



 **MNEMOSINE**
REVISTA
ISSN: 2237.3217

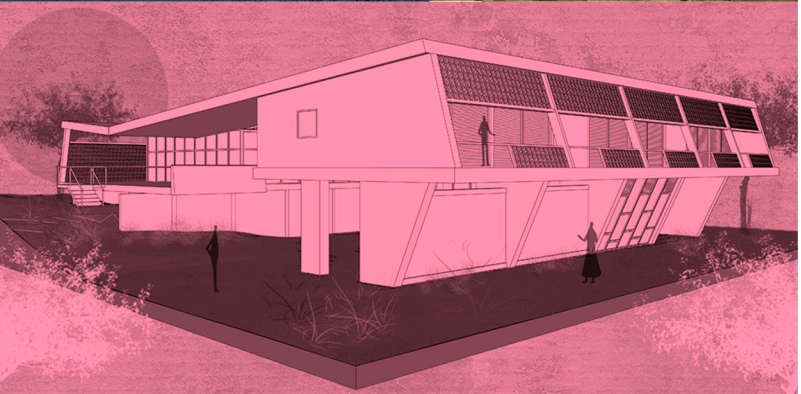
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGH)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE (UFCG)



 **Comitê Científico Nacional**
Documentação **ICOMOS** Brasil

ARQUITETURA CIDADE DOCUMENTAÇÃO

DOSSIÊ DE DOCUMENTAÇÃO





MNEMOSINE REVISTA

ISSN: 2237.3217

DOSSIÊ DE DOCUMENTAÇÃO

Arquitetura, Cidade e Documentação

Coordenação do dossiê
Profa. Dra. Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo

MNEMOSINE REVISTA / Programa de Pós-Graduação em
História. Centro de Humanidades
Universidade Federal de Campina Grande. V. 11 n.2 (2020).
Campina Grande: CH / UFCG, 2020 - Semestral
ISSN 2237-3217

1. História I. Universidade Federal de Campina Grande.
Centro de Humanidades. Programa de Pós-Graduação em
História

CDD 900

Rua Aprígio Veloso, 822, Bodocongó
58.439-900 – Campina Grande – PB – Brasil
e-mail: mnemosinerevista@gmail.com

Edição de Texto:
Helder Morais Mendes Barros

Edição de Arte:
Thiago Thamay

EDITORA CHEFE

Juciene Ricarte Cardoso (UFCG, Campina Grande – PB – Brasil)

EDITOR CHEFE ADJUNTO

José Otávio Aguiar Editor-Adjunto (UFCG, Campina Grande – PB – Brasil)

EQUIPE TÉCNICA

Helder Moraes Mendes Barros (Campina Grande – PB – Brasil)

Mara Karinne Lopes Veriato Barros (UFCG, Campina Grande – PB – Brasil)

COORDENAÇÃO DO DOSSIÊ

Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo (UFCG, Campina Grande – PB – Brasil)

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Gomes Ferreira, Faculdade de Educação, Universidade de Coimbra, PORTUGAL

Cristian Wick, Lecturer for European and Atlantic History, University of the West Indies, TRINIDAD E TOBAGO

Elizeth Payne Iglesias, Escola de História/CIHAC, Universidad de Costa Rica, COSTA RICA

Iranilson Oliveira Buriti, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil

Jean-Frédéric Schaub, L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, FRANÇA

Joanildo Albuquerque Burity, Pesquisador Sênior, Fundação Joaquim Nabuco, BRASIL

João Marcos Leitão Santos - Universidade Federal de Campina Grande

José Otávio Aguiar, Universidade Federal de Campina Grande

Martin Norberto Dreher, Professor Emérito de História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, BRASIL

Paulo Donizeti Siepierski, Professor Titular de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, BRASIL

Regina Coelli Gomes Nascimento, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

Ronald P. Morgan, Professor of History, Abilene Christian University, Abilene/TX, UNITED STATES

CONSELHO CIENTIFICO

André Figueiredo Rodrigues, Universidade Estadual Paulista/Assis, São Paulo, BRASIL

Ângela Maria Vieira Domingues, Universidade Nova de Lisboa, PORTUGAL

Antonio Carlos Jucá de Sampaio, Universidade Federal do Rio de Janeiro, BRASIL

Antônio Torres Montenegro, Universidade Federal de Pernambuco, BRASIL

Brigitte Thierion, Universidade da Sorbonne, Paris 3, França

Carla Mary S. Oliveira, Universidade Federal da Paraíba, BRASIL

Carmem Margarida Oliveira Alveal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Dilton Cândido Santos Maynard, Universidade Federal de Sergipe, BRASIL
Durval Muniz de Albuquerque Junior, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, BRASIL
Edson Hely Silva, Universidade Federal de Pernambuco, BRASIL
Eduardo França Paiva, Universidade Federal de Minas Gerais, BRASIL
Elizabeth Christina de Andrade Lima, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL
Iris Kantor, Universidade de São Paulo, Brasil
Juan Marchena, Universidade Pablo Olavide, Espanha
Marcos Fábio F. Montysuma, Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, BRASIL
Maria Adelina Amirim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Mary Catherine Karasch, Oakland University, Rochester/MI UNITED STATES
Patrícia Cristina Aragão Araújo, Universidade Estadual da Paraíba, BRASIL
Pedro Cardim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Paulo Knauss de Mendonça - UFF
Regina Celestino de Almeida, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Regina Célia Gonçalves, Universidade Federal da Paraíba, BRASIL
Valdei Lopes de Araujo, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

REALIZAÇÃO

Programa de Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG/PB)
Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG/PB)

APOIO

Universidade Federal de Campina Grande – UFCG
Centre de Humanidades da UFCG
Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG/PB)
Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ/PB)
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

CONTATO

Programa de Pós-Graduação em História

Rua Aprígio Veloso, 822, Bloco CH, 5º Andar, Sala 506 Bairro: Universitário

CEP 58 429-900 - Campina Grande/PB – BRASIL - Telefone: (83) 2101-1495

<http://www.mnemosinerevista.com>

mnemosinerevista@gmail.com

MISSÃO

A Mnemosine Revista se constitui em um espaço facultado a todos os campos disciplinares, especialidades, temporalidades e problemáticas históricas, esforço expresso a cada número, tem oferecido ao público geral e especializado a diversidade de abordagens em seus dossiês temáticos, especialmente.

SUMÁRIO

Apresentação **07 - 08**

ARTIGOS DO DOSSIÊ

Casa Miguel Vita, Recife. 1958: Resgate do patrimônio moderno através da documentação.

Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo **09 - 26**

História, Arquitetura e documentação: Teatro Municipal Severino Cabral (1962-1988).

Diego Diniz & Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo **27 - 46**

Zeus e Mnemosine: a arquitetura de Rino Levi e a relação com os artistas.

Camilla Meneses & João Carlos de Oliveira Cesar **47 - 56**

Detalhes da arquitetura Art déco em São Luís do Maranhão

Grete Soares Pflueger **57 - 67**

De povoado colonial português à Roliúde nordestina: As transformações urbana e cinematográfica de Cabaceiras-PB

Lizia Agra Villarim & Virgínia Pitta Pontual **68 - 79**

Paisagem urbana e arquitetura popular: O caso do Distrito de Gravatá do Ibiapina – PE

Kainara Lira dos Anjos & Carine Ayanne Mendes de Farias **80 - 94**

Pelas ondas do mar: O resgate da documentação histórica do Calçadão de Copacabana (1905-1970)

Alda de Azevedo Ferreira **95 - 109**

Arquitetura popular de platibanda nordestina: notas sobre enquadramentos discursivos e terminologias

Hugo Stefano Monteiro Dantas e Renata Campello Cabral **110 - 123**

Registro e documentação dos ladrilhos hidráulicos do paço municipal – RS

Arthur Thiago Thamay Medeiros & Fábio Pinto da Silva **124 - 134**

O medievalismo na arquitetura contemporânea como experimento arqueológico

João Batista da Silva Porto Junior **135 - 149**

APRESENTAÇÃO

Entendendo-se que documentar é registrar, organizar informações textuais e gráficas sobre objetos investigados, esse dossiê enfoca a documentação de pesquisas arquitetônicas e urbanísticas em cidades brasileiras - dialogando com as variantes da história, cultura, arquitetura e cidade.

Parte-se do princípio que os edifícios e as cidades, devem também ser considerados documentos construídos que trazem em suas essências, elementos e condicionantes que os compõem e nos seus respectivos conjuntos composicionais- caracterizam e atribuem valores aquele determinado bem.

Considerando-se então, que a documentação é o somatório de fontes primárias coletadas em arquivos privados, públicos- compostas de materiais de projetos, como plantas baixas, cortes, fachadas, perspectivas, esboços, mapas, gráficos, fotografias, textos originais- e do próprio bem material construído em si, seja uma edificação, ou lugar- a proposta desse dossiê é apresentar ao público interessado no tema, as maneiras pelas quais tais “objetos” vêm sendo trabalhados, no que diz respeito às suas políticas de preservação e conservação.

Dessa maneira, esse dossiê reúne através de dez artigos, alguns resultados de estudos de professores, pesquisadores, arquitetos, historiadores- vinculados a programas de pós-graduação, e grande parte dos autores atuando como membros do comitê nacional de documentação do Icomos Brasil.

Através dos trabalhos de investigação e de análises críticas produzidas pelos autores, resgata-se a documentação das arquiteturas de distintas linguagens, ou de cidades de diversas regiões brasileiras, com escalas que vão desde centros urbanos interioranos, até cidades polos.

Tal diversidade investigatória proporcionará ao leitor, o conhecimento de uma multiplicidade cultural rica e com identidade marcante, que analisada com olhares diversos, será aqui apresentada em forma de artigos trabalhados, tanto textualmente, quanto graficamente, pois a imagem em tais estudos possui um papel fundamental.

As imagens documentais da história da arquitetura e da cidade são informações básicas e importantes na construção desse saber, pois enriquecem e ilustram as informações textuais. Através de desenhos realizados à mão, ou utilizando-se de programas gráficos contemporâneos, como AutoCAD, sketchup, entre outros, as ferramentas digitais vêm contribuindo de forma fundamental na produção de documentos complementares ao resgate patrimonial.

E acredita-se ser de fundamental importância o diálogo entre história e imagem, gerando uma rica documentação sobre determinado objeto, seja esse uma obra, ou um lugar.

Assim, na produção dos artigos que aqui se apresenta, observou-se que o tema voltado para a documentação da modernidade arquitetônica esteve presente em quatro artigos voltados para objetos arquitetônicos protomodernos e modernos presentes nas cidades de Recife, Campina Grande, São Luis, São Paulo.

Esses quatro artigos tratam de casos isolados de profissionais com trajetórias marcantes, ou de conjuntos arquitetônicos.

Como exemplo de casos isolados, pode-se citar o artigo que tratou do resgate documental da obra do arquiteto português Delfim Amorim e sua atuação em Recife, através de um olhar específico em uma obra residencial moderna, e que infelizmente foi abruptamente demolida- a Casa Miguel Vita (1958); o caso do Teatro Municipal Severino Cabral (1962-1988), projetado pelo mestre campinense Geraldino Duda; e o artigo que enfocou a obra de Rino Levi, com o objetivo de analisar como se deu a aproximação entre artistas e arquitetos, e quais foram os resultados desse intercâmbio de atuações na arquitetura moderna brasileira, tomando como estudos de casos, o Edifício Prudência (1948) e o Teatro Cultura Artística (1950), implantados na cidade de São Paulo.

Como casos de documentação de conjuntos, foram produzidos três artigos: um voltado para a análise documental de detalhes da arquitetura Art déco em São Luís do Maranhão.

A discussão sobre a documentação de lugares e cidades transitou por regiões interioranas nordestinas como Cabaceiras, e Campina Grande, na Paraíba; e Gravatá do Ibiapina, em Pernambuco, ricas em seus conjuntos históricos e em seus acervos patrimoniais; bem como, pelos calçadões famosos da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro.

O tema da cultura vernácula que vem sendo valorizada na discussão patrimonialista está presente em artigo que trata sobre a arquitetura popular de platibanda nordestina, no qual foram realizadas notas sobre enquadramentos discursivos e terminologias do acervo regional.

A documentação do design de superfície presente na produção de ladrilhos hidráulicos do edifício do Paço dos açorianos de Porto Alegre enriquece o dossiê, dialogando saberes da história, arquitetura e do design, trazendo à tona o uso de tecnologias digitais no resgate e na salvaguarda desse elemento construtivo considerado patrimônio material industrial.

E fechando nosso dossiê, o instigante artigo que trata sobre o medievalismo na arquitetura contemporânea como experimento arqueológico. O autor explicou que existe um ramo peculiar da arquitetura contemporânea que tenta [re]construir o passado utilizando métodos e técnicas medievais, auto-proclamadas como experimentos arqueológicos.

Através da leitura dos artigos aqui apresentados, poderão ser adquiridos conhecimentos que subsidiem estudos, trabalhos de investigação, pesquisas que conectem os distintos saberes, e que façam que as ideias circulem, alimentando a rede voltada aos estudos históricos arquitetônicos e urbanísticos, interligando culturas e cidades, através da produção e preservação documental.

Prof. Dra. Alcilia Afonso

Doutora em Projetos Arquitetônicos (ETSAB/ UPC /Espanha)

Professora adjunta do curso de Arquitetura e Urbanismo/ UFCG

Professora efetiva do PPGH/UFCG

CASA MIGUEL VITA, RECIFE. 1958: RESGATE DO PATRIMÔNIO MODERNO ATRAVÉS DA DOCUMENTAÇÃO.

CASA MIGUEL VITA, RECIFE. 1958: RESCATE DEL PATRIMONIO MODERNO MEDIANTE LA DOCUMENTACIÓN.

CASA MIGUEL VITA, RECIFE. 1958: RESCUE OF MODERN HERITAGE THROUGH DOCUMENTATION

AFONSO, ALCILIA

Doutora em Projetos Arquitetônicos (ETSAB/ UPC /Espanha); Professora adjunta do curso de Arquitetura e Urbanismo/ UFCG; Professora efetiva do PPGH/UFCG
E-mail: kakiafonso@hotmail.com; Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6344-9329>

RESUMO

O artigo possui como objeto de estudo, o resgate documental através de tecnologias digitais, de uma residência projetada pelo arquiteto Delfim Amorim, com colaboração do arquiteto Armindo Leal, para a família do industrial Miguel Vita, em 1958, no bairro de Casa Forte, em Recife, Pernambuco. O objetivo é socializar os resultados de uma investigação realizada sobre a obra do arquiteto e professor português radicado em Recife, e que teve papel fundamental na consolidação da modernidade arquitetônica no nordeste brasileiro. Justifica-se trazer à tona tal discussão, tomando-se como estudo de caso essa casa- que era considerada um dos mais significativos exemplares da produção moderna residencial pernambucana- mas que foi recentemente demolida, para dar lugar a mais um arranha-céus. A obra será analisada arquitetonicamente, expondo o processo de documentação, tornando-se esse, uma peça fundamental na preservação da memória da edificação.

PALAVRAS-CHAVE: documentação; arquitetura moderna; patrimônio moderno.

RESUMEN

El artículo tiene como objeto de estudio, el rescate documental mediante tecnologías digitales, de una residencia proyectada por el arquitecto Delfim Amorim, con la colaboración del arquitecto Armindo Leal, para la familia del industrial Miguel Vita, en 1958, en el barrio de Casa Forte, en Recife Pernambuco. El objetivo es socializar los resultados de una investigación realizada sobre la obra del arquitecto y profesor portugués residente en Recife, y que tuvo un papel fundamental en la consolidación de la modernidad arquitectónica en el noreste de Brasil. Está justificado plantear tal discusión, tomando como caso de estudio esta casa - que fue considerada uno de los ejemplos más significativos de producción residencial moderna en Pernambuco - pero que fue demolida recientemente, para dar paso a otro rascacielos. La obra será analizada arquitectónicamente, exponiendo el proceso de documentación, convirtiéndose esta, en una pieza fundamental en la preservación de la memoria del edificio.

PALABRAS CLAVES: documentación; arquitectura moderna; herencia moderna.

ABSTRACT

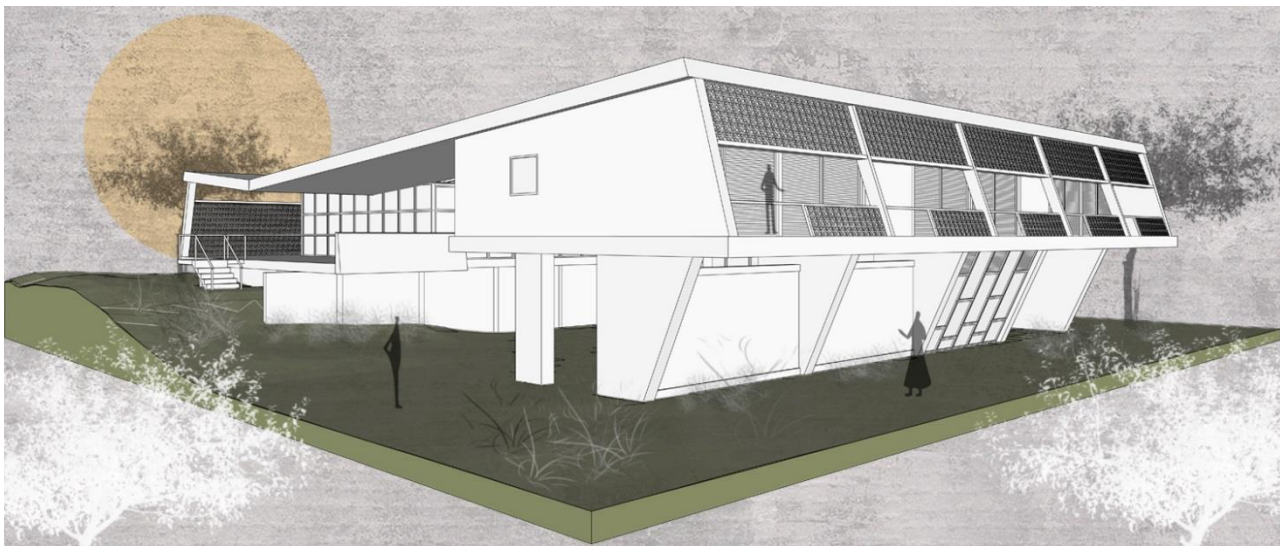
The article has as object of study, the documentary rescue through digital technologies, of a residence designed by the architect Delfim Amorim, with the collaboration of the architect Armindo Leal, for the family of the industrialist Miguel Vita, in 1958, in the neighborhood of Casa Forte, in Recife Pernambuco. The objective is to socialize the results of an investigation carried out on the work of the Portuguese architect and professor living in Recife, and which had a fundamental role in the consolidation of architectural modernity in northeastern Brazil. It is justified to bring up such a discussion, taking as a case study, this house that was considered one of the most significant examples of modern residential production in Pernambuco - but which was recently demolished, to make way for another skyscraper. The work will be analyzed architecturally, exposing the documentation process, becoming this, a fundamental piece in the preservation of the building's memory.

KEYWORDS: documentation; modern architecture; modern heritage

INTRODUÇÃO

O artigo possui como objeto de estudo, o resgate documental de uma residência projetada pelo arquiteto Delfim Amorim, com a colaboração do arquiteto Armindo Leal, para a família do industrial Miguel Vita (figura 1), em 1958, no bairro de Casa Forte, em Recife, Pernambuco, que foi demolida no início do mês de outubro de 2020, de forma abrupta, conforme será visto no decorrer do texto.

Figura 1: Reconstrução virtual da Casa Miguel Vita enquadrando as fachadas nordeste e sudeste.



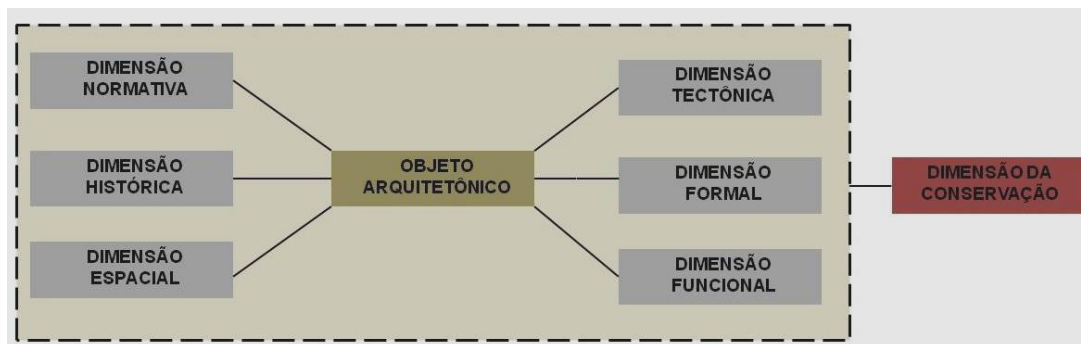
Fonte: Reconstrução virtual realizada por Ivanilson Pereira baseado em redesenho em Autocad de Alcilia Afonso. 2020.

O objetivo é socializar os resultados de uma investigação realizada sobre a obra do arquiteto e professor português radicado em Recife, realizada por Afonso (2006), e que teve papel fundamental na consolidação da modernidade arquitetônica no nordeste brasileiro, tomando como estudo de caso específico, a Casa Miguel Vita.

Justifica-se trazer à tona tal discussão, tomando-se como estudo de caso, essa casa que era considerada um dos mais significativos exemplares da produção moderna residencial pernambucana- mas que foi recentemente demolida, para dar lugar a mais um arranha-céus.

A obra será analisada arquitetonicamente, expondo o processo de documentação, tornando-se esse, uma peça fundamental na preservação da memória da edificação.

Figura 2: As dimensões arquitetônicas de análise



Fonte: AFONSO, 2019.

Como metodologia para a análise arquitetônica (figura 2), foi aplicada a linha trabalhada por Afonso (2019) que propõe um olhar analítico e crítico sobre as dimensões arquitetônicas relacionadas ao objeto, tais como questões voltadas para as normativas que regem a obra; o espaço exterior e interior da edificação; os temas de tectônica, observando soluções estruturais, de peles, detalhes, materiais, texturas e cores; a linguagem formal e estilo adotado; o uso e funcionalidade do edifício ao longo dos anos; e o estado de conservação da mesma, como análise conclusiva.



Esclarece-se, todavia, que para realizar tal análise é fundamental o acesso às fontes primárias que contenham o material projetual, tais como plantas baixas, cortes, fachadas, perspectivas, memoriais- e que possibilitarão o redesenho do projeto arquitetônico em programa gráfico, a fim de que se compreenda o processo projetual da mesma, seus princípios e critérios adotados.

Tais informações são coletadas em arquivos públicos ou privados, mas no caso em pauta, o material foi conseguido no arquivo municipal da 4ª. Regional da DIRCON/ da Prefeitura Municipal de Recife.

Essa documentação original será trabalhada com programas gráficos digitais, como o Autocad e o Sketchup permitirá a reconstrução virtual do objeto arquitetônico, gerando uma nova documentação contemporânea que servirá de base para resgate da memória arquitetônica e construtiva, além, também de poder servir de subsídios para possíveis intervenções, caso o imóvel ainda não tenha sido demolido.

APORTE TEÓRICO

As palavras – chaves do artigo estão voltadas para temas de documentação; arquitetura moderna; e do patrimônio moderno. Dessa maneira, tratar-se-á aqui, brevemente, dos aportes teóricos que embasaram o texto.

A importância da documentação é a chave para se dar início a uma reflexão sobre a preservação do patrimônio arquitetônico moderno. Em uma webinar realizada sobre o tema da documentação e o uso de ferramentas tecnológicas (2020), o professor venezuelano Mario Santana Quintero, colocou que: *“A documentação é uma prática profissional multidisciplinar e requer formação específica. O objetivo da documentação é prolongar a vida útil do patrimônio e deve basear os projetos de conservação. Serve também para interpretação e apresentação de um sítio”*.

O diretor do Departamento de patrimônio imaterial/DPI do IPHAN/Instituto de patrimônio Histórico Nacional, o advogado Hermano Queiroz, em sua fala na citada Webinar (2020), complementou sobre o papel da documentação:

A documentação ocupa um papel central para a salvaguarda do patrimônio cultural sobretudo quando estamos diante de saberes, conhecimentos, técnicas e habilidades que precisam de um suporte físico para se manter. A documentação é, por si só, um patrimônio cultural e demanda investimento contínuo para sua salvaguarda. (QUEIROZ,2020, s/p)

Documentar é reunir e organizar informações, para um determinado fim. Seja de forma analógica, ou digital, entende-se que tal tarefa é o primeiro passo para um trabalho de preservação cultural. Corroborando com tal afirmativa, o professor Márcio Minto, colocou em sua fala durante a Webinar (MINTO, 2020, s/p): *“A documentação digital permite novos entendimentos do patrimônio, e além de salvaguardar com precisão informações sobre esse patrimônio, elas ajudam à sua compreensão”*

A segunda palavra-chave está voltada para o conceito de arquitetura moderna, que possui como uma de suas plataformas teóricas, a aplicação de princípios trabalhados por Le Corbusier para uma nova arquitetura e os pontos contidos na Carta de Atenas, publicada por Le Corbusier (1989).

Le Corbusier em texto escrito nos anos 50, contido em sua obra *“Por Uma Arquitetura”* - colocou que o volume, a superfície, a planta e os traçados ordenadores são alguns *“lembretes”* que o arquiteto deveria estar sempre atento para a produção de uma arquitetura que adotava a forma moderna:

O volume que é o elemento pelo qual nossos sentidos percebem e medem, sendo plenamente afetados. A superfície que é o envelope do volume e que pode anular ou ampliar sua sensação. A planta que é a geradora do volume e da superfície e que é aquilo pelo qual tudo é determinado irrevogavelmente. (LE CORBUSIER, 2000,9)

Ele defendia que o volume e a superfície são os dois elementos pelos quais a arquitetura se manifesta, determinados pela planta geradora, a determinação do todo, e *“ traz consigo um ritmo primário determinado: a obra se desenvolve em extensão e em altura segundo suas prescrições com consequências que se estendem do mais simples ao mais complexo.”*. (LE CORBUSIER, 2000,9)

O arquiteto Delfim Amorim seguia a teoria *“le corbusieriana”* e aplicava na sua prática projetual tal discurso, que foi também reforçado pela adoção do traçado regulador baseado na colocação que: *‘um módulo mede e unifica; um traçado regulador constrói e satisfaz’* (LE CORBUSIER, 2000,44). Essa trama ordenadora que embasa a arquitetura moderna partia sempre de um módulo, que regula e ordena o projeto, reparte os esforços para a sua solidez e utilidade.

Koch (1994) escreveu que as marcas que evidenciam a arquitetura moderna são:



A estrutura evidenciada como valor estético em si. Privilegiam-se o cubo e o ângulo reto. Edifícios compostos por elementos pré-fabricados, arranha-céus residenciais e de escritórios sem adornos e funcionais, edifícios religiosos, assim como grandes obras de engenharia em concreto, aço e vidro. (KOCH,1994,63)

Enfim, uma linguagem que desenvolveu suas obras apoiadas em princípios projetuais como a adoção de tramas ordenadoras, espaços transparentes, abstração da forma, o diálogo entre estrutura e arquitetura, a atenção aos detalhes projetuais e construtivos.

Delfim Amorim (OITICICA. 1991, 25), relacionou a arquitetura moderna com o passado, dizendo: *“Arquitetura moderna é tudo que pressupõe a ideia de uma negação, não do passado, mas das impossibilidades que esse passado enfrentou para satisfazer algumas necessidades do homem”,* complementando que: *“O arquiteto de hoje, o arquiteto autêntico tem Temos que estudar os problemas de hoje com espírito analítico, não podendo nos amarrar a velhas fórmulas, repetir as formas ou técnicas do passado”.*

O acervo arquitetônico das obras modernas constituem o conjunto de bens do patrimônio moderno, recordando aqui que o patrimônio arquitetônico, entendido também como patrimônio edificado, *“corresponde a uma categoria de patrimônio cultural que compreende as edificações isoladas, os conjuntos arquitetônicos e os sítios urbanos aos quais são atribuídos valores culturais”*- conforme definiu Andrade Jr (2020:39).

A expressão patrimônio do moderno, de acordo com Camargo (2020, 169), foi consolidada em meados dos anos 1980 e o Brasil foi precursor no reconhecimento do acervo da modernidade. Contudo, observa-se que *“muitos desses bens, mesmo com pouca idade, encontram-se deteriorados, seja pelo caráter experimental de sua construção, seja pelo desconhecimento dos procedimentos de restauro”*, conforme complementou Camargo (2020,169).

Além desses fatores, soma-se à tal perda, o acelerado processo urbano apoiado pela especulação imobiliária, que em busca de terrenos para a implantação de novos programas arquitetônicos, vem demolindo de forma abrupta o acervo das casas modernas que ocupavam grandes lotes em bairros antes residenciais, e que na atualidade se transformaram em zonas de comércio e serviços.

A Casa Miguel Vita é um exemplo prático e atual de tal colocação, e como maneira de resgate de sua memória arquitetônica, esse texto enfocará os temas pertinentes à sua documentação, considerando que o da edificação nada mais resta, a não ser esse trabalho documental que aqui apresenta-se.

RESGATANDO O AUTOR DA OBRA: DELFIM FERNANDES AMORIM.

O autor da obra que será trabalhada nesse texto, trata-se do português Delfim Fernandes Amorim, nascido 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, falecendo precocemente, em 1972, aos 55 anos, após uma profícua trajetória profissional, conforme será visto nesse texto.

Para a elaboração da pesquisa sobre Amorim, Afonso (2006) trabalhou com documentação obtida em fontes primárias obtidas dos arquivos do Centro de Artes e Comunicação da “Universidade Federal de Pernambuco / UFPE” e o da Câmara Municipal do Recife, e seus distritos administrativos regionais- para ter acesso aos projetos que a autora analisou em sua tese doutoral. Como fontes secundárias, foram trabalhadas quatro bibliografias básicas que aportaram a pesquisa.

A primeira referência bibliográfica, trata-se de um texto do professor francês Bruand (1981), que em sua tese de doutorado intitulada “Arquitetura Contemporânea no Brasil”, dedicou parte de sua obra a refletir sobre a importância da produção de Amorim na renovação da arquitetura pernambucana, chamando a atenção para a sua relação com a arquitetura tradicional luso-brasileira. Yves Bruand foi o primeiro a reconhecer o mérito da atuação de Amorim no cenário brasileiro.

A segunda, foi o livro organizado por Oiticica (1991)- intitulado "Delfim Amorim Arquiteto" -fruto de um 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.

A primeira edição foi publicada em 1981, com tiragem de 1.000 exemplares e a segunda, em 1991, com 3.000 exemplares, buscando divulgar o importante trabalho realizado pelo arquiteto no Nordeste brasileiro. É um livro que



tenta compilar sua obra por meio de arquivos compostos por algumas fotos, plantas e seções de construção esquemáticas, sem realmente analisar tais projetos arquitetonicamente.

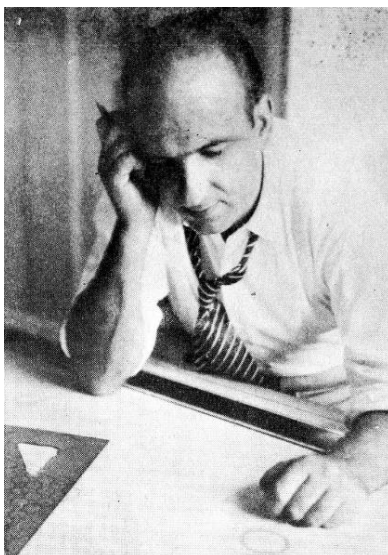
A importância deste livro reside no fato de ele reunir um rico material a ser trabalhado, pois foi por meio dele que se conheceram seus textos escritos na década de 50, podendo extrair a essência de suas ideias sobre a arquitetura moderna. Participou desse livro, entre outros, o professor Geraldo Gomes, seu ex-aluno e atual professor do curso de arquitetura da UFPE, profundo conhecedor da obra de Amorim e um dos filhos de Amorim, arquiteto e atualmente professor da mesma Universidade, Luiz Amorim.

A terceira bibliografia consultada foi um texto da autoria de Luiz Amorim, publicado na revista AU, em 1989, com o título "Delfim Amorim. Construtor de uma linguagem síntese" (AMORIM,1989), em que o filho do arquiteto percorreu os pontos que considerou mais importantes na obra do pai, chamando a atenção para a sua atuação como intelectual, professor e arquiteto. Destacou os elementos arquitetônicos mais relevantes da sua obra.

A quarta referência foi um texto também publicado na revista AU/ Arquitetura e Urbanismo de autoria do Professor Geraldo Gomes, na seção "Documentos", intitulada "Delfim Amorim" (GOMES,1995) que faz uma compilação de síntese sobre a obra de Amorim, abrangendo grande parte dos projetos com breves comentários sobre as obras mais importantes obras do período em que o arquiteto trabalhou em Recife (1952/1972).

Delfim Amorim (figura 3) estudou arquitetura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, licenciando-se em 1947 e como aluno, estagiou com António Fortunato de Matos Cabral. Durante quatro anos (1947/1951) trabalhou em Portugal como arquiteto, dedicando-se à tarefa de divulgar os princípios da arquitetura racionalista através dos seus projetos, palestras, exposições e artigos em revistas e jornais especializados em arquitetura.

Figura 3: Delfim Amorim



Fonte: AFONSO, 2006.

Foi um dos fundadores da ODAM / Organização em Defesa da Arquitetura Moderna, em 1947 e fez parte de um grupo de arquitetos considerados vanguardistas neste país, projetando casas na Póvoa de Varzim, Guimarães, Vila do Conde, Elvas, Paredes, O Porto, e possuindo alguns trabalhos publicados na revista portuguesa "Arquitetura", em 1948.

Delfim Amorim foi professor auxiliar na disciplina de Grandes Composições de Arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto entre os anos 1950 e 51.

Em dezembro de 1951, após desenvolver um importante trabalho em Portugal, como intelectual e arquiteto, fugindo da ditadura de Salazar, aos trinta e quatro anos, casado e com três filhos, decidiu vir para o Brasil, especificamente para Recife, de onde foi abrigado por familiares e amigos que o apoiaram neste momento de transição.

A sua produção arquitetônica na cidade do Recife, devido aos vinte anos em que exerceu a profissão, como arquiteto e professor do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco/ EBAP, foi intensa, observando-se na sua trajetória, que antes de ser reconhecido pelos seus méritos profissionais, teve o apoio da "próspera comunidade portuguesa" residente na cidade e proprietário de vários negócios comerciais locais.



O que se observa, analisando a lista de trabalhos desenvolvidos por ele, (GOMES E AMORIM, 1991) é que suas primeiras encomendas foram para projetos de lojas consagradas da cidade, como a Camisaria União, Camisaria Rialto e várias reformas em edifícios comerciais de portugueses residentes no Recife, tais como os realizados para o Restaurante Avis, Ofir Camisaria, Camisaria Aliança, entre outros.

Segundo Afonso (2006, 284), o arquiteto e professor Acácio Gil Borsoi, recebeu boas referências sobre a chegada de Delfim Amorim à cidade, e após o conhecer e conviver um período com ele, o convidou para ser seu assistente na disciplina de Pequenas Composições, a partir de 1953.

Antes mesmo de Amorim entrar como assistente de Borsoi no curso de arquitetura, os dois trabalharam em um escritório localizado no mesmo prédio onde funcionava o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Essa coexistência com o IPHAN, o influenciou, pois, aproximou-o do acervo arquitetônico brasileiro.

Após obter a cidadania brasileira em 1956, e com a saída do professor e arquiteto italiano Mario Russo do curso de arquitetura, Amorim foi contratado como professor titular da disciplina de Pequenas Composições, em substituição a Borsoi, que passou a ser o responsável pela disciplina de Grandes Composições.

Segundo o depoimento de Gomes (1995, 73), seu ex-aluno: *“Foi no curso de arquitetura, transformado em faculdade em 1959, que Amorim fortaleceu seus domínios, de tal forma que ainda não surgiu outro professor da sua magnitude”*.

Sua atuação como professor universitário, atuando na disciplina de pequenas composições, dialogava constantemente com sua prática como arquiteto, aliando seus princípios projetuais entre ensino e projeto, e acreditava que o contato com os materiais e um conhecimento desenvolvido a partir das possibilidades técnicas de realização era de extrema importância para o aluno;

Em suas posturas acadêmicas, caracterizadas por sua exigência de qualidade projetual e técnica, chamava a atenção dos alunos para as condições geográficas, geológicas, climáticas, sociais, econômicas, técnicas e construtivas que compunham o projeto arquitetônico.

O professor e seu ex-aluno, Geraldo Gomes - escreveu sobre a trajetória profissional de Amorim:

Fazer e ensinar como se faz arquitetura foram duas atividades inseparáveis para Amorim. Ensinando como se fazia arquitetura e não como fazia arquitetura, Amorim sempre precedeu a afirmação de um tema com sua conceituação teórica. Apesar de ser muito conhecedor de várias questões relativas ao habitat humano e à cultura em geral, não se envolvia em outras atividades, dedicando-se apenas à arquitetura. (GOMES,1995, 74)

A OBRA RESIDENCIAL DO ARQUITETO

Antes de ser analisado um estudo de caso específico produzido pelo arquiteto Delfim Amorim, é importante conhecer-se um panorama de sua produção residencial recifense, que foi dividida em cinco fases pelo professor Geraldo Gomes em artigo publicado na Revista Arquitetura e Urbanismo (GOMES, 1995, 74).

Essa classificação possui enfoque mais morfológico do que cronológico, ou seja, características de uma fase que podem ser encontradas na seguinte. As fases de sua obra podem ser divididas em:

1.Primeira fase: a aplicação da receita corbusieriana da solução do programa é observada em um único volume bem definido, com estrutura independente das paredes, uso de pilotis, janelas horizontais, pisos abertos e terraços ajardinados. As casas Antônio Rocha (1947) em Guimarães, Portugal, e a casa Antônio Lages (1954), no Recife, são os melhores exemplos desta fase. Bruand (1981) em texto sobre o arquiteto português escreveu:

Seus primeiros trabalhos, inspirados no espírito e na doutrina de Le Corbusier, preservaram um ar europeu e uma certa frieza: o rigor geométrico da Casa Lages e o uso exclusivo de materiais artificiais estiveram intimamente ligados ao estilo internacional do período entre os duas guerras que refletiram a desconfiança dos arquitetos do velho continente que apoiavam o movimento racionalista, por tudo que não era totalmente novo. (BRUAND, 1981, 147)

2. Segunda fase: a arquitetura moderna brasileira, desenvolvida no Rio de Janeiro, que incorporou valores da cultura brasileira à modernidade, influenciou Amorim. Adotou o uso de prismas trapezoidais, colunas em V, tetos em asa de borboleta e janelas do período colonial brasileiro. Dois bons exemplos dessa fase são as casas Antônio Lages (1954) e Miguel Vita (1958).



3. Terceira fase: são casas que assimilaram a leveza plástica da arquitetura moderna brasileira, adotando um partido de composição mais contente, resgatando inconscientemente a sobriedade das casas rurais do passado colonial luso-brasileiro, apresentando como características: 1. Telhados de lajes de concreto armado com pequenos declives, geralmente empena, apoiados em paredes de alvenaria estrutural de tijolo ou pontaletes curtos de ferro, por sua vez assentados nas paredes; 2. Utilização de ladrilhos cerâmicos em lajes criando colchões de ar; 3. Programas com planos nem sempre sobrepostos; 4. Uso de azulejos policromados para revestimento de fachada; 5. Portas e janelas de madeira inspiradas nas treliças coloniais.

As casas Serafim Amorim (1960) e Vale Júnior (1963) são as que melhor representam esta fase, e que influenciaram dezenas de arquitetos da região Nordeste do Brasil que adotaram esta proposta como uma linguagem moderna compatível com o ambiente fiscal e cultural. Esta solução também foi amplamente aceita por construtores sem formação superior, que de certa forma a popularizaram pelo seu baixo custo e pelo seu desempenho climático e espacial.

4. Quarta fase: Concreto armado utilizado em coberturas planas e horizontais, e em elementos estruturais sem revestimentos após a sua modelação. A casa foi decomposta em diferentes volumes que frequentemente correspondiam a diferentes funções. Gomes citou como exemplo as casas Brennand (1968) e Miguel Doherty (1969).

5. Quinta fase: o arquiteto trabalhou com uma cobertura em laje de concreto armado fortemente inclinada, denotando mais liberdade em sua composição. Tais características são observadas nas residências Alfredo Pereira Correia (1969) e Luiz Vilar (1970).

No total, foram projetadas mais de sessenta casas, onde se observa que o ambiente brasileiro modificou o estilo que ele trouxe de Portugal, fazendo-o compreender o perigo de depoimentos teóricos abstratos muito absolutos.

Bruand (1981, 147) analisou essas mudanças em sua obra arquitetônica:

A atitude de desafio adoptada em Portugal face à arquitetura tradicional do seu país, impedia-o de valorizar as suas qualidades, mas essa atitude não fazia sentido no Brasil, onde esta fase já tinha sido ultrapassada, aliás, o clima do Recife, terrivelmente quente e úmido e que, conseqüentemente, criava grandes problemas para a conservação das edificações, coube a ele demonstrar que seus ancestrais muitas vezes encontraram soluções mais adequadas às instalações do que as propostas pelos grandes mestres europeus do século XX. Desta forma, reformulou totalmente as ideias que trouxe de Portugal, comprometendo-se com determinação em novas investigações. (BRUAND, 1981, 147)

O segundo ponto de esclarecimento sobre a obra de Amorim refere-se às contribuições pessoais do arquiteto para a arquitetura brasileira, citadas por autores como Gomes, Bruand e Luiz Amorim, que concordam nos seguintes aspectos das contribuições de sua obra: 1) Rigor técnico; 2) Utilização da solução de telha canal na laje; 3) Utilização de azulejos como revestimento de fachadas; 4) Parapeito ventilado.

1) Rigor técnico: Amorim, segundo depoimentos de seus alunos, era um professor que exigia deles atenção aos detalhes técnicos, mantendo-se fiel à estrutura de concreto armado, nunca substituindo-a por madeira, como fizeram Lúcio Costa e seus seguidores. Bruand (1981, 147) escreveu que esses arquitetos, ao usarem tais soluções, não estavam transgredindo os princípios racionalistas: *"mas Amorim, mais severo que eles, não se deixou seduzir pelo requinte da rusticidade"*.

2) Utilização da solução de telha canal na laje: Luiz Amorim (2001, 96) disse acreditar que pela simplicidade desta técnica, a existência de experiências contemporâneas à de seu pai é altamente provável, mas o mérito é na busca de regionalizar a laje lisa, não só no aspecto climático, mas principalmente, na identidade com os componentes de uma arquitetura luso-brasileira.

A utilização de telhados planos no clima quente e úmido do Recife apresentava três grandes inconvenientes, conforme apontou Bruand (1981, 147) ao analisar o uso dessa solução por Amorim: *"1) A dificuldade de drenagem e os conseqüentes riscos de infiltração na época das chuvas; 2) O perigo de fissuras sob a ação contínua do sol forte; 3) O baixo grau de isolamento térmico do concreto, que transmitiu o calor recebido"*.

Desta forma, a técnica consistiu em colocar a telha cerâmica tipo canaleta sobre uma laje de concreto, verificando que se tratava de uma excelente solução, uma vez que a circulação de ar entre as telhas e a laje mostrou-se suficiente para garantir o resfriamento do isto, evitando por um lado a sua dilatação e os conseqüentes riscos e, por outro, tornando desnecessário cobri-lo completamente com materiais isolantes. O arquiteto imaginou que o sombreamento da laje e a constante circulação de ar entre as telhas reduziriam a temperatura dos ambientes internos.



Luiz Amorim observou que:

O sistema não se mostrou tão eficiente, mas o conforto desejado foi alcançado com um conjunto de soluções agregadas: ladrilho em laje, alturas internas generosas, aeração e ventilação constante dos ambientes internos, revestimentos de superfícies externas em telhas e materiais cerâmicos e o uso de grandes painéis venezianos de madeira. (AMORIM, 2002, 75)

Essa contribuição foi de grande relevância para a arquitetura local, sendo adotada não só pelos arquitetos, mas também pelas gentes da cidade que os assimilaram, fazendo parte, por isso, da tradição da construção no Nordeste brasileiro.

3) Utilização de azulejos como revestimento de fachadas: Recife é conhecida pela umidade e esse aspecto é muito prejudicial para o revestimento de edifícios, que requerem manutenção constante para combater os efeitos das intempéries. Amorim aplicou o azulejo como um simples revestimento, utilizando-o para proteger todas ou partes das fachadas que necessitavam de proteção climática, um processo caro, mas que evitava gastos futuros com a manutenção da obra.

4) Parapeito ventilado: esta solução foi utilizada por Amorim para substituir a utilização de venezianas em ambientes que necessitavam de ventilação constante: a solução consiste em duas vigas de concreto armado sobrepostas paralelas, mas em planos verticais diferentes, de forma a que o ar estava sempre circulando, mas não permitindo a entrada de água das chuvas tropicais.

Concluindo as informações necessárias sobre uma breve trajetória de Amorim, Lira (2020, s/p) escreveu sobre o conjunto da obra recifense do arquiteto português, e o resultado de tal contribuição sintetizada na Casa Miguel Vita:

Vista em conjunto, sua obra brasileira é impregnada de reflexão sobre os materiais, as técnicas, as formas, os espaços em sua pertinência ao ambiente local, com seu clima quente e úmido, o sol e a chuva sempre volumosos, sua brisa estável, confiável, com sua tradição da fresca, da sombra, da vida de terraço, de pátio, de jardim, de quintal. E tudo estava na casa Miguel Vita, ainda que seus muros de mansão, mais altos que de costume, ousassem escondê-lo. (LIRA, 2020, s/p)

ESTUDO DE CASO: CASA MIGUEL VITA. 1958.

A obra em pauta faz parte da segunda fase da produção residencial do arquiteto, conforme classificou Gomes (1995. AU.57: 74), e possui influência da Escola Carioca, adotando soluções do vocabulário arquitetônico dos arquitetos como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, entre outros.

Observa-se ainda, uma influência da arquitetura residencial produzida pelo arquiteto paranaense, Vilanova Artigas, em suas obras paulistas residenciais projetadas entre os anos de 1948 a 1955 (COTRIM, 2017,45).

Artigas manteve nesse recorte, uma linguagem que muito influenciou aos arquitetos que atuavam em projetos residenciais naqueles anos, pois foram mais de 33 obras construídas e bastante difundidas em revistas da época, como a Revista Acrópole.

Cotrim (2017) explica que a obra de Artigas nessa fase possuíam recursos programáticos, formais e técnicos condensados em três estratégias projetuais: “*a sobreposição de dois volumes em sentido contrário, um térreo e outro superior; o volume único, podendo ser de um ou mais pavimentos, e finalmente, a solução em dois volumes conectados*”. (COTRIM, 2017,47)

Observou-se que, Amorim adotou essas estratégias ao projetar a Casa Miguel Vita, e tal influência não pode passar despercebida, pois na casa Miguel Vita foi empregada a solução dos dois volumes em sentido oposto, formando o telhado “asa de borboleta”, conforme será visto na análise da dimensão formal.

Como metodologia para analisar-se arquitetonicamente a obra em pauta, adotou-se aqui a proposta desenvolvida por Afonso (2019), de acordo o que foi colocado na introdução desse artigo- tratando-se pontualmente, de cada dimensão para a compreensão e apreensão do objeto arquitetônico, como um todo.

A documentação analógica e digital

Antes de tudo, é necessário esclarecer aqui, que para a realização da análise arquitetônica, foi necessário coletar o material de projeto original da residência, através de acesso às cópias antigas heliográficas obtidas no Arquivo da 4ª. Regional da DIRCON da Prefeitura Municipal de Recife. Através do redesenho de todo o projeto arquitetônico em programa gráfico de Autocad, foi possível perceber de forma mais direta os critérios projetuais adotados por Amorim, proporcionando a possibilidade dessa análise.



Atualmente, utilizando-se dessa segunda documentação gráfica gerada pelo uso de ferramentas digitais, foi realizado o estudo tectônico da obra, observando as soluções estruturais, as peles, os detalhes, empregando nessa terceira etapa documental, o programa Sketchup para reconstruir o projeto de maneira virtual.

A geração dessa terceira etapa da documentação (figura 4), empregando as tecnologias contemporâneas, é de grande importância nesse momento, no qual, houve a demolição total da obra, durante o mês de outubro de 2020. Pois, após tal fato, nos resta apenas como memória desse acervo, a sua documentação projetual e resgate fotográfico, realizado pela autora durante sua pesquisa de campo em 2004 (AFONSO, 2006).

Figura 4: Terceira etapa da documentação através da reconstrução virtual da Casa Miguel Vita enquadrando as fachadas noroeste e sudoeste, onde localizava-se a área de serviço e garagem.



Fonte: Reconstrução virtual realizada por Ivanilson Pereira, em 2020- utilizando como base, o redesenho da autora elaborado em 2004, que adotou como suporte o desenho original coletado no arquivo 4^o. Regional da Dircon. PCR.

Dessa forma, a análise arquitetônica que se apresentará aqui, utilizou do material coletado e produzido nessas três etapas documentais, para difundir ao público em geral, e ao meio acadêmico, especificamente àquele voltado aos estudos da modernidade recifense, nordestina e brasileira- os valores e atributos desse excelente exemplar, que foi abruptamente demolido. Através da análise poderá ser constatado os atributos que compunham a Casa Miguel Vita, através da observação atenta das suas soluções projetuais e construtivas.

Dimensão histórica

O projeto da residência foi desenvolvido no final de 1958, por 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).

Nessa época, sete anos após sua chegada ao Recife, Amorim já estava atuando como professor titular do curso de Pequenas Composições no curso de arquitetura da Escola de Belas Artes do Recife, e pode-se afirmar, que ele já estava familiarizado com a realidade brasileira, especificamente, a recifense.

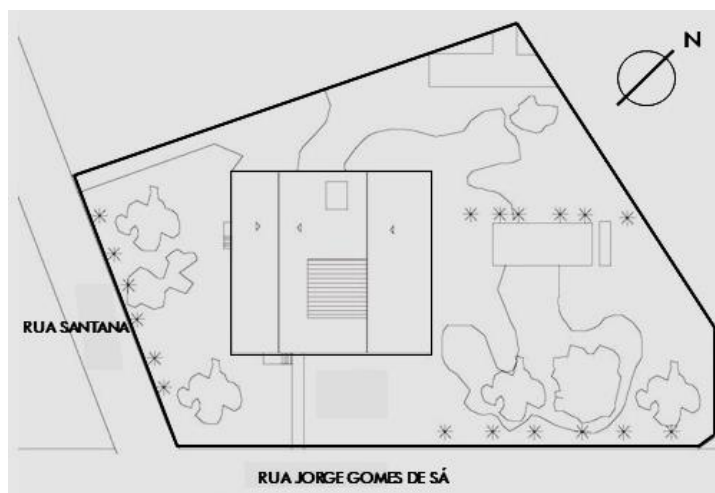
A possibilidade de projetar uma casa de grandes dimensões e padrão alto- o deixou em situação cômoda para criar livremente uma proposta que pudesse adotar os seus critérios projetuais na prática. A parceria com o arquiteto Armindo Leal se fez presente em vários trabalhos ao longo de sua carreira, demonstrando sintonia entre os parceiros no desenvolvimento de obras importantes na cidade.

Dimensão espacial

A casa foi implantada em um terreno amplo (figura 5) situado em uma esquina entre a Rua Santana e a Rua Jorge Gomes de Sá (antiga Rua Astério Rufino Alves), no bairro de Casa Forte, zona residencial de classe média alta da cidade do Recife, local onde foram projetadas várias obras modernas nos anos 50 e 60.



Figura 5: Planta de locação da Casa Miguel Vita



Fonte: Redesenho da autora baseado em desenho original coletado no arquivo da 4ª. Regional da Dircon. PCR. AFONSO,2006.

Na época de construção da casa, o bairro de Casa Forte era tipicamente residencial, com habitações unifamiliares implantadas em lotes grandes e arborizados. Mas, no decorrer do tempo, foi se transformando em um espaço muito valorizado urbanisticamente, devido ao seu clima, vegetação densa, e localização.

Tais aspectos fizeram com que a área fosse abrigando novos programas arquitetônicos, como edifícios multifamiliares de altura, edificações comerciais e de serviços, com a construção de um shopping center, de hipermercados - que iniciaram o processo de descaracterização e demolição de parte do acervo arquitetônico eclético e moderno que compunham a paisagem do lugar. Contudo, entre tantas ocupações danosas à preservação arquitetônica, a prefeitura municipal de Recife criou um parque urbano no bairro, o parque Santana, que margeia o Rio Capibaribe - situado no entorno imediato da Casa Miguel Vita.

A presença da vegetação era abundante com árvores frutíferas que circundavam o imóvel (figura 7), criando uma proteção climática contra as altas temperaturas e insolação da estação seca.

Figura 7: Implantação da casa entre a vegetação abundante, antes da demolição.



Fonte: Imagem coletada através do Google maps.2020.

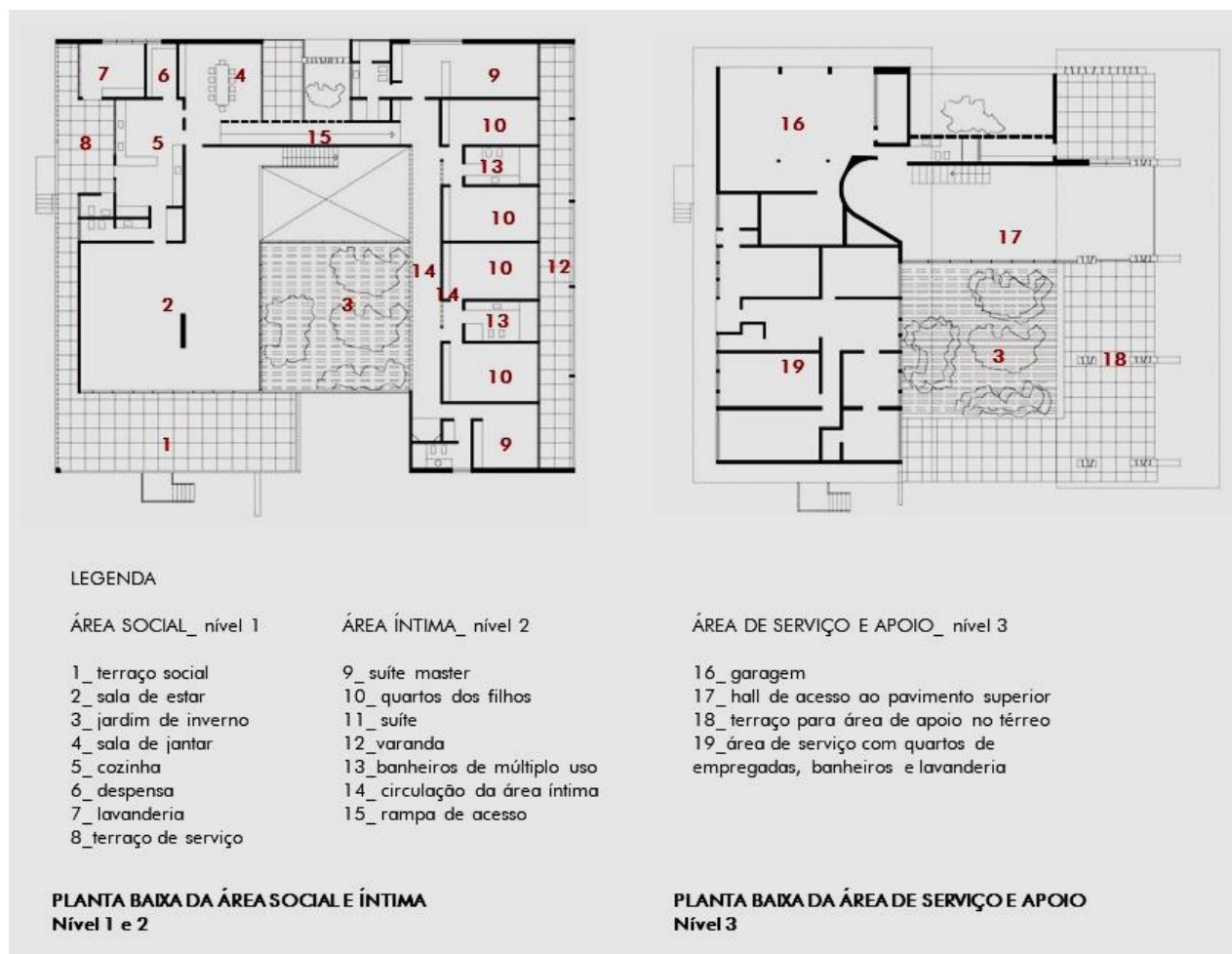
A atenção aos condicionantes climáticos fez com que os autores da obra realizassem a distribuição das zonas de uso em função da orientação solar, aproveitando ao máximo a ventilação natural para as zonas íntima e social.

Para solucionar o programa de necessidades da casa, Amorim propôs três níveis de altura, interligados através de escadas e rampas. Vale salientar, que o uso de rampas na arquitetura residencial brasileira foi bastante utilizado pelos arquitetos modernos, e principalmente pelo arquiteto Vilanova Artigas, que no ano de 1949, resolveu a circulação interna da casa Juljan Czapski, de forma inovadora: "a rampa nesta casa não funciona como instrumento de resolução

de um problema concreto, ao contrário, assume papel compositivo aparecendo na fachada com a mesma inclinação que o telhado.”(COTRIM, 2017, 49)

Através do acesso ao material de projeto obtido no arquivo municipal da 4ª regional da Dircon, foi possível se redesenhar as plantas- baixas para poder observar melhor as soluções projetuais empregadas (figura 8).

Figura 8: Plantas baixas da Casa Miguel Vita



Fonte: Redesenho da autora baseado em desenho original coletado no arquivo da 4ª. Regional da Dircon. PCR.AFONSO, 2006.

O nível 1 abrigava o setor social e parte do serviço. A zona social era composta por um terraço de acesso que funcionava como um hall, elevado aproximadamente 1m em relação ao nível da rua; uma sala de estar ampla e dividida em dois ambientes com vista para o mezanino com jardim de inverno; uma sala de jantar mais reservada. Como parte do programa destinado aos serviços, nesse mesmo nível foi colocada a cozinha ampla, com despensa; uma lavanderia e terraço de apoio.

Um dos elementos de destaque no espaço interno era o pátio interno, denominado jardim de inverno, coberto com pérgulas de concreto armado, que, além de enriquecer plasticamente o espaço, criou um poço para iluminação e ventilação dos ambientes que o cercavam. O pátio ainda possuía a função de servir como elemento de transição entre o espaço social e o espaço de serviço.

O acesso à área íntima- localizada no nível 2- era realizada por uma rampa que conduzia à suíte máster do casal proprietário; aos quatro quartos para filhos, e uma suíte menor, além de dois banheiros de múltiplo uso: todos esses espaços foram contemplados com uma varanda em fita que proporcionava a permeabilidade visual à área de lazer que ficava defronte, no pavimento térreo.

O terraço contínuo presente no piso superior da moradia, com acesso aos quartos, é uma constante de Amorim, que quase sempre o coloca na direção dos ventos dominantes na cidade (sudeste e nordeste), proporcionando agradáveis sombras e ventilação constante aos quartos.

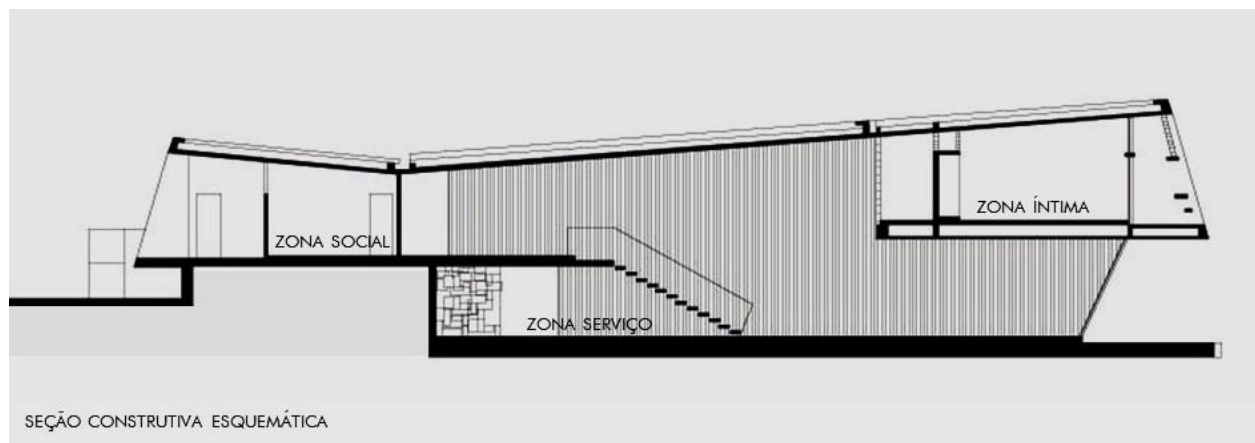


A zona íntima da casa Miguel Vita foi solucionada de forma laminar, modulada e elevada do solo, recebendo a ventilação nordeste presente grande parte do ano na cidade. E, sem dúvida esta zona é um ponto de tensão visual, possuindo a circulação de acesso aos quartos, o pé-direito duplo, mezanino, com vista para o jardim de inverno.

No pavimento térreo, o nível 3- foram projetadas as zonas de serviço e a zona de apoio. A área de serviço possuía um vasto programa, e era composta de garagem para três carros, vários quartos para as empregadas domésticas e demais funcionários, depósito. Estava direcionada à orientação sudoeste, recebendo o sol da tarde.

Nesse mesmo nível, voltado para a orientação nordeste, foi projetado um terraço laminar e modulado, implantado na parte inferior da zona íntima, e que mantinha relação direta com a piscina e área de apoio, composto ainda de sala de jogos e convivência, conforme pode ser mais bem apreendido na figura 9.

Figura 9: Seção construtiva da Casa Miguel Vita.



Fonte: Redesenho da autora baseado em desenho original coletado no arquivo da 4ª. Regional da Dircon. PCR.AFONSO, 2006.

Outra peculiaridade desse projeto em planta foi a solução em elevar a casa do solo, trabalhando com um nível mais elevado em relação à rua, para distribuir o programa da área social nessa cota. Pode-se justificar tal atitude, considerando três aspectos:

- 1) A valorização da volumetria da obra, soltando-a do solo, e conferindo mais leveza.
- 2) As fortes enchentes as quais a cidade e o bairro estavam sujeitos, e devido à proximidade do Rio Capibaribe do imóvel, este era sempre muito prejudicado pelas inundações. E como maneira de proteger as zonas mais privilegiadas da casa, tal solução foi empregada;
- 3) A busca em obter melhor conforto climático, pois elevando o volume, este receberia uma melhor ventilação e, o protegia da umidade do solo, proporcionando uma solução mais salubre às zonas funcionais da casa.

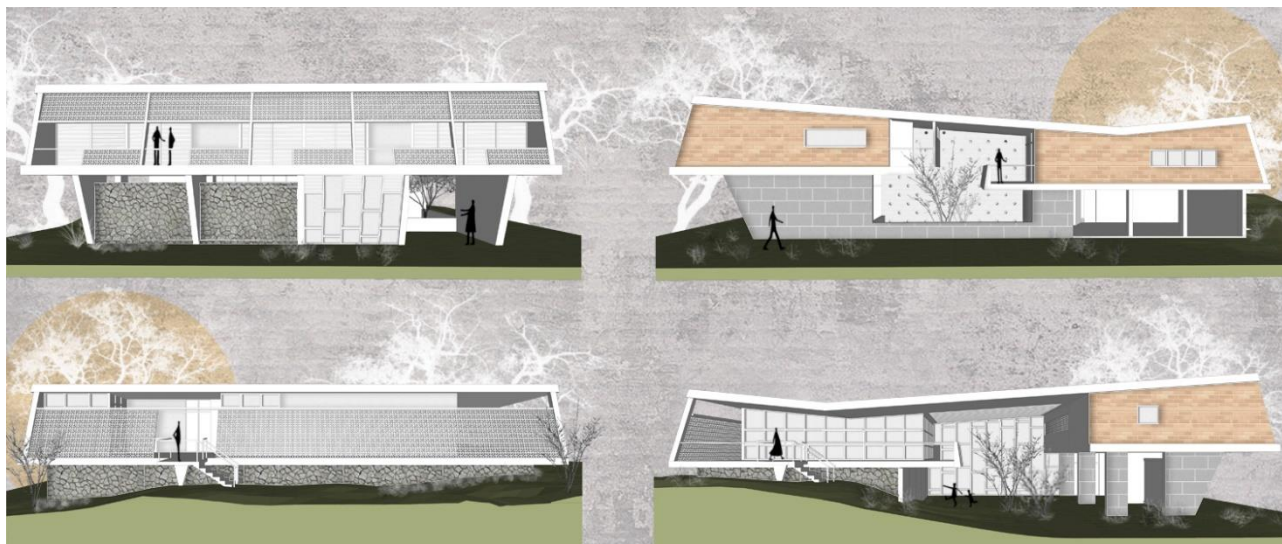
Dimensão formal

O resultado plástico do volume da obra, com seu caráter moderno, foi muito positivo, visto que todas as fachadas receberam atenção especial no projeto, a fim de se obter um equilíbrio do conjunto que trabalhava com cobertura com lajes inclinadas, revestidas com telhas de fibrocimento arrematas por vigas platibandas.

