

por núcleos satélites; Luís Saia (1958-1962), cujo partido de cidade compacta propunha a redistribuição de serviços e de equipamentos urbanos e a formação de polos, distribuídos no prolongamento da Avenida Anhanguera; Jorge Wilhelm (1968-1971), baseado em uma concepção “desenvolvimentista”, racionalizando e estruturando a cidade de maneira modular. Ainda, do Plano de Desenvolvimento Integrado da Engevix (1992), que promoveu uma leitura interdisciplinar da cidade, com projetos operacionais que organizariam o espaço urbano existente; e, finalmente, do plano diretor da Seplan (2006), que referenciou dois critérios básicos: o desenvolvimento sustentável e o planejamento estratégico.

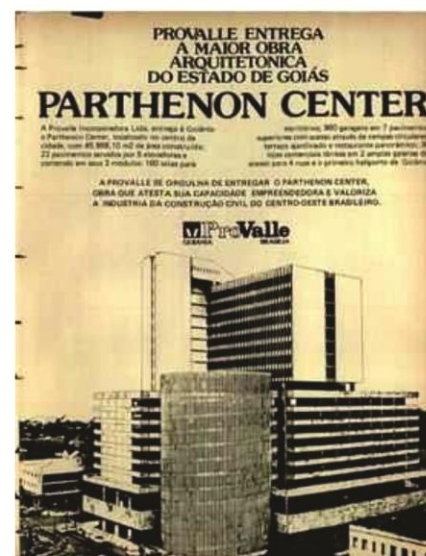
Conforme aponta Oliveira (2001), o plano de Luís Saia apresentava consonância com as questões urbanas levantadas pelas edições do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna-CIAM e fez reverberar as discussões sobre o core da cidade.

Nas opiniões divergentes sobre o que seja o core de uma cidade, uma praça, um agenciamento, uma área, um centro; um ponto de encontro das artes e da cultura, um centro de reuniões do povo para manifestações coletivas, etc. De qualquer modo há uma unanimidade de opiniões sobre a condição do Core somar às eventuais funções, comerciais, artísticas e culturais, políticas, a função de representar simbolicamente a cidade e assumir um aspecto peculiar, facilmente identificável, facilmente encontrável, facilmente interpretável. (SAIA, 1962, apud OLIVEIRA, 2001, p.10)

Era propósito do plano de Luís Saia a recuperação das ruas internas às quadras centrais previstas por Atílio Corrêa Lima e a construção de edifícios laminares, que garantissem boa aeração e iluminação ao ambiente urbano, além do incentivo à verticalização, com a liberação do índice de aproveitamento da construção (dez vezes a área do lote). Apesar disso, a verticalização do centro só foi efetivada, em parte, na vigência do plano subsequente, de Jorge Wilhelm. Até hoje existe pouca quantidade de edificações em altura na área central de Goiânia, considerando-se os padrões de capitais brasileiras.

Nesse contexto do centro da cidade, no quarteirão em que existia o antigo Mercado Central de Goiânia, foi erigido o Parthenon Center, “a maior obra arquitetônica do Estado de Goiás” ⁸⁰, como foi designada pelos próprios responsáveis por sua construção. Se a topografia suave da cidade não o elevava à cota de nível do Paternon grego da Acrópole de Atenas, impossibilitando o destaque e a visualização de suas formas, ele mesmo, com sua tecnologia construtiva, ascendeu-se ao céu. O Edifício do Condomínio Parthenon Center de Goiânia surgia como um templo para a deusa modernidade ⁸¹.

Subsolo pro mercado, e a empresa construtora queria loja e sobreloja para ela, porque no Centro todos os prédios tinham apartamentos em cima e loja e sobreloja embaixo. Era a tipologia geral. O mercado modelo ia ficar em cima, o que significava que iria se usar o dobro da área do antigo mercado, pois seria bom para o pessoal do mercado. Até que vimos, no jornal, a venda de loja com sobreloja e “subloja”. Assim, acabaram com o mercado, não seria mais possível que ele existisse e puseram lá o Museu de Arte



80. Parthenon Center publicada na revista Veja (1976).
Fonte: site Propaganda em Revista.



81. Edifício do antigo Mercado Municipal de Goiânia (1976).
Fonte: Foto de Hélio de Oliveira / Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura de Goiânia.

80. Disponível em:
<http://www.propagandaemrevista.com.br/fotos/19760929-veja-provalle_h360.jpg>. Acesso em: 24 jul. 2016.

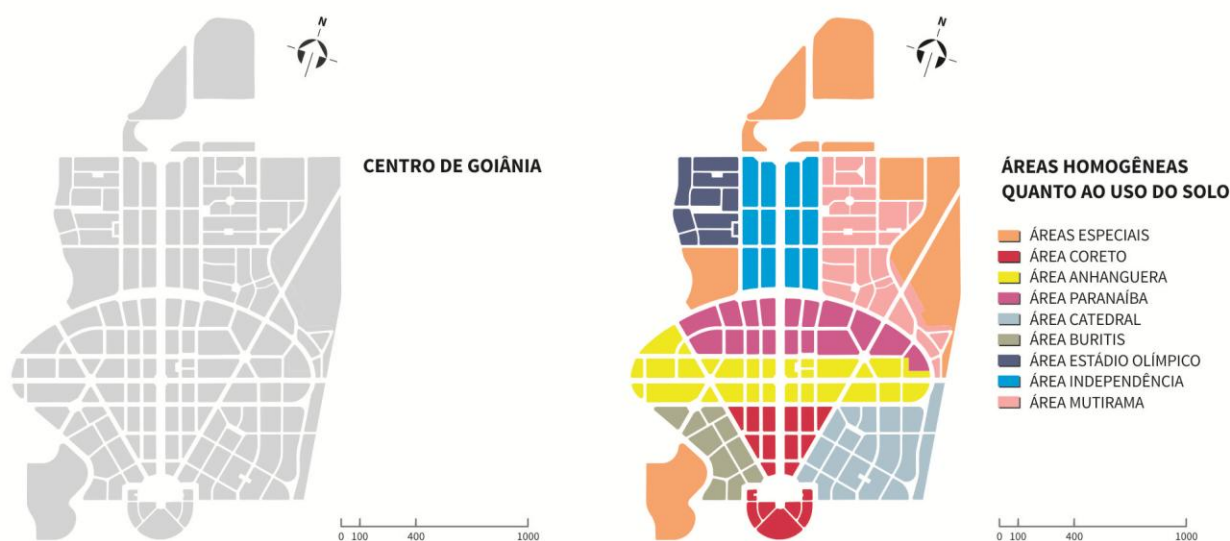
81. Disponível em:
<http://s2.glbimg.com/kgGmnn6iuORTXCitby9tJw-5Bg-/300x225/s.glbimg.com/fo/g1/f/original/2013/10/23/helio_de_oliveira.1975.jpg>. Acesso em: 24 jul. 2016.

Contemporânea, e ficou por isso mesmo. A incorporadora ganhou, naquela época, uma quadra inteira no centro da cidade. (RABELO, 2016, informação verbal)

A análise do Edifício Parthenon Center, adiante apresentada, instaura-se a partir dos escritos de Roland Barthes (2001), ao “aventurar-se” pelo campo da semiologia urbana. O autor alega que o espaço humano, urbano ou não, sempre foi um significante. Ilustra a afirmação referenciando o espaço da cidade grega de Atenas, no qual a acrópole exerce esse papel de caráter signifiante. O semiólogo aponta, ainda, Victor Hugo como “[um] dos autores que melhor exprimiu essa natureza essencialmente signifiante do espaço urbano” (BARTHES, 2001, p.221), pois concebe o monumento e a cidade como uma escrita do homem no espaço.

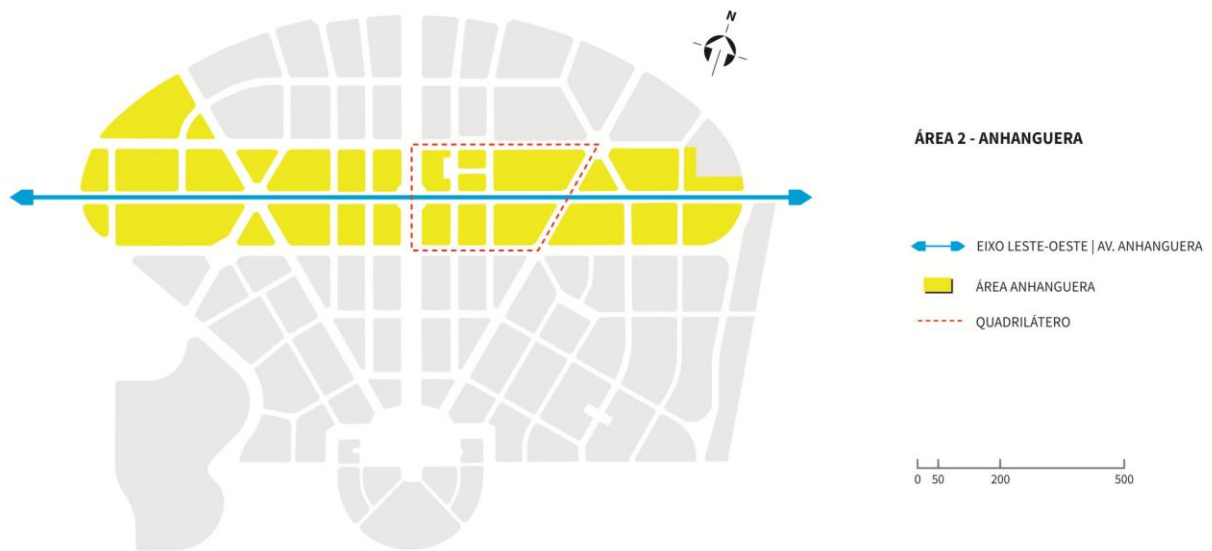
Se se deseja empreender uma semiologia da cidade, a melhor abordagem, a meu ver, como aliás para todo empreendimento semântico, será uma certa ingenuidade do leitor. Deveremos ser numerosos a tentar decifrar a cidade onde nos encontramos, partindo, se for necessário, de uma relação pessoal. (BARTHES, 2001, p. 230)

Segundo a publicação Projeto Goiânia 21 – Operação Centro (IPLAN, 1997), pressupõe-se, a partir da análise da organização do uso do solo, a existência de nove áreas homogêneas no centro de Goiânia ⁸², considerando a tipologia das atividades a elas inerentes. O quadrilátero/objeto a ser lido neste trabalho está inserido na Área 2 Anhanguera.



82. Mapa do Centro de Goiânia dividido em nove áreas homogêneas.
Fonte: Iplan (1997). Redesenho do autor (2014).

Com base na afirmação “a cidade como um discurso” (uma escrita), o principal intento desta análise é a leitura desse discurso urbano, mas restrita ao quadrilátero delimitado entre as Ruas 3 e 4, e que se estende desde a Avenida Araguaia até a Avenida Goiás, no núcleo histórico central da cidade de Goiânia, em sua conformação atual. O recorte físico justifica-se pela presença do Edifício Parthenon Center, considerado aqui como um dos elementos constitutivos representativos do texto edificado da cidade e que, por essa razão, compõe a imagem de Goiânia e o imaginário Goianiense ⁸³.



83. Mapa da Área 2 Anhanguera.
Fonte: Iplan (1997). Redesenho do autor (2014).

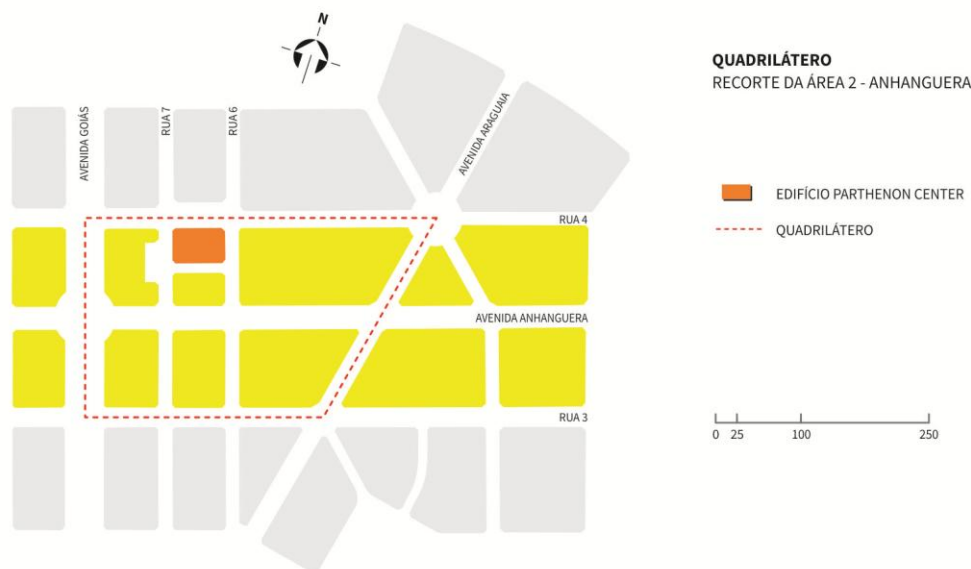
Clareando conceitos de imagem e imaginário, reporta-se aqui a Ferrara (2000), que afirma:

A imagem é um código urbano e impõe uma leitura e uma fruição que estão claramente inscritos na cidade enquanto espaço construído. Ao contrário, o imaginário corresponde à necessidade do homem de produzir conhecimento pela multiplicação de significados. (p. 118)

Ainda segundo o autor, a sintaxe da imagem urbana, ou seja, o desafio visual da percepção da cidade, é proporcional à familiaridade que o usuário estabelece com seus elementos constitutivos no cotidiano. Quanto melhor se reconhece, descreve e identifica a imagem da cidade, mais se aproxima das suas próprias qualificações como imagem edificada, escultórica, emblemática, renovada, referencial, estática, segura, apelativa ou pública. Assim, o Parthenon Center, com seus volumes, texturas, formas, localização, tipologia e usos, converteu-se em mais um elemento a conformar o espaço construído da cidade, destacando-se como um signo na paisagem e assumindo a representação de um novo modo de vida moderno.

É no cenário proposto pelo plano de Luís Saia (1962), em que a cidade deveria apresentar soluções a seus próprios problemas, que se insere o Edifício Parthenon Center, inaugurado em 1976. Surgiu como uma nova tipologia, formalista na composição e funcionalista como organismo urbano construído. Acima de tudo, uma representação prototípica do edifício multiuso, pois abrigaria galeria de lojas, museu de arte, salas comerciais, estacionamento formal (não residual), mercado (que não chegou a ser implementado). Reclheria em si várias atividades que estavam dispersas pela malha urbana da cidade. Atuaria, assim, como uma representação condensada de um conjunto de atividades urbanas que responderia às questões de *zoning* e, de certo modo, apoiando as áreas urbanas residenciais que, por outro lado, estavam, funcional e formalmente, mais resolvidas.

Erigido no lugar do antigo Mercado Municipal de Goiânia, o Parthenon Center deveria incorporar ao seu programa as atividades de seu precursor, o que acabou não ocorrendo. Esse fato trouxe prejuízo para o Centro e, sobretudo, para a significação que se fez do próprio edifício **84**.



84. Quadrilátero da Área 2 Anhanguera.
Fonte: Iplan (1997). Redesenho do autor (2014).

Tradicionalmente, os mercados são lugares significantes para as cidades e, localizados no centro, reforçam a percepção barthesiana de que esse local é vivido como o lugar de troca das atividades eróticas (dimensão erótica retirada da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano), no sentido amplo do termo (BARTHES, 2001). O verdadeiro centro de Goiânia está definido dentro do perímetro das avenidas Araguaia, Paranaíba e Tocantins, não se resumindo a um lugar, a uma praça. Coube, então, ao tempo e à dinâmica do espaço do centro de Goiânia conferirem ao Parthenon Center seu valor para a cidade.

A cidade é o lugar de encontro com o outro, e é por essa razão que o centro é o ponto de reunião de toda a cidade; (...) o centro da cidade é sempre vivido como o lugar de troca das atividades sociais e eu diria quase das atividades eróticas no sentido amplo do termo. (...). Naturalmente, é preciso, principalmente para a cidade, procurar a cadeia metafórica, a cadeia que substitui Eros. É preciso procurar mais particularmente do lado das grandes categorias, dos outros grandes hábitos do homem, por exemplo, a alimentação, as compras que são verdadeiramente atividades eróticas na sociedade de consumo. (BARTHES, 2001, p.229)

O que nos diria a história do Parthenon Center, caso o Mercado Municipal de Goiânia tivesse sido efetivamente instalado em suas dependências? A estranheza da população diante da nova tipologia talvez tivesse sido minimizada pela presença do signo do mercado, agregado ao arranha-céu.

A tipologia de um edifício multifuncional como o Parthenon Center já havia sido desenvolvida por David Libeskind no projeto do Conjunto Nacional, em São Paulo. Com projeto elaborado em 1955, a obra foi concluída

em 1962 e atribuiu nova dimensão urbana à arquitetura de grande porte. Todavia, a ideia da construção do Parthenon Center enquanto tipologia do edifício multifuncional não era nova, pois projeto em outra escala e cronologicamente anterior já havia sido desenvolvido.

Fernando Felipe Viégas (2014), em um artigo publicado na revista Summa+, descreve que, na década de 1960, a Avenida Paulista também passava por um processo de verticalização e a tipologia de edifícios multiuso, com galerias de lojas e serviços, agradava à população, fato que colaborou para a sua valorização simbólica como um novo centro para São Paulo. Percebe-se, ainda, também a influência dos projetos da escola carioca na concepção original do Conjunto Nacional ⁸⁵.



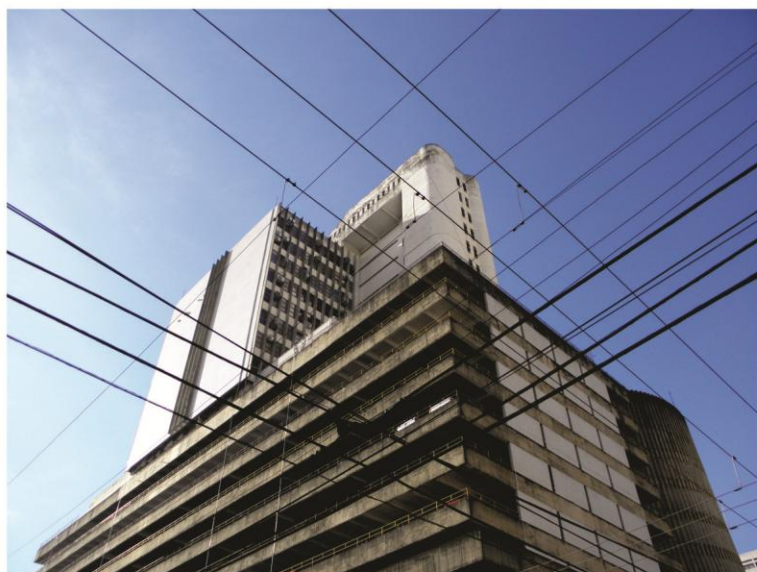
85. Foto do Edifício Conjunto Nacional, em São Paulo.
Fonte: ArchDaily.

O projeto do Conjunto Nacional paulista previa uma lâmina horizontal de comércio e serviços que ocuparia toda a projeção do terreno (quarteirão), oferecendo supermercado, lavanderia, centro telefônico, correios, agências bancárias, restaurantes, cinema, salão de festas, estacionamento público e áreas para carga e descarga. Para o acesso às lojas, foram definidas quatro ruas internas. As circulações verticais estariam locadas em um hall central e no nível do terraço-jardim surgiria uma cúpula geodésica para a cobertura e iluminação natural do piso inferior. A lâmina vertical conjugaria a função residencial ao empreendimento, com escadas e

85. Disponível em:
<<http://www.archdaily.com.br/br/777375/classicos-da-arquitetura-conjunto-nacional-david-libeskind/jpg>>. Acesso em:
24 jul. 2016.

elevadores independentes, e ofereceria estacionamento próprio aos moradores no nível inferior (VIÉGAS, 2014).

O Parthenon Center, por sua vez, apresenta uma volumetria composta de mais elementos em relação à do Conjunto Nacional. Porém, é possível associar, resguardadas as proporções de escala, formas e dimensões de ambos os edifícios, a lâmina horizontal do Conjunto Nacional ao entablamento do Parthenon Center, que agrega as lojas e sobrelojas com os sete pavimentos de garagem. Mas o volume vertical do Parthenon Center, diferentemente do Conjunto Nacional, pousa sobre a porção horizontal do edifício na direção norte/sul, oferecendo superfícies maiores de insolação para leste/oeste. A prumada de circulação vertical (escadas e elevadores) para acesso às salas comerciais e de escritórios da lâmina vertical, bem como o conjunto de rampas de acesso aos pavimentos garagem, acrescentam dois outros volumes à composição do Parthenon Center, diferenciando-o do arranjo preciso de dois prismas apenas concebidos no Conjunto Nacional. Ao nível da rua, no patamar destinado à instalação das lojas, a composição do edifício Parthenon Center contempla a distribuição de ruas internas de pedestres **86**.



86. Foto do Edifício Parthenon Center, de Goiânia.
Fonte: Foto do autor.



86. Foto do Edifício Parthenon Center, de Goiânia.
Fonte: Panoramio.

Para além de meros confrontos entre forma e função desses dois edifícios, emblemáticos em seus respectivos contextos, o interesse é destacar a importância da construção deles como palavras-chave transformadoras da escrita do texto urbano em que se inserem. Representativamente, as duas obras possuem a mesma origem. Edifícios como o Parthenon Center e como

o conjunto Nacional sugerem a ideia de direito à cidade, indicam uma sociedade mais permeável. Revelam também um momento onde construímos uma 'promessa de felicidade' que não se cumpriu, mas que, se atentos, poderão apontar novas ações e projetos. (VIÉGAS, 2014, p. 53)

86. Disponível em: Disponível em:
<<http://www.panoramio.com/photo/73431878>>. Acesso em:
24 jul. 2016.

Referenciado por Lamas (2004), a aproximação ao Edifício do Parthenon Center considera a morfologia urbana como aporte e base. O autor argumenta que a leitura da cidade se dá, primeiramente, pelos vieses físico-espacial e morfológico, que permitem destacar a diferença entre os espaços, as formas e as características próprias de cada trecho urbano. Conforme o autor, a inter-relação das formas urbanas com os fenômenos que lhes deram origem é conhecida como morfologia. É exatamente por essas relações que a morfologia pode definir e contribuir para a compreensão da paisagem da cidade. É como dividir as orações e as frases de um discurso, analisando a maneira como as palavras se estruturam, a fim de atribuir determinado significado. De maneira similar, dividindo a forma urbana em partes (elementos morfológicos, unidades físicas que se associam e se estruturam para definir a forma) e estudando a articulação desses elementos entre si e com o conjunto que definem, torna-se possível fazer a sintaxe da imagem da cidade.

Os elementos morfológicos são semelhantes: rua e praça, edifícios, fachadas e planos marginais, monumentos isolados. As diferenças resultam do modo como esses elementos se posicionam, se organizam e se articulam entre si para constituir o espaço urbano. (LAMAS, 2004, p.48)

De acordo com Lamas (2004) a compreensão da forma não se resume à percepção dos seus aspectos sensoriais, embora seja evidente a importância dos sentidos e da cultura para a leitura da cidade. No meio urbano, o homem está sujeito a vários estímulos, dentre os quais, podem-se citar: sons, cheiros, calor, luz, estímulos visuais e climáticos. A visão é o sentido que mais contribui para a construção da imagem da cidade, embora pressuponha movimento.

