

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

DANIELLA MEDEIROS MOREIRA ROCHA

**A PIONEIRA ARQUITETURA DOS HOTÉIS
ART DÉCO DE GOIÂNIA – DÉCADAS DE 1930 e 1950**

GOIÂNIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)

Rocha, Daniella Medeiros Moreira.

A pioneira arquitetura de hotéis Art Déco de Goiânia – décadas de 1930 e 1950 [manuscrito] / Daniella Medeiros Moreira Rocha. - 2013.

260 f.: il., fig., tabs.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2013.

1.Arquitetura – Art Déco 2. Hotéis urbanos – Goiânia. I. Mari, Marcelo. II. Universidade Federal de Goiás III. Título.

CDU: 728.51(817.3)

Catálogo na Fonte: Lana Keren de Mendonça – CRB1/2486

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

DANIELLA MEDEIROS MOREIRA ROCHA

**A PIONEIRA ARQUITETURA DOS HOTÉIS
ART DÉCO DE GOIÂNIA – DÉCADAS DE 1930 e 1950**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Arte e Cultura Visual, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Mari.

GOIÂNIA

2013

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

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

- 1. Identificação do material bibliográfico:** **Dissertação** **Tese**
2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):		Daniella Medeiros Moreira Rocha	
E-mail:		daniellamoreirarocho@gmail.com	
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor		Universidade Salgado de Oliveira - UNIVERSO	
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	UF:	CNPJ:	
Título: A Pioneira Arquitetura dos Hotéis <i>Art Déco</i> de Goiânia- Décadas de 1930 e 1950			
Palavras-chave:	Modernidade- <i>Art Déco</i> -Arquitetura Hoteleira-Goiânia-Décadas de 30 e 50		
Título em outra língua:	The pioneering architecture if <i>Art Déco</i> hotels in Goiânia - 1930s and 1950s.		
Palavras-chave em outra língua:	Modernity- <i>Art Déco</i> -Hotel Architecture-Goiânia-the 1930 and 1950s		
Área de concentração:	Arte, Cultura e Visualidades		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	21/06/2013		
Programa de Pós-Graduação:	Arte e Cultura Visual		
Orientador (a):	Marcelo Mari		
E-mail:	marcelomari.fav@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

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

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

 Assinatura do (a) autor (a)

Data: 21 / 07 / 2013

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

**A PIONEIRA ARQUITETURA DOS HOTÉIS
ART DÉCO DE GOIÂNIA – DÉCADAS DE 30 e 50**

DANIELLA MEDEIROS MOREIRA ROCHA
Dissertação defendida e aprovada em ____ de _____ de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Mari – FAV/UFG
Orientador e presidente da Banca

Profa. Dra. Maria Elizia Borges – FH/UFG
Membro externo

Prof. Dr. Rosane Badan – FAV/UFG
Membro interno

Prof. Dr. Márcia Metran de Melo – FAV/UFG
Suplente interno

Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha – EMAC/UFG
Suplente Externo

DEDICATÓRIA

Dedico a Creonom, meu pai, que me mostrou o caminho da integridade, firmeza, responsabilidade e dedicação ao trabalho e à Adnalva, minha mãe, que, pela sabedoria, delicadeza e sensibilidade me ensinou o amor pelo estudo e o gosto pela arte.

Aos meus irmãos, Augusto, Ludmilla e Hiran, que me impulsionam ao crescimento.

Pela força, amor, carinho e paciência, aos meus valiosos filhos, David e Carolina, e ao meu amor Davison.

AGRADECIMENTOS

Pela imensa sabedoria, amor, poder e clareza, sou grata ao Mestre e à Divina Mãe.

Pelas orientações e por ter confiado no meu trabalho, a Marcelo Mari.

Por me abrir as portas desta pesquisa, a Maria Elízia Borges.

Por ampliar minhas percepções, a Rosane Badan.

Pela força e compreensão aos familiares e aos amigos.

Pelos momentos compartilhados e pelos gestos de amizade, a Marajá, a Rogério Flori, a Sílvia, a Ana Paula Vilela, a Meire Santos, a Marco Aurélio, a Maria Terezinha, à querida Haydee e Geraldino.

Pelo amor recebido de Rita de Cássia, Lúcia e Inah Maria e do meu querido grupo de *Pathwork* Goiânia / Brasília.

Pela presença e conselhos amorosos à Sandra Vargas.

E a todos as pessoas e personagens que encontrei no percurso que, num gesto de amor, doaram experiências, memórias, documentos, fotografias, materiais e sorrisos, trazendo profundidade e leveza ao trabalho.

Pela revisão, Albertina, diagramação, Tales Gubes, e tradução, Maria Paula.

RESUMO

ROCHA, Daniella Medeiros Moreira. *A pioneira arquitetura dos hotéis art déco em Goiânia – décadas de 1930 e 1950*, 2012, fls. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual). Faculdade de Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

Esta pesquisa procura evidenciar a história da arquitetura de Goiânia e do seu acervo arquitetônico tombado (histórico e artístico) pelo viés do estilo *art déco*, que se manifestou nas edificações hoteleiras goianienses nas décadas de 1930 e 1940 e, mais tardiamente, em 1950, representando, à época, um símbolo de modernidade. Mais especificamente, constitui um estudo dos três hotéis pioneiros nesse estilo: o Palace Hotel, o Grande Hotel e o Hotel Dom Bosco. A delimitação do estudo consistiu em investigar o objeto em três tempos: no momento inicial da sua construção; alguns de seus momentos mais significativos; e os seus dias atuais. A proposta metodológica foi a do levantamento bibliográfico e documental, entrevistas orais, levantamento fotográfico, levantamento de plantas originais e memoriais descritivos, levantamentos arquitetônicos e fotográficos atualizados, para composição de registros, descrições e análise da modernidade do *art déco* a partir dos seguintes critérios: partido e programa arquitetônico, volumetria e fachada, materiais e técnicas e interiores. Na pesquisa bibliográfica foram utilizadas referências pertinentes à história da arte, à história do *art déco*, história de Goiânia e considerações sobre a questão do patrimônio. Quanto à pesquisa documental, os órgãos públicos relacionados foram: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN), a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico, a Diretoria do Museu da Imagem e Som (MIS), ambas da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL), a Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano Sustentável (SEMDUS) e arquivos históricos. Os depoimentos foram coletados por entrevista oral de personagens que fizeram parte da história goianiense.

Palavras-chave:

Modernidade, *Art Déco*, Arquitetura Hoteleira, Goiânia, Décadas de 30 e 50.

ABSTRACT

The pioneering architecture of Art Déco hotels in Goiânia – 1930s and 1950s.

This research seeks to highlight the history of architecture in Goiania, and its protected architectural heritage (historical and artistic), under *art deco* style look, which was manifested in hotel edifications of Goiania, in 1930 and 1940, and lately, in 1950, representing, at the time, a symbol of modernity. More specifically, it is a study of the three pioneering hotels with this style: Palace Hotel, Grand Hotel and Hotel Don Bosco. The study delimitation consisted on investigating the objects in three periods: at construction; at some of their most significant moments; at present days.

Methodological proposal was based upon bibliographical and documental surveys, oral interviews, photographic survey, original plants and descriptive memorials surveys, updated architectural and photographic surveys, for composition of records, as well as descriptions and analysis of art deco modernity, under the following criteria: party and architectural program, volumetry and facades, materials, techniques and indoors. In bibliographical research were used references pertinent to the history of art, history of art deco, history of Goiania and considerations on the question of heritage.

As to documentary research, the public agencies related with were: Institute of Historical and Artistic Heritage (IPHAN), the Board of Historical and Artistic Heritage, the Board of the Image and Sound Museum (MIS), both of the Agency of Culture Pedro Ludovico Teixeira in Goiania (AGEPEL), the Heritage Division of the Municipal Secretary of Culture, the Municipal Secretary of Sustainable Urban Development (SEMDUS) and its historical archives. The testimonies were collected by oral interviews of personae who were part of the story of the people of Goiania.

Keywords:

Modernity, Art Deco, Hotel Architecture ,Goiania, the 1930s and 1950s

Lista de imagens

Imagem 1 – Cartaz da Exposição Internacional de Artes Decorativas, Paris, 1925.	37
Imagem 2 – Sala de jantar da primeira classe do transatlântico <i>Normandie</i> , conforme a <i>L'illustration</i> , 1935.	38
Imagem 3 – Rua principal do transatlântico <i>Atlantic</i> , segundo <i>L'illustration</i> , 1935.	38
Imagem 4 – Esboço do traçado urbanístico de Goiânia.	42
Imagem 5: Aerofoto Planta de Situação do Palace Hotel, 2011.	50
Imagem 6: Aerofoto Planta de Locação do Palace Hotel, 2011.	50
Imagem 7: Aerofoto Planta de Situação do Palace Hotel, 2011.....	50
Imagem 8: Festa do Divino, o primeiro Coreto e a Casa de Câmara e Cadeia	53
Imagem 9: Casa do prefeito Licardino Ney à esquerda e o Novo Hotel	54
Imagem 10: Pensão Duarte, 1934.	55
Imagem 11: O Hotel Duarte se localizava atrás do coreto.....	55
Imagem 12: Pensão Duarte ao lado do cinema na Praça Joaquim Lúcio	55
Imagem 13: Pensão Duarte e construção do segundo coreto na Praça Joaquim Lúcio.	56
Imagem 14: Construção do Palace Hotel, 1936.	57
Imagem 15: Praça Joaquim Lúcio, 1945.	57
Imagem 16: Praça Joaquim Lúcio, 1945.	58
Imagem 17: Comício de Jerônimo Coimbra Bueno na Praça Joaquim Lúcio, em Campinas, 1954..	59
Imagem 18: Pedro Ludovico Teixeira em solenidade da sacada do Palace Hotel, em Campinas, 1957.....	59
Imagem 19: Parte de baixo da Praça Joaquim Lúcio. Na lateral direita, o Hotel Campinas, 1962.	60
Imagem 20: Av. 24 de Outubro. Abaixo, a Rua Couto Magalhães, 1974.	60
Imagem 21: Fachada frontal do Palace Hotel abandonado, 1997 (atribuída).	61
Imagem 22: Fachada lateral do Palace Hotel abandonado, Rua Oliveira Ney, 1997.	61
Imagem 23: Sacada do Palace Hotel com a placa da obra da Reforma, 1999.	63
Imagem 24: Palace Hotel sem cobertura com tapume, 1999.	64
Imagem 25: Demolição das paredes do pavimento superior do Palace Hotel, 1999.	64
Imagem 26: A estrutura metálica foi utilizada como malha estrutural que sustentou todo o edifício.	64
Imagem 27: A caixa de alvenaria autoportante em volta da escada central	65
Imagem 28: A estrutura metálica incorporada à caixa da escada em alvenaria estrutural.	65
Imagem 29: Os pilares, vigas e tesouras em estrutura metálica se unem à caixa da escada	66
Imagem 30: A estrutura metálica também utilizada na cobertura.	66
Imagem 31: Colocação de novas telhas sobre caibros, terças e tesouras metálicas.....	66
Imagem 32: Vista da cobertura.	67
Imagem 33: Vista do forro parcialmente colocado em 02 de abril de 2000, em lambril.	67
Imagem 34: Guarda-corpo em metal do pavimento superior	68
Imagem 35: Antigo lavatório dos banheiros.	68

Imagem 36: Ampliação do Palace Hotel	68
Imagem 37: Vista interna do pavimento superior.	69
Imagem 38: Cápsula para Portadores de Necessidades Especiais.	69
Imagem 39: Fachada Frontal após a Reforma, 2000.	69
Imagem 40: Placa de Entrega da Reforma e Ampliação, 2005.	70
Imagem 41: Revitalização da Praça Joaquim Lúcio: reconstrução do Coreto de 1931, 2000	71
Imagem 42: Reforma do coreto da Praça Joaquim Lúcio, Campinas, Goiânia.	71
Imagem 43: Detalhe do guarda-corpo em madeira.....	71
Imagem 44: Planta de Situação do Tombamento do Palace Hotel, 1992.	72
Imagem 45: Planta de Locação (em amarelo) do Palace Hotel, 1992.	72
Imagem 46: Planta do Pavimento Térreo do Palace Hotel de Campinas.	73
Imagem 47: Planta do Pavimento Superior do Palace Hotel de Campinas.	74
Imagem 48: Planta da Cobertura do Palace Hotel de Campinas.	74
Imagem 49: Planta da Reforma do Pavimento Térreo do Palace Hotel de Campinas.	77
Imagem 50: Corte e Fachada Leste do Palace Hotel de Campinas	77
Imagem 51: Planta da Reforma do Pavimento Superior do Palace Hotel de Campinas.	78
Imagem 52: Detalhamento do piso de borracha proposto para o Hotel de Campinas.....	78
Imagem 53: Corte e Fachada Sul pela 24 de Outubro, Hotel de Campinas.	79
Imagem 54: Planta Pav. Térreo da Biblioteca Municipal Cora Coralina, 2011, com ampliação	80
Imagem 55: Planta Pavimento Superior da Biblioteca Municipal Cora Coralina, 2011.	80
Imagem 56: Planta de um Auditório na Biblioteca Municipal Cora Coralina, outubro de 2005	81
Imagem 57: Fachada Frontal e Lateral Esquerda, Auditório da Biblioteca M. C. Coralina	81
Imagem 58: Fachada do Palace Hotel, Setor Campinas, 1940	82
Imagem 59: Implantação do Palace Hotel.....	83
Imagem 60: Fachada do Palace Hotel.....	83
Imagem 61: Detalhe gradil da sacada.	84
Imagem 62: Detalhe da porta de acesso principal.....	84
Imagem 63: Alinhamento das janelas da fachada lateral direita.....	85
Imagem 64: Porta restaurada e placa de tombamento.	85
Imagem 65: Resgate da Placa de Tombamento.	86
Imagem 66: Janelas de madeira voltadas para o vão da escada no piso superior.....	86
Imagem 67: Janelas voltadas para o vão da escada no piso superior.....	87
Imagem 68: Gradil <i>déco</i> com detalhes das volutas	87
Imagem 69: Necessidade de manutenção do anexo I, bateria de sanitários, copa e cozinha	87
Imagem 70: Tijolo de adobe utilizado na construção do Palace Hotel.....	91
Imagem 71: Alvenaria estrutural, sistema estrutural da década de 1930.....	91
Imagem 72: Espelho bisotado fixado com garras externas	92
Imagem 73: Piso original em ladrilho hidráulico na sacada.....	92
Imagem 74: Recepção em frente à escada.	93

Imagem 75: No térreo, o lay-out do mobiliário na Biblioteca Cora Coralina.	93
Imagem 76: Porta de entrada em madeira e vidro com bandeirola.....	93
Imagem 77: Esquadria seguindo o modelo original	94
Imagem 78: Sanitário para Portadores de Necessidades Especiais.....	94
Imagem 79: Vão interno Pav. Superior	95
Imagem 80: Guarda-corpo do vão do Pavimento Superior.	95
Imagem 81: Identificação do Grande Hotel no plano urbanístico.....	99
Imagem 82: Aerofoto Planta de Situação do Grande Hotel, 2011.	100
Imagem 83: Aerofoto Planta de Localização do Grande Hotel, 2011.	100
Imagem 84: Planta de Situação do Grande Hotel	101
Imagem 85: Edifício do Grande Hotel e entorno, década de 1940.	101
Imagem 86: Anúncio do Grande Hotel, década de 1930.	103
Imagem 87: Planta de Situação do Grande Hotel e subárea com restrições de ocupação.	106
Imagem 88: Planta do Pav. Térreo do projeto original.....	108
Imagem 89: Planta do 2º e 3º Pav. do projeto original.....	108
Imagem 90: Planta Pavimento Térreo e Pavimento Superior apropriado pelo INSS em 2003.	109
Imagem 91: Planta Pav. Térreo, modificação para execução da Casa Cor, em 2004.	110
Imagem 92: Planta 1º Pav. com modificação para execução da Casa Cor, em 2004.	110
Imagem 93: Planta 2º Pav. com modificação para execução da Casa Cor, em 2004.	111
Imagem 94: Planta Térreo – Centro de Memória e Referência de Goiânia, em 2004.	111
Imagem 95: Centro de Memória e Referência de Goiânia, em 2004.	112
Imagem 96: Centro de Memória e Referência de Goiânia, em 2004.	112
Imagem 97: Levantamento Arquitetônico / Planta Pav. Térreo , em 2012.	113
Imagem 98: Levantamento Arquitetônico / Planta 1º Pav., em 2012.	113
Imagem 99: Acesso principal com três portas no volume circular – Inauguração do Grande Hotel.	114
Imagem 100: Levantamento Arquitetônico – Planta 2º Pav., em 2012.	114
Imagem 101- Projeto original de Atilio Corrêa Lima para o Grande Hotel-1933. Fachada principal.	115
Imagem 102: Edifício executado em 1937, com alterações do projeto original.	115
Imagem 103: Diferenças entre o projeto original de Atilio Lima e a obra construída.....	116
Imagem 104: Fachada Grande Hotel, abertura de porta na lateral direita do térreo, 1940.	117
Imagem 105: Fachada Grande Hotel, abertura de duas portas na lateral direita do térreo, 1940	118
Imagem 106: Fachada frontal e lateral do Grande Hotel, 1940.	118
Imagem 107: Fachada frontal do Grande Hotel em 2012, Av. Goiás.	118
Imagem 108: Fachada Lateral do Edifício do Grande Hotel em 2012, Rua 03.	119
Imagem 109: Corte Longitudinal do edifício do Grande Hotel, em 2012.	119
Imagem 110: Corte Transversal do Edifício do Grande Hotel, em 2012.	119
Imagem 111: Volume semicilíndrico no acesso principal.	120
Imagem 112: Esquadrias da fachada da Av. Goiás.	120
Imagem 113: Esquadrias da fachada da Rua 03.	121

Imagem 114: Detalhamento das esquadrias da fachada da Rua 03.	121
Imagem 115: Restaurante do Grande Hotel, autor desconhecido, 1937, Goiânia – GO.	125
Imagem 116: Coquetel de inauguração do bar, no interior do Grande Hotel, em 1937.	125
Imagem 117 : Balcão do bar, no interior do Grande Hotel, década de 1930.	126
Imagem 118: Cadeira original utilizada no restaurante do Grande Hotel, década de 1930.	126
Imagem 119: Piso da original da escada do Grande Hotel, em 2012.	127
Imagem 120: Piso descaracterizado no hall do 1º Pavimento, em 2012.	127
Imagem 121: Corrimão da escada original do Grande Hotel, em 2012.	128
Imagem 122: Anúncio no jornal <i>O Popular</i> de 1956.	132
Imagem 123: Anúncio no Jornal <i>O Popular</i> de 1956.	132
Imagem 124: Reprodução do anúncio do hotel na lista telefônica, década de 1970.	134
Imagem 125: Identificação do Dom Bosco Hotel no plano urbanístico.	135
Imagem 126: Aerofoto Planta de Situação do Hotel Dom Bosco, 2011.	136
Imagem 127: Aerofoto Planta de Locação do Hotel Dom Bosco, 2011.	136
Imagem 128: Planta de Situação do Hotel pelo engenheiro civil Marcelo da Cunha Moraes.	136
Imagem 129: Planta Térreo do Sobrado, 1947.	138
Imagem 130: Planta Pav. Superior do Sobrado, 1947.	138
Imagem 131: Planta Baixa: Térreo do sobrado e lojas comerciais, em 1953.	139
Imagem 132: Planta Pav. Superior do Sobrado e cobertura das lojas comerciais, em 1953.	140
Imagem 133: Planta Térrea do Sobrado adaptado ao Hotel, em 1955.	141
Imagem 134: Planta do 1º Pav. do sobrado adaptado ao 1º Pav. do hotel, em 1955. Rocha, 2013.	142
Imagem 135: Planta do 2º Pav. do hotel, em 1955.	143
Imagem 136: Corte AB do Hotel, em 1955.	143
Imagem 137: Planta do 2º Pav. do hotel, em 1955.	144
Imagem 138: Planta Baixa Térreo, proposta para o Curso de Línguas, em 1969.	144
Imagem 139: Planta do 1º Pav., proposta para o Curso de Línguas, em 1969.	145
Imagem 140: Planta do 2º Pav. proposta para o Curso de Línguas, em 1969.	145
Imagem 141: Corte AB, proposta para o Curso de Línguas, em 1969.	146
Imagem 142: Corte CD, proposta para o Curso de Línguas, em 1969.	146
Imagem 143: Planta Baixa Térreo do Hotel, em 2010.	147
Imagem 144: Planta Baixa do 1º pavimento do Hotel Dom Bosco, em 2010.	147
Imagem 145: Planta Baixa 2º pavimento do Hotel Dom Bosco, em 2010.	148
Imagem 146: Fachadas da Avenida Araguaia e Rua 04 e um Corte A-A do Hotel Dom Bosco, em 2010.	149
Imagem 147: Planta de Locação e Cobertura do Hotel Dom Bosco, em 2010.	150
Imagem 148: Vista Frontal do sobrado da família Mariani, em 1947.	150
Imagem 149: Lateral direita do sobrado da família Mariani, em 1947.	151
Imagem 150: Lateral esquerda do sobrado da família Mariani, em 1947.	151
Imagem 151: Detalhe do portão de entrada principal do sobrado da família Mariani, em 1947.	151
Imagem 152: Fachada Frontal do Hotel Dom Bosco.	152

