CAROLINA MARQUES CHAVES GALVÃO

Universidade de São Paulo
Escola de Engenharia de São Carlos

CASA (MODERNA) BRASILEIRA:

DIFUSÃO DA ARQUITETURA MODERNA EM JOÃO PESSOA 1950-60'S

São Carlos, 2012

CAROLINA MARQUES CHAVES GALVÃO

CASA (MODERNA) BRASILEIRA:

DIFUSÃO DA ARQUITETURA MODERNA EM JOÃO PESSOA 1950-60'S

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo/São Carlos, Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração:

Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador:

Prof. Dr. Carlos A. Ferreira Martins

E-mail: cmartins@sc.usp.br

São Carlos, 2012.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidata: Arquiteta e Urbanista **Carolina Marques Chaves Galvão**

Título da dissertação: "Casa (moderna) brasileira: difusão da arquitetura moderna em João Pessoa 1950-60s"

Data da defesa: 22/05/2012

Comissão Julgadora:

Prof. Titular **Carlos Alberto Ferreira Martins** (orientador)
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Prof. Associado **José Tavares Correia de Lira**
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Prof. Dr. **Francisco Sales Trajano Filho**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Resultado:

Presidente e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Professor Titular **Renato Luiz Sobral Anelli**

DEDICATÓRIA

A minha mãe (*in memoriam*), pela coragem e dignidade em vida. Pela vida.

AGRADECIMENTOS

Talvez a parte mais importante desse trabalho seja o breve momento em que paramos, por alguns minutos, de pensar como estudantes ou pesquisadores e recordamos os caminhos percorridos desde o início desta jornada até sua conclusão. Caminhos nem sempre fáceis, mas sempre compartilhados com amigos generosos, os quais precisam ser lembrados nas linhas deste trabalho.

A meu orientador, Carlos Alberto Ferreira Martins, pela generosidade, pela confiança e por me ajudar a enxergar além.

Aos professores Renato Anelli, Cibele Rizek, Carlos Roberto de Andrade (Mancha), Marcelo Tramontano, Paulo Fujioka, Eulária Negrellos e Joubert José Lancha pelas discussões e pelo conhecimento compartilhado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio à realização desta pesquisa.

Aos colegas e colaboradores do grupo ArqBras (IAU, São Carlos/USP) e do Laboratório de Pesquisa Projeto e Memória (LLPM/UFPB), dos quais a pesquisadora também é integrante.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo fomento nos meses iniciais desta pesquisa (cota adicional).

Ao todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da EESC/USP, sempre prestativos e competentes.

Aos amigos de lá (São Carlos,SP): Adriana Leal de Almeida (em nome de toda República KIKALDO) pelo apoio constante, pela preciosa amizade; Sales Trajano Filho, pelos esclarecimentos, pelas conversas e acolhida; Lorenza Pavesi, Rodrigo e Renata Cabral por compartilhamos a rotina da pós; Alexandrina Rocha (cidadã do mundo), pelo apoio, pela intensidade e por me mostrar novos modos de Ser.

Aos amigos de cá (João Pessoa, PB): Nelci Tinem, por sempre me ajudar a enxergar um caminho possível; Fúlvio Pereira, por compartilhar seus estudos sobre João Pessoa; Márcio Cotrim, Juliana Silveira e Gael, pela recente amizade, pela troca de ideias; aos amigos de trabalho no UNIPE, pelo companheirismo do dia-a-dia; a Glória Galvão pelo apoio e pelas horas dedicadas em ouvir e ler sobre um tema tão distante de seu campo de atuação;

A Fernando Galvão pela compreensão, pela lealdade, pela parceria na profissão e na vida; Aos meus irmãos, por acreditarem.

A Beatriz Chaves Galvão pelo sorriso de todas as manhãs.

Meu profundo agradecimento a **minha Mãe** (Dr^a. Maria Marques de Sousa Chaves) que me conduziu a dar os primeiros passos, apesar da profunda saudade, e cuja memória me faz concluir essa etapa.

João Pessoa/São Carlos, fevereiro 2012.

RESUMO

CHAVES, Carolina Marques. **Casa (Moderna) Brasileira: Difusão da Arquitetura Moderna na cidade de João Pessoa (1950-60's)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, USP, 2012.

Aborda a produção de residências modernas na cidade de João Pessoa entre os anos de 1950 e 1960, período de difusão da arquitetura moderna brasileira pelo país. Para tanto, inicia-se com uma investigação sobre as ideias envolvidas na formulação de uma ideia de casa (moderna) brasileira. Em seguida, analisa-se o quadro local a fim de compreender a formação de um ambiente receptivo à nova arquitetura – em um momento que precede a chegada de arquitetos ou a abertura de uma Escola de Arquitetura –, os primeiros caminhos abertos para renovação das residências, a consolidação do processo de expansão da cidade. Para isso, procurou-se resgatar o vínculo entre cidade e arquitetura, partes constituinte e constituída, através de uma leitura que se apoia em notas publicadas em jornais locais e na análise projetual de casas modernas projetadas por arquitetos. Constata-se que, na produção de residências, a modernidade divulgada e recepcionada em João Pessoa nos anos 1950 ecoava a linguagem canônica da arquitetura moderna brasileira, enquanto a produção de 1960 acompanhava o deslocamento da discussão para São Paulo.

Palavras chaves: Arquitetura Moderna (Brasil), Difusão (João Pessoa), Casa Brasileira.

ABSTRACT

CHAVES, Carolina Marques. **Brazilian (Modern) House: Diffusion of Modern Architecture in João Pessoa city (1950-60's)**. 2012. Dissertation (master's degree) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, USP, 2012.

This research discusses the modern house production in João Pessoa city between 1950 and 1960, period of diffusion of modern Brazilian architecture in the country. To this end, it begins with an investigation of the ideas involved in formulating an idea of Brazilian (modern) House. Next, we analyze the local board in order to understand the ways to constitute an receptive background to modern architecture - at a time that precedes the arrival of architects or the opening of Schools of Architecture - the first opened paths to residence renewal, the consolidation of city expansion. For this, we attempted to rescue the relationship between city and architecture through a reading that relies on notes published in local journals and analysis of modern houses projects designed by architects. It appears that, in the house production, the modernity in Joao Pessoa in the 1950's echoed the canonical language of modern Brazilian architecture, while the production of 1960's accompanied the shift of the discussion to São Paulo.

Keywords: Modern Architecture (Brazil), Diffusion (João Pessoa), Brazilian House.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
A Gênese da Pesquisa	1
Primeiros Esclarecimentos sobre o Tema	4
O Objeto na Historiografia da Arquitetura Moderna Brasileira	9
Por que Residências?	16
Estrutura do Trabalho	18
CAPÍTULO 1 A CASA (MODERNA) BRASILEIRA: CONSTRUÇÃO DE UMA IDEIA 20	
Philip Goodwin (1943): o primeiro catálogo.	25
Henrique Mindlin (1956): a afirmação de uma arquitetura moderna brasileira.	36
Yves Bruand (1971): o primeiro manual.	47
CAPÍTULO 2 JOÃO PESSOA, MODERNIZAÇÃO E PROGRESSO: POR UMA CIDADE MODERNA 67	
Cidade Existente x Cidade do Desejo.	70
Arquitetura Residencial: indícios de um novo caminho.	79
Expansão Urbana de João Pessoa: os Novos Bairros e as Residências Modernas.	94
PANORAMA DA PRODUÇÃO RESIDENCIAL MODERNA EM JOÃO PESSOA NAS DÉCADAS DE 1950 A 1960 104	
CAPÍTULO 3	
Ideia em Circulação: a recepção do moderno na imprensa local.	106
Os anos de 1950.	121
Os anos de 1960.	150
CONCLUSÃO 174	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 180	

INTRODUÇÃO

A GÊNESE DA PESQUISA

A motivação para realização desta pesquisa veio de três eventos interligados e que levaram ao aprofundamento dos estudos sobre arquitetura moderna brasileira e, mais que isso, despertaram o interesse pelo tema residencial – mais especificamente, pela produção privada de residências para classe média e média alta, explorando um caminho diverso daquele geralmente percorrido quando se fala sobre a produção residencial moderna, logo associada a investigações no campo da habitação popular.

Os primeiros estudos começaram através de um trabalho sobre o edifício residencial Presidente João Pessoa, realização do IAPB (Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Bancários) em João Pessoa, capital paraibana. Esse edifício popularmente conhecido como “18 andares” – referência ao gabarito do prédio que até hoje permanece o mais alto localizado na área central da cidade – marcou o início do primeiro ciclo de verticalização na cidade, a escolha do apartamento como opção de moradia para classe média e média alta pessoense e o processo de introdução de uma produção moderna de arquitetura na paisagem local. Esse estudo trouxe a oportunidade de trabalhar com pesquisa em jornais da época e o arquivo de projetos da Prefeitura Municipal de João Pessoa (PMJP), os quais

se mostraram ricas fontes documentais para explorar o tema da difusão de arquitetura moderna na capital paraibana.

Após a realização desse trabalho, a oportunidade de participar de um Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) levou novamente à pesquisa em jornais. O objetivo do projeto era o registro de notícias sobre arquitetura moderna na Paraíba, publicadas nos jornais locais em circulação entre 1950 e 1970. Em paralelo a essa pesquisa, estava a pesquisadora desenvolvendo seu trabalho final de graduação, o que analisou o primeiro ciclo de verticalização da cidade de João Pessoa através de notícias de jornais e do levantamento dos edifícios altos construídos na cidade entre 1950 e 1970, para o qual o arquivo central da PMJP foi de grande importância.

O interesse pelo tema residencial, dentro do quadro de difusão da arquitetura moderna no Brasil, foi reforçado, portanto, pela experiência de pesquisa anterior e surgiu como desdobramento do Trabalho Final de Graduação realizado pela autora entre 2007 e 2008 com o título “João Pessoa: verticalização, progresso e modernidade. Registro dos prédios altos de 1958 a 1975”, que se apoiou e buscou dar continuidade a um conjunto de trabalhos já realizados sobre Arquitetura Moderna em João Pessoa. Em linhas gerais, esse trabalho visou o registro e a análise da produção em altura em João Pessoa no que se reconheceu como o primeiro ciclo de verticalização da cidade, fenômeno, naquele momento, carregado de valor simbólico, o que levou a tentar compreender a construção da cidade com base nos ideais de modernidade e modernização que marcaram a sociedade pessoense em meados do século XX. Por fim, desejou-se ainda fazer uma análise do programa habitacional multifamiliar proposto pelos edifícios de apartamentos, o que ultrapassaria o escopo do trabalho, ficando para uma etapa de estudo futura.

Na produção em altura, cujo registro foi de 20 edifícios, o programa habitacional compareceu em número de 08 desse total, dos quais metade está localizada na área central e a outra metade na orla, apontando a valorização dessa área de expansão da cidade. Do conjunto de projetos identificados [1950-1970], porém não analisados nesse estudo, as residências unifamiliares compunham mais da metade de um volume total de 154 projetos registrados no arquivo da Prefeitura Municipal de João Pessoa. Assim, tem-se um total de 80 projetos⁴ para construção de residências *ex novo*, não computados projetos de reforma. O grande número de projetos residenciais reafirma a importância desse programa na consolidação da nova linguagem de arquitetura e na construção do ambiente urbano da cidade de João Pessoa, uma vez que “simbolizavam tanto a assimilação de novas soluções

arquitetônicas quanto à escolha de novas localidades para morar” (PEREIRA, 2008, p.96). Com efeito, esse quadro revelava ainda a maior participação da clientela privada – que se tornou significativa nos centros maiores a partir de meados de 1940 e em João Pessoa a partir da década seguinte – dos arquitetos modernos, encomendando projetos de empreendimentos imobiliários, casas de moradia e veraneio.

Sendo assim, o interesse desta pesquisa esteve, desde o início, centrado na análise do projeto residencial moderno fruto do trabalho de arquitetos e/ou engenheiros, destinado a uma classe média e média alta urbana, e dentro do processo de difusão da arquitetura moderna brasileira, trazendo como estudo de caso a produção de arquitetura residencial moderna na cidade de João Pessoa.

Para tanto, o trabalho foi iniciado no sentido de compreender os processos e os mecanismos envolvidos na renovação/modernização da habitação unifamiliar privada no momento de difusão da arquitetura moderna brasileira em uma capital brasileira que não estava inserida no quadro dos grandes centros urbanos nacionais e tampouco havia participado da formação e/ou do desenvolvimento dessa arquitetura, mas que passou por um forte processo de desenvolvimento urbano em meados do século XX quando a arquitetura moderna brasileira foi incorporada como valor e símbolo de modernidade.

Nesse quadro, as novas residências marcaram a fisionomia da cidade de João Pessoa durante seu processo de expansão e modernização urbana, ora consolidando novas áreas de expansão, ora remodelando a paisagem do antigo centro de negócios e de antigos bairros residenciais, apagando as marcas (traçado urbano e arquitetura) de outros tempos. Modificações também observadas por Pereira (2008, p.83):

Com efeito, o setor habitacional tinha um peso significativo na transformação da paisagem urbana da cidade, não só do ponto de vista quantitativo como também qualitativo. A modernização da arquitetura era diretamente remetida às novas residências que então surgiam.

Com isso, procurou-se identificar e compreender os fatos e fatores envolvidos na assimilação e reprodução de uma linguagem de arquitetura moderna dentro do programa residencial unifamiliar na capital paraibana. Para tanto, procurou-se identificar o tom do discurso de incentivo a essa renovação, refletir sobre a relação entre arquitetura e cidade na construção de novas residências e ocupação de novos bairros e analisar o projeto arquitetônico a fim de compreender o grau de assimilação, nos projetos locais, de soluções propostas por uma arquitetura moderna brasileira.

Por fim cabe ressaltar que esta pesquisa vem juntar-se a trabalhos anteriores que procuraram registrar a produção de arquitetura moderna brasileira exatamente em seu período de difusão, trazendo a público realizações, algumas pouco estudadas e outras desconhecidas. Através desses trabalhos hoje conta-se com o registro, no quadro da produção erudita¹ de arquitetura moderna, de projetos de residências modernas em Belém, Cuiabá, Florianópolis, Salvador, Alagoas, Recife, Fortaleza, Londrina etc.. Esses trabalhos representam contribuições importantes quanto ao levantamento e registro de uma produção ausente dos títulos consagrados da historiografia de arquitetura moderna brasileira.

PRIMEIROS ESCLARECIMENTOS SOBRE O TEMA

Em nossas primeiras experiências didáticas de práticas projetuais o primeiro programa apresentado é o residencial e mais especificamente a habitação unifamiliar requisitada por um cliente privado (ainda que hipotético). A justificativa para este início estaria na familiaridade que o aluno teria com o tema e, por consequência, a suposta facilidade em lidar com tal programa. A casa seria, portanto, um campo privilegiado para as primeiras experimentações, observação também válida ao nos referirmos a uma produção realizada por arquitetos. Logo, a casa aparece para o arquiteto, desde quando estudante, como ambiente propício a novas investigações. Essa é uma das ideias defendidas por Haraguchi (1989), que concentra seus estudos na análise de casas projetadas por grandes arquitetos, uma prática que teria lhes permitido explorar novas ideias:

[...] o trabalho de grandes mestres da arquitetura do século XX tais como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Mies van der Rohe não podem significativamente ser avaliados sem considerá-los, desde que estes arquitetos desenvolveram muitas de suas ideias arquitetônicas no curso de criar casas pequenas. Hoje, aproximamo-nos do fim do século XX, é no projeto da casa individual que o Pós-Modernismo acha a sua mais forte forma de expressão (HARAGUCHI, 1989, p.6).

Embora a tese de Haraguchi (1989) esteja apoiada no Pós-Modernismo sua leitura da casa como laboratório está presente desde as primeiras villas Palladianas. Para Scully (*apud* HARAGUCHI, 1989, p.6), um dos autores que dá fundamentação à justificativa de Haraguchi

¹ Produção erudita é aquela realizada por arquitetos.

em trabalhar com residências, a casa foi “o problema mais importante na arquitetura americana” e talvez compreender melhor esse problema nos revele mais sobre a formação de uma arquitetura moderna brasileira e seus consequentes desdobramentos.

Nesse sentido, recordamos nossa própria historiografia sobre arquitetura moderna brasileira e cujo impulso pioneiro foi reclamado às experiências residenciais do arquiteto Gregori Warchavchik² em São Paulo entre as décadas de 1920 e 1930, em contraponto a uma leitura que atribuía a uma obra pública (Ministério da Educação e Saúde Pública/RJ) o caráter inaugural da nova arquitetura no Brasil. Mas, mesmo deslocando a discussão para o Rio de Janeiro e destacando nesse processo a importância da figura de Lúcio Costa, é importante lembrar a parceria deste arquiteto com o arquiteto russo radicado em São Paulo e seus primeiros projetos residenciais. Nesse sentido, a casa mostra-se como um item caro à discussão sobre arquitetura moderna brasileira e, mais ainda, à sua disseminação.

A disseminação da arquitetura moderna brasileira é um fenômeno que ocorre, essencialmente, nas décadas de 1950 e 1960 e seu estudo ainda se mostra como um campo de investigação em aberto e com várias possibilidades de entrada. O arquiteto Fernando Lara (2001), apresenta uma leitura desse processo como fenômeno de popularização e escolhe a casa individual, feita não por arquitetos, como seu objeto de estudo. Neste caso, mesmo afastada da prancheta do arquiteto e o projeto sendo assumido por outros profissionais, a casa continua sendo o local de experimentação do novo, agora como um espaço onde se retira a participação do arquiteto³ e se amplia a participação do cliente e demais profissionais envolvidos na construção civil (desenhistas, mestres de obras, etc.) num processo empírico de apropriações que é capaz de revelar o alcance dessa arquitetura.

Ainda sobre o tema da difusão, também é na casa que Martins (1999) se apoia para destacar o amplo espraio da produção moderna no país e o uso recorrente de certos elementos característicos de uma arquitetura moderna brasileira que passa a ser incorporado como valor em meados do século XX, como observa o autor:

Qualquer pessoa que ande por uma cidade média no Brasil encontrará, se a intensa especulação imobiliária ainda não os tiver destruído, bairros

² O reconhecimento da atuação de Warchavchik com pioneiro no processo de desenvolvimento de uma arquitetura moderna brasileira foi reclamado por Ferraz em 1965 e continua a ser um tema ao qual ainda se dedicam análises mais detalhadas como o recente trabalho de José Lira (2010) sobre este arquiteto.

³ A leitura apresentada por Lara (2001) refuta, na própria natureza do seu objeto, uma leitura recorrente que identifica como um dos fatores essenciais à difusão da arquitetura moderna brasileira a atuação de “arquitetos nômades e migrantes” (SEGAWA, 1989; 2002).

residenciais construídos nos anos de 1950 em que se encontram inúmeras casas *à la Niemeyer*” (MARTINS, 1999, p.20⁴).

Fato também observado na cidade de João Pessoa, capital paraibana, cujos bairros residenciais construídos no período mencionado revelam a recepção e a disseminação da arquitetura moderna brasileira. Embora Martins (1999; 2007) e Lara (2001; 2005) tenham abordagens distintas ao enfrentar o tema da difusão, as proposições desses dois autores parecem tentar reconciliar duas esferas comumente tratadas em separado: cidade e arquitetura. E é essa reconciliação uma das chaves de leitura que nos orientou nesta pesquisa e que será melhor comentada mais adiante.

A constatação e o reconhecimento de que há uma produção moderna em João Pessoa e, mais ainda, uma produção de difusão tem motivado a realização de alguns trabalhos de pesquisa deste a década de 1980, inicialmente trabalhos monográficos de conclusão de curso que, eventualmente, ganharam maior aprofundamento em programas de pós-graduação. A exemplo dos trabalhos monográficos de Moura Filha *et al.* (1985), Rocha (1987) e Trajano Filho (1999; 2003). Os dois primeiros trabalhos trataram da identificação de um conjunto de obras que comporiam um conjunto de produção moderna ainda com um discurso e preocupações voltadas ao patrimônio e sua preservação. O último desses títulos dedicou-se à atuação da Diretoria de Viação e Obras Públicas (D.V.O.P) e à obra do arquiteto Clodoaldo Gouveia (integrante daquela diretoria) analisando um momento de transformações e modernização da arquitetura local essencialmente vinculada ao Estado e que precede a recepção da arquitetura moderna brasileira. Os trabalhos de registro classificam em seu conjunto algumas residências, mas o trabalho de Trajano, que analisa o processo sob a ótica dos grandes empreendimentos públicos e da modernização dos sistemas de educação e comunicação, uma empreitada do governo varguista, não se detém sobre a produção residencial e seu processo de transmutação no abandono dos antigos excessos à simplificação e racionalização da forma, o que inclui a própria atuação de Gouveia.

As contribuições⁵ sobre a produção moderna na Paraíba se renovam, ainda com trabalhos de conclusão de curso como a pesquisa de Almeida (2007), que amplia discussão abordando essa produção na cidade de Campina Grande. Embora o volume de seu trabalho

⁴ A tradução aqui utilizada foi retirada na coleção “Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira”, volume 2, editada por Abílio Guerra (2010, p.131-168).

⁵ Os trabalhos de final de curso foram realizados no âmbito da Universidade Federal da Paraíba.

e o tempo hábil a um trabalho de conclusão de curso não lhe tenha permitido análises, ficando a pesquisadora com um trabalho de registro, aqueles foram os primeiros passos para o aprofundamento do tema da difusão da arquitetura moderna em Campina Grande desenvolvido pela autora (ALMEIDA, 2011). Outro elemento importante no trabalho desta autora é a atenção dada ao programa residencial, objeto de seu primeiro estudo.

Merecem destaque ainda os trabalhos de final de curso de Cavalcanti (2008) e Chaves (2008), e as dissertações de mestrado de Pereira (2008), Araújo (2010) e Xavier (2011). Dentre estes a casa unifamiliar moderna aparece como objeto de estudo nos trabalhos de Cavalcanti (2008), Araújo (2010) e Xavier (2011). Chaves (2008) discute a habitação multifamiliar ao investigar o processo de verticalização da cidade de João Pessoa e Pereira (2008) concentra-se em analisar o processo de difusão da arquitetura moderna brasileira em João Pessoa remontando o cenário para esta recepção e sistematizando o registro dessa produção.

Os trabalhos citados a cima têm em comum a abordagem de uma produção de difusão, quando não do próprio fenômeno, dentro de um recorte temporal que corresponde ao intervalo das décadas de 1950 a 1970. Nesse período, não é mais o Estado o grande financiador dessa produção, mas a iniciativa privada que passa a incorporar essa arquitetura como símbolo de modernidade. O intervalo mencionado trás consigo momento que devem ser entendidos isoladamente para que então possam ser, em algum momento, confrontados e correspondem aos anos de 1950 e 1960 e, posteriormente, a produção dos anos 1970⁶. A produção desses períodos apresentam particularidades que impedem sua leitura dentro de um mesmo processo e isso se deve, em grande medida, à crise política advinda do Regime Militar que marca o fim da década de 1960. Nesse sentido, este trabalho concentra-se no primeiro desses períodos por representar o início do processo de difusão da arquitetura moderna em João Pessoa utilizando como recorte temático dessa pesquisa a produção privada de habitação (unifamiliar), programa que comporta o maior volume de obras modernas construídas dentro do recorte temporal adotado. Em acréscimo, o programa residencial apresenta-se como um campo de investigação no qual se manifesta com maior liberdade os valores culturais de uma época e o alcance material da produção moderna.

⁶ Para Spadoni (2003), os anos de 1970 foi um período de transição para a produção de arquitetura no Brasil dividido entre permanências da herança moderna dos anos anteriores (1950 a 1960) e tendências contemporâneas.

Esta pesquisa procurou ir além de um trabalho de registro ou inventário do patrimônio (residencial) moderno em João Pessoa, na tentativa de entender as formas de apropriação e manifestação do repertório moderno na arquitetura residencial realizada em João Pessoa entre as décadas de 1950 e 1960 e que se inserem, por um lado, no projeto de modernização da cidade, por outro, no projeto de modernização do país. Assim, procura-se aqui, analisar a produção residencial moderna da cidade de João Pessoa de forma que seja possível compreendê-los quanto à maneira e o grau de assimilação dos elementos característicos de uma arquitetura moderna brasileira – o que seria, ainda, o reconhecimento de aproximações e afastamentos à produção nacional – e da identificação de recorrências projetuais que permeiam a produção local.

Para tanto, fez-se necessário o cumprimento de algumas etapas até se chegar a analisar a produção residencial moderna em João Pessoa. A primeira diz respeito ao processo de revisão historiográfica buscando reconstruir os caminhos argumentativos articulados na construção de uma ideia de casa (moderna) nacional, o que se acredita estar imbricada ao processo de formação de uma arquitetura moderna nacional e de um projeto de nação. Procura-se, aqui, compreender o processo de construção dessa ideia. Quais os interesses que se alinham nessa elaboração? Quais as teses de formação da casa (moderna) brasileira? Quais os elementos eleitos para caracterizá-la?

Em seguida, aproximamo-nos de um conjunto bibliográfico mais recente, onde procuramos identificar persistências e novos caminhos na abordagem do projeto residencial moderno no Brasil. A revisão desse conjunto bibliográfico nos mostrou que a tarefa de tentar compreender o significado desse programa dentro da produção moderna de arquitetura e de construção da cidade moderna não está colocada, embora se mostre imperativo em nossa leitura. Assim, concluída a tarefa de investigação sobre a construção de uma ideia de casa (moderna) brasileira, a atenção se voltou ao contexto paraibano, cuja produção residencial foi analisada a partir das primeiras ações em direção à sua modernização e do seu vínculo com a construção da imagem de uma cidade moderna.

Acreditamos que uma melhor compreensão do significado da Casa (moderna) Brasileira e de seu papel no momento fundante de uma arquitetura moderna brasileira e sua posterior difusão possam trazer contribuições ao esclarecimento dos processos de desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, assim como acerca da modernidade e das ações de modernização que lhe dão suporte.

Os questionamentos postos acima – e aqueles decorrentes do aprofundamento de estudos sobre o tema – levaram à elaboração do projeto de pesquisa generosamente aceito pelo Programa de Pós-Graduação da EESC/USP e que resultou nessa dissertação, iniciada em 2009 sob a orientação do Prof. Dr. Carlos A. Ferreira Martins, e que contou com o apoio inicial (Abril/2009 a Novembro/2009) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e que, em momento posterior, seguiu com o imprescindível fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Março/2010 a Janeiro/2011).

O OBJETO NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

Em meio às recentes contribuições dadas à história da arquitetura moderna brasileira, há uma linha assente em estudos que visam contribuir, em algum grau, com o conhecimento/entendimento do fenômeno da difusão dessa arquitetura no país. Trata-se de trabalhos que, embora apresentem diversidades intrínsecas, visam contribuir com o conhecimento e registro de uma produção – concentrada no intervalo entre 1950-1970 – que não está citada em títulos consagrados dessa historiografia, dentre os quais podemos citar alguns: Goodwin (1943), Mindlin (1956), Bruand (1971; 1981), Lemos (1979) e Santos (1981).

Apesar do esforço em fazer emergir uma produção muitas vezes desconhecida e cuja permanência está ameaçada pelo avanço dos interesses imobiliários, que se não a descaracteriza a faz desaparecer, boa parte desses trabalhos apresenta o fenômeno da difusão da arquitetura moderna brasileira como consequência da confluência da atuação de arquitetos “peregrinos, nômades e migrantes⁷”, da abertura de Escolas de Arquitetura, da circulação de revistas⁸ especializadas que abordavam a produção de arquitetura e arte

⁷ Termo utilizado por SEGAWA (1988; 2002) que atrela, como fator determinante do processo de difusão da arquitetura moderna brasileira, a atuação de profissionais formados, principalmente no Rio de Janeiro, que voltam a atuar em suas cidades de origem (exemplo de Neudson Braga, cearense formado na Escola Nacional de Arquitetura-UFRJ e que regressa a Fortaleza) ou que escolhem outros centros urbanos como residência profissional (caso de Acácio Gil Borsoi, carioca formado no Rio de Janeiro e que se fixa em Pernambuco).

⁸ Para aprofundamento do tema dos periódicos e da recepção da arquitetura moderna brasileira fora do país ver os trabalhos de Tinem (2001) e Capello (2005).

e/ou do reconhecimento internacional dessa arquitetura⁹. Trata-se, em verdade, de uma leitura que deixa de enxergar a complexidade intrínseca ao processo de difusão dessa arquitetura e que vem sendo questionada por contribuições recentes como os trabalhos já mencionados de Martins (1999; 2007) e Lara (2001; 2005).

Essa leitura da difusão da arquitetura moderna brasileira se consolidou com os trabalhos de Segawa (1988; 2002¹⁰) que considera os quatro pontos mencionados acima como articuladores da difusão de arquitetura moderna brasileira, como mostra os fragmentos que se seguem:

A repercussão internacional da moderna arquitetura brasileira representou, no plano doméstico, uma legitimação e um reconhecimento social inéditos para uma categoria e para uma prática profissional (SEGAWA, 2002, p.129).

A arquitetura como tema autônomo manifestou-se nos anos de 1950-1960 com a circulação de quase uma dezena de periódicos especializados [...]. (SEGAWA, 2002, p.130).

É possível aventar a hipótese de que houve dois fatores (entre tantos outros) mais significativos na disseminação dos valores da arquitetura moderna através do país. A criação de escolas de arquitetura em várias regiões do Brasil teria sido um deles; o deslocamento de profissionais de uma região para outra também foi decisivo para afirmação de uma linguagem comum pelo território brasileiro. (SEGAWA, 2002, p.131).

Com essa hipótese o autor constrói uma leitura que tem se mostrado recorrente, sendo facilmente reconhecíveis os trabalhos que se alinham a essas ideias, como a dissertação de mestrado de Paulo Costa Sampaio Neto (*Residências em Fortaleza, 1950 – 1979: contribuições dos arquitetos Liberal de Castro, Neudson Braga e Gerhard Bormann*, 2005). Os arquitetos escolhidos por Sampaio¹¹ são nascidos em Fortaleza, formados em arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura (RJ) e regressaram a sua cidade natal para exercer a profissão de arquitetos. O trabalho de Pereira (2008), que aborda o processo de difusão dessa arquitetura na cidade de João Pessoa (PB), embora apresente uma leitura que de fato amplia os mecanismos envolvidos nesse processo para além dos quatro pontos

⁹ Quase que a totalidade da bibliografia disponível sobre o tema reconhece como marcos decisivos desse reconhecimento o Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Nova York (1939) e a publicação do livro de Philip Goodwin (1943).

¹⁰ A primeira edição do livro de Segawa, *Arquitetura no Brasil 1900-1990*, é de 1998. No entanto, utilizamos aqui a 2ª edição, de 2002.

¹¹ Atualmente o autor continua suas pesquisas em nível de doutoramento dentro do programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo (FAU-USP), com título provisório de “Ressonâncias e resistências ao modernismo arquitetônico no Ceará: a obra de Gerhard Bormann”.

mencionados anteriormente através da análise da articulação dos interesses do mercado imobiliário e dos incentivos governamentais, a linha estruturante de seu trabalho segue a hipótese levantada por Segawa (2002) [deslocamento de profissionais e abertura de escolas de arquitetura]. Os trabalhos de Arruda¹² (2000), Andrade¹³ (2005), Alberton¹⁴ (2006) são outros exemplos que corroboram a leitura descrita acima.

No entanto, para os autores vinculados a esta forma de interpretar a história da arquitetura moderna brasileira, naquilo que tange sua difusão pelo país, algumas questões não se delineiam em seus horizontes. Assim, essa produção não oferece respostas satisfatórias sobre a maneira como se constitui uma clientela que deseja incorporar em suas casas e em seu modo de morar elementos do repertório formal de arquitetura moderna. Um grupo social que, em sua grande maioria, não tinha acesso às revistas especializadas e tampouco morava em uma cidade inserida na discussão nacional e internacional sobre a produção e o reconhecimento de uma arquitetura moderna brasileira. Ou, como abordar os processos de modernização pelos quais passam pequenas e médias cidades (espaço urbano e arquitetura) antes da chegada desses profissionais e da abertura de escolas de arquitetura? E ainda, quais os mecanismos e os agentes envolvidos na montagem de um discurso moderno que incorporava a arquitetura moderna como valor, e uma imagem clara de arquitetura brasileira vinculada à produção carioca?¹⁵

Com efeito, o salto quantitativo da produção de arquitetura moderna brasileira devido à difusão – antes de analisarmos o mérito da qualidade – também se constitui como fenômeno que tem chamado atenção de alguns estudiosos como é o caso de Lara (2000; 2001; 2005) que em seus estudos sobre o tema reconhece que a arquitetura moderna alcançou, no Brasil, um grau de aceitação diferente e um distinto nível de identidade quando comparada à produção de outros países (LARA, 2001) – a exemplo dos Estados

¹² **A Escola Carioca e a Arquitetura Moderna em Campo Grande/MS**, 2000 (dissertação de mestrado). Neste trabalho o autor analisa 10 projetos de autoria de arquitetos cariocas, ou formados no Rio de Janeiro, realizados na cidade de Campo Grande-MS. Nesse trabalho, além de reafirmar a leitura já mencionada, o autor corrobora também a hegemonia de uma escola [a carioca], ideia predominante na historiografia de arquitetura moderna nacional.

¹³ **Arquitetura Residencial Modernista: a influência da escola carioca nos projetos de Anísio Medeiros em Teresina/PI**, 2005 (dissertação de mestrado). O autor procura analisar a influência de uma linguagem carioca de arquitetura moderna brasileira na obra do piauiense Anísio Medeiros quando do seu regresso à sua cidade natal após formação em arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura (RJ).

¹⁴ **Influência modernista na arquitetura residencial de Florianópolis/SC**, 2006. A autora considera que “A arquitetura modernista da Ilha foi feita por jovens arquitetos que se formavam nos grandes centros” (p.53) e essa arquitetura seria influenciada pela “arquitetura funcional de Le Corbusier” (p.53).

¹⁵ As questões apresentadas serão investigadas, nesta pesquisa, através do programa residencial unifamiliar.

Unidos, apesar da presença de grandes precursores como Richardson, Louis Suvillan, Frank Lloyd Wright. A rápida e larga aceitação dessa arquitetura, que “floresce como planta tropical” e cujo crescimento é acusado de irracional pelo crítico suíço Siegfried Giedion (*in* MINDLIN, 2000, p.17), é reconhecida por diversos outros críticos da década de 1950, período de “consolidação” da arquitetura moderna brasileira.

Dentre os que escrevem sobre a força da produtividade do Brasil no campo arquitetônico nos anos 1950 estava Walter Gropius¹⁶, que se mostrou espantado com o crescimento do país entre as décadas de 1940 e 1950 e afirmou nunca quer visto nada igual (1954 *in* XAVIER, 2003, p.152-153). Chamou a atenção do arquiteto germânico o grande número de construções, onde “praticamente todos os edifícios são modernos¹⁷”, e o alinhamento dos profissionais brasileiros e a imprensa nacional às ideias da nova arquitetura, assim “todas as pessoas com as quais mantive contato estão interessadas em arquitetura moderna¹⁸”. Para o autor essa larga aceitação não estaria restrita a um pequeno grupo de abastados, mas [talvez] difundida em uma classe média e média alta. Assim, “quase não se vêem edifícios concebidos conforme o estilo Beaux Arts francês, exceto em alguns bairros residenciais ricos. Por outro lado, é grande o número de residências modernas bem projetadas”.

No mesmo ano [1954] em que Gropius se manifestou em defesa da arquitetura brasileira¹⁹, o crítico italiano Giulio Carlo Argan afirmava ser o Brasil “um dos poucos que possuem uma arquitetura moderna” e onde “a arquitetura moderna praticamente venceu sua batalha e até recebeu o crisma da oficialidade” (1954 *in* XAVIER, 2003, p.170). Assim como outros críticos desse período, Argan vê a arquitetura moderna brasileira como gesto positivo “de uma sociedade satisfeita com a prosperidade de seus negócios e consciente da necessidade de adequar o seu próprio modo de vida a uma condição de bem-estar econômico”. O que, longe de revelar uma verdade absoluta, ressalta o desejo de afirmação de tal *status*

¹⁶ O texto é publicado na revista internacional “*Architectural Review*”, em 1954, por ocasião de sua visita ao Brasil para receber, das mãos do então presidente Getúlio Vargas, a láurea máxima na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

¹⁷ Embora essa constatação se baseie na ideia de um país com passado recente e na ausência de uma “uma arquitetura anterior ao Descobrimento a preservar” (1954 *in* XAVIER, 2003, p.152-153).

¹⁸ Não nos passa despercebido o que por ventura esta própria frase oculta: as pessoas com as quais Gropius manteve contato em sua estada no Brasil eram arquitetos modernos ou intelectuais envolvidos com a essa produção, o que condiciona ainda uma dada seleção de obras que o arquiteto estrangeiro deveria visitar. No entanto, o que nos interessa nesta frase é o como se transmite, ou como se reporta para o cenário internacional o estado da produção moderna no Brasil e seu grau de aceitação. Nesse sentido, não nos é tão determinante o quão tendencioso possa ser seu conteúdo.

¹⁹ Lembro aqui do polêmico artigo escrito pelo arquiteto e crítico suíço Max Bill, sobre a arquitetura moderna brasileira, publicado na revista “*Architectural Review*”, em 1954, mesmo exemplar no qual foi publicado o artigo de Walter Gropius, ao qual nos referimos aqui.

econômico e de uma sociedade que buscava construir uma imagem de economia em pleno desenvolvimento e que se utilizou do moderno neste processo. E, apesar de não deixar de reconhecer que a avaliação dessa arquitetura em termos qualitativos, não apenas quantitativo, seja um campo de investigação em aberto – que o autor resguarda-se em não adentrar –, Argan reconhece que “o ‘fenômeno’ da arquitetura moderna tem hoje [1954] no Brasil, mais que em qualquer outro país, dimensões imponentes; e este fato, por si só, nos parece deveras importante”. Dimensão esta que chamou [e tem chamado] a atenção de críticos²⁰ e estudiosos e que ainda apresenta lacunas a serem preenchidas, uma vez que ao tema da difusão “[...] não se tem oferecido resposta satisfatória²¹” [tradução nossa] (MARTINS, 1999, p.20).

A propósito de tais lacunas, Martins (2007), quando convidado a refletir sobre temas e problemas emergentes no campo da história da arquitetura e do urbanismo elencou novas possibilidades e desafios para esses estudos, dentre os quais o autor propôs a

Ampliação e requalificação do tema da difusão, até agora predominantemente pensado como a expansão dos exemplares da arquitetura erudita para fora dos grandes centros urbanos e que merece ser pensada também como o complexo processo de apropriação pelos mecanismos de mercado de valores, procedimentos e soluções espaciais elaborados no âmbito da produção erudita (MARTINS, 2007, p.202).

A larga aceitação da arquitetura moderna no Brasil pode ser percebida, ainda, pelo reconhecimento do uso insistente de elementos arquiteturais como pilotis em “V”, rampas curvas na entrada de residências, *brise-soleil*, elementos vazados, telhados invertidos e esbeltas colunas metálicas apoiando marquises de acesso (MARTINS, 1999; LARA, 2001; 2005). Para Tinem (2006, p.16), esse processo “consolida sua aceitação [da arquitetura moderna brasileira] e gera um volume de experimentos capaz de permitir um salto, não só quantitativo, mas também de qualidade, que garante a afirmação do movimento brasileiro”. A qualidade dessa produção foi reconhecida com surpresa pelo crítico suíço S. Giedion (*in* MINDLIN, 2000, p.17) ao afirmar que “no Brasil, um certo nível de realização foi alcançado” indo além de algumas “individualidades excepcionais”, cujas características “são também evidentes no nível médio da produção arquitetônica: uma situação que não existe na maioria dos outros países”.

²⁰ Lembramos que o texto de S. Giedion para o prefácio do livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil* (título original) e que se refere ao ritmo de crescimento da produção de arquitetura no Brasil como “algo irracional” é de 1956, ou seja, dois anos mais tarde que as considerações feitas por Argan neste texto (1954).

²¹ MARTINS, Carlos, “Hay algo de irracional...”. Block, n. 4, Buenos Aires, p.8-22, 1999.

Um dos aspectos desse processo [a difusão] que nos interessa analisar é a sua precedência à experiência de Brasília, considerada por alguns como marco inicial desse processo. Embora se reconheça seu impacto na divulgação e aceitação da arquitetura moderna brasileira²² no próprio país, especialmente nos anos de 1960 que demarca “um momento de novo impulso à propagação dos valores modernos dentro do país” (PEREIRA, 2008, p.14), para Martins (1999) esse não teria sido o momento desencadeador dessas experiências [de uma arquitetura moderna] pelo país. Se, por um lado, o espraiamento dessa arquitetura pelo país durante os anos de 1950²³ foi tributário da sua repercussão e do seu reconhecimento nacional e internacional – e Brasília faz parte disso –, nos anos de 1960 esse processo ganhou um novo impulso após a construção da nova capital federal, cujo otimismo vai até a eclosão do Golpe Militar.

O intenso desenvolvimento experimentado no Brasil, registrado desde meados da década de 1950, período de “relativo otimismo, relativa estabilidade política e econômica e principalmente à aceleração do modelo de desenvolvimento nacional” (LARA, 2005, p.05), e que se estendeu até meados da década seguinte, pode ser uma das respostas à precedência desse fenômeno ao acontecimento de Brasília. Segundo Segawa (2002, p.191), “é provável que nunca se tenha planejado e projetado tanto no país em tão pouco tempo”. Esse período é marcado pelo alto crescimento (populacional²⁴ e físico) dos centros urbanos nacionais e elevado número de novas construções que procuravam ser coerentes com um projeto de modernização do país no qual a “arquitetura brasileira” foi tomada como um dos símbolos da modernidade que engendrou tais ações.

Esse é o caso de vários centros urbanos brasileiros que experimentaram um forte desenvolvimento no intervalo já mencionado, a exemplo de João Pessoa, capital paraibana, que viveu um importante processo de modernização entre as décadas de 1950 e 1960, sendo palco de intensa disseminação da arquitetura moderna. O discurso incentivador à renovação da paisagem urbana da capital passava necessariamente pelo estímulo a

²² Em particular aquela realizada por Niemeyer, idealizada por Costa nos anos de 1930, e que teve na experiência carioca sua tentativa de síntese (leitura ainda recorrente na historiografia sobre arquitetura moderna brasileira).

²³ O final da década de 1940 pode ser ainda utilizado como início desse processo, mas é durante os anos de 1950 que processo se consolida junto com uma política nacional desenvolvimentista de construção de uma identidade nacional.

²⁴ Entre as décadas de 1940 e 1970 a população nacional e nordestina duplicou e os principais centros urbanos nordestinos mais que triplicam em números populacionais absolutos. Salvador e Recife atingiram mais de um milhão de habitantes nesse intervalo, Fortaleza quase alcançou esse valor (872.702 hab.) e João Pessoa registrou 228.418 hab. Lembramos que até o censo de 1940 nenhuma capital nordestina possuía mais de 400.000 hab.

construções em “linhas funcionais” e edifícios verticais, símbolos de uma economia em desenvolvimento e próspera. As “linhas funcionais” estavam associadas à arquitetura moderna e as principais referências eram feitas a profissionais cariocas (Oscar Niemeyer, Afonso E. Reidy, Sérgio Bernardes e Ulysses Burlamaqui, apenas para citar alguns dos nomes publicados em jornais locais). A nota publicada em 1957 revela o discurso incentivador a essa arquitetura:

Observa-se, a propósito, um tom marcante de bom gosto nas novas construções, algumas delas de estilo [sic] funcional, em linhas moderníssimas, que colocam a nossa cidade entre as mais adiantadas do país nesse campo arquitetônico. (CRESCIMENTO urbano, 1957, p.3).

Nesse processo, as residências desempenharam papel fundamental tanto na assimilação de novos elementos arquitetônicos que “atualizavam” a paisagem local, como na consolidação do processo de expansão da cidade.

Apesar de reconhecer que esse é um processo nacional – e que essa condição não deva ser esquecida, ao se estudar as partes que compõem esse todo –, acreditamos que a decisão de partir de um recorte em escala mais reduzida nos permita investigações mais detidas quanto aos projetos, processos e agentes envolvidos em sua produção. O que, articulado a recentes contribuições que buscaram investigar a produção residencial moderna em outras capitais, talvez possa conduzir a uma melhor compreensão da disseminação dessa arquitetura pelo território nacional.

Á medida que as velhas concepções sobre o mundo vão sendo substituídas e que os dados da realidade vão sendo reorganizados, tanto a nível da natureza como da própria sociedade, as velhas formas e os velhos símbolos vão desaparecendo, substituídos por novos símbolos e formas” (Vilanova Artigas).

Vilanova Artigas vê o programa habitacional como um campo de experimentação onde “as mudanças culturais de um determinado período surgem inicialmente nos projetos residenciais, sendo posteriormente referências para outros desenhos mais complexos” (2004). Esse desenho mais complexo nos levará à cidade. Defende assim a existência de uma relação íntima e quase que indissociável entre a unidade habitacional e a cidade, expressa na fórmula “As cidades como as casas. As casas como as cidades”. É exatamente dessa relação, quase sofisticada, que partimos na nossa abordagem sobre a produção residencial moderna em João Pessoa.

Se por um lado nos é caro compreender a casa como local de experimentações da vida moderna, dos valores culturais que se ajustam e se assentam na sociedade brasileira de meados do século XX – e nesse contexto veremos que a arquitetura moderna é incorporada como valor de modernidade – é igualmente importante, para nós, uma leitura que dialogue entre as esferas da cidade e da casa no *core* de um programa de modernização da cidade, da casa e da vida. Tudo isso, acreditamos, possa construir uma chave de leitura que nos permita, ao menos tempo, ampliar a compreensão dos mecanismos e valores envolvidos no processo de difusão da arquitetura moderna brasileira e reconciliar²⁶ arquitetura e cidade. Dessa maneira, a casa (programa habitacional) é para nós um dos caminhos de aproximação da lógica de produção de uma “cidade moderna²⁷”.

²⁵ O termo Residência, utilizado ao longo deste trabalho, refere-se tanto a projetos de habitação unifamiliar quanto aqueles de habitação multifamiliar.