Um movimento pela cidade, que possa favorecer sua própria leitura, deve considerar escalas que segmentam a forma urbana. As três escalas de apreensão do espaço definidas por Lamas (2004) o recortam em três dimensões e o ordenam racionalmente, a partir de conteúdos funcionais, urbanísticos e culturais. Assim como Barthes (2001), também Lamas (2004) insinua uma possível abordagem da arquitetura (edifício e cidade) como linguagem:

Recorrendo a analogias estruturalistas da semiologia e com alguma prudência, poderia comparar a linguagem arquitetônica e os elementos morfológicos dos edifícios com a linguagem literária, na qual existem o texto e as palavras. Estas articulam-se e posicionam-se para formar frases e ideias. Para transmitir uma ideia num texto, existem várias possibilidades linguísticas, literárias, de estilo e de forma, tal como o mesmo edifício ou programa pode ser organizado e construído com formas e “linguagens” arquitetônicas diversas. (p. 80)

Se “o desafio visual da percepção da cidade é proporcional à familiaridade com que se desenvolve a relação diária do usuário urbano com aqueles elementos”, conforme pontua Ferrara (2000, p. 119), quanto melhor se reconhece, descreve e identifica a imagem da cidade, mais se aproxima das suas próprias qualificações como imagem edificada. Pode-se concluir, então,

que a vivência da dinâmica do espaço central de Goiânia atribuiu ao Parthenon Center, no decorrer do tempo, o seu valor como importante edifício para a cidade. Este estudo ateu-se aos elementos mínimos da forma urbana definidos por Lamas (2004) e que serão a partir daqui enumerados e relacionados ao contexto urbano do Edifício Parthenon Center.

O solo – o pavimento

O “chão que se pisa”, o solo natural do lugar onde se ergueu o Parthenon Center tem topografia bastante suave. Por estar contido no perímetro do plano original de urbanização, todo o seu entorno está bem consolidado e exibe uma ocupação densa. O edifício, com seu solo criado pelos pavimentos construídos, ocupa toda a área até os limites do passeio público. Seus primeiros sete pavimentos, destinados às garagens, não fosse o volume cilíndrico das rampas de veículos, teria a mesma forma geométrica da quadra. Os demais pavimentos desenvolvem-se como uma configuração laminar vertical, conforme previsto no plano urbano de Luís Saia.

Quanto às pavimentações, as faixas asfálticas recapeadas trazem conforto, mas os passeios públicos, estreitos e malcuidados, não conferem comodidade ao transeunte nas imediações do edifício. O espaço público de circulação de pedestres, apesar de existir em vias internas, não mostra argumentos que convençam o público a utilizá-lo. Muitas de suas lojas estão, atualmente, desocupadas **87**.

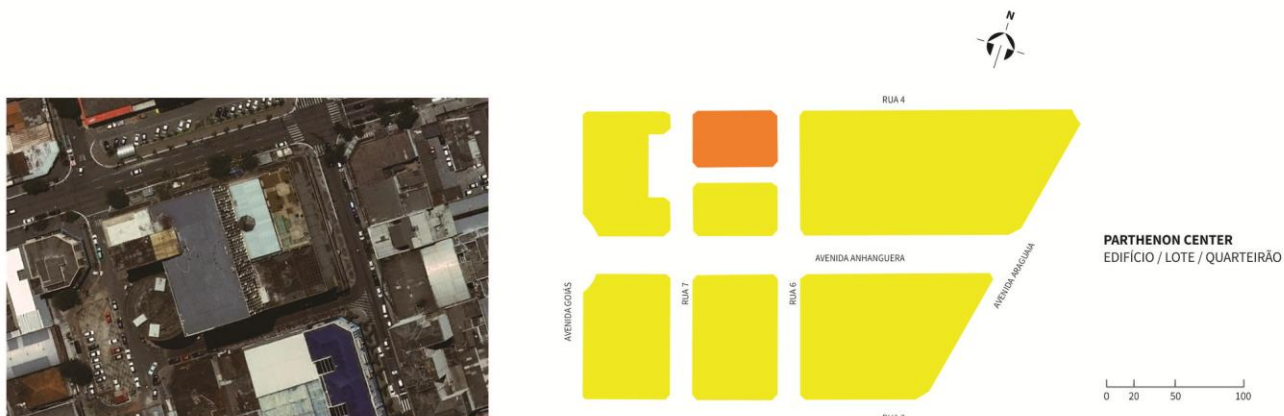


87. Detalhe do Parthenon Center, com os andares de garagem e a torre laminar.
Fonte: Foto do autor.

O edifício / o lote – a parcela fundiária / o quarteirão

O Parthenon Center destaca-se na paisagem principalmente por sua proporção, composição formal e função. Seu apelo formal e tecnológico valoriza sua imagem como referência da modernidade para Goiânia. Seu lote, seu quarteirão e o próprio edifício confundem-se como fração do território da cidade. A relação entre público e privado que sua parcela fundiária estabelece, de certa forma, se dilui no térreo-galeria. Observa-se que, apesar

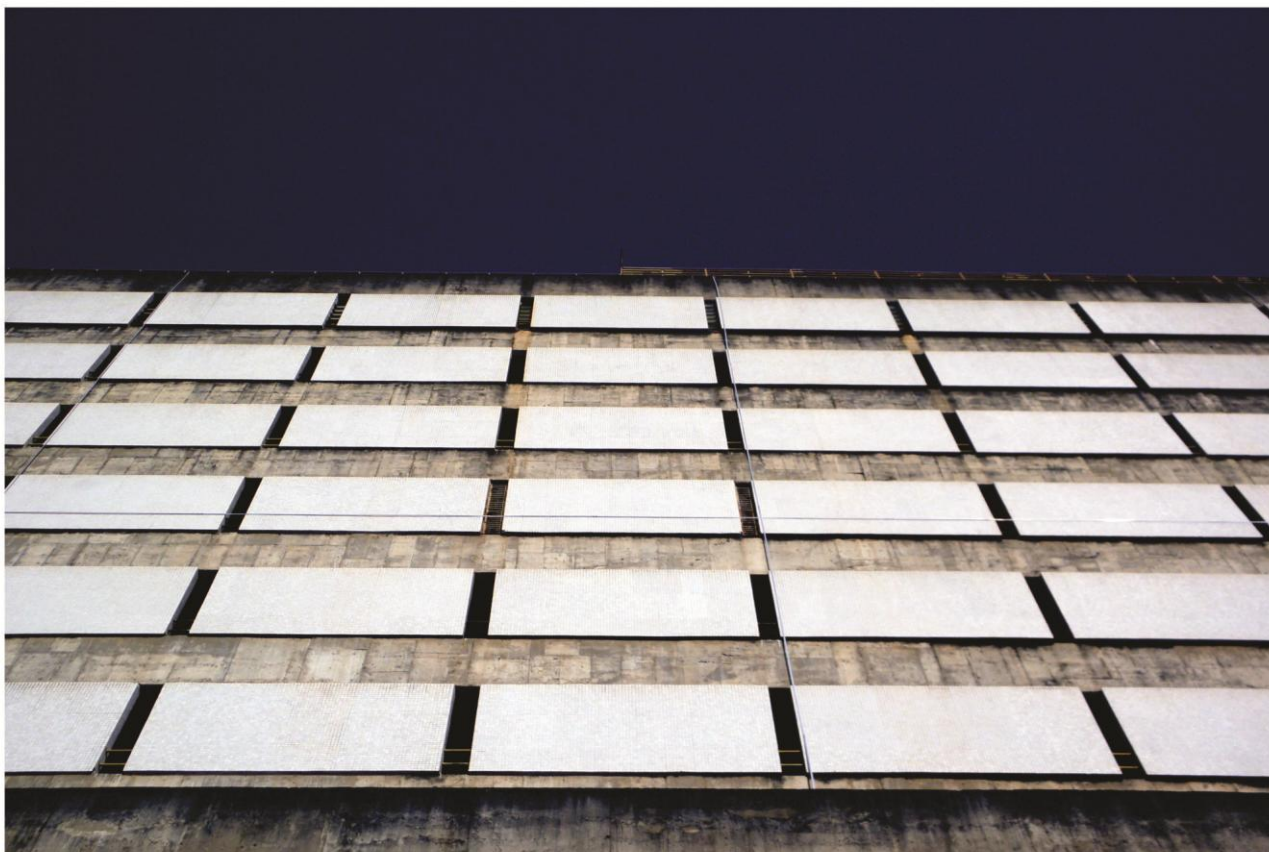
de possível, é pouco usual atravessar o edifício caminhando e encurtando distâncias. A projeção dos pavimentos de garagem segue praticamente o rebatimento da forma do “lote”. O quarteirão que ocupa fez surgir em torno de si uma “alça” de vias vicinais que o contorna e garante acesso às suas garagens por um lugar com fluxo de veículos menos intenso. Um edifício-garagem atualmente subaproveitado, edificado como resposta aos apontamentos do plano de Luís Saia, que alertava para a necessidade de estacionamento no centro da cidade **88**.



88. Vista aérea do Parthenon Center e planta de seus três elementos coincidentes.
Fonte: Foto e desenho do autor (2014).

A fachada, o plano marginal

Um edifício comunica-se com o espaço urbano da rua por meio de suas fachadas. No caso do Parthenon Center, essa comunicação é prejudicada pela proporção do edifício em relação às ruas que o cercam. Por se confundir com o próprio quarteirão, suas quatro fachadas voltam-se para as ruas, porém, apenas duas delas, pelos seus distanciamentos em relação às testadas opostas, favorecem a comunicação com a cidade. Assim, a composição formal do edifício, sua estrutura e outros elementos em concreto aparente e as texturas das superfícies de fechamento ficam menos apreensíveis como linguagem arquitetônica. Segundo Pallasmaa (2011), existe uma relação direta entre a materialidade e a temporalidade: “Os materiais naturais – pedra, tijolo, madeira expressam sua idade e história, além de nos contar suas origens e seu histórico de usos pelos humanos” (p.30). Também o concreto aparente reporta a essa temporalidade. A ação do tempo na superfície do concreto reafirma sua essência física e estimula o sentido do usuário **89**.

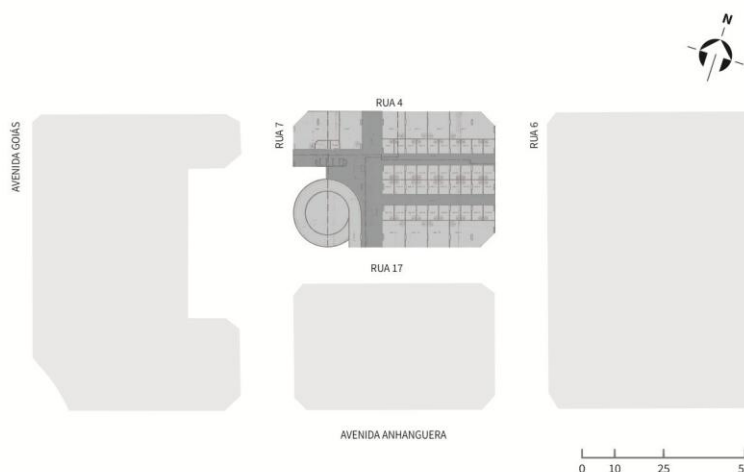
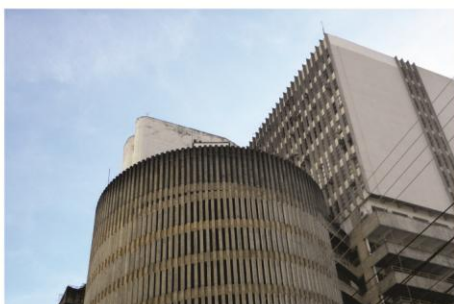


89. Detalhe da fachada cortina do Parthenon Center.
Fonte: Foto do autor.

O traçado – a rua

Circunscrito pelas Ruas 6, 17, 7 e 4, o Parthenon Center constituiu-se como um prolongamento da rua em seus sete primeiros pavimentos-garagem. A rampa do estacionamento (duas hélices sobrepostas) engenhosamente resolve a subida e a descida aos pisos das garagens. Com um volume cilíndrico, vazado, resolve-se a iluminação, a exaustão e a estrutura do acesso. A galeria de lojas, no térreo, cria ruas internas para o trânsito de pedestres, inter-relacionando espaços públicos e privados **90**.

PARTHENON CENTER
GALERIAS PEDESTRES / TÉRREO



90. Detalhe do Parthenon Center, e planta que mostra a rua que se estende pela rampa.
Fonte: Foto e desenho do autor (2014).

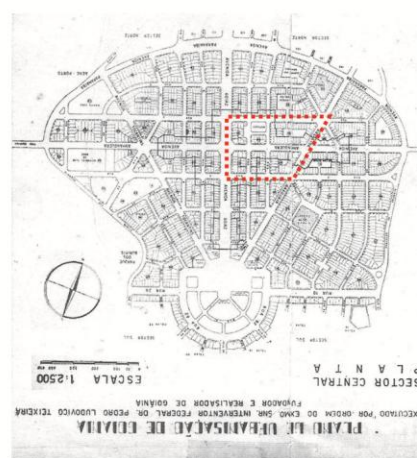
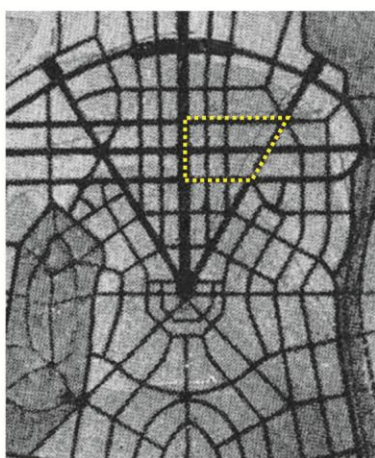
O Parthenon Center foi projetado na época dos Arquitetos Associados, foi em 1971. Fiz esse projeto, com várias opções. A obra construída tem algumas mudanças que o Antônio Lúcio [Ferrari]⁷ fez. Mas mudou pouca coisa. Depois que construíram o edifício, não puseram o mercado. Mas isso não mudou nada do projeto. (...). A rampa do Parthenon foi uma dificuldade para aprovar na prefeitura. Até eles entenderem que dava pra fazer aquilo. Mas é um troço fácil, se você pegar o livro do Neufert [Figura 91], já tinha isso, eu não fiz nada, só peguei daqui e botei lá. Duas rampas simultâneas, uma desce e outra sobe. Coisa mais lógica. Eu usei. (BARBOSA, 2016, informação verbal) **91**



91. Capa do livro que inspirou um dos arquitetos que projetou o Parthenon Center.
Fonte: Foto do autor (2016).

A praça

Lamas (2004) afirma que “o recurso ao desenho de praças tem sido por vezes um logro, na medida em que o desenho do espaço não é acompanhado pela qualificação e significação funcional” (p. 102). A praça da Rua 7 (Praça Professor Felício do Espírito Santo) é a materialização do argumento de Lamas. Contemplado em registros cartográficos apenas a partir de 1938, o espaço da praça parece ter surgido como um remanso de carga e descarga para as instalações do mercado, previsto no Plano de Urbanização de Goiânia, elaborado pela empresa Coimbra Bueno em 1938 **92**.



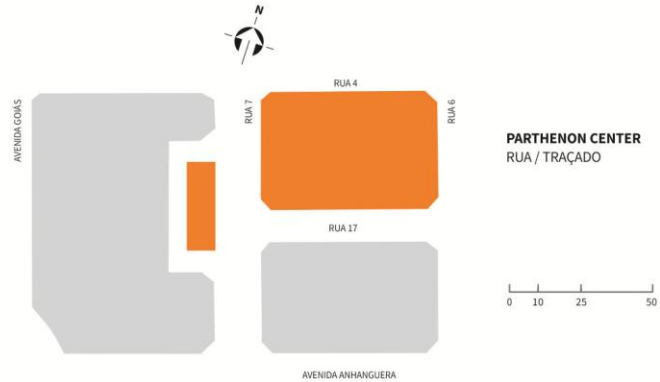
EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO TRAÇADO O LUGAR DO MERCADO

- PLANO DE ATTÍLIO CORRÊA LIMA 1933
- PLANO DE URBANIZAÇÃO COIMBRA BUENO 1938

92. A evolução do traçado das quadras contidas no quadrilátero.
Fonte: Manso (2001), com intervenções gráficas do autor (2016).

⁷ Arquiteto mineiro, diplomado em 1963 pela Escola de Arquitetura da UFMG, que trabalhava na empresa construtora do Parthenon Center, na época em que foi desenvolvido o projeto do edifício.

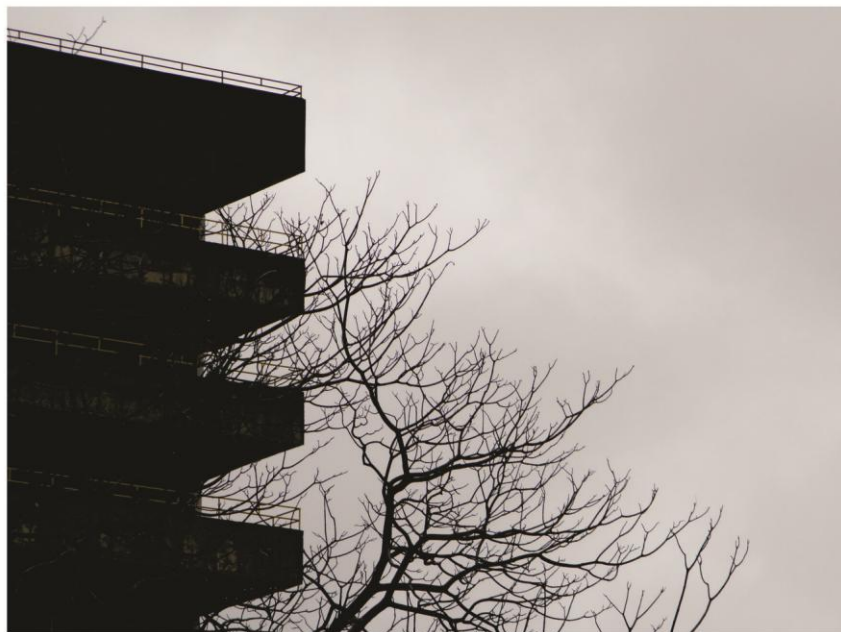
Não havia sequer a previsão de guias de meio-fio a limitar o contorno da atual Praça Professor Felício do Espírito Santo. O uso atual ao qual está submetida – estacionamento improvisado e informal a céu aberto – reflete a ausência da qualificação e de significação funcional que lhe foram negadas desde a origem **93**.



93. Imagem aérea do edifício Parthenon Center e desenho da praça que lhe é contígua.
Fonte: Foto e desenho do autor (2014).

O monumento

O Parthenon Center, por sua própria escala e proporção, poderia ser considerado um monumento. Essa condição monumental deve-se ao contexto em que ele se insere física e expressivamente no panorama arquitetônico da época. O uso do concreto aparente e seus contrastes entre interno e externo ressaltam sua nova e expressiva presença urbana. Somado a isso, o edifício assume a monumentalidade no nome, com todo seu significado. Responsável pela ruína do comércio do antigo mercado da cidade, desde sua origem teve de conviver com certo estigma de ameaça à história de Goiânia. No entanto, ousou provar o contrário e construiu uma nova parte da história, uma referência de modernidade **94**.



94. Silhueta dos pavimentos de garagem do Parthenon Center.
Fonte: Foto do autor.

Árvore e vegetação / mobiliário

A paisagem no entorno do Parthenon Center possui a mesma linguagem do centro da cidade. Márcia Metran Mello (2006) recorre a Umberto Eco para enunciar que esse espaço se constitui como um amálgama de edifícios com funções primeiras tão determinantes, que os padrões de subjetividade das funções segundas se ausentam ou não se fazem perceber.

As funções primeiras, que são as que a tradição funcionalista reconhece como funções propriamente ditas (subir, descer, debruçar-se, tomar ar, receber luz, viver junto, etc.); e as funções segundas, que são as que a História das Artes ou a Iconografia preferiram classificar como os “valores simbólicos” da arquitetura; uma catedral gótica permite algumas funções primeiras como “estar juntos”, mas comunica ao mesmo tempo alguns valores “ideológicos”, como “elevação ao céu”, “sentimento místico”, “difusão da luz como símbolo da presença divina”, ou então “recolhimento”, “deferência”, e assim por diante. Distinguimos, assim, no signo arquitetônico, um processo de denotação de funções primeiras e um processo de conotação de funções segundas. Naturalmente, para muitos objetos arquitetônicos, a comunicação das funções segundas é mais importante (social e ideologicamente) do que a comunicação das funções primeiras. Por isso o termo / função / não deve ser entendido no sentido restritivo que lhe atribui o funcionalismo clássico. (ECO apud MELLO, M., 2006, p.143)

Segundo Mello, M. (2006), observa-se em Goiânia que se um edifício se destina a um uso comercial, ele visa cumprir tão somente essa atividade, visto que outros aspectos, tais como beleza, relação com edifícios vizinhos, não são justificáveis para quem idealiza o lucro imediato. Tal ação egoísta condena o espaço público a uma paisagem desconfortável e desordenada. O arquiteto Eduardo Simões Barbosa pontua:

Naquele projeto [do Parthenon Center] eu queria colocar pontos de luz natural lá pra baixo, mas não consegui. Eu não tinha experiência e capacidade para fazer isso. Naquela época, 1970, eu tinha cinco anos de formado. Eu vi arquitetos fazendo isso de uma maneira tão incrível. Um arquiteto paulista fez um projeto de um edifício com quatro ou cinco pavimentos, e a luz entrava lá em cima e incidia lá embaixo, no lugar exatamente onde ele queria. Eu fiquei impressionado com esse negócio. Como o terreno era numa rampa descendente, que coisa maravilhosa. Aprendi isso. Agora eu já sei fazer. Na época eu pelejei pra conseguir isso naquele mercado, pra fazer uma pracinha lá com sol. (2016, informação verbal)

Fabuloso exemplo de função primeira, ou seja, fazer o edifício de forma que a praça do mercado “recebesse a luz” natural. Com exceção do percurso pela Rua 4, as outras três vias que delimitam o edifício não apresentam contrapontos suficientes para romper com essa perspectiva desconfortável. O transeunte da Rua 4 que chegar ao quarteirão-edifício depara-se com o remanso de estacionamento descoberto, que recua a fachada de acesso ao Umuarama Hotel, situado em frente e margeado por enfileiradas palmeiras. No passeio público do Parthenon Center, bancas de revistas e quiosques em chapas de aço misturam-se a árvores de copas rarefeitas. A zelar pelo bem-estar do transeunte, quase só o próprio edifício-monumento, sombreando as ruas ao seu redor **95**.



95. O sombreado do Parthenon Center. Fonte: Foto do autor.

A leitura do quadrilátero desse discurso urbano em estudo, segundo os elementos da morfologia urbana, reforça a notoriedade do Parthenon Center no contexto da paisagem de Goiânia. A apreensão da imagem do edifício, mesmo que parcial, é possível a partir de inúmeros pontos do percurso, dadas a sua imponência e o seu porte. De longe, não se pode apreendê-lo em sua totalidade; próximo a ele, suas dimensões monumentais não o fazem caber no olhar. É preciso andar em torno dele. Existe sempre um enquadramento possível a emoldurar o templo.

Segundo Eco (1991), encontra-se, nos estudos de prossêmica, a ideia de que “o espaço ‘fala’”. Explica o autor: “A distância a que me ponho de outra pessoa, que comigo mantém um relacionamento qualquer, carrega-se de significados que mudam de civilização para civilização” (p. 234). Eco (1991) aponta, ainda, que a prossêmica distingue três tipos de manifestações: infraculturais, radicadas no passado biológico do indivíduo; pré-culturais, de tipo fisiológico; e microculturais, objeto do estudo prossêmico, propriamente dito, e que são distinguíveis em configurações fixas, configurações semifixas e configurações informais.