O estudo volumétrico (figura 10) resultante foi possível através do equilíbrio no jogo de planos com distintos materiais e peles para revestimentos das superfícies, o ritmo criado no tratamento de todas as fachadas, a elevação da volumetria do solo, que em conjunto - conferiram à obra, um resultado de excelência e de elegância projetual e construtiva., conforme pode ser constatado no estudo de reconstrução virtual realizado, que possibilita a leitura e o registro documental da casa Miguel Vita, que foi demolida de forma abrupta.

A linguagem formal adotada por Amorim remete à uma influência da Escola Carioca, presente em trabalhos de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Affonso Eduardo Reidy. As referências arquitetônicas daqueles anos eram o conjunto de Pampulha projetado por Niemeyer, nos anos 40, em Belo Horizonte; a Casa Carmem Portinho, projetada por Reidy, em 1950; e as soluções adotadas por Lúcio Costa, no uso de azulejos como revestimentos de fachadas. Esse repertório esteve presente de forma direta nas soluções empregadas na Casa Miguel Vita.

Figura 10: Estudos volumétricos das fachadas através da reconstrução virtual.

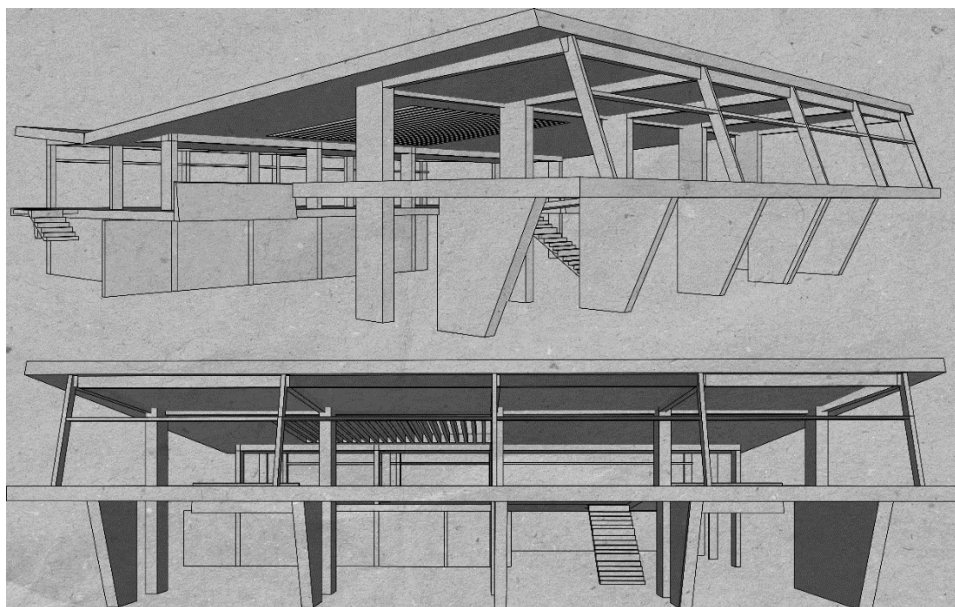


Fonte: Reconstrução virtual realizada por Ivanilson Pereira baseado em redesenho em Autocad de Alcilia Afonso. 2020.

Dimensão tectônica

A solução construtiva partiu da adoção de um sistema estrutural misto, não sistemático, mas sintomático- com o uso do concreto armado como sistema dominante para a estrutura, que em alguns trechos utilizou pilares em ferro - como por exemplo, na sustentação da rampa de acesso aos quartos; e paredes autoportantes, na área de serviço.

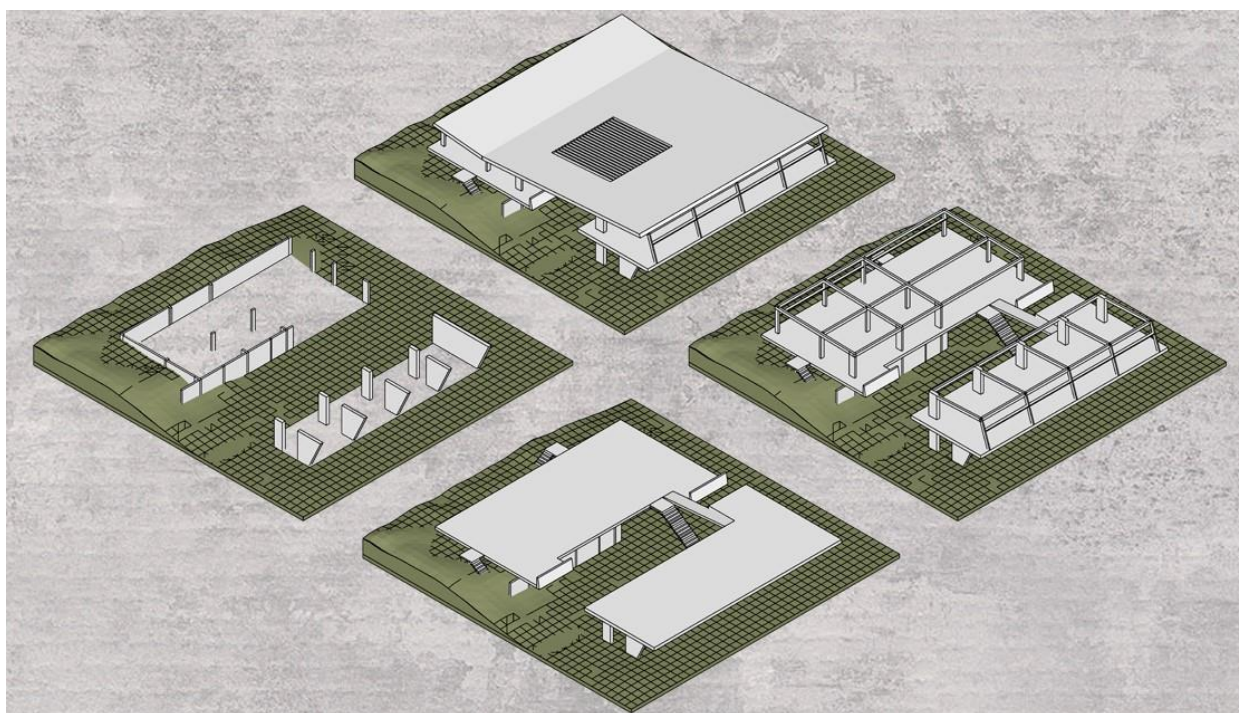
Figura 11: Estudos tectônicos da Casa através da reconstrução virtual.



Fonte: Reconstrução virtual realizada por Ivanilson Pereira baseado em redesenho em Autocad de Alcilia Afonso. 2020.

Os pilares de sustentação da zona íntima foram desenhados de forma trapezoidal (figura 11), espaçados de forma modulada, criando um jogo interessante, tanto do ponto de vista estrutural, quanto plástico, conforme pode ser constatado no estudo de reconstrução virtual da Casa, que apresentou como um dos resultados a possibilidade de percepção da relação forma/ estrutura na solução adotada por Amorim (figura 12).

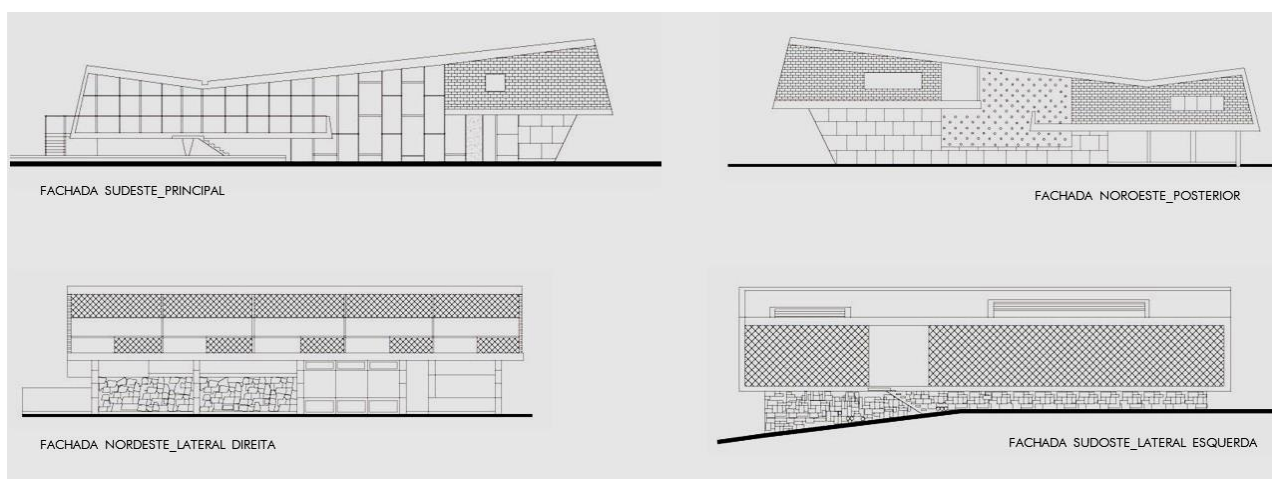
Figura 12: Estudos tectônicos, com enfoque na relação forma/ estrutura da Casa Miguel Vita, através da reconstrução virtual.



Fonte: Reconstrução virtual realizada por Ivanilson Pereira baseado em redesenho em Autocad de Alcilia Afonso. 2020.

A marcação estrutural estava mais presente nas fachadas, pois a relação arquitetura e estrutura é nítida nas soluções empregadas, ao ser adotado o uso de vigas platibandas nas paredes inclinadas e na cobertura em asa de borboleta.

Figura 13: Fachadas da Casa Miguel Vita.



Fonte: Redesenho em Autocad de AFONSO, A.2006.

No espaço interno, a solução estrutural utilizada na área social proporcionou espaços mais integrados, transparentes, sem a presença de paredes divisórias, adotando como revestimentos das paredes, as peles em vidro, estruturadas com madeira, que permitiam um diálogo entre interior e exterior. Desperta interesse, a solução que foi adotada nas esquadrias do terraço térreo, na parte inferior à zona íntima (figura14).

Figura 14: Tratamento dado às esquadrias do terraço no pavimento térreo



Fonte: Fotomontagem com fotografias da autora. 2004.

A cobertura foi solucionada empregando laje inclinada em duas água com caimento para a parte interna, conhecida como asa de borboleta (figura 15)- e buscava uma melhor solução climática, desempenhando um papel importante na configuração do edifício, tanto interna como externamente, proporcionando fachadas de formas trapezoidais, e espaços de pé-direito duplo e volumetrias com linhas modernas

Figura 15: Tratamento dado à cobertura em asa de borboleta.



Fonte: Fotomontagem baseada em fotografias da autora. AFONSO, 2006.

No que é referente à materialidade da obra, Amorim adotou soluções onde a plasticidade e o cromatismo alcançado é consequência da utilização de materiais como a pedra, a madeira, o tijolo e o concreto armado aparentes- além do uso dos azulejos em tons de azul e branco, que contrastavam com as superfícies dos volumes brancos, e os planos de vidro.

As peles ou invólucros utilizados foram executados com caixilharia de madeira, modulada, independente da estrutura, com folhas de vidro ou venezianas. A opção por veneziana foi mais utilizada na área íntima, nos quartos- pois necessitam de maior conforto ambiental, permitindo a ventilação constante dos ambientes. (figura 16)

Figura 16: Peles em buzinetes da parede da rampa, e panos de esquadrias de madeira com vidro, corredeiras presentes na varanda dos quartos, no pavimento superior.



Fonte: Fotomontagem baseada em fotografias da autora. 2004.

Dimensão funcional

A obra havia sido projetada para funcionar como residência unifamiliar, e durante duas décadas abrigou em seus espaços a família do industrial Miguel Vita. No início dos anos 80 do século XX, passou a ser alugada para a uma repartição pública estadual, que deu início ao processo de descaracterização do imóvel, para adaptar a tipologia ao novo uso institucional- a sede da Agência Estadual de Meio Ambiente (que manteve a antiga sigla CPRH da Companhia Pernambucana de Recursos Hídricos).

Entretanto, tal mudança de função- de casa à repartição pública- criou uma trajetória de abandono e falta de manutenção do imóvel ao longo dos anos, pois não recebeu acompanhamento profissional devido, a fim de preservar os valores arquitetônicos da obra. Durante quarenta anos funcionando na antiga residência, a instituição realizou uma série de reformas, construindo edículas, fechamentos de paredes, colocação de condicionadores de ar, e outros elementos parasitários, que prejudicaram muito à conservação da edificação.

Dimensão normativa

Após pesquisa realizada recentemente, foi observado que a Casa Miguel Vita ainda não estava protegida legalmente, apesar de fazer “parte de uma lista de imóveis dignos de tombamento que a diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural da Prefeitura do Recife havia elaborado em 2013, mas que jamais foi confirmada pelo prefeito Geraldo Júlio”, conforme escreveu França (2020, s/p).

Mesmo possuindo o reconhecimento de seus valores arquitetônicos por parte de intelectuais e pesquisadores pernambucanos, e sendo possuidora de atributos que conferiam a autenticidade e grande parte da integridade do projeto arquitetônico e de suas soluções construtivas, o imóvel foi demolido.

Dimensão da conservação: considerações finais

Após a breve análise aqui realizada, é possível traçar as considerações finais sobre a Casa Miguel Vita trazendo à tona alguns questionamentos ligados à sua conservação.

Antes de tudo, é importante esclarecer que a existência e permanência dos bens culturais são efêmeras, se determinado bem, não for devidamente mantido e conservado. Sabe-se também, que o mau uso, acelera a sua degradação.

Entretanto, o problema mais sério da contemporaneidade referente à preservação arquitetônica são os interesses imobiliários, e a obtenção de lucros rápida. Com a Casa Miguel Vita não foi diferente e os herdeiros tinham pressa, e

por isso, para agilizar os trâmites, mandaram demolir toda a casa, em um final de semana, a fim de evitar o processo de tombamento e também, fazer com que os movimentos sociais envolvidos na melhoria urbana e na preservação cultural não conseguissem ser ágeis para um embargo judicial.

Observa-se que na gestão pública urbana em época eleitoral, o jogo de interesse entre políticos e empresários é pesado, e a moeda de troca são acordos escusos que passam por cima dos interesses públicos da sociedade, e das leis, e não surpreende mais a população que assiste impotente tal desmando.

França (2020:s/p) escreveu que o filho de Amorim, o professor e arquiteto Luiz Amorim, não se surpreendeu com a demolição da obra, colocando que:

Não há nada excepcional em relação ao que vem acontecendo no Recife. Não há surpresas: essas demolições começam sempre aos sábados e são concluídas no domingo, numa verdadeira operação de guerra em que tratores arrastam as estruturas de sustentação com correntes. (Luiz Amorim em depoimento dado à FRANÇA, 2020, s/p)

Soube-se através da imprensa local (França, 2020) que o CPRH/ Agência Estadual de Meio Ambiente tinha demonstrado interesse em adquirir a edificação e realizar um projeto de restauro preservando os traços originais e prevendo um prédio administrativo de oito andares na área posterior do terreno.

Contudo, as negociações entre herdeiros e governo estadual não prosperaram, estancando a proposta que certamente, manteria o imóvel conservado de forma adequada. Com a degradação da relação imobiliária de locação, a Casa Miguel Vita acabou sendo vendida para uma construtora, que rapidamente a fim de evitar manifestações, demoliu o exemplar, que sem dúvida deixa uma lacuna grande na história da arquitetura moderna regional e brasileira.

Figura 16: A Casa Miguel Vita sendo demolida, no dia 3 de outubro de 2020.



Fonte: Fotografia de Fred Jordão. 2020.

O que nos resta agora para salvaguardar a memória arquitetônica da obra é a documentação que foi gerada na pesquisa de Afonso (2006) e textos e depoimentos de arquitetos, intelectuais, como Lira (2020) que aqui transcrevo como conclusão sobre a Casa Miguel Vita e suas acertadas soluções arquitetônicas:

Assim como seu típico uso do telhado de suave inclinação (no caso em borboleta), com a telha canal assentada diretamente sobre a laje plana estruturada em nervuras de concreto e blocos cerâmicos, seu modo de pousar, ou antes, de negociar com o solo, e seus pilares trapezoidais, seu controle brilhante de planos, de altimetria, de promenade, de superfícies e revestimentos. Soluções que cairiam como nenhuma outra ao gosto regional-modernista da intelectualidade e da clientela pernambucana. **Uma joia de elegância, de inteligência arquitetônica, que foi hoje espezzinhada pelos tratores.** (LIRA,2020, s/p)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO, Alcilia. *Notas sobre métodos para a pesquisa arquitetônica patrimonial*. Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente, v. 4, n. 3, pp. 54-70, dez. 2019
- AFONSO, Alcilia. Arquitetura do sol. Soluções climáticas produzidas em Recife nos anos 50. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 147.00, Vitruvius, ago. 2012 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.147/4466>>.2012. Acesso em 17 de outubro de 2020.
- AFONSO, Alcilia. *La consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50 en Recife*. Tese doutoral apresentada ao Departamento de projetos arquitetônicos da ETSAB/UPC. Barcelona. 2006.
- AMORIM, Luiz. Delfim Amorim. Construtor de Uma Linguagem Síntese. *Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Nº 24, pp. 94-97. 1989.
- AMORIM, Luiz. Recife: uma escola regional? *Revista Arquitetura e Urbanismo*. Nº 94, pp. 71-79. 2001.
- AMORIM, Luiz. *Modernismo recifense: uma escola de arquitetura, três paradigmas e alguns paradoxos*. Em rede <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg012/bases/03text.asp>. Acesso em 18 de fevereiro de 2004.
- ANDRADE JR, Nivaldo. Patrimônio Arquitetônico. In: CARVALHO, Aline e MENEGUELLO, Cristina. (org.) *Dicionário temático de patrimônio. Debates contemporâneos*. Campinas: Editora Unicamp. pp. 31-33. 2020.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspective. pp.147-148.1981.
- CAMARGO, Mônica Junqueira. Patrimônio Moderno. In: CARVALHO, Aline e MENEGUELLO, Cristina. (org.) *Dicionário temático de patrimônio. Debates contemporâneos*. Campinas: Editora Unicamp. pp 169-171.2020.
- FRANÇA, Inácio. 13:23. *Mais uma casa modernista é demolida às escondidas no Recife* <https://marcozero.org/mais-uma-casa-modernista-e-demolida-as-escondidas-em-recife/> em 05/10/2020, acesso em 20 de outubro de 2020.
- GOMES, Geraldo. Um Modernista português no Recife. *Revista Arquitetura e Urbanismo*. Nº57, pp. 71-79.1995
- KOCH, Wilfred. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes.1994.
- LIRA, José. Ruínas da modernidade no Recife. Bota-abixo de casas modernas e saudades de futuro. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 20, n. 243.02, Vitruvius, out. 2020 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/20.243/7904>>. acesso em 20 de outubro de 2020.
- LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas*. São Paulo: Editora Hucitec. Edusp. 1989.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva. 6ª. Edição. 2000.
- OITICICA, Djanira et all. *Arquiteto Delfim Amorim*. Recife: IAB. 1991.
- SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil*. São Paulo: EDUSP.1997.
- Webinar *Tecnologias digitais para documentação: do vernáculo ao moderno*. Em rede: <https://www.youtube.com/watch?v=0aldi-042S0&feature=youtu.be>. Transmitido ao vivo em 23 de set. de 2020. Acesso em 18 de outubro de 2020.



HISTÓRIA, ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO: TEATRO MUNICIPAL SEVERINO CABRAL, CAMPINA GRANDE-PB. (1962-1988)

HISTORIA, ARQUITECTURA Y DOCUMENTACIÓN: TEATRO MUNICIPAL SEVERINO CABRAL, CAMPINA GRANDE-PB. (1962-1988)

HISTORY, ARCHITECTURE AND DOCUMENTATION: TEATRO MUNICIPAL SEVERINO CABRAL, CAMPINA GRANDE-PB. (1962-1988)

DINIZ, DIÊGO

Mestrando em Arquitetura e Urbanismo (UFPB/PPGAU/João Pessoa)

Graduado em Arquitetura e Urbanismo / UFCG.

E-mail: diego.claudino@academico.ufpb.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0606-7754>

AFONSO, ALCILIA

Doutora em Projetos Arquitetônicos (ETSAB/ UPC /Espanha);

Professora adjunta do curso de Arquitetura e Urbanismo/ UFCG;

Professora efetiva do PPGH/UFGC

E-mail: kakiafonso@hotmail.com; Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6344-9329>

RESUMO

Esse texto trata sobre o resgate documental do Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC), projetado pelo engenheiro Geraldino Pereira Duda, na cidade de Campina Grande, Paraíba, nordeste brasileiro, na primeira metade da década de 1960. O objetivo é difundir o resultado das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas sobre o profissional e suas obras nessa cidade, decorrentes dos estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Arquitetura e Lugar/GRUPAL, desde 2015. Como estudo de caso específico, foi selecionada essa edificação, por tratar-se de um dos mais significativos exemplares de sua produção, além da importância dela no cenário urbano. Justifica-se pela importância em discutir o papel da documentação arquitetônica como primeiro passo para o trabalho de preservação patrimonial, e que deve ser resgatada, retrabalhada, gerando novos documentos que apoiem possíveis intervenções na edificação, como maneira de torná-la viva e pulsante na contemporaneidade. A metodologia da pesquisa e o aporte teórico que possibilitou tais reflexões estarão presente no desenvolvimento textual.

PALAVRAS-CHAVE: documentação; arquitetura moderna; patrimônio moderno.

RESUMEN

El texto trata del rescate documental del Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC), proyectado por el ingeniero Geraldino Pereira Duda, a principios de la década de 1960, en la ciudad de Campina Grande, Paraíba, noreste de Brasil. El objetivo es difundir los resultados de las investigaciones que se han desarrollado sobre el profesional y su obra en esta ciudad, a través de las investigaciones realizadas por el Grupo de Investigación Arquitectura y Lugar / GRUPAL, desde 2015. Como caso de estudio específico, este edificio fue seleccionado, por es uno de los ejemplos más significativos de su producción, además de su importancia en el escenario urbano. Se justifica por la importancia de discutir el papel de la documentación arquitectónica como un primer paso en la labor de preservación del patrimonio, que debe ser rescatado, reelaborado, generando nuevos documentos que sustenten posibles intervenciones en el edificio, como una forma de hacerlo vivo y palpante en la ciudad contemporánea. La metodología de investigación y el aporte teórico que posibilitó las reflexiones aquí presentadas, serán debidamente expuestas durante el desarrollo textual.

PALABRAS CLAVES: documentación; arquitectura moderna; patrimonio moderno.

ABSTRACT

This text deals with the documentary rescue of the Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC), designed by engineer Geraldino Pereira Duda, in the early 1960s, in the city of Campina Grande, Paraíba, northeastern Brazil. The objective is to disseminate the results of the research that have been developed on the professional and his works in this city, through investigations carried out by the Research Group Architecture and Place / GRUPAL, since 2015. As a specific case study, this building was selected, for it is one of the most significant examples of its production, in addition to its importance in the urban scenario. It is justified by the importance of discussing the role of architectural documentation as a first step in heritage preservation work, which must be rescued, reworked, generating new documents that support possible interventions in the building, as a way to make it alive and pulsating in the city. contemporaneity. The research methodology and the theoretical contribution that enabled the reflections presented here, will be properly exposed during the textual development.

KEYWORDS: documentation; modern architecture; modern heritage

INTRODUÇÃO

Esse texto trata sobre o resgate documental do Teatro Municipal Severino Cabral/ TMSC (figura 01), projetado pelo engenheiro Geraldino Pereira Duda na cidade de Campina Grande, Paraíba, nordeste brasileiro, no início na primeira metade da década de 1960. A obra foi encomendada pelo então prefeito, Severino Bezerra Cabral, tendo início em 1962, e sendo parcialmente inaugurada em 1963.

Figura 1: Reconstrução virtual 3D: perspectiva do TMSC



Fonte: Reconstrução virtual produzida por Diego Diniz, 2020.

O objetivo é difundir o resultado das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas sobre o profissional e suas obras nessa cidade, através de investigações realizadas pelo Grupo de Pesquisa Arquitetura e Lugar/GRUPAL, desde 2015.

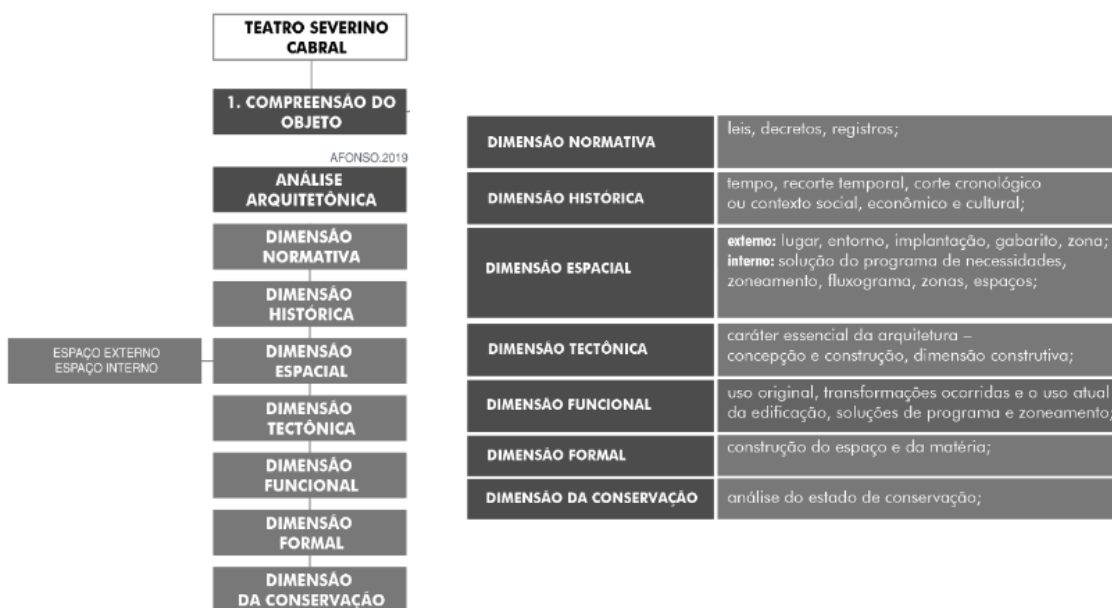
Como estudo de caso específico, foi selecionada essa edificação, por tratar-se de um dos mais significativos exemplares de sua produção, além da importância dela no cenário urbano. Justifica-se trazer à tona os resultados da pesquisa desenvolvida sobre a obra e sua documentação, pela importância em discutir o papel do acervo documental arquitetônico como primeiro passo para o trabalho de preservação patrimonial, e que deve ser resgatado, retrabalhado, gerando novos documentos que apoiem possíveis intervenções na edificação, como maneira de torná-la viva e pulsante na contemporaneidade.

Como metodologia da pesquisa que possibilitou os resultados aqui apresentados, se adotou a proposta desenvolvida por Afonso (2019), que entende a obra como um objeto arquitetônico composto por sete dimensões de análise, como um caminho contínuo de exploração passo a passo, como maneira de apreendê-la (figura 02). Tal caminho compreende as seguintes dimensões analíticas: as normativas que envolvem o objeto; os condicionantes históricos; os aspectos espaciais do exterior e do interior da obra; os elementos tectônicos de sua construção; a funcionalidade; os aspectos plásticos e formal do edifício, e, finalmente, aspectos referentes à conservação.

Como fontes primárias, trabalhou-se com uma documentação original coletada em acervos públicos: da Secretaria de Planejamento Gestão e Transparência (SEPLAN) e da Secretaria de Cultura (SECULT); e privados: no arquivo do escritório de Geraldino Duda.

Segundo (Katinsky, 2005), o edifício é entendido como um documento, e por isso, foi visitado, fotografado, percebido, por diversas vezes, a fim, de se aprofundar mais em aspectos de sua construção, espacialidade e funcionalidade, e patologias.

Figura 2: Esquema metodológico da pesquisa sobre a obra.



Fonte: AFONSO (2019), redesenhado por DINIZ (2020).

A coleta inicial gerou uma segunda etapa documental, produzida através de redesenho empregando programas gráficos como *AutoCad*, que produziu plantas baixas, de cobertura, cortes e fachadas, além de detalhes projetuais e construtivos da obra.

A terceira etapa gerada da documentação utilizando-se de programa gráfico para reconstruir virtualmente o objeto analisado, como o *software SkechUp*, contribuindo assim, para mais um passo do processo, produzindo 3D's (modelo tridimensional) do Teatro, que contribuíram ainda mais para a compreensão dos valores projetuais e construtivos da edificação.

Dessa maneira, tomando como aporte esses distintos documentos, esse texto propõe analisar arquitetonicamente o objeto de estudo deste trabalho.

REFERENCIAL TEÓRICO

As palavras-chaves desse texto estão voltadas para os conceitos de documentação; arquitetura moderna; patrimônio moderno. Serão vistos, de forma breve, os conceitos que embasaram esse texto, como referencial teórico que dialoga com o objeto analisado- o Teatro Municipal Severino Cabral.

Sobre a documentação e sua importância no trabalho de preservação, Quintero (2020, s/p) colocou que *“a documentação é uma prática profissional multidisciplinar e requer formação específica. O objetivo da documentação é prolongar a vida útil do patrimônio e deve basear os projetos de conservação. Serve também para interpretação e apresentação de um sítio.”*

Em complemento a essa discussão, Queiroz (2020, s/p) comenta que *“a documentação ocupa um papel central para a salvaguarda do patrimônio cultural sobretudo quando estamos diante de saberes, conhecimentos, técnicas e habilidades que precisam de um suporte físico para se manter”*.

Araújo (2020) em sua participação na Webinar *“O Cenário Brasileiro e Latino-Americano da Documentação do Patrimônio: pesquisas, pesquisadores e Instituições”*, colocou que:

A documentação do patrimônio, como instrumento de conservação do patrimônio, é uma atividade interdisciplinar. O primeiro desafio é o estabelecimento de parcerias, equipes de diferentes áreas do conhecimento para elaboração de uma documentação capaz de identificar, ler, interpretar os aspectos tangíveis e intangíveis de bens materiais e imateriais. A formação de especialistas em patrimônio deve sempre partir dos fundamentos da documentação, expostos principalmente nas

cartas patrimoniais, pelo estudo das práticas do campo, mas também da aplicação das técnicas e tecnologias que auxiliem a elaboração de uma documentação consistente. (ARAÚJO, A. 2020, s/p)

Observa-se a atenção que pesquisadores e instituições preservacionistas vêm dando à documentação, entendida como uma fase inicial e fundamental das ações de preservação patrimonial. Adquirida em fontes primárias (como arquivos públicos, privados, colecionadores, pesquisadores), e em fontes secundárias (encontradas em bibliotecas, livros, sites), a documentação poderá ser reforçada e ampliada através do trabalho conjunto de maneira multidisciplinar entre “*profissionais de diversas áreas de conhecimento: arquitetos e urbanistas, engenheiros civis, engenheiros de agrimensura, engenheiros cartográficos, geógrafos, turismólogos, museólogos, sociólogos, antropólogos, arqueólogos, historiadores e artistas plásticos, cientistas da computação e da informação e biblioteconomistas*” (2020, s/p).

Na contemporaneidade, a utilização de ferramentas digitais vem contribuindo de forma crucial para o desempenho da documentação no processo de proteção e de salvaguarda dos bens culturais, com o emprego de tecnologias que empregam laser scanner, drones, programas gráficos e equipamentos eletrônicos proporcionando facilidades e ampliações, quanto a qualidade documental.

O professor mexicano Aurelio Sánchez Suárez (UADY – México) colocou durante uma webinar realizada pelo comitê nacional de documental do Icomos Brasil, que discutia o uso de ferramentas digitais para a documentação:

A tecnologia do laser scanner, combinada com softwares avançados tem possibilitado que o registro do patrimônio material seja feito de forma muito rápida e precisa. Entretanto, a presença de um profissional capacitado fazendo o registro de detalhes com uma câmera fotográfica, segue sendo fundamental. (SUAREZ, A. 2020, s/p)

Nessa mesma webinar, e complementando as colocações de Suarez, o professor Márcio Minto (IAUUSP/ Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) acrescento à discussão que:

A adoção do BIM ou do HBIM permite adicionar informações semânticas (técnicas construtivas, uso da edificação, informações históricas) aos registros geométricos. Para decidir que tipo de levantamento será feito, deve-se perguntar, inicialmente, qual o tipo de objeto será cadastrado e o propósito da elaboração do modelo (documentação detalhada digital, estratégia de estudo de técnicas, construtivas, divulgação, gestão e manutenção do bem). Um limite seria o uso de softwares que foram concebidos para uso em construções novas e não se adequam às particularidades de bens patrimoniais. (MINTO, M. 2020, s/p)

Dessa forma, após observar o papel da documentação na preservação, ver-se-á a seguir, o conceito da arquitetura moderna, enquanto linguagem que permeia a construção formal do Teatro em estudo, e que se tornou corrente nas obras de Geraldino Duda.

Esclarece-se aqui, que o movimento moderno foi uma corrente de tendência internacional que partiu das vanguardas europeias de princípios do século XX, apoiadas na teoria e prática da Bauhaus (Gropius, 1972), de Le Corbusier (2000) - se expandindo ao longo dos anos vinte. Conhecido também como “*método internacional, estilo internacional e funcionalismo*”, conforme colocou Montaner (2009, p.12), essa linguagem proliferou pela América, sendo consolidada nos Estados Unidos.

Piñón (1997) explica que “*mientras Europa se batía en la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos se consolidaba una arquitectura que confiaba en la concepción formal del espacio como criterio de identidad histórica y cultural de sus productos*”. (PIÑÓN, 1997, p.22)

A arquitetura moderna racionalista foi a linguagem adotada por Geraldino Duda, e essa, segundo Montaner (2002), parte do princípio da exaltação do método:

A arquitetura racionalista parte da exaltação do método: toda precipitação, intuição ou improvisação deve se substituída pela sistematicidade dos cálculos precisos e dos materiais fabricados em serie. As obras realizadas pelo racionalismo são as que mais satisfaz a mente humana: permitem uma compreensão total, já que sua configuração coincide com a sua estrutura da nossa racionalidade, da qual surgiram (MONTANER, 2002. p.86)

No Brasil, o tema da modernidade tem sido bastante estudado, e Segawa (1997) é um dos autores que tem se dedicado a socializar as fases dessa linguagem, propondo uma divisão para sua compreensão, de um modo bastante didático e que ser observado por pesquisadores que desejam entender a arquitetura moderna brasileira.



Essa linguagem moderna brasileira na arquitetura teve como precursores, os arquitetos: Lúcio Costa - que trabalhava no Rio de Janeiro, e o russo Gregori Warchavsky que migrou para São Paulo nos anos 20, e através de suas atuações profissionais proliferaram os princípios de modernidade utilizados na Europa, procurando, entretanto, adaptações projetuais e construtivas aos trópicos brasileiros.

Segundo Afonso (2006, p. 47), Lúcio Costa foi o principal e mais importante teórico dessa linguagem arquitetônica no Brasil, onde seus princípios projetuais adotados estavam vinculados à sua formação acadêmica, recebendo a partir de 1929, as influências do pensamento corbusieriano. Em 1934, publicou seu manifesto em favor da arquitetura moderna (Costa, 1995), defendendo mudanças na forma de projetar e construir, a partir da aplicação dos conceitos propostos pelo mestre Le Corbusier

Goodwin (1943) sintetizou o cenário brasileiro moderno nos anos 40, apontando para alguns detalhes referentes a produção da arquitetura moderna:

Primero, trae el carácter del propio país y de los artistas que la lanzaron; en segundo lugar, se ajusta al clima y a los materiales de que dispone. En particular, la protección contra el calor y los reflejos de la luz fuerte fue encarada valientemente y resuelta brillantemente. Y, en tercer lugar, toda esta producción ocurrió a la evolución completa del movimiento algunos pasos en el sentido de las ideas lanzadas tanto en Europa como en la América, antes de la Guerra de 1914. (GOODWIN .1943, p. 103)

O paradigma da modernidade brasileira foi Le Corbusier (AFONSO, 2006, p. 51), que sem dúvida foi o personagem que mais influenciou aos Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Afonso Eduardo Reidy, entre outros arquitetos que foram precursores dessa linguagem no Brasil.

Bruand (1981, p. 89) aponta como três temas básicos, a influência recebida no Brasil por Le Corbusier: 1) seu método gráfico de trabalho projetual; 2) a preocupação pelos problemas formais; 3) a valorização dos elementos locais. Tais influências foram incorporadas na arquitetura brasileira após visitas de Le Corbusier ao Brasil em 1929, 1936 e 1962 (AFONSO, 2006, p.51)

Após a influência corbusieriana, o arquiteto carioca Oscar Niemeyer tornou-se o principal nome que causava grande admiração de projetistas, arquitetos de todas as cidades brasileiras e, no exterior.

AFONSO (2006, p. 67) escreveu sobre o papel de Niemeyer colocando que o arquiteto esteve presentes nas três principais obras que eram referência no cenário nacional: o Ministério de Educação e Saúde (MÊS) no Rio de Janeiro (1937-1943); a construção de dos projetos desenvolvidos para a Lagoa de Pampulha, em Belo Horizonte nos anos 40 (1942-1943;) e a construção de Brasília no final dos anos 50 - quando esteve à frente da Novacap, sendo o responsável pelos projetos de edificações institucionais, de superquadras do Plano Piloto da cidade proposto por Lúcio Costa, e concebida dentro dos princípios urbanísticos modernos presentes na Carta de Atenas (LE CORBUSIER, 1989).

A proposta formal/plástica presente nas obras de Niemeyer criaram um modismo nacional, e foi adotado por projetistas como Geraldino Duda, que visitavam tais conjuntos arquitetônicos para ver e aprender com o mestre carioca a projetar uma nova arquitetura, trazendo elementos formais niemeyerianos para as suas produções locais.

O acervo desse recorte histórico da arquitetura moderna está inserido no conceito mais amplo de patrimônio arquitetônico moderno - bens materiais imóveis pertencentes ao século XX, que adotaram critérios e valores da linguagem vista anteriormente.

Catriota (2009) explica que o conceito de patrimônio tem sido ampliado na contemporaneidade, passando de um *“discurso patrimonial baseado na ideia consolidada do monumento histórico e artístico, referente aos monumentos antigos, para uma concepção do patrimônio entendido como o conjunto de bens culturais, referentes às diversas identidades coletivas”* (Catriota.2009, p.12).

A Constituição Brasileira de 1988 incorporou a expansão conceitual, e entende patrimônio cultural brasileiro, como *“os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”* (Brasil, 1988, s/p).

O conceito de patrimônio moderno, conforme escreveu Camargo (2020, p.169), *“foi um termo consolidado, em meados dos anos 1980, diante da possibilidade de reconhecimento dos bens culturais modernos como patrimônio, cujo atraso se deu devido aos critérios estabelecidos nas primeiras legislações europeias.”*



A Carta de Veneza (1964) ampliou essa noção, ao compreender o conceito de bem cultural além de obras monumentais e excepcionais, incorporando no rol do acervo material móvel, indústrias, vilas operárias, estações de transporte, manifestações sociais vinculadas à modernidade, colocando o acervo moderno em lugar.

A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural. (CARTA DE VENEZA, 1964, s/p)

Nesse caminho, conforme explicou Camargo (2020, p.169), o *“Brasil foi pioneiro no reconhecimento dos bens modernos, com a Capela de São Francisco de Assis, de Oscar Niemeyer, na Pampulha, tombada em 1947, e o Ministério da Educação e Saúde Pública, de Lúcio Costa e equipe, no Rio de Janeiro, em 1948.”*

RESGATANDO O AUTOR DA OBRA: GERALDINO PEREIRA DUDA

Geraldino Pereira Duda (figura 03) nasceu em Campina Grande, em março de 1935, filho de Antônio Pereira Duda e Vitalina Pereira Lima. Durante sua infância morou em diversas cidades dos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco.

Começou a trabalhar aos nove anos de idade em uma fábrica de tecidos, e posteriormente em uma oficina mecânica. Aos quinze anos, iniciou suas atividades como desenhista para o arquiteto Josué Barbosa, incentivado pelo amigo, o fotógrafo Sóter Farias. Sete anos depois, Geraldino casa com Nilma Feitosa Pereira, com quem teve cinco filhos: Niúra, Gláuro, Gláucio, Nilda e Glauber (in memoriam), conforme escreveu Meneses (2017).

Desde cedo se destacou como desenhista e projetista autodidata, devido à sua aptidão nata, vindo a despertar grande interesse na sua atuação como projetista na cidade, atraindo novos clientes.

Figura 03: Geraldino Duda desenhando um croqui do Teatro (2019)



Fonte: Fotomontagem e fotografias de Diego Diniz, 2020.

No período em que trabalhava no Departamento de Urbanismo (DPU), da Prefeitura de Campina Grande, recebeu a incumbência de projetar o Teatro Municipal (1962). Isso ocorreu um ano após ter viajado para conhecer a recém inaugurada Brasília, tendo o primeiro contato com as obras de Oscar Niemayer (MENESES, 2017).

Ainda como funcionário da Prefeitura Municipal de Campina Grande, atuou como chefe do DPU, chegando ainda a ser diretor do departamento, no mandato de Willian Arruda. Sua contribuição com o urbanismo da cidade é vasta. Como exemplos podemos citar: o desenho da Praça do Trabalho; o projeto Multi-Lagos (que não chegou a ser executado, mas atualmente passa por revisões); o traçado urbano do bairro da Prata, dentre muitos outros. (MENESES, 2018, p.15)

Conjuntamente à sua atuação profissional, como meio de capacitação, Geraldino realizou cursos oferecidos por correspondência de “desenho arquitetônico”, como os oferecidos pelo Instituto Monitor, relatado por ALMEIDA (2015). Na década de 1970, após alguns anos atuando como projetista, graduou-se em engenharia civil na Escola

Politécnica de Campina Grande, possibilitando o exercício legal profissional.

Segundo Meneses (2017), Geraldino Duda foi responsável pela autoria de centenas de residências, predominantemente com linguagem moderna, que eram divulgadas em jornais e revistas locais. Uma delas, inclusive, foi publicada na Revista *O Cruzeiro*, de circulação nacional, como relata Almeida (2010). Além disso, também contribuiu no desenvolvimento urbano da cidade, participando da elaboração de diversos projetos, como por exemplo, a Praça do Trabalho e o traçado urbano do bairro da Prata (MENESES, 2017).

Afonso e Pereira (2020) explicam que antes de Geraldino Duda se sobressair no cenário campinense, alguns arquitetos precursores já atuavam na cidade, trazendo a linguagem moderna para o cenário urbano:

Denomina-se arquitetos precursores, aqueles profissionais, que mesmo sem serem nascidos na cidade de Campina Grande, desenvolveram ali, um trabalho significativo e precursor no local, como por exemplo, os arquitetos pernambucanos Augusto Reynaldo, e Heitor Maia Neto; e o carioca Hugo Marques. (AFONSO e PEREIRA.2020, s/p)

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

Nesse processo de consolidação, outros arquitetos também contribuíram de maneiras distintas. O pernambucano Tertuliano Dionísio, que atuou bastante na área projetual institucional, e o campinense Renato Azevedo, que além de sua formação arquitetônica, adentra na área urbanística, coordenando e planejando importantes obras em escala urbana. (AFONSO e PEREIRA. 2020, s/p)

Dessa forma, Geraldino destacou-se na produção moderna, com suas obras residenciais, coincidindo com o mesmo período da construção do TMSC, na década de 1960. Segundo ALMEIDA (2010), isso provavelmente ocorreu devido à repercussão da construção do teatro, que contribuiu ao seu reconhecimento pelos campinenses.

Tendo elaborado alguns projetos já nos anos 1950, impressionava o número de projetos de residências durante os anos 1960, boa parte contemporânea à construção do teatro. É possível que, tanto os contatos dentro da prefeitura, como a visibilidade que a construção do teatro lhe proporcionou, tenham contribuído para o seu reconhecimento no meio campinense. (ALMEIDA, 2010, p. 171)

ALMEIDA (2010) escreveu sobre algumas características da produção arquitetônica de Geraldino: adoção de plantas escalonadas, uso de diferentes cores, materiais e revestimentos e o emprego de escadas e rampas. Além disso também é perceptível o cuidado com a inserção da obra no terreno, buscando melhor aproveitamento a partir de diferentes níveis.

Fortemente influenciado pela arquitetura que era divulgada nas publicações especializadas e em outros meios de comunicação, pode-se reconhecer alguns traços marcantes de sua produção, e que passaram a ser experimentados de formas diversas em seus projetos: o gosto pelas plantas escalonadas, o uso de diferentes cores e materiais de revestimentos, e a utilização de escadas e rampas são algumas das características verificadas em seus projetos residências. (ALMEIDA, 2010, p. 172)

Dessa produção residencial destacam as seguintes residências: Hélio Paiva (1960), Sostenhis Silva (1960), Eutiqui Loureiro (1962), Heleno Sabino (1962), Emílio Aguiar (1962), Diniz Magalhães (1962), Camilo Paulino (1964), Anderson Costa (1964) e a Amaro Fiuza Chaves (1968).

Atualmente, Geraldino está com 84 anos, e mesmo tendo se aposentado, ainda mantém seu escritório, no qual visita recorrentemente e armazena diversos documentos e materiais de projetos de sua autoria.

ANÁLISE ARQUITETÔNICA DA OBRA ATRAVÉS DA DOCUMENTAÇÃO

Para realizar a análise apresentada a seguir, os autores se apoiaram na metodologia de pesquisa arquitetônica proposta por Afonso (2019), utilizando o material coletado em arquivos – fonte primária - por Diniz (2019) durante projeto de iniciação científica, além do material elaborado em trabalho de conclusão de curso (Diniz, 2020), também sob a orientação da professora Alcilia Afonso, coordenadora do grupo de pesquisa arquitetura e lugar, vinculado ao curso de arquitetura e urbanismo da UFCG/ Universidade Federal de Campina Grande.



Dimensão normativa

A primeira variante de análise trata-se da dimensão normativa, “*que compreende as leis, decretos e registros que protegem determinado bem. Nessa etapa é fundamental a pesquisa realizada em órgãos públicos que estejam ligados à preservação cultural, seja em nível municipal, estadual ou federal*” (AFONSO, 2019, s/p).

O TMSC localiza-se próximo ao perímetro de tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP), do que corresponde ao centro histórico de Campina Grande, de acordo com o Dec. 25.139 de 29 de junho. 2004. Fato esse, que torna mais relevante por sua implantação próximo a essa área reconhecida em nível estadual para preservação.

Devido ao seu valor cultural e arquitetônico, possui notificação de cadastramento nº 0009/2001 (Figura 04) pelo IPHAEP, que o protege contra demolições, reformas ou quaisquer modificações externas e internas, que venham danificá-lo ou descaracterizá-lo.

Figura 04: Notificação de cadastramento Nº 009/2001 do TMSC emitido pelo IPHAEP

NOTIFICAÇÃO DE CADASTRAMENTO
N.º 0009/2001

João Pessoa, 31 de outubro de 2001

Do: Diretor Executivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba - IPHAEP

Ao Sr. (a) **PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINA GRANDE**

Endereço: _____

O Diretor Executivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba - IPHAEP, usando das atribuições que lhe confere a Lei nº 357 de 16 de janeiro de 1991, publicada no Diário Oficial em 17.01.91, combinada com o Art. 2.º, Capítulo II, do decreto nº 7.819 de 24-10-78, publicado no Diário Oficial em 28-10-78, e ainda, com referendo do Conselho de Proteção dos Bens Históricos Culturais - CONPEC, notifica Vossa Senhoria que o imóvel denominado - **TEATRO MUNICIPAL**, situado na **Rua Floriano Peixoto, s/n - Centro - Campina Grande/PB** foi CADASTRADO por este Órgão, aprovado na sessão de 17 de outubro de 2001.

Assim sendo, de acordo com a legislação em vigor, fica o (s) proprietário (s) ou responsável (eis) obrigado (s) a cumprir (em) as seguintes determinações legais:

- Não demolir, reformar ou efetuar quaisquer modificações externas ou internas, que venham adulterar as características atuais do imóvel, sem prévia autorização do IPHAEP.
- A transferência do imóvel em qualquer época deve ser comunicada ao IPHAEP, na Av. João Machado, 348 - Centro, João Pessoa/PB, CEP 58013-520.

Atenciosamente,

João Pessoa
João Pessoa
DIRETOR DO IPHAEP

Fonte: Cópia do documento cedido pelo IPHAEP.

Segundo o Plano Diretor de Campina Grande, Lei complementar nº 003, de 9 de outubro de 2006, o Teatro está inserido na “zona de qualificação urbana”, que se caracteriza por usos múltiplos, tratando principalmente das questões de adensamento construtivo, sistema viário, equipamentos públicos e espaços livres e de lazer.

Ainda de acordo com tal Lei complementar, são objetivos da política municipal do patrimônio cultural, garantir que o patrimônio arquitetônico tenha usos compatíveis com a edificação, além de estabelecer e consolidar a gestão participativa do patrimônio cultural.

Deve-se também observar as normatizações estabelecidas pelo Código de Obras de Campina Grande, Lei Nº 5410/13, pelo qual o TMSC classifica-se em “usos especiais”. Essa categoria estabelece uma série de normativas para edificações destinadas à locais de reuniões de pessoas, como auditórios, cinemas e teatros.

Dimensão histórica

A análise dessa dimensão “*está relacionada ao tempo, recorte temporal, contexto social, econômico e cultural do objeto arquitetônico. Nessa dimensão devem ser feitas análises de diversos fatores associados à época estudada: sobre o projeto, a obra, os clientes e custos, na época em estudo*”. (Afonso, 2019, p.58)

Em 1962, o então prefeito de Campina Grande, Severino Cabral Ribeiro, encomendou aos técnicos da Prefeitura Municipal o projeto de um teatro, o qual foi parcialmente inaugurado, em 1963. O projeto ficou ao encargo de Geraldino Duda e do engenheiro calculista, Lynaldo Cavalcante (figura 05).

Lynaldo Cavalcanti foi um grande engenheiro campinense (formado na Escola de Engenharia da UFPE), e muito atuante na cidade, participando como conselheiro do Serviço Nacional de Aprendizagem industrial/ SENAI. Chegou a



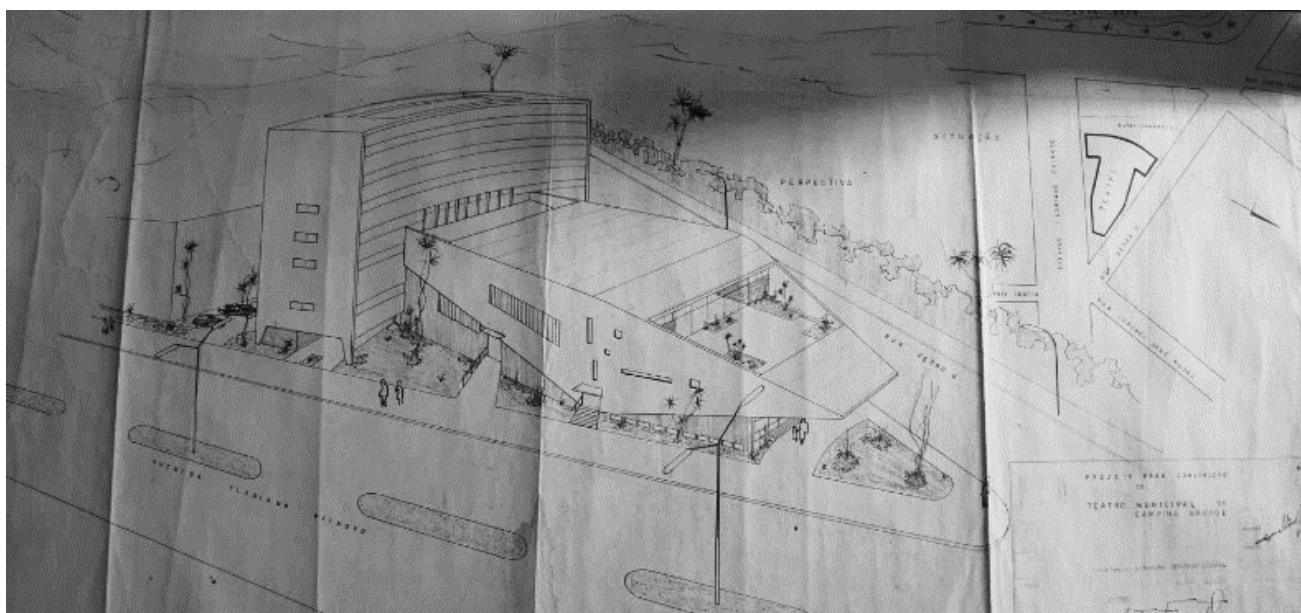
ser Reitor da Universidade da Paraíba (1967/78), depois de ser Diretor da Escola Politécnica da UFPB (1964/71).

Lynaldo Cavalcanti possuía ainda uma empresa particular voltada para serviços técnicos de construção civil, elaboração de cálculos técnicos, orçamentos, trabalhos de arquitetura e projetos, onde atuava como diretor, juntamente com Pedro Araújo.

Segundo ALMEIDA (2007), a consolidação da arquitetura moderna em Campina Grande ocorreu na década de 1960, com a construção do TMSC, enquanto obra de grande significância. Provavelmente a construção do Teatro Castro Alves (1957-58) do arquiteto Bina Fonyat em Salvador/ Bahia, serviu como referência volumétrica, principalmente quando observa-se a laje inclinada que marca a entrada de ambas as obras.

A consolidação da arquitetura moderna na cidade só se dá, de fato, na década seguinte, notadamente com a construção do Teatro Municipal Severino Cabral (1962-63), projeto de Geraldino Pereira Duda, umas das obras mais significativas da época, o que não implica dizer ser a primeira. (ALMEIDA, 2007, p. 7)

Figura 05: Documentação original do projeto arquitetônico com perspectiva de Geraldino Duda.

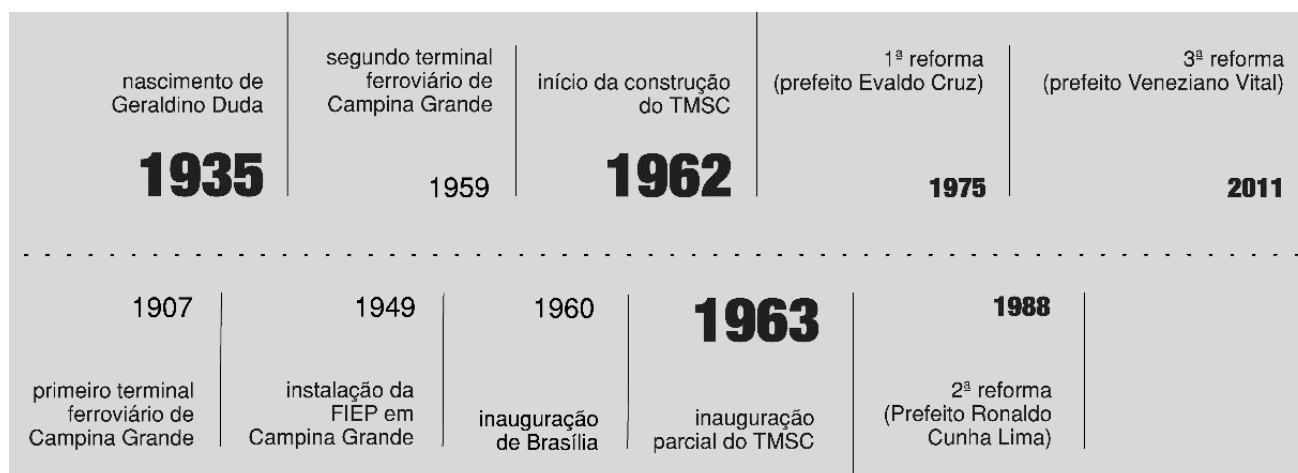


Fonte: Acervo particular de Geraldino Duda.

A obra foi executada pela Construtora G. Gióia & Cia de Campina Grande, tendo como fiscal o engenheiro Moutinho. Todo o tratamento acústico e mobiliário foi realizado pela empresa Kastrup da cidade de Recife.

Desde sua inauguração, em 1963, ocorreram três reformas no Teatro: a primeira, em 1975, no mandato do prefeito Evaldo Cruz, onde foi construído o Mini Teatro Paulo Pontes; a segunda, em 1988, pelo então prefeito Ronaldo Cunha Lima, que realizou uma intervenção de grande proporção, acarretando na alteração de elementos externos e “modernização” dos espaços internos; e por fim, a terceira e última reforma que ocorreu entre 2009 e 2011, na gestão do prefeito Veneziano Vital, com adaptações à acessibilidade e às normatizações de segurança contra incêndios. (figura 06)

Figura 06: Linha do tempo contextualizando o TMSC



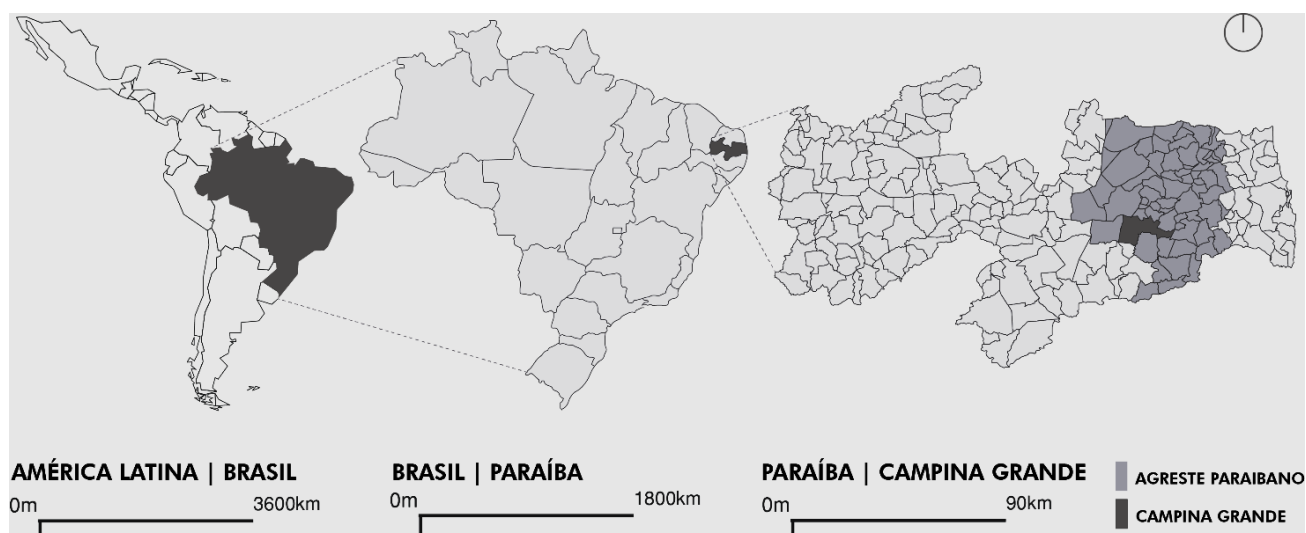
Fonte: Elaboração de Diego Diniz, 2020.

Dimensão espacial

Antes de tudo, esclarece-se que a análise da dimensão espacial se divide em duas partes, observando-se : a) o espaço externo, onde será analisado o lugar, o entorno e a implantação, entre outros; e, b) o espaço interno, observando as soluções do programa de necessidades e zoneamento, conforme escreveu Afonso (2019,p.60).

Quanto à dimensão espacial externa da obra em análise, importante introduzir informações básicas sobre a cidade na qual ela está implantada. Campina Grande está localizada no nordeste brasileiro, agreste paraibano, a 120 km da capital João Pessoa (Figura 07). Com aproximadamente 400 mil habitantes, é atualmente a segunda maior cidade paraibana em número populacional. Por sua localização estratégica, exerce forte influência educacional, cultural e comercial à sua Região Metropolitana (Lei Complementar Estadual nº 92/2009, que inclui 19 municípios paraibanos).

Figura 07: Localização da Cidade de Campina Grande/PB na América Latina, Brasil e Paraíba



Fonte: Montagem de Diego Diniz, 2020.

O Teatro Municipal Severino Cabral faz parte do Centro de Campina Grande, que possui uma população de 7.527 habitantes, de um total de 385.213 habitantes municipais, de acordo com o Censo de 2010. O Centro limita-se com os seguintes bairros: Conceição, Lauritzen, Jardim Tavares, Santo Antônio, José Pinheiro, Catolé, São José, Prata, Monte Santo e Palmeira. Segundo o Mapa de Uso do Solo da SEPLAN (Secretaria de Planejamento, Gestão e Transparência de Campina Grande) de 2010, o Bairro Centro possui uso misto, sendo predominantemente comércio/serviço e residencial.

A implantação do TMSC ocorre em um terreno de forma trapezoidal, com declive no sentido Leste-Oeste, de aproximadamente seis metros. Sua implantação faz limite norte com a Av. Dom Pedro II; ao sul com o estacionamento do TMSC e a Av. Floriano Peixoto - que corta a cidade em uma diagonal noroeste - nordeste; ao leste, uma pequena praça, com monumento em homenagem ao prefeito Severino Cabral, e o canteiro que divide os dois sentidos da Av. Floriano Peixoto (Figura 08).

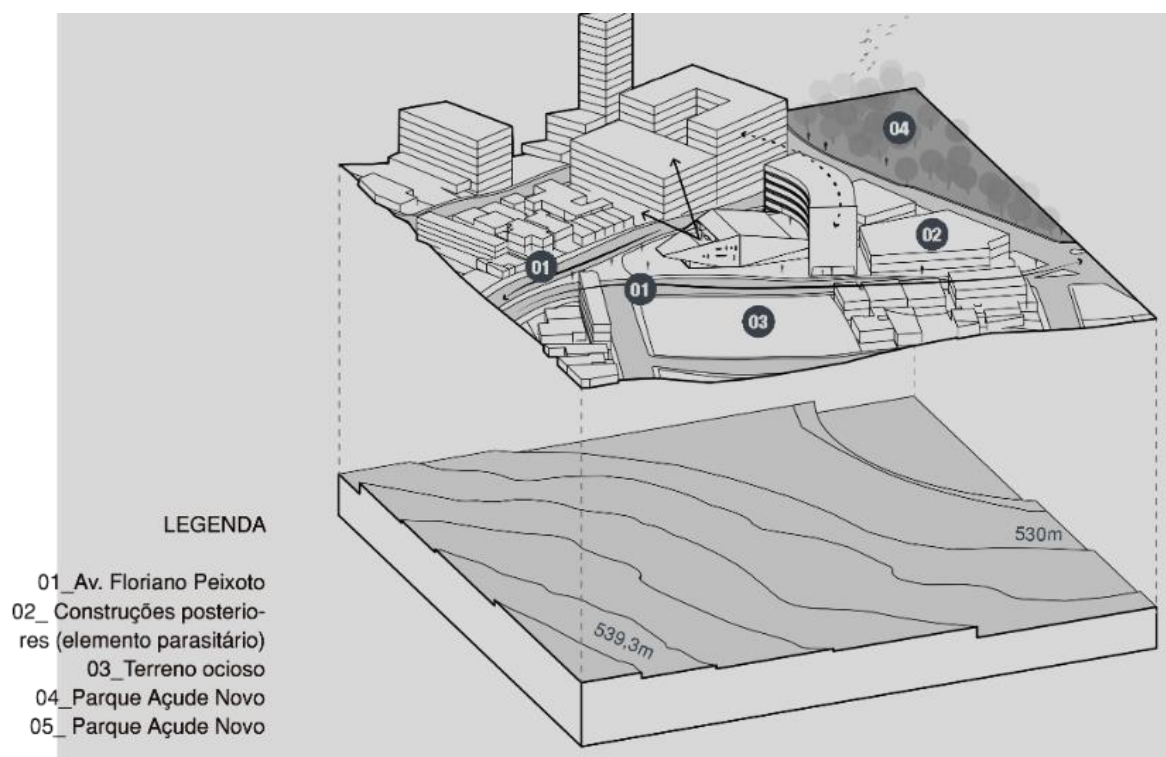
O edifício faz limite oeste com algumas construções de uso comercial, que possuem gabaritos desproporcionais e recuos inadequados. Esses “elementos parasitários”, obstruem a relação do edifício com a cidade, assim como a visualização da sua fachada oeste composta por um grande painel de azulejo.

