

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**A HISTÓRIA E A MEMÓRIA DE UM MODO DE HABITAR.
GOIÂNIA, A RESIDÊNCIA DA FAMÍLIA FÉLIX LOUZA (PROJETO
DE DAVID LIBESKIND) EM DOIS TEMPOS: 1952 e 2011-2013.**

ISABELA MENEGAZZO SANTOS DE ANDRADE

GOIÂNIA
2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Isabela Menegazzo Santos de Andrade		
E-mail:	belmenegazzo@hotmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☐ Sim ☒ Não			
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	
		CNPJ:	
Título:	A história e a memória de um modo de habitar. Goiânia, a residência da família Félix Louza (projeto de David Libeskind) em dois tempos: 1952 e 2011-2013.		
Palavras-chave:	Casa. História do habitar. Arquitetura moderna. Goiânia.		
Título em outra língua:	History and memory of a course of dwell. Goiânia, the residence of family Felix Louza (project of David Libeskind) in two phases: 1952 and 2011-2013		
Palavras-chave em outra língua:	House.Historyof Dwell. Modern architecture. Goiânia.		
Área de concentração:	Culturas, fronteiras e identidades		
Data defesa: (27/08/2013)			
Programa de Pós-Graduação:	Faculdade de História		
Orientador (a):	Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha		
E-mail:	belmenegazzo@hotmail.com		
Co-orientador(a): *			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

ISABELA MENEGAZZO SANTOS DE ANDRADE

**A HISTÓRIA E A MEMÓRIA DE UM MODO DE HABITAR.
GOIÂNIA, A RESIDÊNCIA DA FAMÍLIA FÉLIX LOUZA (PROJETO
DE DAVID LIBESKIND) EM DOIS TEMPOS: 1952 e 2011-2013.**

Pesquisa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Memória, História e Imaginários Sociais.

Orientador: Prof.Dr. Márcio Pizarro Noronha.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG

A553h	Andrade, Isabela Menegazzo Santos de. A história e a memória de um modo de habitar. Goiânia, a residência da família Félix Louza (projeto de David Libeskind) em dois tempos: 1952 e 2011-2013 [manuscrito] / Isabela Menegazzo Santos de Andrade. - 2013. xv, 99 f. : il., figs, tabs. Orientador: Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2013. Bibliografia. Inclui lista de figuras, abreviaturas, siglas e tabelas. Apêndices. 1. Historia do habitar – Cotidiano urbano – Goiânia (GO). 2. Arquitetura moderna – Goiânia (GO). I. Título. CDU: 930.85:72(817.3)
-------	---

ISABELA MENEGAZZO SANTOS DE ANDRADE

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha – FH – UFG
Presidente

Prof. Dr. Edgar Roberto Kirchof (ULBRA - RS)
Convidado externo

Prof. Dra. Suely Lima de Assis Pinto (UFG - CAJ)
Membro interno da UFG

Suplentes:

Prof. Dra. Maria Elizia Borges – FH – UFG

Prof. Dra. Valeria Figueiredo - FEF - UFG

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha, pelo convívio e pela experiência, por acreditar e incentivar este estudo proporcionando-me muitos e frutíferos momentos de reflexão e pesquisa.

À prof. Valquíria Guimarães Duarte (FAV), que me impulsionou aos primeiros passos, e em particular, o estudo dos modos de habitar.

À família de Félix Louza, que abriu-me a casa, as gavetas e as memórias.

E aos meus filhos, Marco Antônio e Alice, fonte de minha eterna inspiração.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Vista da cidade, 2009. Fonte: imagens retiradas da pesquisa sobre As Casas Modernas Goianas, de Eurípedes Neto.....	27
Figura 2 - Locação do terreno. Fonte: imagens retiradas da pesquisa sobre As Casas Modernas Goianas, de Eurípedes Neto.....	27
Figura 3 - Vistas da casa da Rua 82, Setor Sul. Fonte: Foto de Isabela Menegazzo/mar.2010.	28
Figura 4 - Vista da cidade, 2009. Fonte: Imagens retiradas da pesquisa sobre As Casas Modernas Goianas, de Eurípedes Neto.....	29
Figura 5 - Locação do terreno. Fonte: Imagens retiradas da pesquisa sobre As Casas Modernas Goianas, de Eurípedes Neto.....	29
Figura 6 - Vista da casa com elevação para Alameda Botafogo. Fonte: Imagens retiradas da pesquisa sobre As Casas Modernas Goianas, de Eurípedes Neto.	30
Figura 7 - Foto: David Libeskind, 1951. Fonte: BRASIL, 2007.....	31
Figura 8 - Foto: Conjunto Nacional, SP, 1956. Fonte: BRASIL, 2007.....	31
Figura 9 - Foto: Construção do Conjunto Nacional, SP, 1954. Fonte: BRASIL, 2007.....	32
Figura 10 - Croqui realizado por David Libeskind, 1953. Arquiteto David Libeskind (Acervo do autor). Fonte: BRASIL, 2007.	34
Figura 11 - Perspectiva do jardim interno. Croqui do arquiteto, 1952. (Acervo do arquiteto). Fonte: BRASIL, 2007.....	35
Figura 12 - Fotos da casa, década de 1950. (Acervo do arquiteto). Fonte: BRASIL, 2007.....	35
Figura 13 - Fotos da casa Fonte: Isabela Menegazzo, 20/10/2012.....	36
Figura 14 - Fotos da casa. Fonte: Isabela Menegazzo, 20/10/2012.....	36
Figura 15 - Elevação Rua 09 em outubro de 2012. Fonte: Isabela Menegazzo, 20/10/2012 ...	37
Figura 16 - Fachada. Av. Paranaíba. Outubro de 2012. Fonte: Isabela Menegazzo, 20/10/2012.	37
Figura 17 - Fotos da casa na década de 50. Fonte: Acervo de David Libeskind, in: <i>Revista L'Architecture d'Aujoure'Hui</i> . Apud pesquisa sobre As Casas Modernas Goianas, de Eurípedes Neto.	38
Figura 18 - Foto de moradores na fachada, 1969. Fonte: Álbum de família, cedida por Maria José Louza.	43
Figura 19 - Foto na fachada, 1969. Fonte: Álbum de família, cedido por Maria José Louza. .	43

Figura 20 - Vista aérea da casa, 2009. Fonte: Imagens retiradas da pesquisa sobre As Casas Modernas Goianas, de Eurípedes Neto.....	44
Figura 21 - Locação do terreno. Fonte: Imagens da pesquisa sobre As Casas Modernas Goianas, de Eurípedes Neto.....	45
Figura 22 - Imagem do Google Maps, dezembro de 2012.	45
Figura 23 - Planta da casa. Fonte: NETO, 2010.....	47
Figura 24 - Corte transversal, fachada norte (Avenida Paranaíba). Fonte: BRASIL, 2007.	47
Figura 25 - Fachada leste (Rua 9). Fonte: BRASIL, 2007.	48
Figura 26 - Planta baixa e <i>Layout</i> . Fonte: Acervo do arquiteto. Fonte: BRASIL, 2007.	48
Figura 27 - Planta original da casa: sala de estar, jardim interno e cozinha. Fonte: Acervo David Libeskind.	65
Figura 28 - Planta original da casa. Desenho realizado por Isabela Menegazzo pelo programa Scketup, 2013.	66
Figura 29 - Perspectiva da sala. Desenho realizado por Isabela Menegazzo pelo programa Scketup, 2013.	66
Figura 30 - Perspectiva da sala. Desenho realizado por Isabela Menegazzo pelo programa Scketup, 2013.	67
Figura 31 - Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.....	67
Figura 32 - Entrada principal. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.	68
Figura 33 - Detalhe, sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.....	68
Figura 34 - Mobiliário. Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.	69
Figura 35 - Detalhe da sala. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.	69
Figura 36 - Detalhe mesa de canto, sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.	70
Figura 37 - Mobiliário. Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.	70
Figura 38 - Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.....	71
Figura 39 - Cadeira moderna. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.....	71
Figura 40 - Vista do jardim interno. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.....	72
Figura 41 - Cadeira réplica do <i>designer</i> Jorge Ferrari, 1938. Buterfly. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.	72
Figura 42 - A mesma cadeira na década de 50. Álbum cedido pela família. Isabela Menegazzo, setembro, 2012.	73
Figura 43 - Móvel antigo. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.....	73

Figura 44 - Detalhe do piso original de tacos de madeira. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.	74
Figura 45 - Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.....	74
Figura 46 - Porta de entrada pela garagem /sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.	75
Figura 47 - Móvel de fazenda /sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012...	75
Figura 48 - Cadeira da fazenda /sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.	76
Figura 49 - Detalhe da alteração da porta de entrada: antes de madeira, hoje de ferro. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.	76
Figura 50 - Fonte: imagens retiradas da pesquisa sobre As Casas Modernas Goianas, de Eurípedes Neto.	77
Figura 51 - Projeto original da cozinha. Desenho realizado por Isabela Menegazzo através do Scketup, 2013	78
Figura 52 - Projeto original da cozinha. Desenho realizado por Isabela Menegazzo através do Scketup, 2013	79
Figura 53 - Perspectiva da cozinha. Desenho realizado por Isabela Menegazzo através do Scketup, 2013	79
Figura 54 - Projeto original da cozinha. Desenho realizado por Isabela Menegazzo através do Scketup, 2013	80
Figura 55 - Antiga cozinha, hoje copa. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.	80
Figura 56 - Vista da parte externa da copa/ construção da nova cozinha (lado esquerdo da imagem). Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.....	81
Figura 57 - Cozinha. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.....	81

RESUMO

Contar a história de um lugar envolve operações conceituais que se relacionam às práticas urbanas dentro do que podemos chamar de uma história do habitar, relacionando a este o cotidiano urbano e a dimensão existencial de um lugar habitado. Falar de um lugar e viver esse lugar são experiências distintas. O olhar observador, que conceitua arquiteturas, define estilos e épocas, não é o mesmo de quem habita o espaço. O estudo da casa e dos modos de morar aparece dentro de uma discussão que envolve a arquitetura e o urbanismo, o *design*, a sociologia, a antropologia e outras várias vertentes de pesquisa que relacionam a experiência do espaço e do lugar distintamente. No âmbito desse processo, as contribuições referidas a esse tipo de pesquisa servem como suporte para a discussão da casa como lugar existencial. A casa fenomenológica aparece como campo de estudo para se pensar não apenas os modos de construir e registrar os estilos arquitetônicos em uma determinada época, mas também os modos de morar e de se relacionar com o espaço. Dessarte, considerando os aspectos da história da casa, esta pesquisa propõe entender como um lugar vem sendo alterado e modificado ao longo do tempo e, em particular, como uma determinada casa pode trazer informações importantes sobre a memória e a história de um modo de habitar. Estuda a casa primordial partindo de uma casa comum, a casa do Sr. José Félix Louza e Sra. Irene Félix Louza, localizada à Avenida Paranaíba com Rua 09, no Centro da cidade de Goiânia, projeto realizado pelo renomado arquiteto David Libeskind. O estudo se refere à sua arquitetura moderna e estilo, bem como aos modos de morar e viver este espaço, o qual, a partir de 1952, data do início de sua construção, foi culturalmente instituído como “casa moderna”. Podemos, a partir disso, pensar nos modos de viver de seus habitantes em uma Goiânia ainda sem asfalto e, com isso, apropriarmo-nos desse discurso de moradia moderna ao nos perguntar: Como podemos pertencer a um lugar que não é nosso? Como esse lugar-território aproximou ou segregou seus habitantes e como essa assimilação entre o conceito de modernidade e a vivência real desse espaço foi possível? Divide-se o trabalho em três capítulos: o primeiro trata dos elementos materiais do arquivo, num contexto histórico e arquitetônico; o segundo aborda de maneira o conceito de casa moderna brasileira e seus estilos, aplicando-o ao campo de estudo; o terceiro capítulo aborda as relações simbólicas da casa com os moradores e o espaço interno, analisando as alterações ocorridas ao longo dos anos. As considerações pretendem inferir a proposta de se pensar em meios de resignificação do espaço inerente à sua arquitetura e à sua ordem estética, pensar em espaços vividos, reinventados e que trazem em sua configuração interna arranjos particulares, usando da metodologia da História e da Teoria Interartes¹ como base investigativa. A arquitetura moderna, com toda sua esterilidade e magnificência fria, impõe um modo de vida ao situar o homem no espaço. Todavia, embora essa configuração espacial seja observada, há outro modo de habitar, particular, que se sobrepõe a essa materialidade do lugar.

Palavras-chave: Casa. História do Habitar. Arquitetura Moderna. Goiânia.

¹ História e Teoria Interartes é um grupo de estudos cadastrado no Cnpq sob a coordenação do Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha. O Programa de Pesquisa Interartes envolve a incorporação e o debate sobre o modo como as categorias tempo-espaço acabam por provocar uma nova configuração ‘texto-imagem e corpo’, afetando a produção de um desenho teórico e de uma experiência da e na arte (e da arquitetura enquanto arte). A historicidade adotada diz respeito à formulação de um modelo que ressitua o ponto de vista das linguagens, conjugando aspectos formais, estruturais e semioses com os aspectos contextuais e da historicidade (hermenêutica).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG

A553h	Andrade, Isabela Menegazzo Santos de. A história e a memória de um modo de habitar. Goiânia, a residência da família Félix Louza (projeto de David Libeskind) em dois tempos: 1952 e 2011-2013 [manuscrito] / Isabela Menegazzo Santos de Andrade. - 2013. xv, 99 f. : il., figs, tabs. Orientador: Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2013. Bibliografia. Inclui lista de figuras, abreviaturas, siglas e tabelas. Apêndices. 1. Historia do habitar – Cotidiano urbano – Goiânia (GO). 2. Arquitetura moderna – Goiânia (GO). I. Título. CDU: 930.85:72(817.3)
-------	--

ABSTRACT

Tell the story of a place involves conceptual operations that relate to urban practices within what we might call a history of dwelling relating to this urban daily life and existential dimension of an inhabited place . Talk about a place to live and this place are distinct experiences . The watchful eye , which conceptualizes architectures , define styles and epochs , it is the same who inhabits the space. The study of home and ways of living appears within a discussion that involves architecture and urbanism , design , sociology , anthropology and other various aspects of research that relate to the experience of space and place distinctly . Under this process, the contributions referred to this type of research serve as support for discussion of home and existential place . The house appears as phenomenological field of study to think about not only the ways to build and register the architectural styles at a particular time , but also the ways of living and relating to space . Thus faces , considering the aspects of the history of the house , this research aims to understand how a place has been changed and modified over time and , in particular , how a particular home can bring important information about the memory and history of a way of living . Studies the primary home starting from a common home , the home of Mr. and Mrs. José Félix Louza Irene Felix Louza , located at Avenida Paranaíba with 09 Street , in the city center of Goiânia , project conducted by renowned architect David Libeskind . The study refers to its modern architecture and style , as well as patterns of living and live this space , which , from 1952 , date of the beginning of its construction , was established as culturally " modern house " . We may , from that, think of the ways of living of its inhabitants in a Goiania still unpaved and thereby appropriating this discourse of modern housing to ask ourselves : How can we belong to a place that is not ours ? Like this place - segregated territory or approached its inhabitants and how the assimilation of the concept of modernity and the real experience of that space was possible? Divided the work into three chapters : the first deals with the material elements of the file, a historical and architectural context , the second discusses succinctly the concept of modern home and its Brazilian styles , applying it to the object of study , the third chapter discusses the symbolic relations with the residents of the house in your inner space , analyzing the changes over the years . The final considerations intend to infer the proposal to think of ways of reframing of space inherent to its architecture and its aesthetic , thinking of lived spaces , reinvented and they bring in their internal arrangements private configuration , using the methodology of History and Theory Interartes based investigative . Modern architecture, with all its magnificence sterility and cold , imposing a way of life by placing man in space . However , although this spatial configuration is observed , no other way to live , particularly that overrides this materiality of place

Keywords: House. History of Dwell. Modern Architecture. Goiânia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
TRAJETÓRIA DE PESQUISA, FONTES, METODOLOGIA E CORPUS	
DOCUMENTAL.....	13
1 OS ELEMENTOS MATERIAIS.	26
1.1 A Casa no Contexto Arquitetônico.....	26
1.2 A Casa no Contexto Histórico.....	38
1.3 O Projeto Arquitetônico e a Topografia da Casa.....	44
2 A CASA E SEUS INTERIORES.....	50
2.1 O Conceito de Casa Moderna Brasileira.	51
3 RELAÇÕES SIMBÓLICAS.....	57
3.1 A Casa Simbólica.	59
3.2 O Habitar do Ponto de Vista dos Moradores: a Vida Cotidiana no Espaço Interior.	62
3.3 A casa Félix Louza. O Espaço interior.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS	87
ANEXO.....	93

INTRODUÇÃO

TRAJETÓRIA DE PESQUISA, FONTES, METODOLOGIA E CORPUS DOCUMENTAL.

METAMORFOSES DA CASA

*Ergue-se aérea pedra a pedra, a casa que só tenho no poema.
A casa dorme, sonha no vento a delícia súbita de ser mastro.
Como estremece um torso delicado, assim a casa, assim um barco.
Uma gaivota passa e outra e outra, a casa não resiste: também voa.
Ah, um dia a casa será bosque, à sua sombra encontrarei a fonte onde um rumor de água é só silêncio.*

Eugênio Andrade

Este trabalho é resultado de uma pesquisa sobre uma casa, onírica², primordial, mas também real. Construída na década de 1950, localiza-se à Rua 09 com a Avenida Paranaíba, no Centro da cidade de Goiânia. Foi projetada pelo arquiteto David Libeskind³, a pedido de seus moradores, Sr. José Félix Louza e Sra. Irene Félix Louza, que ainda hoje permanecem no local juntamente com sua filha Ana Maria Louza.

Essa casa aparece aos olhos de quem trafega pela cidade como um lugar enigmático, fonte para a projeção no tempo e no espaço de diferentes modos de se relacionar com a história da cidade na qual se encontra. De um modo todo particular, ela permaneceu preservada, conservada, quase intocada. A sua exterioridade – sua fachada – revela a presença dos elementos da arquitetura modernista na cidade.

De outro lado, meu interesse nos modos de habitar um espaço, e este em especial, permitiu-me aproximar dessa casa do ponto de vista da interioridade, no modo como as relações simbólicas se fazem marcadas por uma historicidade que se apresenta nos seus moradores e nas formas de se projetarem subjetivamente no espaço construído, pensando na perspectiva de um tempo e de uma história espacializados por seus habitantes.

Para desenvolver tal tarefa, se faz necessária uma contextualização histórica que inclua, do ponto de vista macrossocial, a história da casa moderna brasileira sob o ponto de vista arquitetônico e estilístico. Nessa contextualização, devem ser introduzidas as reflexões

² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. A casa onírica é uma das expressões usadas por Bachelard para conceituar sua casa de sonho, presente em sua obra. Nela, ele usa a literatura e a poesia para simbolizar os aspectos interiores da casa.

³ O arquiteto nasceu em Ponta Grossa, Paraná, em 24 de novembro de 1928, mas cedo se mudou para Belo Horizonte, onde ingressou na faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, graduando-se em 1952. Logo após sua formação, em 1953, muda-se para São Paulo, onde permanece até os dias de hoje.

em torno da construção e dos usos dos espaços domésticos. Trata-se de pensar em modos de habitar, de viver, de usar os espaços, contando neles suas histórias. Assim, opto por um diálogo com a filosofia e a psicanálise do espaço, investigando a complexidade do objeto enquanto lugar histórico, arquitetônico (estético) e de subjetivação – relações afectuais, de memórias e de usos entre moradores e seus espaços.

Meu olhar e construção metodológica ocorrem a partir da fusão de algumas áreas de interesse que acompanharam minha formação acadêmica. Venho de uma formação artística em que a relação com o espaço e os objetos fizeram parte do meu modo de expressão. Em 1999, iniciei o Curso de Arquitetura na Pontifícia Universidade Católica de Goiás, permanecendo por dois anos na faculdade. Não concluí o curso. Em 2001, ingressei na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, onde me licenciiei em *Design* de Interiores e pude perceber a diferença de abordagem nos dois cursos: o primeiro voltado para uma formação mais abrangente, aplicando conceitos de geometria e cálculo, além da análise do espaço, incluindo aulas de ateliê, trabalhos manuais e teatro; o segundo, voltado para uma formação mais teórica em *design* e artes visuais. Este último, possui, nos dois primeiros anos do currículo, um tronco comum aos demais cursos - artes plásticas, *design* de interiores e *design* gráfico, aulas de ateliê, teorias referentes à fotografia, semiótica, cultura popular e metodologias de projeto. Tais disciplinas de certa maneira me embasou de um conceito mais geral na construção de um processo criativo em artes visuais.

Especificamente em minha habilitação em *Design* de Interiores, hoje com o nome de *Design* de Ambiências, além do projeto de interiores, fomos incentivados a investigar a natureza de cada material, perceber e entender a origem dos objetos, a evolução das formas e dos estilos do mobiliário e, conseqüentemente, o habitar, que sempre me surgiu como algo ainda complexo, a ser estudado e entendido com um olhar mais atento e uma percepção mais aprofundada do que um simples arranjo interno.

Os estudos relativos à casa e aos objetos se tornou pra mim algo fundamental. Minha formação como *designer* me aproximou da pesquisa empírica do espaço e das formas, deu-me o interesse pela história do habitar.

Em 2009, ingressei na Faculdade de Artes Visuais como professora substituta nos cursos de Artes e Design, permanecendo no curso até o primeiro semestre de 2011, ano em que entrei para o mestrado no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Vindo de uma formação mais livre e intuitiva, me deparei com autores, conceitos e categorias diferentes dos habituais. Oriunda um espaço artístico, cuja formação era baseada mais nos valores cognitivos e criativos de cada um, deparei-me com um

espaço mais teórico de autores, metodologias e conceitos fundamentais nas disciplinas do Mestrado em História.

Por um lado, tive sempre de contar com o fato de estar em um programa de pós-graduação um tanto quanto diferente da minha formação, no que se refere a autores e aos modos de interpretação e leitura dos objetos. Assim sendo, tive de me apropriar dos discursos, me inteirar das teorias, abrir campo para uma análise mais geral do que seria o campo da pesquisa histórica.

No campo da pesquisa histórica, o estudo sobre o espaço parece ser ainda discreto diante de outros temas abordados em diversas teses e dissertações de pesquisadores goianos. Nesse sentido, um trabalho recente, desenvolvido em nosso programa da pós-graduação, vale ser ressaltado aqui: “Casas de sonho: a cultura de morar no Brasil nas páginas de *Casa e Jardim*, *Casa Cláudia* e *Arquitetura & Construção*” (2011), de Pinto Junior⁴, que trabalha com questões da arquitetura, do espaço e das imagens das casas brasileiras em revistas especializadas. Outro trabalho significativo é a dissertação de mestrado de Oliveira⁵, que desenvolve um estudo sob o título “Uma ponte para o século XIX: um estudo da casa meiapontense” (1999), sob a orientação do prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte. Essa pesquisa defende a preservação não apenas das fachadas das residências na cidade de Pirenópolis - GO, mas também os seus interiores, e traça as plantas ressaltando a dinâmica do espaço interno com o externo, criando as relações históricas entre os ambientes público e privado.

De sorte que, através do relato de nossa trajetória de pesquisa e das fontes citadas, nosso corpus documental e metodológico referencia, principalmente, Pankow⁶, que procura fazer com o espaço vivido aquilo que Freud⁷ fez com o mito: abri-lo para a sua verdade existencial e simbolizante. Se, por um lado, o corpo relaciona-se com seu lugar, por outro, o esvaziamento do sentido – das significações e significados - liga-se ao problema do espaço. Isso se revela nas histórias de vida de pacientes e na apreensão de uma fenomenologia do espaço na obra de Pankow, que demonstra como o problema de um corpo desabitado se revela também em modos mais e mais desagregados de organização da experiência espacial: “O

⁴ Rafael Alves Pinto Junior realizou sua tese de doutorado pela UFG no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História.