Imagem 153: Hotel Dom Bosco na Av. Araguaia com mão dupla.	152
Imagem 154: Hotel Dom Bosco.	153
Imagem 155 : Hotel Dom Bosco, 1950.	153
Imagem 156: Edifício do Hotel Dom Bosco em frente à Praça Antônio Lisita, Araguaia esq. c/ Rua 04.	153
Imagem 157: Fachada Frontal do Hotel.	154
Imagem 158: Detalhe da Fachada Frontal.	154
Imagem 159: Entrada do Hotel Dom Bosco pela lateral na Avenida Araguaia.	154
Imagem 160: Detalhe da Fachada Lateral na Avenida Araguaia.	155
Imagem 161: Detalhe do desenho do Guarda-corpo da sacada.	155
Imagem 162: Fachada Lateral na Rua 04.	155
Imagem 163: Selo da fábrica fixado nos móveis do hotel, 1956.	157
Imagem 164: Quarto do hotel, 2006.	159
Imagem 165: Quarto hotel.	159
Imagem 166: Recepção Hotel Dom Bosco, 2006.	159
Imagem 167: Restaurante, 2006.	160
Imagem 168: Sala de Estar do Hotel Dom Bosco, 2006.	160
Imagem 169: Apartamento 2º pavimento. Hotel Dom Bosco, 2006.	160
Imagem 170: Sala de Convívio no 2º pavimento, piso modificado e nova pintura, 2006.	161
Imagem 171: Apartamento em 2006, piso modificado.	161
Imagem 172: Entrada do Hotel Dom Bosco.	161
Imagem 173: Sala de Estar do Hotel Dom Bosco.	162
Imagem 174: Estar da recepção, utilizando poltronas do mobiliário de 1956.	162
Imagem 175: Balcão da recepção em madeira e detalhes em rãdica.	162
Imagem 176: Estar da recepção, utilizando poltronas do mobiliário de 1956.	163
Imagem 177: Porta do poço do elevador e escada de acesso aos pavimentos superiores.	163
Imagem 178: Piso da escada do hotel	163
Imagem 179: Esquadria basculante de ferro no hall da escada.	164
Imagem 180: Detalhe do vidro fantasia.	164
Imagem 181: Porta de correr em madeira e vidro, preservada, entrada para o restaurante.	164
Imagem 182: Pannel em alvenaria, metal, madeira, vidro e concreto.	165
Imagem 183: Parte superior do pannel decorativo.	165
Imagem 184: Detalhe da sacada em frente à sala de convívio no 1º piso.	166
Imagem 185: Detalhe do piso da sala (taco) e piso da varanda (cerâmica São Caetano).	166
Imagem 186: Detalhe do acabamento teto, 1º pavimento.	167
Imagem 187: Hall na lateral do corredor do 1º pav., local para entrada de iluminação e ventilação.	167
Imagem 188: Poltrona com acabamento original, 1955.	167
Imagem 189: Sofá de três lugares com acabamento modificado.	168
Imagem 190: Poltrona com acabamento original, 1955.	168
Imagem 191: Quarto com duas camas	168

Imagem 192: Guarda-roupa em madeira, 1956.	169
Imagem 193: Cômoda em madeira, 1956.	169
Imagem 194: Cabeceira da cama de solteiro em madeira, 1956.	169
Imagem 195: Criado- mudo de 1955, em madeira	170

LISTA DE SIGLAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
AGEPEL – Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico
MIS – Museu de Imagem e Som
DVCA – Divisão de Cadastro
DRINF – Diretoria de Informações Urbana e Geoprocessamento
SEMDUS – Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano Sustentável
SEPLAN – Secretaria Municipal de Planejamento
MUBDG – Mosaico Aerofotogramétrico Digital
COMOB – Companhia de Obras e Habitação
COMURG – Companhia de Urbanização de Goiânia
SMC – Secretaria Municipal de Cultura
SMO – Secretaria Municipal de Obras
IAPAS – Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social
INSS – Instituto Nacional de Seguridade Social
CMRG – Centro de Memória e Referência de Goiânia
SEINFRA – Secretaria de Infraestrutura
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
CAPÍTULO 1 – O ART DÉCO E A ARQUITETURA ART DÉCO EM GOIÂNIA	33
1.1. O discurso da modernidade e o <i>Art déco</i>	33
1.2. O estilo <i>Art déco</i> internacional.....	36
1.3. O <i>Art déco</i> em Goiânia: a mudança da capital e o plano urbanístico	40
1.4. Os edifícios em arquitetura <i>Art déco</i> em Goiânia (30-50).....	44
1.5. O tombamento do acervo arquitetônico <i>Art déco</i>	46
CAPÍTULO 2 – O PALACE HOTEL	49
2.1. Histórico e contexto.....	49
2.2. Descrição e análise do Palace Hotel de Campinas	73
CAPÍTULO 3 – O GRANDE HOTEL	99
3.1. Histórico e contexto.....	99
3.2. Descrição e análise do Grande Hotel	107
CAPÍTULO 4 – O DOM BOSCO HOTEL.....	131
4.1. Histórico e contexto.....	131
4.2. Descrição e análise do Palace Hotel de Campinas	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS	177
ANEXOS I - Transcrições das entrevistas	183
Maria Benedita Chagas Oliveira.....	183
Hélio de Oliveira	189
Sônia Imai	193
Horiestes Gomes	195
Maria Bárbara de Freitas	198
Istelina Mariani.....	199
Rubens França.....	208
João de Almeida	215
Ida Mariani	216
Kátia do Carmo de Paiva.....	217
ANEXOS II - Documentos.....	233

INTRODUÇÃO

Parte do cenário central arquitetônico da cidade de Goiânia é patrimônio nacional. Possui peculiaridades que necessitam ser investigadas para maior compreensão e valorização de seu traçado urbanístico inicial, de seu patrimônio arquitetônico e de seus ambientes interiores.

O crescente interesse pela temática do patrimônio é hoje de abrangência mundial, como reação ao processo de globalização e ao risco de standardização das culturas. Nesse contexto, a possibilidade de os habitantes de Goiânia conhecerem, compreenderem, assimilarem e valorizarem a trajetória histórica de sua cidade, de vivenciarem no presente a aceitação de sua identificação histórica do passado torna-se importante. Trata-se de redimensionar os processos de valorização da história do lugar, que se conectam ao conjunto arquitetônico *art déco* peculiar de Goiânia, e de aguçar a sensibilidade de considerar tais acervos para além do seu tombamento.

Esse tema contribui para entender a realidade urbana, a relação dos homens com o seu meio, entender como a paisagem, a presença de objetos construídos representativos de vários períodos influenciam a identidade do lugar. Permite ainda saber quais influências e modificações introduzidas na arquitetura e, conseqüentemente, nos interiores, indicam a vida cotidiana, o contexto artístico, histórico, social, político do momento e o significado de algumas escolhas para o patrimônio tombado *art déco* de Goiânia.

O tombamento do acervo arquitetônico *art déco* de Goiânia foi aprovado pelo IPHAN em dezembro de 2002, incluindo 22 prédios e monumentos públicos do centro original de Goiânia e o núcleo pioneiro de Campinas (bairro da capital). Esse título cedeu à cidade um destaque estético e artístico nacional. A proteção estadual desse tombamento vem sendo feita pela AGEPEL por meio da sua Diretoria de Patrimônio, que registra bens patrimoniais no Livro do Tombo. Quanto à proteção municipal, a cobertura ocorre pela Lei de Zoneamento – Lei Complementar n.31, de 29 de dezembro de 1994 (GOIÂNIA, 1994), e pela Lei Orgânica Municipal – Lei Orgânica do Município de Goiânia nº 033, de 16 de novembro de 2005 (GOIÂNIA, 2005).

Destarte, esta pesquisa procura evidenciar a riqueza da história da arquitetura de Goiânia e do seu acervo arquitetônico tombado (histórico e artístico) pelo viés do estilo *art déco*, que se manifestou nas edificações goianienses nas décadas de 1930 e 1940 e, mais tardiamente, em 1950, representando, à época, um símbolo de modernidade.

A proposta inicial da pesquisa era trabalhar com os interiores dos principais edifícios que eram destaque nesse estilo, como o Palácio das Esmeraldas, o Grande Hotel, o Museu Pedro Ludovico, o Teatro Goiânia, a Estação Ferroviária e a Academia Goiana de Letras.

No exame de qualificação do trabalho, no entanto, que apresentava dois capítulos sobre o *art déco* e o levantamento e a análise do Palácio das Esmeraldas, a banca examinadora sugeriu um recorte dentro da temática dos hotéis *art déco* em Goiânia, para que o trabalho pudesse ser mais inovador e pudesse a análise transitar sobre alguns critérios (no máximo de cinco) a serem aplicados a cada um dos edifícios da hotelaria tombada da cidade.

Assim, mesmo no pouco tempo que a pesquisa teve de levantar esses novos dados, foi possível verificar a necessidade e a importância de estudar tal tema, porque os hotéis *art déco* de Goiânia são locais que sempre estiveram presentes, ora como palco, ora como bastidores, nos eventos, acontecimentos e fatos que marcaram a história e a memória goianienses. Além de serem locais que, pelo seu próprio programa de necessidades, precisam sempre estar atualizados com as novas tendências, com as novidades, para bem atenderem aos seus hóspedes. De maneira que a modernidade chegou e se hospedou em cada um desses edifícios com suas peculiaridades e de acordo com as possibilidades de seus idealizadores e dos materiais e técnicas disponíveis à época.

O primeiro edifício tombado selecionado foi o Palace Hotel de Campinas, por ser, “sempre cativante”, como costuma dizer Horieste Gomes (Entrevista, 2013), e pela importância de ser o primeiro hotel na trajetória da história de Campinas, “Campininha”, que, acompanhando o nascimento de Goiânia, fez questão também de ter um hotel no estilo *art déco*. Após, foi selecionado o Grande Hotel, o pioneiro de Goiânia, que destaca fortemente a expressão da implantação do plano inicial da cidade. Por último, o Hotel Dom Bosco, que marcou a década de 1950 principalmente pela recepção hospitaleira, quase interiorana, que oferecia aos seus hóspedes, num momento em que Goiânia estava em expansão e servia de berço para a construção da nova capital, Brasília. Também, como propriedade particular, o Hotel Dom Bosco ainda compõe a trajetória de uma família que, há 57 anos, vem zelando do bem com particularidade e dedicação.

A intenção do trabalho, portanto, passou a ser pesquisar as edificações hoteleiras em estilo *art déco* produzidas em Goiânia nas décadas de 30 e 50. A delimitação do estudo consistiu em investigar o objeto em três tempos: no momento inicial da construção do hotel; algumas pinceladas de seus momentos mais significativos; e os seus dias atuais.

A proposta metodológica foi a do levantamento bibliográfico e documental, entrevistas orais, levantamento fotográfico, levantamento de plantas originais e memoriais descritivos, levantamentos arquitetônicos e fotográficos atualizados, para uma composição de registros, descrições e análise da modernidade do *art déco* a partir dos critérios adotados.

Na pesquisa bibliográfica foram utilizadas referências pertinentes à história da arte, à história do *art déco*, história de Goiânia e considerações sobre a questão do patrimônio.

Quanto à pesquisa documental, os órgãos públicos relacionados foram: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN), Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL), a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico, a Diretoria do Museu da Imagem e Som (MIS), ambas da AGEPEL, o Museu Pedro Ludovico e a Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura. Os depoimentos foram coletados por entrevista oral de personagens que fizeram parte da história goianiense.

Este estudo, portanto, objetiva levantar histórica e arquitetonicamente os hotéis *art déco* de Goiânia e analisar funcional, formal e tecnicamente esse objeto a partir de cinco critérios:

1. Histórico: apresentação do hotel no seu momento inicial de construção, localização (situação e locação), inauguração, panorama de momentos significativos da sua história, incluindo as questões relativas ao seu tombamento;
2. Partido e Programa de Necessidades: levantamento de plantas originais ou reconstituições, fachadas, cortes, planta de cobertura, detalhamento de elementos construtivos não estruturais, como escadas, corrimões, esquadrias e outros. Coleta de projetos de reforma ou revitalização, restauração e ampliação existentes e vistorias no próprio edifício com tomada de medidas e digitalização no *auto-cad*. Análise das plantas para registro histórico e diagnóstico da situação atual e elaboração de análise do partido arquitetônico da edificação;
3. Volumetria e Fachada: por meio de levantamento fotográfico e bibliográfico, análise dos elementos formais dentro de critérios arquitetônicos de análise na linha das características do *art déco*;
4. Materiais e Técnicas Construtivas: através do levantamento de documentos e memoriais descritivos e vistorias, apresentação dos materiais e técnicas utilizadas;
5. Interiores: foco em descrição e análise de elementos internos, como escadas, *hall* de entrada, sala de estar, restaurante, ou seja, ambientes coletivos e mobiliários.

Para cada estudo de caso, foram feitos levantamentos de dados e análise, mas especificamente para alguns espaços coletivos, como sala de estar, recepção, restaurante, escadas etc., a análise dependeu das fotografias da década de origem, encontradas na pesquisa.

Edgard Graeff (2006, p.80) adotou algumas definições norteadoras dos critérios selecionados que são importantes como esclarecimento metodológico.

Quanto ao partido e programa de necessidade, o requisito para que a aspiração se transforme em exigência programática e se reflita no programa arquitetônico, é que existam em disponibilidade os recursos ou meios para a realização do edifício, pois a elaboração do programa arquitetônico é o primeiro passo concreto do processo de realização da obra de arquitetura, e que se experimenta quando os recursos sejam disponíveis.

O partido geral é como uma construção mental que envolve todos os traços dominantes do futuro edifício: o delineamento geral das plantas, elevações, seções, espaços internos e externos. Não se deve confundi-lo com aquele esboço que impropriamente recebe seu nome, sem passar, no entanto, de mera representação parcial da concepção total que foi mentalmente elaborada. (p.98)

Quanto à análise da volumetria e fachada, materiais, técnicas e interiores, as qualidades formais que permitem reconhecer num edifício uma igreja e naquele um hospital são qualidades de caráter arquitetônico. O caráter arquitetônico se refere às qualidades que possibilitam identificar a finalidade do edifício através de suas formas. Os edifícios de uma mesma finalidade possuem espaços e elementos arquitetônicos semelhantes, ditados por semelhantes programas. O caráter arquitetônico resulta de certas relações entre a função e a forma do edifício, atuando a primeira sobre a segunda.

A monumentalidade é um valor arquitetônico relacionado à exigência de expressão. É a qualidade capaz de imprimir significação especial ao edifício, para destacá-lo dos outros, fazendo-o mais importante. É por isso que se costuma associar à ideia de monumental os sentidos de grandioso e magnificante. Em termos de composição de arquitetura, não é lícito limitar as formas da monumentalidade ao grandioso e ao magnificante. A arquitetura pode realizar monumentos pequenos e singelos, assegurando a monumentalidade através das proporções, do ritmo ou de uma implantação favorável no terreno.

O edifício deve apresentar qualidades de conforto físico e eficiência prática. Manifestam-se valores de conforto quando o edifício oferece condições favoráveis à existência, ao funcionamento, ao desenvolvimento e ao bem-estar do organismo humano. Manifestam-se valores de eficiência prática na medida em que o edifício favorece a atividade humana que nele se desenvolve.

As exigências artísticas são necessárias e indispensáveis à manifestação arquitetônica, não ocorrendo o mesmo com as exigências utilitárias; e os valores decorrentes das exigências artísticas são mais permanentes que os outros.

Recorrendo a Edgard Graeff (2006, p.32) no que diz respeito aos meios da composição – os recursos disponíveis para realizar a obra de arquitetura – são de duas naturezas: os meios estéticos e os meios de edificação. Compreendem os recursos necessários à manifestação da arquitetura como arte; são os elementos, os conhecimentos, as faculdades, os princípios, as leis, que se utilizam para criar os valores artísticos da arquitetura. São, em síntese, os aspectos que constituem o mundo das formas arquitetônicas.

A matéria, de acordo com a natureza interna e com o tratamento que recebe, é definida por sua textura e sua cor. Textura é o conjunto de caracteres morfológicos da matéria que são percebidos a olho nu, isto é, capazes de impressionar o sentido da visão. Conforme sua textura, a matéria, revela-se brilhante ou fosca; translúcida ou opaca; lisa ou áspera.

A matéria aparece na obra, limitada pela geometria. A forma arquitetônica se manifesta concretamente através da matéria limitada por linhas, superfícies e volumes, ocupando determinadas posições no espaço.

As qualidades de cor e textura da matéria e de definição geométrica através de linhas, superfícies e volumes ocupando uma posição no espaço são os elementos constitutivos da forma arquitetônica. Ao estudar esses elementos, convém não esquecer que ela [a forma arquitetônica] sempre se apresenta banhada de luz ou mergulhada na sombra.

Admitir que compor arquitetonicamente é criar harmonia entre as partes equivale a reconhecer que no ponto de partida da composição reina entre elas a desarmonia, a contradição ou mesmo o conflito.

Para coligir partes iguais é suficiente a justaposição. Neste caso, a ordenação possível é uma ordenação mecânica. Não há o que harmonizar entre elementos iguais, nem o que integrar: a simples soma faz inútil a busca de unidade. (GRAEFF, 2006, p. 42)

Proceder por contraste consiste em utilizar as próprias diferenças entre as formas a fim de valorizar as mais importantes e significativas. Para destacar um elemento vertical importante da composição – ou ao qual se pretenda dar importância -, utilizam-se elementos secundários cujas linhas dominantes sejam horizontais. Uma superfície de cor clara adquire maior valor de claridade quando posta em contraste com elementos de cor escura.

Um instrumento de medida dos contrastes é o ritmo, valioso meio utilizado na composição para ordenar, unificar e regular as diferentes partes do edifício. Ritmo, a rigor, significa forma de movimento, movimento regulado e compassado, cadência.

Os elementos estruturais: colunas, pilares, viga, nervuras –, trazidos para a superfície visível e dispostos em intervalos regulados, constituem meios eficientes para as marcações rítmicas.

Os cheios e vazios – portas, janelas, vãos, superfícies de alvenaria –, alternados de maneira regular sobre as fachadas e nos interiores, constituem outro recurso utilizado para as marcações de ritmo, assim como as cores, as molduras, os materiais, a sombra e a luz.

O ritmo é alcançado mediante a distribuição de elementos repetidos a intervalos regulares, manifesta-se nele a necessidade da presença da proporção, como instrumento de medida desses intervalos. (GRAEFF, 2006, p.48)

O espaço arquitetônico, assim, é o espaço dotado de vida, capaz de solicitar esteticamente e despertar emoções. Por isso pode ser denominado espaço animado, espaço dotado de alma. O princípio de ordem emana das exigências utilitárias do programa e gera a ordem que se chamaria de ordem funcional; mas há outro princípio de ordem, que emana das exigências artísticas do programa, isto é, das necessidades e aspirações do espírito humano, que gera a ordem plástica, a ordem como instrumento de manifestação artística.

No edifício que atingiu a sua unidade, os elementos aparecem como partes indissociáveis do todo e não como apêndices ou complementos. Dessa aspiração, origina-se o princípio da unidade, que se manifesta na ordem arquitetônica. O princípio da unidade atua no sentido de integrar os espaços e os elementos arquitetônicos num todo perfeitamente definido.

Esse embasamento teórico norteou as análises que foram feitas a respeito da hotelaria *art déco* de Goiânia e, para compreender o roteiro da viagem empreendida por dentro desse universo, a pesquisa compôs-se de quatro capítulos.

O primeiro capítulo aborda o estilo *art déco*: o que é, como e onde surgiu no contexto europeu das primeiras décadas do século XX, quais as suas características na arquitetura e nos interiores, por que é considerado um estilo, não um movimento, como foi o movimento moderno e o que significa modernidade e pensamento moderno. Em seguida, descreve as especificidades do *art déco* em Goiânia: o contexto social, econômico e político da época da mudança da capital do Estado de Goiás e da construção de Goiânia e seus vínculos com o discurso da modernidade.