Configurações fixas: estão entre as que reconhecemos como habitualmente codificadas; por exemplo, os planos urbanísticos, com a definição dos blocos prediais e suas dimensões; (...) configurações semifixas: dizem respeito à concepção dos espaços

internos e externos, divisíveis em centrípetos ou centrífugos; (...) configurações informais: assim chamadas por serem de hábito codificadas inconscientemente. (ECO, 1991, p. 237)

As configurações fixas são consideradas como o espaço físico, enquanto as configurações semifixas, como a interação entre indivíduo e o espaço físico, e, por conseguinte, as configurações informais, como as distâncias que as pessoas, mesmo inconscientemente, mantém entre si, em relação aos limites do espaço e aos outros que com elas compartilham esse espaço. Culturalmente, essas distâncias assumem diferentes significados. Por tal motivo,

a prossêmica acrescenta, assim, às três dimensões do espaço uma quarta dimensão “cultural” que, apesar de não ter sido suficientemente mensurada, nem por isso é menos mensurável. (...). O signo arquitetônico articula-se, portanto, para significar não um referente físico, mas um significado cultural. Ou melhor, o signo arquitetônico torna-se o significante que denota um significado espacial – que é uma função (a possibilidade de estabelecer certa distância), a qual, por sua vez, torna-se o significante que conota um significado prossêmico (o valor social de tal distância). (ECO, 1991, p. 240)

No caso do Parthenon Center, as definições do plano diretor da cidade orientavam para configurações fixas de valorização do core, com a aglutinação de usos comerciais, artísticos, culturais, políticos, que representam, simbolicamente, a Goiânia Moderna na composição do programa do edifício. Por outro lado, as configurações semifixas dos indivíduos com o edifício não alcançaram reconhecimento pleno do seu significado; soou mais como o prédio que tomou o lugar do Mercado e trouxe um novo modo de vida. Logo, a região de implantação do Parthenon Center assumiu o caráter de espaço centrífugo. Não haveria necessidade de outro edifício funcionalmente semelhante em suas imediações. Estabeleceram-se as configurações informais, culturalmente inconscientes, de distanciamento de outros novos edifícios, construídos posteriormente.

Se fosse possível analisar a prossêmica, relacionando-a aos edifícios do entorno, poder-se-ia observar que poucos são os que superam o patamar de quatro pavimentos, permitindo inúmeras visuais do edifício do Parthenon Center no percurso do quadrilátero 96.



96. "Prossêmica" entre edifícios. Fonte: Desenho do autor (2014).

Relações são demarcadas pelos espaços entre os edifícios do entorno e o Parthenon Center, construídas ao longo do tempo e decorrentes de diferentes planos diretores. Não ousaram avançar, sequer se ergueram disputando o espaço aéreo. Seriam essas relações de respeito, admiração, incompreensão? Quiçá, indiferença?

Projetado pelo escritório Arquitetos Associados, o Parthenon Center não está descarrilado. É praticamente uma das estações do trem BRT Anhanguera Leste/Oeste. Às vésperas de ser praticamente outra estação do trem BRT Goiás Norte/Sul. O Trem Moderno há de permanecer ali, parado, na quase interseção das vias que levam e trazem à cidade, a inspirar novos projetos.

4.3 O RETRATO DO TREM DE VIDRO, CONCRETO E FERRO.

Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal-GO | 1976-1979 |

O edifício sede do antigo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal – IBDF (ca. 1976)⁷ foi produto de um concurso fechado, vencido pelo escritório Espaço – Equipe de Planejamento, Arquitetura e Consultoria Ltda., onde trabalhavam, em sociedade, Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo. O edifício destaca-se no contexto de produção arquitetônica local por apresentar uma linguagem já madura, derivada de determinados procedimentos de projeto desenvolvidos ao longo desses anos e que sintetizam parte de um ‘fazer’ encontrado em vários outros edifícios institucionais construídos na cidade⁸.

O uso do concreto aparente em Goiânia caracterizava uma nova sensibilidade estética que propunha incorporar, às edificações, as qualidades tectônicas dos materiais construtivos, sem escondê-los com revestimentos e destacando-os em suas articulações. O emprego do material in natura, bem como a ênfase nos elementos construtivos e em sua racionalidade técnica, adaptou-se plenamente ao caráter buscado para a cidade, que desde seu início, nos primeiros projetos e planos, procurou a modernidade como algo simples e racional.

Além do uso do concreto aparente, essa estética também se caracterizou por uma síntese espacial e volumétrica dos edifícios, que privilegiava as relações que estabeleciam com o entorno urbano imediato. Por meio da articulação de diferentes níveis e dos jardins externos e internos, o edifício sede do IBDF mostra grande racionalidade estrutural e formal, aliada à preocupação com a qualidade térmica dos ambientes de estar e circulação, o que acaba por destacá-lo em relação aos outros edifícios das imediações.

Segundo Nesbitt (2008, p. 538), o arquiteto italiano Marco Frascari “situa a origem do significado em arquitetura na construção, especialmente nas ‘junções formais reais’ entre materiais ou espaços”. Assim, o detalhe arquitetônico define-se como a “união entre a construção material, com a construção do significado” (FRASCARI, 2008, p. 539).

Na aproximação do edifício do IBDF, sob o enfoque específico da percepção dos signos nele dispostos, almeja-se demonstrar a interação entre as sensações visuais e táteis na apreensão do espaço arquitetônico e a história da sua feitura. A análise do edifício de Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo narra e revela sua materialidade, compreendida como texto (construção), descrita como desenhos (projeto), ilustrada como

⁷ Nos documentos encontrados sobre a sede do IBDF, não se obtiveram dados exatos da data do projeto do edifício. A data aqui apresentada foi estimada, a partir do relato oral de um dos autores do projeto, Fernando Carlos Rabelo.

⁸ Os edifícios institucionais foram anteriormente ilustrados no subitem 3.4 do Capítulo 3 (Do contexto arquitetônico – arquitetura institucional).

objeto (fotos), deformada como edifício (adaptações) e particularizada como detalhes (junções).

Como parte de um elenco de obras modernistas, a sede da Superintendência do IBDF em Goiás figura entre os edifícios/protagonistas que reforçaram e consolidaram a escrita do texto moderno na cidade de Goiânia. Considerando a história do IBDF (processo de projeto, construção e apropriação), torna-se possível associá-lo a diferentes personagens de obras literárias, aproximando-o dos protagonistas nelas presentes. O escritor francês Victor Hugo, por exemplo, em seu romance histórico *Notre-Dame de Paris* (1831), buscava conscientizar a cidade para a importância de se preservar seu monumento, a Catedral. Quando da tradução para a língua inglesa em 1833, o título da obra passou a adotar o termo *hunchback* (corcunda) que eternizou o livro. Na obra, Victor Hugo não se limita a descrever apenas a antiga Igreja, mas também a estratificação da sociedade de Paris em 1482. O romance gira em torno de um homem coxo e deformado, batizado de Quasímodo (pessoa deformada e feia; monstrengo), que passa por uma série de enfrentamentos por conta de um amor não correspondido a uma cigana, Esmeralda (HUGO, [1831] 2011) ⁹⁷.



97. Notre Dame Vision. Ilustração do livro de Victor Hugo (1831).
Fonte: 2p.blogspot

Por sua vez, Oscar Wilde⁹, em *O retrato de Dorian Gray* (publicado em 1890), relata a história de um jovem de invejável beleza. O protagonista, Dorian Gray, seduzido pelo pensamento de que a beleza e o prazer são propósitos a serem alcançados a todo custo e, envaidecido de si mesmo, torna-se modelo para a pintura de um artista. Ao defrontar-se com sua imagem na tela do artista, Dorian Gray prontifica-se a dar sua própria alma em troca de nunca envelhecer. Desde então, “Dorian não mais envelhece e todos os reflexos de sua vida social agitada, extravagante, hedonista e imoral

97. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-7-bMQxoRX90/T9LPFsjtMyI/AAAAAAAAABzI/RaZiWvSS3ng/s1600/Vision-Of-Notre-Dame.jpg>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

⁹ Escritor irlandês que viveu durante a segunda metade do século XIX (1854–1900) e defendia, por argumentos históricos, o belo como antídoto para os horrores da sociedade industrial.

passam a se materializar no retrato. O artefato passa a cumular todas as cicatrizes da insensatez humana” (PARKER, 2009) **98** .



98. Cena do filme O Retrato de Dorian Gray, baseado na obra homônima de Oscar Wilde.
Fonte: empireonline.

A seguir, apresentam-se algumas evidências de como a leitura semiológica do edifício do IBDF descreve e revela, ao longo do tempo, uma trajetória inaugurada pelo discurso dos detalhes e que se finda paralelamente na elaboração alegórica de personagens.

O roteiro: a leitura semiológica

A quem interessar um estudo semiológico, deve preceder o conhecimento acerca das terminologias próprias dessa ciência que relaciona signos e seus significados. A semiologia é a ciência que estuda todos os fenômenos de cultura como se fossem sistemas de signos, portanto, essencialmente como sistema de comunicação. Por esse motivo, torna-se um bom caminho para se aprofundar o estudo da produção de sentido em arquitetura. Segundo Nesbitt (2008, p. 129),

[...] a semiótica ocupa-se, portanto, do processo de significação, ou da produção de sentido, que se realiza por intermédio da relação entre os dois componentes do signo: o significante (como uma palavra) e o significado (o objeto denotado). A teoria da comunicação, por sua vez, trata do uso e dos efeitos dos signos, de sua função e recepção pelas pessoas envolvidas na transmissão de uma mensagem. (Grifo do original)

Com um exemplo simples, explicam-se dois componentes do signo: o significante/signo como entidade semiológica que substitui o objeto a conhecer, representando-o aos indivíduos e apresentando-lhes em lugar do objeto, como a expressão material do signo (o som da palavra árvore ou a imagem da palavra escrita no papel); o significado/signo como conceito do que o significante representa ou o conteúdo do signo, uma ideia (a árvore que eu imagino ao ouvir ou ler a palavra escrita).

98. Disponível em:
<<http://www.empireonline.com/images/uploaded/The-Picture-Of-Dorian-Gray.jpg>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

Para Eco (1991), os objetos arquitetônicos são desafiadores para a semiologia porque, aparentemente, não foram concebidos para comunicar, e sim para funcionar. Porém, é notório que, mesmo sem excluir a funcionalidade da arquitetura, apropria-se dela como fato de comunicação, dada a sua irrefutável dimensão semântica. O autor aponta, ainda, a distinção entre os códigos de leitura em arquitetura.

Enfim, a propósito da arquitetura, é mister distinguirmos os códigos de leitura (e de construção) do objeto, dos códigos de leitura de elaboração do projeto do objeto; (...). De fato, estabelecidas as regras de interpretação do objeto, delas decorrem as regras de notação do projeto, no sentido de que são regras de notação de uma linguagem não escrita. (ECO, 1991, p. 217)

A leitura que se propõe para a obra física da Superintendência do IBDF em Goiás parte da análise tanto dos códigos de construção quanto dos códigos de elaboração de projeto do edifício/objeto.

Ainda segundo Eco (1991), ao transitar pelos códigos visuais, abrem-se diversas possibilidades de codificação, sintáticas e semânticas, por ele classificados. Os códigos sintáticos são as articulações que se inspiram na ciência das construções. A forma arquitetônica dispõe de um grande e complexo universo de elementos construtivos, portanto, não se refere à função nem ao espaço denotado, mas apenas a uma lógica estrutural que propicia as condições naturais para a denotação de utilitas.

Os códigos semânticos subdividem-se em dois tipos de articulações: de elementos arquitetônicos e de gêneros tipológicos. Nas articulações de elementos arquitetônicos, os elementos podem denotar funções primeiras (utilitas), tais como telhado, terraço, trapeira, cúpula, escada, janela; funções segundas (simbólicas), tais como métopa, frontão, coluna, tímpano, ou caracteres distributivos conotando ideologias do habitar, como sala de aula comum, face norte e face sul, sala de refeições, sala de estar. As articulações em gêneros tipológicos, por sua vez, são: os tipos sociais, tais como hospital, vila, escola, castelo, palácio, estância; e os tipos espaciais, por exemplo, o templo de planta redonda, em forma de cruz grega, planta aberta, labirinto.

Os códigos arquitetônicos constituem-se como elementos que produzem um discurso. Compete ao falante (arquiteto) associá-los de maneira inusitada, rompendo regras pré-estabelecidas, a fim de gerar espaços que satisfaçam as demandas de abrigo às atividades humanas.

Além dos códigos arquitetônicos, a leitura semiológica da arquitetura deve também considerar os códigos antropológicos. No edifício sede da Superintendência do IBDF em Goiás, os resultados obtidos pelos arquitetos sugerem a adoção da terceira solução arrolada por Eco.

O arquiteto tem presente o código de base e dele estuda execuções inusitadas, mas que sejam permitidas pelo seu sistema de articulação. Estuda como o ingresso de novas contribuições tecnológicas, entre as quais se incluem as novas construções, levará a comunidade a redimensionar as funções originalmente executadas. Elabora, com a ajuda de vários dados, um sistema

diferente de relações que deverá promover. E, estabelecido o novo código possível, compreensível para os usuários dado o seu parentesco com o precedente, só então elabora um código dos significantes arquitetônicos que lhe permita denotar o novo sistema de funções. (ECO, 1991, p. 233, grifos do original)

A proposta projetada e construída para o edifício do IBDF em Goiânia, apesar de dotada de um discurso persuasivo – que assegurava um uso cômodo e confortável, baseado na desatenção que acontece, naturalmente, pelo prazer em percorrê-lo – rapidamente viu-se deturpada pelo incremento programático, aliado à irresponsabilidade de soluções técnicas, opostas à conveniência e ao decoro de seus usuários.

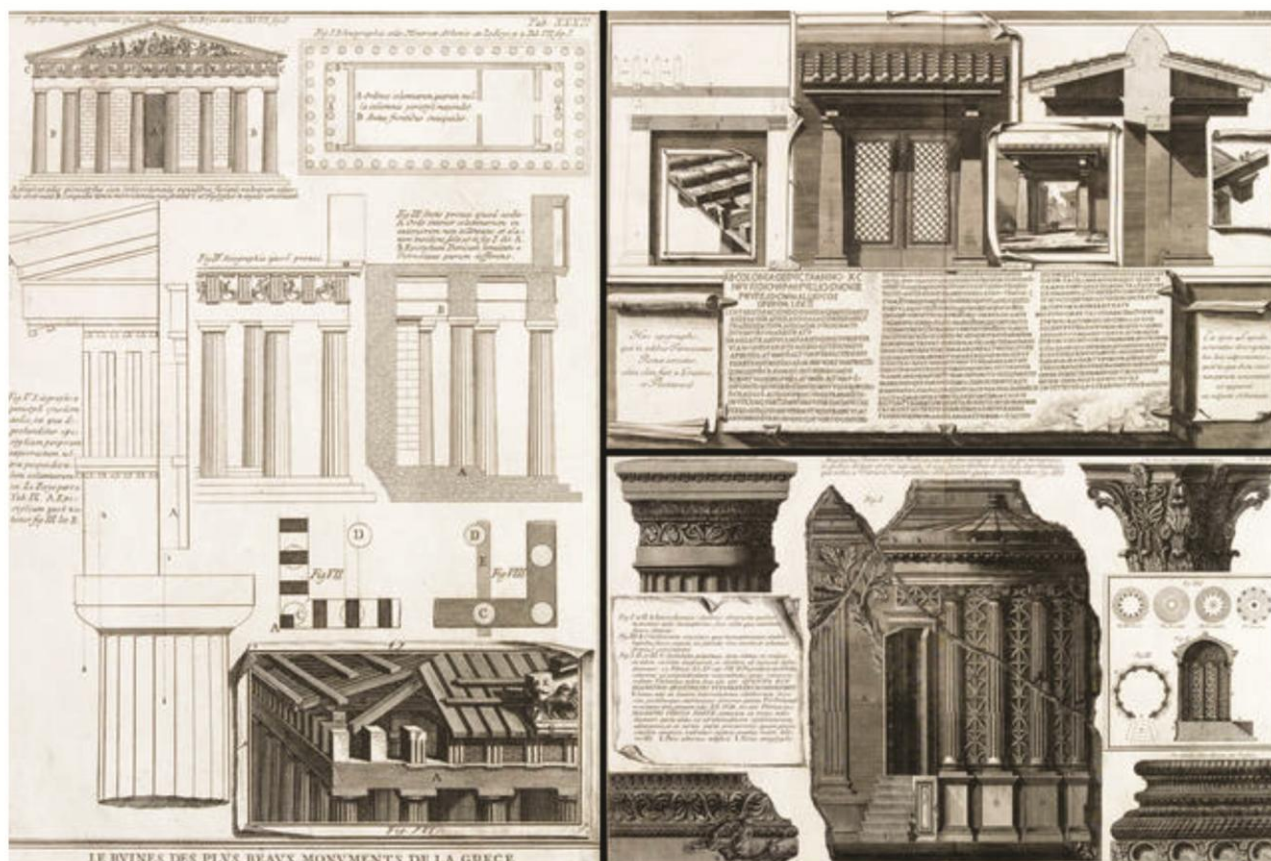
O enredo: o detalhe arquitetônico

Para a leitura semiológica do IBDF, serão utilizados alguns de seus detalhes construtivos, na qualidade de códigos arquitetônicos. Passa-se, então, a clarear o conceito de detalhe em arquitetura.

Segundo Nesbitt (2008, p. 535), Vittorio Gregotti aponta que “o detalhamento revela as propriedades dos materiais pela aplicação das leis da construção, e assim, torna inteligíveis as decisões de projeto”. A expressão de uma obra de arquitetura reside também na valoração que se atribui à sua construção. O domínio das técnicas construtivas, que resolve e condiciona as decisões projetuais, seja na escala do todo, seja no âmbito da articulação entre as partes, dota de sentido e significado a obra arquitetônica. Jean Labatut (apud FRASCARI, 2008) observa que “Quaisquer que sejam os espaços aéreos, as superfícies e as dimensões envolvidas, o estudo e a execução esmerada dos detalhes comprovam a grandeza da arquitetura. ‘O detalhe conta a história’” (p. 540).

Frascari (2008) expõe, de maneira bem clara, como o termo “detalhe” evoluiu historicamente. Inicialmente, o termo beneficiou-se do acoplamento ao conceito de estilo em textos teóricos franceses, nos quais os detalhes arquiteturais foram interpretados como palavras que formam frases. Logo, o detalhe definia o caráter de um edifício. Adiante, na tradição da Beaux-Arts, o detalhe, como responsável pela atribuição de caráter das edificações, motivou a criação do processo gráfico da *analytique*, em que os detalhes são dispostos em diferentes escalas na tentativa de entender o papel organizador de um detalhe no conjunto da composição. Os artesãos, nessa época, não precisavam dos desenhos para execução dos detalhes **99**.

Com a sociedade industrial, a produção de detalhes era executada por operários sem vocação profissional, motivo pelo qual eram necessárias a descrição e a especificação dos detalhes para a execução de uma obra. Na arquitetura produzida durante o movimento Arts and Crafts, o conhecimento dos detalhes e das especificidades correlatas era indispensável para que o arquiteto exercesse sua profissão.



99. Estudo da Magnificenza da arquitetura romana - Piranesi - Roma 1768.
Fonte: Bohams

De acordo com Frascari (2008), o arquiteto italiano Alberti define beleza como “a ‘concinnitas’ [harmonia] de todos os detalhes na união a que pertencem” (p. 543). Ou seja, nada pode ser acrescentado, subtraído ou modificado sem prejuízo para o todo. A arquitetura de Carlo Scarpa, também segundo Frascari (2008), ilustra perfeitamente a concinnitas de Alberti, na medida em que promove a “adoração à junção” e defende a união entre a representação e a função. Os detalhes de Scarpa, conforme o autor, são fruto de decisões intelectuais realizadas a partir dos desenhos em constante interação com o exercício do projeto. Frascari (2008) descreve a apropriação de Scarpa em relação ao desenho:

Nos desenhos de Scarpa pode-se ter a “prova” do sistema de adequação que regula a percepção da arquitetura. As representações de estruturas tridimensionais numa superfície bidimensional são a conclusão lógica da interação existente entre as percepções visuais e táteis. A parte central do desenho geralmente mostra construções gráficas que poderíamos chamar de desenho técnico. Mas não é nada do que tradicionalmente identificamos como plantas, seções e elevações. Os desenhos de Scarpa não são meras soluções de geometria descritiva cartesiana; são descrições da futura percepção de como o objeto foi executado. (p. 548)

Se, para Umberto Eco (1991), o arquiteto deve projetar funções primeiras (utilitas) variadas e funções segundas (simbólicas/significação) abertas, Scarpa ratifica essa ideia com uma arquitetura que não se ocupa apenas com a necessidade de abrigo, mas também com as unidades mínimas (os detalhes) com os quais une os espaços e materiais de maneira

99. Disponível em:
<<https://images2.bonhams.com/image?src=Images/live/2005-08/22/7125617-531.jpg&width=640&height=480&halign=l0&valign=t0&autosizefit=1>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

significativa. Não resolve apenas funções práticas, mas também funções históricas, sociais e individuais. Promove, segundo Frascari (2008), a ‘junção’ entre a construção física e a construção do significado **100**.



100. Detalhes do Museu Cívico de Castelvecchio e desenho de Scarpa – Verona, Itália (1959).
Fonte: Tumblr

O ator: o projeto do edifício

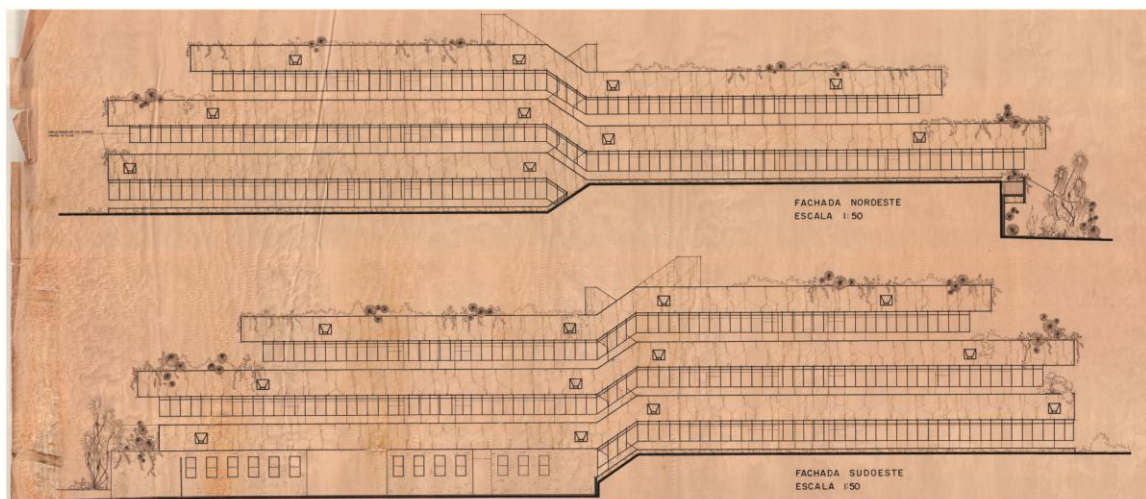
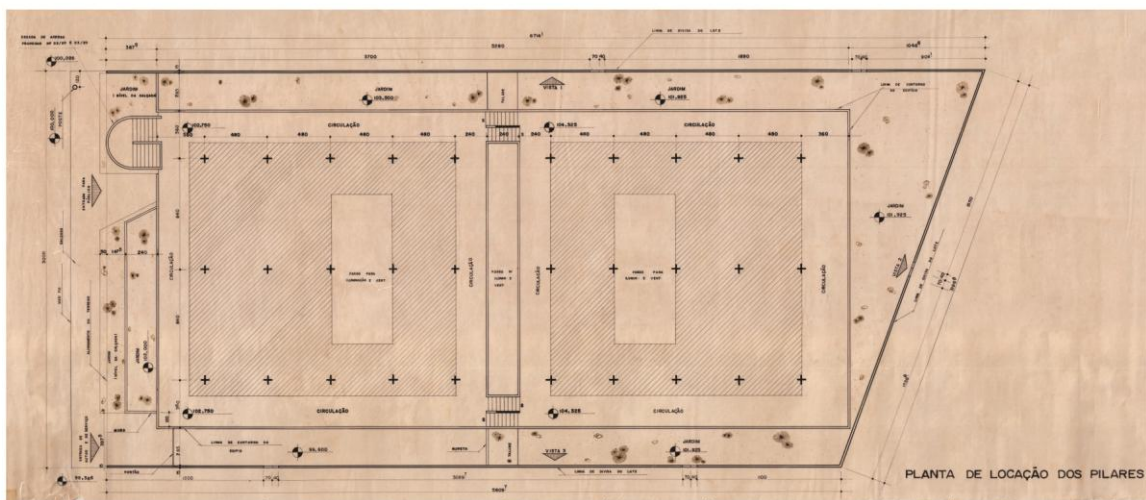
O edifício sede do IBDF situa-se à Rua 229, quadra 56, lotes 7 e 9, Setor Universitário, na cidade de Goiânia. Foi construído pela Provalle e inaugurado em 6 de fevereiro de 1979. O projeto foi desenvolvido pelos arquitetos Eduardo Simões e Fernando Carlos Rabelo, sócios-proprietários da Espaço – Equipe de Planejamento, Arquitetura e Consultoria Ltda.