⁵ Adriana Mara Vaz de Oliveira realizou sua dissertação de mestrado pela UFG no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História.

⁶ PANKOW, Gisela. “*O homem e seu espaço vivido*”. Trad. Flávia Cristina de Souza Nascimento. Campinas, São Paulo: Papirus, 1988. Médica psicanalista, desenvolve um estudo sobre o homem e seu *habitat*, apropriando-se das teorias psicanalíticas para criar imagens e relações subjetivas entre o homem e o espaço vivido. Aproxima-se de Bachelard na medida em que cria relações subjetivadas de análise do espaço.

⁷ Trataremos principalmente de conceitos mais gerais da teoria psicanalítica de Freud, que serão abordados nos próximos capítulos.

homem em harmonia com seu espaço tem necessidade de referências simbolizantes. Para que um corpo encontre um lugar reconhecido, a linguagem deve situar o homem em suas relações com o outro”⁸.

Assim, podemos entender como referenciais simbolizantes tudo o que diz respeito à história do sujeito e sua integração numa genealogia, numa história familiar e numa história social e cultural. A relação da imagem corporal (num viés psicanalítico) com o espaço habitado permite construir, por meio das associações inconscientes feitas pelo corpo, a cristalização do tempo vivido (subjetivado) e a evocação deste no modo espacial (lógicas do lugar), tal como rastros de tempo no corpo, nas coisas e nos lugares (espacialização da memória).

É desse modo que vislumbramos a relação entre a História e a Psicanálise já no início das preocupações no campo da pesquisa e da investigação. Usando dois autores de formações distintas, Bachelard (filósofo e matemático) e Pankow (médica psicanalista), traçaremos paralelos em torno da relação histórica da casa na cidade e, em especial, nos interiores habitados.

O corpo habita o espaço de modo sincrônico, através das ocupações que realiza no espaço construído ao longo dos anos, e de modo diacrônico, na forma do tempo vivido e subjetivado, nas evocações das camadas da história do sujeito apresentadas em diversas situações, objetos, recantos, lugares que este ocupa enquanto vive, independentemente da época ou lugar.

A história no espaço se ocupa de apreender essas lógicas do lugar – suas “topológicas” –, para as quais a casa é também a história de uma ocupação e habitação, onde rastros e restos da história do corpo, da história das coisas e da história dos lugares se relacionam.

Sob a ótica de Pankow, o inconsciente é formado por um tempo múltiplo e não linear, um tempo descontínuo, que se expressa por meio de sintomas. A dificuldade em se contar uma história no espaço se encontra justamente neste aspecto. O espaço desordena o tempo linear e sobrepõe as histórias de cada época e etapa de uma vida e é por isso que se fala de uma subjetivação do tempo, da formação temporal como um vivido.

Nesse sentido, o espaço cristaliza os aspectos do tempo vivido e, ao ser subjetivado, o tempo passa então a ser evocado de maneira espacializada, sendo percebido pelo sujeito por meio dos cortes por ele empreendidos, os quais agregam sentido individual ao tempo.

⁸ PANKOW, Gisela. Op cit., pag. 17.

Entende-se aqui que o sujeito em sua historicidade recorta a temporalidade como um fluxo e sobrepõe as diferentes experiências e vivências em sua espacialização, o que, de certo modo, caracteriza uma desordem do tempo das lembranças em seu procedimento de espacialização.

O espaço é entendido, assim, como elemento que faz ressurgir o tempo perdido por meio da imersão do corpo⁹. A casa é um espaço físico cujas temporalidades se abrem para a criação de um espaço psíquico e de uma historicidade subjetivada, e cujas imagens advêm do inconsciente pelas percepções desdobradas e estados alterados de consciência. Enfim, por todo o caminho da percepção que vai além dos cinco sentidos, da intuição, e abarca a imagem simbólica enquanto ideal de casa e lar.

Desse modo, a noção de “casa habitada”, neste estudo, parte da idéia de um processo simbiótico - ordenado e desordenado - entre corpo e espaço, onde a dinâmica do espaço pode ser vista na implicação do tempo vivido. Nesses termos, posso definir que meu trabalho corresponde ao campo de estudos de uma história subjetiva e da subjetivação dos espaços, no modo como a história é contada num viés da experiência da habitação e da ocupação do espaço – modos de habitar, modos de viver, modos de ocupar, modos de usar.

Para entender um pouco mais dessa forma de pensar e pesquisar na História, quero retomar elementos desta subjetivação na minha própria experiência, através da minha trajetória como estudante, professora e pesquisadora.

O espaço e os objetos domésticos fizeram e fazem parte do meu modo de ver e de sentir, o que me aproxima da relação que tenho com o habitar: a disposição dos móveis, por mais despretensiosa que possa parecer, carrega uma carga de subjetividade e conta um pouco da história de um morador ou de um espaço. O móvel predileto, a gaveta proibida que, nos almoços de domingo na casa da avó, era sempre revisitada, ainda hoje, ao ser reaberta em minha memória, acessa facilmente os acontecimentos daquela casa.

Isso me faz pensar em como a organização dos espaços internos pode nos remeter a determinados momentos da nossa história, contando, através do mobiliário, de sua disposição e sua ordem, traços de uma subjetividade que revela, no espaço, a memória daquele lugar.

Nesse momento, a fenomenologia da psicanalista Pankow entra em diálogo com a filosofia de Bachelard, isto é, quando aproximo em minha pesquisa a relação entre subjetividade e espaço: se, em Pankow, o problema era de como o espaço revela a relação tempo e corpo, em Bachelard o espaço ganha uma autonomia imaginativa. Se o habitar pode

⁹ PANKOW, Gisela. Op cit., pag. .88

ser entendido como uma forma de se apropriar do espaço enquanto lugar e lugar-corpo, de se localizar corporal, subjetiva e historicamente, podemos também pensar o habitar e a casa como lugares capazes de provocar uma poética – no sentido de *poiesis*, de fabricação, construção do espaço, segundo Bachelard¹⁰.

Nesse sentido o tema do espaço pode ser lido fazendo uso da memória como agente articulador na construção do lugar, de uma história subjetiva, individual, na apropriação do espaço e na sua transformação num lugar habitado, o que nos sugere Pankow e Freud, autor que embasa os estudos da psicanalista, ao dar sentido à ideia de corpo-espaço, que nos traz a noção de sujeito agenciador, já que transfere ao espaço suas memórias. Por outro viés, temos a memória e a imaginação, a produção onírica, produção do devaneio, do delírio, das evocações. De como somos capturados pelos espaços e de como eles nos afetam advém a construção simbólica desse lugar imaginado, permitindo a fabricação de uma poesia do lugar, o que em Bachelard é tema frequente.

Assim, além dos autores que discutem a relação corpo-espaço e imaginário, caracterizando a ideia de casa e espaço como lugar primordial da existência, outros nos serão importantes ao discutir os novos modos de habitar a cidade numa contextualização histórica do lugar. Assim, um importante interlocutor do nosso trabalho é Sennett¹¹, que constrói uma história evolutiva dos modos de viver e de sentir o corpo na cidade, desde a Grécia antiga à megalópole Nova York do século XXI. Para o autor, a forma dos espaços urbanos deriva de vivências corporais específicas a cada povo e, mais que um catálogo histórico das sensações físicas no espaço urbano, o argumento é compreender como as questões do corpo foram expressas na arquitetura, no urbanismo e na vida cotidiana.

Outro autor, sociólogo, que também discute a relação do corpo na cidade, numa visão histórica, é Di Felici¹² que nos aborda, de uma maneira mais otimista, as novas formas comunicativas do habitar numa narrativa fundamentada na história e na crítica social dos meios de comunicação, partindo de um nó teórico crucial, as formas de habitar, baseado em fontes teóricas que entrecruzam autores que, na maioria das vezes, permanecem isolados entre

¹⁰ BACHELARD, Gaston. Op. Cit., pág. 18.

¹¹ SENNETT, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. São Paulo: BestBolso, 2008. O autor irá contribuir significativamente neste trabalho ao discutir historicamente as relações do corpo no espaço.

¹² DI FELICI, Massimo. *Paisagens pós-urbanas - o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar* São Paulo: AnnaBlume, 2009. É sociólogo pela Universidade La Sapienza de Roma e doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde é professor do Departamento de Relações Públicas. Coordenador e fundador do Atopos (ECA-USP), centro de pesquisa transdisciplinar e internacional que desenvolve estudos sobre transformações sociais promovidas pelo advento das novas tecnologias comunicativas digitais.

si, mas que constituem os próprios pressupostos teóricos do livro. De acordo com Di Felici¹³, a pesquisa é voltada para demonstrar o fim da experiência urbana e comporta a tomada de consciência de que os princípios de democracia e de cidadania estão acabando, desnudados da sua substância paradigmática (e da sua função política) como formas históricas de domínio.

Por outro viés, Brandão¹⁴, em seu livro intitulado *A casa subjetiva*, nos ajuda a pesquisar o espaço por uma abordagem semiótica. Na tentativa de construir casas como um texto (ao contrário de descrevê-las apenas), a autora nos anuncia dimensões sensoriais, perceptivas, afetivas, cognitivas, cartográficas: ou seja, o resíduo que talvez uma cientificidade recusaria. A casa como máquina de sensações e sentidos, de universos incorporais e de subjetividades é apresentada pela autora como um lugar de encontro e indistinção entre matéria e subjetividade.

Esses autores com suas distintas abordagens nos colocam diante de uma temática pouco discutida sob o ponto de vista da subjetividade presente nos espaços habitados e, conseqüentemente, o que podemos ser devido ao lugar em que vivemos. Margeando esse tema, Colomina¹⁵ discute a publicidade como forma de construção de um habitar moderno, em que as formas de viver e sentir foram aos poucos sendo construídas pelas publicidade, com o público e o privado se relacionando no espaço doméstico.

Ainda é necessário ressaltar que nosso objeto de estudo se insere dentro de uma história cultural do habitar e da arquitetura (ou um estudo das sensibilidades), como já afirmara Pesavento¹⁶.

Como fonte, temos uma casa dos anos 50, um inegável exemplar da arquitetura e do patrimônio goiano, notável pela sua arquitetura moderna, reconhecida nacionalmente e projetada por um importante arquiteto, e que ainda se mantém inviolada. A casa é visível, mas sozinha. Por sua característica arquitetônica, isolou-se dos acontecimentos externos, sem janelas ou aberturas que fizessem essa comunicação. Havia uma superexposição da casa para ninguém. Ela, nesses anos 50, era estranha, e a família, por conta da casa, metonimicamente era vista como estrangeira. O seu entorno não trazia semelhanças nem referências para o seu

¹³ DI FELICI, Massimo. Op. cit., pág 35.

¹⁴ Brandão, Ludmila Lima. *A Casa Subjetiva*. São Paulo. Perspectiva: 2002. Este livro é resultante de sua tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

¹⁵ Beatriz Colomina. *Privacy and Publicity*. Modern Architecture as Mass Media. Massachusetts London, England: The MIT Press Cambridge, 1994

¹⁶ Pesavento, Sandra Jatahy desenvolve, em artigo intitulado “Muito Além do espaço. Por uma história cultural do urbano” (1995), a relação da experiência (ou da renovação da sensibilidade do vivido) com nossas memórias, numa discussão que enfatiza um tempo passado que se faz presente. Estaríamos diante de uma das correntes centrais do novo paradigma que se propõe substituir o esfacelamento do conjunto de ideias e certezas herdadas do século XIX e que se encontra em crise nos tempos atuais.

lugar. Hoje, ela é mais invisível ainda, no meio do caos do centro, mas pode ser um patrimônio na medida em que se torna mais documentada. Parece hoje estar no seu tempo certo e se torna, agora, um bem a ser estudado, visível, dentro do campo de pesquisa histórico e arquitetônico da cidade. Pode essa casa ser vista como um bem, um patrimônio, lugar gerador e cristalizador de memórias?

O deslocamento da casa em relação às temporalidades e às espacialidades, o velar e o revelar um jogo de cultura e domínio entre público e privado, entre o sujeito e o objeto são o que nos aproxima dessa dimensão do vivido tão enunciada por historiadores, sociólogos, filósofos e psicanalistas que trataram do espaço em suas mais variadas vertentes, na tentativa de entender o habitar na contemporaneidade.

A dinâmica do espaço e dos acontecimentos, traduzidas em imagens oníricas, mentais e fotográficas, nos aproxima da discussão sobre o papel da imaginação na construção de imagens. Voltando a Bachelard, e adentrando no campo da filosofia e da psicanálise do espaço, pensar a casa, os objetos e o lar dentro do que podemos chamar de domesticidade do vivido. Podemos pensar a fenomenologia desse espaço nas pequenas tarefas da vida diária.

As coisas são banais no nosso cotidiano, mas são também pequenos arquivos de memórias. As gavetas, por exemplo, guardam em si um mistério profundo. Se pensarmos nos anos em que as gavetas vêm testemunhando nossos segredos mais íntimos, ficaríamos assustados ao nos deparar, tantas vezes, repetindo as mesmas coisas. Guardamos pra depois jogar fora - é essa a dinâmica das gavetas. Para que elas servem? Por que são, de tempos em tempos, revisadas, reorganizadas? Guardamos, colecionamos, escondemos, fazemos dela nosso pequeno arquivo de objetos indispensáveis, mas pouco usados. Pequenos objetos que precisamos ter para nos lembrar, eis um tema caro a esta dissertação: a memória das coisas, dos objetos, dos lugares de afeto¹⁷.

Partindo da temática da casa, dos objetos e seus desdobramentos, Bachelard, em sua obra *A poética do Espaço*, afirma que o homem habita a sua casa antes de habitar o mundo.

A casa das coisas: as gavetas, os cofres e os armários trazem em si uma espécie de

¹⁷ A memória dos objetos será abordada no capítulo em que trataremos da simbologia da casa e suas implicações, numa abordagem multidisciplinar entre o conceito de memória e o de espaço. Diferente do existencialismo de Heidegger, Bachelard também é um poeta e filósofo que busca na ciência e na poesia sua epistemologia. A obra bachelardiana encontra-se no contexto da revolução científica no início do século XX, sugerindo então a relatividade do objeto científico. A "ruptura epistemológica" entre a ciência contemporânea e o senso comum é a marca da teoria bachelardiana, que o submete a pensar nos problemas da imaginação poética da criação de imagens: "é necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada (...) a imagem poética é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas." (BACHELARD, Gaston. Op.cit.pág. 01)

estética do oculto e, para ele, habitar não significa estar abandonado em qualquer lugar de um mundo hostil. Significa estar abrigado graças ao "amparo da casa".

Assim, podemos alargar o conceito de habitar ao modo de ser do homem no espaço e afirmar que o homem mora no espaço tal como habita na casa. Ora, o habitar a casa só pode dar amparo quando o homem morar de modo mais dilatado no espaço. O que seria, então, esse modo dilatado de habitar, esse morar que abriga e acolhe? Para Bachelard, somos parte integrante do espaço, sendo a essência do homem totalmente determinada pelo seu habitar. Destaca, fundamentalmente, a função de proteção da casa e vê os "espaços felizes" como "espaços de posse".

Desse modo, a história da casa aparece como uma forma de percorrer as camadas de tempo em um ambiente doméstico. Certo dia, arrumando minhas gavetas, organizando pentes e objetos afins, eliminando frascos quase acabados, observando o que era importante ou não, pude perceber quanto é vasto o interior de uma gaveta. Pensei no pente que seu dono já não mais usava, no resto de perfume que já não fazia mais minhas pernas tremerem, no resto das coisas que tiveram fim. Naquele momento, percebi que as coisas perdem o sentido e o valor se nelas não investimos afeto. E que as imagens possuem ainda mais força dentro de nós.

Saindo de casa e indo pra rua, é na experiência do “ser na cidade” que podemos sentir as formas de se relacionar, sentimentos de pertencimento e estranhamento, noção de espaço e da falta dele. Tal como afirma Elias¹⁸, o ambiente é escritura - as inscrições materializam-se como ambientes; se abrem à dinamicidade de seu objeto, tornando tais inscrições sujeitas ao redesenho permanente, uma vez que não se pode, através de projetos, determinar o metabolismo das qualidades que dão a um ambiente respiração e voz, perfazendo uma escritura. “Da expressão ao fato, do projeto ao uso – os ambientes são produtos de uma intersemiose para a qual concorrem faixas sógnicas que vão da raiz biofísico-química da espécie aos universos culturais produzidos pelo homem”¹⁹.

Para ele, a cidade constitui um espaço-lugar-ambiente de aprendizagem, de disciplina, de cooperação e, em que pesem contrastes e conflitos repertoriais de toda espécie, tende às esferas da razão e da educação. Trata-se de um projeto paradigmático, o vir a ser perene do impulso à emancipação, para onde convergem esforços técnico-científicos, econômicos, filosóficos, bem como disputas anacrônicas de várias ideologias. Para Elias, a cidade instaura

¹⁸ ELIAS, Eduardo de Oliveira. “Autopoiesis, semiótica e escritura”. São Paulo: Perspectiva, 2008.pag. 47. É arquiteto e seu estudo, fruto de sua pesquisa de doutorado PUC-SP em 2006, busca através da semiose e sua epistemologia, trazer para o campo das cidades e da arquitetura essa discussão.

¹⁹ ELIAS, Eduardo de Oliveira. Op.cit.,. pág 47.

um meio háptico-visual-locomotor²⁰. Transformada a forma em lugar, ele implica uma construção gradual da experiência sensível.

Se no trânsito, dirigindo o carro, a janela se torna meu quadrante, dali posso ver do tamanho que quero. É na cidade que podemos criar nossas relações, as trocas, os mecanismos de trabalho e convívio. É na cidade que aprendemos de fato o que ensaiamos dentro de casa, o ambiente privado e público se manifestando em suas mais variadas dimensões no cotidiano da vida prática. Da janela do meu carro, vejo uma mulher seminua, andando cambaleante no canteiro central de uma avenida movimentada, descalça e vestindo apenas uma camiseta. Ela pertence de fato àquele lugar. Dos dois lados, os carros passam numa velocidade frenética. Ela foi procurar um feixe do sol da manhã e se sentou, curvada diante da sua impossibilidade, vivendo aquele espaço como se fosse sua própria casa. Devaneios a parte, essa cena faz pensar como esse corpo vive o lugar, em como é possível viver a cidade sem muros, aberta, com se toda ela fosse sua casa. Sua casa, caótica, reflete seu habitar no mundo. Como seria fazer parte de um lugar tão sem-lugar? Como seria se pertencer a lugar algum? O corpo doente não consegue estabelecer laços com o espaço, uma dentre muitas relações complexas em relação ao habitar. Para a mulher seminua, as pessoas que passavam lhe eram indiferentes, pois que ela já fazia parte da paisagem.

Da minha janela procuro pessoas, procuro com os olhos atentos de quem observa o lugar, para dele poder tirar alguma experiência. Enquanto presa em meu próprio carro, sem ter onde parar e andar na cidade, vejo o tempo passar pela janela, percebo que a experiência do estar na cidade se torna, sobretudo, uma questão de espaço. Essas situações são tão típicas de quem vive em uma cidade grande que passam despercebidas.

A tentativa não é exatamente discutir se uma cidade acolhe e a outra, não, se um lugar nos aproxima e o outro nos afasta, se uma casa é acolhedora e outra, não. O que queremos levantar é a ideia de que existe no espaço um processo de semantização de si, isto é, é como se o corpo e o próprio Eu pudessem ser espelhados no espaço.

Também não se trata de traçar uma história da evolução da moradia moderna ou tampouco apontar como a cidade ou suas arquiteturas traçam um novo modo de morar, mas tentar entender como o corpo se posiciona diante dessas possibilidades e apreende novas formas de morar, na medida em que o espaço só existe se nós o simbolizamos e o criamos dentro de cada um de nós.

²⁰ O termo está inserido dentro do campo de estudos da Interartes, grupo de estudos cadastrado no Cnpq e coordenado pelo Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha. Alguns dos termos utilizados neste trabalho procuram conceituar a experiência sensível no espaço através dos sentidos visuais e scinestésicos e, com isso, uma nova forma de reinterpretar o espaço.

Desde o ponto de vista das matrizes teóricas desenvolvidas pela História Cultural, na segunda metade do século XX (com ênfase para uma produção e divulgação pós-1980), até os estudos realizados pela chamada História Urbana (relações entre sujeito e cidade), as casas aparecem como tema de discussão, seja pelo seu espaço físico e material ligado ao objeto concreto, seja como lugar de produção, ambos relacionados aos modos de viver e à estética resultante da transformação do espaço, refletindo a problematização da casa enquanto lugar de habitação - questão de ordem filosófica enunciada por Heidegger²¹ e traduzida na problemática do campo histórico-cultural.

A composição de uma historiografia que privilegia as dimensões estéticas e subjetivas aliadas ao estudo da função política, cultural e territorial do espaço permite o desenvolvimento de uma narrativa histórica que envolve a organização e a dinâmica desses espaços com uma organização subjetiva e afectual, e sua hierarquização interna - suas relações fora/dentro, espaço doméstico, espaço privado, espaço íntimo, espaço vivido e espaço público - pelo viés das relações entre objeto cultural, hermenêutico e pulsional.

Assim, os interiores se abrem para os exteriores (projeto e edificação, urbanismo, cidade, vida cultural) e aprofundam as dimensões do interior percebido aqui como processualidade do vivido, lugar interpretativo e rede de subjetivação e de afeto, nos modos de viver e de habitar, nas passagens entre espaço, corpo e sujeito.

Nesse sentido, pensar a casa historicamente como um bem simbólico e cultural, hermenêutico-interpretativo e pulsional (pelo desejo), permite abrir campos para uma pesquisa relacionada ao sujeito psíquico e suas relações íntimas com os objetos que o cercam. O princípio narratológico trata de observar o edifício – projeto e edificação – como artefato-personagem que traça relações entre formas arquitetônicas, urbanísticas e objetais numa diacronia entre o advento dos edifícios e as transformações ocorridas em simultâneo à vida cultural da cidade. Também o trata como parte de um processo vivido e interpretado, fazendo do espaço objetivo um espaço habitado (espaço vivido), configurando uma rede interpretativa (leitura hermenêutica) e uma rede de subjetivação e afectual (leitura pulsional), traçando passagens entre ele (o edifício, a casa), o sujeito e o corpo.

Nesses termos, o trajeto desta pesquisa aparece em diversos momentos da minha produção acadêmica, a produção de alguns artigos para congressos que falam dos conceitos

²¹ **HEIDEGGER**, Martin. *Ensaio e conferências* [1954]. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia de Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002.

de casa, do habitar e das relações do corpo com o espaço. Tais produções foram fundamentais para o processo de construção deste diálogo entre casa e habitar.

Em 2010, escrevi a “A casa moderna (Goiânia, 1950-1961) em seus interiores. Tempo e espaço vividos e a produção de descontinuidades na cultura edificada”, artigo apresentado no III Colóquio de Pesquisas da História – VIII Semana de História da UFG. Nele identifiquei o modo como os espaços interiores afetam a paisagem e o território urbano, promovendo descontinuidades e intervalos na cultura das edificações, relacionando-o a uma história de cunho antropológico e identificando, pelos restos produzidos no cotidiano, as clivagens entre os espaços públicos, privados e íntimos e as formações de percursos subjetivos e narrativos. Outro artigo, intitulado “O espaço interior e sua dimensão poética” foi apresentado no XVII Encontro Regional de História - Associação Nacional de História – Núcleo Minas Gerais / Uberlândia, a aponta para as sensibilidades reveladas no espaço interior e a complexidade da casa vista como espaço inventado e inventivo, sua dimensão doméstica na invenção no espaço moderno.