O segundo capítulo avalia o Palace Hotel de Campinas a partir da interessante e peculiar história desse bairro e do hotel, que se inicia como uma construção colonial e se moderniza como um edifício com características *déco* junto com a Praça Joaquim Lúcio, incluindo um coreto. Assinala o momento em que Pedro Ludovico Teixeira, juntamente com outras autoridades, traçou os rumos da mudança da capital. O hotel recebeu o tombamento em 1991 e, em 1999, o prédio foi restaurado, ampliado e apropriado pela Biblioteca Municipal Cora Coralina, que se encontra em funcionamento até os dias atuais.

O terceiro capítulo roteiriza o Plano Urbanístico de Goiânia implantado por Attílio Corrêa Lima. Avalia o Grande Hotel que, dentro do contexto das primeiras edificações da nova capital, foi o ponto de encontro da sociedade goianiense, quando eram realizados bailes carnavalescos e grandes festas. Construído para hospedar políticos, empresários, engenheiros e outros visitantes, as características do seu estilo *art déco* tinham, quando do início do seu funcionamento, um caráter monumental no seu partido, programa e volumetria. Como patrimônio histórico tombado, sobreviveu a muitas intempéries. Nele, atualmente, funciona a Secretaria Municipal de Cultura.

O quarto capítulo percorre a linha do tempo: da década de 1930 à década de 1950, avalia o Dom Bosco Hotel que, pelo fino trato, conserva por três gerações seus fiéis hóspedes vindos do interior e de outros estados, ao início para buscarem oportunidade de emprego na Nova Capital que se erguia. O hotel buscou conservar os traços da modernidade através da preservação da sua boa e singela arquitetura *art déco* nas fachadas e na funcionalidade da sua planta.

Cada edifício foi analisado desde a sua implantação no plano urbanístico, os seus materiais e técnicas construtivas, passando pelas plantas e suas modificações, pela volumetria e fachadas, até chegar aos espaços interiores da década de 1930 e aos momentos que o marcaram dentro da linha do tempo. Posteriormente, descreveu-se e analisou-se como esses edifícios chegaram aos dias atuais, no seu contexto de pós-tombamento, quando buscam a preservação, mas também a readequação de seus usos.

CAPÍTULO 1

O ART DÉCO E A ARQUITETURA

ART DÉCO EM GOIÂNIA

1.1 O Discurso da Modernidade e o *Art Déco*

Várias são as definições e conceitos referentes aos termos moderno, modernidade e modernismo. Segundo Unes (2008, p. 25), o que se convencionou chamar de moderno serve para designar o período em que, se não houve as maiores mudanças na história da humanidade, ocorreram as mais radicais.

Conforme Berman (2008, p. 24), a experiência de modernidade relaciona-se ao fato de homens e mulheres tornarem-se sujeitos da modernização e não somente objetos. Analisado por essa ótica, o *art déco* faz parte da modernização, vez que se inspirava nas linhas, superfícies, formas e volumes de produtos resultantes do funcionalismo proveniente da máquina moderna. Em meados da década de 1930, essa era a vivência da sociedade na Europa e em outros países.

Na visão de Berman (2008, p.24), o moderno é um estado de dinamismo, mudança, ambiguidade e transitoriedade: "Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor, mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo que temos, tudo o que sabemos, tudo que somos."

Para Berman (2008, p. 37), "deparamos com essa espécie de modernismo, após a Primeira Guerra Mundial, nas formas refinadas da máquina estética, as tecnocráticas pastorais da Bauhaus, Gropius e Mies Van der Rohe, Le Corbusier e Lérger [...]"

Conforme Argan (1992, p. 185), o termo modernismo, usado de forma genérica, diz respeito a correntes artísticas que, no período da última década do século XIX e na primeira do século XX, apresentavam-se dispostas a seguir o "esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial."

Algumas características são usuais em relação às tendências modernistas: a decisão de fazer uma arte seguindo as circunstâncias de sua época, renunciando a modelos clássicos em temas e nos estilos; a intenção de aproximar-se das artes consideradas maiores, como arquitetura, pintura e escultura, com as possibilidades de sua aplicação nas áreas de produção econômica, como a construção civil, decoração, vestuário, e outros; a busca de uma funcio-

nalidade decorativa; o anseio de um estilo ou linguagem internacional europeia; o reforço em interpretar a espiritualidade com o intuito de redimir o industrialismo.

Houve, portanto, nessas correntes, uma diversidade de características, por vezes contraditórias, que fizeram parte dessa fase e que mesclaram “motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos, alegórico-poéticos e humanitários e sociais.” (ARGAN, 1992, p. 185). Quando as transformações ocorridas pelo progresso industrial começaram a amadurecer, por volta de 1910, e chegaram a uma maior consciência na vida das pessoas e nas atividades sociais, surgiram no interior do movimento modernista as vanguardas artísticas, “preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.” (ARGAN, 1992, p. 185)

O estilo *art déco* alcançou o auge de sua manifestação na Europa nas décadas de 20 e 30 do século XX. Foi caracterizado por ser uma manifestação moderna e ocorreu, segundo Conde e Almada (2000, p. 5), em um clima social e cultural de muitos debates intelectuais e transformações nos campos da política, economia, filosofia, cultura, arte e arquitetura.

Um dos fatos que estiveram presentes no cenário mundial no campo da economia foi a grande crise ocorrida nos Estados Unidos da América (EUA), após sua conjuntura econômica de superprodução capitalista, e um de seus marcos foi, em 1929, o *crack* da Bolsa de Valores de Nova York, que representava o grande termômetro econômico do mundo econômico capitalista daquele tempo. As ações das grandes empresas sofreram uma queda vertiginosa, perdendo quase todo o seu valor financeiro. A crise do capitalismo, que atingiu também a Europa e outros países, provocou o aumento do desemprego, a elevação dos preços, a redução do poder aquisitivo e a desorganização da produção econômica.

No campo da política mundial, após o período da revolução russa liderada por Lênin em 1917, líder do Partido Comunista, subiu ao poder Joseph Stalin. Ocorreram também o surgimento e a consolidação dos regimes de extrema direita, como o nazismo na Alemanha e o fascismo na Itália, além da disseminação de partidos políticos e de governos autoritários em vários países, conforme Coelho (2000, p. 14). Os descaminhos da política da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) a partir de 1923 influenciaram as derrotas dos movimentos operários na política internacional. Segundo Mari (2006, p. 21), a grande crise econômica que abalou o sistema econômico internacional somou-se a graves problemas sociais, e a Alemanha, na década de 1930, passou por um período de crise da sua democracia parlamentar, e novas eleições foram realizadas. O Partido Nazista saiu à frente nas eleições e o Partido Comunista não fez aliança com partidos tradicionais da política alemã, como o social-democrata e o *Deutscher-Nacionale*, que mantinham uma política anticomunista.

De acordo com Hobsbawm (1994, p.185), na década de 1920, a vida nas cidades de todo o Ocidente encontrava-se marcada pelo modernismo, até mesmo em países como os EUA e a Grã-Bretanha, que pareciam pouco receptivos a essa corrente de pensamento. O estilo *art déco* (derivado da Exposição de Artes Decorativas de Paris, de 1925) domesticou a angularidade e a abstração modernistas. A aerodinâmica varreu o *design* norte-americano de produtos adequados e inadequados e, a partir do início da década de 1930, repercutiria o futurismo italiano.

Trata-se de um momento em que, segundo Hobsbawm (1994, p. 186), no ambiente da Guerra Mundial e da Revolução de Outubro, do antifascismo das décadas de 1930 e 1940, a esquerda revolucionária atraía a vanguarda. A revolução politizou vários movimentos de vanguarda não políticos antes da guerra na França e na Rússia. Na época da Grande Depressão, a URSS era um terreno fértil, não apenas ideológico, mas profissionalmente atraente para os arquitetos ocidentais, como Mies Van der Rohe, que construiu um monumento aos líderes espartaquês-alemães. Gropius, Bruno Taut, Le Corbusier, Hans Mayer e todos os arquitetos da Bauhaus aceitaram encomendas soviéticas. Entretanto,

a tragédia dos artistas modernistas, de esquerda e de direita, foi que o compromisso político muito mais efetivo de seus próprios movimentos de massa e de seus próprios governantes os rejeitou. Com a parcial exceção do fascismo italiano influenciado pelo futurismo, os novos regimes autoritários da direita e da esquerda preferiam prédios e vistas monumentais anacrônicos e gigantescos, representações edificantes na pintura e na escultura, elaboradas interpretações dos clássicos no palco e ideologia aceitável em literatura (HOBSEBAM, 1994, p. 187).

Para Hobsbawm (1994, p. 190), a vanguarda que não era europeia quase não existia fora do âmbito do hemisfério ocidental e possuía características de experimentação artística e revolução social, representada pelos muralistas da revolução mexicana, como Diego Rivera, que pintou um afresco no Rockefeller Center em Nova York (triunfo de *art déco* que só ficava atrás do prédio da Chrysler).

Conforme Conde e Almada (2000, p.5), no campo da filosofia, havia grande diversidade de correntes, como o positivismo de Comte, Stuart Mill, Spencer, os aportes teóricos do marxismo, com Marx, Engels e Lênin, o anarco-nihilismo de Nietzsche, o historicismo alemão de Spengler, o culturalismo de Max Weber, o neoidealismo italiano de Croce e Gentile, o espiritualismo de Bergson e a neoescolástica de Maritain.

Para os autores, nessa época, houve três invenções de fundamental importância: o disco, o rádio e o cinema falado. Com essas mídias, as ideias expandiam-se do circuito da elite cultural em direção às massas. Trata-se de um momento marcante na cultura e nas artes, com o surgimento do *jazz* e da música dodecafônica; a literatura de Saint-Exupéry, Scott Fitzgerald, Hemingway, Garcia Lorca e Neruda, o teatro de Brecht e Pirandello; o cinema mudo de

Fritz Lang com o filme *Metrópolis*, em 1926, Eisenstein com o filme *Encouraçado Potemkin*, além da extraordinária obra cinematográfica de Charles Chaplin. Nos quadrinhos, houve o surgimento, em 1928, do personagem Mickey Mouse, de Disney; em 1929, de Popeye e Tarzan; em 1931, de Dick Tracy e Betty Boop; e, em 1934, do herói Flash Gordon. Nas artes plásticas, os artistas que se destacavam no momento eram Matisse, Kandinsky, Picasso, Brancusi, Mondrian, Modigliani, Chagall, Miró, Duchamp, Dali e De Chirico.

Segundo Marc-Antoine Laugier, célebre no campo do urbanismo, Paris estava envolvida com o discurso do progresso, utilizando o argumento de que a capital deveria ser um monumento simbólico. Conforme Manso (2001, p.21):

ao estabelecer os princípios para as intervenções na cidade de Paris, Laugier (1979) propôs que tudo fosse feito de modo a possibilitar à capital tornar-se "superior a todas as outras pela perfeição do seu plano". Percebe-se aí o contraste entre as condições reais em que se encontrava a cidade de Paris naquela época e a ideia que se tinha do que ela deveria ser: um marco simbólico, um monumento que revelasse a grandeza da nação francesa.

1.2 O estilo *art déco* internacional

Em fins do século XIX, as exposições universais das indústrias eram grandes feiras internacionais realizadas em Londres, Paris, Viena, Filadélfia e Chicago, com o intuito de evidenciar as novas produções da burguesia capitalista e as ousadas tendências nas áreas de artes, arquitetura, ciência, tecnologia e indústria. Além das produções e invenções apresentadas, as exposições eram palco da exteriorização da modernidade, do sistema de crenças, valores e imagens que envolviam essa sociedade. No entanto,

as exposições universais declinaram com o novo século, particularmente após a eclosão da Primeira Guerra Mundial, o sistema de fábrica sofreu contínuas reatualizações e a modernidade foi contestada por muitos. Mas o espetáculo burguês da venda de produtos, de imagens e de ideias continua. No processo de mercantilização da vida, apesar dos ataques e reveses, o sistema capitalista se apresenta, ele próprio, como uma mercadoria que se oferece, convence e seduz, com apelos renovados de *marketing* (PESAVENTO, 1997, p. 17).

Na tradição das exposições universais do século XIX, em 1925, o governo francês promoveu uma grande feira denominada Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas que, pela primeira vez, lançou o estilo *art déco* para o público. Explicitam Conde e Almada (2000, p. 9): "Seu lançamento [o estilo *art déco*] formal ao público ocorre na *Exposition Internationale des Arts Décoratives et Industrielles Modernes*, acontecida em Paris, em 1925, muito embora haja registro de manifestações isoladas antes dessa data."

A imagem 1 apresenta o cartaz referente à Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1925.



Imagem 1 – Cartaz da Exposição Internacional de Artes Decorativas, Paris, 1925.
Fonte: ROITER, 2011, p. 46.

Essa exposição, segundo Roiter (2011, p. 49), proporcionou destaque à França pela sua performance nas artes decorativas industriais e foi patrocinada pelo Ministério do Comércio e da Indústria francês. O objetivo era que os objetos expostos fossem originais e expressivos da modernidade, levando ao renascimento da arte, à definição da identidade e ao domínio da produção francesa no mercado internacional e à garantia de sua autoridade na produção de produtos de luxo produzidos em um novo estilo moderno acessível à população, ou seja, democrático. Denominado estilo moderno, estilo funcional, o *art déco* apresentava novas soluções de decoração, de iluminação, de propaganda, de *design* de mobiliários e objetos de decoração e de arquitetura, instituindo, no mercado, bens de consumo de qualidade e até artigos de luxo. De acordo com Roiter (2011, p. 46), a origem da expressão *art déco* encontra-se no livro *Paris 1925*, de Armand Lanoux, editado em 1957, pela Delpire Éditeur, e que se referia à Exposição de Paris de 1925.

Conde e Almada (2009, p. 9) dividem o *art déco* em quatro períodos: até 1925, com a ocorrência da formação e de manifestações embrionárias; de 1925 a 1930, que foi um momento de lançamento ao público, divulgação mundial e expansão; de 1930 a 1940, quando o estilo consolidou-se e entrou no seu apogeu; e de 1940 a 1950, quando foram viabilizadas manifestações tardias. Segundo os autores, até o momento da Exposição de 1925, haviam ocorrido apenas manifestações embrionárias desse tipo de arte.



Imagem 2 – Sala de jantar da primeira classe do transatlântico *Normandie*, conforme a *L'illustration*, 1935.
Fonte: ROITER, 2011, p. 30.



Imagem 3 – Rua principal do transatlântico *Atlantic*, segundo *L'illustration*, 1935.
Fonte: ROITER, 2011, p. 31.

O *art déco* possui forte inclinação para manifestações artísticas ligadas à vida cotidiana. Conde e Almada (2009, p. 9) descrevem que é recorrente encontrar uma pintura e uma escultura com características *art déco* expressas na arquitetura, paisagismo, arquitetura de interiores, *design* (de mobiliário, serralheria artística, luminárias, objetos decorativos e/ou utilitários, louças, joias, e produtos industriais, como rádios e relógios), cenografia (de cinema), publicidade, artes gráficas, caricatura, moda e vestuário. Os autores dão um destaque especial para a arquitetura, decoração e *design* naval, que atingiram o auge nos interiores dos transatlânticos franceses *Atlantique* (1931) e *Normandie* (1935), imagens 2 e 3 respectivamente.

Para Conde e Almada (2009, p. 9-10), o *art déco* foi considerado um estilo porque não desenvolveu uma doutrina teórica unificadora por meio de manifestos, associações, publicações que organizassem a produção segundo conceitos e paradigmas que alicerçassem sua manifestação, como ocorreu com o movimento moderno. O *art déco* possui a característica de ser pragmático, ter uma abrangência limitada e, mesmo sendo divulgado mundialmente, não chegou a reunir a totalidade da produção de uma época ou região, convivendo em sincronia com outras correntes artísticas. Entretanto, manteve um grau de unidade do começo ao fim que nem mesmo o movimento moderno apresentou. Recorrendo a Graeff (2006, p. 20): “o estilo é um princípio de unidade que relaciona entre si as diferentes obras de uma época ou de um lugar.”

O *art déco* pode ser considerado um estilo enquanto se define como arte, decoração, estilo internacional, estilo industrial, estilo moderno-cosmopolita. Nessa perspectiva, tudo o que faz referência a esses usos o *art déco* busca como repertório formal para suas criações artísticas. Esse estilo representava o moderno nos primeiros anos do século XX: a velocidade, a tecnologia da época, a indústria e seus produtos, os automóveis, os arranha-céus, os aviões, o cinema, o rádio, a música popular, a moda e as conquistas femininas.

De acordo com Bresler (1997, p.12), somente em 1966, por ocasião de uma exposição sobre os anos 25, organizada em Paris pelo Museu de Artes Decorativas, o diminutivo *art déco* substituiu o termo *art décoratif*. O *art déco*, em nome da higiene, da economia e da modernidade, buscou abranger todas as áreas da produção artística, como interiores e arquitetura. Com isso, as fachadas dos edifícios foram purificadas, passaram a ter superfícies planas elaboradas com grande diversidade de materiais e foram eliminados o desenho simbólico da estrutura, as linhas contorcidas inspiradas na flora, os jogos de curvas e contracurvas. As fachadas *art déco* foram elaboradas revelando a estratificação de planos, recuados ou projetados.

Para o pesquisador francês Bresler (1997, p.14), a decoração *déco* não era mais proposta nos elementos estruturais da arquitetura, pilastras, alisares, vergas sobre janelas e portas, ornamentos na parte superior das fachadas, mas através de painéis instalados nos vãos entre janelas, ou ocupavam a totalidade da superfície através de tijolos envernizados ou revestimento cerâmico.

Arquitetos e decoradores propunham novas relações espaciais entre arquitetura, mobiliário, decoração, bibelôs e objetos, uma separação entre o suporte e a decoração. Nesse contexto, elaboravam operações como interferências e justaposições, de modo que um móvel se transformava em divisória e a divisória, em móvel. Diante do espaço aberto, livre e sem restrições, os móveis tinham a função de focar o olhar e tornavam-se ao mesmo tempo objeto e escultura. A unidade do espaço era reconstruída, relacionando as esferas de cerimônia e de intimidade através de divisórias e biombos, móveis pequenos, tapetes, pufes, mesinhas baixas, plantas e luminárias. A decoração deveria assumir autonomia no interior do cômodo, graças à utilização de desenhos abstratos e geométricos e aos efeitos de cores harmônicas e complementares. Os motivos ocupavam tanto as paredes, sob a forma de painéis, papéis pintados e pinturas feitas com estêncil, como móveis e objetos. Esses elementos teciam uma rede visual, criando efeitos de dinamismo e visão caleidoscópica que substituíam a realidade espacial do ambiente e criavam um clima interior.

1.3 O *Art Déco* em Goiânia: a mudança da Capital e o plano urbanístico

A idéia de mudança da capital era uma preocupação desde meados do século XVIII, mas só se concretizou no início dos anos 30 do século XX. A antiga capital de Goiás apresentava muitos problemas, como abastecimento de água potável, topografia acidentada e situação geográfica, que a isolavam de praticamente todo o Centro-Norte do Estado e, sobretudo, porque representava o poder das antigas oligarquias. Em sua estrutura urbana e arquitetura, evidenciava os resquícios de um tempo que o novo tempo de 30 não queria mais admitir (COELHO, 1997, p.165).

No cenário nacional, a política de Vargas representava a imagem do progresso, do novo Brasil, do novo Estado Nacional. Conforme Chaveiro (2001, p. 90), Goiânia foi implantada no coração do Brasil como uma metáfora segundo a qual a pátria teria um coração, Goiás, que, por sua vez, também deveria ter um coração, Goiânia.

A centralidade do Estado de Goiás e os objetivos estabelecidos entre o Estado Nacional e a intervenção representada por Pedro Ludovico Teixeira transformaram Goiânia numa cidade cuja função era ser ponta de lança da modernidade brasileira.

Nesta perspectiva, Goiânia se situa como ponta de lança, avançada no tempo histórico e no espaço geográfico, espécie de vanguarda de centenas de cidades novas instaladas durante os últimos 50 anos: no Oeste de Santa Catarina e do Paraná, na alta Paulista, no Mato Grosso do Sul e mais recentemente, em Goiás, no Mato Grosso e, através de difíceis e longos caminhos de desbravamento e penetração, no vasto e espantoso universo da Amazônia (GRAEFF, 1985, p.32).

Centralizada, Goiânia deveria ser o elo de ligação entre o Brasil povoado e o Brasil despovoado, uma cidade fruto de uma política territorial planejada e inteligente. A ideia do

Estado brasileiro era interiorizar, integrar e ocupar o espaço do sertão, como alavanca do desenvolvimento do progresso da nação (CHAVEIRO, 2001, p. 90).