Em um raio de 500 metros existem alguns equipamentos importantes, como por exemplo, o conjunto do Parque Evaldo Cruz (Açude Novo), projetado na década de 1970 pelo arquiteto campinense Renato Azevedo. Esse conjunto é composto pelo traçado urbano do parque, a Secretaria de Cultura de Campina Grande (SECULT) e um obelisco. Tem-se também o Parque do Povo, o Centro Cultural Lourdes Ramalho, e o Terminal de Integração. Este último, por sua vez, foi implantado de forma inadequada, bloqueando visualmente e fisicamente o acesso ao conjunto.

Além disso, o TMSC está próximo do Centro Histórico de Campina Grande, que é composta por praças, museus e edificações, predominantemente no estilo *Art déco*.

Quanto à dimensão espacial interna, observou-se através da pesquisa, que o TMSC tinha previsão inicialmente de uma área construída estimada em 5.404,9 m² distribuída em dois volumes, que compõe sua estrutura formal. Tal forma corresponde intrinsecamente a duas grandes zonas espaciais: o primeiro volume (de forma trapezoidal) com quatro pavimentos, correspondendo à zona de apoio aos público; e o segundo volume (curvado em forma de arco) com sete pavimentos, setorizando os espaços de administração, apoio aos artistas, palco principal, área técnicas e de serviço.

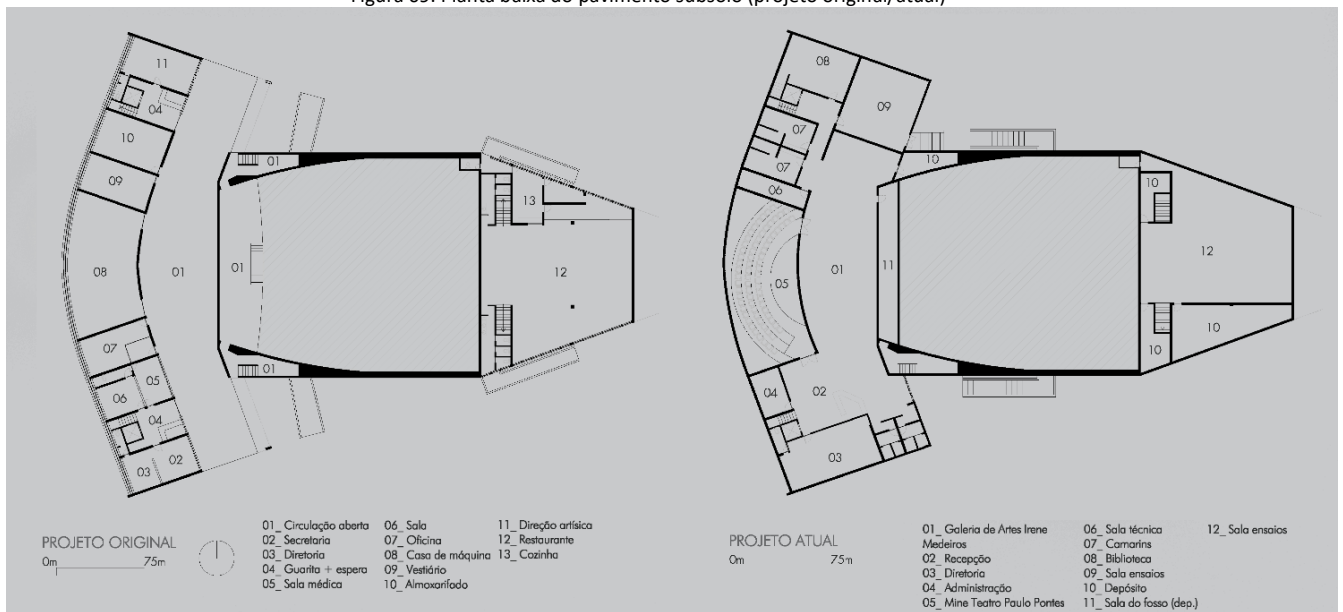
Figura 08: Esquema da implantação do TMSC no centro da cidade, evidenciado o entorno imediato



Fonte: Reconstrução virtual elaborada por Diego Diniz, 2020.

Sabe-se que entre o projeto concebido e a execução ocorrem diversas modificações, sejam por motivos financeiros, técnicos ou programáticos, que influenciam no resultado, além das modificações que ocorrem para adaptação às novas necessidades. Nesse sentido, é fundamental resgatar as intenções projetuais originais, buscando entender o processo de concepção, assim como as propostas que permearam seu desenvolvimento. Analisando-se o redesenho bidimensional da planta baixa do pavimento subsolo (figura 09), pode-se perceber as diferenças entre o projeto original e edifício atualmente.

Figura 09: Planta baixa do pavimento subsolo (projeto original/atual)

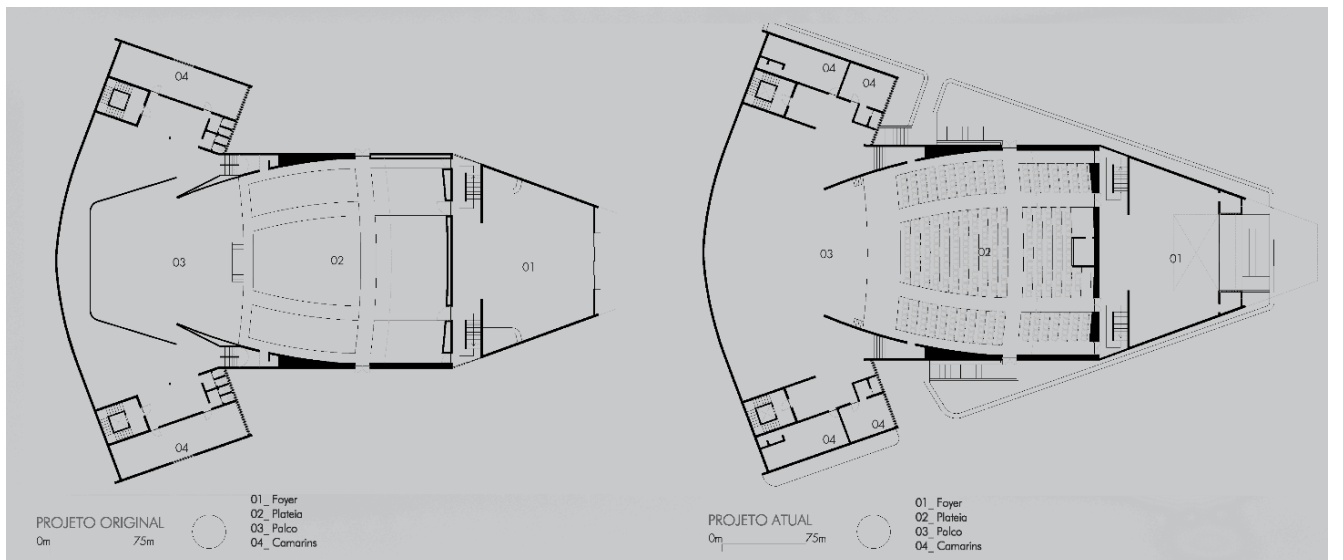


Fonte: Redesenho de Diego Diniz, 2020.

Uma dessas diferenças, que demonstrava uma intenção de projeto que beneficiaria os pedestres e fortaleceria o diálogo do edifício com a cidade, refere-se à uma circulação aberta, entre o norte e sul do edifício. Além disso, também se observou de modo geral: 1) A execução de apenas cinco, dos sete pavimentos previstos; 2) modificações na cobertura e nos reservatórios acima do último pavimento; 3) alterações na cobertura; 4) Uma varanda externa para os artistas e funcionários, que foi destinada a uma área técnica para condensadores; 5) A não execução de reservatórios de água que estariam localizados no último pavimento, etc.

É possível observar a espacialidade do pavimento principal, onde está inserido o palco, plateia e foyer representado na planta baixa do pavimento térreo (figura 10). A relação entre a forma e a função espacial é evidente. O programa foi resolvido de acordo com as características do terreno (forma e topografia), direcionando a porta principal para o centro histórico da cidade.

Figura 10: Planta baixa do pavimento térreo (projeto original/atual)



Fonte: Redesenho de Diego Diniz, 2020.

As circulações verticais foram resolvidas com dois elevadores e duas escadas no volume oeste do edifício, e com duas escadas no volume ao sul, apresentando uma redução de acessibilidade.

Em 1975, ocorreu a primeira reforma, onde foi construído o Mini Teatro Paulo Pontes, com capacidade para 80 lugares e uma série de modificações internas. Alguns anos depois, em 1988, mais uma intervenção invasiva, pelo impacto das modificações: troca de revestimentos, traçado paisagístico, modernização de equipamentos técnicos (som, iluminação, acústica, mobiliário, ar-condicionado e equipamentos de palco), inserção de peles de vidro etc.

A última intervenção na obra aconteceu entre 2009 e 2011, principalmente, nos espaços internos. Houve troca de forro, novas instalações de ar-condicionado e do sistema elétrico e hidráulico; tratamento acústico e troca de poltronas; e a instalação de combate a incêndio, entre outras modificações. Os dados da Tabela 01 são referentes às reformas identificadas de acordo com fontes secundárias, como panfletos, notícias de sites, vídeos de reportagens etc.

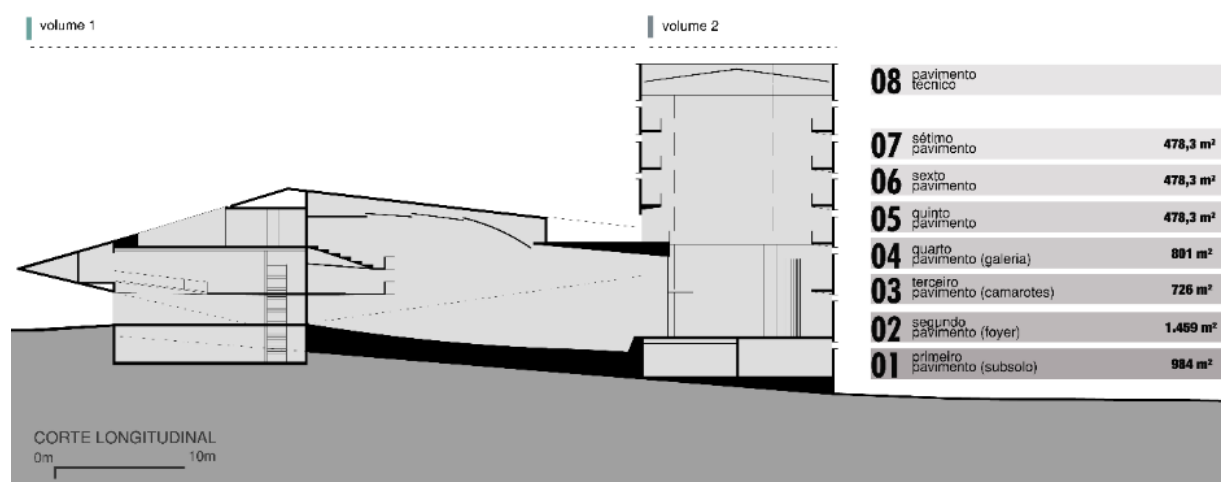
Tabela 1: Descrição das reformas ocorridas no TMSC

REFORMAS	
1975	Conclusão do projeto inicial; reparo do palco, plateia, camarotes e galeria; construção do Mini Teatro Paulo Pontes com 80 lugares;
1988	Recuperação do equipamento teatral, som, iluminação, acústica, mobiliário, equipamentos de palco, ar-condicionado. Troca e aplicação de revestimentos externos, criação de bilheteria, alteração do paisagismo e traçado externo (calçadas, jardins e estacionamento); alteração na escada de acesso principal; demolição das quatro rampas laterais, sendo duas refeitas em outra posição para saída de emergência; Instalação de peles de vidro no volume posterior;
2009-2011	Troca de forro; novas instalações e ar-condicionado (3º andar); restauração das instalações elétricas e de iluminação; recuperação dos sistemas hidráulicos; novo tratamento acústico e novas cortinas; rampa de acesso para deficientes; cabine de iluminação, banheiro acessível; novas poltronas; restauração da administração, salas de dança, camarins, sala de espetáculos e foyers; lavagem externa; novo piso; “descupinização”; recuperação de telhado; instalação de sistema de combate a incêndio; aumento da capacidade;

Fonte: Compilado de informações coletadas em fontes secundárias por DINIZ, 2020.

Além do espaço horizontal, também é interessante observar as relações espaciais horizontais entre os pavimentos do TMSC (Figura 11). No volume 1, entre o foyer e o primeiro pavimento existe um mezanino definindo uma espacialidade mais ampla, assim como o um espaço aberto no último pavimento, que possibilita uma relação visual com a paisagem da cidade. O espaço central comporta a plateia principal, galeria e mezanino. Por fim, no volume 2, existe um espaço central que percorre todos os pavimentos acima do palco.

Figura 11: Corte esquemático do TMSC



Fonte: Redesenho de Diego Diniz, 2020.

Dimensão funcional

Essa dimensão trata-se das soluções do programa em planta e zoneamento, conforme colocou Afonso (2019): Nesse



ponto é importante observar o uso original da obra, as alterações de usos ocorridas ao longo do tempo e o uso atual da edificação. Em sua concepção original o TMSC tinha um programa de necessidades moderno e progressista para a época, principalmente, por se uma cidade do interior. Além dos espaços comuns para o funcionamento de um teatro, até então, composto de foyer, plateia, palco e camarins, abrangia usos complementares, como bar, restaurante, mirante, salas de aulas e ensaios, entre outros.

Alguns ambientes foram reconfigurados, tais como, o restaurante - que se transformou em uma sala de ensaios; e o bar que parou de funcionar por diversas questões administrativas. Ao longo dos anos, algumas funções foram sendo adaptadas e alteradas para novas necessidades, como por exemplo, o banheiro acessível (embaixo da escada), sala técnica de iluminação, biblioteca, espaço de exposição e uma sala de apresentação menor - o Mini Teatro Paulo Pontes.

No projeto foi pensado em um estacionamento na parte posterior do edifício, estabelecendo um recuo em relação aos outros lotes. Esse recuo favorecia a sua permeabilidade visual. Por algum acordo político/administrativo, algumas construções foram feitas nesse recuo, prejudicando a visibilidade do edifício.

Ao longo dos anos também houve reformas no desenho urbano do seu entorno, sendo acrescentado um estacionamento aberto na lateral sul do edifício. Observa-se então, que enquanto teatro, sua função principal nunca foi alterada. Mas ocorreram algumas adaptações e alterações em espaços complementares, de acordo com as necessidades administrativas e de funcionamento.

Dimensão tectônica

Afonso (2019) traz como aporte para a compreensão da análise tectônica, a conceituação trabalhada por Frampton (1995), que definiu tectônica como “arte da construção”, ou seja, o caráter essencial da arquitetura, que unifica concepção e construção. Segundo a autora, na análise da tectônica devem ser considerados os seguintes pontos: 1) Estruturas de suporte; 2) Paredes; 3) Coberturas; 4) Detalhes; e 5) Revestimentos.

Dessa maneira, ao analisar-se o TMSC observou-se a composição da estrutura de suporte, ou superestrutura (vigas, pilares e lajes) de concreto moldadas *in loco* (figura 12). A vedação é de alvenaria convencional independente da superestrutura. Na entrada principal percebe-se a expressão do sistema construtivo, que permite uma laje de 6 metros em balanço, marcando e protegendo esse acesso.

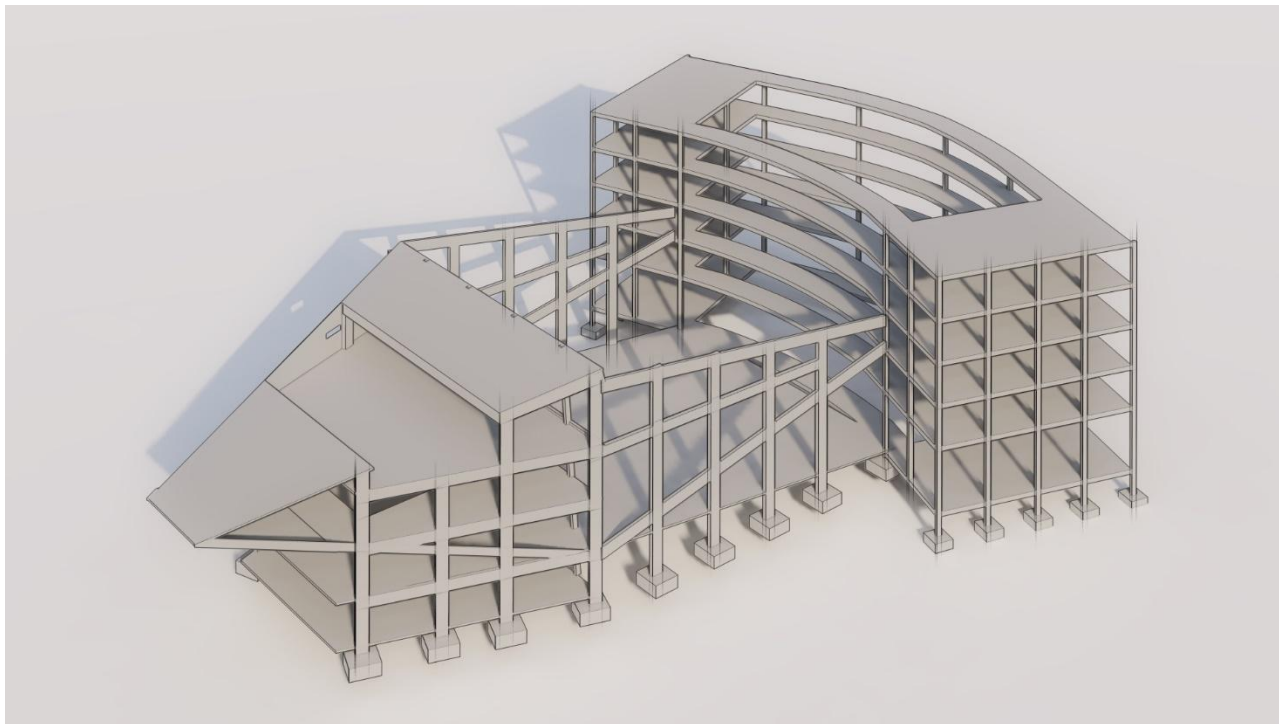
Figura 12: Imagens da construção do TMSC, possibilitando a visualização da estrutura de suporte



Fonte: Fotomontagem utilizando fotografias da época da construção do Arquivo do Blog Retalhos históricos de Campina Grande

A estrutura é sistemática, ao apresentar uma trama ordenadora em sua composição, e assintomática, ao não ter sua estrutura aparente (figura 13), mas podendo ser evidenciada pela técnica construtiva adotada, que é percebida através de sua construção formal mediante o dimensionamento dos vãos. Existe uma relação entre estrutura e forma mais evidente na volumetria externa, do que nos ambientes internos.

Figura 13: Reconstrução tridimensional simulando a estrutura portante sistemática do TMSC

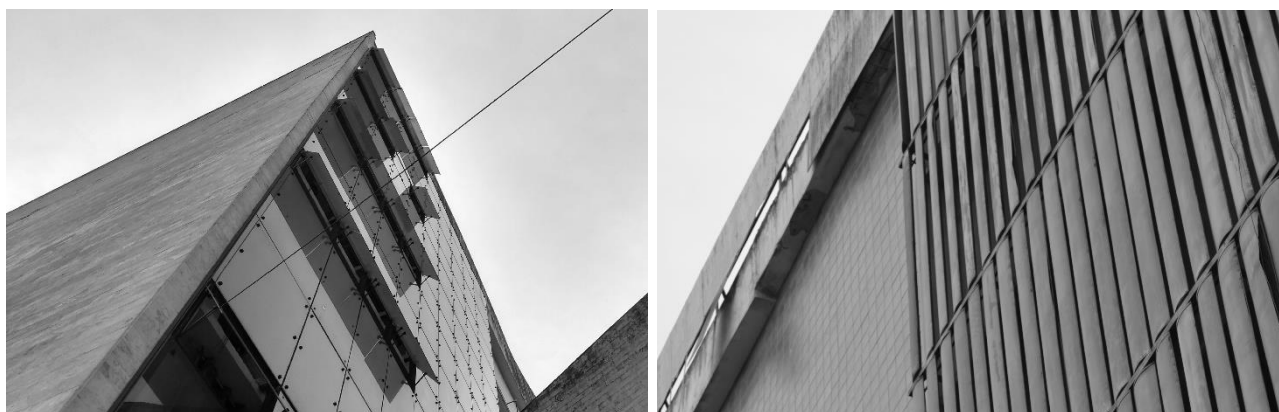


Fonte: DINIZ, 2020

Quanto às peles construtivas do TMSC, ou seja, o envoltório da edificação, destaca-se o processo de alterações ao longo do tempo, algumas orientadas pelo próprio autor da obra. Isso ocorreu principalmente, porque a obra não foi concluída na sua inauguração, acarretando um processo longo de reformas e implementações de componentes.

As esquadrias externas são predominantemente de vidro com caixilhos metálicos. De modo geral, existem poucas esquadrias, limitando-se à porta de entrada e às de emergência, nas laterais, além daquelas presente no jardim terraço e as janelas laterais, que iluminam os banheiros e os patamares das escadas. Também foram acrescentadas na reforma da década de 1980 duas grandes esquadrias de vidro e caixilhos metálicos nas fachadas leste, sobrepostas em todos os pavimentos, assim como dois painéis em brises metálicos verticais que sobrepoem as laterais das fachadas oeste, protegendo as esquadrias da insolação direta. (Figura 14)

Figura 14: Esquadrias e brises presente no TMSC



Fonte: Fotomontagem com fotografias de Diego Diniz.2020.

A cobertura foi solucionada adotando-se dois tipos de sistemas: laje revestida com mármore – expressando a composição formal da edificação – presente na marquise do acesso principal, e parte em telhas de fibrocimento com

uso de platibandas.

Quanto à materialidade construtiva, observou-se que os tons de cinza dos revestimentos em pedra e concreto foram substituídos pelo granito terracota e o mármore bege Bahia, nas fachadas, em consequência das reformas ocorridas. No interior predominam materiais como o mármore branco, tábuas de madeira e carpete.

Na fachada oeste, encontra-se um painel em azulejo com tons terrosos, e uso da cor azul e bege, do artista plástico carioca Roberto Magalhães. A visão do painel foi bastante prejudicada pela construção indevida no recuo posterior do TMSC, de um centro comercial que desrespeitou a distância exigida pela legislação municipal.

Dimensão formal

O conceito de forma, pode ser considerado como estrutura essencial interna e como construção do espaço e da matéria, segundo MONTANER (2002). Está relacionada ao diálogo entre o programa, o lugar, a estrutura e os materiais, segundo escreveu MAHFUZ (2004), em texto sobre a forma pertinente.

Assim, a dimensão formal trata-se da construção da forma e do espaço, observando-se aqui, que a forma moderna foi a linguagem adotada para o volume como um todo. Segundo Afonso (2013, p.129), a forma moderna adotou critérios tais como:

Arquitetura como volume e jogo dinâmico de planos; a tendência à abstração e à simplificação; utilização de malhas geométricas estruturantes do projeto; busca de formas dinâmicas e espaços transparentes, com o predomínio da regularidade, substituindo a simetria axial acadêmica, e a ausência de decoração que surge de perfeição técnica.(AFONSO, 2013, p.129)

Tais valores puderam ser apreendidos no resultado formal do objeto analisado: Geraldino criou uma forma limpa, forte e marcante, inspirado em obras modernas produzidas no país (figura 15), conforme foi visto anteriormente, da Escola carioca através da produção de Oscar Niemeyer. Também foi contatada uma relação visual com a obra do Teatro Castro Alves de Bina Fonyat, e tal semelhança necessita ser mais bem aprofundada.

Figura 15: Reconstrução virtual do TMSC, explorando a dimensão formal



Fonte: Reconstrução virtual realizada por Diego Diniz. 2020

Mas, sem dúvida, o terreno foi um dos condicionantes que mais influenciou na concepção da forma do teatro. O terreno trapezoidal e com topografia em declive, possibilitou a setorização da plateia, seguindo o relevo natural, e a resolução do programa em dois volumes principais. (Figura 16)

Figura 16: Esquema concepção volumetria do TMSC



Fonte: Fotomontagem de Diego Diniz, 2020.

Dimensão da conservação

Para a análise da conservação, foi necessário a realização de diversas visitas à obra, vistorias, produção de fichas de identificação de danos de (FID's), e mapas de danos, a partir da compreensão das anomalias, materiais e soluções construtivas empregadas na obra, apoiando-se para tanto em métodos desenvolvidos por LICHENSTEIN (1986) e TINOCO (2009).

O processo de análise foi adaptado aos recursos disponíveis, não sendo utilizado nenhum método mais avançado com uso de instrumentos específicos ou ensaios laboratoriais. Dessa forma, a análise da conservação baseou-se em experiências empíricas. Não será apresentado aqui, pois o enfoque do texto é histórico e não, do estudo das patologias que interferem na conservação do bem.

Contudo, registra-se que para a coleta das informações ocorreram algumas vistorias em loco, através de registros fotográficos que permitiram a observação do edifício. Também foram feitas pesquisas referentes ao histórico do TMSC, observando as implicações contextuais e políticas referentes as modificações ocorridas. Posterior a isso, buscou-se compreender essa problemática, a partir de diagnósticos da situação atual, entendendo as origens e causas das patologias, de acordo com cada dano encontrado. Posteriormente foram definidas condutas de conservação. Tais informações estão contidas no trabalho de conclusão de curso/ TCC de Diniz (2020) e podem ser consultadas, por aqueles que desejarem se aprofundar nesse tema, além de texto escrito por Afonso e Meneses (2018).

A Figura 17 é composta por seis imagens do TMSC, de 1962 a 2019: nessa montagem pode-se perceber as mudanças ocorridas nas fachadas do edifício, desde sua construção, sejam causadas pelas reformas ocorridas, ou por manifestações patológicas. Essas imagens representam visualmente às incorporações e pátinas que narram a história do edifício ao longo de mais de cinco décadas, e possui uma importância documental para se observar o edifício ao longo dos anos.

Figura 17: As mudanças ocorridas na volumetria do TMSC.



Fonte: Fotomontagem de Diego Diniz com imagens coletadas em fontes secundárias da pesquisa.2020.

Conclui-se que apesar dos diversos danos presentes no TMSC, muitos dos elementos construtivos ainda estão em estado de conservação bom. Esse trabalho buscou entender essas degradações para servir como subsídio para futuras intervenções de modo mais adequado, buscando-se reverter uma curva ascendente de desgaste de seus componentes arquitetônicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro Municipal Severino Cabral continua sendo objeto de estudo de Diniz (2020), mas agora em nível de pesquisa de mestrado na área de arquitetura na UFPB//Universidade Federal da Paraíba, com enfoque sobre a tectônica da obra.

As informações documentais coletadas do projeto original, das reformas, atrelada aos novos documentos gráficos gerados pelas pesquisas contínuas ao longo de três anos, tem proporcionado um material rico para subsidiar a atual gestão da edificação, bem como, apoiar projetos arquitetônicos futuros de intervenção na obra.

Assim, enfatiza-se a relevância da documentação arquitetônica para: resgatar a história da obra, em todos os seus momentos, a fim de que o material produzido possa ser repassado para gerações que percebam os valores, os atributos e o significado do bem patrimonial, posto sua representatividade para a cultura campinense e paraibana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Alcilia. *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, Alcilia. *La consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50 en Recife*. Tese doutoral apresentada ao Departamento de projetos arquitetônicos da ETSAB/UPC. Barcelona. 2006.

AFONSO, Alcilia. *A adoção de uma metodologia de ensino para projetos arquitetônicos*. Arquiteturarevista. Vol. 9, n. 2, p. 125-134, jul/dez 2013. Em rede: <http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/arq.2013.92.05>. Acesso em 01 de novembro de 2020.

AFONSO, Alcilia; MENESES, Camilla; *Patologia do patrimônio moderno. O caso do Teatro Municipal Severino Cabral. Campina Grande - PB*. In: Colóquio Ibero-Americano: Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, 4., 2018, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2018.

AFONSO, Alcilia e PEREIRA, Ivanilson. *Origem e consolidação da arquitetura moderna em Campina Grande/ PB*:



personagens e projetos. 1950-1970. Revista Jatobá: Universidade Federal de Goiás. Vol. 2. 2020. Em rede: <https://revistas.jatai.ufg.br/revjat/article/view/65428>. Acesso em 31 de outubro de 2020.

ALMEIDA, Adriana. *Modernização e Modernidade: uma leitura sobre a arquitetura moderna de Campina Grande (1940-1970)*. (Dissertação) – Universidade de São Paulo Campus São Carlos, 2010.

ALMEIDA, Adriana. *Arquitetura moderna residencial de Campina Grande: registros e especulações (1960-1969)*. Monografia (Graduação) – Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2007.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspective.1981.

ARAÚJO, Ana Paula et al. Webinar *O Cenário Brasileiro e Latino americano da Documentação do Patrimônio: pesquisas, pesquisadores e Instituições*. Em rede: <https://www.youtube.com/watch?v=-peJKRE8v3k>. Transmitido ao vivo em 16 de set. de 2020. Acesso em 01 de novembro de 2020.

BRASIL. Constituição. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: Nov. 2020.

CAMARGO, Mônica Junqueira. Patrimônio moderno. Em CARVALHO, Aline e MENEGUELLO, Cristina. *Dicionário temático de patrimônio*. Campinas: UNICAMP. 2020. pp: 169-171.

Carta de Veneza de 1964. Em rede <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em 02 de novembro de 2020.

CASTRIOTA, Leonardo. *Patrimônio cultural. Conceitos, políticos, instrumentos*. São Paulo, Belo Horizonte: Annablume.2009.

Código de Obras de Campina Grande, Lei Nº 5410/13. Em rede: <<http://pmcg.org.br/wp-content/uploads/2014/10/codigo-de-obras-Lei-5410.13.pdf>>. Acesso em maio de 2020.

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Em rede: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acessado em 20 de outubro de 2020.

COSTA, L. Considerações sobre arte contemporânea (1940). In: L. COSTA, *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, p. 245-258. 1995.

DINIZ, Diego. *Intervenção Arqui(tectônica): Estudo preliminar de restauro do Teatro Municipal Severino Cabral em Campina Grande-PB*. (Monografia) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande-PB, 2020.

DINIZ, Diego. *Tectônica da modernidade: Desafios para a preservação da arquitetura moderna em Campina Grande-PB*. XVI Congresso de Iniciação Científica da Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2019.

DINIZ, Diego. *Arqui(tectônica) da Modernidade: Análise de exemplares da obra de Geraldino Duda em Campina Grande, na década de 1960*. Plano de Pesquisa apresentado e aprovado no mestrado ao PPGAU-UFPB, 2020.

GOODWIN, Philip. *Construção Brasileira, arquitetura moderna e antiga*. Nova Iorque: MOMA.1943.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1972.

KATINSKY, J. R. *Pesquisa Acadêmica na FAUUSP*. São Paulo: FAUUSP. 2005.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva. 6ª. Edição. 2000.

LICHTENSTEIN, Noberto. *Patologia das construções*. São Paulo: Boletim Técnico Nº06/86 da Escola Politécnica da USP, 1986. Disponível em: http://www.pcc.poli.usp.br/files/text/publications/BT_00006.pdf. Acesso em: jul. 2020.

MENESES, C. *A casa segundo Geraldino Duda*. (Monografia) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande-PB, 2017.

MINTO, Márcio et al. Webinar *Tecnologias digitais para documentação: do vernáculo ao moderno*. Em rede: <https://www.youtube.com/watch?v=0aldi-042S0&feature=youtu.be>. Transmitido ao vivo em 23 de set. de 2020. Acesso em 18 de outubro de 2020.



MONTANER, Josep. *As formas do Século XX*. Barcelona: Editora Gustavo Gili.2002.

MONTANER, Josep. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Editora Gustavo Gili.2009.

PLANO DIRETOR DE CAMPINA GRANDE, Lei complementar nº 003, de 9 de outubro de 2006. Campina Grande: Prefeitura Municipal de Campina Grande.

PIÑÓN, Helio. *El sentido de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC.1997.

QUEIROZ, Hermano et al. Webinar *Tecnologias digitais para documentação: do vernáculo ao moderno*. Em rede: <https://www.youtube.com/watch?v=0aldi-042S0&feature=youtu.be>. Transmitido ao vivo em 23 de set. de 2020. Acesso em 18 de outubro de 2020.

QUINTERO, Mario et al. Webinar *Tecnologias digitais para documentação: do vernáculo ao moderno*. Em rede: <https://www.youtube.com/watch?v=0aldi-042S0&feature=youtu.be>. Transmitido ao vivo em 23 de set. de 2020. Acesso em 18 de outubro de 2020.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil.1900-1990*. São Paulo: EDUSP. 1997.

SUAREZ, Aurelio et al. Webinar *Tecnologias digitais para documentação: do vernáculo ao moderno*. Em rede: <https://www.youtube.com/watch?v=0aldi-042S0&feature=youtu.be>. Transmitido ao vivo em 23 de set. de 2020. Acesso em 18 de outubro de 2020.

TEATRO SEVERINO CABRAL. [Site institucional]. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20050406150756/http://www.teatroseverinocabral.com.br/base_artigo.php?id=38>.



ZEUS E MNEMOSSINE: A ARQUITETURA DE RINO LEVI E A RELAÇÃO COM OS ARTISTAS.

ZEUS Y MNEMOSSINA: LA ARQUITECTURA DE RINO LEVI Y LA RELACIÓN CON LOS ARTISTAS

ZEUS AND MNEMOSSINE: RINO LEVI'S ARCHITECTURE AND THE RELATIONSHIP WITH ARTISTS

MENESES, CAMILLA

Mestranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFCG)
E-mail: camilla.tml@usp.br

CESAR, JOÃO CARLOS DE OLIVEIRA

Doutor em Estruturas ambientais urbanas (USP)
Prof. associado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
E-mail: jcocesar@usp.br

RESUMO

Esse artigo tem por objeto de estudo a relação entre arte e arquitetura na cidade de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950, tendo como foco a obra do arquiteto Rino Levi. O objetivo é analisar como se deu a aproximação entre artistas e arquitetos, e quais foram os resultados desse intercâmbio de atuações na arquitetura moderna brasileira. A metodologia empregada possui dois momentos. Primeiramente é realizada a pesquisa histórica através do levantamento e estudo da bibliografia utilizando fontes primárias e secundárias. O segundo momento analisa o objeto arquitetônico, tendo como foco a integração das artes. Os estudos de caso analisados foram o Edifício Prudência (1948) e o Teatro Cultura Artística (1950). O trabalho justifica-se como instrumento para documentação do patrimônio arquitetônico a ser tratado, e também, por aprofundar estudos relativos a historiografia da arquitetura moderna. Dessa forma, procurou-se apresentar quais eram os valores e ideais que permeavam a sociedade paulistana na primeira metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: arte e arquitetura; arquitetura moderna; Rino Levi.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo estudiar la relación entre arte y arquitectura en la ciudad de São Paulo en la década de 1940-1950, centrándose en la obra del arquitecto Rino Levi. El objetivo es analizar cómo se acercaron artistas y arquitectos, y cuáles fueron los resultados de este intercambio de performances en la arquitectura moderna brasileña. La metodología empleada tiene dos momentos. Primero, la investigación histórica se lleva a cabo mediante el relevamiento y el estudio de la bibliografía utilizando fuentes primarias y secundarias. El segundo momento analiza el objeto arquitectónico, centrándose en la integración de las artes. Los casos de estudio analizados fueron Edifício Prudência (1948) y Teatro Cultura Artística (1950). La obra se justifica como un instrumento de documentación del patrimonio arquitectónico a tratar, y también, de profundización de estudios relacionados con la historiografía de la arquitectura moderna. Así, intentamos presentar cuáles fueron los valores e ideales que impregnaron la sociedad paulista en la primera mitad del siglo XX.

PALABRAS CLAVES: arte y arquitectura; arquitectura moderna; Rino Levi.

ABSTRACT

This article aims to study the relationship between art and architecture in the city of São Paulo in the 1940-1950s, focusing on the work of the architect Rino Levi. The objective is to analyze how the artists and architects got closer, and what were the results of this exchange of performances in modern Brazilian architecture. The methodology employed has two moments. First, historical research is carried out by surveying and studying the bibliography using primary and secondary sources. The second moment analyzes the architectural object, focusing on the integration of the arts. The case studies analyzed were Edifício Prudência (1948) and Teatro Cultura Artística (1950). The work is justified as an instrument for documentation of the architectural heritage to be treated, and also, for deepening studies related to the historiography of modern architecture. Thus, we tried to present what were the values and ideals that permeated São Paulo society in the first half of the 20th century.

KEYWORDS: art and architecture; modern architecture; Rino Levi.

INTRODUÇÃO

Uma das pautas do movimento arquitetônico moderno, foi a integração entre as artes. O tema permeou debates nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM's), e em outros seminários internacionais de arquitetos e artistas. Ademais, personagens como Le Corbusier publicaram artigos em revistas especializadas de arquitetura, incentivando a síntese das artes (CAPPELLO, 2010).

No Brasil essa causa também foi uma pauta considerada com entusiasmo pelos arquitetos modernos. No início do século XX, na cidade de São Paulo, começaram a se formar sociedades entre grupos de artistas, intelectuais e arquitetos que buscavam a promoção de eventos culturais.

Um dos arquitetos brasileiros que mais incorporou, tanto em seus textos publicados, quanto nas suas obras, o ideal de integração das artes, foi Rino Levi. Ao estudar a arquitetura moderna brasileira através de publicações em revistas especializadas europeias Cappello (2010), afirma que

Rino Levi, depois de Oscar Niemeyer, é o arquiteto brasileiro mais publicado nas revistas. E é também um dos arquitetos brasileiros que realiza a síntese das artes, trabalhando em vários projetos em colaboração com artistas plásticos, em especial com o paisagista e artista plástico Burle Marx (CAPPELLO, 2010 p.11).

O objeto analisado neste artigo se trata da relação entre arte e arquitetura na cidade de São Paulo nos anos de 1940-1950, tendo como foco a obra de Rino Levi. O objetivo é analisar como se deu a aproximação entre artistas e arquitetos, e quais foram os resultados desse intercâmbio de atuações na arquitetura moderna brasileira.

A metodologia empregada possui dois momentos. Primeiramente é realizada a pesquisa histórica através do levantamento e estudo da bibliografia utilizando fontes primárias e secundárias. O segundo momento analisa o objeto arquitetônico, ou seja, o edifício.

O texto está estruturado em três partes, a primeira analisa sob o ponto de vista histórico a atividade cultural e artística de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950. Nela foram utilizadas fontes primárias como matérias do jornal "O Estado de São Paulo" e textos do próprio Rino Levi. A segunda trata de informações sobre a formação de Rino Levi e se apoia em autores como Anelli; Guerra; Kon (2019), Alves (2010) e Aranha (2008).

Na terceira parte os projetos do Edifício Prudência e do Teatro Cultura Artística são analisados sob o ponto de vista da integração entre as artes. Autores como Cappello (2010), Pietro (2019) e Serrano (2008) foram consultados.

Este trabalho apresenta reflexões resultantes da pesquisa de mestrado da autora, que ao estudar sobre materiais de revestimento em exemplares da arquitetura moderna de São Paulo, observou a frequência com que os planos transcenderam a função arquitetônica e se configuraram como obras de arte.

1. CONTEXTO ARTISTICO-CULTURAL EM SÃO PAULO (1940-1950)

Os anos 40 e 50, na cidade de São Paulo, caracterizaram-se não apenas por um importante momento para as artes e para a arquitetura como por uma aproximação entre, artistas, arquitetos e escritores.

De um lado Pietro Maria Bardi, juntamente com Assis Chateaubriand formatavam o MASP e de outro Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo), além de adotar arquitetos como Marcello Piacentini, ligado a Mussolini, para desenvolver projetos em São Paulo, trabalhava também na criação do MAM e posteriormente do MAC USP.

Eventos são realizados em conjuntos com artistas plásticos, escultores, arquitetos, escritores, além de surgirem pontos de convívios, como o 'Clubinho dos artistas' nos porões do prédio do IAB.

O 'Clubinho', Clube dos Artistas e Amigos das Artes, tem sua primeira assembleia em 16 de outubro de 1945, no subsolo do Edifício Esther (projeto dos arquitetos Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho, inaugurado em 1938), mas tendo efetivamente as suas atividades iniciadas em outubro de 1947 sob a presidência de Rino Levi. Somente em abril de 1949, se instala na Rua Rego Freitas, 306, sede do IAB, ainda em construção, da qual Rino Levi, foi um dos arquitetos responsáveis pelo projeto.

Paulo Mendes de Almeida em artigo publicado no Jornal O Estado de São Paulo de 5 de setembro de 1959, sobre o Clubinho, diz:

Ao lado disso vem desenvolvendo intensa atividade cultural e artística realizando conferências e exposições coletivas e individuais, como a retrospectiva de Di Cavalcanti e de Clóvis Graciano entre



muitas outras que, distribuídas através de uma existência de 12 anos, seria difícil longo e fastidioso enumerar. Com essa conta corrente encarta-se o clubinho naquela série de movimentos que antecederam a criação do Museu de Arte Moderna o que para nós constituiu um coroamento nessa evolução das artes plásticas. Toda essa atividade dos diversos grupos, mais tarde ainda iria ter como que a consagração oficial, com a instituição do Salão Paulista de Arte Moderna. (ALMEIDA, 1959)

A 1ª Bienal, que ocorre em São Paulo em 1951, idealizado por Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, vai também ter enorme impacto, no meio artístico, promovendo debates, artigos em jornais e revistas especializadas que também surgiram nesse período, divulgando novas formas de abordagem das artes.

Segundo Luiz Saia, em artigo publicado em 1959:

[...] este tipo de convívio com artistas e intelectuais representou para os estudantes de arquitetura desse período não apenas uma saída para se libertarem de seu primitivo apego a escola de Belas Artes que muitos frequentavam paralelamente ao curso de arquitetura, mas especialmente para se emparelhar como sensibilidade e como comportamento social aos jovens artistas plásticos e intelectuais que representavam a inteligência mais viva da década de 30 a 40. Não só desse convívio nasceram colaborações interessantes do ponto de vista profissional, como agora arquitetos com o escultor Brecheret e no estudo do monumento a Caxias e a criação de uma demanda potencial dos arquitetos por parte desses artistas e intelectuais demandar essa que iria se concretizar, especialmente depois da última guerra, mas sobretudo se evidenciou a existência de uma área comum de sentimento dos problemas nacionais e dos problemas da arte capaz de conduzir a uma unidade da Inteligência Paulista, essa unidade vem denunciada desde as primeiras oportunidades de manifestação explícita e cada vez mais se consolida em todas as ocasiões que porventura surjam. (SAIA, 1959, p.116)

A frequência dos Artistas pelos arquitetos e dos escritórios dos Arquitetos pelos artistas se tornou um fato corriqueiro e por isso mesmo pouco percebido em que pese a enorme importância de tal acontecimento três fatos bastam para evidenciar a importância desta situação peculiar e vantajosa, o poder da polarização que exercia Mário de Andrade cujo prestígio de cultura e inteligência transbordava facilmente do âmbito de suas preocupações exclusivamente literárias e musicais se derramando generosamente entre todos aqueles cuja sensibilidade procurava um apoio em termos desconhecidos pelo formalismo acadêmico e pelo aristocratismo artístico aliança que se iniciou nos ateliês escritórios passou para o clube comum (CAAA) e acabou no longo sadio período de convivência na própria sede do IAB e em terceiro lugar vai assinalar a circunstância de uma unidade bastante significativa entre o Congresso dos escritores e o primeiro Congresso dos Arquitetos ambos realizados em São Paulo em 1945. (SAIA, 1959, p.117)

Rino Levi, em 1948 escreveu,

Do ponto de vista puramente plástico o importante é que não nos prendamos a preconceitos e nos adaptemos livremente as novas ideias e aos novos materiais e processos, assim, para que o homem de nossa era, aceite arquitetura moderna a única que poderá resolver os complexos problemas da habitação. (LEVI, 1948, p.55)

Yves Bruand, ao abordar esse período da arquitetura brasileira, evidencia o contexto político e social que permitiu o nascimento e o desenvolvimento de uma nova arquitetura, levando naturalmente a busca de uma riqueza decorativa e o desejo de impressionar o público ou a clientela. Evidencia que o gosto pela representação ou mesmo a ostentação, orientaram se ainda mais facilmente neste sentido pois o estilo adotado continuou sendo de grande simplicidade no tratamento geral.

Para Bruand (1981) essa riqueza decorativa exerceu se em quatro direções principais: revestimentos de qualidade, como mármore, granito e cerâmica, a plasticidade dos acessórios como brise-soleil, venezianas e persianas, em colaboração com as demais artes, escultura, pintura e cerâmica e efeitos de cor. Segundo ele, esses meios de expressão impuseram-se a partir da segunda estadia de Le Corbusier em 1936 sendo a influência do mestre franco suíço inegável. (BRUAND, 1981)

Em artigo publicado no caderno em homenagem ao IV Centenário de São Paulo, em 1954, no jornal O Estado de São Paulo, faz uma referência à essa atuação conjunto dos artistas e arquitetos nesse período:

“O concurso dos artistas plásticos tem sido utilizado para embelezamento desses edifícios, muitos dos quais decorados por pintores de renome. Merece especial menção, neste particular, o grande e belo prédio, a pouco inaugurado, do Estado de São Paulo, projeto de Pilon, que ostenta em sua fachada mosaico de Di Cavalcanti e no saguão de entrada um enorme painel ou encáustica de Clóvis Graciano



e para o salão nobre Cândido Portinari executou uma tela de grandes dimensões representando um grupo em que se acham reunidos os fundadores do jornal” (MARTINS, 1954, p. 139)

Entre os diversos artistas e arquitetos italianos que trabalham em São Paulo, merecem especial destaque o artista Bramante Buffoni que vai trabalhar em parceria com o casal de arquitetos, também italianos, Ermanno Siffredi e Maria Bardelli, autores de projetos icônicos como a Galeria do Rock, no centro de São Paulo, do edifício Domus, o edifício Nobel, onde é possível ver um painel de Buffoni. Outros murais podem ser vistos também Galeria Nova Barão também de Siffredi e Bardelli. Irá realizar ainda vários painéis para escritórios e grandes lojas.

Em 1950 Di Cavalcanti elabora o mural ‘As filhas de Zeus com Mnemosine’, de 48m de largura por 8m de altura, para fachada do Teatro da Sociedade de Cultura Artística projetado por Rino Levi. O trabalho foi escolhido por D. Esther Mesquita em concurso no qual participaram Burle Marx e o arquiteto Jacob Ruchti. O projeto foi desenvolvido nas dependências da Vidrotil, fábrica de pastilhas de vidro recém estabelecida na cidade. (NADIR, 2008).

Segundo Lúcio Gomes Machado, professor da FAUUSP, em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, Rino Levi imaginou um lugar ‘porta voz’ que se destacasse sobre “o casario abaixo, hoje totalmente substituído por andares acintosos de concreto. Ninguém imaginava que a cidade fosse se verticalizar tão rapidamente”. (NADIR, 2008)

Di Cavalcanti havia feito um pouco antes, um afresco para a fábrica da Duchen, na Via Dutra, e posteriormente fará dois mosaicos para o saguão do Hospital Prof. Edmundo Vasconcelos, o da entrada do Edifício Triângulo, três para o saguão do Edifício Montreal, todos em São Paulo, projetos de Oscar Niemeyer e ainda um painel para o Edifício sede do jornal O Estado de São Paulo, projeto de Jacques Pilon e o arquiteto alemão Franz Heep, entre outros murais, muitos voltados para interiores das edificações.

Outro grande colaborador e amigo de Rino Levi, foi Burle Marx, autor dos painéis do Edifício Prudência, em São Paulo. Burle Marx, executou diversos jardins em seus projetos, como a Casa da família Gomes em São José dos Campos e até os painéis em alto relevo do Edifício da Fiesp na Avenida Paulista, em São Paulo, que Rino não chegou a ver concluído, além de um mosaico em galpão também em São José dos Campos, projeto de 1951.

A cidade parecia ser pensada como um museu a céu aberto, onde a arquitetura seria o suporte para a pintura e as praças e parques abrigariam esculturas. Nesse período Victor Brecheret espalha suas esculturas por São Paulo e as ruas passam se tornam palcos de manifestações artísticas, as mais variadas.

Para Levi (1925), artistas e arquitetos possuíam uma função ativa na estética das cidades: “*Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis bellezas naturaes podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de côres, unica no mundo*”. (LEVI, 1925)

2. RINO LEVI: FORMAÇÃO E PERCURSO

Para abordar a atuação de Rino Levi, se faz necessário apresentar alguns dados biográficos e a trajetória de sua formação como arquiteto. Ao fazer isso, é possível perceber com clareza a relação entre o discurso defendido pelo arquiteto e sua aplicação atestada nos projetos.

Rino Levi nasceu em São Paulo em 31 de dezembro de 1901. Filho de imigrantes italianos provenientes de Piemonte, estudou na Escola Alemã e no Instituto Médio Dante Alighieri, em São Paulo. Aos 20 anos em 1921, ingressou na Escola Preparatória e de Aplicação para os Arquitetos Civis de Milão. (ARANHA, 2008)

Em 1924, atraído pelo reconhecimento da escola romana, Rino decide se transferir para a Escola Superior de Arquitetura de Roma. A proposta da escola era a formação do *arquiteto integral*. “*Esse profissional deveria garantir que a modernização das cidades não comprometesse seu patrimônio cultural e para isso sua formação deveria superar a divisão entre a técnica e a arte*”. (ANELLI; GUERRA; KON, 2019, p.25)

Mesmo no exterior e ainda enquanto estudante, Levi ansiava por atuar e aplicar o conhecimento adquirido à realidade brasileira, tendo em vista a defasagem entre a produção arquitetônica nacional, e a que estava acontecendo na Europa.

Suas intenções são apresentadas na carta publicada pelo jornal O Estado de S. Paulo, em 1925, intitulada “*A Arquitetura e a Estética das Cidades*”. O texto é considerado um dos primeiros “*discursos de fundo moderno publicados no Brasil*”. (SEGAWA, 2014, p.43)

Nele, dentre outras pautas, Rino aponta para o progresso das técnicas da construção civil e para a utilização dos novos materiais; fala também, a favor da simplicidade, economia e praticidade, sendo contra a utilização de elementos decorativos que mascarem a estrutura do edifício.



No texto, a posição de Rino Levi quanto a relação da arquitetura e as artes revela-se, como se percebe no trecho:

A arquitetura, como arte mãe, é a que mais se ressentiu dos influxos modernos devido aos novos materiais à disposição do artista, aos grandes progressos conseguidos nestes últimos anos na técnica da construção e, sobretudo ao novo espírito que reina em contraposição ao neoclassicismo, frio e insípido. Portanto, praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros e bem em destaque, nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos que no mais das vezes são desproporcionados ao fim, e que constituem sempre uma coisa falsa e artificial. (LEVI, 1925, apud ALVEZ, 2010, p.17)

Naquele momento ao definir a arquitetura pelo termo “arte-mãe” ele defende “*a primazia da arquitetura sobre as demais artes, a ela subordinadas como um problema de decoração e ornamentação*” (ANELLI; GUERRA; KON, 2019, p.121).

Em 1926, já formado Levi retorna ao Brasil e trabalha na Companhia Construtora de Santos. Em 1927 o arquiteto inicia sua carreira independente, trabalhando principalmente para membros da comunidade italiana de São Paulo. Sua arquitetura era simples, com pouca ornamentação. Em 1928 abre seu próprio escritório, Rino Levi Arquitetos Associados SC Ltda, um dos primeiros voltados apenas ao desenvolvimento de projetos de arquitetura, formado por uma equipe multidisciplinar de profissionais.

A influência de Rino Levi na configuração urbana de São Paulo é impressionante. Caminhando pelo centro de São Paulo, observando atentamente os prédios ao nosso redor, chega-se ao reconhecimento do arquiteto Rino Levi como um dos artífices da verticalidade e da configuração moderna que a capital paulista ganhou no decorrer do século 20. A assinatura do Rino Levi Arquitetos Associados SC Ltda está em projetos dos edifícios residenciais e comerciais, Guarani, Higienópolis, Trussardi, Schisser, Porchat, Prudência, Companhia Seguradora Brasileira no Cine Ipiranga e Hotel Excelsior, no Teatro Cultura Artística, no Instituto Sedes Sapientiae, na sede do Banco Paulista do Comércio, no Hospital Central do Câncer e no Hospital da Cruzada Pró-Infância, na sede da Ordem dos Advogados do Brasil, na residência Olivo Gomes, em São José dos Campos e no Centro Cívico de Santo André. (VILLELA, 2005, n.p)

Foi em 1930, que Rino visitou a exposição da Casa Modernista de Gregori Warchavchik, saindo de lá impressionado. Nesse momento “*toma corpo em São Paulo a intenção de configurar um quadro moderno no país pela integração da produção artística e arquitetônica*”. (ANELLI; GUERRA; KON, 2019, p.123). A partir daí as obras de Rino Levi começam a apresentar um caráter moderno.

A primeira colaboração do arquiteto com um artista ocorreu em 1931-1932, na decoração da Residência Delfina Ferrabino realizada por John Graz (ANELLI; GUERRA; KON, 2019). Durante as décadas que se seguiram a posição de Levi em relação ao tema síntese das artes amadureceu, e muitas parcerias foram realizadas. Nas próprias palavras de Levi em seu texto “Arquitetura é Arte e Ciência” ele afirma:

Ouve-se frequentemente dizer “arquitetura é arte e ciência”. Se com tal expressão se quer significar que a arquitetura, como fenômeno artístico, está sujeita a uma classificação à parte, comete-se grave erro. A Arte é uma só. Ela se manifesta de várias maneiras, quer pela pintura, pela escultura, pela música ou pela literatura, como também pela arquitetura. Tais manifestações constituem fenômenos afins, sem diferenças substanciais na parte que realmente caracteriza a arte como manifestação do espírito. (LEVI, 1949, apud ALVEZ, 2010, p.68)

3. ARTE E ARQUITETURA NA OBRA DE RINO LEVI

O reflexo da contextualização realizada acima aponta para as diversas parcerias entre arquitetos e artistas. Na obra de Rino Levi essa associação rendeu ricos trabalhos em baixo-relevo, esculturas, incorporação de painéis, projetos paisagísticos, dentre outros. A seguir será feita uma apresentação das obras do Teatro Cultura Artística e do Ed. Prudência, ambas reconhecidas como projetos em que ocorreu a síntese das artes (CAPPELLO, 2010).

3.1 Edifício Prudência

O edifício habitacional Prudência e Capitalização (figura 1) é de autoria do arquiteto Rino Levi com a colaboração de Luiz Roberto Carvalho Franco e Roberto Cerqueira César. O projeto data de 1944 e o período de construção vai de 1944 a 1948. Está localizado na Avenida Higienópolis, nº 245, Higienópolis, São Paulo-SP.

Figura 1: Edifício Prudência.





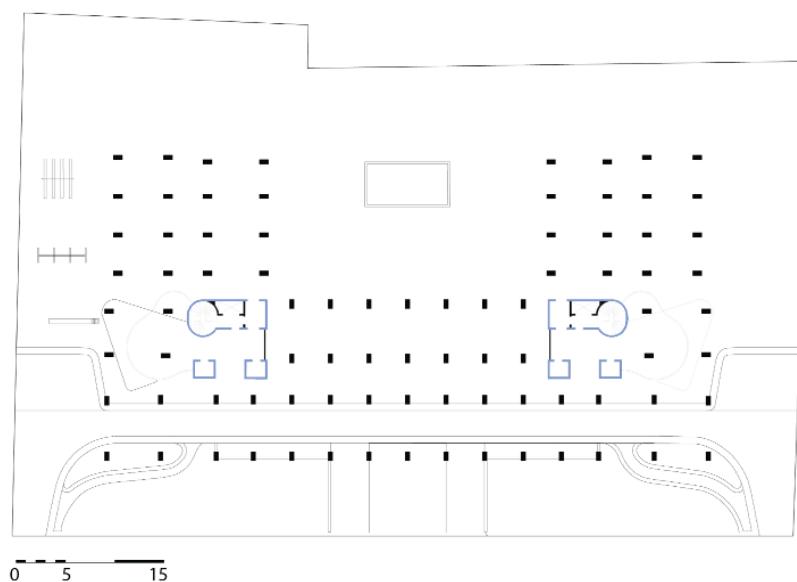
Fonte: Camilla Meneses, 2020.

A relação entre edifício Prudência e o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), concluído em 1942, é evidente. Neste, a participação de Le Corbusier inaugurou uma nova abordagem para a incorporação da arte à arquitetura, ao propor que a colaboração com os artistas seja coordenada pelo arquiteto. Ou seja, agora não se trataria apenas de decoração, mas as intervenções dos artistas contribuiriam para estruturar o espaço. (ANELLI; GUERRA; KON, 2019).

No projeto do MES o principal destaque do princípio de integração das artes à arquitetura, seria a sugestão de Le Corbusier para “revestir com azulejos pintados as paredes em envolverem dois pequenos volumes, incômodos por tocarem o solo entre os pilotis. Como resultado surgiu uma nova modalidade de painéis de azulejos que renovava a tradição dos azulejos das casas portuguesas, tornando-se uma das principais características da arquitetura moderna brasileira” (ANELLI; GUERRA; KON, 2019, p.125).

O edifício Prudência se destacou no acervo de projetos de Rino Levi por ser uma das primeiras obras em que ele experimentou de forma mais plena os princípios da linguagem moderna de Le Corbusier: pilotis, terraço-jardim, planta livre, fachada livre da estrutura e janelas em fita (ZUFFO, 2009). A figura 2 exibe a planta baixa do pavimento térreo, nela estão representados os pilotis e as paredes coloridas são aquelas revestidas com os painéis de azulejos.

Figura 1: Planta baixa do pavimento térreo do Ed. Prudência.



Fonte: Redesenho de Camilla Meneses, 2020A integração com as artes no projeto do edifício, se deu através dos painéis de azulejos de autoria de Burle Marx (figura 3), que revestem os volumes que abrigam a circulação vertical do edifício. Estes aparecem nas duas extremidades dos pilotis. O propósito desse painel é “sugerir uma transparência necessária à forma, seguindo a ideia corbusiana de dinamitação das paredes” (ANELLI; GUERRA; KON, 2019, p.129).

Figura 3: Painel de azulejo do edifício Prudência. À esquerda, uma aproximação dos azulejos de autoria de Burle Marx. À direita, volumes de circulação vertical revestidos com azulejos.



Fonte: Camilla Meneses, 2020.

Para Levi a obra artística deveria estar subordinada a arquitetura como forma de garantir a unidade do projeto. No edifício Prudência, o painel de azulejos “que apaga o volume do hall de elevadores, pode fazer muito mais do que apenas sugerir a continuidade entre a rua e os jardins sob os pilotis. Tanto que Levi, além de definir a posição dos painéis, interfere no desenho dos azulejos, fazendo restrições às figuras [...]” (ANELLI; GUERRA; KON, 2019, p.129).

Outra colaboração constatada no projeto, que remete ao MES, foi o paisagismo também de autoria de Burle Marx. Essa presença dos jardins na arquitetura moderna é significativa, uma vez que o paisagismo foi considerado como uma arte plástica. Ao analisar publicações do próprio paisagista, Cappello (2010) extrai as ideais sobre a concepção do jardim, sua função e sua relação com a arquitetura.

Burle Marx diz que não se faz um jardim, e sim se cria um jardim. E como em toda criação artística, trabalha-se com elementos de composição, ou seja, de forma, cor, ritmo e volume-cheio e vazio. E diz que sua ideia do que deva ser um jardim do ponto de vista estético vem da pintura abstrata. A vegetação para ele tem um valor plástico através de sua cor, textura e volume, ele trabalha esta vegetação como uma escultura, um volume no espaço. Para ele jardim deve preencher outras funções além das puramente estéticas, o jardim forma naturalmente a transição perfeita entre a arquitetura e a natureza, estabelecendo uma ligação entre o homem e a paisagem ao utilizar por exemplo, a vegetação característica, da região. (CAPPELLO, 2010, p.10)

É importante reforçar que para Rino Levi, o papel do artista não era reduzido diante do projeto arquitetônico, “seu objetivo era garantir que essa intervenção entrasse em sintonia com a arquitetura, permitindo assim, uma melhor fruição de ambas” (ANELLI; GUERRA; KON, 2019, p.129).

Atualmente o edifício Prudência está em obras, visando o restauro do projeto paisagístico de Burle Marx. Os painéis de azulejo se encontram preservados em ótimo estado de conservação.

1.1 Teatro Cultura Artística

O projeto do Teatro Cultura Artística foi encomendado por Esther Mesquita em 1940, a Rino Levi. Naquele momento o arquiteto já tinha obtido reconhecimento favorável da elite paulistana por suas obras comerciais e pelas salas de cinema. O projeto foi realizado com a colaboração de Arnold Pestalozzi e Roberto Cerqueira César, datado de 1942, mas inaugurado apenas em 1950. O edifício está localizado na Rua Nestor Pestana, nº 230, no bairro Consolação, São Paulo. O edifício representou umas das maiores realizações do grupo conhecido como Sociedade Cultura Artística, iniciada em



1912. Dela faziam parte a elite industrial, artista e intelectuais apreciadores das artes, da música e da literatura. Foi desse movimento que surgiu a ideia de investir em um “*espaço que popularizasse o teatro nacional, oferecendo opções mais acessíveis do que o elitizado Teatro Municipal de São Paulo*” (PIETRO, 2019, p.34).

O projeto do Teatro ocupou todo o lote, e sua volumetria seguiu a curvatura da rua Nestor Pestana. Assim, a fachada frontal do edifício, internamente se configurou como fundo da sala de projeções, e externamente, foi idealizada para ostentar um grande painel artístico. Tal foi a expressividade da forma e destaque do plano que abriga o painel artístico, que rendeu a obra o status de legítimo exemplo de síntese das artes (figura 4).

Figura 4: Painel do Teatro Cultura Artística



Fonte: Camilla Meneses, 2020.

Para a escolha do mural, foi organizado um concurso fechado realizado pela direção da Sociedade de Cultura Artística. O vencedor foi o mosaico de pastilhas de Vidrotil do artista plástico Di Cavalcanti, intitulado “Alegoria das Artes”. Do concurso também participaram Jacob Ruchti e Burle Marx. (SERRANO, 2008)

Este foi o maior painel da carreira de Di Cavalcanti. Nele estão representadas dez musas da mitologia grega, sugerindo as nove filhas de Zeus e Mnemosine, com o acréscimo de uma décima. Sobre a obra Anelli; Guerra; Kon (2019) comentam:

Eis aqui um lugar porta-voz que, ao dar visibilidade, à distância para o painel de Di Cavalcanti, expressa na cidade as atividades de desenvolvidas, tratando de maneira moderna e gigantesca o tema das musas, característico das ornamentações teatrais tradicionais. Não se trata da correção de um incômodo gerado pela arquitetura, mas de uma intenção clara de produzir uma presença urbana monumental para uma obra de arte moderna (ANELLI; GUERRA; KON, 2019, p.125).

Infelizmente devido a um incêndio ocorrido no ano de 2008, o Teatro foi destruído internamente, sendo contido antes de atingir o painel na fachada. No período de 2010 a 2011 foi realizado o restauro do painel Alegoria das Artes, e em 2019 foi concluída a primeira, de duas fases, de reconstrução do Teatro.

CONCLUSÃO

As nove musas, filhas de Zeus com Mnemosine, mural criado por DiCavalcanti em 1950 implantado no Teatro da Sociedade de Cultura Artística em São Paulo, projeto de Rino Levi, eram: Calíope (Musa da Eloquência e da Poesia Épica), Clio (História), Erato (Poesia Amorosa e da Cítara), Euterpe (Poesia Lírica e Música), Melpômene (Tragédia e Canto), Polímnia (Música e Poesia Sacras), Tália (Comédia e Poesia Idílica), Terpsícore (Dança) e Urânia (Astronomia) e, de alguma forma representou o importante momento artístico que a cidade vivia.