No intento de uma leitura semiológica dos detalhes que o compõem, a seguir proceder-se-á a exposição de desenhos (projetos originais), concomitantemente às suas respectivas materializações (em registro fotográfico), no estado atual em que se encontram.

100. Disponível em:
<http://37.media.tumblr.com/tumblr_m0e72owfJ1qb8342o1_1280.jpg> Acesso em: 24 jul. 2016.

O IBDF foi concurso, com terreno comprido e estreito, programa grande. Nesses casos de órgãos públicos, quase sempre os ambientes de contato com o público em geral é maior no programa, e a turma que avalia projeto de reflorestamento e o presidente, já é muito reduzido. É possível observar como surge o partido, a partir dessas constatações. (RABELO, 2016, informação verbal)

A ocupação do terreno ocorre em dois blocos de plantas livres, com 15 pilares simetricamente distribuídos em uma modulação entre vãos de 4,8m x 8,4m, com circulação horizontal circundante periférica. Cada bloco conta com fosso de iluminação e ventilação, e têm em comum um conjunto central, composto, também, de fosso para iluminação e ventilação, e circulação horizontal e circulação vertical (escadas), que garante a articulação intercalada a meio-piso entre os blocos, acomodando-se à topografia do sítio. O acesso de veículos à garagem se dá, praticamente, no mesmo nível da Rua 229, enquanto o saguão principal de acesso está elevado à cota 2,65m em relação ao nível de acesso de pedestres à calçada. Originalmente, o bloco mais próximo à rua possuía o nível da garagem e mais dois outros níveis. O bloco da porção posterior do terreno também foi concebido em três níveis de ocupação, e em um deles localiza-se o auditório. Como cobertura dos dois blocos, grandes terraços-jardins **101**.



101. Plantas de locação e fachadas do edifício sede do IBDF.

Fonte: imagem acervo do Laboratório de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG.



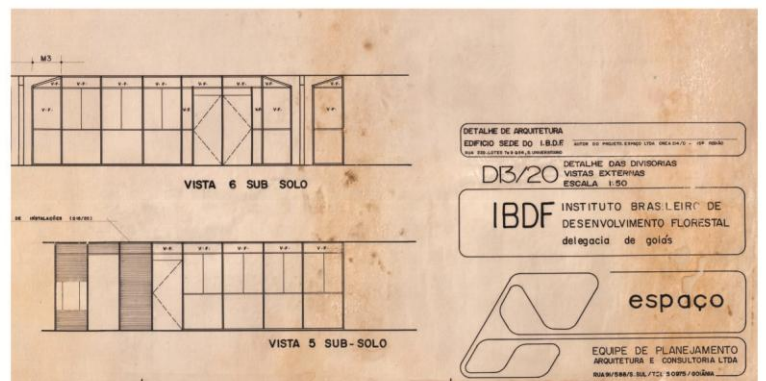
101. Plantas de locação e fachadas do edifício sede do IBDF.
Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

O edifício, de linguagem modernista, tem como expressão arquitetônica seus próprios elementos estruturais. Pilares de seção cruciforme, por meio de mísulas, (con)fundem-se com o sistema de vigas das lajes nervuradas, revelando a significação atribuída ao projeto, uma vez que a resolução técnica da estrutura orientou a configuração formal do conjunto e, ainda, o seu agenciamento interno. As vedações são, em sua grande maioria, em painéis de divisórias recuados, que possibilitam variadas posições. As demais vedações, limítrofes aos fossos, são em alvenaria.

A Rita¹⁰ até falava para todos os alunos, o Ruy [Rocha Filho] é um carrasco. O Fernando mandava ele coordenar os desenhos e ele mandava a gente fazer. Eu tinha que fazer o prédio do IBDF, eu tinha que fazer cada montante da divisória na escala 1/50, e não tinha gabarito com quadradinho, o montante era 5 x 5... então eu mandava fazer um gabarito. (ROCHA FILHO, 2016, informação verbal) **102**

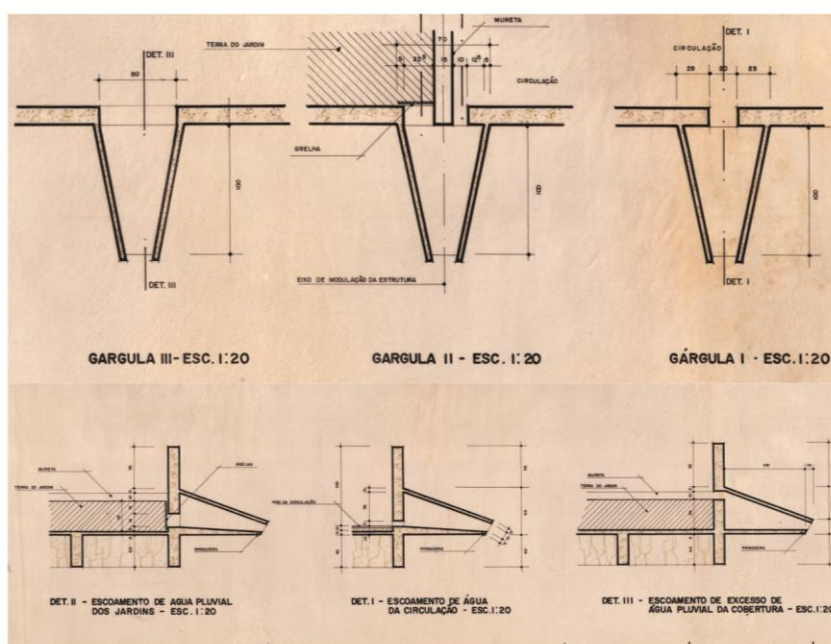


102. Detalhe da mísula do edifício sede do IBDF
Fonte: foto do autor deste trabalho. Imagem acervo do Laboratório de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG.



¹⁰ Estagiária do escritório. Depois de formada, compôs o quadro de professores da então Universidade Católica de Goiás, hoje PUC Goiás.

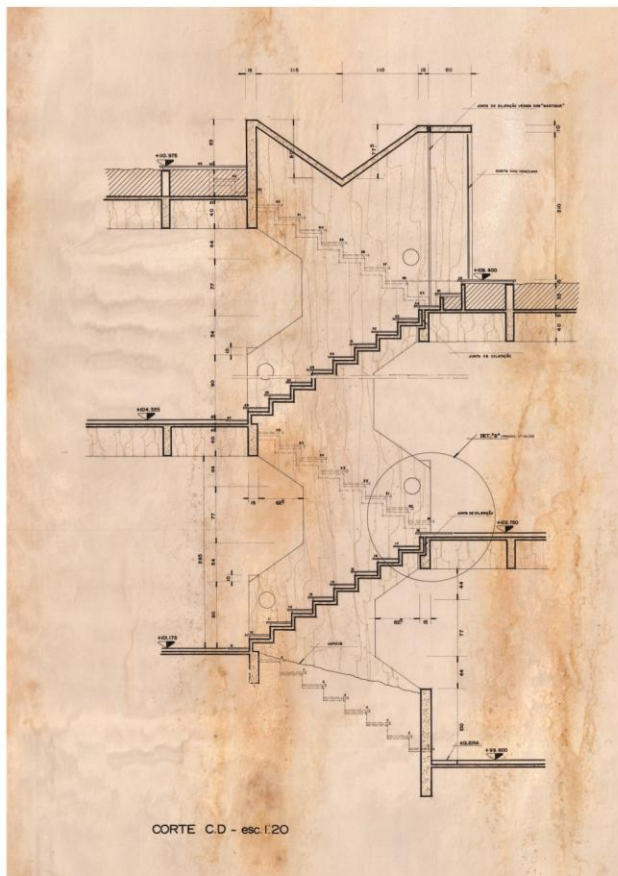
De mesmo modo, as gárgulas são também moldadas nas vigas/platibandas, em um desenho geométrico e expressivo 103.



103. Formas expressivas das gárgulas do edifício sede do IBDF.

Fonte: foto do autor deste trabalho. Imagem acervo do Laboratório de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG.

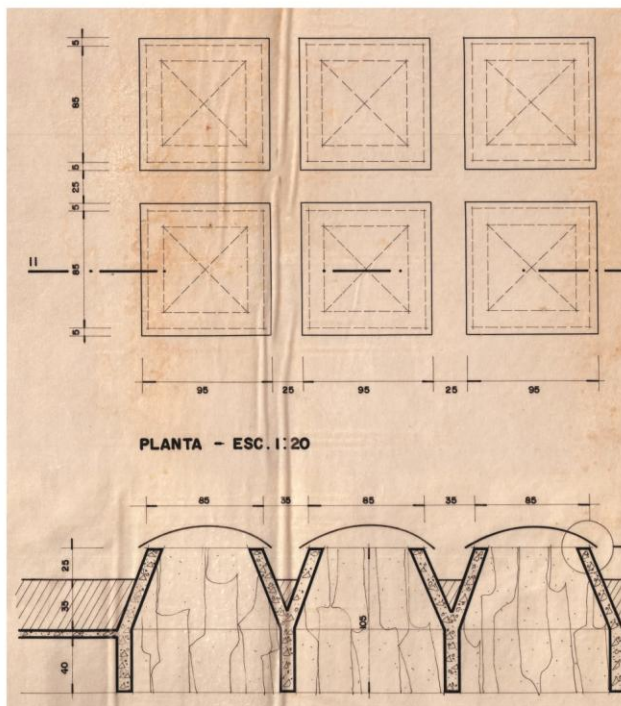
A escada de acesso ao edifício expõe a textura do ripado da forma de concretagem, ao mesmo tempo que revela, por uma fresta, sua junção ao corpo do edifício. Já as escadas, de articulação entre os blocos, desenharam meticulosa linha poligonal que simultaneamente estrutura, protege e proporciona visuais aos jardins do fosso central **104**.



104. Escada de articulação entre os blocos do edifício sede do IBDF.
Fonte: foto do autor deste trabalho. Imagem acervo do Laboratório de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG.

Os fossos de iluminação e ventilação, assim como as grandes floreiras ancoradas nos muros das divisas, colaboram para o conforto térmico e lumínico dos ambientes. Além disso, estabelecem franco diálogo com elementos naturais que permeiam o edifício à procura, como escreve Tadao Ando (2008, p. 496), de “instilar a presença da natureza na arquitetura”.

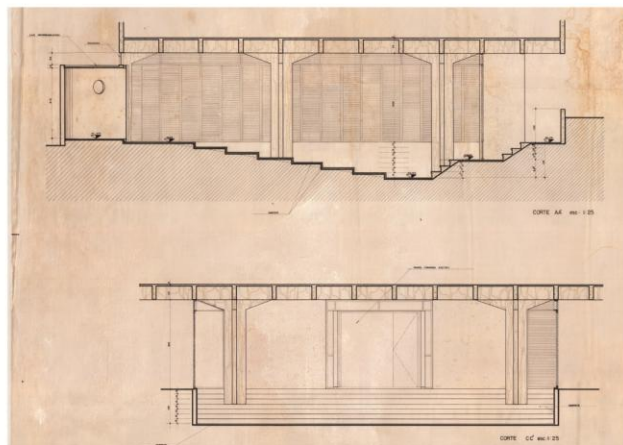
No fosso do bloco próximo à rua, claraboias são cuidadosamente dispostas para garantir iluminação e exaustão de gases oriundos do nível da garagem, situada imediatamente abaixo. Parafusados nas vigas do perímetro, encontram-se suportes metálicos, com vidros fixos, que promovem proteção às intempéries para as circulações externas, garantindo iluminação e visualização **105**.



Fonte: fotos do autor deste trabalho e do acervo particular de Eduardo Simões Barbosa. Imagem acervo do Laboratório de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG.

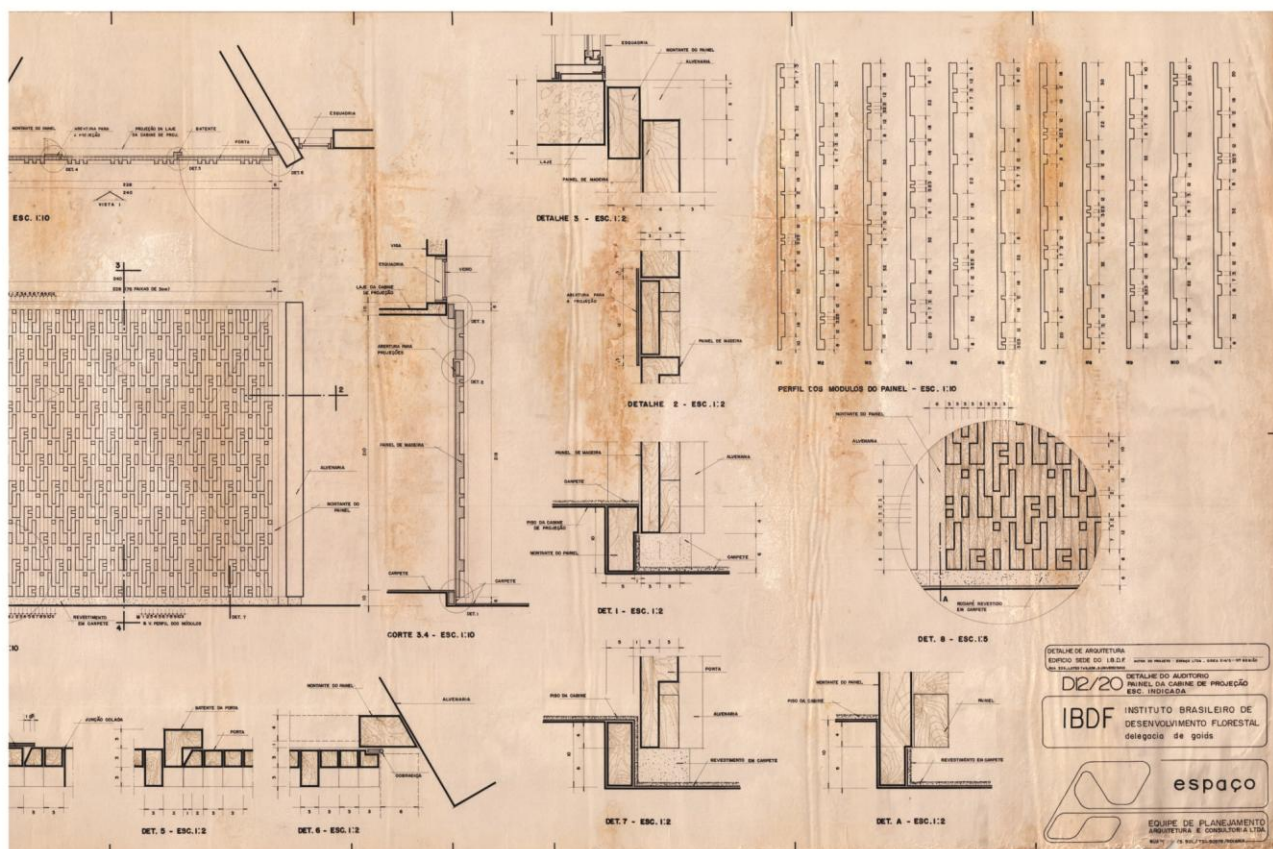
No IBDF consideramos a exploração do meio ambiente. Naquele edifício começamos com isso. [...] Porque colocamos aquele vidro inclinado? Pra planta chegar dentro do edifício! (BARBOSA, 2016, informação verbal)

O auditório, com piso escalonado, abre-se às jardineiras da lateral direita por painéis pivotantes, de venezianas de alumínio, diluindo os limites entre dentro e fora, entre interno e externo. Abriga engenhosos assentos da OCA Móveis **106**.

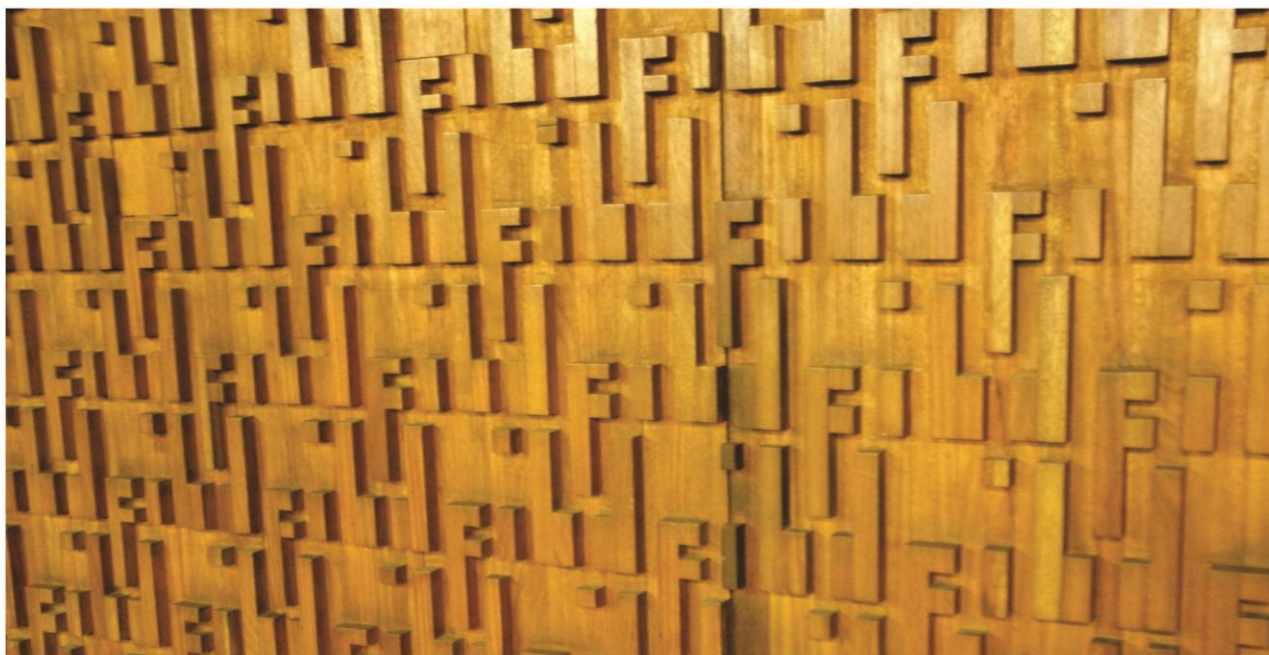


106. Poltronas do auditório e o fechamento em venezianas do edifício sede do IBDF.
Fonte: foto do autor deste trabalho. Imagem acervo do Laboratório de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG.

O ambiente interno do auditório exibe, ainda, primoroso painel de madeira, idealizado pelos arquitetos, a delimitar o espaço da cabine de projeção. São peças de madeira, com seção de 3 cm x 3 cm, cuidadosamente dispostas a fim de abstrair as letras da sigla I – B – D – F **107**.



107. Projeto dos detalhe do painel em madeira do edifício sede do IBDF.
Fonte: Imagem acervo do Laboratório de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG.



107. Painel de madeira da cabine do auditório do IBDF.
Fonte: foto do autor deste trabalho.

Descrever o edifício segundo seus elementos constitutivos seria bastante simples, não fosse a irresponsabilidade das soluções técnicas, opostas à conveniência e ao decoro que o têm assolado e descaracterizado. Tal fato possibilita-nos, em paralelo, elaborar personagens emblemáticos das obras literárias supracitadas.

Ator de mesma origem

Entre 1968 e 1970, o arquiteto Éolo Maia, também diplomado pela Escola de Arquitetura de Minas Gerais em 1967, projeta o Edifício do Condomínio Tinguá, na Rua Muzambinho, em Belo Horizonte. O recém-formado começava a propagar, em sua obra, as influências de sua formação. Evidentemente o repertório aplicado ao seu projeto teve origem nos seus anos de graduação. Ao projetá-la, contava com apenas um ano de formado.

O projeto do Condomínio Tinguá usa o artifício das circulações verticais de pedestres em meio-pisos, articulando seus dois blocos: um próximo à rua, o outro para o fundo do terreno. O acesso de veículos se dá pela cota mais baixa do terreno, enquanto o de pedestres fica exatamente na extremidade oposta à testada do edifício, na sua cota mais elevada. Entre os blocos existem três prumadas de escadas, duas delas para o acesso de serviços e uma terceira, central, para o acesso social, conciliando-os com o desnível do terreno. A tripartição usual do programa residencial (social, serviço, íntimo) é bastante evidente na disposição dos ambientes, onde a sala, em posição central na planta de cada unidade, separa o setor de serviços, que fica localizado próximo ao vão central (entre os blocos do edifício), ao passo que o setor íntimo se encontra disposto nas extremidades dos blocos. A solução da cobertura apropria-se do terraço jardim que, bem elevado do solo, proporciona um local aprazível que possibilita a visualização do entorno.