A indicação de Pedro Ludovico Teixeira como interventor federal em Goiás significou, no plano regional, a viabilização da estratégia de consolidação das propostas políticas e econômicas da Revolução de 1930. A construção de

uma nova capital seria o símbolo que levaria o estado a sair do marasmo político-econômico, além de representar o “novo tempo” que se estruturava nos horizontes nacionais. Era parte do “novo Brasil”; do tempo novo, do Estado Novo. Uma nova capital seria, sobretudo, a imagem do progresso (CHAUL *apud* COELHO, 1997, p. 42).

Segundo Palacín (1989, p.103), a Revolução de 1930 não surgiu de minorias que buscassem objetivos sociais, mas foi feita por grupos heterogêneos da classe dominante descontente, sobretudo dos estados de Minas, Rio Grande do Sul e Goiás, de militares (grupo tenentista) e classes médias, em discordância com a política estabelecida. Em Goiás, não foi diferente: Pedro Ludovico Teixeira fazia parte do grupo oposicionista na cidade interiorana de Rio Verde e foi nomeado interventor estadual por Getúlio Vargas. Por um período de quinze anos, isto é, durante todo o governo Vargas, Pedro Ludovico governou Goiás. Esse movimento promoveu uma renovação política e transformações profundas e definitivas no Estado. Para o governo, a prioridade era o desenvolvimento, cujo marco inicial seria a construção de Goiânia, para significar uma mudança na história de Goiás.

Conforme Palacín (1989, p. 107), a mudança da capital, apesar de ser uma proposta antiga, efetiva, só veio a concretizar-se na época da Revolução de 1930, pela situação do novo governo. Alguns fatores favoreceram esse movimento: o traslado da capital reforçava o novo governo do ponto de vista político e psicológico; e este não temia oposições, vez que os partidos e as câmaras estaduais haviam sido dissolvidos e, portanto, ele não dependia de votos de eleitores nem devia favores aos governos passados. Também, para criar uma nova era, nenhum símbolo seria melhor que uma nova capital e, para Pedro Ludovico, a sua construção era um investimento fundamental para o desenvolvimento do Estado. Para Coelho (1977, p. 166), “o governo procurou cercar-se de tudo o que representasse a vanguarda do desenvolvimento cultural e que estivesse envolto pela aura do desenvolvimento e da modernização.”

Pedro Ludovico Teixeira contratou o arquiteto/urbanista Atilio Corrêa Lima, que melhor representava o conceito de modernização a nível nacional, para a elaboração do plano-piloto da cidade de Goiânia e dos projetos de seus principais edifícios. Atilio C. Lima formou-se na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, como arquiteto-engenheiro, em 1925. Em 1927, foi premiado com uma bolsa de estudos para um curso de urbanismo no Instituto de Urbanismo da Universidade de Paris, onde ficou até 1930. De acordo com Manso (2001, p.136), no Instituto de Urbanismo, Atilio C.

Lima teve vários mestres, destacando-se entre eles Alfred Agache, Leon Jaussely, Jacques Gréber e seu orientador, Henri Prost. De volta ao Brasil, iniciou atividade docente na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro, a convite de Lúcio Costa.

Ribeiro (2000, p.65) comenta que Goiânia foi concebida no mesmo ano em foi redigida a Carta de Atenas, em 1933, um manifesto urbanístico resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam), cujo documento final, redigido por Le Corbusier, definiu o conceito de urbanismo moderno. Como Atilio C. Lima estava sintonizado com as proposições dessa urbanística, projetou a cidade buscando um aproveitamento da topografia, a necessidade de tráfego e zoneamento definido por setorização, ao mesmo tempo em que utilizou as características monumentais das cidades tradicionais barrocas europeias, conforme a imagem abaixo.

Atilio C. Lima, ao entregar o plano-piloto, escreveu um resumo sobre o seu trabalho, destacando suas influências provenientes do traçado barroco que teve seu auge no século XVIII, em Versalhes, e no traçado de L'Enfant de Washington, a capital dos EUA, no final do mesmo século. No primeiro traçado, a arquitetura era expressão da monarquia absoluta e,



Imagem 4 – Esboço do traçado urbanístico de Goiânia.
Fonte: Graeff, 1985
(*apud* MANSO, 2001, p.91).

no segundo, era a realização dos valores patrióticos e democráticos. Entretanto, representavam ambos não uma ordem social ou regime político, mas suas potencialidades funcionais e expressivas provenientes do uso. Atilio C. Lima revelou nos relatórios os critérios adotados para a implantação do núcleo inicial da futura capital:

Da topografia tiramos partido também para realçar o principal motivo da cidade, que é seu centro administrativo. A situação que lhe demos é de grande destaque, sobressaindo visivelmente de todos os pontos da cidade e principalmente para quem nela chega. [...] Procuramos adotar o partido clássico de Versailles, Carlsruhe e Washington, pelo aspecto monumental e nobre, como merece a capital do grande Estado (evidentemente guardando as devidas proporções). (*Apud* MANSO, 2001, p. 99).

De acordo com Ribeiro (2000, p. 67), o projeto do núcleo central de Goiânia também possui grande semelhança com o centro que o urbanista Raymond Unwin traçou para Letchworth, cidade inglesa que foi modelo de cidade-jardim concebida por Ebenezer Howard. Foi justamente essa concepção paisagística advinda de Letchworth, expressada nos parques lineares, solução adaptada à região e ao clima locais, e o respeito à topografia e ao próprio desenho originado do plano de Washington que deram caráter ao traçado de Goiânia.

Conforme Manso (2001, p. 99), Atilio C. Lima, em seu relatório, ao mencionar o caráter monumental e pitoresco das avenidas que convergem para o centro administrativo de Goiânia, chama a atenção para uma ambiguidade: o pitoresco, presente na arborização projetada para os canteiros centrais, e o monumental, proveniente do barroco, representado pelas esplanadas, que são espaços planos, largos frente a edifícios, tratados como *parkways* (vias arborizadas). O urbanista buscava unir duas tradições que se imbricavam, na tentativa de conservar a cultura e a identidade do lugar.

Confirmando essa mesma visão de Manso, Daher (2003, p.123) menciona que Atilio C. Lima adotou, ao mesmo tempo, medidas que caracterizam o urbanismo moderno, mais racional, como, por exemplo, a definição da implantação de um traçado regular sobre um terreno plano, excluindo a passagem de um curso d'água no interior da cidade. Ao mesmo tempo em que embelezava a paisagem, encarecia obras de manutenção. O projeto urbanístico evocava, portanto, a cidade barroca, muito utilizada pelo urbanismo francês, que primava pelo cuidado com o paisagismo, com a arborização das avenidas, as formas geométricas e simétricas de composição de jardins, e o mobiliário urbano, como bancos, postes, relógios, fontes e monumentos.

A composição adotada para o plano urbanístico de Goiânia, segundo Manso (2001, p.100), demonstra ainda semelhanças com a Paris de Haussman¹: avenidas, bulevares, praças e traçados geométricos, regularidade de fachadas dos edifícios e dos gabaritos nos quarteirões, grandes

¹ Haussman, prefeito de Paris no século XIX, transformou o espaço urbano, modernizando a cidade de acordo com as exigências da época. (MANSO, 2001, p. 100).

eixos monumentais interceptados por praças e edifícios públicos, além da presença de características do urbanismo moderno, como o *zoning* (zoneamento), que observa regras de higiene e de salubridade. No zoneamento proposto por Atilio C. Lima, foram previstos zona residencial, zona comercial, zona rural, centro administrativo, espaços para diversões, vias públicas, praças, espaços livres e cursos d'água. Manso (2001, p. 101) descreve a proposta do urbanista:

No conjunto de vias radiais importantes que para ele convergem, a Avenida Goiás, eixo norte-sul da composição urbana de Goiânia, é a via de maior destaque, sendo tratada como uma grande alameda. No extremo norte desta avenida, situada na parte mais baixa da cidade, localiza-se a zona industrial – junto da estação ferroviária, de modo a possibilitar seu crescimento ao longo da via de trens. O setor comercial distribui-se no cruzamento com a Avenida Anhanguera. Concebido pelo autor como a “área mais central da cidade, onde gravita o comércio, onde a construção é mais densa”, seu traçado em malha ortogonal privilegia o tráfego de veículos e as áreas de estacionamento.

No traçado urbanístico da zona central de Goiânia, uma das maiores vantagens do plano de Atilio C. Lima foi a sua generosa proposta de malha verde, constituída por parques e *parkways*, que são parques lineares que ocupam a faixa bilateral de 50 m dos fundos de vales dos córregos. Manso explicita:

Atilio adotou, com muita propriedade, a solução de proporcionar à cidade o máximo possível de espaços livres, obedecendo ao critério moderno, que mandava prover as cidades de áreas livres plantadas, que se constituem em essências reservas de oxigênio dentro da cidade (MANSO, 2001, p.116).

1.4 Os Edifícios em Arquitetura *Art Déco* em Goiânia (30-50)

O *art déco* é considerado uma das derradeiras manifestações do ecletismo, mas, ao mesmo tempo, trata-se de uma das primeiras expressões do modernismo, nomeado até mesmo de protomodernismo. A adoção desse estilo para a nova capital fez conexões com a representação de tudo que Goiânia simbolizava: modernidade, progresso, renovação e poder. A contratação de Atilio C. Lima representava o conceito de modernidade alinhado à mudança da capital, com o encargo de propor o plano urbanístico e os principais edifícios públicos.

Portanto, Atilio C. Lima, no pouco tempo em que atuou no processo de construção de Goiânia, apoderou-se de algumas características do *art déco* e garantiu a implantação dos edifícios no centro cívico perfeitamente integrados à paisagem e à topografia do lugar. Além disso, as edificações evidenciam monumentalidade, linhas retas, sóbrias, horizontalidade e geometrização das formas.

A produção das primeiras obras *art déco* de Goiânia foram: o Palácio da Esmeraldas, a Secretaria Geral e o Grande Hotel, todas traçadas pelo arquiteto-urbanista Atilio C. Lima. Entretanto, segundo Mello (1996, p. 67), a caracterização *déco* dessas obras deve-se à firma Coimbra Bueno, que

as recebeu em estado inicial, com fundações prontas, paredes do primeiro pavimento, algumas lajes de impermeabilização executadas e algumas paredes concluídas no segundo pavimento. O *art déco* foi o recurso estético que apresentava uma elaboração mais luxuosa para esses edifícios

Há um outro receio que cumpre dissipar e que resulta de um preconceito lamentável, o que é mister combater. Tal receio e tal preconceito se referem às grandes despesas com a construção dos edifícios públicos. É que muita gente, entre nós, supõe que os edifícios públicos devem ser luxuosos para que sejam belos, de arquitetura imponente e bem correspondam a seus fins. Tal preconceito, que sobremaneira tem onerado os cofres públicos, provém de uma desastrada orientação. Um edifício público não precisa de ser constituído de materiais caros para se impor à admiração geral sob o ponto de vista estético. A beleza de uma construção está na relação de suas diferentes partes e na distribuição de seus volumes. (TEIXEIRA, 1973, p.82)

A realidade da época é que o Estado dispunha de pouca verba e, em virtude da rapidez com que foram executadas as obras, faltou um melhor amadurecimento e avaliação dos projetos. O resultado, segundo Coelho (1997, p. 56), ficou para os arquitetos, a quem coube

a responsabilidade de criar, com poucos recursos, uma arquitetura que representasse o poder não pela ostentação e monumentalidade, mas por um estilo próprio, que ao mesmo tempo não se contrapusesse ao ideário revolucionário nacional.

Visando a diminuição de custos, a administração das obras ocorreu simultaneamente para que pudessem ser terminadas e apropriadas no mesmo momento. Em junho de 1936, o estado das obras do Grande Hotel, Palácio do Governo. Secretaria Geral, casas de funcionários etc. era o seguinte, segundo documenta o Relatório do Superintendente ao titular da Fazenda do Estado Dr. Heitor de Moráis Fleurí:

Se ao terminar o exercício de 1935 não tínhamos ainda terminado a construção de nenhum dos grandes edifícios que encontramos iniciados em fins de 1934 é porque, a nosso ver, não há conveniência em se terminar um edifício isoladamente. Preferimos atacar simultaneamente todos eles e mantê-los sempre proximamente no mesmo avanço para serem terminados o quanto possível na mesma época. As verbas que recebemos não foram suficientes para terminação de todos eles e de nada valia por exemplo terminar o Hotel sem ter pronto os outros prédios. Seria condená-lo a ficar fechado, até que as outras obras permitissem que para aqui se transferisse o pessoal que irá movimentá-lo. (ALVARES, 1942, p.123)

Posteriormente, Atilio C. Lima foi substituído por Armando Augusto de Godói, ligado também às correntes modernas. Segundo Coelho (2000, p.41), em termos de arquitetura, tanto as edificações projetadas por Atilio C. Lima quanto as desenvolvidas por outros profissionais apresentam características *art déco*, não por questão de modismo ou decisão particular de seus autores, mas pela justificativa de ser o modelo arquitetônico que melhor representava o poder autoritário do governo de Getúlio Vargas e seus representantes estaduais, impostos por uma interventoria ditatorial.

Segundo Coelho (1997, p.38), os edifícios públicos em Goiânia no estilo art déco são apresentados em dois grupos de características distintas. Por um lado, encontram-se edifícios com formas compactas, com linhas retas, sóbrias, com uma decoração em jogo de volumes, como o Palácio das Esmeraldas, as Secretarias Federais e o edifício da antiga Delegacia de Polícia. Por outro lado, construções de melhor acabamento com uma decoração mais expressiva e marcante déco, como o Teatro Goiânia, a Estação Ferroviária - déco tardio da década de 1950 -, o Museu Zoroastro Artiaga e monumentos isolados, como o Coreto, o Relógio, obeliscos com luminárias e fontes luminosas da Praça Cívica e a mureta e o trampolim do Lago das Rosas.

O art déco também esteve presente em bens isolados, como na arquitetura religiosa da capela do Colégio Ateneu Dom Bosco e em alguns colégios, como o Liceu de Goiânia e Escola Técnica Federal.

No setor privado, foram construídas algumas residências por famílias de poder aquisitivo elevado, todas no Centro e próximas à Praça Cívica: nas ruas 16, 25 e rua 2, esquina com avenida Tocantins, todas demolidas, de acordo com Coelho (1997, p.52), restando um único exemplar preservado na casa de Pedro Ludovico Teixeira, situada à rua 26, esquina com a rua 12, atualmente transformada em Museu aberto à visitação pública.

1.5 O Tombamento do Acervo Arquitetônico *Art Déco*

O primeiro documento internacional sobre o patrimônio histórico foi a “Carta de Atenas” (1933), desenvolvida a partir de discussões sobre a arquitetura contemporânea no IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM). Sob o tema da “cidade funcional”, esse congresso foi dominado pela visão dos franceses e do arquiteto Le Corbusier. O assunto sobre patrimônio histórico foi introduzido por solicitações dos delegados italianos. Nesse documento, a noção de patrimônio aparece como testemunho do passado, devendo ser respeitado por seu valor histórico ou sentimental e por sua virtude plástica. O documento reprovava o emprego de estilos do passado sob pretexto estético em construções novas erguidas em zonas históricas, as quais se tornariam falsificadas, ocasionando o descrédito aos testemunhos autênticos. A polarização entre “falsificação” e “autenticidade” é uma problemática que permeia a trajetória do reconhecimento oficial dos sítios históricos, conforme critérios de inserção na lista do patrimônio mundial da UNESCO.

Segundo Chuva (2009, p.44), no início do século XX, a ideia de progresso perspectivava o futuro da humanidade para um mundo melhor. As nações construía histórias nacionais que se materializavam em patrimônios nacionais que deveriam ser protegidos da destruição para chegarem às gerações futuras. O conceito de patrimônio supunha uma consciência da história e uma ruptura com o passado.

Nos dias atuais, houve a universalização da noção de patrimônio, agora relativo à conservação do meio ambiente, com a preocupação de preservar a vida futura e não somente o legado da vida passada. A percepção do patrimônio que deve ser preservado hoje é aquele pertencente a todos, que deve ser garantido aos que virão, às novas gerações.

Mundialmente, a noção de patrimônio sofreu, nos últimos trinta anos, grande ampliação, encontrando os sentidos de patrimônio ecológico, étnico, cultural, vivo, imaterial, histórico, artístico, etc. Pode ser compreendida como parte de uma lógica em que qualquer aspecto da vida humana pode ser pensado como objeto. Na visão de Chuva (2009, p.44) " O patrimônio é representado, metaforicamente, como bases concretas de sustentação da identidade nacional, assim como confere objetividade à nação por meio de sua materialização em objetos, prédios, monumentos etc" .

No Brasil, a partir da década de 20, as discussões em torno da proteção e da conservação do patrimônio nacional adquiriu o estatuto de projetos legislativos. O SPHAN foi criado pela lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Em 30 de novembro desse mesmo ano, acionou a proteção regulamentada pelo Decreto-lei nº 25, da época do Estado Novo e que até hoje vigora:

Tais práticas se organizaram a partir de três grandes pares de ações: a identificação (diga-se seleção) do "patrimônio nacional" e sua conseqüente proteção mediante aplicação do instituto do tombamento (ato administrativo criado no mesmo decreto-lei); o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional e sua divulgação, que resulta na inauguração de um campo específico de estudos e numa série de publicações; e a sua conservação e restauração, concretizadas nas inúmeras obras realizadas nos bens tombados (CHUVA,2009,p.56).

A carta de Veneza (ICOMOS, 1966) foi também outro importante documento para o debate sobre o patrimônio. Foi redigida a partir das discussões ocorridas no 2º Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos Históricos. Atualmente, ainda é utilizada como referência nos trabalhos de restauração, porque apresenta conceitos importantes e aponta uma metodologia científica de intervenção em monumentos. Segundo ele, a restauração deve ser uma intervenção de caráter excepcional. Todo o trabalho de inserção de novos elementos indispensáveis deve destacar-se da composição arquitetônica e evidenciar a marca da sua época, ou seja, qualquer intervenção moderna deve obedecer às normas científicas de restauração que deve exibir os elementos não- originais. O documento introduz a necessidade de a restauração ser precedida por estudo arqueológico e histórico do monumento.

Conforme dissemos, dentro da Legislação Brasileira de Proteção aos Bens Culturais, é o Decreto – Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, instituído pelo Presidente Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde. Menciona, no seu Capítulo I, Art. 1º:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (LEGISLAÇÃO BRASILEIRA DE PROTEÇÃO AOS BENS CULTURAIS, 1976, p.5).

Conforme consta no Processo de Tombamento nº 1.500-T-02 (anexo), foi justificada a importância cultural dos bens que constituem o Acervo Arquitetônico e Urbanístico Art Déco de Goiânia na gestão do Prefeito Pedro Wilson Guimarães, e aprovada pelo então presidente do IPHAN, Dr. Carlos Henrique Heck, em 22 de novembro 2002.

Pela Instrução processual, que traz em sua plenitude a sustentação técnica, acolhida e ratificada pelo Departamento de Proteção, é que se entende que a motivação para o tombamento está voltada aos valores histórico, artístico e paisagístico dos bens descritos nos autos, vindo a ser inscrito nos livros de Tombo Histórico, de Tombo das Belas Artes e de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, denominado "Acervo Arquitetônico e Urbanístico Art Déco de Goiânia" (PARECER nº 027/02- GAB/PROJUR/IPHAN).

O tombamento do acervo arquitetônico *art déco* de Goiânia elevou a cidade a um destaque estético e artístico nacional e foi aprovado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em dezembro de 2002. Nele foram incluídos 22 prédios e monumentos públicos, o centro original de Goiânia e o núcleo pioneiro de Campinas. Conforme *Goiânia Art Déco* (2010, p.60), a proteção estadual é feita pela Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, por meio da sua Diretoria de Patrimônio, que registra bens patrimoniais no Livro do Tombo. Quanto à proteção municipal, a cobertura ocorre pela Lei de Zoneamento e pela Lei Orgânica Municipal.

O acervo consiste no patrimônio que se refere ao Núcleo Pioneiro de Goiânia – Conjunto da Praça Cívica (coreto, fontes luminosas, obeliscos com luminárias), Fórum e Tribunal de Justiça, Departamento Estadual de Informação, Palácio das Esmeraldas, Delegacia Fiscal, Chefatura de Polícia, Secretaria Geral, Tribunal Regional Eleitoral, Torre do Relógio e Residência de Pedro Ludovico Teixeira; e a bens isolados: Liceu de Goiânia, Grande Hotel, Teatro Goiânia, Escola Técnica, Estação Ferroviária, Trampolim e Mureta do Lago das Rosas, Núcleo Pioneiro de Campinas, Palace Hotel, Subprefeitura e Fórum de Campinas (GOIÂNIA *Art Déco*, 2010, p.75).