Havia, nesse início da segunda metade do século XX, uma ideia de uma espécie de museu urbano, a céu aberto, onde projetos arquitetônicos serviam de suporte para obras artísticas e esculturas foram espalhadas pela cidade, muitas delas de Víctor Brecheret, Nicola Rollo entre outros. Os edifícios se integrariam à cidade através da arte, criando um lugar melhor para se viver.



Esse movimento, fortemente influenciado por arquitetos, artistas e intelectuais que imigram da Europa, e encontram aqui uma colônia, particularmente de italianos, que irá apoiá-los. Museus surgem, como o MASP (Museu de Arte de São Paulo), MAM (Museu de Arte Moderna) e o MAC (Museu de Arte Contemporânea) associado à comemoração do IV Centenário da cidade, com a criação de parques, como o Ibirapuera, com eventos e obras desenvolvidas por arquitetos como Oscar Niemayer, entre outros, espalhados pela cidade.

Vale destacar que, nessa época, muitos escultores recebem diversas encomendas de túmulos em cemitérios da cidade, tornando-os verdadeiros museus de esculturas.

Nesse ambiente, Rino Levi, se destaca não só por integrar em suas obras trabalhos de importantes artistas, como Di Cavalcanti e Burle Marx, mas por participar ativamente de movimentos que envolviam arquitetos e artistas, como o Clubinho dos Artistas, na sede do IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil), entre outros.

Ao realizar estudos sobre a cromaticidade e os materiais de revestimento na obra de Rino Levi, Domingos (2020) formula:

Sua concepção arquitetônica relacionava intimamente a arte e a arquitetura, fazendo da cor um elemento intrínseco ao processo de projeto, e alcançando, assim, a excelência cromática assinalada pela pesquisa. Rino Levi enxergou cromaticidade na natureza, nos mosaicos e painéis, nas possibilidades dos revestimentos, e soube arranjá-la num jogo muito harmonioso de cores que valorizam a sua arquitetura. Por fim, pode-se dizer, então, que sob a concepção de um arquiteto integral, Rino Levi pensava a cromaticidade de suas obras enquanto componente projetual, entendimento esse pautado na análise do impacto do uso de cores nas edificações propostas e no aproveitamento que extraiu da ascensão industrial de novos materiais revestimentos de fachada a partir da década de 40 do século XX, sob a perspectiva da cromaticidade que ofereciam. Na relação entre arte e arquitetura, Rino Levi explorou com excelência os dois mundos. (DOMINGOS, 2020, p.84)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, João Alex. *RINO LEVI E O ESTABELECIMENTO DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL*. 2010. Dissertação (Mestrado em História da Ciência). Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.
- ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*. São Paulo. Romano Guerra Editora, 2019.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo Editora perspectiva 1981.
- CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Síntese das Artes: Arquitetura Moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. ENANPARQ. 2010.
- DOMINGOS, Clara C. de O. *A cor nos projetos de Rino Levi e o advento de novos materiais de revestimentos a partir da década de 40 do século XX*. Relatório de Iniciação Científica. FAU USP, São Paulo, 2020.
- FERRAZ, Ana Lucia Machado de Oliveira. *Insigne presença: arte e arquitetura na integração dos painéis na obra de Rino Levi*. 1998. 189 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- FREITAS, Patrícia Martins Santos. *Do cartaz ao mural: Bramante Buffoni e o ambiente ítalo-paulista da década de 1950*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 18, n. 38, p. 219-239. Apr. 2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202020000100219&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 Nov. 2020. Epub Apr 27, 2020. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.158819>.
- LEVI, R. Mudam os tempos artes plásticas número 2. 1948 –in Depoimentos, série Documenta, Edição Fac Símile. FAU USP, 2017.
- PIETRO, Rosane Martins de; GIRALDI, Rita de Cássia. *Teatro Cultura Artística: a recuperação de um patrimônio*. Revista Confluências Culturais, Joinville, v. 8, n. 2, p. 31-41, sep. 2019. ISSN 2316-395X. Disponível em: <<http://186.237.248.25/index.php/RCCult/article/view/805/662>>. Acesso em: 13 nov. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.21726/rccult.v8i2.805>.
- SERRANO, Eliane Patrícia Grandini. *A CULTURA MURALISTA NA AMÉRICA LATINA: OS PAINÉIS DE DI CAVALCANTI E A TÉCNICA DO MOSAICO*. IV Encontro de História da Arte-IFCH.UNICAMP. Campinas. 2008.



SOUZA, Adelson Matias. *O Muralismo de Rivera e Portinari: a arte como possibilidade de reflexão crítica e mediação com a realidade social*. 2012. 60 f. Trabalho de conclusão de curso (licenciatura em Artes Visuais) do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2012. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/5650/1/2012_AdelsonMatiasSouza.pdf. Acesso em: 14 nov. 2019.

VILLELA, Fábio Fernandes. *Rino Levi: Hespéria nos trópicos*. *Arquitextos*, ano 06, jun. 2005. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.061/452>. Acesso em: 18 de novembro de 2020.

WILHELM, Vera Regina B. *A arte mural do Grupo Santa Helena, um estudo para preservação*. 2006. 150 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991.

ZUFFO, Élda Regina de Moraes. *Pioneiros modernos: verticalização residencial em Higienópolis*. 2009.

Artigos de jornais:

ALMEIDA, Paulo Mendes. *O Clubinho e os 19*. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 12 de setembro de 1959.

LEVI, Rino. *A Architectura e as estheticas das cidades*. *O Estado de São Paulo*, 15 de outubro de 1925

MARTINS, Luis. *A Arte Paulista nos Séculos XIX e XX*. *Jornal O Estado de São Paulo*, 25 de janeiro de 1954 p. 132

NADIR, Monica. *As Musas da Resistência*. *Jornal o Estado de São Paulo*, 24 de agosto de 2008. *O Estado de São Paulo* edição de 25 de janeiro de 1954 caderno O Quarto Centenário.

SAIA, Luiz. *Arquitetura Paulista*. *Diário de São Paulo 1959*, in *Depoimentos*, série Documenta, Edição Fac Símile FAU USP 2017.



DETALHES DA ARQUITETURA ART DÉCO EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO

DETALLES DE LA ARQUITECTURA ART DÉCO EN SÃO LUÍS DO MARANHÃO

DETAILS OF ART DÉCO ARCHITECTURE IN SÃO LUIÍS DO MARANHÃO

PFLUEGER, GRETE SOARES

Profa adjunta IV do curso de arquitetura e do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento socioespacial e regional- PPDSR da Universidade Estadual do Maranhão -UEMA, São Luís – Maranhão -Brasil
gretepfl@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/5611676699113069>
<https://orcid.org/0000-0002-9376-8689>

RESUMO

Este artigo foi produzido como parte das pesquisas desenvolvidas pelo diretório de pesquisa do CNPQ intitulado “ideários urbanos e linguagens arquitetônicas” que busca catalogar os planos urbanos e as linguagens arquitetônicas de São Luís do Maranhão no século XX. Destacamos neste artigo, as modernidades na arquitetura do início do século XX, com influências do movimento art déco na Europa e no Brasil, que chegaram no centro histórico da capital, São Luís, através da construção das sedes de instituições federais e se disseminaram na cidade em projetos residências e comerciais como o Palácio do Comércio, hoje hotel central, o cinema Roxy, o edifício da C&A e Sulacap dentre outros. Os detalhes arquitetônicos destes exemplares expressam as modernidades os novos edifícios públicos, comerciais e residenciais construídos em concreto, com a implantação valorizada em lotes de esquina, fachadas geométricas com referências a aerodinâmica, cores neutras, com a inserção de elementos artísticos e frontões destacados em linhas verticais com tipografias das letras alongadas, próprias do art déco. Finalmente concluímos chamando a atenção para a importância da preservação do acervo da arquitetura do século XX, em São Luís do Maranhão, inserido no conjunto colonial, que não possui proteção legal.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura art deco em São Luís, modernidades, arquitetura do século XX

RESUMEN

Este artículo fue elaborado como parte de la investigación realizada por el grupo del directorio de investigación del CNPQ titulado “Ideas urbanas y lenguajes arquitectónicos” que busca catalogar los planes urbanísticos y lenguajes arquitectónicos de São Luís do Maranhão en el siglo XX. En este artículo destacamos las modernidades en la arquitectura de principios del siglo XX, con influencias del movimiento art decó en Europa y Brasil, que llegó al centro histórico de la capital, São Luís, a través de la construcción de la sede de las instituciones federales y se extendió por toda la ciudad. En proyectos residenciales y comerciales como el Palácio do Comércio, hoy hotel central, el cine Roxy, el edificio C&A y Sulacap, entre otros. Los detalles arquitectónicos de estos ejemplos expresan las modernidades de los nuevos edificios públicos, comerciales y residenciales construidos en hormigón, con la implantación valorada en lotes esquineros, fachadas geométricas con referencias a la aerodinámica, colores neutros, con la inserción de elementos artísticos y frontones resaltados en líneas. vertical con tipografía de letras alargadas, típica del art decó Finalmente, concluimos llamando la atención sobre la importancia de preservar la colección arquitectónica del siglo XX en São Luís do Maranhão, insertada en el conjunto colonial, que no tiene protección legal.

PALABRAS CLAVE: arquitectura art deco en São Luís, modernidades, arquitectura del siglo XX

ABSTRACT

This article was produced as part of the research done by the group from the CNPQ research directory entitled “urban ideas and architectural languages” that seeks to catalog the urban plans and architectural languages of São Luís do Maranhão in the 20th century. In this article, we highlight the modernities in the architecture of the early 20th century, with influences from the art deco movement in Europe and Brazil, which arrived in the historic center of the capital, São Luís, through the construction of the headquarters of federal institutions and spread throughout the city. in residential and commercial projects such as the Palácio do Comércio, today the central hotel, the Roxy cinema, the C&A and Sulacap building, among others. The architectural details of these examples express the modernities of the new public, commercial and residential buildings built in concrete, with the implantation valued in corner lots, geometric facades with references to aerodynamics, neutral colors, with the insertion of artistic elements and pediments highlighted in lines vertical with typography of elongated letters, typical of art deco. Finally we conclude by calling attention to the importance of preserving the 20th century architectural collection in São Luís do Maranhão, inserted in the colonial ensemble, which has no legal protection.

KEYWORDS: art deco architecture in São Luís, modernities, 20th century architecture

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo compreender e contextualizar as linguagens arquitetônicas na cidade de São Luís no século XX com ênfase aos exemplares da arquitetura art déco e seus detalhes construtivos. Estabelecendo um diálogo entre a arquitetura e seus detalhes que expressam as temporalidades da cidade através da catalogação e análise dos principais exemplares construídos entre os anos de 1929-1950.

Este projeto está relacionado às linhas de pesquisa e temáticas de três redes de pesquisa nacionais e internacionais: a rede “Docomomo”, organismo assessor do World Heritage Center of UNESCO, dedicada a catalogação, pesquisa e preservação da arquitetura e do urbanismo moderno no Brasil e no mundo; a rede ICOMOS Brasil, com ênfase ao setor de documentação que busca documentar e catalogar o acervo da arquitetura colonial à moderna, reconhecendo as diferentes temporalidades do patrimônio edificado no Brasil e a rede de pesquisa da Amazônia moderna que busca conhecer e documentar a produção moderna na região amazônica, onde se insere o Estado do Maranhão.

O desafio de catalogar as linguagens arquitetônicas em todo o Brasil tem sido uma experiência de reconhecimentos de padrões nas diferentes regiões do Brasil e sobretudo de reconhecer as iniciativas nacionais do começo do século XX de construções institucionais do ímpeto desenvolvimentista de governos centrais. Os estudos comparativos entre várias regiões permitiram aos pesquisadores reconhecer padrões e linguagens das modernidades nas sedes de edifícios institucionais como os dos Correios, do INSS, do DNER, do Sulacap, alguns destes objetos de nosso estudo

Adotamos o termo “linguagens arquitetônicas” por que o termo estilo ou tipologia limitaria a pesquisa em caixas temporais, que não cabem nas modernidades do século XX. Em parte, porque as modernidades chegaram de forma tardia a região amazônica em temporalidades diferentes, mas sempre estiveram conectadas aos movimentos do eixo centro sul do País.

O objetivo final da pesquisa, é o de divulgar a importância deste acervo arquitetônico, como subsídio didático aos órgãos de preservação e ferramenta para a preservação do patrimônio arquitetônico do século XX. As modernidades, na capital São Luís, foram inseridas no centro histórico, onde predomina a arquitetura luso brasileira século XVIII e XIX remanescente do urbanismo colonial e da metodologia construtiva portuguesa, herdeira do alçado pombalino usado na reconstrução de Lisboa, pós terremoto de 1755. Portanto, entender as modernidades em São Luís é também dialogar com a força do conjunto arquitetônico colonial reconhecido pela UNESCO como patrimônio mundial em 1997 e com a dificuldade de apropriação, por parte da comunidade das demolições de casario colonial que foram feitas para ceder espaço as novas construções modernas de concreto, embaladas pela modernização e verticalização do centro.

A metodologia da pesquisa foi executada em etapas, inicialmente visitando acervos da cidade em busca de dados e imagens dos edifícios como o de obras raras da Biblioteca Pública Benedito Leite, o Arquivo Público do Estado, Museu de Artes Visuais, Museu histórico e artístico do Maranhão e nos órgãos de patrimônio histórico estadual como DPHAP, e federal como IPHAN. Ressaltamos que há sempre uma grande dificuldade, para pesquisadores locais, com relação às plantas originais dos edifícios e autoria dos projetos, pois os arquivos em São Luís perderam parte de seus acervos ou não tem o acervo organizado para consulta. Deste modo, foi feito um levantamento fotográfico de todos exemplares para a catalogação e identificação das linguagens arquitetônicas e dos detalhes. O recorte espacial considerou exemplares no centro histórico de São Luís e o recorte teórico está baseado em autores como Segawa (1999), Bruand (2016), Duncan (2011) Roiter (2011) e Gallas (2013) e na catalogação feita pelo Guia da arquitetura e da paisagem (2008) onde colaboramos com nossas pesquisas. Estes textos e autores foram essenciais ao entendimento das transformações urbanas na cidade e o aparecimento das novas linguagens no século XX. Algumas fontes primárias foram usadas como fotos e imagens de jornais do século XX, do álbum de fotografias do jornalista maranhense Miécio Jorge feito em 1950, e postais do livro de Antonio Guimarães de Oliveira sobre São Luís: Memória e tempo, todos foram fontes importantes para a pesquisa documental.

Como categorias iniciais de análise dividimos os exemplares do art déco em institucionais, comerciais e residências e como elementos de análise formal consideramos a implantação dos edifícios e os elementos de fachada e consideramos os frontões, a tipografia das letras, a cor e a inserção de elementos artísticos fazendo a conexão com as modernidades que incentivaram o movimento art déco como os dirigíveis e os transatlânticos. Na conclusão chamamos atenção para a necessidade de catalogação, proteção legal e preservação deste acervo do século XX.



MODERNIDADES NO CENTRO HISTÓRICO COLONIAL

“der zeit ihre kunst, der kunst ihre freiheit”. “A cada tempo a sua arte, a cada arte a sua liberdade”

Inscrição na fachada da Sezessionsgebäude , Viena (Gallas, 2013)

O centro histórico de São Luís do Maranhão, inscrito na lista da Unesco como patrimônio da humanidade, reúne um expressivo conjunto da arquitetura colonial luso brasileira dos séculos XVIII e XIX, formado pela arquitetura monumental, civil e religiosa que tem exemplares importantes como o Palácios dos Leões, sede governamental, e a Catedral da Sé, ambos situados no núcleo fundacional da cidade emoldurados pelo conjunto de sobrados coloniais revestido de azulejos portugueses, todos inseridos na malha em xadrez, herança do desenho do engenheiro militar Francisco Frias de Mesquita, que deixou nosso primeiro plano urbano. A malha urbana original permanece na cidade contemporânea preservada, como memória do urbanismo português e nela as linguagens arquitetônicas foram inseridas no processo de renovação também de expansão urbana da cidade. (Fig.1)

O Estado do Maranhão, foi muito importante economicamente no período colonial, devido ao apogeu da cultura do algodão, mas o estado sofreu um processo de decadência econômica muito forte, na virada do século XIX para XX, com a abolição dos escravos e a mudança dos mercados de algodão sem um plano alternativo ou outro produto que o alavancasse economicamente como foi a borracha para Belém e Manaus e o café para o sul. O isolamento econômico deixou o estado em letargia, e ironicamente esse foi um dos fatores para a preservação do conjunto colonial intacto, pois sem especulação e sem crescimento econômico o conjunto arquitetônico ficou decadente, mas preservado, protegido pela resistência dos moradores do centro, pescadores, estivadores, pequenos comerciantes que resistiram ao processo de expansão e continuaram a habitar o centro histórico. A cidade no século XX, foi crescendo lentamente para fora do centro com a construção de pontes e as novas avenidas que surgiam. Deste modo, todo o processo de dinamização econômica, aconteceu de fora para dentro, com a chegada de projetos federais e com a renovação urbana promovida pela “Era Vargas” entre os anos de 1937-45, período em que o governo federal implantou uma política social que construiu em todo país equipamentos de educação, saúde e movimentou a economia do estado, apostando também na tentativa de explorar a palmeira do Babaçu, comum no interior do estado, como alternativa para uma nova e promissora produção industrial no Estado.

Neste cenário, lento e letárgico, que as novas linguagens arquitetônicas, que aqui também chamamos de “modernidades” começam a chegar dentro do centro histórico e do núcleo fundacional da cidade, com a demolição de casario colonial para a construção, em lotes destacados e de esquina, de novos edifícios públicos institucionais com projetos que vinham prontos e feitos pelos arquitetos de outros estados, como o Rafael Galvão arquiteto carioca que projetou os correios, ou pelas equipes dos órgãos públicos do IAPAS ou INSS, da empresa Sulacap de seguros.

A construção de novas sedes das instituições públicas possibilitou ao nordeste do país, e sobretudo a Amazônia, novos projetos que quando comparado, entre as diferentes capitais, demonstram similaridades e uma nova linguagem comum a todos, que colaborou para a disseminação da arquitetura moderna no País, como nos explica Segawa (1999)

Figura 1: Mapa de São Luís com as tipologias.



Fonte: CENTRO HISTÓRICO DE SÃO LUÍS. Unesco .1998.



Tomamos como ponto de partida para a chegada das modernidades na capital do estado do Maranhão, a construção em 1929 da estação João Pessoa, edifício simbólico, em nosso olhar, pois traz também a modernidades do transporte ferroviário que era tão aguardado pelo Estado do Maranhão. De acordo com Neves (2012) “o Maranhão foi um dos últimos Estados brasileiros a ser contemplado com uma linha férrea,

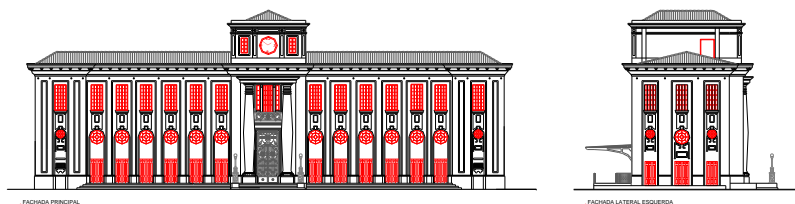
A estação ferroviária de passageiros da linha férrea São Luís-Teresina começou a ser construída em 1925, e foi inauguração em 15 de novembro de 1929. Ela beneficiou o transporte de cargas entre a capital e o interior do estado. A 3ª Superintendência Regional do Iphan no Maranhão desenvolveu uma importante pesquisa de mapeamento de todo patrimônio ferroviário no estado, inventariando todas as estações ao longo da linha São Luís- Teresina. São pequenas e médias estações ao longo da linha que culmina com a estação central da RFFSA em São Luís. A maioria delas e hoje encontra-se muito abandonada. Embora o inventário ferroviário do Iphan (2008) considere a edificação eclética, devido as suas linhas simétricas, nós a consideramos na pesquisa, a primeira edificação que inaugura a modernidade no Maranhão. O edifício sede da RFFSA em São Luís, traz em sua fachada elementos verticais

Figura 1- Sede da RFFSA em São Luís –Ma



Fonte: acervo pesquisa UEMA FAPEMA – Pflueger, 2015

Figura 2- fachadas da RFFSA



Fonte: Inventário do Patrimônio Ferroviário do Maranhão. 3ª SR IPHAN – MA, 2008

Modernidade do art déco na “Era Vargas” em São Luis-MA

Durante o governo de Paulo Ramos (1937-45), prefeito de São Luís na Era Vargas, foram construídos vários edifícios públicos na capital, destinado a educação e ao comércio. Destacamos aqui, um prédio emblemático o edifício “Palácio do Comércio” hoje conhecido como Hotel Central e que abriga a sede da Associação Comercial do Maranhão (fig. 7). Localizado na Praça Benedito Leite no núcleo fundacional da cidade. Este icônico exemplar da arquitetura institucional tem influências do art déco. O edifício é marcado pela implantação em lote de esquina, com linhas verticais na fachada geométrica, frontão central destacados com a tipografia das letras alongada, a aerodinâmica da fachadas é uma característica marcantes da arquitetura art déco, movimento integrante da modernidade do início do século XX, que aconteceu na Europa entre os anos de 1920 -40 e que chegaram ao Maranhão entre os anos de 1930 até 1950.

Esse edifício de grande porte, foi construído entre os anos de 1941 e 1943, com a demolição de um antigo hotel colonial, ocupando um lote de esquina com a implantação característica dos prédios art déco. A simetria da fachada, que tem em seu eixo central um frontão com a entrada do antigo hotel, apresenta a tipografia das letras onde se le “Palácio do comércio” centralizado ao lado de elementos artísticos em gesso.



Figura 3- Palácio do comércio em São Luís –MA

Figura 4- frontão do palácio do comércio em São Luis-MA, destaque a tipografia



Fonte: acervo pesquisa UEMA/ FAPEMA – Pflueger, 2015

Figura 5- detalhes dos painéis de Antonio Almeida no Palácio do comercio na fachada lateral

Figura 6- detalhe do painel de Antonio Almeida



Fonte: acervo pesquisa UEMA /FAPEMA – Pflueger, 2015

As linhas verticais do art déco nos projetos institucionais influenciaram e se expandiram para os projetos de residências no centro histórico de São Luís, como na casa da família Cavalcanti, situada na Rua do Sol, eixo de expansão da arquitetura no século XIX e XX. Podemos observar no mapa das tipologias do centro histórico de São Luís (fig. 1) os edifícios do art déco, identificadas em vermelho: o Palácio do comércio e a residência Cavalcanti. A residência apresenta a estrutura remanescente da planta básica do sobrado colonial, com fachada alinhada à rua do Sol, composta de cinco vãos de janela e gradis inspirado no modelo da tradicional morada inteira colonial, o que difere e se destaca é a entrada lateral elevada em relação à rua com uma pequena escadaria que destaca o acesso lateral da casa. A elevação das fachadas foi comum na transição dos imóveis coloniais, na área de expansão urbana do século XX, dando aos sobrados uma certa imponência e possibilitando a ventilação dos assoalhos, medida adequada ao clima úmido do Maranhão e a preservação da madeira e respiração dos ambientes internos além de possibilitarem a existência de um pequeno foyer de entrada nas residências, essas eram as modernidades de uma burguesia emergente. Além da elevação do piso a entrada lateral comum nos imóveis ecléticos e art déco e posteriormente nos modernos se destinava ao acesso inicialmente de carruagens e depois dos carros nas residências burguesas do início do século XX.

Na fachada, a diferença entre o colonial e art déco, pode ser identificada nos elementos e acabamentos onde há uma predominância das linhas verticais, destacando com certa aerodinâmica e um eixo de simetria da fachada que culmina na platibanda. Há também um desenho muito especial com as linhas geométricas no gradil de ferro no portão bem trabalhado da entrada lateral e no gradil entalado nas cinco janelas da fachada. De acordo com o Guia de São Luís (2008) “o imóvel residencial em questão é um dos poucos em estilo Art Déco com características bem delineadas na cidade. As grandes esquadrias envidraçadas, guarnecidas por balcões entalados com gradis de ferro fundido e peitoril em madeira, harmonizam com a verticalidade dos elementos da fachada, confeccionados em argamassa sobre as paredes”.

A segunda residência, hoje é uma loja comercial da C&A, está situada na Rua Grande, principal via de comércio atualmente e antiga via residencial, que foi uns dois eixos estruturadores do urbanismo do centro. O prédio implantado em lote de esquina apresenta uma composição com influências das linhas verticais dos edifícios art déco, seu frontão central sugere uma aerodinâmica e movimento vertical características do movimento. O imóvel foi bastante descaracterizado no pavimento térreo com a abertura de portas de ferro, mas o segundo pavimento mantém seus elementos originais, eu o frontão e as janelas originais assim como todas as linhas compõe o desenho geométrico da fachada. Ressaltamos aqui, uma particularidade pois o acervo da arquitetura do século XX em São Luís, está por vezes excluído do tombamento que protege o conjunto da arquitetura colonial portuguesa, gerando uma flexibilização na preservação destes imóveis e por vezes possibilitando a descaracterização ou demolição dos mesmos, há uma urgência na revisão das leis de tombamento para a proteção do acervo da arquitetura do século XX, de modo que todas as temporalidade da cidade fiquem preservadas e possam documentar a memória das transformações arquitetônicas da cidade.

Figura 7 - Residência da família Cavalcanti, Rua do sol 467, São Luís.

Figura 8- Loja da C&A, Rua Grande, São Luís



Fonte: acervo pesquisa UEMA /FAPEMA – Pflueger, 2011

Duncan (2011) ressalta que “o movimento art déco foi um capítulo legítimo na história das artes aplicadas”. Ele explica que “há um debate contínuo sobre a exata definição do termo e extensão do movimento, que não deve ser visto como oposto ao art nouveau, mas como uma extensão dele e considera que na França, com a “Exposição internacional de artes decorativas e industriais” de 1925 em Paris, o estilo se rendeu a modernidade”.

Gallas (2013) em seu livro sobre “art déco” destaca os principais monumentos em cada País. Ele conecta o início do movimento ao ideário da mudança do art nouveau europeu lembrando a inscrição na fachada do prédio da escola de “secessão de Viena”, na fachada do seu prédio tem escrito: “*der zeit ihre kunst, der kunst ihre freiheit*”. A cada tempo a sua arte a cada arte a sua liberdade. (Gallas 2013). Deste modo o movimento art déco encontrou no mundo diferentes manifestações interligadas pelos seus elementos estéticos e pela modernidade que impulsionou o mundo entre as guerras.

De fato, na Europa o movimento o art déco envolveu vários campos disciplinas como as artes, a arquitetura, o vestuário, o design de joias e design industrial. E os símbolos da Outra grande influência que viria como símbolo da tecnologia pós-industrial eram os primeiros aviões de passageiros os dirigíveis e os navios transatlânticos que cruzavam a Europa e América do Sul com a suntuosidade no design dos interiores com todas as modernidades, luxo e conforto. Os dirigíveis Zepelin, que homenageava o conde alemão, Ferdinand Adolf Heinrich von Zeppelin, e o dirigível Hindenburg cruzavam o oceano atlântico em três dias, Roiter (2011) destaca “a vinda de Le Corbusier ao Brasil, para o Rio de Janeiro, em 1937” no Zepelin, para Le Corbusier as máquinas modernas representavam a síntese entre forma e função,

Roiter (2011) pontua em seu livro que “o art déco viajava nos navios transatlânticos” celebrando a era moderna. O sucesso dos dirigíveis foi abalado pela solicitação de uso deles na segunda guerra e pelo incêndio com o Hindenburg em 1937, nos Estados Unidos, encerrando a carreira do veículo aéreo.



A modernidade dos arranha céus encontrou nos Estados Unidos, uma grande representatividade, Gallas (2013) destaca em Nova York três grandes empreendimentos no art déco ,da década de 1930 :”o Rockefeller Center, construído em 1930-33 , o Chrysler Building , finalizado em 1930 e o Empire State Building” e em Miami, os arranha-céus construídos após o incêndio de 1871 , como o Wacker Power, inaugurado em 1929 e o distrito imobiliário em South beach , considerado como “o distrito do art déco” .Em Portugal , Gallas(2013)destaca o Art déco, na cidade do porto , a casa Serralves, projetada pelo arquiteto francês Charles Siclis ,que hoje abriga fundação e museu de arte contemporânea , o Cine teatro Éden , o santuário de Fatima , e o monumento do descobrimento, erguido em Lisboa em 1940.

Aqui no Brasil as ideias da modernidade haviam chegado com a semana de arte moderna, de 1922, que envolveu vários campos como a literatura, artes e influenciou a arquitetura e na capital federal ,que era o Rio de Janeiro, Gallas (2013) e Roiter(2011) identificam mais de 400 edificações art déco , dentre elas a citamos o edifício da Mesbla no bairro da Cinelândia, construído em 1937; a sede da associação comercial também chamado de Palácio do comércio; O Ministério da guerra , ou Palácio duque de Caxias, o edifício a noite , o Copacabana Palace dentre tantos outros edifícios representativos. Roiter (2011) afirma que “curiosamente encontra-se no rio de Janeiro o único hangar para dirigíveis ainda existente no mundo, construído em 1933, com feição art déco influenciado pela vertente industrial, o hangar atualmente faz parte da base aérea de Santa Cruz”. Além dos dirigíveis, a Influência dos navios transatlânticos, foi tamanha que sua forma com aerodinâmica pode ter sido um incentivo para utilização dos lotes de esquina, valorizando fachadas que verticalização e sugeriam a suntuosidade do navio. Roiter (2011) explica que: “o Navio Normandia representava a maior proeza técnica da engenharia naval quando foi lançado ao mar em1935”.

As modernidades chegaram no nordeste do Brasil e na Amazônia, em tempos diferentes. Em 1930, São Luís recebeu a visita em do dirigível alemão Graff Zeppelin LZ 127, ele sobrevoou a Rua Grande no Centro Histórico chamando a atenção dos moradores da cidade. O jornal local “O imparcial” em 2019 , fez uma matéria sobre os 88 anos da passagem do Zepelin, e o professor e pesquisador maranhense Antônio Guimarães Oliveira, autor do livro de postais: *São Luís: memória e tempo*, reuniu uma série de cartões documentando a passagem do Zepelin na cidade, um deles apresentamos abaixo (fig. 10).

Figura 9- Pôster do transatlântico, de 1935



Fonte : Roiter (2011)

Figura 10- postal da passagem do Zepelin em São Luís.



Fonte: postal do livro Oliveira (2010)

As modernidades embaladas pelos zepelins e transatlânticos encontraram no cinema uma expressão estética. De acordo com Costa (2011) “o surgimento do cinema acompanhou as mudanças ocorridas na sociedade industrial do final do século XIX: era a resposta ao modo de produção industrial, no campo da manifestação artística”. Destacamos a estética art déco do filme Metropolis, do diretor alemão Fritz Lang, de 1927, importante referência no diálogo em arquitetura e cinema na modernidade.

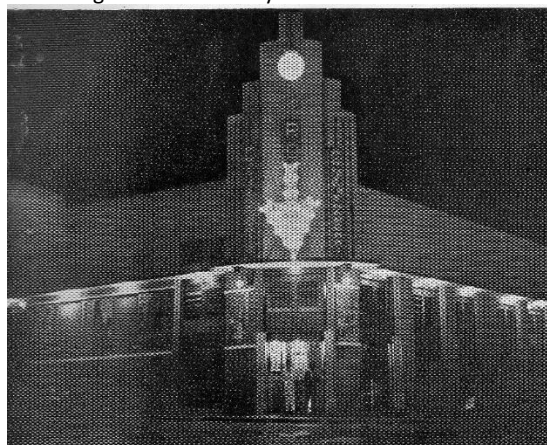
Em São Luís, a exibição de filmes era feita no palco do tradicional teatro Arthur Azevedo, construído em 1817, a construção de cinema de rua foi incentivada pelo imigrante libanês Moisés Tajra, que inspirados nos cinemas americanos, construiu em 1949, o cinema Roxy no centro de São Luís, em lote de esquina, com frontão destacado, com as letras características da tipografia art déco. O Roxy, nome comum a cinemas em todo país, a exemplo do tradicional cinema art déco de Copacabana também Roxy, inspiravam a geração moderna do começo do século XX. Restaurado recentemente pela municipalidade, depois de décadas de abandono, o cine Roxy, foi transformado em teatro municipal, teve sua fachada descaracterizada com a perda de alguns elementos originais do frontão e a mudança nas esquadrias e na fachada lateral.

Figura 11- atual Cine Roxy em São Luís



Fonte: acervo pesquisa UEMA /FAPEMA – Pflueger, 2011

Figura 12- Cine Roxy em São Luís em 1950



Fonte: álbum Miecio Jorge 1950

Além das influências das modernidades europeias, no âmbito da política da renovação urbana da “Era Vargas” em São Luís, haviam as medidas de caráter higienista para a construção de equipamentos públicos de saúde, como hospitais e mercados, estes projetos modernos utilizaram da linguagem do art déco e suas linhas verticais e frontões destacados em seus projetos. De acordo com Lopes e Pflueger (2008) “nos diferentes bairros do centro, exemplos isolados mostram a influência do modernismo francês de Le Corbusier, mas também influências americanas da obra do arquiteto Frank Lloyd Wright como podemos observar na fachada do hospital Dutra, construído em 1950, pela empresa Cumplido, Santiago & Cia.”

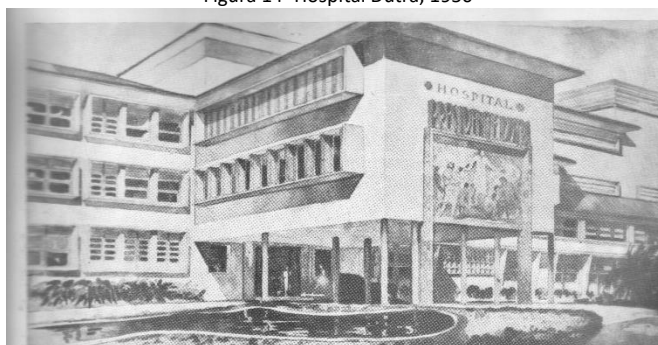
No hospital Dutra (fig 13 e 14) destacamos as influências das lajes modernas e planos de telhados que Wright usou no projeto da casa Robie de Chicago , construída no começo do século , entre os anos de 1909-1910. Sucessivas reformas no atual hospital da Universidade Federal do Maranhão, que antes pertencia ao Instituto Nacional da Assistência Médica e da Previdência Social (INAMPS), descaracterizaram a fachada retirando os elementos artísticos, as esquadrias originais e também a tipografia das letras. Ficaram preservados os pilotis e a estrutura do imóvel permanece intacta. Vale ressaltar que a pesquisa identificou que os edifícios institucionais, embora descaracterizados encontram-se em melhor estado que residências, cinemas e alguns edifícios comerciais.

Figura 13- Hospital Dutra atual, São Luís



Fonte: acervo pesquisa UEMA /FAPEMA – Pflueger, 2011

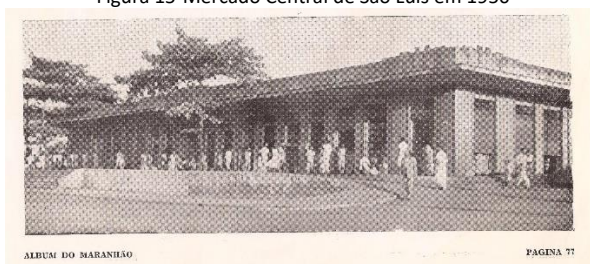
Figura 14- Hospital Dutra, 1950



Fonte: álbum Miecio Jorge 1950

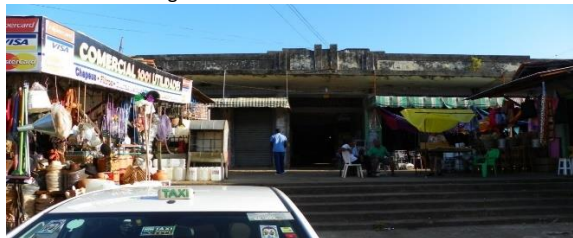
Outro equipamento público importante para a capital , foi a construção do Mercado Central ,também ligada às medidas higienistas e sanitárias, da “Era Vargas” em São Luís feitas na gestão do prefeito e médico Pedro Neiva de Santana e do interventor federal Paulo Ramos entre os anos de 1937-45 . A construção estava ligada a abertura em diagonal de uma nova avenida que culminaria no novo mercado público , conhecido hoje como central. As imagens da edificação em 1950 (fig 15) demonstram a modernidade do mercado destacando seu acesso e os elementos verticais na platibanda .O destaque da fachada é feito pelos elementos decorativos art déco (fig 16) , linhas verticais na platibanda, ressaltando as entradas principais e na marquise em concreto. Na fachada frontal havia um desnível com escadaria central e dois vãos. Atualmente a fachada está transformada, descaracterizada pela construção de dois anexos de alvenaria onde funcionam as lojas de artesanato e mercearias. hoje este mercado está em condições insalubres completamente descaracterizado demonstrando o descaso com o equipamento público tão essencial a cidade.

Figura 15-Mercado Central de São Luís em 1950



Fonte: álbum Miecio Jorge 1950

Figura 16- mercado central atual



Fonte: acervo pesquisa UEMA /FAPEMA – Pflueger, 2016

A preservação do acervo da arquitetura do século tem sido um desafio constante aos órgãos de preservação do patrimônio em São Luís, pela falta de legislação de tombamento sobre estes imóveis, que estão situados nos eixos de expansão urbana do centro histórico. Hoje o centro histórico é protegido por lei federal, estadual e municipal, com ênfase a preservação do acervo da arquitetura do século XVIII e XIX, luso brasileira, ou colonial portuguesa, inscritas na Unesco como Patrimônio Mundial deixando o patrimônio do século XX relegado a sua sorte e ao apelo dos pesquisadores que chamam a atenção para esse estoque arquitetônico de grande qualidade abandonado na cidade, que poderia ser reabilitado e valorizado.

CONCLUSÃO

Este artigo, fruto de esforço acadêmico de pesquisa científica de alunos e professores da graduação em arquitetura e da Pós Graduação em desenvolvimento urbano da Universidade Estadual do Maranhão- UEMA ,conta o apoio de Bolsas de iniciação científica da UEMA e CNPQ e de editais de apoio da Fundação de Amparo à pesquisa do Maranhão-FAPEMA , e tem por objetivo ressaltar a importância de catalogar , conhecer e preservar o acervo da arquitetura do século XX em São Luís do Maranhão , como parte integrante do diretório do CNPQ “ *ideário urbanos e linguagens arquitetônicas de São Luís no século XX* “ .

A pesquisa busca refletir sobre as diferentes temporalidades da cidade, com um olhar para o século XXI, compreendendo a importância das tipologias arquitetônicas, suas relações econômicas e sociais, na perspectiva da preservação do patrimônio histórico e urbano, inserido no contexto da cidade colonial e seu diálogo com as modernidades.

O art déco, neste contexto, foi uma expressão legítima das modernidades embaladas pelas artes decorativas, tipografia e design utilizado toda a tecnologia disponível à época, representada pelos transatlânticos e dirigíveis, pelas telas do cinema e frontões dos arranha céus que surgiam no skyline das cidades europeias e americanas, no período entre as duas grandes guerras, que influenciaram o Brasil com sua estética.

A arquitetura art déco materializou, no Brasil as novas linguagens arquitetônicas modernas, com novos edifícios que foram construídos em novas avenidas, abertas pelo ímpeto dos projetos de renovação urbana da “Era Vargas”, onde foram construídas as sedes das novas instituições federais que disseminaram pelo País as novas linguagens. Na capital federal do começo do século XX, o Rio Janeiro, o conjunto da arquitetura art déco tem uma expressão relevante e conta a história das influências da chegada dos navios e zepelins e das ideias modernas de arquitetos como Le Corbusier e Frank Lloyd Wright que visitam o País e deixam suas ideias inovadoras. A arquitetura art déco se disseminou no País chegando ao nordeste brasileiro, pelos arquitetos das instituições públicas de saúde e seus projetos arrojados.

Em São Luís, a arquitetura e o urbanismo do século XX, transformaram definitivamente a forma e o skyline da cidade com a inserção das novas avenidas e dos edifícios, com novos programas trazendo um ar de modernidade a cidade colonial. O que concluímos nesta pesquisa é que estes exemplares precisam de catalogação, de pesquisas e de proteção. Pois os exemplares da arquitetura *art déco* e moderna, representantes do século XX, embora de relevante importância, ainda não estão completamente protegidos pelas leis de tombamento e são passíveis de descaracterização e demolição. A mudança da vocação residencial para comercial, no centro, especialmente o uso comercial tem contribuído para a total descaracterização e abandono dos prédios alterando sua tipologia e forma.

Pretendemos com a pesquisa alertar que a importância de preservar o acervo da arquitetura do século XX. Este acervo arquitetônico, de excelentes construções em concreto, compõe um estoque urbano importante que pode e deve ser reabilitado, reformado, respeitando as tipologias e seus elementos originais, suas fachadas verticais, sua implantação em esquinas e a aerodinâmica, além das belas tipografia das letras e frontões ressaltados.



Edifícios como o Palácio do comércio ou Hotel central, o mercado central e vários outros prédios comerciais e residências do art déco em São Luís encontram-se abandonados. É importante que os órgãos de preservação federais e estaduais e municipais reconheçam a importância das modernidades no centro histórico colonial como registro das temporalidades da cidade que hajam parcerias públicas e privadas nas ações de reabilitação dos imóveis, com incentivos e valorizações deste acervo. Aos órgãos de preservação recomendamos, que se estabeleçam critérios técnicos, com normas mais flexíveis que as utilizadas no conjunto colonial, mas que sejam adequadas as especificidades destes modernos edifícios, como incentivo aos projetos de reabilitação de usos e reformas, evitando o abandono e a descaracterização total que vem sistematicamente apagando o registro da arquitetura do século XX, muito pouco reconhecido e valorizada em São Luís.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo, ed Perspectiva, 2016

CENTRO HISTÓRICO DE SÃO LUÍS-MARANHÃO: Patrimônio Mundial. Coord.Luiz Phelipe Andrés. São Paulo: Audichroma. 1998.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro: a conquista de uma identidade arquitetônica (1928-41). Rio de Janeiro, Apicuri, 2011

Duncan, Alastair. Art déco. Thames & Hudson world of art ltd London. Printed in Singapore by C.s Graphics .2011

Delboux, José Roberto. tipografia como elemento arquitetônico no art deco paulistano. USP 2013.disponivel.https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10092013-093443/publico/DELBOUX_J_R_ME.pdf

Inventário do Patrimônio Ferroviário do Maranhão: A Rede Ferroviária São Luís – Teresina; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / 3ª Superintendência no Maranhão; Stella Regina Soares de Brito; Adroaldo Almeida; Ana Lucia Lyra; São Luís, Maranhão, 2008

JORGE, Miécio. Álbum do Maranhão, 1950. Maranhão, 1950.

GALLAS, Alfredo O.G, art déco: Europa, Estados Unidos e Brasil. São Paulo: Ed. Do autor,2013

Neves, Diogo Galhardo. "FERROVIA SÃO LUÍS - TERESINA": HISTÓRIA E CULTURA. Universidade Federal do Maranhão" in VI - COLÓQUIO LATINO AMERICANO SOBRE RECUPERAÇÃO E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO INDUSTRIAL. FERROVIA SÃO LUÍS-TERESINA: História e cultura. 2012. (Congresso).

MEIRELES, Mário. História do Comércio no Maranhão. Vol.: III São Luís: Lithograf.1992

LOPES, Jose Antônio e PFLUEGER, Grete. Arquitetura do século XX in São Luís – in Ilha do Maranhão e Alcântara: Guia da arquitetura e da paisagem. Ed bilíngue. Sevilha. Consejería de obras públicas y transportes. Dirección general de arquitectura e vivienda, 2008. Pág. 89

O Zeppelin passou por São Luís há 88 anos. Jornal O Imparcial, Por: Samartony Martins em 27 de maio de 2019. <https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2019/05/o-zeppelin-passou-por-sao-luis-ha-88-anos/>

ROITER, Márcio. Art Déco- Rio de Janeiro. 1 ed. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2011

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1999

São Luís ilha do Maranhão e Alcântara. Guia da arquitetura e da paisagem. Ed bilíngue. Sevilha. Consejería de obras públicas y transportes. Dirección general de arquitectura e vivienda, 2008

OLIVEIRA, Antonio Guimarães de. São Luís: Memória e tempo. São Luís em cartões postais e álbuns de lembranças. Segundo volume. São Luís Novagraf, 2010



DE POVOADO COLONIAL PORTUGUÊS À ROLIÚDE NORDESTINA: AS TRANSFORMAÇÕES URBANA E CINEMATOGRÁFICA DA CIDADE DE CABACEIRAS-PB

DEL POBLADO COLONIAL PORTUGÉS AL ROLIÚDE NORDESTINA: TRANSFORMACIONES URBANAS E CINEMATOGRÁFICAS EN LA CIUDAD DE CABACEIRAS-PB

FROM PORTUGUESE COLONIAL VILLAGE TO ROLIÚDE NORDESTINA: URBAN AND CINEMATOGRAPHIC TRANSFORMATIONS IN THE CITY CABACEIRAS-PB

VILLARIM, LIZIA AGRA

Mestre e doutoranda em Desenvolvimento urbano (MDU) pela UFPE. E-mail: liziaagra@gmail.com

PONTUAL, VIRGÍNIA PITTA

Mestre em Desenvolvimento Urbano (MDU) pela UFPE e Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela USP, Professora do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) da UFPE. E-mail: virginiapontual@gmail.com

RESUMO

A heterogeneidade sempre foi um traço marcante da região nordeste, seja representada pela desigualdade social, em decorrência dos problemas econômicos, ou através da riqueza cultural. Suas representações têm sido tratada em diversas produções bibliográficas, mas pouco abordadas pela cinematografia. A obra cinematográfica consiste num importante meio de divulgação dessas localidades, pois, ao proporcionarem a sua apropriação, induzem à manutenção e a formação dos valores que são acrescidos às pré-existências tradicionais ou heranças dessas localidades, e, assim, estabelecem e asseguram a manutenção das relações das pessoas com as mesmas. O cinema nacional surge como um importante meio de divulgação dessas cidades, que acaba por estimular e gerar recursos que produzem sentido e lhe diferenciem dos demais. Ao longo da sua trajetória, especificadamente do Nordeste, as cidades do sertão sempre estiveram presentes nos filmes nacionais. Um exemplo é Cabaceiras, Paraíba, que sediou mais de 23 filmes, possuindo o título de Roliúde Nordestina. Após pesquisa de dissertação, foi possível constatar que esta atividade se configura como um atributo local que, inclusive, à leva a ser a representação das cidades nordestinas no cinema. O presente artigo apresenta a sua historiografia, destacando a relação dos usuários com a natureza, que respondeu às adversidades climáticas incorporando as produções cinematográficas ao *modus vivendi* local.

PALAVRAS-CHAVE: Cabaceiras; cinema; vilas e povoados.

RESUMEN

La heterogeneidad siempre ha sido un rasgo llamativo de la región noreste, ya sea representada por la desigualdad social, por problemas económicos o por la riqueza cultural. Sus representaciones han sido tratadas en varias producciones bibliográficas, pero poco abordadas por la cinematografía. La obra cinematográfica es un medio importante para dar a conocer estos lugares, ya que, al proporcionar su apropiación, inducen al mantenimiento y formación de los valores que se suman a las preexistencias o herencias tradicionales de estos lugares, y, así, establecen y aseguran el mantenimiento de las relaciones de las personas con ellos. El cine nacional surge como un importante medio de difusión de estas ciudades, que acaba estimulando y generando recursos que producen sentido y lo diferencian de las demás. A lo largo de su trayectoria, específicamente en el Nordeste, las ciudades del hinterland siempre han estado presentes en el cine nacional. Un ejemplo es Cabaceiras, Paraíba, que acogió más de 23 películas, con el título de Roliúde Nordestina. Tras investigar una disertación, se pudo constatar que esta actividad se configura como un atributo local que incluso la lleva a ser la representación de las ciudades del Nordeste en el cine. Este artículo presenta su historiografía, destacando la relación de los usuarios con la naturaleza, que respondió a las adversidades climáticas incorporando las producciones cinematográficas al *modus vivendi* local.

PALABRAS CLAVES: Cabaceiras; cine; pueblos y aldeas.

ABSTRACT

Heterogeneity has always been a striking feature of the northeast region, whether represented by social inequality, due to economic problems, or through cultural wealth. Their representations have been treated in several bibliographic productions, but little addressed by cinematography. The cinematographic work is an important means of publicizing these locations, since, by providing their appropriation, they induce the maintenance and formation of the values that are added to the traditional pre-existences or inheritances of these locations, and, thus, establish and ensure the maintenance of people's relationships with them. National cinema emerges as an important means of publicizing these cities, which ends up stimulating and generating resources that produce meaning and differentiate it from the others. Throughout their trajectory, specifically in the Northeast, the cities of the hinterland have always been present in national films. An example is Cabaceiras, Paraíba, which hosted more than 23 films, with the title of Roliúde Nordestina. After researching a dissertation, it was possible to verify that this activity is configured as a local attribute that even leads it to be the representation of the Northeastern cities in the cinema. This article presents its historiography, highlighting the users' relationship with nature, which responded to climatic adversities by incorporating cinematographic productions into the local *modus vivendi*.

KEYWORDS: Cabaceiras; cinema; towns and villages

INTRODUÇÃO

A diversidade é uma característica emblemática da região nordeste, seja representada pela desigualdade social, em decorrência dos problemas econômicos, ou através da sua riqueza cultural, exercendo representativa importância na construção da identidade regional. Em diversas cidades nordestinas cada uma apresenta atributos que fazem parte do patrimônio brasileiro, sejam suas festividades e rituais religiosos e folclóricos, ainda as personalidades marcantes no cenário nacional, e os artefatos e serviços que produzem e comercializam. Magalhães (1997), ao tratar da importância da salvaguarda das cidades dessa região, ainda no século XX, alerta sobre as suas “vitalidade e fragilidade”, como características que se mantêm pertinentes, devido ao contexto em que se encontram. Isto pois, elas, mesmo diante do seu potencial cultural e da ampliação dos programas e projetos culturais não possuem a institucionalização da proteção dos seus bens em nenhuma das instâncias governamentais.

A representação da desigualdade e a salvaguarda dos bens culturais nelas presentes têm sido tratadas em diversas produções bibliográficas, relativas aos campos do urbanismo, da antropologia e da conservação patrimonial, para citar apenas estes, mas, pouco têm sido abordadas pela cinematografia. Nesse sentido, a produção cinematográfica brasileira surge como um importante meio de divulgação dessas localidades, que acaba por estimular e gerar recursos que produzem sentido a estes lugares e lhe diferenciem dos demais. Em decorrência das características técnicas da atividade cinematográfica, que buscam despertar sensações e participação multissensoriais, o mesmo produz a sensação de vivência no espaço (METZ, 1977). Sobre esta possibilidade, Cullen (1983) e Panerai (2006) destacam a possibilidade de contribuição do cinema na forma como apreendemos as cidades, sendo por meio dos elementos, associações e aspectos que representam nas produções.

A cidade é, então, um dos temas e cenários mais privilegiados pelos diretores de filmes. Ou seja, opera como um dos componentes definidos por ele de modo a situar geograficamente, culturalmente e temporalmente as narrativas fílmicas. Assim, o diretor se utiliza dos elementos facilmente reconhecíveis das localidades e contextos abordados que, no caso das cidades, são seus atributos culturais, relativos às dimensões materiais e imateriais, respectivamente às características econômica, social, política, etc. Ele e o roteirista técnico detalham os lugares, enquadramentos, personagens, expressões das falas e dos gestos e tantos outros elementos das diversas cenas do roteiro, denominados como (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 2012). Seja como tema seja como cenário a cidade passa a ser, por meio da obra de arte cinematográfica um bem cultural. Como bem disse Menezes (2005:39), a cidade passa a conter diferentes “sentidos, instituídos nas práticas sociais” irenetes a tradução das relações humanas que a tornam única e específica.

O sentido que um filme pode conferir a uma cidade é tão forte que segundo Olivieri (2007), uma cidade pode ser cristalizada pelo cinema, pois não sendo conhecida, pode vir a tornar-se sempre que o filme que a reproduz foi visto. Neste caso, entendemos o filme como um documento histórico, visto que salva suas características e elementos virtualmente, além disso, concede, como dito, a sensação de vivência do espaço por meio de enredos que, com ajuda das técnicas específicas da atividade, promovem a apropriação das porções representadas nos enredos, induzindo ao espectador a possibilidade de experiências na cidade.

Pelo exposto adotamos como pressuposto o de que a obra de arte cinematográfica consiste numa ferramenta de apropriação das cidades, sendo indispensável para as vivências que produzem sentido e valores aos bens culturais, onde estas são acrescidas às pré-existências tradicionais ou heranças dessas localidades, e, assim, permitem que se estabeleçam e se assegure a manutenção das relações das pessoas com as mesmas. O tornar-se um bem cultural, o crescer valores e permitir a sua manutenção vem ao encontro das palavras de Avrami (apud WORTHING; BOND, 2008), que afirma que tal meio possibilita o alcance dos objetivos pretendidos pela conservação urbana, inclusive impulsionando o seu reconhecimento legal como patrimônio cultural. Ou seja, os filmes obras de arte e documentos históricos, como dito, documentam elementos materiais (naturais e construídos) e imateriais (vivências e experiências) significativos da urbe e também por, muitas vezes, condicionarem a forma como a cidade é apreendida pelos seus moradores, conhecedores e frequentadores, seja presencialmente ou através de alguma outra prática social (como a música, literatura, passeio virtual, etc).

Acerca do percurso histórico do cinema nacional, especificadamente do Nordeste, as cidades do sertão sempre estiveram presentes nos filmes. Tal constatação aponta que, em todos os seus ciclosⁱ, ao menos uma das produções relevantes teve como cenário uma dessas cidades. Assim, foi possível a formulação da seguinte hipótese: Existe uma representação das cidades nordestinas no cinema, construída pelos diretores que as incorporam em suas produções. Para tanto, buscou-se conhecer essa trajetória, por meio de uma pesquisa para identificar as cidades que sediaram filmes cujo tema fosse vivências e experiências presentes no sertão nordestino. Após o conhecimento desse conjuntoⁱⁱ,



foi possível ter-se a evidência de que a cidade de Cabaceiras é aquela que mais vezes se tornou o cenário de filmes, consubstanciando um exemplo significativo para se identificar a representação dela pelos diretores de cinema.

A cidade está localizada no estado da Paraíba distante 184 km da capital de João Pessoa, a capital do estado, é conhecida, entre outros fatores, por registrar o menor índice pluviométrico no país, aspecto que, num primeiro momento, foi responsável pela atração das produções cinematográficas, sendo mais de 23 filmesⁱⁱⁱ distribuídos entre os diferentes ciclos do cinema nacional. Tais conhecimentos possibilitam a construção de uma hipótese complementar à antes já explicitada: a experiência dos moradores dessas cidades quando da efetivação da atividade fílmica proporcionou adaptações de práticas que conformam o seu *modus vivendi*^{iv}. Também sendo identificado como outro fator a sua designação como “novo polo cinematográfico do Nordeste” (ANDRADE, 2010:1) e recebimento, no ano de 2007, do título de “Roliúde Nordestina”.

Essa intrínseca relação, somado aos elementos e características culturais locais, tais como a arquitetura local, os aspectos morfológico e as manifestações culturais, nos levaram à hipótese da cidade ser a representação das cidades do sertão nordestino no cinema. Esse questionamento conduziu a pesquisa de mestrado que comprovou ser a cidade um bem cultural passível de se tornar patrimônio cultural, a medida que possui todos os elementos e características que são utilizados para representar as cidades do nordeste no cinema, sendo este seu diferencial em relação às demais cidades da região (VILLARIM, 2013).

Para responder ao citado questionamento foi necessário o reconhecimento da cidade enquanto bem cultural. Este processo compreendeu a etapa de levantamento e análise da sua evolução urbana, na busca de identificar seus atributos, e assim originou a narrativa da sua formação e conformação no tempo. O que destacou a cidade cujas expressões se relacionam com os aspectos destacados por Magalhães (1997) ao tratar dos municípios de pequeno porte do interior do país, especificadamente do nordeste, em vista da vitalidade decorrente das características, valores e elementos singulares destes centros que comprovam a diversidade, heterogeneidade e riqueza da região. Além disso, destacamos as especificidades de Cabaceiras, que demandaram a construção de uma metodologia de análise pautada nas características advindas das suas distintas dimensões, o que se inclui à relativa às produções audiovisuais, citada anteriormente.

Diante disto, buscamos apresentar neste artigo a historiografia de uma cidade onde a relação dos usuários com a natureza, responsável pelo caráter peculiar dos lugares, respondeu às adversidades climáticas incorporando as produções cinematográficas às atividades econômicas locais. Outra relevância da narrativa trata da análise do edifício, realizada na busca por complementar ou aprofundar os dados das fontes secundárias, contemplando uma contribuição quanto à tectônica dos edifícios vernáculos do sertão nordestino brasileiro.

2. CABACEIRAS: A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO NORDESTE E O NORDESTE NO CINEMA

As cidades do nordeste sempre são ressaltadas em função da cultura popular, muitas foram resultado de ações políticas da Coroa Portuguesa, que tinha interesses econômicos pela área. Mesmo sofrendo com rígidos períodos de seca, tais porções deram continuidade ao desenvolvimento da cultura açucareira antes implementada no litoral. Num primeiro momento foram a pecuária e o transporte de alimentos para fazenda produtoras de cana-de-açúcar as atividades que se destacaram, na sequência a produção algodoeira e o plantio de arroz, feijão, milho e outras culturas de subsistência tiveram boa expressão em termos econômicos (ANDRADE;MAIA, 2010:123).

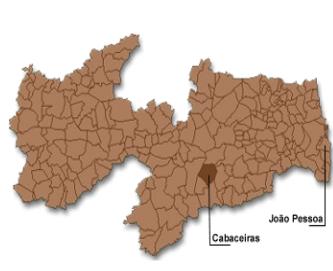
Cabaceiras é uma das cidades que fazem parte deste processo. Possuindo um clima desértico, com o registro do menor índice pluviométrico do país, a cidade que se localiza na mesorregião da Borborema, têm, também, uma população de cerca de 5.035 habitantes (IBGE, 2020), dos quais apenas 44% vivem na área urbana. Tais características, que reforçam os problemas da seca, se somam à pobreza e a fazem, assim como muitos municípios do sertão nordestino, sofrer, ainda mais, com a falta de investimentos financeiros.

Mesmo com esse contexto, como dito antes, a cidade é referência por já ter sediado várias produções cinematográficas, além de manifestações locais, como a Padroeira Nossa Senhora da Conceição e a Festa do Bode Rei, e do seu patrimônio arqueológico, o qual se destaca do sítio e lajedo de Pai Matheus. Outra referência é sua estrutura edilícia, composta por um singular conjunto arquitetônico e urbanístico que registra sua trajetória. Mas é sua atuação na atividade cinematográfica que aponta seu diferencial às demais cidades do sertão. Justo por isso, é conhecida como “pólo cinematográfico do nordeste” (ANDRADE, 2010:1) e “Roliúde Nordestina”. Este segundo título, recebido em 2007, faz



parte da quarta fase da sua evolução urbana, sendo estas estabelecidas na citada pesquisa de mestrado que levantou dados que atestam a interseção do seu desenvolvimento no tempo com a do cinema nacional.

Figura 1: Localização de Cabaceiras na Paraíba e a distância para a capital do estado.



Fonte: Fonte: <http://www.carlrogers.com.br/>, acessado em nov/2013.

Figura 2: Letreiro "Roliúde Nordestina" posicionado na entrada da cidade em 2007.



Fonte: Autora, 2012.

Das fases que conformam sua historiografia urbana, a primeira diz respeito aos eventos do seu surgimento, ocorridos no período da sesmaria no processo de fragmentação das fazendas, mediante o crescimento das famílias ocupantes através do matrimônio dos herdeiros. O modelo de ocupação da colônia através da concessão de fazendas à famílias portuguesas levou no sertão paraibano à origem de vários agrupamentos humanos, que aos poucos tornaram-se vilas e, alguns, cidades, pelo desmembramento das terras da mesma família, a Oliveira Ledo. Esta porção compreendia todo cariri e uma pequena sessão do estado do Rio Grande do Norte, e são exemplos deste processo Campina Grande e Cabaceiras. Neste período, a família Oliveira Ledo fragmentou a citada sesmaria e auxiliou a colonização do interior do estado, através de ocupações que produziam diversos gêneros alimentícios e da pecuária, além da comercialização destes produtos (*op.cit*, p.28)

Os desbravadores Oliveira Ledo requerem inicialmente uma data de sesmaria na ribeira do Rio Paraíba (1665). Esta tinha uma área de 180km de comprimento, por 72km de largura margeando esse rio. (...) Começava praticamente a partir do atual município paraibano de sapé, indo encerrar-se no município de Cabaceiras/PB. (*op.cit*, p.28).

No caso de Cabaceiras, foi Antônio Oliveira Ledo que segmentou parte da sua propriedade rural para doar a Domingos de Faria e Castro como dote pelo casamento da filha, Isabel Rodrigues de Oliveira (MEDEIROS; DINÓIA, 1989:22). Na sequência, este ergueu uma pequena capela para Nossa Senhora da Conceição e, com isso, o marco zero do citado arraial (*op.cit*). No entorno da citada construção, assim como foi costume no período em questão, e também seguindo o modelo urbano empregado, foram construídas casas cujo agrupamento foi declarado em 1833, pelo Decreto n.41, distrito de Campina Grande (IBGE, 1956). "A povoação de Cabaceiras fazia parte do município e freguezia [sic] de Campina, quando foi elevada á parochia [sic] em 1833 e cinco anos depois á Villa [sic] com o nome de Villa Federal de Cabaceiras" (JOFFILY, 1977: 212).

A sede administrativa de Cabaceiras variou nos anos seguinte, em 1864 foi designada ao povoamento de Bodocongó, já em 1870 retorna para Campina Grande e, em 1900 passa a ser comarca de Barra de São Miguel, sendo reconhecida como cidade apenas em 1907, como Vila Federal de Cabaceiras (IBGE, 1956). À época a vila tinha um traçado composto por 5 vias onde se distribuíam as habitações e alguns edifícios de destaque, como a Igreja Matriz, a câmara municipal e a escola Alcides Bezerra (SEIXAS, 1985: 71).

(Cabaceiras) É um das villas [sic] mais pobres do Estado, mas possui [sic] uma boa igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, outra menor da invocação de Nossa Senhora do Rosário, uma das melhores casas de caridade das que instituiu [sic] o padre Ibiapina [sic], e algumas casas particulares de boa apparencia [sic] (JOFFILY, 1977:212)

A referida ocupação margeia o rio Taperoá, localizado na parte posterior à igreja de Nossa Senhora da Conceição e sendo um limite geográfico que condicionou o crescimento da vila no sentido leste (posto do rio). Esta expansão ocupa a área que compreende a porção territorial entre a citada igreja e a segunda erguida na cidade, a de Nossa Senhora do Rosário. A vila, então, seguiu o mesmo costume observado em outros assentamentos portugueses, com um adensamento que conecta as edificações religiosas. Nesse sentido as primeiras ruas do município foram a Nunes Filho, onde está locada a fachada oeste da igreja Matriz; a rua Joaquim Gomes Henriques, onde fica o pátio e o cruzeiro da referida igreja. Adiante foram sendo definidas pelas construções as ruas Coronel Manoel Maracajá e Firmino Castro e, posteriormente, a rua Eptácio Pessoa, que pela sua dimensão também originou espaços livres que resultaram nas primeiras praças.



As construções que ocuparam as citadas vias eram todas térreas, uma clara referência à tradição portuguesa que tornou-se costume nos povoamentos surgidos no período colonial, as quais compartilham o layout de planta, as técnicas e materiais construtivos empregados (com variação apenas em função de disponibilidade de alguns recursos naturais) e as funções. Aos quais também associamos forte influência ibérica e indígena. Esta última referente à adequação aos condicionantes materiais locais. A tipologia incidente nesta primeira porção ocupada se configura como arquitetura vernácula tradicional, caracterizada pelas restrições técnicas, além de serem de morada-inteira ou possuírem um cômodo na parte frontal destinado à comércio e serviços, ainda implantação geminada, fenestração compostas por uma porta e uma janela, ambas na fachada frontal, e coberta em duas águas com cumeeira paralela à citada fachada e oculta por pequena platibanda.