²⁶ Uma reconciliação que nos parece fundamental para voltarmos hoje a pensar e intervir sobre nossas cidades dentro de uma realidade que vem sendo construída a mais tempo, pelo menos um século atrás. Talvez isso nos conduza a compreender lógicas e relações intrínsecas às nossas cidades no presente e abra caminhos possíveis, primeiro de compreensão e, depois, de ação.

²⁷ Moderna enquanto desejo, anseio de progresso, que impulsiona reformas urbanas e a renovação de arquitetura em meados do século XX, no Brasil.

Em termos de espaço amostral para o estudo da difusão da arquitetura moderna brasileira, é o programa residencial o que apresenta maior corpo quantitativo. Um grande número de experimentações onde os elementos formais de uma arquitetura moderna brasileira são insistentemente repetidos. A observação dessa recorrência associada ao discurso incentivador dos governantes e de periódicos locais (jornais, revistas etc.) pela renovação da arquitetura e construção de uma paisagem moderna para a cidade aponta o valor simbólico dessas transformações e da arquitetura moderna brasileira. Assim, nosso objetivo é contribuir com a discussão sobre difusão da arquitetura moderna brasileira a partir da casa uma vez que “na arquitetura moderna brasileira a casa é interpretada como consequência e projeto da modernidade” e que introduzir a discussão a partir dela é “tomá-la sob a ótica da formação da nação e do indivíduo, itens caros à historiografia da arquitetura moderna brasileira” (BUZZAR, 2003).

A casa foi tomada como ponto de partida dos estudos de importantes autores como Gilberto Freyre. Este autor elaborou seus estudos de análise sobre a formação social do brasileiro, seu caráter e sua personalidade nacional, através dos seus tipos principais de habitação. O autor inicia esse caminho analítico em *Casa Grande & Senzala* (1933) explorando as relações sociais entre senhores e entre estes e seus escravos que aconteciam no seio da casa patriarcal e, pouco mais tarde, acredita encontrar no mucambo do Nordeste “expressão do tipo mais humilde, mais agreste, mais extra-europeu de arquitetura brasileira. Arquitetura popular. Arquitetura folclórica. Arquitetura espontaneamente [sic] tropical ou ecológica na sua primitividade” (FREYRE, 1971, p. 11). O autor encontraria aí o elemento primitivo, elemento fundador de um ser nacional, assim como o fez Mário de Andrade quando mergulhou no estudo do nosso folclore e realizou sua expedição pelo Brasil.

Com o aprofundamento do estudo de revisão historiográfica, que buscou melhor compreender a construção de uma trama narrativa de fundação e consolidação da arquitetura moderna brasileira, percebeu-se que na medida em que esse discurso estava comprometido com a construção de uma identidade nacional, a casa foi tomada como arquitetura-signo desse processo. Desses entendimentos iniciais – e buscando corresponder aos objetivos já expostos – este trabalho foi construído sobre o impulso de melhor compreender o processo de difusão da arquitetura moderna brasileira adotando, para tanto, o programa habitacional como fio condutor e amadureceu a partir do reconhecimento da necessidade de reconciliação entre arquitetura e cidade. Este último

ponto ajusta o foco de nossas análises e tentativas de compreensão de produção de arquitetura e construção de uma cidade que se propõe moderna²⁸.

ESTRUTURA DO TRABALHO

Essa dissertação está composta por quatro capítulos e considerações finais, além desta introdução. Os três capítulos propõem uma leitura seqüenciada iniciando com a definição de uma estrutura conceitual que será a base das reflexões propostas, em seguida, situando o caso de João Pessoa no quadro do processo de difusão da arquitetura moderna brasileira para então explorar a produção habitacional e as experiências de transformação urbana experimentadas no período 1950 a 1960 na capital paraibana.

O **primeiro capítulo**, intitulado “*Casa (Moderna) Brasileira: construção de uma ideia*”, volta-se à revisão de textos canônicos, consagrados na historiografia da arquitetura moderna brasileira, a fim de identificarmos, primeiro, a noção de casa moderna brasileira em cada um dos títulos escolhidos e, em seguida, através do cruzamento dessas informações, identificarmos os termos e sobre que bases se forja uma ideia de casa moderna brasileira. Para tanto, os textos canônicos escolhidos foram *Brazil Builds* (Philip Goodwin, 1943), *Modern Architecture in Brazil* (Henrique Mindlin, 1956) e *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (Yves Bruand, 1971).

Tendo analisado o primeiro momento de construção de determinada noção de casa moderna brasileira, estuda-se, no **segundo capítulo**, denominado “*João Pessoa, Modernidade e Progresso: por uma cidade moderna*”, os elementos do contexto, as ideias e projetos cambiantes que tornam o cenário propício à recepção e consolidação do processo de renovação da arquitetura residencial na cidade de João Pessoa e, conseqüentemente, de sua paisagem urbana. Assim, esse capítulo é dividido em três partes, a primeira delas procurou apresentar o contraponto entre a cidade existente – combatida pela modernidade – e a cidade do desejo, cuja construção era legitimada por ações de modernização que negavam a primeira. Nesse sentido, procurou-se analisar os processo de modernização da cidade a partir de uma revisão dos conceitos de modernidade e

²⁸ Esse termo será visto dentro da chave de leitura apresentada por A. Gorelik, “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”, 2005, pp.55-80.

modernização, apoiados na leitura de Gorelik (2005) sobre dois processos em cidade na América Latina, e na tensão intrínseca entre tradição/passado e modernidade/o novo a partir das reflexões de Simmel sobre as grandes cidades. Em seguida fazemos a primeira aproximação à arquitetura residencial analisando como se processaram as primeiras manifestações do que pudesse ser visto como uma nova arquitetura, processo este vinculado às ações de modernização já mencionadas anteriormente. Por fim, concluímos este capítulo com uma análise do processo de expansão da cidade e a produção de residências modernas procurando compreender a relação entre a construção de residências modernas e o planejamento e a ocupação de novos bairros, ações inseridas na modernização da cidade.

O terceiro capítulo, *“Panorama da Produção Residencial Moderna em João Pessoa (1950 A 1960)”*, aborda a participação da imprensa local na preparação de um contexto receptível à arquitetura e arte moderna e o que seria esse moderno, ou ainda, essa arquitetura moderna. Em seguida, refletimos sobre a produção residencial moderna unifamiliar das décadas de 1950 e 1960 com o objetivo de apresentar um panorama dessa produção em João Pessoa associada à construção de uma cidade moderna. Por fim, tem-se uma visão global da produção da década de 1950 e 1960 traçando seus elementos característicos e seus pontos de afastamento. As análises aqui desenvolvidas partem da apreensão do projeto residencial como constituinte do processo de difusão da arquitetura moderna brasileira e analisa seu impacto e sua relação com a dinâmica de produção do espaço urbano indo da escala da cidade à escala do objeto arquitetônico. Para tanto, procurou-se desenvolver um estudo sobre a configuração formal da casa enfocando o posicionamento em relação ao lote urbano, os princípios volumétricos e de composição formal adotado, a composição dos espaços internos, a identificação das sequências interativas entre os espaços internos e internos/externos.

Por fim, na Conclusão são expostas nossas considerações finais a cerca da produção de arquitetura residencial moderna em João Pessoa naquilo que compete ao projeto e à dinâmica de produção da cidade. Em última análise, procuram-se aproximações e possíveis afastamentos entre a produção residencial moderna em João Pessoa e parte de uma produção nacional eleita para identificar a arquitetura moderna brasileira [capítulo 1], a fim de verificar o alcance desta leitura (mesmo que ainda indiretamente, por terceiros, através de notas publicadas em jornais locais que reproduziam discussões nacionais, etc.).

CAPÍTULO 1

A CASA (MODERNA) BRASILEIRA: CONSTRUÇÃO DE UMA IDEIA.

Antes de analisarmos o adendo “moderno” à condição de Casa Brasileira, fazem-se necessárias algumas considerações sobre o modernismo e a modernidade no Brasil, partes de um mesmo projeto de construção de uma identidade nacional, que serviu como uma das bases para definição de uma arquitetura moderna brasileira. Sophia Telles (1983, p.24-25), ao se colocar o desafio de discutir e entender o que seria o “modernismo brasileiro”, a partir da reflexão sobre a modernidade no Brasil, defende que em um país que vivia a experiência da gênese de uma identidade nacional, como era o caso do Brasil dos anos 1920 e 1930, e que ainda trazia as marcas de uma “sociabilidade (...) resíduo da tradição colonial em que a presença da técnica e sua lógica abstrata apenas conseguiam emergir, aqui e ali, no horizonte da industrialização”, o modernismo seria “um momento reflexivo, o esclarecimento de uma situação. A disposição de voltar para dentro, para o interior do Brasil, o primeiro olhar finalmente permitido pelo vácuo da racionalidade europeia”. Estabelecia-se, então, uma ambiguidade intrínseca ao projeto moderno nacional.

Pouco mais tarde, Martins (1992 *in* GUERRA, 2010, p.282-283) nos lembra de que a sensação de ambigüidade que permeia o projeto moderno brasileiro de constituição de uma identidade nacional, foi também reconhecida por outros autores como Antônio

Candido²⁹, que identifica a tensão entre local e universal como um traço característico da cultura brasileira. Segundo Martins (1992), Candido tenta encontrar a raiz do que seria essa “ambiguidade fundamental” na condição mestiça do povo latino, mestiçagem que também se constituiu como condição norteadora das análises de Gilberto Freyre e que é recorrente na construção teórica de formação de uma raça brasileira³⁰.

Através do estudo sistemático dos elementos característicos da casa, Freyre buscou as raízes do homem brasileiro, tão mestiço quanto a casa em que habita. Assim, a tentativa de compreensão e definição do personagem nacional, o “voltar para dentro” a procura de uma cultura nacional – pontos essenciais do projeto modernista brasileiro de construção de uma identidade nacional –, implicou na busca de uma definição de Casa Brasileira. Nas palavras de Freyre (1971, p.13) percebemos como o homem e a casa estão imbricados em suas análises:

(...) Homem de origem européia e depois trirracial e ùltimamente multirracial, situado, desde a primeira metade do século XVI, no Brasil e, desde então, em processo de definição como brasileiro, primeiro pré-nacional, e, depois, nacional. Essa definição (...) através, principalmente, da residência dêsse homem situado em tipos de casa também pré-nacionais e, depois, nacionais, correspondentes a variantes de uma só e generalizada forma de existência, adaptada a substâncias regionais diversas [grifos da autora].

No trecho citado acima é evidente um processo evolutivo de formação do homem brasileiro, que é e está apoiado na evolução da casa até o momento de constituição da Casa Brasileira. Tomando a parte pelo todo, a Casa é, para Freyre, “objeto-sujeito” de seus estudos. Essa relação entre homem e arquitetura assenta a tese de teóricos como Lúcio Costa, Luís Saia, José Mariano e outros, que igualmente trazem a casa como ponto de partida para o desenvolvimento de uma arquitetura nacional reconhecida pela fusão entre seus elementos tradicionais característicos e um código formal moderno adaptado à nacionalidade brasileira.

A partir dessas reflexões, acredita-se que a ambigüidade intrínseca do projeto modernista brasileiro, à qual se referiu Telles (1983 *in* GUERRA, 2010, p.23-34) e igualmente percebida por outros autores, também esteja presente no discurso e nas experiências do projeto da Casa Moderna no Brasil na tentativa de integração de um discurso nacionalista à

²⁹ *Literatura e Sociedade*, 1985.

³⁰ Formulações teóricas sobre a formação de uma raça brasileira, bem como o papel de seus elementos formadores (o estrangeiro e o nativo), como determinantes do nascimento de uma cultura nacional foram também exploradas por outros autores, como José Mariano Filho e Mário de Andrade.

arquitetura moderna – ou seja, o elemento de tradição nacional (“a boa tradição”) aparece onde se pressupunha haver apenas o desenho universal, o *standard*, a ruptura com o passado – “no ato fundante da brasilidade” (TELLES, 1983 in GUERRA, 2010, p.23-34). Para investigar o projeto de formação de uma arquitetura moderna no Brasil [Brasileira], e reconhecendo o modernismo no Brasil como esse “momento reflexivo” de construção de uma certa imagem do Brasil, acreditamos ser necessário adotar como ponto de partida a revisão de textos consagrados pela historiografia da arquitetura moderna brasileira, particularmente naquilo que se refere à tentativa de elaboração de uma ideia de Casa Brasileira e os elementos fundamentais de constituição de uma Casa Moderna Brasileira.

A casa aparece como instrumento de identificação e formação do homem nacional de forma que a construção da Casa Brasileira era, ao mesmo tempo, a tentativa de construção do homem brasileiro. Lembrando que esse é o período em que são lançadas as bases teóricas de formação de uma arquitetura moderna brasileira, a casa moderna brasileira é elemento caro dessa produção e, em seu período de difusão, é significativa na representação do alcance da nova arquitetura proposta e construída nos anos de 1930 e 1940.

Predomina na historiografia sobre a arquitetura moderna introduzida no Brasil a partir da década de 1920 a ideia de uma arquitetura resultante da tentativa de síntese entre tradição e modernidade, o que conduziria a expressão nacional de uma nova arquitetura, e que mais tarde seria genuinamente expressa na obra do arquiteto Oscar Niemeyer. Essa foi a tese defendida pelo arquiteto Lúcio Costa, eleito como expoente teórico da Arquitetura Moderna Brasileira, e cujas ideias foram usadas de forma recorrente e hegemônica para falar e analisar essa produção. Essa versão da história da arquitetura moderna brasileira “foi repetida de forma tão sistemática que se transformou em quase axioma” (GUERRA, 2010(a), p.11). Essa visão estrutura-se no entendimento de Lúcio Costa de que a “arquitetura moderna brasileira era resultante de dois fatores distintos e complementares: a fusão dos princípios europeus e dos elementos culturais nacionais; e a criatividade do gênio nativo, em especial do arquiteto Oscar Niemeyer” (GUERRA, 2010(a), p.11).

Assim, é em torno desses personagens, da depuração de uma linguagem de matriz Corbusierana e de uma experiência centrada no Rio de Janeiro que habitualmente orbitam parte considerável de tentativas contemporâneas de compreender as manifestações da “nova arquitetura brasileira”, embora contribuições que ampliem e aprofundem essas

ideias possam ser encontradas desde o final da década de 1980³¹. Em linhas gerais, esses trabalhos de revisão crítica mostram que concorreram para a construção ideológica daquilo que é nacional os interesses de um Estado autoritário empenhado em construir uma nação e a visão de mundo de intelectuais que foram buscar no passado colonial as primeiras experiências de uma cultura local e que viram no Movimento Moderno o caminho possível para uma nova arquitetura. Para Martins (1992 *in* GUERRA, 2010, p.279-281) isso acontece no “momento particular do processo de constituição de uma *intelligentsia* no Brasil”, cujas preocupações voltavam-se, essencialmente, para a elaboração de um projeto de nação brasileira.

Dentre esses intelectuais que voltam ao passado colonial para buscar as raízes da identidade nacional – o que inclui o campo da arquitetura – é sem dúvida marcante a produção teórica e projetual do arquiteto Lúcio Costa e sua atuação conjunta com o SPHAN e outros intelectuais. No ato de forjar uma tradição arquitetônica nacional, Costa inicia por discutir e defender a necessidade de estudar (investigar) a casa brasileira (representante da arquitetura civil no período da colônia) – a “tradicional” casa brasileira, herança do período colonial. Em texto publicado no primeiro número da revista do SPHAN, “Documentação Necessária³²” (1937), Costa inicia rebatendo o comentário, feito pelo Sr. Aníbal Matos, de que “as casas individualmente nada valem como obra de arquitetura” (p.31) e defende que se aprofunde o estudo sobre o tema, afirmando que se deve aproveitar:

A oportunidade de servir-se dela [a casa] como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto (p.33).

Nesse texto, o autor constrói uma leitura evolutiva da casa brasileira partindo das primeiras experiências do construtor português “inculto” – “amolecidas” pelas vicissitudes locais – ao desenvolvimento de soluções afinadas com o repertório da nova arquitetura: um gradual equilíbrio entre cheios e vazios na “a tendência para abrir sempre e cada vez mais” (p.37); o ar despojado e despretensioso; a substituição de beiras por platibandas, cuja transformação viria a completar-se com as coberturas em terraços-jardins (p.35-36). No

³¹ Parte desses textos pode ser encontrada em uma publicação de dois volumes recentemente editada pela Romano Guerra, organização de Abílio Guerra, com o título “Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira”. Outros trabalhos que merecem ser mencionados são os realizados por C. Martins (1987), S. Rubino (1992), J. Liernur (1999 *in* GUERRA, 2010[b]) e N. Tinem (2006), apenas para citar alguns.

³² Não por acaso, o artigo que acompanha o texto de Lúcio Costa é escrito por G. Freyre, intitulado “Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das colônias”, que se propõe a dar sugestões para o estudo paralelo da arte brasileira e da arte portuguesa.

mesmo documento, L. Costa orienta, ainda, que o estudo da casa deveria investigar, dentre outros aspectos, “os vários sistemas e processos de construção, as diferentes soluções de planta e como variaram de uma região a outra” (p.34). Essa orientação para o estudo não se restringia à casa, mas era este o objeto arquitetônico que se relacionava de modo mais direto ao homem brasileiro, ao conjunto de seus valores sócio-culturais. Estabelecia-se então uma relação de causa e efeito na qual a “modernização” da casa – em termos formais, construtivos e programáticos – refletia e era reflexo da formação de um novo homem.

Destarte, procuramos analisar neste capítulo se houve e como se constituiu a noção de casa moderna brasileira através da identificação dos elementos formais mais característicos, de seus partidos construtivo e espacial. Para tanto, os textos que guiam esse capítulo são: *Brazil Builds* (Philip Goodwin, 1943), *Moderna Architecture in Brazil* (Henrique Mindlin, 1956) e *L’Architecture Contemporaine au Brésil* (Yves Bruand, 1971³³). A escolha desses textos se justifica por representarem três momentos importantes para na história da arquitetura moderna brasileira, o de “montagem”, “repetição” e “consolidação” (MARTINS, 1987) de uma trama narrativa recorrente, na qual o binômio “modernidade x tradição” se transforma em traço característico de uma linguagem nacional de arquitetura moderna e envolve, dentre outros elementos, a preocupação com a adaptabilidade ao clima dos trópicos. Os trabalhos de Mindlin (1956) e Bruand (1971) abordam uma produção que se enquadra no recorte temporal proposto nesta pesquisa (os anos de 1950 e 1960) e que corresponde ao período de disseminação da arquitetura moderna brasileira. A leitura desses textos tem por objetivo reconstruir uma estrutura narrativa sobre a arquitetura moderna brasileira com o olhar particularmente voltado aos projetos residenciais e a tentativa de verificação da construção – mesmo que silenciosa, ou que não seja objetivo explícito do autor – de uma ideia de casa moderna brasileira.

³³ Para elaboração deste estudo fizemos uso da versão em português (4ª edição) publicada em 2005.

PHILIP GOODWIN (1943): O PRIMEIRO CATÁLOGO

“Embora os primeiros ímpetos modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio” (Philip Goodwin).

Em 1943 – em plena II Guerra Mundial –, foi publicado *Brazil Builds: architecture old and new 1652-1942*, fruto da exposição homônima realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Com texto de Philip Goodwin e fotografia de Kidder Smith, representa o primeiro livro de impacto internacional na difusão da arquitetura moderna brasileira e já nas primeiras palavras de abertura, no prefácio, diz a que veio:

O Museu de Arte Moderna, de Nova York, e o Instituto Norte-Americano de Arquitetura, achavam-se ambos, na primavera de 1942, ansiosos por travar relações com o Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado. Por esse motivo e pelo desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira, principalmente as soluções dadas ao problema do combate ao calor e aos efeitos da luz sobre as grandes superfícies de vidro na parte externa das construções foi organizada uma viagem aérea. (GOODWIN, 1943, p.07).

Assim, dos motivadores fundamentais que envolveram o trabalho do MoMA (NY) [exposição e livro] é possível perceber a razão de Estado de por em prática uma política de boa vizinhança³⁴ com o país que já mostrava disposição em aproximar-se dos Aliados. Por outro lado, soma-se a tal interesse a trajetória recente da arquitetura moderna brasileira com a repercussão positiva do Pavilhão Brasileiro na Exposição de Nova York (1939) (figura 2) e a visita de Le Corbusier (1936) para participação do projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública³⁵ (figura 1) e sua posterior conclusão (1942). Para Goodwin (1943, p.194),

³⁴ A publicação do livro de Goodwin não foi fato isolado desse projeto político, que contou também com material audiovisual. O vídeo editado em 1944, não por coincidência, versa sobre o desenvolvimento técnico, urbano e arquitetônico do país. O material foi produzido pelo “Office of Inter-American Affairs [...] for its information program in the American Republics”. Material, explicitamente, para uso educacional, como escrito no texto introdutório do vídeo: “[...] for educational, non-theatrical use within the United States”. Esse texto também parece apontar o veículo de distribuição do vídeo: “Exhibition, including television [...]” (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=InWifgllkQ0>. Acessado em 01 mai. 2009). E, vale ainda lembrar, da figura do engraçado papagaio Zé Carioca, criação de Walt Disney e seus desenhistas após uma visita ao Brasil no início da década de 1940. Os esforços de aproximação norte-americanos não se limitavam ao Brasil, assim foram criados também outros personagens representantes de países latino-americanos como o galo mexicano Panchito Pistoles e Gauchinho Voador, representante da Argentina.

³⁵ O livro editado por Max Bill em 1938, *Le Corbusier: Oeuvre Complete 1934-1938* [Vol. 3], traz o MESP como obra do arquiteto franco-suíço, o que demonstra a importância da obra e, consequentemente, sua autoria. O

Havia na feira de Nova York excelentes edifícios modernos, mas nenhum de tão elegante leveza como o Pavilhão Brasileiro. Distinguia-se pela maneira feliz com que foi o espaço aproveitado e pelos seus pormenores vivos e frescos.

No ano seguinte a sua publicação, *Brazil Builds* seria considerado um gesto positivo dos Estados Unidos a serviço do Brasil, que através desta publicação seria capaz de reconhecer o valor de seu povo e sua capacidade técnica e artística na medida em que o reconhecimento estrangeiro traria o reconhecimento nacional. Para Mário de Andrade (1944 in XAVIER, 2003, p.180),

Eu creio que este é um dos gestos mais fecundos de humanidade que os Estados Unidos já praticaram em relação à nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços, que nos prejudica tanto.

O gesto dos Estados Unidos, descobrindo para nós *Brazil Builds*, deve nos regenerar. A nossa arquitetura moderna é tão boa como a arquitetura moderna dos Estados Unidos ou da França. A nossa pintura, a nossa literatura, a nossa música têm expoentes tão bons como os de qualquer outro país [grifo do autor].

Segundo Martins (1987, p.09) esses últimos acontecimentos “faziam com que a arquitetura brasileira deixasse de ser vista apenas como manifestação cultural de um país exótico e começasse a despertar interesse internacional [...]”, o que estaria fortemente relacionado às soluções técnicas de adaptação ao clima e ao uso, nas mais variadas formas, do *brise-soleil*, propostos pela primeira vez em projetos não realizados de Le Corbusier (BOESIGER, 1953).

O livro de Goodwin, além de importante pela possibilidade de projeção internacional que proporcionou à produção arquitetônica brasileira,

representando o primeiro levantamento sistemático dessa produção, inaugurou “uma matriz de leitura que marcará de forma significativa a historiografia sobre o assunto” (MARTINS, 1987, p.10). Para Tinem, essa publicação representou a construção de uma das

Figura 1: Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), 1936-1943. Fonte: Mindlin, 1956.

Brasil aparece em outro momento nessa obra com o projeto da Cidade Universitária, episódio também relevante na trajetória da “nova arquitetura” brasileira.

tramas mais recorrentes na história da arquitetura brasileira até os anos de 1970, a qual seria estruturada sobre: “a valorização da arquitetura colonial, por um lado, e da arquitetura moderna, por outro, como os dois momentos importantes de criação nacional” (2001, p.30). Nessa construção narrativa, o elemento que alinhava esses dois momentos é o tema da adaptação ao clima.

Nesse sentido, Goodwin construiu uma narrativa textual, que associado ao trabalho iconográfico de Smith, registrou de maneira consistente o que Costa expõe em seus escritos. O embate entre modernidade e tradição e, na mesma medida, a fusão dessas propostas na formação de uma

Figura 2: Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, 1939. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Fonte: Goodwin, 1943.

identidade nacional foi o que buscou mostrar o autor norte-americano. Nesse caso, é ratificada a noção de uma tradição arquitetônica brasileira reconhecida na arquitetura colonial e de uma modernidade brasileira, onde o Brasil teria, enfim, encontrado “um caminho próprio”, mesmo que “os primeiros ímpetos modernos tenham chegado por importação”, e vai encontrar a contribuição brasileira à “arquitetura nova” nas “inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos nas superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos [brise-soleil], especiais” (GOODWIN, 1943, p.84). Elementos da herança colonial portuguesa são reconhecidos como ponto de partida dessa “originalidade” brasileira como “as rótulas coloniais usadas com felicidade no novo hotel de Ouro Preto” e “o uso imaginoso dos azulejos”.

Assim, o livro é dividido em duas partes, de igual grandeza, com o objetivo de tratar dois momentos importantes, segundo o autor, da produção arquitetônica brasileira: o colonial e o moderno, o que implica no recorte temporal de 1520-1807, para a primeira parte, e 1927-1942, para a segunda. Fica de fora então uma produção que acontece entre 1808 e 1926, e o autor tenta afirmar, por omissão, a irrelevância da produção eclética – atitude que será retomada por outros títulos de arquitetura nesse período. A única referência no texto a

esse período se constrói como uma sutil crítica à “moda [...] instável naqueles frenéticos derradeiros anos do século XIX” (1943, p.24). E resume sua crítica ao academicismo, sobre o qual “talvez seja [fosse] melhor não falar [...]” (1943, p.25) afirmando que:

[...] A correção acadêmica se preferiu a uma arquitetura viva e adequada à terra e o efeito pretensioso e pesado só encontrava igual esterilidade.

O caso porém teve um bom fim. Poucos anos decorridos e, quase da noite para o dia, a encantadora cidade [do Rio de Janeiro] curou-se dessa doença, começando ver melhor as vantagens de uma arquitetura de acordo com a vida atual e com a moderna técnica construtora. (1943, p.25).

Das obras apresentadas na primeira parte desse livro sua maior parte é dedicada às Igrejas (“quase tão poderosa no Brasil como o próprio rei”. GOODWIN, 1943, p.18) do período colonial e o que aparece de diferente deste programa é representado por casas e fazendas, com destaque para a casa-grande (sede das fazendas). O texto revela poucas referências a essas construções, falando de forma geral das características da arquitetura tradicional brasileira (herdeira da arquitetura portuguesa e original nas adaptações às condições locais: mão de obra, materiais e econômicas), mas os exemplos selecionados e a menção a certos elementos característicos da arquitetura residencial da colônia dá indicação da construção de um discurso pictórico da noção de casa brasileira.

As imagens dos projetos residenciais apresentadas não estão associadas a nenhuma chamada dentro do texto, no qual aparece enxertada entre os parágrafos a Fazenda Boa União (casa principal: exterior e interior). Em seguida, após o texto inicial, é apresentada uma série de imagens, com comentários, como um catálogo (que é). Nessa seleção de obras residenciais que melhor retratariam a “casa brasileira”³⁶ aparece a casa principal da Fazenda Colubandé/RJ, ver Figura 3, (“As **linhas baixas e discretas** da casa encontram harmonioso complemento na verticalidade da pequena capela assás elegante. O delicioso contraste entre o pátio retirado e o **largo alpendre**, de onde se desfruta vasto panorama, é característico das velhas casas brasileiras”, p.34); Fazenda Vassouras/RJ (“**sóbria geometria da composição**”, p.36); Fazenda Garcia/RJ (“O telhado atarracado, de quatro águas, o porão alto, as paredes de alvenaria rebocada e o **agradável alpendre**, dão a esta casa o aspecto típico da velha fazenda brasileira”, p.38); Casa da Sra. D. Elvira Gonçalves de

³⁶ É importante situar que precedem o texto de Goodwin (1943) publicações de intelectuais brasileiros, particularmente no que diz respeito ao patrimônio arquitetônico do país através das ações do SPHAN, acerca da produção brasileira e sobre a casa brasileira, a exemplo do texto de Luiz Saia (1939, “O Alpendre nas Capelas Brasileiras”) e Gilberto Freyre (1943, “Casas de Residência no Brasil”). Não se pode ter certeza que estes textos eram de conhecimento do norte-americano, mas sem dúvidas os autores destes acompanhavam Goodwin na visita às obras.

Moraes ("A influência de Luis Vathier [...] evidencia-se neste elegante solar. As **paredes de azulejo** encimadas por urnas vidradas [...]", p.72).

Figura 3: Fazenda Colubandé. São Gonçalo/RJ, primeira metade do séc.XIX. Fonte: GOODWIN, 1943, p.34.

Figura 4: "Uma das velhas casas brasileiras". Olinda/PE, fim do séc.XVIII. Fonte: GOODWIN, 1943, p.74.

Assim, a feição da casa brasileira (telha canal, duas águas e beiral, sistema construtivo de taipa, sem ornamentos, fenestração regular e balcão com peitoril ventilado e finas colunas que recebem o beiral) seria retratada pela obra ilustrada pela Figura 4 e cujo texto revela tal apreciação ao afirmar ser esta:

Uma das velhas casas brasileiras mais bem conservadas é este edifício de Olinda, do fim do século XVII, com o seu balcão gradeado, em forma de mísula, suas portas pesadas e paredes caiadas, cor de rosa (p.75).

Na segunda parte do livro, dedicada ao Moderno, Goodwin tenta descrever o início da experiência moderna no Brasil que após alguns “ensaios de arquitetura moderna” antes dos anos de 1930, é particularmente após esse período e do contato com o mestre franco-suíço Le Corbusier no projeto para o MESP, cujas ideias “revolucionárias” foram recebidas com “simpatia especial pelos jovens arquitetos brasileiros” (1943, p.81), e outras obras em Belo Horizonte [Pampulha]. O autor tem o cuidado de ressaltar que apesar da influência francesa acentuada no trabalho da equipe de arquitetos responsáveis pelo projeto do MESP, vê-se “que aí se manifestam livres a imaginação do desenho e a condenação da velha trilha oficial” (1943, p.91). Marcante no conjunto das obras e projetos selecionados para publicação, a forte presença dos grandes edifícios públicos leva o autor a uma breve consideração sobre a estrutura político-administrativa do país desde 1937, “uma prova da importância que tanto o povo como o governo dão ao seu país” que se materializa na “construção de impressionantes edifícios novos para sede dos serviços públicos”. Nesse ponto, assinala-se o valor simbólico da nova arquitetura.

Nesse quadro, a história da arquitetura moderna no Brasil começaria deslocada das manifestações culturais de arte moderna na Semana de 1922 e das experiências de Warchavchik em São Paulo. Omissões que a princípio não devem ser atribuídas ao desconhecimento – particularmente no caso de Warchavchik cuja produção já era conhecida internacionalmente desde uma década antes –, mas antes vista, conforme esclarece Martins (1987, p.14), como “uma opção na instituição implícita de um valor [...] assim como a escolha de uma trama”. Assim, no deslocamento temporal e no recorte dos marcos e personagens históricos desse movimento, o autor abre uma chave de leitura de formação sobre a produção arquitetônica nacional – “antiga” e “moderna” – e que se manteria hegemônica até os anos setenta [1970].

Sobre as articulações e os motivadores pra construção dessa trama, é importante ressaltar que na eleição do repertório arquitetônico apresentado no livro, estavam ao lado do autor arquitetos brasileiros, que “encarregaram-se da parte essencial – os objetos necessários [obras] e mapas”. Fizeram parte desse grupo Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, H. Mindlin, Jorge Moreira, Marcelo e Milton Roberto, Affonso Reidy, apenas para citar alguns, e representantes do SPHAN³⁷ (na personalidade de Rodrigo Mello Franco de Andrade), órgão

³⁷ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado por decreto presidencial em 1937. O SPHAN era subordinado ao Ministério da Educação e, a convite do ministro Capanema, Rodrigo Mello Franco de Andrade assumiu a direção da instituição. A ação do SPHAN “norteou sua política pelas noções de “tradição” e de “civilização”, dando especial ênfase à relação com o passado. Os bens culturais classificados como patrimônio

empenhado em definir o conjunto patrimonial brasileiro – que, nesse momento, era identificado como colonial.

Nesse sentido, é interessante perceber que apesar de iniciar a história da arquitetura moderna no Brasil deslocada dos acontecimentos que se processam na capital paulista, três obras do arquiteto russo são inseridas nesse manual, embora apareçam com informações imprecisas, o que deixa transparecer certo distanciamento ou uma impressão de “ouvir falar”. A primeira dessas obras aparece como “uma casa simples em São Paulo, de Gregori Warchavchik” (p.99), sem data (ver Figura 5). A imagem mostra, à distância, uma residência que aparenta seguir as características da tradição arquitetônica brasileira e que seria apreendida pelas coberturas em telha canal (aparentemente em duas águas). Em seguida, são colocas em paralelo uma “casa autêntica do século XVIII, de Outro Preto” e “a arquitetura colonial de hoje no Brasil” (p.100), através da qual o autor menciona a produção neocolonial (sem usar essa expressão) “embora não aparente o mesmo garbo que possuíam os velhos solares do século XVIII” (p.100). E conclui em favor da casa moderna afirmando que “felizmente há agora gente audaciosa que ama as casas mais de acordo com os seus hábitos próprios e necessidades modernas” (p.100).

Figura 5: "Uma casa simples em São Paulo, de Gregori Warchavchik". Sem data. Fonte: GOODWIN, 1943, p.99.

Embora haja referência textual às duas últimas imagens apresentadas, não há nenhuma referência à casa de Warchavchik (projeto não datado) – identificada apenas como uma

deveriam fazer a mediação entre os heróis nacionais, os personagens históricos, os brasileiros de ontem e os de hoje. Essa apropriação do passado era concebida como um instrumento para educar a população a respeito da unidade e permanência da nação” (Fonte: www.cpdoc.fgv.br, acessado em 14 ago. 2009).

“simples casa” – que é antecedida pela apresentação de duas casas de Rudofsky³⁸ e sucedida pelo referido solar do século XVIII e um exemplar neocolonial (sem data). Assim, a leitura do texto e das imagens aproxima a citada obra do arquiteto russo antes de experiências neocoloniais que de residências modernas – expressas nesse momento pelas mencionadas obras de Rudofsky: Residência do Sr. Frontini, 1941 (Figura 6), e Residência do Sr. Arnstein, 1940 (Figura 7). Ao comentar esses projetos Goodwin faz um contraponto entre a casa brasileira tradicional (“um isolamento exclusivista foi sempre o traço acentuado das famílias latinas”, p.98) e a tendência das novas construções de casas individuais de acharem-se soltas no lote e cercadas por jardins, embora ainda tragam “proteção e isolamento completos” (p.99). Para Goodwin, a casa brasileira ainda “não é evidentemente o exemplo uno e feliz da casa moderna ajardinada, para o que o Brasil é sítio privilegiado” (p.98), assim faltava à casa moderna brasileira abrir-se mais aos seus jardins e pátios (interior x exterior³⁹).

Com o término da parte textual – que encerra com uma imagem de uma “velha casa perto do Rio. Uma parede envidraçada e gradeada contínua dando para uma longa sacada cheia de plantas”, p.102 – inicia-se a exposição de projetos que ilustram as realizações recentes da arquitetura moderna no Brasil, os outros dois projetos de Warchavchik são inseridos após a apresentação dos projetos cariocas do Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP) e da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), aos quais dedica longas páginas. O primeiros deles é uma “Casa de apartamento, Alameda Barão de Limeira, 1003, São Paulo, Gregori Warchavchik, arquiteto, 1940” (p.118) e, quase como uns dos últimos projetos, “esta construção de Gregori Warchavchik é, geralmente, considerada a primeira casa moderna construída em São Paulo”, mais uma vez o conhecimento distante da sua produção e novamente sem data.

³⁸ Rudofsky chega ao Brasil em 1938, portanto também traz a condição de estrangeiro como Warchavchik, o que aparentemente não ajuda a entender o porquê da escolha pelo primeiro. Acreditamos que o determinante é a escolha do ponto de partida escolhido que colocou as experiências cariocas da década de 1930 como marcos iniciais da arquitetura moderna no Brasil, assim, as casas de Rudofsky, ambas dos primeiros anos da década de 1940, não trariam nenhum descompasso temporal ao contrário das experiências paulistas da década de 1920.

³⁹ Integração que seria favorecida pelo clima, ao menos nas cidades no litoral “varridas por vento contínuo e forte. Isso incentivava um contato agradável e direto entre o interior e o exterior das habitações” (GOODWIN, 1943, p.98).

Figura 6: Pátio da Residência Frontini. Arq. Rudofsky, 1940. São Paulo/SP. Fonte: GOODWIN, 1943, p.99.

Figura 7: Residência João Arnstein, Arq. Rudofsky, 1941. São Paulo/SP. Fonte: GOODWIN, 1943, p.170.

O caso de Warchavchik revela como o trabalho de Goodwin seguia com um propósito determinado e expresso em suas escolhas. Na sequência – quanto aos projetos residenciais – são mostrados outros exemplos de “casas de apartamento”, dentre os quais o Edifício Esther tem maior destaque, e, por fim, é mostrado um conjunto de casas individuais cujas imagens revelam alguns elementos recorrentes como o uso de pilotis, perspectivas que demonstram a fluidez espacial (interior e exterior), cobertura em telha canal (em geral uma água), o uso de materiais (exploração de cores, formas e texturas), pátios ajardinados, delgadas colunas, venezianas e grandes panos de vidro. Dos arquitetos autores desses projetos Oscar Niemeyer é o nome recorrente. As casas que recebem maior destaque são Res. Cavalcanti (RJ/Oscar Niemeyer, 1940), Res. do próprio arquiteto (RJ-Gávea/Oscar Niemeyer, 1942), Res. Johnson (CE/Oscar Niemeyer, 1942) e a Res. Arnstein (SP/Rudofsky, 1941), para o autor “o melhor e mais completo resultado” da integração entre interior e exterior (elemento que ainda estaria em desenvolvimento na casa moderna brasileira) e a única a qual há referência ao mobiliário: “diferente de muitas casas modernas, o interior é mobiliado com grande gosto de acordo com o estilo arquitetônico” (GOODWIN, 1943, p.170).

Além da construção de uma noção de casa brasileira e, em seguida, de uma casa moderna no Brasil, Goodwin (1943, p.97) chama a atenção à mudança de preferência da habitação individual pelo apartamento e, conseqüentemente, ao processo de verticalização que as grandes cidades do Brasil experimentam nesse período (1930-40's). Dos projetos para habitação privada multifamiliar [edifícios de apartamento] o maior destaque é para o projeto do Edifício Esther (1937, Vital Brazil e Ademar Marinho), sobre o qual o autor afirma que “fora difícil encontrar arranjo melhor para a vida moderna do que o existente neste bonito edifício de apartamentos” (GOODWIN, 1943, p.118). O apartamento, portanto, mostra-se como uma forte alternativa de moradia, particularmente dentro de uma classe média e alta urbana, coerente que é [ao menos é o que se defende] com as novas condições da vida moderna.

A preferência da habitação individual para a casa de apartamento tem aumentado muito, por verdadeiros saltos, nas grandes cidades do Brasil. Parece um fenômeno verificado em todas as partes do mundo ao mesmo tempo, mas é impressionante verem-se cinquenta [sic] grandes edifícios de cimento armado erigidos numa só cidade como aconteceu no Rio de Janeiro, em 1942 (GOODWIN, 1943, p.97).

Portanto, ao interesse norte-americano de estreitar relações com o Brasil, juntou-se o interesse brasileiro em divulgar e consolidar a produção moderna nacional em pleno

desenvolvimento. O autor, então, constrói um livro informativo – quiçá educativo – registrando de maneira sistemática [pela primeira vez] as formulações projetuais e realizações desse grupo de profissionais e intelectuais. Além do que, importante pra Goodwin, nesse momento era destacar a importância dessa arquitetura no panorama internacional:

Enquanto o clássico dos edifícios federais de Washington, o arqueológico da Academia Real de Londres e o clássico nazista de Munich dominam triunfantes, o Brasil teve a coragem de quebrar a rotina e tomar um rumo novo dando como resultado poder o Rio orgulhar-se de possuir os mais belos edifícios públicos do continente americano (1943, p.91).

Por fim, finaliza o texto traçando as particularidades do trabalho brasileiro:

[...] que, primeiro, traz ele o caráter do próprio país e dos artistas que o lançaram; em segundo lugar, se ajusta ao clima e aos materiais de que dispõe. Em particular, a proteção contra o calor e os reflexos da luz forte foi corajosamente encarda e brilhantemente resolvida. E, em terceiro lugar, tudo isso acarretou à evolução completa do movimento alguns passos no sentido das ideias lançadas tanto na Europa como na América, antes da guerra de 1914. (1943, p.103)

Em suas últimas palavras Goodwin fica a vontade em reconhecer que a produção nacional já faz parte do quadro internacional e que “o resto do mundo pode admirar o que foi feito até agora e ver que melhores coisas serão ainda produzidas à medida que o tempo passar” (1943, p.103).

No período de seu lançamento e nas décadas subsequentes, *Brazil Builds* tornou-se, em verdade, um dos manuais de arquitetura moderna brasileira mais importante na historiografia sobre o assunto legitimando uma trama (de certa forma inaugurada por Costa) onde se articulam a condição de “originalidade”, dentro de um projeto que articula tradição e modernidade (Figura 8), e a possibilidade de projeção internacional dessa

Figura 8: Caixa d'água de Olinda, projeto de Luís Nunes (esquerda) e Catedral de Olinda (direita). Fonte: Goodwin, 1943.

arquitetura.

HENRIQUE MINDLIN: AFIRMAÇÃO DE UMA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

“O Brasil lançou-se numa aventureira mas inevitável corrida. O resto do mundo pode admirar o que foi feito até agora e ver que melhores coisas serão ainda produzidas à medida que o tempo passar” (Philip Goodwin).

Essas são as palavras com as quais Goodwin (1943) encerra seu livro, deixando aberto o caminho para o acompanhamento das realizações futuras de uma produção moderna em desenvolvimento e promissora que “embora os primeiros ímpetos modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio” (1943, p. 84). No entanto, mais que apontar para uma continuação prodigiosa dos feitos da ‘nova arquitetura’ no Brasil, Goodwin ajuda a afirmar e divulgar “uma matriz de leitura que marcará de forma significativa a historiografia sobre o assunto” (MARTINS, 1987, p.10).

Uma construção narrativa na qual o elemento que alinhava esses dois momentos é o tema da adaptação ao clima, a tal ponto de levar à afirmação de que a contribuição brasileira à “arquitetura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos [*brise-soleil*] especiais” (GOODWIN, 1943, p.84).

Em linhas gerais, essa é a base que sustenta o trabalho do crítico norte-americano no Brasil que, em realidade, representou o primeiro levantamento sistemático da produção moderna nacional. Participaram desse processo, vários profissionais integrantes da elite intelectual da época que formulava chefiados por Lúcio Costa, os elementos da tradição nacional, cuja origem advinha da arquitetura colonial. Dentre os quais o arquiteto brasileiro Henrique Mindlin, que acompanhou e auxiliou no processo de seleção e visita a obras apresentadas no livro *Brazil Builds*.

Mindlin ainda reconhece a importância da divulgação e do reconhecimento da produção nacional, sistematizada por Goodwin (1943), que após sua publicação alcançou “um imediato e entusiástico reconhecimento externo, e o Brasil se deu conta de que a sua

arquitetura moderna era uma das suas mais valiosas contribuições à cultura contemporânea”. O projeto do reconhecimento internacional ajudou a forjar, em certa medida, o “orgulho nacional” uma vez que

A partir daí, o homem comum, desconfiado e irônico por natureza, começou a sentir orgulho de edifícios que a princípio tinha considerado engraçados ou bizarros. Embora continuasse a tratá-los por apelidos, privilégio do crítico da rua, fazia-o com secreta admiração. Assim, esses edifícios se tornaram parte do profundo orgulho e afeição que os habitantes sentiam por suas cidades (MINDLIN, 2000, p.29).

O autor destaca ainda um número crescente de visitantes e o aumento do número de artigos em revistas estrangeiras sobre a arquitetura moderna brasileira. Assim, é delineada a importância do trabalho de Goodwin e uma forma de justificar o uso deste como base para um novo trabalho sobre o mesmo tema.

A identificação do arquiteto brasileiro com o trabalho ora realizado por Goodwin está explícita nas palavras que iniciam a nota de apresentação de seu livro *Modern Architecture in Brazil*, no qual Mindlin explica que “esse trabalho [Arquitetura Moderna no Brasil] foi concebido inicialmente como um suplemento ao livro *Brazil Builds*, de Philip Goodwin, uma magnífica apresentação da antiga e da nova arquitetura no Brasil”. O caráter de continuidade a que se propõe sua obra denuncia a leitura construída por Mindlin que acreditava, assim, ser “possível dar uma imagem mais completa do desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, dos seus primórdios no final dos anos 20 [1920] até os dias

de hoje [1956] (2000, p.21)”, mostrando os novos alcances do Brasil no campo da arquitetura moderna, preenchendo a lacuna do porvir anunciado pelo crítico norte-americano.

Figura 9: Igreja Santa Luzia (primeiro plano) e MESP (plano de fundo). Fonte: MINDLIN, 2000.

Destarte, o texto introdutório de Mindlin segue a estrutura do livro de Goodwin, apresentando um panorama da “antiga arquitetura no Brasil” para então tratar da “nova arquitetura” destacando os elementos da tradição colonial que adaptados às condições locais teriam se tornado elementos de uma linguagem nacional. Mindlin encontraria ainda nesse caráter adaptativo “às novas condições do meio e dos costumes” a condição necessária ao desenvolvimento, mais tarde, de uma linguagem própria de arquitetura moderna a partir de “uma fluidez, uma elasticidade mental, uma ausência de submissão cega à tradição puramente formal que possibilitaram essa transformação brusca e total a que assistimos hoje, de que nos fala Lúcio Costa” (2000, p.23). A tese da construção do projeto moderno como fusão de elementos da tradição arquitetônica e de elementos modernos é reforçada pela imagem (Figura 9) escolhida como abertura do livro, que traz em primeiro plano a Igreja Santa Luzia (1752) e, em segundo plano, o Ministério da Educação e Saúde Pública (1936).