Todo o patrimônio tombado contém potencial para investigação e análise. Entretanto, para esta pesquisa, como se disse na Introdução, foi estabelecido um recorte e selecionadas três obras significativas da arquitetura hoteleira no estilo *art déco* em Goiânia nas décadas de 1930 e 1950: o Palace Hotel de Campinas, o Grande Hotel, que são bens tombados, e o Hotel Dom Bosco, de caráter particular, destituído de qualquer tipo de tombamento.

CAPÍTULO 2

O PALACE HOTEL DE CAMPINAS

2.1. Histórico e Contexto

O Palace Hotel de Campinas foi um edifício construído em 1938 e inaugurado em 1939, localizado na lateral direita sentido centro-norte de uma importante praça em Campinas, denominada Praça Coronel Joaquim Lúcio. Atualmente, seu funcionamento é destinado à Biblioteca Municipal Cora Coralina, propriedade da Prefeitura Municipal. O edifício, com área de 319,98 m², recebeu, em 1999, reforma com acréscimo e alteração de uso para Biblioteca Municipal. O projeto de restauração e readaptação foi financiado pela Embaixada do Japão.

Trata-se do primeiro hotel construído no estilo *art déco* que a pacata Campininha recebeu como ares de modernidade num momento em que Goiânia nascia sobre o berço desse antigo município que, anos atrás, já recebia viajantes, por ser um local de pouso.

Com o passar do tempo, a Campininha das Flores tornou-se um pouso obrigatório dos tropeiros e boiadeiros que vinham de outras regiões de Goiás, de Minas e de São Paulo rumo à capital do Estado, à cidade de Vila Boa de Goyaz (GOMES, 2010, p.32).

Foi construído com dois pavimentos com aproximadamente 30 quartos e duas baterias de banheiros feminino e masculino em cada pavimento, além de uma loja comercial (salão), recepção, estar, lavanderia, cozinha e área de serviço, com uma área total de 581,67 m². O restaurante localizado no térreo era local de eventos da sociedade campineira, como festas e casamentos.

O edifício Palace Hotel de Campinas situa-se a oeste da Praça Joaquim Lúcio, estaca ou marco zero/zero da cidade, na confluência das Avenida 24 de Outubro esquina com a rua Geraldo Ney, posição de fácil acesso para quem chega pela Avenida Anhanguera (GO-060 e GO-070) e dos municípios vizinhos, como Trindade, Abadia de Goiás, Guapó, Inhumas, Santa Bárbara de Goiás, etc. e para quem vai para o centro de Goiânia. A outra rua, a Geraldo Ney, é perpendicular à Avenida Anhanguera e à Avenida Castelo Branco e também à Avenida Rio Grande do Sul, que é a rua da Matriz de Campinas.

A Biblioteca Cora Coralina está situada no Setor Campinas, na quadra 23, no lote 15 na contraesquina da Praça Joaquim Lúcio e a Avenida 24 de Outubro, esquina com a Rua Geraldo de Oliveira Ney. O terreno possui área de 781,79 m², sendo as suas medidas: de frente, 34,44 m²; lateral esquerda, 18,00 m²; esquina, 3,30 m²; lateral direita, 29,26 m²; e fundos 22,80 m² e 12,60 m².



Imagem 5: Aerofoto da quadra 23 e lote 15, implantação do Palace Hotel, 2011.

Fonte: DVCAD (Divisão de Cadastro), da DRINF (Diretoria de Informações Urbana e Geoprocessamento), da SEMDUS (Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano Sustentável).

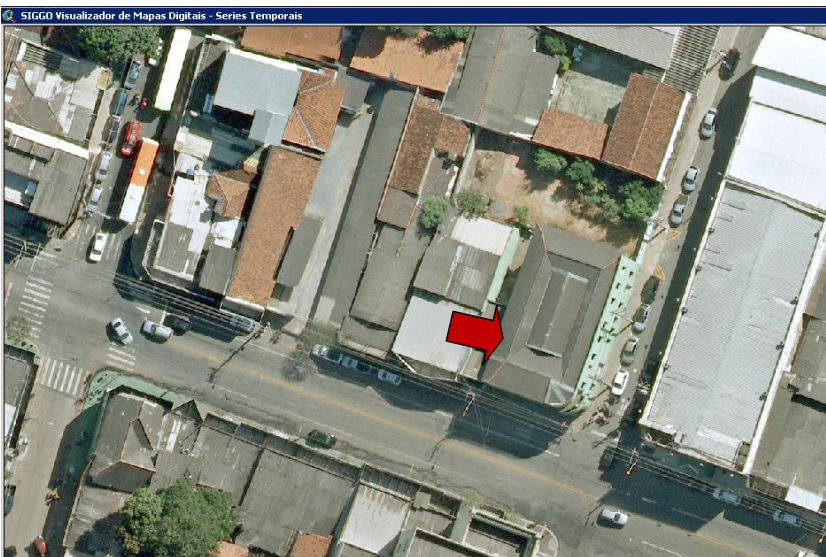


Imagem 6: Aerofoto da quadra 23 e lote 15, implantação do Palace Hotel, 2011.

Fonte: DVCAD, da DRINF da SEMDUS.

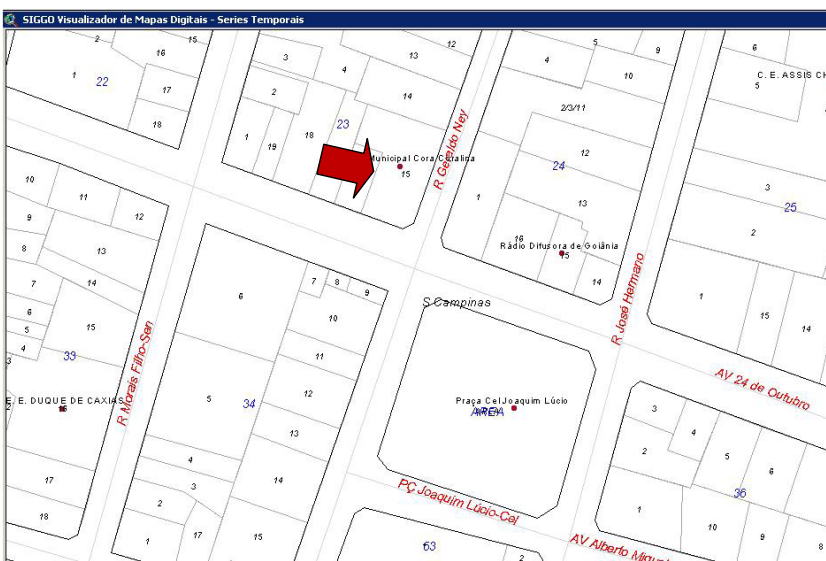


Imagem 7: Aerofoto da quadra 23 e lote 15, implantação do Palace Hotel, 2011.

Fonte: DVCAD, da DRINF da SEMDUS

Olhar para o Palace Hotel denominado hoje Biblioteca Cora Coralina, na Praça Joaquim Lúcio, é viajar no tempo e reencontrar com Campinas e sua rica história, que, em 2010, completou 200 anos de existência.

A antiga cidade de Campinas representou um marco inicial na construção de Goiânia, como um berço para seu surgimento. Representa ainda hoje a história, a memória, o registro vivo do tempo, das transformações, das construções de taipa que existiram e das que deixaram de existir, daquelas erguidas sobre os novos adobes e daquelas construídas pelas pinceladas da modernidade, que anunciavam, além da alvenaria, novas técnicas, novos programas e consequentemente singelas fachadas decoradas, o *déco*.

Segundo Gomes (2010, p.34), muitos povoados surgiram e deixaram de existir na Província de Goyaz. Movidas pelo ciclo do ouro, as famílias se estabeleciam às margens dos importantes rios, e não foi diferente com o arraial de Campinas, que surgiu nas proximidades das terras férteis do Ribeirão Anicuns, no início do século XIX, em 1810. Com o declínio da atividade mineradora, as atividades agropastoris direcionadas à subsistência ganharam força, caso de Joaquim Gomes da Silva Gerais e sua família. Estes, além de estabelecerem nas terras que seriam mais tarde as de Campinas, doaram lotes de terras à santa padroeira.

Doação essa pioneira por iniciativa do fazendeiro Joaquim Gomes Gerais que, com o passar dos anos, a partir da capela, deu origem a uma pequena aglomeração urbana em zona rural, tornando-se o primeiro sítio histórico que vai se constituir no arraial a ser conhecido por Campininha das Flores (GOMES, 2010, p.32).

Conforme entrevista de Kátia do Carmo (2013):

a imagem da Nossa Senhora da Conceição é o objeto mais antigo de Campinas, é a santa que veio na comitiva da expedição para a fundação do povoado. Naquela época eles tinham que comprar terra e tinham que fazer doação para a Igreja, para o patrimônio da santa, Nossa Senhora da Conceição. É uma imagem do Veiga Valle... e que hoje tiraram a nossa santinha para a lateral direita (do altar da Igreja Matriz de Campinas) ... o centro é da Nossa Senhora da Conceição!

De acordo com Ney (1975, p.13), no final do século XIX, os padres redentoristas chegaram à região, vindos do Sul da Alemanha, com o objetivo de organizar e dirigir a festa popular e a romaria em louvor à Santíssima Trindade, fixando residência além da margem do Cascavel e construindo, em 1895, um convento e uma capela onde se localizava a Vila São José.

Com a chegada desses religiosos, segundo Campos (1985, p.30), grandes transformações foram impressas no povoado, que seria elevado à condição de cidade em 1914. Foram essas transformações: a construção da nova Matriz, a instalação do primeiro telefone do Estado entre Campinas e Trindade, instalação da primeira usina elétrica, edição do primeiro jornal, fundação do colégio Santa Clara pelas irmãs franciscanas alemãs, o segundo cemitério.

Foi um momento de mudanças também trazidas pela estrada de ferro e de uma linha da Auto Viação Goiana, que cobria o trecho da última estação da ferrovia para as outras cidades.

De acordo com Gonçalves (2002, p.100), o coronel Joaquim Lúcio era uma espécie de patriarca e dono das fazendas da região e Licardino de Oliveira Ney, seu genro, intendente de Campinas de 1921 até 1923. Nomeado prefeito do município por Pedro Ludovico em 1931, permaneceu no cargo até sua extinção em 1935. De espírito empreendedor, esteve presente durante todo o processo inicial da implantação da Nova Capital e colaborou significativamente para o novo impulso de modernidade em Campinas, como a Praça Joaquim Lúcio e várias outras construções. No seu relatório de 10 de janeiro de 1935, Atilio C. Lima apontava essa onda de progresso por que passava a antiga cidade:

Campinas pela sua proximidade do local escolhido, viu dentro do perímetro urbano, em poucos meses, duplicar o número de suas casas! Fato extraordinário, em vista de ter sido nulo o aumento das construções nesta cidade em período anterior de 50 anos. São dignos de nota também os serviços de obras públicas urbanas, como sejam meio-fio, coretos, jardins, etc., dantes inteiramente desconhecidos. Esta cidade que vegetava com sua vida rudimentar em torno da Igreja, no período anterior à ideia da mudança da capital, atualmente com a intensificação do tráfego para Leopoldo de Bulhões, ponta linha de Estrada de Ferro, desenvolve-se vertiginosamente, criando um imenso tentáculo que busca atingir a cidade em construção. E a distância que as separa, de apenas cinco quilômetros, em breve será vencida (MONTEIRO, 1938, p.137).

Segundo Monteiro (1936, p.44), quando Pedro Ludovico assumiu, em 1933, como chefe do Governo Provisório do Estado e firmou a ideia da mudança da capital, tratou de nomear uma comissão para a escolha do lugar mais apropriado. A comissão era composta por algumas personalidades ilustres, como D. Emanuel Gomes de Oliveira, bispo de Goiás; o engenheiro e urbanista, João Argenta; Dr. Colemar Natal e Silva, advogado; Dr. Laudelino Gomes de Almeida, diretor do Serviço Sanitário do Estado; e Dr. Jerônimo Fleuri Curado, engenheiro do Estado e outros. As quatro localidades para objeto de estudo eram Bonfim (Silvânia), Ubatan, Pires do Rio e Campinas, que deveriam ser avaliadas por uma subcomissão constituída somente por técnicos: João Argenta, Laudelino Almeida e Jerônimo Curado. O encontro da subcomissão técnica para a apresentação do memorial dos estudos procedidos nas localidades ficou marcado para Campinas, que foi eleita o local mais apropriado para a capital nova, por se localizar no centro da parte mais povoada do Estado e pela sua topografia.

Embasado tecnicamente, Dr. Pedro Ludovico decidiria, então, que a nova capital seria construída no local situado nos arredores de Campinas, conforme indicara a Comissão. O resultado foi o Decreto n. 3.359, de maio de 1933, que dispôs:

Art. 1.º A região às margens do córrego "Botafogo", compreendida nas fazendas denominadas "Criméia", "Vaca Brava" e "Botafogo", no município

de Campinas, fica escolhida para nela ser edificada a futura capital do Estado [...] (MONTEIRO, 1938, p.67).

Segundo Gomes (2010, p.34), Campinas deixou de existir como município pelo Decreto nº 327, de 2 de agosto de 1935, e passou a ser bairro da nova capital do Estado no mandato do prefeito nomeado Venerando de Freitas Borges, gestor de 1935 a 1945, pela Lei n.º1, de 4 de janeiro de 1936, aprovada pela Câmara Municipal de Goiânia. Assim, Goiânia nasceu amparada pelo bairro de Campinas, que lhe fornecia desde mão de obra nas mais diversas especialidades da construção civil até a matéria-prima para a construção de Goiânia.

A história da Praça Joaquim Lúcio e do Palace Hotel

Contar a história do edifício do Palace Hotel de Campinas é remontar à história das imediações, do entorno, das construções vizinhas, das ruas, avenidas, da esquina e, inevitavelmente, da Praça Coronel Joaquim Lúcio, que estabelecia um diálogo vivo com cada construção, que, ao mesmo tempo, compartilhava também as transformações da praça. As remodelações ocorridas na praça influenciaram significativamente as mudanças nas edificações do entorno, como aconteceu com o Palace Hotel.

No início dos anos 30, o cenário da paisagem da Praça Coronel Joaquim Lúcio, em Campinas, era de um grande largo que convivia com as arquiteturas vernáculas e com as tradições das festas que aconteciam em Pirenópolis, como as Cavalhadas e as Festas dos Três Dias, trazidas pelo filho do fundador, como mostra a imagem abaixo. Nesse momento, ainda não existiam calçadas nem meio-fio e os postes de energia elétrica e iluminação apareciam em um dos lados e no meio da pista.

Este é considerado o primeiro momento da praça, com a presença do primeiro Coreto, a Casa de Câmara e Cadeia e a residência do prefeito Oliveira Ney.



Imagem 8: Festa do Divino, o primeiro Coreto e a Casa de Câmara e Cadeia no fundo da Praça Coronel Joaquim Lúcio. Alois Feichtenberger, c.1936, Goiânia-Go. Fonte: Acervo MIS/GO.

Enquanto os edifícios da Praça Cívica estavam em construção, alguns departamentos da administração pública do Estado foram abrigados em Campinas, como menciona Monteiro (1938, p.336): a Diretoria Geral de Segurança Pública, que, em dezembro de 1935, foi transferida para o primeiro andar da Cadeia, e a Diretoria de Administração, que se mudou para o prédio ao lado no ano seguinte.

O prefeito de Campinas, o empresário Licardino de Oliveira Ney, além de morar de frente à praça (indicação), era proprietário de outros estabelecimentos situados em local posterior à sua casa e de outros que a circundavam. Eram a primeira construção em alvenaria da cidade.

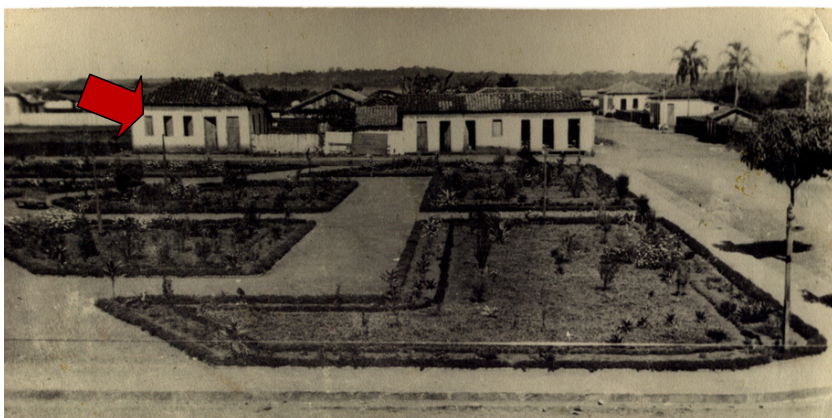


Imagem 9: Casa do prefeito Licardino Ney à esquerda e o Novo Hotel (indicado) na Praça Coronel Joaquim Lúcio. Autor desconhecido, década de 1930 (pintura), Goiânia-Go. Fonte: Acervo MIS/GO

Conforme informações da ex-funcionária pública, campineira, Maria Bárbara de Freitas (Dona Bitá), nascida em 1922, em entrevista para esta pesquisa, nessa época o hotel se chamava Novo Hotel. Para administrá-lo, o proprietário convidou o casal João Manuel da Silva e Madalena Reis, D. Nenem: “eram muito simpáticos e ela cozinhava muito bem e eram residentes em Trindade”. Posteriormente, em 1933, o hotel foi vendido para Arthur Magalhães e sua esposa Nenem Maria, também ela de tradicional família trindadense. Nesse momento, ficou conhecido como Hotel Magalhães.

Alguns anos mais tarde, ainda nos anos 30, o imóvel foi adquirido pelo fazendeiro, juiz e desembargador Raul Naves, que o cedeu, em comodato, ao cunhado João Duarte, tornando-se então Hotel Duarte. De acordo com a imagem abaixo, é possível verificar que a construção era como um casarão com paredes de adobe, janelas de madeira e telhado colonial de quatro águas.

Segundo a arquiteta e técnica do patrimônio histórico da SEPLAN, Kátia do Carmo, em entrevista: “o segundo momento significativo da praça ocorre provavelmente entre 1933 e 1935, que é a primeira urbanização da Praça Joaquim Lúcio, ainda na presença do urbanista Atilio C. Lima, que vai embora em 10 de janeiro de 1935”. Do que se pode constatar que foi Atilio C. Lima quem projetou o primeiro coreto da praça em 1931, com uma linguagem da arquitetura vernacular: elevado coberto, tinha formato hexagonal, com telhado triangular, sustentado na base por seis pilares em alvenaria. Em volta dos pilares, na parte superior, existia um guarda-corpo trabalhado com detalhes geométricos do déco.



Imagem 10: Pensão Duarte, 1934.
Fonte: Autor desconhecido.

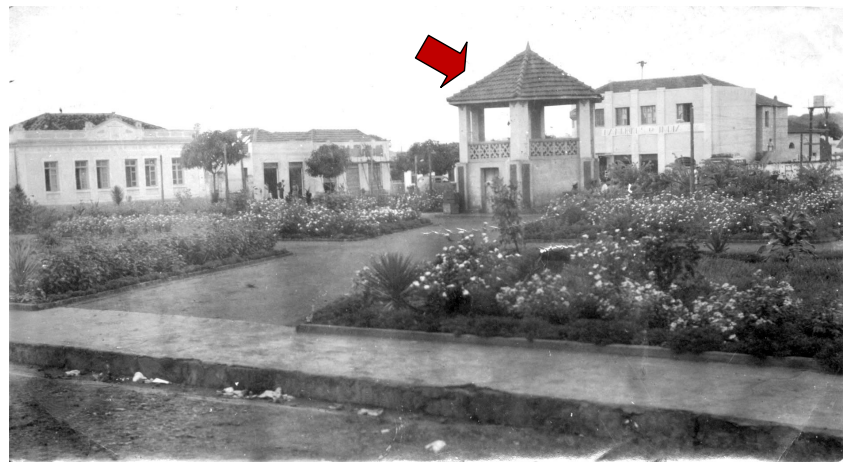


Imagem 11: Os passeios internos da praça ainda eram de terra. Só os externos tinham acabamento e o Hotel Duarte se localizava atrás do coreto.
Fonte: Hélio de Oliveira



Imagem 12: Pensão Duarte ao lado do cinema na Praça Joaquim Lúcio. Alois Feichtenberger, c.1936, Goiânia.
Fonte: Acervo MIS/GO



Imagem 13: Pensão Duarte e construção do segundo coreto na Praça Coronel Joaquim Lúcio. Sílvio Berto, década de 1940 (atribuído), Goiânia-GO. Fonte: Acervo MIS/GO.