Foi na cidade com tais edificações e composição urbana que, em meados de 1920 foi gravado o primeiro filme, Ferração dos Bodes. Anos após, a cidade novamente sedia outras produções. Este pode ser considerado o início da atividade cinematográfica no *modus vivendi* local, também marcando o fim da primeira fase de sua evolução urbana.

Já em 1925, uma equipe do português-carioca, Antônio Barradas, filmou ali (Cabaceiras) a ferração de cabritos e pedras originais, na fazenda Pocinhos, então uma das mais importantes do município. Estas filmagens foram colocadas no filme “Sob o Céu Nordeste”, de Walfredo Rodriguez. (LEAL, 2007: 284)

Assim como pudemos dividir a evolução da cidade em fases, a historiografia o faz com o cinema nacional, pois seu histórico é marcado pela descontinuidade que deu origem a ciclos compostos por poucas produções, mas com registro de vultosas bilheterias e, com isso, representativos públicos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). A classificação e divisão das produções nos ciclos toma como referência a correspondência dos filmes em termos de temporais, além da sua estética, perfil e corrente social e cultural ao qual se associam. Assim, a fase da evolução urbana da cidade em questão onde ocorre o início de sua participação no cinema, coincide com os “Ciclos Regionais”, ocorrido entre 1920 e 1930, onde o Nordeste é incluído nas produções. Os filmes que fazem parte deste grupo têm em comum a referência à literatura da década de 1930, também apresentaram o Nordeste ao público nacional. Uma análise da produção nacional mediante um levantamento com uma amostragem dos filmes produzidos desde 1920 até a contemporaneidade nos mostra que, ao menos uma das produções de cada uma das fases que tem cenas gravadas na região nordeste é destaque em índice de bilheteria e audiência.

Tem-se, com isso, início da segunda fase da trajetória local, marcada pela continuidade das produções e pelo início de um desenvolvimento urbano que resultou na emancipação política de Cabaceiras. Este momento compreende o intervalo entre 1920 e 1940, período onde a arquitetura residencial local seguia os mesmos padrões descritos anteriormente, o que também ocorria em outros povoados do cariri paraibano.

É válido destacarmos a planta destes imóveis, pois a organização funcional responde às características das relações sociais à nível familiar e o intercâmbio com outros grupos. O que nos aponta para uma organização que mantinha forte herança colonial, com a clara divisão entre a porção pública e privada do domicílio, pois os remanescentes deste contexto apresentam uma planta com pequena sala na porção de entrada, a parte pública que sediava o interface com sujeitos que não faziam parte da família, e o acesso a um longo corredor, que direciona para os quartos (parte privada) e, no final, à cozinha. Este último ambiente dava acesso ao quintal do imóvel, onde ficavam os animais criados pela família para alimentação, como bodes, porcos e galinhas, além da área de serviço, com a lavanderia, e uma pequena horta. A partir da década de 1940 foram construídas nessas porções posteriores dos lotes os banheiros. Quanto à construção, as alvenarias que dividiam os ambientes tinham mais ou menos três metros de altura, não sendo identificados forros e nem revestimento de piso, que, de forma geral, eram em terra batida. Os materiais empregados eram tijolos de barro sem furo, argamassa de cal e areia, ou com acréscimo de barro ao traço. Nas cobertas eram empregados caibros roliços de cumaru (*Dipteryx odorata* (Aubl.) Willd) no madeiramento.

Em termos de ornamentação os edifícios apresentam soluções técnicas simples, executadas também com os materiais citados, sendo cornijas com três faixas na marcação da platibanda e molduras com saques nas esquadrias de portas e janelas.

Como pode ser observado no mapa da Figura 5, o traçado deste núcleo primitivo foi definido pelos arruamentos, cujas quadras resultantes permitem o alinhamento de lotes direcionados para as faces opostas, onde são erguidas as fachadas frontais dos imóveis. Outra característica é a dimensão dos lotes, com geometria retangular comprida, ou seja, fachadas laterais com quase o dobro da dimensão da frontal e posterior. Os edifícios construídos ocupam quase toda a porção dos lotes, cujas variações, que são mínimas, como dito anteriormente, referem-se aos imóveis das esquinas e as adaptações à topografia.



Quanto aos espaços livres públicos locados nesta área, pouco havia sido desenvolvido em termos de paisagismo até a década de 1920 (vide Figura 3). Isso ocorre porque seu surgimento, como dito, responde ao traçado da área, ou seja, as dimensões dispostas e não a intenção de construção de área de convivência pública, o que também é responsável pela sua definição como praças lineares, já que ocupam a área do canteiro central da rua Epitácio Pessoa. Isto pois, suas funções eram relativas à expansão das atividades religiosas, como festividades da igreja católica, e por relações comerciais que remetiam à função do pelourinho nas cidades portuguesas. Neste caso, conformando pequenas feiras efêmeras.

A economia local durante a primeira metade do século XX era baseada na agricultura e transporte de alimentos, o que resultava em uma receita modesta, especialmente em função das secas e estiagem e da instabilidade política. O controle das atividades econômicas ocorria pelos coronéis que administravam a vila e os povoados do entorno, estes conectados às oligarquias políticas que administravam o Estado. Na década de 1930, função das transformações políticas ocorridas, as transações comerciais efetuadas com municípios pernambucanos próximos, como Taquaritinga, Suribum e Vertentes, ficaram prejudicadas (SAMPAIO, 2009: 25). Como consequência, em 1929 Cabaceiras perde o reconhecimento de comarca que havia adquirido em 1835 (FELICIANO et al, 2000:20).

Na década de 1940 a cidade mantém as configurações urbanas e arquitetônicas descritas anteriormente, é neste momento que é iniciado no município de Boqueirão, cidade vizinha, a construção do açude e adutora Epitácio Pessoa, destinado à abastecer a cidade de Campina Grande (FELICIANO et al, 2000:20). Esse contexto propicia um rápido crescimento à Cabaceiras, o que não foi suficiente para coibir a existência da possibilidade de submersão da cidade para expansão do referido açude na proposta inicial do projeto (*op.cit*). Com a negação da população local, que resultou em revolta e resistência, houve a mudança do projeto (*op.cit*).

O crescimento econômico citado se restringiu à época da construção do açude, o que levou à estrutura edilícia da cidade a manter-se sem substanciais alterações. Registram-se, apenas, a incorporação de novos ornatos à tipologia residencial local, o casario, sendo a variação na altura das platibandas e a incorporação das características estéticas do ecletismo e art déco. Sendo, contudo, exemplos com restrições técnicas e estéticas, o que é característico da postura vernácula. Algumas edificações, contudo, foram erguidas em lotes maiores e passam a possuir jardins e terraços, visto que possuem uma implantação com construção paralela aos limites do lote e com recuo frontal.

Em termos técnico construtivos poucas modificações são registradas, sendo apenas a larga utilização da argamassa a base de cal e areia. Quanto ao espaço arquitetônico, as plantas continuam a apresentar poucas divisões internas o que, em parte, pode ser associado às dimensões padrão dos lotes e da manutenção das práticas sociais relativas aos hábitos familiares da população local.

Figura 3: Praça João Pessoa por volta da década de 1930 possuindo, apenas, um coreto central.



Fonte: Arquivo pessoal de Paulo Sérgio Guimarães de Aguiar.

Figura 4: Exemplares arquitetônicos oriundo das primeiras quadras e vias da cidade.



Fonte: Villarim, 2013.

Novos edifícios de uso público, contudo, são incorporados à malha urbana local, apresentando tipologia que variava do padrão identificado, foram: o Paço Municipal, em decorrência da emancipação política da cidade; o Clube Guarini, fundado pela irmandade do Rosário dos Pretos, um cartório de registro civil e uma sede dos Correios e Telégrafos Nacional (SAMPAIO, 2009). Este último parte de um projeto nacional visando a comunicação na rede urbana do país, em Cabaceiras, devido ao porte da cidade, foi erguido um edifício de pequenas dimensões, relação de escala que também fazia parte do citado projeto.

Os espaços livres públicos locais sofreram intervenções neste período, com propostas que incluíram pavimentação, disposição de mobiliários urbanos e paisagismo. Quanto ao layout dos projetos, assim como registrado nos edifícios, a estética eclética é incorporada, no caso das praças João Pessoa e General José Pessoa os canteiros e passeios remetem aos jardins ingleses pelo uso de traçados retos e incorporação de formas geométricas. Estas praças sediavam os eventos locais mais importantes como a festa de Padroeira da Cidade, Nossa Senhora da Conceição, a Festa de Reis e o São João.

Quanto à Festa de Reis, considerada bem cultural local, Guimarães (2005) afirma que dada da abolição da escravidão, quando os descendentes africanos escolhiam um rei e uma rainha e os coroavam durante uma procissão e missa.

As referências à atividade cinematográfica na cidade nessa década são poucas, apenas ações especulativas por parte de diretores para futuras produções. Esse contexto decorre do ciclo vigente no cinema nacional, o gênero Chanchada, além da forte influência das produções hollywoodianas demandadas pela classe média em ascensão. Nesse momento, década de 1940, a economia do país, em função do desenvolvimento da indústria, possibilitou o fortalecimento da classe média que se tornou o “grupo consumidor de cultura”, como consequência Rio de Janeiro e São Paulo buscaram produzir filmes que copiassem os padrões de Hollywood (ALBUQUERQUE, 2006:263), em especial pela forte influência dos Estados Unidos no Brasil. A busca por copiar os modelos e padrões americanos também ocorre na arquitetura desenvolvida no período nas cidades citadas, que passam por grande expansão nas suas áreas periféricas. Na indústria do audiovisual, também em decorrência do apogeu econômico e da alta das importações, ocorre o desenvolvimento tecnológico e a representação da realidade brasileira sob os moldes desta influência.

Dentre as produções nessa postura, os filmes da Chanchada ou “filmes revistas” se destacam. Estes trazem os ídolos do rádio, principal meio de comunicação e lazer à época, tais como Grande Oleteo, Carmem Miranda e Oscarito (ALBUQUERQUE, 2006). As produções do ciclo que registram grande bilheteria são as da Companhia Atlântica Cinematográfica, a maioria musicais. O que se repete até a década de 1950.

Já a década de 1950 é marcada por grande transformação nas produções audiovisuais nacionais, com o surgimento da televisão brasileira. Com isso, os artistas consagrados no cinema migraram para a nova indústria e o nordeste volta a sediar produções. Neste momento, estas se forçam nos problemas enfrentados, porém de modo que o aumento de visibilidade não promoveu a dissipação da cultura nordestina, resultando em uma imagem estereotipada. O que ocorreu, principalmente, porque a maioria dos filmes não tinham suas tomadas gravadas in loco, mas em cenários e paisagens locadas no sul e sudeste. Como consequência, as produções não refletem a realidade da região, sendo uma criação direcionada para as expectativas da massa.

O ponto de partida destes filmes, contudo, são problemáticas reais, cujas representações são adaptadas às produções, ou seja, é válido destacar que tais problemas existiam e que, inclusive, podem ser exemplificados pelos aspectos da evolução urbana de Cabaceiras nesse período, sendo através da ausência de modificações na estrutura física, o que inclui o não crescimento do tecido. Esse contexto pode ser associado à desigualdade regional, que reflete na distribuição de renda no território nacional, e pela concentração populacional litorânea. Esta última herdada do processo de colonização portuguesa.

Seguindo a década de 1950, registra-se o mesmo baixo padrão de desenvolvimento local, Cabaceiras retorna às produções cinematográficas. Sendo, novamente, por meio dos estudos que precedem a realização das gravações e seleções de cenários e paisagens. Esta retomada ocorre através do ciclo cinematográfico em voga, caracterizado por um período onde o audiovisual rompe os paradigmas das produções de então, com forte influência estrangeira, e inicia-se um novo ciclo, o Cinema Novo. Este ciclo é tido como revitalizante para a indústria nacional pois passa a explorar a “identidade nacional”, sendo, também, o momento de grande difusão da atividade no território brasileiro, reflexo da incorporação de mais cidades como cenários e de variados temas nos enredos (ALTMANN, 2010:7).

Entre os temas recorrentes nas produções destacam-se o Brasil rural e as manifestações culturais. Sendo assim três locais do país são amplamente abordados: no Nordeste Bahia e Paraíba, e o Rio de Janeiro no Sudeste. Através da análise dos enredos dos filmes percebe-se um “discurso político” que objetiva o resgate da importância da “rebelião da cultura popular” o que, contudo, é realizado através do uso de arquétipos (ALBUQUERQUE, 2006:273) e de representações já mencionadas anteriormente. O Nordeste então ressurgiu no cinema com filmes baseados nos romances da década de 1930, entre estes Jorge Amado, Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. Os cineastas buscavam apresentar a região ao público, destacando sua riqueza cultural e os problemas enfrentados, além de abordarem fatos e eventos históricos já conhecidos na mídia nacional, como a seca e a desigualdade econômica e social com as regiões sul e sudeste, o que levava ao intenso êxodo rural na tentativa de emprego em cidades grandes.

Como reflexo da postura dos diretores do ciclo em vigor Cabaceiras é descoberta por produtores e diretores, que a inserem nos cenários dos roteiros de filmes nacionais. O cineasta Rui Guerra é um exemplo destes, onde em 1963, acompanhado de Billy Davis e Miguel Torres, visitam a cidade na busca por encontrar paisagens para o filme que iriam produzir, Os Fuzis, que, contudo, foi gravado na Bahia em decorrência da morte por acidente de Miguel Torres (LEAL, 2007:284).

Neste momento a cidade não registra grandes alterações edilícias nem melhorias no contexto econômico, o que reflete na manutenção das relações sociais e culturais locais. Passa, por outro lado, a se diferenciar das cidades da região pela



incorporação da atividade cinematográfica às suas práticas. O que decorre da reincidência da atividade à nível local e da sua importância no cinema nacional, conforme pode ser constatado pela sua incorporação às paisagens cenários das produções no período.

Neste momento a cidade possuía como distritos Caturité, Potira, Riacho de Santo Antônio e Carnaibó (IBGE, 1956) que, com os anos requereram a emancipação política e se desligaram administrativamente da cidade. A economia na época tinha como base a pecuária e o cultivo de algodão, importância que refletia na localização da população, visto que quase 80% residia na zona rural, sendo 581 pessoas na cidade e 2200 distribuídas em vilas no entorno rural da cidade (IBGE, 1956). Com o passar o tempo a cidade deu continuidade a sua expansão, sendo no mesmo ritmo até então registrado. Este crescimento pode ser percebido pelas alterações na sua malha urbana oriundas de sucessivas extensões. As adições, inicialmente, ocorreram através da ocupação dos lotes vazios nas quadras já existentes, o que não indica mudanças significativas no tecido.

Na década de 1970 o cinema nacional viveu o ciclo do Cinema Marginal. Neste as produções não abordavam a dimensão social como registrado no ciclo anterior, além de possuírem características divergentes, “cabe sublinhar seu flerte com a contracultura, seus ideais libertários e questionadores da ordem e das instituições estabelecidas, tanto pela esquerda como pela direita” (LEITE, 2005:106). Os enredos construídos pelos diretores nesse momento tinham como conceito o movimento modernista, com forte influência de movimentos como o Tropicalismo e de personalidades como Oswald de Andrade (op.cit). Como consequência a atividade cinematográfica sofre uma retração à nível local. O que tem como uma das razões a rígida censura da ditadura militar e dos escassos recursos’.

Na década de 1980 ocorrem transformações à nível urbano na cidade de Cabaceiras, sendo de melhorias nos equipamentos de infraestrutura urbana e pela expansão ocorrida através do alongamento da Avenida 4 de Julho. Quanto à sua participação no cinema, contudo, há um hiato em função a oscilação de declínio no cinema nacional, reflexo da má administração dos recursos no governo de Fernando Collor de Melo. Esse processo começou a registrar modificações no fim da década de 1980, reflexo na alteração do contexto político nacional e da nova fase do planejamento urbano, que passa a atender as demandas da sociedade civil. O que refletiu anos após a incorporação na nova Constituição Federal de 1988 de artigos com diretrizes ligadas à importância do uso e apropriação social do espaço, numa postura mais atenta às especificidades locais que registrado no planejamento anteriormente.

Esta citada expansão deu origem à uma via largura que possibilitou a construção de um canteiro central, modelo que já havia sido registrado no núcleo primitivo. Sendo, então, considerado uma característica da malha local, os canteiros possibilitaram a construção de espaços públicos onde atualmente são realizados os principais eventos da cidade. Outra característica relevante desta área é a manutenção do perfil dos lotes urbanos até então registrados, o que continua a originar edificações geminadas em terrenos com dimensão da fachada frontal sendo metade da lateral.

Com os anos está porção é totalmente ocupada, o que leva ao crescimento da malha no sentido sudoeste. Nesta área, mesmo com topografia irregular, o que é diferente da área ocupada pelas primeiras expansões, as quadras propostas possuem geometria regular e dimensão superior as propostas anteriormente. Tal modificação no desenho urbano possibilitou a ocupação das quatro testadas das quadras, além de lotes que possibilitam implantações variadas dos edifícios, que também passam a apresentar jardins laterais e garagens. A ocupação do sentido noroeste, que acontece por volta dos anos 2000, segue esta mesma postura de adensamento.

Quanto ao audiovisual nacional, também em decorrência das mudanças da década de 1980, que ocorrem na forma de incentivos, levando-o a uma nova fase, o Cinema da Retomada. O impulso da atividade, que passa a ser caracterizada pela diversidade e direcionamento das produções à massa, o que entendemos como democratização do acesso à cultura, decorre da instauração da Lei do Audiovisual, associada à da Lei de Incentivo a Cultura (Lei Rouanet) de 1991. Como reflexo, o cinema nacional se altera e multiplicam as produções realizadas, que passam a abordar uma variedade maior de temáticas (BUTCHER, 2005:78).

A década de 1990 apresenta um contexto que se mantém até a atualidade, o que na pesquisa foi enquadrado como a quarta fase da sua evolução urbana. Nesta, diferente das anteriores, começam a ser registradas influências da atividade cinematográfica do desenvolvimento local, como exemplo a nova rotina que a cidade passa a ter com a frequência realização de produções. É neste momento, também, que entendemos que a cidade de Cabaceiras se consagra como representação da região, o que tem auxílio das paisagens de outras localidades também abordadas. Outra consequência é o desenvolvimento do turismo cinematográfico, impulsionado pela promoção das paisagens locais no cinema, o que repercute na atração de investimentos financeiros e na realização de projetos culturais. Fase que pode ser exemplificada pelos equipamentos de lazer, educação e serviços implantados. Segundo Leal (2010) a cidade entra em um “novo tempo” sendo apresentada à novidades tecnológicas e novos processos civilizatórios”.



As festas e eventos que já ocorriam na cidade, também em função deste contexto, passam a ter mais popularidade, o que impulsiona, também, a produção de artesanato. Este último incentivou a instalação de uma cooperativa de curtidores de couro de bode, além de um ponto cultural. Além disso, o contato com as produções audiovisuais, tanto cinematográficas como televisivas, desperta nos moradores o interesse pelo teatro, a dança e a música, que são tratados como opções de lazer e aperfeiçoamento para atuação nos filmes. Às atividades se soma a capacitação de moradores para trabalhar como guias turísticos e a hotelaria.

Como apresentado, a evolução urbana local ocorre de forma lenta e as modificações no traçado são registradas através dos acréscimos, com incidência mínima de substituições e demolições. Postura que reflete nos valores urbanísticos da cidade traduzidos em uma malha oriunda de sucessivos acréscimos e da manutenção do padrão de ocupação, além de representar os elementos morfológicos que caracterizam e identificam o seu tecido urbano. Em resposta, os remanescentes construídos se mantêm, atestando a sua história e representando suas características sociais e culturais. A Lei Orgânica do Município, datada de 1990 aponta como patrimônios culturais locais, materiais e imateriais, entre eles alguns dos edifícios utilizados na presente narrativa para apresentar períodos e contextos históricos, tais como a sede da Prefeitura e o Paço Municipal, a cadeia pública (atual Memorial do Cariri e Ponto de Cultura), o cemitério público, a igreja Matriz e do Rosário além das praças João Pessoa e General José Pessoa. Quanto aos bens imateriais, a citada legislação reconhece o São João, a festa de São Pedro, a Festa da Padroeira e a Festa de Reis, esta última extinta.

Figura 5: Planta baixa esquemática apresentando a estratificação da evolução urbana da cidade.



Fonte: Villarim, 2013.

Sobre o edifício da Cadeia Pública destacamos a intervenção que passou nesta última fase para adaptação ao uso de museu do cariri, como dito. Este foi construído em meados de 1870 e localiza-se na Rua 4 de Julho, sendo uma edificação neoclássica dividida em dois volumes que se conectam por um pátio central. Originalmente o volume locado na parte frontal abrigava as funções administrativas e, na parte posterior, as celas e demais dependências. O destaque do edifício decorre não apenas pelos seus valores arquitetônicos, mas pelas associações imateriais que possui, tais como toponímias que o associam a Revolta dos Quebra Quilos, que autores como Rodrigues e Bezerra (2000) relatam a depredação ocorrida em função do imóvel à época abrigar um arquivo público.

O edifício da Prefeitura, antigo Paco Municipal, também reconhecido como bem cultural local, tem sua construção entre as décadas de 1930 e 1940, quando, como citado, ocorre a emancipação da cidade. O mesmo localiza-se em um lote de esquina entre as ruas Epitácio Pessoa e Coronel Manoel Maracajá, sendo paralelo as praças João Pessoa e General José Pessoa, com isso na área da primeira porção ocupada. Trata-se de um edifício eclético erguido em lote com o dobro das dimensões observadas como padrão da área, com implantação que possibilita um acesso pela fachada lateral, localizada na rua Coronel Maracajá, e fachada coroada por platibanda adornada com o brasão da confederação brasileira. Já o cemitério público, o mesmo desde sua construção nas primeiras décadas do século XX, foi erguido em área afastada da cidade e, pela ausência de planejamento, tem os túmulos locados de forma aleatória, ou seja, os mausoléus oriundos de distintas temporalidades foram distribuídos uniformemente na área.

As praças citadas na Lei Orgânica como bens culturais, como descrito anteriormente, sediavam os principais eventos da cidade, função que se alterou apenas após a intervenção citada no canteiro da rua 4 de Julho. As mesmas mantêm preservadas e possuem o mesmo estilo em seus traçados, diferenciando-se quanto aos mobiliários que possuem, além da Praça João Pessoa possuir um coreto em estilo art déco e um busto em homenagem a João Pessoa, um dos governadores da Paraíba e que teve grande relevância no cenário nacional, sendo também no seu mandato a segunda (e definitiva) emancipação da cidade.

Para além elementos caracterizados individualmente, o conjunto arquitetônico e urbanístico resultado da evolução urbana da cidade, isto é, a relação de todos os imóveis e espaços públicos locais, apresenta grande importância na caracterização da cidade. Identificando-se poucas variações nesta área histórica como edifícios com dimensões e alturas

diferentes. O que podemos afirmar que a paisagem urbana histórica local é resultado dos diversos elementos culturais e naturais que se relacionam de forma harmoniosa com os acréscimos contemporâneos. Destacando-se bens, materiais e imateriais que estruturam e definem a cidade.

Acerca dos bens imateriais é importante destacar que os identificados na pesquisa foram divididos em três grupos: os relativos aos eventos religiosos e profanos; as manifestações e práticas culturais locais, como o *modus vivendi* e; os relativos à identidade local, tais como a influência da religião e a presença do folclore e de toponímias no imaginário local. Quanto ao primeiro grupo, além dos eventos já descritos na narrativa histórica, foi acrescentada a festa oriunda da última fase da sua evolução, a Festa do Bode Rei, que iniciou em 1997, e é o maior evento local. Esta foi idealizada como parte do projeto que, anos depois, deu o título de Roilúde Nordestina à cidade, sendo para festejar a caprinocultura, atividade atua fortemente no PIB local e responde às adversidades climáticas local. À esta também relacionamos a culinária e o artesanato, ambos com a presença do bode como elemento principal. Já no caso dos elementos identitários, citamos a religiosidade e a fé, tão retratados nos filmes que já sediou, e que é reforçada com símbolos como os cruzeiros. Estes erguidos em relevos de fácil visualização a partir da cidade e acesso dificultado pelas formações rochosas, o que reforça a importância e resistência dos fiéis nas procissões, romarias e peregrinações até tais elementos.

CONCLUSÃO

A diversidade do nordeste decorre pela variedade identitária das cidades, onde cada uma possui elementos e características que as definem e distinguem das demais. Dentre estes se destacam os resultantes das práticas condicionadas e influenciadas pelos aspectos físicos, geográficos, políticos, econômicos e culturais locais. Esta heterogeneidade é responsável por sua importância na identidade nacional, e também repercute na importância da sua participação nas produções audiovisuais, como vimos.

É válido reforçar que ao patrimônio nacional devem se somar as citadas especificidades culturais do Nordeste. Reafirmação que valida-se e justifica-se pela carência de políticas e programas voltados para as cidades de pequeno porte, como é o caso de Cabaceiras, que mesmo diante da sua importância na arte cinematográfica nacional, não tem seu reconhecimento institucionalizado (apenas a referência dos bens na Lei Orgânica do Município).

A nível estadual, cuja tutela do patrimônio é de responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP), não há nenhuma referência ou atuação. Apenas o reconhecimento do edifício da Cadeia Pública como bem patrimonial isolado. No caso de Cabaceiras, a postura de salvaguarda do estado a ser aplicada seria a definição de uma poligonal de preservação, à qual incidiria as mesmas instruções normativas e diretrizes recorrentes em outras cidades, o que inclui aquelas enquadradas em distintas categorias e com dinâmicas divergentes da identificada no caso em questão. No âmbito federal a institucionalização do seu patrimônio ocorreria mediante o Decreto Lei n.25/1937 e o Artigo 216 da Constituição Federal 1988. Neste caso a cidade poderia ser enquadrada, mediante os atributos identificados como “conjunto urbano de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”.

Ao analisarmos, contudo, planos e projetos, desenvolvidos para a salvaguarda, raramente identificamos diretrizes e medidas que utilizam dos benefícios da atividade cinematográfica, ou a incluem em planos de gestão da conservação. A exceção são locais já consolidados como pólo para a realização de atividades audiovisuais, que são, em geral, utilizados, apenas, como cenário. Assim, o Estado incentiva a atividade com vistas ao aproveitamento da mídia em torno das paisagens veiculadas nas produções para promoção do turismo. Essa tendência, contudo, pode levar à consequências tanto positivas, como a já citada dissipação de contextos e culturas minoritárias; ou, ainda, à negativas, quando há a super-valorização das representações cinematográficas, que tendem à tornar a cidade desprovida do seu cotidiano local, destacando-se, assim, como depósito de produções.

A relação da sociedade com os seus patrimônios costuma mudar intuitivamente, tanto em função do tempo, quanto da localidade desses bens, o que se dá por influência de diversos aspectos e sob o reflexo da cultura do povo. Mediante sua variação no tempo, qualquer atividade ou esforço de apreensão deve pensar a cidade como uma continuidade histórica e sob uma perspectiva dinâmica. Contexto que demanda o entendimento de novos métodos de intervenção na cidade, e, ainda, o conhecimento de tensões e agentes que condicionem estas alterações. O que, contudo, não é visto nas políticas públicas preservacionistas.

No caso de Cabaceiras, em decorrência da especificidade da atuação da atividade cinematográfica, que conforma dinâmica divergente da esperada por uma cidade de mesmo porte, alertamos sobre a necessidade de atualização dos



instrumentos de salvaguarda nacionais, o que inclui as três esferas. Visto que não incorporam a dinâmica e especificidades dos sítios e cidades históricas. O que denota, inclusive, o descompasso entre o reconhecimento e a proteção legal.

Para além da problemática da institucionalização, já apontada à época da pesquisa de mestrado em 2013, acrescentamos os problemas econômicos locais, que só se agravaram no tempo. Na atualidade, a retração dos investimentos econômicos em programas e projetos culturais, somado à oscilação dos programas sociais, e a estagnação dos investimentos educacionais, em especial quanto à interiorização, resultado da alteração do regime político nacional, se somam à dificuldade do patrimônio aqui descrito. Este aspecto pode ser ilustrado com o impacto que as citadas mudanças na política macroeconômica implicaram na renda medida da população, pois transpondo para o caso de Cabaceiras, assistimos a diminuição dos recursos que os usuários dos bens históricos desprendem para a sua conservação, além da possibilidade de descontinuidade de manifestações culturais.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. Recife: Ed. Massangana, 2009.
- ANDRADE, Rita de C. Gregório; MAIA, Doralice Sátyro. *Desenho Urbano Inicial das Cidades Pequenas do Sertão da Paraíba: O caso do povoado do Boqueirão do Curema*. Bogotá: Revista Colombiana de Geografia, Vol.20, N.1, ISSN:0121-215X, 2010.
- ANDRADE, Ruda. *Retratos do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1996, p.42-67.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2005.
- GUIMARÃES, Paulo Sergio. *Vila Federal de Cabaceiras: De Sesmaria à Municipalidade*. Cabeceiras, 2005.
- IBGE. *Conselho Nacional de estatística: Cabaceiras –PB*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/cabaceiras/panorama>, acessado em outubro/2020.
- IBGE. *Conselho Nacional de estatística: Cabaceiras –PB*. Ed. Serviço Gráfico do IBGE: 1956.
- _____. *Cabaceiras, Paraíba: Infográficos*. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=250310>, acessado em mai/2013.
- JOFFILY, Irineo. *Notas Sobre a Paraíba*. Thesaurus Editora, 1977.
- LEAL, Wills. *Roliúde Nordestina ou a Descoberta do Espaço Ideal para Produções Cinematográficas*. In: Cinema na Paraíba, Vol.2, 2007.
- LEAL, Wills. *Roliúde Nordestina*. In: Revista da Academia Paraibana de Cinema: Cinenordeste. (Org. LEAL). João Pessoa: Ed. Sal da Terra, 2010.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: Das origens à Retomada*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abamo, 2005.
- MEDEIROS, Tarcízio Dinoá; DINOÁ, Martinho Medeiros. *Ramificações Genealógicas do Cariri Paraibano*. Brasília: CEGRAF, 1989.
- RODRIGUEZ, Janete Lins; BEZERRA, Celeida Pereira. *Conhecendo o Cariri Paraibano: São João do Cariri, Serra Branca e Cabaceiras*. Recife: Ed. Gráfica Linceu, 2000.
- SAMPAIO, Paula Faustino. *Festejar, Vestir-se e Namorar: Uma História das Mulheres de Cabaceiras nas Décadas de 1930 e 1940 a Partir dos Relatos Oraís de Memória*. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/search/authors/view?firstName=Paula&middleName=&lastName=Faustino%20Sampaio&affiliation=UFPE&country=>, acessado em mai/2013.
- SEIXAS, Wilson Nóbrega. *Viagem Através da Província da Paraíba, 1985*.



SILVA, Roosevelt Humberto; SILVA, Magnólia Gilbson Cabral. *Turismo Cultural e Desenvolvimento em Cabaceiras*. In: Revista Eletrônica do Turismo Cultural, V.3, N.2, ISSN 1981-5616, 2009.

VILLARIM, Lizia Agra. *Identificação e Representação da Cidade de Cabaceiras-PB*. Recife: 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Urbano – UFPE

NOTAS

ⁱ Acerca destes ciclos foram estudados na pesquisa os ciclos: Ciclos Regionais, Chanchada, Cinema Novo, Cinema Marginal e Cinema da Retomada.

ⁱⁱ Para esta pesquisa foi desenvolvido um levantamento preliminar da produção cinematográfica nacional, desde o período de sua formação até a atualidade (2013), buscando identificar os filmes que abordavam a região nordeste. Esta pesquisa possibilitou o conhecimento da produção em termos quantitativos gerais e, em alguns casos, das regiões com mais destaque, ou aquelas que mais incidem nos filmes. Em decorrência da extensão e objetivo do presente artigo de essa lista não foi anexada, porém pode ser consultada em Villarim (2013). Tal análise compreendeu um conjunto de 32 produções que foram agrupadas em um quadro destacando categorias analíticas como: datação, locais das principais cenas (cenários/locações mais representativas), bilheteria, premiações e diretor. Esta abordagem teve como objetivo um levantamento preliminar da produção audiovisual nacional no nordeste além da seleção os filmes a serem trabalhados na pesquisa de mestrado. Sobre estes últimos foram selecionados: O Auto da Compadecida (1999) e Romance (2008) ambos do diretor Guel Arraes e Canta Maria (2006) dirigido por Francisco Ramalho Júnior.

ⁱⁱⁱ Cronologicamente os filmes que Cabaceiras sediou foram: Ferração dos Bodes (1921); Sob o Céu Nordestino (1924); Os Mistérios de Pai Mateus(1971); Viagem Através do Brasil (1975); São Jeronimo (1999); O Auto da Compadecida (1999);Eu Sou o Servo (2001); Velhos Cariris (2001); Madame Satã(2002); Viva São João (2002); Tempo de Ira (2003); Cinema, Aspirinas e Urubus (2005); Cabaceiras (2007);Romance (2008).

^{iv} O conteúdo do presente artigo refere-se às pesquisas empreendidas na dissertação de mestrado, aprovada no ano de 2013, intitulada Identificação e Representação da Cidade de Cabaceiras-PB, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) por Villarim e orientada pela professor Dra. Virgínia Pitta Pontual. Acercado do objetivo, a dissertação buscou analisar como se dava a relação da cidade de Cabaceiras, Paraíba, com o cinema, visando identificar se esta seria a representação construída e utilizada pelos diretores das cidades nordestistas nos filmes, que, segundo a hipótese que conduziu o trabalho, seria constituída pelos atributos e referências culturais locais. Tal hipótese foi comprovada, como dito no texto.

^v É válido destacarmos que, mesmo diante dos poucos recursos e oscilações do cinema nacional neste momento, algumas produções se destacam tanto em termos de bilheteria como premiações e repercussão internacional. Tais como O Pagador de Promessas de Dias Gomes produzido em 1962 e Dona Flor e Seus Dois Maridos dirigido por Bruno Barreto em 1976. Este último teve mais de 10 milhões de telespectadores e foi, por quase 30 anos, o filme nacional de maior audiência (ANCINE, 2011).



PAISAGEM URBANA E ARQUITETURA POPULAR: O CASO DO DISTRITO DE GRAVATÁ DO IBIAPINA - PE

PAISAJE URBANO Y ARQUITECTURA POPULAR: EL CASO DEL DISTRITO DE 'GRAVATÁ DO IBIAPINA' – PE (BRASIL)

URBAN LANDSCAPE AND POPULAR ARCHITECTURE: THE CASE OF 'GRAVATÁ DO IBIAPINA' DISTRICT – PE (BRASIL)

ANJOS, KAINARA LIRA DOS

Doutora em Desenvolvimento Urbano. Professora adjunta do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). kainaraanhos@gmail.com.

FARIAS, CARINE AYANNE MENDES DE

Arquiteta e Urbanista. Mestranda em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco. carineayanne@gmail.com.

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a conformação da paisagem urbana, a partir de exemplares em arquitetura popular no agreste pernambucano (Brasil), tendo como estudo de caso o conjunto urbano compreendido pelas Ruas do Comercio e Martins da Cunha do distrito de Gravatá do Ibiapina, município de Taquaritinga do Norte. Sua análise justifica-se pela importância do reconhecimento do patrimônio da região em questão, principalmente com relação a arquitetura não erudita, que apesar de compor grande parte do espaço construído das cidades brasileiras, é pouco considerada nos estudos acadêmicos. Para tal, a pesquisa foi desenvolvida em duas etapas: inicialmente, o embasamento teórico, para compreender acerca da paisagem urbana e da arquitetura popular; em seguida, foi analisado o caso em estudo, onde a arquitetura popular compõe uma paisagem urbana repleta de significados.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem urbana; arquitetura popular; imagem do lugar

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la conformación del paisaje urbano, a partir de ejemplos de arquitectura popular en la mesoregión agreste del estado de Pernambuco (Brasil), teniendo como caso de estudio el conjunto urbano conformado por las calles de Comercio y Martins da Cunha del distrito de Gravatá do Ibiapina, municipio de Taquaritinga do Norte. Su análisis se justifica por la importancia de reconocer el patrimonio de la región en cuestión, especialmente en relación a la arquitectura no erudita, que, a pesar de constituir gran parte del espacio construido de las ciudades brasileñas, poco se considera en los estudios académicos. Para ello, la investigación se desarrolló en dos etapas: inicialmente, la base teórica, para comprender sobre el paisaje urbano y la arquitectura popular; luego, se analizó el caso en estudio, donde la arquitectura popular compone un paisaje urbano lleno de significados.

PALABRAS CLAVES: Paisaje urbano; arquitectura popular; imagen del sitio

ABSTRACT

The present work has as object of study the conformation of the urban landscape, from examples in popular architecture in the mesoregion 'agreste' of the state of Pernambuco (Brazil), having as case study the urban ensemble formed by the streets of Comercio and Martins da Cunha of the district of Gravatá do Ibiapina, municipality of Taquaritinga do Norte. Its analysis is justified by the importance of recognizing the patrimony of the region under study, especially in relation to non-erudite architecture, which despite constituting a large part of the built space of Brazilian cities, is little considered in academic studies. For this, the research was developed in two stages: initially, the theoretical basis, to understand the urban landscape and popular architecture; then, the case under study was analyzed, where popular architecture composes an urban landscape full of meanings.

KEYWORDS: Urban landscape; popular architecture; image of the place.

INTRODUÇÃO

A discussão sobre o que seria patrimônio cultural está em constante processo. Ao longo do século XX pôde ser assistida à inclusão de diversas tipologias de bens móveis e imóveis no campo patrimonial. Com a ampliação conceitual acerca do patrimônio, a conservação deixou de ter como objeto apenas o “monumento” enquanto algo único e isolado, para considerar as relações que os bens naturais e culturais apresentam entre si, e com o meio ambiente urbano fruto dessas relações.

Contudo, apesar da expansão do debate patrimonial, muitas tipologias arquitetônicas ainda não foram devidamente valoradas pelas políticas de preservação e pelos estudos teóricos. Um exemplo expressivo dessa lacuna é o caso da arquitetura popular de “porta e janela” nordestina. Trabalhos como o de Mariani (1987), Azevedo (1991), Cavalcanti-Brendle (2003), Weimer (2005) são referências nas análises sobre tais exemplares. Essa forma de fazer arquitetura pelo povo gera uma paisagem singular no Nordeste, repleta de pluralidades e significados.

A partir desse contexto, o presente artigo traz como objeto de estudo o conjunto urbano edificado no agreste pernambucano, mais precisamente àquele situado nas Ruas do Comercio e Martins da Cunha, no distrito de Gravatá do Ibiapina, em Taquaritinga do Norte. Busca-se analisar a conformação dessa paisagem urbana a partir de seus exemplares em arquitetura popular, das vivências urbanas e da imagem que os moradores têm do lugar.

Atualmente, o conjunto vem sofrendo uma série de transformações rápidas e irregulares. Este trabalho é, portanto, uma forma de contribuir para a valorização do patrimônio popular nordestino enquanto importante elemento de ligação entre a história e a memória do lugar. Contribuem para esse panorama os poucos estudos existentes, implicando em um escasso conhecimento sobre as formas de preservar seu acervo arquitetônico.

Em um primeiro momento serão abordadas as questões conceituais, em seguida, será analisado o caso do distrito de Gravatá do Ibiapina. Importante ressaltar que as reflexões aqui apresentadas tiveram como ponto de partida a pesquisa realizada para o Trabalho de Conclusão de Curso em Arquitetura e Urbanismo (FARIAS, 2019) realizado e orientado pelas autoras. Tal pesquisa foi desenvolvida a partir dos seguintes procedimentos: revisão bibliográfica, visitas *in loco*, realização de entrevistas semiestruturadas, levantamento documental e fotográfico.

IMBRICAÇÕES ENTRE AS TEORIAS DA ARQUITETURA POPULAR E DA PAISAGEM URBANA

Segundo Nascimento (2015), arquitetura popular, embora componha grande parte do espaço construído das cidades brasileiras, é pouco considerada nos estudos acadêmicos. Ao ser intitulada “popular”, acaba por ser compreendida, por diversas vezes, como algo de pouco valor. “Embora persistentes na paisagem, elas são ausentes na bibliografia” (NASCIMENTO, 2015, p. 14).

Weimer (2005) afirma que a arquitetura popular brasileira é vasta e diversificada, devido às diferentes etnias que constituíram a formação do país. São modos de vida, formas de construir e hábitos particulares de grupos sociais e lugares que se destacam ao longo do tempo.

Uma questão relevante levantada pelo autor é a escassez do debate sobre as diferenças entre a arquitetura popular e a erudita. Assim como as manifestações culturais foram modeladas seguindo o padrão de dominadores e dominados, a arquitetura foi formada por duas linhas: a “erudita, acadêmica, europeia, própria dos senhores – contra outra, dominada, vulgar, marginal e mestiça” (WEIMER, 2005, p. XXVI).

Os estudos da arquitetura brasileira concentram-se, majoritariamente, nas manifestações eruditas, porque essas seduzem pela autoria e rigorosidade do desenho, riqueza dos materiais e meios de construção, assim como pelo significado assumido diante da sociedade e da historiografia. Por outro lado, as expressões vernáculas e populares, presas ao campo da práxis, pouco se constituíram em interesse de estudo, pois, para muitos, não eram consideradas arquitetura e não se sustentavam como objeto de pesquisa. (OLIVEIRA; MONIOS, 2016, s/p)

As duas vertentes arquitetônicas, apesar de suas distinções, não podem ser simplesmente caracterizadas como opostas. Segundo Nascimento (2015), a arquitetura desenvolvida pelo homem comum, alicerçada em seus princípios culturais, pode ser considerada híbrida, uma vez que é influenciada por fundamentos e elementos da cultura erudita. Não é uma cópia dos cânones e tratados arquitetônicos, mas sim uma reinterpretação que afirma a identidade cultural popular.



O artista-pedreiro-designer e “arquiteto popular” do Nordeste brasileiro é rebelde, despretenso e puro. Não se limita a copiar a estética formalista dos estilos acadêmicos, não se corrompe esteticamente (...). Não absorve simplesmente os elementos externos de seu universo, mas os filtra e os reinterpreta contínua, crítica e livremente. A fachada de platibanda, bela em sua essência, está longe portanto de ser uma mimese ou uma repetitiva imitação de símbolos e cores desconhecidos do cotidiano do designer popular nordestino, que com orgulho e sem falsa modéstia, se considera, e é, um artista. (CAVALCANTI-BRENDLE, 2003, p. 61)

Após a reinterpretação popular dos elementos arquitetônicos eruditos, tem-se uma forma de construir única. Cavalcanti-Brendle (2003), aborda que essa forma de fazer arquitetura pelo povo gera uma paisagem urbana única no interior nordestino, como aquela aqui analisada.

No que diz respeito à paisagem urbana, Veras (2017) define que a mesma é construída com valores subjetivos, existindo uma “arte do relacionamento” entre todos os seus componentes. Ela é fruto da relação entre o natural e o cultural. Seu estudo é essencial, uma vez que explora a pluralidade de significados que uma sociedade imprime no meio em que vive. Além disso, é uma das possíveis rotas para a análise das transformações que a cidade passa durante sua existência, desde sua formação e consolidação até os dias atuais, já que esta é um organismo vivo produzido pela sociedade.

Bezerra (2017, p.37) afirma que “(...) podemos pensar a paisagem como uma inter-relação entre o que é humano e o que não é, ou seja, o inter-relacionamento e a interdependência que há entre os processos naturais e culturais, numa dinâmica constante”. Cullen (1983), por sua vez, postula que paisagem urbana é a arte de tornar coerente e organizado, visualmente, o emaranhado de edifícios, ruas e espaços que constituem o espaço urbano.

Se me fosse pedido para definir o conceito de paisagem urbana, diria que um edifício é Arquitetura, mas dois edifícios já seria paisagem urbana, porque a relação entre dois edifícios próximos é suficiente para libertar a arte da paisagem urbana. As relações entre os edifícios, e o espaço entre eles, são questões que imediatamente se afiguram importantes. (CULLEN, 1983, p. 135).

A paisagem urbana do recorte escolhido é composta por um conjunto em arquitetura popular marcante a nível municipal, mas pouco conhecido no restante do estado. As obras desenvolvidas no vilarejo foram executadas por pedreiros, mestres de obras locais e até pelos próprios inquilinos das residências. Possuem atributos únicos e individuais que identificam a cultura local. Sobre cultura, Lakatos (1981) propõe:

A cultura significa o modo de vida de um povo; manifesta-se nos seus atos e nos seus artefatos. Os modos de comportamento que compõem a cultura de qualquer sociedade representam generalizações de comportamento de todos, ou de alguns, como membros da sociedade. A cultura envolve objetos e equipamentos materiais, crenças, valores, costumes, conhecimentos filosóficos e científicos e criações artísticas, em funções de quais as pessoas agem. Ela precisa ser criada, aprendida, acumulada pelos membros do grupo, transmitida socialmente de uma geração a outra e perpetuada na sua forma original ou modificada. (LAKATOS, 1981, p. 125).

O patrimônio material gravataense é espaço para manifestações simbólicas e cotidianas, sagradas e profanas, que descortinam lugares de memória. É a memória coletiva que dá bases para criação da identidade de um povo.

(...) os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo ou presença física ou histórica, ao contrário. Mas o que faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente eles escapam da história. Templum: Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações. (NOGUEIRA, 2006, p. 40 apud NORA, 1993)

O CASO DE GRAVATÁ DO IBIAPINA

O objeto de estudo do presente artigo trata-se do conjunto arquitetônico edificado na Rua do Comercio e na Rua Martins da Cunha, localizado em Gravatá do Ibiapina, distrito pertencente ao município pernambucano de Taquaritinga do Norte (Figura 1).



Figura 1: Localização do objeto de estudo.



Fonte: Referência ilustrativa sem escala. Farias, 2019.

A história do distrito gravataense está intrínseca às missões e obras realizadas pelo Padre Ibiapina. A partir de 1855, José Antônio Pereira Ibiapina inicia uma grande ação missionária pelo interior do Nordeste, auxiliando núcleos habitacionais, constituindo e reconstituindo comunidades. As obras eram construídas com o material do local e a mão-de-obra de seus habitantes.

Silva e Pereira (2010) indicam que em meados do século XIX o Padre chega à Pernambuco. Após a eclosão de uma epidemia de cólera, a região fica em situação alarmante e com um grande número de afetados. Ibiapina dirige-se, com isso, aos arredores do município de Taquaritinga do Norte para dar início ao seu trabalho missionário. Por volta de 1856 chega ao local onde se ergueria Gravatá do Ibiapina.

Em 1860, é edificada no distrito gravataense uma das primeiras Casas de Caridade do Nordeste, para atender enfermos e órfãos vítimas da epidemia. Também nessa década, foi edificado o primeiro cemitério de Gravatá do Ibiapina, bem como a Capela de Nossa Senhora da Conceição. Em 1873, Ibiapina constrói o “Açude do Gado”, visando amenizar o problema da seca. O trabalho direcionado pelo Padre foi o que impulsionou o distrito gravataense nos anos seguintes.

Nos seus primórdios a localidade era conhecida por Gravatá de Jaburu, nome originado da vegetação abundante de gravatás. Havia um rancho onde os tropeiros descansavam das longas viagens, à tarde numa das árvores pousava uma árvore – o jaburu. [...] O povoado foi crescendo e tornou-se o 2º distrito do Município de Taquaritinga do Norte, pela lei municipal nº 17 de 20 de agosto de 1948. A Lei Municipal nº 366 de 17 de agosto de 1960 altera o nome de Gravatá de Jaburu para Gravatá de Ibiapina numa homenagem ao Padre Mestre, pelos relevantes serviços prestados à comunidade. (ARAÚJO et al, 1992, p. 38)

Outra figura de grande importância para Gravatá do Ibiapina foi o Padre Otto Sailer, que comandou a paróquia de Taquaritinga do Norte por um longo período. Sailer, juntamente com a população local, realizou uma grande reforma na Capela de Nossa Senhora da Conceição. Através de mutirões, foram edificadas as duas torres da Igreja, as naves laterais e o forro de madeira, além da colocação do piso de mosaico. O sacerdote foi o próprio projetista da reforma, estando em todos os momentos à frente da obra, iniciada aproximadamente na década de 1940.

Em pesquisa de campo realizada nos meses de setembro e outubro de 2019, alguns relatos ajudaram a resgatar a história do distrito, como no registrado a seguir:

Eu nasci em 1944 e só tinha uma torre, pelo que diziam. Aí que eu lembre em 1950 já ‘tinha’ as duas torres. O Pe. Otto chegou aqui perto de 1940 e saiu 20 anos depois. Ele dizia: eu só saio daqui em janeiro de 1960, no centenário de Gravatá. Ele com o povo que construiu, com mutirão, carregando tijolo aqui do cacimbão. Se você não podia levar quatro ou cinco, você carregava dois, e saía em procissão. Eu lembro muito quando foi colocado aquele piso da igreja, o mosaico. Ali pra baixo, pro lado de Carpina, de Nazaré da Mata, tinha muita fábrica desses granitos. (M23, 75 anos. Entrevista realizada em 22 de outubro de 2019)

Um elemento que atualmente não se integra na dinâmica gravataense, mas outrora foi marcante em sua paisagem, é a feira local. Era uma das mais conhecidas da região, localizava-se na Rua do Comercio e acontecia às sextas-feiras, atraindo pessoas dos mais diversos lugares. Eram negociados alimentos, calçados, tecidos e objetos variados. Segundo Silva e Pereira (2010), não se sabe ao certo quando foi seu início, mas por volta de 1970 estava chegando ao fim.

Era muito grande a feira daqui. (...) Aí vinham as frutas de Taquaritinga pra vender, tinha as panelas de barro. Lá em cima tinha como se fossem duas ruas, uma de um lado, outra de outro, aí a gente chamava de “as miudezas”, era onde vendia linha, botões, essas coisas. E no meio era carne de charque, alumínio, sorvete daqueles “roc-roc”. Vinha muita gente de fora. Vinham 3 caminhões com gente de Toritama, do Riacho de Santo Antônio, de Alcantil, de Surubim, Paraíba e outros cantos. Vinham vender feijão, farinha, cereais, essas coisas. Era toda sexta-feira. (M23, 75 anos. Entrevista realizada em 22 de outubro de 2019)

Uma outra fonte de comércio que completava a variedade da feira local, era o antigo açougue, edificado em meados de 1950, no último mandato do prefeito Severino Cordeiro de Arruda. Atualmente o local, que é conhecido como Mercado Público, só serve para depósito e retirada de água.

O “Açude Novo”, também construído na década de 1950, foi a obra que permitiu que os gravataenses tivessem acesso pela primeira vez à água encanada. Seu uso destinou-se às demandas pessoais, enquanto o Açude do Gado foi direcionado aos gastos extras.

Uma edificação de relevância cultural para o distrito gravataense é a sede da Sociedade Musical Padre Ibiapina. O grupo musical, criado em março de 1919, completou 100 anos de fundação em 2019, começou a ser construído em março de 1962 e teve sua primeira festa realizada no dia 23 de junho de 1963.

Quanto aos espaços públicos, durante o mandato de prefeito do Coronel Lucena (1969-1973), houve a construção do calçamento da Rua do Comercio (ver Figura 2). O distrito que antes só contava com o piso de terra e algumas delimitações simples de canteiros, tem sua paisagem reformulada. Também foram instalados os primeiros postes públicos, a energia provinha da usina de Paulo Afonso.

A iluminação não tinha, né. Era só candeeiro de querosene na minha infância. Aí em um determinado tempo, não lembro em que ano foi, papai botou um motor aqui. Ele foi quem primeiro botou energia aqui. Vendeu umas vaquinhas, comprou o motor e botou. Aí era assim, ligava às seis horas da noite todo dia, era um motor a explosão, eles puxavam uma corda, aí as nove horas dava um sinal que era para apagar e não gastar muito. Aí ele conservou um bom tempo até aparecer um outro da prefeitura, que já foi melhor, a iluminação já era melhor. Aí após a prefeitura veio a energia de Paulo Afonso. (M23, 75 anos. Entrevista realizada em 22 de outubro de 2019)



Figura 2: Pannel da construção do calçamento de Gravatá do Ibiapina e instalação dos primeiros postes públicos.



Fonte: Fotos em preto e branco: Acervo de Rita de Cássia Barbosa Ferreira. Acessado em junho de 2018. Foto colorida: Acervo de Betânia de Carvalho. Sem data. Acessado em fevereiro de 2019.

Na Figura 2, editada a partir dos registros fotográficos de moradores da região, é possível perceber as transformações na paisagem urbana entre as décadas de 1960 e 1970 com as melhorias nas infraestruturas urbanas. Ao analisarmos as falas e os registros dos moradores, é possível perceber a importância dos diferentes atores para a conformação da paisagem urbana, além da forma como a mesma se torna importante elemento essencial na construção da memória coletiva, identidade e imagem do lugar.

CRIATIVIDADE POPULAR COMO PRODUTORA DA PAISAGEM URBANA

No interior de Pernambuco, a malha urbana das cidades e vilas segue o padrão colonial herdado do urbanismo medieval português, de ruas estreitas que acompanham o enfileiramento das construções, como mencionado por Cavalcanti (1995). A autora ainda complementa que as edificações de maior interesse e concentração coletiva, como instituições religiosas e públicas ficam localizadas em posições de destaque no espaço urbano, em grande parte dos casos, ao redor de praças ou jardins públicos.

Azevedo (1991), indica que o estilo popular, muitas vezes, origina os núcleos centrais das cidades do Agreste e Sertão e pode ser encontrado com mais evidência nas áreas periféricas dos municípios da Zona da Mata. Apesar da distinção

espacial, a autora afirma que o traçado urbano dos conjuntos de Arquitetura Popular é bastante semelhante para as três mesorregiões.

Arquitetura pitoresca, ingênua, humilde, kitsch, simples, rótulos que o preconceito de grande parte das elites brasileiras e suas de formações eruditas atribuem a arquitetura popular produzida pelas classes mais modestas da sociedade, ou seja, o povo. No interior da Zona da Mata, Agreste ou Sertão do Nordeste brasileiro descortina-se uma paisagem cultural única, independentemente das fronteiras geográficas, onde as pessoas ainda precisam e querem a beleza no seu cotidiano e onde o deleite estético é saboreado no geometrismo, jogo de cores e na poética das formas que compõem as fachadas de suas casas. (CAVALCANTI-BRENDLE, 2003, p. 54)

Correia (2008) descreve que apesar das medidas singelas do lote, o ritmo e a continuidade das fachadas geram um efeito monumental ao conjunto. Ainda como herança do modelo de implantação colonial, as residências possuem uma relação direta com a rua, uma vez que não existem cercas ou muros envolvendo a fachada frontal.

Hoje, são pouquíssimos os gravataenses que nasceram antes de 1929 (data mais antiga que decora a construção de uma residência em arquitetura popular), por conta disso, dificilmente sabe-se o nome de quem construiu a edificação. Os poucos que conhecem os construtores de tais obras, descobriram por meio de relatos dos antepassados.

Antes, nessas ruas laterais, existiam muitas casas de taipa, hoje não existe mais. Há 40 anos atrás ainda tinha, eram das pessoas mais humildes. Mas as casas da rua principal, desde que eu me lembro, já eram assim. (H07, 80 anos. Entrevista realizada em 13 de setembro de 2019)

O casario gravataense possui, majoritariamente, lotes estreitos e compridos, compostos de porta, janela e platibanda. “O geminamento junto à sucessão de platibandas, fachadas e cumeeiras paralelas à rua vão compondo verdadeiros corredores de casas em fita” (NASCIMENTO, 2015, p. 77).

A platibanda é o elemento que compõe a parte superior da fachada das construções, em suas formas variadas, e que representavam não só a aspiração pela modernidade, mas também, a essência de seus moradores. Quanto mais posses tivesse o proprietário da edificação, mais ornamentada a platibanda seria, permitindo a indicação do status social de seu dono. Por possuírem uma construção relativamente simples, foram amplamente utilizadas, seja em construções suntuosas, seja nas construções populares.

As platibandas também ocuparam as fachadas das casas populares. As casinhas de porta e janela, geminadas, típicas da arquitetura colonial, bem próximas das ruas, ajudaram no fortalecimento dessa tendência. (...) É no interior do Nordeste, nos estados de Pernambuco, Bahia, Sergipe, Rio Grande do Norte e Paraíba, em especial, que as platibandas populares não apenas se mantiveram, mas foram ganhando diferentes feições, adaptando-se às novas escolas artísticas e criando um acervo arquitetônico que chama a atenção de gente de todas as partes, embora ainda seja um aspecto pouco estudado em sua especificidade. (ROMANI, 2011, p. 25-26)

Quanto aos materiais de construção do recorte analisado, a maioria das residências foi construída com tijolos de barro e telhas cerâmicas criadas por moradores locais, de forma manual, e a partir da matéria disponível no próprio distrito. O reboco era feito com barro ou caliça (argamassa feita com água, cal e terra).

(...) eles mesmo batiam os tijolos, onde é o clube era um buraco onde eles batiam as caieiras. Hoje vão pras cerâmicas, mas antes eles mesmos que botavam lenha. Chama-se o tijolo manual, que tem uma grade, aí nela eram colocados dois tijolos. Colocava o bolo de barro e passava a mão pra alisar. O povo de “Seu” Doro vivia de fazer tijolo pra vender. A estrutura do alicerce de muita casa aqui é o tijolo manual. (M23, 75 anos. Entrevista realizada em 22 de outubro de 2019)

Até aproximadamente a década de 1950 eram pouquíssimas as casas construídas fora dos limites das duas ruas analisadas neste estudo. Quando a malha urbana do distrito começou a espriar, as famílias com mais posses já estavam fixadas na área central, enquanto que as mais humildes começavam o processo de habitação nos espaços adjacentes.

As fachadas das residências, gradativamente, vêm sofrendo modificações (ver Figura 3), algumas são mais pontuais, como no caso da troca de esquadrias por materiais contemporâneos, como vidro e ferro. Outras são mais impactantes, como o caso da aplicação de revestimentos cerâmicos, seja para proporcionar uma aparência “moderna” à residência; seja pela facilidade de manutenção.



Figura 3: Paineis de modificações sofridas pelas residências gravataenses.



Fonte: Fotos à esquerda: Acervo Pessoal. Outubro de 2018 e novembro de 2019, respectivamente. Fotos à direita: 3: (INVENTÁRIO..., 2019). Acessado em 18 de novembro de 2019. 4: Acervo Pessoal. Novembro de 2019.

O artifício tradicional mais utilizado para transformar as fachadas das casas ainda é o uso da cor. É costume antigo do distrito gravataense a troca da cor de boa parte das fachadas sempre que se aproxima a festa de Nossa Senhora da Conceição. Em geral, cada morador opta por uma cor diferente das demais, proporcionando a dinamização da paisagem.

PAISAGEM URBANA E OS ELEMENTOS INTANGÍVEIS DO RECORTE DE ESTUDO

A Rua do Comercio (Figura 4) localiza-se no centro de Gravatá do Ibiapina e é palco dos principais acontecimentos sociais, religiosos e políticos. O logradouro recebeu este nome por abrigar os primeiros comércios e serviços locais. Antigamente, além das residências, haviam farmácias, hotéis, bodegas, lojas de calçados e alpercatas, galpões com algodão e couro, entre outras variedades.

Ainda hoje, conta com alguns pontos comerciais, mas em número mais reduzido. Após o crescimento da malha urbana gravataense, surgiram demandas populacionais em outros setores, e isso, somado ao alto preço especulativo da área central, ocasionou a descentralização dos serviços.

Figura 4: Paineis da Rua do Comercio ao longo do tempo.





Fonte: Primeira foto: Acervo de Júlia França. Aproximadamente década de 1950. Segunda e terceira fotos: Acervo de José Mendes de Carvalho, aproximadamente na década de 1990. Quarta foto: David Michael, novembro de 2019.

A Rua Martins da Cunha (Figura 5), por sua vez, foi assim denominada em homenagem a uma tradicional família do distrito. Apesar de contar com um bom número de moradores usufruindo do espaço frequentemente, por ter uso predominante residencial, possui uma dinâmica mais simples quando comparada ao logradouro comentado anteriormente.

Figura 5: Rua Martins da Cunha.



Fonte: Acervo pessoal. Outubro de 2019.

As ruas contêm traços particulares e peculiares que as tornam únicas. É nelas, principalmente, que se dá a convivência entre os moradores locais, seja pelos laços afetivos e familiares, seja pela recorrência de encontros, podendo “constituir-se em universos de sociabilidade” (NASCIMENTO, 2015, p. 53).

(...) quem vivencia o espaço obtém dele mais do que imagens, são cheiros, texturas, sons e histórias.
 (...) a igreja, a pracinha, a calçada e mesmo a rua são imbuídas de sentidos distintos de acordo com a vivência e o cotidiano dos habitantes. (NASCIMENTO, 2015, p. 26)

Entre os dias 29 novembro e 8 de dezembro, anualmente, acontece a tradicional Festa de Nossa Senhora da Conceição, em homenagem à padroeira local (ver Figura 6). Cada noite festiva conta com numerosos noiteiros, responsáveis pelo financiamento das celebrações religiosas. Como a maior parcela da população municipal é católica, o evento é um marco expressivo de fé, acolhendo fiéis de diversos lugarejos e cidades circunvizinhas. Os hábitos iniciados por Ibiapina e seus seguidores, perduram até os dias de hoje.

A festa antes já era grande, mas não era organizada como hoje. Essa área da gente era a mais próxima desses cantinhos menores com uma festa religiosa conhecida. Vinha gente do Jerimum, Pedra Preta, Serra dos Bois, porque como não tinha igreja lá, aí aqui acolhia todo mundo. (M23, 75 anos. Entrevista realizada em 22 de outubro de 2019)

Figura 6: Painel de fotos de procissões gravataenses em épocas diferentes.



Fonte: Foto preto e branca: Acervo de Leni Leandro, sem data. Fotos coloridas: Acervo de José Mendes de Carvalho, sem data. Acessadas em novembro de 2019. Fonte: Foto inferior: Acervo pessoal, 8 de dezembro de 2018.

No último dia de festejos, às 5h da manhã, ocorre a Alvorada. A Banda Musical Pe. Ibiapina, acompanhada de alguns moradores locais, faz um percurso que sai tradicionalmente da Igreja Matriz e tem como parada final à Sociedade Musical Pe. Ibiapina. O trajeto, embalado pelo som dos instrumentos, ocorre para anunciar a chegada do dia da padroeira.

Após a alvorada, é a vez da chegada dos caminantes de Nossa Senhora da Conceição. A passeata sai da Igreja de Santo Amaro, em Taquaritinga do Norte e termina na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Gravatá do Ibiapina. É um percurso de aproximadamente 13 km, trafegado a pé.

A gente quando era pequeno, passava o ano todinho marcando o dia que ia chegar à festa, pra poder comprar um par de sapato novo, uma 'percata', uma camisa, pra vestir no dia 8. (H07, 80 anos. Entrevista realizada em 13 de setembro de 2019)

À tarde, centenas de fiéis acompanham a procissão, cumprem suas promessas e renovam sua fé na santidade católica, lembrando as tradições instauradas por Ibiapina. A caminhada tem como ponto de partida e chegada a própria Igreja Matriz. O andor com a imagem de Nossa Senhora da Conceição é carregado nos ombros dos fiéis por todo o trajeto; seus enfeites variam anualmente, ficando sob a responsabilidade de alguns moradores locais. O calendário católico é muito marcante na dinâmica do vilarejo.

Assim como o espaço, o tempo não se apresenta contínuo e homogêneo. Na vivência religiosa ele é constituído também de fragmentações: há o tempo das festas (geralmente festas periódicas) e o tempo profano. (NASCIMENTO, 2015, p. 67)

Até o final da década de 1990, os moradores realizavam na Rua do Comercio uma tradicional quadrilha no mês junino, com direito a palhoça e atrações artísticas. A festividade, atualmente, se limita à queima de fogueiras na frente de algumas residências. Em setembro, em comemoração à independência do país, é realizado o desfile cívico. Alunos e bandas musicais de povoados e cidades próximas comparecem ao evento, exibindo seus enredos para os moradores locais.

A política local é muito acirrada e partidária, a bipolaridade entre o partido azul (Gravatinha) e o vermelho (Calabar), fica evidente durante o período eleitoral. Diferente do que se via há alguns anos, hoje, são poucas as pessoas que erguem bandeiras com a cor do partido em suas casas, para representar o lado que apoiam. Comitês são instalados na Rua do Comercio, para dar suporte aos comícios, passeatas e carreatas.