A referência a Lúcio Costa e outras mais sobre o pioneirismo de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, a experiência da reforma curricular da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro) e o marco representado pelo projeto e construção do MESP (Ministério de Educação e Saúde Pública) como pontos de partida do nascimento e do desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil reforça a imagem construída no livro *Brazil Builds* e cristalizada pela historiografia especializada, particularmente entre os anos de 1940 e 1970. Mindlin é ainda categórico quanto aos créditos dessas realizações quando inicia seu texto dizendo que “a história da arquitetura moderna no Brasil é a história de um punhado de jovens⁴⁰ e de um conjunto de obras realizado com uma rapidez inacreditável” (2000, p.23).

Dessa forma, vê-se que a seleção dos personagens e das obras apresentadas faz parte de um recorte que responde ao intuito de apresentar as conquistas do Brasil dentro do projeto moderno traçado desde a década anterior, sem esquecer que também acompanham a elaboração desse novo projeto de divulgação da arquitetura moderna nacional as figuras de Lúcio Costa, Mário Barata, Mário Pedrosa e Hernani Tavares de Sá, aos quais agradece por

⁴⁰ Esse punhado de jovens profissionais seria, então, composto por aqueles envolvidos nas experiências já relatadas por Goodwin (Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, H. Mindlin, Jorge Moreira, Marcelo e Milton Roberto e Afonso Reidy, dentre outros) e acrescido de novos personagens como Plínio Croce, Artur Bratke, Francisco Bolonha, Sérgio Bernardes, apenas para citar alguns.

suas leituras e correções do texto, bem como Rodrigo Mello Franco de Andrade⁴¹ pelo fornecimento de importantes fontes (*in* “Nota do Autor”), figuras cuja participação também se fez presente na elaboração do livro *Brazil Builds*.

Destarte, o livro, em sua versão de lançamento, é constituído por três elementos textuais mais extensos, que são o “Prefácio” (O Brasil e a Arquitetura Contemporânea), escrito por S. Giedion, as seções “Nota do Autor” e “Arquitetura Moderna no Brasil”, textos do autor. Após a apresentação textual, segue-se a apresentação das obras, cada exemplar introduzido por um breve texto, alguns desenhos técnicos e algumas fotografias. As obras selecionadas são organizadas por programa e o livro inicia apresentando os programas de “Casas, Edifícios Residenciais, Hotéis e Conjuntos Habitacionais”, e segue com os demais, “Escolas, Hospitais, Igrejas, Prédios Esportivos e de Recreação, Museus e Pavilhões de Exposições”, “Administração, Comércio e Indústria” e, por fim, “Transporte, Urbanismo e Paisagismo”.

Seguindo a linha de pensamento de que a experiência de arquitetura moderna no Brasil seria a síntese racional entre elementos da tradição [na pesquisa pela adaptação climática reinterpretando elementos da arquitetura colonial portuguesa] e os novos princípios da arquitetura moderna [essencialmente aqueles defendidos por Le Corbusier], Mindlin reconhece na arquitetura religiosa “pela primeira vez os traços caracteristicamente brasileiros: na hábil interpretação dos cânones herdados, na riqueza jamais superada da madeira entalhada, do ouro e da prata de seu interior, na sábia integração da escultura com a arquitetura” (2000, p.23), na qual se sobressai a figura de Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa). Mas, seria nas “construções em que as circunstâncias permitiam ir além da casa simples de taipa” que “um estilo fora definido: austero, sólido e despojado” (2000, p.24).

A referência ao programa de construção de casa como um elemento a definir um ‘estilo’ chama a atenção na obra de Mindlin, assim como sua tentativa de relacionar cidade e arquitetura, elementos que não são bem explorados por Goodwin. A referência, do arquiteto brasileiro, ao desenvolvimento do programa da casa, e sua representação social, é ainda uma referência à estrutura da sociedade brasileira. Falando da ocupação do país o autor associa o aumento do número de residência ao das classes dominantes da colônia e

⁴¹ Rodrigo Mello Franco de Andrade também desempenha contribuição importante no trabalho de Goodwin representando o SPHAN, órgão criado por decreto presidencial em 1937 e empenhado em definir o conjunto patrimonial brasileiro – que, nesse momento, era identificado como colonial.

relaciona essas construções nas diferentes regiões do país: “Casas de Senhores de Engenho” (Norte⁴²), “Casa dos Latifundiários” (Sul), Solares dos Ricos Mineradores (Minas Gerais), para então contrapor a “Casa Grande” da aristocracia rural ao “Sobrado” da aristocracia urbana, introduzindo o fenômeno da ocupação e do crescimento das cidades. Talvez essa leitura ajude a entender porque os projetos que abrem o livro são aqueles destinados ao programa residencial, do qual é foco desta análise as residências unifamiliares.

Nesse processo de (re)construção histórica, o século XIX é um período negligenciado por muitos autores, assim como foi por Goodwin, que deixa de fora toda a produção compreendida entre 1808 e 1926 sobre a qual “talvez seja [fosse] melhor não falar [...]” (1943, p.25). Mindlin também demonstra a mesma postura, embora dedique certo espaço a tratar da produção eclética, não deixa de criticar o que define como “uma europeização artificial [...] imposta a uma capital provinciana, primitiva e atrasada”, um “novo movimento, de origem estrangeira, sem raízes no país, refletindo uma história e uma cultura muito diferentes da tradição portuguesa” (2000, p.24). Portanto, fadado a “decadência determinada pela própria natureza ou pelas circunstâncias desse movimento: ou seja, pelo destino implícito de todo academicismo” (2000, p.25).

Nesse sentido, teriam surgido como reação à “arquitetura oficial e acadêmica”, inicialmente, a exploração de algumas possibilidades *Art Nouveau* e, a que se colocaria como definitiva, o Neocolonial “vista por muitos como um retorno à única tradição legítima” (MINDLIN, 2000, p.25), o que para Lúcio Costa, como afirma Mindlin (2000, p.25),

[...] clareou rapidamente o problema [do academicismo], levando-os a retomar a tradição de uma construção mais próxima da realidade brasileira, a única que, ao responder diretamente às exigências do clima e dos materiais, assim como às necessidades do povo, poderia servir de base e de ponto de partida para uma interpretação construtiva das necessidades arquitetônicas do Brasil no pós-guerra.

Mais uma vez está posta a tese de que as bases de constituição de uma arquitetura moderna brasileira, e sua marca de singularidade, passam, necessariamente, pelos estudos de recursos de adaptação climática e pela atuação determinante do mestre franco-suíço, uma vez que

Essa tradição, ou talvez a atitude espiritual que a refletia, levada a uma autoconsciência pelas ideias lançadas por Le Corbusier, cuja obra

⁴² Entenda-se Nordeste.

polarizou todas as conquistas contemporâneas, foi o ponto de partida do movimento da arquitetura moderna no Brasil.

[...]

O caráter próprio que a arquitetura moderna brasileira rapidamente assumiu, e que a distingue dos movimentos similares na Europa e na América do Norte, também estava ligado a essa mesma tradição [da adaptação climática] (MINDLIN, 2000, p.25)

Ao construir tais definições, somada à postura já declarada do uso de um número restrito de projetos, o autor lança as bases que norteiam suas escolhas, as quais não acontecem por acaso, e que fica mais evidente quando o mesmo declara que “essas conquistas”, estariam “em certa medida, prejudicadas pelo grande número de obras de qualidade duvidosa, que traem uma incompreensão dos princípios fundamentais da arquitetura moderna”, até que “decorresse tempo suficiente para que pontos de vista mais corretos fossem aceitos e para que técnicas construtivas mais eficientes fossem adotadas” (MINDLIN, 2000, p.29).

Pelo exposto, vê-se a tentativa de construção de um novo projeto para afirmação internacional, em meio a um conjunto de obras críticas tratando da experiência do movimento moderno de arquitetura na América, de uma “jovem República, em luta para se tornar uma grande civilização industrial” (2000, p.23). Dessa maneira, procura-se compreender qual a leitura construída por Mindlin a partir da exposição dos projetos selecionados, tendo por foco de análise as residências unifamiliares. Que imagem de projeto moderno residencial nacional é construída? Quais os elementos de leitura disponíveis e utilizados?

Construção de um Discurso: os projetos residenciais modernos

“As páginas que se seguem apresentam, na medida das possibilidades deste livro, algumas das obras mais significativas desde o começo do movimento até os dias de hoje” (MINDLIN, 2000).

Assim, Mindlin encerra o texto introdutório de seu livro para iniciar a apresentação do que julgou serem “as obras mais significativas” (2000, p.35) do movimento de arquitetura moderna no Brasil. Em várias partes do texto o autor explica-se sobre a necessidade da seleção de obras, mostrando-se consciente do seu poder decisório quanto ao que seria ou não apresentado dentro de um “plano geral de apresentação adotado no livro” (2000,

p.35), e procura justificar-se ora pelo limite do escopo de seu trabalho ora pela representatividade de certas obras. Interessa-nos, portanto, tentar entender o que motivou tais escolhas? Quais os elementos eleitos por Mindlin para definir uma obra como significativa ou não? Significativa em que sentido? Para que propósito?

As obras selecionadas são apresentadas a partir do programa habitacional sendo primeiramente representado por residências unifamiliares, cujo primeiro projeto apresentado é de 1942, ano que encerra o recorte temporal trabalhado por Goodwin – reforçando a ideia de continuidade entre as referidas obras.

A forma de apresentar esses projetos segue sempre o padrão de um texto curto e sucinto sobre a obra, desenhos técnicos e fotografias. Embora haja a recorrência dessa estrutura, não há um padrão quanto às informações sobre cada projeto, sobre quais os desenhos técnicos a serem apresentados para cada exemplar ou o número de fotografias. Na seção “Nota do Autor”, Mindlin dá pistas da montagem desse material ao agradecer seus colaboradores como os profissionais de seu escritório pelos desenhos técnicos e alguns fotógrafos (Marcel Gautherot, Jean Manzon, Léon Liberman, Mary Shand, dentre outros).

Assim, diferente do trabalho de Goodwin cujo projeto iconográfico, a cargo do fotógrafo Kidder Smith, reafirmava a mensagem construída textualmente, os desenhos e as imagens apresentadas por Mindlin são frutos de fontes diversas. Acredita-se, então, ter havido uma orientação, um padrão, de representação dos desenhos (mesma orientação, escolha da escala [em geral 1:400] e forma de apresentação da informação desejada) e das fotografias de cada projeto (ângulos, detalhes e perspectivas).

São apresentados 32 projetos de residências unifamiliares compreendidos entre os anos de 1942 e 1955. Desse total, apenas duas obras, a Casa de Campo de João Paulo de Miranda Neto (Maceió, Alagoas), 1953, e a Casa de José Pacheco de Menezes Filho (Cataguases, Minas Gerais), de 1946, não se encontram nas cidades do Rio de Janeiro ou São Paulo e apenas a primeira extrapola os limites da região sudeste. Os demais se distribuem nas duas capitais citadas e são apresentados em uma alternância que se aproxima à relação 2:1 [RJ:SP].

A primeira leitura do texto e da apresentação dos projetos busca extrair os elementos de ligação entre os projetos na montagem de um todo coerente à medida que estes são apresentados identificando, sempre que possível, que elemento está sendo introduzido na construção da imagem global do “estado da arte” da produção de projetos de casas

modernas no Brasil e de que maneira são utilizados os desenhos técnicos e as fotografias. Para tanto, são destacados os vocábulos inseridos nos pequenos textos introdutórios de cada projeto, através dos quais o autor constrói de forma muito sutil um texto sobre o conjunto. Uma tarefa que ocupa o leitor sem que este a perceba ou esforce-se para tanto, levando o leitor a, talvez, “descobrir por sua conta motivos para uma apreciação mais específica” (MINDLIN, 2000, p.35). As imagens seguintes ilustram parte da análise realizada (Figura 10, Figura 11 e Figura 12).

LÚCIO COSTA

Casa de Argemiro Hungria Machado/ 1942/ Rio de Janeiro

Esta casa ilustra uma faceta de Lúcio Costa relacionada com o seu trabalho no SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), dedicado à cuidadosa restauração e reconstrução de monumentos históricos e artísticos nacionais. Aqui, os elementos tradicionais se integram em uma discreta expressão moderna. A construção maciça, o grande beiral, as telhas coloniais; o alinhamento simétrico das janelas da fachada principal e os muxarabis do pátio – evocação nostálgica do passado – se fundem naturalmente com as características modernas do projeto: o exterior ligado ao interior por uma varanda inteiramente aberta ao pátio, uma grande porta com brise-soleil móveis em madeira dando para o

jardim em frente e, no andar superior, os jardins de inverno junto aos respectivos quartos.

Localizada em um lote de esquina, a casa foi construída em torno a um pátio, para dar aos moradores a necessária intimidade, assim como compensar a relativa exiguidade do terreno proporcionalmente à área construída. As dimensões dos lotes residenciais, quase sempre menores do que o desejável, tanto no caso de casas luxuosas como no caso de casas mais modestas, é um problema constante nas cidades brasileiras, consequência inevitável dos preços extremamente elevados dos terrenos.

térreo 1:400

andar superior 1:400

- 1 living
- 2 pátio
- 3 implúvio
- 4 varanda
- 5 sala de jantar
- 6 copa-cozinha
- 7 despensa
- 8 garagem
- 9 lavanderia e área de serviço
- 10 quarto de empregada
- 11 quarto
- 12 jardim de inverno
- 13 escritório
- 14 rouparia
- 15 terraço
- 16 vazio do pátio

vista de um muxarabi

Figura 10: Casa de Argemiro Hungria Machado (Rio de Janeiro), projeto de Lúcio Costa de 1942. Fonte: MINDLIN, 2000. Editado pela autora.

J. VILANOVA ARTIGAS

Casa de Heitor Almeida / 1949 / Santos, São Paulo

Influenciado no início por Frank Lloyd Wright, Artigas rapidamente desenvolveu um ponto de vista muito pessoal, sem, contudo, abandonar o sentido de continuidade espacial que assimilou de Wright. Na casa abaixo, este sentido é enfatizado não só pelo pátio integrado ao volume da construção como um todo, mas também pela rampa que une os dois blocos e que conduz ao escritório, situado em um nível intermediário, um pouco acima dos quartos, e ao solário, situado entre o escritório e o quarto de empregada. A pequena elevação do andar térreo e do pátio, em relação ao nível da rua, abre espaço para a garagem e a lavanderia, localizados no nível da calçada, na parte mais baixa do pequeno bloco.

A faixa de brise-soleil, ao longo das janelas dos quartos, permite

o controle da luz do sol, mesmo com as venezianas abertas. Elas funcionam através de um sistema de contrapeso, onde a metade inferior sobe quando se baixa a metade superior e vice-versa. Artigas vê o homem moderno como um dominador e organizador do seu meio ambiente, na busca de um marco adequado a uma sociedade integrada e harmônica. Daí sua preferência por uma expressão clara e honesta dos métodos e técnicas contemporâneas em vez de submissão à paisagem e uma fusão com a natureza. Se, por um lado, esta preferência pode parecer algo seca e doutrinarista, por outro, não deixa de ser uma manifestação de consistente percepção poética.

Figura 11: Casa de Heitor Almeida (Santos, São Paulo), projeto de J. Vilanova Artigas de 1949. Fonte: MINDLIN, 2000. Editado pela autora.

OSCAR NIEMEYER

Casa de Oscar Niemeyer / 1953 / Rio de Janeiro

A maneira pessoal com que Niemeyer explora as possibilidades de novas formas e cria um vocabulário plástico original se revela na exuberância gráfica do traçado da planta, no contorno caprichoso da laje de cobertura, no contraste entre a parede curva do living (inteiramente em lambris de madeira) e as grandes superfícies envidraçadas.

A inclinação do terreno foi aproveitada para localizar os quartos e uma saleta no nível inferior, com vista para o mar. O living e as áreas de serviço estão no nível acima e se abrem diretamente para o jardim,

integrando a piscina e o enorme rochedo de granito, encontrados local, em um todo unificado.

A laje de cobertura, suportada por esbeltas colunas de aço, é alongada para criar uma área de proteção junto à piscina, um elemento quase natural da paisagem subtropical. Esta casa apresenta um aspecto da personalidade do arquiteto já bem desenvolvido na Casa do Baile da Pampulha (p.188) que culmina na grande marquise do conjunto do Ibirapuera (p. 214). A escultura próxima à piscina é de Alfredo Ceschiatti.

andar inferior 1:400

- 1 living-sala de jantar
- 2 copa-cozinha
- 3 piscina
- 4 quarto
- 5 saleta

Figura 12: A Casa do arquiteto Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro), projeto de Oscar Niemeyer de 1953. Fonte: MINDLIN, 2000. Editado pela autora.

YVES BRUAND⁴³: O PRIMEIRO MANUAL.

“A nova arquitetura brasileira não nasceu de uma lenta maturação da arquitetura local; foi resultado, mais uma vez, de uma importação pura e simples do Velho Mundo. Contudo, logo superou a etapa de aplicação mais ou menos servil de certas regras e princípios e encontrou um caminho próprio” (Yves Bruand).

Assim como Goodwin (1943), Bruand (1971) reconhece que apesar dos primeiros impulsos de renovação da arquitetura no Brasil vierem por importação o Brasil conseguiu construir uma linguagem própria, o de uma arquitetura moderna brasileira. O percurso que legitima essa produção é comum aos dois autores, que elegem a experiência do projeto para o Ministério da Educação e Saúde, como momento fundante, e no grupo de arquitetos envolvidos, os disseminadores dessa linguagem. No entanto, diferente dos seus antecessores [GOODWIN, 1943; MINDLIN, 1956], que resultaram respectivamente de um catálogo e sua ‘atualização’, Y. Bruand desenvolveu sua tese de doutorado sobre a produção de arquitetura brasileira entre 1900 e 1969, que resultou “o percurso mais exaustivo e sistemático da literatura existente sobre o tema e o que mais se aproxima do que conhecemos como manual” e cuja “investigação está centrada nos talentos individuais e nas condições propícias ao desenvolvimento do movimento moderno” (TINEM, 2001, p.38). Essa postura é anunciada pelo próprio autor nos primeiros parágrafos introdutórios de sua obra.

Dentre as condições propícias para o desenvolvimento da nova arquitetura no Brasil, o edifício público – também para Bruand – assumiu importante papel na legitimação da nova arquitetura brasileira, na qual a “participação [do poder público] num programa de arquitetura grandiosa demonstrou ser, como já foi dito, um dos melhores meios de propaganda pessoal do Brasil” (2005, p.374). Para este autor, a participação do Estado estava associada à esfera qualitativa sempre que se fosse necessário conferir aos edifícios

⁴³ Arquitetura Contemporânea no Brasil é a tese de doutoramento escrita por Yves Bruand entre os anos de 1969 e 1973, compreendendo a produção de arquitetura no Brasil desde 1900 a 1969. Yves Bruand era um arquivista paleógrafo francês formado pela Escola de Chartres, cujo interesse pela arquitetura moderna brasileira viria, segundo Martins (1987, p.43) da “constatação da inexistência de um trabalho sistemático, consistente enquanto historiografia”.

públicos “o valor de exemplo”, assim “a intervenção das autoridades públicas, quando se procurava qualidade, foi exercida no sentido monumental, fosse qual fosse o campo abordado” (BRUAND, 2005, p.375). Por outro lado, a preocupação com a qualidade não era traço exclusivo do setor governamental, mas encontrado também no setor privado – embora para alguns programas predominasse a esfera quantitativa. Nesse sentido, Bruand chamou atenção para o setor habitacional, no qual distingue três categorias: habitação de interesse social, habitação para “classe intermediária” e habitação de luxo. Dessas três categorias, a contribuição da primeira na esfera qualitativa se fizera através de obras pontuais (Conjunto Pedregulhos, Affonso Reidy; unidade habitacional de Artigas no subúrbio de São Paulo). A “classe intermediária” contribuíra quantitativamente na produção da nova arquitetura, mas era lembrada pelo autor “sem interesse profundo”, enquanto a produção de casas e apartamentos de luxo, “que dominavam o mercado pelo número e pela qualidade” foi objeto privilegiado pelo autor, cuja “série examinamos de modo mais essencial, por razões evidentes: ela constituiu a parte dominante da obra da maioria dos arquitetos e, em muitos casos, a parte onde eles conseguiram expressar-se melhor” (BRUAND, 2005, p.375).

Embora destaque a produção privada de habitação como importante programa na produção da arquitetura moderna brasileira, o que qualitativamente concentra-se na demanda de uma classe alta e insere-se dentro de uma produção erudita [feita por arquitetos], não fica claro quem comporia essa “classe intermediária” ou quem formaria a clientela das casas e apartamentos de luxo. No entanto, o que a leitura da obra talvez nos permita divisar é que a larga produção quantitativa “sem interesse profundo” estaria ligada à reprodução dos elementos essenciais de uma arquitetura moderna brasileira nem sempre realizada por arquitetos – às vezes encarregada a desenhistas, construtores, técnicos ou engenheiros⁴⁴. Por outro lado, as casas e apartamentos de luxo fariam parte de uma produção erudita que estariam presentes no mercado tanto de forma quantitativa quanto qualitativa. Em seguida, o autor destacou a diversidade da produção moderna brasileira, que conseguira alcançar bons resultados em todos os setores⁴⁵, dentre os quais “casas e grandes edifícios de apartamentos ou escritórios [edifícios altos] possibilitaram magníficos êxitos, da mesma forma que os programas excepcionais (igrejas e palácios [ações

⁴⁴ Essa chave de leitura nos recorda os trabalhos de Fernando Lara (2000; 2001; 2005) e seu interesse pela popularização dessa arquitetura, em centros urbanos brasileiros fora do eixo SP-RJ, no período de sua difusão (entre os anos de 1950 e 1960).

⁴⁵ Característica da produção moderna brasileira que Giedion também destacou em seu prefácio ao livro de Mindlin (1956) ao reconhecer o nível médio dessa produção indo além das “individualistas excepcionais”.

públicas]]”. Esses bons resultados foram alcançados “graças à existência de características globais” (BRUAND, 2005, p.376).

Dos três títulos analisados no início deste capítulo, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, é o único a elencar um conjunto de características que definiriam a arquitetura moderna brasileira. Para Martins (1987) o trabalho de Bruand, em 1971, ajudou a consolidar uma trama narrativa iniciada por Goodwin, em 1943, e atualizada por Mindlin, em 1956, na qual a arquitetura moderna brasileira se desenvolveu a partir do uso do concreto armado, e de suas técnicas associadas, e de um nacionalismo cultural, no qual a nova arquitetura no Brasil seria a expressão de um novo que conciliava a vontade de progredir a um apego sentimental e racional ao passado. Embora esses últimos elaborem um raciocínio que condiciona a originalidade dessa produção a um conjunto de soluções [técnicas, materiais, plásticas e simbólicas] esses autores não foram tão pragmáticos quanto o historiador francês.

Após classificar os tipos de edifícios que compõem a produção de arquitetura moderna no Brasil a partir de 1940, ressaltando suas respectivas contribuições, Bruand (2005) relacionou nove características que garantiriam, em sua análise, a qualidade global dessa produção. Essas características seriam: 1.Arquitetura de concreto armado; 2. Arquitetura artesanal; 3.Arquitetura racionalista; 4.Arquitetura simbólica; 5.Monumentalidade; 6.Plasticidade; 7.Simplicidade; 8.Leveza; Riqueza decorativa. Esses seriam os traços marcantes de uma “arquitetura nova, fruto do racionalismo internacional e da influência preponderante de Le Corbusier, mas tendo adquirido imediatamente uma real autonomia e se imposto como tal aos olhos de todo o mundo” (BRUAND, 2005, p.377).

Dessa maneira, o uso do **concreto armado** relacionava-se, além da condição econômica, “a um desejo manifesto de liberdade: adoção sistemática do princípio dos pilares [a solução em *pilotis* do mestre franco-suíço] [...], a fim de liberar a fachada de toda servidão estrutural, exploração da flexibilidade do material para criar novas formas”. **Arquitetura artesanal**, “é claro que não existe uma recusa em utilizar os acessórios feitos em série, mas frequentemente o protótipo é desenhado pelo próprio arquiteto [elementos vazados ou caixilhos pré-fabricados para fachadas]”. **Arquitetura Racional**, “os arquitetos brasileiros deram provas de muita imaginação, mas essa imaginação sempre esteve regulada pela razão; ela se apoiou num sentimento de ordem e equilíbrio, sensível nas criações mais ousadas, bem como nas mais contidas”. **Arquitetura Simbólica**, “reconciliação do passado com o presente em Lúcio Costa, vontade de expressar a personalidade de cada edificação

em Niemeyer, desejo de impor uma concepção social de vida em comum em Artigas e seus alunos”, cuja plenitude foi alcançada com Brasília, “personificação da conquista do país por seus próprios habitantes, marca de orgulho e de confiança no futuro”. **Monumentalidade**, seria a derivação da racionalidade e da carga simbólica da arquitetura nacional associada à figura do edifício público que ocupou “lugar de importância capital na história do movimento brasileiro”. Assim, essa característica seria atribuída “a uma profunda necessidade de afirmação por meio de realizações espetaculares, partilhada por uma clientela ávida de publicidade e por arquitetos felizes em explorar uma oportunidade dessas para satisfazer sua vocação mais profunda. Por isso a preocupação com a aparência externa foi extremamente importante”. **Plasticidade**, teria sido essa característica, para Bruand (2005), responsável pelo sucesso da arquitetura moderna brasileira. “Essa plasticidade manifestou-se em todos os compartimentos dos projetos (plantas, fachadas, volumes, arranjos internos), apelando para jogos lineares, efeitos de superfície, de massa e de profundidade, para a modelagem do espaço, em suma, para um repertório dos mais extensos”. **Simplicidade**, “a arquitetura brasileira é de uma clareza perfeita, compreensível à primeira vista. Sua inspiração geométrica na base de figuras simples é sensível tanto no tratamento dos volumes e das massas quanto no das superfícies. A originalidade da forma surge sempre fundamentada numa vontade absoluta de pureza”. **Leveza**, para Bruand (2005), é o aspecto através do qual os arquitetos brasileiros se separam de sua referência mais determinante, a do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. “Trata-se de um dos traços mais característicos da escola local [RJ]”. **Riqueza Decorativa**, característica que deriva do “desejo de impressionar o público ou a clientela, o gosto pela representação, ou mesmo a exibição de vastas possibilidades financeiras”⁴⁶ e que estaria associada aos usos de “revestimento de qualidade (mármore, granito e cerâmica), plasticidade dos acessórios (*brise-soleil*, venezianas, persianas), colaboração com as demais artes (escultura, pintura, cerâmica) e efeitos de cor” (BRUAND, 2005, p.375-376).

Cientes dos estudos de revisão da historiografia da arquitetura moderna brasileira, e não sendo nosso objetivo refazer o trabalho já feito por pesquisadores que deram contribuições ímpares a tal tema (TELLES, 1983; MARTINS, 1987; COMAS, 1987; TINEM, 2001⁴⁷), a leitura que apresentamos da obra de Bruand – bem como a que apresentamos dos títulos

⁴⁶ Um juízo de valor que se poderia estar presente nos grandes edifícios públicos e em certos empreendimentos privados [casas, edifícios de apartamentos e de escritórios, Teatros, etc.], dificilmente fazia parte das propostas para habitação de interesse social que rendeu bons exemplares da arquitetura moderna brasileira.

⁴⁷ Ano de defesa da tese de doutoramento desta autora, embora a versão utilizada por nós fora a publicação de seu livro, em 2006, que consiste na tradução do trabalho original.

anteriores – visa ajustar o foco ao programa residencial, em particular à residência unifamiliar, dentro de uma trama narrativa centrada na tese de Lúcio Costa [tradição + modernidade], no gênio excepcional de Oscar Niemeyer e na produção de uma escola [a carioca]. Alguns exemplares selecionados para fazer parte do conjunto da produção de arquitetura moderna brasileira coincidem nos três títulos analisados neste capítulo, como mostra o quadro abaixo. Essa coincidência corrobora uma mesma linha narrativa inaugurada a partir 1943, cujos projetos coincidem em revelar preocupações técnico construtivas (a partir do uso do concreto armado e da exploração da estrutura independente), recursos plásticos (volumes prismáticos trapezoidais), integração espacial (tanto na relação exterior-interior, quanto no espaço fluido e livre no interior), racionalidade e funcionalidade, soluções adequadas à condição climática dos trópicos (elementos vazados, *brise-soleil*, varandas. Controle da insolação e ventilação) e as marcas características da “boa tradição” (a tradição colonial fundida aos preceitos da arquitetura moderna a fim de equacionar uma arquitetura moderna nacional: muxarabis, venezianas, telhas-canal, amplos beiras, etc.).

A primeira obra residencial apresentada por Bruand (2005) foi a casa modernista na Vila Mariana, projetada por Warchavchik (Figura 13). Tanto essa obra quanto a atuação de seu arquiteto, na década de 1920, aparecem como “as premissas da renovação (1922-1935)”. Ao contrário dos autores precedentes, Bruand não ignora a participação de Warchavchik na renovação dessa arquitetura – Tinem (2001) aponta seu contato com a obra de Ferraz (1965), que reivindicava o reconhecimento da contribuição pioneira daquele arquiteto na introdução da arquitetura moderna no Brasil – e coloca-o no campo das premissas. A casa da Vila Mariana não se constituiu como casa moderna por romper com vários preceitos da arquitetura moderna, em geral pela falta de recursos técnicos e materiais. “Assim sendo, por força das circunstâncias, as inovações de Warchavchik limitaram-se ao plano estético, entendidas por ele como um primeiro passo” (BRUAND, 2005, p.67). Em suas obras posteriores [Casa de Max Graf, 1928-29; Casa da rua Itápolis (Figura 14), 1929-30; Casa Nordchild, 1931] esse arquitetura é reconhecido como arquitetura moderno e foram reconhecidas as qualidades plásticas, técnicas e funcionais de sua obra, mas sua “arquitetura austera, inteiramente baseada em soluções técnicas, sem qualquer concessão à imaginação formal” (BRUAND, 2005, p.71) afastava-o das características da arquitetura moderna brasileira relacionadas por Bruand. Dessa forma, o estrangeiro que não conseguira naturalizar-se produzia uma arquitetura que, apesar de moderna, não era brasileira.

Figura 13: Casa na Vila Mariana (1929). Warchavchik. Fonte: BRUAND, 2005, p.66.

As obras residenciais de Warchavchik foram apresentadas, pelo autor, como um processo evolutivo do profissional que enfrentou as limitações locais iniciais e conseguiu realizar uma obra com “feições modernas” – mesmo que limitada a resultados estilísticos e tendo de fazer concessões a “métodos construtivos tradicionais” [alvenaria estrutural, por exemplo] – trazendo em seus estudos compositivos mais a influência de Gropius que de Le Corbusier. Em seguida, esse profissional já estaria decididamente filiado ao funcionalismo, aos volumes prismáticos inspirados no cubismo, bem como à investigação de integração espacial desta vanguarda, e às ideias do mestre franco-suíço. Em termos de investigação formal Warchavchik havia saído da superfície [Casa na Vila Mariana] e compreendera o volume como rebatimento das soluções funcionais do programa residencial e o resultado

era uma “habitação clara, com os ambientes amplamente voltados para o exterior, prolongados na medida do possível por terraços e balcões” (2005, p.70-71).

Figura 14: Casa "modernista", na Rua Itápolis, 1929-1930. Fonte: BRUAND, 2005, p.69.

Dessa maneira, Bruand encerrava a contribuição paulista com o episódio⁴⁸ Warchavchik e afirmava, categoricamente, que a arquitetura moderna brasileira nascera no Rio de Janeiro e imputava a Lúcio Costa sua paternidade. Assim,

O passo decisivo não foi dado na cidade cosmopolita de São Paulo, por volta de 1930, mas alguns anos mais tarde, na Capital Federal, por uma equipe inteiramente brasileira liderada por Lúcio Costa e inspirada diretamente em Le Corbusier (BRUAND, 2005, p.71).

Ao falar da evolução e afirmação da arquitetura moderna no Rio de Janeiro até o contato direto com Le Corbusier em 1936 no desenvolvimento do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, estava reafirmado seu berço de nascença e a condição de

⁴⁸ Outro episódio lembrado por Bruand foi o de Luís Nunes em Recife (1934-1937), que embora tenha seu talento reconhecido o autor ainda via em sua obra “a dureza que delas emanava parecia orientar a arquitetura do país para um caminho mais austero do que aquele que foi finalmente seguido, sob a influência decisiva de Le Corbusier”. Assim, a continuidade do trabalho desse arquiteto [se não fosse sua morte prematura] “talvez se desenvolvesse no Nordeste um estilo diverso da ‘maneira brasileira’ que os arquitetos cariocas iriam rapidamente impor” (BRUAND, 2005, p.79).

exemplar conferida à produção carioca. A partir desse ponto, a história dessa arquitetura é contada a partir dos edifícios públicos, primeiro o MESP, em seguida obras institucionais dos irmãos Roberto como a sede da ABI [Associação Brasileira de Imprensa], o Aeroporto Santos Dummont, o prédio o IRB [Instituto de Resseguros do Brasil] e Atílio Correia Lima com a Estação de Hidroaviões do Aeroporto Santos Dummont. Até chegar na “revelação de Oscar Niemeyer”, do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova Iorque ao Conjunto da Pampulha. Nesse quadro, o momento de formação da arquitetura moderna brasileira estaria vinculada à produção institucional [por razões expostas previamente].

Figura 15: Casa Roberto Marinho, 1937. Lúcio Costa. Fonte: BRUAND, 2005, p.126.

Figura 16: Casa do Barão Saavedra (interior), 1942-1944. Lúcio Costa. Fonte: BRUAND, 2005, p.131.

O momento seguido da formação seria o alcance da maturidade, tema que define a segunda parte do livro, cujo título é: “A Maturidade da Nova Arquitetura Brasileira: unidade e diversidade”. A unidade dessa arquitetura, para Bruand, estaria na “tentativa de conciliação entre os princípios da arquitetura ‘moderna’ e os da tradição local, representada pela arquitetura implantada pelos colonizadores portugueses” o que constituía condição “específica ao país” e que havia “contribuído para realçar sua originalidade”. E nesse campo Bruand está “[estamos] falando, evidentemente, de Lúcio Costa” (BRUAND, 2005, p.119) e ao apresentar a “arquitetura de Lúcio Costa”, o faz a partir de seus projetos residenciais. Segundo Bruand, o programa residencial “era o setor que oferecia maiores facilidades de síntese entre a tradição local e a arquitetura

contemporânea” (BRUAND, 2005, p.124-125) representando importante campo de experimentação para os arquitetos.

Essa aparente facilidade de síntese faz da casa um campo propício para experimentação⁴⁹ das novas ideias em circulação⁵⁰ na cena nacional, articuladas à tese de Costa de construção de uma linguagem de arquitetura brasileira através da conciliação entre tradição e modernidade. Para Bruand, isto estaria justificado por ser a casa um programa “de um gênero tradicional” e, portanto, não se “tratava de um programa de construção novo, específico da civilização do século XX”. O que se exigia, na sua interpretação, era uma adaptação às condições materiais e às necessidades daquela primeira metade de século XX, no qual “as soluções antigas permaneciam parcialmente atualizadas e capazes de serem facilmente adaptadas”. Nessa leitura, a casa afirma-se como campo propício de experimentação também através de “uma clientela sensibilizada pelo movimento neocolonial”, que aceitarei sem maiores obstáculos uma “arquitetura discretamente moderna, que não rompesse totalmente com a tradição formal, do que as propostas revolucionárias” (2005, p.125). Nesse sentido, a tese de Costa estava justificada como ferramenta estratégica e persuasiva para afirmação de uma nova arquitetura [brasileira].

A obra residencial de Costa não se configurava propriamente como um vasto campo de obras, “menos de uma dezena”, de cujo conjunto Bruand destacou cinco projetos⁵¹, através dos quais relacionou o conjunto de soluções e de elementos da arquitetura colonial e da arquitetura contemporânea utilizados pelo arquiteto. A primeira dessas soluções evidenciada foi a integração entre *interior e exterior*, que para o autor foi “uma das conquistas mais características de nosso século” (2005, p.125), e que estava garantida pelos grandes painéis de esquadria em vidro posicionadas, em geral, entre o interior e o jardim. O *pilotis* [solução consagrada na arquitetura moderna para liberar o solo e gerar espaços livres] foi utilizado como melhor opção técnica para solucionar a implantação da casa [Casa do Barão de Saavedra]. Em geral, são destacadas as soluções do pátio e dos jardins a partir

⁴⁹ Postura assumida pelo próprio Lúcio Costa em “Documentação Necessária” (1933), já comentada na Introdução deste trabalho.

⁵⁰ Referimo-nos ao contexto intelectual da época e seus principais temas de discussão no campo da arquitetura desde a semana de 1922 e mais especificamente aos textos publicados de Warchavchik e Rino Levi, às obras do primeiro, a tentativa de reestruturação do ensino de arquitetura na ENBA liderado por Costa e a experiência de trabalho ao lado de Le Corbusier na elaboração do projeto do MESP.

⁵¹ Os cinco projetos residenciais de Lúcio Costa analisados por Bruand, que ele chama de “série”, foram: Casa de Roberto Marinho, 1937; um conjunto projeto entre 1942-1943: Casa de Argemiro Hungria Machado (RJ), Casas de campo do Barão de Saavedra e da Sra. Roberto Marinho (Petrópolis); Casa do arquiteto Paulo Candiota (1944).

dos quais a casa se desenvolve, a funcionalidade da planta [moderno] como um contraponto a uma possível leitura da casa como um bloco compacto e simétrico [tradicional], as varandas contíguas aos dormitórios, as esquadrias em madeira com venezianas, o uso de uma trama que lembrava os muxarabis configurando peitoris ventilados ou a cobertura de um pátio interno (Figura 15), o uso do concreto armado e o uso de telha canal em sistemas de cobertura racionalizados e simplificados nos quais predominavam uma nova forma estética com o uso de uma ou duas águas, ou a exploração de inclinações inversas [Casa Barão de Saavedra] (Figura 16 e Figura 17).

Figura 17: Casa do Barão de Saavedra, 1942-1944. Lúcio Costa. Fonte: BRUAND, 2005, p.131.

Se um dos traços característicos da arquitetura moderna brasileira, para Goodwin e alguns críticos, foram suas soluções de adaptação climática, para Bruand, sua principal marca de originalidade estava na síntese empreendida por Lúcio Costa, através de soluções que “foram logo estudadas e serviram como fonte de inspiração a um movimento ativo de pesquisas nesse sentido” (BRUAND, 2005, p.140). Ao pensar no alcance dessa contribuição e da influência de Costa, Bruand desvia o olhar para o Nordeste, mas particularmente para Recife, que teria dado “uma contribuição de grande interesse” e inaugura a leitura de uma “escola original no Nordeste”⁵². Não sendo nosso objetivo entrar na discussão sobre uma possível “escola recifense”, o que nos interessa aqui é perceber que apesar do autor ampliar o campo de realização da arquitetura moderna brasileira que não estava limitado

⁵² Para uma discussão mais detida sobre este tema ver a tese de doutorado de Gilah Naslavsky (2004).

ao “centro vital do país (o triângulo Rio de Janeiro-São Paulo-Belo Horizonte)” ele concentra-se nas realizações em Recife em detrimento da outra cidade nordestina citada por ele: Salvador. Em sua leitura da contribuição vinda de Recife e “arredores” – o qual ele não especifica –, Bruand elegeu duas figuras chave: Acácio Gil Borsoi (vindo do Rio de Janeiro) e Delfim Amorim (vindo de Portugal), e concentrando-se no último – embora exista uma relação entre esses dois arquitetos que o autor não reconheça. Para Naslavsky, (2004, p. 241) o contado definitivo de Amorim com a arquitetura moderna brasileira, que havia iniciado com a leitura de *Brazil Builds*, aconteceu através de Borsoi.

No entanto, é o que ele enxerga na obra de Borsoi o que nos interessa perceber e o que nos aproxima do nosso objeto de estudo [João Pessoa]. Esse arquiteto não recebera maior atenção, em *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, por sua obra estar, segundo Bruand, “mais influenciada pela de Reidy e Niemeyer, do que pela de Lúcio Costa” embora se destaque “por um cuidado particular na escolha de materiais: atribui-se um papel importante ao tijolo aparente e à madeira, enquanto complementos das estruturas de concreto armado e dos panos de vidro” (2005, p.146). No mais, o foco agora deslocado para a arquitetura feita no nordeste acentuou a atenção nas soluções de adaptação climática dentro do programa da arquitetura moderna. Por outro lado, é importante a referência feita à atuação desses dois profissionais como professores da Faculdade de Arquitetura. Assim essas contribuições não estavam limitadas às suas obras e à “renovação que ocorreu em Pernambuco, como também a formação de uma geração de jovens arquitetos locais muito dinâmicos” (2005, p.148). Esses profissionais, assim como o próprio Borsoi, e de uma maneira menos acentuada Amorim, são responsáveis pela renovação da arquitetura através da difusão da arquitetura moderna brasileira na vizinha capital paraibana.

Após as apresentações das obras de Lúcio Costa e daqueles arquitetos influenciados por ele, Bruand faz um resumo das soluções adotadas nos projetos modernos que seriam devedoras da tradição. São elas: os telhados de telha canal com grandes beirais; as venezianas e muxarabis; as varandas e galerias de circulação externas; os revestimentos de azulejos. Não por acaso esses elementos estavam presentes nos projetos selecionados pelo autor para exemplificar a produção de arquitetura moderna brasileira, a seu ver madura e não mais escrava do racionalismo e do funcionalismo puros que negavam “qualquer vínculo sentimental com o passado” (BRUAND, 2005, p.149).

Em seguida, a atenção volta-se a uma análise extensa da obra de Niemeyer e segue com a obra de outros arquitetos cariocas concentrando seu olhar nas investigações plásticas e na potencialidade do concreto armado e nas explorações estruturais até chegar nas experiências do brutalismo paulista, através da figura do arquiteto Vilanova Artigas. Essa perspectiva revela o compromisso de Bruand com sua “contemporaneidade”, acompanhando o deslocamento das discussões no campo da arquitetura e as novas experimentações apresentadas nesse campo.

Apesar de Bruand analisar um período da produção de arquitetura moderna brasileira no qual foi marcante seu processo de difusão – abrindo um campo de investigação não contemplado por esse autor com exceção de experiências pontuais identificadas no nordeste, vinculadas à influência de arquitetos cariocas – e o deslocamento da discussão no campo da arquitetura para São Paulo sua leitura reafirma a importância das figuras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e a imagem de uma arquitetura nacional vinculada à produção carioca.

De fato, no texto construído por Bruand não há a intenção de caracterizar uma/a casa moderna brasileira, mas a arquitetura moderna brasileira, na qual o programa residencial, apesar de reconhecido importante, é apenas parte integrante e o ponto de partida no campo da experimentação. Ao colocar a casa como local propício para investigações que conciliavam os vestígios do passado com as propostas de uma nova arquitetura, Bruand ratifica nossa escolha em compreender o processo de difusão da arquitetura moderna brasileira, em uma de suas partes constituintes, através da renovação da arquitetura residencial e o posicionamento desse programa no bojo de formação de um novo homem que paulatinamente seria apresentado à modernidade [arquitetônica]. Dessa maneira, interessa-nos são os traços característicos dessa arquitetura e sua história reafirmada pela historiografia especializada o que levamos como base teórica na tentativa de entender como essa arquitetura foi recepcionada na cidade de João Pessoa entre os anos de 1950 e 1960 e os termos da sua concretização [soluções técnicas e plásticas e seus elementos característicos].

Em sua leitura, Bruand identificou dois programas que foram fundamentais para o desenvolvimento e reconhecimento da arquitetura moderna brasileira: o edifício público e a casa. O edifício público posto como o exemplo a ser seguido e a casa – não qualquer casa, mas a casa de luxo, de uma clientela com pouca ou nenhuma contenção de gastos associada a arquitetos – como programa mais adequado às novas experimentações.