O Hotel Duarte ficava na esquina, em frente ao novo edifício do cinema, Cine Teatro Campinas, construído em dois pavimentos e que movimentou ainda mais a vida cultural da praça.

O jornal *O popular*, de 12 de maio de 1938, relatou o surgimento de uma vida cultural em Campinas e a necessidade de trazer a modernidade para os edifícios do entorno da praça, determinando demolições das arquiteturas vernáculas, como a Casa de Câmara e Cadeia e, inclusive, do Hotel Duarte.

Um dos logradouros mais aprazíveis de Goiânia é sem dúvida alguma, a praça Joaquim Lúcio, no bairro de Campinas. O bem cuidado jardim que se delinea em seu centro, além de emprestar-lhe um lindo e agradável aspecto, faz dessa praça um ponto predileto, procurado pela nossa sociedade. Nela vai ter a avenida 24 de Outubro, a mais ampla e movimentada do bairro. Ali levanta-se ainda o Cine Teatro Campinas, que se impõe pela grandeza de suas linhas arquitetônicas.

Há, contudo, qualquer coisa contrastando com a beleza do lugar, pondo uma nota dissoante e anti-estética no conjunto harmônico. São diversos prédios, de estilo antiquado e que uma Capital, construída dentro das exigências urbanísticas, não comporta e não tolera.

Tais prédios acabam de ser condenados pela prefeitura Municipal, que já determinou as primeiras demolições.

Entre os prédios a serem demolidos figura o Hotel Pouso Alto, antigo Hotel Duarte. Dentro de poucos meses estará a praça Joaquim Lúcio completamente remodelada. (O POPULAR, 1938).

O em 1937, o *Correio Oficial* de 21 de abril menciona a contratação de Benedito Zupelli para executar o passeio do Jardim Público e da Avenida 24 de Outubro, num total de 6.000 metros quadrados. Traz a referência da proposta de reurbanização da praça. Em 1939, de acordo com informação da *Folha de Goiaz* de 26 de novembro, a praça ainda estava em reforma:

De há dias, o Jardim Público da Praça Joaquim Lúcio, em Campinas, está sendo reconstruído, demolidos o antigo coreto e os velhos canteiros.

A prefeitura Municipal mete mãos a uma obra de vulto, tal seja a de dotar o elegante bairro de um logradouro digno de sua população. (FOLHA DE GOIAZ, 1939)

No lugar da arquitetura colonial da Pensão/Hotel Duarte, Raul Naves, em 1937, inicia uma nova construção em estilo *art déco*, inaugurando-a no final de 1938 como Palace Hotel. Muitas autoridades, políticos e engenheiros que vieram construir Goiânia hospedavam-se no Palace Hotel. A Sra. Lilian Yabec Chiarella, filha de Camilo Francis Yasbec, em entrevista ao jornal *O Popular*, 19/07/92, p.7, diz que o fato mais importante envolvendo o Palace Hotel foi a mudança da Capital: “O Dr. Pedro saiu da Cidade de Goiás e chegou à noite, a Campinas, onde se hospedou na parte antiga do Palace Hotel. Ali se reuniu com o prefeito Licardino de Oliveira Ney e outras autoridades e traçou os planos de mudança da capital.”

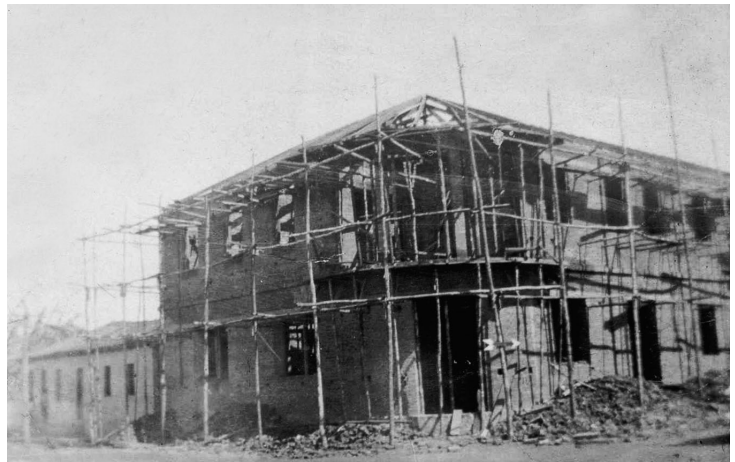


Imagem 14: Construção do Palace Hotel, 1936.
Fonte: Hélio de Oliveira.

O terceiro momento importante na história da praça na década de 1940 foi o da execução do projeto de reurbanização e do coreto, de autoria de José Neddemeyer, com estilo *art déco* presente no relógio, no paisagismo com poda de topiária, nos passeios, mobiliário e iluminação urbanos e fachadas dos edifícios do entorno, conforme imagens a seguir.

O coreto tinha uma parte ligada ao térreo por uma escadinha interna e, ao seu redor, existiam bancos cimentados. As paredes receberam vidros verdes misturados à argamassa, o mesmo material que compõe a fachada do Palácio das Esmeraldas.



Imagem 15: Praça Joaquim Lúcio, 1945.
Fonte: Autor desconhecido.

Nesse momento, a Superintendência de Obras de Goiânia era diretamente subordinada ao interventor federal Dr. Pedro Ludovico Teixeira e as arquiteturas produzidas eram vinculadas a nomes como os engenheiros Geraldo Rodrigues dos Santos e Eurico Viana, José Neddemeyer, Salvador Batalha e outros. É um período em que se reconhece a identidade do *art déco* na Praça Coronel Joaquim Lúcio, como se Campinas participasse do Batismo Cultural de Goiânia acontecido em 5 de julho de 1942. O Palace Hotel é um edifício de destaque, com sua implantação na esquina do lote e sacada voltada para a praça, dialogando com esta.

Em entrevista, o casal Hélio de Oliveira, um dos primeiros fotógrafos de Goiânia, atualmente com 82 anos, e sua esposa Dona Maria (Maria Benedita Chagas de Oliveira), que moram em Campinas desde a década de 30, relatam ter boas lembranças da praça. D. Maria menciona sua vivência no local na década de 40:

Eu achava a praça linda! Era muito florida, bem decoradinha, com os canteiros com murta aparadinha... tinha os arcos, bem podadinho, tinha um relógio de quatro faces, a iluminação era com globos e a praça era bem iluminada. A praça era maior, porque foi tirada parte da praça de um lado e de outro e tinha uma fonte luminosa, tinha peixes, tinha cágado, os bancos eram de granito, era bem diferente do que é a praça hoje. Então a gente ia à igreja e quando a gente voltava íamos brincar um pouquinho na praça (OLIVEIRA, 2013).



Imagem 16: Praça Joaquim Lúcio, 1945.
Fonte: Hélio de Oliveira.

A praça era um local onde aconteciam eventos sociais, festas religiosas, *footings* dos jovens da pequena sociedade campineira, local de encontros, desencontros, inícios de inúmeros namoros que resultaram em significativos casamentos. Local de comícios políticos, como exemplifica a imagem abaixo, tendo como pano de fundo o Relógio e o Coreto em *art déco*.

A sacada do Palace Hotel de Campinas era utilizada para discursos políticos, sermões de padres, conforme entrevista com o escritor Horiestes Gomes em anexo : "Da sacada do prédio, falaram aos campineiros Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, Ademar de Barros, João Goulart, Alfredo Nasser, Pedro Ludovico e vários outros nomes ilustres".

Imagem 17: Comício de Jerônimo Coimbra Bueno na Praça Joaquim Lúcio, em Campinas, 1954.
Fonte: Hélio de Oliveira.



Imagem 18: Pedro Ludovico Teixeira em solenidade da sacada do Palace Hotel, em Campinas, 1957.
Fonte: Hélio de Oliveira.



Em 1945, Raul Naves vendeu o hotel para o sírio Camilo Francis Yasbec e sua mulher, Dona Rosa. Empresário bem sucedido, foi rever os parentes no Líbano, aqui deixando a esposa com duas filhas, Lília e Leila. Um enfarte fulminante vitimou-o longe dos seus. O hotel foi alugado com todo o seu equipamento, mas a família Yasbec só conseguiu reavê-lo dez anos depois, em precário estado, por ordem judicial. D. Rosa Yasbec restaurou-o, auxiliada por sua filha solteira Lílian, e conseguiu reerguer o Palace. Com o falecimento da proprietária, o hotel foi vendido para Taceo Meyva e sua esposa, Lucília Ortêncio.

De acordo com *O Popular* de 19/01/98, a partir de informações prestadas por uma das filhas de um antigo proprietário, a Sra. Florinda Gebrihn, de 79 anos, de 1948 a 1952, o Palace Hotel de Campinas tornou-se propriedade do Sr. Ramos Gebrihn.

O quarto momento da praça ocorreu no final dos anos 50 e início dos 60, na administração do Prefeito Hélio Seixo de Brito: o coreto foi demolido, dando lugar a um espelho d'água e a novos desenhos dos canteiros e passeios, de acordo com a imagem a seguir.



Imagem 19: Parte de baixo da Praça Joaquim Lúcio. Na lateral direita, o Hotel Campinas, 1962. Fonte: Hélio de Oliveira.

Na década de 70, a imagem do edifício do Palace Hotel, ao final da Avenida 24, em frente ao edifício Geraldo Ney e ao Cine Rio, já não se destacava mais na paisagem, em virtude do crescimento da cidade e das novas ocupações. A praça, na lateral esquerda, ainda era recuada da Avenida 24, situação que será posteriormente modificada.



Imagem 20: Av. 24 de Outubro. Abaixo, a Rua Couto Magalhães, 1974. Fonte: Hélio de Oliveira.

Imagem 21: Fachada frontal do Palace Hotel abandonado, 1997 (atribuída).
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 22: Fachada lateral do Palace Hotel abandonado, Rua Oliveira Ney, 1997.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



O Tombamento Estadual e a Reforma

José Mendonça Teles, quando secretário de cultura de Goiânia, na segunda gestão do Prefeito Nion Albernaz (1989- 1993), propôs que o município adquirisse o prédio do antigo Palace Hotel para transformá-lo num espaço cultural. Como Campineiro e amante da tradição, reconhecia a importância do velho prédio, que hospedou importantes personalidades no processo histórico-cultural de Campinas. O prefeito aprovou a ideia e manteve contato com o proprietário do prédio, Sr. Toceu Mevia, que aceitou a proposta e recebeu o pagamento após alguns meses de burocracia, como informa *O Popular* de 04 de agosto de 1992 :

A prefeitura de Goiânia acertou sexta-feira, dia 31, com o proprietário do Palace Hotel de Campinas, Toceo Mevia, a indenização do prédio adquirido por Cr\$ 236 milhões. A entrega do cheque foi no gabinete do secretário de Finanças, Valdivino de Oliveira, na presença do secretário municipal de Cultura, José Mendonça Teles.

Nion Albernaz desapropriou, por meio do Decreto nº 095, de 30 de janeiro de 1992, o imóvel para fins de utilidade pública. Em 05 de dezembro de 1991, a Câmara Municipal de Goiânia já havia aprovado o projeto do vereador Rosiron Wayne (Lei Nº 7.022), declarando o Palace Hotel integrante do Patrimônio Histórico-Cultural de Goiânia, conforme o Diário Oficial do Município, nº. 974, sexta-feira, 27/12/91, p.04, em anexo.

O edifício do Palace Hotel de Campinas ficou um tempo desativado, até que surgiu uma proposta de sua ocupação pela diretora da Biblioteca Cora Coralina, que já funcionava, desde 1985, do outro lado da Praça Joaquim Lúcio, onde hoje funciona a Junta Militar. Sônia Imai, a diretora da Biblioteca, enfrentava uma série de problemas, inclusive de espaço, e teve a iniciativa de buscar verba junto à Embaixada do Japão, ao saber da existência de um convênio deste país com o Brasil. Em entrevista, Sônia Imai detalha :

Como o prédio era muito pequeno, a gente não conseguia suprir a demanda dos usuários. Diz que na época era uns 800 alunos/dia – porque Campinas não tinha Biblioteca, então a gente atendia Campinas, setores periféricos e também cidades adjacentes, como Inhumas, Goianira, Trindade. Então o público era muito grande.
[...] Eles fizeram uma primeira avaliação e vieram fazer uma vistoria. Aprovaram o projeto, a partir de então, a coisa tomou outro rumo.

A parceria foi estabelecida entre a contratante, Embaixada do Japão no Brasil, representada pelo embaixador Katsunari Suzuki, e o contratado, o Governo do Município de Goiânia, representado pelo prefeito Nion Albernaz e pelo Secretário de Cultura César Luíz Garcia, em 15 de outubro de 1999.

De acordo com o Contrato de Assistência Financeira entre a Embaixada do Japão no Brasil e o Município de Goiânia para o Projeto de Mudança e Reforma da Biblioteca Cora Coralina (anexo) [...], o Japão concedeu assistência financeira gratuita ao Município de Goiânia no valor máximo de US\$ 83.183,00 [...]. Segundo documento enviado pela embaixada à diretora Sônia Imai, já em 2001, pedindo os custos da reforma do edifício (anexo), estes foram avaliados em R\$ 222.793,85. A parte desembolsada pela prefeitura de Goiânia foi de R\$ 76.264,33 e a parte desembolsada pela embaixada do Japão, de R\$ 146.529,52.

Seguindo informações contidas no Relatório Técnico sobre o Projeto de Ampliação, Reforma, Restauração e Adequação do Edifício "Palace Hotel De Campinas", para a instalação da Biblioteca Municipal Cora Coralina, o início das atividades ocorreu em junho de 1999, contando com uma equipe composta pela Secretaria Municipal de Planejamento/

SEPLAN, das arquitetas Kátia do Carmo de Paiva e Maria Aparecida de Jesus Cuevas (dados históricos da edificação e diretrizes com acompanhamento para restauração do edifício); pela Secretaria Municipal de Cultura / Biblioteca Cora Coralina, da bibliotecária Sônia Imai (Programa para a Biblioteca); pela Companhia de Obras / COMOB – Execução das Obras, arquitetos Cleumar Moura Amaral, Nagib Rahime (Projeto de Arquitetura) e Eng. Civil Rosane Rotoli; e pela COMURG, Arq. Margaret Luisa Pimentel (Projeto de Luminotécnica).

As vantagens da ocupação do Palace Hotel de Campinas pela Biblioteca Cora Coralina foram as que se seguem: por se tratar de um prédio público tombado, o seu uso evita o seu esquecimento; depois, pela sua localização privilegiada pela convergência de linhas de ônibus e centralização em relação ao maior número de escolas, torna-se apto a melhor atender à sua demanda.

Para adequar o edifício ao novo programa de necessidades, algumas adaptações tiveram de ser orientadas, tendo em vista: as condições técnicas (estrutura e de materiais), as condições físicas do espaço, flexível para atender novos arranjos na estrutura funcional, as condições de acessibilidade aos portadores de necessidades especiais e as exigências ambientais, como iluminação, ventilação, insolação, ruído e cor.

O processo de intervenção ocorreu nas etapas a seguir.

A Secretaria Municipal de Obras fez a licitação, a firma contratada que executou a ampliação, adequação e reforma foi a JW Construtora Ltda. e o Responsável Técnico foi Wilmar de Sousa Pereira. As obras iniciaram-se com a colocação do tapume e da placa de obra, como mostram as imagens a seguir.



Imagem 23: Sacada do Palace Hotel com a placa da obra da Reforma, 1999. Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 24: Palace Hotel sem cobertura com tapume, 1999.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 25: Demolição das paredes do pavimento superior do Palace Hotel, 1999.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 26: A estrutura metálica foi utilizada como malha estrutural que sustentou todo o edifício.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 27: A caixa de alvenaria autoportante em volta da escada central foi preservada e utilizada como elemento que apoiou a malha estrutural em estrutura metálica, 11 de fevereiro de 1999.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 28: A estrutura metálica incorporada à caixa da escada em alvenaria estrutural.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 29: Os pilares, vigas e tesouras em estrutura metálica se unem à caixa da escada para compor toda a estrutura da reforma.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 30: A estrutura metálica também utilizada na cobertura.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 31: Colocação de novas telhas sobre caibros, terças e tesouras metálicas.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.

Segundo depoimento da arquiteta Kátia do Carmo a respeito da reforma do telhado:

O goianiense... a pessoa que trabalha o telhado não acerta esse ponto aí. Esse telhado, infelizmente, a administração não deu conta de fazer a gestão da licitação da empresa construtora. Isso aí já trocou umas duas ou três vezes e continua dando problema porque as pessoas não sabem trabalhar a telha francesa.



Imagem 32: Vista da cobertura.
Fonte: Arquivo Biblioteca
Cora Coralina.



Imagem 33: Vista do forro
parcialmente colocado em
02 de abril de 2000, em
lambril.
Fonte: Arquivo Biblioteca
Cora Coralina.



Imagem 34: Guarda-corpo em metal do pavimento superior.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 35: Antigo lavatório dos banheiros.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 36: Ampliação dos banheiros, copa, cozinha, área de serviço e vista posterior do Palace Hotel.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 37: Vista interna do pavimento superior.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 38: Cápsula para Portadores de Necessidades Especiais.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.



Imagem 39: Fachada Frontal após a Reforma, 2000.
Fonte: Arquivo Biblioteca Cora Coralina.

O edifício recebeu a conclusão da reforma em 2000, com acréscimo e alteração de uso para a Biblioteca Municipal. O projeto de restauração e readaptação financiado pela Embaixada do Japão se confirma na placa instalada na recepção, conforme imagem a seguir.



Imagem 40: Placa de Entrega da Reforma e Ampliação, 2005. Fonte: Daniella Medeiros Moreira Rocha.

A entrega da obra de reforma e ampliação do Palace Hotel em 2000 provocou um movimento que repercutiu na administração seguinte, a do Prefeito Pedro Wilson Guimarães, que implantou um projeto de revitalização da praça e reconstrução do coreto.

A Secretaria de Cultura fez um plebiscito e a população foi consultada para decidir sobre qual versão do coreto deveria ser reconstruída: o Projeto de 1931 ou o de 1942. O primeiro Projeto do Coreto de 1931 foi aprovado, conforme figura a seguir: coreto com formato hexagonal, em alvenaria, telhado de madeira e telha de barro, remetendo ao primeiro coreto que provavelmente fora projetado por Atilio C. Lima. Possuía características da arquitetura colonial e detalhes do *déco*, como guarda-corpo em madeira contendo um módulo básico repetido e decorado com uma peça curva em espelho, que se rebate formando uma composição geométrica.

A inauguração aconteceu em abril de 2002. Esse foi o quinto momento significativo da Praça Joaquim Lúcio, dentro do seu percurso histórico até os dias atuais.

Imagem 41: Revitalização da Praça Joaquim Lúcio: reconstrução do Coreto de 1931, 2000.
Fonte: Hélio de Oliveira.



Imagem 42: Reforma do coreto da Praça Joaquim Lúcio, Campinas, Goiânia.
Fonte: Daniella Moreira Rocha, 2013.



Imagem 43: Detalhe do guarda-corpo em madeira.
Fonte: Daniella Moreira Rocha, 2013.



O Tombamento Federal

Em dezembro de 2002, foi aprovada pelo IPHAN, a proposta de tornar patrimônio nacional o acervo arquitetônico art déco de Goiânia. O edifício do Palace Hotel de Campinas se inseriu nos bens a serem tombados, de acordo com o Ofício nº 467/02 do presidente do IPHAN, Carlos Henrique Heck, encaminhado à prefeitura de Goiânia, conforme anexo.

A praça Joaquim Lúcio entrou dentro do contexto do tombamento do Palace Hotel como subárea com restrições de ocupação, uma vez que o diálogo do edifício e seu entorno eram marcantes para a preservação histórica do bem e da identidade do lugar, de acordo com as figuras que se seguem.