Os comitês são sempre na Rua do Comercio, um do lado e o outro de outro, desde que eu lembro. No centro é mais fácil de juntar gente. (H06, 56 anos. Entrevista realizada em 11 de setembro de 2019)

Os comportamentos dos gravataenses e os laços desenvolvidos física e emocionalmente contribuíram para a formação de uma paisagem urbana peculiar. Como posto por Lynch (1997), para que o todo seja compreendido, é preciso estudar cada uma de suas partes e as ligações entre elas. Sendo assim, uma imagem clara de onde se habita é crucial para o desenvolvimento do ser e conseqüentemente de sua história. A imagem formada é resultado do que se sente no momento imediato somado as memórias do que já foi vivido, gerando interpretações e ações individuais para cada pessoa.

Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas. [...] Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados. (LYNCH, 1997, p. 1)

O estudo sobre o distrito gravataense traz o patrimônio arquitetônico como representante valioso de um lugar imbuído de significados. Seu espaço urbano é palco das mais variadas vivências cotidianas, criando além de relações entre os indivíduos, relações de identidade, pertencimento e memórias.

Hábitos como varrer a calçada pela manhã cedo, sentar nas praças ao final da tarde, ver o carroceiro trafegando pelas vias lentamente, deixar as crianças brincando e atualizar as conversas na frente das residências são típicos do cotidiano gravataense (Figura 4). “(...) o habitar parece se expandir da casa para o espaço urbano” (NASCIMENTO, 2015, p. 55).

IMAGEM DO LUGAR

Como colocado por Lynch (1997), um ambiente legível e organizado visivelmente permite a criação de relações e interpretações por parte das pessoas de forma mais coerente e estruturada. Com isso, torna-se notável e reconhecível na memória popular.

As pessoas desenvolveram ligações muito fortes com essas formas claras e diferenciadas, tanto em decorrência do passado histórico quanto de suas próprias experiências. Cada cena é imediatamente identificável e traz à mente um turbilhão de associações. (LYNCH, 1997, p. 103).

Quem nasceu aqui, quando recebe uma foto da rua principal se encanta, porque recorda tudo, é uma memória viva. Quem morou em Gravatá e não brincou aquelas brincadeiras infantis de bola de gude, castanha, de toca, esconde-esconde, quem não foi sacristão, quem não jogou bola no time de Gravatá, quem não tocou na banda, quem não tomou banho de cacimbão ou nos açudes, então não passou em Gravatá do Ibiapina. (H06, 56 anos. Entrevista realizada em 11 de setembro de 2019)

Quando indagada se Gravatá do Ibiapina era um lugar especial, M21 comenta:



Se é um lugar especial? É sim! Pela história, pelos fatos, por eu ter sido criada aqui e por viver aqui até hoje. É um lugar que posso chamar de meu. (M21, 23 anos. Entrevista realizada em 21 de outubro de 2019)

Quanto aos laços criados com o lugar e seus moradores, M22 expõe:

Aqui é devagar, a gente se sente bem. Já morei em São Paulo, Arapiraca, Caruaru, Santa Cruz. Mas o porto seguro da gente é aqui. Tem mais liberdade, 'né' minha filha? A gente 'tá' no meio dos nossos. (M22, 71 anos. Entrevista realizada em 21 de outubro de 2019)

Com relação aos bens edificados, os exemplares em arquitetura popular, seja a Igreja como marco e ponto focal, seja o casario com seu impacto de conjunto, surgem como colunas na memória e na paisagem do lugar.

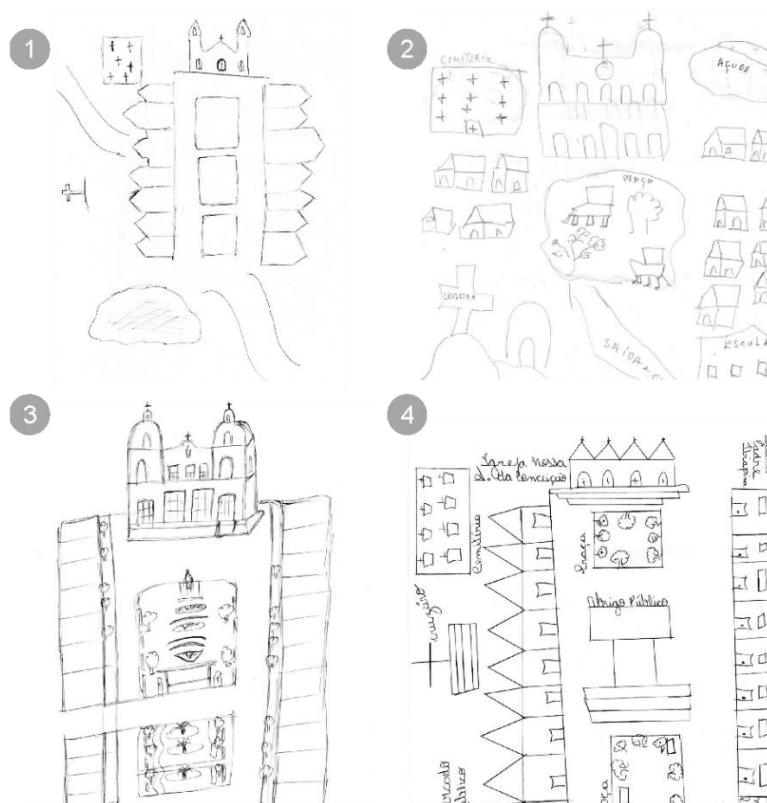
O que deixa Gravatá melhor é a igreja principalmente, porque a igreja é maravilhosa, aí junta com as casas antigas que tem do lado, que acho muito maravilhoso. E a pracinha de frente, como tá muito bonita aí faz um conjunto. (M20, 18 anos. Entrevista realizada em 21 de outubro de 2019)

Para estruturar ainda mais esses dados, foi pedido aos entrevistados o desenvolvimento de mapas mentais (Figura 6). As respostas foram muito semelhantes, demonstrando que a paisagem urbana gravataense está legível na percepção de seus moradores. A igreja, o casario, as praças, os açudes, o cemitério, a sociedade musical, o cruzeiro e a residência do próprio entrevistado ou de algum ente querido, foram elementos recorrentes nos mapas elaborados.

Apesar dos diferentes alcances e percepções, as duas ruas analisadas ao longo deste trabalho foram consideradas de forma recorrente como patrimônio urbano histórico do distrito gravataense. Fato que demonstra sua importância na imagem criada pelas pessoas.

[...] Cada indivíduo cria e assume sua própria imagem, mas parece existir um consenso substancial entre membros do mesmo grupo. Essas imagens de grupo, consensuais a um número significativo de observadores, é que interessam aos planejadores urbanos dedicados à criação de um ambiente que venha a ser usado (...). (LYNCH, 1997, p. 8)

Figura 7: Mapas mentais elaborados pelos entrevistados.



Fonte: Foto 1: M05, 04 de setembro de 2019. Foto 2: M12, 13 de setembro de 2019. Foto 3: M13, 14 de setembro de 2019. Foto 4: M15, 16 de setembro de 2019.

Com a promulgação do Plano Diretor em 2006, foram elaborados parâmetros e diretrizes, dispostos de acordo com as diferentes zonas do distrito gravataense. As duas ruas analisadas neste trabalho estão englobadas pelo Setor de Interesse Histórico e Cultural (SIHC), que tem como princípios a conservação do conjunto arquitetônico e a manutenção de sua horizontalidade. Na prática, contudo, tais orientações não estão sendo cumpridas.

Ainda que o número máximo de pavimentos indicado para área analisada seja 1, alguns moradores já edificaram novos andares em suas construções. Concomitante a isso, inúmeras edificações antigas tiveram suas fachadas completamente reformuladas, desconsiderando seu valor histórico-cultural.

Apesar de estarem presentes com clareza no imaginário dos moradores gravataenses, as edificações populares que compõem o conjunto urbano sofrem com o descaso de maneira evidente. Seja pelo abandono dos próprios inquilinos ou pela negligência das autoridades locais frente a descaracterização desenfreada, essa situação é motivo de angústia, como confabula M20, quando questionada se o conjunto gravataense corre risco de perder sua identidade:

Assim, é aquela coisa, depende do andar da carruagem do pessoal de hoje em dia, eu acho que sim, porque eles tão deixando a história de Gravatá muito para lá, e tão pensando: “Ah, vamo mudar”, meio que fazer uma nova história. Se nem os idosos tão tomando conta, os jovens que não vão querer! (M20, 18 anos. Entrevista realizada em 21 de outubro de 2019)

A análise dessas transformações da paisagem urbana gravataense são importantes para o reconhecimento do patrimônio arquitetônico popular. Ao destrinchar e documentar o conjunto urbano central de Gravatá do Ibiapina, a ligação entre a história e a memória fica protegida.

O conhecimento claro do ambiente que se habita permite uma noção de conservação mais apurada e estruturada, dificultando o processo de degradação da paisagem tão comum nos dias atuais, principalmente em conjuntos não eruditos, como mostrado ao longo deste estudo.

Por fim, salienta-se que todas as partes do ambiente urbano são importantes, uma vez que possuem bagagem histórica, cultural e sentimental, sendo necessário, portanto, considerar todos os aspectos envolvidos no meio, antes de realizar qualquer intervenção. Qualquer parte do ambiente urbano, seja um quarteirão, uma praça, uma rua ou uma edificação, possui um significado que vai além de sua materialidade (NASCIMENTO, 2015, p. 30).

Gravatá do Ibiapina, além do casario, como objeto físico e construído, possui lugares únicos, imbuídos de significados que estão edificados na memória e na história de seus habitantes. “No dia que eu partir, pode saber, eu vou levando muita saudade de Gravatá. Eu não quero lugar melhor no mundo. Vou pra todo canto, acho bonito, vejo os confortos, mas meu cumbuco é aqui” (M23, 75 anos, Entrevista realizada em 22 de outubro de 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a ampliação do conceito de patrimônio, a conservação passou a considerar as relações que os bens naturais e culturais apresentam entre si, bem como com o meio ambiente urbano que é fruto dessas relações. Contudo, apesar da expansão conceitual, muitos bens arquitetônicos ainda não recebem a devida importância pelos órgãos públicos e estudos teóricos, como é o caso da arquitetura popular.

A partir do estudo de caso correspondente a um conjunto urbano conformado pela arquitetura popular edificada nas Rua do Comercio e na Rua Martins da Cunha do Distrito de Gravatá do Ibiapina, município de Taquaritinga do Norte – PE, é possível compreender de que forma a relação entre as pessoas e o lugar são fortalecidas a partir do resgate de suas histórias e como as mesmas compõem essa memória coletiva, essencial para a construção da identidade e imagem do lugar. Sabendo-se que a paisagem urbana corresponde a essa “arte do relacionamento” – pessoas e lugar – e que, da mesma forma que no estudo de caso, relações semelhantes reproduzem-se em outras localidades do agreste pernambucano, o presente estudo contribui para o reconhecimento do patrimônio popular do interior do Nordeste, enquanto importante elemento de ligação entre história e memória do lugar.

Salienta-se que, por meio do estudo da paisagem e de um conhecimento legível do ambiente que se habita, a conservação se torna mais estruturada e adequada, dificultando o processo de degradação da paisagem tão comum nos dias atuais, principalmente em conjuntos não eruditos, como mostrado ao longo deste estudo.

Entendendo que todas as partes do ambiente urbano são importantes, uma vez que possuem bagagem histórica, cultural e sentimental, é necessário considerar todos os aspectos envolvidos no meio para uma valoração justa. Gravatá do Ibiapina, além dos exemplares em arquitetura popular construídos fisicamente, possui lugares únicos, imbuídos de significados que estão edificados na memória e na história de seus habitantes.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Gercino Pereira de; LUCAS, Iracema do Carmo Farias; SANTOS, Lindimaura Tavares; LIMA, Marinalva Barboza dos Santos. **Fragmentos da História Nortetaquaritinguense**. Taquaritinga do Norte-PE, 1992.
- AZEVEDO, Neide Motta. (Coord.) **Habitação popular no interior de Pernambuco. Referencial para uma atuação voltada à realidade local**. Governo do Estado de Pernambuco. Secretaria de Habitação e Desenvolvimento Urbano: Recife, 1991.
- BEZERRA, Onilda. Segunda porta: paisagem como totalidade homem-natureza. **Veras Lúcia et al. Cadernos de arquitetura e urbanismo: Cidadepaisagem, Recife: Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco (CAU/PE)**, 2017.
- BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti. Arquitetura do Povo. **Revista Continente**, v. 1, n. 32, p.54-61, 2003.
- DANTAS, Hugo Stefano Monteiro. **O Calçadão da Cardoso Vieira: Paisagem (não tão) notável do centro histórico de Campina Grande (PB)**. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2018.
- FARIAS, Carine Ayanne Mendes. **O Art Decó popular como produtor da paisagem urbana de Gravatá do Ibiapina-PE**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado junto ao curso de Arquitetura e Urbanismo da UFCG. Campina Grande, 2019.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. Intervenções sobre o patrimônio urbano: modelos e perspectivas. **Fórum Patrimônio: ambiente construído e patrimônio sustentável**, v. 1, n. 1, 2007.
- CAVALCANTI, Maria de Betânia Uchôa. **Arquitetura popular no interior de Pernambuco**. Recife: UFPE, 1995.
- CAVALCANTI, Maria de Betânia Uchôa. Arquitetura popular de Pernambuco e suas fachadas de platibanda. **Revista Projeto Design**, nº 203, p. 92-95, 1996.
- CORREIA, Telma Barros. Art déco e indústria: Brasil, décadas de 1930 e 1940. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 16, n. 2, p. 47-104, 2008.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/ Editora UNESP, 2001.
- CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. Primeira edição. Lisboa: Edições 70. 2018.
- HAYDEN, Dolores. **The Power of Place: Urban Landscapes as Public History**. Cambridge: The MIT PRESS, 1995.
- Inventário Turístico de Pernambuco**. Empetur, 2017. Disponível em: <<http://inventariope.blogspot.com/2017/10/taquaritinga-do-norte-ficha-do.html>>. Acessado em: 18 de nov. de 2019.
- LAKATOS, E.; M. M. A. **Sociologia Geral**. 4ed. São Paulo: Atlas, 1981.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. Instituto Moreira Salles, 2010.
- NASCIMENTO, Thalita Lins do. **Casas e gentes: modos de viver e morar em uma cidade do interior de Alagoas**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAL/Ufal. Maceió. 2015.
- NOGUEIRA, A. D. **Patrimônio Arquitetônico e História Urbana Ensaio sobre o patrimônio arquitetônico de Sergipe e sobre a estruturação sócio espacial de Aracaju**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2006.
- NORA, P. Entre Memória e História A problemáticas dos lugares. In: **Revista do Programa de Estudos Pós Graduação em História e do Departamento de História**. São Paulo: PUC/SP. V. 10, p. 7-28, 1993.
- OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de; MONIOS, Mathias Joseph. Arquitetura vernacular. Transgressão na arquitetura popular. **Arquitextos, São Paulo**, ano 16, n. 189.04, Vitruvius, fev. 2016. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5954>>. Acesso em: 17 de outubro de 2019.
- ROMANI, Danielle. Fachadas líricas e coloridas. **Revista Continente**. Nº 125, ano XI, 2011.



SEGAWA, Hugo Massaki. **Modernidade pragmática: arquitetura no Brasil dos anos 1920 a 1940**. Anais. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny/PUC, 1997.

SILVA, Adenilton Moisés da; FRANÇA, Júlia Pereira. **Gravatá do Ibiapina: Uma história viva**. Caruaru: Graficom, 2010.

VERAS, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti. **Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano**. Primeira edição. Rio de Janeiro: Letra Capital. 2017.

WEIMER, Günter. **Arquitetura popular brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



PELAS ONDAS DO MAR: O RESGATE DA DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA DO CALÇADÃO DE COPACABANA (1905-1970)

POR LAS OLAS DEL MAR: EL RESCATE DE LA DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA DE LA CALÇADÃO DE COPACABANA (1905-1970)

BY THE WAVES OF THE SEA: THE RESCUE OF THE HISTORICAL DOCUMENTATION OF THE CALÇADÃO DE COPACABANA (1905-1970)

FERREIRA, Alda de Azevedo

Doutora em Ciência em Arquitetura; Membro do ICOMOS Doc (CCBr DOC); Pesquisadora do Laboratório de Arquitetura, Subjetividade e Cultura LASC-PROARQ/UFRJ) e dos grupos de pesquisas do CNPq Jardins de Burle Marx (UFPE) e Paisagens Híbridas (EBA/UFRJ).

E-mail: aldazevedo@yahoo.com.br

RESUMO

O Calçadão de Copacabana é um passeio de grande largura que margeia a praia entre os bairros de Copacabana e do Leme da Cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de um ícone, um cartão postal para o país. Contudo, apesar de sua relevância como representação da paisagem e patrimônio paisagístico, são escassos os estudos sobre seu significado histórico cultural. Constitui o objetivo deste artigo interpretar os significados do processo histórico cultural de construção do Calçadão de Copacabana. Para tanto, abrangeu-se o recorte temporal de 1905 a 1970 e a análise foi baseada nos fundamentos de Stuart Hall. Verificou-se que o processo percorreu cinco fases, entre a construção e a reforma que constituiu sua linguagem atual, onde o signo da primeira calçada é representativo do período da modernidade, e o da segunda e terceira marcam a entrada da cidade na pós-modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Calçadão de Copacabana; documentação; significados; modernidade; pós-modernidade.

RESUMEN

El Malecón de Copacabana es un amplio paseo que bordea la playa entre los barrios de Copacabana y el Leme de la Ciudad de Río de Janeiro. Es un icono, una postal del país. Sin embargo, a pesar de su relevancia como representación del paisaje y patrimonio paisajístico, los estudios sobre su importancia histórico cultural son escasos. El propósito de este artículo es interpretar los significados del proceso histórico cultural de construcción del Malecón de Copacabana. Para ello, se cubrió el período de tiempo de 1905 a 1970, y el análisis se basó en los fundamentos de Stuart Hall. Se constató que el proceso pasó por cinco fases, entre la construcción y la reforma que constituía su lenguaje actual, donde lo signo de la primera acera es representativa del período de la modernidad, y o de la segunda y la tercera marcan la entrada de la ciudad en la posmodernidad.

PALABRAS CLAVES: Malecón de Copacabana; documentación; significados; modernidad; posmodernidad.

ABSTRACT

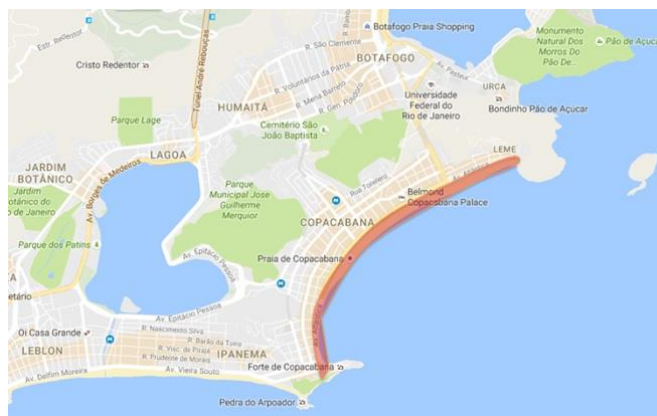
The Copacabana Boardwalk is a great wide tour that borders the beach between the neighborhoods of Copacabana and Leme of the City of Rio de Janeiro. It is an icon, a postcard for the country. However, despite its relevance as a representation and landscape heritage, studies on its cultural and historical significance are scarce. The purpose of this article is to interpret the meanings of the historical cultural process of construction of the Copacabana Boardwalk. To this end, the time frame from 1905 to 1970 was covered and the analysis was based on the foundations of Stuart Hall. It was found that the process went through five phases, between the construction and the reform that constituted its current language, where the sign of the first sidewalk is representative of the period of modernity, and the sign of second and third mark the entrance of the city in post-modernity.

KEYWORDS: Copacabana Boardwalk; documentation; meanings; modernity; postmodernity.

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 (Figura 1).

Figura 1: Localização da Praia de Copacabana e do Leme.



Fonte: Google Maps (modificado nas cores pela autora).

A construção do Calçadão foi desenvolvida em várias etapas, e acompanhou a própria evolução do bairro. A ocupação de Copacabana foi impulsionada pela crescente valorização da praia, para saúde e sociabilidade, segundo o antropólogo Gilberto Velho (1989 [1973]). Este hábito estimulou a expansão, e surgiram ruas e casas, que constituíram o bairro localizado no coração da Zona Sul da Cidade. Inicialmente identificada com o estilo de vida mais sofisticado e moderno, caracterizou-se pelo modo de viver mais esportivo e informal. Até os anos 1940 predominavam casas, chácaras e algumas amplas mansões, cujos moradores eram de variadas origens, com forte presença de estrangeiros, principalmente europeus.

A cercania, conforme Velho (1999), passou a se modificar mais marcadamente a partir do final dos anos 1930, especialmente, após a Segunda Guerra Mundial, com a implantação de edifícios de apartamentos, que se tornou o tipo de habitação predominante do bairro. Desta forma, o local teve grande crescimento demográfico, acompanhando o desenvolvimento físico-espacial (VELHO, 1999, p.13).

Entre 1940 e 1960, ainda conforme este autor, torna-se um dos maiores centros de consumo do país, passando a ditar moda de hábitos e costumes. Frequentada por artistas e intelectuais, que coexistem com habitantes de comunidades e do universo complexo dos setores médios, o bairro então se configura bastante heterogêneo e diversificado. A praia é um lugar de sociabilidade, de esportes e culto à beleza, que firma sua imagem simbólica como um dos mais conhecidos balneários do mundo. Contudo, seu aspecto identitário não se resume à praia, tornando-se emblemático por ser também palco de eventos, manifestações, e festas populares como o carnaval e o *Réveillon*, bem como berço da Bossa Nova nos anos 1960, que teve como principal *locus* a Avenida Atlântica.

Como patrimônio, 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. Baseado nas Diretrizes Operacionais da UNESCO (2019), o Calçadão se enquadra como uma Paisagem Intencionalmente Criada.

Contudo, apesar de sua grande 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.



O patrimônio, segundo Manzini (2011), possui em sua origem um significado inicial vinculado principalmente a sua função, que ao longo de sua vida pode mudar, ser enriquecido e construído com o cruzamento de diferentes pontos de vista; ou até perdido. É, portanto, acumulativo em relação à vida histórica dos bens e vincula as diferentes dimensões do contexto em que se encontra inserido. São, portanto, essas particularidades que transformam o significado inicial em significado cultural.

Assim, constitui o objetivo deste artigo interpretar o significado inicial do processo de construção do Calçadão de Copacabana. 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).

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 leitura e interpretação dos significados foi realizada através do estudo da representação pela linguagem, amparada nos fundamentos delimitados pelo teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2016).

Para Hall, 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 conteúdo/conceito intrínseco ao sistema que esta forma representa. Nesta decodificação, portanto, significante e significado estão relacionados à representação, e juntos compõem os sistemas de significação da cultura.

Portanto, é sob o olhar da linguagem da representação 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 simbólico destas fases, e do sistema de significação da cultura carioca.

A CRIAÇÃO DA AVENIDA ATLÂNTICA E DA CALÇADA DE ONDAS LARGAS

A construção da futura Avenida Atlântica foi iniciada em 1905, na gestão do prefeito Francisco Pereira Passos. O logradouro, que atravessa toda a Orla do Leme a Copacabana, foi inaugurado em 1908, no governo de Souza Aguiar. Os planos foram aprovados pelo Decreto Municipal nº 561, de 4/11/1905, sendo as obras acompanhadas pelo autor do projeto, o engenheiro José Américo de Souza Rangel. Concebida para ser apenas uma rua de serviço dedicada ao trânsito de pedestres num bairro de então poucas casas, a avenida foi implantada inicialmente com apenas seis metros de largura, embora tenha sido pavimentada neste momento. Seu uso, portanto, destinava-se à serventia eminentemente pedestre, em uma cidade em que circulavam pouco mais de 150 carros. (FERREIRA, 2018).

A praia de Copacabana, conforme Gonçalves (2004), era conhecida como Sacopenapan/Socopenapan 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 apenas 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 conhecida 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 Maurício Abreu (2013 [1987]), grandes transformações ocorrem na forma urbana da cidade do Rio de Janeiro, ocasionadas pela necessidade de adaptação às novas demandas de criação, concentração e acumulação de capital. Era necessário forjar a imagem 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 transformação 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, caracterizada pela forma irregular de aplicação das pedras de calcário. Calçadado nas cores pretas e brancas, as pedras foram inicialmente trazidas de Portugal, o que lhes deu o apelido de pedras portuguesas, e a denominação se mantém até hoje, apesar das pedras agora serem extraídas no Brasil (FERREIRA, 2018).



O desenho sequenciado das Ondas Largas foi originalmente 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 pavimentos 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 edificadas prédios dedicados à administração imperial de Portugal, juntamente com o Teatro Nacional D. Maria II (FRANÇA, 1975) (figura 2).

Figura 2: Praça D. Pedro IV (cerca de 1860). Autor desconhecido.



Fonte: Acervo do Arquivo Municipal de Lisboa (domínio público).

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 foi trazida para o Rio, em 1905, e utilizada pelos 36 calceteiros que a Câmara Municipal de Lisboa enviou ao Brasil. Neste momento, na Orla de Copacabana, o desenho das ondas largas eram dispostas transversalmente à calçada, em posição perpendicular à praia.

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 lembravam 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 casarões, 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.



O Rio de Janeiro passava a evocar aos olhos dos viajantes a imagem de uma cidade europeia, à semelhança de Paris e Londres. Em outras palavras, por trás de uma operação político-econômica onde se buscava nova imagem que representasse um país republicano, civilizado e não mais escravocrata, a referência europeia constituiu mais um instrumento de publicidade. Neste ínterim, com a função de preencher os espaços vazios deixados pela abertura de grandes avenidas, obras de embelezamento foram realizadas, com o ajardinamento, arborização, e colocação de monumentos.

O início do século XX foi um período de grandes transformações paisagísticas. Nas palavras de Segawa (1996, p. 74): “A criação de boulevares, o ajardinamento de avenidas e praças, a criação de recintos ajardinados foram iniciativas características das primeiras décadas da República [...]”. Para a realização destes projetos de embelezamento, o prefeito Pereira Passos nomeou a Inspetoria de Matas, Jardins, Arborização, Caça e Pesca, dirigida por Júlio Furtado, e para essa função foi encarregado o francês Paul Villon.

Não foi possível obter informações acerca da participação de Paul Villon e equipe na construção deste logradouro, porém é importante enfatizar sua posição na então capital da República dos Estados Unidos do Brasil. A Inspetoria de Matas, Jardins, Arborização, Caça e Pesca teve sua sede construída em 1909, com a atribuição de projetar e cuidar das praças, parques e arborização da cidade. Na ocasião, segundo matéria do “Jornal do Brasil”, de 23/08/1902, no Artigo 3º do regimento da Inspetoria, o cargo de jardineiro-chefe foi substituído pelo de “architecto paysagista”. Ou seja, Paul Villon se tornou o primeiro profissional na cidade a ser designado formalmente com a alcunha de “architecto paysagista”. Contudo, em observação à prática por ele executada na Inspetoria, não se notam especificidades que o distingam do paisagista de meados do século XIX.

Desta forma, em meio as reformas urbanas e de “embelezamento” que ocorreram no Rio de Janeiro no Período Pereira Passos, é também urbanizada a Orla de Copacabana e criada a Avenida Atlântica (figura 3). 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.

Figura 3: Vista geral da Praia de Copacabana (1908).



Fonte: União Postal Universal [Cartão postal]. Domínio Público.

O referido discurso era baseado na articulação de “ordem e progresso”, e constituía a nova ordem da República iniciada em fins do século XIX, que operava à semelhança do princípio de “civilização”. Desta forma, é possível dizer que a construção da Avenida Atlântica estava atrelada ao projeto político que objetivava o processo de modernização do Estado, baseado na difusão do espírito de “ordem e progresso” como meios de promoção da grandeza da República do Brasil, para que se pusesse no rol das Nações Civilizadas.

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.

AS REFORMAS DA AVENIDA ATLÂNTICA

Entre a criação da Avenida Atlântica, com sua calçada de Ondas Largas, e a criação do Calçadão de Copacabana houve um interstício de 62 anos. Ao longo desse período, ocorreram três grandes reformas que foram moldando e sendo moldadas pelas características do crescimento do bairro, além de acompanhar o desenvolvimento da cidade. A primeira delas aconteceu apenas dois anos da sua concepção, e denota a disposição política e econômica de investimento nesta área privilegiada.

A “nova” 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 destruíram 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. De acordo com o contrato firmado entre a Prefeitura e a empresa, publicado no Jornal do Brasil, em 6/11/1921:

A Prefeitura do Distrito Federal contrata com os engenheiros civis **Edgard de Barros Raja Gabaglia e Adhemar de Mello Franco**, ou sociedade em nome coletivo ou em comandita simples que formarem e de que façam parte como sócios solidários e gerentes a administração de serviços de construções e reconstruções das Avenidas Atlântica e Beira Mar, muralhas do cais, calçamento e outros trabalhos necessários para a execução dos mesmos serviços de acordo com o projeto e orçamento das ditas obras [...] (grifo nosso).

A gestão do engenheiro Carlos César de Oliveira Sampaio na Prefeitura do então Distrito Federal (1920-1922) coincide com a preparação da cidade carioca para os festejos do Centenário da Independência, em 1922. Neste período 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).

Em meio às críticas e aos protestos, a população carioca viu ao longo do ano de 1922 dois cenários díspares tomarem a cidade: de um lado parte de sua história esvaindo-se em lama frente à força das mangueiras hidráulicas no Morro do Castelo; e do outro, a emergência de palácios e avenidas sobre o aterro. O aterro que deu origem à praia artificial que abrigaria a Exposição Universal, a atual Praia Vermelha, é paradigmático na construção da própria morfologia da cidade, que vai avançando mar adentro e mudando o posicionamento das praias. Foram removidos 4,5 milhões de m³ de terras e avançados ao mar 67 mil m² de solo, com a finalidade de abrigar a Exposição (ANDREATTA et al, 2009).

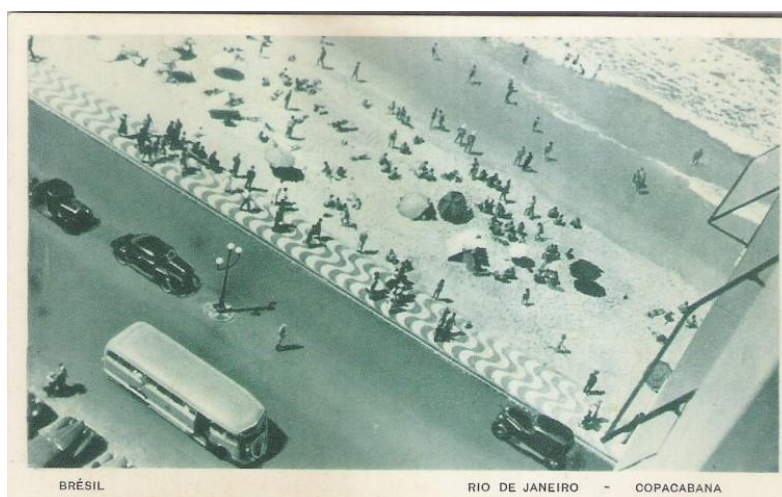


A própria reconstrução da Avenida Atlântica foi cercada de várias críticas, publicadas em periódicos da época, e relacionadas à postura do prefeito Carlos Sampaio na escolha do referido escritório para realização das obras. Questionavam principalmente a ausência de licitação pública, o custo super faturado da obra, bem como a relação de parentesco de Raja Gabaglia com o então presidente Epitácio Pessoa.

Apesar destas críticas, a obra foi continuada até 1924, e finalizada após o Centenário da Independência, já na gestão do prefeito Alair 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 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 (figura 4).

Figura 4: Avenida Atlântica (Anos 40).



Fonte: Cartão postal [Domínio público].

A remodelação da Avenida Atlântica

Em 1949, o periódico Correio da Manhã publicou na seção “Gerico”, que visitava bairros e fazia denúncias e reclamações da comunidade às autoridades, 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.

Conforme matéria do jornal A Manhã, de 23/01/1949, a pavimentação da Avenida Atlântica estava sendo “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”.

As obras foram concluídas em 1950, mas ainda com algumas deficiências, especialmente por conta da falta de atenção com as calçadas do lado das residências. 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 (figura 5).

Figura 5: Avenida Atlântica (1967).



Fonte: Cartão postal [Domínio público].

Contextualmente, ao final dos anos quarenta, um novo quadro econômico e ideológico se implantou tanto no Brasil, como a nível internacional. As manifestações artísticas da Escola de Paris, assim como os pressupostos do nacionalismo mostram, depois da Segunda Guerra Mundial, sinais de esgotamento, e grandes enfrentamentos surgiram no campo estético e sociológico. O projeto de modernização da cultura não se restringia às instituições de arte. A própria linguagem artística precisaria ser atualizada para que o Brasil atingisse o reconhecimento da crítica mundial com uma linguagem inovadora e universal.

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.

Desta forma, Copacabana, que nos primeiros anos do Século XX era caracterizada pela moradia de classes de renda alta, passou a ser ocupada também da classe média e pelas favelas, sendo finalmente alcançada pela classe média-baixa,

que para aí se deslocou em grande número, à procura não só de *status*, como de proximidade às fontes de emprego e meios de consumo coletivo.

Neste sentido, 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.

A areia e o barro utilizados para o nivelamento da praia à ampliação da Avenida Atlântica, segundo reportagem do jornal “O Globo”, de 10/03/1970, foi retirada do próprio mar de Copacabana, do Leblon e da jazida da Rua Xavier Sigaud (localizada atrás do Canecão). Assim, o alargamento deu origem a duas pistas com três faixas de rolamento cada uma, separadas por um canteiro central.

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 concebido 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.

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 desenvolvimento 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*), amendoeiras-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, tal como já havia sido introduzido no final dos anos 1940. 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) (figura 5).

Figura 5: Calçadão de Copacabana (1970).



Fonte: Alda Ferreira, 2010.

Em relação à escolha dos elementos compositivos do Calçadão de Copacabana, em conferência proferida em 1966, denominada “Considerações sobre a arte brasileira”, Burle Marx dizia que estes deveriam ser especificados a partir da observação aos hábitos sociais, “[...] situando-os e relacionando-os à natureza e à paisagem, à qual esta imprime seu caráter e é por ela modelado para que, através de sua visão pessoal, com sua própria maneira de expressão, consiga transmitir sua mensagem de emoção poética” (MARX, 2004 [1982], p. 72).

Assim, 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-constructiva e a informal (COCCHIARALE; GEIGER, 2004).

A primeira pendia para a racionalidade, cuja concepção partia de princípios pré-estabelecidos e de um processo de produção objetivo, quase impessoal e rigoroso. O informalismo ocorria de modo inverso, de maneira que prevalecia a subjetividade do artista, adjetivada por sua liberdade de expressão onde a ordem plástica era resultante do próprio processo criativo subjetivo. 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.

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.

O inconformismo com a realidade do golpe militar, segundo Santos (1999), desembocaria na criatividade da Tropicália no campo da música, marcada pela simbiose entre as experiências sensoriais e mentais e a exacerbação do mito da tropicalidade que estimulava à participação do espectador. Diferentemente do Movimento Modernista, ele não se propunha a um discurso de unidade nacional, exaltando a identidade através da própria diversidade da cultura brasileira.

Daí em diante, meios convencionais como a pintura, desenho, escultura e gravura não eram mais as únicas formas de produção artística visual. A fotografia, o filme e o vídeo passam a integrar o campo das artes visuais, como reflete Cocchiarale (2005). E, em meio à heterogeneidade artística, haveria um denominador comum: a busca de reaproximar a arte com a vivência do público. Essas transformações não são questões pontuais das artes, e como relatou Mário Pedrosa, tratou-se de um fenômeno cultural. Elas são resultantes da crise de princípios estabelecidos desde o início da Arte Moderna impulsionada por reflexões após o segundo pós-guerra, como a separação entre o público e privado, a hiperespecialização de atividades profissionais em campos de conhecimento separados, a distinção entre objetividade e subjetividade.

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 sua 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.

Trata-se, portanto, do deslocamento da arte pictórica aplicada ao paisagismo no espaço livre urbano, onde o receptor penetra no espaço, habita-o, participando dele de corpo inteiro. A posição do indivíduo foi então redefinida no paisagismo executado pela equipe do escritório Burle Marx, passando a não ser apenas um contemplador da paisagem criada, e sim um participante, aberto a um novo comportamento que o conduzisse ao “exercício experimental da liberdade”, parafraseando Mário Pedrosa neste contexto.

Ocorre assim a passagem do caráter contemplativo para um paisagismo que afeta comportamentos, de dimensão ética, social e política. Dissolvem-se assim as fronteiras entre artes visuais e paisagismo, entre o paisagismo e o espectador. Como linguagem que se apoia na universalidade da interpretação, o desenho abstrato do piso do Calçadão de Copacabana não remete a referências históricas tampouco figurativas. Entretanto, concede caráter e identidade ao espaço, permitindo maior legibilidade deste à população.



É relevante, inclusive, questionar o significado social e político da estética abstracionista na paginação de piso da Orla de Copacabana. O precursor da pintura abstrata foi o russo Wassily Kandinsky, que fez parte dos movimentos vanguardistas do começo do século XX. Criada em 1910, com a abstração informal, ele buscava romper com o academismo, a figuração, o objeto, o estilo pomposo e a obsessão pelo pormenor. Para Kandinsky, a pintura era algo espiritual, que ultrapassava a compreensão lógica e a percepção imediata. Em sua construção teórica, esta estética se abstém da realidade e da construção de uma narrativa histórica ou literária, e predominam sentimentos e emoções. Nascia assim a sintaxe do século XX (BECKS-MALORNY, 2003).

Outras linguagens abstratas se seguiram a de Kandinsky, tal como o *action dripping painting* de Jackson Pollock, que surgiu nos Estados Unidos nos anos da Grande Depressão (ARGAN, 2008 [1992]). Na impossibilidade de leitura pelas suas formas, essa expressão foi interpretada por estudiosos, como o sociólogo Maurício Puls (1998), pelo contexto social e político em que estava inserida, e remete à reação de denúncia, à reivindicação, à crítica e ao protesto.

Interpretação semelhante pode ser relacionada à concepção de Burle Marx neste momento. O Ato Institucional nº 5, conhecido como AI-5, havia sido imposto pelo governo autocrático ditatorial militar de Artur da Costa e Silva no final de 1968. Segundo o historiador Kenneth Serbin (2001), por meio do AI-5, a segurança do governo teve plenos direitos de ampliar a campanha de perseguição e repressão contra as forças revolucionárias, a oposição democrática e a Igreja. Vivia-se assim a repressão imposta pela conjuntura política instalada nos anos 60 e 70. Os chamados “anos de chumbo” subjugou militantes por métodos repressivos e antidemocráticos, sob o pano de fundo da guerra fria e da luta contra o comunismo.

Neste contexto, Burle Marx imprime formas da Abstração Informal na paginação de piso do balneário mais famoso do Brasil. Numa atitude absolutamente *sui generis* num momento de grande repressão e controle ditatorial, ele marcou a paisagem da cidade cartão postal do Brasil com formas que podem ser relacionadas à representação de uma crítica às relações na sociedade industrial, a aversão à realidade concreta e ao próprio sistema capitalista. Não é possível afirmar a intenção do paisagista, porém, mesmo que inconscientemente, criou-se uma paisagem-crítica que foi aprovada pelo Governo Militar.

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 sentido, ainda segundo Norberg-Schulz, toda paisagem possui identidade e é subordinada ao meio ambiente em que se encontra, relacionando com isso as ações antrópicas especificamente ao seu respectivo meio físico e biológico, ou seja, ao sítio natural determinado. Visto dessa maneira, o espírito do lugar remete à ideia de um sítio ao qual é atribuído significado por um grupo social, tornando-se assim um lugar simbólico, cujo caráter é entendido como uma das suas características fundamentais.

Na sociedade carioca, segundo Maria Pace Chiavari et all (1999), a praia assumiu a condição de “mito urbano”, onde as forças do setor imobiliário, tendente a aproveitar as vantagens da situação da beira-mar, estimulou o desenvolvimento da cidade condensada entre praias, montes e lagoas. A orla criada e avançada ao mar foi amplamente favorecida pelo tratamento urbanístico e paisagístico ao longo dos anos, em diferentes contextos históricos.

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. Neste percurso, houve grandes investimentos das políticas públicas em obras de infraestrutura e urbanização, principalmente em áreas privilegiadas pela localização geográfica, que ampliaram este imenso litoral, e, por conseguinte, beneficiaram também a orla deste bairro. De acordo com a historiadora Rosa Maria Araújo (1993), a permanente construção significa não apenas uma atuação protetora em defesa das ameaças constituídas por eventuais ressacas e pela poluição da areia, como também pela intenção de favorecer o espaço privilegiado de uma cultura com “vocalização hedonista”. Ou seja, a autora reflete que o Rio de Janeiro possui como traço identitário a busca pelo prazer e pela diversão.

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. A ascensão do gosto por atividades esportivas e apreciação do banho de mar são hábitos favorecidos por sua característica balneária, embora não percam valor a tradição das heranças portuguesas, do passeio, do flunar por espaços, beneficiados pela iluminação elétrica pública e marcados pelo uso do automóvel. Espaços paisagísticos, como a orla de Copacabana, contribuem para a materialização do jogo de ver e ser visto.

Já partir dos anos 1970, compreende-se que há um marco de ruptura na linguagem paisagística, com a caracterização do momento que pode 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 possuíssem 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.

Desta maneira, pode-se atribuir a concepção nos anos 1970 como a emergência do reconhecimento da singularidade da prática paisagística carioca. É quando o pensamento e a prática traduzem a contingência dos saberes adotados ao longo do tempo neste Lugar. Ele interpreta e divulga o espírito do lugar, cuja expressão passou a ser reconhecida no mundo todo como referência da Cidade do Rio de Janeiro.

Desta forma, distingue-se que as três calçadas da Orla de Copacabana e Leme representam dois momentos 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 hibridez 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 seus significados para a atual e as futuras gerações.

REFERÊNCIAS

ALVARADO, Daisy 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



- ANDREATTA, Verena. *Cidades quadradas, paraísos circulares: os planos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- ANDREATTA, V.; CHIAVARI, M.P.; REGO, H. *O Rio de Janeiro e sua orla: história, projetos e identidade carioca*. Nº 20091201. SMU/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. [1ª impressão em 1992]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Wassily Kandinsky (1866-1944): em busca da abstração*. Köln: Taschen, 2003.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *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.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Editora Fundação Joaquim Nabuco, 2005.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *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.
- CHIAVARI, M; HERSCHMANN, M.; FARIAS, E. "Rio's beaches: the great meeting place." In: Rio de Janeiro, The city's future depends on the renewed rapport with the water. *Aquapolis*. nº 20. Veneza: Marsilio Editori, 1999.
- De Copacabana a Campo grande...*Correio da Manhã*. 23/01/1949. p. 1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.
- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. "A modernização e sua imagem". In: ARESTIZÁBAL, Irma (Org). *A paisagem desenhada: o Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 17-21.
- Exposição internacional do Centenário da Independência do Brasil*. Verbete. Disponível em: ><http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/EXPOSICAO%20INTERNACIONAL%20DO%20CENTENARIO%20RIO%20DA%20INDEPENDENCIA.pdf>< Acesso em: 16/08/2020.
- GRINGBERG, Piedade Epstein. "O Rio civiliza-se: Pereira Passos". In: ARESTIZÁBAL, Irma (Org). *A paisagem desenhada: o Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 13-15.
- ICOMOS. *Carta de Burra*. 1999. Disponível em: ><https://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/carta-de-burra.pdf>< Acesso em: 19/11/2020.
- FERREIRA, Alda de Azevedo. *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, Alda de Azevedo; NÓBREGA, Cláudia. "O rio entre a montanha e o mar: as práticas paisagísticas na construção da Paisagem Cultural Carioca". *Anais do 1º Simpósio Científico ICOMOS Brasil*. Belo Horizonte, 2017.
- FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Oitocentista: contribuição para as manifestações do ano europeu do patrimônio arquitectónico*. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975. p. 7.
- GONÇALVES, Aureliano Restier. *Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: terras e fatos*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2004.
- HALL, Stuart. *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, Silvio Soares. *Quadro do paisagismo no Brasil*. São Paulo: Coleção Quapá, 1999.
- MANZINI, Lorena. El significado cultural del patrimonio. *Estudios del patrimonio cultural*. Nº6. Jun/2011.
- MARX, Roberto Burle. “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, Christian. 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, Fernando Pedro de Carvalho. *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.
- PEDROSA, Mario. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*. 26/06/1966. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.
- PULS, Maurício. *O significado da pintura abstrata*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- SAMPAIO, Carlos. As obras da Avenida Atlântica. *Jornal do Comércio*. 3/11/1921, p.3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.
- SANTOS, Cesar Floriano. *Burle Marx: el jardín como arte público*. (Tese) Doutorado. Universidad politécnica de Madrid. 1999.
- SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público: jardins do Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp, 1996.
- SERBIN, Kenneth P. *Diálogos na sombra: bispos e militares, tortura e justiça social na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HALL, Stuart. “The work of representation”. In: HALL, Stuart (org.) *Representation: cultural representation and cultural signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.
- Termo de contrato...*Jornal do Brasil*. 6/11/1921. p, 17. Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional.
- Todos querem arborização para Copacabana. *A Manhã*. 31/03/1950, p. 1-7. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.
- UNESCO. *The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. 2019. Disponível em: ><https://whc.unesco.org/en/guidelines/>< Acesso em: 27/10/2020.
- VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. 5ª ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1989. [1ª edição em 1973].
- VELHO, Gilberto (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.

ARQUITETURA POPULAR DE PLATIBANDA NORDESTINA: NOTAS SOBRE ENQUADRAMENTOS DISCURSIVOS E TERMINOLOGIAS

ARQUITECTURA POPULAR DE PLATIBANDA DEL NORESTE: NOTAS SOBRE MARCOS DISCURSIVOS Y TERMINOLOGÍAS

THE POPULAR PLATIBAND ARCHITECTURE OF THE NORTHEAST: NOTES ON DISCURSIVE FRAMEWORKS AND TERMINOLOGY

DANTAS, HUGO STEFANO MONTEIRO

Arquiteto e Urbanista graduado pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestrando em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco (MDU-UFPE), integrante do Laboratório de Urbanismo e Patrimônio Cultural (LUP/MDU). Recife, PE, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5743636307959043> e-mail: hugostmd@gmail.com

CABRAL, RENATA CAMPELLO

Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre e Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (IAU-USP). Docente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) e do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Vice-líder do Laboratório de Urbanismo e Patrimônio Cultural (LUP/MDU). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4390726327385085> E-mail: renatacabral@yahoo.com.br

RESUMO

A arquitetura popular de platibanda do Nordeste é tida neste artigo como objeto de investigação historiográfica. Para a criação de tal narrativa buscou-se voltar para as pesquisas acadêmicas e artísticas acerca da tipologia em nível regional. Com a contribuição de designers e arquitetos, foi possível elucidar as principais características de tal produção, desde a forma de construção, materiais, até os estilos que se caracterizam como quadros de referências para tal produção. O artigo também possui o objetivo de resgatar tais pesquisas acadêmicas e artísticas que até então possuíam pouca difusão no ideário regional e nacional.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura popular; platibanda; pesquisas acadêmicas.

RESUMEN

La arquitectura popular de platibanda del Nordeste es considerada en este artículo como objeto de investigación historiográfica. Para crear tal narrativa, buscamos volver a la investigación académica y artística sobre tipología a nivel regional. Con el aporte de diseñadores y arquitectos, fue posible dilucidar las principales características de dicha producción, desde la forma de construcción, materiales, hasta los estilos que se caracterizan como marcos de referencia para dicha producción. El artículo también pretende rescatar esa investigación académica y artística que hasta ese momento tenía poca difusión en las ideas regionales y nacionales.

PALABRAS CLAVES: arquitectura popular; platibanda; investigación académica.

ABSTRACT

The popular platiband architecture of the Northeast is considered in this article as an object of historiographical investigation. To create such narrative, we sought to investigate academic and artistic research, referring to the typology at the regional level. With the contribution of designers and architects it was possible to elucidate the main characteristics of such production, from the form of construction, materials, to the styles that are characterized as frames of reference of the typology. The article also aims to rescue such academic and artistic research that until then had little spread in the regional and national scenario.

KEYWORDS: popular architecture; platiband; academic research.

INTRODUÇÃO

A arquitetura popular nordestina tem sido objeto de investigação e pesquisa de viajantes e pesquisadores por diferentes séculos da nossa história nacional. Entre os anos de 1840 e 1846 o engenheiro francês Louis L. Vauthier foi o primeiro a escrever sobre a arquitetura popular nordestina, com ênfase na cidade de Recife, lugar em que morou durante o período, em seu diário de viagem e em cartas escritas durante a sua estadia. No século seguinte, em 1937, Gilberto Freyre seria um dos primeiros autores a elucidar as qualidades dos mocambos nordestinos em sua publicação para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, com o título *Mocambos do Nordeste: Algumas Notas sobre o Typo de Casa Popular mais Primitivo do Nordeste*. No ano seguinte, 1938, Paulo T. Barreto publica artigo na Revista do SPHAN intitulado *O Piauí e sua Arquitetura*, em que destaca a *“arquitetura de pura expressão popular”* (BARRETO, 1938, 195) do Estado.

Os estudos supracitados buscam descrever as principais tipologias residenciais do Nordeste Brasileiro: a casa de porta e janela, descrita por Vauthier (1944)¹¹; os mocambos de duas águas descritos por Freyre (1937) e a casa de “meia morada” ou “morada inteira”, descritas por Barreto (1938). Tais tipologias constituem-se como as principais representações da moradia popular dos séculos XIX e início do século XX no Nordeste brasileiro. Tal dominância tipológica passa a ser modificada com maior ênfase ainda no último período citado, quando o uso de platibandas nas casas populares nordestinas começou a se popularizar. As antigas tipologias foram adaptadas para a inserção de platibandas – faixas horizontais que emolduram a parte superior da construção, usada para esconder a calha e evitar que as águas da chuva caíam diretamente na calçada. Em princípio elas eram utilizadas como elemento de finalidade higienista, mas, com o decorrer do tempo, passaram a servir como base para a criatividade popular nordestina, que as adaptou de diversas maneiras.

Tal popularização da platibanda no Nordeste brasileiro, no entanto, não se configurou como imediato objeto de investigação de pesquisas a regionalmente e nacionalmente. É durante a década de 1970 em que as primeiras pesquisas acerca da temática passam a ser produzidas no Núcleo de Artes Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba - NAC, em João Pessoa-PB. Nas décadas seguintes, diversos autores e artistas se voltam à temática, como é o caso de Mariani (1987); Azevedo (1991); Rossi (1994); Cavalcanti-Brendle (1995, 1996, 2003); Souza e Rossi (2012, 2014).

Como esses estudos constroem a ideia de arquitetura popular de platibanda é o que nos interessa nesse artigo. Quais termos os estudiosos usam para a caracterizar. Em que medida sentem necessidade de vincular a elas referências ou “influências” eruditas. Qual a abrangência do estudo e campo de saber de onde partem.

Para alcançar tal objetivo foram realizadas pesquisas documentais no Acervo do NAC e pesquisas bibliográficas em diversas instituições de ensino do Nordeste. Os documentos primários e secundários pertencentes ao recorte de estudo são aqui entendidos como documentos históricos. Nesta perspectiva, como indica Le Goff (1990), os materiais primários e secundários são entendidos como evidências e produtos da sociedade que o fabricou. Sendo este o norteador para a construção de tal narrativa historiográfica.

Em um primeiro momento, iremos entender como se deu a difusão da platibanda na arquitetura popular nordestina, e as questões principais que proporcionaram tal popularização; no segundo momento iremos nos voltar para as pesquisas em nível regional, buscando entender os principais objetivos e resultados de cada uma delas.

1. A DIFUSÃO E A PERMANÊNCIA DA PLATIBANDA NA ARQUITETURA POPULAR DO NORDESTE

Smith (1979), ao estudar a arte colonial na cidade de Recife do século XVII, afirma que durante a invasão holandesa a platibanda foi introduzida em imóveis da classe média. Essa introdução, como apontado pelo autor, não possuiu grande extensão. A herança lusitana, caracterizada pelas casas de beiral, foi a contribuição mais expressiva da época.

De acordo com Souza (2002), o uso da platibanda foi imposto na cidade de Recife apenas em 1830, quando o engenheiro alemão João Bloem é contratado pela Câmara da cidade para elaborar um plano de modernização urbana, que entre outras obrigadoriedades, determinava o uso obrigatório da platibanda nos imóveis recifenses. Bloem “definiu regras para a composição arquitetônica das casas térreas e dos sobrados da cidade, estabelecendo a altura das edificações, bem como altura e largura de portas e de janelas, e impondo a reforma das biqueiras e a colocação de platibandas com cornijas.” (SOUZA, 2002, 185) Assim, nesse primeiro momento, a platibanda com cornija foi ainda utilizada como medida higienista, embora já fosse também utilizada como medida de embelezamento urbano.



A cidade de Recife antecipava-se em quase cinquenta anos a obrigatoriedade nacional do uso de platibandas, que fora promulgada em 1886 com o Código de Postura de São Paulo. No entanto, nessa primeira fase, a obrigatoriedade contemplou principalmente imóveis da elite recifense, que incorporaram nas platibandas de seus imóveis elementos do neoclassicismo e do ecletismo. Segundo Nestor Goulart Reis Filho (1976, 37) a implantação das platibandas nesse período foi possível a partir do processo de integração do Brasil com o mercado mundial a partir da abertura dos portos, em que foi possível “a importação de equipamentos que contribuiriam para a alteração da aparência das construções dos centros maiores do litoral, respeitando, porém, o primitivismo das técnicas tradicionais.”

De acordo com Arruda e Sanjad (2017, 344), ornamentos para platibandas (vasos, estátuas, balaústres, globos, pinhas, entre outras) foram vendidos no Brasil “por meio de catálogos, como produto de consumo, oriundos principalmente de fábricas portuguesas. Não havia produção local até metade do século XX.” Segundo as autoras, as classes médias passam a desfrutar de tal processo tardiamente se comparado aos prédios públicos e da elite, que já em meados do século XIX utilizavam ornamentações em suas fachadas e platibandas.

A popularização dos ornamentos nas platibandas da elite e da classe média em cidades do interior do Nordeste se deu ainda no começo do século XX. Os construtores locais, inspirados em obras que se deparavam em viagens para cidades grandes, como o Recife, passam a inserir nas platibandas da elite e da classe média diversos ornamentos. A figura 01 abaixo é um exemplo de imóvel na cidade de Ingá-PB com elementos do estilo eclético.

Figura 1: Imóvel na cidade de Ingá-PB com elementos do estilo eclético.

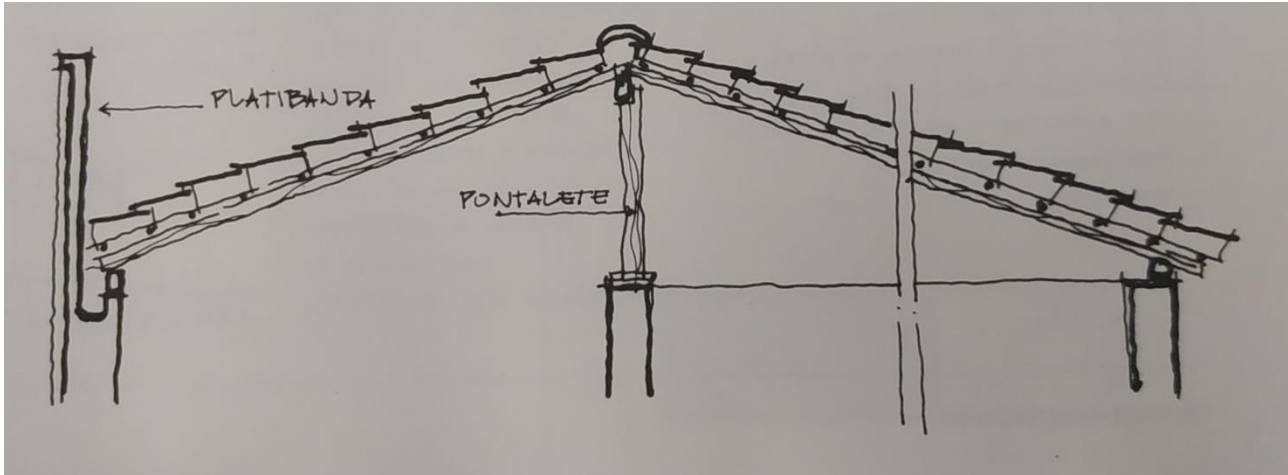


Fonte: Arquivo pessoal (2019).

De acordo com Raul Córdula (2011), que durante seu tempo à frente do Núcleo de Artes Contemporânea da Paraíba pode realizar pesquisas acerca da arquitetura popular de platibandas, foi apenas na década de 1930 que a platibanda pode se popularizar nas habitações populares.

Tal popularização seria possível devido à fácil utilização da platibanda na técnica construtiva já presente por todo território nordestino. A platibanda encontrou nas estreitas casas de tijolos, ao modo lusitano, com telhado de duas águas, uma fácil inserção, substituindo os beirais anteriormente existentes (ver fig. 02).

Figura 2: Corte esquemático de típica casa nordestina.



Fonte: Azevedo (1991).

Autores como Andrade Filho (1991), Cavalcanti (1995), Córdula (2011), Souza e Rossi (2012) discutem que a partir da década de 1930 uma das principais inspirações para a readaptação das platibandas nordestinas foi o estilo Art Déco presente nas grandes cidades. Andrade Filho (1991, 43) discorre sobre “o Art Déco dos pobres” presente nas fachadas do interior do Ceará. Cavalcanti (1995, 36), por sua vez, discute que a reinterpretação do Art Déco nas habitações populares foi principalmente impulsionado a partir dos meios de comunicação da década de 1930 – a Revista *O Cruzeiro*, os filmes de *Hollywood*, entre outros –, como também, a partir da construção de edifícios públicos no estilo, em especial as agências de correio construídas nas cidades do interior nordestino.

Assim, “as fachadas de casas térreas de porta e janela são substituídas por uma linguagem arquitetônica baseada no geometrismo e verticalidade do Art-Déco” (CAVALCANTI, 1995, 36). As figuras 3 e 4 a seguir mostram como as linhas verticais presentes na agência dos correios de Campina Grande – PB podem ser vistas também em uma reinterpretação no imóvel popular da cidade de Ingá, também na Paraíba. Entendemos que tal reinterpretação é mais do que mera mimese da obra original, em que se buscou uma releitura de obras presentes nas grandes cidades. Como nos informa Rossi (1994: 91), o repertório do Art Déco popular constitui uma espécie de “dialeto”, conservando “traços fundamentais que asseguram seu parentesco com a ‘língua oficial’”.

Figura 4: Imóvel com inspiração Art Déco em Ingá-PB.



Fonte: Arquivo Pessoal (2019).

Figura 3: Agência dos Correios em Campina Grande - PB.



Foto: Maria Clara Passos (2015).

A utilização de estilos vigentes não foi algo exclusivo às camadas populares. Queiroz (2011) discorre que, na cidade de Campina Grande, tal questão influenciou tanto a arquitetura dita erudita como a popular:

O uso de listras, disposição simétrica, elementos geométricos em baixo e alto relevo, esquinas e cantos arredondados, letreiros incorporados à composição geral do edifício, sacadas, marquises sobre janelas e acessos, planos escalonados em platibandas e marcando a verticalidade dos prédios foram os recursos mais utilizados na produção local, tanto por arquitetos, desenhistas e engenheiros quanto

por pedreiros e mestres-de-obras em expressões mais populares e de baixo custo. (QUEIROZ, 2011, p. 116)

No entanto, a arquitetura popular, como posto por Flores (2017, 11, tradução nossa), “é livre de doutrinas, sistemas políticos ou econômicos, bem como tendências artísticas e culturais forçadas”, assim, os construtores populares não buscavam que suas obras se tornassem exemplares do Art Déco. Ao reempregar “um sistema que, muito longe de lhes ser próprio, foi construído e propagado por outros” (CERTEAU, 2003, 78) criam um léxico próprio popular, em que o único objetivo era tornar suas construções modernas, como apontam Souza e Rossi (2012).

Cavalcanti (1995, 36) nos mostra ainda que as construções populares fazem uma releitura dos mais diversos elementos: “do vocabulário clássico, do modernismo, e ainda, a utilização de elementos da iconografia popular (flora, fauna, conchas, luas, estrelas, etc.). Uma composição cromática que enfatiza o uso de cores fortes e vibrante.” Assim, a criatividade popular mescla diferentes estilos e elementos em suas criações, como podemos observar na figura 5.

Figura 5: Diferentes reinterpretações decorativas de imóveis com platibanda na cidade de Ingá - PB.



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Vemos, assim, que as platibandas e fachadas nordestinas são como telas em branco em que o construtor popular utiliza uma série de quadros de referências para a sua criação. O construtor popular se utiliza de cores, de elementos decorativos, de materiais locais e exóticos para a representação do seu universo. A arquitetura popular de platibanda encontra na criatividade popular, na simplicidade do construir e morar nordestino, o seu tom de excepcionalidade, que marca a paisagem de milhares de cidades por toda região.

A construção de platibandas decorativas como símbolo de modernização foi um fenômeno que ocorreu por todo o século XX. Atualmente, tem perdido espaço para outros símbolos de modernização como a aplicação de revestimentos mais duradouros como o revestimento cerâmico e a construção de novos pavimentos (ver fig. 6). Há ainda os casos em

que o revestimento cerâmico é posto em toda a fachada com exceção da platibanda que continua a ser decorada com revestimento de cal e tinta, como é o caso da figura 7. É visto, assim, que mesmo com os novos processos de modernização, a platibanda é ainda nos dias de hoje um dos elementos mais expressivos da arquitetura popular nordestina.

Figura 6: Construção de novos pavimentos no conjunto urbano de Gravata do Ibiapina - PE.



Foto: Carine Farias (2019).

Figura 7: Inserção de revestimento cerâmico de forma parcial na fachada de imóvel em Gravata do Ibiapina - PE.



Foto: Carine Farias (2019).

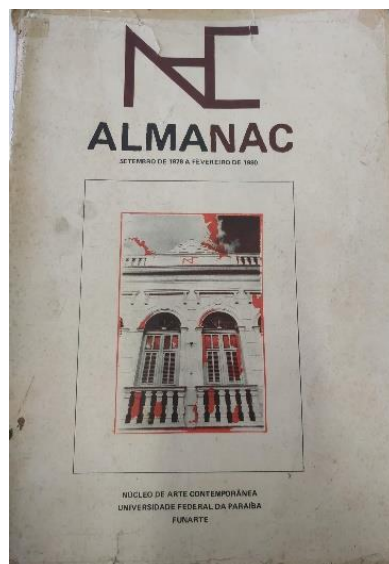
2. OS ENQUADRAMENTOS DISCURSIVOS

E foi assim que, preparado pela embriaguez da festa e da dança, eu vi pela primeira vez que as fachadas das pobres casas populares eram como as roupas vestidas pelos Negros-dançarinos, protestos contra a miséria, a *cinzente*, a *feiúra*, a rotina e a monotonia de suas vidas. Vi pela primeira vez que, coloridas como eram em amarelo-ocre, vermelho-sangue, azul-pavão, amarelo-ouro, verde-bandeira ou verde-lodo, e até no rosa ou roxo-púrpura que, antes, por preconceitos eu tivera tanta dificuldade em aceitar, aquelas casas, em sua maioria feitas de taipa rebocada e pintada, eram também jóias em ponto grande como as que eu sonhava, jóias que, em dados momentos, também rebrilhavam ao Sol de modo a que Deus as avistasse com alegria. Minha embriaguez-dançarina era tal que até as próprias casas dançavam – e eu descobria que elas eram como fortalezas (...). (SUASSUNA, 1987, p. 7)

O relato de Ariano Suassuna, escrito como epígrafe do livro “Pinturas e platibandas” de Anna Mariani (1987), nos revela poeticamente uma tardia valorização da arquitetura popular nordestina pelo autor. Seja pela simplicidade das construções, ou ainda, pela sua popularidade, que de tão comum nas cidades nordestinas tornou a produção ordinária, a arquitetura popular nordestina permaneceu por décadas como uma lacuna historiográfica intocada por pesquisas no âmbito artístico e acadêmico.