Posteriormente, já definido meu objeto de estudo, apresentamos um artigo no V Simpósio Nacional de História Cultural “Ler e Ver - Paisagens Subjetivas, “Paisagens Sociais – UnB/DF, intitulado “A casa Félix Louza - 1950. Espacializando memórias na construção do *habitat* moderno em Goiânia”, em que um estudo mais específico da casa pôde ser realizado.

De modo que a produção do projeto para o mestrado foi embasado nessas pesquisas exploratórias e nos textos produzidos. Contamos ainda com as disciplinas da pós-graduação, para as quais realizamos mais alguns artigos, apresentados em congressos, e que inseriam a relação do corpo e da performance nos espaços interiores, dentre eles: “Os mapas mentais afectuais em seus percursos”, texto que foi produzido juntamente com meu orientador, Dr. Márcio Pizarro Noronha, e que apresenta os interiores pensados como espaços cenográficos e, muitas vezes, enquanto corpos (o corpo do espaço).

Dessa discussão, produzimos ainda o texto “Pra onde retornar”, para ilustrar o tema do colóquio Arte Cidade (Geperformance-Poa e Interartes-Go), Porto Alegre, junho de 2011, trazendo o debate em torno da arquitetura num sentido mais amplo, pensando em como os processos de ocupação do espaço são feitos pelos artistas e como essas relações interferem de alguma maneira em suas obras. Nesse sentido, as noções de espaço e lugar foram abordadas com referência aos conceitos de rizoma e memória. Ainda em relação ao espaço enquanto obra de arte, realizamos uma apresentação na I Semana de História do IFG: “Obra, corpo, casa. Discutindo o habitar na contemporaneidade”, que refletiu sobre o modo como as

instalações, intervenções e formas objetais tridimensionais no campo artístico revelam elementos de uma história sintomal da casa.

Com as teorias sobre espaço e lugar mais amadurecidas, tratamos de aprofundar um pouco mais as discussões referentes aos modos de habitar e as maneiras de percepção do espaço. Desse modo, produzimos dois textos que relacionavam as percepções acerca do espaço vivido na relação com a História e a memória dentro do campo da História das Sensibilidades, abordando os modos do habitar. O primeiro deles foi no X Encontro Estadual de História - Anpuh-GO "Didática da história: pesquisar, explicar, ensinar", com o título "Casa- Corpo. Uma análise sobre o habitar"; o outro, mais recente, produzido em setembro de 2012 para o XXI Encontro Estadual de História em Campinas-SP, intitula-se "Dos sentidos no espaço", coautoria com Lima,²² quando abordamos as formas de percepção e as estruturas simbolizantes particulares a cada indivíduo, em especial pessoas com deficiência visual. Este último artigo fez parte, dentre os demais, de meu estudo e metodologia de pensar o espaço no campo das experiências subjetivas e sensoriais (percepções háptico-scinestésicas).

Assim, os capítulos que se seguem tratam a casa num contexto arquitetônico, histórico e topográfico da cidade de Goiânia na década de 1950. De forma mais detalhada, tratam a cozinha e a sala de estar em suas modificações ou permanências; apresentam o espaço externo da casa em um contexto topográfico para, posteriormente, analisar aqueles dois ambientes que podem nos trazer, de maneira espacializada, as modificações e os modos de morar da família Félix Louza ao longo dos anos.

²² Jorge Antonio Monteiro de Lima é psicólogo e desenvolve uma pesquisa de mestrado relacionada ao espaço e aos deficientes físicos dentro da UFG, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

1 OS ELEMENTOS MATERIAIS.

1.1 A Casa no Contexto Arquitetônico.

Para a localização e seleção de nosso objeto de pesquisa, foram seguidas as diretrizes apontadas pelas pesquisadoras Vaz e Zárte²³, que realizam, desde 2002, através de um projeto de pesquisa do Núcleo de Estudo do Edifício e da Cidade, do Departamento de Artes e Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, um mapeamento das casas modernistas na cidade de Goiânia. Seus estudos demonstram o

Início de outro momento da modernização do Estado, alavancada nas políticas nacionais que têm forte ressonância no âmbito regional e que evidenciam as políticas de interiorização de desenvolvimento para a região Centro-Oeste de Juscelino Kubitschek e a criação de Brasília, além da ampliação da infraestrutura econômica no setor de comunicação, transporte e energia. No âmbito local, destacam-se a criação das universidades e a institucionalização do planejamento no Estado de Goiás.²⁴

Dentro do conjunto de dez casas identificado pelas pesquisadoras, selecionamos para investigação inicial três residências representativas do período de 1950, passíveis de serem abordadas por uma dimensão multidisciplinar. Os critérios de seleção partiram das premissas de que, ainda habitadas, tais casas e seus interiores podiam contar os tempos vividos; que, mesmo utilizadas por pessoas ou famílias, o seu registro se alteraria com o tempo; e que, deveriam ainda estar com sua integridade “modernista” intacta, provinda dos seus projetos, no caso três, porque assinados por três arquitetos vindos de escolas diferentes.

Abaixo, as imagens e as referências das respectivas casas, com o intuito de esclarecer a coerência da escolha do nosso objeto particular.

A primeira das três casas investigadas foi a residência projetada pelo goiano Eurico Godói²⁵ para o Sr. Eurípedes Ferreira, hoje de propriedade do escritor Bariani Ortêncio, na

²³ VAZ, Maria Diva; ZÁRATE, Maria Heloisa. *A casa goiana: documentação arquitetônica*. Goiânia: Editora da UCG, 2003. Referimo-nos à pesquisa em desenvolvimento, efetivada pelas arquitetas e docentes do Núcleo de Estudo do Edifício e da Cidade, do Departamento de Artes e Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Goiás que pesquisam a arquitetura moderna em Goiânia entre 1950-1970. O texto a ser citado foi publicado na editoria Arquitectos do *Portal Vitruvius* n.341.

²⁴ VAZ, Maria Diva; ZÁRATE, Maria Heloisa. op cit., pág 03.

²⁵ O goiano Eurico Godói se formou na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Estagiou, no Rio de Janeiro, com Oscar Niemeyer e teve uma influência declarada de Lúcio Costa, Afonso Reidy e Atílio Correia Lima, todos arquitetos modernos. Demonstrou uma sensibilidade aguçada na leitura das soluções estéticas adotadas por esses arquitetos. Ao retornar à Goiânia em 1951, já graduado, atuou profissionalmente no serviço público e em escritório particular, sendo autor de vários projetos nos quais buscou concretizar os ideais modernos incorporados no período de sua formação. É de sua autoria a primeira casa moderna de que se tem

Rua 82, Setor Sul (figuras 1, 2 e 3). Godói adotou a horizontalidade modernista à qual associou uma inovação: a escada externa que dá acesso ao vestíbulo do edifício. O volume, em forma de "L", se volta para o pátio interno, sem, no entanto, fechar-se para o exterior público.²⁶



Figura 1 - Vista da cidade, 2009. Fonte: Silva Neto, 2010.

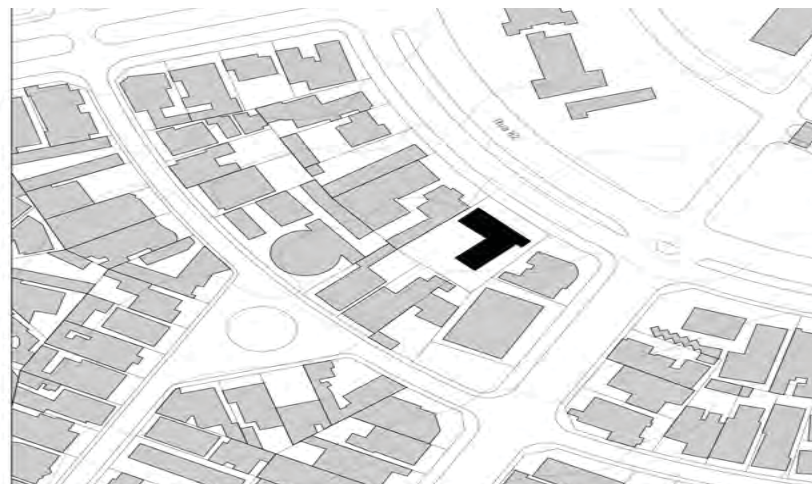


Figura 2 - Locação do terreno. Fonte: Silva Neto, 2010.

notícia e que tem repercussão em Goiânia por se distinguir funcional e esteticamente das demais e por causar impacto sobre a sociedade local – a casa da Rua 10 esquina com a Rua 91, no Centro, de Dorival e Tereza Barcelar (hoje muito alterada). Essa casa apresenta uma concepção espacial distinta das casas goianienses de então, na medida em que enfatiza a setorização das atividades e, mais do que isso, a inversão na sua distribuição. O arquiteto traz o setor social e de serviços para a parte anterior (frontal) do edifício e situa o setor íntimo na parte posterior.

²⁶ VAZ, Maria Diva; ZÁRATE, Maria Heloisa. op cit., pág 07.



Figura 3 - Vistas da casa da Rua 82, Setor Sul. Fonte: Foto de Isabela Menegazzo/mar.2010.

Na sequência (figuras 4 , 5 e 6), tivemos a casa projetada por outro arquiteto goiano, Luís Osório Leão²⁷, em 1961, para o Sr. Benedito Umbelino de Souza, situada na Alameda Botafogo, no Setor Sul. Está localizada em terreno estreito e comprido e o edifício fica implantado no sentido da profundidade do lote. O volume retangular resultante tem a face mais reduzida voltada para a rua e reafirma a intenção arquitetural de referências modernas: volume geométrico unitário, sem elementos decorativos. No agenciamento espacial, ele define uma organização em níveis no pavimento inferior, aplicando as lições de Vilanova Artigas²⁸. O primeiro nível é reservado ao trabalho, ao estar e ao jantar, que se apresentam

²⁷ O arquiteto goiano Luis Osório Leão estudou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, formando-se em 1959. Quando estudante, trabalhou nos escritório de Jan Maitrejean, Vilanova Artigas e David Libeskind. Indiscutivelmente, os conhecimentos teóricos e práticos partilhados entre a vida acadêmica e o cotidiano profissional trouxeram ao jovem estudante uma formação privilegiada. No início de 1955, foi admitido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a famosa FAU Maranhão. No período universitário, estagiou com Jan Maitrejean e teve contato direto com Anhaia Mello, Vilanova Artigas e Carlos Millan (LUSCHER, 1999). Viu-os sempre como mestres e, na vida profissional, apesar das dificuldades materiais, sempre seguiu os conceitos disseminados por esses preceptores. Trabalhou também no escritório de David Libeskind como coordenador dos desenhistas no desenvolvimento do projeto do Conjunto Nacional de São Paulo. Simultaneamente ao curso universitário, investiu seu tempo em cursos paralelos de desenho, pintura, gravura, sistema estrutural, entre outros. (LONGHI, 1999).

²⁸ Vilanova Artigas (1915-1985) graduou-se engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Artigas se envolveu, ainda estudante, com um grupo de artistas de vanguarda (dentre os quais destacar-se-ia mais tarde o pintor Alfredo Volpi) conhecido como Grupo Santa Helena, devido ao seu constante interesse pela atividade do desenho — tema cujo estudo viria a se tornar um dos elementos mais presentes em sua obra. Tendo se tornado professor da Escola Politécnica, Artigas fez parte do grupo de professores que deu origem à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU). Tornou-se um dos professores mais envolvidos com os rumos dessa nova escola: é de sua autoria o projeto de reforma curricular implantado na década de 1960, que redefiniria o perfil de profissional formado por aquela escola e também foi responsável, junto ao arquiteto Carlos Cascaldi, pelo projeto da nova sede da Faculdade: um edifício localizado

integrados e se abrem em amplos painéis envidraçados para o recuo lateral ajardinado, destacando-se, como elemento focal, a rampa que dá acesso ao pavimento superior; o segundo nível é destinado à armazenagem e preparo dos alimentos e à sala de almoço. No piso superior distribuem-se os quartos em sequência, que se permitem reconhecer externamente na sucessão das varandas laterais.²⁹



Figura 4 - Vista da cidade, 2009. Fonte: Neto, 2010.



Figura 5 - Locação do terreno. Fonte: Neto, 2010.

na Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira que leva seu nome e sintetiza seu pensamento arquitetônico. A reforma curricular desenhada por Artigas foi também importante ao definir uma série de novas possibilidades de prática e atuação profissional para os novos arquitetos, associando à arquitetura áreas, como o desenho industrial e a programação visual, a partir da crença de que o profissional deveria participar ativamente no desenvolvimento de todos os processos industriais requeridos pelo projeto nacional-desenvolvimentista então em voga no país

²⁹ VAZ, Maria Diva; ZÁRATE, Maria Heloisa. op cit., pág 08.



Figura 6 - Vista da casa com elevação para Alameda Botafogo. Fonte: Neto, 2010

A casa escolhida para esta pesquisa, dentre as três casas investigadas, foi uma projeto do arquiteto David Libeskind³⁰(figura 7). Os critérios de escolha do objeto foram: a facilidade do acesso às fontes já que os moradores originais ainda permaneciam no local e se mostraram dispostos a contribuir com a pesquisa; sua integridade física altamente preservada; e ter sido construída por um importante arquiteto de renome nacional.

Com uma formação ampliada, esse arquiteto atuou também como artista plástico e *designer* e sintetizou em sua obra o diálogo entre essas áreas. O livro *A obra de David Libeskind – ensaio sobre as residências unifamiliares*, dissertação de mestrado da arquiteta paulista Luciana Tombi Brasil³¹, apresenta as principais obras do arquiteto, com detalhes dos processos construtivos de cada casa que nela figura, com fotos, plantas e croquis feitos pelo arquiteto e pela autora do livro. Apresenta ainda a trajetória de Libeskind pela arquitetura residencial e suas influência do período modernista da arquitetura brasileira, especialmente de Belo Horizonte, a partir da década de 1940, período em que a capital mineira vivencia o mais intenso e abrangente desfile de ideias modernistas.

³⁰ Filho de imigrantes poloneses, David Libeskind nasceu em Ponta Grossa, Paraná, em 24 de novembro de 1928. Com um ano de idade, mudou com a família para Belo Horizonte. Em 1948, ingressou na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, onde se graduou em 1952. Em 1953, Libeskind viaja a São Paulo em busca de trabalho e lá se radica.

³¹ BRASIL, Tombi Luciana. *David Libeskind*. São Paulo: Edusp.2007. (Coleção Olhar Arquitetônico, v.2).pág.48.



Figura 7 - Foto: David Libeskind, 1951. Fonte: BRASIL, 2007.



Figura 8 - Foto: Conjunto Nacional, SP, 1956. Fonte: BRASIL, 2007.

Um de seus mais importantes projetos, o Conjunto Nacional³² (1954), construído na Avenida Paulista em São Paulo (figuras 8 e 9), foi projetado em meio a um contexto específico da arquitetura paulista, contribuindo para a crescente onda de prédios modernos da capital. Na época, recém-instalado na cidade, Libeskind venceu o concurso fechado para o Conjunto que, pode-se dizer, de acordo com Brasil³³, juntamente com o Copan e o Parque Ibirapuera, transformou-se em uma das obras mais significativas da mudança pela qual passou

³² O conjunto tem 3 torres com 25 andares cada (duas alas comerciais e uma ala residencial), 450 unidades, 800 vagas de estacionamento, numa área de 14.600 m², área construída de 120.000 m².

³³ BRASIL, Tombi Luciana. *Op. cit.*, pág.49.

a cidade na década de 1950. Brasil traz em seu livro, detalhadamente, todo o processo e os projetos da construção dessa obra.



Figura 9 - Foto: Construção do Conjunto Nacional, SP, 1954. Fonte: BRASIL, 2007.

Desse modo, o arquiteto inicia sua carreira em meados da década de 1950 e começa a figurar no cenário dos importantes nomes da arquitetura moderna paulista.

Outra importante referência sua está na participação em Bienais de São Paulo, que premiavam projetos

“com o intuito de divulgar a arte moderna brasileira e internacional, um grupo remanescente do movimento pioneiro da Semana de Arte Moderna, ampliado por representantes da elite paulista e por novos artistas e intelectuais, procurava fundar associações e clubes onde a discussão sobre uma instituição voltada para a preservação e divulgação da arte moderna começava a tomar corpo, inspirada em instituições norte-americanas (...) esta ação da “política da boa vizinhança” visava a criar e abrir mercados para os produtos americanos com os países latino-americanos”³⁴.

A I Bienal de São Paulo, inaugurada em 20 de outubro de 1951, contou com a participação de 23 países e 729 artistas; na edição seguinte, a participação saltou para 33 países. Da IV Bienal, realizada no ano de 1957, Libeskind participou com dois projetos: o

³⁴ BRASIL, Tombi Luciana. *Op. Cit.*, pág.48.

Conjunto Nacional e a residência de José Felix Louza, projetos de 1954 e 1952, respectivamente.

Ainda seguindo a trajetória do arquiteto, em seus projetos a habitação unifamiliar, um dos grandes temas da arquitetura do século XX, foi sem dúvida sua inspiração primordial. Nela, os edifícios e objetos estavam imbuídos da ideia de progresso e otimismo próprios da década de 50. Suas obras foram publicadas em revistas nacionais especializadas da época, como a *Ad – Arquitetura e Decoração*, *Acrópole*, *Habitat* (dirigida por Lina Bo Bardi), *Casa e Jardim* e *Brasil Arquitetura Contemporânea* (que Libeskind dirigiu no ano de 1957), contribuindo para uma maior divulgação da arquitetura moderna pelo país.

Essa divulgação da arquitetura moderna e dos novos modos de morar passaram a fazer parte do imaginário popular, fundado nas correntes estéticas e no discurso da modernidade e influenciaram, sem dúvida, os proprietários da residência da Rua 9, família Félix Louza, na escolha pelo arquiteto Libeskind, então residente na cidade de Belo Horizonte, onde começou sua carreira.

Na ocasião do encontro para a resolução do trabalho, no ano de 1952, a Sra. Irene Louza relata em entrevista que discutiu o projeto com o arquiteto e colocou nele suas preferências, entre as quais a ausência de janelas na casa. Ela queria “algo moderno, assim como as casas de Belo Horizonte”. Sendo assim, o arquiteto pediu aos seus clientes a localização, a metragem e todos os dados necessários para a execução do projeto.

De sorte que ele projeta, em 1952, na Avenida Paranaíba com a Rua 9, no Centro de Goiânia, a casa para a família Félix Louza, concluída dois anos após a contratação dos serviços. Trata-se de uma casa de um único pavimento, localizada no centro da cidade, na confluência de duas vias, uma delas uma das principais avenidas da cidade:

Em razão desta situação o arquiteto elimina as aberturas para as vias, cria anteparos utilizando painéis revestidos de material cerâmico, ou de cobogós e “volta” a casa para o interior. A setorização é claramente definida e os diversos setores estão articulados ou margeados por jardins e pátios. O jardim central atua como elemento integrador, possibilitando melhor solução de ventilação e iluminação nos ambientes de estar e circulação. O volume retangular é marcado pela horizontalidade, enfatizada pelo prolongamento dos muros para além dos limites da cobertura. As fachadas se distinguem, seja pela riqueza de materiais – revestimentos cerâmicos diversos e cobogós nas duas fachadas –, seja pela relação entre cheios e vazios. A laje é de concreto e a cobertura é de telha de cimento amianto.³⁵

O arquiteto David Libeskind, contratado para a idealização e execução do projeto arquitetônico, participou também do projeto do interior da casa. Em entrevista, o Sr. José

³⁵ VAZ, Maria Diva; ZÁRATE, Maria Heloisa. Op cit., pág 08.

Félix Louza afirma que, em 1950, Goiânia não possuía arquitetos com formação e conhecimentos eruditos e contemporâneos que pudessem atender ao que, para eles, era “algo inovador”. O casal viajava muito para outras regiões do Brasil, como São Paulo e Belo Horizonte, e a “ideia que rondava a cabeça da família” naquele momento era a de construir uma casa moderna, diferente das demais, na qual eles e os filhos pudessem ficar enquanto as crianças estudavam na capital. A família morava na fazenda, no município do Bonfim, hoje Silvânia, região localizada a leste do Estado de Goiás, aproximadamente a 80km de Goiânia.

A construção da casa não foi tarefa fácil naquele período. Os materiais utilizados na construção, como cimento, tijolos, revestimentos, telhas, esquadrias e vidros, assim como a parte dos acabamentos internos, vieram de São Paulo, já que, em Goiânia, naquele tempo, encontrar materiais que atendessem ao projeto e ao acabamento determinado pelo arquiteto não era possível. A construção da casa foi comandada pelo então amigo, padre e padrinho de uma de suas filhas, Pe. José Quintilhiano Leopoldo e Silva (responsável pela obra).

Em um dos croquis realizados pelo arquiteto na década de 1950 (figura 10 e 11), podemos perceber a inovação do projeto na capital. Um novo modo de morar seria proposto, ou seja, ambientes detalhados e projetados de acordo com a necessidade inicial do casal e de seus cinco filhos, todos em fase escolar. Para isso, Libeskind pediu autonomia para que o projeto pudesse caminhar de acordo com o planejado.

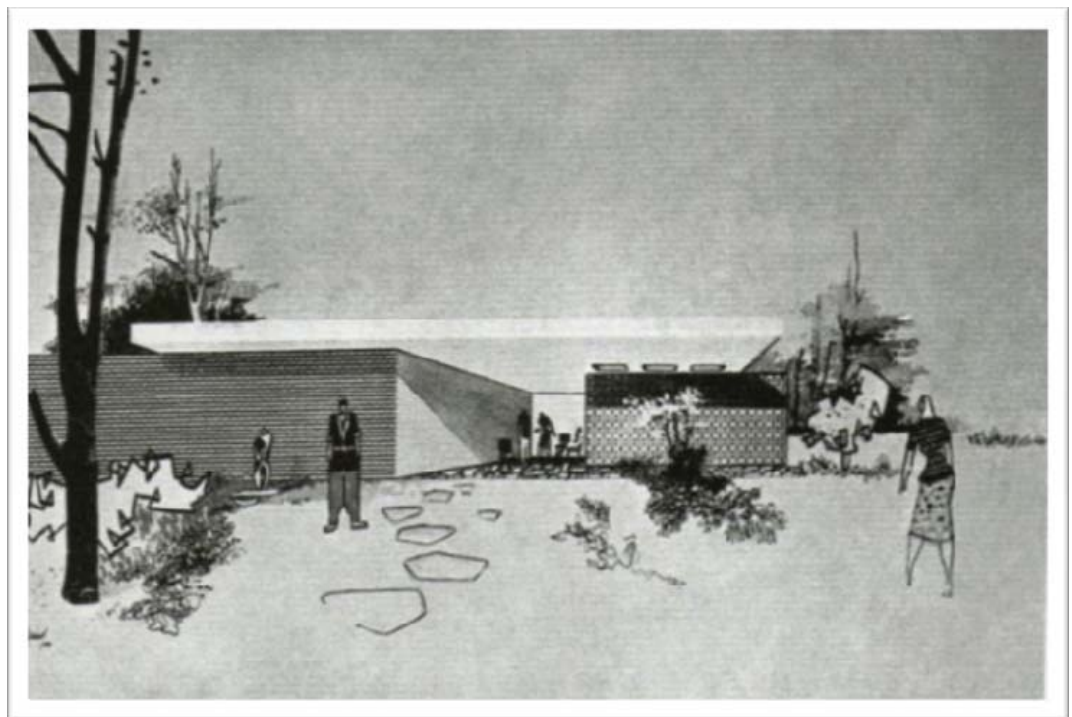


Figura 10 - Croqui realizado por David Libeskind, 1953. Arquiteto David Libeskind (Acervo do autor). Fonte: BRASIL, 2007.