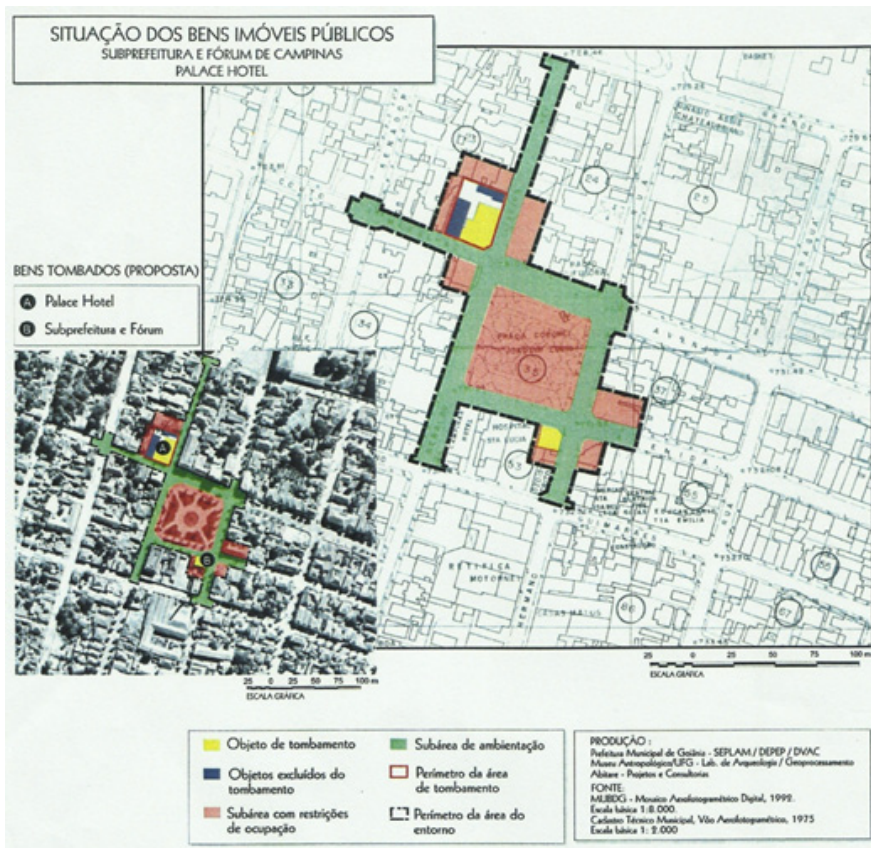


Imagem 44: Planta de Situação do Tombamento do Palace Hotel, 1992.
Fonte: MUBDG – Mosaico Aerofotogramétrico Digital (GOIÂNIA ART DÉCO, acervo arquitetônico e urbanístico – Dossiê de Tombamento, 2010).

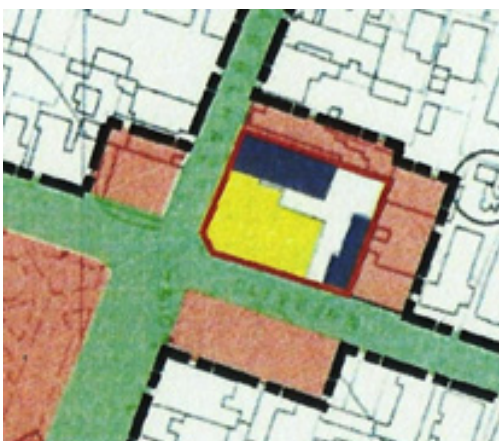


Imagem 45: Planta de Localização (em amarelo) do Palace Hotel, 1992.
Fonte: MUBDG – Mosaico Aerofotogramétrico Digital (GOIÂNIA ART DÉCO, acervo arquitetônico e urbanístico – Dossiê de Tombamento, 2010).

2.2 Descrição e Análise do Palace Hotel de Campinas

2.2.1 O Partido e o Programa de Necessidades (Planta original e modificações)

Sendo o partido geral a síntese dos diferentes problemas gerados pelos vários aspectos da composição, contendo as formas gerais da obra, é possível analisar que o partido do Palace Hotel de Campinas sofreu influência do terreno de esquina, da técnica construtiva, que não permitia vãos maiores, e do programa de necessidades. Por se configurar num hotel, teve as distribuições dos quartos na maior dimensão horizontal e a circulação no meio desses ambientes, a partir dos quais se configuraram as aberturas presentes nas fachadas e a intenção de uma implantação de esquina sem recuo, aos moldes do estilo *art déco*. Trata-se de um partido que reúne todos esses elementos e possui a forma de um paralelograma retangular que, na esquina, se torna abaulado e recebe um tratamento decorativo que lhe suaviza o volume monolítico.

O Programa de Necessidades do Palace Hotel de Campinas registrado no memento em que foi feito o levantamento que precede o projeto de reforma se encontra traduzido nas imagens subsequentes, contendo a planta baixa do pavimento térreo e do pavimento superior e planta de cobertura.

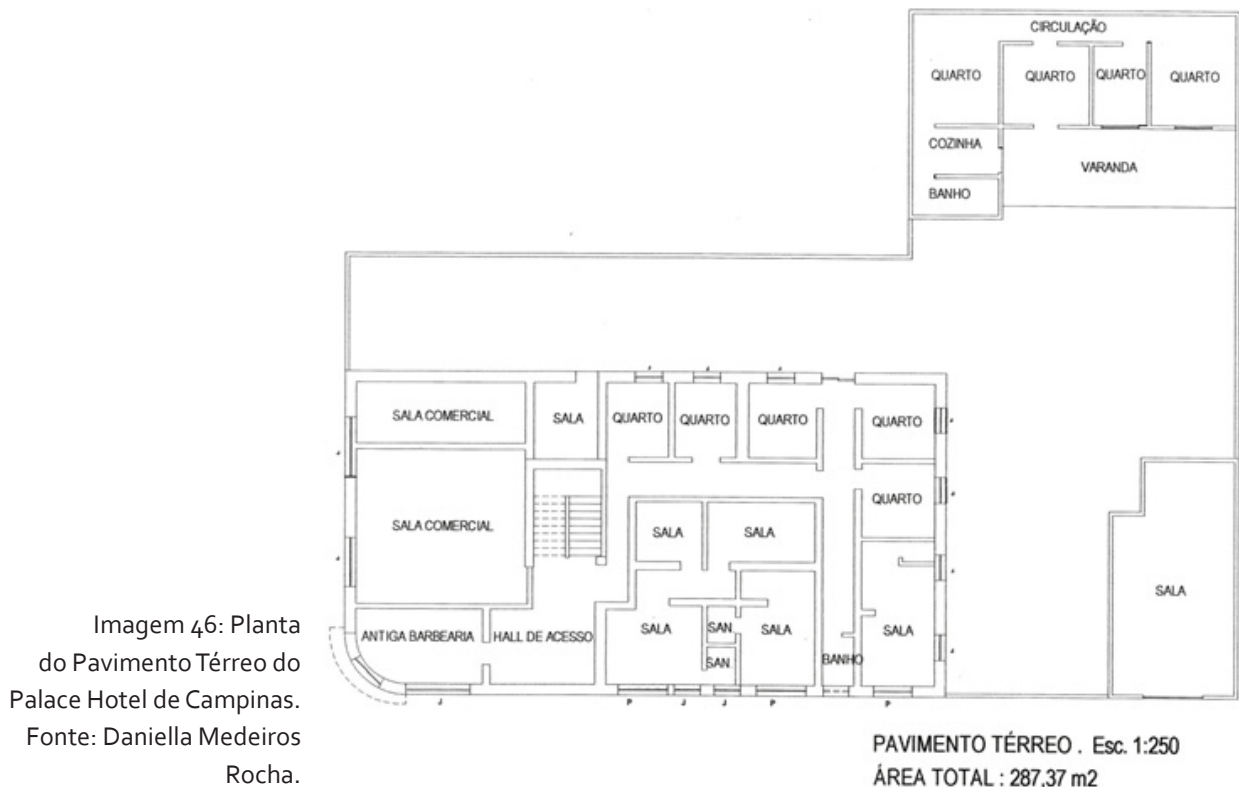


Imagem 46: Planta do Pavimento Térreo do Palace Hotel de Campinas.
Fonte: Daniella Medeiros Rocha.

O térreo possui área total de 435,11 m², considerando todas as construções existentes, sendo a área da edificação de 287,37 m², o barracão dos fundos, de 103,0 m² e a sala da lateral, de 44,16 m². O programa de necessidades verificado no memento se constituía de uma barbearia, uma recepção, sete salas comerciais, três sanitários e uma escada. Provavelmente pela planta original, na lateral esquerda funcionava o restaurante. Na lateral direita, uma loja, e, no fundo, um barracão.

No pavimento superior, há uma sacada, quatro banheiros, dois masculinos e dois femininos, vinte dois quartos e uma escada de circulação vertical. A área total é de 291,58 m².

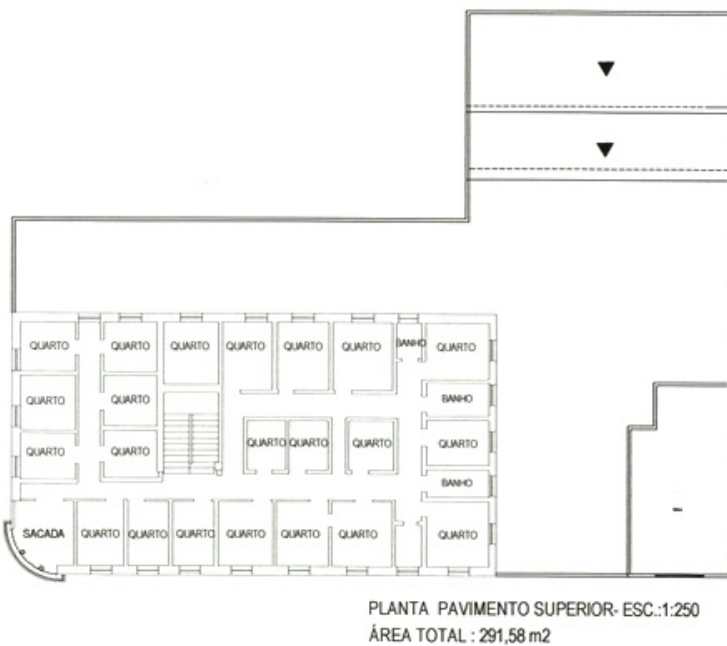


Imagem 47: Planta do Pavimento Superior do Palace Hotel de Campinas.
Fonte: Daniella Medeiros Rocha.

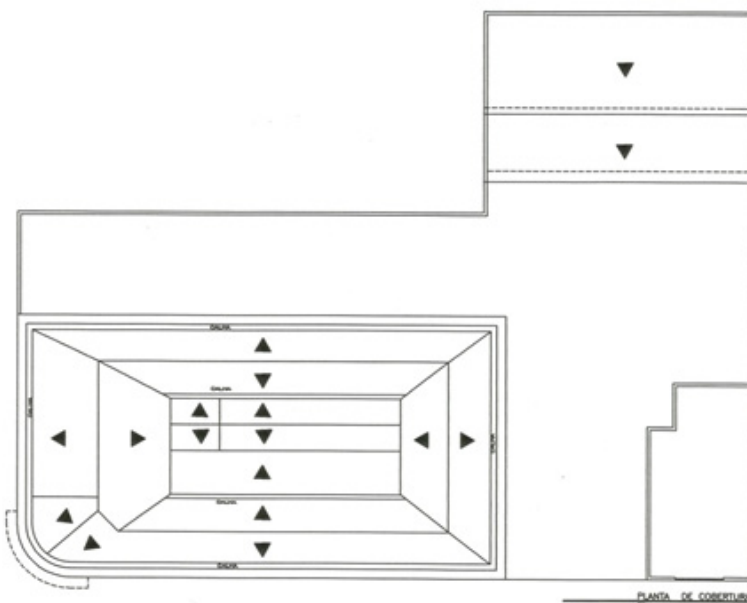


Imagem 48: Planta da Cobertura do Palace Hotel de Campinas.
Fonte: Arquiteto Nagib Rahime.

O projeto da reforma do hotel foi elaborado após levantamento efetuado pelo arquiteto Nagib Nagib Rahime e sob orientação da equipe especializada em patrimônio histórico da prefeitura. No documento Proposta de Intervenção, elaborado pela equipe técnica (anexo), lê-se:

Conforme entendimento entre três secretarias envolvidas e diante do projeto de arquitetura elaborado e programa de necessidades, chegaram ao entendimento de que o edifício do Palace receberá os seguintes compartimentos:
Piso Térreo interno à construção: recepção, terminal de computador, Xerox/reprografia, biblioteca de consulta, mesas de trabalho e elevador de deficientes.

Piso Térreo externo: um anexo com bateria de sanitários, inclusive para deficientes físicos, copa e área de serviços. A bateria de sanitários proposta no projeto será edificada no afastamento lateral esquerdo, da Av. 24 de Outubro, terá um só pavimento, sem deixar a cobertura aparecer para a fachada dessa avenida, ficando com o aspecto de muro, como o que existia antes.

Piso superior: três compartimentos destinados às sessões: periódicos/jornais e revistas, sessão goiana e sessão reserva.

Além desse anexo (I), haverá o anexo (II), esta edificação que terá dois pisos, deverá receber uma arquitetura de contraste com o imóvel Tombado, exteriorizando a estrutura metálica autoportante, utilizada no interior deste imóvel.

Piso térreo do anexo (II), ficou acertado a proposta inicial de biblioteca infantil. Piso Superior para suporte dos compartimentos: administrativos, técnico/serviços e digitação.

Fachadas

Preservação das três fachadas (norte, sul e leste) com todos os elementos construtivos originais descritos e onde houver sido descaracterizado, fazer a recomposição conforme o original, com materiais atuais. Embora a cor original encontrada seja o amarelo caqui, entendeu-se que poderá ser substituída por uma cor mais atual e que lhes dê maior destaque.

A fachada sul, da Avenida 24 de Outubro, deverá ser resgatada com abertura de duas janelas conforme originais existentes na edificação, com esquadrias de madeira na dimensão de 1,75 m x 2,00 m, venezianas e vidros coloridos em azul, verde, rosa, e transparente no piso inferior e no superior deverão ser restauradas as três janelas existentes.

O anexo com porta de enrolar, em fase de demolição, que originalmente era um acesso lateral por meio de um muro será substituído por:

Fachada Frontal – eq. da Av. 24 de outubro com a Rua Geraldo Ney.

Esta porta antiga deverá ser resgatada conforme a original – que dava acesso a uma recepção / pequeno salão e depois a uma barbearia – em esquadria de madeira, com duas folhas, e bandeirola com vidros coloridos em azul, verde e rosa.

Fachada Oeste – sofrerá alteração no térreo com a construção de um módulo com sanitários e copa.

As quedas livres do telhado, beiral, nas fachadas norte e oeste, foram asseguradas com seus acabamentos em lambril.

Áreas internas ao edifício

Pisos: Preservação da sacada no segundo piso e da circulação referida, com piso diferenciado no térreo, que deverá ser incorporado ao atual como elemento de destaque.

Caixa da escada: Preservação da caixa de escada, e da parede anexa a ela, onde existem duas janelas da época.

Preservação exatamente como era, com a pintura à base de cal, e reboco desigual, o cômodo ao lado da sacada, assim como a pequena circulação entre elas, pois servirão de exemplar e para guardar o acervo histórico desta edificação, como fotografias, documentos da época, materiais construtivos, como tijolo, telha, pedaço de reboco, ladrilho, fiação, bancada de granitina, tomada, vidros, cor da parede, etc.

Propor a estrutura interna a ser feita, em forma aparente, para mostrar as intervenções.

Pisos externos

Propor rebaixo do meio fio defronte a entrada para a guarda de carro. Propor três vagas /veículos para a administração.

Reserva de área na pista de rolamento da Rua Geraldo Ney, para estacionamento próximo à esquina para o carro-biblioteca, devendo receber sinalização horizontal e vertical de identificação.

Telhado:

Deverá ser feito o levantamento do telhado existente inclusive com fotos aéreas, para que, juntamente com os desenhos, constem do livro de inventário desse bem histórico.

Devido aos desgastes sofrido pelo tempo, abandono às traças, à falta de manutenção e às intempéries, estando seu madeiramento carcomido pelo tempo e podre, suas telhas porosas, fatos estes constatados pelos técnicos competentes da COMOB, a continuidade do telhado (telhas e vigamentos) foi considerada perigosa, entretanto, como esse telhado tem uma divisão de águas, com solução muito original, aparente externamente e dado também seu conteúdo histórico, optou-se por retirá-lo, mas substituindo-o por outro que se não igual, pelo menos parecido.

Sua nova forma com telhas francesas novas e vigamento metálico será igual nas laterais, permitindo que o volume externo seja preservado. O centro do telhado sofrerá uma pequena intervenção, para atender à necessidade da existência de vãos livres para a implantação do uso de biblioteca, que não alterará a fachada e internamente será feito um forro de lambril que deverá acompanhar a inclinação do telhado.

A planta baixa do pavimento térreo informa todas essas modificações orientadas pela equipe técnica através de legendas: as paredes tracejadas (em amarelo) indicam paredes a demolir; as paredes com hachuras inclinadas (em vermelho) indicam a construir; e paredes representadas em traços contínuos indicam que devem permanecer. Das soluções definidas, não foram executadas as do anexo II, que seria uma biblioteca infantil, onde se localizava o barracão, e as do anexo I ou a organização dos ambientes – bateria de sanitários, incluindo o de deficientes físicos, copa e área de serviços. As modificações podem ser verificadas na imagem a seguir.

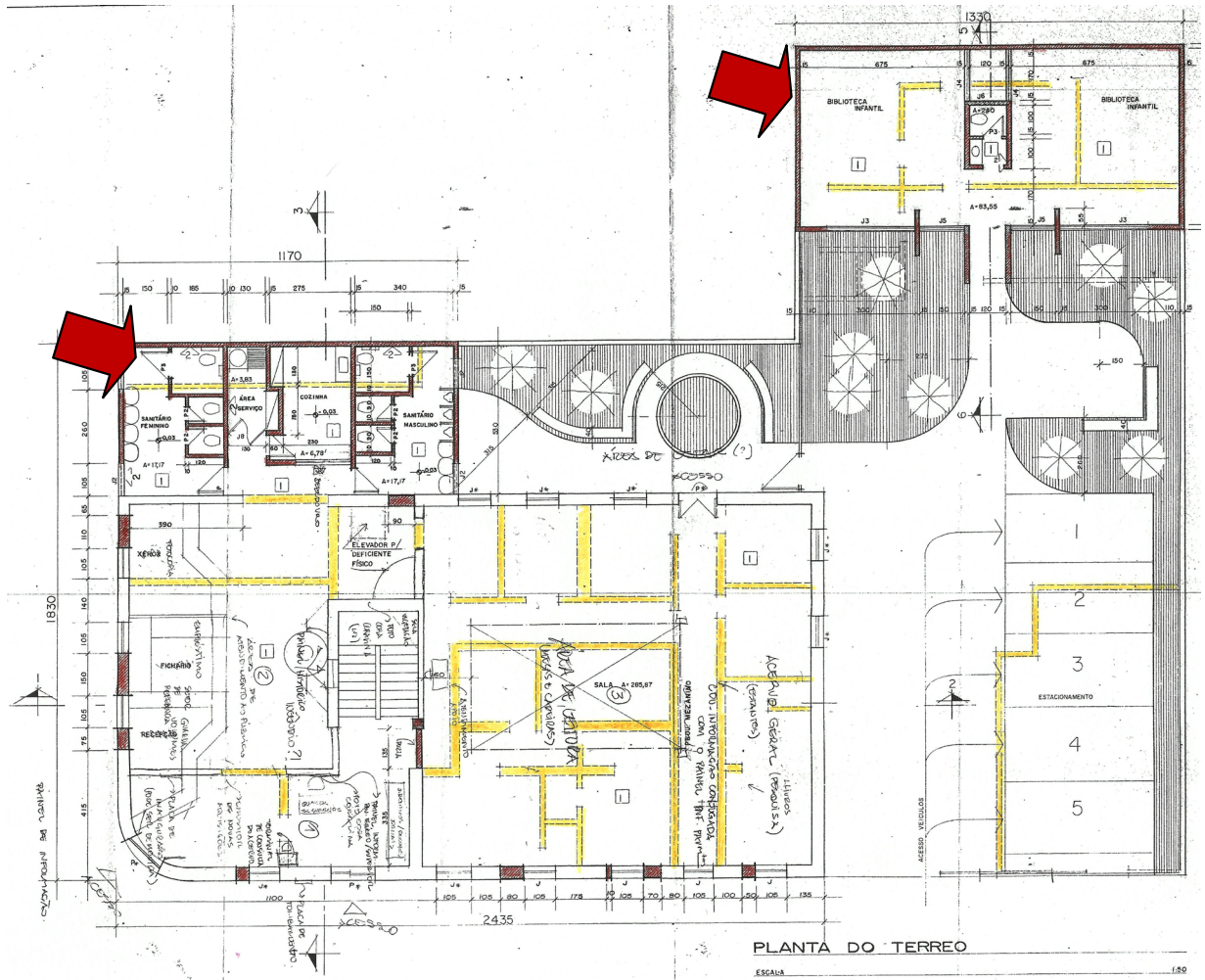


Imagem 49: Planta da Reforma do Pavimento Térreo do Palace Hotel de Campinas. Fonte: Arquiteto Nagib Rahime.