QUADRO SÍNTESE DOS PROJETOS RESIDENCIAIS MODERNOS DAS PUBLICAÇÕES ANALISADAS						
Seleção de Projetos Residenciais	Brazil Builds (1943)		Moderna Architecture in Brazil (1956)		L'architecture Contemporaine au Brésil (1971)	
	Philip Goodwin, crítico de arte norte-americano.		Henrique Mindlin, arquiteto brasileiro.		Yves Bruand, historiador francês.	
	Projeto	Arquiteto	Projeto	Arquiteto	Projeto	Arquiteto
	Residência Frontini, 1940-41 SP.	B. Rudofsky	Casa p/ Argemiro Hungria Machado , 1942, RJ.	Lúcio Costa	Primeira casa moderna em São Paulo , 1927-28, SP.	G. Warchavchik
	Casa Sr. João Arnstein, 1941, SP.	B. Rudofsky	Casa de praia p/ Raul Crespi, Guarujá, 1943, SP.	G. Warchavchik	Casa de Max Graf, 1928-29, SP.	G. Warchavchik
	Casa simples, SP.	G. Warchavchik	Casa do próprio arquiteto , 1946, SP.	Rino Levi	Casa 'modernista', rua Itápolis, 1929-30, SP.	G. Warchavchik
	Apartamentos rua Alameda Barão de Limeira, 1940, SP.	G. Warchavchik	Casa p/ José Pacheco de Medeiros, Cataguazes, 1946, MG.	Aldary H. Toledo	Casa Nordchild, 1931, SP.	G. Warchavchik
	Apartamentos com salão para automóveis, SP.	Henrique Mindlin	Pavilhão de praia p/ Sra. Jorge Prado, 1946, Guarujá, SP.	G. Warchavchik	Casa de Roberto Marinho, 1937, RJ.	Lúcio Costa
	Edifício Esther, 1937, SP.	Vital Brazil e Ademar Marinho	Cassa para Ítalo Eugênio Mauro, 1947, SP.	Ítalo Eugênio Mauro	Casa de Argemiro Hungria Machado , 1942, RJ.	Lúcio Costa
	Apartamentos praia do Flamengo, 1938, RJ.	-	Casa p/ Carlos Frederico Ferreira, 1949, RJ.	Carlos Frederico Ferreira	Casa da Sra. Roberto Marinho, 1942, Petrópolis, RJ.	Lúcio Costa
	Apartamentos rua Bolivar, 1940, RJ.	Dr. Saldanha	Casa p/ Heitor Almeida, Santos, 1949, SP.	J. Vilanova Artigas	Casa do Barão de Saavedra, 1942-1944, Petrópolis, RJ.	Lúcio Costa
	Res. Cavalcanti, 1940, RJ.	Oscar Niemeyer	Casa do arquiteto , 1949, SP.	J. Vilanova Artigas	Prédios do Parque Guinle, 1948-54, RJ.	Lúcio Costa
	Res. do próprio arquiteto, 1942, RJ.	Oscar Niemeyer	Casa p/ George Hime, 1949, RJ.	Henrique Mindlin	Casa de Campo de Hildebrando Accioly , 1949-50, Petrópolis, RJ.	Francisco Bolonha

Casa Johnson, Fortaleza, 1942, CE.	Oscar Niemeyer	Casa p/ Embaixador Hildebrando Accioly , 1950, RJ.	Francisco Bolonha	Conjunto Residencial Governador Juscelino Kubitschek, 1951, MG.	Oscar Niemeyer
Res. Hermenegildo Sotto Maior, 1942, RJ.	Aldary H. Toledo	Casa p/ o Sr. E Sra. P. M. Bardi, 1951, SP.	Lina Bo Bardi	Prédio de Apartamentos, 1954-60, MG.	Oscar Niemeyer
Casa do dr. Arthur Moura, Recife, 1940, PE.	José Norberto	Casa para Jadir de Souza, 1951, RJ.	Sergio W. Bernardes	Casa do arquiteto , 1953, Gávea, RJ.	Oscar Niemeyer
Casa moderna em São Paulo.	Henrique Mindlin	Casa para Osmar Gonçalves, Santos, 1951, SP.	Oswaldo Corrêa Gonçalves	Casa Monteiro Coimbra, 1952, Jacarepaguá, RJ.	M.M.M. Roberto
'Primeira' casa Moderna , SP.	G. Warchavchik	Casa p/ Embaixador Walther Moreira Salles, 1951, RJ.	Olavo Redig de Campos	Edifícios Finusa e Dona Fátima, 1954, RJ.	M.M.M. Roberto
		Casa de campo p/ Guilherme Brandi, 1952, RJ.	Sergio W. Bernardes	Edifício Marques do Herval, 1953-1955, RJ.	M.M.M. Roberto
		Casa p/ Domingos Pires de Oliveira Dias, 1952, SP.	Arnaldo Furquim Paoliello	Edifícios do Parque Guinle, 1954-1962, RJ.	M.M.M. Roberto
		Casa p/ Srta. Carmen Portinho , 1952, RJ.	Afonso Eduardo Reidy	Edifício Souza Cruz, 1962-1964, RJ.	M.M.M. Roberto
		Casa de campo para Srta. Lota de Macedo Soares, 1953, RJ.	Sergio W. Bernardes	Unidade Habitacional, 1947-1952, Marselha, França.	Le Corbusier
		Casa p/ Oswaldo Arthur Bratke, 1953, SP.	Oswaldo Arthur Bratke	Blocos residenciais das superquadras, 1958-1960, Brasília.	Oscar Niemeyer
		Casa p/ Dr. João Paulo de Miranda Neto, 1953, AL.	Lygia Fernandes	Conjuntos residenciais de Pedregulhos (1950-52) e Gávea (1952), RJ.	Afonso E. Reidy
		Casa p/ Dr. Milton Guper , 1953, SP.	Rino Levi e Roberto Cerqueira	Casa de Carmem Portinho , 1950-52, RJ.	Afonso E. Reidy

	Campos		
Casa do arquiteto , 1953, RJ.	Oscar Niemeyer	Edifício Antônio Ceppas, 1952, RJ.	Jorge Moreira
Casa de campo p/ João Antéro de Carvalho, 1954, RJ.	José Bina Fonyat Filho e Tercio Fontana Pacheco	Casa de Antônio Ceppas, 1958, RJ.	Jorge Moreira
Casa p/ Stanislav Kozlowski, 1954, RJ.	Thomaz Estrella, Jorge Ferreira, Renato Mesquita e Renato Soeiro	Casa de Roberto Lacase, 1939, SP.	J. Vilanova Artigas
Casa p/ Olívio Gomes , 1954, SP.	Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar.	Casa Paranhos, 1940-41, SP.	J. Vilanova Artigas
Casa de campo p/ Geraldo Baptista, 1954, RJ.	Olavo Redig Campos	Casa do arquiteto , 1944-46, SP.	Rino Levi
Casa p/ Paulo Antunes Ribeiro, 1955, RJ.	Paulo Antunes Ribeiro	Casa de Milton Guper , 1951-53, SP.	Rino Levi e R. Cerqueira Cesar
Casa p/ Ernesto Waller, 1955, RJ.	Paulo Antunes Ribeiro	Casa de Paulo Hess, 1953-55, SP.	Rino Levi e R. Cerqueira Cesar
Casa p/ Martin Holzmeister, 1955, RJ.	Pires & Santos	Casa de Castor Delgado Perez, 1958-59, SP.	Rino Levi e R. Cerqueira Cesar
Casa p/ Luiz Forte, 1955, SP.	Miguel Forte e Galiano Ciampaglia	Casa do Olívio Gomes , 1950-1953, São José dos Campos, SP.	Rino Levi e R. Cerqueira Cesar
Casa de campo p/ Lauro de	Henrique Mindlin	Casa do arquiteto, 1953, SP.	Oswaldo

Souza Carvalho, 1955, RJ.			Bratke
Edifício Esther, 1938, SP.	Alvaro Vital Brazil e Ademar Marinho	Casa Joly, 1955, SP.	Oswaldo Bratke
Apartamentos rua Alameda Barão de Limeira, 1940, SP.	G. Warchavchik	Casa Fleider, 1957, SP.	Oswaldo Bratke
Casa de apartamentos 'Luiz Felipe', 1945, RJ.	Helio Uchôa	Segunda casa do arquiteto, 1965, SP.	Oswaldo Bratke
Casa de apartamentos em Botafogo, 1947, RJ.	M.M.M. Roberto	Casa do arquiteto, 1960-61, RJ.	Sérgio Bernardes
Prédios de apartamentos Parque Guinle, 1948-50-54, RJ.	Lúcio Costa	Casa do arquiteto, 1964-65, Guarujá, SP.	Eduardo Longo
Prédio de apartamentos 'Louveira', 1950, SP.	J. Vilanova Artigas	Casa do arquiteto , 1948-49, SP.	J. Vilanova Artigas
Prédio de apartamentos 'Prudência', 1950, SP.	Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar	Casa de Cunha Lima, 1958, SP.	Joaquim Guedes
Prédio de apartamentos 'Três Leões', 1951, SP.	Henrique Mindlin	Casa de Nadir Oliveira, 1960, SP.	Carlos Millan
Prédio de apartamentos 'Antonio Ceppas', 1952, RJ.	Jorge Machado Moreira	Casa de Gaetano Miani, 1962, SP.	Paulo Mendes da Rocha e J. E. de Gennaro
Prédio de apartamentos 'Biaçá', 1953, SP.	Plinio Croce e Roberto Aflalo	Casa do arquiteto, 1964, SP.	Paulo Mendes da Rocha
		Prédio de apartamentos, 1964, SP.	Paulo Mendes da Rocha e J. E. de Gennaro

				Casa de Boris Fausto, 1961-64, SP.	Sérgio Ferro
	15		43		45
Casa Moderna Brasileira: elementos característicos	Pátios ajardinados	Adaptação climática	Telhados de telhas-canal com grandes beirais		
	Proteção e Isolamento	Telhados de telhas-canal com grandes beirais	Venezianas e muxarabis		
	Ajuste ao clima e aos materiais locais	Venezianas e muxarabis	Varandas e galerias de circulação externas		
	Uso do concreto armado	Ligação interior-exterior	Ligação interior-exterior		
		Elementos de proteção solar: <i>brise-soleil</i> e elementos vazados	Revestimentos de azulejos		
			"Arquitetura de concreto armado"		
		Pátios	"Arquitetura artesanal"		
		Continuidade espacial / Organização espacial dinâmica tridimensional	"Arquitetura racionalista"		
			"Arquitetura simbólica"		
			"Plasticidade"		
		Métodos e técnicas contemporâneas / Técnicas industriais avançadas	"Simplicidade"		
			"Leveza"		
		Exploração plástica e formas livres	"Riqueza decorativa"		

Legenda: **Projetos com mais de uma referência** (Goodwin e Mindlin / Mindlin e Bruand / Goodwin e Bruand).

A leitura cruzada dos textos mostra que na história da arquitetura moderna brasileira dois programas aparecem como essenciais para sua discussão, a casa e o edifício público. O edifício público aparece como obra “exemplar” a dar o tom da modernidade no imaginário coletivo e a legitimar a nova arquitetura, além de ser evidente sua vinculação com um projeto político de modernização do país. A casa, por um lado, é colocada como o programa através do qual se poderia verificar as novas relações sociais, a aceitação da nova arquitetura pelo cliente privado e seria, ainda, local privilegiado de experimentação do arquiteto. De outro, a casa é o ambiente propício à fusão da tradição e da modernidade, na qual o programa residencial seria a matéria da transmutação e formação do homem brasileiro.

O quadro síntese apresentado acima mostra a coincidência no registro de projetos residenciais exemplares em relação ao programa, as formas e os elementos característicos da casa moderna brasileira, particularmente nos livros de Mindlin (1956) e Bruand (1971), ver Figura 18 a Figura 23, em que há um maior número de projetos coincidentes se comparados ao livro de Goodwin (1943). Talvez isso possa ser explicado tanto pelo fato do recorte temporal de *Brazil Builds* estender-se somente até 1942, como pelo fato de que o foco dado por Goodwin (1943) centra-se nos edifícios públicos. No entanto, apesar de não haver, por parte do autor norte-americano, a preocupação em pensar a casa (moderna) brasileira, elementos característicos são observados levando em conta a tese de Costa: para Goodwin, o programa residencial moderno ainda estava em desenvolvimento apoiado num vocabulário, por um lado tradicional, por outro moderno.

Figura 18: Residência do arquiteto Rino Levi, 1946. Fonte: Mindlin, 2000.

Figura 20: Residência do arquiteto Vilanova Artigas, 1949. Fonte: Mindlin, 2000.

Figura 19: Residência Embaixador Hildebrando Accioly, 1950. Arq. Francico Bolonha. Fonte: Bruand, 2005.

Figura 21: Residência Carmem Portinho, 1952. Arq. Affonso Eduardo Reidy. Fonte: Bruand, 2005.

Figura 22: Residência Milton Guper, 1953. Arq. Rino Levi e Cerqueira César. Fonte: Bruand, 2005.

Figura 23: Residência Olívio Gomes, 1953. Arq. rino Levi e Cerqueira César. Fonte: Bruand, 2005.

Assim, a casa moderna brasileira seria composta por uma relação de características retiradas da **tradição** (pátios ajardinados, cobertura em telha canal, uso de muxarabis e venezianas, varandas, o trabalho artesanal, etc.) e da **modernidade** (integração espacial interior-exterior, grandes panos de vidro, estrutura independente, utilização de técnicas construtivas industrializadas, exploração plásticas e formas livres, etc.). A tentativa de fusão desses elementos traz imbricados na sua concepção projetual a própria ambiguidade do projeto moderno brasileiro, mas como esses elementos aparecem na produção de arquitetura moderna em seu período de difusão? De que maneira tais elementos são incorporados à produção local de cidades que não estavam envolvidas diretamente no momento fundante da arquitetura moderna brasileira?

CAPÍTULO 2

JOÃO PESSOA, MODERNIZAÇÃO E PROGRESSO: POR UMA CIDADE MODERNA.

“As cidades como as casas. As casas como as cidades” (Vilanova Artigas).

A CIDADE EXISTENTE

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (As Cidades Invisíveis, Ítalo Calvino).

Vista aérea de parte da área central de João Pessoa (PB), destaque para Lagoa no centro da imagem, 1934. Fonte: arquivo Fundação José Lins do Rego.

A CIDADE DO DESEJO

Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias mas como símbolos de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade. O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. (As Cidades Invisíveis, Ítalo Calvino).

Vista área de parte da área central de João Pessoa (PB), destaque para o Instituto de Educação [a esquerda], a Av. Getúlio Vargas [eixo] e Lagoa no eixo da imagem [centro], 1959. Fonte: arquivo Fundação José Lins do Rego.

[...] não é preciso conhecer a cidade, nem é preciso que as cidades realmente existentes cumpram efetivamente com os princípios desse imaginário, já que para ele [Sarmiento] a cidade é a modernidade e a civilização por definição, muito além das características reais que encarne em cada momento. A cidade, como conceito, é pensada como o instrumento para chegar a *outra* sociedade – a uma sociedade precisamente *moderna* [grifo nosso] (GORELIK, 1999).

Resgatando a obra ficcional de Sarmiento [obra: *Facundo*], Gorelik (1999⁵³) recoloca a discussão sobre modernidade e modernização na América Latina a partir da cidade⁵⁴, que para este autor foi “o objeto privilegiado” de uma construção política na qual a modernidade conduziria à modernização, e não o contrário. Para este autor, “[...] na cidade latino-americana a modernidade foi um caminho para a modernização, tendo apresentar a vontade ideológica de uma cultura para produzir um determinado tipo de transformação estrutural”. Compartilhando da argumentação deste autor de que “debater o moderno na América Latina é debater a cidade” (GORELIK, 1999, p.58-60), nossa chave de leitura do processo de difusão da arquitetura moderna brasileira em João Pessoa, com foco no programa residencial, assenta-se na relação entre arquitetura e cidade. A partir dessa relação, a leitura da casa (moderna) funde-se à leitura da cidade (moderna). Nesse sentido, as ações de modernização que tinham por objetivo alterar [atualizar] a paisagem urbana a fim de construir uma cidade moderna, em meados do século XX, foram impulsionadas pelo desejo de uma modernidade da qual a arquitetura moderna brasileira era parte integrante.

Na tentativa de entender as possíveis relações entre cidade, modernidade e modernização, Gorelik (1999, p.58) procura esclarecer os significados dessas últimas esferas e constrói seu pensamento através do conceito de modernidade “como o *ethos* cultural mais geral da época, como os modos de vida e organização social que vêm se generalizando e se institucionalizando sem pausa desde sua origem racional-europeia nos séculos XV e XVI” e modernização “como aqueles processos duros que continuam transformando materialmente o mundo”. Diante do exposto, é por esse caminho que segue nossa

⁵³ Este artigo é uma revisão do trabalho apresentado no painel “O Moderno em Debate”, realizado como parte da Exposição “Imagens da Modernidade”, no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, em novembro de 1996.

⁵⁴ Lembramos ainda ideia de cidade como “objeto estético” trabalhada por Simmel em seus textos sobre as cidades históricas italianas (Roma. Uma análise estética, 1898; Florença, 1906; Veneza, 1907). Os dois últimos textos sofriam rebatimentos de seu mais conhecido ensaio sobre a cidade e a metrópole da era industrial (A metrópole e a vida do espírito, 1903).

tentativa de leitura do processo de disseminação da arquitetura moderna brasileira em João Pessoa, a partir da construção de uma cidade moderna objeto de ações de modernização legitimadas nas notas publicadas pela imprensa local, em símbolos de progresso como infraestrutura urbana e a pavimentação de ruas, nos edifícios altos, na racionalidade técnico-construtiva e na funcionalidade do espaço e da forma. Sobre a pavimentação de ruas e sua significação como medidor do progresso e da modernidade, publicava-se no jornal A União que João Pessoa era “uma cidade em franco progresso, o que atribuía em sua maior parte ao intensivo esforço de pavimentação, que lhe vinha imprimir uma fisionomia moderna à paisagem urbanística” (O DESENVOLVIMENTO urbanístico..., 1952, p.5).

Esse ajuste de foco para pensar a produção de arquitetura [residencial] vinculada à construção da cidade é ainda corroborado pelo reconhecimento de uma relação interdependente entre cidade e arquitetura a qual está na base da definição de *habitat moderno*⁵⁵ que adotamos e que segundo Correia (2004, p.57) pressupõe, além de alterações no funcionamento da habitação e do seu significado, uma nova relação entre a casa e o urbano. Essas transformações seriam resultado de um processo de reformulação da habitação urbana baseado em critérios de higiene e na leitura da casa como espaço transformador e de formação de um novo homem. Se em um primeiro momento essas preocupações recaíram sobre a ideia de formação de um novo trabalhador – na liberação do tempo dedicado ao trabalho doméstico para o descanso e reposição das forças de trabalho e na liberação da mão-de-obra feminina – a difusão desse modelo de habitat entre as elites e camadas médias da população aconteceu “em grande parte por iniciativa do morador, seduzido por argumentos médicos, por novos materiais de construção disponíveis no mercado e por modismos divulgados pela imprensa” (CORREIA, 2004, p.02).

Outro aspecto relevante na relação entre arquitetura e cidade está associado aos símbolos e valores culturais na medida em que se percebe que os elementos característicos da arquitetura moderna brasileira aparecem com recorrência nas novas residências (de meados do século XX) sinalizando uma pretensa condição de ‘ser moderno’ e ajudam a narrar o processo de construção da imagem de uma cidade moderna. O discurso que sustenta o processo de modernização da cidade, no qual se adota uma dada arquitetura

⁵⁵ O termo *habitat moderno* utilizado por Correia em seu livro “A Construção do Habitat Moderno no Brasil 1870-1950” (2004), é retirado no trabalho de Lion Murard e Patrick Zylberman, “Le Petit travailleur infatigable” (1976), para os quais o “habitat moderno” é definido na junção do “espaço útil das disciplinas” e do “meio dos higienistas”.

como símbolo, associado à construção dessas novas residências nos permite divisar as tensões entre a “cidade existente” e a “cidade do desejo⁵⁶”, assim como, entre as perdas e os ganhos da modernidade dentro do processo de modernização que altera a paisagem da cidade de João Pessoa entre as décadas de 1950-1960.

Para Georg Simmel a concepção do “moderno” traz em sua essência a inevitabilidade das perdas as quais estão engendradas na dialética entre relações de ânimo e relações anímicas, respectivamente relacionadas com a vida em pequenos centros e aquela na cidade grande moderna. Assim, a condição de ser moderno acarretaria perdas que estariam assentes no contraponto entre sentimento e razão. Em “As Grandes Cidades e a Vida do Espírito”, G. Simmel (1995, p.116-131) afirma que “com isso se compreende sobretudo o caráter intelectualista da vida anímica do habitante da cidade grande, frente ao habitante da cidade pequena, que é antes baseado no ânimo e nas relações pautadas pelo sentimento”.

A transformação da ‘cidade pequena’ em ‘grande cidade moderna’ implicava na aceleração do ritmo de vida, no abandono dos encontros lentos e desprezíveis nas praças, na velocidade dos automóveis, em mudanças estruturais da paisagem urbana a fim de alinhar-se a uma pretensa ideia de modernidade, a qual estaria associada a símbolos como os edifícios altos, a expansão de infraestrutura urbana (redes de esgoto, saneamento e energia elétrica), a recursos para um trânsito fluido como viadutos e a uma arquitetura moderna brasileira, importante elemento na afirmação da presença do Brasil no cenário internacional.

Nesse sentido, os anos compreendidos entre as décadas de 1950 e 1960 marcam o período em que foram promovidas ações de modernização sobre o espaço da cidade a fim de se alcançar a condição de “grande cidade moderna” e esse processo não “admite poema saudosista” como revelava uma nota publicada em jornal local em 1969 quando da proposta de reforma de uma importante praça do centro da cidade de João Pessoa, Praça Vidal de Negreiros [o Ponto de Cem Réis] com o objetivo de assegurar um trânsito livre para automóveis. Segundo tal nota:

Então, a ideia da edibilidade não é ‘fazer uma praça’ no lugar da atual. É, isto sim, criar condições para que tenhamos um trânsito aliviado, agora e por muitos anos, até que se justifiquem aqui os viadutos imensos que se

⁵⁶ Referências à obra de Ítalo Calvino, *Cidades Invisíveis*. A cidade moderna é, nesse momento, a cidade do desejo e sobre a cidade existente serão inseridos os símbolos e significantes através dos quais se possa construir a imagem de uma cidade moderna.

constrói em todas as metrópoles. O progresso não admite poema saudosista, nem sentimentalismo em torno de um pavilhão que abriga nossos humildes e bons engraxates. Essa história de café para bate-papo é 'jornal de ontem'. Não há mais quem tendo responsabilidade, possa estacionar horas e horas para conversar [grifos nosso]. (INOPORTUNIDADE, 1969, p.03).

O papel simbólico da arquitetura na campanha pelo progresso também podia ser percebido em notas publicadas desde o início dos anos de 1950 sobre a recente conclusão das obras do prédio sede do IPASE (Figura 24) na capital paraibana. Essa edificação introduziu um repertório formal [arquitetura moderna] e um tipo de edificação [o edifício alto] que só seria retomado quase uma década depois com a construção do Ed. Presidente João Pessoa por iniciativa do IAPB (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários).

Localizado no Ponto de Cem Réis, o prédio do IPASE dá um toque de progresso à fisionomia da cidade alta, onde ainda dominam as antigas construções de aspecto [sic] provinciano. Constitue [sic], com a graça das suas linhas, um marco de transformação urbana em área que mais tem resistido ao surto inovador da arquitetura moderna [grifo nosso] (POSTAL da..., 1953, p.03).

Figura 24: Vista da Av. Guedes Pereira (finais de 1950). IPASE, à direita, em contraste com o antigo casario, à esquerda. (Fonte: IBGE, 1960, p.231).

Assim, a edificação era celebrada como atributo de progresso e modernidade enquanto eram frequentes as referências a centros urbanos maiores, em especial o Rio de Janeiro e São Paulo, como exemplo de “grande cidade” a ser seguido. A nota sobre a transformação da praia de Tambaú que “copacabaniza-se” é exemplo disso: “a evolução não é igual, mas é parecida. De certo, que na praia carioca há mais asfalto mais gente mais liberdade...” (MARIZ, 1956, p.3). E a boa impressão que o visitante trazia, em 1951, ao visitar a São Paulo transformada pelas obras da administração Prestes Maia⁵⁷:

⁵⁷ Quando este assumiu a prefeitura da cidade de São Paulo entre os anos de 1938-1945.

Uma nova e rápida ida a S. Paulo e novo trago de confiança no futuro do Brasil malgrado todas as apreensões e incertezas do atual momento.

[...] São Paulo está se tornando a mais bela cidade do Brasil. Não ousou dizer que seja a mais bela da América do Sul porque não as conheço todas (MEDEIROS, 1951, p.4).

Coexistente e diametralmente opostos ao discurso de incentivo à modernização da cidade e ao abandono das velhas formas de relacionamento com a cidade, com a velha paisagem da cidade colonial estavam os olhares nostálgicos e odes saudosistas que procuraram resgatar através da memória (sentimental) a paisagem da cidade de outros tempos: da cidade de residências isoladas e jardins privados à introdução do edifício alto e da vida em apartamentos, das ruas tortuosas à retificação de avenidas e construção de viadutos, do progressivo afastamento da área central (com vocação cada vez maior para 'centro de negócios') ao invés dos bairros litorâneos (setor residencial). Diante da "grande cidade moderna" que se procura construir nesse período esses textos/depoimentos representam a tentativa de recolher "as cinzas das outras cidades possíveis que desaparecem para ceder-lhe o lugar e que agora não poderão ser nem reconstruídas nem recordadas" (CALVINO, 1999, p.58). E, diante dos incentivos à cidade que se modernizava,

Observa-se, a propósito, um tom marcante de bom gosto nas novas construções, algumas delas de estilo [sic] funcional, em linhas moderníssimas, que colocam a nossa cidade entre as mais adiantadas do país nesse campo arquitetônico. (CRESCIMENTO urbano, 1957, p.03).

surgiam as críticas à "grande cidade moderna":

Aquilo que nós nordestinos possuímos diferente dos grandes centros sulistas, a vida em residências térreas, ajardinadas e muradas, além do quintal onde se plantava o tradicional mamão e outras fruteiras, está sendo invadida modificada pelos prédios de apartamentos que se levantam destruindo a estática [sic] de uma cidade natural pela sua arquitetura e espaço, imprópria a semelhantes sistemas de moradias (CRESCIMENTO vertical, 1969, p.03).

Alguns títulos podem ser recordados como "O Tambiá da minha infância" de Coriolano de Medeiros (1941), "Caminhos, Sombras e Ladeiras" de Juárez Batista (1951) e "Itinerário Lírico da cidade de João Pessoa" de Josmar Moraes de Souto, contemporâneo a "Roteiro Sentimental de uma Cidade" de Walfredo Rodríguez (1962, Figura 25). O tom saudosista e de evocação de uma cidade na qual as vizinhanças eram conhecidas, os personagens da vida cotidiana eram identificados, o ritmo era mais lento e as relações eram mais afetuosas alinhava os quatro títulos mencionados. Interessante ainda é observar que esses títulos, produzido com distanciamento de uma década entre três deles, refletem a recorrência de

uma postura na qual estão em lados opostos da balança o antigo e o novo, o tradicional e o moderno, a “cidade pequena” e a “grande cidade moderna”. Reconhecendo que as perdas como consequência da modernidade não inevitáveis – e que neste caso perde-se a vivência e perde-se da memória a cidade de tempos idos – o caminho possível para esses autores é ‘recolher as cinzas’ e resgatar de memória relatos de vivências que não encontram mais lugar para acontecer.

Venha môço, vamos fazer um passeio. Deixe que ajudado pela memória, lhe mostre algo do passado da nossa cidade.

Vamos recuar muitos anos. Não é João Pessoa da atualidade não; essa você bem conhece [sic], com o seu progresso, defeitos e irreverências. (RODRÍGUEZ, 1962, p.47).

A imagem da capa revela o tom “sentimental” desta obra. Virginius da Gama e Melo⁵⁸, em texto que faz o prefácio do livro de Rodríguez, afirma que “o que se vai ler são pedaços da ecologia da alma duma cidade brasileira, colonial, nordestina, debruçada sobre as margens do Rio Sanhauá, <<emoldurada pelo verde das praias atlânticas>>”. Uma cidade que se encontra entre o Rio e o Mar e cuja vida decorre entre esses extremos. O primeiro personifica seu nascedouro; o segundo, a solidificação do seu crescimento. E é no período em que W. Rodríguez escreve seu “Roteiro”, início da década de 1960, que o eixo de expansão leste se consolida e a cidade tende a crescer [sua porção nobre]

Figura 25: Capa do livro "Roteiro Sentimental de uma Cidade", Walfredo Rodríguez, 1962.

em direção ao mar iniciando um processo que, pelo menos duas décadas mais tarde [1980's], refletiria o gradativo abandono da área central.

⁵⁸ Virginius da Gama e Melo também escreve o prefácio do livro “Itinerário Lírico da cidade de João Pessoa” de autoria de Josmar Moraes de Soutto e cuja edição é contemporânea ao lançamento de “Roteiro Sentimento de uma Cidade”. No texto de seu “Roteiro”, Walfredo Rodríguez são recorrente às referências às poesias de Josmar Moraes.

A imagem de uma cidade construída entre o Rio e o Mar foi resgatada, mais recentemente, no texto do arquiteto Trajano Filho (2006⁵⁹),

Tecendo uma interpretação da cidade que pensa sua evolução e transformação ao longo do tempo, de sua forma, imagem e percepção, a partir da relação que mantém com esses dois marcos que são o rio e o mar, em cujos limites físicos se estendeu e se constituiu historicamente.

Decerto, não foi exclusivo do interregno 1950-60's a crítica aos processos de modernização e aos valores culturais [estéticos] de uma dada modernidade. Em 1920 críticas às transformações urbanas que “modernizavam” a paisagem da cidade através de uma arquitetura carregada de revivalismos, eram publicadas em revistas de circulação local como o artigo de Gilberto Freyre intitulado “A Physionomia das Novas Cidades” (Era Nova, 01/04/1925, nº 76), no qual o autor criticava a “architectura de confeitaria” [ecletismo] e o “haumannismo estúpido” – para ele, uma estética dos engenheiros que destruída a “cidade existente” para substituí-la talvez pela “cidade do desejo”. Freyre defendia a conservação dos traços da “arquitetura tradicional”, aquela construída no período da colônia. Tratava-se, portanto, da defesa da tradição – um dos pontos essenciais da tese de Costa de fundação da arquitetura moderna brasileira – imbrincada no projeto de fundação de uma identidade nacional.

“Precisa o Nordéste defender a sua physionomia. A physionomia de suas cidades grandes e de suas cidadesinhas do interior. A physionomia de suas casas de engenho – cujo typo tradicional de telhado em ramide, cahido sobre os pilares, é exactamente o que melhor corresponde ao nosso clima e aos nossos habitos de vida. / Com relação á cidade do Recife, ainda hontem, neste jornal [*O Diário de Pernambuco*], recordava X, em nota brilhante, como a moda dos frontões, feitos a molde, veio melancolicamente acabar com o antigo trabalho de pedra: com o trabalho de canteiro, lento e seguro, quasi medieval; com as telhas formando no beiral cornos de lua; com as biqueiras tão características do Recife dos nossos bisavós. Do Recife colonial. / O Recife colonial... Lembro-me que em pequeno associei essa palavra ‘colônia’ á idéa de vergonhoso ou ridiculo. Recordo a emphase com que diziam os jornaes: ‘vae o Recife perdendo o seu desgracioso aspecto de cidade colonial’. Isso em louvor das avenidas novas, dos predios novos, da architectura nova, da esthetica dos engenheiros. [...] Do problema da defesa da physionomia das nossas cidades ocupou-se terça-feira ultima a commissão encarregada pelo Centro Regionalista do Nordéste de organizar o primeiro Congresso Regionalista. [...] Lembrou um membro da commissão a urgencia de estender ás cidadesinhas do interior o esforço de defesa. Porque essas cidadesinhas, avanços falsamente civilizadores têm levado e continúam a levar o horrivel da architectura de confeitaria, victoriosa nas capitaes. Victoriosa no Recife – donde desapareceu tanta coisa interessante. E mais victoriosa ainda na cidade da Parahyba. / Eu conheci essa cidade da Parahyba, creio que em 1915. Era de um ingenuo delicioso. Seus

⁵⁹ “Do rio ao mar. Uma leitura da cidade de João Pessoa entre duas margens”, disponível na Revista eletrônica Vitruvius (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.078/298>), acessado em fev. 2010.

sobrados, suas casas, como que se trepavam umas por cima das outras, nas ladeiras em zig-zag. Era toda irregular. E alguns sobrados de residencia tinham abalcoados de um aconchego mourisco. / Hoje a Parahyba é uma cidade a sangrar: retalhou-a a cirurgia esthetica dos engenheiros, para reduzir todo aquelle zig-zag a symetria. Debalde tem dito lá o sr. Saturnino de Britto o que tantas vezes disse aqui: que a cidade póde adquirir conveniencias modernas sem perder o seu caracter. E as suas egrejas velhas... Todo o espirito da Parahyba nova está, a meu vêr, naquella horrivel aguia com um globo de luz electrica no bico – na rua principal da cidade e sobre um dos novos palacêtes officiaes. / É contra esse haumannismo estúpido que é preciso movimentar o sentimento de uns e a intelligencia de outros, para que não desapareça de todo das nossas cidades a expressão da nossa vida e do nosso espirito [grifo nosso]”.

Nesse sentido, recordamos a contradição intrínseca do projeto moderno no Brasil dentro de uma modernidade que procurou remediar suas perdas inevitáveis (SIMMEL, 1995) buscando conciliar a tradição e o moderno na construção de uma narrativa de formação da nação, que serviu como uma das bases para definição de uma arquitetura moderna brasileira. Haveria, nesse projeto, o que Telles (1983, p.25) considerou ser uma ambiguidade original/de origem que é a de reconhecer, ao mesmo tempo, “o irracional, o imaginário, um campo afetivo e sensível que seria a naturalidade brasileira, ao mesmo tempo em que reconhece a razão moderna”. Ainda sobre esse tema, Martins (1992, p.282-283) recorda que essa sensação de ambiguidade que permeia o projeto moderno brasileiro de constituição de uma identidade nacional foi também reconhecida por outros autores como Antônio Candido⁶⁰, que identificou a tensão entre local e universal como um traço característico da cultura brasileira. Acerca de uma produção moderna no campo das artes, Cavalcanti (1952) escrevera que as manifestações neste campo artístico seriam diferentes no “sul” [sudeste] e no “norte” [nordeste] e nessa diferença estaria a valorização da cultura local, “uma compreensão melhor do regionalismo e do tradicionalismo; queriam eles descobrir ou restaurar o que houvesse de autêntico e de natural nas manifestações típicas de cultura”. Portanto, “não os movia o horror ao passado; a elergia [sic] ao velho; a paixão pelo novo e pelo original; nem aquele apetite antropofágico que caracterizou um pelotão de São Paulo”. Assim, a divergência entre os “modernistas do norte” e os “modernistas do sul” estaria na ambiguidade entre os elementos da tradição fundidos à modernidade.

É natural que tenha havido certa incompreensão e mesmo intolerância dos do sul quanto aos do norte, pela divergência de orientação. Não podiam admitir os modernistas do sul, só fome e sede de renovação, que os colegas ao norte ainda tivessem olhos de amor e carinho para antigas igrejas ou fachadas de casarões, para hábitos e maneiras de ser do povo, para traços ainda acesos de folclore. E levavam tudo a conta de desfrute,

⁶⁰ *Literatura e Sociedade*, 1985.

porque lhes parecia contradição querer-se a reforma de alguma coisa sem o trabalho prévio e total de arrasamento (CAVALCANTI, 1952, p.1).

Se por um lado esse era o discurso no campo da arte pictórica, música e letras, no qual os jornais locais exaltavam o trabalho de Heitor Villa-Lobos, Mignone Portinari, Di Cavalcanti e Athos Bulcão, no campo da arquitetura e do urbanismo sua afirmação como arte brasileira passava necessariamente pelo reconhecimento do traço local no contexto internacional. Nesse sentido, a produção artística nacional era vista através de dois campos: o da arte pictórica, música e letras e o da arquitetura. O primeiro estaria dedicado ao “local”, compondo-se como o traço mais profundo da nossa brasilidade; o segundo [a arquitetura moderna brasileira], seria aquilo que o brasileiro criando como ‘seu’ conseguira ser legitimado como universal pela crítica internacional.

[...] Essa é a razão [por ser a arquitetura o “denunciador de uma mensagem nova, profundamente nova, de arte”] por que os arquitetos de outros países vêm ao Brasil e se entusiasmam com o malabarismo das formas nos edifícios públicos e de apartamento, nas creches, nos sanatórios, e até quando aplicado em função de temas religiosos (ARQUITETURA Brasileira, 1952, p.3).

Acreditamos que essa contradição – o contraponto entre o antigo e o novo, a tradição e a modernidade –, presente no momento de recepção da arquitetura moderna brasileira em João Pessoa, está manifesta na produção de residencial moderna realizada entre os anos 1950-1960 no momento em que é preciso conciliar as condições locais (técnicas e culturais) à construção dessa arquitetura.

ARQUITETURA RESIDENCIAL: INDÍCIOS DE UM NOVO CAMINHO

Em meados dos anos 1910 o quadro de arquitetos⁶¹ foi renovado pela chegada de profissionais que se instalaram em João Pessoa solicitados por administradores empenhados em modernizar a cidade tanto através de medidas como serviços de abastecimento de água, instalação de luz elétrica, substituição de bondes de tração animal por modelos elétricos, quanto pela renovação da arquitetura em consonância aos requisitos de higiene nas construções. Tais requisitos eram o centro das discussões sobre habitação no final do século XIX e início do XX e apresentavam-se como condições de um lar moderno [construção moderna].

Nesse momento a questão estilística não estava no centro da questão. As discussões centravam-se em criar um ambiente doméstico são e salubre e, para alguns intelectuais da época, em discutir a habitação “correta” para os trópicos, cujo ponto fundamental passava pela adaptação climática. Três intelectuais pernambucanos escreveram textos que são referências na nossa historiografia sobre esse tema: o engenheiro Alde Sampaio (*A Casa Tropical*, 1927) e os médicos Aluísio Bezerra Coutinho (*O problema da habitação higiênica nos países quentes em face da Arquitetura Viva*, 1930) e José Mariano Filho (*Arquitetura Mesológica*, 1931). Nesses trabalhos, o propósito geral é o “de modificar as habitações de modo a torna-las mais próprias para a moradia” (COUTINHO, 1930, p.49). Dos trabalhos nacionais sobre o tema o de Aluísio Coutinho foi um dos únicos a apontar a variante estética com um dos fatores para equacionar “o problema da habitação higiênica nos países quentes” defendendo que seria necessário “um equilíbrio das três ordens de factores, tal que os plásticos passam a ser função dos sociaes e technicos” (1930, p.10).

Não temos registro de ter ocorrido em João Pessoa uma discussão mais prolongada sobre o tema, mas decerto, modernizar as construções passava necessariamente em adotar medidas e soluções que as tornassem espaços higiênicos.

Alguns dos novos profissionais que passaram a atuar em João Pessoa na primeira metade do século XX foram os italianos Pascoal Fiorilo, Hermenegildo Di Lascio e, posteriormente,

⁶¹ Uma sistematização das informações sobre esses novos profissionais recém-chegados a João Pessoa na primeira metade do século XX ver o trabalho de Pereira (2008).

G. Gioia, vindos no governo de Camilo de Holanda (1916-1920). Um pouco mais tarde [1920's] chegam a capital paraibana Clodoaldo Augusto de Souza Gouveia e Otávio Freire, brasileiras que de alguma forma estavam ligados à Paraíba: Gouveia por pertencer a uma tradicional família paraibana (TRAJANO FILHO, 1999, p.53) e Freire por ser natural deste estado.

A renovação da arquitetura nesses tempos foi tratada por Celso Mariz em texto publicado no Jornal A União, 1978, intitulado “A nova arquitetura urbana”, no qual o autor comenta a produção desses novos profissionais e sua contribuição para a modernização da paisagem urbana da cidade naqueles primeiros anos de República, quando o “casario ainda era o de estilo antigo, estilo ótimo para se aperfeiçoar” o que não aconteceu “senão parcialmente”, no entanto, as modificações trazidas eram soluções à “vulgaridade, o corredor sem fim e o quarto escuro de outrora”. A contribuição dos recém-chegados arquitetos era reconhecida: “não é que criassem uma era de arte e beleza, mas deram um sopro, construíram casas alegres, arejaram, fizeram os primeiros bangalôs, movimentaram os tetos” (MARIZ, 1978, p.91).

Segundo Mariz (1978, p.92), a esses arquitetos, responsáveis por projetar e construir um grande número de casas particulares juntaram-se outros profissionais como “bons mestres de obra que depois se tornaram construtores de certa reputação, como Gama, Carmelo Rufo e alguns mais”. Também atuaram nessa produção privada outros personagens como o arquiteto-construtor Alcides Cordeiro de Lima “e cuja produção igualmente sinalizava a modernização das residências locais” (PEREIRA, 2008, p.27). A publicidade (Figura 26) desse profissional veiculada no jornal A União, em 1935, demonstra que não havia um partido estético definido e o trabalho desses profissionais poderia ir de um bangalô a uma composição plástica ausente de adornos e de qualquer referência historicista. Tal constatação não se aplica apenas a Alcides Cordeiro de Lima – até porque como arquiteto e construtor esse profissional ora concebia suas obras ora executava projetos de outros –, o que sua publicidade de fato deixa entrever é a pluralidade de referências estilísticas que ainda determinava a condição moderna das novas construções até meados do século XX.

Figura 26: Publicidade de Alcides Correia Lima veiculada no jornal A União, 1935. Fonte: ALCIDES..., 1935 (PEREIRA, 2008, arquivo pessoal Marcus Vinícius).

Nesses projetos, plástica e técnica não eram os temas em questão, mas o compromisso com condições mínimas de higiene que permitissem a construção de um ambiente saudável, que não corrompesse a moral e a saúde de seus habitantes. Segundo Correia (2004, p.48), “trata-se em converter a moradia em espaço confortável, penetrado por normas de higiene, capaz de garantir certa privacidade a seus moradores”, dessa maneira, “o interior da casa foi reorganizado segundo uma racionalidade nova, que modifica seu projeto e seu uso, separando e classificando funções, ordenando, clareando, iluminando e arejando”.

O projeto de reforma de uma residência assinado por assinado por Alcides Cordeiro de Lima em 1941 (Figura 26Figura 27 e Figura 28) revela a adesão a um repertório plástico de linhas abstratas e uma atuação em duas escalas de trabalho, uma delas foi a reformulação dos espaços internos e da fachada da edificação localizada na esquina do Parque Solon de Lucena com a Rua Padre Meira e o redesenho de fachada para a edificação vizinha [edifício nº 10], tentativa de “atualizar” a fachada desta edificação. Percebe-se na planta

reformulada a tentativa de garantir luz natural e ventilação a todos os cômodos, bem como a organização funcional do programa (social, íntimo e serviço) – um dos preceitos fundamentais da arquitetura moderna. O setor íntimo é reservado ao pavimento superior o que confere maior privacidade aos moradores, em detrimento da habitual comunicação dos quartos às salas que se fazia diretamente. Outra alteração para a época foi a incorporação do banheiro ao espaço interno da residência, embora ainda seja acessado pela cozinha não é mais necessário sair da casa. Os serviços estão em espaços reservados a essa função, mesmo que parte desta função ainda ocorra no pavimento superior [depósito], seu acesso ocorre por uma escada externa posicionada na lateral da residência no que podemos supor ser uma pequena área de serviço. Quanto à técnica, a correspondência das paredes do pavimento térreo e superior faz-nos supor o uso da tradicional técnica de alvenaria estrutural.

Decerto, essas medidas mencionadas acima alteravam a lógica dos espaços domésticos, embora ainda seja evidente a compartimentação dos cômodos, em especial na área social, aspecto contrário aos espaços livres e fluidos propostos pelos arquitetos modernos. O mesmo podemos dizer da composição das fachadas que se ainda não apresentam soluções de uma arquitetura moderna mostravam um caminho contrário ao do ecletismo daqueles tempos. Para Trajano Filho (1999, p.37), tratava-se de uma arquitetura de tendência à racionalização e simplificação da forma a partir de uma “limpeza formal na composição e pelo uso de uma discreta ornamentação com motivos geométricos e estilizados”. Um estilo que ficou conhecido como *Art Déco* e que no Brasil se difundiu “entre os profissionais de diversas regiões” (SEGAWA, 2002, p.72) em meados dos anos 1930. As fachadas propostas por Cordeiro em seu projeto de reforma são exemplos disso. De toda forma, essas novas construções sinalizavam a modernização da cidade e da arquitetura [ao menos na forma] nos anos 1930 e 1940 a partir da tendência à racionalização da forma e à composição livre de ornamentos.

Enquanto as obras que sinalizam a participação de Pascoal Fiorilo (Grupo Escolar Thomas Mindello, 1916) e Otávio Freire (Escola Normal, 1926) na renovação da paisagem da cidade nas primeiras décadas do século XX não nos permitem maiores conclusões sobre o encaminhamento de seus trabalhos, que inicialmente seguiram a linha eclética, é possível afirmar que Hermenegildo Di Lascio (Sede dos Correios e Telégrafos, 1926) e Giovani Gioia (Pavilhão do Chá [Praça Venâncio Neiva]) procederam uma conversão gradual da sua obra, inicialmente eclética, em *Art Déco* (Figura 29). Segundo Trajano Filho (1999, p.47) o caminho percorrido por Gioia teria sido mais linear por não ter praticado ao longo de sua produção retornos ao ecletismo praticado inicialmente.

Planta Baixa/Térreo

Legenda:

1. Sala
2. Gabinete
3. Varanda/Terraço
4. Garagem
5. Copa
6. Cozinha
7. Banheiro
8. Depósito
9. Quarto
10. Hall

P. Baixa/Pav. Superior

Figura 27: Projeto de reforma de autoria de Alcides Cordeiro de Lima, 1941. Plantas baixas pavimento térreo e superior. Fonte: PMJP, editado pela autora (arquivo Sales Trajano Filho).

Figura 28: Projeto de reforma de autoria de Alcides Cordeiro de Lima, 1941. Fachada da edificação "principal" [acima] e fachada reformada do Edifício nº10 [abaixo]. Fonte: PMJP, arquivo Sales Trajano Filho.

A residência projetada por Gioia situada na Rua das Trincheiras nos remete à implantação urbana das novas habitações construídas dentro escopo do projeto de modernização que transforma a paisagem da cidade de João Pessoa entre 1930 e 1940. Nesse período, as Ruas Trincheiras e Tambiá (Figura 30) representavam, segundo Abrantes (2006) os eixos de expansão da cidade e foram os locais escolhidos pela elite local – formada por intelectuais,

políticos, comerciantes e fazendeiros enriquecidos direta ou indiretamente pelo plantio e pela comercialização do algodão – para fixação de suas novas residências. Desse conjunto de residências edificadas ao longo dessas ruas percebem-se as manifestações ecléticas, a adesão aos bangalôs que marca a década de 1930 e, a partir de 1940,

[...] já se observa um desejo de modernização e simplificação das residências, com o despojamento de detalhes nas fachadas, o uso de linhas simples e platibandas sem rebuscamentos, limitadas a frisos e saliências em estuque [...] uso de elementos industrializados na composição das fachadas a exemplo das janelas basculantes, dos combogós, dos orifícios para ventilação e dos azulejos decorativos (ABRANTES, 2006, p.186).

Figura 29: Residência na Rua das Trincheiras, Eng. Civil G. Gioia. Fonte: ROCHA, 1987, p.42.

O casario da Rua das Trincheiras também denuncia tais processos de transformações estilísticas que partindo do eclético, passava pela influência dos bangalôs ingleses, pela inspiração no *Art Nouveau* francês e pelas experiências *Art Déco*, até a incorporação “de um repertório restrito aos materiais industrializados” no qual essas residências “assimilam superficialmente os novos padrões da arquitetura dos anos 1950” (CHAVES; TINEM, 2006, p.239).