Foi apenas no fim da década de 1970, mais especificamente em 1979, que a primeira pesquisa em nível regional pode ser publicada no *AlmaNAC* de 1980 do NAC (ver fig. 8). A leitura do documento nos mostra que, dentre as pesquisas mencionadas por Córdula (2011) para a temática da arquitetura popular nordestina, apenas a pesquisa de Paulo Sérgio Duarte, intitulada “A estética da casa e seus objetos” chegou a ser finalizada. A pesquisa “A Casa do Artista” de Antônio Dias foi por motivos técnicos modificada, enquanto que a “Pesquisa em Pequenas Comunidades” dos professores Lais Aderne e Carlos Galvão, não gerou subsídios para a questão da arquitetura popular nordestina, possuindo enfoque em grupos de alunos de educação artística. (NÚCLEO DE ARTES CONTEMPORÂNEA, 1980)

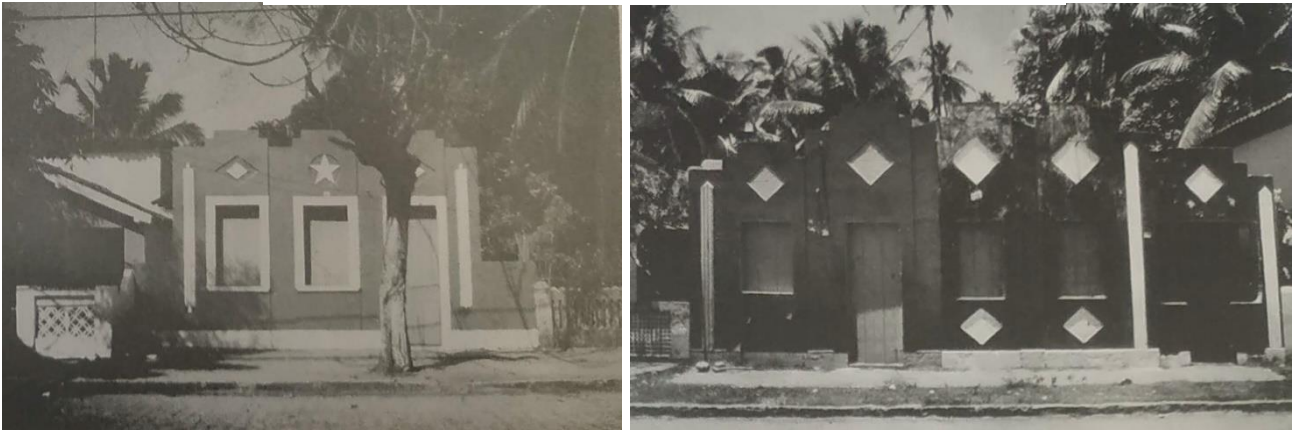
Figura 8: Capa do *AlmaNAC* referente aos anos 1978 e 1980 do Núcleo de Arte da Universidade Federal da Paraíba.



Fonte: Arquivo do NAC.

Paulo Sérgio Duarte, crítico e professor de história da arte, entre os meses de setembro de 1978 e dezembro de 1979, produziu levantamento fotográfico e realizou entrevistas na cidade de Cabedelo – PB para a produção da pesquisa “A estética da casa e seus objetos” em que o pesquisador investigou como o desenvolvimento socioeconômico impactou na readequação do conceito de cultura popular, tomando como ponto de partida a forma estética da arquitetura das casas e de seus objetos. (NÚCLEO DE ARTES, 1980, s/p) Um dos resultados da pesquisa foi a produção da exposição “Estéticas ‘espontâneas’ num Centro Urbano da Paraíba: um exemplo de casa”, em que o autor registra exemplares da arquitetura popular da cidade de Cabedelo – PB (ver fig. 9 e 10).

Figura 9 e 10: Imóveis em Cabedelo - PB fotografados por Paulo Sérgio Duarte (1979).



Fonte: Arquivo do NAC.

Apesar de se constituir como um ensaio com teor fotográfico, Duarte escreve três ensaios que conversam diretamente com seus objetos de investigação. Podemos identificar o uso da terminologia “espontânea” no título de seu trabalho (Estéticas ‘espontâneas’ num Centro Urbano da Paraíba: um exemplo de casa), como também o uso da terminologia “sem arquitetos” em seu ensaio, em detrimento da terminologia “popular”, embora o autor trabalhe a questão da “cultura popular”. O autor, no mesmo ensaio, diz que as fotografias buscam afastar tal tipologia das noções do *kitsch*. Tais escolhas terminológicas refletem o contexto em que a pesquisa foi produzida. Em 1964 é lançado o livro “*Architecture without architects, an introduction to a non pedigree Architecture*” de Bernard Rudofsky, considerado como uma das gêneses dos estudos do que hoje denominamos arquitetura popular. Em tal obra, Rudofsky (1964, s/p, tradução nossa) afirma que a arquitetura sem arquitetos estava sendo tão pouco discutida que ainda não existia um nome oficial para ela, “de forma genérica nós a chamamos de vernacular, anônima, espontânea, indígena, rural, qual seja o caso.”

Duarte se apropria então da terminologia “espontânea” que entre as décadas de 1970 e 1980 era entendida como “as manifestações construtivas que, fugindo aos padrões oficiais, as reelaboram e criam a partir de condições materiais e de conhecimento empírico, obras que poderíamos considerar arquitetônicos no sentido de organização espacial, funcionalidade e **plasticidade**.” (GARCIA, 1982, 12, grifo nosso) Podemos entender assim que a escolha por tal terminologia esteve embasada no resultado plástico de um processo que sem um projeto que o precedesse, teve caráter espontâneo. O autor também se afasta do termo *kitsch*, que naquele momento era visto como símbolo de mau gosto, algo superficial, um “diletantismo, em que se falta originalidade” (GIESZ, 1973, 155, tradução nossa).

Em 1987, durante a XIX Bienal Internacional de São Paulo, esteve presente a exposição da fotógrafa-documental e artística plástica Anna Mariani, intitulada “Pinturas e platibandas”, em que a autora apresenta 200 fotografias de casas populares do Nordeste. Chaves (1987), ao apresentar a exposição no catálogo da Bienal, informa que Anna Mariani estava incerta em apresentar registros da cultura popular, tão livre e espontânea em um espaço institucional como a Bienal. No entanto, Chaves (1987) discorre que tal exposição se constitui como um ponto de tensionamento entre as duas esferas de cultura.

Ainda de acordo com Chaves, as fotografias de Anna Mariani indicariam as diversas influências na criação popular nordestina, entrando em consenso com o que foi aqui discutido, acerca da multiplicidade do quadro de referências para a criação nordestina:

neoclássicas, modern-style, art-deco e até pós moderna, com a justaposição de estilos usados quase como citações (...) indicam também uma resistência que – à exceção talvez, de alguma coisa da arte plumária indígena e outras obras esparsas – é algo muito especial, na situação de aniquilamento em que se encontram, na maioria dos casos, as artes ditas “populares” deste país. (CHAVES, 1987: 39)

No mesmo ano é publicado o livro homônimo à exposição, em que Mariani além de introduzir algumas das fachadas por ela fotografadas, também traz considerações acerca de tais tipologias. O trabalho da fotógrafa não se centra apenas na arquitetura popular de platibanda, tendo registrado também exemplares sem platibanda. O percurso metodológico por ela escolhido foi organizado a “partir das fachadas mais tênues e singelas para as mais intensas e complexas, quando a incorporação de elementos da arquitetura erudita, da engenharia de galpões industriais e de elementos de artes decorativas é visível”. (MARIANI, 1987, p. 232)



Assim como faz Paulo Sérgio Duarte, Anna Mariani preza pela valoração estética da tipologia popular, considerada por ela “um patrimônio da **cultura popular** brasileira: mecanismo **espontâneo** de sobrevivência cultural adaptativa, mescla de tradições e memórias multiétnicas com incorporações incessantes de formas novas (...)” (MARIANI, 1987, p. 234, grifo nosso). Podemos perceber, a partir da fala de Mariani, certa aproximação com as ideias desenvolvidas por Paulo Sérgio Duarte, em que os autores reconhecem uma arquitetura espontânea que faz parte de um contexto maior da cultura popular.

Em 1991, a pesquisa coordenada pela arquiteta e professora Neide Motta, intitulada “Habitação Popular no interior de Pernambuco: referencial para uma atuação voltada à realidade local” é publicada com subsídios da Secretaria de Habitação e Desenvolvimento Urbano de Pernambuco. A pesquisa possuiu o intuito de estudar as casas populares do interior do estado e as suas principais características, tais como: sua implantação nos lotes, sua forma, seu programa, os detalhes construtivos e os materiais empregados na sua construção para gerar subsídios para uma atuação mais eficiente do governo em relação à habitação popular.

Motta (1991, 20) caracteriza a habitação popular, ou ainda, a casa popular, como a morada de gente pobre “construída por ela própria, dentro de padrões culturais próprios e contendo com recursos tecnológicos e materiais de construção”. É interessante notar que tal categorização é tida pela autora como uma das formas de finalizar um universo extenso. A expressão “gente pobre” foi utilizada para designar a população envolvida no projeto que possuísse rendimentos de até três salários mínimos, objeto dos programas especiais da Secretaria que subsidiou a pesquisa. Motta (1991) utilizou ainda padrões mínimos para as características supracitadas para a inserção das habitações na categoria de habitação popular.

Assim como Duarte (1980) e Mariani (1987), Motta (1991) realiza estudos fotográficos registrando as “casas de porta e janela”, sendo a arquitetura de platibandas uma das mais presentes nos registros (ver fig. 11). Acerca da técnica construtiva das habitações populares, discorre sobre a utilização de tijolos maciços como elemento aglomerado, e o barro, cimento e areia como aglomerantes. A pintura na grande maioria das habitações seria feita com cal e água, sendo ainda revestida por barro, cimento e areia.

Figura 10: Habitações populares do interior de Pernambuco registradas por Neide Motta Azevedo.



Fonte: Azevedo (1991).

Assim como os demais autores até aqui citados, Motta (1991, 48) afirma que a platibanda é “utilizada não só para coleta de água, mas como recurso estético.” No entanto, devido ao caráter descritivo da pesquisa, que buscava gerar subsídios para uma melhor gestão governamental, a autora não se aprofunda em questões conceituais, como a questão das influências estéticas, presentes nos demais autores.

Em 1994, a programadora visual Lia Mônica Rossi começa as suas investigações acerca do que a mesma chama de “Art Déco Sertanejo”. A denominação “sertanejo” se insere em um contexto maior em que reinterpretações locais do Art Déco são caracterizadas a partir de elementos também locais, como é o caso do estudo de Laura Cerwinske para o “Tropical Deco” da cidade Miami Beach – EUA, que havia sido publicado em 1981. No entanto, a conceituação de Rossi



(1994) não engloba apenas a reinterpretação das camadas populares do Art Déco, como também da produção de arquitetos e engenheiros para o centro da cidade de Campina Grande – PB.

Rossi (1994) monta um quadro de inspirações mais amplo, se comparado aos demais autores, para a produção popular. De acordo com a autora “a geometria das platibandas nordestinas testemunha a expressão de projetistas quase sempre anônimos, cuja criatividade transcende seu tempo, e cuja inspiração pode remontar à antiguidade oriental, padrões tribais africanos e civilizações da América Central.” (ROSSI, 1994, 90) No entanto, a autora não discorre sobre o porquê da escolha da denominação “sertanejo”, apenas expressando que o

desenho déco das fachadas nordestinas, como qualquer outro desenho em qualquer outro lugar, é resultante de fatores culturais (...) em andanças pelos sertões pode-se constatar que a arquitetura adquire características bem diferenciadas em cada pequena cidade. Tipos de esquadria de madeira, cor e padrão dos revestimentos, tipos de sacada, grades de ferro etc.; apresentam repertórios próprios, que não se repetem nas cidades vizinhas (...) (ROSSI, 1994: 89-90)

Causa estranhamento, assim, a denominação “sertanejo” dada por Rossi (1994), visto que a adaptação do Art Déco e de outras referências, feitas pelos construtores populares, não se restringem ao sertão nordestino, nem ao estilo Art Déco. A cidade de Campina Grande, por exemplo, uma das mais exploradas pela autora, não se encontra no Sertão, mas sim no Agreste do estado.

De qualquer maneira, é notória a importância da sua investigação. Foi a partir dos estudos de Lia Mônica Rossi que, no fim dos anos 1990, se montou uma política de preservação do patrimônio déco na cidade de Campina Grande – PB, com o início da primeira fase do projeto “Campina Déco”. Entretanto, o projeto focou apenas nos exemplares Art Déco construídos no centro da cidade por arquitetos e engenheiros, deixando de fora as construções populares presentes tanto no centro, quanto nas periferias da cidade.

Nos anos seguintes, a autora publica, em parceria com o autor José Marconi Souza, professor de design da UFPR, artigos na temática. Devido as suas formações e campo de atuação, as pesquisas possuíram enfoque nas questões morfológicas do design das fachadas e platibandas das casas populares, em especial no estado da Paraíba, chegando a montar matrizes de análise para o estudo morfológico do geometrismo das fachadas.ⁱⁱ

Souza e Rossi (2012b) buscam montar um paralelo entre o “Art Déco oficial” e o “Art Déco popular” ou, ainda, “sertanejo”. De acordo com os autores, no “Art Déco sertanejo” não é encontrada a utilização de mármore e metais, “o único grande luxo é a generosa profusão criativa de seus construtores anônimos”, e que semelhanças poderiam ser encontrados “nos aspectos formais destas construções, que apesar de contextos geográficos e temporais distintos se utilizam de uma linguagem geométrica comum”. (SOUZA; ROSSI, 2012b: 1037)

Para fortalecer seu ponto de vista os autores buscam comparar cerca de duas mil fachadas de sessenta cidades nordestinas para classificá-las a partir de suas formas geométricas básicas e poder compará-las às construções do Art Déco nacionais e internacionais (SOUZA; ROSSI, 2012b). Em tal estudo, os autores mostram os passos iniciais de tal comparação, que viria a ser lançada num futuro próximo. No entanto, devido ao falecimento precoce de Lia Mônica Rossi, o projeto não chegou a ser concluído.

Embora possamos tecer críticas à conceituação dos autores acerca do “Art Déco sertanejo”, é visto que os estudos de Rossi e Souza se caracterizam como os mais avançados no tangente a entender como o Art Déco é reempregado/reinventado pelos construtores populares, e ainda, quais as características mais marcantes de tal produção.

É também na década de 1990 que a professora Betânia Cavalcanti-Brendle começa os seus estudos acerca da arquitetura popular de Pernambuco e do Nordeste, visitando, também, estados como Paraíba, Bahia e Alagoas. Cavalcanti (1995) é a primeira a procurar construir um aporte teórico acerca do que seria o popular na arquitetura e na arquitetura de platibanda. Se baseia, para isso, em autores internacionais como Bernard Rudofsky, Amos Rapoport, Paul Oliver, Carlos Flores, e autores nacionais que tratam a cultura popular como um todo como Octávio Ianni, Marilena Chauí e Alfredo Bosi.

Em relação ao universo da arquitetura popular, apesar de possuir pesquisa específica para a arquitetura do interior de Pernambuco e do Nordeste, Cavalcanti (1995) cita diversos outros exemplos que estariam no *hall* de arquitetura popular tais como: a arquitetura dos pobres, das favelas, a arquitetura kitsch, a arquitetura de imigrantes, a arquitetura autoconstruída da classe média, o mocambo nordestino, a casa de pescador do litoral nordestino, a arquitetura de candomblé, entre outras. Isso, de acordo com a autora, seria possível pois “a maior parte do ambiente construído não



é produzida por arquitetos. A criação arquitetônica produzida pelo não-arquiteto, tem características específicas que reflete condicionamentos econômicos, tradições culturais, e ideais de beleza”. (CAVALCANTI, 1995 16)

Em relação à arquitetura popular nordestina, Cavalcanti (1995) reflete que a platibanda é o símbolo mais característico de tal produção. “As platibandas coloridas se sobressaem na paisagem formando faixas multicoloridas com desenhos e motivos que variam de acordo com os ideais de beleza do construtor e a disponibilidade dos materiais na região” (CAVALCANTI, 1995, 40). A autora reflete, ainda, sobre as principais influências de tal produção, já discutidas anteriormente, como a construção de agências de correio no estilo Art Déco no interior nordestino, a difusão do cinema e de revistas da época, contendo a linguagem déco.

Uma das contribuições mais significativas da autora está no movimento de trazer a identidade dos construtores populares, algo até então não explorado pelos demais pesquisadores. Cavalcanti entrevista dezenas de construtores do interior pernambucano. Em 2003 a autora faz uma síntese de tais entrevistas.

José Mariano desmistificou o rótulo de simplicidade atribuído ao homem pobre nordestino ao se autodenominar arquiteto popular, e usou o termo engenharia mental para explicar o processo de criação das fachadas das casas que construiu em Camela, no município de Ipojuca-PE. Muito aprendemos com mestres como Manoel Soares, de Gravatá, quando ele nos afirmou categoricamente: “Eu desenho é no juízo”, e como José da Silva, pedreiro de Sítio das Palhas-Xucuru, no Agreste pernambucano: “Aqui não carecia a gente desenhar que ninguém entendia, né? Eu ficava desenhando de cabeça!” Como Manoel de Félix, de Uruçu-Mirim: - Quando o senhor vai fazer uma fachada, tira de onde a ideia? – “De mim mesmo!” E Arlindo, de Nossa Senhora do Ó-PE: “não copio nada de ninguém. Minha teoria vem de dentro.” (CAVALCANTI-BRENDLE, 2003: 56-57)

A partir das entrevistas de Cavalcanti-Brendle (2003) podemos entender a arquitetura popular nordestina de platibanda para além da pura mimese da arquitetura erudita. O arquiteto popular, usa da “engenharia mental”, como colocado pelo construtor José Mariano, para a construção de um léxico próprio, rico de referências e com os mais diversos resultados.

Devido aos seus trabalhos, Cavalcanti é convidada a ser uma das brasileiras a contribuir na enciclopédia de 1996 de Paul Oliver *“Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World”*. A autora, em tal publicação, inventariou a expressão popular por diferentes estados do Nordeste – Pernambuco, Alagoas, Bahia e Paraíba – além de contribuir teoricamente de forma fundamental acerca de diversos aspectos da construção popular, tais como: a identidade dos construtores populares, a intenção plástica, os materiais utilizados e o processo de criação. Tais aspectos são discutidos em artigos publicados pela autora entre 1990-2000.ⁱⁱⁱ

Thalita Lins Nascimento publica em 2015 a sua dissertação intitulada *“Casas e gentes: modos de viver e morar em uma cidade do interior de Alagoas”*, em que a autora busca, como já indica o título do seu trabalho, um entendimento maior acerca do modo de morar do interior nordestino. Nascimento (2015) trata tal tipologia como “casas de meia morada”, tal escolha pode ser entendida a partir da base teórica montada pela autora, que se utiliza dos conceitos trazidos por Vauthier (1944), que, por sua vez, classifica tais tipologias como “casas de meia morada”. Apesar de considerar a platibanda um dos mais importantes elementos da arquitetura popular nordestina, não toma tal elemento como um dos seus objetos de análise. A autora entende as casas de meia morada como parte importante do contexto sócio cultural do interior nordestino, tendo enfoque nas casas que envelheceram com seus moradores, ou em outras palavras, aquelas casas que possuíram uma única família como proprietária.

Assim, a autora desloca a narrativa da ornamentação das platibandas para a ornamentação do interior das residências, que acumuladas de objetos decorativos e religiosos, tangenciam uma experiência de habitar também única (NASCIMENTO, 2015). A pesquisa da autora se faz de grande importância ao tratar a parte intangível da arquitetura popular nordestina, até então negligenciada por outras pesquisas. Entendemos que tal tipologia, como representativa da região Nordeste, não poderia ser entendida sem seus valores de memória, uso e o social.

O estudo de Nascimento (2015) encerra o estado de arte aqui montado, que procurou elucidar as pesquisas produzidas dentro do próprio Nordeste acerca da arquitetura popular de platibandas da região.

CONCLUSÃO

A tipologia objeto desse artigo tem sido entendida a partir de múltiplas leituras. Autores do design, história da arte e da arquitetura procuraram entender como a decoração geométrica da platibanda reinterpreta léxicos originados para além do universo das camadas populares. Já na pesquisa mais recente, de Thalita Nascimento, buscou-se entender o interior das residências, a ritualização do morar, que não poderia ser descolado da parte tangível construída. Ao



encerrar tais estudos é possível perceber que dentre os autores que se voltaram a temática, os arquitetos se fazem maioria, estando à frente de metade das pesquisas realizadas, ou seja, três delas. Seguidos por dois designers e um crítico de arte. O que explica, em partes, a majoritária presença da questão estética da platibanda nos estudos da temática.

No entanto, não é apenas o viés das pesquisas que passam a mudar com o tempo, a própria forma de entender e nomear a arquitetura possui momentos de continuidade e ruptura. A arquitetura “sem arquitetos” e “espontânea” foram os pontos de partidas dos autores que buscavam elucidar mais a estética nordestina. No decorrer dos anos vemos o léxico “erudito” do Art Déco ganhar destaque e o surgimento do chamado “Art Déco Sertanejo”, o que significou também maiores esforços acerca do entendimento de como a linguagem déco seria reinterpretada na camada popular. A “arquitetura popular” ganha também espaço, quando estudada a partir de uma multiplicidade maior das tipologias populares encontradas na região e no país. A última pesquisa aqui tratada traz à tona uma conceituação antiga: a “casa de porta e janela”, mostrando que tal processo não é linear.

No entanto, podemos perceber que apesar de utilizarem diferentes nomenclaturas, há uma certa coerência conceitual entre os autores, que buscam valorizar a arquitetura popular de platibanda a partir de questões estéticas e de valores sociais e de memória. Entende-se que os movimentos de continuidade e de ruptura são reflexos dos campos de estudos em que os autores se inserem. Durante o artigo foram identificados possíveis aportes teóricos utilizados pelos autores para as suas conceituações, o que contribuiu diretamente para as diferentes nomenclaturas utilizadas. É visto, ainda, que apesar das diferenças conceituais, algo foi comum em todas as pesquisas: a platibanda foi tida por todos como o elemento de maior importância para tal tipologia. Questão também norteadora para a montagem do nosso recorte de estudo.

O panorama criado acerca das pesquisas aqui apresentadas nos mostra que, apesar de se constituírem como importantes esforços, se mostram como pesquisas pontuais em termos de levantamento territorial se comparada à extensão da arquitetura popular de platibanda no Nordeste brasileiro. A tipologia, nos dias de hoje, mesmo ao se constituir como uma das partes integrantes da paisagem nordestina, tem, conjuntamente, passado por processos de transformação, como indicado no decorrer do texto. Assim, é necessário que outras pesquisas venham à tona para entender como ver essas transformações: são perdas patrimoniais? E elucidar aspectos até então não trabalhados acerca da tipologia.

Ainda na área patrimonial são necessários trabalhos que insiram a tipologia no campo da conservação urbana, com as questões da integridade, autenticidade e significância cultural, que hoje se configuram como objeto de investigação para diversas áreas. Tais pesquisas poderão auxiliar o entendimento de como a tipologia popular de platibanda possa ser conservada, respeitando todos os seus valores.

As questões dos valores intangíveis, iniciadas por Nascimento (2015) para o interior das residências, podem também servir de objeto de pesquisa no tangente a como tais moradias se relacionam com o externo, com a cultura urbana. Como o sagrado e o profano, nas palavras de Eliade (1992), atuam como produtores culturais e qual o papel da arquitetura popular de platibanda nesse processo. Nesse sentido, é visto a necessidade de contribuições de campos da antropologia, historiografia e sociologia, algo não identificado no presente estudo.

Os estudos iniciados por Cavalcanti (1995); Rossi (1994) e Souza e Rossi (2012), acerca do quadro de referências da platibanda popular, em especial a reinterpretação do Art Déco, também podem ainda vir a ser objeto de novos estudos. Como visto, a morte precoce da professora Lia Mônica Rossi impossibilitou a conclusão de estudos mais significativos na temática.

Os caminhos metodológicos aqui apontados são alguns dos possíveis dentro da multiplicidade inexplorada da arquitetura popular de platibanda do Nordeste. A síntese aqui proposta possui também o intuito de montar um panorama inicial que venha a inspirar outros pesquisadores a se voltarem para a temática da arquitetura popular de platibanda nordestina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE FILHO, João Evangelista de. *Mestres do Juazeiro: cotidiano na escultura popular*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.

ARRUDA, Tainá; SANJAD, Thais Alessandra. Ornamentos de platibanda em edificações de Belém entre os séculos XIX e XX: inventário e conservação. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 341-388, 2017. <https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n0310>.



- AZEVEDO, Neide Motta. (Coord.) *Habitação popular no interior de Pernambuco. Referencial para uma atuação voltada à realidade local*. Governo do Estado de Pernambuco. Secretaria de Habitação e Desenvolvimento Urbano: Recife, 1991.
- BARRETO, Paulo Thedim. O Piauí e sua arquitetura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 02, p.187-224, 1938.
- CAVALCANTI, Maria de Betânia Uchôa. Aesthetics and the use of local resources: the folk built environment of inland pernambuco. In: *14th Conference of the international Association for People-Environment Studies*, v.1, p. 240-247. Estocolmo: Royal Institute of Technology, 1996a.
- _____. Arquitetura popular de Pernambuco e suas fachadas de platibanda. *Revista Projeto Design*, nº 203, p. 92-95, 1996b.
- _____. *Arquitetura popular e as fachadas de platibanda em Pernambuco e Nordeste*. UFPE: Recife, 1995.
- CAVALCANTI-BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti. Arquitetura do Povo. *Revista Continente*, v. 1, n. 32, p.54-61, 2003.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alvez. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003, p. 78.
- CHAVES, Anésia Pacheco. Anna Mariani: Fachadas Populares do Nordeste do Brasil. In: FUNAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *19ª Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo Geral*. São Paulo: A Fundação, p. 39, 1987.
- CÓRDULA, Raul. Entrevista cedida a Danielle Romani. *Revista Continente*. Nº 125, ano XI, 2011.
- DUARTE, Paulo Sergio. Estéticas espontâneas num centro urbano da Paraíba: o exemplo da casa. In: NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. *Almanac: setembro de 1978 a fevereiro de 1980*, João Pessoa: Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba; Funarte, 1980.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FLORES, Carlos. *Miradas a la arquitectura popular en España*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León, 2017.
- FREYRE, Gilberto. *Mucambos do Nordeste. Algumas notas sobre o typo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil*. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 1, Ministério da Saúde e Educação, Rio de Janeiro, 1937.
- _____. *Um engenheiro francês no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpio Editôra, 1960.
- GARCIA, Maria Amelia Bulhões. Arquitetura espontânea: uma proposta de estudo. *Estudos Tecnológicos*. São Leopoldo, v. 20, n.6, p. 11-16, 1982.
- GIESZ, Ludwig. El hombre-kitsch como turista. In: DORFLES, Gillo. *El kitsch*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- MARIANI, Anna. *Pinturas e Platibandas*. Editora Mundo Cultural Ltda. São Paulo, 1987.
- NASCIMENTO, Thalita Lins do. *Casas e gentes: modos de viver e morar em uma cidade do interior de Alagoas*. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Dinâmicas do Espaço Habitado) – Universidade Federal de Alagoas. Centro de Tecnologia. Maceió, 2015.
- NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. *Almanac: setembro de 1978 a fevereiro de 1980*, João Pessoa: Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba; Funarte, 1980.
- QUEIROZ, Marcus Vinicius Dantas de. O século 20 e a constituição de algumas de suas modernidades arquitetônicas: Campina Grande (PB) 1930-1950. *Revista CPC*, São Paulo, n. 11, p. 103-135, 2011.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSSI, Lia Mônica. Art-Déco Sertanejo. *Design Interiores*, n. 41, São Paulo, 1994.
- RUDOLFSKY, Bernard. *Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*. London: Academy Editions, 1964.



SMITH, Robert. *Igrejas, casa e móveis: aspectos da arte colonial brasileira*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979.

SOUZA, Maria Ângela de Almeida. *Posturas do Recife Imperial*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

SOUZA, José Marconi de; ROSSI, Lia Monica. Art Déco Sertanejo: proposta de análise morfológica e sintática de elementos geométricos de fachadas populares nordestinas. In: COUTINHO, Solange; MOURA, Monica; CAMPELLO, Silvio Barreto; CADENA, Renata A.; ALMEIDA, Swanne (orgs.). *Proceedings of the 6th Information Design International Conference, 5th InfoDesign, 6th CONGIC*. São Paulo: Blucher, 2014.

_____. Exploring the geometrism of a Brazilian approach to design: Sertanejo Art Deco. In: FARIAS, Priscila; ATKINSON, Paul (Org). *Design Frontiers. Territories, Concepts, Technologies*. Editora Edgard Blücher Ltda, 2012a.

_____. Art Déco Sertanejo: Uma inspiração para o design brasileiro? In: DIAS, Raimundo; SANTOS, DENILSON (Org). *Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Luís: EDUFMA, 2012b.

SUASSUNA, Ariano. Epígrafe. In: MARIANI, Anne. *Pinturas e Platibandas*. Editora Mundo Cultural Ltda. São Paulo, 1987.

VAUTHIER, Louis. *Diário íntimo do Engenheiro Vauthier*. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. 4, Rio de Janeiro, 1940.

NOTAS

ⁱ O diário íntimo de Louis L. Vauthier (1840-1846) foi editado pelo SPHAN em 1940 como a publicação de N. 4 da Série “Publicações do SPHAN”.

ⁱⁱ Sobre o assunto conferir, ainda, os textos dos autores: SOUZA, J; ROSSI, L. Art Déco Sertanejo: proposta de análise morfológica e sintática de elementos geométricos de fachadas populares nordestinas. In: COUTINHO, Solange; et al. (orgs.). *Proceedings of the 6th Information Design International Conference, 5th InfoDesign, 6th CONGIC*. São Paulo: Blucher, 2014; idem. Exploring the geometrism of a Brazilian approach to design: Sertanejo Art Deco. In: FARIAS, Priscila; ATKINSON, Paul (Org). *Design Frontiers. Territories, Concepts, Technologies*. Editora Edgard Blücher Ltda, 2012a.

ⁱⁱⁱ Conferir os textos “Aesthetics and the use of local resources”; “Arquitetura popular de Pernambuco e suas fachadas de platibanda” e “Arquitetura do povo” da autora presentes nas referências bibliográficas.



REGISTRO E DOCUMENTAÇÃO DOS LADRILHOS HIDRÁULICOS DO PAÇO MUNICIPAL – RS

REGISTRO Y DOCUMENTACIÓN DE LA BALDOSA HIDRAULICA DO PAÇO MUNICIPAL - RS

REGISTRATION AND DOCUMENTATION OF THE HYDRAULIC TILES OF THE PAÇO MUNICIPAL - RS

MEDEIROS, ARTHUR THIAGO THAMAY

Doutorando em Design. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Rua José do Patrocínio, 382, apto 91. Cidade Baixa. Porto Alegre - RS
Telefone: (51) 98330.3578
E-mail: thiagothamay@hotmail.com

SILVA, FÁBIO PINTO DA

Professor - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Doutor e Mestre em Engenharia de Minas, Metalúrgica e de Materiais – UFRGS
Av. Osvaldo Aranha, 99 - sala 604. Centro. Porto Alegre - RS
Telefone: (51) 3308.3349
E-mail: fabio.silva@ufrgs.br

RESUMO

A presente pesquisa teve como objeto de estudo os ladrilhos hidráulicos do Paço Municipal de Porto Alegre – RS, tendo como objetivo a elaboração de fichas de inventário para registro e documentação, com informações classificatórias sobre as peças e o seu estado de conservação, utilizando ferramentas fotográficas e a digitalização tridimensional. Para isso, fez-se necessário visitas técnicas no lugar para observação e coleta de dados. Na investigação, foi utilizado o método indireto na análise detalhada das digitalizações e das fotografias. Deste modo, como possíveis desdobramentos da pesquisa, pode-se sugerir a construção de matrizes a partir das digitalizações em 3D para a reprodução e substituição dos ladrilhos com elevado nível de desgaste, utilizando o tradicional processo de fabricação com o apoio de fábricas que produzem este tipo de revestimento.

PALAVRAS-CHAVE: ladrilho hidráulico; Paço Municipal; digitalização tridimensional.

RESUMEN

La presente investigación tuvo como objeto de estudio las baldosas hidráulicas del Paço Municipal de Porto Alegre - RS, con el objetivo de la elaboración de fichas de inventario para registro y documentación, con información clasificatoria sobre las piezas y su estado de conservación, utilizando herramientas fotográficas. y digitalización tridimensional. Para ello, fue necesario realizar visitas técnicas al sitio para observación y recolección de datos. En la investigación se utilizó el método indirecto en el análisis detallado de las digitalizaciones y fotografías. De esta forma, como posibles desarrollos de la investigación, es posible sugerir la construcción de matrices a partir de digitalizaciones 3D para la reproducción y sustitución de baldosas con un alto nivel de desgaste, utilizando el proceso de fabricación tradicional con el apoyo de las fábricas que producen este tipo de revestimiento.

PALABRAS CLAVES: baldosa hidráulica; Paço Municipal; escaneo tridimensional.

ABSTRACT

The present research had as object of study the hydraulic tiles of the Paço Municipal de Porto Alegre - RS, aiming at the elaboration of inventory sheets for registration and documentation, with classificatory information about the pieces and their state of conservation, using photographic tools and three-dimensional digitization. For this, it was necessary to make technical visits to the site for observation and data collection. In the investigation, the indirect method was used in the detailed analysis of the digitizations and photographs. In this way, as possible developments of the research, it is possible to suggest the construction of matrices from 3D digitizations for the reproduction and replacement of tiles with a high level of wear, using the traditional manufacturing process with the support of factories that produce this type of coating.

KEYWORDS: hydraulic tile; Paço Municipal; three-dimensional scanning.

INTRODUÇÃO

Segundo o Dicionário do Patrimônio Cultural do IPHAN (PEREIRA FILHO, 2015), a documentação de um bem cultural se refere às ações de coleta, processamento técnico e disseminação de informações. Em linhas gerais, os variados tipos de registros devem garantir a permanência da informação ao longo dos diferentes contextos históricos. O suporte em que as informações são registradas (fotografias, filmes, arquivos digitais ou impressos) e o gênero (textuais, audiovisuais, fotográficos, iconográficos), devem estar vinculados a finalidade da documentação, destacando sua função científica, social e cultural.

Atualmente, a documentação extrapola a dimensão do suporte em direção à informação, distanciando-se de seu suporte físico, comumente o papel e o livro, e abre caminho para a formação da memória da humanidade, independente dos formatos e suportes em que são registrados (TANUS; RENAU; ARAÚJO, 2012, p. 159-160). Com o avanço das tecnologias e equipamentos para registro de dados do patrimônio cultural, o uso da digitalização tridimensional tem sido amplamente empregado como uma ferramenta para documentação das edificações históricas. Nesse sentido, a presente pesquisa tem como objeto de estudo os ladrilhos hidráulicos do Paço Municipal de Porto Alegre – RS, edifício histórico da Prefeitura do município. O objetivo é a elaboração das fichas de documentação com todas as informações coletadas sobre o revestimento e seu estado de conservação, utilizando o auxílio das ferramentas de fotografia e digitalização tridimensional, afim de identificar, registrar e classificar os exemplares de ladrilhos hidráulicos existentes na edificação.

Medeiros e Melo (2018, p. 33) se referem ao ato de registrar os modelos de ladrilhos hidráulicos de um lugar como a ação de inventariar, consequentemente, tornando público e preservando a materialidade deste componente construtivo. Para isso, devem ser elaboradas fichas de inventário com uma classificação estabelecida previamente.

Assim, o delineamento da pesquisa foi dividido em dois enfoques (temático e espacial). O primeiro trata do objeto de estudo para aprofundamento do material e o segundo delimita a edificação como objeto de estudo. Por isso, Tinoco (2009, p. 3) explica que para conhecer e compreender uma edificação, é necessário a experiência do lugar, a interação com o espaço e estudos *in loco*, deixando o pesquisador de ser um mero observador e construindo um entendimento aprofundado da mesma. Desta maneira, fez-se necessário visitas no lugar para observações e coleta de dados, para realizar as digitalizações em 3D do piso e fotografias para registro.

Para investigação do objeto de estudo, utilizou-se o método indireto que consistiu na análise criteriosa de documentos (obtidos na Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural – EPAHC) e o emprego de tecnologias e instrumentos especiais. A partir dos dados coletados pelos scanners tridimensionais e fotografias, foram elaboradas as fichas de documentação como meio de registro das informações e inventário dos ladrilhos hidráulicos do Paço Municipal de Porto Alegre.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) e teve o apoio da Coordenação da Memória Cultural da Secretaria de Cultura de Porto Alegre - RS e do Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LDSM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta etapa contém o referencial teórico da pesquisa que trata, primeiramente, sobre o ladrilho hidráulico, conceito, história e aplicações. Em seguida, os dados históricos sobre o Paço Municipal de Porto Alegre como exemplar registrado que possui um número expressivo de exemplares de ladrilhos hidráulicos.

Ladrilho hidráulico

De acordo com a NBR 9457 (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2013, p. 1) o ladrilho hidráulico é definido como placa cimentícia paralelepíptica de dupla camada, executada por prensagem, com a superfície exposta ao tráfego lisa ou em baixo-relevo. Segundo Medeiros e Melo (2018, p. 30) atualmente, existem três tipos de ladrilhos comumente disponível no mercado: interno, externo e tátil. O interno é utilizado em pisos, paredes ou até em mobiliário, o externo geralmente é utilizado em áreas abertas, como calçadas, e os táteis também são aplicados em ambientes externos para auxiliar na acessibilidade das pessoas com deficiência visual, apresentando superfícies específicas e padronizadas (Fig. 1).



Figura 1: Da esquerda para a direita: ladrilho hidráulico interno, externo e tátil.



Fonte: elaborado pelos autores (2020)

O surgimento do ladrilho hidráulico no Brasil se deu aproximadamente no final do século XIX. Porém, os padrões decorativos em sua superfície remontam às formas utilizadas pelas civilizações egípcias e mesopotâmicas, baseados na geometria, “a partir do traçado de um círculo e da linha reta, sendo que o primeiro instrumento de medição conhecido constava de uma corda marcada por doze nós equidistantes e de um suporte fixo de madeira, antecessor ao compasso”. A trajetória dos padrões geométricos até a incorporação nos ladrilhos hidráulicos atravessou os séculos e acredita-se que foi com referências artísticas nos mosaicos bizantinos e azulejos portugueses que, possivelmente, inspirou o processo de criação e de fabricação dos ladrilhos hidráulicos (MACEDO, 2013, p. 17-21).

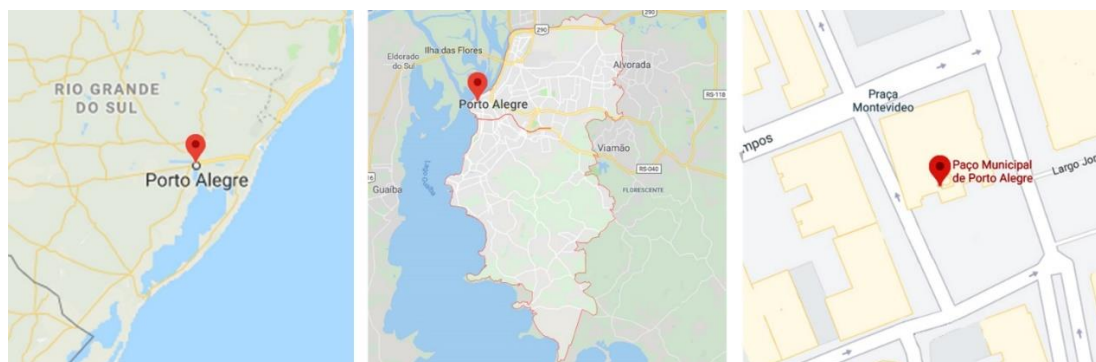
Catoia e Liborio (2009, p. 130) comentam que os ladrilhos hidráulicos foram introduzidos no Brasil pelos italianos e, embora no passado fosse uma alternativa na produção de revestimentos, essencialmente com caráter decorativo, pelas disponibilidades existentes, houve uma considerável diminuição na compra do revestimento com o advento da indústria cerâmica.

Marques (2012, p. 17-18) afirma que o processo de produção dos ladrilhos hidráulicos data do século XIX, sendo que não existem referências claras da sua origem, supostamente árabe. A maneira artesanal na fabricação deste revestimento, contém um conjunto de técnicas que foram repassadas por gerações de famílias que trabalham com esse tipo de manufatura, por isso, seu processo produtivo detém um passo-a-passo que foi se perdendo ao longo das gerações posteriores.

O Paço dos Açorianos de Porto Alegre – RS

Também conhecido como Prefeitura Velha, Paço dos Açorianos e Palácio Municipal, o Paço Municipal de Porto Alegre é a atual sede da Prefeitura, localizada no Centro Histórico da capital do Rio Grande do Sul (Fig. 2). Sua construção teve início em 28 de setembro de 1889 e concluída em maio de 1901 (SPALDING, 1967, p. 165).

Figura 2: Mapa de localização do Paço dos Açorianos de Porto Alegre – RS.



Fonte: elaborado pelos autores, com base no Google Maps (2020)

Inicialmente, a construção foi feita para abrigar a sede da Intendência de Porto Alegre, que até então funcionava em diversos espaços alugados no Centro Histórico da cidade. Eleito pelo Partido Republicano em 1897, o intendente José Montaury comprometeu-se com a construção de uma sede definitiva para o Poder Executivo local (PMPA, 2003).

O engenheiro veneziano responsável pela obra, João Antônio Luís Carrara Colfosco, projetou o palacete no estilo neorrenascentista italiano, onde impera a simetria (característica primordial) e a composição tripartida, composta de base, corpo e coroamento (Fig. 3). Sendo estas características muito particulares à época, ele seria o primeiro representante do pensamento positivista, e o edifício foi o primeiro em linguagem eclética de Porto Alegre (MARCONATTO, 2016, p. 2).



Figura 3: Paço Municipal de Porto Alegre - RS



Fonte: elaborado pelos autores (2020)

A construção foi concebida para transmitir as características positivistas da época que refletia na arquitetura e nos ornamentos dos edifícios construídos no início do século XX, no qual o positivismo no Estado teve uma estética arquitetônica que tendia para formas mais rígidas e geométricas. Uma proposta tão rígida e inflexível como aquela que os positivistas seguiam para a organização da sociedade, corresponderia uma arquitetura subordinada as regras clássicas (DOBERSTEIN, 2011 p.19).

Assim, os idealizadores do edifício reconheceram o estilo neorenascentista como apropriado para a utilização em edificação governamental, fato que já vinha ocorrendo desde o renascimento, com seus palácios imperiais e que utilizavam as esculturas como forma de demonstração de seus ideais e do momento econômico em que viviam, mas também explicitavam o seu poder e modo de agir perante os inimigos. O cuidado empregado nos ornamentos da fachada tornou-se símbolos desse pensamento e poder (MARCONATTO, 2016, p. 7).

A construção foi tombada pelo município em 21 de novembro de 1979 e em 2003 finalizou-se a grande restauração iniciada em 2000. A autoria do projeto de restauro realizado com recursos do próprio município é da arquiteta Dóris Maria de Oliveira. De acordo com Costa (2006, p. 106-108), a proposta de intervenção foi realizada para restabelecer a originalidade da edificação à partir das pinturas originais das paredes, retirando as camadas de tinta das colunas de mármore do hall de entrada, restaurando o piso de parquet do segundo andar e melhorando o resfriamento dos ambientes através da instalação de um ar condicionado central.

Passados dezessete anos da restauração, é perceptível nas áreas externas e internas que a construção necessita de novos reparos e cuidados. Fazendo uso das tecnologias atuais para a documentação dos patrimônios edificados, o escaneamento em 3D se apresenta como uma possível solução para o registro de dados. Além de não causar nenhum dano ao material já debilitado, existem alguns tipos de scanner que armazenam grandes quantidades de dados em um curto espaço de tempo e permitem uma manipulação mais precisa e uma análise mais criteriosa da situação atual da construção.

Digitalização tridimensional

Devido as novas técnicas e equipamentos para registro de dados, têm-se aberto diversas possibilidades de aplicação nas áreas correlatas ao patrimônio material, dentre elas a digitalização tridimensional. Utilizada como uma ferramenta de registro e documentação de grande precisão, a digitalização em 3D representa com precisão o objeto escaneado. Ela é utilizada na captura de dados de objetos em três dimensões, permitindo com o auxílio de softwares, obter detalhes de superfícies e texturas. Assim, por meio dos modelos digitalizados podem ser realizadas medidas de desgaste, construção de moldes, análises de superfícies, etc. (SILVA, 2011, p. 44).



A digitalização tridimensional permite a ampliação de pesquisas de registro, sendo muito útil na captura da superfície do objeto, permitindo que este seja visualizado através de diversos ângulos (MUNIZ; SILVA; KINDLEIN JÚNIOR, 2018, p. 54). Desta forma, Silva (2011, p. 51) descreve que após ser finalizada a varredura da área superficial de interesse, obtêm-se o mapeamento ponto a ponto da superfície do objeto. Como resultados, podem ser exportados arquivos com milhares de pontos descritos em coordenadas (X, Y, Z). Este conjunto de pontos chamado de "nuvem de pontos", após manipulação computacional pode gerar superfícies tridimensionais.

COLETA DE INFORMAÇÕES

O processo de registro dos ladrilhos hidráulicos do Paço Municipal de Porto Alegre foi feito inicialmente por meio de fotografias (para uma captação imagética mais pontual) e pelo scanner a laser terrestre de longo alcance Z+F Imager 5010C (para a documentação em larga escala).

O Z+F Imager 5010C possui uma câmera HDR integrada para captura de cores com um campo esférico de visão, com um sistema vertical e um espelho giratório (que atinge uma frequência rotacional de até 50 rps). No eixo horizontal possui um dispositivo que gira em torno do seu eixo vertical e os dados digitalizados podem ser armazenados no disco rígido interno ou nos dois dispositivos USB removíveis e integrados (ver Tabela 1).

Tabela 1: Equipamento de escaneamento em 3D utilizado na pesquisa e suas especificações técnicas.

	TÉCNICA	RESOLUÇÃO	ALCANCE (DISTÂNCIA DO OBJETO)	MOBILIDADE
EQUIPAMENTO Z+F IMAGER 5010 C	Laser (defasagem) 	Até 0,6 mm 	Até 90m 	Sim (Tripé) 

Fonte: elaborado pelos autores (2020)

Para a pesquisa, foi definido que digitalizar tridimensionalmente o hall de entrada com o Z+F Imager 5010C possibilitaria uma análise *a posteriori* do interior da edificação e um diagnóstico preciso sobre o estado de conservação dos ladrilhos, promovendo um registro com alta resolução e auxiliando nas etapas seguintes (Fig. 4). Este ambiente possui a maior área com ladrilhos hidráulicos da edificação, sendo também o cômodo principal e com intenso tráfego de pessoas.

Figura 4: Laser 3D terrestre Z+F Imager 5010C com câmera de sistema giratório para captura esférica.

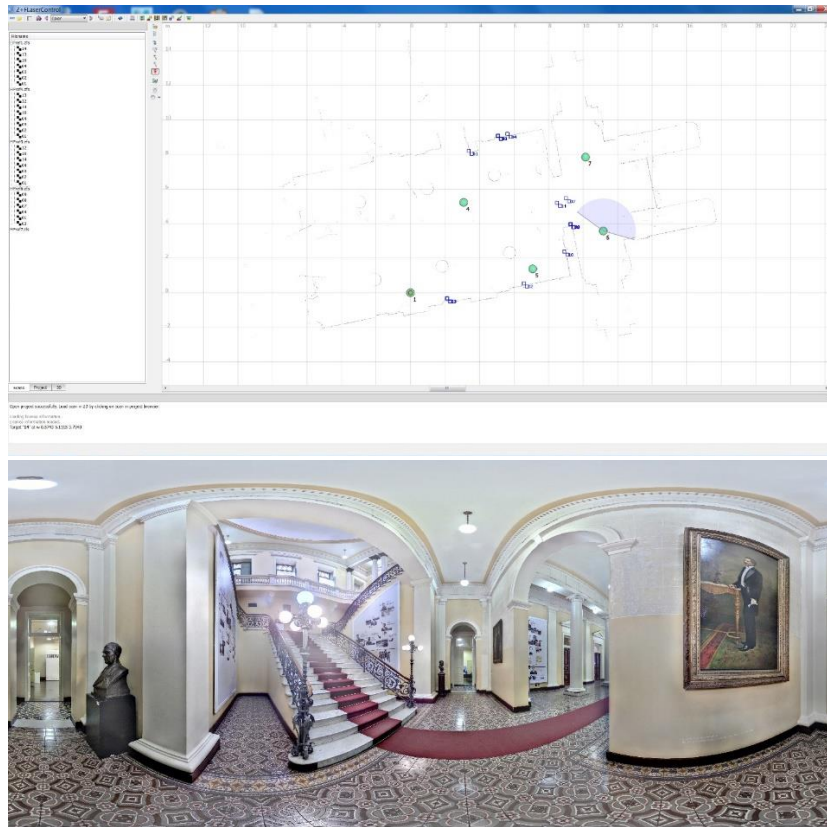


Fonte: elaborado pelos autores (2020)

O hall de entrada do edifício possui uma sequência de três colunas dóricas alinhadas que seguem até a escadaria. A etapa de coleta da digitalização tridimensional foi realizada em 09/05/2019 das 14h às 18h. Para a sua execução, foi

necessária uma autorização previa junto à Coordenação da Memória Cultural da Secretaria da Cultura de Porto Alegre. O scanner é um bem patrimoniado da UFRGS, por isso, foi necessário a autorização por meio de um formulário específico do professor responsável.

Figura 5: Acima - localização dos pontos onde o scanner foi posicionado; Abaixo - digitalização finalizada.



Fonte: elaborado pelos autores (2020)

Todo o salão foi digitalizado em cinco partes e os arquivos brutos foram tratados posteriormente, pois necessitam de um computador com alta capacidade de processamento e memória. No processamento das digitalizações geradas pelo Z+F Imager 5010C foi utilizado apenas o software do próprio fabricante, o Z+F Laser Control (Fig. 5) e o pós-processamento seguiu as etapas descritas (Fig. 6).

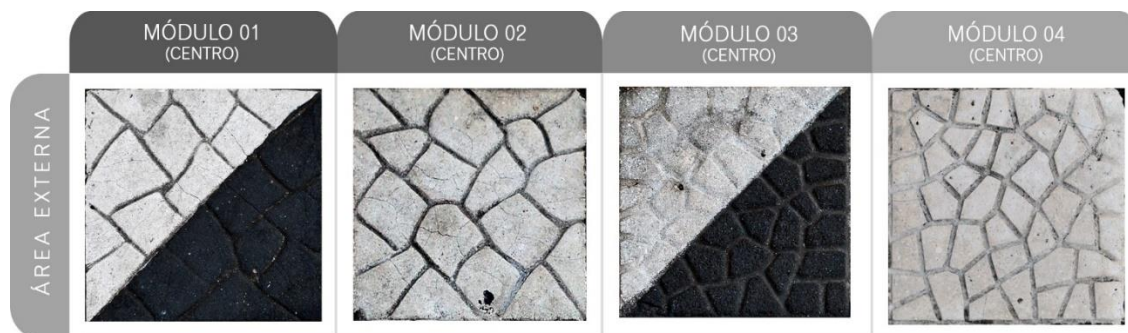
Figura 6: Etapas de pós-processamento dos dados obtidos com a digitalização tridimensional.



Fonte: elaborado pelos autores (2020)

Foram identificados dois tipos de ladrilhos que compõem toda a edificação: interno e externo. Na parte externa em toda a calçada que circunda o Paço Municipal, foram encontrados quatro exemplares (ver Tabela 2). Observando o desenho da superfície, percebe-se que os módulos 01 e 02 fazem parte da mesma família, assim como os módulos 03 e 04.

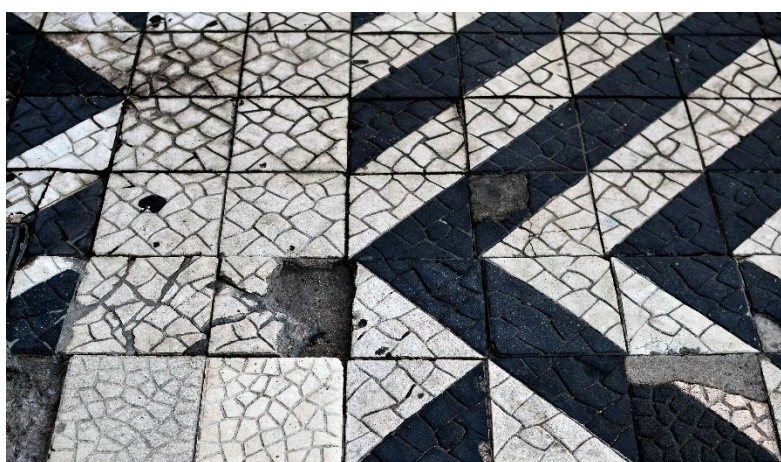
Tabela 2: Tipos de ladrilhos hidráulicos localizados na parte externa do Paço Municipal.



Fonte: elaborado pelos autores (2020)

Analisando a situação atual de conservação dos ladrilhos hidráulicos da área externa de passeio do Paço Municipal, é visível o elevado nível de desgaste e deterioração. Em algumas partes da calçada, há a perda total das placas ou parcial e isso acaba comprometendo toda a estrutura do piso, causando infiltração e desgaste do material.

Figura 7: Fotografia da calçada do Paço Municipal.

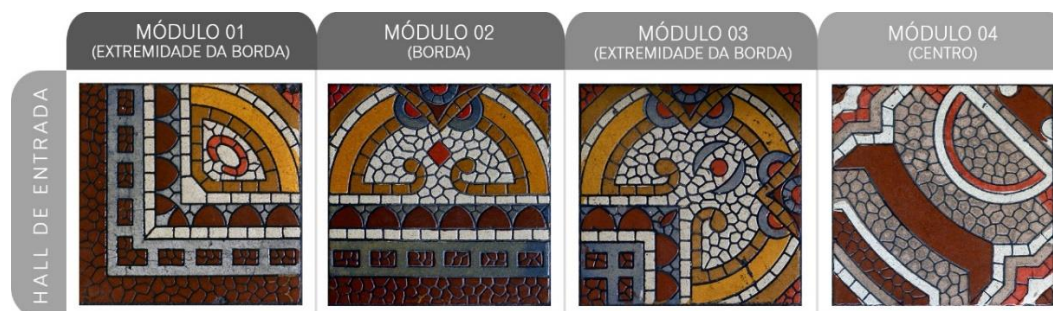


Fonte: elaborado pelos autores (2020)

Os módulos que compõem o piso do hall de entrada do edifício, possuem uma característica de baixo-relevo no contorno das formas, característica que é pouco encontrada nos tipos utilizados em área interna. Ladrilhos com essa peculiaridade para ambientes internos dificilmente são fabricados, pois há um nível de complexidade elevado na confecção da base, dos moldes e do próprio revestimento.

Foram encontrados quatro exemplares de ladrilhos no hall de entrada da edificação. Os módulos 01, 02 e 03 fazem parte da borda das colunas e do salão. O módulo 04, em conjunto por multimódulos, forma a parte central que compõe o piso (ver Tabela 3).

Tabela 3: Tipos de ladrilhos hidráulicos localizados no hall de entrada do Paço Municipal.



Fonte: elaborado pelos autores (2020)

Analisando a situação atual de conservação dos ladrilhos do hall de entrada, percebe-se a ausência do relevo dos módulos, evidenciando os danos da superfície. Em algumas áreas é perceptível a inexistência da textura e um elevado

desgaste da camada superior. Estes ladrilhos não foram substituídos na reforma ocorrida no início dos anos 2000, mesmo estando com um elevado nível de deterioração da camada superior de grande parte dos módulos.

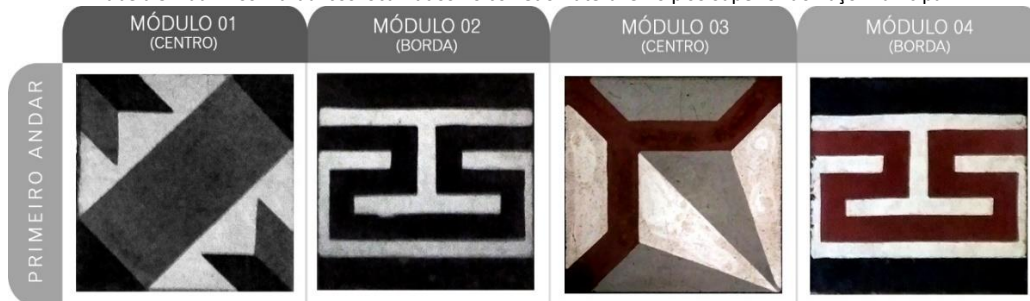
Figura 8: Ladrilhos que circundam a coluna do hall de entrada do Paço Municipal.



Fonte: elaborado pelos autores (2020)

Seguindo para o interior da edificação, foram identificados quatro exemplares de ladrilhos hidráulicos do tipo “interno”, sendo eles os módulos 01 e 02 nos corredores laterais do hall de entrada e os módulos 03 e 04 localizados no piso superior do edifício (ver Tabela 3). Trata-se de ladrilhos com formas geométricas retilíneas e semelhantes, sendo o mesmo modelo escolhido para compor a borda dos pisos.

Tabela 3: Ladrilhos hidráulicos localizados no corredor lateral e no piso superior do Paço Municipal.



Fonte: elaborado pelos autores (2020)

Analisando a situação atual de conservação dos ladrilhos localizados nos corredores laterais e no piso superior, foi percebível que estes estão em bom estado de conservação. Isso se deve ao fato de que estes foram colocados na obra de restauro do edifício que foi finalizada em 2003. Isso sinaliza também que está sendo feita a manutenção correta de limpeza e conservação.

Figura 9: À esquerda: ladrilhos internos localizados nos corredores laterais do hall de entrada;
À direita: ladrilhos internos localizados no piso superior da edificação.



Fonte: elaborado pelos autores (2020)

Para fins de registro e documentação dos ladrilhos hidráulicos do Paço Municipal de Porto Alegre, foram elaboradas fichas de inventário com diretrizes de preenchimento, possuindo uma descrição detalhada dos dados para

auxiliar na preservação desta edificação com valor histórico para o município. Medeiros e Melo (2018) ressaltam a importância da elaboração de fichas de documentação dos ladrilhos hidráulicos de edificações históricas. Estas fichas se tornam ferramentas técnicas de análise e auxílio aos profissionais ligados à área do restauro.

As fichas de documentação desenvolvidas especificamente para a pesquisa, se utiliza de algumas informações classificatórias (Fig. 10). A primeira parte da ficha contém os dados com o endereço da edificação, a data em que foi realizado o registro e dados sobre o ladrilho, como: tipo, tamanho, fotografia, desenho da peça e imagem digitalizada.

Figura 10: Ficha de documentação dos ladrilhos hidráulicos do Paço Municipal – RS.

		UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN LDSM - LABORATÓRIO DE DESIGN E SELEÇÃO DE MATERIAIS PESQUISADOR RESPONSÁVEL: ARTHUR THIAGO THAMAY MEDEIROS
FICHA DE DOCUMENTAÇÃO DOS LADRILHOS HIDRÁULICOS		FICHA Nº: 01
LOCAL: PAÇO DOS AÇORIANOS		DATA: 09/05/2019
ENDEREÇO: PRAÇA MONTEVIDEO, 10 - CENTRO HISTÓRICO, PORTO ALEGRE - RS		
DADOS DA PEÇA:		
TIPO: <input checked="" type="checkbox"/> INTERNO <input type="checkbox"/> EXTERNO <input type="checkbox"/> TÁTIL		DIMENSÕES (CM): <input type="checkbox"/> 10X10 <input checked="" type="checkbox"/> 20X20 <input type="checkbox"/> 25X25
IMAGENS		
FOTOGRAFIA DA PEÇA: 	IMAGEM VETORIZADA: 	IMAGEM DIGITALIZADA: 
DESCRIÇÃO		
Origem: 2003; Local: corredor lateral do hall de entrada; Categoria: figurativo abstrato; Cores: cinza, branco e preto; Fornecedor: Fábrica de Mosaicos de Pelotas – RS;		

Fonte: elaborado pelos autores (2020)

A segunda parte da ficha contém informações descritivas sobre o estado atual da peça, bem como o ano de origem, o local onde o ladrilho está inserido, categoria, cor e o fornecedor que fabricou as peças (caso seja possível obter esta informação). Assim, foram feitas no total doze fichas que contemplasse todos os modelos coletados, de modo normalizado e com uma página para rápida compreensão dos dados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as informações coletadas na pesquisa, por meio dos dados obtidos com a digitalização tridimensional e as fotografias realizadas *in loco*, foi possível verificar diversos agentes de degradação dos ladrilhos hidráulicos do Paço Municipal de Porto Alegre. Seja localizado internamente ou externamente, as intempéries (chuvas, umidade e grandes variações de temperatura) provocaram fadiga no material e causaram alterações físicas e químicas, acarretando em desgaste visível nas texturas e cores.

Licht e Custódio (2012, p. 27-43) expuseram que modificações no entorno da construção, como prédios altos construídos alteraram a circulação do vento, além de fatores inevitáveis como insolação direta ou indireta e as mudanças na umidade do ar propiciaram o desgaste. Com isso, eles sugerem nas rotinas de limpeza para os ladrilhos hidráulicos, que diariamente deve-se varrer e passar um pano úmido, e nunca utilizar produtos que corroem ou danificam a superfície, como alvejantes e produtos clorados.

Visto as fotografias e as digitalizações em 3D, o alto nível de desgaste da superfície de algumas peças impossibilita ações superficiais de restauro, como lixamento e a aplicação de cera ou resinas para impermeabilização. Neste caso, somente a substituição por novas placas sanaria o problema. Por isso, a tecnologia 3D além de servir como registro e documentação, pode ser uma ferramenta de auxílio na detecção do momento certo para uma intervenção na obra e sinalizar uma possível manutenção incorreta.

Devido ao fator temporal, parte do desgaste pode ser inevitável, por isso, ações de conservação com a finalidade corretiva podem resguardar os elementos construtivos de uma edificação. Tais ações aliadas a educação e preservação patrimonial são importantes para valorizar o ladrilho hidráulico como um material compositivo significativo para o Paço Municipal.

Optou-se para a pesquisa digitalizar tridimensionalmente apenas o hall de entrada, sendo este o ambiente da edificação com uma área maior de ladrilhos, além de ser o cômodo que contém o tipo de ladrilho interno em baixo relevo. Nas demais áreas, como os corredores laterais do hall e o piso superior, por se tratar de ambientes menores e com ladrilho hidráulico comum do tipo interno sem relevo, preferiu-se realizar o registro por meio de fotografias.

Assim, como possíveis sugestões de andamento da pesquisa, propõe-se o desenvolvimento de matrizes a partir das digitalizações tridimensionais para a reprodução e substituição dos ladrilhos com elevado nível de desgaste em uma futura obra de restauro. Para isso, defendemos que deve se fazer o uso do tradicional método de produção, utilizando o apoio de fábricas locais que trabalham com este tipo de revestimento.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. (2013). **NBR 9457: Ladrilhos hidráulicos para pavimentação - Especificação e métodos de ensaio**. Rio de Janeiro.

CATOIA, T.; LIBORIO, J. B. L. (2009). Subsídios para produção de ladrilhos e revestimentos hidráulicos de alto desempenho. **Cadernos de Engenharia de Estruturas**, São Carlos, v. 11, n. 53, p.129-133.

COSTA, D. R. M. (2006). **Aspectos críticos em obras de restauração no Estado: a experiência do arquiteto Edegar Bittencourt da Luz**. 2005. 140 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia) - Curso de Mestrado Profissionalizante em Engenharia, Escola de Engenharia, UFRGS, Porto Alegre.

DOBERSTEIN, A. (2011). **Estatuária e Ideologia**. 2a Edição. Porto Alegre: Editora da Cidade.

MACEDO, F. (2013). **A geometria do ladrilho hidráulico**. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura.

MARCONATTO, R. F. (2016). **O edifício da prefeitura de Porto Alegre e a materialização dos ideais positivistas**. In: XII Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação, Porto Alegre: SEPesq.