A racionalidade construtiva e o rigor geométrico estabelecem uma malha modulada de 14 pilares para cada bloco, dispostos, segundo um arranjo em planta, em três eixos horizontais por cinco eixos verticais. O cilindro central do acesso social assume o papel estrutural do 15º pilar. Optando por uma linguagem em que os poucos elementos construtivos utilizados (concreto armado, alvenarias de blocos de concreto e lajes pré-moldadas) são aplicados em seu aspecto natural, responde ao orçamento proposto e confere à obra consistência e originalidade. Bruno Santa Cecília, membro do escritório Arquitetos Associados de Belo Horizonte, referindo-se ao Condomínio Tinguá, escreveu em publicação do próprio site do escritório:

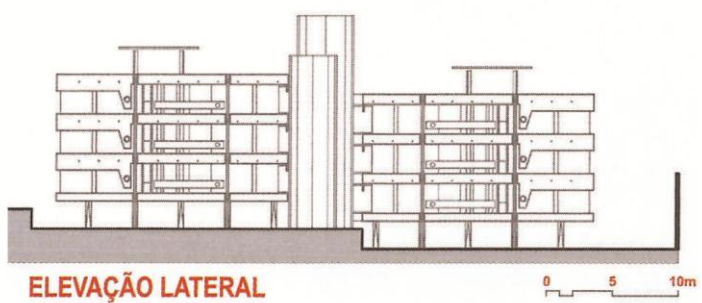
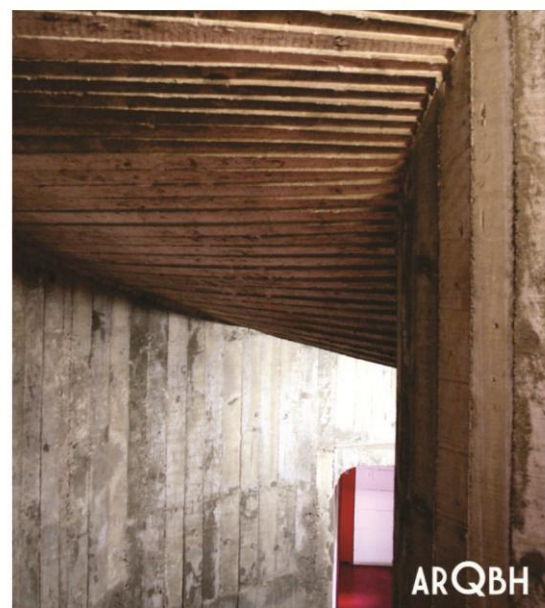
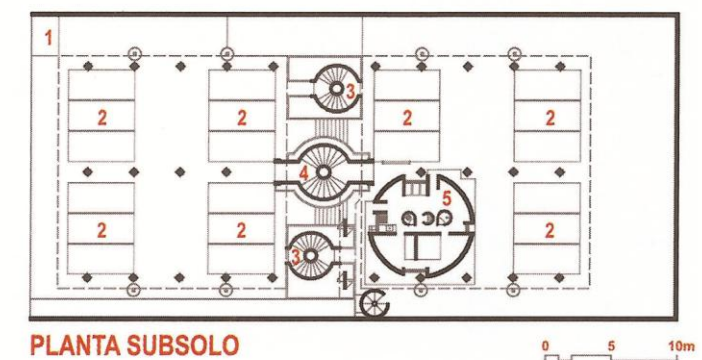
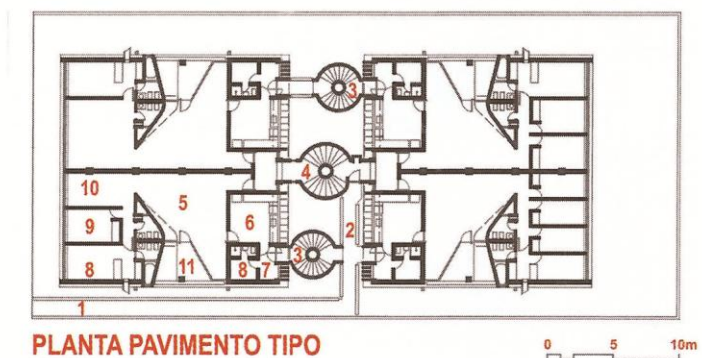
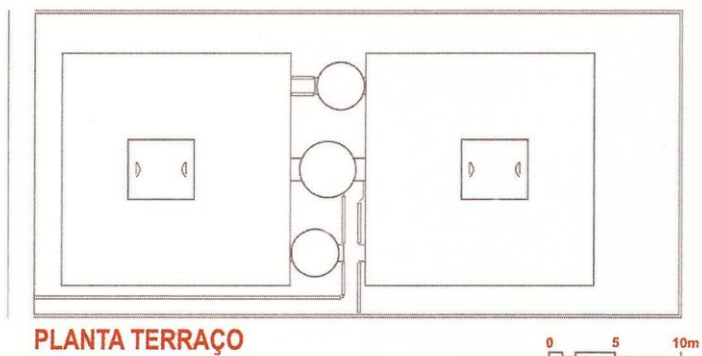
As qualidades deste edifício devem-se a um conjunto de fatores favoráveis. Em primeiro lugar, destacaria a oportunidade que o arquiteto teve de atuar desde o início do empreendimento, orientando e definindo todos os aspectos do partido do edifício, em especial, a decisão por trocar materiais e acabamentos caros por mais espaço habitável. Em seguida, soma-se a esta liberdade de ação uma concepção arquitetônica ancorada no conhecimento da técnica construtiva, mas que não se limita ou submete a ela. Por fim, comparece o talento inato de Éolo e sua habilidade para buscar elementos das melhores arquiteturas e conciliá-los em um projeto consistente e original. (SANTA CECÍLIA, 2011, p.4) **108**



108. Placa de endereço do Edifício Tinguá em Belo Horizonte MG.
Fonte: Canal Clik.

Apesar de abrigarem funções distintas, são evidentes as semelhanças entre os edifícios Condomínio Tinguá e o da sede do IBDF. O enfrentamento da topografia com o uso do meio piso, a definição de dois blocos no maior sentido rua/fundo, as escadas de circulação vertical entre os blocos, a modulação dos eixos dos pilares, a expressividade do concreto e o terraço jardim. Tais similaridades revelam indícios de uma herança acadêmica que, além de enfrentar as “questões primeiras” (utilitas) de Eco (1991) e de dominar as técnicas construtivas, soube, com mestria, chegar às “questões segundas” (simbólicas/significação), atribuindo valor simbólico aos edifícios. O Tinguá, com o simbolismo do modo de morar baseado na tripartição social/íntimo/serviço. O IBDF, com a afirmação da função pública do edifício (cuidado com o meio ambiente) sendo instilada pela presença dos elementos vegetais naturais, a garantir o conforto dos espaços **109**.

108. Disponível em: <www.arqbh.com.br>. Acesso em: 25 jul. 2016.



O personagem: o uso da obra construída

Na confluência dos desenhos do projeto com a construção do edifício, no detalhe da “junção” entre a construção física e a construção do significado, perduraria a sede do IBDF. E, assim como Dorian Gray, a beleza do indivíduo/edifício, antes de ser concretizada, foi imortalizada em registro projetual. Ao ser edificado segundo preceitos de uma fascinante modernidade e envaidecido de si mesmo, desejou nunca envelhecer. Porém, diferentemente do romance, o retrato/projeto eternizou sua beleza, enquanto o edifício passou a acumular inúmeras cicatrizes da insensatez humana. Hoje, transcorridos praticamente 36 anos de sua inauguração, são evidentes as inúmeras cicatrizes no corpo do edifício, doravante arroladas.

O acesso ao edifício dava-se por uma escada descoberta, de lances paralelos e patamar em leque, no recuo frontal do edifício. Na configuração atual, a cobertura de estrutura metálica com policarbonato alveolar pendura-se na viga platibanda, destoando completamente da composição original da fachada de acesso **110**.



110. Coberturas que desconfiguram o edifício sede do IBDF.
Fonte: fotos do autor deste trabalho.

A mesma solução de cobertura foi adotada para a proteção das circulações periféricas e externas do edifício, em substituição à solução original, que foi representada em desenhos detalhados. Alguns suportes dessa antiga cobertura ainda resistem às intempéries e à ação humana **111**.



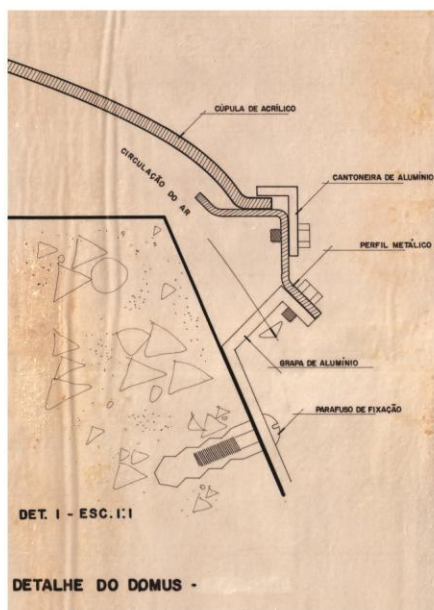
111. Suporte original para a proteção das circulações externas do edifício sede do IBDF.
Fonte: foto do autor deste trabalho.

O fosso de iluminação e ventilação do bloco do auditório já não existe. O nível foi pavimentado, extinguindo a possibilidade de cultivo de vegetações. Em substituição aos elementos naturais, o espaço atualmente presta-se ao “cultivo” de equipamentos e mobiliários amontoados. No topo, a cobertura improvisada colabora na conversão desse espaço em um lugar inútil, a emanar insalubridade e desconforto aos ambientes que antes gozavam de ventilação e de iluminação, naturais **112**.



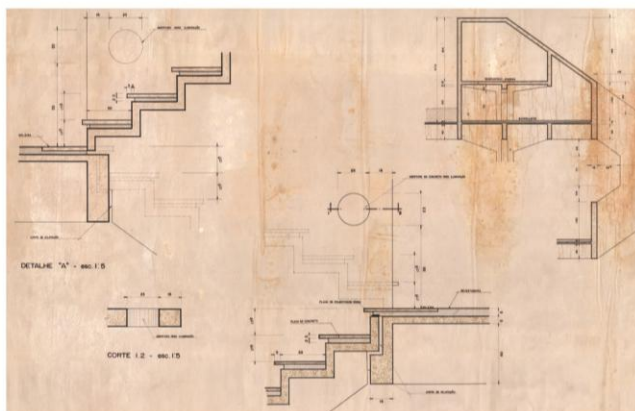
112. Descaracterização do fosso de iluminação e ventilação do edifício sede do IBDF.
Fonte: fotos do autor deste trabalho.

Em outro bloco, próximo à rua, o fosso permanece, o que mostra que a natureza, instilada em espaços habitados pelo homem, tem o poder de transformar o lugar. Nele, apresentam-se, em condições precárias, os domus propostos para iluminação e exaustão da garagem. Percebe-se que, desde o a execução, esses domus contrariavam os desenhos que os conceberam **113**.



113. Detalhe do domus para exaustão da garagem do edifício sede do IBDF.
Fonte: foto do autor deste trabalho. Imagem acervo do Laboratório de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG.

Articulando os níveis que se intercalam entre os dois blocos, situam-se as escadas. Toda a geometria rigorosa e precisa de suas paredes laterais se desmancha nos pisos dos degraus, que narram uma história de descuido, incoerente com o capricho dos desenhos contidos nas pranchas **114**.



114. Projeto e foto da escada de articulação entre os blocos do edifício sede do IBDF.
Fonte: foto do autor deste trabalho. Imagem acervo do Laboratório de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG.

As gárgulas, pensadas de três formas distintas, lançam-se, projetam-se, desintegram-se. Algumas já nem existem mais. Transformaram-se, de troncos de pirâmides oblíquas, em figuras bizarras. Gotejam incessantemente o choro de um anaykh (destino mau) a que foi submetido o edifício **115**.



115. Imagens das deformidades das gárgulas do edifício sede do IBDF.
Fonte: foto do autor deste trabalho.

Os incrementos programáticos do refeitório com churrasqueira, do espaço para reuniões, do Instituto Chico Mendes, do Centro Nacional de Conservação e do Manejo dos Quelônios da Amazônia etc. estão cobertos por uma parafernália parasitária de metal, que veio em substituição aos já extintos terraços jardins **116**.

Victor Hugo, em seu romance histórico Notre-Dame de Paris (1831), buscava conscientizar a cidade sobre a importância de se preservar seu monumento, a Catedral. Travestido de Quasímodo, o IBDF sofre com a ausência da Esmera[l]da arquitetura, que um dia lhe concebeu. O ator, aqui descrito, clama pela preservação dos detalhes que constroem seu significado.

A leitura do texto Edifício do IBDF – Delegacia de Goiás, em sua materialidade visitada, em seu projeto desenhado e em sua imagem deformada, ainda assim continua a narrar, em seus detalhes constitutivos, a “junção” entre a construção física e a construção do significado.



116. Detalhes da parafernália parasitária e incremento programático do edifício sede do IBDF.
Fonte: foto do autor deste trabalho.

O incremento programático, sem dúvida, contribuiu para grande parte das deformações que atualmente descaracterizam o edifício. Porém, mais drásticas são as soluções técnicas paliativas que, ao desconsiderar a opinião especializada de quem idealizou o edifício em sua totalidade, de maneira irresponsável o descaracteriza e até prejudica seu pleno funcionamento.

Cabe ao arquiteto projetar funções primeiras variadas, passíveis de adaptabilidade e funções segundas abertas, como igualmente compete ao usuário refletir sobre as interferências que promove o ressignificar do objeto arquitetônico, pois é o primeiro a se submeter às consequências de tal iniciativa.

Se a obra de Victor Hugo, que discutia a natureza significativa do espaço urbano, foi adaptada às meras encenações que narram o amor não correspondido de um Quasímodo a uma cigana, sirva de exemplo, a fim de que não se adapte, deliberadamente, o sentido da obra arquitetônica de um importante exemplar da arquitetura moderna da cidade de Goiânia, o IBDF.

4.4 EMBARCAR NESSE TREM NUNCA TEVE TANTO SENTIDO.

Residência Aldi Alves Bezerra | 1979-1983 |

Originalmente, embarcar pressupõe a ação de entrar ou de colocar alguma coisa em um veículo flutuante, destinado a navegar pela superfície de grandes porções aquáticas. Logo, considerando o uso original do termo embarcar, parece não ter sentido embarcar em um trem. A catacrese, na ausência de formas mais apropriadas, atribuiu a esse verbo o significado da mesma ação, ou seja, de ingressar ou de pôr algum objeto ou carga dentro de outros tipos de veículos: avião, ônibus ou trem. Ocorre que, neste caso, propõe-se adentrar em uma casa cuja forma remete ao casco de uma embarcação. A “casa barco”, como acabou ficando conhecida, é mais um trem projetado pelo escritório Espaço - Equipe de Planejamento, Arquitetura e Consultoria Ltda.

Aqui, portanto, propõe-se a leitura do projeto/obra Residência Aldi Alves Bezerra, pertencente ao acervo técnico do escritório Espaço, sob um viés de aproximação holístico. O intento é mostrar como um espaço de moradia pode desencadear relações entre corpo (sentidos humanos), imaginação e ambiente, tendo como aporte a experiência existencial e contínua da percepção do mundo. Por isso, a proposta é de não se ater a temas como evolução programática, percepção espacial, tectônica ou significado, apesar de valer-se de suas contribuições, uma vez que instilam a poética do espaço no referido projeto/obra. Assim explica-se que embarcar nesse trem nunca teve tanto sentido.

O poeta e músico brasileiro Arnaldo Antunes já cantou em suas estrofes: “A nossa casa é onde a gente está/ A nossa casa é em todo lugar”¹¹, parecendo parafrasear o poeta francês Noël Arnaud, assim citado na obra de Bachelard (2008, p. 287): “Sou o espaço onde estou”. Pallasmaa (2013), em seu livro *A Imagem Corporificada*, intitula um dos seus textos de “A casa e o corpo” e nele escreve:

Nosso mundo existencial tem dois focos simultâneos: nosso corpo e nossa casa. Há um relacionamento dinâmico especial entre os dois; eles podem se fundir e oferecer o senso definitivo de conectividade, ou podem estar distantes um do outro, originando um senso de saudade, nostalgia e alienação. Nosso domicílio é o refúgio e a projeção de nosso corpo, memória e identidade pessoal. (p.125)

Dessa forma, cante Arnaldo, ou declame Arnaud, existe a tangível relação entre o corpo e o abrigo. Mencionando o tangível, recorre-se a algo que poderia ser descrito como possível de se apalpar. Apalpando o mundo, com sua membrana, o ser humano celebra o solene e indissociável encontro do seu corpo (identidade pessoal) com a sua casa (contexto espacial). É assim que se faz valer as palavras de Pallasmaa (2013, p. 138): “O artista ou

¹¹ Trecho da música “A nossa casa”, de Arnaldo Antunes.

arquiteto deve estar em contato com as origens primordiais e inconscientes do imaginário poético a fim de criar imagens que podem se tornar parte de nossas vidas, imagens que nos comovem pela sutileza e pelo frescor de sua autêntica novidade”.

De tal sorte que chegamos à seguinte equação: a poética do espaço doméstico (BACHELARD, 2008), somada à multissensorialidade (PALLASMAA, 2011) e à experiência existencial (própria do visitante/usuário), resulta na aventura de uma leitura holística dessa obra de Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo.

De mero morador a poeta perfeito

Para Bachelard (2008), a casa “é o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser 'jogado no mundo' (...) o homem é colocado no berço da casa” (p. 26). Assim, o autor coloca em discussão o fato de que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (p. 25). O ser humano, por meio do sonho e da imaginação, cria a ideia confortável de abrigo, refúgio e proteção. Essa ideia evoca a experiência de habitar, guardada ao longo da história de cada um, em lembranças valorosas de imagens e sensações: “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (p. 26).

A vivência do espaço doméstico cumula o indivíduo de imagens de um lugar que, de maneira poética, o transforma, de mero morador, em poeta perfeito, dotado de inquestionável comoção. “Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (BACHELARD, 2008, p. 26). Arlete Rosa Natividade Bezerra, moradora da Residência Aldi Alves Bezerra, após ouvir a citação de Bachelard, confirmou: “É tudo isso que ele disse, ela tem uma lembrança muito bonita para os meus filhos, foi a infância e a adolescência deles. Quando nós falamos sobre a casa, eles falam: ‘Mãe, você lembra disso; você lembra daquilo...’” (2016, informação verbal).

As funções do ato de habitar foram cunhadas no ser humano pela vivência da casa natal, e são bem mais expressivas do que meras lembranças que se consolidaram como hábitos orgânicos. Mas se ao homem é permitido sempre sonhar e devanear, na maternidade das moradas antigas ele consegue reencontrar-se com o inesgotável, imperecível e poético livro de sua existência.

Eu não voltei lá, depois. Eu evito muito as emoções, porque emoção é uma coisa muito boa, quando você tem ela assim de repente, mas não quando você vai provocar uma emoção. Voltar à minha casa seria recordar muitas coisas, inclusive, teve a vida que meu marido teve ali, e hoje já é falecido, era um sonho dele. A casa tinha beleza, tinha ousadia, poesia. Foi uma casa completa. (BEZERRA, 2016, informação verbal)

Deixe-me tocar sua casa

Logo na introdução de sua obra, Pallasmaa (2011) “toca o mundo” não só com os olhos, mas com toda a superfície da pele (membrana, linha divisória) que divide nossa identidade pessoal do resto do mundo. “O tato é o modo sensorial que integra nossa experiência de mundo com nossa individualidade” (p. 10). Uma arquitetura holística deve provocar todos os sentidos, promovendo a fusão entre o indivíduo e o espaço. Nessa simbiose, o indivíduo empresta suas emoções e associações ao espaço, e o espaço retribui com sua aura, que incita as percepções humanas.

Uma obra de arquitetura não é experimentada como uma série de imagens isoladas na retina, e sim em sua essência material, corpórea e espiritual totalmente integrada. Ela oferece formas e superfícies agradáveis e configuradas para o toque dos olhos e dos demais sentidos, mas também incorpora e integra as estruturas físicas e mentais, dando maior coerência e significado à nossa experiência existencial. (PALLASMAA, 2011, p. 11)

Pallasmaa (2011) afirma, ainda, que a visão afasta o indivíduo do mundo, ao passo que, os outros sentidos o unem a ele. É o que também explicam os estudos de Hall (2005, p. 51), que delimitam os sistemas receptores do homem em remotos e imediatos. Os receptores remotos, conforme o autor, são aqueles acionados para o exame de objetos distantes, e estão coligados aos olhos, ouvidos e nariz; já os imediatos são acionados para examinar o mundo de muito perto, e, por isso, estão relacionados ao tato, às sensações que vêm a partir da pele, das membranas e dos músculos.

Outras questões importantes levantadas por Pallasmaa (2011) são a materialidade e a temporalidade, apreensíveis nos edifícios a partir da verdade dos materiais.

Os materiais naturais – pedra, tijolo e madeira – deixam que nossa visão penetre em suas superfícies e permitem que nos convençamos da veracidade da matéria. Os materiais naturais expressam sua idade e história, além de nos contar suas origens e seu histórico de uso pelos humanos. (PALLASMAA, 2011, p. 30)

A casa que se propõe tocar representa a arquitetura ressensualizada “por meio de um senso reforçado de materialidade e tatilidade, textura e peso, densidade do espaço e da luz materializada” (PALLASMAA, 2011, p. 36), cuja alma já pousou na superfície do todo sólido que a desvela e a materializa. O depoimento da moradora Arlete Bezerra revela um pouco da materialidade da casa:

Eu sei só que por muito tempo eu recebia a visita dos alunos das escolas de Engenharia e Arquitetura, que iam visitar para ver coisas inéditas: as pilastras de aroeira, imensas, enormes, sem emenda, que desciam do alto da casa até embaixo e parafusava na viga de concreto. Parafusos deste tamanho; porcas quadradas, que até hoje ainda tenho lá na fazenda. Era uma coisa assim muito rústica e muito diferente. Eu queria uma casa com jardins, porque vocês já viram que eu gosto, né? Estou só falando em planta, planta, planta... uma casa com jardins, uma casa mais ampla, e foi o que eles fizeram. O que colocavam fora da casa, de material, eles colocavam também dentro da casa, de tão rústica que era. O mesmo piso de pedra “lagoa santa” era o piso lá fora, e entrava pela varanda. Muitas vezes fiquei lá dentro do jardim interno,

quase que dependurada, porque o jardim era abaulado, trazendo as latas de esterco lá de fora, adubando e plantando. Era muito bonito. Lá embaixo, tudo bem aberto, e de fora você via tudo lá dentro da casa. (2016, informação verbal) **117** .



117. O jardim interno abaulado da Residência Aldi Alves Bezerra.
Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

A casa onde eu sempre morei

Experimentar um lugar é estabelecer um diálogo: é colocar-se no espaço e deixar que ele também se assente no visitante/usuário. O diálogo se estabelece, mesmo que de maneira intuitiva, à luz da experiência existencial de cada indivíduo com a casa. O escritor Rainer Maria Rilke (apud PALLASMAA, 2013) assim descreve o imaginário da memória sobre a casa da infância:

Depois jamais vi novamente aquela casa incrível (...) ela não é um prédio completo: está toda quebrada dentro de mim; aqui há um cômodo, ali outro, e aqui um fragmento de corredor que não conecta esses recintos, mas é preservado, como um fragmento, isolado. Dessa maneira, ela está totalmente dispersa dentro de mim – os cômodos, a escada que descia com um cuidado tão cerimonioso, e outra escada caracol estreita em cuja escuridão nos movíamos como o sangue que corre em nossas veias (...) tudo aquilo ainda está em mim e jamais deixará de estar. (p. 125-126)

Mas o que se traz para a aventura de uma leitura holística de uma obra residencial de Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo? O imaginário e a memória da casa da infância. Tudo aquilo que está guardado dentro de cada visitante/usuário.

O asfalto e a cidade pareciam terminar ali. Ao redor poucas casas e muitos terrenos baldios. A vista ia longe, alcançar a chuva que vinha embranquecendo e encobrendo a cidade do outro lado do vale do Córrego Botafogo. O portão e o muro extenso delineavam os limites do refúgio. A fração urbana, doada pelo avô materno para a construção de uma casa. Ao fundo do lote de topografia ascendente no sentido rua-fundo, o que Bachelard chamaria de mais uma “casinha humilde”.

Em ritmo de mutirão, amigos e familiares erigiam a origem do lugar que, eternamente, estaria dentro de mim. O meu “canto do mundo”. Aos cinco anos de idade, carregando tijolos para os alicerces. Toda em tijolo maciço, da época em que o artefato era ainda de dimensões avantajadas. Pulam, de mãos em mãos, os tijolos até se acomodarem, definitivamente, na argamassa de assentamento, empilhando blocos de barro; erguendo sonhos. Meu avô paterno, que logo veio a falecer, estava nesta empreitada.