Figura 30: Mapa de trecho da área central da cidade de João Pessoa com destaque para os bairros Trincheiras e Tambiá. Conjunto de residências construídas em suas principais vias, respectivamente.
Fonte: TINEM *et al.*, 2006, editado pela autora.

De toda forma, as casas *Art Déco*, segundo Tinem (2006, p.236),

[...] trazem alguma inovação na distribuição espacial, como a garagem para automóvel, as pérgulas, os brise-soleil, as linhas geométricas e o emprego do ferro liso, porém conservam a técnica construtiva tradicional. [...] Nas fachadas o ar de ‘modernidade’ é conseguido através de linhas retas, platibandas simples e ornatos retilíneos.

Decerto, a modernização empreendida na produção privada não acontecia desvinculada daquela que envolvia as novas obras institucionais, particularmente em um país no qual “a conquista de um mercado estatal era absolutamente fundamental”, uma vez que “as elites privadas apenas adotam um estilo depois que tivesse sido experimentado em obras públicas” (CAVALCANTI *in* MINDLIN, 2000, p.12). Experimentação que, segundo Tinem (2006, p.15-16) responde aos “interesses específicos do Estado na assunção desse desejo de modernidade”, dentro do projeto de modernizar o país iniciado por Getúlio Vargas nos anos 1930, que “darão uma oportunidade à concretização da arquitetura moderna brasileira”. A importância da aceitação de um “estilo” através do edifício público é ressaltada por José Lins do Rêgo em nota publicada em 1952, na qual este autor afirmava que o edifício público “será assim uma espécie de carteira de identidade de uma época. Quando se aceita um edifício desta natureza para a serventia do povo é porque a arte que o compôs é um estilo definido” (ESTILO Moderno, 1952, p.3). Em outra nota, Rubem Braga (1952, p.3) falava da gradual aceitação da arquitetura moderna pelo “homem da rua” a partir do maior número de pessoas que passaram a “gostar” do Ministério da Educação de Saúde, no Rio de Janeiro, à medida que são reproduzidos na “cidade inteira [...] edifícios modernos ou pretensamente modernos”.

Nesse momento o quadro político nacional era favorável à Paraíba, pois coincidia com a nomeação do paraibano José Américo de Almeida ao Ministério de Viação e Obras Públicas e ao envolvimento do político paraibano João Pessoa como vice-presidente na chapa de Vargas na sucessão presidencial e os fatos decorrentes de seu assassinato. Fatos que favoreceram o repasse de verbas federais para a capital paraibana, como aponta o trecho a seguir:

E ainda agora, à testa do Ministério da Viação e Obras Públicas, o Ministro José Américo não esqueceu os seus cuidados anteriores [como governador], antes, ao contrário, procura remeter as verbas já consignadas e conseguir outras [...]. (O AEROPORTO..., 1954, p.2)

O período do Estado Novo (1930-1945) representou um novo momento de transformação da paisagem urbana da cidade e em consonância ao projeto de modernização varguista

desenvolvem-se em João Pessoa os trabalhos da Diretoria de Viação e Obras Públicas (DVOP), cuja seção técnica foi presidida pelo engenheiro Ítalo Joffily responsável pelo ingresso do arquiteto Clodoaldo Gouveia a esse órgão. Gouveia iniciou seus trabalhos em João Pessoa, em meados de 1922, após conclusão de seus estudos no Rio de Janeiro, trabalhando na seção de obras públicas da prefeitura municipal e com alguns projetos particulares (PEREIRA, 2008, p.26).

Dentro das ações desse órgão e coerente com o plano nacional de modernização no setor da educação e da rede de comunicação do país (rádios e correios e telégrafos) e sedes da administração pública, foram construídos o Palácio da Secretaria da Fazenda (1933), Instituto de Educação (Lyceu Paraibano, Escola de Aplicação e Jardim de Infância, 1936), Estúdio (1936-1939) e Estação de Transmissão (PRI-4) da Rádio Tabajara (1935-1937), obras do arquiteto citado. Foi também resultado desse momento, o Plano de Remodelação e Extensão da Cidade (1933), de autoria de Nestor de Figueiredo que propunha, além da “ampliação das comunicações entre Cidade Alta e Varadouro [Cidade Baixa]” a definição de setores e criação de bairros por zonas funcionais. Assim foi projetado o novo bairro da Torre e definidos os eixos de expansão da cidade a Leste [Avenida Epitácio] e a Sul, sendo o Parque Solon de Lucena o “centro irradiador” da “cidade futura” (TRAJANO FILHO, 2003, p.76-78).

O Projeto de Clodoaldo Gouveia para o Palácio da Secretaria da Fazenda (1933) (Figura 32) foi considerado por Pereira (2008, p.28) “um dos primeiros edifícios de arquitetura moderna da capital paraibana”. Fazendo uso de técnicas construtivas mistas, na qual o arquiteto utilizou o concreto armado, que permitiu a utilização de apenas dois pilares internos garantindo espaços amplos e flexíveis, e alvenaria estrutural em trechos da periferia do edifício, o que apontava para a necessidade de adequação às possibilidades técnicas locais. No entanto, tais recursos não limitaram a exploração da forma de uma volumetria que privilegiou amplas aberturas horizontais e o jogo entre elementos verticais e horizontais que ressaltavam “de imediato a elegância de implantação urbana, numa tematização de velocidade e do movimento que é pouco frequente na arquitetura brasileira” (MARTINS, 1988, p.88).

Obra emblemática da ação desse órgão e de Gouveia foi o projeto para o Instituto de Educação (1936) (Figura 31), que constituiu uma “pedra angular da ampla modernização do sistema educacional da Paraíba” (TRAJANO FILHO, 2003, p.5-6). Não apenas pelas pesquisas técnicas concretizadas nesta obra, nem tampouco pelo resultado formal da composição de

formas geométricas resultantes do equacionamento racional e funcional de seu programa, o edifício do Instituto de Educação ratifica-se como marco simbólico do progresso na paisagem pessoense graças a sua implantação às margens da Av. Getúlio Vargas, conjunto que ao lado do Parque Solon de Lucena compunham o “coração da cidade futura”, como afirmou o urbanista Nestor de Figueiredo quando elaborou seu plano de expansão para esta cidade. Seria o prédio do Instituto “ponto de inflexão fundamental à compreensão da passagem do rio ao mar na sua evolução histórica”, ou ainda, o “lugar limite” a partir do qual

[...] a disposição formal e urbanística das “duas cidades” definidas por Nestor de Figueiredo ganha pela inteligibilidade. Claramente identificáveis, de um lado, a imagem mais eloquente da “cidade futura” com seus elementos mais expressivos implantados: o Parques Sólon e Lucena, completamente urbanizado, com sua fonte luminosa e o Cassino de Verão, a larga e arborizada *parkway* da Lagoa⁶² transformada na avenida Getúlio Vargas, eixo de origem de toda estrutura viária da zona de expansão urbana e o conjunto monumental de edifícios do Instituto de Educação. Do outro lado, ao fundo, como a ressaltar sua distância em relação a este “centro ideal” e em contraponto a ele, a “cidade existente”, a Filipéia, a Paraíba, aquela cidade que crescera entre as margens do Sanhauá e a colina em que se fundara e que se expandira lenta e hesitante por mais de três séculos nas franjas desse núcleo original (TRAJANO FILHO, 2006, p.16-17).

Figura 31: Perspectiva do Instituto de Educação (1936), DVOP/Clodoaldo Gouveia: 1. Edifício Central; 2. Escola de Aplicação; 3. Jardim de Infância. Fonte: TRAJANO FILHO, 2002, p.71, editado pela autora.

A atuação de Clodoaldo Gouveia em João Pessoa não se limitou aos projetos de obras públicas vinculadas à DVOP, mas atendeu à solicitação de clientes particulares como o projeto da Residência Dr. Bezerra de Carvalho⁶³ (1930?) (Figura 33), situada na Av. Princesa

⁶² O jornal local a noticiava como “eixo do desenvolvimento futuro da capital” (A União, 28 de abril de 1938 *apud* TRAJANO FILHO, 2003, p.93).

⁶³ A informação da autoria do projeto dessa residência como sendo de Clodoaldo Gouveia partiu das moradoras, filhas do Dr. Bezerra Carvalho, que moravam na residência até 2010 quando a mesma foi vendida. A família

Isabel, uma das vias perpendiculares à Av. Getúlio Vargas. A solução do programa em planta (Figura 34) é semelhante a do projeto de reforma de autoria de Alcides Cordeiro de Lima, bem como o uso de setores (social, íntimo e serviço) para ordenar o espaço interno da habitação, no qual parte do setor de serviço estava integrada à residência (banheiro, copa e cozinha) e parte organizada em uma edificação anexa [edícula], n qual estava a garagem, um quarto de serviço e lavanderia. Há uma distinção entre entrada social (frontal) e entrada de serviço (lateral). Quanto à técnica, a correspondência das paredes do pavimento térreo e superior faz-nos supor o uso da tradicional técnica de alvenaria estrutural. A obra composição é coerente com a produção de Gouveia e a referência de sua obra à arquitetura moderna das vanguardas europeias.

Figura 32: Palácio da Secretaria da Fazenda (1933), DVOP/Clodoaldo Gouveia. Fonte: IHGP.

conservou a obra conforme projetada por Gouveia e afirmavam haver fotos da construção na qual o próprio arquiteto estaria presente. Infelizmente não pudemos ter acesso a estas fotografias.

Figura 33: Residência Dr. Bezerra de Carvalho, 1930?. Arq. Clodoaldo Gouveia. Fonte: acervo LPPM, maquete eletrônica elaborada pelos alunos Gustavo Amorim, Paulo C. Lopes Jr., Rafael Abrantes e Susana Freie.

Figura 34: Residência Dr. Bezerra de Carvalho, 1930?. Arq. Clodoaldo Gouveia. Fonte: acervo LPPM, maquete eletrônica elaborada pelos alunos Gustavo Amorim, Paulo C. Lopes Jr., Rafael Abrantes e Susana Freie.

Por fim, coetâneas às experiências *Art Déco* surgiram as primeiras experiências alinhadas à arquitetura moderna das vanguardas europeias (PEREIRA, 2008, p.30), a exemplo da obra do arquiteto Clodoaldo Gouveia e a arquitetura residencial e a iniciativa privada continuou a denotar o ritmo de progresso e desenvolvimento da capital paraibana.

Acerca da contribuição da iniciativa privada a nota publicada no jornal *A União*, em 1952, ressalta os trabalhos da firma de engenharia Organizações S. G. de Carvalho [fundada em 1949] do engenheiro Speridião Gabinio de Carvalho, responsável pela execução de diversas obras na capital indo desde trabalhos de infraestrutura urbana à execução de obras particulares que viriam a contribuir no “plano de embelezamento de nossa urbs” pelo Governo do Estado [mandato de José Américo de Almeida]. Uma colaboração entre iniciativa pública e privada que viria “abrir decisivas perspectivas de progresso á [sic] metrópole paraibana”. O crescimento da cidade em direção ao litoral também é evidente: “uma cidade moderna se distende, em busca da orla do Atlântico, e onde antes eram somentes [sic] matagais ou pântanos que delimitavam a extensão de nossa Capital surgem bairros aprazíveis”. Das obras escolhidas para exemplificar a participação do engenheiro Speridião G. de Carvalho, que “revolucionou a nossa técnica ainda acanhada em construções”, e demonstrar o desenvolvimento da cidade aparecem os prédios verticais no centro da cidade [IPASE e Ed. Duarte da Silveira⁶⁴, ambos de “arrojada arquitetura”] e duas residências: do próprio engenheiro, que se “destaca pelo estilo arquitetônico [...] e uma das mais modernas da capital”, na Av. D. Pedro II, e a do industrial Álvaro de Vasconcelos, na Av. Getúlio Vargas (O DESENVOLVIMENTO urbanístico..., 1952, p.5).

A modernidade reflexa nas obras expostas na matéria referida acima (Figura 35 e Figura 36) diz respeito, por um lado, a modernas técnicas construtivas, em particular pelo uso do concreto armado evidente nas construções verticais, no amplo programa da residência do industrial Álvaro de Vasconcelos [onde ainda persistem referências historicistas mescladas ao neocolonial] e no “estilo arquitetônico” da residência do engenheiro Speridião Gabinio de Carvalho, que se ainda não se possa dizer filiada ao repertório de arquitetura moderna, encontrava-se desvinculada de revivalismos e livre de adornos.

⁶⁴ Especula-se que seu projeto seja de autoria do arquiteto Clodoaldo Gouveia.

Figura 35: Res. Speridião Gabínio de Carvalho, Av. D. Pedro II [acima] e Res. Álvaro de Vasconcelos, Av. Getúlio Vargas [abaixo]. Fonte: O DESENVOLVIMENTO urbanístico..., 1952, p.5).

Figura 36: Edifício Duarte da Silveira [acima] e Edifício Sede do IPASE [abaixo], Praça Vidal de Negreiros [Ponto de Cem Reis]. Fonte: O DESENVOLVIMENTO urbanístico..., 1952, p.5).

EXPANSÃO URBANA DE JOÃO PESSOA: NOVOS BAIRROS E RESIDÊNCIAS MODERNAS

A Avenida Epitácio Pessoa, estrada aberta ainda na década de 1910 e pavimentada nos primeiros anos da década de 1950, representou vetor fundamental no processo de processo de expansão urbana da cidade de João Pessoa figurando como eixo de ligação entre a região central e litorânea. Nesse caminho de deslocamento gradual da população em direção ao mar, novos bairros foram surgindo e áreas da cidade antes consideradas de acesso restrito para temporadas de veraneio, transformaram-se, ao longo das décadas de 1950 e 1960, em local de escolha para construção de novas e modernas moradias. Como visto no capítulo 2 [João Pessoa, modernização e progresso: por uma cidade moderna], os bairros residenciais de maior prestígio na cidade eram Trincheiras e Tambiá, onde predominavam residências que iam do revivalismo mais arrojado à formas livres de adornos. Desde o projeto elaborado por Nestor de Figueiredo em 1930 ficou definido o plano de crescimento da cidade em direção ao litoral, bem como seus principais vetores [ex.: Av. Getúlio Vargas e Epitácio Pessoa]. As posteriores ações de intervenção sobre a cidade só vieram corroborar esse plano e intensificar o deslocamento nesta direção.

Parte do discurso divulgado na imprensa local que procurou incentivar e estimular esse deslocamento ainda estava apoiada na ideia de salubridade e higienização que esteve na base de várias iniciativas de remodelação de cidade e “modernização” de moradias⁶⁵ no final do século XIX e início do XX. Assim, o Jardim Miramar, construído nos primeiros anos da década de 1950, foi então divulgado como “situado num dos pontos mais saudáveis de João Pessoa” e como “um dos mais belos e confortáveis conjuntos residenciais desta Capital [...] Planejado de acordo com a moderna técnica de urbanismo” (UM NOVO, bairro..., 1950, p.5). O bairro surge a partir do loteamento do campo de aviação de Imbiribeira, encontrando-se a meio caminho da extensão total da Av. Epitácio Pessoa, e contou com a forte participação do Estado e financiamento da Caixa Econômica Federal, dentro do plano nacional de ampliar o acesso à casa própria.

⁶⁵ Para maiores aprofundamentos sobre o tema ver o trabalho de Telma de Barros Correia, “A Construção do Habitat Moderno no Brasil 1870-1950”. Em paralelo, sugerimos uma dissertação, sob sua orientação, de autoria Maria Luiza de Freitas, “Os Engenheiros e Arquitetos e as Inovações Espaciais e Tecnológicas nas Habitações Populares de São Paulo (1916-1831)”, em particular o subitem 2.1 “Higienizando a cidade e a casa do trabalhador: a imposição de um novo habitat”.

Dessa feita, a ocupação dessa porção da cidade não se dá de maneira espontânea, nem do desejo imediato de uma classe média alta ou da elite local, ao contrário, é fruto da ação estatal e do planejamento de novos bairros “uma realização que vem solucionar o angustioso problema de moradias na capital paraibana”. Esse foi o caso do Jardim Miramar que “terá de acordo com as novas idéas [sic] urbanísticas, conforto existente nos bairros das grandes cidades”. Para Trajano (2006, p.17) a construção desse bairro fugia “à lógica regente do processo de expansão urbana” e demonstrava “a intenção do Estado em funcionar como agente determinante na ocupação de um vasto território [litoral] que, compondo a cidade desde o início da década de 1930, encontrava-se ainda escassamente habitado”.

Na nota de 1953 o Jardim Miramar é visto como “um chamado que, de certo, apressará o avanço da Capital, agora com o caminho completamente desobstruído” e a pavimentação da Av. Epitácio Pessoa [inaugurada no ao anterior] “é uma mensagem de conforto e progresso, um estímulo para o aumento da área urbana” (UMA TENDÊNCIA..., 1953, p.3). No planejamento desse novo bairro, coordenado pelo engenheiro Lauro Pedrosa (do escritório Plano de Urbanismo Planurba Ltda.), foi prevista a construção de praças, jardins e parques infantis, comércio próprio, mercado, cinema, casa de saúde, farmácia, postos médicos e policiais, colégios, centro de puericultura, agências postais e telegráficas, telefone, praças de automóveis, “transporte fácil e confortável” e inclusive a construção de

Figura 37: Loteamento Jardim Miramar. Fonte: UM NOVO, bairro..., 1950, p.5.

um clube social e desportivo (UM NOVO bairro..., 1950, p.5).

Apesar de trazer o termo “Jardim” anexo ao nome, o loteamento do Miramar não apresentava as características dos loteamentos-jardins realizados em grandes cidades, ainda no início do século XX, como em São Paulo: Jardim América e City Lapa (Barry Parker). A tentativa de justificar o nome aparece no esforço de criar um traçado não ortogonal e na inserção de algumas áreas verdes, que não chegam a equivaler aos jardins de uso coletivo disseminados no interior das quadras (Figura 37). A tentativa de dar “status de nobreza” a esses bairros com o uso artificioso do termo “Jardim” foi registrado em outras iniciativas como o loteamento dos bairros Jardim Manaíra, Jardim Tambauzinho – “futuroso bairro da cidade” e beneficiado pela proximidade com a avenida Eptácio Pessoa (JARDIM Tambauzinho, 1952, p.4)” – e Jardim Panamérica.

Esses loteamentos têm em comum, ainda, o fato de seus acessos estarem polarizados pela Avenida Eptácio Pessoa, que “de construção recente e contando ainda com poucas residências essa Avenida contribui bastante para o desenvolvimento da cidade em direção ao mar” (Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, 1960). Contudo, essa expansão em direção ao litoral não se desenvolveu dentro de um movimento contínuo e uniforme que partisse de um centro urbanizado consolidado à ocupação de áreas periféricas. Essa ocupação, no caso de João Pessoa, se deu aos saltos avançando e recuando até a ocupação definitiva do “percurso [centro-litoral]” e da “periferia [litoral]”.

Ao passo que os jornais locais divulgam e o Estado financia⁶⁶ a expansão da cidade para o leste, eram comuns reportagens que falassem sobre a substituição de prédios antigos [área central] por edificações “modernas” e a construção de novas residências em “linhas moderníssimas” nos novos bairros e áreas de expansão da cidade acentuando o ritmo de progresso e de crescimento da cidade. Nesse sentido, é evidente a atenção dada à ocupação dos bairros litorâneos e ao aumento de residências permanentes [não apenas para veraneio].

Temos afirmado, com certa insistência, e através de pequenos comentários aqui publicados, ser Tambaú um ótimo recanto para se morar. Muitas famílias, de todas as classes já compreenderam isso por experiência própria [...].

⁶⁶ Investimentos públicos destinavam-se à melhorias e acessibilidade e infra-estrutura e a essencial a participação de fomento de agências financiadoras como o Montepio do Estado, Instituto de Aposentadoria e Pensão (IAP) e a Caixa Econômica Federal. Processo que se intensifica com as ações do Sistema Financeiro de Habitação, SFH.

A praia [Tambaú] cada dia se torna mais habitada. As construções, não de casas de veraneio, mas de residências permanentes, se multiplicam em tôda [sic] a sua extensão. (CRESCIMENTO de Tambaú, 1960, p.3).

O “ritmo moderno da vida” implica em expansões e ocupação de novas áreas urbanas que serão definidas por um novo repertório de formas através das novas construções. Nesse sentido, o ritmo de crescimento da cidade é por diversas vezes tema de novas e reiteradas notas que procuram atestar o aumento do número de residências e novas construções e, por conseguinte, refletir a dinâmica urbana de uma cidade em expansão relatando a transferência de certo setor da população [classe média em ascensão e a elite econômica local] na ocupação de bairros, alguns deles anteriormente considerados “fora do perímetro urbano”.

O número de residências novas é realmente espetacular, no confronto com o velho casario que compunha até pouco tempo a zona de moradias a qual tinha como ponto de maior amplitude social as **Trincheiras** com o seu alinhamento de residências mais ou menos confortáveis e com algumas de ótimo aspecto, e **Tambiá**, onde morava o que se podia admitir no princípio do século como o grand mond.

Agora os bairros tomaram características bem diversas. **Jaguaribe**, por exemplo, que há mais ou menos vinte anos [1930’s/40’s] era considerado um bairro progressistas atrofiou-se, com o seu casario antigo e em grande parte paupérrimo. Em contraposição a Torre, agora Santia Júlia, que era considerado pela sua situação fóra do perímetro urbano um local pouco propício a moradía, teve nos últimos tempos seus terrenos muito mais valorizados em virtude da excelente situação climática que possui [sic] a sua topografia e altitude, sendo agora um dos locais preferidos para as novas e melhores construções, ao lado de **Tambaúzinho**, **Tambaú**, **Miramar** e outros de planejamento em núcleos. (CRESCIMENTO urbano, 1957, p.3)

Em acréscimo aos já citados podemos destacar o bairro de Manaíra [exemplo de núcleo urbano planejado], projeto de Acácio Gil Borsoi, recebeu financiamento da Caixa Econômica Federal e foi divulgado como “bairro de Tambaú”, conferindo a este último a condição de ‘cidade’ (ideia presente em algumas nota publicadas nesse período).

Estamos na hora da Caixa Econômica Federal e do dinamismo do seu presidente o sr. Manoel Moraes. Miramar é o exemplo gritante de uma cidade em 5 anos. Mas o grito de Miramar é um vagido de neném diante do que está ocorrendo mais a leste, sôbre o Atlântico, no bairro novo de Manaíra.

[...] Em Manaíra se inicia um verdadeiro modelo de cidade dentro da grande cidade balneária e residencial em que Tambaú se transforma. Sôbre 500 metros na orla marítima e extensão igual

terra a dentro, começa a erguer-se o conjunto urbano de que um projeto desenhado antecipa a visão matemática (MANAÍRA, o bairro..., 1956, p.2).

Os mapas a seguir ilustram essa expansão em direção ao leste que se iniciou ainda na década de 1930 e que ganhou novo impulso nas décadas de 1950 e 1960, em cujo processo foi marcante a pavimentação e o prolongamento da Avenida Eptácio Pessoa e os melhoramentos de infraestrutura urbana voltados aos novos bairros litorâneos.

Figura 38: Mapas da cidade de João Pessoa datados de 1930, 1940 e 1953. Destaque com círculo tracejado na área do Parque Solon de Lucena (a Lagoa), a partir do qual percebe-se a extensão da malha urbana em direção ao litoral. Av. Epitácio Pessoa (linha amarela); (A) Tambá; (B) Trincheiras; (C) Jaguaribe; (D) Torre; (E) Bairro dos Estados; (F) Jardim Tambauzinho; (G) Jardim Miramar; (H) Tambá; (I) Cabo Branco; (J) Jardim Manalra. Fonte: Vidal e Souza, 2010 (Mapas de 1930 e 1940) e acervo pessoal Wynna Vidal (Mapa de 1953).

As novas residências materializam a modernização da cidade e a arquitetura eleita para representar a modernidade desses anos parece ter sido a arquitetura moderna brasileira. Se por um lado, os projetos de obras modernas realizados na capital paraibana insinuam que essa modernidade expressava-se essencialmente em termos formais – na adoção de elementos característicos de um repertório de arquitetura moderna brasileira reconhecido nacional e internacionalmente. Por outro, a disseminação dessa arquitetura vinculada a um projeto de modernização de cidade, e a consequente construção de uma cidade moderna, revelam a força simbólica das formas da arquitetura moderna no cenário brasileiro.

Em 1956, foi transcrito nas páginas do Jornal A União, um texto de Niemeyer⁶⁷ no qual o arquiteto critica o grande volume de construções modernas pulverizado pelo país e a perda de qualidade dessa produção frente a sua “popularização” e o consequente “emprego inadequado de certos materiais e pelo abuso de formas, muitas vezes extravagantes e impróprias”. Para este arquiteto, a disseminação dos elementos característicos da arquitetura moderna seria facilmente compreendida frente ao “sucesso da arquitetura moderna no Brasil”, a qual “tornou-se ela a nossa arquitetura corrente e popular”. Dessa forma, “todos, particulares e Governo, desejavam obras modernas, tendo em vista o realce que as mesmas conseguiam aqui e no estrangeiro” (ARQUITETURA e urbanismo, 1956, p.5).

Notas de jornais publicadas ao longo da década de 1950, particularmente entre 1957 e 1960, destacavam o ritmo de crescimento experimentado pela capital paraibana e exaltavam a transformação da paisagem urbana da cidade na qual se poderia observar um “um tom marcante de bom gosto nas novas construções [residenciais] algumas delas de estilo funcional, em linhas moderníssimas, que colocam a nossa cidade entre as mais adiantadas do país nesse campo arquitetônico” (CRESCIMENTO urbano, 1957, p.3). Embora não fique claro o que se pretende com “bom gosto”, “estilo funcional” e “linhas moderníssimas”, as notas publicadas mostram que a produção de arquitetura moderna brasileira, seus principais representantes e o reconhecimento nacional e internacional dessa produção eram conhecidos e divulgados através da imprensa local.

O mais próximo que se chega para tentar esclarecer os termos utilizados acima é o que se fala, em 1957, sobre a possível contribuição do jovem arquiteto Leonardo Stuckert Fialho⁶⁸

⁶⁷ O texto transcrito no Jornal A União sob o título de “Arquitetura e Urbanismo” fora publicado originalmente na revista Módulo e, um ano antes da publicação local, em AD (Arquitetura e Decoração) com o título “O problema social na arquitetura”.

⁶⁸ Leonardo Stuckert Fialho nasceu na Bahia (1931), formado em arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura (1957) e radicado em João Pessoa entre 1957 e 1964.

para a renovação da arquitetura local “pondo em prática as inovações estilísticas da arquitetura brasileira” (NESTA Capital..., 1957, p.3). E, posteriormente, já radicado em João Pessoa, publica-se que a atuação desse arquiteto “trouxe para João Pessoa, que de melhor existe no modernismo residencial⁶⁹, com projetos que longe dos escândalos e das inovações forçadas, aproximam-se do útil, do estritamente funcional e do absolutamente necessário [grifo nosso]” (ARQUITETURA e arte..., 1959, p.3). Esse arquiteto faria parte de uma nova geração de profissionais cuja formação seria, segundo a mesma nota, creditada aos ensinamentos de Oscar Niemeyer, assim:

No seu [Leonardo Stuckert] trabalho tudo se relaciona, numa estruturação matemática, desde às linhas, às cores, no mínimo detalhe, no último cálculo. Da nova geração de arquitetos, iniciado nos ensinamentos de Oscar Niemeyer, compreende-se porque o Brasil tornou-se similar e pioneiro na arquitetura, no mundo, pelas qualidades excepcionais dos que enveredam no ramo e se evidenciam a natural qualidade artística que se encontra na aparente dureza da matemática.

Figura 39: Igreja das Vitórias (1957). Arq. Leonardo Stuckert Fialho. Fonte: NESTA Capital..., 1957, p.3).

Com efeito, as referências acerca da produção de arquitetura moderna brasileira divulgadas nos jornais locais limitavam-se a arquitetos e obras amplamente divulgados pela imprensa nacional e internacional e que corrobora uma construção histórica centrada na figura de Lúcio Costa, que teria em Oscar Niemeyer seu principal representante e na produção carioca o grande conjunto das realizações modernas no Brasil. Em 1960, em matéria

⁶⁹ Apesar da notícia fazer referência à produção residencial do arquiteto Leonardo Stuckert Fialho, não encontramos exemplares que exemplificassem tal produção. Sobre sua produção encontramos registro do concurso ganho por este arquiteto para o projeto da Igreja das Vitórias, Rio de Janeiro (1957, ano de sua formação na Faculdade Nacional de Arquitetura) e algumas obras locais como o Concurso para a sede do DER (1958 - obra construída e modificada), Edifício de Apartamentos Alvorada (1959 - não construído), Edifício da Reitoria da Universidade Federal da Paraíba (1963 – construído), Escola de Enfermagem Campus Universitário/UFPB (1963 – construído), o bloco principal do Centro de Tecnologia e o Concurso para Biblioteca do Campus Universitário/UFPB (1968 – não construído).

própria do Jornal A União a tratar sobre o tema da modernização da arquitetura brasileira, afirma-se a existência de um “estilo arquitetônico que Oscar Niemeyer inaugurou no Brasil e espalhou pelo mundo” no qual o “sentido funcional de suas criações representa a desvalorização do supérfluo” e “prevalece sempre o sentido utilitário de cada linha”.

[...] nenhum tijolo, nenhum fragmento de concreto, nenhum modelo de decoração escapa do sentido prático de aproveitamento ao contrário do que sucedia em outras épocas, quando se consagrava o luxo e a ostentação como traços marcantes da arquitetura burguesa, agressiva e reaccionariamente burguesa (ARQUITETURA Social, 1960, p.3).

Nesse trecho percebe-se o contraponto entre uma casa burguesa, na qual impera a decoração excessiva, o supérfluo, “escândalos e inovações forçadas”, e uma casa moderna, racional, “estritamente funcional e absolutamente necessário”. Essa nova arquitetura estaria destinada às profissões liberais (o público) e a “uma geração irrequieta” (incorporadores), como destaca o trecho que inicia a nota publicada em 1959:

A diferença entre o meio que parece querer parar e a mentalidade de uma geração irrequieta fazem [sic] de João Pessoa uma cidade de contrastes. Com atividade arquitetônica pobre, crescem prédios, convidando advogados, médicos, engenheiros, arquitetos, as profissões liberais, enfim, a instalar-se com mais conforto e acompanhar o ritmo moderno da vida que não para e exige mais, na ânsia da perfeição em todos os setores da atividade humana. (ARQUITETURA e Arte..., 1959, p.3)

Decerto, nos primeiros anos da década de 1960, a ação conjunta entre iniciativa privada e as ações governamentais esboçavam o crescimento da cidade em direção ao mar e, posteriormente, sua expansão a sudeste com a construção do campus universitário (1965) e de um programa habitacional voltado para classe média baixa – beneficiado pela ação do Sistema Financeiro de Habitação (SFH) através de financiamentos do Banco Nacional de Habitação (BNH). Os incentivos à habitação também beneficiaram a parcela da população de renda mais elevada, inicialmente através de financiamentos da Caixa Econômica Federal e do BNH e, posteriormente, do Sistema Brasileiro de Poupança e Empréstimo (SBDE) (PEREIRA, 2008). Dessa maneira, na década de 1970 já estavam definidos os caminhos de expansão da cidade, que já superava seus limites iniciais e estabelecia dois vetores de crescimento: leste [ligação com o mar] e sudeste. Era evidente também o perfil de ocupação dessas duas porções, de forma que a população de maior poder aquisitivo deslocava-se para o litoral, enquanto outra parcela da população de rendimentos médios ocupava a porção sudeste (Figura 40).

Figura 40: Vista aérea da cidade de João Pessoa a partir da área central visto trecho do litoral ao fundo. Fonte: acervo pessoal Sales Trajano Filho, 2011.

CAPÍTULO 3

PANORAMA DA PRODUÇÃO RESIDENCIAL MODERNA EM JOÃO PESSOA NAS DÉCADAS DE 1950 A 1960.

Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.

[...]

A mentira não está no discurso, mas nas coisas. (As Cidades Invisíveis, Ítalo Calvino).

A Cidade do Desejo se materializava, nas décadas de 1950 e 1960, no planejamento e na ocupação de novos bairros cuja imagem de cidade moderna era construída, dentre outras coisas, através das novas residências. Residências de veraneio e/ou permanentes que implantavam na paisagem local um vocabulário de formas modernas.

Mas, de que maneira e através de que meios a ideia de uma arquitetura moderna brasileira chegou a João Pessoa? E aprofundando um pouco mais, quais as obras e os profissionais [arquitetos] que serviram de referência? Essas foram as perguntas que nos levaram a abrir este capítulo procurando identificar, primeiro, através de que meio de comunicação as ideias por uma nova arquitetura é recepcionada e difundida no cenário local e quais as referências formais [no campo da arquitetura] da modernidade que impulsionava o modernização do país entre as décadas de 1950 e 1960 e serviam como referências locais.

Para tanto, reconhecemos nas notícias publicadas em jornais locais um material relevante para remontar o momento em que o ambiente intelectual da época tornava-se receptivo à arquitetura moderna brasileira. Em uma cidade na qual as revistas especializadas não eram a fonte de circulação de ideias sobre arquitetura nem o urbano, acreditamos que os jornais locais desempenharam esse papel fosse reproduzindo localmente matérias e temas retirados da imprensa nacional e internacional, fosse através de um discurso incentivador à modernização da cidade e que trazia uma imagem do moderno apoiada em símbolos como os arranha-céus e uma linguagem de arquitetura brasileira legitimada nacional e internacionalmente nos anos de 1940. Esse ponto de partida nos leva ao momento anterior precedente à renovação do quadro de arquitetos que passaram a atuar em João Pessoa a partir de meados da década de 1950 a partir, em grande medida, da demanda de clientes privados.

Dessa maneira, o que nos interessa investigar aqui, é a produção de residências promovida por uma parcela da população que, decidindo construir uma nova residência opta por contratar um arquiteto. A escolha da casa contratada pelo cliente privado e não pelo cliente governamental, que fomenta conjuntos habitacionais e novas residências, vem do entendimento de que a partir da década de 1950 é a iniciativa privada – em especial no setor residencial – um dos principais agentes responsáveis pela difusão da arquitetura moderna no Brasil [voltar à Introdução]. Nesse sentido procurou-se identificar os principais personagens (incorporadores), clientes e arquitetos envolvidos nesse processo.

O que procuramos com esse capítulo, traçando um panorama sobre a produção residencial unifamiliar moderna no período citado, é percorrer o caminho de chegada desses projetos em João Pessoa? Identificar que vocabulário é esse e como seus elementos se articulam? Investigar, através dos projetos, o grau de alcance de soluções formais, espaciais, técnicas e estruturais da arquitetura moderna brasileira na produção residencial local.

Assim, a produção residencial moderna em João Pessoa é analisada em dois momentos. Primeiro, a década de 1950 que sinaliza a renovação das construções residenciais a partir da edificação das primeiras casas modernas. Em seguida, a década de 1960 que marca a propagação dessas residências, particularmente nos bairros litorâneos e naqueles ao longo da Avenida Epitácio Pessoa.

IDEIAS EM CIRCULAÇÃO: A RECEPÇÃO DO MODERNO NA IMPRENSA LOCAL

A discussão sobre difusão da arquitetura moderna brasileira é um campo de múltiplas entradas e que recentemente vem sendo revisitado por alguns estudiosos, como Martins (2007) que afirma que a este tema não se tem dado resposta satisfatória. Para este autor, os meios para compreender as formas e os caminhos de manifestação dessa arquitetura em território nacional extrapolam a tese do arquiteto migrante, da abertura de escolas de arquitetura e da divulgação através das revistas especializadas e merece ser investigada a partir dos múltiplos interesses de um mercado imobiliário na figura de incorporadores e clientes privados que assumem a arquitetura moderna como valor, bem como investigar os meios pelos quais circulavam as novas ideias. Como se disseminou então, a ideia e as referências formais de uma dada modernidade entre um público que passa a desejar e a requisitar essa ou aquela “imagem” para as novas construções, esse ou aquele “símbolo” para a cidade? Este desejo pelo novo antecede a chegada desses arquitetos – em verdade que solicita a vinda e a atuação desses profissionais – ou a abertura de escolas de arquitetura – como foi o caso de João Pessoa – e expande-se apesar do restrito acesso a publicações especializadas como livros, periódicos etc.

A participação dos periódicos, nacionais e internacionais, especializados em arquitetura desempenhou papel importante na legitimação e disseminação da arquitetura moderna brasileira. Para Tinem (2006, p.139), a importância dessas publicações relaciona-se tanto

com a difusão do Movimento Moderno quanto com a construção da versão hegemônica da arquitetura moderna brasileira. Com efeito, para além das revistas especializadas, os jornais diários foram também importantes espaços de recepção e difusão das ideias acerca de arquitetura e urbanismo, como aponta Lauro Cavalcanti (*in* MINDLIN, 2000, p.12), o que ajudou a ampliar o mercado para os arquitetos modernos que não dependeriam em absoluto do mercado estatal:

A partir da repercussão e respeito que obteve o novo estilo nas revistas especializadas estrangeiras e nacionais, o modernismo passou a ocupar o noticiário das revistas e jornais de maior circulação. O público antes desconfiado e irônico, aprende a gostar de novas formas e incorporá-las a seu repertório cotidiano.

Com efeito, a difusão da arquitetura moderna no Brasil estava imbrincada em sua repercussão e afirmação no cenário nacional, que por sua vez liga-se a sua legitimação internacional ainda em meados da década de 1940. Essa repercussão legitima a produção nacional e repercute em sua receptividade pelos centros urbanos brasileiros em expansão, como a cidade de João Pessoa.

Em 1951, a imprensa local divulgava o projeto da nova sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) no Rio de Janeiro e destacava o reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira em favor do reconhecimento nacional e o impulso pioneiro do homem público [Herbert Moses]⁷⁰ que acreditou nessa nova arquitetura símbolo do “progresso e evolução” e “bateu-se, quase sozinho, pela adoção do traçado em seu conjunto”, haja vista a reação do Juri à “fachada, de arrojado estilo moderno”. O autor da nota defende, ainda, que a decisão tomada pelo presidente da ABI seria comprovada pela crítica internacional que

Para confirmar sua antevisão do sucesso daquele estilo arquitetônico [sic], as grandes revistas especializadas de todo o mundo iriam apontar o caráter exemplar do edifício. A última edição da Enciclopédia Britânica publica a sua fotografia como modelo de estilo. Uma publicação técnica daria a seguir [sic] definição da sede da Casa do Jornalista: - “The most dignified modern building in the world”.

⁷⁰ Recordamos aqui a versão recorrente na historiografia nacional do episódio da construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde e o Ministro Capanema como o homem público que viabilizou a experiência moderna no Brasil endossado pelo projeto de modernização do país levado a cabo por Getúlio Vargas. O primeiro registro a marcar essa leitura foi o catálogo da exposição *Brazil Builds* (GOODWIN, 1943).

A Associação Brasileira de Imprensa se afirmará pioneira da construção em arte moderna, não só no Rio de Janeiro, mas em toda a América do Sul. (A CASA do..., 1951, p.5).

Figura 41: Edifício Comercial. Arq. Roberval Guimarães (1951). Fonte: A CONSTRUÇÃO do..., 1951, p.3.

Ao passo que os jornais locais⁷¹ traziam tais iniciativas e ações de renovação da arquitetura em nível nacional, a transformação da paisagem da cidade também era reportada e exaltada pela adoção de formas e programas filiados à arquitetura moderna brasileira [carioca]. Assim, “a fisionomia da cidade está aos poucos se modificando [...]. Os velhos prédios vão caindo, sendo substituídos por edifícios modernos, de linhas alegres e arroçadas”. Nesse processo, o comércio é apontado como “quem mais está contribuindo para essa mudança de aspecto, e o faz com apurado bom gosto” (PROGRESSO de..., 1956, p.3). Exemplo disso é o projeto de um edifício comercial, a situar-se na Avenida Maciel Pinheiro, autoria de Roberval Guimarães em 1951⁷².

A construção do novo bloco comercial, segundo o plano do engenheiro Roberval Guimarães, marcará o início da arquitetura revolucionária na Paraíba. Traça-o à escola de Le Corbusier e Niemeyer, cuja técnica de aproveitamento de espaço e sobriedade de linhas vem empolgando os construtores dos maiores centros mundiais. – Baseado nas novas teorias

⁷¹ Os jornais pesquisados foram A União. Correio da Paraíba e A União.

⁷² Provavelmente o primeiro projeto desse arquiteto ao voltar para João Pessoa após o término de seus estudos no Rio de Janeiro.

arquitetônicas – diz o técnico paraibano – o plano do Edifício Comercial se caracteriza pelo aproveitamento lógico do solo, permitindo dentro das exigências do programa a distribuição clara e harmoniosa de todos os seus elementos (A CONSTRUÇÃO do..., 1951, p.3).

Neste mesmo ano foi concluída a obra da sede do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado (IPASE) (Figura 42 e Figura 43), “o belo edifício, hoje o mais majestoso desta capital” (O EDIFÍCIO do..., 1951, p.3). O resultado de sua presença na paisagem urbana era divulgado nos jornais locais como motivo de orgulho para o pessoense que presenciava o crescimento da “urbs”.

Figura 42: Vista noturno do edifício do IPASE. Fonte: NOTURNO do..., 1952, p.2.

Logo ali mesmo, no Ponto de Cem Réis, estava o edifício do IPASE, como um enorme monstro quadrado, num planejamento de novas perspectivas, de formas ideais de criação artística (MOVIETONE..., 1953, p.04).

As características formais e construtivas do novo prédio são expressas no livro de Registro Geral, do Serviço de Registro Imobiliário da Zona Sul, datado de 1948 – ano de aquisição do terreno – onde é descrito como “edifício todo construído em cimento armado, **estilo profissional brasileiro**, constituído de grandes colunas de concreto em toda sua altitude, fachada lisa, com tijolos de vidro [...]” (grifo nosso). Outras características listadas ajudam a definir esse “estilo profissional” cujo projeto incluiria novos materiais e recursos técnicos como “esquadrias de vidro e venezianas na parte superior das portas”, “quebra-sol de movimento vertical no vazio da área descoberta interna” [...], “janelões de vidro para iluminação direta de todas as suas dependências [...]”.

O uso da expressão “estilo profissional brasileiro” faz referência a uma obra erudita [elaborada por um arquiteto] e aponta a vinculação do trabalho do arquiteto à produção de

arquitetura moderna dentro de um quadro de valorização profissional. Esse quadro também foi influenciado pelos periódicos [revistas e jornais] em circulação, que “representou, no plano doméstico, uma legitimação e um reconhecimento social inéditos para uma categoria e uma prática profissional, até então visível como uma derivação da engenharia ou apenas uma atividade artística associada a construção” (SEGAWA, 2002, p.129).

Figura 43: Edifício Sede do IPASE (1949-1951). Fonte: acervo pessoal da autora, 2007.

A afirmação dessa arquitetura e o reconhecimento dessa classe profissional eram atestados nos jornais, que ressaltavam a falta de arquitetos no país (FALTAM..., 1958, p.2), a premiação internacional de arquitetos brasileiros na Bienal de Arquitetura de São Paulo (MINEIROS..., 1961, p.7) e a divulgação dos nomes de alguns arquitetos brasileiros e suas obras.

Em paralelo, as notícias internacionais traziam dados da reconstrução europeia no II pós-Guerra, da indústria da construção civil nos EUA e na Europa, o déficit habitacional, recorrentes imagens dos grandes centros urbanos norte-americanos com destaque para os arranha-céus de New York e Chicago (Figura 46) e a participação de arquitetos brasileiros em projetos internacional ou da importância da arquitetura nacional no exterior. Exemplo disso foram as notas sobre a nova sede das Nações Unidas (NY) (Figura 44 e Figura 45) declarado como “uma expressão notável da arquitetura da mais alta técnica do estilo moderno” e o destaque para a participação do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, que na ocasião trabalhou ao lado de Le Corbusier, Ernest Weissman, dentre outros (PELOS Caminhos..., 1953, p.4; NOTÁVEL..., 1953, p.3).

Figura 44: Sede das Nações Unidas (NY), 1949-1952. Fonte: PELOS Caminhos..., 1953,p.4).

Figura 45: Sede das Nações Unidas (NY). Fonte: Wikipedia, 2012.

Figura 46: Centro de comércio de Chicago publicado no jornal A União, 24 dez. 1950, p.1.

Quando se discutia, já em 1951 a necessidade de um hotel para a cidade e a possível localização deste onde hoje se encontra o Hotel Tambaú, projeto de Sérgio Bernardes (1968), especulava-se o nome de Niemeyer para elaboração de um projeto que seria marca

de uma administração operosa e capaz de colocar João Pessoa no cenário nacional. Na nota publicava-se que “Um projéto [sic] do arquiteto Oscar Niemeyer para a construção de um Hotel moderno em Tambaú seria qualquer coisa que por si só imortalizaria um Governo”. Tal feito “incorporaria [Tambaú], como Cataguazes, a Pampulha, o Ministério da Educação, aos logares [sic] brasileiros de visitaço obrigatória dos admiradores mundiais daquilo que no futuro certamente se irá chamar o Museu-vivo-de-Arte-Niemeyer”. Essa tarefa, ainda segundo a mesma nota, ficaria ao encargo de Assis Chateaubriand ou a José Semeo Leal, que amigos do arquiteto procurariam viabilizar o contato e a colaboraço do “famoso artista” (NIEMEYER e..., 1951, p.4).

Apesar de em 1955, o jornal A Unio publicar uma nota de Rubem Braga noticiando o lanamento do primeiro nmero da revista Mdulo dirigida por Oscar Niemeyer com o auxlio de Joaquim Cardoso – “uma revista de arquitetura e artes plsticas” no h referncia circulao de nmeros dessa revista em Joo Pessoa. De fato, das publicaes especializadas em arquitetura em circulao no pas apenas alguns exemplares da revista Arquitetura circularam em Joo Pessoa (PEREIRA, 2008), ficando a cargo dos jornais locais fazer circular as informaes sobre parte da produo de arquitetura moderna nacional e internacionalmente, graas s “revistas especializadas que nos chegam, na Frana, dos Estados Unidos, da Itlia e outros pases de importncia cultural no concerto das naes” (ARQUITETURA Brasileira⁷³, 1953, p.4). A nota exalta a importncia e a singularidade da arquitetura moderna brasileira, reconhecida pela crtica internacional, a considerar que essa produo atingira tal grau de legitimao que se perpetuaria como grande expresso artstica em detrimento de outras manifestaes da arte moderna como a msica e a pintura.