MARQUES, J. de S. (2012). **Estudo do processo de produção de ladrilhos hidráulicos visando à incorporação de resíduos sólidos**. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Engenharia de Edificações e Saneamento, Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

MEDEIROS, A. T. T.; MELO, A. A. de A. (2018). O design de superfície nos ladrilhos hidráulicos: um estudo do patrimônio industrial em Campina Grande - Paraíba. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 22, n. 02, p.26-46, ago.

MUNIZ, G. R.; SILVA, F. P.; KINDLEIN JÚNIOR, W. (2018). Design, tecnologia e patrimônio: digitalização tridimensional como ferramenta de preservação de elementos de prédios históricos. **Gestão e Tecnologia de Projetos**, São Carlos, v. 13, n. 2, p. 53-66, <http://dx.doi.org/10.11606/gtp.v13i2.138358>

LICHT, F. B.; CUSTÓDIO, L. A. B. (2012). **Paço dos Açorianos: orientações para conservação**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura - Letra&Vida.

PEREIRA FILHO, Hilário Figueiredo. Documentação. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). ISBN 978-85-7334-279-6

PMPA. (2003). **Paço Municipal: Porto Alegre, a história restaurada**. Porto Alegre: Ideograf.

SILVA, F. P. da. (2011). **Usinagem de espumas de poliuretano e digitalização tridimensional para fabricação de assentos personalizados para pessoas com deficiência**. 2011. 192 f. Tese (Doutorado) - Curso de Engenharia, Minas Metalúrgica e Materiais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.



SPALDING, W. (2011). **Pequena História de Porto Alegre**. 2a Edição. Porto Alegre: Editora da Cidade.

TANUS, Gabrielle Francinne de S. C; RENAU, Leonardo Vasconcelos; ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. O conceito de documento em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 158-174, jul./dez. 2012.

TINOCO, J. E. L. (2009). Mapa de Danos: Recomendações Básicas. **Textos Para Discussão**, Olinda, v. 43, n. 2, p.4-23.



O MEDIEVALISMO NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA COMO EXPERIMENTO ARQUEOLÓGICO

EL MEDIEVALISMO EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA COMO EXPERIMENTO ARQUEOLÓGICO

MEDIEVALISM IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE AS AN ARCHAEOLOGICAL EXPERIMENT

PORTO JUNIOR, JOÃO BATISTA DA SILVA

Mestre, Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (PPGAU - UFF) – Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

E-mail: jbporto@gmail.com

RESUMO

Existe um ramo peculiar da arquitetura contemporânea que tenta [re]construir o passado utilizando métodos e técnicas medievais. Contudo, para além de uma mera singularidade formal ou estilística, essas produções arquitetônicas se autoproclamam como experimentos arqueológicos. A arqueologia experimental consiste na tentativa de reproduzir artefatos, por meio dos mesmos recursos que, originalmente, os grupos sociais dispunham. A experiência, simbólica ajuda a conjecturar possíveis modelos explicativos acerca do processo de confecção desses artefatos, nesse caso, da própria arquitetura. Guédelon na França, Burgbau Friesach na Áustria e Campus Galli na Alemanha, não são apenas exemplos monumentais dessa feliz comunhão entre arquitetura e arqueologia, mas também representam uma importante materialidade do medievalismo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Medievalismo; Arquitetura; Arqueologia Experimental.

RESUMEN

Hay una rama peculiar de la arquitectura contemporánea que intenta [re] construir el pasado utilizando métodos y técnicas medievales. Sin embargo, además de una mera singularidad formal o estilística, estas producciones arquitectónicas se autoproclaman experimentos arqueológicos. La arqueología experimental consiste en intentar reproducir artefactos, utilizando los mismos recursos que originalmente tenían los grupos sociales. La experiencia simbólica ayuda a conjeturar posibles modelos explicativos sobre el proceso de elaboración de estos artefactos, en este caso, la propia arquitectura. Guédelon en Francia, Burgbau Friesach en Austria y Campus Galli en Alemania, no solo son ejemplos monumentales de esta feliz comunión entre arquitectura y arqueología, sino que también representan una importante materialidad del medievalismo contemporáneo

PALABRAS CLAVES: Medievalismo; Arquitectura; Arqueología experimental

ABSTRACT

There is a peculiar branch of contemporary architecture that tries to [re]construct the past using medieval methods and techniques. However, this is not just a formal or stylistic singularity, these architectural productions are self-proclaimed as archaeological experiments. The experimental archeology consists of an attempt to reproduce artifacts, using the same resources that social groups originally had. The symbolic experience support to conjecture possible explanatory models about the process of making these artifacts, in this case, the architecture itself. Guédelon in France, Burgbau Friesach in Austria and Campus Galli in Germany, are not only monumental examples of this happy communion between architecture and archeology, but also represent an important materiality of contemporary medievalism.

KEYWORDS: Medievalism; Architecture; Experimental Archaeology

INTRODUÇÃO

A arquitetura, “*como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha*” (ZEVI, 1996, p.17), ou “*como arte prática, poética e filosófica por meio da qual organizamos o espaço e damos forma a ele*” (UNWIN, 2013, p.06), passa longe de possuir uma definição corriqueira, muito pelo contrário, as tentativas de resumir suas múltiplas qualidades e significados, quase sempre fracassam. Ao longo da história, a arquitetura sempre despertou paixão, fascínio e admiração, enquanto materializava os desejos e as ambições humanas. Em sua origem etimológica, o termo decorreu da necessidade helênica de distinguir algumas obras providas de significado existencial maior do que outras, que apresentavam soluções meramente técnicas e pragmáticas. Assim, segundo Carlos A. Leite Brandão (1999, p.63): “*precedendo o termo tektonicos (ação de construir, construção) acrescentou-se o radical arché (origem, começo, principio, autoridade)*” e, por isso, Mauricio Mattos Puls conclui: “*uma construção (tectura) raramente se converte em uma obra de arte (arquitetura)*” (PULS, 2006, p. 14).

A partir da gênese semântica, definir e teorizar a arquitetura tornou-se um trabalho penoso e fatigante, muitos foram os que – com esmero – se dedicaram – talvez sem sucesso – a esta questão. Inúmeros também foram os problemas relativos à definição da essência e dos limites da arquitetura, ainda hoje sem uma resposta definitiva. A arquitetura é um produto cultural, suas formas expressam, às vezes dramaticamente, através das montoeiras de pedras, madeiras e tijolos argamassados, as estruturas, sociais, econômicas, ambientais e políticas que as originaram. Destarte, como não poderia ser diferente, a arquitetura contemporânea acompanha o pluralismo, a espetacularização e as efemérides dos modismos atuais, mas também tendências científicas e conceituais.

Este trabalho pretende apresentar uma vertente preterida da arquitetura do século XXI, aquela que, paradoxalmente, em plena ascensão do novo milênio, retoma referências medievais e busca [re]construir o passado, muitas vezes utilizando os mesmos métodos da Idade Média. Não obstante, essa forma de construir, a partir de técnicas tradicionais, na tentativa de recuperar os gestos de séculos atrás, constitui uma das muitas áreas da arqueologia, conhecida como arqueologia experimental. Também considerada como uma metodologia de pesquisa recorrentemente utilizada para testificar teorias e hipóteses, a arqueologia experimental alvitra a difícil missão de [re]construir cadeias operatórias e, conseqüentemente, parte do *modus vivendi* de determinados grupos humanos, na tentativa de reproduzir experimentalmente as técnicas utilizadas pelas culturas antepassadas na confecção de seus artefatos, neste caso especificamente, da sua arquitetura.

No entanto, esse breve ensaio teórico não ousa inventariar todos os exemplares dessa singularidade arquitetônica-arqueológica, tampouco tenta elucidar as possíveis motivações para crescente afeição pelo medieval ou do sentimento nostálgico pelo passado, conquanto apenas pretende inaugurar uma análise sobre o tema, a partir de uma pesquisa empírica e da abordagem teórica do intitulado medievalismo.

1. MEDIEVALISMO: BREVES APONTAMENTOS

O medievalismo para além de um conceito, pode ser definido como uma disciplina acadêmica e um vasto campo de estudos, originalmente, desenvolvido pelo professor da Universidade de Londres Leslie J. Workman (1927–2001) em fins da década de 1970. Apesar do termo *per se* ter sido primeiramente utilizado pelo escritor e poeta vitoriano John Ruskin (1819-1900), ainda em 1853, como alusão ao entusiasmo e admiração da sua geração em relação às coisas medievais.

De fato, após John Ruskin, outros pensadores ainda se apropriaram do termo medievalismo. Porém, o interesse acadêmico nessa área desenvolveu-se mais rapidamente a partir dos estudos científicos de Leslie Workman, que em 1979 fundou a revista acadêmica interdisciplinar: *Studies in Medievalism (SiM)* e também concebeu a revista *The Year's Work in Medievalism (YWiM)* como amplo foro de discussão para divulgação de bibliografias abrangentes, resenhas e anúncios de eventos, mas acabou se tornando uma publicação dos Anais das Conferências da “*International Society for the Study of Medievalism*”, também criada por ele (PORTO JUNIOR, 2018b, p.02).

Como uma disciplina acadêmica, o medievalismo tenta abranger todos os tipos de interação com a Idade Média e a recepção da cultura medieval em períodos pós-medievais, compreendendo o “*medievalismo como o processo contínuo de criação da Idade Média*”¹ (WORKMAN, 1997, p.29). Segundo Workman, o medievalismo contribui para o entendimento das diferentes formas que a Idade Média foi e continua sendo [re]apropriada, [re]inventada, [re]construída, [re]produzida, [re]lida, [re]escrita e [re]interpretada, pelas ciências, pelos meios de comunicação de massa e pelos não acadêmicos ou leigos.



Em 2015, o professor de Estudos Medievais da Universidade de Manchester, David Matthews, produziu uma bem-vinda atualização sobre o tema e ampliou, ainda mais, o campo de atuação. O seu livro *“Medievalism: A Critical History”* (2015) analisa algumas das questões acerca da relação mal resolvida entre a contemporaneidade e a Idade Média. *“O fantasma da Idade Média está inquieto”*ⁱⁱⁱ (MATTHEWS, 2015, p.01), anuncia logo na introdução, enquanto lista as mais recentes referências midiáticas ao medievo em pleno século XXI. Citando a ampla conceituação de Thomas Alan Shippey reitera o medievalismo como *“o estudo das respostas à Idade Média em todos os períodos, desde quando a ideia do medieval começou a se desenvolver”*ⁱⁱⁱ (ibidem, p. 01), mas admite a dificuldade de estudar uma área tão vasta e diversificada:

O medievalismo estuda tanto uma série de artefatos culturais quanto os seus objetos de estudo: das catedrais neogóticas aos jogos medievais de computador; das atividades desenvolvidas pelas sociedades de *re-enactment* aos filmes e romances, até mesmo locais turísticos medievais, sem contar as narrativas dos tabloides, pinturas do século XIX e muito mais. Embora seja relativamente fácil realizar estudos de caso individuais em qualquer um desses campos, é extremamente difícil tentar sintetizá-los^{iv} (ibidem, p. 16).

Existe uma miríade de produções culturais relevantes para o medievalismo, inclusive arquitetura (ibidem, p. 19). No livro, David Matthews, explora também os *“paradoxos do medievalismo: aqueles do tempo e espaço medievais na era moderna”*^v (ibidem, p. 41) e ressalta alguns problemas metodológicos associados a natureza transdisciplinar do medievalismo que não pode ser confundido como sinônimo de romantismo, tampouco como um mero *“revivalismo medieval”*^{vi} (ibidem, p. 120). Pois conforme afirmou Leslie Wokman, o *“medievalismo é endemicamente diversificado”*^{vii} (ibidem: 120). Nas suas conclusões, o autor também comenta as relações entre o medievalismo e os progenitores já estabelecidos, ou seja, os tradicionais estudos medievais, esclarecendo que não são áreas tão distintas e afastadas, muito pelo contrário.

Nas definições dadas pelos defensores do medievalismo, a distinção se baseia na diferença entre a análise da própria Idade Média e o estudo do impacto da Idade Média após a Idade Média. Leslie Workman incansavelmente promoveu a ideia de que o ‘medievalismo’ descreve o ‘processo de criação da Idade Média’ ou, como ele colocou em outro contexto, ‘o estudo não da Idade Média, mas de como estudiosos, artistas e escritores ... construíram a ideia de Idade Média que herdamos’. A clareza dessa distinção está no ponto aparentemente direto e objetivo de que o medievalismo se preocupa com o processo de criação da Idade Média, enquanto os estudos medievais se preocupam com o próprio período medieval.

A distinção se desfaz, no entanto, por causa de um problema marcante. Embora os estudos medievais possam estar preocupados com o período medieval, todo esse estudo da Idade Média (por definição) ocorreu depois da Idade Média. Portanto, os estudos medievais fazem parte do ‘processo de criação da Idade Média’ e estão envolvidos na ‘percepção (e na existência continuada, do impacto) da Idade Média em todos os períodos subsequentes’. Isso significaria que os estudos medievais são indistinguíveis do medievalismo^{viii} (ibidem, p. 172).

Se o medievalismo possui uma relação direta com os usos da Idade Média, não há nenhuma forma de estudo medieval que não seja também um medievalismo. Nestes termos, o medievalismo, no seu sentido mais amplo, deixou ser apenas a manipulação do medievo em uma outra temporalidade, mas tornou-se um veículo para acessar a Idade Média.

O medievalista Norman F. Cantor (1929-2004) – apesar de não compartilhar a mesma vertente de pensamento do David Matthews – na sua obra *“Inventing the Middle Age: The lives, work, and ideas of the great medievalist of the twentieth century”* (1991) também sustenta a ideia dos estudos medievais como formas de interpretação do medievo. Sua obra tornou-se fundamental e assinalou o paradigma do medievalismo, para ele, os esforços e sacrifícios que inúmeros estudiosos empreenderam para tentar recuperar a Idade Média real, apenas resultaram em muitas outras invenções subjetivas do *Medium Ævum*. *“Todo mundo carrega uma visão altamente pessoal da Idade Média”*^{ix} (CANTOR, 1991, p.43).

O que mais me interessa é como as experiências de vida e os meios culturais desses medievalistas se integram as suas reflexões conscientes sobre o mundo medieval. Ao escrever e ler a história, estamos visivelmente criando uma psicanálise na qual nossas próprias ansiedades, esperanças, medos e decepções se tornam interativas com as descobertas aprendidas e com as bases de dados que proliferam da pesquisa acadêmica.

Qualquer um pode cantar a ária de uma ópera, alguns com uma boa voz natural e um pouco de treinamento podem fazer um bom trabalho. Mas ninguém vai considerar esse canto para satisfação privada como construções ou leituras autorizadas de Mozart, Wagner ou Verdi. Pagamos um bom dinheiro para ir a uma grande casa de ópera e ouvir os principais cantores. As suas interpretações de árias particulares ou obras operísticas inteiras sempre diferem marginalmente e às vezes



radicalmente. O mesmo acontece com os estudiosos das humanidades, quando eles tentam construir para nós uma imagem do passado. Eles também fazem um trabalho altamente profissional. As ideias da Idade Média articuladas pelos mestres medievalistas variam substancialmente uma da outra. O *libretto* ou a fonte em que estão trabalhando – os dados sobre os acontecimentos históricos – são os mesmos. A verdade, portanto, não está nos detalhes do texto, mas nas interpretações^x (ibidem, p.45).

Norman F. Cantor destaca o subjetivismo das interpretações sobre a Idade Média ao longo dos períodos históricos, como consequência das pesquisas pessoais, mas principalmente de interesses, experiências e contextos socioculturais específicos. A história inventa o passado como uma reconstrução narrativa e todos os medievalistas recriaram e reescreveram o passado medieval à sua maneira, ou seja, produziram “*medievalismo*”^{xi} (ibidem, p.52).

Ainda mais recentemente, em 2017, o medievalista Richard Utz, atual presidente da “*International Society for the Study of Medievalism*” (ISSM), publicou “*Medievalism: A Manifesto*” (2017). O termo “manifesto” no título se justifica, pois o livro possui um claro objetivo político, exposto pelo autor logo nas primeiras páginas:

Quero ajudar a reformar a maneira como pensamos e praticamos nosso envolvimento acadêmico com a cultura medieval, e usarei minhas observações como medievalista e medievalismo-ista nos últimos vinte e cinco anos para oferecer algumas maneiras por meio das quais talvez possamos nos reconectar com o público em geral, que permitiu nos tornarmos, desde o final do século XIX, um clã de especialistas bastante exclusivo, que se comunica principalmente entre si^{xii}. (UTZ, 2017, p. 11)

O livro soa paralelamente como um protesto e um grito de guerra cuidadosamente construído, convocando os medievalistas para descerem das suas “*torres protetoras de marfim*”^{xiii} (ibidem, p. 86) e abrirem os seus portões fortificados à sociedade. Para sobreviver, os estudos medievais não podem continuar como uma disciplina elitista, afirma o historiador, que também utiliza o medievalismo como um dos múltiplos exemplos para demonstrar como os estudos medievais já estão apoiados em novas formas de comunicação. Se apropriando de novos paradigmas e de tendências mais recentes da historiografia. Richard Utz reitera a importância de uma urgente atualização da academia em relação ao tema do medievalismo.

O medievalismo pode ser considerado como um vasto campo de estudos empenhado em dar cargo de todas as referências à Idade Média nas épocas históricas posteriores, buscando compreender melhor as memórias e os estudos sobre o medievo. Assim, os seus fundamentos partem do princípio que a Idade Média chegou ao fim e ficou no passado, não existe longa duração, conforme alegam os francófonos, tampouco resíduos, reminiscências ou sobrevivências, apenas [re]apropriações, [re]traduções, [re]criações e etc. A professora da Universidade de Glasgow, Nadia R. Altschul (2020), em contraposição as ideias do historiador Dipesh Chakrabarty, que propôs a “*noção de coexistência de temporalidades*”^{xiv} (ALTSCHUL, 2020, p.03), prefere se apropriar do pensamento crítico do antropólogo Johannes Fabian e o conceito de “*coetaneidade*”^{xv} (ibidem, p. 03), ou seja, a contemporaneidade radical do presente. Não existem múltiplas temporalidades, tampouco a coexistência do passado no presente, existe apenas um único presente para todos, mas esse presente pode fazer diferentes usos do passado.

Insistamos aqui novamente que ‘medievalismo’ não diz respeito ao período histórico conhecido como Idade Média, assim como o classicismo não se refere ao período histórico conhecido como Antiguidade. O estudo do classicismo (ou neoclassicismo) já se estabeleceu no conhecimento contemporâneo e, ainda assim, o apelo ao medieval que também foi uma força historicamente significativa, apenas recentemente começou a ser estudado com vigor teórico. Devo também insistir então, que trabalhei a partir de uma compreensão do medievalismo não como um engajamento cronológico pós-medieval, mas como um apelo ao medieval, independentemente do que fosse considerado medieval em um determinado tempo ou lugar. Isso implica que, tanto quanto os estudos medievais são sempre uma forma de medievalismo, o medievalismo é sempre uma forma de medievalização - isto é, os apelos ao medieval não existem simplesmente porque existem coisas e características medievais em diferentes lugares e épocas do mundo. O medievalismo como um apelo ao medieval existe, porque alguns tópicos e elementos são considerados ou imaginados como medievais - são temporalizados como medievais - por um agente particular e em circunstâncias particulares. Em outras palavras, coisas e modos de vida foram primeiro chamados de medievais antes de o serem de fato^{xvi} (ibidem, p. 177).

O medievalismo tenta de maneira pretensiosa tratar todos os usos do passado, no entanto, as discordâncias acerca das suas definições acabam por transformá-lo em um campo de disputa acadêmica, constantemente, redefinido e ressignificado. Existem diferentes vertentes, muitas vezes conflitantes acerca dos seus características ou significados e não seria errado afirmar que existem “*medievalismos*”, assim mesmo, no plural.



2. A [RE]CONSTRUÇÃO DO PASSADO MEDIEVAL NO PRESENTE

Desde meados do século passado, em diversos lugares – principalmente do território europeu – a arquitetura do passado medieval vem sendo literalmente [re]construída. Entre os anos de 1936 e 1941 foram realizadas em Slagelse na ilha Sjælland as primeiras escavações das fortalezas circulares ou fortificações vikings em anel, construídas ao longo do reinado de Haroldo I da Dinamarca, também designado Haroldo Dente Azul (935-986). Quando terminaram as pesquisas arqueológicas, no ano de 1941, próximo ao *Trelleborg* – como também ficaram conhecidas essas estruturas defensivas no território escandinavo – foi [re]construída uma das famosas casas-longas nórdicas. Ainda que pesquisas recentes demonstrem que sua tipologia não tenha sido fidedigna, o projeto considerou os boletins arqueológicos, os materiais e as técnicas construtivas do século X.

Em 1985, outra casa-longa foi [re]construída, agora próxima a fortificação de Fyrkat. Essa historicamente mais acurada, possui o madeiramento da cumeeira arqueada e as paredes laterais curvas, por isso, vulgarmente chamada de “*forma de barco*”. Com postes externos inclinados sustentando a parte superior da parede, onde se apoia o madeiramento do telhado, gerando uma volumetria de fachada peculiar, com trinta metros de comprimento e oito metros de largura, sustentadas por mais de cinquenta estacas (PORTO JUNIOR, 2018a, p. 280).

Depois do sucesso destas iniciativas, centenas de casas-longas e grandes salões foram erguidos pelo território escandinavo, sempre buscando alcançar um grau ainda maior de autenticidade histórica, no uso das técnicas construtivas e/ou pelo respeito as características arquitetônicas. Essas [re]construções ainda hoje recebem eventos e festivais dedicados a cultura Viking.

No Reino Unido, em 1978, durante as obras de construção do “*Cosmeston Lakes Country Park*”, no Vale de Glamorgan, próximo a Penarth e Cardiff no sul de Gales, foram descobertas as ruínas remanescentes de uma vila do século XIII e XIV. A partir de um longo e minucioso trabalho de escavações arqueológicas, decidiram reconstruir a vila, segundo as interpretações dos historiadores e arqueólogos que trabalharam no local, buscando recriar uma imagem historicamente coerente de um assentamento Inglês, que tomou como referência o ano de 1350. A “*Cosmeston Medieval Village*”, como ficou conhecida, foi inaugurada em 1983 e utilizou os materiais do recorte temporal original. Até hoje, praticantes de *Living History* e *Historical Reenactment* utilizam o espaço para vivências, reencenações históricas e pesquisas empíricas de algumas práticas sociais ou formas produtivas medievais.

Novamente na Dinamarca, o “*Middelaldercentret*” é um centro de pesquisas de tecnologias medievais que recria uma vila portuária da Idade Média. O centro Medieval começou com a reconstrução arqueológica de uma arma de cerco medieval chamado Trabuco (em francês: *trebuchet*), construído como marco do septingentésimo aniversário de Nykøbing Falster em 1989. O local e o experimento inicial foram visitados por cerca de trinta mil pessoas, assinalando um grande interesse pelo objeto que se tornou o escopo inicial do Museu fundado em 1992. Dois anos mais tarde, em 1994 uma doação da *Arbejdsmarkedets Feriefond* – uma instituição sem fins lucrativos – tornou possível a construção do assentamento, com diversas edificações, um local para torneio, um porto e uma nova entrada. Desde então outras casas foram construídas, todas respeitando as tecnologias construtivas da Idade Média.

Também em 1992, na ilha de Wolin, ao sul do Mar Báltico e costa da Pomerânia polonesa, começaram a construir, segundo os métodos e as técnicas medievais, um conjunto de casas cercadas por uma paliçada de largos troncos de árvores, erguidos sobre um morrote de terra artificial com uma grande torre de guarda amadeirada na entrada. Neste inaudito ambiente, foi recriado um vilarejo da era viking, onde acontecem diversos eventos ao longo do ano. Neles se reúnem milhares de aficionados pela cultura viking, eslava e báltica em geral, em festivais que duram dias a fio dedicados a [re]criar diversos aspectos característicos do medievo. Outras antigas vilas vikings também foram parcialmente [re]construídas, como Hedeby e Birka, mas no exemplo polaco, apesar de não existirem vestígios arqueológicos próximos do local, todas as construções foram executadas de acordo com os padrões históricos estabelecidos, respeitando as características estruturais e tipológicas, seguindo as técnicas construtivas medievais e utilizando materiais e ferramentas tradicionais.

Nos arredores do pequeno vilarejo ou comuna de Saint-Sauveur-en-Puisaye, no departamento de Yonne, pertencente à região administrativa da Borgonha Francesa, um ambicioso projeto de [re]construção e [re]criação histórica do passado medieval está em andamento desde 1998. O “*Guédelon Château Fort*”, ou “*Chantier Médiéval Guédelon*”, ou simplesmente “*Guédelon*”, está colocando em prática muitas teorias produzidas sobre as construções dos grandiosos castelos medievais e, rapidamente, tornou-se um vasto campo de pesquisa para experimentações empíricas dos procedimentos construtivos empregados naquele período. Respeitando as mesmas condições de trabalho e as técnicas do século XIII, utilizando materiais e ferramentas tradicionais, os artesãos de Guédelon estão [re]vivendo o passado em



uma experiência transdisciplinar, na qual estão envolvidos historiadores, arqueólogos, arquitetos, engenheiros, artistas e artesões de diversas áreas, além de muitos especialistas em castelologia medieval.

A ideia partiu de Michel Guyot, proprietário e restaurador do Château de Saint Fargeau. Foi durante as obras de restauro desse castelo e a partir das escavações arqueológicas, que o especialista em fortificações Nicolas Faucherre e o castelologue Christian Corvisier descobriram que antes de possuir a feição de uma edificação do século XV, Saint Fargeau era um castelo construído segundo os cânones de Filipe II da França, chamado Dádiva de Deus ou Filipe, o Augusto, ou Filipe II Augustus, em francês Philippe Auguste (1165-1223), rei da França de 1180 a 1223. Michel Guyot ficou fascinado com a ideia de reconstruir o castelo original com as características do século XIII, segundo ele “*o período mais bonito da arquitetura francesa*”^{xvii} (GUYOT apud MINARD & FOLCHER, 2003: 10), a admiração pelo período, posteriormente, será reiterada pela cofundadora, diretora e gerente executiva do projeto Maryline Martin: “*O século XIII para França foi um período fabuloso*”^{xviii}. Além disso, durante a restauração de Saint Fargeau, Michel Guyot também teria observado o trabalho dos artesãos e ficou entusiasmado com a ideia de recriar os ofícios do passado (MARTIN & RENUCCI, 2011, p.16).

Durante muito tempo, Michel Guyot sonhou com essa possibilidade, contudo, simplesmente reconstruir o antigo Castelo de Saint Fargeau do século XIII não seria correto, pois todo castelo era estrategicamente projetado para melhor se ajustar as características de um determinado terreno. Na Idade Média, a escolha do terreno envolvia um grande número de fatores e, segundo Rolf Toman (2000, p.70): “*A construção dos castelos era determinada pela paisagem*”, ou seja, por um conjunto de condicionantes geográficos. De forma que o local era selecionado principalmente pelas vantagens defensivas oferecidas pelo terreno e todos os elementos constituintes dos castelos, desde as torres até as cortinas de muralhas, são especificamente projetados para melhor adequação e proteção do local. Assim, a ideia de simplesmente reconstruir o antigo Castelo de Saint Fargeau foi abandonada e no caso de Guédelon, a escolha para implantação do sítio também considerou a proximidade com as fontes de matérias-primas necessárias a construção do castelo, tais como madeira, pedra, argila e água.

Depois de escolhido o terreno, uma ampla pesquisa e muitos outros estudos foram necessários para dar a forma final ao projeto de Guédelon, que adota o *Château Philippien* como modelo e como referência temporal o período de consolidação da chamada dinastia capetiana – ou capetíngia. Para evitar anacronismos, definiu-se que a construção deveria seguir um prazo histórico específico, assim sendo, os seus criadores decidiram tomar o ano de 1229 como data de referência para o início da obra, aberta ao público em 1998. Sete séculos separam a data parâmetro da construção do sítio do tempo presente.

O desenho final de Guédelon resultou em um quadrilátero, ou um polígono irregular de quatro lados, com o *Donjon* ou *Tour Maîtresse* – Torre Principal ou Torre de Menagem – voltada para leste e a *Tour de La Chapelle* – Torre da Capela – ao oeste. No pátio interno, ou *cour* em francês, está a *Logis Seigneurial* ou *Logis du Seigneur*, prédio dedicado ao Grande Salão, onde também, nos andares inferiores, estão o *cellier* – porão com a despensa – e a *cuisine* – a cozinha do castelo. Toda a estrutura se encontra protegida na entrada por uma porta fortificada, em francês chamado *Châtelet d’entrée*, em português conhecido como barbacã.

Guédelon recebeu esse nome em homenagem ao lago próximo ao castelo e atualmente trabalha em conjunto com o *Institut National de Recherches Archeologiques Preventives (Inrap)*. Uma grande instituição criada em 2002, para garantir a detecção e o estudo do patrimônio arqueológico afetado pelo desenvolvimento e planejamento do uso solo. O *Inrap* é uma instituição pública de pesquisa sob a supervisão dos Ministérios da Cultura e Educação Nacional, Ensino Superior e Pesquisa. e realiza diversas escavações arqueológicas, divulgando os resultados de sua pesquisa para a comunidade científica, contribuindo para o ensino, a divulgação cultural e a promoção da arqueologia para o público. A associação entre Guédelon e o *Inrap*, ajuda a atestar a cientificidade do projeto.

Além disso, Guédelon, também possui um “*Comité Scientifique*”, composto por uma equipe multidisciplinar, formada por: Anne Baud, Arqueóloga e *Maître de conférence à l’université de Lyon II*; os já citados Jacques Moulin, Arquiteto chefe *des Monuments Historiques* e Christian Corvisier, Historiador e Arqueólogo, especialista em História da Arquitetura, com diversos livros publicados sobre os castelos medievais franceses. Nicolas Faucherre, Professor de arqueologia da *Université d’Aix-Marseille*, Nicolas Reveyron, Historiador da Arte e professor na *Université de Lyon II*; Philippe Durand, castelólogo e *Maître de conférence à l’université de Bordeaux III* e, por fim, Frédéric Epaud, arqueólogo, especialistas em carpintaria medieval.



Figura 1: Construção do Castelo de Guédelon na França, depois de mais de duas décadas de obra, em 01 de março de 2019



Fonte: Acervo pessoal do autor

Adentrar os portões da grandiosa construção do Castelo Guédelon representa uma súbita e alegórica passagem do momento presente para a Idade Média, isso porque todo o seu canteiro de obras constitui, na realidade, uma tentativa de [re]criar historicamente o passado medieval. Guédelon, assim como a maioria dos exemplos anteriormente citados, também funciona como uma mistura de *open air museum & living museum*, traduzidos como *museu a céu aberto & museu vivo*, onde os visitantes podem observar e aprender sobre as técnicas e os métodos construtivos do passado. Guédelon, pela sua dimensão física e temporal serviu de influência para outros projetos. Assumidamente inspirados na sua bem-aventurança, dois empreendimentos tão ou quiçá mais ambiciosos estão em andamento na Europa, um na Áustria e outro na Alemanha.

Na Áustria, o experimento de Burgbau Friesach possui o propósito de construir um Castelo de Colina do século XIII, em um monte pitoresco de Friesach, a cidade mais antiga do Estado da Caríntia ao sul da Áustria, historicamente situada em uma importante rota comercial e também a primeira cidade acastelada da região. Assim como acontece em Guédelon, uma vez que os visitantes atravessam a porta de madeira, podem experimentar uma introspecção no mundo passado. A obra também trabalha com antigos métodos de artesanato, sem ajudas modernas, sem motores ou eletricidade, apenas com a força humana, tração animal e materiais de construção naturais.

Burgbau Friesach também é conhecido como Burg Siegfriedstein ou Castelo Siegfriedstein, pois, originalmente, no século XIII, as terras onde hoje o castelo está sendo construído, pertencia aos Siegfried fundadores de um ramo dos Condes de Lebenau na Baviera. A pacata cidade de Friesach já era conhecida por possuir três fortificações acasteladas nas suas encostas, todas parcialmente arruinadas, conformando um singular pano de fundo na sua encosta ocidental. O principal objetivo do projeto, que utilizou essas edificações arruinadas como referências projetuais, consiste em pesquisar e tentar esclarecer os métodos e as técnicas medievais que possibilitaram realizações arquitetônicas tão complexas, como essas grandiosas fortificações de pedra elevadas nas vertentes. Não se trata apenas de construir mais um castelo, mas de compreender todo o processo de produção.

A escolha por áreas elevadas para construção de fortificações foi muito comum durante toda a Idade Média, desde os primeiros sistemas defensivos de madeira, estilo *Motte and Bailey* – sistema formado por dois elementos principais, o *motte*, que pode ser traduzido como morro, monte ou elevação, onde ficava a torre e o *bailey*, cuja tradução pode significar pátio, esplanada ou largo, normalmente ambos cercados por uma paliçada de madeira – até os grandes castelos concêntricos de pedra. A preferência por terrenos mais altos se justifica, primeiramente, pela estratégia de defesa, no intuito de melhorar a visibilidade, antever a aproximação de tropas inimigas e dificultar o acesso, mas também simbólica, como uma convincente demonstração de poder e domínio sobre o território.

O projeto do complexo acastelado de Burgbau Friesach conta com uma grande torre residencial, ou torre de menagem – o coração do castelo – com cinco andares e altura total de aproximadamente vinte metros, cercada por uma cortina de muralha com um portão e torres de guarda na entrada, alojamentos ou quartéis para tropas, uma capela, estábulos, um pátio interno e jardins. O projeto original sofreu algumas alterações ao longo do tempo, para melhor adaptação às características do terreno, a dimensão inicial da torre também foi reduzida. A obra é financiada pelo governo da Áustria, com fundos da *European Social Fund (ESF)*, começou em 2009 e possui uma previsão de aproximadamente quarenta anos para finalização.

Assim como na Idade Média, a primeira parte do projeto consiste na execução da torre principal – iniciada em 2013. Também seguindo uma estratégia medieval, as árvores no entorno da torre não foram cortadas de modo a impedir a visualização da torre durante a sua construção. Somente após alcançar uma etapa ou dimensão capaz de garantir a segurança dos seus moradores, que as árvores podiam ser cortadas. Na Idade Média essa estratégia gerava um efeito surpreendente, pois a torre era apresentada praticamente finalizada.

Ainda sobre as árvores, cabe destacar que as estruturas de algumas oficinas dentro do canteiro de obra, utilizam troncos naturais de árvores parcialmente cortadas como colunas de suporte dos telhados, uma prática muito comum as instalações provisórias das construções medievais. Entre essas instalações estão: a pedreira, a serraria, a forja dos ferreiros, oficina de carpintaria e talha de pedra. Também existe, mais afastado, um grande forno para queima da cal, utilizada na produção da argamassa.

Figura 2: Processo de construção da torre principal de Burgbau Friesach na Áustria, na ocasião com aproximadamente dez metros de altura e o guindaste medieval instalado no alto. Em 02 de maio de 2018.



Fonte: Acervo pessoal do autor

Um importante diferencial do projeto de Burgbau Friesach foi a construção de um aqueduto de madeira funcional, capaz de captar água direto da nascente no alta da montanha para abastecer todo o canteiro de obra. Contudo, assim como na Idade Média, a maior preocupação do projeto era que a distribuição de água fosse uniforme, pois todas as oficinas deveriam receber o mesmo volume – de modo a evitar desavenças entre os artífices. A produção desse aqueduto, para distribuição uniforme de água, sem nenhum suporte de tecnologias modernas, também se mostrou um grande desafio matemático. Contudo, esse aqueduto de Burgbau Friesach possui uma diferença em relação aos aquedutos históricos que abasteceriam obras e castelos medievais, o fato dele ser aberto na forma de canaleta, enquanto que na Idade Média a maioria dos aquedutos eram fechados para evitar o envenenamento da água.

Na Alemanha, próximo ao pequeno vilarejo de Meßkirch, “*Campus Galli - Karolingische Klosterstadt*” é um projeto recém-iniciado, aberto ao público em 2013, para edificar um complexo monasterial da ordem beneditina, inspirado na famosa planimetria ou Plano de St. Gallen ou St. Gall. O Plano datado do início do século IX, aproximadamente 820-830,



pode ser considerado como desenho medieval mais antigo de uma concepção arquitetônica planimétrica e surgiu para servir de padrão para todas as futuras construções beneditinas. De fato, o plano foi utilizado como modelo para centenas de complexos monasteriais, mas nunca foi plenamente executado. Muitos teóricos concordam que o plano em si não pode ser considerado um projeto arquitetônico no sentido moderno do termo, é muito mais uma fonte de ideias e inspirações da antiga ordem religiosa, transpostas na forma de um desenho.

O projeto do mosteiro de St. Gallen, desenhado em pergaminho, ajuda-nos a visualizar o complexo de um mosteiro da época carolíngia. Este projeto, que apareceu no início do século IX na ilha de Reichenau, no lago Constança, e está hoje guardado na biblioteca do mosteiro de St. Gallen, é considerado a mais antiga planta arquitetônica, conservada da Idade Média. A disposição dos diversos elementos de construção está de acordo com a vida no mosteiro, que se desenvolveu segundo a norma de São Bento. Em redor da Igreja agrupa-se uma série de edifícios do mosteiro, pequenos pátios, jardins e caminhos, tendo todas estas instalações circundantes uma importância inegável para a existência de um mosteiro, garantindo a estabilidade e a auto-subsistência do complexo, que se assemelhava a um pequeno Estado autônomo. A Igreja é o centro de todo o complexo, ligando-se-lhe a sul o claustro com a sala do capítulo, o refeitório e o calefactório. Em redor deste ponto central constituído pela igreja e pelo claustro, agrupavam-se os anexos, as residências para os irmãos leigos, a casa dos hóspedes, os estábulos, a despensa, o hospital e os jardins. É surpreendente a segurança na configuração de todo o complexo, sobretudo da igreja em que o quadrado serve já de unidade de medida para o seu traçado” (TOMAM, 2000, p.34).

O Plano estabelece claramente os componentes necessários para uma comunidade religiosa autossuficiente. Apesar de não detalhar as aturas e dimensões exatas dos prédios, existem referências à terceira dimensão em vários pontos do plano do mosteiro que ajudam a intuir, a partir de estudos comparativos, as tipologias arquitetônicas das diferentes edificações representadas. O desenho também permite “deduzir muitos aspectos da vida monástica e das práticas de edificação durante o período carolíngio” (FAZIO et alii, 2011, p.202).

Foi o Jornalista alemão Bert Geurten (1949 – 2018) de Aachen que teve a ideia de construir o complexo monasterial carolíngio, a partir de dois fatores principais: Primeiramente, o fato do plano nunca ter sido executado, despertou a curiosidade e o desejo do jornalista, que após assistir um documentário sobre Guédelon, cogitou imediatamente a possibilidade de fazer algo parecido. Contudo, ao invés de mais um castelo, associou imediatamente ao famoso desenho de St. Gallen. Como morador de Aachen, o jornalista sempre foi um grande interessado e entusiasta do período Carolíngio.

Bert Geurten, apresentou o projeto para diversas prefeituras e câmaras regionais até chegar a Meßkirch, onde apesar das críticas, o polêmico projeto foi aceito. A obra começou com apenas dez trabalhadores e atualmente possui vinte cinco, mas, contabilizando os cozinheiros, vendedores das lojas de presentes, empregados do controle de acesso entre outros, pode ultrapassar cinquenta funcionários e durante a alta temporada de verão pode alcançar até sessenta FREUNDESKREIS KAROLINGISCHE KLOSTERSTADT MESSKIRCH – CAMPUS GALLI, 2019, p. 86,87).

Assim como em Guédelon, o projeto começou com a construção das oficinas para os diversos artífices. Nesse sentido, como essas estruturas costumam ser de madeira, a primeira a ser construída foi de carpintaria. A carpintaria possui uma importância simbólica para Idade Média cristã, pois segundo a bíblia, estaria associada aos ofícios de José de Nazaré e do próprio Jesus Cristo.

Em “Campus Galli - Karolingische Klosterstadt” desde o início eles também realizam experimentações agrícolas, mantendo uma horta, onde cultivam aveia, cevada, feijão, farro – *Triticumum dicocum* – um precursor do Trigo, até Linhaça – *Linum usitatissimum* – usada para produzir o linho. Entre outras espécies comuns da Idade Média e muito utilizada para produzir sopas e mingaus, uma vez que a carne era considerada um alimento de luxo. E apesar de ser a [re]construção de um monastério, a obra não possui nenhuma relação com instituições religiosas.



Figura 3: A pequena Igreja de madeira erguida em Campus Galli - Karolingische Klosterstadt, na Alemanha, seguindo as técnicas e as características da arquitetura carolíngia. Em 26 de abril de 2019.



Fonte: Acervo pessoal do autor

A ousada empreitada, ainda embrionária, não tem muito para apresentar aos seus visitantes, mas os cuidados na [re]criação das vestimentas, ferramentas e outros acessórios utilizados pelos trabalhadores são exemplares. Em “*Campus Galli - Karolingische Klosterstadt*” não existem preocupações rigorosas com prazos e a previsão é que obra se estenda por mais de meio século.

3. O MEDIEVALISMO ENTRE A ARQUITETURA E A ARQUEOLOGIA EXPERIMENTAL

Não se pode negar que a construção de um castelo, seja ele afrancesado em estilo *Philippien*, ou austríaco erguido na colina, ou ainda a criação de complexo monasterial carolíngio são exemplos emblemáticos de produções arquitetônicas. Contudo, tanto Guédelon na França, quanto Burgbau Friesach na Áustria e Campus Galli na Alemanha, se autoproclamam como experimentos arqueológicos. Pois todos os materiais utilizados nessas construções são produzidos *in situ*, de maneira artesanal. Ainda pela manhã, as primeiras centelhas são provocadas pela antiga técnica de golpear a pederneira contra a pedra e a partir da labareda inicial, deita-se então o fogo nas fornalhas dos ferreiros e dos ceramistas telheiros. Não existem exceções, desde as cordas, aos cestos de vime até os pregos, argamassa e os ladrilhos são produzidos com fidelidade – quase – inviolável aos métodos e os padrões da época. As unidades de medida utilizadas e os instrumentos de medição também seguem cânones medievais, assim como as roupas dos trabalhadores buscam [re]criar trajes históricos para aumentar o grau de imersão no passado.

A arqueologia experimental é um campo de estudo que emprega vários métodos, técnicas, abordagens e formas de análises para testar hipóteses arqueológicas. Em suma, consiste na tentativa de reproduzir artefatos, por meio das mesmas técnicas e usando os mesmos recursos que, originalmente, os grupos sociais dispunham. A experiência, simbólica ajuda a conjecturar possíveis modelos explicativos sobre o processo de confecção desses artefatos.

Tradicionalmente, a investigação arqueológica sempre procurou recuperar do solo os vestígios das atividades sociais, catalogando-os, estudando-os e expondo-os ao público. Entretanto, o universo arqueológico é cheio de constantes incógnitas e por isso a arqueologia contemporânea tem caminhado no sentido de reconstituir os antigos modos de vida nas suas facetas mais variadas, testando várias hipóteses interpretativas e utilizando os mesmos materiais, recuperando os gestos e as técnicas dos cotidianos de centenas de anos atrás. O trabalho de arqueologia experimental leva o pesquisador a perceber as dificuldades de produção, no que se refere à escolha da matéria prima, modo de fabricação, as melhores maneiras de manipulação e tratamento dado àquela. O arqueólogo é levado também a pensar as possibilidades de produção dos artefatos num certo ambiente, assim como os motivos da fabricação e as tecnologias

utilizadas. No entanto, essas experimentações precisam ser sempre cientificamente controladas para testar e responder questões específicas.

Apesar de popularizada no último século, os arqueólogos Colin Renfrew & Paul Bahn (2006), concordam com a impossibilidade de estipular datas específicas para o nascimento da arqueologia por experimentos, pois segundo eles, testar e experimentar diferentes hipóteses para os achados arqueológicos sempre foi uma característica da disciplina.

Arqueologia experimental é a investigação das questões arqueológicas usando experimentos. Faz parte da arqueologia desde o início da disciplina. Conforme os artefatos eram identificados e classificados em sequências cronológicas, também eram feitas suposições sobre sua fabricação e uso. Ocasionalmente, alguém testava um objeto para ver como ele funcionava ou como poderia ser feito. Esses experimentos muito antigos foram em sua maioria ad hoc, mas o valor desses experimentos práticos foi, no entanto, reconhecido pelos arqueólogos dos séculos XIX e do início do século XX^{xix} (RENFREW & Paul BAHN, 2006, p. 110).

Os autores destacam o trabalho do antigo catedrático da Universidade de Cambridge, John Coles (1930-2020), que no seu livro intitulado *“Arqueologia Experimental”* (1977), originalmente publicado em 1970, reconhece a enorme quantidade de experimentações arqueológicas produzidas no intervalo de cento e cinquenta anos e seleciona apenas alguns exemplos, segundo ele, capazes de fornecer uma visão clara da prática da arqueologia experimental. Todos os exemplos abordados no seu livro representavam problemas no campo material arqueológico, devido a achados incompletos ou a indeterminação da sua presumível função, assim, a reconstrução, seguida dos testes de funções e experimentações ajudaram a produzir algumas respostas. Logo na introdução do livro ele define:

A expressão arqueologia experimental é indicada para descrever o conjunto de factos, teorias e ficções que foram reunidas ao longo de um século de atração pela reconstrução e utilização dos vestígios da Antiguidade. Por definição, as palavras sugerem um ensaio, um teste, um meio de verificar uma teoria ou uma ideia, o que se verifica de facto; a arqueologia experimental fornece uma pista, um caminho, para análise do pensamento arqueológico acerca do comportamento humano no passado. Ela trabalha quase exclusivamente com elementos da subsistência e da tecnologia não abrangendo portanto todos os domínios da cultura humana; contudo, lida precisamente com os mesmos traços remotos que formam a espinha dorsal da arqueologia enquanto investigação, os aspectos sobreviventes da cultura material. Adotando estes pontos de vista, para além da mera recuperação e registro, a arqueologia experimental conduz facilmente (e talvez inegavelmente) a estágios mais amplos do trabalho arqueológico, envolvendo modelos mais complexos e mais teóricos de padrões de comportamento humano (COLES, 1977, p.11).

Ele justifica a experimentação em arqueologia como uma consequência lógica do interesse do homem em si mesmo e no seu passado. *“Ela representa nada mais nada menos do que uma canalização da curiosidade intelectual para uma explicação do comportamento humano em termos essencialmente práticos”* (ibidem, p.12). No entanto, apesar de ajudar a construir explicações, o autor confessa:

A confiança em resultados experimentais não pode ser geralmente expressa com precisão, e o leque de veredictos sobre a possibilidade de utilização de um método particular no passado tende a incluir uma única palavra específica, ‘impossível’, e outras menos radicais, tais como ‘pouco provável’, ‘possivelmente’, ‘provavelmente’, representantes da opinião, altamente subjetiva, do experimentador ou comentador acerca da sua confiança no projeto (ibidem, p. 14).

Isso porque os gestos, as atitudes, o comportamento humano, enfim, as observações dos fenômenos culturais antigos não são possíveis, pois nem sempre deixaram marcas. A Arqueologia, como uma ciência experimental – em que cada uma das escolhas, dos gestos e dos pensamentos são determinantes para o resultado final – não desenvolveu uma escola teórica com regras e padrões plenamente definidos. Cabendo sempre reiterar que essa experiência é interpretativa, portanto, toda arqueologia que se autointitula como experimental, carrega um importante e indissociável substrato interpretativo-subjetivo, assim como acontece em todos os ramos da arqueologia tradicional e da própria ciência histórica.

Outro importante pioneiro da arqueologia experimental foi o britânico Peter Reynolds (1939-2001), primeiro diretor da *Butser Ancient Farm*, fundada em 1970, em Hampshire no sul da Inglaterra e dedicada a diversas formas de experiências arqueológicas de [re]construção e [re]criação do passado. Segundo ele: *“Logicamente, a arqueologia experimental pode ser considerada como fundamental para o progresso do pensamento e da prática arqueológica”*^{xx} (REYNOLDS, 1976, p. 23).



A arqueologia experimental pode ser mais facilmente compreendida quando apresentada como uma fórmula científica. A fórmula consiste em quatro elementos. Inicialmente e da maior importância são os dados arqueológicos. A evidência bruta obtida pela escavação e o trabalho de campo, muito raramente complementada por fontes documentais fragmentadas. O segundo elemento da fórmula consiste na interpretação desses dados, na explicação oferecida pelos escavadores acerca do material recuperado. A explicação, na realidade, é apenas uma hipótese baseada na evidência específica oferecida pelo local e material comparável de outro lugar. É cada vez mais preocupante que a maioria dos laudos de escavação seja, de fato, a apresentação de uma hipótese e não o registro de uma escavação contendo a informação detalhada e a descrição dos dados recuperados. A situação atual na arqueologia - falta de financiamento e operações forçadas de salvaguarda - está servindo para produzir cada vez mais e mais tais hipóteses insustentáveis pela falta de registros precisos. É de importância vital que tais dados sejam registrados a fim de permitir a possibilidade de reinterpretação. Uma escavação total significa a destruição total. O arqueólogo está em uma posição mais segura do que o médico. Pois ao menos tem a possibilidade de exumar os erros deste. Já foi dito que uma escavação é o exame do local centímetro cúbico por centímetro cúbico. A presumível segunda metade dessa afirmação é claramente - "e deve ser registrada da mesma forma centímetro cúbico por centímetro cúbico".

O terceiro elemento lógico da fórmula introduz a fase experimental. A hipótese oferecida pelo escavador deve ser submetida a testes empíricos rigorosos, idealmente em uma escala de um para um. O objetivo é avaliar a validade da hipótese. Deve-se enfatizar que se trata apenas de validade e invalidade, não de uma verdade histórica. De fato, a verdade histórica é um conceito difícil de aceitar, mesmo com evidências de fontes documentais. O principal valor do trabalho experimental é o estabelecimento da probabilidade. Na maioria das vezes, os experimentos se revelam negativos em vez de positivos.

O teste de validade da hipótese depende da comparação do quarto elemento, os dados experimentais, com o primeiro elemento, os dados escavados. Se houver concordância adequada entre esses dados, a hipótese pode ser aceita como válida; caso contrário, a hipótese é invalidada.

A fórmula, portanto, é cíclica e pode, de fato, ser iniciada em qualquer ponto. Por exemplo, o construtor de modelos invariavelmente começa no estágio de hipótese, o modelo é o experimento e os dados produzidos são o padrão contra o qual os dados arqueológicos devem ser medidos. Da mesma forma, pode-se levantar a hipótese de um processo que "deve" ter acontecido, embora ainda não exista evidência arqueológica^{xxi} (ibidem, p. 24).

Peter Reynolds também reconhece a importância do trabalho de John Coles e concorda com o Colin Renfrew & Paul Bahn ao afirmar que a experimentação arqueológica é uma conduta lógica e natural do pesquisador: "*Parece uma extensão perfeitamente lógica do processo de desenterrar objetos e sítios, questionar como as coisas realmente funcionavam e o que elas poderiam significar*"^{xxii} (REYNOLDS, 1994, p. 01).

CONCLUSÃO

O arqueólogo italiano Sebastiano Tusa (1996) já afirmou que as relações entre arqueologia e arquitetura sempre foram marcadas por diversas vinculações, desde perspectivas históricas aos aspectos técnicos e tecnológicos relacionados as obras de conservação e restauração. No entanto, apesar de muito estreitas, essas relações nunca foram plácidas ou lineares, dissensões epistemológicas, contradições acadêmicas e individualismo recíproco produziram fraturas entre a arqueologia e a arquitetura. Atualmente, essas experimentações arqueológicas associadas as [re]construções arquitetônicas do passado podem reestabelecer e fortalecer a comunhão entre essas áreas.

Em Guédelon, Burgbau Friesach e Campus Galli, a arqueologia experimental pode ser considerada como uma metodologia construtiva, que paralelamente orienta a produção arquitetônica e ajuda nas investigações empíricas acerca das dificuldades cotidianas enfrentadas pelos trabalhadores nos canteiros de obras medievais. Esses sítios se converteram rapidamente em locais importantes, onde medievalistas podem trocar informações e testar novas teorias arqueológicas, um riquíssimo campo para experimentações. Os seus trabalhadores atuam sob os sons compassados das marteladas que, amiúde, quebram o bucólico silêncio local; todos os artesãos exercem seus ofícios em pequenas construções que também [re]criam a atmosfera da vida diária dentro dos canteiros medievais. Contudo, na sua tentativa de restabelecer a cultura pretérita do trabalho, a grande dificuldade dos artesãos continua sendo aprender a enfrentar, questionar e refrear os seus instintos do século XXI.

Ademais, apesar de serem experiências arqueológicas, como produções arquitetônicas contemporâneas, todas essas obras estão submetidas as legislações trabalhistas, assim como as normas de segurança do trabalho na construção civil. Nesse momento a autenticidade das experiências esbarra na mitigação dos riscos de acidentes, na importância de



preservar a saúde dos trabalhadores e garantir a segurança dos visitantes. Assim sendo, em Guédelon, as cordas utilizadas nos guindastes e demais mecanismos de elevação para o transporte vertical de cargas – “*la cage à écureuil*” e “*la chèvre*” – originalmente produzidas no canteiro de obra, precisaram ser substituídas por cordas testadas e aprovadas pelos órgãos reguladores competentes. Em Campus Galli os sapatos de madeira que [re]criavam achados arqueológicos e fontes iconográficas, tiveram que ser substituídos por calçados de obra, segundo especificado pela legislação local. O uso dos Equipamentos de Proteção Individual (EPIs), como máscaras e óculos para execução de tarefas específicas também são obrigatórios.

Todos esses projetos também estão associados as universidades e instituições de pesquisas, apesar dos seus experimentos nem sempre seguirem rigorosamente as normas e os padrões acadêmico-científicos, chegando a recorrer – com mais frequência e intensidade do que desejado – para criatividade e/ou interpretações subjetivas. Ainda assim, tais obras exemplares de uma Idade Média *hic et nunc* estão trazendo importantes contribuições para divulgação da arqueologia experimental, para os estudos da arquitetura medieval e do medievalismo como um todo. Conquanto, incontroversos, comprovam que o medievalismo continua fascinando e magnetizando o imaginário coletivo pelos sortilégios e maravilhamentos de seu lendário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTSCHUL, Nadia R. *Politics of Temporalization: Medievalism and Orientalism in Nineteenth-Century South America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2020.

BRANDÃO, Carlos A. Leite. *A Formação do Homem Moderno através da Arquitetura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.

COLES, John. *Arqueologia Experimental*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.

FAZIO, Michael et alii. *A História da Arquitetura Mundial*. Porto Alegre: AMGH Editora, 2011.

FREUNDESKREIS KAROLINGISCHE KLOSTERSTADT MESSKIRCH – CAMPUS GALLI. *Karolingische Klosterstadt Meßkirch: Dokumentation einer Zeitreise auf dem Campus Galli*. Meßkirch: Gmeiner-Verlag GmbH, 2019.

GANIM, John M. Medievalism and Architecture. In: D’ARCENS, Louise (ed.). *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 29 – 44.

KÜLH, Beatriz Mugayar. *Restauração: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

MARTIN, Marylin & RENUCCI, Florian. *Guédelon: A Castle in The Making. France*: Editions Quest-France, 2011.

MATTHEWS, David. *Medievalism: A Critical History*. Cambridge: D.S. Brewer, 2015.

MENEGUELLO, Cristina. *Da Ruína ao Edifício: Neogótico, Reinterpretação e Preservação do Passado na Inglaterra Vitoriana*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

MINARD, Philippe & FOLCHER, François. *Guédelon: Fanatics for Fortress*. Geneva: Aubanel, 2003.

PORTO JUNIOR, João Batista da Silva. Fortificações. In: LANGER, Johnni (org). *Dicionário de História e Cultura da Era Viking*. São Paulo: Editora Hedra, 2018a. p.278-282.

_____. As Expressões do Medievalismo no Século XXI. In: *Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias, 2018, Rio de Janeiro. Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2018b. v. 1. p. 1-10.

_____. Uma Viagem ao Passado: O Imaginário Medieval na Contemporaneidade. In: Vânia Leite Fróes; Edmar Checon de Freitas; Síval Carlos Mello Gonçalves; Miriam Cabral Coser; Raquel Alvitos Pereira; Anna Carla Monteiro de Castro. (Org.). *Viagens e espaços imaginários na Idade Média*. 1ed. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2018c, v. 1, p. 236-246.

PULS, Mauricio Mattos. *Arquitetura e Filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.

RENFREW, Colin and BAHN, Paul. *Archeology: Theories, Methods and Practice*. New York: Thames and Hudson, 1991.

REYNOLD, Peter. The Buster Ancient Farm Project. In: *International Study Conference on the Role of Regional Ethnology in Environmental Interpretation and Education*. Strasbourg: Council of Europe, 1976.

_____. *Experimental Archaeology: A Perspective for the Future*. Hampshire: Butser Ancient Farm, 1994.



TOMAN, Rolf (org). *O Românico*. Madrid: Cromo Artes Gráficas S.A, 2000.

TUSA Sebastiano. Aree archeologiche e compatibilità produttiva. In: *Atti del convegno di studi "Il paesaggio della Valle dei Templi"*. Agrigento, p. 15-26, 1996.

UNWIN, Simon. *A Análise da Arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

UTZ, Richard. *Medievalism: A Manifesto*. Bradford, UK: ARC Humanities Press, 2017.

WORKMAN, Leslie J. Medievalism and Romanticism. *Poetica: An International Journal Of Linguistic-Literary Studies*. Tokyo: Shubun International – Yushodo Press, p. 39-40, 1994.

_____. Medievalism Today. *Medieval Feminist Newsletter*. Oregon: University of Oregon - Office of University Publications, vol, 23, p. 29-33, 1997.

ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NOTAS

ⁱ *"Medievalism as the continuing process of creating Middle Age"*.

ⁱⁱ *"The Ghost of The Middle Ages are unquiet"*.

ⁱⁱⁱ *"The study of responses to the Middle Ages at all periods since a sense of the mediaeval began to develop"*.

^{iv} *"Medievalism studies as laid to a very wide range of cultural artefacts as its objects of study: from neo-gothic cathedrals to medievalist computer games; from the activities of re-enactment societies to films and novels to medieval tourist sites, not mention tabloid narratives, nineteenth-century painting, and many more. While it is relatively easy to carry out individual case studies within any of these fields, it is enormously difficult to try to synthesise them"*.

^v *"Paradoxes of medievalism: those of medieval time and space in modern era"*.

^{vi} *"Medieval revival"*.

^{vii} *"Medievalism is endemically diverse"*

^{viii} *"In definitions given by advocates of medievalism, the distinction relies on the difference between examination of the Middle Ages themselves, and the study of the impact of the Middle Ages after the Middle Ages. Leslie Workman tirelessly promoted the idea that "medievalism" describes the "process of creating the Middle Ages" or, as he put it in another context, "the study not of the Middle Ages themselves but of the scholars, artists, and writers who ... constructed the idea of the Middle Ages that we inherited."*¹⁹ *The clarity of this distinction lies in the apparently straightforward point that medievalism concerns itself with the process of creating the Middle Ages, while medieval studies is concerned with the medieval period itself.*

The distinction breaks down, however, because of one striking problem. While medieval studies might be concerned with the medieval period, all such study of the Middle Ages (by definition) has gone on after the Middle Ages. So medieval studies is part of the "process of creating the Middle Ages" and is involved in "the perception (and the continued existence, the impact) of the Middle Ages in all succeeding periods." This would mean that medieval studies is indistinguishable from medievalismo".

^{ix} *"Everyone carries around a highly personal view of the Middle Ages"*.

^x *"What interest me most of all is how the life experiences and cultural milieus of these medievalists become integrated into their conscious reflections on the medieval world. In writing and reading history, we are visibly creating a psychoanalysis in which our own anxieties, hopes, fears, and disappointments become interactive with the learned discoveries and data bases that academic research proliferates"*.

"Anyone can sing an operatic aria, and some with good natural voices and a little training can do a pretty good job of it. But nobody is going to regard such singing for private satisfaction as authoritative constructions or readings of Mozart, Wagner, or Verdi. We pay good money to go to a major opera house and listen to the master singers. Their interpretations of particular arias or whole operatic roles always marginally and sometimes radically differ. So it is with humanistic scholars when they try to construct for us an image of the past. They, too, do a highly professional job. The ideas of the Middle Ages articulated by the master medievalists vary substantially one from another. The libretto and score they are working from – the data of historical fact – are the same. The truth, therefore, is ultimately not in the textual details but the interpretations".

^{xi} *"Medievalism"*.



^{xii} *"I want to help reform the way we think about and practice our academic engagement with medieval culture, and I will use my observations as a medievalist and a medievalism-ist over the last twenty-five years to offer ways in which we might reconnect with the general public that has allowed us to become, since the late nineteenth-century, a rather exclusive clan of specialists communicating mostly with each other".*

^{xiii} *"Protective ivory tower walls".*

^{xiv} *"The notion of coexisting temporalities"*

^{xv} *"coevalness"*

^{xvi} *"Let us insist here again that "medievalism" is not about the historical period know as the Middle Ages any more than classicism is about the historical period know as antiquity. The study of classicism (or neoclassicism) has been better established in contemporary scholarship, and yet the appeal to the medieval has also been a historically significant force, even though it is one that has only recently begun to be studied with theoretical vigor. I must also insist, then, that I have worked from a understanding of medievalism not as a chronologically postmedieval engagement but as an appeal to the medieval, regardless of what was considered medieval at a particular time and place. That implies that as much as medieval studies is always a form of medievalism, so is medievalism always a form of medievalization – that is, appeals to the medieval do not exist simply because there are medieval things and traits at different places and times in the world. Medievalism as an appeal to the medieval exists because topics and elements are deemed or invented as being medieval – are temporalized as medieval – by a particular agents and in particular circumstances. In other words, things and way of living have first to be named medieval before they can be approached as such".*

^{xvii} *"That is the beautiful period of French architecture".*

^{xviii} *"Le treizième siècle pour la France était une période fabuleuse".*

^{xix} *"Experimental archaeology is the investigation of archaeological issues using experiments. It has been part of archaeology from the very beginning of the discipline. As artefacts were identified and sorted into chronological sequences, so assumptions were made about their manufacture and use. Occasionally, someone would try out an object to see how it worked or how it could be made. These very early experiments were mostly ad hoc, but the value of practical experiments was nonetheless recognised by archaeologists of the nineteenth and early twentieth centuries".*

^{xx} *"Experimental archaeology can be sensibly claimed to be fundamental to the progress of archaeological thought and practice".*

^{xxi} *"Experimental archaeology is most easily understood when presented in the form of a scientific formula. The formula consists of four elements. Initially and of the greatest importance is the archaeological data. The raw evidence achieved by excavation and fieldwork is supplemented only too rarely by fragmentary documentary sources. The second element of the formula consists of the interpretation of that data, the explanation offered by the excavator of the material recovered. The explanation, in reality, is only an hypothesis based upon the specific site evidence and comparable material from elsewhere. It is a matter of growing concern that the majority of excavation reports are, in fact, the presentation of an hypothesis and not the record of an excavation containing detailed information about and description of the data recovered. The present situation in archaeology – lack of finance and forced salvage operations – is serving to produce more and more such hypotheses unsupported by accurately recorded data. It is of vital consequence that such data be recorded in order to allow the possibility of reinterpretation. Total excavation is total destruction. The archaeologist is in an even safer position than the doctor. At least there is the possibility of exhuming the latter's mistakes. It has been said that excavation is the examination of the site cubic centimetre by cubic centimetre. The assumed second half of that statement is clearly – "and should be similarly recorded cubic centimetre by cubic centimetre".*

The logical third element of the formula introduces the experimental phase. The hypothesis offered by the excavator should be subjected to rigorous empirical testing, ideally at a one to one scale. The purpose is to assess the validity of the hypothesis. It must be emphasised that one is dealing only with validity and invalidity, not historical truth. Indeed, historical truth is a concept difficult to accept even with documentary source evidence. The major value of experimental work is the establishment of probability. More often than not experiments prove a negative rather than a positive.

The test of hypothesis validity depends upon the comparison of the fourth element, the experimental data with the first element, the excavated data. If there is adequate agreement between these data the hypothesis can be accepted as valid, if not, the hypothesis is invalid.

The formula, therefore, is cyclical and can, in fact, be started at any point. For example, the model-builder invariably begins at the hypothesis stage, the model is the experiment and the data produced is the standard against which the archaeological data is to be measured. Similarly one can hypothesise a process that "must" have happened although there is no archaeological evidence as yet".

^{xxii} *"It seems a perfectly logical extension to the process of digging up objects and sites to ask how things actually worked and what they might mean".*