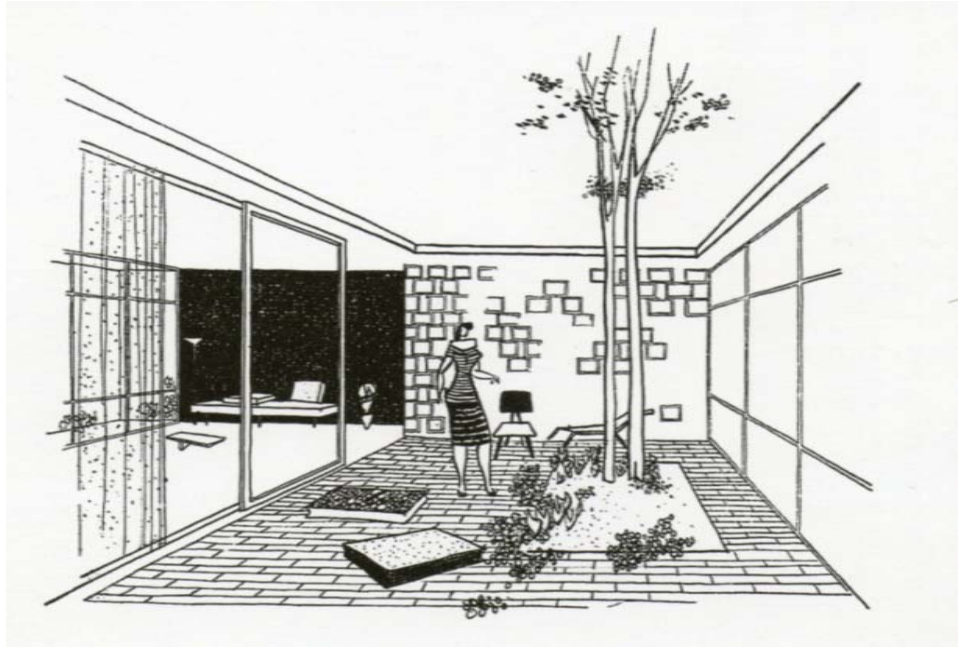


Figura 11 - Perspectiva do jardim interno. Croqui do arquiteto, 1952. (Acervo do arquiteto). Fonte: BRASIL, 2007.

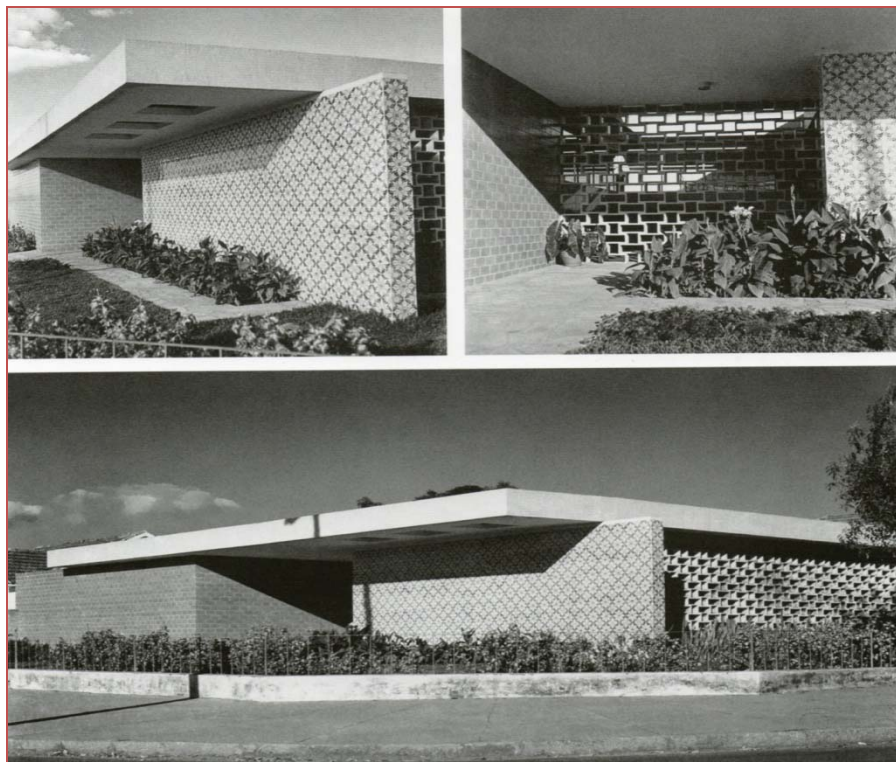


Figura 12 - Fotos da casa, década de 1950. (Acervo do arquiteto). Fonte: BRASIL, 2007.



Figura 13 - Fotos da casa Fonte: Isabela Menegazzo, 20/10/2012.



Figura 14 - Fotos da casa. Fonte: Isabela Menegazzo, 20/10/2012



Figura 15 - Elevação Rua 09 em outubro de 2012. Fonte: Isabela Menegazzo, 20/10/2012



Figura 16 - Fachada. Av. Paranaíba. Outubro de 2012. Fonte: Isabela Menegazzo, 20/10/2012.

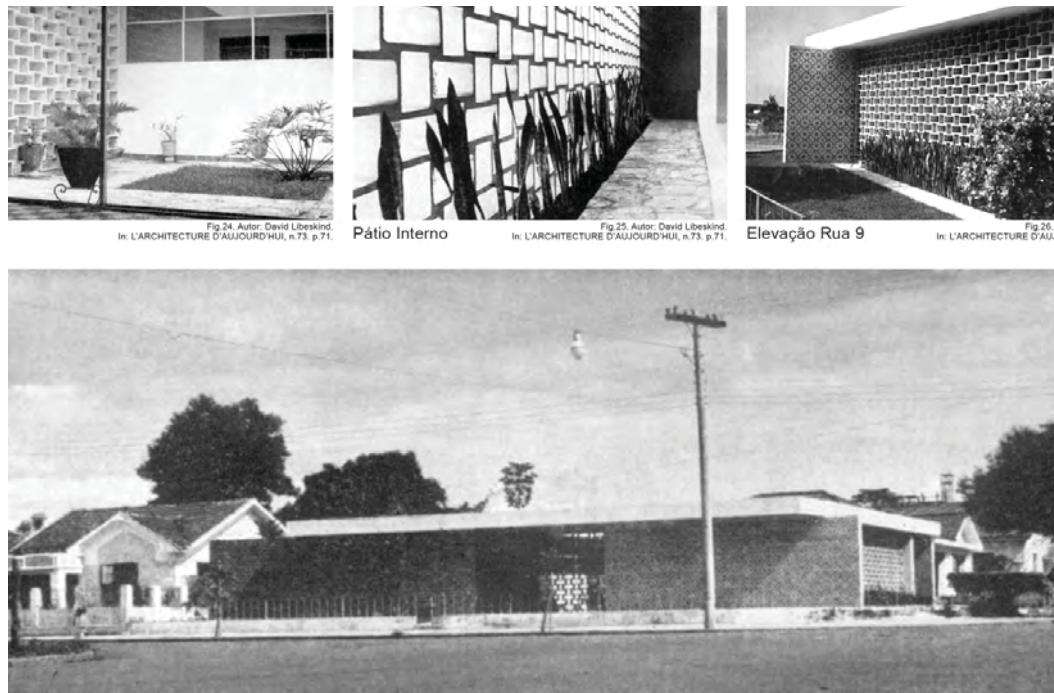


Figura 17 - Fotos da casa na década de 50. Fonte: Neto, 2000.

É possível observar a realidade daquela época: a cidade ainda estava construindo suas vias e alterando sua paisagem, muito longe do que São Paulo ou Belo Horizonte, regiões em que o arquiteto mais atuava, continham (figura 17). A casa, neste momento de Goiânia, aparecia como um exemplar fora de seu tempo. Apesar de não ter sido a primeira construção moderna na capital, esta é a única casa que permaneceu intacta até a atualidade, tanto no seu acabamento interno, altamente preservado, como em sua fachada, que sofreu pouca ou quase nenhuma alteração. Ademais, sobretudo pela família ainda estar vivendo no local desde a sua construção.

1.2 A Casa no Contexto Histórico.

Nas pesquisas realizadas pertinentes ao tema, é possível observar duas vertentes que dialogam com a Arquitetura e a História e que configuram o modo como esses “lugares da memória” vêm sendo discutidos na Teoria da História, inclusive no campo da História da Arquitetura de Goiânia: a primeira feita através do desenho, pela iconografia dos edifícios; e outra, relacionada à ideologia do moderno. Ambas as abordagens realizadas no campo da História foram acentuadas na década de 1990, especialmente no final desse período.

De outro lado, a história das cidades e a história urbana, historiografia realizada na década de 1980, contava com mais um enfoque, isto é, o que contornava a história social das cidades, um referencial teórico utilizado pelos historiadores da arquitetura da época.

Essas diferentes abordagens evidenciam que não se estudava a sensibilidade, ou, em outros termos, não se levava em conta a história das sensibilidades, tema já proposto por Pesavento³⁶ desde os anos 90.

Todavia, alguns estudos vinham discutindo o ponto de vista da arquitetura e de seus exteriores levando em consideração uma história cultural do espaço. Em 2001, Wolney Unes publicaria um livro com mapas, fotografias e ilustrações de edifícios construídos em Goiânia desde a sua fundação em 1933. No mesmo ano, Celina Fernandes Almeida Manso³⁷ editaria o livro: *Goiânia, uma concepção urbana, moderna e contemporânea: um certo olhar*, em que propõe investigar a concepção e a implantação do Plano de Urbanização da Cidade de Goiânia, concentrando maior atenção na organização cronológica dos fatos ocorridos no cenário urbano em formação da nova capital, destacando o sentido ideológico, a ideia de urbanidade e a política de mudança da capital de Goiás.

No ano de 2002, o Dossiê de Tombamento do Acervo Arquitetônico e Urbanístico de Goiânia, obra do Município, dividida em três volumes e formulada por Celina Almeida Manso, justifica um pedido de classificação de patrimônio nacional do acervo construído Art Déco de Goiânia.

Pelo viés da História, entretanto, esse tema do modernismo e da cidade moderna apareciam a partir de uma visão da história social (história da cidade, urbanismo, cidade moderna) a partir de outros estudos relevantes que contribuíram para esse tipo de pesquisa.

Um desses estudos foi o de Luis Palacin³⁸, o primeiro historiador a fazer uso do método histórico para a reconstrução da História de Goiás, em 1976, no livro *A fundação de Goiânia e desenvolvimento de Goiás*. Em 1985, Edgar Graeff³⁹ publicou um ensaio crítico em homenagem aos 50 anos da nova capital goiana, em que lê o plano piloto da capital, enfatizando substancialmente o seu desenho urbano. Mantendo-se no plano do grafismo,

³⁶PESAVENTO, Sandra Jathaí. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2008>.

³⁷ MANSO, Celina Almeida. *Uma concepção urbana, moderna e contemporânea – Um certo Olhar*. Goiânia: Ed. do autor, 2002.

³⁸ PALACIN, Luis. *A fundação de Goiânia e o desenvolvimento de Goiás*. Oriente, 1976.

³⁹ GRAEFF, Edgar. *A Cidade utopia*. Belo Horizonte: Vega, 1979.

Graeff salienta que a nova capital adquirira “uma certa feição barroca, pelo menos sob os aspectos gráficos e de circulação”.⁴⁰

Também em *A construção de Goiânia e a transferência da capital*⁴¹ Nars Chaul traria reflexões mais atualizadas através da compreensão da ocupação do Centro-Oeste a partir da diferenciação na ocupação de regiões do Estado, de que analisa os aspectos políticos e econômicos, destacando os seus aspectos históricos. Numa outra contribuição historiográfica, intitulada *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*⁴² ainda Chaul, referindo-se ao conceito de decadência que percorre toda a historiografia goiana do século XVIII e boa parte do século XIX e que assenta sua explicação ideológica no conceito de atraso, questiona a imagem da decadência de Goiás fixada na historiografia entre 1819 e 1823 até os limites da modernidade.

Na sociologia da cultura, Silva⁴³, através das obras de Simmel, Weber e Benjamim, aplica a um estudo de caso, as teorias desenvolvidas por esses autores e, pelo viés da sociologia, revela sua intenção de estudar alguns aspectos do contexto social que deram origem à ideia da nova capital Brasília, em Goiás.

Nota-se então que, na maioria das pesquisas realizadas tanto no campo da história cultural quanto no da arquitetura ou da sociologia, o plano-projeto de Goiânia é abordado pelos pesquisadores-arquitetos e historiadores numa estética mais visual, seja pelo traçado urbano ou pelo espaço conquistado na capital. Entendendo o contexto político da construção de Goiânia,⁴⁴ a cidade aparece na maioria dos estudos historiográficos como símbolo da modernidade e de novos tempos, o mesmo ocorrendo com os arquitetos historiadores. O acontecimento moderno é interpretado, no viés dos urbanistas, de forma a relacionar o traçado (desenho) ao desígnio, ou seja, a configuração-aproximação entre projeto (desenho) e realização (desígnio). O ideário apontado nos seus textos, quando olhado sob a relação espaço-tempo, aparece no formato de observar as discontinuidades entre o idealizado e o

⁴⁰ GRAEFF, Edgar. Op cit., pág 18.

⁴¹ CHAUL, Nars. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Cegraf. 1988

⁴² CHAUL, Nars. Op cit, 1988.

⁴³ Luiz Sergio Duarte da Silva, sociólogo e historiador, descreve, em *A construção de Brasília, modernidade e periferia*, a construção de Brasília como “forma de instituir modernidade com o intuito de forjar também uma comunidade, encontrar uma identidade, ou melhor, construir uma nacionalidade.” (Silva, 1997, p.11).

⁴⁴ A construção de Goiânia está relacionada à política nacional da Marcha para Oeste do governo de Getúlio Vargas, munida pela ideia de civilizar o sertão. Após a revolução de 30, Pedro Ludovico tornou-se interventor de Goiás e, em 1932, já anunciava que a transferência da capital estava sendo analisada com vistas a uma breve solução. Deslocou-se para Rio de Janeiro em busca de apoio político e financeiro de Getúlio Vargas. Fundada em 24 de outubro de 1933 pelo então interventor Pedro Ludovico Teixeira, com o objetivo de ser a nova capital do Estado de Goiás, Goiânia vai representar os novos paradigmas regionais e nacionais, que afirmavam gradativamente os valores do modernismo e do capitalismo. Assim, vai ser uma cidade de traçado urbano e arquitetura moderna, fundamentada no Art Déco e nas ideias europeias de cidade-jardim.

realizado efetivamente. A conceituação de clivagem serve aqui para explicitar a operação de separação-distanciamento-alienação entre Plano-Projeto e Projeto-Trajetos.

Nessas circunstâncias, parece claro que o que se quer salvaguardar, integrar e reforçar é o ideário moderno como conjunto de representações de certos grupos políticos (pioneiros). A diferenciação entre plano-projeto e “plano vivido” se torna evidente nas intenções iniciais de construção de uma “memória do ideário”, na qual os pioneiros tentavam construir uma identidade para a nova capital. Cabe ao historiador olhar com os olhos da memória o embate entre o ideal e o real e como a história das sensibilidades se configura na historiografia urbana da cidade.

Em Goiânia, a arquitetura moderna apareceu isoladamente nos anos de 1950, em alguns locais no centro da cidade. Nota-se que as edificações construídas na cidade, desde a sua concepção, em 1933, possuíam as características do ecletismo como linguagem arquitetônica e que, posteriormente, após a década de 1960, já se firmavam com traços de uma arquitetura híbrida, baseada na fusão de diversas linguagens arquitetônicas. De acordo com as pesquisadoras Vaz e Zárate:

Verifica-se no espaço edificado, no primeiro momento da sua construção, a adoção da arquitetura presente em outras regiões do país. Prevalece nos primeiros tempos o ecletismo como linguagem arquitetônica das casas construídas para ou pela classe média e média-alta. São erigidos edifícios assobradados neocoloniais, chalés suíços ou normandos, casas térreas de estilo denominadas missões ou construções populares, convencionais de alvenaria com ornamentações variadas em massa ou pedra sobre as paredes e relevos e desenhos decorativos sobrepostos às portas e/ou presentes nas vidraças. O Art Déco recebe a preferência dos edifícios oficiais e comerciais, mas também é assumido, de forma mais contida, nas residências das famílias de maior poder aquisitivo, moradoras do espaço central da nova cidade.⁴⁵

De acordo com as pesquisadoras:

nessas casas o alpendre se faz presente, integrando-se à vida doméstica como lugar de pequenas reuniões, local de descanso, estabelecendo-se o hábito da contemplação. Nota-se que a garagem ainda não participa do programa de atividades, quando muito é aproveitado um dos recuos laterais para estacionamento do veículo das famílias. (...) Também é no início da década de 1950 que os primeiros edifícios modernos passam a ser construídos. Apesar de muito significativas, como exemplos de uma linguagem nova e diferenciada da produção arquitetônica local, constituindo elementos de destaque na paisagem da cidade, eram ainda obras isoladas. A partir do final dos anos de 1950 e na década seguinte, o número de casas edificadas nos “moldes” modernistas se ampliou muito. Os bairros preferenciais são os centrais, lugares de moradia da classe média e média alta – Centro, Bairro Popular, setores Sul, Oeste e Aeroporto. São responsáveis pela concepção e materialização dos mesmos aqueles arquitetos graduados no Rio de

⁴⁵ VAZ;ZARATE. Op cit.,. pág 18.

Janeiro, em São Paulo e em Belo Horizonte, que trazem de sua formação universitária a influência do pensamento moderno.⁴⁶

Imbuída desse espírito, a cidade se configurou em torno de uma ideologia moderna. As novas residências viriam para contribuir e ilustrar essa nova linguagem arquitetônica e este novo ideário. As residências emblemáticas da cidade sempre estiveram associadas às transformações sociais, porém, ao contrário de um movimento de preservação, têm colaborado com o ritmo das mutações dos estilos e da cultura, expondo à fragilidade sua memória urbana. Nesse sentido, o registro e a divulgação do universo que ainda permanece são urgentes, ainda que se tenha consciência de que o documento não substitui o testemunho vivo do objeto.

De fato, a arquitetura moderna aparece de forma mais vigorosa na primeira metade do século XX. Começa, em 1890, com a chamada Arte Nova ou Art Nouveau, para os franceses, que, de acordo com Gympel⁴⁷, propunha uma concepção mais humanitária como reação à situação desumana e pouco natural por que vinham passando os operários nas grandes cidades, trabalhando em fábricas e vivendo em blocos habitacionais densamente construídos. A hostilidade contra a cidade fruto da industrialização reforçava a criação de uma “reforma do modo de vida”, que viria a se refletir nos modos de morar. A Arte Nova, em muitos países, foi a base da modelação moderna. Saindo de uma arquitetura historicista pesada e estática, a nova tendência era a da fluidez, do movimento, da graciosidade e da quase imaterialidade das formas.

Desse modo, a exigência que percorre toda a arquitetura moderna toma forma. Não se trata apenas de reformar a decoração ou a concepção de uma casa. Trata-se da remodelação do mundo, que se pretende construir de novo tanto no sentido literal como no figurativo. Para Gympel⁴⁸, a assimetria equilibrada tinha tomado o lugar da simetria que, durante séculos, determinara a arquitetura. Também se tornaram típicas as bandas de janelas que estruturavam a fachada e toda a largura, as fachadas-cortina em vidro ou os pilotis, sobre os quais as casas pareciam pairar acima do solo. A estrutura da casa, reduzida a seus pilares e vigas, tornava-se visível do exterior: a função e a construção deviam formar uma unidade. Assim, podemos pensar o quanto essas novas relações com o espaço começaram a se fundamentar e novas reformulações para a vida e modos de morar foram surgindo.

⁴⁶ VAZ; ZARATE. Op cit., pág 20.

⁴⁷ GYMPEL, Jan. *A história da Arquitetura*, Ed. Arquiteura. São Paulo, 2000.

⁴⁸ GYMPEL, Jan. Op cit, pág. 88.

Embora o conceito de arquitetura moderna fosse ainda distante para os moradores de Goiânia, viver a modernidade era almejado. Isso, entretanto, não equivale a simplesmente construir um espaço de acordo com esses princípios. Por isso é importante mostrar o deslocamento do objeto casa em relação ao espaço da cidade, a diferença de momentos entre o interior de uma casa moderna e o exterior de uma cidade recém-projetada, como era o caso de Goiânia.

Se comparados o interior da residência com o exterior da casa, em 1952, podemos observar que ela não dialogava com a cidade visto que, em seu entorno, não existiam casas parecidas, nem asfalto ou algo que lembrasse um espaço moderno. A casa era aberta, sem muros, mas fechada, interiorizada. Possuía uma pequena grade ao seu redor (figura 18), que servia mais como anteparo do que de proteção, firmando-a naquele espaço como um objeto fora de seu tempo. Somente com o passar dos anos, passou a se tornar parte da paisagem que viria a se configurar na cidade.



Figura 18 - Foto de moradores na fachada, 1969. Fonte: Álbum de família, cedida por Maria José Louza.



Figura 19 - Foto na fachada, 1969. Fonte: Álbum de família, cedido por Maria José Louza.

De acordo com Ana Maria Louza, filha do moradores e ainda hoje proprietária da residência, naquele período eles eram vistos como estrangeiros. Os vizinhos e pessoas que passavam por ali a chamavam de “a estrangeira” (figura 18, 19). Ela afirma que existiam, sim, um “certo fetiche e curiosidade” em saber quem eram as pessoas que habitavam aquele lugar. Para eles, era comum viver ali e, com o passar do tempo, começaram a se integrar à paisagem da cidade.

1.3 O Projeto Arquitetônico e a Topografia da Casa.

No mapa urbano da cidade (figura 20), a casa se localiza em uma das avenidas mais movimentadas da capital, a Avenida Paranaíba. A residência está implantada em lote de esquina e “se comparada às casas contíguas, o volume resulta achatado, devido ao uso de plano de cobertura, que reforça a leitura do volume horizontal”, como afirma Brasil no livro em que faz referência a esta obra do arquiteto citado.



Figura 20 - Vista aérea da casa, 2009. Fonte: Silva Neto, 2010.



Figura 21 - Locação do terreno. Fonte: Silva Neto, 2010.



Figura 22 - Imagem do Google Maps, dezembro de 2012.

As fotos mostram o terreno e sua localização dentro de um perímetro urbano que abrange o centro da cidade. O projeto da casa foi estudado e discutido com seus moradores a fim de que pudessem aproveitar o máximo do espaço, contando com o privilégio de ser um terreno de esquina. Nas palavras do arquiteto, “as casas de Goiânia eram introvertidas – fechadas em si mesmas, com jardins internos e fachadas cegas”. As condições do clima do

local apontaram para decisões de aberturas e do uso de materiais propícios para um melhor aproveitamento da ventilação natural, que atravessa a casa cruzando os ambientes que se localizam em torno de um pátio interno, recurso amplamente utilizado pelo arquiteto em projetos posteriores.⁴⁹

A obra da residência de José Félix Louza foi a primeira casa do arquiteto a ser premiada, dentro de uma série de projetos que seriam publicados em revistas internacionais da época:

Segundo a revista *Casa e Jardim* n. 43, de 1958, esta casa “apresenta soluções peculiares ao local, em virtude da falta de mão-de-obra e materiais de construção adequados. Os elementos vazados da fachada foram executados na própria obra. A cobertura é de Brasilit, constituída de várias águas de uma só telha, dando o aspecto na fachada de uma inexistente laje plana impermeabilizada, pois a altura do beiral não atingiu mais que 45cm. Os serviços de serralheria foram enviados de São Paulo, assim como inúmeras peças e materiais de construção” (...) Ainda de acordo com a autora, todos os setores da casa- social, íntimo e de serviço - se abrem para seus respectivos pátios internos (...) Os dormitórios, por sua vez, abrem-se para um pátio íntimo, evitando que se voltem diretamente para a divisa do vizinho, por necessidade de insolação. Um jardim interno ocupa a parte central da residência, servindo principalmente o setor social e permitindo a ventilação cruzada de todos os cômodos”⁵⁰.