O agenciamento aleatório dos cômodos definia apenas o lugar do fogo, a cozinha; do encontro e recepção, a sala e o alpendre; da higiene, o banheiro e do descanso, os dois quartos, um para o casal, outro para os três filhos. Sem muita lógica de circulação e setorização, mas o suficiente para “passar pra dentro”... Com o tempo, depois se faz um “puxadinho”. O nosso esconderijo, nosso abrigo, nosso altar.

Depois de percorridos os quase 20 metros de quintal de “chão batido”, entre o rangido triste do portão de grade parcialmente fechada, até a frente da casa, uma estreita calçada em cimentado rústico era o nosso tapete vermelho. Ladeado por dois canteiros, chamados jardins, em que minha mãe plantava suas rosas e gramíneas. Depois da calçada, dois degraus: a casa, no alto, ou imperícia com o assentamento na topografia natural? Quiçá as duas coisas. Seja acolhido no alpendre, cuidado para não escorregar no tapete, agora literal, repousado no encerado piso de “cimento queimado” amarelo ocre. Realmente, alguns anos depois, mais dois cômodos: a copa-jantar e outro quarto, para separar os meninos da menina. Entre a casa e o que sobrava de lote, até a confrontação com o muro dos fundos, ainda era possível uma acanhada varandinha de serviço, para abrigar o tanque de lavar roupas. Ao relento uma cisterna, uma horta e a casa dos cachorros. A rodear a casa, agora completa com suas duas águas, calçadas de proteção, que nunca conseguiram proteger muito da umidade que subia pelas paredes. Mas o problema estava na ausência da impermeabilização e na areia de saibro usada no reboco. No quintal da frente, a expressão da origem rural da família: plantações. Junto ao muro, cuidadosamente espaçadas palmeiras guarirobas. Do lado oposto, a “rocinha” de milho e mandioca, o pé de canela, carambola, ata, mexerica, laranja e de limão. E no centro do quintal de “chão batido”, onde eu salvava as formigas nas poças d’água depois das chuvas usando pequenos galhos dela, a sibipiruna. Nossa outra irmã. Crescemos juntos. Frondosa árvore: galho do balanço de corda; galho para a leitura do livro; galho para a trave do meu futebol; caule para minha mãe embarçar trepadeiras espinhentas; folhas para sombrear nosso dia a dia; vagens que estalávamos ao pisar; flores para nosso chão amarelo, seiva para sujar a casa com o decalcar “melado” de nossos passos. Todas as plantas com seus cheiros de “raízes” nos enraizando, inconscientemente, nesse nosso canto do mundo.

Nela festejávamos, sonhávamos, chorávamos, éramos acolhidos e nos recolhíamos. Em dias-noites de chuva, nada separava nossos ouvidos do sonífero ruído das gotas no telhado. Não havia forro. Bachelard assim descreveu: “Vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro”. E não era de se assustar, em chuvas de vento, poder sentir o borrifar do telhado. O telhado a aspergir sobre seus abrigados, o pranto, quase previsão de um futuro que chegaria. A hora de partir. De construir outras casas. Ao partir daquele lugar, parecia estar deixando algo para trás, e estava deixando. Concomitante, parecia estar levando tudo comigo, e estava levando.

Posteriormente, ao retornar àquele lugar sem nenhuma pretensão, descobri o que me impeliu a esta revisita. Fui presenteado pela minha casa, com o que Baudrillard designou como “objeto único”, sem o qual o resto nada seria. No terreno hoje baldio da casa da minha infância tenho agora nas mãos um tijolo. Aquele que segurei quando dos meus cinco anos; ou terá sido aquele assentado por meu avô? Não importa, esse vai comigo de hoje em diante.¹²

A fruição do espaço de uma casa, feita a partir da percepção de um visitante/usuário, busca a significação dos espaços, tendo por base a sua experiência pessoal do habitar, evocada pelas memórias e nutrida pelo imaginário.

A “casa barco”

Pautado pela poética do espaço doméstico e pela tatilidade, lança-se à leitura holística da Residência Aldi Alves Bezerra, projetada pelo escritório Espaço. Adiante serão descritos, ilustrados e analisados, na Residência Aldi Alves Bezerra, cinco princípios que contribuíram para evidenciar e atribuir notoriedade ao percurso evolutivo das obras residenciais dos autores arquitetos Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo: a evolução programática; a materialidade e a tectônica; a experimentação plástico-formal; a percepção espacial (sensorialidade); e a beleza da inventividade.

Tais princípios serão ilustrados pelos desenhos do projeto original e pelas imagens fotográficas oriundas do acervo dos arquitetos. O repertório documental de imagens dessa obra fundamenta-se em fotos da época em que a casa guardava suas características originais. A residência, atualmente, é propriedade de outro usuário. Seu estado atual é resultado de reformas e adaptações de uso, promovidas por uma mostra de decoração realizada nas dependências da casa em 2009, que acabaram por descaracterizá-la.

A evolução programática

Na obra de Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo, para além dos três setores comumente encontrados em programas (social, serviço e íntimo), define-se um quarto setor: o cotidiano. A programação

¹² Relato do autor desta pesquisa, sobre o tempo vivido na casa de sua infância.

correspondia praticamente a uma anamnese. Um programa bem definido resultava em um projeto que correspondia melhor às necessidades dos usuários. No exercício projetual desses arquitetos, a definição do programa de necessidades era precedida de visitas às residências de clientes anteriores, para averiguação de dimensionamentos e das expectativas formais e materiais.

Como construíamos os nossos projetos, na entrevista e no início do projeto a gente envolvia muito as famílias na discussão. Um processo até pedagógico. Tínhamos uma metodologia para projeto que foi se desenvolvendo. Primeira coisa é ouvir muito a família. E ficou claro para nós: essa etapa metodológica é boa para o cliente, para clarear as ideias e muito bom para nós também. O grande problema é que a população não sabe o que é um projeto de arquitetura. (RABELO, 2016, informação verbal)

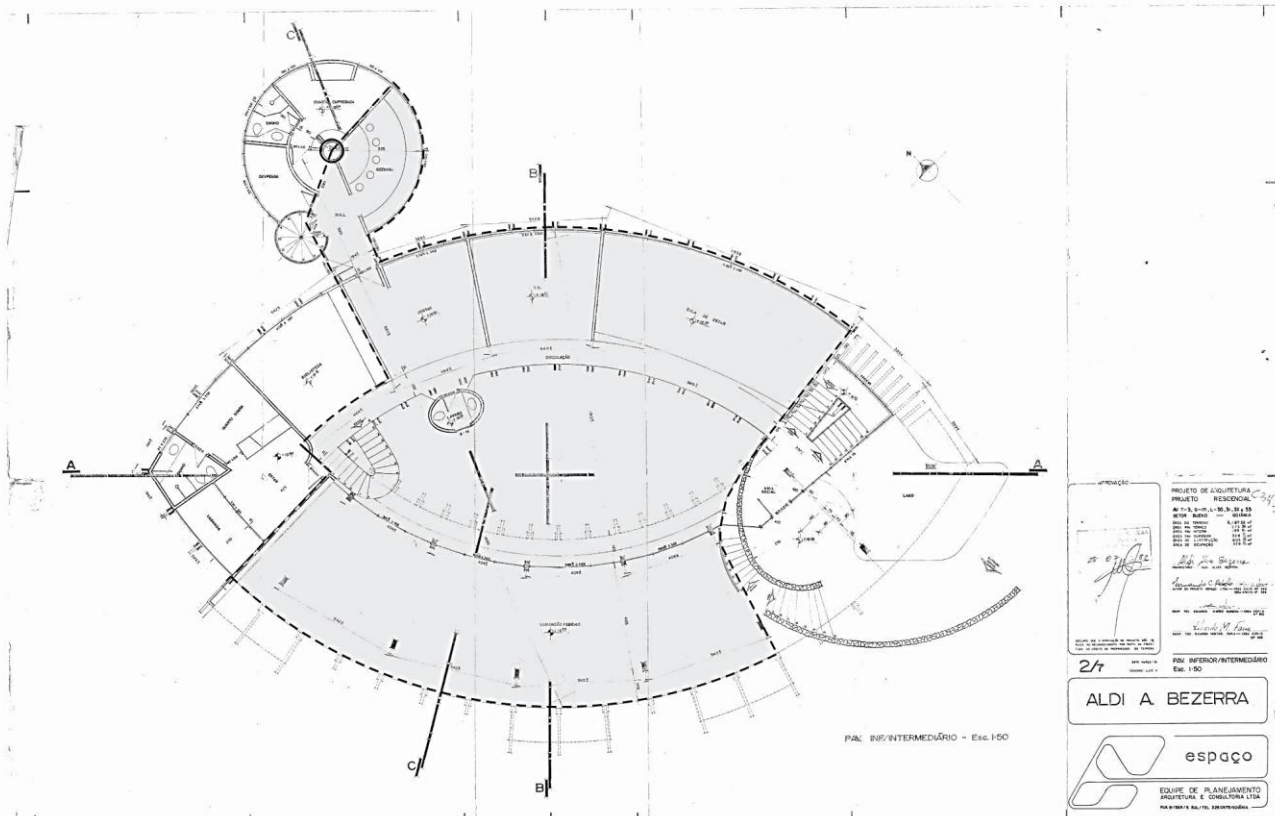
Típico de Goiás, o setor social agrega os ambientes das salas de jantar e de estar. Historicamente, as pessoas recebiam as visitas não na sala de estar, e sim em varandas próximas às cozinhas. Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo, percebendo isso, alertavam seus clientes quanto à subutilização dos espaços isolados para estar e jantar, porém, mesmos assim, eles não abriam mão da presença desses ambientes nas suas casas. Usualmente, os arquitetos acompanhavam os novos clientes em visitas às casas por eles projetadas, quando estabeleciam, em parte, uma análise pós-ocupação e os moradores afirmavam que quase não usavam os espaços isolados para estar e jantar.

Tais avaliações serviram para reforçar a criação de outro setor que abrigasse as atividades do dia a dia da casa, um lugar de maior permanência e melhor vivência no espaço doméstico. A partir de então, as varandas (que antes eram dispostas de maneira linear e estreitas, contíguas às dependências do íntimo) passaram a compor, com as áreas maiores, o lugar de centralidade nos projetos do escritório, aliadas também à sala de TV. Nos chamados “varandões”, normalmente dois ou três recintos com redes e poltronas, promovia-se o verdadeiro lugar de estar **118**.



118. A integração do varandão na Residência Aldi Alves Bezerra.
Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

É importante reconhecer o limite do que atende os desejos e as necessidades da família. Claro que se tinha uma média. Sala de visitas e sala de estar, cada termo desses tem um conceito por trás. Sala de jantar é uma coisa, sala de refeições é outra. Então, quando se trabalhava juntas uma sala de visitas e uma sala de TV, a gente reduzia ao máximo em um ambiente só. Tinha o estar/TV. Isso fomos construindo lentamente. Percebemos que varandas estreitas e compridas não tinham uso, daí começamos a crescer cada vez mais as varandas. Mas tinha coisas que fazíamos a contragosto. (RABELO, 2016, informação verbal) **119**.



119. O setor de convívio da Residência Aldi Alves Bezerra.
Fonte: imagem do acervo do escritório Espaço, com intervenções do autor.

A materialidade e a tectônica

A tectônica é exuberante na Residência Aldi Alves Bezerra. Da mesma forma que os materiais concretizam o edifício, também a sua expressividade constrói significados e aguçam sentidos. O uso da telha cerâmica, da madeira, da pedra incorpora a dimensão do tempo à percepção da obra. O processo de envelhecimento é uma realidade para o edifício e para o ser humano. A profusão do uso de materiais variados enriquece a leitura tátil de texturas e detalhes. Como afirma Pallasmaa (2013), “a autenticidade e a força poética de um encontro com uma obra de arquitetura se baseiam na linguagem tectônica da construção e na compreensibilidade do ato de construir por meio de nossos sentidos” (p. 125).

Algumas paredes da casa foram construídas com pedaços de madeira cortados transversalmente, na tentativa de atender a uma solicitação da cliente.

Essa parede de madeira surgiu da seguinte forma: minha vontade era morar numa casa igual aquelas casinhas daqueles filmes de faroeste, de madeira empilhada. Torrinhas de madeira empilhadas. Uma casa onde eu pudesse ver todos os cernes diferentes. Então surgiram as rodela. (BEZERRA, 2016, informação verbal) **120** .



120. A parede de “torrinhas” de madeira na Residência Aldi Alves Bezerra.
Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

O domínio das técnicas construtivas, que resolve e condiciona as decisões projetuais, seja na escala do todo, seja no âmbito da articulação entre as partes, dota de sentido e significado a obra arquitetônica. O relato de Brás Antônio de Sousa, técnico em edificações e funcionário que trabalhava nas obras do escritório Espaço, assim descreve parte do processo construtivo:

A estrutura que segura a laje de cobertura foi toda feita com pilares de aroeira de 9 x 25 cm. E esse pilar era feito em par. Não tinha concreto da laje de piso até chegar à laje de cobertura. Foi comprada uma grande quantidade de dúzias de eucalipto e feitos praticamente dois pavimentos de estrutura de escora de madeira, pois tinha lugar lá que o pé direito era de seis metros, sete metros. Ricardo Veiga, Julinho Caetano e o Hélio é que fizeram o projeto estrutural, foi com eles. Foi feito o ensaio da madeira e concluiu-se que a resistência da madeira era maior que a do concreto que se usava na época. (SOUSA, 2016, informação verbal) **121** .



121. A madeira e o concreto na Residência Aldi Alves Bezerra.
Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

Na Residência Aldi Alves Bezerra, a superfície reversa dos planos de telhado e as vigas de concreto que atravessam o átrio central parecem desafiar a gravidade. Brás Antônio de Sousa complementa que

A laje de cobertura dos quartos tinha um buraco no meio. Tinha duas vigas mestras, que cruzavam em dois sentidos, e o restante das outras vigas eram todas variáveis. Mas tinham continuidade do outro lado, atravessando o jardim. Muita gente poderia falar que aquilo lá era mentira, não era verdade. Vários alunos da faculdade faziam visitas lá. (SOUSA, 2016, informação verbal)

O volume cilíndrico da cozinha e a área de serviços destacam-se, como que expelidos da projeção da cobertura, e assumem, pelo material, sua distinção em face do conjunto. O muro de pedra conduz ao porão (sala de som) e incrusta-se na terra, prestando-se à contenção do terreno **122**.



122. O volume cilíndrico destacado da casa Aldi Alves Bezerra.
 Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

Os pilares de madeira, cravejados de parafusos, fixam-se ao concreto do vigamento e geram um desenho autêntico, virtuoso e ritmado.

Na concretagem das vigas, fiquei atento aos quatro furos pra poder passar o parafuso. Os parafusos tinham rosca dos dois lados, e era de um aço especial, pra aguentar a estrutura. Depois de tudo, era só encostar uma peça de um lado, outra do outro... mas pra subir... como subir uma peça de até nove metros de comprimento, sem emenda? Compramos dois titor e montamos uma rede lá em cima, amarramos as peças, de tal forma que se levava as duas peças juntas. (SOUSA, 2016, informação verbal) **123**.



123. A leveza do concreto, sustentado pela madeira na Residência Aldi Alves Bezerra.
Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

O telhado começava aprumado na ponta e ia caindo abrindo o raio, por ser oval. O Eduardo [Simões Barbosa] pediu o apoio todos de ipê, de 10 x 10. Foram feitos com duas peças de 5 m x 10 cm, com parafusos passantes. Não ia conseguir entortar uma peça de 10, mas a de 5, ela cedia. Depois de todo o engradamento pronto, era só cobrir. Como a inclinação era muito grande, as telhas foram amarradas peça por peça, bica e capa, bica e capa... eu não esqueço, 14.000 telhas amarradas. (SOUSA, 2016, informação verbal)

A experimentação plástico-formal

A experimentação formal das coberturas era uma constante na produção de Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo, variando entre telhas cerâmicas ou de fibrocimento, pois sempre buscavam aliar o apelo plástico e o conforto. No experimentar, a representação do projeto podia tornar-se mais instigante do que sua realidade materializada. No caso específico da Residência Aldi Alves Bezerra, dada a própria complexidade da cobertura, sua representação (a qual se pode imaginar acontecendo na última prancha de desenho 7/7, inacessível ao tempo desta pesquisa) não se mostra tão inspiradora e envolvente quanto se revela edificada. In loco, para estupenda! Para além da cobertura, é impossível imaginar-se a inusitada planta dos pavimentos sob outro abrigo que não tivesse a mesma engenhosidade **124**.



124. O "trecadís" no telhado da Residência Aldi Alves Bezerra.

Fonte: fotos do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

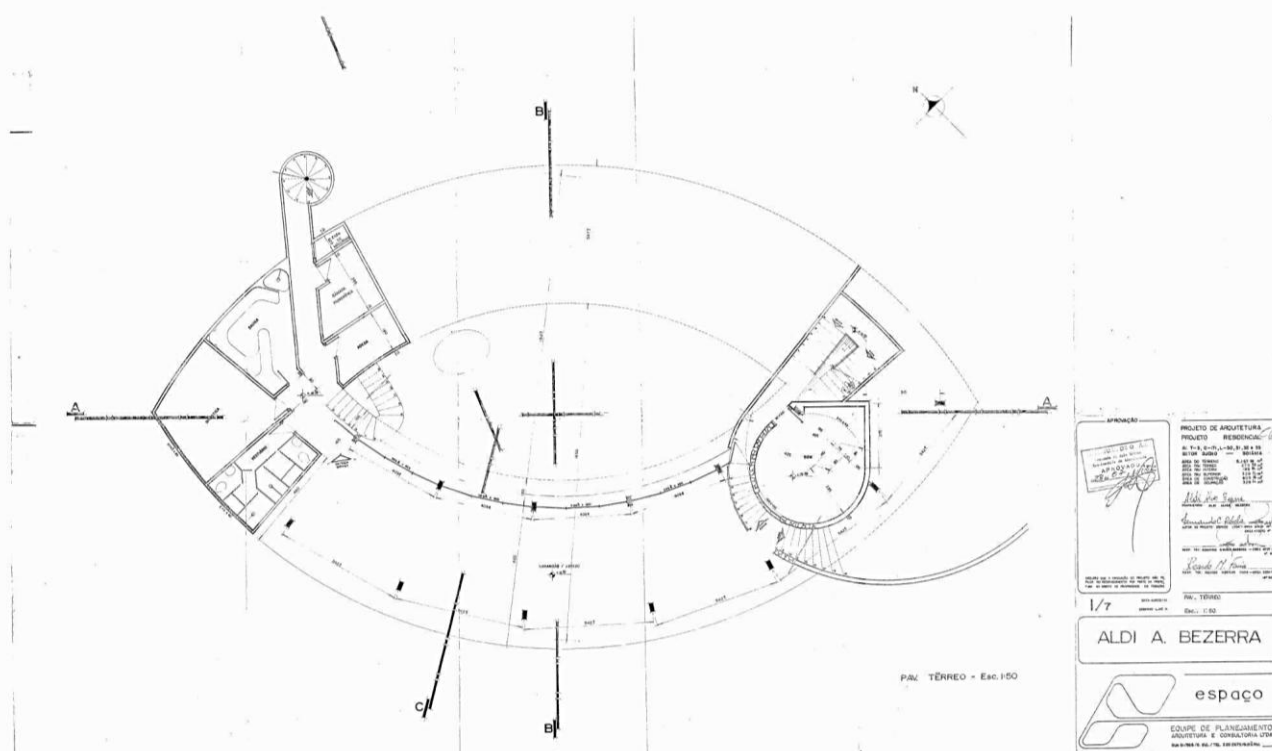
A percepção espacial (sensorialidade)

A Residência Aldi Alves Bezerra convida o usuário para a percepção de vários elementos de seus espaços, a começar pelo porão (sala de som), cuja experiência pode ser comparada à descrição de Bachelard (2008) sobre esse cômodo na casa de Henri Bosco:

De fato, para além da água subterrânea, o porão de Bosco reencontra suas escadas. Após a pausa poética, a descrição pode prosseguir seu itinerário: “Uma escada se afundava na rocha e, subindo, serpenteava. Era muito estreita e abrupta. Segui-a” [citando Bosco]. Por essa espiral, o sonhador sai das profundezas da terra e entra nas aventuras da altura. Com efeito, no final de tantos desfiladeiros tortuosos e estreitos, o leitor desemboca numa torre. É a torre ideal que encanta todo sonhador de uma morada antiga: é “perfeitamente redonda”; cercada pela “tênue luz” coada por “uma janela estreita”. E o teto é abobadado. Que grande princípio de sonho de intimidade em seu centro. (p. 42)

O autor parece descrever o usuário da casa Aldi Alves Bezerra saindo da sala de som, incrustada na terra, percorrendo a estreita e espiralada escada com paredes de pedra, até chegar ao nível de acesso da casa, onde se tem o mesmo elemento água (lago). É o que fica claro no depoimento da antiga proprietária:

A casa conseguia agregar mais a família. Foi feita uma sala de som debaixo da casa. E aí você descia as escadinhas e entrava numa sala só de tapiocanga. Nós temos uma fazenda que tinha, e ainda tem, muita tapiocanga. Então foi feita a parede todinha em tapiocanga e a subida da escada também. Redonda, a sala de som tinha um vidro também, que contornava, e pelo vidro, via-se os peixes. De dentro da sala de som via-se aquele aquário lindo que era o próprio lago que ficava em cima. (BEZERRA, 2016, informação verbal) **125**



125. A sala de som da Residência Aldi Alves Bezerra, encrustada no terreno.
Fonte: imagem do acervo do escritório Espaço.

O jardim central reunia, possibilitava e celebrava a intimidade dos usuários, resgatando o aconchego maternal, o retorno à origem, o acolhimento do útero. É a legitimação do que afirma Pallasmaa (2011), ou seja, de que toda “experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos” (p. 39) **126**.



126. O jardim da Residência Aldi Alves Bezerra a incitar todos os sentidos.
Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

O usuário, ao chegar ao átrio, com formato de um par de arcos-capazes de ângulo obtuso, tinha encantados os seus sentidos pela luz coada da cobertura do vigamento (inicialmente aberto, mas posteriormente coberto com painéis de vidro aramado), pelo cheiro das plantas (que permeavam toda a casa), pela umidade do ar e pela temperatura (que instituíam um microclima), pelos sons (que reverberavam pelos vãos dos pés-direitos, dos setores do cotidiano e do social) e pela “música dos bambuzais” que integravam a vegetação do terreno. “Tinha até música, porque bem no fundo da área, a gente tinha uma plantação de bambus... e esses bambus, quando ventava, eles tocavam. Tinha a música dos bambus. O bambuzal era a orquestra da casa. Era uma casa muito poética, muito bonita” (BEZERRA, 2016, informação verbal).

A beleza da inventividade

A definição de Alberti de que beleza é a harmonia do conjunto dos detalhes que, juntos, formam e pertencem ao todo (FRASCARI, 2006), copiosamente se revela na Residência Aldi Alves Bezerra. Essa beleza transparece no domínio das técnicas construtivas por parte dos arquitetos e ratifica a ideia de arquitetura não como mera necessidade do abrigo, e sim como inventividade, a fim de resolver a junção de espaços e de materiais de maneira significativa. Promove a “junção” entre a construção física e a construção do significado.

Os encaixes entre a madeira e o concreto celebram o momento preciso de junção dos materiais, na qual os pontos de ancoragem superiores (ainda apenas escorados) mantêm-se exatamente aprumados em relação aos pontos de ancoragem inferiores.

O portão, em leque, montado com ripas de aroeira que partem do perímetro do painel em direção a um único ponto central, definia escultóricos pares de superfícies reversas que, atualmente, não mais existem **127**.