De fato, existe um detalhe que no escapa crtica estrangeira, como denunciador de uma mensagem nova, profundamente nova, de arte, esse detalhe , inquestionavelmente a arquitetura brasileira, uma pintura genuinamente nossa – pois a arte de idealizar os blocos de cimento-armado assustadoramente arrojados, essa arte quase que sufoca, com a fra de sua criao, outras atividades igualmente artsticas. Nossa , realmente, a msica de Vila Lobos e Mignone, como tambm a produo de um Portinari. O que queremos assinalar, entretanto, que a manifestao artstica e concepcional dos nossos arquitetos, dado o vgor de sua expresso, tem uma ba margem de chance para passar posteridade, e no assim a msica e a pintura, por exemplo. [...]

⁷³ A matria com o ttulo “Arquitetura Brasileira” foi publicada [em inteiro teor], no Jornal A Unio, originalmente em 26 de maio de 1953, republicado em 02 de dezembro do mesmo ano e, por fim, em 11 de abril de 1954.

Essa é a razão por que [sic] os arquitetos de outros países vêm ao Brasil e se entusiasmam com o malabarismo das formas dos edifícios públicos e de apartamentos, nas creches, nos sanatórios, até quando aplicado em função de temas religiosos. (ARQUITETURA Brasileira, 1953, p.04)

Apesar de nesse período a arquitetura moderna brasileira já experimentar seus primeiros ensaios de revisão crítica (nacional e internacional), o tom da nota publicado no jornal local é de exaltação e alinhado à leitura iniciada pelo norte-americano Phillip Goodwin (*Brazil Builds*, 1943) e que se tornaria recorrente na historiografia sobre o tema. Lembramos que nesse período existiam apenas o catálogo da exposição *Brazil Builds* e os textos publicados em periódicos (revistas e jornais) como material textual dessa produção⁷⁴. Os jornais locais durante os anos de 1950 isentam-se de qualquer trabalho de revisão crítica que envolva a produção de arquitetura moderna brasileira e segue exaltando o racionalismo e o funcionalismo na arquitetura moderna e uma produção nacional originária dos ensinamentos de Lúcio Costa e que orbita na figura do gênio nacional Oscar Niemeyer e na produção carioca.

A figura de Lúcio Costa como formulador teórico da nova arquitetura nacional já havia sido destacada pela imprensa local no texto de José Lins do Rêgo publicado no Jornal A União em 1952, no qual o literato afirma ter sido o arquiteto carioca

[...] um admirável precursor, homem que soube, como ninguém, ser de sua época, ao mesmo tempo que trazia da tradição o que era vivo na tradição. As soluções de Lúcio Costa foram verdadeiros roteiros aos que estão realizando uma revolução nos processos de ligar a casa a natureza (RÊGO, 1952, p.3).

Assim, destaca-se nesse texto, o ponto principal da tese de Costa sobre a arquitetura moderna brasileira: a ligação irremediável entre “a boa tradição” e a modernidade.

Embora surjam notas pontuais que apontem a produção de outros arquitetos como Frank Lloyd Wright, Lúcio Costa e Afonso Eduardo Reidy (QUEIROZ, 1957, p.8), é a figura de Niemeyer e sua obra referência na produção de arquitetura moderna. O tom da nota ainda é o mesmo que o da transcrição de trecho da nota publicada em 1955, ao afirmar

Felizmente, se há, de parte do Brasil, uma contribuição artística excepcional ao mundo, encontramos-la na moderna arquitetura brasileira, a exemplo do majestoso edifício-padrão do ministério da Educação e da

⁷⁴ O livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, só seria publicado em 1956 e seu conteúdo ratifica o texto do crítico norte-americano. Essa leitura se consolidou recorrente na história da arquitetura moderna brasileira até os anos de 1980, quando trabalhos de revisão revelaram a construção de uma dada “trama narrativa” (MARTINS, 1987).

Cultura, e que há inspirado construções de valor e grandiosidade da sede das Organizações das Nações Unidas (ONU).

Através da arquitetura o Brasil assumiu um lugar de destaque enquanto nação e é criado aí um vínculo entre estética arquitetônica [moderna], a construção de identidade de um país e de seu povo e seu potencial enquanto nação em desenvolvimento a ocupar lugar de destaque no cenário internacional. Essas noções estão presentes também nos pequenos e médios centros em desenvolvimento, para os quais a renovação da arquitetura local a partir da adoção da nova estética arquitetônica nacional [arquitetura moderna brasileira] era o indício necessário ao reconhecimento de seu crescimento e do progresso do país. Assim, paralela à difusão da arquitetura moderna brasileira em território nacional, cujo “prodígio floresce como uma planta tropical” (GIEDION *in* MINDLIN, 2000, p.17), o Brasil assumia-se como importante nação em franco desenvolvimento frente ao mundo.

Representa, no exterior, sem dúvida, a maior demonstração da inteligência e das faculdades criadoras de nossos artistas, dessa esplêndida legião de arquitetos nacionais, a partir de Lúcio Costa, de Oscar Niemeyer, de Afonso Eduardo Reidy, de vários outros. De tal sorte, o fenômeno é surpreendente que está o Brasil na vanguarda dos países mais civilizados nesse sector, graças à inspiração nova, revolucionária e bela de seus modernos edifícios, onde a luz, as árvores, o ar, a paisagem participam admiravelmente de planos, da massa funcional e perfeita, de blocos, de ‘pilotis’, de vidros e de cores.

País, novo, em franca construção, o meio brasileiro oferece ao arquiteto amplas sugestões de arte podendo-se pensar aqui o fastígio de toda uma progressista e admirável arquitetura que, como a alma do povo, configura as aspirações, a originalidade criadora o potencial de nossa civilização, elaborada à luz e ao calor de todos os climas [...].

Assim, ao invés de uma cópia de velhos estilos europeus, ou o caos babilônico nova-iorquino, - cada vez mais domina a inspiração original, própria e inconfundivelmente dos nossos arquitetos. (QUEIROZ, 1957, p.8)

O autor da nota acima concluiu com o mesmo otimismo que impulsionou o desenvolvimento do país nos anos 1950 acreditando ter, a arquitetura moderna brasileira, alcançado “uma conquista de valor inconfundível, universal, que a despeito de todos os pessimismos infundados, revela que o Brasil caminha para grandes e luminosos dias”.

Em João Pessoa, 1957 foi o ano da divulgação do projeto do edifício Pres. João Pessoa⁷⁵ iniciativa do IAPB a cargo do arquiteto carioca Ulysses Burlamaqui e apresentado pela imprensa local como

[...] um dos mais destacados arquitetos brasileiros, figurando, sem favor nenhum entre Oscar Niemeyer, Mindlin, Irmãos Roberto e outros, responsáveis pelo progresso da arquitetura brasileira, considerada, hoje, como uma das mais evoluídas do mundo (O IAPB inicia..., 1957, p.3-4).

A construção do edifício Pres. João Pessoa (Figura 47 e Figura 48) inaugurou o que consideramos ter sido o primeiro ciclo de verticalização⁷⁶ em João Pessoa, no qual o edifício algo é incorporado à paisagem da cidade antes como um símbolo de modernidade e à condição de metrópole que pela necessidade de multiplicação do solo urbano. Assim, “a boa impressão que o imóvel [Ed. Pres. João Pessoa] vem acrescentar ao centro da cidade justifica muito bem uma sugestão a necessidade de uma lei municipal proibindo, taxativamente a construção de qualquer edifício com menos de 8 andares⁷⁷” (NOVOS..., 1958, p.3). A obra de iniciativa do IAPB destinava-se a ser construída na Av. General Osório, importante via que junto com a Rua Duque de Caxias compõem parte do trecho conhecido como Cidade Alta.

A sugestão de definir alturas mínimas para novas construções em determinadas áreas da cidade [particularmente trechos da Cidade Alta], era novidade. A imprensa local, até mais efetivamente que o poder público, incentivava a verticalização da cidade como símbolo do progresso e do desenvolvimento como assinala o seguinte trecho: “[...] uma após outra, surgem as construções modernas sôbre a ruína das vivendas antigas. E assim grande trêcho da Rua Duque de Caxias é, hoje, um próspero empório comercial” e segue sugerindo que “a construção de novos prédios abaixo de condições mínimas compatíveis com o desenvolvimento urbanístico daquela artéria” sejam proibidas com o intuito de “[...] prestigiar o bom gosto dos que vêm dando à Rua Duque de Caxias um progresso de, pelo menos, meio século” (URBANIZAÇÃO..., 1956, p.2).

⁷⁵ Popularmente conhecido como 18 andares, referência ao número de pavimentos que introduz na paisagem da cidade um gabarito inédito e que permaneceu assim até a década de 1980.

⁷⁶ Para aprofundamentos sobre o tema ver “João Pessoa: verticalização, progresso e modernidade. Registro dos edifícios altos 1957-1975” (CHAVES, 2008).

⁷⁷ De fato, os mecanismos públicos de incentivo à verticalização como Código de Urbanismo (1955) e decretos de lei (1956-1957) não chegaram a interferir de forma eficaz nesse processo, embora tivessem tentado através de isenção de impostos prediais [Lei Municipal nº 299, 1956], da delimitação de áreas na cidade onde não se poderia construir prédios com menos de três pavimentos [Lei Municipal nº 440, 1957] ou a restrição do uso de elevadores a partir de 4 pavimentos [Código de Urbanismo, 1955], o que tornariam as obras menos onerosas e, talvez, servisse de incentivo à construção de edificações mais até 3 pavimentos.

A partir de meados da década de 1950 surgiram as primeiras residências modernas em João Pessoa a partir da renovação do quadro de arquitetos que atuavam na cidade e da formação de uma clientela rica e bem informada que escolheu a arquitetura moderna brasileira como símbolo de construção de uma cidade moderna e como partido para suas novas residências. Começaram a atuar na cidade, com certa sistemática, arquitetos como Acácio Gil Borsoi e Mário Di Lascio. A esses arquitetos soma-se a participação, a partir da década seguinte, os também arquitetos Carlos Alberto Carneiro da Cunha e Tertuliano Dionísio, apenas para citar os mais atuantes.

Figura 48: Maquete do edifício de apartamentos Presidente João Pessoa (1957). Arq. Ulysses Burlamaqui. Fonte: Revista dos Bancários, 1957.

Figura 47: Planta baixa Pavimento Tipo do edifício de apartamentos Pres. João Pessoa [18 andares], 1957. Arq. Ulysses Burlamaqui. Fonte: CHAVES, 2008.

Outro assunto recorrente nesse período foi a construção da nova Capital Federal. Houve sim uma forte atenção dedicada à Brasília, o que não representa nenhuma particularidade à imprensa em João Pessoa – visto que esse assunto foi o centro das atenções de boa parte

da imprensa no mundo – mas, ajuda a perceber que o projeto de uma cidade a destinar-se a nova sede da Capital Federal construída sobre as bases do urbanismo e da arquitetura moderna por um país em desenvolvimento como o Brasil representou o ponto de inflexão no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira e no seu reconhecimento nacional e internacional. Em 1957, Brasília era apresentada pela imprensa local como uma realização onde “[...] há, aqui, tódo um estilo, todo um conjunto imenso reflexo das maiores conquistas da arquitetura do século XX, onde a primitiva e genial intuição de Le Corbusier, - “da beleza na utilidade”, impera como lei elementar e universal das modernas criações” (QUEIROZ, 1957, p.8).

Uma nota originalmente publicada pelo jornal argentino *El Clarin*, destaca: “Brasília, metrópole fabulosa é um assombro alarde da técnica moderna e uma consagradora manifestação da pujança do Brasil” (BRASÍLIA, assombroso..., 1959, p.2). Juntam-se a esta outras notas que destacam o interesse internacional com relação à nova capital (PRESIDENTE do..., 1958, p.1; ARQUITETO Britânico..., 1959, p.2; PROFUNDO..., 1959, p.3; BRASÍLIA entusiasmo..., 1959, p.2; JORNALISTAS chineses..., 1959, p.2; ELIZABETH II..., 1959, p.1; dentre outros). Com efeito, “a construção de Brasília iniciou-se numa atmosfera de entusiasmo” (RENOVAÇÃO do..., 1959, p.3).

O conjunto das notas publicadas em jornais locais ao longo da década de 1950 nos revela que as discussões locais estão alinhadas ao “debate nacional da época, centrado na realização de Brasília, nas experiências da arquitetura carioca e no reconhecimento profissional do arquiteto” (PEREIRA, 2008, p.61). Nos anos seguintes [1960’s], o deslocamento da discussão arquitetônica nacional para São Paulo introduz o tema paulista à imprensa local, apesar de ainda se manter o enfoque sobre as realizações da arquitetura carioca.

No período em que são publicadas notas de autoria de Gama e Melo (1968, p.4) sobre a resenha de um livro escrito por Niemeyer, era apresentado o projeto de Lúcio Costa para Copacabana (COPACABANA, 1969, p.1) (Figura 50) no qual se especulava que o Rio de Janeiro seria uma metrópole em 1970 (RIO será..., 1969, p.8), falava-se do trânsito na capital paulista (A SOLUÇÃO, 1967, p.3) (Figura 49) e da vitória de Paulo Mendes da Rocha (SP) em concurso nacional para a escolha do pavilhão que representaria o Brasil na Exposição Internacional do Japão (EXPOR-70) (ARQUITETO paulista..., 1969, p.8).

Figura 50: Projeto de Lúcio Costa para praia de Copacabana com previsão para alargamento da Av. Atlântica, construção de passarelas, jardins, *playgrounds*, estacionamentos, relógios, parques esportivos, postos de salvamento e bares. Fonte: [COPACABANA], 1969, p.1.

Figura 49: Charge para solução do trânsito em São Paulo. Fonte: A SOLUÇÃO, 1967, p.8.

Apesar de incluir notícias sobre centros urbanos nacionais e internacionais que passam a ser o palco das discussões acerca de arquitetura e urbanismo (São Paulo e Europa, particularmente a Inglaterra), os jornais locais não captam as discussões acerca da revisão crítica da arquitetura moderna naquilo que se opõe a ortodoxia do racionalismo e do funcionalismo estrito. Nesse sentido, mantém a leitura de uma arquitetura moderna centrada na produção carioca e naquilo que define seus primeiros anos de produção através da obra de nomes consagrados como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Sérgio Bernardes, Henrique Mindlin, Irmãos Roberto e outros. Esses periódicos serviam ainda para divulgar e legitimar a produção de arquitetura moderna em João Pessoa, haja vista a pouca receptividade dessa produção nas revistas e jornais de circulação nacional – exceções para o projeto não executado do Edifício de apartamentos Caricé (Figura 51), autoria do arquiteto Florismundo Lins radicado em Recife (EDIFÍCIO de apartamentos, 1959, p.110-111); Res. Otacílio Vieira Campos (1966), uma das últimas obras de Borsoi em João Pessoa (ARQUITETURA no Nordeste, 1967, p.36-41); Agência bancária do Banco do Nordeste, autoria dos arquitetos José Liberal de Castro e Gerhard Ernest Bormann (AGÊNCIA..., 1970, p.34-35).

As reportagens sobre o nordeste eram pontuais e ocasionais. Enquanto as obras realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo sempre estiveram presentes nas páginas da maioria desses periódicos, como a revista Acrópole [uma das maiores nesse período], reportagens

sobre obras realizadas no nordeste ocorriam ocasionalmente como a Res. Dr. José Lyra⁷⁸, arquiteto Lygia Fernandes (Alagoas) (UMA RESIDÊNCIA em Alagoas, 1955, p.542-545), Res. Dr. John Werchgelaar, arquiteto Mário Russo⁷⁹ (RESIDÊNCIA de praia em Recife, 1956, p.80-81) e Edifício de escritórios em Salvador, arquitetos Bina Fonyat e D. Rebouças (EDIFÍCIO em Salvador, 1957, p.43).

Figura 51: Edifício de apartamentos Caricé, arquitetos Florismundo Lins e Heleny Lins. Fonte: Revista Acrópole, 1959 (acervo pessoal Fúlvio Teixeira).

⁷⁸ O projeto dessa residência está presente na seleção de obras feita pelo arquiteto Henrique Mindlin quando da publicação de *Modern Architecture in Brazil*, 1956.

⁷⁹ Ainda em 1956, outros números da revista Acrópole abordaram a obra de Mário Russo a exemplo da revista de nº213 que dedicou várias páginas ao projeto da Cidade Universitária de Recife, cujos prédios que ficaram a cargo de Russo foram o Instituto de Antibióticos, Faculdade de Medicina, Hospital de Clínicas e Escola de Engenharia (CIDADE Universitária..., 1956, p.349-364).

Figura 52: Residência em Recife do Dr. John Wechgelaar, arquiteto Mário Russo (PE). Fonte: Revista Acrópole, 1956 (acervo EESC/USP).

Pelo exposto, o apelo à modernização da cidade construiu um tom hegemônico (mesmo que não se fale em consensual) que mobilizava o poder público, os incorporadores imobiliários e uma clientela privada pertencente às classes alta e média. Esse quadro, como já comentado, criou o ambiente propício à renovação do quadro de arquitetos e de outros profissionais do ramo da construção civil atuantes no estado da Paraíba⁸⁰. A partir daqui, nosso interesse concentra-se em analisar a produção residencial moderna em João Pessoa

⁸⁰ O trabalho de FREIRE (2011) mostra a renovação desses profissionais dentro do processo de modernização da cidade de Campina Grande, popularmente conhecida como a “rainha do brejo”, uma cidade do interior paraibano que rivaliza com a capital João Pessoa por uma condição de maior importância política e econômica no estado da Paraíba.

nas décadas de 1950 e 1960, assim como os principais personagens envolvidos nesse processo.

OS ANOS DE 1950.

Os anos de 1950, como já dito, foi para o Brasil um momento de relativo otimismo e crença no modelo de desenvolvimento econômico que impulsionava a modernização do país e permitiu, dentre outras coisas, a formação de uma classe média em ascensão que passou a requisitar o projeto de suas residências a arquitetos vinculados à “arquitetura brasileira”. Esse quadro nacional se manifestou tanto nos grandes como nos pequenos centros urbanos brasileiros, como demonstram os vários estudos⁸¹ sobre a produção e difusão da arquitetura moderna brasileira, a exemplo da cidade de João Pessoa.

Para a arquitetura residencial unifamiliar, essa década sinalizou o desenvolvimento dos primeiros projetos residenciais que sinalizam a adoção de um vocabulário arquitetônico moderno [plástico, construtivo e espacial] à paisagem da capital paraibana. Foi importante nesse processo a demanda por novos projetos solicitados por uma clientela envolvida no projeto de modernização da cidade. Essa clientela era composta, de um lado por famílias tradicionais no estado como os Ribeiro Coutinho ou os Marques de Almeida, de outro por profissionais liberais como construtores, comerciantes, médicos, industriais, dentre outros, que se beneficiaram do bom momento econômico pelo qual passava o país.

Essa clientela parecia querer (re)afirmar seu prestígio social a partir de seu engajamento no projeto de modernização da cidade e, também, através de suas residências contratando profissionais cuja produção estava vinculada à “arquitetura brasileira” e que eram recorrentemente procurados por clientes igualmente importantes seguindo o exemplo da vizinha capital pernambucana. Dessa forma, ao lado de paraibanos que após a conclusão de seus estudos retornavam a João Pessoa para o início de sua prática profissional foi

⁸¹ Rever a “Introdução” desta pesquisa para ver as referências a alguns desses trabalhos.

importante a atuação dos profissionais residentes em Recife e que passaram a desenvolver projetos na Paraíba⁸².

Ao traçar o quadro da montagem dos novos arquitetos que passaram a atuar em João Pessoa na segunda metade do século XX, para então comentar a renovação da arquitetura residencial local, Pereira (2008) estabelece como ponto de partida a figura do arquiteto Roberval Guimarães – paraibano formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro (1949), simultaneamente a Borsoi, e que iniciou sua atuação na cena local a partir de 1950 – e apresenta algumas obras residenciais de autoria daquele profissional como a residência do próprio arquiteto (Figura 54) situada na av. Camilo de Holanda (Torre) e a residência Alberto Diniz no Centro (Figura 53), ambas com data provável de 1951.

A nota publicada no jornal A União aponta que a modernização da arquitetura local estava associada à construção das novas residências, cujo papel na transformação da paisagem urbana da cidade é também qualitativo e não apenas quantitativo, e destaca a presença e a contribuição de Roberval Guimarães e Acácio Gil Borsoi.

Observa-se, a propósito, um tom marcante de bom gosto nas novas construções, algumas delas de estilo funcional, em linhas moderníssimas, que colocam a nossa cidade entre as mais adiantadas do país nêsse campo arquitetônico. Devemos destacar a propósito, que o jovem engenheiro Roberval Guimarães teria sido o pioneiro dessa inovação para melhor, sendo êle o autor das primeiras unidades residenciais que apareceram em João Pessoa com estilo funcional. Atualmente faz-se notar a atuação e o bom gosto de Acácio Gil Borsoi, autor de outras residências moderníssimas de João Pessoa, inclusive do anteprojeto para a localização de Manaíra, o novo conjunto residencial e construção pela Caixa Econômica [Federal] (CRESCIMENTO urbano, 1957, p.3).

Figura 53: Res. Alberto Diniz (1951?).
Fonte: PEREIRA, 2008.

⁸² Os trabalhos de Freire (2011) e Xavier (2011) trazem registros da produção de profissionais residentes em Recife nas cidades do interior paraibano como Campina Grande e Patos.

Embora algumas soluções adotadas por Guimarães, em alguns de seus projetos residenciais, possam ser interpretadas como fruto de uma orientação moderna, como apontou Pereira (2008, p.84) a exemplo da transparência (pelo uso de muxarabis e grandes aberturas), da simplicidade e honestidade no uso de materiais (cobertura plana apoiada em perfis industriais de aço) e da funcionalidade (posicionando os ambientes segundo a melhor lógica funcional de articulação desses espaços), o impacto da obra de Guimarães limitou-se⁸³ a apontar uma nova direção à renovação da arquitetura local⁸⁴ sem, contudo, trazer uma obra que servisse de referência às futuras construções ou que trouxesse consigo a carga simbólica de uma modernidade que impulsionava o processo de modernização pelo qual passava a cidade nesse período. Um processo de modernização arquitetônica reforçada pela impressão do repórter Haroldo Borges ao escrever para a Enciclopédia dos Municípios Brasileiros afirmando que “atualmente, João Pessoa experimenta apreciável modernização em seu aspecto arquitetônico, graças à introdução do estilo moderno funcional” (BORGES, 1960, p.304).

Figura 54: Res. Roberval da Cunha Guimarães (1951?). Fonte: PEREIRA,

No entanto, o limite do alcance da contribuição de Guimarães é reforçado quando se compara os projetos mencionados à obra que este arquiteto desenvolveu em parceria com

⁸³ Essa limitada contribuição estaria no número reduzido de projetos, por sua breve estada em João Pessoa retornando ao Rio de Janeiro em 1955 ou no direcionamento posterior de sua carreira dedicada à construção. Segundo depoimento do próprio arquiteto sua produção residencial não foi muito além dos exemplares mencionados (in PEREIRA, 2008, p.86).

⁸⁴ Um novo caminho para renovação da arquitetura local já estava sendo apontado desde as ações vinculadas à D.V.O.P e da atuação de Clodoaldo Gouveia, integrante desse órgão. Reconhecemos, no entanto, que o trabalho de Roberval trás um vocabulário mais próximo àquele vinculado à produção de “arquitetura brasileira” consagrada nacional e internacionalmente nos anos de 1940.

Acácio Gil Borsoi⁸⁵ para a Agência Central do Banco do Estado da Paraíba com data provável de 1954 (Figura 55), que marcou o início da atuação do arquiteto carioca na Paraíba apenas um ano após sua primeira obra em Recife: a Residência Lisanel de Melo Mota⁸⁶, em 1953. A partir da observação das imagens seguintes é possível inferir que a contribuição de Borsoi traz um expressivo ganho em termos plásticos⁸⁷ explorando elementos como cobogó, *brise-soleil* e amplos planos de vidro (esquadrias e blocos de vidro). Trata-se de um projeto mais maduro⁸⁸ e consciente da técnica construtiva utilizada (estrutura independente de concreto armado que marca o acesso à edificação e aparece exposta no térreo e volta a ser revelada nos pavimentos superiores pelo plano de cobogó que protege o plano de esquadria desta fachada dos espaços internos gerados e da sua relação com o exterior (hall de chegada com pé direito duplo, rampa e mezanino ondulante, numa fluidez que perpassa as salas definidas por grandes planos de esquadrias de vidro) (Figura 56). Os elementos destacados estarão presentes nos posteriores trabalhos desse arquiteto.

Figura 55: Banco do Estado da Paraíba, Acácio Gil Borsoi e Roberval Guimarães (1954?). Fonte: CONSTRUA para..., 1957, p.7 (editado pela autora).

⁸⁵ Acácio Gil Borsoi instala-se em Recife em 1951 para lecionar na Escola de Belas Artes de Pernambuco.

⁸⁶ Para melhor conhecer o projeto da Residência Lisanel de Melo Mota, Amaral (2004) apresenta uma interessante análise sobre esse projeto e destaca nessa obra soluções que seriam repetidas por Borsoi em projetos subsequentes como os que o arquiteto projetou para João Pessoa na segunda metade da década de 1950: Res. Pompeu Maroja (1954?), Res. Cassiano Ribeiro Coutinho (1955), Res. Joaquim Augusto da Silva (1957) e Austregésilo Freitas (1958?).

⁸⁷ Por falta de maiores informações sobre a composição espacial e a concepção estrutural das casas citadas, limitamos nossa apreensão dos projetos ilustrados ao aspecto plástico e sua herança da arquitetura moderna brasileira praticada no Rio de Janeiro, base da formação de ambos os arquitetos em questão.

⁸⁸ Ao rever a Res. Lisanel de Melo Mota, construída um ano antes na cidade do Recife (PE) percebe-se que os recursos plástico-formais e construtivos utilizados para a definição do projeto da Agência do Banco do Estado da Paraíba já são conhecidos pelo arquiteto carioca a exemplo do espaço de pé direito duplo com rampa e mezanino, investigado na residência mencionada e que estará presente em projetos posteriores, preservando o contato visual entre os diversos níveis; a estrutura independente e exposta em pilares cuja seção varia da forma circular à elíptica;

Figura 56: Agência do Banco Central do Estado da Paraíba (1954?-1956). Acácio Gil Borsoi e Roberval Guimarães. Fonte: 71 ANOS..., 1963, p.27 (acervo pessoal Maurício Montenegro).

Pelo exposto, entendemos que Borsoi aparece como importante figura dentre os novos profissionais que passaram a atuar em João Pessoa a partir de 1950 sendo sua produção igualmente relevante para a compreensão e análise dos projetos de residências modernas que começam a aparecer na cena local a partir de meados da década de 1950, como se perceberá a partir da identificação de um novo vocabulário arquitetônico apoiado em novos métodos construtivos, em novas propostas espaciais, em renovadas preocupações de adequação climática e em uma nova proposta formal.

Naquele momento, os laços de amizade com Guimarães rendeu a Borsoi um contato mais próximo com a família Ribeiro Coutinho, que viria a tornar-se importante cliente de projetos residenciais em João Pessoa. O contato com a família Ribeiro Coutinho inicia-se através da prestação de serviço às usinas de açúcar desse proprietário, o que lhe conduz a um de seus primeiros projetos residenciais em João Pessoa, a Residência Pompeu Maroja Pedrosa (1954?), cujo dono era também um prestador de serviço para os estabelecimentos mencionados.

Figura 57: Residência Lisanel de Melo Motta (1953), perspectiva externa. Arquiteto Acácio Gil Borsoi. Fonte: AMARAL, 2004.

Figura 58: Residência Lisanel de Melo Motta (1953), perspectiva interna. Arquiteto Acácio Gil Borsoi. Fonte: AMARAL, 2004.

A Residência Pompeu Maroja (Figura 59), que seria o primeiro projeto residencial desse arquiteto para João Pessoa⁸⁹, apresenta soluções bem próximas às utilizadas na Residência Lisanel de Melo Motta⁹⁰ (Figura 57), a exemplo da planta em 'U', do solo livre a partir do uso de pilotis, do espaço social com pé direito duplo – tornando o espaço mais fluido e permitindo diversidade de perspectivas internas – e preocupação com o conforto ambiental que condiciona a organização da planta e, por consequência, a solução plástica, temas caros à arquitetura moderna.

Para Amaral (2004, p.45), essa “obra [Res. Lisanel] reflete a formação do arquiteto na Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro e o aprendizado junto aos mestres cariocas”. No caso da Res. Pompeu Maroja as referências mais vinculadas à produção

⁸⁹ Pereira (2008) atribui ao projeto da Residência Pompeu Maroja Pedrosa, a provável data de 1954 antecedendo em um ano o projeto para a Residência Cassiano Ribeiro Coutinho (1955).

⁹⁰ Segundo Amaral (2004) essa residência foi o primeiro projeto residencial de Borsoi em Recife.

nacional estariam no uso de painéis de azulejos na fachada norte e na cobertura com único caimento, ao invés dos tetos jardins.

De fato, a obra residencial de Borsoi para João Pessoa segue com coerência⁹¹ os princípios aprendidos nos anos de sua formação na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro e no contato próximo com os arquitetos cariocas Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy (AMARAL, 2004; NASLAVSKY, 2004).

Na obra para João Pessoa, os setores funcionais são organizados em dois níveis: o térreo, onde se articulam as áreas sociais e de serviço; o primeiro pavimento, reservado à área íntima. Essa organização condiciona a solução plástica uma vez que o volume sobre pilotis (Figura 59) é reservado aos quartos e encontra-se voltado para a direção dos ventos predominantes (sudeste), cuja área de sombra ou projeção, no térreo, amplia a área livre do setor social que liga os jardins às salas de estar e jantar. As áreas de serviço encontram-se na parte posterior do lote e estão voltadas para um pátio interno (ver planta, Figura 60).

Figura 59: Res. Pompeu Maroja (1954?). Acácio Gil Borsoi. Fonte: Lia Tavares.

⁹¹ A recorrência de um partido alinhado aos elementos característica da arquitetura moderna brasileira (particularmente naquilo que a filie a uma “Escola Carioca”) está presente no conjunto da obra residencial de Borsoi nos anos de 1950, como em seus projetos para a cidade de Recife – onde constrói sua primeira obra no Nordeste (1953) ao transferir-se do Rio de Janeiro para a capital pernambucana para lecionar na Escola de Belas Artes de Pernambuco em 1951 – e Fortaleza (apenas para referirmo-nos ao alcance de sua obra).

O lote de esquina facilita a definição de acessos independentes às áreas sociais e de serviço, o que garante a autonomia funcional desses espaços sem, a princípio, hierarquiza-los (ver planta, Figura 60). Se, por um lado, não identificamos hierarquização entre os setores funcionais da residência, por outro, essa hierarquização existe nas esferas do público e do privado. Na relação da casa com a cidade é possível reconhecer uma gradação entre Público (rua), duas esferas de espaço Semi-público (jardim norte, cuja separação com a rua se faz por gradil; jardim sudeste, delimitado por elementos vazados que preserva um pouco mais essa área, que pode ser definida como um espaço contíguo da sala de estar- varanda, dos ‘olhos da rua’) e a esfera Privada (quartos).

A independência estrutural é evidente, apenas, no volume correspondente aos quartos (pavimento superior) e às salas e ao terraço (térreo), onde os pilotis estão à mostra e a liberdade com a qual o arquiteto posiciona as janelas evidencia essa independência. Outro elemento que corrobora a leitura de dois blocos (corte, Figura 60), cujos sistemas estruturais são autônomos entre si, é a laje de cobertura inclina utilizada apenas no trecho da residência que abriga os setores social (térreo) e privado (pavimento superior). Assim, o setor de serviço é definido por um bloco térreo, onde se observa o uso de alvenaria estrutural em detrimento da estrutura independente no primeiro bloco (social e íntimo). Se essa é uma leitura que apenas o corte e a observação *in loco* informam aos observadores

mais cuidadosos, a fachada norte informa o contrário, como se todo o projeto estivesse abrigado pela mesma laje de cobertura inclinada (fachada, Figura 60). Essa leitura é possível pela viga de bordo que liga os dois volumes mencionados numa tentativa de criar uma leitura unitária (ver fachada norte, Figura 60).

Nesse sentido, as diretrizes comuns à arquitetura moderna concentram-se no bloco social e íntimo (ampliação das áreas livres, interior/exterior contíguo, jardins com desenho livre e que parece adentrar nos espaços internos ao incorporar parte do piso do terraço sul e do acesso norte às salas), em detrimento do bloco de serviço, internamente segregado e compartimentado (planta, Figura 60). Essa discrepância de tratamento será recorrente em projetos de residências modernas de autoria de outros arquitetos, o que se acentua à medida que o projeto sai do domínio dos profissionais de arquitetura⁹² (desenhistas, profissionais licenciados, engenheiros etc).

Logo após este trabalho Borsoi elaborou seu primeiro projeto para a família Ribeiro Coutinho, uma residência a ser construída⁹³ em lote de largas dimensões situado na recém-pavimentada Av. Epitácio Pessoa: a Residência para Cassiano Ribeiro Coutinho (1955). O olhar que esta pesquisa lança sobre a obra de Borsoi procura compreendê-la dentro do processo de renovação da arquitetura residencial em João Pessoa a partir da gradual aceitação, na produção local, de um dado repertório de arquitetura moderna brasileira. Nesse sentido, o ponto de partida estabelecido – uma vez já localizada a presença e o significado da atuação de Borsoi na cena local e na formação dos jovens profissionais que passam a atuar na cidade nesse período –, é a Res. Cassiano Ribeiro Coutinho, considerada referência da produção daquele profissional em João Pessoa apresentando uma solução mais complexa e madura relativa ao projeto que a precede [Res. Pompeu Maroja Pedrosa].

Após esses primeiros projetos, Borsoi projetou a Residência Renato Ribeiro Coutinho (1955-58) (Figura 61), Residência Joaquim Augusto da Silva (1957) (Figura 62) e a Residência Autregésilo de Freitas (1958?) (Figura 64). O conjunto dessas obras introduziu um repertório construtivo, espacial e formal dentro do programa residencial que era inédito à cidade e que norteou produções coetâneas, como a do arquiteto Mário Di Lascio. Esse repertório estava alinhado a preceitos canônicos da arquitetura moderna tributários dos

⁹² A produção que está fora do domínio dos profissionais de arquitetura não faz parte do nosso recorte de estudo, porém a contribuição de Freire (2011) nos esclarece a atuação desses profissionais e o grau de assimilação em suas propostas dos elementos característicos da arquitetura moderna brasileira.

⁹³ Data da pavimentação 1952.

ensinamentos de Le Corbusier (planta e fachada livres, uso de pilotis para liberação do solo, uso do concreto armado e racionalização estrutural relacionados aos itens anteriores, o volume prismático, a “*promenade architecturale*” e a “*fenêtre en longueur*”) e a traços característicos de uma dada arquitetura moderna brasileira imbuída das coordenadas lançadas por Lúcio Costa, como o uso de elementos advindos da tradição colonial brasileira: os muxarabis, os telhados inclinados de telha cerâmica e uma constante preocupação com a adaptação climática, e as investigações formais de Oscar Niemeyer⁹⁴ através da exploração de volumes prismáticos

Figura 63: Res, Cassiano Ribeiro Coutinho (1955). Acácio Gil Borsoi. Fonte: WOLF, 1999, p.37.

Figura 62: Res. Joaquim Augusto da Silva (1957). Acácio Gil Borsoi. Fonte: PEREIRA, 2008.

Figura 61: Res. Renato Ribeiro Coutinho (1958). Acácio Gil Borsoi. Fonte: PEREIRA, 2008.

⁹⁴ Amaral (2004) defende que a obra de Acácio Gil Borsoi dos anos 1950 foi claramente influenciada pelas diretrizes lançadas por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer a exemplo da sua primeira residência situada na cidade do Recife em 1953: Res. Lisanel de Melo Mota. Para esta autora, essa obra traz soluções que seriam utilizadas por Borsoi em projetos subsequentes ao longo desta década.

Figura 64: Res. Austregésilo de Freitas (1958?).
Acácio Gil Borsoi. Fonte:

O conjunto de residências apresentado traz algumas recorrências em termos plásticos como os volumes prismáticos ora sob pilotis (Figuras 59, 62, 63 e 64) ora assentes no chão (62), lajes inclinadas (59, 62 e 63), explorando volumes trapezoidais e lajes tipo “borboleta” (62). Desse conjunto de elementos as residências Austregésio de Freitas (64) e Renato Ribeiro Coutinho (61) diferem pelo uso de cobertura em telha cerâmica, particularmente esta última que traz um primeiro bloco de dois pavimentos com cobertura em duas águas e uma de suas fachadas marcada pela estrutura que apoia o corredor da circulação do pavimento superior e a laje de cobertura e divide a esquadria que protege a circulação superior (54 e 55), uma composição que faz lembrar as casas-grandes⁹⁵, contraponto ao grande plano de vedação em madeira com função semelhante na Res. Cassiano Ribeiro Coutinho (52), na qual é evidente a fachada livre do grande volume apoiado sob pilotis.

A referência à arquitetura colonial que a Res. Renato Ribeiro Coutinho apresenta é, em certa medida, recorrente na obra de Borsoi e aparece na análise de Naslavsky (2004, p.150-151) nas casas projetadas entre 1956 e 1961, quando o arquiteto “parte para relações mais estreitas com o legado de Lúcio Costa e com a arquitetura rural do período colonial” (Res. Ernesto Fontes, 1930, e Res. Argemiro Hungria Machado, 1942). Fato que, segundo esta autora, talvez estivesse relacionado à ampliação de sua clientela que envolvia clientes que nem sempre demandavam projetos modernos e cuja noção de moderno limitava-se a uma “questão técnica (equipamentos e instalações modernas, cozinha funcional), ao passo que a estética deveria remeter à casa grande do engenho da família, do passado colonial”. Para Amaral (2004, p.90), o conjunto dessa produção caracteriza-se por uma “mudança estética na cobertura [que] é acompanhada de outras que incluem a disposição das plantas,

⁹⁵ Rever Capítulo 1.

elaboração da volumetria, natureza das composições entre aberturas e fechamentos, jogos de volumes e aspectos espaciais”.

Do conjunto da obra de Borsoi em João Pessoa a Residência Cassiano Ribeiro Coutinho aparece o projeto mais recorrente para exemplificar a obra deste arquiteto na Paraíba. Fato que pode ser entendido por ser este projeto reunir alguns fatores que o colocam em relevo: de fato é um projeto maduro dentro de suas experimentações nos anos de 1950, por ter pertencido a um dos membros de uma das famílias mais tradicionais e importantes da cidade, por ter sido um das primeiras residências modernas construídas na recém-pavimentada [1952] Avenida Eptácio Pessoa. A escolha por essa localização não seria por acaso haja vista que este era um importante eixo de expansão da cidade, que marcava a saída gradual do centro da cidade [área de fundação da cidade próxima ao rio Sanhauá] em direção a mar. A localização dessa residência em via de marcante valor simbólico para a cidade nos permite divisar algumas das marcas simbólicas que essa arquitetura traz consigo.

A construção de uma residência moderna em um amplo lote situado na avenida mais importante da cidade descortina o significado da arquitetura moderna no ideário de modernidade que movimenta a modernização da cidade a partir dos anos de 1950's, os novos símbolos eleitos para construir a nova cidade moderna e a relação entre essa arquitetura e essa nova cidade. Na arquitetura, o discurso local incentiva a escolha por um repertório de formas sem adornos e decorações, pela racionalização estrutural e o uso do concreto armado, pela distribuição lógica das funções, a adequação climática e a tentativa de criar espaços internos/externos mais fluidos, conectados, iluminados e ventilados [salubres]. Para a cidade, o resultado é uma nova maneira de ocupar o lote e relacionar-se com seu entorno próximo. Casas soltas dos limites do lote e circundadas por jardins, que diferem dos poucos e exíguos lotes do centro da cidade cujas dimensões, em geral, não possibilitam muita folga em relação a seus limites. Dessa maneira, a relação que essa nova arquitetura estabelece com o espaço da cidade é diferente e reforça a presença de um espaço de transição entre público e privado: o espaço semi-público dos jardins.

A opção do cliente na escolha do arquiteto e, conseqüentemente, em construir sua residência a partir de uma dada linguagem formal que está inserida na produção de arquitetura moderna brasileira – em detrimento de qualquer referência a estilos arquitetônicos que marcava, até o momento, a produção residencial mais recente como as

construções das décadas de 1930 e 1940 nas ruas Trincheiras e Tambiá⁹⁶ – somada à escolha do local – uma avenida que se descortina como a mais importante e cujo valor especulativo de seus lotes mais próximos só aponta para o crescimento – está alinhada ao discurso local que incentiva a modernização e a construção da imagem de uma cidade moderna a partir de suas novas edificações.

Para Pereira (2008), o projeto dessa residência resultou em uma solução mais complexa e madura quando comparada ao projeto que a antecede, o da Res. Pompeu Maroja Pedrosa (1954?), e alguns dos fatores que podem ter contribuído para esse resultado foram a necessidade de solucionar um programa mais extenso, a implantação da residência em um lote de dimensões amplas situado em uma área de expansão da cidade (Av. Eptácio Pessoa) e a disponibilidade de recursos financeiros (o proprietário era membro de uma das famílias mais importantes da cidade, tradicionalmente ligada às usinas de açúcar e à política).

Quando colocadas lado a lado, uma vez que os levantamentos feitos⁹⁷ indicam que os projetos são contemporâneos, as duas residências citadas acima ressaltam o contraponto entre aquelas implantadas na área central (próxima ao centro de negócios) e as novas construções implantadas em áreas da cidade cujo processo de ocupação se iniciava em meados da década de 1950. Esse é o caso da Res. Cassiano Ribeiro Coutinho, implantada em lote situado na Av. Eptácio Pessoa, um lote de generosas proporções (7.675 m²), em detrimento da Res. Pompeu Maroja Pedrosa implantada em um lote de proporções mais modestas (840 m²) localizado no bairro central da cidade. Nesses casos há um evidente fator de escala que diferencia os dois projetos, seja pela possibilidade de trabalhar em diferentes dimensões de área livre, seja pela disponibilidade de recursos financeiros – no primeiro caso, o cliente é um prestador de serviços; no segundo, membro de uma família tradicional da cidade cujas atividades estavam ligadas às usinas de açúcar e à política. Esses dois perfis de clientes representam a montagem de uma nova clientela – uma classe média em ascensão (profissionais liberais, comerciantes e pequenos industriais) e parte da elite tradicional, estratos da sociedade nordestina comprometida com a modernização do país – que será responsável por boa parte das novas residências modernas construídas em João Pessoa entre as décadas de 1950-1960.

⁹⁶ Rever Capítulo 2.

⁹⁷ Pereira (2008) indica a possibilidade do projeto da Residência Pompeu Maroja Pedrosa ser de 1954. Amaral (2004), por outro lado, considera o ano de 1955, para o projeto, e 1957 para a conclusão, mesmo intervalo ocorrido na obra da Res. Cassiano Ribeiro Coutinho.

1

2

3

4

Figura 65: Res. Pompeu Maroja, 1954? (acima) e Res. Cassiano Ribeiro Coutinho, 1955 (abaixo). Fonte: Lia Tavares [1]; GOMES&ROQUE, 2009 [2]; WOLF, 1999, p.37 [3 e 4].

Se por um lado, esses projetos definem um novo modelo de residência e de modo de morar a partir de uma nova linguagem formal (o volume prismático (trapezoidal) sob pilotis, que amplia as áreas livres liberando o solo), de uma nova espacialidade (interna e externa) e de um programa organizado a partir da distribuição funcional em setores (social, íntimo e serviço). A esses elementos podemos somar o uso de uma estrutura independente de concreto armado (pelo menos em parte da edificação) que libera a planta e as fachadas, o uso de elementos da tradição como janelas-muxarabis, o emprego de elementos industrializados como cobogós cerâmicos, a proposta de uma nova espacialidade interna, pátios e a preocupação com a adequação climática (ventilação e iluminação).

Por outro, revelam diferentes modos de relação com a cidade. Essa nova relação não estaria definida apenas pela arquitetura (setorização, funcionalidade e espacialidade interna) – o que se revela ponto comum entre os projetos citados –, mas proporcionada pela possibilidade de se projetar em lotes mais amplos na porção da malha urbana em expansão ampliando os jardins e remetendo a possibilidades de momentos de contemplação da paisagem natural que se contrapõe ao “ritmo de progresso” que acelera o dia a dia da grande cidade, onde não se tem tempo para o cafezinho e o bate-papo na praça nem espaço para “poemas saudosistas” [ver Capítulo 2, seção Cidade Existente x Cidade do Desejo].

Essa história de café para bate-papo é ‘jornal de ontem’. Não há mais quem tendo responsabilidade, possa estacionar horas e horas para conversar [grifos nosso]. (INOPORTUNIDADE, 1969, p.03).

O centro de negócios agitado onde predominava a brevidade dos encontrados e dos contatos sociais é a antítese do silêncio e do ritmo desacelerado dos novos bairros residenciais em processo de ocupação, para os quais entre os fatores presentes nos discursos de incentivo a sua ocupação estavam os serviços de infra-estrutura urbana como saneamento, abastecimento de água e luz elétrica e a possibilidade de acesso rápido através da grande avenida que liga o centro de negócio ao litoral – historicamente local de repouso e de cura para as doenças provocadas pela insalubridade da vida nos bairros centrais, área com entorno densamente construído e habitações mal iluminadas e mal ventiladas.