Nota-se, na casa, também um recurso que aparecerá em outros projetos modernos: o plano alongado, ou seja, o plano que transpassa o encontro com o outro plano. Trata-se de um plano contínuo que se prolonga, remetendo aos princípios neoplasticistas, como comentado por Norberg-Schulz sobre a casa Schöder:

A nova arquitetura atravessou o muro, e ao fazê-lo eliminou por completo o divórcio entre dentro e fora. Os muros já não suportam cargas: limitam-se a ser pontos de apoio. E, como resultado, gerou-se uma nova planta aberta, totalmente diferente da planta clássica devido à interpenetração do espaço interior e exterior.⁵¹

O projeto da residência (figura 23) aparece dentro de um conceito de arquitetura moderna que obedece à fluidez das formas simples. A organização do setor social se faz a partir da concepção desse espaço único, que compreende a sala de jantar, o bar e a sala de estar, e que se liga ao pátio interno, com o jardim externo e com o terraço de acesso principal. As plantas a seguir mostram a setorização dos ambientes, bem como o *layout* feito pelo arquiteto, os cortes e as fachadas da residência.

⁴⁹ BRASIL, Luciana Tombi. Op. Cit., pág 72.

⁵⁰ BRASIL, Luciana Tombi. Op. Cit., pág 73.

⁵¹ BRASIL, Luciana Tombi. Op. Cit., pág 76.



Figura 23 - Planta da casa. Fonte: Silva Neto, 2010.

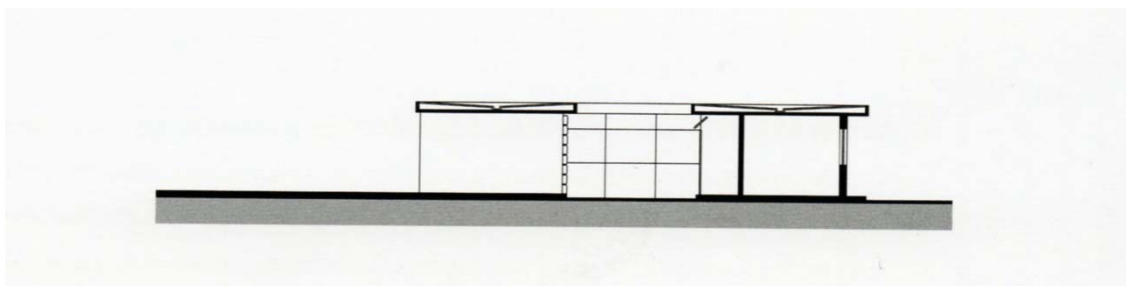


Figura 24 - Corte transversal, fachada norte (Avenida Paranaíba). Fonte: BRASIL, 2007.

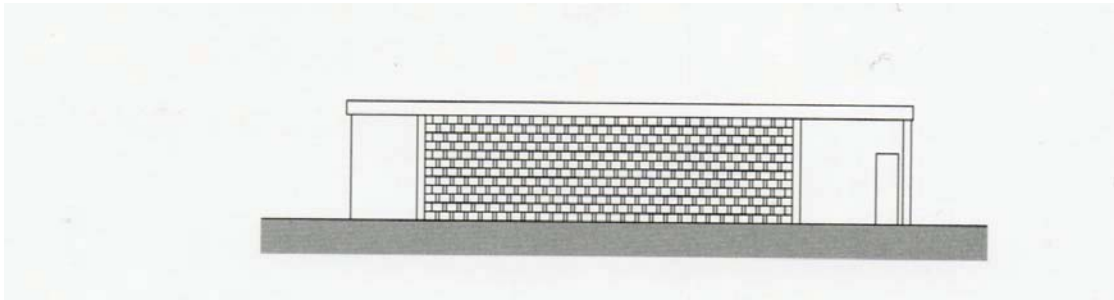


Figura 25 - Fachada leste (Rua 9). Fonte: BRASIL, 2007.

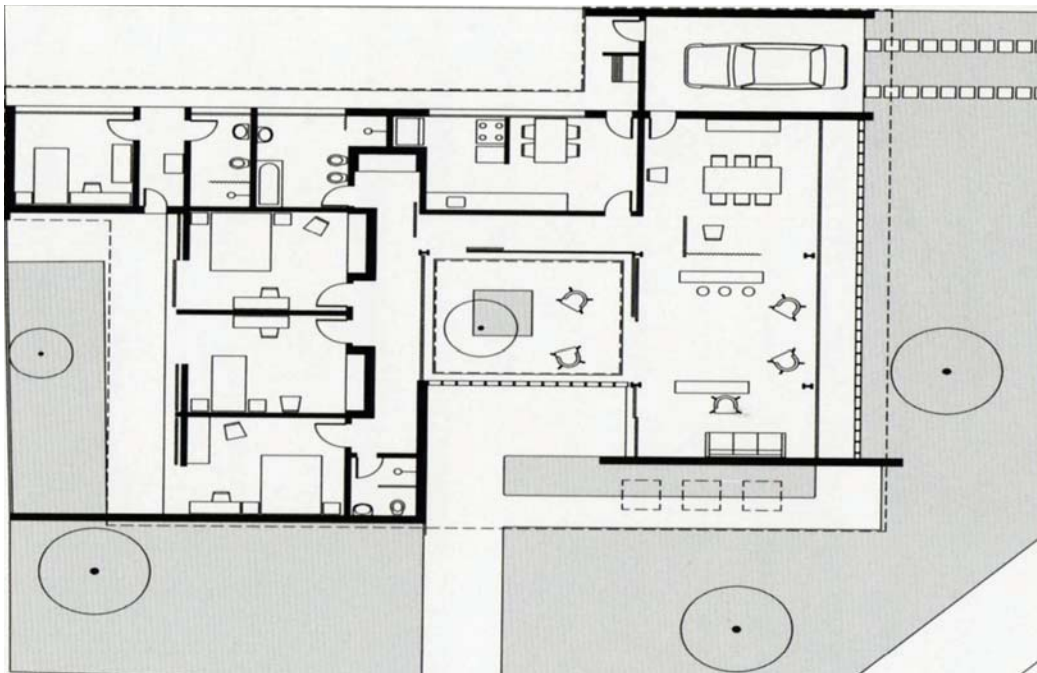


Figura 26 - Planta baixa e *Layout*. Fonte: Acervo do arquiteto. Fonte: BRASIL, 2007.

De acordo com Silva Neto

a residência encomendada, de aproximadamente 350m², foi implantada em terreno de esquina, junto a uma das principais avenidas da cidade, espaço turbulento, atingido pelo movimento local. Circundada por edifícios de grande porte, feira de ambulantes e postos de serviços, apesar da ausência de muros a privacidade permanece intacta. Notadamente introspectiva, obedece apenas aos afastamentos frontais e limita-se aos muros vizinhos.(...) A casa é organizada a partir de 3 pátios. O primeiro faz a transição entre a área social e a íntima, o seguinte garante ventilação e iluminação natural nos quartos. Por fim há um pátio, que permite a articulação dos serviços nos quartos e cozinha completamente independente das áreas sociais. São tais pátios que permitem que a casa se feche para o interior. Dentro e fora passam a ser integrados, todos os ambientes se comunicam de alguma maneira com áreas verdes. Em uma obra concebida fora dos padrões usuais da região, pensando-se em espaços conectados e iluminados, diferenciando-se das residências até então edificadas, é notável que ainda se conserve praticamente em seu estado original. Os mesmos revestimentos e usos, o

volume sem adendos, a estrutura original da planta, nos evidencia a força criativa do arquiteto que ainda resiste após mais de 55 anos desde o risco original.⁵²

É importante acrescentar o modo como o projeto foi concebido mostrando através das imagens, da descrição do terreno e sua topográfica a maneira pela qual o projeto do arquiteto foi sendo implementado no centro da cidade de Goiânia. No capítulo 2 abordaremos a casa vista de dentro, seu espaço interior e arranjo interno, apresentando as imagens de forma descritiva para posteriormente analisarmos a maneira pela qual os moradores habitavam e ainda hoje vivem este espaço.

⁵² SILVA NETO, Eurípedes Afonso da. *Goiânia, Casa Moderna. 1950, 1960, 1970*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Brasília, 2010. repositorio.bce.unb.br/.../1/2010_EuripedesAfonsoSilvaNeto.pdf. Acessado dia 25/05/2012, às 12:00h.

2 A CASA E SEUS INTERIORES

Este capítulo tem como objetivo analisar a casa e seus interiores, observando a constituição de uma dinâmica do habitar resultante da implicação do tempo vivido. Partindo de uma fenomenologia da casa e de seus interiores, podemos, através de uma descrição da experiência subjetiva, dada e observada pela organização interna e dos modos de morar, pensar em como essas percepções do tempo, do espaço e do lugar foram dadas e reorganizadas no interior da casa.

É possível observar que o significado essencial da casa, presente desde os primeiros abrigos, esteve sempre ligado ao alojamento e refúgio, lugar de proteção, defesa e autonomia dos ocupantes contra as intempéries e ameaças externas. Ao longo da História, outros significados foram sendo incorporados à casa. Como afirma Correia⁵³:

Na segunda metade do século XIX e na primeira do século XX, o conceito de casa como mero alojamento foi alvo de críticas profundas. Suas condições sanitárias foram questionadas e seu papel na reprodução da família e na produtividade do trabalho foi discutido. Simultaneamente, novos modelos de moradia foram elaborados e difundidos, com profundos impactos sobre a relação do indivíduo com seu corpo, a vida familiar, o uso do espaço público e, especialmente, sobre a relação do indivíduo com sua casa. Nesse processo, novos significados foram incorporados à casa.

É nesse sentido que passamos a observar o surgimento da noção de moradia como espaço sanitário, base para a difusão de mecanismos disciplinares no âmbito doméstico:

O *habitat* moderno é construído, articulando uma noção de casa como lar, como espaço sanitário e como local de repouso e vida familiar com uma série de outras alterações no espaço urbano – criação de redes de infraestrutura, de equipamentos e de lugares específicos de trabalho – complementares a esta redefinição de forma e do uso de moradia. A ideia de casa como propriedade também se difunde, convertendo a moradia em expressão do direito básico consagrado pela sociedade burguesa e também em instrumento de controle social, desde que, no século XIX, este significado passou a ser valorizado pelos homens que salientam como efeito da casa própria - ou do sonho de tê-la - sobre o trabalhador, o desenvolvimento de hábitos de trabalho e economia.⁵⁴

Desse modo, é importante salientar as mudanças no significado de casa e lar, as questões que tratam da casa e dos modos de morar e como os autores vêm trabalhando essa questão no âmbito da pesquisa histórica. A simbologia desse lugar também ganha espaço com

⁵³ CORREIA, Telma de Barros. *A construção do habitat moderno no Brasil – 1870-1950*. São Carlos: RiMa, 2004. Pág.48

⁵⁴ CORREIA, Telma de Barros. Op cit., pág 55.

a concepção da casa como o estojo do homem privado, utilizando a expressão sugerida por Walter Benjamim, espaço onde o morador procura afirmar sua individualidade, imprimindo a cada recanto seu gosto pessoal, suas lembranças e os belos objetos que amou ao longo de sua existência.

Algumas dessas definições, que aparecem como um traço evolutivo na história da sociedade moderna, vêm acompanhadas da ideia de casa como máquina de morar, articulando três preocupações básicas: garantir reposições de energias para o trabalho, reduzir os custos com construção e agilizar as tarefas domésticas. Assim, “denuncia esforços no sentido de incorporar à produção de casas e à concepção de seus espaços a racionalidade que preside a produção industrial, integrando propostas produzidas pela economia doméstica, pela engenharia do lar e pelo taylorismo e caminhando no sentido de restringir os espaços, os objetos e as marcas de individualidade.”⁵⁵

Assim sendo, é possível perceber de maneira bem definida como o espaço interior tem sido modificado de acordo com as transformações da cultura e da sociedade e, numa via de mão dupla, como a sociedade tem sido afetada pelo espaço e suas arquiteturas.

2.1 O Conceito de Casa Moderna Brasileira.

Nesta parte do trabalho, abordaremos de forma simplificada estudos que se referem ao conceito de casa moderna brasileira. Para isso, é importante apresentar como os historiadores vêm observando esse processo. A interação desse processo com o cotidiano das relações humanas se baseia, como Roger Chartier⁵⁶ expõe:

numa afirmação comum, qual seja, que os limites móveis da esfera do privado, quer abranja a quase totalidade da vida social, quer ao contrário, se restrinja ao foro íntimo, doméstico e familiar dependem antes de tudo da maneira como se constitui, em doutrina e em poder, a autoridade pública e, em primeira instância, aquela reivindicada e exercida pelo estado. É, pois, a progressiva construção do estado moderno (...) que se revela condição necessária para se poder definir, pensar como tal ou apenas vivenciar de um fato privado doravante distinto de um público claramente identificável.

É importante perceber os reflexos das relações públicas e privadas na arquitetura e os momentos em que ocorreram mudanças nos hábitos cotidianos e, portanto, no agenciamento

⁵⁵ CORREIA, Telma de Barros. Op cit., pág 48.

⁵⁶ CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. Pág 22.

da planta residencial. Colomina⁵⁷ (nos apresenta este estilo de narrativa da habitação e do habitar. Para ela, a perpetuação do modelo se dá pela existência, paralela à história deste espaço, da história de sua interpretação, que o reforça na sua constituição. Uma história dos mecanismos escondidos através dos quais o espaço, depois de construído, é reconstituído e reforçado. E, nesse sentido, a publicidade colabora, a partir da modernidade, para reforçar a imagem ideal. O público e o privado se relacionam ao trazer para as revistas, livros, fotografias e imagens televisivas o novo conceito idealizado de morar, o que podemos perceber mais atentamente na tese de Pinto Filho já citada.

Nesta parte do trabalho, é importante nos aproximarmos do que seria a concepção espacial da arquitetura desenvolvida pelos arquitetos modernos paulistas dentro do que chamamos de período modernista brasileiro. É importante perceber que a casa moderna brasileira é interpretada como consequência e projeto de modernidade, trazendo novos modos de organização social e espacial dentro do espaço doméstico, porque a ideia de uma casa moderna brasileira veio se sobrepor a uma outra já existente.

Podemos perceber que a construção de um programa unitário para a casa brasileira, ou passível de uma redução a elementos comuns, é um projeto ambicioso e acima de tudo ideológico⁵⁸. Para uma melhor compreensão dos desvios necessários para a construção de um programa da casa brasileira, fazem-se necessárias algumas breves observações sobre o período colonial. Como afirma Buzzar⁵⁹:

a administração portuguesa local e os organismos políticos da colônia estavam muito distantes de um estado moderno, mesmo se considerado o estágio de sua configuração na Europa entre os séculos XVI e XVIII. Portanto, na ausência de um estado, não estaria muito distante da realidade supor que a esfera do domínio doméstico (grosso modo privado) de modo elástico abarcasse boa parte da vida social na colônia, em todas as suas dimensões, incluindo a política e a econômica. (IN: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 2005)

Assim,

adquire um significado especial a formulação da faixa social, que Lemos⁶⁰ denomina pública, presente nas habitações das várias regiões da América Portuguesa (para Lemos, Brasil Colônia), destacando-se a Casa Bandeirista, composta, como sabido,

⁵⁷ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity*. Modern Architecture as Mass Media. Massachusetts London, England: The MIT Press Cambridge, 1994

⁵⁸ Para essa questão ver ALGRANTI e MEZAN. “Família e Vida Doméstica”, particularmente a p. 85. In: SOUZA, Laura de Mello e org. *História da Vida Privada no Brasil*. vol.1.

⁵⁹ BUZZAR, Miguel Antonio. A ideia de uma casa brasileira. <http://www.docomomo.org.br/seminário>. Acessado em 30/07/2010, às 15:30h É Professor de Arquitetura e Urbanismo Contemporâneos, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

⁶⁰ LEMOS, C. Carlos. *A história da casa brasileira*. São Paulo: Ed. Contexto, 1975. (Coleção Repensando a História).

pelo alpendre reentrante, capela e quarto de hóspedes, sendo os dois últimos em extremidades opostas, representando uma faixa social distinta da área privada, que compreendia o repouso familiar e o estar. A cozinha da antiga casa paulista organizou-se, majoritariamente, fora do bloco principal em telheiros e puxados nos fundos⁶¹.

Essa organização espacial, que separaria a intimidade (para não usar a expressão vida privada), da sociabilidade (para não usar a contrapartida vida pública), parece ser utilizada pela historiografia para demarcar um processo cultural próprio cujo passo seguinte seria dado pela fusão dos dois espaços (e das duas esferas, pública e privada). Como afirma Lemos (1999, p.91), “a unificação da “vida privada” com a “vida pública” seria assim a marca do programa da casa paulista, a essa altura já tornada casa brasileira. A união entre público e privado pode ser entendida como prova de um espírito social avançado, terço marcante da vida nacional”.

Desse modo, a contrapartida de uma vida privada e de um espaço íntimo, distintos do espaço e da vida públicos, foi possibilitado pelo Estado moderno, que trouxe para a esfera pública a autoridade, a justiça, a economia, a política e tudo o mais que significasse uma organização institucional calcada em ideais abstratos e universalizantes, acima de relações arcaicas experimentadas no dia-a-dia da domesticidade do lar.

Se formos pensar no plano arquitetônico e social, relacionando-o com as ideias renovadoras, parte da intelectualidade desenvolveu um entendimento de que a possibilidade de renovação da arquitetura que o movimento moderno propiciou depois da Primeira Guerra (e principalmente após a Segunda Guerra), mais importante que a utilização de materiais modernos, ou de uma atualização tipológica, teria sido a de criar um lugar onde pudessem florescer o sujeito moderno brasileiro e também as ideias modernas.

Nesse sentido, a casa brasileira é muito emblemática já que configura um lugar onde as alterações da sociedade e dos modos de viver se manifestaram, seja pelas reconfigurações internas ou pelas novas funções dos aposentos, seja pelo que ela viria a representar na sociedade. É importante reconhecer, como afirma Buzzar, que as alterações nas plantas domésticas em virtude da economia cafeeira introduziram, na sociedade e nas cidades brasileiras, adaptações de toda ordem, e que viriam, mais tarde, a configurar as primeiras plantas de residência, partindo do neoclássico e produzindo exemplares art-nouveau, ecléticos e neocoloniais⁶². Nas residências de classe média, a permanência do modelo que a sala-praça propiciava dava-se através de uma tipologia particular: a sala de jantar e a varanda. Esse

⁶¹ LEMOS, C. Carlos. Op cit., pá 45.

⁶² Estilos arquitetônicos que surgiram a partir do século XIX e influenciaram as demais arquiteturas posteriores.

ambiente seria o centro de interesses das habitações, pois nele se dava a sobreposição de funções, base para a sociabilidade familiar e de amigos. Nele, ocorria o café da manhã, o almoço e até o jantar, mas também várias atividades domésticas de serviço. A varanda e a sala de jantar (e a sua correspondente sala-praça) era um lugar de estar, de reunião, de comer, de tertúlias à volta da mesa, de trabalho comunitário, mas também área de distribuição das circulações⁶³.

Desse modo, podemos afirmar que a casa moderna brasileira parte de uma configuração oposta à casa colonial brasileira, notando como sua característica mais marcante a junção do social e do privado em sua configuração interna. A arquitetura da “escola paulista”⁶⁴, enquanto artefato cultural, era moderna ao mesmo tempo em que pretendia construir uma identidade nacional (a partir de um vínculo com o passado, que a historiografia da arquitetura moderna construiu) que desse condição para uma nova sociabilidade que instituísse de fato as esferas públicas e privada, mas que apontava desde sempre para a supremacia da primeira sobre a segunda. Nesse caso, invertendo a história política, na qual os interesses privados das elites sobrepunham-se aos públicos, ou eram travestidos de interesses comuns.

Ainda conforme Lemos,

temos a casa e seu espaço comum de convívio como protótipo da nação urbana, civilizada, e é isso que Artigas falava no texto “Arquitetura e Construção”, que “habitar era ser”(...). Entretanto, os espaços de sociabilidades das casas modernas, mesmo pretendendo gestar o cidadão brasileiro moderno e democrático, revela a ausência de uma vida pública efetiva, que um Estado moderno incompleto não construiu e que nenhum ambiente privado é capaz de socialmente substituir⁶⁵.

É nesse sentido que apresentaremos a casa num contexto histórico e filosófico (pelos modos de morar na casa brasileira) e psicanalítico, e que se refere às referências simbolizantes que esse lugar representa no imaginário especializado nas ambiências.

⁶³ LEMOS, Carlos A. C. Op cit., pág 24.

⁶⁴ A arquitetura brutalista foi um movimento arquitetônico desenvolvido por arquitetos modernos em meados das décadas de 50 e 60. O brutalismo desenvolveu-se a partir de uma radicalização de determinados preceitos modernos. Apesar de hoje ser chamado como *movimento*, não se constituiu efetivamente de um projeto coletivo com ideais comuns. O brutalismo privilegiava a *verdade estrutural* das edificações, de forma a nunca esconder os seus elementos estruturais (o que se conseguia ao tornar o concreto armado aparente ou destacando os perfis metálicos de vigas e pilares). Apesar das duras críticas dos brutalistas à “ornamentação desnecessária”, em muitos casos eles mesmos se viram em situações formalistas ao extremo. Os últimos projetos de Le Corbusier costumam ser apontados como prenunciadores do movimento. No Brasil, a arquitetura brutalista, juntamente com o construtivismo russo, influenciou a obra de diversos representantes da chamada *Escola Paulista*, dentre os quais João Batista Vilanova Artigas, Hans Broos e Paulo Mendes da Rocha.

⁶⁵ LEMOS, Carlos A. C. Op cit., pág 24.

Mas antes é preciso retomar alguns conceitos que definem a evolução da moradia moderna. Para Lacques Donzelot⁶⁶, ela aparecia como espaço sanitário. Na construção desse novo modelo de moradia, o interior da casa foi reorganizado segundo uma racionalidade nova, que modificou seu projeto e seu uso, separando e classificando funções, ordenando, clareando, iluminando e arejando ambientes. Tal intervenção deu-se pela redefinição da planta e do programa, pela introdução de novos materiais e novas técnicas construtivas, pela difusão de utensílios e mobiliários inéditos, pela ligação das residências às recém-construídas redes públicas de abastecimento de água e esgotos⁶⁷.

Nas décadas de 1930 a 1950, a ideia de casa como lar e santuário doméstico foi priorizada pelo serviço social assim como por engenheiros e arquitetos que divulgavam a necessidade de se criar um espaço apropriado para o crescimento saudável dos hábitos familiares. Em 1931, a melhoria da raça e o combate ao alcoolismo e à tuberculose foram os argumentos utilizados pelo engenheiro arquiteto Alexandre Albuquerque⁶⁸ ao postular para os pobres casas capazes de evitar a vida em promiscuidade.

Contudo, o *habitat* moderno surge em paralelo a essas novas indicações do que seria a construção de um habitar brasileiro, que seria fruto da articulação de um novo modelo de moradia e de uma nova relação entre a casa e o urbano, que, a partir da inserção de novos meios de transporte e tecnologias, permitiriam uma redefinição de formas e usos da moradia. O novo modelo de moradia incorpora a noção de casa como lar, como espaço sanitário e como local de reposição das energias para o trabalho.