127. A engenhosidade do portão da Residência Aldi Alves Bezerra.
Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

O portão era antológico. A primeira versão do portão era tradicional e pesava quase uma tonelada e meia, pois estávamos usando aroeira. O que fazer? A minha ideia foi fazer o mesmo processo de protensão para aumentar a resistência do material. À medida que ia apertando o eixo, a madeira ia fazendo a torção. (BARBOSA, 2016, informação verbal)

Os esforços de peso próprio do portão eram conduzidos ao esteio de sustentação por hastes metálicas dispostas em diagonal.

O portão dele... era uma folha só. O Eduardo [Simões Barbosa] inventou um portão que nem em pé ele parava. Ele não caía, nem parava. Ficava torto. O miolo do portão deu de 70 a 80 cm e cada peça que saía, morria no eixo. Foi feito o portão de entrada de 3,5 m com pilar de aroeira de 9 x 25, parafuso passante. (SOUSA, 2016, informação verbal)

Os planos de paredes internas reutilizaram as seções transversais de algumas árvores derrubadas no próprio local da casa, além de outras variedades de madeira, oriundas de outro lugar.

O Eduardo pediu que se fizesse essas paredes de madeira, colocada empilhada, como se tivesse assentando tijolo, bloquinhos de 15 cm, as torrinhas. E tinha todos os diâmetros. De 10 até mais ou menos 30 cm. Como fazer essa madeira virar parede? Um outro trabalho feito todo na obra, não teve laboratório, não teve nada, foi na obra. Cortamos essa madeira com motosserra, prendendo a peça, e o peão fazia o corte mais ou menos apurado. Foi feita uma experiência, ele me deu o traço da massa, pois tinha de ter uma resistência, e colocamos um corante nela pra ficar preto, um xadrez... depois de tudo prontinho, todos gostaram, mas dois meses depois... as peças começaram a soltar, soltavam. Pra conseguir agregar, foram usados pregos de taco, cabeça chata em volta da madeira, deixando livre mais de 2 cm, porque a massa a gente frisava, pra ficar reentrante, pra dar a impressão de que a madeira estava solta. Isso ideia do arquiteto. O Eduardo [Simões Barbosa] olhou e disse: “Agora só falta um detalhe, eu quero que você previna os carunchos”. Alguém me aconselhou para colocar imerso em uma solução de formol e assim foi feito. (SOUSA, 2016, informação verbal) **128** .



128. A tentativa de reconciliação com o sítio.

Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa.

Embora não tenham sido encontrados desenhos ou registros fotográficos, outros detalhes de acabamentos descritos pelas narrativas foram desenvolvidos, aliando a possibilidade financeira de execução ao desejo da cliente Arlete Rosa Natividade Bezerra e à competência profissional do arquiteto:

Outra vez, eu viajei pra São Paulo com o Eduardo e ficamos lá uma semana, ele projetando a cerâmica dos banheiros, junto a uma fábrica que agora me foge o nome, não consigo lembrar. Ele ficava lá nessa fábrica quase que o dia todo. Desenhando, com reflexo de luzes e cores... ele criou uma cerâmica. Fizemos a porta muito bonita, contratei um artista de São Paulo pra fazer a seresta da minha terra. Tinha a ver comigo. Colocamos também a lanterna antiga na porta, e o seresteiro cantando para a moça, que ficava no painel, na janela. Eu achava muito bonito. Ali estava meu espírito, dentro da casa. (BEZERRA, 2016, informação verbal)

A atitude inventiva dos arquitetos confirma-se na locação da casa no terreno, o que influenciou a geometria da planta. Sua implantação harmônica na topografia e a distribuição dos seus ambientes almejavam satisfazer o projeto ideia da cliente: uma casa ampla, com jardins e sem corredores.

Concomitâncias Gaudinianas

Questionado sobre os aspectos que o fizeram considerar diferenciadas as obras dos escritórios Arquitetos Associados e Espaço, o arquiteto e colaborador Antônio Manoel Fernandes, criteriosamente, argumenta:

Primeiro: eram profissionais éticos e só faziam projetos completos, isto é, até os detalhes de obra, obrigatoriamente. A tectônica era marca indiscutível; a integração de todas as variáveis era procura exaustiva e, decorrente disso, sempre que possível indicavam os engenheiros para garantir tal integração. Segundo: alguns projetos são diferenciados, digamos assim, merecem ser capa de revista (Residência Aldi [Alves Bezerra], Parthenon Center, esses dois em especial, no meu entendimento). Mas, na verdade, mesmo a enorme sequência de residências, pequenas ou grandes, que foram sendo feitas ao longo de muitos anos, percebe-se o compromisso com o desenvolvimento cada vez mais denso de uma tipologia que vai se sofisticando e aperfeiçoando quase ao limite: nesse sentido, o conjunto dessas obras merece, na minha modesta opinião, um destaque de excelência! Terceiro: havia uma quase ânsia pela evolução progressiva e consistente, e nunca a procura do diferente pelo diferente! (2016, informação verbal)

Esse aprimoramento, progressivo e consistente, resulta de um processo trabalhoso e em grande parte artesanal, que confere originalidade às soluções apresentadas pelas obras. Em especial na Residência Aldi Alves Bezerra, essas soluções combinam forma, função e estrutura, à maneira de Antoni Gaudí i Cornet ¹²⁹, arquiteto espanhol do século XIX, conforme aludiu Antônio Manoel Fernandes:

A residência Aldi [Alves Bezerra] é algo "gaudiniano"... trabalhoso e artesanal... Com contribuições interessantes, às vezes até podem parecer caprichos dos projetistas... mas não são, pois todas essas "super" e "inusitadas" propostas e detalhes estão em sintonia com a ideia maior do Partido Arquitetônico. Por exemplo, a forma do telhado que parece um casco de navio emborcado. Provavelmente o Eduardo [Simões Barbosa] não tinha pensado nisso, ele pensou é que aquela forma era meio elíptica e que daria pra resolver aquilo com inclinações maiores nas extremidades e com a diminuição da inclinação à medida que se abria. Extremamente artesanal... por outro lado, tem uma curiosidade, pois os pilares são de aroeira, o uso da madeira, a aroeira, como pilares mais resistente que o concreto daquela época, em que não tínhamos o



129. Foto de Antoni Gaudí.
Fonte: biografieonline.

129. Disponível em:
<http://biografieonline.it/img/bio/Antoni_Gaudi_2.jpg>. Acesso em: 24 jul. 2016.

concreto com o desempenho que temos hoje. Os pilares que sustentavam as vigas e lajes em concreto, o que pode parecer uma excentricidade. Os sofisticados detalhes de portas, portões e janelas, o compromisso da integração com o sítio, seja topograficamente, seja paisagisticamente, enfim, como se diz "um senhor projeto!" Ele tem uma proposta e um partido claro, e quantas vezes o Eduardo ficou dentro daquela obra. (FERNANDES, 2016, informação verbal)

Atentando para as distâncias históricas, socioculturais e tecnológicas que distinguem os universos de atuação desses arquitetos, ainda assim verificam-se concomitâncias em suas trajetórias profissionais, a começar pela liberdade inventiva, manifestada na genialidade de suas propostas, que lhes outorgou um excêntrico título. Eduardo Simões Barbosa comenta, em entrevista para esta pesquisa, que era conhecido como "o doido, o louco. Alguns clientes me tratavam assim, porque eu propunha sempre coisas diferentes, eu nunca propunha igual, podia ser banal pra nós, mas pra eles era diferente" (2016). Sobre Gaudí, Affonso Orciuoli (2002, p. 57) relata que "Elies Rogent, presidente do Tribunal da Escola, proferiu a célebre frase no dia de sua colação de grau: 'Hoje damos o título a um gênio ou a um louco. O tempo o dirá'".

Nas obras de Antoni Gaudí, observa-se sua interpretação pessoal sobre as origens históricas da arquitetura espanhola, marcada pela forte influência de estilos árabe, gótico e barroco. A partir dos conhecimentos adquiridos em visitas às obras emblemáticas de seu país, o arquiteto assume, claramente, uma postura que primava pela originalidade. A relação entre o desempenho estrutural e formal favoreceu a utilização da curva catenária em suas obras, incorporando-a ao seu repertório de soluções arquitetônicas, caracterizando-as (ORCIUOLI, 2002) **130**.

Da mesma forma, Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo, formados pela Escola de Arquitetura de Minas Gerais, puderam experimentar revisões históricas da arquitetura tradicional brasileira, a partir do que propagavam seus importantes professores. Dentre eles, Cuno Roberto Maurício Lussy, cuja obra debruçou-se, principalmente, sobre a tradição das técnicas construtivas rurais, com uso de materiais e mão de obra locais, e Sylvio de Vasconcellos, incansável estudioso da arquitetura brasileira, em especial, a mineira. Formar-se com as contribuições desses nomes capacitou a dupla a elaborar, também, suas interpretações a respeito das origens da arquitetura da qual viriam a fazer parte.

Uma nova aproximação pode ser percebida entre os modos de produzir arquitetura, pela busca da evolução consciente em um trabalho artesanal consistente, que considera o projeto como partes indissociáveis de um todo, merecedoras da mesma atenção. Gaudí, nos Pavilhões Güell, chegou ao esmero de representar um dragão no portão de acesso das carruagens, como referência ao poema de um escritor amigo de Eusebi Güell (que encomendou o projeto). Assim como o fez também na Casa Calvet, uma de suas obras mais representativas, onde desenhou detalhes de maçanetas,



130. Estudos sobre as catenárias de Antoni Gaudí.
Fonte: wiki.ead.pucv.cl

130. Disponível em:
<http://wiki.ead.pucv.cl/images/thumb/5/5b/Maquetisima_invertida_gaudi.jpg/250px-Maquetisima_invertida_gaudi.jpg>.
Acesso em: 24 jul. 2016.

visores e, sobretudo, de móveis, exclusivamente para compor esse edifício (ORCIUOLI, 2002). Da mesma forma ocorreu na Residência Aldi Alves Bezerra. “O Eduardo [Simões Barbosa] era impressionante, ele detalhava tudo, parafuso, maçaneta, puxador”, pontua Rabelo (2016, informação verbal). A proprietária da casa faz coro ao arquiteto:

Fechaduras de porta, volante de torneiras, eu ainda tenho até hoje um saco de volantes de acrílico, foi tudo desenhado por ele. Eu fui pra São Paulo, consegui um japonês que fizesse pra mim. A casa tem muitos detalhes artísticos e detalhes criativos. (BEZERRA, 2016, informação verbal)

As obras de Antoni Gaudí aliavam forma e soluções estruturais, revelando influências de dois profissionais: do arquiteto valenciano Rafael Guastavino, que aperfeiçoou os processos construtivos vernaculares da Catalunha, com a introdução de tirantes de ferro nas abóbadas leves de tijolos, possibilitando a execução de grandes coberturas; e do engenheiro Juan Torras, que via na imitação das formas da natureza um processo racional, econômico e durável para o exercício da arquitetura. Antoni Gaudí associou em sua produção os dois processos, fomentando o uso da *rasilla* e recorrendo às leis da natureza para chegar às suas formas. Assim, com mestria, conseguiu formas nas quais elementos sustentantes e sustentados conferiam, um ao outro, a noção de continuidade.

Na Igreja da Colônia de Güell, hoje conhecida como Cripta da Colônia Güell, o arquiteto sintetiza leis da mecânica com a natureza utilizando materiais simples e até reciclados. Nesse projeto, desenvolveu um grande experimento para projetar o edifício, o sistema funicular, partindo de uma maquete invertida de cordas, das quais pendiam cargas equivalentes às que os arcos projetados deveriam suportar (ORCIUOLI, 2002).

Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo, por sua vez, inovam no processo de execução na Residência Aldi Alves Bezerra. Dada a mescla de materiais (concreto e madeira), invertem o processo convencional de construção, executando a concretagem da laje de cobertura desassociada dos seus pilares de sustentação, já que esses, feitos em madeira, somente poderiam ser instalados posteriormente.

No Park Güell **131**, Gaudí foi contratado para desenhar o que seria uma pequena cidade burguesa catalã, o que não se concretizou plenamente. O objetivo era interferir minimamente na configuração natural do terreno, em uma intenção clara de projetar com a natureza, conciliando o projeto com o seu ambiente. As passarelas, viadutos e contenções, definidas para dominar a topografia do local, foram construídas com as pedras do próprio lugar. A complexidade geométrica das formas propostas por Gaudí levaram-no a utilizar o *trencadís* (mosaico feito com fragmentos de peças cerâmicas), fixando-o em superfícies reversas (ORCIUOLI, 2002). Na implantação da Residência Aldi Alves Bezerra, os arquitetos de formação mineira diluíram toda a topografia natural do terreno utilizando um artifício que eles mesmos denominam “rua inclinada”. Buscando interferir menos na topografia,



131. Trencadís de Antoni Gaudí, no Park Güell.
Fonte: bcnvisit2013.

131. Disponível em:
<http://www.campinglasdunas.com/wp-content/uploads/2011/10/PARC_G%C3%9CELL_foto_mexikids_sxc.hu_.jpg>. Acesso em: 24 jul. 2016.

definiram os platôs da casa com variação de meio piso e mantiveram o desnível natural no jardim interno. Sobre essa técnica, Raimund Abraham (2008) enuncia:

É a conquista do próprio sítio, a transformação de sua natureza topográfica que evidencia as raízes ontológicas da arquitetura. O processo projetual é apenas um ato secundário e subsequente, cujo propósito é reconciliar e harmonizar as consequências da negação, do conflito e da intervenção inicial. (p. 500)

Os arquitetos reconciliaram a edificação da Residência Aldi Alves Bezerra com seu sítio, aproveitando-lhe a madeira, e mimetizaram seus elementos com a paisagem natural, criando o abrigo da grande sombra. Compuseram seu trencadís com peças cerâmicas (telhas de barro, inteiras), em uma alternativa viável e tradicional, mas que, de forma genial, foram amarradas para resolver a superfície reversa da cobertura.

Na Casa Milà, uma de suas obras mais originais, Gaudí, estruturalmente, trabalhou com pilares de pedra, tijolo e ferro; com vigas de ferro (o que permitiu plantas sem paredes de carga); e com inúmeras catenárias, delgadas, que sustentavam o terraço e formavam um ático. No Templo da Sagrada Família, ele sintetiza toda sua experiência técnica construtiva. Chegando a residir e a instalar seu ateliê na própria obra, desenvolveu seu método de trabalho baseado em modelos e maquetes (ORCIUOLI, 2002). A Residência Aldi Alves Bezerra gozava das mesmas características: original, com pilares de madeira que permitiam paredes sem cargas, e cuja cobertura era uma obra-prima de extrema leveza. Tal como o Templo de Galdí, sintetizava as experiências construtivas de Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo, desenvolvidas durante anos de atuação em Goiânia nas obras que projetaram. O Templo Sagrado da família Aldi Alves Bezerra. “Eu gosto muito daquela casa. Ela trabalha com a minha emoção. Eu fiz o interno/externo. Eu gostei muito do que eu consegui fazer lá” (BARBOSA, 2016, informação verbal).

O limite que nos impõe a pele, em face do mundo fora de nós, desfaz-se quando nos conscientizamos de que dentro de nós habitam lembranças, sonhos e devaneios. Os arquitetos Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo materializaram a poética do espaço. Ou teriam desmaterializado os limites entre o corpo e o espaço? Talvez tenham efetivado o que Pallasmaa (2013, p. 125) denominou “correspondência de duas vias; a casa é uma metáfora do corpo, e o corpo é uma metáfora da casa”. Enfatiza o autor:

Uma edificação é encontrada, não apenas vista; ela é acessada, confrontada, adentrada, relacionada com nosso corpo, percorrida e utilizada como um contexto e uma condição para diversas atividades e coisas. Uma edificação direciona, confere escala e emoldura ações, relações, percepções e pensamentos. E, o que é mais importante de tudo, ela articula nossas relações com outras pessoas, bem como com as “instituições humanas”. (PALLASMAA, 2013, p. 124)

Ode à Casa Aldi¹³

A “casa olho” que de cima se vê,
A “casa barco” que da rua se avista.
A pele membrana que nos separa do mundo,
A pele de pedra que nos separa: o muro.
Pele de pedra adentro,
Entrega-se à experiência da tatilidade,
Residência Aldi Alves Bezerra
explorada e vivenciada,
em todos os sentidos.

Severas alterações foram operadas na Residência Aldi Alves Bezerra, assim como em outras obras dos escritórios Arquitetos Associados e Espaço. Adquirida por um casal de artistas, a casa foi cedida em 2009 para a realização de uma mostra de decoração. Esse tipo de evento normalmente desconsidera o valor histórico e artístico das edificações nas quais se instala e impõem-lhes novas feições, referenciadas principalmente por parâmetros de consumo e modismos.

É lamentável a interferência que foi feita na casa do Aldi e da Arlete. Independente da Arlete ter vendido, por algum motivo, as pessoas precisam aprender a respeitar. Por que comprou aquela casa, então? Esse povo que trabalha em Morar Mais, Casa Cor, tem que aprender a respeitar o que está lá. (ROCHA FILHO, 2016, informação verbal)

Na nova configuração, a grande varanda foi dividida em porções menores, contrariando o conceito inicial de integração das atividades entre as pessoas ¹³². O grande jardim interno da casa, o átrio do aconchego e acolhimento, participava do cotidiano da casa, que antes ocorria no varandão. O convívio da família foi deslocado para um platô, criado sobre a área do jardim interno ¹³³. Um espaço segregado e subutilizado, a que se convencionou chamar de estar íntimo da família, contradizendo e renegando o significado originalmente dados aos ambientes pelos arquitetos do escritório Espaço.



132. A alteração da configuração da varanda.

Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa. Foto da mostra morarmais.

133. Disponível em:

<<http://www.morarmais.com.br/morarmais/index.php?cidade=goiania&vis=hidden>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

¹³ Poema do autor deste trabalho.

A área de serviço, anteriormente situada no último piso do volume cilíndrico de serviços da casa, foi substituída pelo “quarto do jovem empreendedor”.



133. A alteração do jardim interno.

Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa. Foto da mostra morarmais.



133. Disponível em:

<<http://www.morarmais.com.br/morarmais/index.php?cidade=goiania&vis=hidden>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

A artesanal parede de toras de madeira, que artisticamente compunha a sala de estar, foi substituída por um revestimento da última tendência **134**, atribuindo a ideia equivocada de aconchego à nova composição do ambiente. Tal equívoco é precisamente advertido por Rybczynski (1996, p. 31):

Aconchego não é arrumação. Se fosse, todas as pessoas morariam em réplicas das casas estereis e impessoais que aparecem nas revistas de arquitetura e decoração. O que falta a estes cômodos, ou o que os fotógrafos habilidosos retiraram com cuidado, é qualquer vestígio de ocupação humana, apesar dos vasos artisticamente colocados e dos livros de arte despreocupadamente posicionados, falta a marca dos moradores.



134. Substituição da parede de madeira.

Fonte: foto do acervo particular do arquiteto Eduardo Simões Barbosa. Foto da mostra morarmais.



134. Disponível em:

<<http://www.morarmais.com.br/morarmais/index.php?cidade=goiania&vis=hidden>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

Em entrevista a um jornal de Goiânia, à época de uma mostra de decoração, Fernando Carlos Rabelo observou que tudo na casa tinha sido desenvolvido exclusivamente para ela, “tudo tinha uma identidade”

(AMORIM, 2009). Na mesma edição, Lídia Amorim, editora do Caderno Especial do mesmo jornal, conclui:

Uma identidade que parece haver perdido sentido com a realização da atual mostra de arquitetura. Os azulejos exclusivos e as preciosas bancadas foram simplesmente substituídos por outros materiais. O jardim interno desapareceu para a tristeza da antiga dona. [...] Arlete soube que o jardim fora transformado em sala. [...] 'Faço questão de não ver', desabafou desapontada. (AMORIM, 2009)

Desse modo, na ânsia de se fazerem vistos, profissionais de arquitetura de interiores e de decoração desconsideram o conceito e as características originais dos edifícios, promovendo alterações irreversíveis e que extirpam elementos importantes da história arquitetura da cidade.

5. “QUEM VAI CHORAR, QUEM VAI SORRIR” ¹⁴

¹⁴ Trecho da música “O trem das 7”, de Raul Seixas (1984).

O trajeto percorrido por este trabalho revelou um vasto e inexplorado território de investigação sobre a prática projetual dos escritórios Arquitetos Associados e Espaço - Equipe de Planejamento, Arquitetura e Consultoria Ltda. Mesmo que se imaginasse um grande número de projetos e obras por eles desenvolvidos, o acesso aos seus acervos mostrou uma quantidade incompatível com o tempo de execução desta pesquisa. A possibilidade de entrevista direta com os agentes envolvidos na produção desse acervo projetual, além de demonstrar suas respectivas posturas profissionais, de expor depoimentos esclarecedores, de resgatar a memória dos acontecimentos, colaborou, sobretudo, para a definição de uma amostragem limitada dos projetos que pudesse caracterizar a produção do quarteto.

Os arquitetos que atuaram nesses dois escritórios conseguiram interpretar e posicionar-se por intermédio de suas obras, conforme os ditames modernistas daquele momento histórico e legaram à cidade de Goiânia importantes obras. Ao mesmo tempo, de maneira ética e competente, difundiram seus modos de pensar e produzir espaços arquitetônicos: atentos às técnicas e materiais locais, primaram pelo conteúdo de suas obras. Não obstante, também empenharam-se na forma dos seus continentes, definindo significativos traços de identidade entre o usuário e seu habitat, instilando tradição no discurso da modernidade vigente.

Bem se dedicaram à formação acadêmica, em uma Escola de Arquitetura de identidade própria, desvinculada de predomínio das Belas Artes ou das Politécnicas. Souberam extrair dela as influências de professores que se empenharam no estudo e na valorização da tradição construtiva e reinterpretaram essa tradição para o contexto da cidade em que atuavam, Goiânia. Delinearam e criaram a identidade própria de suas obras, reconhecida pela população e materializada ao longo do período de atuação dos escritórios.

Espalharam em Goiânia, por um grande número de residências, características distintas de outras produzidas na mesma época. Diferentemente do discurso das casas de influências corbusianas, suas obras exibiam uma “modéstia aparente”, mimetizadas com o lugar onde se inseriam e com uso de materiais e técnicas pouco utilizados por outros arquitetos. Em edifícios institucionais, exploraram a plasticidade do concreto armado, conjugando função estrutural e composição formal e soluções funcionais.

Evidentemente, alguns percalços fizeram parte do caminho percorrido neste trabalho. Apesar do acesso facilitado ao numeroso acervo dos projetos, o estado físico de conservação de alguns deles e suas condições de arquivamento impediram o conhecimento e a elaboração da listagem do conjunto da obra. A visita às obras e seu registro fotográfico foram dificultados, em alguns casos, por impedimento dos atuais proprietários, e em outros, pela descaracterização brutal de seus elementos físicos e aparentes, ou até mesmo por terem sido demolidos ou encontrarem-se em lastimável estado de abandono.

A presteza e a pachorra de Fernando Carlos Rabelo e de Elias Daud Neto – dois dos arquitetos que atuaram nos escritórios pesquisados – em colaborar com a pesquisa concedendo entrevistas ao autor revelaram mais sobre seu profissionalismo, além de fazer crescer o respeito e admiração de que são tributários, pela postura ética e pela convicção de seus pensamentos. Conhecer pessoalmente Eduardo Simões Barbosa e sua esposa Rosa Benedetti “encurtou” e gratificou o deslocamento do autor até a cidade de Vitória, para a gravação de sua entrevista. A prazerosa conversa, o atencioso acolhimento, a sua autenticidade e franqueza constantes, legaram à pesquisa um registro necessário e impregnado de lições sobre o que constrói uma boa

arquitetura. Certamente a ausência do depoimento de Roberto Benedetti, bem como a escassez de material bibliográfico sobre a obra e pensamento de Cuno Roberto Maurício Lussy, professor da Escola de Arquitetura da UFMG, constantemente citado pelos arquitetos nas entrevistas, calaram parte da história edificada pelo quarteto.