A relação simbólica entre a arquitetura eleita para construção da nova Residência de Cassiano Ribeiro Coutinho e a Av. Epitácio Pessoa é evidente desde a implantação da casa no lote – parcela do solo urbano que se encontra em um meio de quadra e é definida por duas avenidas, Epitácio Pessoa (ao Norte) e Júlia Freire (ao Sul). O arquiteto descortina toda a área íntima e social (acessos, permanências e visadas) para os jardins projetados por Burle Marx, local semi-público (aberto aos olhos do público/cidade, mas acessível a poucos) na relação entre a casa e a cidade, e que está predominantemente voltado para aquela primeira avenida. Na porção do lote cujo acesso se dá pela Av. Júlia Freire são localizados os serviços (garagem, quarto de funcionários, lavanderia, pátio de serviço, etc.) com acesso independente por esta mesma via.

O programa dessa residência é dividido em quatro níveis (nível 1 [+0.10]; nível 2 [+1.30]; nível 3 [+2.85]; nível 4 [+4.40]), dois volumes paralelos e sobre pilotis e um terceiro perpendicular que os articula. Esses elementos definem o partido formal e estrutural da obra (ver plantas e cortes, Figura 66) que consiste no lançamento de uma estrutura independente para cada um dos blocos paralelos entre si e um espécie de ponte ancorada nestes. Sua planta é resultado da articulação desses volumes (ver corte na Figura 66, e imagem 3 na Figura 65), definindo uma planta que pode ter sua forma associada a “U” ou “H”. Essa indefinição da forma da planta é um contraponto aos projetos contemporâneos a este como as já citadas residências Pompeu Maroja Pedrosa (1954) e Lisanel de Melo Motta (1953), plantas em “U”. Além dos três volumes comentados, há ainda uma construção em anexo que abriga parte das atividades de serviço.

Figura 66: Res. Cassiano Ribeiro Coutinho, 1955-1957. Arq. Acácio Gil Borsoi. Destaque para os setores e acessos: Social (vermelho), Serviço (laranja) e íntimo (azul). Fonte: PEREIRA, 2008. Editada pela autora.

A diretriz que orienta a distribuição do programa e, na mesma ação, define a composição volumétrica advém de uma postura projetual recorrente entre os arquitetos modernos (setorização das funções⁹⁸ que definem o programa e um dado volume resultante desse processo), a qual se soma o uso de um vocabulário próprio à arquitetura moderna (ampliação de áreas livres, uso da estrutura independente, planta e fachadas livres, diversidade de perspectivas, etc.) e particular ao caso brasileiro (varandas e amplos terraços, uso de esquadrias de madeira com venezianas e treliças semelhantes aos muxarabis e cobogós construindo grandes planos de vedação, coberturas inclinadas com telhas cerâmicas). Nesse sentido, os setores social, de serviço e íntimo organizam-se e distribuem-se em níveis e volumes distintos (ver corte, Figura 73).

⁹⁸ Sobre os setores funcionais que caracterizam a produção residencial moderna na cidade de Recife ver Amorim (2001).

Os elementos desse vocabulário ajudam a definir uma nova espacialidade presente na organização do programa em setores e na ampliação das áreas livres através do uso de pilotis e de espaços que se interpenetram como espaços internos e externos, o que resulta em uma diversidade de perspectiva. Nesse sentido, alguns dos recursos para esse fim são grandes planos de vedação permeáveis ao olhar (vidro e/ou elementos vazados), pouca compartimentação interna, elementos de circulação vertical (particularmente rampas) utilizados como artifício para apreensão (em movimento) do espaço (caminhada arquitetônica) e o pé direito duplo associado a um ‘mezanino’ (nesse caso, salas) ou corredor de circulação (pavimento superior).

Figura 67: Fluxograma com demarcação de nível de piso e setores da Residência Cassiano Ribeiro Coutinho (1955-1957). Arq. Acácio Gil Borsoi. Fonte: CORDEIRO (2010), modificado e editado pela autora.

O fluxograma⁹⁹ (Figura 67) da residência nos permite compreender melhor a lógica de funcionamento dos espaços propostos, como a distinção de acessos (serviço e social) e uma possível gradação entre as esferas pública e privada. Em primeiro lugar é importante observar como o arquiteto articula as funções do programa em setores e níveis que se comunicam ao mesmo tempo em que conservam sua independência funcional.

⁹⁹ Imagens retiradas do artigo escrito pelo arquiteto e professor Aristóteles Cordeiro para o livro “Arquitetura Moderna em João Pessoa”, em elaboração, cuja organização está a cargo da professora Nelci Tinem. Registro aqui meu agradecimento pela generosidade de ambos em disponibilizar esse material.

Ainda sobre o tema dos setores, é possível perceber a gradação entre escalas pública e privada nas áreas livres (rua [público] – jardim [semi-público] – terraço [social]) e no domínio da residência (nível 1 [0.10] – nível 2 [1.30] – nível 3 [2.85] – nível 4 [4.40]).

Nas áreas livres, um aspecto que chama a atenção no projeto dessa residência são os jardins projetados pelo paisagista Roberto Burle Marx¹⁰⁰. O lote de amplas dimensões possibilita a liberação de uma grande área livre que circunda toda a residência, onde se destaca a porção voltada para Avenida Eptácio Pessoa, com um lago artificial com desenho de contorno irregular delimitado por pequenas áreas de convívio. No agenciamento¹⁰¹ do terraço de lazer, no que se refere aos jardins e à piscina, Borsoi as define a partir de uma possível referência às formas livres do paisagista (Figura 66). Esses jardins definem uma área semi-pública que faz a intermediação entre o público e o privado e cria uma ambiência incomum (nessas dimensões) para projetos residenciais.

Figura 68: Corte longitudinal perspectivado da Residência Cassiano Ribeiro Coutinho. Arq. Acácio Gil Borsoi. Fonte: CORDEIRO, 2010.

¹⁰⁰ Em seus projetos residenciais Acácio Gil Borsoi apresenta com frequência, para as áreas verdes (jardins), um agenciamento em formas livres e a escolha de plantas tropicais, aos moldes do trabalho de Burle Marx. O paisagista paulista radicado no Rio de Janeiro atuou em Recife em meados da década de 1930 (junto com Luiz Nunes) iniciando sua carreira como paisagista antes ainda do projeto para o terraço jardim do Edifício Gustavo Capanema (Ministério da Educação e Saúde Pública-RJ), que lhe renderia reconhecimento nacional e internacional. Seus primeiros projetos para a cidade de Recife são Praça de Casa Forte (1934), Praça Euclides da Cunha (1935) e Parque Ecológico do Recife (1937).

¹⁰¹ G. Naslavsky (2004) afirma que esse tipo de agenciamento e a utilização de flora tropical, bem como outros recursos como utilização de materiais em sua forma natural, elementos vazados em louça e o uso de murais de azulejos, são “soluções já testadas e repetidas” por Borsoi (p.85).

Ao acessar à residência uma nova gradação, agora entre social e íntimo, vai sendo construída e distribuída nos distintos níveis e blocos que compõem o projeto. O primeiro nível (cota 0.10) abriga os setores de serviço (com seu acesso) e um dos acessos sociais da residência, através do qual se chega ao *Hall de Acesso* que distribui para a Sala de estar e terraço de lazer no segundo nível (cota 1.30) e bloco de serviço (parte posterior). Nesse nível [segundo], a integração espacial é permitida pelo grande vazio com pé direito duplo que da sala de estar, núcleo da residência onde a rampa associada à escada¹⁰² faz a ligação entre área social e íntima possibilitando o passeio arquitetônico. No terceiro nível (cota 2.85), há o piso intermediário das salas (estar e jantar?) e o bloco de serviços que articula essa zona intermediária de uso “social” com o bloco íntimo, onde são locados os quartos (Figura 69). Para Pereira (2008, p.89), “era, portanto, uma contraposição ao espaço tradicional, fechado e delimitado por paredes, e uma aproximação ao espaço livre, fluido e contínuo desejado pelas vanguardas”.

Figura 69: Corte longitudinal (posterior) da Res. Cassiano Ribeiro Coutinho. Arq. Acácio Gil Borsoi. Fonte: CORDEIRO, 2010. Editado pela autora. A, B e C são rasgos na cobertura para iluminação zenital de alguns ambientes internos que não possuem janelas para o exterior.

Nos projetos modernos forma e estrutura são variáveis interdependentes da mesma equação. Ao analisar o conjunto da obra residencial de Borsoi em Recife, Naslavsky (2004,

¹⁰² Amaral (2004) lê essa associação entre rampa e escada como um artifício de economia de espaço a exemplo do que o arquiteto propôs no projeto da Res. Lisanel de Melo Motta e que foi utilizado em inúmeros projetos subsequentes.

p.87) aponta que nesses programas “predominam o prisma de base trapezoidal, com cobertura de uma água entre duas empenas geralmente cegas”. No projeto em questão a regra se mantém (com exceção das empenas ao sul que não são cegas) e o arquiteto utiliza essa mesma solução para o tratamento de dois volumes, um maior dedicado aos quartos no nível mais alto e um menor onde se aloja parte do setor social. Esses volumes estão apoiados sobre estruturas independentes (semelhante aos pilotis) e se comunicam através de um terceiro volume perpendicular aos anteriores, conformando uma espécie de ponte.

Figura 70: Malha estrutural da Res. Cassino Ribeiro Coutinho (1955-1957). Arq. Acácio Gil Borsoi. Fonte: PEREIRA, 2008. Editado por nós.

Nessa residência, “o equilíbrio entre **funcionalidade** e **plástica** estava associado ainda a uma rigorosa **solução construtiva**, definida pela estrutura independente de concreto armado, regularmente disposta e com grandes vãos [grifo nosso]” (PEREIRA, 2008, p.91). Os dois volumes principais estavam estruturados sobre pilotis e apesar de articulados por um terceiro volume perpendicular são estruturalmente independentes. A malha estrutural do térreo foi recuada dos limites dos respectivos blocos aos quais serve de apoio, fazendo com que surgisse uma área perimetral em balanço [nos blocos superiores], que amplia a área de projeção no térreo e confere mais leveza ao conjunto. Os módulos estruturais que compõem essas malhas guardam relação em uma de suas medidas (A) (Figura 70).

Se a estrutura independente, semelhante aos pilotis, é uma das marcas do pavimento térreo, a solução estrutural para o apoio da cobertura, no pavimento superior, parece voltar ao tradicional ao recorrer à alvenaria estrutural que, neste caso, estaria recebendo os esforços resultantes desse fechamento. Plasticamente a solução da cobertura com inclinação única confere integridade ao volume, ideia reforçada por uma viga de bordo na

fachada norte que tem a exata função de unir plasticamente os dois blocos já mencionados, isenta de qualquer função estrutural (ver imagem 3 na Figura 65).

Para boa parte da historiografia sobre arquitetura moderna brasileira o desenvolvimento de soluções de adequação climática¹⁰³ são traços genuínos da produção nacional, ou seja, a maneira local [brasileira] de adaptar a arquitetura moderna ao clima tropical. Isso se torna ainda mais premente quando se trata de uma obra a ser implanta na região do nordeste brasileiro. Para Cordeiro (2012, p.09),

A funcionalidade de uma edificação frente às características climáticas do litoral nordestino, clima quente e úmido, pode ser avaliada grosso modo pela capacidade em que o arranjo espacial e os sistemas de fechamento proporcionem ventilação permanente e pouca ou nenhuma insolação nos cômodos.

A obra projetada por Borsoi mostra que o arquiteto esteve atento a esses critérios e que procurou possibilitar a circulação permanente de ventos (através de venezianas, *brise-soleil* e aberturas na cobertura), a iluminação natural (aberturas na cobertura e amplas esquadrias de vidro), tomando cuidado para que não fosse excessiva e protegendo os interiores do sol poente (varandas, elementos vazados, treliças de madeira e *brise-soleil*), e a preocupação em conter a radiação de calor (colchões de ar entre a laje de cobertura e as telhas, varandas e terraços). As aberturas voltam-se, predominantemente para o leste como a varanda do bloco social mais íntimo (nível 3), o bloco dos quartos – sendo este protegido por uma varanda e grandes esquadrias de madeira com venezianas –, e a área de projeção desse último bloco, onde se localiza o terraço de lazer, uma área contínua à sala de estar (nível 2), a qual está protegida da insolação por *brise-soleils* verticais de madeira. As demais aberturas concentram-se na porção sul.

Pelo exposto, a Residência Cassiano Ribeiro Coutinho acabou tornando-se uma referência na construção de residências unifamiliares modernas na João Pessoa de meados do século XX e hoje é parte importante do patrimônio moderno desta cidade.

¹⁰³ Desde o final da década de 1920 é reclamada a premente necessidade de adequação climática particularmente para as obras localizadas no nordeste brasileiro, o que aparece em textos de profissionais de diversas áreas como SAMPAIO (A Casa Tropical, 1927), MARIANO FILHO (Casa Mesológica, 1930) e COUTINHO (Arquitetura Viva: 1931). As preocupações com adequação climática tornou-se, dentro da arquitetura moderna brasileira, um de seus traços característicos e foi ressaltado por autores como Goodwin (Brazil Builds, 1943), Mindlin (Modern Architecture in Brazil, 1956), Lemos (Arquitetura Brasileira, 1979) e Bruand (L'Architecture Contemporaine au Brésil, 1981), apenas para citar alguns. No livro de Armando Holanda (1976), Roteiro para "Construir no Nordeste", esse é o tema central.

Figura 71: Perspectivas Res. Cassiano Ribeiro Coutinho. Arq. Acácio Gil Borsoi. Fonte: CORDEIRO, 2010. Editado pela autora.

Algumas das soluções apresentadas por Borsoi em seus primeiros projetos para João Pessoa são encontradas em projetos residenciais de autoria de outros arquitetos coetâneos a sua produção [1950's] como é o caso da obra inicial do arquiteto Mário Di Lascio, cujos projetos identificados, para esse período, são Res. Ivan Cavalcante (1957), Res. Lourenço de Miranda Freire (1958) (Figura 73) e Res. Clodoaldo Soares de Oliveira (1958) (Figura 72), esta última estaria mais relacionada às residências de Borsoi projetadas nos últimos anos dessa década, em particular a Res. Austregésilo de Freitas (1958).

Figura 73: Res. Lourenço de Miranda Freire (1958). Arq. Mário di Lascio. Fonte: Lia Tavares, 2006.

Figura 72: Res. Clodoaldo Soares de Oliveira (1958). Mário Di Lascio. Fonte: CAVALCANTI, 2008.

Dentre os novos arquitetos que passam a atuar em João Pessoa nesse período, e que tiveram a obra de Borsoi como uma forte referência, destaca-se o nome de Mário Di Lascio¹⁰⁴, jovem recém-formado pela Escola de Belas Artes de Pernambuco volta a fixar

¹⁰⁴ Filho do arquiteto Hermenegildo di Lascio (arquiteto que chega a João Pessoa na década de 1930 e faz parte da montagem do primeiro quadro de arquitetos da capital), Mário Glauco di Lascio nasceu em João Pessoa

residência em João Pessoa, onde construiu sua carreira profissional. Uma das primeiras obras desse arquiteto, quando de volta à capital paraibana, foi a Residência Lourenço de Miranda Freire (1958) no centro da cidade¹⁰⁵. Nas primeiras obras de Mário Di Lascio é possível perceber referências consolidadas da arquitetura moderna brasileira, que surge na sua produção por intermédio de seus estudos em Recife e da aproximação à obra de Borsoi, cujas construções realizadas em João Pessoa nos anos de 1950 foram acompanhadas por di Lascio, ainda como estudante. Filiação à obra de Borsoi reconhecida pelo próprio arquiteto.

Projetada para um lote de meio de quadra no centro da cidade, na Res. Lourenço de Miranda Freire o programa destinado a cinco dormitórios foi organizado em quatro níveis distintos e seguiu a suave declividade natural do terreno [aos moldes da postura adotada por Borsoi na Res Cassiano Ribeiro Coutinho]. A partir dessa distribuição espacial tem-se a garagem no nível mais baixo; no nível seguinte, os setores de serviço, social e parte dos dormitórios; um nível intermediário onde se localiza uma área de estudo e, por fim, o setor íntimo no nível mais elevado. Apesar das distinções, a articulação entre esses espaços acontece graças a uma zona de integração espacial [entre o volume que abriga a garagem e o mezanino é aquele onde se situam os setores social e íntimo] que concentra alturas intermediárias em um pé direito duplo e garante um espaço contínuo em consonância a nova espacialidade proposta pela arquitetura moderna. Espaços fluidos também presentes entre cozinha e sala de jantar, onde a separação entre esses dois ambientes apenas se insinua pela presença de uma pérgola, que demonstra outro critério que orienta o projeto: o climático. A pérgola favorece a iluminação e ventilação natural entre sala de jantar e cozinha, mas sua presença talvez seja fundamental para iluminar e ventilar o lavabo que se encontra entre esses ambientes. Essa preocupação orienta a localização da área social e íntima [salas e quartos] na direção dos ventos predominantes [sudeste]. Outro recurso que favorece a ventilação contínua são esquadrias com venezianas em sua parte inferior e que não tocam a laje do pavimento superior [salas]. Esses elementos de vedação, que em sua maioria estão protegidos da insolação por varandas ou *brise-soleil*, reafirmam os preceitos modernos de transparência e integração entre interior e exterior.

(1929) e formou-se em 1957 pela Escola de Belas Artes de Pernambuco. Além de atuar como arquiteto, foi professor na Escola de Engenharia da Paraíba e um dos fundadores de curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPB, no qual também lecionou.

¹⁰⁵ A Residência Lourenço de Miranda Freire fica a uma curta distância da Res. Pompeu Maroja Pedrosa (1954?), projeto de autoria do arq. Acácio Gil Borsoi.

Figura 74: Res. Lourenço de Miranda Freire (1958). Arq. Mário Di Lascio. Destaque para os setores e acessos: Social (vermelho), Serviço (laranja) e Íntimo (azul). Fonte: PEREIRA, 2008. Editado por nós.

Essas diretrizes projetuais estavam presentes na agenda dos arquitetos modernos e refletem também posturas e soluções utilizadas por Borsoi em sua obra residencial da década de 1950 como a utilização do volume trapezoidal que define o pavimento superior [volume dos dormitórios] apoiado sobre pilotis, que se encontra recuado dos limites deste volume superior que se projeta em balanço e tem uma das empenas cega, como nas residências anteriores de Borsoi para Pompeu Maroja (1954?) e Cassiano Ribeiro Coutinho (1955). A economia espacial (AMARAL, 2004) na utilização conjunta de escada e rampa para circulação vertical entre salas (pavimento térreo), mezanino (nível intermediário) e quartos (nível mais elevado).

Apesar da evidente filiação aos preceitos da arquitetura moderna brasileira, o projeto de Mário Di Lascio descortina as contradições intrínsecas de um projeto de modernidade que

no Brasil já nasce ambíguo na tentativa de conciliar “tradição” e “modernidade”. Compreender essa ambiguidade original/de origem seria o mesmo que reconhecer nesse projeto a coexistência do “irracional, o imaginário, um campo afetivo e sensível que seria a naturalidade brasileira, ao mesmo tempo em que reconhece a razão moderna” (TELLES *in* GUERRA, 2010, p.25). Nesse sentido, soluções próprias e caras à arquitetura moderna como estrutura independente, unidade de leitura do objeto arquitetônico que não admite fachadas principal ou posterior (ou quaisquer que sejam) convivem com hierarquização de fachadas (Figura 75), soluções de alvenaria estrutural e o tratamento das áreas livres, as quais parecem desempenhar papel secundário na relação entre casa e cidade.

A sala de jantar e a cozinha configuram-se como uma zona de transição (planta, Figura 73) entre um vocabulário estrutural, espacial e formal alinhados aos elementos característicos da arquitetura moderna, e um vocabulário ‘tradicional’ no qual o espaço aparece compartimentado em módulos interdependentes estruturalmente no primeiro pavimento e no térreo e cujas paredes correspondem-se rigorosamente (plantas, Figura 73). Essa dissonância fica clara na ‘janela em linha’ protegida por *brise-soliel* no volume correspondente ao pé-direito duplo e ao mezanino, que ao ser interrompida por um pilar rompe com um dos preceitos da arquitetura moderna que é a fachada livre (imagem 3 na Figura 75). Ademais, o compromisso com um vocabulário formal moderno dilui-se à medida que a casa adentra o lote, sendo privilegiadas as fachadas [sul e leste] com ‘feições modernas’, que se mostram para a cidade, em detrimento das fachadas norte e poente.

A relação entre casa [privado] e cidade [público] restringe-se, basicamente, a presença do jardim no recuo frontal da residência, que se revela a tentativa de um desenho sinuoso no paisagismo e em um espelho d’água. O jardim frontal cria uma área de transição entre público e privado que confirma, novamente, as preocupações modernas de integração entre interior e exterior, no entanto, comporta-se mais como uma área livre anexa do que parte integrante de um espaço contíguo ao interior. Na parte posterior, o acesso ao bloco de serviço em anexo [uma edícula] se dá através de um pátio, o qual não tem o compromisso de integrar essas duas áreas [ao contrário do que ocorre na Res. Pompeu Maroja].

Apesar das possíveis contradições em relação a um projeto de arquitetura moderna [brasileira], a Residência Lourenço de Miranda Freire insere-se nesse trabalho como um importante exemplar da maneira como a arquitetura moderna brasileira se difunde e é recepcionada. Um exemplo de como se manifesta a ideia de uma arquitetura moderna brasileira dentro de uma produção erudita e seu papel no discurso de construção de uma cidade moderna. Não por acaso essas residências localizavam-se em áreas de expansão da cidade e em importantes vias urbanas que apontavam as áreas de crescimento e a possibilidade de construção de uma nova cidade. A classe média em ascensão adotou essa

Figura 75: Residência Lourenço de Miranda Freire (1958). Arquiteto Mário Di Lascio. Fonte: Pereira, 2008. Editado pela autora.

arquitetura como símbolo de modernidade e do otimismo econômico experimentado pelo país nos anos de 1950, que culminou na construção de Brasília.

As demais residências identificadas¹⁰⁶ nesse período são de autorias diversas, que não de arquitetos, como a Res. Flávio Ribeiro Coutinho¹⁰⁷ (1954) (Figura 76) de autoria escritório de Arq. e Const. Ferreira & Jucá, a Res. de Veraneio Hermes Pessoa (1957) (Figura 77) do eng. Oswaldo Pontes e a Res. Sebastião Aires de Queiroz? (1959) de autor desconhecido, conjunto que foge do escopo de nosso trabalho. De qualquer modo, reproduzem um conjunto de elementos que surgem na cena local nos primeiros anos da década de 1950: caixa prismática que, em geral, define a fachada de acesso à residência; planos de vedação com elementos vazados; delgadas colunas presentes nas fachadas ora definindo o terraço de acesso social ora como suporte da cobertura sobre as varandas dos quartos, em programas com pavimento superior; em geral, formas livres de qualquer referência

Figura 76: Res. Flávio Ribeiro Coutinho (1954). Escritório de Arquitetura e Construção Ferreira & Jucá (RJ). Fonte: acervo LPPM. Desenhos elaborados pelas alunas Alexandre Feitosa e Flora Meira, 2009.

¹⁰⁶ O conjunto de residências modernas apresentadas neste capítulo como realizações das décadas de 1950 e 1960 é fruto de levantamento feito em arquivos públicos como PMJP, IHGP e Biblioteca José Lins do Rego nos quais foram consultados projetos aprovados nesse período, fotos históricas da cidade e jornais de publicação diária (A União, Correio da Paraíba e O Norte). Aos dados levantados nestas fontes contribuíram para essa relação as dissertações de Amaral (2004), Pereira (2008) e Xavier (2011).

¹⁰⁷ Xavier (2011) destaca a importância da família Ribeiro Coutinho como parte de uma clientela que foi responsável pela renovação da produção de residências em João Pessoa. Clientes informados e alinhados com a produção de arquitetura moderna brasileira [carioca] contribuindo, assim, em seu processo de difusão. Segundo a autora, Flávio Ribeiro Coutinho teria sido o primeiro [em 1954], dentre onze irmãos de uma tradicional família paraibana de usineiros e políticos, a encomendar a uma firma carioca o projeto de sua residência de veraneio a localizar-se na praia de Cabo Branco. Depois disso, teriam vindo os projetos encomendados a outro arquiteto carioca, Borsoi, dessa vez residências permanentes localizadas na Av. Epitácio Pessoa. Mais importante que uma possível cronologia, entendemos que a demanda desses clientes por essa arquitetura revela a vinculação de tais referências formais e especiais a um projeto de modernidade que suporta ações de modernização que elevariam a cidade à condição de grande centro urbano inserido no programa de desenvolvimentista que impulsiona o país.

historicista e soluções que demonstram preocupação com a adequação climática (ventilação e iluminação naturais).

Figura 77: Res. de Veraneio Hermes Pessoa (1957), eng. Oswaldo Pontes. Fonte: XAVIER, 2011.

Esses três projetos, de autoria de não arquitetos, ajudam a perceber que a adoção de um dado vocabulário e um certo conjunto de soluções associados à arquitetura moderna não é uma determinação unilateral da atuação do profissional de arquitetura, “fruto de suas orientações e convicções pessoais” (PEREIRA, 2008, p.85), mas das ‘exigências’ de uma clientela que opta por esse ou aquele modelo de residência. De fato, o que se percebe é que os elementos que compõem a arquitetura moderna brasileira apresentam-se como objeto de escolha/desejo de parte de uma classe média que demanda e financia a construção de novas residências dentro do processo de ocupação de novos bairros.

Nesse sentido, para M. Silva (1991, p.33) foram pontos fundamentais para a difusão da arquitetura moderna [brasileira]: a sua afirmação no país e a conotação ideológica de associá-la à “condição de superação do ‘nosso atraso’ e à consolidação de um ‘Brasil novo’”, à medida que criaram “[...] condição plena de que as elites nordestinas assimilem e até mesmo reinvidiquem [sic] transformações na forma de concepção do espaço da moradia e da cidade”.

Dessa forma, a análise do conjunto dessa produção amplia o entendimento de como a arquitetura moderna brasileira foi recepcionada em seu processo de difusão pelo território nacional, particularmente em um centro urbano que passa de pequeno a médio porte, como é o caso de João Pessoa. De modo geral, essas obras indicam a escolha de um projeto que trouxesse “feições” de uma modernidade que modificava a paisagem local e construía

a imagem desses novos bairros cuja ocupação começa a se intensificar nos últimos anos da década de 1950 e se consolida na década seguinte.

OS ANOS DE 1960.

Na década de 1960, a influência sobre a produção de residências modernas em João Pessoa não se limitou apenas aos projetos de Borsoi, embora sua obra continue a representar uma importante referência esboçando novas experimentações (Res. Otacílio Vieira Campos, 1966) e a aproximação às influências da arquitetura paulista da década de 1960 e 1970 (Res. Antônio de Pádua, 1972). Nesse período, a atuação desse arquiteto na cidade acontecia com menos intensidade que na década de 1950 e suas obras concentraram-se nos últimos anos da década de 1960 e início da seguinte.

Figura 78: Residência de veraneio Renato Macário Brito (1965). Eng. Walter Vinagre. Fonte: arquivo público PMJP (editado pela autora).

À produção de Borsoi juntou-se a de outros profissionais como engenheiros ou desenhistas, que “tinham ampla produção e procuravam incorporar soluções modernas” (PEREIRA, 2008, p.143). As referências a essa produção também foi ampliada e ganhou uma forte contribuição em termos formais com a construção de Brasília¹⁰⁸, que se não pode ser creditada como detonador do processo de difusão da arquitetura moderna no Brasil (MARTINS, 1999) representou, sem dúvida, um grande impulso a esse processo. É fácil

¹⁰⁸ Para aprofundamentos sobre a disseminação dos símbolos produzidos na e pela construção da capital federal ver “Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história” (VIDESOTT, 2009). Apenas para citar algumas referências lembramos alguns automóveis (também importante símbolo de modernidade no Brasil a partir dos anos de 1950) como o modelo uno mille (Fiat) que trazia as colunas do Palácio da Alvorada no seu logo, o modelo da Volkswagen homônimo da capital federal e a publicidade do modelo Veraneio (Chevrolet) que trazia a imagem da Catedral de Brasília como pano de fundo.

perceber que a arquitetura da recém-inaugurada capital federal ecoa em projetos construídos na cidade como a Residência de veraneio de Renato Macário Brito (Figura 78) projetada pelo engenheiro Walter Vinagre.

Comparados com a década anterior, os anos de 1960 descortinam um período de novos e grandes investimentos no campo da construção civil, o que envolveu não apenas o setor privado na construção de residências unifamiliares, mas também a produção de prédios altos, novas sedes institucionais, clubes sociais e obras públicas de infraestrutura urbana e fortes incentivos econômicos como os financiamentos da Caixa Econômica Federal e do Banco Nacional de Habitação. Intervenções que se, por um lado, tinham por objetivo remodelar a área central através de ações voltadas a inserir na paisagem urbana símbolos de uma modernidade que lhe garantisse o título de grande cidade [edifícios altos, substituição de antigos sobrados, alargamento e retificação de ruas, construção de viadutos e outras facilidades ao trânsito, etc.], por outro preparava a infraestrutura necessária para ocupação dos bairros litorâneos [rede de abastecimento de água, esgoto, energia elétrica, transporte público e vias de acesso]. Desse modo, juntavam-se à iniciativa privada os investimentos públicos de valorização da área litorânea como afirma a nota publicada em jornal local.

Tambaú, que conhecemos praticamente deserto [sic], avançou com a civilização. Antigamente nativa e isolada [...]. Aquele recanto, que ainda servia de motivo de contemplação para os afeiçoados às tradições do passado, foi ocupado pelo exuberante ‘Jardim Manaíra’, que a Caixa Econômica Federal fez construir para beleza da praia e conforto dos veranistas. O aspecto nativo, dominado pela euforia do progresso, foi desaparecendo de sua ornamentação, para ceder espaço ao asfalto construído pelo Governador José Américo de Almeida. [...] Verifica-se também o interesse de empresas particulares, notadamente a Ausonia, em participar do embelezamento urbanístico da praia, construindo edifícios de apartamentos. (CLAMOR de..., 1962, p.3).

Nesses termos, a ‘civilização’ era garantida pela substituição da paisagem nativa e do domínio da natureza, pela intervenção e incorporação de grandes construções, ruas asfaltadas e infraestrutura urbana (luz, abastecimento de água etc.), expandindo os limites do centro urbano, que também avançava rumo à ‘civilização’, movido pelo ‘progresso’. Que, por sua vez, ‘exigia’ a renovação da paisagem urbana, a partir da demolição de antigas construções (Figura 79) em favor da construção de prédios altos e construções modernas, um dos símbolos da modernidade que sustentou o processo de modernização pelo qual passou os grandes e médios centros urbanos brasileiros entre os anos de 1950 e 1960. Em especial, na década de 1960, são erguidos os primeiros edifícios altos de João

Figura 79: Prédio antigo localizado na Rua Duque de Caxias (cidade alta). Fonte: VIEIRA, 1966, p.8.

Pessoa, dentro de um processo no qual a força simbólica da imagem desses edifícios, vinculada ao progresso, era mais importante que a real necessidade de verticalização. Nesse caso, entendida como um processo de multiplicação do solo urbano justificado pela necessidade de intensificar o adensamento pelo aumento da valorização da terra em determinadas áreas ou pela falta de terrenos disponíveis.

Embora esse processo tenha se concentrado no que era até então o centro de negócios da cidade, o programa habitacional multifamiliar¹⁰⁹ foi implantado em iguais medidas na área central e no litoral, tendo o primeiro o perfil de moradias permanentes e o segundo de veraneio. Um dos primeiros exemplares a serem erguidos no bairro do Cabo Branco foi o edifício João Marques de Almeida que “com suas linhas modernas [...] será, sem dúvida, uma das grandes contribuições que a iniciativa privada de João Pessoa vem dando ao embelezamento do aspecto urbanístico da nossa praia mais famosa [sic]” (PEDRA Fundamental..., 1965, p.8). Nesse que foi identificado por nós como o primeiro ciclo de verticalização da cidade de João Pessoa, a ação da iniciativa privada, associada aos financiamentos públicos [via Caixa Econômica Federal e BNH], foi determinante na “modernização” da paisagem urbana embora sedes institucionais estivessem sendo

¹⁰⁹ Foram identificados 20 edifícios altos (a partir de 10 pavimentos), dos quais 16 foram construídos no centro da cidade e 04 no litoral. Desse total, 08 são edifícios de apartamentos, 04 no centro e 04 em bairros litorâneos.

erguidas: sede da reitoria da UFPB (Leonardo Stuckert Fialho, 1963), Ed. sede do INSS (Adauto Ferreira, 1966), agência do Banco do Brasil (1971) e Centro Administrativo

Figura 80: Publicidade do Edifício João Marques de Almeida. Fonte: O MELHOR de..., 1965, p.8, editado pela autora.

(Tertuliano Dionísio, 1973).

De fato, “os incorporadores imobiliários através dessas construções agiam como efetivos agentes promotores da arquitetura no espaço urbano” (PEREIRA, 2008, p.176). Entre os incorporadores privados que atuaram nesse processo alguns personagens foram recorrentes: o engenheiro José Walter Baltar Vinagre (Construtora Walter Vinagre – Ed. Viña del Mar [1965], com José Waldomiro Ribeiro Coutinho, e o Ed. Caricé [1967], parceria com Romildo Marques de Almeida); o engenheiro Romildo Marques de Almeida, que junto com seus irmãos, Rinauro e João, fundou em 1964 a Impala (Imobiliária Paraibana – Ed. João Marques de Almeida, 1965); Renato Ribeiro Coutinho (industrial e deputado estadual em exercício, à época) e José Waldomiro Ribeiro Coutinho, estes últimos pertencentes à uma tradicional família de usineiros e políticos (PEREIRA, 2008, p.176).

Não por acaso esses personagens compõem também o corpo de clientes que encomendaram a arquitetos locais e de outros estados o projeto de suas novas residências (permanentes e de veraneio) implantadas em amplos lotes situados nas novas áreas de expansão da cidade, particularmente às margens da Av. Eptácio Pessoa e nos bairros de Tambaú e Cabo Branco, como os membros da família Ribeiro Coutinho: Renato Ribeiro Coutinho (Figura 61) encarregou Borsoi de projetar sua residência na Av. Eptácio Pessoa e

Figura 81: Publicidade do conjunto Bôa Esperança. Fonte: CONJUNTO Bôa..., 1968, p.2.

José Waldomiro Ribeiro Coutinho solicitou ao arquiteto Carlos Alberto Carneiro da Cunha o projeto de sua residência na Av. Cabo Branco.

Outros incorporadores tiveram participação mais pontual – como a do industrial Otacílio Vieira Campos¹¹⁰ que empreendeu o Conjunto Residencial Integrado (2.000 residência ou lotes), que constituiu uma exceção dentro da iniciativa privada –, responsáveis por pequenas realizações no ramo de conjuntos residenciais¹¹¹, média de 60 unidades. Otacílio Campos, como já havia feito com o projeto de sua residência (1966) à Av. Eptácio Pessoa, encarregou o projeto desse Conjunto Residencial Integrado (Figura 83) a Borsoi, que não chegou a ser executado. Entre os conjuntos residenciais empreendidos pela iniciativa privada

Figura 82: Publicidade do conjunto Jardim das Acácias (Roberval Guimarães). Fonte: JARDIM das Acácias..., 1968, p.8.

¹¹⁰ Sócio de Romualdo Rolim na Construtora Campos e Rolim (PEREIRA, 2008).

¹¹¹ Nesse período, entre 1968 e 1969, as maiores realizações em termos de Conjuntos Residenciais ficavam a cargo da iniciativa pública que fazia construir conjuntos com, em média, 389 unidades. A maior realização estatal nesse período foi o Conjunto Castelo Branco I (1968), dentro das ações da CEHAP e do BNH, que contava com 630 unidades. A segunda etapa do conjunto, Castelo Branco 2, contaria com mais 591 unidades (CONJUNTO da..., 1968, p.1).

citamos: Conjunto Bôa Esperança (Figura 81) e Conjunto Residencial Jardim das Acácias (Figura 82). As imagens divulgadas na publicidade desses conjuntos revelam uma arquitetura que se aproxima de algumas das diretrizes da arquitetura moderna como a racionalização estrutural, economia de espaços e recursos, a eliminação de adornos e a tentativa de explorar [na fachada frontal] janelas horizontais mais amplas.

Dentre as obras que ilustram as realizações da empresa Ausonia - a atuação da empresa concentrou-se nos últimos anos da década de 1950 e nos primeiros anos da década seguinte – estão algumas residências, que nos permitem entrever algumas das referências formais presentes neste programa que seria um dos grandes responsáveis por um “processo de modernização cada vez maior no setor residencial” (VIEIRA, 1966, p.8): formas simples e prismáticas, utilização de *brise-soleil* nas fachadas, estrutura aparente no pavimento térreo a semelhança dos “pilotis” ampliando a área livre, lajes planas etc. São elementos que se tornam característicos da arquitetura moderna brasileira e que, entre 1950 e 1960, são reproduzidos como símbolos de modernidade por uma classe média alta em ascensão. Essa adesão revela a aceitação e o grau de vinculação da arquitetura

UM PASSO CERTO
no caminho para sua casa

conjunto habitacional integrado

- no melhor local
- água e luz
- grupos e ginásios
- mercado e centro comercial
- agência de banco
- clínicas médicas

A 100M. DA EPITÁCIO PESSOA

Você poderá obter informações no nosso standard de vendas, localizado no centro de atendimento, fone 6173 (entrada pela avenida Fianil) ou nos vendedores autorizados, Organização Bonfim, Rua Barão do Triunfo 174, 1o. andar, sala 2, fone 2443 e PRO-PAN, rua Visconde de Pelotas 52, fone 5022

procure as
CONSTRUTORAS CAMPOS e ROLIM LTDA
e esteja em casa

J. PESSOA - RUA VISCONDE DE PELOTAS, 189 - FONE 4609 - PG

Figura 83: Publicidade do Conjunto Habitacional Integrado (Acácio Gil Borsoi). Fonte: UM PASSO..., 1968, p.8.

moderna ao projeto de desenvolvimento do país. A nota publicada em 1966 situa a capital paraibana nesse quadro afirmando que

A cidade de João Pessoa reflete em última análise as transformações que ocorrem nas estruturas econômicas e sociais de todas as cidades brasileiras em desenvolvimento, muito embora um pouco mais lenta que a maioria.

[...] Tem carecido de maior parcela de confiança por parte dos homens de posses de nossa cidade a fim [...] investir pequena parcela que seja em construções no centro da cidade, um dos meios garantidos de valorizar não só a cidade, como suas fortunas, ao mesmo tempo que estarão dando provas do amor que tanto propalam ter pela sua “cidade das Acácias”.

Ainda na mesma nota, o autor refere-se a uma antiga construção (Figura 79) localizada em importante rua da área central da cidade [rua Duque de Caixas na cidade alta] como um “acidente para aquela que detém o título de capital”. Um acidente que dependeria das ações da iniciativa privada, convidada pelo autor a investir na cidade, visto que “não existe lei que obrigue o proprietário do imóvel a entrar na era do modernismo” (VIEIRA, 1960, p.8).

Nesses anos de 1960, a modernização das residências foi tema recorrente na imprensa local e essas novas construções vieram para alterar a “fisionomia arquitetônica” a partir de “modernas e confortáveis residências [que] surgem à beira-mar [de Tambaú]. É a marcha do progresso” (A FOTO..., 1965, p.6). Através do que se divulgava pela imprensa local, a modernidade exaltada não estaria apenas nos requisitos técnicos de conforto e higiene mas também no “bom gosto na moderna arte de morar” (CIDADE de..., 1968, p.3). Ainda na mesma nota apreende-se que tal “bom gosto” estaria nas “linhas de cimento e cal dos seus cubos geométricos”, o que permitiria João Pessoa ser vista como “uma senhora cidade, na mais legítima expressão do carioca”, o que mais uma vez evidencia a referência à cidade do Rio de Janeiro¹¹² e sua cultura arquitetônica na construção de uma imagem de cidade que elevasse a capital paraibana ao seu reconhecimento como grande centro urbano.

Em nota de 1963 publicou-se que “[...] à avenida Epitácio Pessoa, nada menos de dez residências de fino acabamento estão sendo construídas, enquanto outras tantas são edificadas em Tambaú, Miramar, Santa Júlia¹¹³ e Expedicionários” (CRESCER a..., 1963, p.3).

¹¹² Nesse período, outras referências de grandes centros urbanos que apareciam de forma recorrente era São Paulo e a vizinha capital Pernambucana.

¹¹³ Área que hoje corresponde ao bairro Torre, nas imediações próximas à Residência Cassiano Ribeiro Coutinho.

Dos 27 projetos de residências modernas, de autoria de arquitetos, por nós identificados, 09 foram construídos na década de 1950 (03 no Centro, 03 às margens da av. Epitácio Pessoa e 03 no Cabo Branco [Expedicionários e Santa Júlia]) e 16 na década seguinte (03 no Centro, 02 na Torre, 02 às margens da av. Epitácio Pessoa [Miramar e Tambauzinho] e 09 no litoral [Tambaú, Cabo Branco e Manaíra]). Esse conjunto pode ser visto nas figuras de 74 a 97.

Figura 84: Res. João Cavalcante (1960?), Av. Epitácio Pessoa. Mário Di Lascio. Fonte: PEREIRA, 2008.

Figura 85: Res. Roberto Granville (1960). Av. Cabo Branco, Cabo Branco. Arq. Mário Di Lascio. Fonte:

Figura 86: Res. Mário Glauco Di Lascio (196-?). Av. Monsenhor Walfredo Leal, Tambiá. Arq. Mário Di Lascio). Fonte: foto nossa, 2011.

Figura 87: Res. José Pinheiro (1960). Av. Cabo Branco, Cabo Branco. Arq. Mário Di Lascio. Fonte: XAVIER, 2011.

Figura 90: Res. Mário Grissi Faracco (1960). Av. João Maurício, Manaíra. Arq. Mário Di Lascio. Fonte: XAVIER, 2011.

Figura 89: Res. Luiz Carrilho (1962?). Av. João Maurício, Manaíra. Arq. Tertuliano Dionísio. Fonte: CAZÉ; ROCHA, 2008.

Figura 88: Maurílio Augusto de Almeida (1961). Av. Cabo Branco, Cabo Branco. Arq. Mário Di Lascio. Fonte: XAVIER, 2011.

Figura 91: Res. José Bronzeado Sobrinho (1963). Av. Cabo Branco, Cabo Branco. Arq. Mário Di Lascio. Fonte: arquivo PMJP, 2008. Editado pela autora.

Figura 94: Res. Adrião Pires (1963). Av. Eptácio Pessoa, 3955, Miramar. Arq. Carneiro da Cunha (co-autoria: Mário Di Lascio). Fonte: PEREIRA, 2008. Editado pela autora.

Figura 95: Res. Renaldo Rangel (1964). Av. Quintino Bocaiúva, Torre. Arq. Mário Di Lascio. Fonte: arquivo PMJP, 2008. Editado pela autora.

Figura 96: Res. Jorge Ribeiro Coutinho (1965). Av. Cabo Branco, Cabo Branco. Arq. Carlos Alberto Carneiro da Cunha. Fonte: arquivo PMJP, 2008.

Figura 93: Res. Otacílio Vieira Campos (1966). Av. Eptácio Pessoa, Tambauzinho. Arq. Acácio Gil Borsoi. Fonte: PEREIRA, 2008. Editado pela autora.

Figura 92: Res. Danilo Souto Maior Rosas (1967). Tambaú. Arq. Mário Di Lascio. Fonte: arquivo PMJP, 2008.

Figura 97: Res. Everaldo Vieira dos Santos (1969). Torre. Arq. Mário Di Lascio. Fonte: acervo da autora, 2008.

Com relação à obra de Borsoi em João Pessoa nos anos de 1960, Amaral (2004), identificou a Residência Humberto Soares de Azevedo, 1968-70(?), localizada no Av. Cabo Branco, como sendo de autoria do arquiteto. Enquanto o trabalho de Pereira (2008), não apresenta o registro dessa residência no conjunto da obra desse arquiteto em João Pessoa, mas sim a Res. Humberto Clodoaldo Oliveira (196?). As fontes consultadas ao longo desta pesquisa não nos permitiu esclarecer se a autoria dessas duas obras era de Borsoi, nem se as duas eram o mesmo projeto com diferentes nomes de clientes e/ou diferentes datas. Caso semelhante à obra do arquiteto Carlos Alberto Carneiro da Cunha em João Pessoa, que Pereira (2008) identificou como Res. Manoel Pires Bezerra (1964), situada na Av. Epitácio Pessoa, Miramar, e não encontramos nenhum registro fotográfico desta obra, nem nenhuma referência do endereço que permitisse a verificação.

O conjunto dessas residências aponta para uma mudança de linguagem dentro da produção de arquitetura moderna em João Pessoa, visto que partindo dos volumes prismáticos trapezoidais, das grandes lajes inclinadas que dão unidade aos volumes, do pilotis no térreo apoiando a caixa prismática [dos dormitórios] da integração espacial garantida pelo pé-direito duplo da área social, do uso combinado de rampas e escadas, dentre outros, chegou-se à um conjunto formal alinhado à produção paulista das décadas de 1960. Tal mudança de direção no cenário local acompanha o processo de revisão da própria arquitetura moderna brasileira e a afirmação da produção paulista no cenário nacional, o que também é percebido em outros centros urbanos como a vizinha capital

Pernambucana, onde surgem projetos como a Residência Artur Penna¹¹⁴, 1964 (PE), projetada por Borsoi.

Em João Pessoa Borsoi projetou, em 1966, a Res. Otacílio Vieira Campos (Figura 98). Essa obra é reflexo dessa nova postura adotada pelo arquiteto, na qual foram explorados materiais como tijolo e concreto aparente valorizando suas formas e qualidades tectônicas, embora não se utilizasse destes em seu estado bruto ou fazendo uso de instalações aparentes, recursos comuns às que possa lhe ter servido de referência como as obras tardias de Le Corbusier, James Stirling, Louis Kahn e Paul Rudolph (NASLAVSKY, 2004, p.192-193), com as quais Borsoi tem contato em uma visita à Europa em 1960.

O projeto privilegiou a distribuição do programa no pavimento térreo em detrimento dos distintos níveis que separavam os setores funcionais das residências da década anterior [na Residência Cassiano Ribeiro Coutinho eram 04], o que eliminou o uso das rampas ou escadas, o pé direito duplo, os pilotis e elabora uma nova leitura do espaço interno que não mais se concentra na “*promenade architectural*”, no espaço fluido e livre articulado por um pé direito duplo, embora permaneça a resolução do programa em setores funcionais.