De acordo com Correia⁶⁹ a casa

ao ser restringida a local de trabalho e vida familiar e repouso – desqualificada como local de trabalho – limita o acesso de estranhos ao seu interior. A redução do acúmulo de pessoas na casa é reforçada pela diminuição da permanência dos moradores que trabalham ou estudam fora. A estabilização das relações e dos novos comportamentos dentro da casa é um das tendências resultantes. Nela uma nova ordem é incorporada no uso, na organização do tempo e na ordenação do espaço doméstico.

Como ainda afirma a autora, o “*habitat* moderno” é definido por Murard e Zylbernat⁷⁰ como o encontro do “espaço útil das disciplinas” com o “meio dos higienistas”.

⁶⁶ DONZELOT, J. *A política das famílias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

⁶⁷ DONZELOT, J. Op cit., Pág 68.

⁶⁸ ALBUQUERQUE, A. Congresso de habitação. *Revista Politécnica*, ano XXVIII, p. 297-300, mar-abr. 1931.

⁶⁹ CORREIA, Telma de Barros. Op cit., pág 53.

⁷⁰ Murard e Zylberman (1976). In. CORREIA, 2004, p. 58.

O *habitat* moderno é o lugar ideal para um lar regrado, higienizado, cômodo aprazível de uma família saudável, pacificada, moralizada e obreira. Trata-se de um tipo de moradia salubre, que tende a favorecer o desenvolvimento de hábitos de higiene e o gosto pela limpeza do ambiente. A segmentação de seus espaços internos tende a bloquear a promiscuidade. O acréscimo de espaço tende a estabelecer maior privacidade em relação à rua e aos vizinhos. É elemento de moralização e fortalecimento da família, que torna o lar mais atraente e favorece a troca de prazeres regrados no seu interior. Essa casa é coerente com a produtividade do trabalhador por propiciar saúde e repouso⁷¹.

Sob um último aspecto, a reorganização e a mecanização da cozinha foram um momento crucial nesse conceito de moradia:

a ideia de reordenação da cozinha como parte de um programa voltado a introduzir nos serviços domésticos novas rotinas e práticas foi uma questão que envolveu reformadoras sociais e donas de casa a partir, sobretudo, da segunda metade do século XIX. Foi tema central discutido na economia doméstica do séc. XIX e na engenharia do lar no início do séc. XX (...) Em meados do séc XIX, a reformadora social americana Catherine Beecher propunha novas formas de conduzir os diversos trabalhos domésticos, segundo um conceito de eficiência e de profissionalizar a dona de casa para as suas tarefas. O rearranjo dos espaços, especialmente das cozinhas, e o uso de utensílios mecânicos encontraram lugar central nas propostas de Beecher. A primazia dos Estados Unidos, durante o séc. XIX, nesse processo de rearranjo da casa explica-se, de um lado, pelo profundo declínio do emprego doméstico e de outro, pelo avanço da indústria de equipamentos e utensílios domésticos, ancorado na capacidade financeira de muitas famílias para adotar as inovações produzidas.⁷²

Assim, os significados da casa no período que abrange o final do século XIX e primeira metade do séc. XX foi, para vários autores aqui citados, um período em que a modernidade se firmava como conceito ideológico e modo de vida.

A ascensão do individualismo reforçou o sentido da casa como templo da vida privada e local de expansão e expressão das individualidades. Nesta apreensão de casa como estojo do homem privado, expressão usada por Benjamim e apropriada aqui ao nos referirmos sobre o espaço interior, a identidade do morador com o interior da casa, o indivíduo procura imprimir a cada recanto seu gosto pessoal e sua personalidade exprime-se numa profusão de símbolos que elege para compor o ambiente⁷³.

No capítulo a seguir, abordaremos as relações de sentido na psicanálise, quando abordamos os processos de simbolização empreendidos pelo sujeito através do espaço.

⁷¹ CORREIA, Telma de Barros. Op cit., pág 58.

⁷² CORREIA, Telma de Barros. Op cit., pág 48.

⁷³ CORREIA, Telma de Barros. Op cit., pág 63.

3 RELAÇÕES SIMBÓLICAS

Faremos algumas pontes metodológicas e teóricas visando ampliar o conceito de símbolo e, posteriormente, o de casa. Encontramos na obra de Jung⁷⁴ referências que nos conduzem aos argumentos de uma história cultural em que os acontecimentos históricos estão ligados à individualidade humana. Em sua obra *Vida Simbólica*, de 1912, Jung afirma que:

Os pesquisadores psicológicos até agora voltaram seu interesse principalmente para a análise de problemas individuais. Contudo, na situação atual parece-me indiscutivelmente necessário ampliar a análise dos problemas individuais pelo acréscimo de material histórico, o que Freud já tentou em seu trabalho sobre Leonardo da Vinci. Pois, assim como os conhecimentos psicológicos facilitam a compreensão de acontecimentos históricos, inversamente também fatos históricos podem lançar nova luz sobre conjunturas psicológicas individuais⁷⁵.

A citação mostra claramente a preocupação dos fundadores da Psicanálise com o uso da História em uma visão multidisciplinar, na ampliação de conceitos e de metodologias visando a análise individual e cultural de seu tempo. É a partir dessa visão que discorreremos nesta parte de nossa pesquisa.

Falar de símbolos é discorrer sobre subjetividade. Freud foi um dos precursores em discorrer sobre o elemento simbólico em sua obra *Sobre os sonhos*, de 1900, obra que estrutura o pensamento psicanalítico e sua teoria posterior. Ele se referia ao material simbólico em análise específica sobre os materiais oníricos e sua respectiva interpretação:

Só existe um meio pelo qual um sonho que expresse desejos eróticos pode ter êxito em parecer inocentemente assexual em seu conteúdo manifesto. O material das representações sexuais não deve ser figurado como tal, mas substituído no conteúdo do sonho por insinuações, alusões e formas similares de representação indireta. Entretanto, diversamente de outras formas de representação indireta, a que é empregada no sonho não deve ser imediatamente inteligível. Os meios de representação que atendem essas condições costumam ser descritos como "símbolos" das coisas que representam. Voltou-se para eles interesse especial desde que se notou que os sonhadores que falam uma mesma língua servem-se dos mesmos símbolos, e que a rigor, em alguns casos, o emprego dos mesmos símbolos, ultrapassa o âmbito do uso da mesma língua. Uma vez que os próprios sonhadores não se dão conta do significado dos símbolos que empregam, é difícil, à primeira vista, descobrir a fonte da ligação entre os símbolos e aquilo que substituem e representam⁷⁶.

⁷⁴ JUNG, Carl Gustav. *Vida simbólica*. Tradução de Araceli Elman. Petrópolis: Vozes, 2000.

⁷⁵ JUNG, Carl Gustav. Op cit., pág 36.

⁷⁶ FREUD, Sigmund. *Sobre os sonhos*. São Paulo: Ed. Imago, 1979.pág 12-13.

Freud, nesse fragmento, anuncia a sua teoria sobre o que chamaria de conteúdos psíquicos latentes. Ou seja, conteúdos que necessitam de decodificação por terem em si um conteúdo não expresso diretamente, isto é, conteúdos de viés indireto, subjetivo, de caráter oculto, não manifesto. A teoria subsequente da Psicanálise e as teorias do inconsciente teriam essa manifestação conceitual: o uso do simbólico como linguagem psíquica da humanidade, linguagem expressa em sonhos, nas artes, em elementos iconográficos, na escrita, na linguagem usada por nosso inconsciente.

Também usamos os conceitos propostos pelos fundadores da Psicanálise para delimitar o conceito do símbolo:

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. Muitos monumentos cretenses, por exemplo, trazem o desenho de um duplo enxó. Conhecemos o objeto, mas ignoramos suas implicações simbólicas. Tomemos como outro exemplo o caso de um indiano que, após uma visita à Inglaterra, contou na volta aos seus amigos que os britânicos adoravam animais, isto porque vira inúmeros leões, águias e bois nas velhas igrejas. Não estava informado (tal como muitos cristãos) que estes animais são símbolos dos evangelistas, símbolos provenientes de uma visão de Ezequiel que, por sua vez, tem analogia com Horus, o deus egípcio do Sol e seus quatro filhos. Existem, além disso, objetos tais como a roda e a cruz, conhecidos no mundo inteiro, mas que possuem, sob certas condições, um significado simbólico. O que simbolizam exatamente ainda é motivo de controversas suposições. Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol "divino" mas, neste ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser "divino". Quando, com toda a nossa limitação intelectual, chamamos alguma coisa de "divina", estamos dando-lhe apenas um nome, que poderá estar baseado em uma crença, mas nunca em uma evidência concreta. Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas este uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos."⁷⁷

Seguindo essas definições, podemos chegar à conclusão de que o elemento simbólico depende diretamente da avaliação que ocorre tanto no contexto individual quanto no aspecto coletivo e que se vincula às características culturais de um povo. Um mesmo elemento linguístico ou iconográfico pode ter milhares de significados dependendo diretamente da

⁷⁷ JUNG, Carl Gustav. Op cit.,. pág.14

forma como ocorre sua recepção, segundo as teorias da comunicação, e de como esse material é elaborado por nossa consciência. Essa dicotomia dialética entre as formas de como recebemos a informação (nossa percepção) e de como esse material é assimilado dinamicamente é o que engendra o teor subjetivo do material simbólico, fundindo elementos coletivos a individuais em um mesmo processo. Daí deriva toda a riqueza do símbolo. A necessidade psíquica independentemente da abordagem teórica seguida mostra-nos o símbolo como a via de linguagem de nossa psique. O emprego tanto da língua (linguagem) como de elementos imagéticos tem essa característica, possibilitando articular a experiência psíquica em sua complexidade ideativa e emocional.

Em nossos estudos, fica evidente que o teor simbólico não perpassa as vias racionais da compreensão e da razão, usando mais especialmente a via emocional e sinestésica como referencial expressivo, ampliando assim sua característica subjetiva. O símbolo é uma ponte direta para os afetos, o inconsciente, para elementos diversificados presentes nas manifestações humanas, presentificando-se em ritos, crenças, tradições e nas expressões da diversidade cultural.

Durante a era moderna, existiu uma ruptura drástica feita pelo saber científico, que negava o formato do símbolo e suas derivantes iconográficas como elementos não científicos.

Os estudos sobre elementos do simbólico têm início com o advento da fundação da Psicanálise (1900) e, posteriormente, são resgatados nos chamados Estudos Culturais a partir da década de 1960, em várias áreas de estudos teóricos.

3.1 A Casa Simbólica.

O último capítulo do presente trabalho tem como objetivo principal analisar como a noção de espaço habitado traz a imagem da "casa" como lócus, como espaço de ocupações domésticas, que expressa em sua territorialidade um sentido mais amplo, subjetivo, de teor simbólico, e que pode ser interpretado através de sua própria espacialidade.

A casa significa o “ser interior”, segundo Bachelard⁷⁸, e seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. Bachelard, em grande parte de sua obra, aproxima a psique da espacialidade, defendendo a ideia de que o homem só é capaz de simbolizar e subjetivar à medida que possui uma relação empática com o espaço, e cita a casa como a principal morada do ser. Segundo ele, o porão corresponde ao inconsciente e o sótão à

⁷⁸ Em a *Poética do Espaço*, 1989, Bachelard faz referência à casa em relação ao corpo, atribuindo ao seu espaço interno e externo referências à psique humana.

elevação espiritual. A casa é um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal.

O significado da casa no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier⁷⁹ é como se segue:

a psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos de casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça ou o espírito, o controle da consciência; os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora”.⁸⁰

As manifestações artísticas visuais, sonoras ou arquitetônicas são fortemente influenciadas por um processo simbólico, imprescindível ao processo criativo. Ao se falar de arquitetura e *design*, o processo criativo parte de uma experiência subjetiva em relação ao espaço, experiência que antecipa o projeto e que irá se materializar posteriormente. Esse deslocamento subjetivado, dado por associações visuais e corporais, por imagens e sensações, tem a função de transformar espaços vazios em lugares habitáveis, na medida em que vivenciamos esse lugar simbolicamente. Assim, pensar a relação da arquitetura, não em seu sentido estilístico, mas em sua dinâmica do habitar, como ocupação de uma paisagem, em habitar o inabitável, exprime uma manifestação simbólica caracterizada no espaço vivido.

Essa dimensão psíquica presente na subjetividade do homem, sinalizada nos intervalos da memória, seja ela percebida no tempo, através de nossas lembranças, ou no espaço vivido, através dos “lugares de memória”, permite pensar essa subjetividade como a ideia de casa e corpo sendo um só lugar, o corpo da casa ou a casa do corpo, no sentido de espelhar, nessas duas palavras, suas analogias próprias, e abrindo a possibilidade de se pensar o espaço como um corpo que sente, e este, como nossa casa habitável.

Partindo de uma história da casa, entender o habitar e a maneira como esse corpo-casa existe é intuir em que medida uma construção simbólica do espaço também é construção e espelho psíquico de seus moradores e de que maneira o habitar se lhes torna uma experiência sensível. Dentro desse contexto, podemos nos referir ao projeto "Como você ocuparia,

⁷⁹ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

⁸⁰ CHEVALIER, Jean. Op cit., pág 197.

desocuparia este lugar?", de curadoria de Márcio Pizarro Noronha⁸¹, que procura "lançar um mergulho na experiência do habitar, fazer passagens entre terrenos-corpos-espacos e territórios-sítios-lugares."

A experiência do espaço se define em trajetos que podemos reconhecer através do próprio topos e das figurações que daí decorrem (suas topografias, ou seja, as suas escritas, mapas, caminhos, desenhos, impressos, gravuras, elementos plásticos, pictóricos, indiciais). Assim, homens e mulheres que vivem em certos territórios guardam em sua memória um mapa e um exercício dos trajetos.

Aqui podemos pensar a casa como um corpo-lugar específico, suporte para a constituição da subjetividade do homem. Casa como linguagem, linguagem do inconsciente, casa como conceito operador na cultura (Séc. XIX, cultura burguesa, tradição e família). Nesse corpo social, os espaços são organizados em torno de ideologias e modos de vida. Os seus moradores incorporam o espaço doméstico na tentativa de espacialização da memória e dos afetos, isto é, os espaços são organizados em torno de nossas lembranças e esquecimentos.

Em casa, o corpo que habita produz movimentos e sensações dadas não apenas pelos objetos ou pelos espaços, mas, sobretudo, pelas relações afectuais com os lugares. Não se pode mais definir o que é dentro e o que é fora nas relações entre o público e o privado e, do mesmo modo, não podemos definir com tanta clareza quem controla o quê, o homem ou os seus objetos. Quando se trata de pensar a relação que o ambiente doméstico realiza com outros lugares abertos, exteriores à casa, percebemos que esta não é apenas refúgio e abrigo, mas também espelho (pelas telas de tv e dos computadores), pelos rádios e por tudo o que traz para dentro do que é naturalmente de fora. Esses espaços penetráveis, híbridos, são por si só inacabados, pois, na tentativa de habitar o mundo, acabamos por nos deixar habitar por ele, aprendendo a convocar e a conviver com nossos fantasmas.

Fazer uma psicanálise do habitar é convocar imagens pelas sensações, é apreender o espaço por seus volumes, cheiros e rastros, por sua forma latente. É o movimento do corpo, que desloca os objetos e os corpos numa ordem muito mais simbólica do que morfológica. Desse modo, pensar em uma história sintomal⁸² da casa seria vasculhar os restos, os cantos, os rastros de seus moradores, partindo para uma análise espacial, mas também psíquica. Assim, este estudo começa a partir de fragmentos. Memórias de um tempo, lugares vividos,

⁸¹ Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha, orientador deste trabalho e prof. Convidado do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás /coordenador do grupo de pesquisa e estudos Interartes(CNPQ).

⁸² A leitura sintomal, proposta por Althusser e Lacan a partir de seu retorno a Freud, distancia-se da leitura literal para construir um modo de ler que trabalha nas lacunas, nas contradições, nos silêncios da materialidade do espaço. É a "mensagem codificada sobre meus segredos, intimidades, desejos e traumas".

sensações criadas e percebidas por distâncias silenciosamente precisas. Fragmentos passíveis de interpretação. Na tentativa de atualizar a memória em sua tradução por palavras ou imagens, entender esses fragmentos como intervalos permite pensar a leitura sintomal como algo processual, que se abre para uma dimensão inacabada, aberta às sensações, portanto, em eterno movimento.

Trata-se de investigar o ambiente doméstico, a casa, seus objetos e as relações que o ambiente cria como agenciadores de comportamentos e em pensar como as sensações se refiguram em uma nova organização espacial contemporânea, servindo como elemento simbólico (ou paradigma indiciário) de como convivemos e vivenciamos as relações entre o corpo e o espaço.

No artigo de François Dosse⁸³, “O espaço habitado, segundo Michael de Certeau”, ele afirma que:

analisando um bairro modelo de Arlequim a tentativa era de compreender o que se passa entre espaço concebido e espaço vivido, analisando algumas figuras elementares do caminhar: nesta narrativa pequenos detalhes eram investidos de uma capacidade em esclarecer o todo do trajeto. Eu me lembro muito bem de um funcionário público que detestava seu bairro, e acaba por mudar-se. Mas o que ele contava era fantástico. Ele fazia seus sessenta metros diariamente durante dois anos e interpretava os menores signos uma simples poça de água como anúncio de uma catástrofe - percebendo toda vida do bairro a partir destes indícios(...) Por outro lado ele encontrava pessoas que faziam quilômetros diariamente no grande parque do bairro de 15 hectares e só ofereciam narrativas muito pobres, como a do morador que dizia ir a toda parte, mas esclarecia ‘é meu cachorro que faz o caminho, pois pela manhã eu durmo completamente’⁸⁴.

Assim, procuraremos entender de que maneira nos apropriamos do espaço, na medida em que este é simbolizado pela experiência individual.

3.2 O Habitar do Ponto de Vista dos Moradores: a Vida Cotidiana no Espaço Interior.

Neste momento, utilizaremos dois ambientes da casa cujo espaço foi mais modificado: a sala e a cozinha. Baseados nas imagens realizadas com câmera fotográfica durante os anos de 2011 e 2012 e com o registro de algumas poucas fotos que a família gentilmente nos cedeu, iremos compor um paralelo entre o projeto inicial, feito por Libeskind, e o que hoje

⁸³ Artigo de François Dosse publicado na revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, MG, *ArtCultura*, nº 9, jul-dez de 2004.

⁸⁴ DOSSE, François. Op cit., pág 87.

figura nesses dois espaços. Para isso, iremos redesenhar as plantas, atualizando suas configurações e arranjos internos, analisando-as em relação às plantas originais.

As imagens registradas nas fotos nos ajudam a perceber os trajetos que os moradores empreenderam ao habitar o espaço doméstico. Contudo, é possível perceber uma lacuna entre o espaço vivido e o espaço projetado por Libeskind. É nesse ponto que queremos alocar nossa pesquisa, abordando as formas do habitar dentro de um espaço projetado. O projeto moderno da casa e de seus interiores foi idealizado pelo arquiteto e cuidadosamente construído de acordo com suas especificações: desde a fachada, o revestimento, até o mobiliário, as cores das paredes e o jardim. A casa teve sua forma de habitar delimitada pelo projeto, mas as práticas do cotidiano se mostraram diferentes do que seria uma estética moderna do habitar.

Assim, conforme entrevista em anexo, partiremos para a parte do trabalho que analisa o espaço interior mais detalhadamente, especialmente o espaço da sala de estar e da cozinha, com o propósito de identificar, de forma comparativa, as alterações ocorridas nos dois espaços ao longo dos anos. O espaço interior moderno, projetado na década de 1950, após mais de 60 anos se reconfigura de forma diferente, o que é pertinente. Todavia, se observamos mais atentamente, veremos de que maneira uma ideia de projeto de interiores associada a um modo de vida pode se modificar através das ações de seus moradores.

3.3 A casa Félix Louza. O Espaço interior.

Abordaremos os interiores da residência de José Felix Louza, seus agenciamentos e fluxos internos, através das recentes imagens fotográficas realizadas na residência, algumas fotos do álbum de família, bem como as impressões e os depoimentos dos moradores a respeito do lugar. Pretendemos contar um pouco da história desse espaço e como sua reconstrução nos revela a maneira pela qual a organização do espaço interior de uma casa é uma forma de simbolização e representação da vida cotidiana. A experiência de quem visita a casa e a percepção do lugar são sentidos de forma diferente daquele que a habita. E tal diferença é fundamental ao se propor uma análise do espaço através de seus interiores.

O ato de *habitar* um espaço é diferente de se *falar* sobre ele. São dimensões distintas de uma experiência sensorial. Porém, se fizermos uma pesquisa histórica da subjetividade presente no espaço, simbolicamente representada nos modos de viver, podemos nos aproximar do que seria um modo de olhar esse tempo espacializado. Distintas experiências, porque se tratam de dimensões psicológicas da intimidade, nos levam a observar uma

característica importante e presente na nossa casa em análise: a casa é “visível e visivelmente ignorada”; as janelas estão todas voltadas para dentro, para um pátio interno que impede a visão da rua, revelando os itinerários de observação.

Aos transeuntes, uma casa comum, ignorada, por fazer parte da cidade moderna; e visível, por se tornar historicamente um espaço relevante no que se refere aos modos de morar na década de 50 na cidade de Goiânia. O velar e o revelar desse lugar nos apresenta essas relações que vêm, de modo particular, se revelar nos interiores da casa.

Desse modo, é possível fazer uma análise da disposição dos móveis e dos rearranjos espaciais produzidos ao longo dos anos de habitação da família, entrecruzando uma discussão teórica a respeito do espaço e do lugar, bem como da relação do corpo neste ambiente. A composição do espaço doméstico incorpora regras de relações sociais, regras que governam as relações dos indivíduos uns com os outros e com a sociedade, tomadas por incontestáveis.

É importante ressaltar que a análise da arquitetura enquanto arte sem considerar a construção social dos espaços (e suas implicações) permanece incompleta. De acordo com Araújo⁸⁵, no artigo “O Espaço Privado Moderno - Raumplan de Adolf Loos”:

No caso da leitura do espaço doméstico, por Colomina⁸⁶, observa-se uma dupla contribuição: ao mesmo tempo em que adota a crítica da arquitetura com o olhar em movimento, ela também preenche uma lacuna histórica: a da narrativa da habitação e do habitar (...) no momento em que são retomados estudos e pesquisas sobre arquitetura moderna parece-nos relevante que aspectos vinculados ao espaço e às práticas institucionalizadas aí inscritas sejam contemplados, principalmente diante das lacunas desta área. Como pôde ser observado neste ensaio, a utilização de modos críticos de interpretação das ciências humanas na avaliação das leituras existentes ajudam-nos a ver outras dimensões da consciência e da estrutura sociopolítica que afetam a forma e o conteúdo na arquitetura e, dentro dela, a construção do sujeito.

Com efeito, essas observações contribuem para a análise histórica do espaço doméstico e ajudam na interpretação da imagem para este trabalho. Apresentamos a seguir as fotos que compõem hoje o espaço interior da casa.

⁸⁵ARAÚJO, Anete. Revista de Urbanismo e Arquitetura, Vol. 6, No 1 (2003) <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/viewArticle/3145>

⁸⁶ Beatriz Colomina é arquiteta e pesquisadora dos estudos entre o público e o privado na arquitetura moderna americana. Em sua pesquisa, reforça o valor e o papel que a publicidade teve no desenvolvimento de um novo modo de morar moderno. Autora do livro *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. Princeton: Papers on Architecture, 2003.