No contexto de uma cidade em rápida e constante transformação, este trabalho, vinculado ao Grupo de Pesquisa Arquiteturas/Interfaces, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil do CNPq, contribui para os estudos sobre a história e a teoria da Arquitetura e da cidade de Goiânia. Ao mesmo tempo, aponta para a imperativa necessidade de preservação da memória do acervo arquitetônico da cidade e para o lançamento de futuras pesquisas, aqui inauguradas, sobre o tema das obras desses escritórios.

Os projetos do acervo arquitetônicos dos escritórios, assim como as obras dele decorrentes, carecem de inventário e catalogação. A evolução compositiva presente no aprimoramento dos projetos das residências merece um trabalho com um olhar exclusivo sobre ela. A narrativa sobre os membros do quarteto e da maioria dos arquitetos de Goiânia, na transição da década de 1960 para a década de 1970, confunde-se com os primeiros passos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, o que justifica uma urgente, extensa, precisa e mais consistente pesquisa sobre esses vários personagens dessa importante história.

Se porventura tiver havido uma crítica, velada, à produção dos escritórios Arquitetos Associados e Espaço, seus arquitetos seguiram convictos das contribuições que poderiam dar à arquitetura goianiense, mais ocupados que estavam com o compromisso de bem realizar suas obras, em detrimento da inscrição em determinada classificação ou vertente estilística.

Aquele tempo eufórico da construção e consolidação de Goiânia passou. A cidade hoje respira ares metropolitanos. Vigorosas máquinas sobre borrachas pneumáticas circulam por seus trilhos de betume asfáltico. Dos trilhos de aço, lamentam as esquecidas cicatrizes no tecido urbano e uma Maria-Fumaça: alegoria de um tempo para se mostrar à descendência. Dos trens de vidro, concreto, tijolo e ferro, contentam persistentes memórias e ensinamentos de alguns edifícios: símbolos de um tempo para se conhecer, aprender e preservar.

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, R. **Negação e reconciliação**. In: NESBITT, K. (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 – 1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

AMARAL, C. V. L. **Por um Urbanismo Pós-Crítico**: A Inserção da Poiesis nas Ciências Aplicadas ao Urbano. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

_____. **Planos de Goiânia**: a construção da cidade moderna na perspectiva urbanística. In: CAIXETA, E. M. M. P.; ROMEIRO, B. (Orgs.). Interlocuções na arquitetura moderna no Brasil: o caso de Goiânia e de outras modernidades. Goiânia: Editora UFG, 2015.p. 43-70.

AMORIM, L. **A casa do barco**. Diário da Manhã [online]. Goiânia, ano 30, edição nº7802. 19 de Março de 2009, DM Revista, p. 25. Disponível em: <https://impresso.dm.com.br/edicao/20090319/pagina/25>. Acesso em: 10 julho 2016.

ANDO, T. **Por novos horizontes na arquitetura**. In: NESBITT, K. (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 – 1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008.p. 494-498.

ANDRADE, R. F.; MAGALHÃES, B. A. **A formação da cidade**. In: CASTRIOTA, L. B. Arquitetura da modernidade, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

ANTUNES, A. **A nossa casa**. Acústico MTV: Arnaldo Antunes. Faixa 02, São Paulo, Rosa Celeste, 2012 [CD-Rom].

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, R. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. **Brasil**: arquitetura após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENEDETTI, L. **A profissão arquiteto**: a atuação de Roberto Benedetti. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo. Escola de Arquitetura Prof. Edgar Albuquerque Graeff, Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2001.

BORGES, B. G. **Ferrovia e Modernidade**. Revista UFG. Goiânia, Ano XIII, n. 11, p. 27-36, dez. 2011. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2011/arquivos_pdf/dossie_ferrovia.pdf>. Acesso em: 8 maio 2014.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

BUCCI, Angelo. **Da dissolução aos edifícios e de como atravessar paredes**. São Paulo: Romano Guerra, 2010. (Coleção RG bolso, v. 6)

CAIXETA, E. M. M. P.; ROMEIRO, B. **Interlocuções na arquitetura moderna no Brasil**: o caso de Goiânia e de outras modernidades. Goiânia: Editora UFG, 2015.

_____; FROTA, J. A. D. **Brutalismo**: fronteiras goianas. In: 10º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Curitiba, 2013. Anais do 10º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Curitiba, 2013. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_71.pdf>. Acesso em: 8 maio 2014.

_____; FROTA, J. A. D.; BADAN, R.C.; MAHLER, C. R.; AMARAL, C. V. de L. **Arquitetura moderna em Goiânia**: desafios e limites da documentação para

a preservação. In: 9º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Brasília, 2011. Anais dos 9º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Brasília, 2011. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/038_M11ArquiteturaModernaEmGoianiaART_eline_caixeta.pdf>. Acesso em: 8 maio 2014.

CARVALHO, P. **Umberto Eco sempre presente**. In: ECO, U. A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. IX-XIII

COSME, A. M. **El proyecto de arquitectura**: concepto, proceso e representación. Barcelona: Reverté, D. L. 2008.

ECO, U. **A estrutura ausente**: introdução a pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERRARA, L. D'A. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

FRAMPTON, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRASCARI M. **O detalhe narrativo**. In: NESBITT, K. (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 – 1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008.p. 538-556.

GONÇALVES, A. R. **Arquitetura residencial em Goiânia nos anos 70: dois exemplos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Ramo de Teoria e História da Arquitetura). Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo. Escola de Arquitetura Prof. Edgar Albuquerque Graeff, Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 1991.

GREGOTTI V. **O exercício do detalhe**. In: NESBITT, K. (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 – 1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008.p.535-538.

GULLAR F. **Poema Sujo**. São Paulo: José Olympio, 2009.

HALL, E. T. **A dimensão oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HUGO, V. 1831.**Notre-Dame de Paris**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

IPLAN. Instituto de Planejamento Municipal da Prefeitura de Goiânia. **Projeto Goiânia 21**: Operação Centro. Goiânia: Iplan, 1997.

LAMAS, J. M. R. G. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LE CORBUSIER. **Precisões**: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LEMOS, C. B.; DANGELO, A. G. D.; CARSALADE, A. G. D. (Orgs). **Escola de Arquitetura da UFMG**: lembranças do passado. Visão do futuro. Belo Horizonte: EA/UFMG. 2010.

LIMA, A. G. G.; ATIQUÊ, A. M. **Casas casadas**: o emprego dos tijolos e a ideia de Moderno nas casas de Joaquim e Liliana Guedes. In: IV Seminário Docomomo Sul - Pedra, Barro e Metal, 2013, Porto Alegre. Anais do IV Seminário Docomomo Sul - Pedra, Barro e Metal. Porto Alegre: ArqUrb/UFRGS, 2013.

MAHFUZ, E. da C. **Ensaio sobre a razão compositiva**. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

MAHLER, C. R.; SILVA, C. A. de O e. **Conceitos, estilos e formas arquitetônicas**. In: LIMA FILHO, M. F.; MACHADO, L. A. Formas e tempos da cidade. Goiânia: Cânone Editorial, Ed. UCG, 2007 (p. 107- 124).

MANSO, C. F. A. **Goiânia**: uma concepção urbana, moderna e contemporânea – um certo olhar. Goiânia: Edição do autor, 2001.

MARTINEZ, A. C. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: Ed. UnB, 2000.

MEDEIROS, W. de A. **Goiânia Metrópole: sonho, vigília e despertar**. (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2010.

MELLO, M. M. de. **Goiânia: cidade de pedras e de palavras**. Goiânia: Ed. UFG, 2006.

_____. **A modernidade e o esqueleto de ema**. In: CAIXETA, E. M. M. P.; ROMEIRO, B. (Orgs.). *Interlocuções na arquitetura moderna no Brasil: o caso de Goiânia e de outras modernidades*. Goiânia: Editora UFG, 2015.p. 23-42.

_____. ; OLIVEIRA, A. M. V. ; PEIXOTO, E. R. **Cidade e memória: recortes possíveis**. In: X SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 2008. Recife: CECI, 2008. Disponível em: <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/viewFile/1255/1229>> Acesso em: 8 maio 2014.

MELLO, S. P. de. **Sylvio de Vasconcellos e sua obra**. In: VASCONCELLOS, S. de. *Arquitetura dois estudos*. Goiânia: MEC/SESE/PIMEG-ARQ/UCG, 1981.p. 11-14.

MONEO, R. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MOURA, A. A. de P. **Arquitetura residencial em Goiânia (1935-40), a modernidade revelada**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

NESBITT, K. (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 – 1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

OLIVEIRA, A. M. V. de. **Plano Diretor de Goiânia - Luis Saia- 1962**. Revista de Arquitetura e Urbanismo. Anápolis, v. 1, p. 29-48, 2001.

_____. ; ROMEIRO B.; AMARAL C. V. L.; CAIXETA E. M. M. P.; FROTA, J. A. D.; BADAN R. C. **Novas paisagens urbanas em Goiânia: arquitetura moderna institucional**. In CAIXETA, E. M. M. P.; ROMEIRO, B. *Interlocuções na arquitetura moderna no Brasil: o caso de Goiânia e de outras modernidades*. Goiânia: Editora UFG, 2015.

OLIVEIRA, C. A. P. de; MACHADO, M. E. W. (Orgs.). **Coleção Arquitetura e cidade**. Uma escola moderna [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: Ed. UFMG; leds, 2011.

_____. ; CASTRIOTA, L. B.; PERPÉTUO, M. de O. **75 anos da primeira escola de arquitetura do Brasil**. In: OLIVEIRA, C.A.P. de; MACHADO, M. E. W. (Orgs.). *Uma escola moderna* [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: Ed. UFMG/leds, 2011. (Coleção Arquitetura e Cidade).

ORCIUOLI, A. **Documento: Antoni Gaudí (1852-1926) Universalidade e Identidade**. Revista AU – Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, n. 104, p. 57-65, out./nov. 2002. Disponível em: <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/104/universalidade-e-identidade-23812-1.aspx>>. Acesso em: 22 maio 2016.

PALLASMAA, J. **Os olhos da pele**. Arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. **A Imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PARKER, O. (direção). **O retrato de Dorian Gray** [filme]. 1 DVD (112 min), Color. Reino Unido: Momentum Pictures, 2009.

PEIXOTO, E. R. **Passado & presente**: vicissitudes de um arquiteto moderno. Estudos (Goiânia). Goiânia, v. 1, n.1, p. 139-177, 2001.

PIÑON, H. **Teoria do projeto**. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.

PIRES, J. R. **Goiânia**: cidade pré-moderna do cerrado 1922-1938. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2009.

RABELO, F. A. **Lucio Costa e Villa-Lobos**: Uma Ópera Moderna. Estudos (Goiânia) [online], v. 41, especial, p. 3-20, dez. 2014. Disponível em: <<http://seer.ucg.br/index.php/estudos/article/view/3865/2217>>. Acesso em: 8 maio 2016.

RYBCZYNSKI, W. **Casa**: pequena história de uma idéia. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTA CECÍLIA, B. L. C. **Éolo Maia**: Complexidade e contradição na arquitetura brasileira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. Condomínio Tinguá: Éolo Maia. In: Revista da Casa Cor Minas Gerais, 2011. Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/?artigo=condominiotinguaeolomai a2&print=1>. Acesso em: 17 abril 2016.

SEIXAS, R. **O trem das 7**. Álbum Metrô linha 743. Faixa 01, Rio de Janeiro, Som Livre, 1984. [vinil].

SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil / anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988.

_____. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2002.

SILVA NETO, E. A. da. **Goiânia Casa Moderna 1950.1960.1970**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

SOUZA, R. C. J. **A arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50**: utopia e transgressão. In: CASTRIOTA, L. B. Arquitetura da modernidade, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SOUZA, M. V. de. **Trenzinho do Caipira**: o musical e o poético se encontram. Vertentes. São João del-Rei, MG, n. 36, p. 113-119, 2010.

UNES, W. **Identidade art déco de Goiânia**. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2008.

VAZ, M. D. A. C. ; ZÁRATE, M. H. V. E. **Sobre a Arquitetura Moderna em Goiânia**. In: 6º Seminário Docomomo Brasil, 2005, Niterói. Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil. Niterói: ArqUrb/UFF, 2005.

VIEGAS, F. F. **Conjunto Nacional**: a dimensão urbana da arquitetura. Summa+, n. 136, jul. 2014.

ZEIN, R. V. **Há que se ir às coisas**: revendo as obras. ROCHA-PEIXOTO, G. et. al. (Orgs.). Leituras em teoria da arquitetura. 3. Objeto. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2011.

FONTES

DEPOIMENTOS ORAIS

BARBOSA, Eduardo Simões. Depoimento [jun 2016]. Entrevistador: José Renato de Castro e Silva. Vitória, 2016. Entrevista concedida como subsidio à dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais/Universidade Federal de Goiás.

BEZERRA, Arlete Rosa Natividade. Depoimento [jun 2016]. Entrevistador: José Renato de Castro e Silva. Goiânia, 2016. Entrevista concedida como subsidio

à dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais/Universidade Federal de Goiás.

DAUD NETO, Elias. Depoimento [jun 2016]. Entrevistador: José Renato de Castro e Silva. Goiânia, 2016. Entrevista concedida como subsidio à dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais/Universidade Federal de Goiás.

FERNANDES, António Manoel C. P. Depoimento [jun 2016]. Entrevistador: José Renato de Castro e Silva. Goiânia, 2016. Entrevista concedida como subsidio à dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais/Universidade Federal de Goiás.

RABELO, Fernando Carlos. Depoimento [jun 2016]. Entrevistador: José Renato de Castro e Silva. Goiânia, 2016. Entrevista concedida como subsidio à dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais/Universidade Federal de Goiás.

ROCHA FILHO, Ruy. Depoimento [jun 2016]. Entrevistador: José Renato de Castro e Silva. Goiânia, 2016. Entrevista concedida como subsidio à dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais/Universidade Federal de Goiás.

SOUSA, Brás Antonio de. Depoimento [jun 2016]. Entrevistador: José Renato de Castro e Silva. Goiânia, 2016. Entrevista concedida como subsidio à dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais/Universidade Federal de Goiás.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 01 – Residência Numa de Oliveira.
- Figura 02 – Estação Ferroviária Mairinque.
- Figura 03 – Exposição Internacional do Centenário da Independência.
- Figura 04 – Arquiteto Lúcio Costa.
- Figura 05 – Mentores da Semana de Arte Moderna. Cartaz do evento.
- Figura 06 – Cartaz de anúncio da participação de Villa-Lobos.
- Figura 07 – Capa do Manifesto Futurista Italiano.
- Figura 08 – Casa Modernista da Rua Santa Cruz.
- Figura 09 – Croqui de Le Corbusier, Rio de Janeiro.
- Figura 10 – Pavilhão do Brasil em Nova York.
- Figura 11 – Trecho da partitura - Bachianas Brasileiras.
- Figura 12 – Ferreira Gullar, poeta brasileiro.
- Figura 13 – Eduardo Simões Barbosa.
- Figura 14 – Elias Daud Neto.
- Figura 15 – Fernando Carlos Rabelo.
- Figura 16 – Roberto Benedetti.
- Figura 17 – Avenida Afonso Pena.
- Figura 18 – Praça da Liberdade.
- Figura 19 – Rua da Bahia.
- Figura 20 – Barragem da Pampulha.
- Figura 21 – Edifício Casa do Baile.
- Figura 22 – Praça da Savassi.
- Figura 23 – Escola de Arquitetura de Minas Gerais.
- Figura 24 – Edifício Arcângelo Maletta.
- Figura 25 – Primeira instalação: Parque Municipal de Belo Horizonte.
- Figura 26 – Segunda instalação: Sede do Conselho Deliberativo Municipal.
- Figura 27 – Terceira instalação: Residência adaptada, Avenida Carandaí.
- Figura 28 – Quarta instalação: Prédio do Mercadinho.
- Figura 29 – Sede definitiva: Obra concluída em 1954.
- Figura 30 – Protesto dos alunos, frente ao Golpe Militar de 1964.
- Figura 31 – Sylvio de Vasconcellos. Estudioso da arquitetura brasileira.
- Figura 32 – Fachada e pátio interno da Residência de Sylvio de Vasconcellos.
- Figura 33 – Grade curricular cursada por Eduardo e Elias.
- Figura 34 – Grade curricular cursada por Fernando e Roberto.
- Figura 35 – Instalações da biblioteca da Escola de Arquitetura.
- Figura 36 – Estação Ferroviária de Goiânia.
- Figura 37 – Vista geral de Goiânia.
- Figura 38 – Traçado de Attílio Corrêa Lima.
- Figura 39 – Edifícios institucionais da década de 1950.

Figura 40 – Edifícios institucionais da década de 1960.

Figura 41 – Edifícios institucionais da década de 1970.

Figura 42 – Edifícios institucionais da década de 1980.

Figura 43 – Edifícios institucionais da década de 1980.

Figura 44 – Casa-tipo funcionários.

Figura 45 – Estilo normando, Av. Tocantins nº 63.

Figura 46 – Estilo neocolonial, Rua 29 nº 190.

Figura 47 – Residências com linguagem de vertente racionalista 1.

Figura 48 – Residências com linguagem de vertente racionalista 2.

Figura 49 – Logomarca do escritório Arquitetos Associados.

Figura 50 – Logomarca do escritório Espaço.

Figura 51 – Residência Oswaldo José de Oliveira.

Figura 52 – Residência Luiz Antônio C. Curado.

Figura 53 – Paredes de uma vez, Imposição do Código de Edificações.

Figura 54 – Residência Joaquim Machado.

Figura 55 – Residência Oswaldo José de Oliveira.

Figura 56 – Composição das fachadas. Residência Oswaldo José de Oliveira.

Figura 57 – Residência Oswaldo José de Oliveira.

Figura 58 – Residência Joaquim Machado.

Figura 59 – Publicação da Revista Módulo, edição 70 de 1982.

Figura 60 – Trens mineiro diferentes para morar.

Figura 61 – Comunidade Educacional O Pequeno Príncipe. Implantação.

Figura 62 – Fachada Laboratório Jarbas Doles.

Figura 63 – Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia.

Figura 64 – Cópia do contrato entre Eduardo Simões e a Prefeitura.

Figura 65 – Cópia da nomeação do arquiteto Fernando Carlos Rabelo.

Figura 66 – Cliente Arlete Rosa Natividade Bezerra.

Figura 67 – Ruy Rocha Filho.

Figura 68 – Antônio Manoel C. P. Fernandes.

Figura 69 – Brás Antônio de Sousa.

Figura 70 – Madeiramento do telhado da Residência Aldi Alves Bezerra.

Figura 71 – Rampas helicoidais do Parthenon Center.

Figura 72 – Lagueto da Residência Aldi Alves Bezerra.

Figura 73 – Articulação dos meio-pisos no edifício do IBDF.

Figura 74 – Técnica de uso dos materiais na Residência Augusto Paranhos.

Figura 75 – Residência Aldi Alves Bezerra e Parthenon Center.

Figura 76 – Edifício Parthenon Center - caráter e estilo.

Figura 77 – Residência Aldi Alves Bezerra, o documento viabiliza a obra.

Figura 78 – Localização do Parthenon Center na cidade.

Figura 79 – Vista parcial do Parthenon Center de Goiânia

Figura 80 – Parthenon Center publicada na revista Veja.

Figura 81 – Edifício do antigo Mercado Municipal de Goiânia

Figura 82 – Mapa do Centro de Goiânia dividido em nove áreas.

Figura 83 – Mapa da Área 2 Anhanguera.

Figura 84 – Quadrilátero da Área 2 Anhanguera.

Figura 85 – Foto do Edifício Conjunto Nacional, em São Paulo.

Figura 86 – Foto do Edifício Parthenon Center, de Goiânia.

Figura 87 – Detalhe do Parthenon Center.

Figura 88 – Vista aérea do Parthenon Center; planta de seus três elementos.

Figura 89 – Detalhe da fachada cortina do Parthenon Center.

Figura 90 – Detalhe do Parthenon Center; rua que se estende pela rampa.

Figura 91 – Capa do livro que inspirou um dos arquitetos.

Figura 92 – A evolução do traçado das quadras contidas no quadrilátero.

Figura 93 – Imagem aérea do edifício Parthenon Center e desenho da praça.

Figura 94 – Silhueta dos pavimentos de garagem do Parthenon Center.

Figura 95 – O sombrear do Parthenon Center.

Figura 96 – “Prossêmica” entre edifícios.

Figura 97 – Notre Dame Vision. Ilustração do livro de Victor Hugo.

Figura 98 – Cena do filme O Retrato de Dorian Gray.

Figura 99 – Estudo da Magnificenza da arquitetura romana.

Figura 100 – Detalhes do Museu Cívico de Castelvecchio.

Figura 101 – Plantas de locação e fachadas do edifício sede do IBDF.

Figura 102 – Detalhe da mísula do edifício sede do IBDF.

Figura 103 – Formas expressivas das gárgulas do edifício sede do IBDF.

Figura 104 – Escada de articulação entre os blocos do edifício sede do IBDF.

Figura 105 – Fosso e elementos de proteção do edifício sede do IBDF.

Figura 106 – Poltronas do auditório e venezianas do edifício sede do IBDF.

Figura 107 – Painel e projeto dos detalhe do painel em madeira do IBDF.

Figura 108 – Placa de endereço do Edifício Tinguá em Belo Horizonte MG.

Figura 109 – Plantas e fotos do Condomínio Tinguá, de Belo Horizonte.

Figura 110 – Coberturas que desconfiguram o edifício sede do IBDF.

Figura 111 – Suporte original para a proteção das circulações do IBDF.

Figura 112 – Descaracterização do fosso e ventilação do IBDF.

Figura 113 – Detalhe do domus para exaustão da garagem do IBDF.

Figura 114 – Projeto e foto da escada de articulação entre os blocos do IBDF.

Figura 115 – Imagens das deformidades das gárgulas do IBDF.

Figura 116 – Detalhe da parafernália parasitária e incremento programático.

Figura 117 – O jardim interno abaulado da Residência Aldi Alves Bezerra.

Figura 118 – A integração do varandão na Residência Aldi Alves Bezerra.

Figura 119 – O setor de convívio da Residência Aldi Alves Bezerra.

Figura 120 – A parede de “torinhas” de madeira na Residência Aldi.

Figura 121 – A madeira e o concreto na Residência Aldi Alves Bezerra.

Figura 122 – O volume cilíndrico destacado da casa Aldi Alves Bezerra.

Figura 123 – A leveza do concreto, sustentado pela madeira.

Figura 124 – O “trencadís” no telhado da Residência Aldi Alves Bezerra.

Figura 125 – A sala de som da Residência Aldi, encrustrada no terreno.

Figura 126 – O jardim da Residência Aldi a incitar todos os sentidos.

Figura 127 – A engenhosidade do portão da Residência Aldi Alves Bezerra.

Figura 128 – A tentativa de reconciliação com o sítio.

Figura 129 – Foto de Antoni Gaudí.

Figura 130 – Estudos sobre as catenárias de Antoni Gaudí.

Figura 131 – Trencadís de Antoni Gaudí, no Park Guëll.

Figura 132 – A alteração da configuração da varanda.

Figura 133 – A alteração do jardim interno.

Figura 134 – Substituição da parede de madeira.