Esse projeto foi matéria da revista Casa de Jardim, em 1967, sob o título “Arquitetura no Nordeste” que considerou a obra resultado de “um equilíbrio perfeito de espaços sem aglomeração” (*apud* PEREIRA, 2008, p.140). Arranjo possibilitado pelas dimensões generosas de um lote de esquina localizado na Av. Eptácio Pessoa, cuja implantação privilegia áreas livres para lazer e jardins em meio aos quais a construção foi organizada. Essa característica do programa decorreu do perfil dos clientes que construíram uma residência na qual a função social era um dos pontos centrais. O cliente, Sr. Vieira Campos, era dono da construtora Campos e experimentou um próspero período entre os anos de 1950 e 1960, o que os levou a encomendar o projeto de sua nova residência ao Arq. Acácio Gil Borsoi, que durante a década anterior havia realizado vários projetos para uma das famílias mais tradicionais da capital paraibana [os Ribeiro Coutinho], e o projeto de interiores ao carioca Sérgio Rodrigues, que havia projetado o espaço interno da Residência do comerciante Adrião Pires de 1963, projeto do Arq. Carneiro da Cunha (Figura 94). Outro

¹¹⁴ Amaral (2004) prefere tratar essa parte da produção desse arquiteto pelo que ela identifica como “Código Estruturalista” pelo que ela argumenta ser “uma arquitetura tecnicamente rigorosa, cheia de uma direta e mensurada força formal, que buscava um caminho crítico ao funcionalismo estrito [...]” (AMARAL, 2004, p.92). Raciocínio este apoiado no trabalho de Amorim (2003, p.77) que afirmava “os menos atentos estabelecerão um parentesco de sua obra [de Acácio Gil Borsoi] com o Novo Brutalismo Britânico, mas o zelo do artesão está acima das superficialidades dos tijolos nus”.

aspecto que revela o prestígio associado a nova construção realacionava-se com sua localização na Av Eptácio Pessoa.

Figura 98: Res. Otacílio Vieira Campos (1966). Av. Eptácio Pessoa, Tambauzinho. Arq. Acácio Gil Borsoi. Fonte: ARQUITETURA no Nordeste, *apud* PEREIRA, 2008. Editado pela autora, 2012. Legenda: Setor íntimo (vermelho); setor serviços (laranja) e setor social (azul).

Conforme revelou os próprios moradores, a casa não foi pensada apenas como um local de moradia, mas como espaço para recepções e momentos de sociabilização suprindo, parcialmente, a falta de espaços na cidade para tais fins. Nesse sentido, percebe-se que a ampliação do espaço social no programa residencial, em meados do século XX, decorria da falta de locais apropriados na cidade como a falta de bons hotéis – como foi o caso da Res. Adrião Pires (1963), referência de hospedagem para autoridades em visita à João Pessoa (PEREIRA, 2008, p.161) – ou espaços para recepções ou bons restaurantes.

O traçado das áreas livres, no entanto, não segue a forma sinuosa que caracterizou os projetos anteriores. Permanece a organização do programa em setores funcionais, embora nesse aspecto a proposta de Borsoi apresente algumas rupturas com o racionalismo consagrado pela arquitetura moderna e apresente uma certa flexibilidade no arranjo desses setores em planta resultando em avanços e recuos que movimentam a fachada. Pereira (2008, p.140) enxergou nisso uma certa “sensibilidade orgânica embora fosse mantida, em

concordância aos preceitos funcionais, uma estrutura regular e ritmicamente modulada em seu conjunto”.

Dessa maneira, a função social não foi organizada segundo um volume único, mas em volumes articulados a partir uma larga circulação delimitada por amplas esquadrias e elementos vazados e jardins. Trata-se de volumes autônomos que foram agrupados através da laje plana de cobertura. A preocupação com a melhor orientação para captação dos ventos e proteção térmica continuou presente na obra de Borsoi: os quartos orientados para sudeste, a zona de serviços para poente e recursos de proteção solar correspondem às exigências de cada fachada (brise-soleil, elementos vazados, redução da superfície envidraçada, amplos beirais, etc.). No entanto, o posicionamento do gabinete (Figura 99) voltado para o poente com uma esquadria de vidro fixo recebendo o sol da tarde sem qualquer abertura para circulação dos ventos, provavelmente possa ser visto como um equívoco [consciente].

Figura 99: Res. Otacílio Vieira Campos (1966), vistas externa e interna do gabinete. Av. Epitácio Pessoa, Tambauzinho. Fonte: arquivo pessoal Carolina Costa e Raoni Lima, 2005.

Figura 100: Res. Otacílio Vieira Campos (1966). Av. Eptácio Pessoa, Tambauzinho. Fonte: arquivo pessoal Oliveira Júnior, *in* PEREIRA, 2008.

Com relação à produção de Mário Di Lascio, percebe-se que a assimilação de formas consagradas da arquitetura moderna brasileira ocorreu, em geral, de forma indireta especialmente através da obra de Borsoi, segundo o próprio arquiteto (PEREIRA, 2008, p.147). Tais referências ainda se vê no primeiro ano de 1960, na Residência João Cavalcanti, sobre a qual o próprio arquiteto afirma: “Teve uma casa que Borsoi fez que me influenciou bastante na casa que eu fiz para João Cavalcante (1960?). Sendo que na de João Cavalcante eu coloquei uma estrutura em “V” e na de Borsoi tem uns pilarezinhas de aço [Joaquim

Augusto da Silva, Figura 62]. Pelo exposto, percebe-se ainda, que a influência de Borsoi não foi a única a refletir-se nessa obra, a exemplo da utilização de móveis para delimitação dos dormitórios e o pilar em “V”, solução elaborada por Oscar Niemeyer na década anterior. Contemporânea a esta obra, a Residência Roberto Granville também nos deixa entrever que esse arquiteto também trazia referências internacionais como a solução pavilhonar utilizada por Mies van der Rohe, o que não veio a ser regra na obra de Mário Di Lascio, mas um projeto pontual.

Figura 101: Res. João Cavalcante (1960?). Av. Epitácio Pessoa. Arq. Mário Di Lascio. Fonte: PEREIRA, 2008. Editado pela autora, 2012. Legenda: setor íntimo (vermelho), setor serviço (laranja) e setor social (azul).

A indefinição da data do projeto da Res. João Cavalcante¹¹⁵ foi um fator que nos levou a olharmos a obra de forma mais detida procurando identificar permanências e alterações, de um lado, o conjunto de casas da década de 1950 e, de outro, o conjunto de casas da década seguinte. Dessa maneira, percebemos que as permanências superam as alterações. Lembrando a Residência Lourenço de Miranda Freire no tipo de implantação com lotes em condições semelhantes [ambos de gaveta e frente sul], o programa é resolvido em dois pavimentos, desta vez sem mezanino, e através da articulação entre setores funcionais (serviço, social e íntimo) define-se a planta e a volumetria. Os quartos estão reservados no pavimento superior, cujo volume trapezoidal está apoiado sobre pilotis, os quais definem uma ampla varanda. Esse conjunto, dormitórios e salas, é privilegiado pela recepção dos ventos predominantes [sudeste] e o arquiteto optou por unir laje de piso e cobertura em um desenho contínuo (Figura 84). O setor social e parte dos serviços [cozinha] compõem o

¹¹⁵ Pereira (2008) supõe ser do ano de 1960.

pavimento térreo. Esses elementos definem o volume principal da casa que é acrescido de uma edícula, na parte posterior do terreno, onde foram dispostos os demais serviços.

O espaço livre e fluido, advindo das vanguardas, permanece nas salas, cozinha e na integração da garagem com o interior, e parece contrapor-se à segregação espacial dos serviços com o uso da edícula, recurso que deriva de uma tradição colonial. Esse contraponto entre soluções modernas e tradicionais mostra-se recorrente na obra de Mário Di Lascio, que chega falsear soluções tradicionais para que aparentem modernas.

Em linhas gerais, podemos afirmar que sua obra segue a obra do antigo professor Acácio Gil Borsoi como as casas José Bronzeado Sobrinho (1963), Renaldo Rangel (1964), Danilo Souto Maior Rosas (1967) e Everaldo Vieira Campos (1969). As duas primeiras diferem-se de suas obras anteriores por explorar a textura dos materiais, por privilegiar o prisma retangular e por um resultado formal que não é a soma dos volumes funcionais [correspondentes aos setores funcionais: social, serviço e íntimo], mas uma composição a partir de planos. As duas últimas de autoria do arquiteto paraibano alinha-se com a produção de referências neocoloniais [Res. Renato Ribeiro Coutinho, 1957. Figura 61]. As demais obras de Mário Di Lascio, privilegiam o volume que compõe a fachada principal em detrimento do todo. Nesta fachada, o arquiteto concentra um conjunto de soluções modernas como volume prismático do primeiro pavimento (dormitórios) suspenso sobre pilotis que ajudam a definir uma área de terraço que liga exterior (rua e jardins) ao interior (salas), solução que remete às residências da década anterior. Sobre a obra de Di Lascio, Pereira (2008, p.153) conclui que:

[...] não seguia uma trajetória única e bem definida. Era recorrente a assimilação de diferentes fontes de influência, fosse por via direta, fosse por via indireta através da arquitetura de Borsoi e Delfim Amorim. Fato que não contradizia seu alinhamento à arquitetura moderna. O programa era decomposto em setores monofuncionais e independentes entre si, em obediência aos princípios racionais [...].

A residência de José Bronzeado Sobrinho, situada na Av. Eptácio Pessoa, foi construída em terreno de meio de quadra e solta dos limites do lote. Na organização do programa dessa residência o arquiteto segue postura semelhante à adotada no projeto da Res. João Cavalcante (Figura 101), reservando o térreo para os setores de serviço e social e o primeiro pavimento para os dormitórios. Persiste ainda a tentativa de criar um espaço livre e fluido graças ao uso de pés direitos duplos na área social integrando os setores funcionais da residência e a união da laje de piso com a cobertura. No entanto, algumas soluções consagradas na arquitetura moderna brasileira não são adotadas nas residências da década

de 1960 como as rampas como um dos componentes da circulação vertical, os diversos níveis, o uso de pilotis para ampliar as áreas livres e uma volumetria derivada da soma dos volumes correspondentes aos setores funcionais, passa a ser comum encontrarmos a escada como único elemento de circulação vertical, a redução de níveis a apenas dois (térreo e pavimento superior), um tratamento plástico como consequência das soluções projetuais elaboradas.

Planta Baixa/Térreo

P. Baixa/Pav. Superior

Legenda:

1. Estar	6. Banheiro	11. Jardim
2. Jantar	7. Cozinha	12. Despensa
3. Varanda/Terraço Social	8. Copa	13. Vazio
4. Sala de Música	9. Dormitórios	
5. Quarto de Hóspedes	10. Terraço de Serviço	

Figura 102: Res. José Bronzeado Sobrinho (1963). Arq. Mário Di Lascio. Fonte: arquivo central/PMJP. Editado pela autora, 2012.

A ligação interior e exterior se faz com o uso de terraços e jardins, esses também hierarquizados pelo uso (social e serviço). A definição de espaços com distintos usos na casa é ainda marcada pela solução dada à escada que distribui e distingue fluxos. A escada, que é um elemento central no espaço com pé direito duplo articula os vários setores funcionais da casa (social, íntimo e serviço) a partir de lances independentes que, ora dá acesso ao *estar social*, ora à *copa* (Figura 102) e convergem para um patamar intermediário que leva aos dormitórios no pavimento superior.

Essa relação de espaços e elementos de transição pode ser vista melhor no corte (Figura 103), onde também é fácil de identificar a parte da edificação com dois pavimentos e aquela com pé direito duplo. Outro ponto evidente no corte é como o arquiteto resolve a cobertura, usando a platibanda para esconder o telhado inclinado e falsear uma cobertura impermeabilizada que na verdade não existe. No entanto, esse recurso é utilizado, nesta residência, apenas nas fachadas voltadas para rua, deixando a mostra o telhado inclinado no interior do lote, o que demonstra a intenção de parecer moderno, mesmo que para isso o projeto não integre todos os elementos dessa linguagem. O arquiteto demonstra isso na valorização das fachadas voltadas para rua, que o mesmo denomina no projeto como fachada principal e fachada lateral, quando na verdade para o movimento moderno nem deveria haver “fachadas”.

Das tentativas e intenções do arquiteto em projetar uma obra que “aparentasse” moderna, fica claro o valor da “arquitetura brasileira”, mesmo que essa modernidade não fosse alcançada plenamente, mesmo que isso implicasse em alguns mascaramentos.

A solução estrutural associa pilares de concreto armado (vistos) e paredes portantes, sobre as quais se apoiam paredes do pavimento superior. Dessa decisão excluem-se alguns recursos consagrados da arquitetura moderna como a planta e a fachada livre.

Figura 103: Res. José B. Sobrinho (1963). Corte transversal e longitudinal (esquerda superior e inferior) e Fachada principal e lateral (direita superior e inferior). Fonte: arquivo central/PMJP, editado pela autora (2012).

Outro arquiteto que teve uma extensão produção de residências, nesse período, foi Carlos Alberto Carneiro da Cunha, paraibano que fez seus estudos de arquitetura na Escola de Belas Artes de Pernambuco (1958), onde exerceu a função de professor. Ao contrário do contrarrâneo Di Lascio, Carneiro da Cunha fixa residência profissional em Recife promovendo uma difusão direta da arquitetura lá realizada. O início de sua produção em João Pessoa ocorreu no projeto da Residência Adrião Pires (1963) desenvolvido em colaboração com Mário Di Lascio. Nesta obra já se percebe a filiação deste arquiteto à produção de Delfim Amorim e Heitor Maia Neto, com quem mantinha contato direto

(PEREIRA, 2008, p.153; NASLAVSKY, 2004, p.183), o que pode ser percebido na solução da laje de cobertura inclinada dupla¹¹⁶ de duas águas protegida por telhas cerâmicas tipo canal. Recursos que visavam o conforto térmico e aos quais se somavam largos beirais e varandas.

Figura 104: Res. Adrião Pires (1963). Av. Epitácio Pessoa, Miramar. Arq. Carlos Alberto Carneiro da Cunha, co-autoria de Mário Di Lascio. Fonte: PEREIRA, 2008. Editado pela autora. Legenda: laranja (setor de serviço), azul (setor íntimo) e vermelho (setor social).

¹¹⁶ A laje dupla permite a formação de um colchão de ar que auxilia no conforto térmico dentro dos ambientes.

Em termos espaciais, o extenso programa d residência é resolvido através de setores monofuncionais, em que cada um resulta em diferentes propostas plásticas que se articulam para definir a composição final [casas da década de 1950]. Todo o conjunto organiza-se através de uma estrutura independente que libera as fachadas para uma composição na qual os vazios predominam sobre os cheios e na liberação do solo para ampliação das áreas livres com o uso de pilotis. Essa área livre articula-se com o setor social integrando interior e exterior. Os diversos setores funcionais articulam-se em distintos níveis, acessíveis através de escadas. A área íntima, em volume independente apoiado sobre pilotis, foi posicionada de forma a beneficiar-se dos ventos predominantes [sudeste] e sua composição plástica alternou alvenarias revestidas de azulejos e com os vazios das varandas [semelhante à residência Lourenço de Miranda Freire, 1958, de Mário Di Lascio. Figura 73].

O segundo projeto desse arquiteto para João Pessoa, a residência Jorge Ribeiro Coutinho, de 1965, apontava um novo direcionamento¹¹⁷ em sua obra, que segundo Pereira (2008, p.155) “transitou entre a retomada de elementos do passado colonial, em especial a cobertura aparente com telha canal” e a influência de uma produção paulista dos 1960’s e 1970’s. Tensão que refletia o quadro da produção na capital pernambucana em especial através da obra de Borsoi e Delfim Amorim, o que em última análise relaciona-se com a ascensão de São Paulo como centro das discussões arquitetônicas nacionais.

Outro arquiteto que iniciou suas atividades profissionais em João Pessoa nos anos de 1960 foi Tertuliano Dionísio¹¹⁸, também paraibano e graduado pela Escola de Belas Artes de Recife em 1962. O primeiro projeto, de sua autoria para João Pessoa, foi a Residência Luiz Carrilho (1962?)¹¹⁹ (Figura 106), que apresenta alguns dos anacronismos já comentados como a construção de uma fachada com “feições modernas” e o uso de estrutura independente na fachada principal, peitoril de madeira ventilado e o terraço no pavimento inferior correspondente à área de sombra de parte do pavimento superior (dormitórios). A modulação da estrutura mostra-se na composição “fachada principal” (voltada para a rua

¹¹⁷ Direcionamento que seria predominante o conjunto de sua obra realizada nesta capital na década de 1970.

¹¹⁸ Na década de 1960, Tertuliano Dionísio concentra sua atuação em Campina Grande [sua cidade de origem] e sua participação no cenário pessoense é pontual (Res. Luiz Carrilho). Nos anos de 1970 a produção desse arquiteto na capital paraibana se intensifica.

¹¹⁹ No trabalho de Xavier (2011) esta obra tem data de 1960, no entanto, entendendo que o arquiteto se forma em arquitetura em 1962 (PEREIRA, 2008) e que apenas a partir daí poderia assinar e responder tecnicamente por seus projetos, adotamos que o projeto deva situar-se na primeira metade da década de 1960, no entanto, posterior a sua graduação.

que dá acesso à residência) e não apresenta rebatimento na organização final dos espaços deste projeto, nem estabelece relação de modulação com o conjunto de pilares que aparece em uma das laterais da residência. Assim, o uso de algumas referências modernas limitava-se a apelos formais.

Figura 105: Posto de Serviço Petrobrás (1972). Arq. Tertuliano Dionísio. Fonte: arquivo PMJP, 2008.

As demais obras desse arquiteto em João Pessoa concentraram-se na década seguinte e grande parcela dessa produção foi de projetos institucionais como a Assembleia Legislativa (1972), Posto de Serviço da Petrobrás (1972) (Figura 105), Centro Administrativo Integrado (1973) e Mercado de Artesanato¹²⁰ (1973) (Figura 108). Nesse momento, ao mesmo tempo em que sua obra revela a influência da produção paulista, que também alcançou este arquiteto, o projeto para o Centro Administrativo Integrado mostra sua filiação à arquitetura moderna brasileira de produção carioca e, em particular, às obras da recém-inaugurada capital federal.

¹²⁰ Influência direta da obra de Sérgio Bernardes, Hotel Tambaú (1968), construído na praia de Tambaú.

Figura 108: Mercado de Artesanato (1973). Arq. Tertuliano Dionísio. Fonte: PEREIRA, 2008.

Figura 107: Centro Administrativo Integrado (1973). Arq. Tertuliano Dionísio. Fonte: PEREIRA, 2008.

Figura 106: Res. Luiz Carrilho (1962?). Av. João Maurício, Manáira. Arq. Tertuliano Dionísio. Fonte: acerca LPPM. Desenhos elaborados pelas alunas Denise Cazé e Fernanda Rocha, 2008.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tentar construir um objeto que tivesse corpo suficiente para sustentar uma pesquisa de dissertação acreditávamos que o conjunto da produção residencial moderna em João Pessoa, como parte constitutiva de um processo nacional de difusão da arquitetura moderna brasileira, encerrasse por si só tal questão. No entanto, percebemos que esses eram apenas os primeiros passos e ao longo das muitas idas e vindas próprias do processo de construção de conhecimento duas questões essenciais e complexas surgiram. A primeira delas foi a necessidade de buscar uma aproximação à noção de “casa brasileira” e, em seguida, de “casa moderna brasileira” no momento constitutivo de uma arquitetura moderna brasileira e de consolidação de um projeto de identidade nacional. A segunda, a compreensão de quão complexo poderia ser a discussão do processo de difusão da arquitetura moderna brasileira e as noções de modernidade e modernização intrínsecas a este.

Percebendo que alinhar essas duas questões com a profundidade de reflexões que estes temas requerem constituía um desafio extenso demais para uma dissertação de mestrado, foi preciso escolher um caminho e fazer alguns recortes. Nesse sentido, procuramos analisar e localizar o programa residencial na produção de arquitetura moderna brasileira e através deste analisar este programa inserido no processo de difusão desta mesma arquitetura na cidade de João Pessoa. A leitura desse processo procurou reconciliar arquitetura e cidade através de suas relações intrínsecas de produção, o que conduziu a

reflexão sobre os processos de modernização das residências locais a partir do discurso que sustentava a modernização da cidade. A partir dessas escolhas a pesquisa passou a buscar respostas que ajudassem a compreender *o processo de renovação dessas construções*¹²¹ e *a formação de um ambiente propício à recepção de uma arquitetura moderna brasileira*, mais especificamente no setor residencial¹²².

A revisão de textos canônicos sobre a arquitetura moderna brasileira procurando localizar a casa [e o seu papel] na construção de uma narrativa sobre o momento fundante de uma arquitetura moderna nacional tinha por objetivo montar um suporte conceitual preliminar sobre a casa “moderna” “brasileira” e seus elementos característicos com o objetivo último de por em paralelo parte de uma produção residencial moderna nacional e parte de uma produção residencial moderna local [em João Pessoa] como meio de análise do processo de difusão da arquitetura moderna brasileira no que se refere à um conjunto de produção de arquitetos e de iniciativa privada. Tal postura mostrou ser a casa o local privilegiado das novas experimentações¹²³, da renovação e da tentativa de conciliar a “tradição” e o “moderno” – traço essencial da modernidade no Brasil. Fosse essa conciliação consciente, ou não, essa “ambiguidade intrínseca do projeto moderno brasileiro” (TELLES, 1983 *in* GUERRA, 2010, p.23-34) mostrou-se presente no programa residencial moderno, o que talvez ajude a entender porquê dentre os projetos de casas modernas selecionados por Mindlin (1956) obras tão distintas como o Pavilhão de praia da Sra. Jorge Prado (Gregori Warchavchik, 1946. Figura 109) e a casa do arquiteto Vilanova Artigas (projeto do próprio arquiteto, 1949. Figura 110) aparecem juntas com tanta naturalidade.

¹²¹ Quais os agentes envolvidos nesse processo; Quais as motivações para tal renovação; Quais os elementos que definiriam tal “atualização” da paisagem construída; Qual a relação entre as novas construções e o processo ‘produção’ da cidade, são os questionamentos arraigados a essa reflexão.

¹²² Aqui se descortinam as seguintes indagações: que arquitetura moderna brasileira seria esta; como e por onde circulavam as ideias sobre e a favor dessa arquitetura em uma cidade onde não era comum a presença das revistas especializadas.

¹²³ Para Wisnik (*in* ACAYABA, 2007, p.15-16) “o programa da residência unifamiliar é um campo de experimentação clássico da linguagem do arquiteto”, mais ainda, “não raro, são casas as obras que melhor condensaram as renovações propostas pelos grandes arquitetos do século XX”.

Figura 109: Residência Sra. Prado Jorge, 1946. Arq. Gregori Warchavchik. Fonte: Mindlin, 2000.

Figura 110: Residência do arquiteto Vilanova Artigas, 1949. Fonte: Mindlin, 2000.

Nesse sentido, se a leitura erudita permite tais pareamentos não seria motivo de grande espanto ver elementos eleitos/definidos como característicos de uma “arquitetura brasileira” serem reduzidos à condição de uma reprodução meramente formal/plástico de identificação de determinada obra, ou conjunto, como moderna na apropriação dessa arquitetura pela demanda privada. Em alguns projetos locais, a “naturalidade” mencionada parece existir em algumas casas projetadas por arquitetos nas quais as soluções modernas limitaram-se à “fachada principal” voltada aos “olhos da rua”, à organização dos espaços internos e à criação de espaços internos fluidos pelo uso do pé direito duplo. Uma roupagem moderna que ao contrário de ser exceção foi relativamente comum. Martins (1999, p.20) chama a atenção para o fato de que

[...] num dado momento da história do país, a classe média, inclusive das pequenas cidades do interior, teve o *moderno* como valor. E mais surpreendente, tinha uma imagem clara de um projeto arquitetônico – o de Niemeyer ou da “arquitetura brasileira” – como expressão de valor.

Ainda para este autor, essa assimilação seria precedente à realização de Brasília, o que recoloca a discussão do processo de difusão dessa arquitetura sobre outra dimensão e a necessidade de (re)investigá-lo. Por isso, o recorte temporal desta pesquisa concentrou-se nas décadas de 1950 e 1960 e procurou, ao abordar João Pessoa como seu estudo de caso, compreender que modernidade e quais as bases do processo de modernização abriram caminho para a arquitetura moderna e qual a imagem que a traduzia. Parte das respostas a estes questionamentos foram encontradas nos jornais locais. O material publicado nesses periódicos corrobora a identificação de Martins (1999) da apreensão de uma arquitetura brasileira vinculada¹²⁴ à produção de Niemeyer e outros arquitetos, em geral os mesmos que participaram do grupo de trabalho para o desenvolvimento do projeto do MESP/RJ. No entanto, coexistia com tal imagem a qualificação de uma obra como moderna apenas a partir da incorporação de recursos técnicos recentes como o uso do concreto armado e materiais industrializados (novas soluções para impermeabilização, calhas metálicas, etc.).

Com efeito, a cidade modernizava-se sobre as mesmas bases, por um lado através da renovação de sua arquitetura a partir da adoção de formas e linhas “moderníssimas¹²⁵” e, por outro, através da ampliação da infraestrutura urbana e da expansão de sua malha através da ocupação de novos bairros e da gradual conquista do litoral. As ações sobre a cidade nesse período foram determinantes para o futuro desenvolvimento de seus espaços preexistentes e novos, da redefinição de sua morfologia e da dinâmica urbana que marca a cidade até os dias de hoje (Figura 111).

¹²⁴ Segundo notas publicadas em jornal local, uma arquitetura “criada” por Niemeyer [rever capítulo 2].

¹²⁵ Como consta em nota publicada em jornal local (ver Capítulos 2 e 3).

Figura 111: Foto aérea da cidade de João Pessoa. Fonte: Emerson.

Sobre o conjunto da produção residencial erudita em João Pessoa (1950-1960), Pereira (2004, p.152-153) entende que “houve uma produção heterogênea” e isso estava relacionado à diversidade dos profissionais que atuavam na cidade naquele momento como também dentro do conjunto de suas obras. Ainda segundo texto do mesmo autor, as casas desse período “transitavam entre a continuidade às experiências modernas brasileiras consagradas internacionalmente, que foram predominantes durante os estudos dos arquitetos que aí atuavam, e a assimilação do neobrutalismo”. Ressaltamos aqui nossas reservas com relação ao termo “neobrutalismo” e optamos por referir-nos à produção da década de 1960 a partir de influências vindas de São Paulo a partir do deslocamento das discussões sobre arquitetura para este estado.

De fato, esse conjunto de residências modernas revela o alcance de uma linguagem arquitetônica que ajudou a construir a imagem de um Brasil moderno e que procurava se afirmar no cenário internacional como uma nação próspera econômica, cultural e intelectualmente. No entanto, a continuidade dessas experiências estava muito mais próxima das referências formais de uma linguagem consagrada e carioca do que das discussões e revisões críticas pelas quais passavam a produção de arquitetura moderna

brasileira na década de 1960. A modernidade que legitimou o processo de renovação da paisagem urbana – o que inclui a produção de arquitetura – conduzia a uma compreensão do moderno através da incorporação de determinados elementos formais da arquitetura moderna brasileira e de novas técnicas e materiais do campo da indústria de construção civil. Isso foi revelado pelas notas publicadas em jornais locais e pela análise de projetos, material correspondente ao recorte temporal determinado para esta pesquisa.

O quadro identificado por esta pesquisa mostrou-se semelhante ao que ALMEIDA (2011) nos apresentou sobre a produção de arquitetura moderna brasileira na cidade de Campina Grande, cidade paraibana que disputa [até hoje] com a capital João Pessoa espaço de destaque na economia e nas representações políticas do Estado. O desejo de modernização dessas cidades e a arquitetura moderna brasileira posta como referência de modernidade foram fatores de renovação do quadro de profissionais locais envolvidos com a construção civil (arquitetos, engenheiros, projetistas, desenhistas etc.) e a consequente transformação da paisagem local inicialmente levada a cabo pelo poder público e, posteriormente, assumida também pela iniciativa privada. Neste quadro o elemento desencadeador da disseminação da arquitetura moderna no país aparece descolado de uma leitura recorrente na qual seria imprescindível rastrear a atuação de “arquitetos peregrinos, nômades e migrantes” (SEGAWA, 1989; 2002), a circulação de ideias pelas revistas especializadas e a abertura de escolas de arquitetura. Sem dúvidas esses elementos fazem-se presentes, nem como os únicos caminhos para entender esse processo nem como desencadeadores de uma nova linguagem de arquitetura nesses pequenos centros urbanos nacionais, mas como partes de um processo de modernização iniciado nos anos de 1930 e que até 1950 experimentou uma multiplicidade de linguagem até identificar a “arquitetura brasileira” como símbolo de modernidade.

Vistas em paralelo, as experiências de construção de casas modernas nessas duas cidades paraibanas [João Pessoa e Campina Grande] reforça a convicção de que a disseminação de arquitetura moderna brasileira ainda é um campo de estudo que merece reflexões mais profundas a partir do cruzamento das várias experiências brasileiras registradas como partes de um todo que ainda precisa ser analisado como tal. Compreender os múltiplos significados envolvidos nesse processo é uma tarefa que extrapola os limites desta dissertação. Assim, ficam abertas futuras e possíveis trajetórias de pesquisa e aprofundamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

71 ANOS a serviço da cultura paraibana. Jornal **A União**, João Pessoa, p.27, 02 fev. 1963.

A CASA do Jornalista e seu esforçado presidente. Jornal **A União**, João Pessoa, p.05, 06 jun. 1951.

A CONSTRUÇÃO do Edifício Comercial. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 10 ago. 1951.

A FOTO ao lado. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 06, 23 jan. 1965.

A FUTURA sede do I.A.P.B. em João Pessoa. Jornal **A União**. João Pessoa, p.5, 28 mai. 1958.

A SOLUÇÃO. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 08, 24 fev. 1967.

ACAYABA, Marcos. **Marcos Acayaba**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

AGÊNCIA bancária. **Acrópole**, São Paulo, nº 373, p.34-5, maio 1970.

ALBERTON, Josicler Orbem. **Influência modernista na arquitetura residencial de Florianópolis**. Florianópolis, 2006. Dissertação de Mestrado – PPGAU/UFSC.

ALMEIDA, Adriana Leal de. **Modernidade e Modernização: uma leitura sobre a arquitetura moderna de Campina Grande**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011.

_____. **Arquitetura Moderna Residencial em Campina Grande: registros e especulações (1960-1969)**. Trabalho Final de Graduação. João Pessoa, CAU/UFPB, 2007.

ALMEIDA, Máisa Fonseca de. **Revista Acrópole Publica Residências Modernas: análise da revista Acrópole e sua publicação de residências unifamiliares modernas entre os anos de 1952 a 1971**. São Carlos, 2008. Dissertação (mestrado) – PPGAU, Escola de Engenharia de São Carlos-USP, São Paulo.

AMARAL, Isabel. **Um olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsóí, 1953/1970**. Natal, 2004. Dissertação de Mestrado. PPGAU/UFRN. Londres, 1999. Tese (doutorado) – Faculty of the Built Environment, The Barlett School of Graduate Studies, University College London.

AMORIM, Luiz do Erário. **The Sectors' Paradigm: a study of the spatial and functional nature of modernist housing in Northeast Brazil**.

ANDRADE, Artur Sampaio. **Arquitetura Residencial Modernista: a influência da escola carioca nos projetos de Anísio Medeiros em Teresina**. Brasília, 2005. Dissertação (mestrado) – PPGAU, Universidade de Brasília.

ARAÚJO, Ricardo. **Arquitetura Residencial em João Pessoa PB: a experiência moderna nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, PPGAU/UFRN, 2010.

ARQUITETO britânico ficou entusiasmado com Brasília. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 05, 25 jan. 1959.

ARQUITETO paulista é primeiro da EXPOR-70. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 08, 26 abr. 1969.

ARQUITETURA Brasileira. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 04, 02 dez. 1953.

ARQUITETURA e Arte Pura. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 17 out. 1959.

ARQUITETURA e Urbanismo. Jornal **A União**, João Pessoa, p.05, 08 mai. 1956.

ARQUITETURA no Nordeste. **Casa & Jardim**, São Paulo, nº 153, p. 36-41, out. 1967.

ARQUITETURA Social. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 15 mar. 1960.

ARRUDA, Ângelo Vieira de. A Popularização dos Elementos da Casa Moderna em Campo Grande – Mato Grosso do Sul. In: **I Seminário Docomomo Norte-Nordeste**, 8-11 mai. 2006. Recife. **Anais**.

ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a “Boa Vizinhança”: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945**. Tese (doutorado) – FAUUSP. São Paulo, 2007.

BARRETO, Maria Cristina R. **Imagens da Cidade: a ideia de progresso nas fotografias da Cidade da Parahyba (1870-1930)**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Ciências Sociais/UFPB/1996.

BORGES, Haroldo Escorel. João Pessoa-PB. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Enciclopédia dos municípios brasileiros**: v.17. Rio de Janeiro, 1960. p. 281-304.

BRAGA, Rubem. **Modernismo**. Jornal A União, João Pessoa, p.04, 12 mar. 1952.

_____. **Módulo**. Jornal A União, João Pessoa, p.04, 03 mar. 1955.

BRASÍLIA, assombroso alarde da técnica moderna. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 02, 04 abr. 1959.

BRASÍLIA entusiasma aos portugueses. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 02, 04 nov. 1959.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 2003.

BUZZAR, Miguel. **A Ideia de uma Casa Brasileira**. In: **V Seminário Docomomo Brasil**, 27-30 out. 2003. São Carlos/SP. **Anais**.

CABRAL, Renata. **Mario Russo**: um arquiteto racionalista italiano em Recife. São Carlos, 2003. Dissertação de Mestrado – EESC/USP.

CAIXA Econômica Federal da Paraíba. Jornal **A União**, João Pessoa, p. 01, 08 out. 1950.

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARLUCCI, Marcelo. **As casas de Lúcio Costa**. Dissertação (mestrado) – PPGAU, Escola de Engenharia de São Carlos-USP, São Paulo, 2005.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CAVALCANTI, Pautília. **Arquitetura Moderna na Orla Marítima: a produção residencial nas praias de João Pessoa**. Trabalho Final de Graduação. João Pessoa, CAU/UFPB, 2008.

CHAVES, Carolina. **João Pessoa: verticalização, progresso e modernidade. Registro dos prédios altos (1958 – 1975)**. Trabalho Final de Graduação. João Pessoa, CAU/UFPB, 2008.

CIDADE de contrastes. Jornal **A União**, João Pessoa, p.3, 13 fev. 1968.

CIDADE de João Pessoa. Jornal **A União**, João Pessoa, p. 04, 09 fev. 1952.

CITTADINO, Monique. **Poder local e ditadura militar: o governo João Agripino (1965-1971)**. São Paulo: Edusc, 2006.

[COPACABANA]. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 01, 06 mar. 1969.

CORREIA, Telma de Barros. **A Construção do Habitat Moderno no Brasil – 1870-1950**. São Carlos: RiMA, 2004. 115p.

COSTA, Carolina e LIMA, Raoni. Analisando uma casa moderna. In: **VI Seminário Docomomo Brasil**, 2005. Niterói (RJ). **Anais**.

COSTA, Lúcio. **Sobre Arquitetura**. (Alberto Xavier, org.). Porto Alegre: UniRitter Eds, 2007.

_____. **Registro de Uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997 (2ª. ed.).

CRESCER a cidade. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 03, 18 jan. 1963.

CRESCIMENTO de Tambaú. Jornal **A União**, João Pessoa, p.3, 13 jul. 1960.

CRESCIMENTO urbano. Jornal **A União**, João Pessoa, p. 03, 21 fev. 1957.

CRESCIMENTO vertical. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 23 fev. 1969.

EDIFÍCIO Caricé. **Diário da Borborema**, Campina Grande, p.05, 26 nov. 1964.

EDIFÍCIO da Reitoria: a estrutura ficará pronta dentro de 240 dias. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 08 jan. 1963.

EDIFÍCIO de apartamentos. **Acrópole**, São Paulo, n. 243, p.110-110, jan. 1959.

EDIFÍCIO em Salvador. **Acrópole**. São Paulo, nº 218, p.43, fev 1957.

ELIZBETH II assistiria inauguração de Brasília. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 01, 25 mai. 1959.

FALTAM 12 mil arquitetos e engenheiros para as necessidades do Brasil. Jornal **A União**, João Pessoa, p.02, 6; 20 dez. 1958.

FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: Museu da Arte de São Paulo, 1965.

FREYRE, Gilberto. **A Casa Brasileira**. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971.

FURTADO, Celso (coord.). **Brasil: Tempos Modernos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GAMA E MELO, Virgínius da. Niemeyer: quase uma biografia. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 04, 23 out. 1968.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942**. New York, Modern Art Museum, 1943.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp.55-80.

GUERRA, Abílio (Org.). **Textos Fundamentais** sobre história da arquitetura moderna brasileira: 1. São Paulo: Romano Guerra: 2010(a).

GUERRA, Abílio; CASTROVIEJO, Alessandro. **Casas do século XX**. Revista Eletrônica **Vitruvius**. Arquitectos 074, jul. 2006. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq074/arq074_01.asp. Acessado em: 20 fev. 2008.

_____. **Textos Fundamentais** sobre história da arquitetura moderna brasileira: 2. São Paulo: Romano Guerra: 2010(b).

HARAGUCHI, Hideaki. **Comparative Analysis of 20th-century houses**. New York: Rozzoli, 1989.

HOTEL turístico. Jornal **A União**. João Pessoa, p.3, 11 fev. 1967. LANÇADA ontem. Jornal **A União**. João Pessoa, p.8, 27 ago. 1968.

IAPI vai ter prédio próprio. Jornal **A União**. João Pessoa, p.03, 30 ago. 1966.

INOPORTUNIDADE. Jornal **A União**. João Pessoa, p.03, 09 mar. 1969.

JARDIM Tambauzinho. Jornal **A União**, João Pessoa, p.04, 21 dez. 1953.

JORNALISTAS chineses entusiasma-se com Brasília. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 02, 09 jul. 1959.

LARA, Fernando. Espelho de Fora: arquitetura brasileira vista do exterior. Revista Eletrônica **Vitruvius**. Texto Especial 012, set. 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp012.asp>. Acessado em: 20 fev. 2010.

_____. **Popular Modernism**: an analysis of the acceptance of modern architecture in Brazil. 2001. Tese (Doutorado) – University of Michigan, Michigan, 2001.

_____. A insustentável leveza da modernidade: Revista Eletrônica **Vitruvius**. Texto Especial 276, fev. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp276.asp>. Acessado em: 20 fev. 2010.

LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado atual da arquitetura e do urbanismo**. (postfácio de Carlos Ferreira Martins). São Paulo: CosacNaify. 2004.

LE CORBUSIER; PIERREFEU, François de. **La casa del hombre**. Tradução: Roser Berdagué. Barcelona: Editorial Poseidon, S.L., 1979.

LE MOS, Carlos. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo, Melhoramentos/EDUSP, 1979.

_____. **História da casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.

MAGESTOSO hotel será construído em Tambaú. Jornal **A União**, João Pessoa, p.7-8, 07 mar. 1961.

MANÁIRA: o bairro nascente de Tambaú. Jornal **A União**, João Pessoa, p.02, 05 jul. 1956.

MARIZ, Celso. **Tambaú Copacabaniza-se**. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 13 mai. 1956.

MARTINS, Carlos. **Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; A obra de Lúcio Costa 1924-1952**. São Paulo, 1987. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP.

_____. Clodoaldo Gouveia: Um Pioneiro Esquecido. Revista **AU**, n. 18, p. 36-41, 1988.

_____. Hay algo de irracional. Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña. **Block** Revista de La Cultura de La Arquitectura La Ciudad y El Territorio, Buenos Aires, v. 4, n. 4, p. 8-22, 1999.

_____. O Fixo e o Fluxo. Arquitetura na fronteira entre o construído e o sócio-cultural. In: Feldman, Sarah; Fernandes, Ana. (Org.). **O Urbano e o Regional no Brasil Contemporâneo**. 1 ed. Salvador: EDUFBA / FEUNESP/ ANPUR, 2007, v. , p. 191-204.

MEDEIROS, Maurício de. **Impressão de São Paulo**. Jornal A União, João Pessoa, p.04, 10 ago. 1951.

MIGUEL, Jorge. **A Casa**. Londrina: EDUEL, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Tradução: Lauro Cavalcanti. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000.

MINEIROS ganharam prêmio internacional de arquitetura. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 07, 28 nov. 1961.

MOURA, Berthilde, MOURA, Aníbal & PORDEUS, Thelma. **Patrimônio Arquitetônico e Urbanístico de João Pessoa: um pré-inventário**. Trabalho Final de Graduação. João Pessoa, CAU/UFPB, 1985.

NERY, Juliana; SANTOS, Isabela. Expressões do Moderno Sergipano: as residências unifamiliares do bairro São José nos anos 50 e 60. In: **I Seminário Docomomo Norte-Nordeste**, 8-11 mai. 2006. Recife. **Anais**.

NIEMEYER e Tambaú. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 04, 17 mai. 1951.

NOTÁVEL expressão de arquitetura: O Edifício das Nações Unidas, colaborou na construção da importante obra o brasileiro Niemeyer. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 03, 25 mar. 1953.

NOTURNO do “Ponto de Cem Réis”. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 02, 07 set. 1952.

NOVOS Edifícios. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 03, 30 nov. 1958.

O AEROPORTO de Santa Rita. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 02, 04 mar. 1954.

O DESENVOLVIMENTO urbanístico da capital. Jornal **A União**, João Pessoa, p. 05, 5 ago. 1952.

O EDIFÍCIO do IPASE. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 2 fev. 1951.

O IAPB inicia: a construção (10 andares) do seu edifício sede. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 03, 25 out. 1957.

O PRÉDIO mais alto da cidade. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 03, 31 jan. 1958.

PASSARELA de carros. **Jornal A União**, João Pessoa, p.03, 19 fev. 1970.

PEDRA fundamental do edifício João Marques. **Jornal A União**, João Pessoa, p.08, 10 dez. 1965.

PELOS caminhos do mundo. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 04, 23 jan. 1953.

PEREIRA, Fúlvio. **Difusão da Arquitetura Moderna na cidade de João Pessoa (1956-1974)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

PLANEJAMENTO Econômico e Estatística. Revista **Era Nova**, n. 101, João Pessoa, p.06, jul.1959.

POR QUE Tambaú?. Revista **Tambaú**, n.1, João Pessoa, p.03, abr. 1966.

POSTAL da província. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 06 nov. 1953.

PROGRESSO da Cidade. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 08 mar. 1956.

PROGRESSO de João Pessoa. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 22 jun. 1956.

QUEIROZ, Otacílio N. de. De hoje e de Ontem: A beleza na utilidade. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 08, 25 dez. 1957.

RÊGO, José Lins. **Estilo Moderno**. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 03 set. 1952.

RENOVAÇÃO do país. Jornal **A União**. João Pessoa, p. 03, 14 nov. 1959.

RESIDÊNCIA de praia em Recife. **Acrópole**. São Paulo, nº 212, p.80-1, julho 1956.

ROCHA, Mércia Pereira. **Manifestações da Arquitetura Moderna em João Pessoa**. Trabalho Final de Graduação João Pessoa, CAU/UFPB, 1987.

RODRÍGUEZ, Walfredo. **Roteiro Sentimental de uma Cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.

SAMPAIO NETO, Paulo C. **Residências em Fortaleza, 1950 – 1979: contribuições dos arquitetos Liberal de Castro, Neudson Braga e Gerhard Bormann**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU-USP, Universidade de São Paulo, 2005.

SANTOS (1981)

SEGAWA, Hugo. Arquitetos Peregrinos, nômades e migrantes. In: **Arquiteturas no Brasil/Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988, p.9-13.

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

SIMMEL, Georg. **As Grandes Cidades e a Vida do Espírito**.

TAMBAÚ. Jornal **A União**. João Pessoa, p.3, 31 ago. 1968.

TINEM, Nelci. **O Alvo do Olhar Estrangeiro**. João Pessoa: Manufatura, 2001.

_____ (Org.). **Fronteiras, marcos e sinais: leituras das ruas de João Pessoa**: UFPB, 2006.

TRAJANO FILHO, Francisco. **Vanguarda e Esquecimento: a obra de Clodoaldo Gouveia**. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1999.

_____. **D.V.O.P.: Arquitetura Moderna, Estado e Modernização (Paraíba, Década de 1930)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003.

_____. Do rio ao mar: uma leitura de João Pessoa ente as duas margens. In: TINEM, Nelci (Org.). **Fronteiras, marcos e sinais: leituras das ruas de João Pessoa**: UFPB, 2006. Introdução 1, p.19-46.

UMA RESIDÊNCIA em Alagoas. **Acrópole**, São Paulo, nº 204, p. 542-5, julho 1955.

UMA TENDÊNCIA da cidade. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 19 jun. 1953.

UM NOVO bairro elegante para João Pessoa. Jornal **A União**, João Pessoa, p.05, 16 mar. 1950.

UM PROBLEMA – uma solução. Jornal **A União**, João Pessoa, p.08, 16 out. 1966.

UNIVERSIDADE da Paraíba. Jornal **A União**, João Pessoa, p.08 05 jan. 1963.

URBANIZAÇÃO da cidade: os estabelecimentos comerciais invadem a Duque de Caxias. Jornal **A União**, João Pessoa, p.02, 05; 22 mar. 1956.

VIADUTO. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 17 jul. 1970.

VIADUTO e papo. Jornal **A União**, João Pessoa, p.03, 19 mar. 1970.

VIEIRA, Júlio. “Capital das Acácias”: um problema: uma solução. Jornal **A União**, João Pessoa, p.01, 07, 08; 16 out. 1966.

XAVER, Alberto (org.). **Depoimento de uma Geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Roberta. **Casas Modernas na Orla Marítima de João Pessoa 1960 a 1974**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, PPGAU/UFRN, 2011.