Sala de estar

Comparemos a planta original (ver figura 27) com as imagens realizadas na casa atual a fim de nos orientarmos diante dos trajetos empreendidos pelos seus moradores nesses dois momentos distintos da História. O primeiro momento é o da sua construção de 1953 a 1957, período de quatro anos. Nesse período, a casa passou por adaptações antes de os moradores realizarem o projeto indicado por Libeskind e também, de acordo com a proprietária, ficou alguns anos sem móveis, até que eles pudessem ser feitos e trazidos de São Paulo para Goiânia.

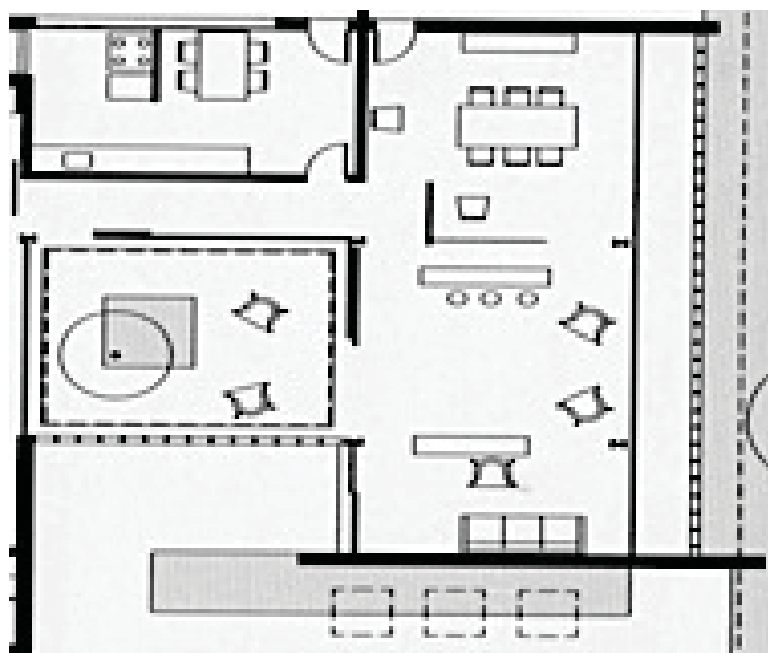


Figura 27 - Planta original da casa: sala de estar, jardim interno e cozinha. Fonte: Brasil, 2007.

A sala contava com três ambientes: sala de jantar, sala de estar e tv. A sala de jantar possuía uma mesa para seis lugares, que ainda hoje permanece no local. Um lambri de madeira em formato de L separava este ambiente, fazendo divisa com a sala de estar, onde havia um barzinho e duas poltronas; na sequência, a sala de tv. Hoje, o que resta no local é apenas a mesa de mármore com pés de ferro e as cadeiras Bertoia⁸⁷, que foram reestofadas (ver Imagem 33). Outro elemento que diferenciava este ambiente eram as cores. Cada sala

⁸⁷ Harry Bertoia, designer italiano (1915-1978) em 1937 muda-se para os EUA para estudar e trabalhar como designer. Em 1950 criou a *Diamond Chair* conhecida no Brasil como poltrona diamante. Ainda neste período criou a famosa cadeira de ferro cromado popularmente chamada de cadeira bertoia.

possuía uma cor: amarelo, rosa e verde. No jardim, duas cadeiras Butterfly⁸⁸ (ver Imagem 37), que ainda estão na casa mas não fazem mais parte da sala.

A seguir, (figs 28, 29 e 30) mostraremos os projetos refeitos a partir da planta original, para que seja possível realizar uma comparação dos dois tempos vivido.



Figura 28 - Planta original da casa. Desenho realizado por Isabela Menegazzo pelo programa Scketup, 2013.



Figura 29 - Perspectiva da sala. Desenho realizado por Isabela Menegazzo pelo programa Scketup, 2013

⁸⁸ A poltrona Butterfly, peça emblemática e atemporal que vem atravessando a história do design, foi criada em 1938 por Bonet, Kurchan e Ferrari-Hardoy, dois argentinos e um catalão. Também conhecida como Hardoy Chair ou BKF, a peça ganhou reconhecimento mundial e passou a integrar a coleção permanente do MoMA, na seção Arquitetura & Design (1944). Mas foi em 1951, quando a norte-americana Knoll, que editava a poltrona, perdeu os direitos autorais e a Butterfly caiu em domínio público.



Figura 30 - Perspectiva da sala. Desenho realizado por Isabela Menegazzo pelo programa Scketup, 2013.

Hoje, podemos notar um novo arranjo espacial, registrado nas imagens registradas na casa.



Figura 31 - Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.



Figura 32 - Entrada principal. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 33 - Detalhe, sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.



Figura 34 - Mobiliário. Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.



Figura 35 - Detalhe da sala. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.



Figura 36 - Detalhe mesa de canto, sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.



Figura 37 - Mobiliário. Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro, 2012.



Figura 38 - Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 39 - Cadeira moderna. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 40 - Vista do jardim interno. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 41 - Cadeira réplica do *designer* Jorge Ferrari, 1938. Butterfly. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 42 - A mesma cadeira na década de 50. Álbum cedido pela família. Isabela Menegazzo, setembro, 2012.



Figura 43 - Móvel antigo. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.

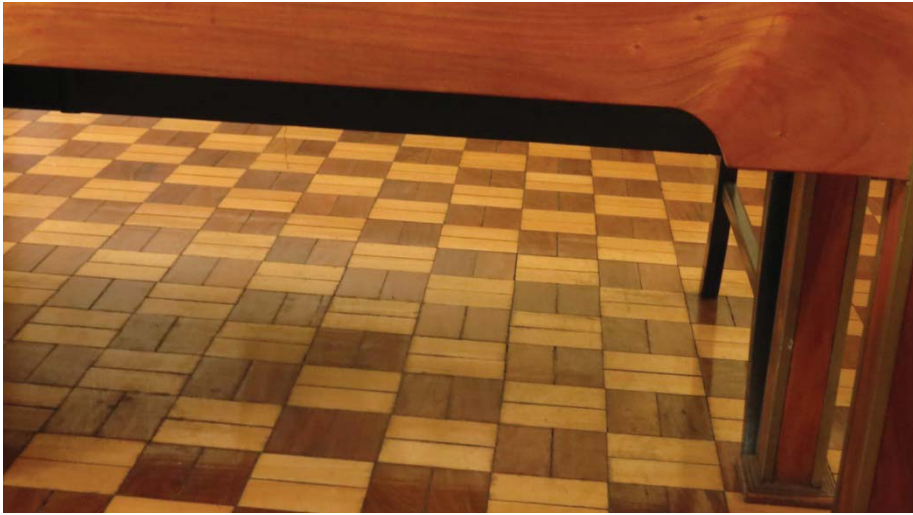


Figura 44 - Detalhe do piso original de tacos de madeira. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 45 - Sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 46 - Porta de entrada pela garagem /sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 47 - Móvel de fazenda /sala de estar. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 48 - Cadeira da fazenda /sala de estar.
Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 49 - Detalhe da alteração da porta de entrada: antes de madeira, hoje de ferro.
Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.

A sala de estar hoje se configura de maneira bem diferente da então sala moderna projetada por David Libeskind em 1952. A sala, um retângulo medindo 6x10, possui ainda hoje o piso original, altamente conservado, lustres e interruptores também originais. A maior diferença em relação à estrutura foi realizada na área do jardim interno. As paredes de vidro traziam para dentro da casa a luz e a sensação de integração entre o jardim e o espaço interior (Imagem 11), característica bem comum aos projetos de Libeskind. Essa alteração mais visível na sala se deu por dois motivos: o primeiro, pelo barulho da rua e a grande movimentação que, com o passar dos anos, se tornou maior e, conseqüentemente, os vidros começavam a rachar; segundo, pela segurança, que teve de ser reforçada com o tempo.

Naquela época, a casa possuía apenas uma grade pequena na frente e o vidro deixava uma sensação de maior fragilidade. Outra medida de segurança realizada pelos moradores foi a substituição da porta de entrada, que era de madeira, por uma porta de ferro. Tais medidas reforçaram ainda mais a relação da casa com seu exterior: uma casa fechada, obtusa à cidade.

Além da arquitetura, Libeskind também propôs todo o *design* do interior da casa - as cores, o mobiliário e o detalhamento foram definidos por ele. A imagem a seguir mostra outra casa também projetada por ele, em Goiânia, e que se aproxima do que era antigamente o espaço. Esta casa foi projetada para Haji Ascar no período de 1955 a 1957 (figura 50). Ainda no período de sua construção, foi transferida para Ignacy Golfeld. Situada na Rua 84, no Setor Sul, hoje se encontra bastante descaracterizada de seu projeto inicial.



Fig. 43. Autor: David Libeskind.
In: Arquivo pessoal de Luciana Tombi Brasi, gentilmente cedido ao Autor.



Fig. 44. Autor: David Libeskind.
In: Arquivo pessoal de Luciana Tombi Brasi, gentilmente cedido ao Autor.



Figura 50 - Fonte: Silva Neto, 2010.

Nas imagens acima, podemos perceber características semelhantes ao projeto de interiores realizado pelo arquiteto para a família de José Félix Louza. De acordo com a entrevista, o mobiliário era sofisticado: a sala contava com uma divisória feita de lambris de madeira que a separava da sala de jantar, ou seja, a mesma solução observada no projeto acima.

Desse modo, o que hoje podemos notar no espaço interior da casa é a mudança radical do espaço projetado. O ambiente moderno da década de 1950, inusitado para aquela época, hoje se configura aos moldes de um ambiente tipicamente interiorano, com cadeiras de fazenda, chapeleira, cristaleira com porcelanas, baús e tecidos, elementos religiosos, que

remetem mais ao espaço do campo e da fazenda baseado nos padrões da antiga estrutura da casa colonial brasileira.

Cozinha

A antiga cozinha cedeu espaço para o que hoje chamamos de copa. Na imagem a seguir podemos ver sua configuração, bem diferente da projetada pelo arquiteto. Na cozinha original (projeto abaixo), uma bancada grande fazia a função da área de trabalho, situando a pia e os armários, onde hoje fica a cristaleira. A geladeira permanece no mesmo lugar e uma pequena mesa com quatro cadeiras fazia fundos para o fogão, localizado numa ilha no centro da cozinha, um desenho tipicamente moderno e que ainda pode ser visto em grande quantidade nos projetos contemporâneos. Na planta original (figura 51), podemos observar como a cozinha foi inicialmente concebida.

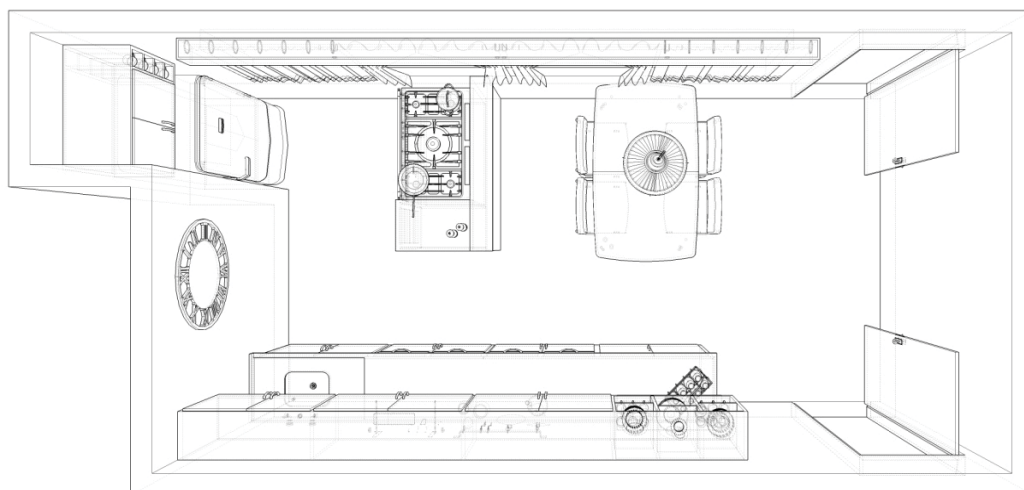


Figura 51 - Projeto original da cozinha. Desenho realizado por Isabela Menegazzo através do Scketup, 2013

As figuras 52, 53 e 54 foram projetadas através de um programa do computador(Sketchup) e que possibilita criar imagens de ambientes em perspectiva. Baseadas no projeto original e ainda reforçadas pela descrição dos moradores, reconstruímos este espaço na tentativa de ilustrar o passado, já que os moradores não possuíam nenhum registro fotográfico deste lugar.



Figura 52 - Projeto original da cozinha. Desenho realizado por Isabela Menegazzo através do Scketup, 2013



Figura 53 - Perspectiva da cozinha. Desenho realizado por Isabela Menegazzo através do Scketup, 2013



Figura 54 - Projeto original da cozinha. Desenho realizado por Isabela Menegazzo através do Scketup, 2013

Hoje, a cozinha se configura da forma que se segue.



Figura 55 - Antiga cozinha, hoje copa. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.

Cozinha atual construída na parte externa da casa

Uma inusitada alteração aconteceu no espaço. Um generoso corredor lateral que compreendia a área de serviço hoje se transformou na cozinha da casa, um “puxadinho” de 4x3m2 (figura 57) construído no final da década de 1980, com pia e fogão. Além desse

espaço, também foram construídos uma nova área de serviço e quarto de empregados, localizados ao lado da nova cozinha.



Figura 56 - Vista da parte externa da copa/ construção da nova cozinha (lado esquerdo da imagem). Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.



Figura 57 - Cozinha. Fonte: Isabela Menegazzo, setembro de 2012.

Assim, as imagens acima nos aproxima das possíveis considerações finais que este trabalho pretende abranger, falando do espaço através das imagens e suas reconfigurações. Todas as imagens atuais da casa nos mostra a complexa e subjetiva reorganização deste espaço e se altera de maneira bem particular e se afasta do projeto inicial moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa abrange o conceito de memória ao relacionar o espaço como lugar operacional do tempo e, num sentido mais amplo, a memória do vivido, ao registrar, através das imagens, as marcas de um tempo espacializado. Esgotar o significado do que seria o ato de habitar uma casa é impossível já que faz parte de uma experiência sensorial diária. Esta pesquisa percorreu os sentidos de um modo de viver, mas não determinou sua verdade absoluta.

Na relação com o espaço vivido e os nossos objetos guardados e engavetados, o que me propus a entender quando mencionei a dinâmica das gavetas a partir de nossos afetos foi percorrer os territórios do imaginário, da memória das coisas que essa família articulou em seu ambiente doméstico. O que aparece oculto na superfície dessa história da casa é justamente o que procurei revelar ao transitar pela memória subjetiva desses moradores.

Ao fazer isso me deparei com a casa da fazenda. Este lugar, mencionado nas entrevistas (ver anexo) de forma discreta, pareceu-me ter pouca importância para os moradores mas o que pude perceber ao longo desta pesquisa foi justamente o contrário. A casa da fazenda é o lugar de afeto, é aonde eles guardam de fato a memória, aonde sublimam e arquivam sua história.

A família, que era de origem rural, pessoas de fazenda, acostumadas com a vida no campo, possuíam em contrapartida bens e um vida que lhes proporcionavam acesso a outros espaços e realidades. Apesar de serem pessoas com alto poder aquisitivo, viviam de modo simples, o que até hoje pode ser visto em seus modos de habitar o espaço.

Novamente, encontramos elementos que são fundamentais na construção deste objeto, levantando a ideia de que existe no espaço um processo de semantização de si, é como se o corpo e o próprio eu pudessem ser espelhados no espaço criando novas formas de morar, a partir das simbolizações que criamos dentro de cada um de nós. Partindo dessa ideia notamos que a casa da cidade se tornou um lugar da superfície, um lugar distante da realidade daquela família.

Pensando nisso, me instiguei e também aos leitores, a desvendar o oculto da memória deste lugar. A casa da cidade apareceu-me como um “cartão de visitas” desta família. Esta família, embora gentil e disposta ao me receber em sua casa, me contando sobre a história deste lugar, me ocultou de forma bastante clara, o outro lugar, onde guardam de fato suas memórias, ou seja, a casa da fazenda.

Nisto pude entender a organização da clivagem, o que podemos perceber em Pankow⁸⁹, quando ela menciona a separação instituída entre o corpo e o espaço, na tentativa de deixar oculto algo, desagregando o corpo com este espaço. Na medida em que menos me informavam sobre aquela casa do campo mais eu percebia que era lá aonde seus afetos e sua memória estava guardada. A família possuía duas casas, dois modos de morar.

Deste modo, me proponho a analisar esta família através da subjetividade deste lugar, do que não foi dito, porém revelado nos modos de habitar. A ausência deste lugar, o silêncio que imperou sobre este outro modo de viver foi o que justamente contribuiu para entendermos a maneira como as pessoas viveram e vivem nestes espaços e acabam por não se apropriar deles.

Assim, me perguntei ao longo de toda a pesquisa: Como abrir essas gavetas? Como investigar um lugar sem-lugar? Porque, na medida em que avancei no espaço da cidade, da casa visível, também me aproximei da casa da fazenda, do lugar guardado por seus moradores, do qual eles fizeram questão de não adentrar.

Esta história do oculto, da subjetividade negada por seus moradores mas que visivelmente é observada na casa moderna nos permite entender o habitar a partir da experiência sensível de seus moradores partindo para uma história sintomal da casa. Se buscarmos para este debate os estudos de Didi-Huberman⁹⁰ podemos aqui trazer os rastros desta subjetividade, os traços de memória que, através das imagens, não cessam de se reconfigurar.

Assim, podemos perceber a partir das imagens, que o espaço vivido não se configurou em espaço moderno, que outros elementos culturais e materiais sobrepujaram as relações entre o corpo e o espaço e mesclaram histórias diferentes, daquelas ideologizadas pelo projeto moderno e pelos moradores.

Pensar em como as pessoas podem viver os espaços sem se apropriar de fato desses lugares é tema recorrente em Di Felici⁹¹ e nos estimula a perceber a desagregação no espaço, nas suas configurações internas, na colagem de referências simbolizantes e que aparece, através das imagens, em um espaço *non-sense*, que nos aproxima mais da casa da fazenda do que da casa pesquisada, ou seja, este trabalho procura, através dos rastros e dos restos,

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34, 1998.

⁹⁰ PANKOW, Gisela. *"O homem e seu espaço vivido"*. Trad. Flávia Cristina de Souza Nascimento. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1988.

⁹¹ DI FELICI, Massimo. *Paisagens pós-urbanas - o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar* São Paulo: AnnaBlume, 2009.

penetrar na memória do vivido, especializada nesta casa mas que se oculta, claramente, em outro lugar.

Ao tentar algumas vezes acessar este outro lugar, os moradores me forneciam algumas poucas informações. Afirmavam que a fazenda é muito bonita, uma casa antiga no município de Silvânia⁹², antigo vilarejo do Bonfim, mas que lá eu não poderia entrar. A fazenda, como eles me descreveram, ainda hoje é um lugar belíssimo, com quase 200 anos(eles não sabiam me datar corretamente este lugar) que possuía inúmeras janelas que na época de sua avó e bisavó (depoimento de Ana Maria) havia um escravo destinado somente para o ofício de abrir e fechar as janelas. Conta ainda que havia a senzala e todos os demais espaços destinados aos escravos, atividade que ainda era comum naquele período, em fazendas do interior do país.

Partindo deste depoimento, me peguei novamente a imaginar este outro lugar, a criar em mim imagens que me ilustrassem aquela história, tão diferente da que eu me propus a analisar. Como aquela casa da fazenda teria relações com a casa da cidade? Me pus a pensar neste espaço, a criar imagens trazendo para a história do habitar na cidade, o habitar no campo. Com o tempo, a casa foi sendo desabitada, a casa moderna foi sendo reconfigurada e pude perceber que o habitar está na fazenda. Que os afetos, o oculto, o sentido daquela família se encontrava e ainda se encontra, na casa do campo, no ambiente rural, na estrutura da família goiana que separa o estranho do familiar, que protege e instaura a família como um lugar sagrado separando tudo o que é de fora e deixando visível somente a imagem que se quer passar.

Desde o começo me desafiei a construir a história do habitar, a escrever sobre a casa Félix Louza e a história deste espaço moderno em Goiânia nos anos de 1950 através das imagens da casa e de seus interiores, mas me vi diante de um paradoxo. A casa moderna não existe sem a casa da fazenda, o espaço moderno é hoje interpenetrado pelas referências simbolizantes que a fazenda e o campo representa para essa família.

Com isso, a memória e a história dos moradores, ao ser observada através das imagens no interior da casa gerou uma disfunção. A clivagem, novamente aparece aqui como uma idéia de resistência a mudança, como um movimento empreendido que oculta elementos enraizados e que separa dois modos de sentir, deixando visível apenas o que se quer.

A casa moderna, coerente, atual, deixou de fazer sentido na medida em que o espaço foi sendo desabitado. Desabitado porque não era moderno nem rural, desabitado porque não se via nele algo que fizesse realmente referência àquela família ou àquela história. O corpo e

⁹² O município de Silvânia, antigo vilarejo do Bonfim teve início por volta de 1744 com a descoberta de lavras de ouro na região se localiza na região da Estrada de ferro do estado de Goiás.

o espaço não estavam em sintonia, existia algo que fazia essa separação, essa distância entre os moradores e o espaço projetado.

Novamente me volto a pensar em como um corpo vive o lugar, em como é possível viver um espaço que não nos pertence? Como seria fazer parte de um lugar tão sem-lugar? Como seria se pertencer a lugar algum?

Ao fazer uma conclusão sobre esse espaço vivido chamado “casa”, e a casa em particular, propusemos-nos a sentir esse espaço como se estivéssemos vivendo ali, naquele tempo. Para isso, temos os traços, já evidenciados pelas marcas do tempo, temos as mudanças, visíveis na casa, que foram feitas por seus moradores. Temos também o projeto inicial, que aqui redesenhamos e reproduzimos em perspectiva para que pudéssemos ter a idéia de como era a casa na década de 1950, tão diferente do que hoje se configura.

As novas configurações espaciais já nos comprovam essa mudança de sentido, um retorno ao que antes já existia. As mudanças realizadas por seus moradores nos comprovam as marcas desse tempo vivido: os detalhes, pequenos objetos, tudo isso nos mostra os caminhos percorridos por seus moradores ao reconfigurarem o espaço, trazendo a casa de fazenda para a casa moderna.

O quanto de tudo o que podemos ser é devido às casas que nos abrigam e abrigaram? Essa é a tentativa de se chegar a uma resposta a todo esse arquivo que construímos ao longo desses dois anos e que nos acompanha desde o início. É a nossa relação com o arquivo a tentativa de dar vida a um tempo passado, e não somente pelas imagens, já que podemos supor como era o lugar pela indicação das plantas e pelo depoimentos dos moradores, mas, sobretudo, entender por que aquele espaço deixou de servir aquela família; por que os ambientes, o mobiliário e a estrutura criada pelo arquiteto no projeto deixaram de fazer sentido na medida em que os moradores começaram a vivenciá-los.

A história registrada pela casa hoje nos conta que esta permaneceu intacta em seu exterior. Após 60 anos, tornou-se um bem cultural da cidade, um imóvel preservado, porém indiferente ao meio circundante. Um belo projeto moderno realizado por um importante arquiteto. Os moradores permaneceram os mesmos. Todavia, em seu interior, a história desse habitar foi sendo construída de maneira oposta ao projeto inicialmente moderno.

É nesse sentido que queremos nos retirar desse lugar de imaginação passiva e partir para um lugar criativo, como é o ato de habitar. Além do uso das imagens fotográficas na construção desse jogo entre percepção e construção de um sentido, fizemos outra construção através de desenhos que se aproximam do projeto original com o objetivo de compararmos esses dois momentos e situarmos a relação simbólica presente nessa reconfiguração interna.