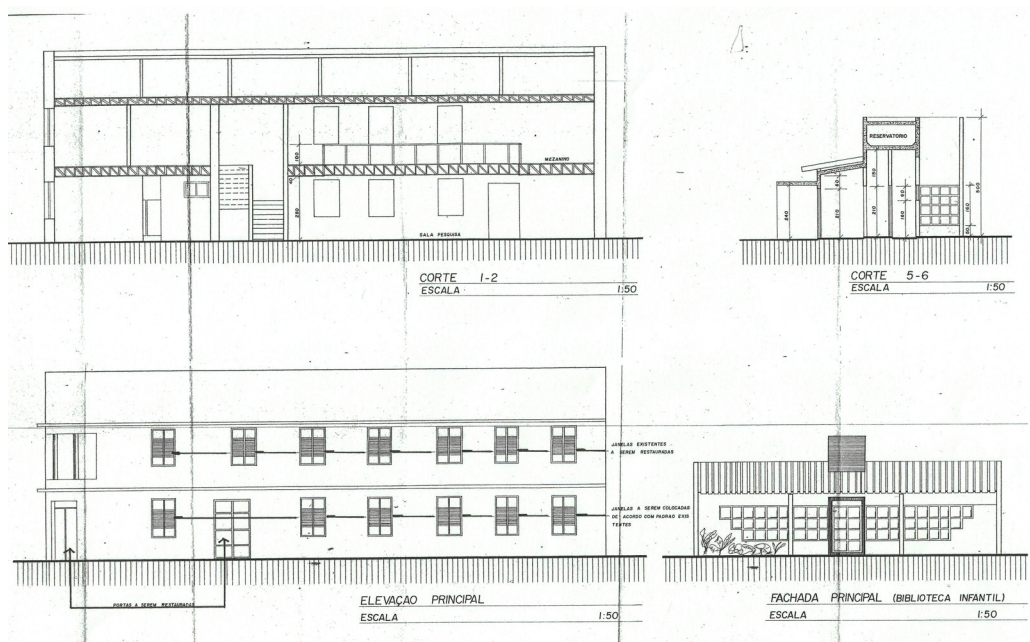


Imagem 50: Corte e Fachada Leste pela Av. Geraldo Ney e proposta de uma biblioteca infantil ao fundo do lote do Palace Hotel de Campinas. Fonte: Arquiteto Nagib Rahime.

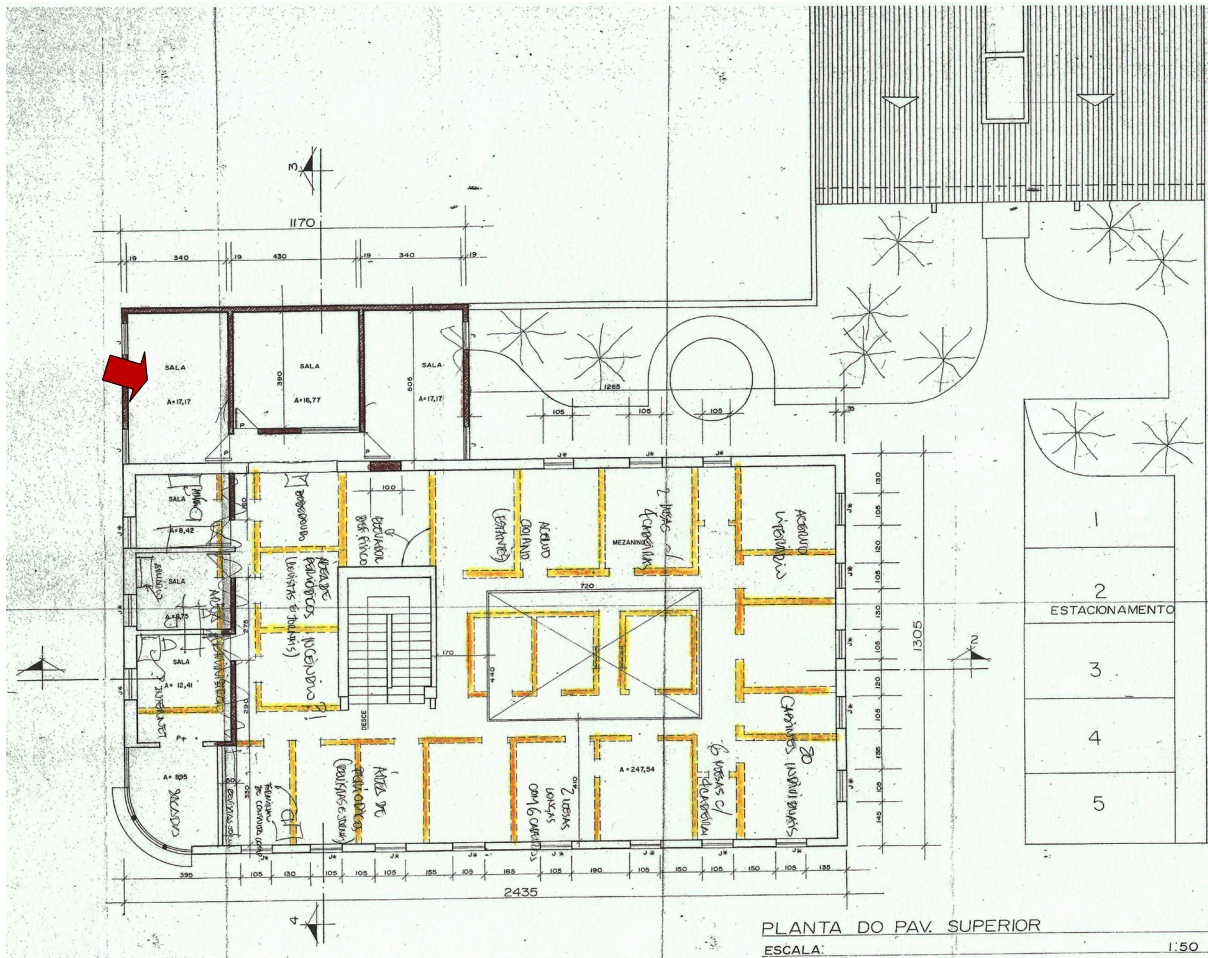


Imagem 51: Planta da Reforma do Pavimento Superior do Palace Hotel de Campinas.
Fonte: Arquiteto Nagib Rahime.

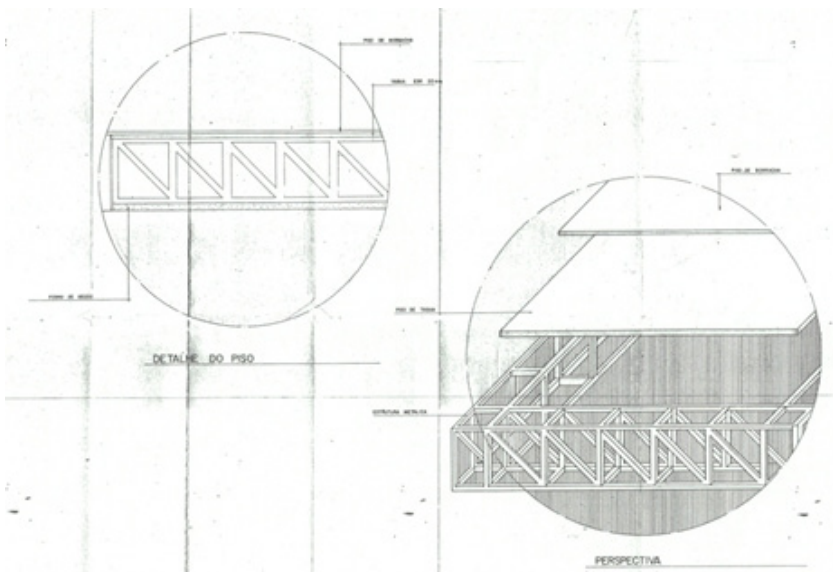


Imagem 52: Detalhamento do piso de borracha proposto para o Hotel de Campinas.
Fonte: Arquiteto Nagib Rahime.

A seguir, também a proposta de resgate das aberturas das janelas conforme originais existentes na edificação, com esquadrias de madeira na dimensão de 1,75 m x 2,00 m, seguindo o alinhamento das existentes.

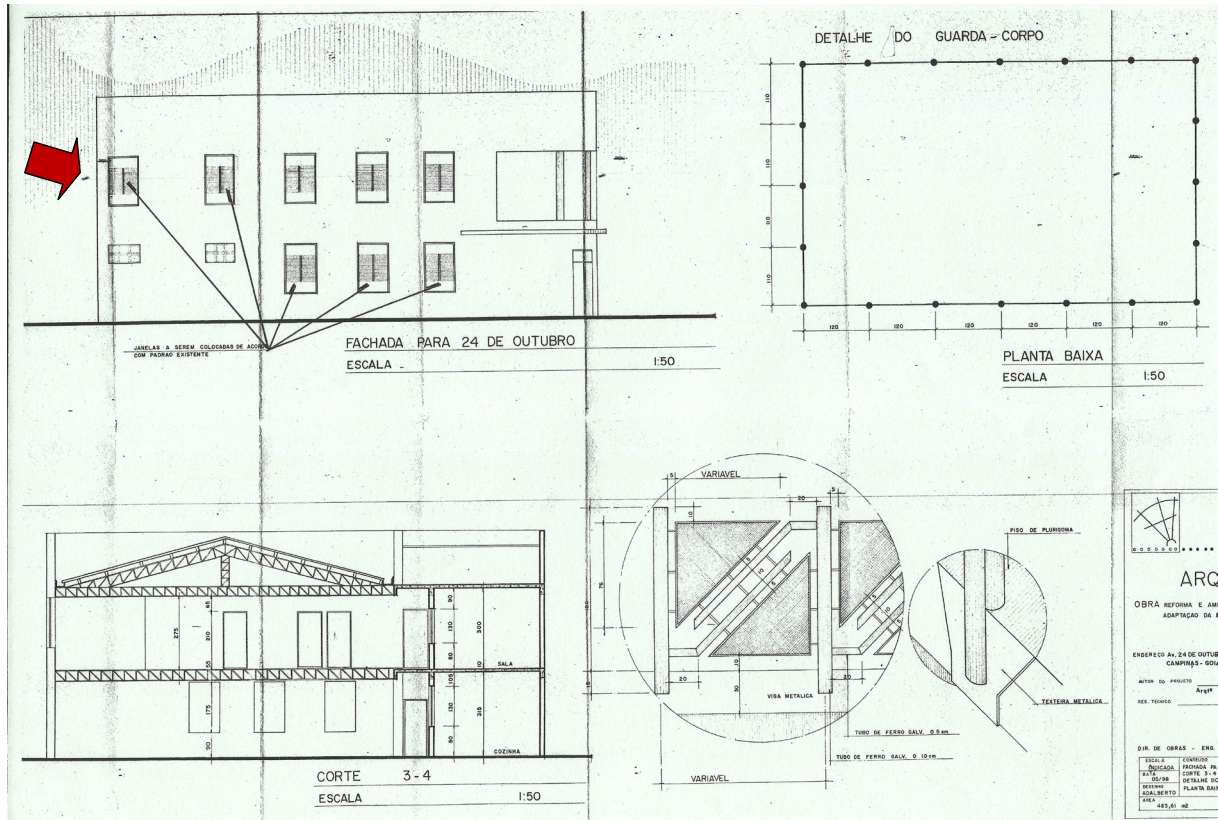


Imagem 53: Corte e Fachada Sul pela 24 de Outubro, Hotel de Campinas.

Fonte: Arquiteto Nagib Rahime.

A seguir, o registro da planta após a reforma. Embora atualizado no ano desta pesquisa, está sem a distribuição das divisórias que separam os ambientes.

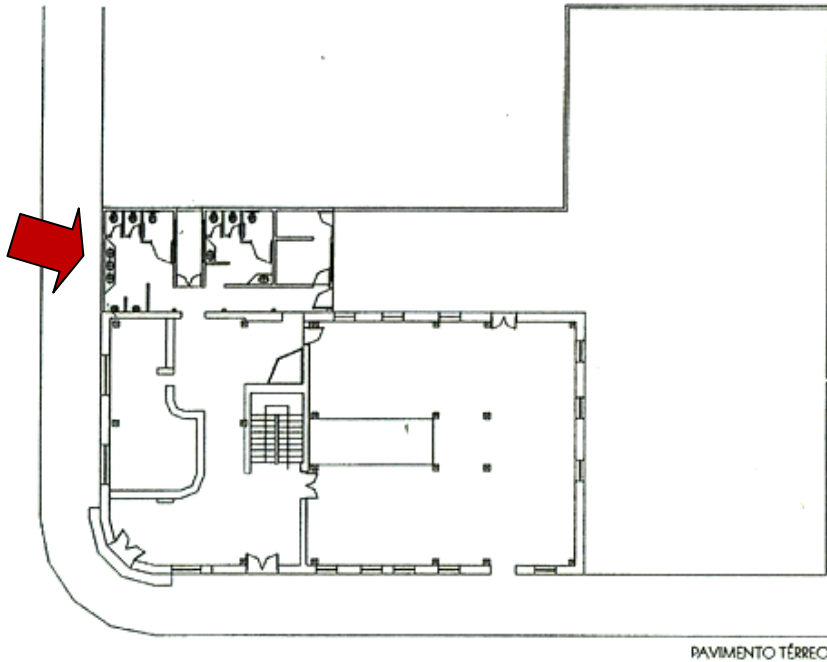


Imagem 54: Planta Pav. Térreo da Biblioteca Municipal Cora Coralina, 2011, com ampliação dos banheiros, copa, cozinha e área de serviço. Fonte: Prefeitura Municipal de Goiânia.

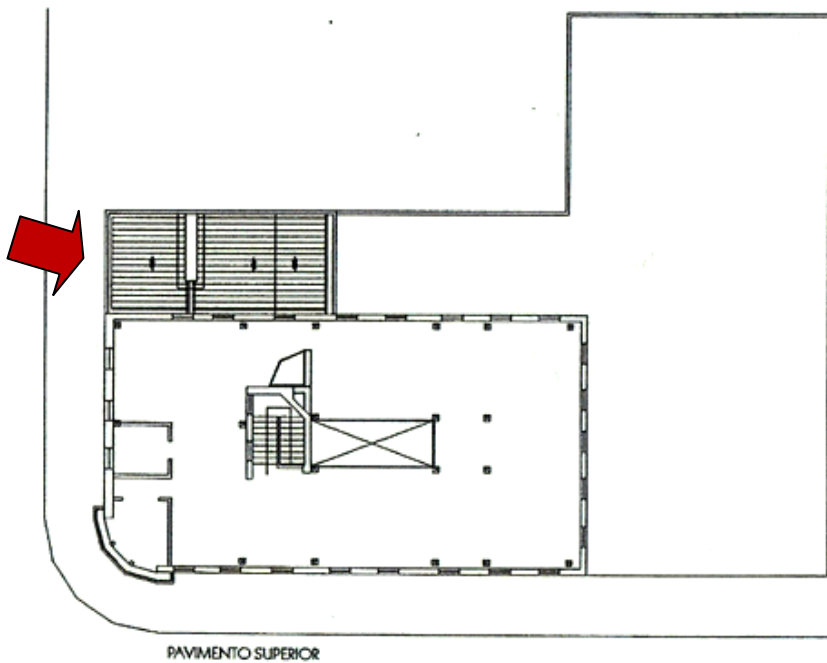


Imagem 55: Planta Pavimento Superior da Biblioteca Municipal Cora Coralina, 2011. Fonte: Prefeitura Municipal de Goiânia.

Em 2005, a diretora da Biblioteca Cora Coralina, Elaine Fortunado Dal-Bem, solicitou um projeto de ampliação à SMO (Secretaria Municipal de Obras) e COMOB (Companhia de Obras e Habitação). Foi elaborado o projeto de um auditório pela arquiteta Juliana P. Furtado, ainda não executado.

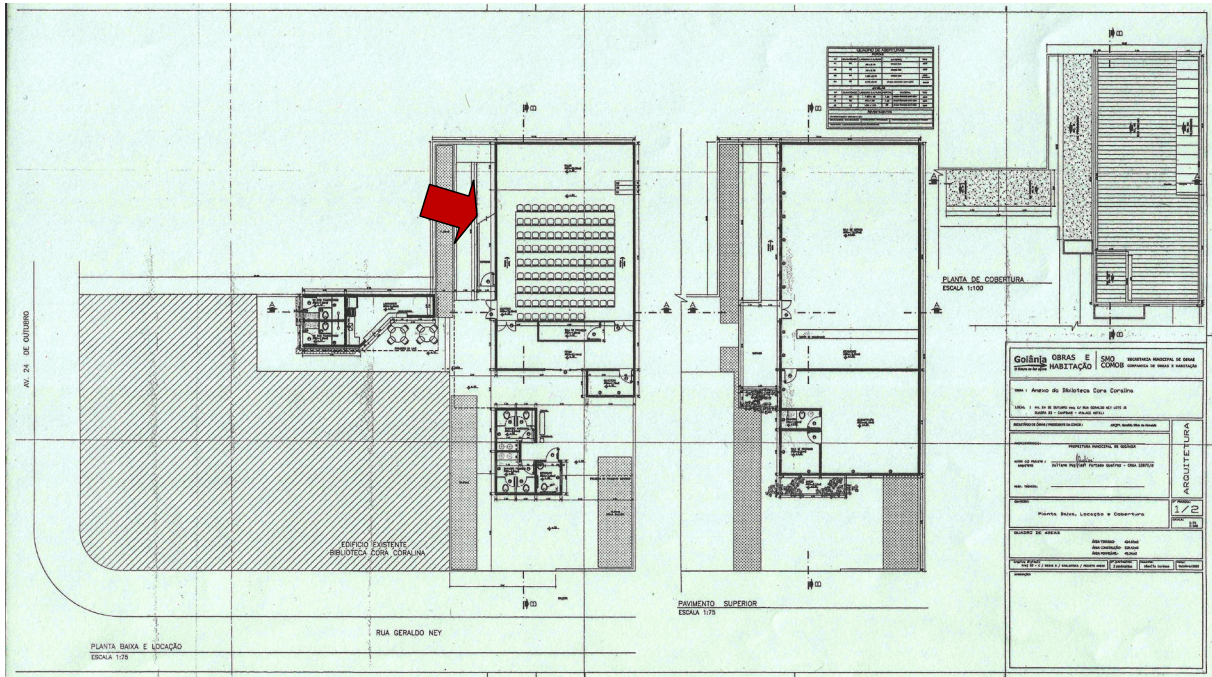


Imagem 56: Planta de um Auditório na Biblioteca Municipal Cora Coralina, outubro de 2005.
Fonte: Secretaria Municipal de Obras e Companhia de Obras e Habitação.

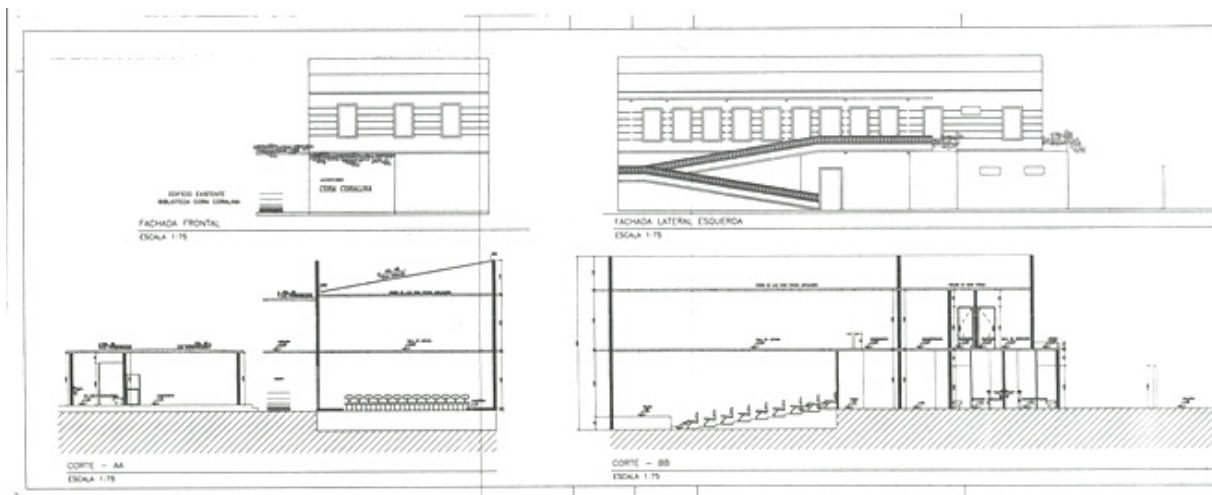


Imagem 57: Fachada Frontal e Lateral Esquerda, Auditório da Biblioteca M. C. Coralina, outubro de 2005.
Fonte: Prefeitura Municipal de Goiânia.