Sendo assim, podemos perceber uma radical alteração no sentido do projeto. Ao fotografar o lugar, olhar as coisas, as pessoas, durante a pesquisa de campo, tivemos consciência dessa contradição. As imagens, descritivas, tentaram capturar o espaço, tal como é. Mas nossa pesquisa e projeto não falavam de imagens visuais, mas de lembranças de afeto, imagens criadas a partir de histórias e memórias involuntárias.

A pesquisa vem delimitar um tema que permeia a história da arquitetura e do *designer* de interiores ao situar, temporalmente, um determinado momento de uma casa na cidade, dentro de um espaço urbano em que profundas mudanças arquitetônicas e urbanístico-sociais foram surgindo. Embora fosse originalmente um projeto moderno, dentro de um discurso que abrangia a cidade e suas relações sociais, o espaço se configurou de maneira diferente, trazendo para o seu interior características de um outro habitar.

Um habitar que trouxe para o espaço interno as origens da família: a casa de fazenda, o mobiliário colonial, os hábitos de quem vivia no campo naquele período, quando era costume levar para fora de casa a cozinha, perto do galinheiro e longe das visitas. É interessante observar a dinâmica da casa e o caminho inverso que seus moradores empreenderam.

Você já parou para pensar o quanto o espaço em que vive revela sobre você? Pare por um minuto, observe ou imagine à sua volta, repare nas suas escolhas, no seu jeito de morar. Como você organiza esse espaço? O ato de habitar, mais do que um hábito natural, pode revelar os desejos que nos movem quando escolhemos um objeto ou uma cor específica para um ambiente, como vivemos ou organizamos nossa vida doméstica e que relações possuímos com as coisas e com o espaço em que vivemos. Mais do que uma simples decoração de interiores, a forma como organizamos nossa casa reflete a maneira como vivemos esse lugar, nossas histórias, nossas viagens, nossa memória.

Desse modo, perceber a trajetória da casa da família Félix Louza nos leva a algumas considerações a respeito do quanto esses lugares contam de nós, o quanto podemos “ler” nesses espaços um pouco da história e do tempo vivido, o quanto permanecemos iguais quando nos referimos ao modo de viver e habitar, trazendo sempre conosco nossas lembranças, nossas memórias. Mesmo que poucas, escassas, elas permanecem em nós.

Assim, essas imagens, já tão submersas em nossa memória, permitem que brinquemos com elas, trazendo para o agora algo que já passou, experiências de vida, para que sejam rememoradas ou apenas sublimadas e deixadas de canto. Simbolizamos nossas experiências e as trazemos para nosso habitar, revelando tanto de nós, quanto do tempo que vivemos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCO, Ricardo; **GLUSBERG**, Jorge; **HALAC M.** Raul; **LENTINI**, Luis; **RAUNIS**, Lilian. *Cinco enfoques sobre el habitat humano*. Buenos Aires, Argentina: Editora Espacio, 1979.

BRANDÃO, Ludmila Lima. *A casa Subjetiva*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRASIL, Tombi Luciana. *David Laub*. São Paulo: Edusp.2007. (Coleção Olhar Arquitetônico, v.2).

BRUNETTE, Peter; **WILLS**, David. *Deconstruction and the visual-arts art media, architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nova York: Verso, 2007.

BURKE, Peter. *A escrita da História*. Novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

BUZZAR, Miguel Antonio. A ideia de uma casa brasileira. <http://www.docomomo.org.br/seminário>. Acessado em 30/07/2010, às 15:30h.

CALVINO, Ítalo. *As cidades Invisíveis*. 2 ed. Portugal: Estórias Editorial, 1990.

_____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed.Vozes, 1998.

CESAR, DALY; *Architectural criticism (France -History 19th century)*. Joanna Merwood: Master of Architecture; School of Architecture, 1995.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CORBIN, Alain. *Território do vazio? A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media.* Massachusetts London, England: The MIT Press Cambridge, 1994.

CORREIA, Telma de Barros. *A construção do habitat moderno no Brasil – 1870-1950.* São Carlos: RiMa, 2004.

COULANGES, Fustel. *A cidade Antiga (1830-1889).* São Paulo: Clássica, 1945.

DELEUZE, Gilles; **GUATTARI**, Félix. *Mil platôs.* Rio de Janeiro: Ed 34, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 1998.

DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*, n38, 2004. p 82-92.

ELIAS, Eduardo de Oliveira. “Autopoiesis, semiótica e escritura”. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FELICI, Massimo di. *Paisagens Pós-urbanas. O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar.* São Paulo: AnnaBlume, 2009.

FREUD, Sigmund. *Sobre os sonhos.* São Paulo: Ed. Imago, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer.* São Paulo: Ed. 34, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti.* 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GRAEFF, Edgar A. *Cidade utopia.* Belo Horizonte: Vega, 1979.

GREEN, André. *Conferências brasileiras de André Green: metapsicologia dos limites.* Rio de Janeiro: Imago Ed., 1990.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Vértice, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências [1954].* Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia de Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002.

JUNG, C. G. *Símbolos da Transformação. Obras completas.* Tradução: Eva Stern. Petrópolis: Vozes, 2002. v.V

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos.* São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1989.

JUNG, Carl Gustav. *Vida simbólica*. Tradução de Araceli Elman. Petrópolis: Vozes, 2000.

LE GOFF, Jaques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *A História nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LEMOS, C. Carlos. *A história da casa brasileira*. São Paulo: Ed. Contexto, 1975. (Coleção Repensando a História).

LÉVI-STRAUSS, C. O encontro do mito e da ciência. In: *Mito e Significado*. Tradução de Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2003.

MANSO, Celina F.A. *Uma concepção urbana, moderna e contemporânea – Um certo Olhar*. Goiânia: Ed. do autor, 2002.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou O Homem Imaginári. Ensaio de Antropologia*. Tradução de Antônio-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

SILVA NETO, Eurípedes Afonso da Silva. *Goiânia, Casa Moderna. 1950, 1960, 1970*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Brasília, 2010. repositorio.bce.unb.br/.../1/2010_EuripedesAfonsoSilvaNeto.pdf. Acessado dia 25/05/2012, às 12:00h.

NORONHA, Márcio Pizarro. *Teoria Interartes: “Scinestesia”, Embodied Experience [Performance? Body Art?, Paradigma Audiovisual e a arte no tempo recente*. Mimeo. 2008.

_____. Interartes e Dança: uma pequena história entre o háptico e a scinestesia. In: *ENGRUPE – DANÇA – Encontro de grupos de Pesquisa em Dança*. São Paulo: UNESP, 2007. (Publicação em CD-ROM e em DVD).

_____. Performance e audiovisual: conceito e experimento interartístico-intercultural para o estudo da história dos objetos artísticos na contemporaneidade. In: *XXVI Colóquio do CBHA*. São Paulo: FAAP, 2007.

_____. Do FORT-DA da arte ao corpo-obra. [É possível uma estética da clínica? Haverá um corpo-obra? In: *Revista Conexão*, v.6 nº 1 Jan/Jun. 2007.

_____. *Arcaico, Moderno, Popular. Reflexões em torno da noção de Arcaísmo e a Cultura Visual*.

<http://www.marciopizarro.wordpress.com> Acessado em 01/06/2010-A.

_____. *Reflexões teóricas em torno de interfaces: psicanálise e interartes e as relações tempo-espço. Agenda e pesquisas em andamento*. <http://www.marciopizarro.wordpress.com> Acessado em 01/06/2010-B.

_____. *Sob o giro da arte na leitura sintomal. Objetos epistemológicos modernistas, recalque, crítica e morte na leitura historiográfica*. <http://www.marciopizarro.wordpress.com> Acessado em 01/06/2010-C.

PANKOW, Gisela. “O homem e seu espaço vivido”. Trad. Flávia Cristina de Souza Nascimento. Campinas, São Paulo: Papirus, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2008>.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro, FVG, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo/ EXO experimental: Ed. 34, 2005.

REIS FILHO, G. Nestor – “Urbanização e teoria: contribuição ao estudo das perspectivas atuais para o conhecimento dos fenômenos de urbanização”. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RENIER, Alain (Direction). Espace, Représentation et semiótique de l’architecture. Colloque “Espace et representation”. “Penser l’espace”. 2.ed. Paris: Les Editions de La Villete.1989.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* . Campinas, São Paulo: Papirus, 1994. (Tomo I).

_____. *A memória, A história, o esquecimento*. Campinas: Papirus, 2008.

SARAMAGO, José. *Poética dos cinco sentidos*. La Dame à La Licorne. Lisboa: Ed. Livraria Bertrand-Lisboa, 1979.

SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. São Paulo: BestBolso, 2008.

WEBER, Max. *Metodologia das Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez e Editora UNICAMP, 1992. (2 volumes).

WINTERSON, Jeanette. *Arte e Mentiras*. Trad: Roberto Gray e Palapio Brown. Rio de Janeiro: Ed. Roxo, 2003.

_____. *Inscrito no corpo*. Trad: Roberto Gray e Palapio Brown. Rio de Janeiro: Ed. Roxo, 2003.

WILLIS, Susan; *Cotidiano: Para começo de conversa*. Tradução: Elena Elizabeth Riedrer e Guiomar Gimenez Boscov. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1997.

VAZ, Maria Diva; **ZÁRATE**, Maria Heloisa. *A casa goiana: documentação arquitetônica*. Goiânia: Editora da UCG, 2003.

_____. Sobre a arquitetura moderna em Goiânia. *Anais do 6º. Seminário DOCOMOMO Brasil*. Niterói: ArqUrb/UFF, 2005.

_____. *A experiência moderna no cerrado goiano*. Relatório de Pesquisa do Núcleo de Estudo do Edifício e da Cidade, do Departamento de Artes e Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, 2006.

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.067/399>. Acessado em 20/02/2010.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
**FACULDADE DE HISTÓRIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA**

CARTA DE CESSÃO

Eu, Ana Maria Louza, declaro para os devidos fins que cedo os direitos das fotos de minha residência e de minha entrevista, transcrita e autorizada para que ISABELA MENEGAZZO SANTOS DE ANDRADE (nome do pesquisador) – mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás – UFG –, possa usá-la integralmente ou em partes, durante a pesquisa de mestrado, ficando vetado a reprodução ou cópia sem o devido consentimento.

Assim, subscrevo-me a presente,

Ana Maria Louza

Goiânia, de julho de 2013.

ANEXO

Anexos

Apresentamos a **entrevista** realizada com os moradores, Sr. José Félix Louza (93 anos) e sua filha Ana Maria (58), no dia 15 de abril de 2012, às 16:00 horas, em sua residência, em Goiânia, Goiás. Em seguida, as fotos registradas no interior da residência.

Isabela- Como foi o processo de o senhor querer construir esta casa na cidade?

José Félix: Fui lá pra Belo Horizonte mais Irene, e lá nós olhamos umas casas naquele bairro novo que estavam fazendo lá. Nós achamos o pedreiro do construtor, fomos lá na avenida Afonso Pena, achamos ele, o construtor, em um prédio daqueles lá. Ele falou: “Eu sou só o construtor, mas vou achar um arquiteto para vocês”. Ele falou: “você volta aqui amanhã tantas horas”. Eu “vortei” lá, era o David, o arquiteto. Ele perguntou que jeito eu queria a casa. Aí eu falei: “A Irene que vai escolher o jeito o tipo de jeito e que tipo de casa que ela quer”. Ela escolheu e conversou com ele lá. Ele falou pra mandar o dinheiro da “pranta” pra ele e mandou os “quisitos” da carga do terreno, posição do solo. Eu fiz isto e mandei pra ele. Ele fez a “pranta” e mandou a “pranta”.

Isabela: Ele não chegou a vir para Goiânia?

José Félix: Ele chegou a vir quando foi ver a casa pronta. Ele gostou da casa.

Isabela: E lá, em Belo Horizonte, o senhor lembra o nome do bairro em que eles estavam construindo?

José Félix: Não lembro o nome, mas era pros lados da saída do Rio de Janeiro. Do lado de cá da cidade.

Isabela: E a planta da casa, ele chegou a mostrar para vocês? Vocês aprovaram de primeira?

Jose Félix: Não, ele mandou a “pranta” e a Irene falou: “Eu não quero assim não!! (risos). Quero mudar”. Só que ele mandou falar pra mim que não tinha mudança. Se quisesse tinha de fazer outra casa. Mudar, não mudava nada. Daí eu concordei com ele, ela concordou também e daí começamos. Depois de dois ou 3 anos, comecei a construir.

Isabela: O senhor já morava aqui em Goiânia?

José Félix: Morava na fazenda.

Isabela: Quanto tempo foi de construção?

José Félix: Em 1954 mudamos para cá.

Ana Maria(filha): Não, pai, mudamos para cá em 1955.

José Félix: Mas a construção acabou em 1954.

Ana Maria: Eu sei que era de 1954 para 1955 que vocês mudaram para cá. Era um ano bissexto e vocês mudaram em dezembro para não entrar em um ano bissexto.

José Félix: Viemos para cá e não tinha nada.

Isabela: E a mobília, como foi? Por que eu vejo que tem um mobiliário moderno aqui. Estas cadeiras aqui, por exemplo?

Ana Maria: Estas cadeiras são do tempo da casa mesmo.

Ana Maria: Conta pra ela pai que tinha meu padrinho...

José Félix: A mobília foi assim: eu escrevi pro David e ele mandou um arquiteto pra fazer estes lustres e botou estes lustres deste jeito. Depois, fez a mobília. Ali, o sofá era um L e tinha mais duas poltronas, mas a Irene brigou por causa do sofá. Veio tudo de avião. O sofá era de ferro, quebrou um parafuso e ela implicou. Aqui tinha um negócio de ripinha fazendo uma divisória entre a sala de jantar e a sala de estar. A Irene depois tirou isto também (risos). Só a mesa e as cadeiras que ela não mexeu.

Ana Maria: Às vezes, ela mudava: punha a sala de televisão aqui, depois tirava.

Jose Félix: Depois mandou fazer esta mesa. O sofá tinha os pés de ferro pretinho, fininho. O sofá era muito bonito.

Ana Maria : Tinha duas poltronas que “inda” existe. As poltronas, minha mãe deu pra minha irmã. E minha irmã reformou e deu pra filha dela. Era de um tecido muito bonito e interessante.

José Félix: Foi só isto que ela mudou na casa.

Ana Maria: Os ambientes eram diferenciados pelas cores. Pelas cores nas paredes. Cada ambiente tinha uma cor: rosa, azul e "marelinha".

José Félix: Esta parede era de vidro. Era uma porta que dava pra um jardim interno. Grande. Mas, como naquela época os caminhão “passava” aqui, não tinha rodoviária, não tinha nada, não tinha a estrada lá, a BR, os caminhão “tudo” passava aqui, e balançava demais a casa. Então balançava os vidros e danou a “quebrá”.

Isabela: Aí, o senhor resolveu tirar?

Ana Maria: Tirou e fez meia parede. E a porta de lá era madeira e não tinha segurança.

José Félix: Não tinha segurança e era parafusada por fora.

Isabela: Estas mudanças foram ocorrendo com o tempo?

Ana Maria: É, com o tempo. As grades eram baixas lá fora.

José Félix: Mas a Goiânia ficou perigosa demais... e as grades era baixinha.

Isabela: E lá fora, como era?

Ana Maria: Era o alpendre e o jardim.

José Félix: No dia em que ele veio aqui olhar a casa que estava construída, ele ficou em pé nessa parede e desenhou o jardim. A pranta do jardim. O jardim tá com o desenho dele ate hoje. Tanto lá dentro como aqui fora.

José Félix: Ele mandou plantar as plantas e tudo veio junto com a mobília. Ficou muitos anos, mas depois a Irene foi mudando. Não sei o que deu na cabeça dela de mudar as plantas. Mas esta grama é a mesma daquela época. É a mesma que plantou da primeira vez.

Ana Maria: A planta que tem aqui era Imbé. A gente chupava e nasceu aí. O mesmo com o Tucum.

José Félix: Eles eram tudo menino e eu fui trazendo tucum pra eles, eles foi chupando e eles foi jogando aí. Foi ficando.

Isabela: Mas praticamente tudo é original daquela época.

Ana Maria: O piso aqui é original, a sala praticamente é original , menos a mobília.Só tem estas mesas e a cadeiras da mobília original.

Isabela: Vejo os interruptores.. Às vezes, a gente troca tanto em casa esse tipo de coisa. Esses aí são de metal?

Ana Maria: Tudo de metal. E os lustres também nunca trocaram.

Isabela: E lá fora, como era a Av. Paranaíba?

José Félix: Não tinha asfalto nem nada. Foi no governo do Coimbra que fez o asfalto. Ele pagou o meio da rua e nós pagamos a beirada. Além de fazer as "carçada", nós pagamos a metade do asfalto.

Isabela: O senhor teve de pagar o asfalto?

José Félix: Seis mil reais naquele tempo.

Ana Maria: Aqui tinha uma porta que comunicava com a rua. Ainda tem, só que a gente não abre mais. A gente brincava muito aí e deixava esta porta aberta. Como nos quartos, que tem esta porta pra ir pra área lá fora, aqui também tem. Ele (o pai) não contou pra você, mas o meu padrinho ajudou na obra e cuidou de tudo.

Isabela: Qual o nome dele?

Ana Maria: Padre José Quintilhiano Leopoldo Silva. Ele era engenheiro ele que cuidou da obra e ficou na construção da casa. Ele que providenciou os materiais e a mobília.

José Félix: Ele comprou tudo em São Paulo.

Isabela: Areia, brita e cimento. Tudo?

José Félix: Ele comprou um vagão de cimento e, de Araguari pra cá, roubaram o cimento. Aí teve de buscar cimento em Uberaba, de caminhão. O material, tudo da casa, foi comprado em São Paulo. Aqui não tinha material, não. Tudo foi feito lá. Até as portas de metal.

Ana Maria: Ele praticamente morou pra construir aqui a casa.

Isabela: Foi quanto tempo de construção?

Na Maria: Foi praticamente uns 2 anos ou 3. Deve ter sido uns 2 anos.

Isabela: O senhor lembra?

José Félix: Não lembro mais.

Isabela: Foi de 1950 a 1952?

Ana Maria: Não. A casa é de minha idade e eu sou de 1955.

Isabela: No livro do Libeskind, que foi lançado com todas as obras dele, ele colocou a data de 1952.

José Félix: É porque a gente ficou parado com a planta e fomos construir em 1953.

Isabela: A senhora nasceu nesta casa?

Ana Maria: Sim, praticamente. No ano que eu nasci, nós mudamos para cá.

José Félix: Ela começou a caminhar aqui. Era bom que não machucava: não tinha móveis não tinha nada.

Ana Maria: Os móveis demoraram a chegar. Ficou um tempo bom sem móveis.

Isabela: A cozinha era aqui?

Ana Maria: A cozinha e a copa. Ali era área, o tanque que quarava roupa ali, mas aí a mamãe fez a cozinha ali.

Isabela: Vocês passaram a infância e a adolescência aqui?

Ana Maria: Tudo aqui.

Isabela: Aí, o senhor voltou pra fazenda?

Ana Maria: Sempre a gente ficava aqui pra estudar e o papai ficava lá. Ficava indo e voltando.

Isabela: Será que tem algumas fotos desta época?

Ana Maria: Não tem. A Zezé que tinha. As que tem são estas daí.

Isabela: E as plantas originais da casa?

José Félix: Tem. Tá tudo guardado, mas não sei onde tá. Ele mandou 3 "pranta": uma pra mim entrar na prefeitura, outra pra dar pro construtor e outra pra ficar aqui. Elas tão tudo guardada, mas onde que tá não sei.

Ana Maria: O pessoal da arquitetura da Universidade Católica viviam aqui. Eles tiraram até cópia da revista. A mamãe emprestou muito. Agora, depois guardou e eu não sei onde tá.

Isabela: Não tem fotos das paredes coloridas?

Ana Maria: Antigamente não tinha foto colorida, era tudo preto e branco. Veio aparecer as máquinas coloridas só em 1960 e 1970. E a gente não tirava foto daqui de dentro. Mas ele que mandou pintar cada parede e cômodo de uma cor. Ele mandou fazer.

Isabela: O senhor ficava chateado com isto, com ele mandar em tudo

Ana Maria: Não, porque a escolha era de mamãe. Mamãe falou que não queria janelas na casa. Ela passou pra ele o que ela queria, que não queria janelas na casa. Vocês viram que, por fora, vocês não veem que tem janela na casa? Porque na fazenda é muita janela. É aquelas casas antigas, cheias de janela de fora a fora. Então, ela não queria. Parede, ela queria uma de azulejo. Foi ela que escolheu tudo. Ela foi falando e ele fez tudo.

Isabela: Mas de onde ela tirou estas ideias?

Ana Maria: Ela foi em Belo Horizonte - minha tia morava lá. Viu uma casa que ele construiu e quis copiar. Ai ela teve umas ideias.

José Félix: Mas a casa era diferente desta. Esta casa foi premiada na Bienal de São Paulo. Quando foi a Bienal, ele apresentou o projeto e saiu numa revista também.

Ana Maria: Vieram várias pessoas aqui pra fazer pesquisa sobre a casa. Mas não deu certo.

José Félix: Na época, em Goiânia, não tinha arquiteto. "Cê " vê as casas antigas: é tudo de um jeito só.

Isabela: E o que as pessoas achavam da casa de vocês? Alguém comentava?

José Félix: Se achava, nunca soube de nada.

Ana Maria: O povo pensava que morava gente estrangeira aqui. Eu era clara e eles achavam que eu era americana.

José Félix: Depois desta casa aqui, ele fez outra lá perto daquele clube no Setor Sul, o Cruzeiro do Sul. Quando ele veio cá pra ver a casa, o homem pediu pra fazer a dele também. Mas na dele ele não voltou aqui mais.

Isabela: Foi muito caro o projeto?

José Félix: Naquele tempo, foi 30 mil. Muito dinheiro. Em Belo Horizonte, ele já era conhecido. Eu gastei nesta casa, fora a mobília, 260 mil. Foi um milhão e oitocentos (??)

Isabela: E estes outros móveis?

Ana Maria: Isto veio da casa da minha avó e de minha bisavó.

Isabela: E estas fotos são vocês?

José Félix: São.

José Félix: Cadê aquele retratinho quando casamos em Belo Horizonte? Isto é de quando teve uma geada em meu cafezal. Teve um repórter lá pra ver a geada. Eu não queria que ele tirasse este retrato, mas ele tirou.

Isabela: E vocês sentiam-se à vontade nesta casa?

Ana Maria: Sim, não tinha problema . Era grande pra época, era diferente pras pessoas de Goiânia. Apesar que, na Rua 9, o pessoal também tinha casas grandes. Mas era estilo diferente. A nossa era um casarão também. Esta aqui era única. Eles falavam: “você mora lá naquela casa?” Era uma referência. Nós fomos criados aqui. Somos em sete irmãos. A gente dividia os quartos. O banheiro era muito grande e a mamãe dividiu o banheiro e fez um quarto pro meu irmão, quando ele ficou mais velho. Daí ele ficou separado.

Isabela: E a questão de segurança, já houve algum assalto aqui?

Ana Maria: Só quando a gente era criança tentaram entrar aqui. Quiseram entrar pelo telhado. Mas esta laje tem 5 cm e a debaixo tem 7 cm e as vigas são todas por cima da laje.

Isabela: E manutenção, o que tiveram de fazer?

Ana Maria: Trocamos a fiação e pintamos. Fiação trocou duas vezes. O encanamento, não. É todo de cobre.

Isabela: E as portas?

Ana Maria: Sim, trocamos as portas. A gente tinha uns ‘perequitinhos’ e eles comeram as portas e tivemos de trocar. Eles eram terríveis...Eles não deixavam você em paz se você entrasse aqui. Eles eram uns cachorrinhos...