

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

**Monumentalidade e Tradição Clássica:
a obra pública de Acácio Gil Borsoi.**

Amanda Rafaelly Casé Monteiro

RECIFE, 2013.

AMANDA RAFAELLY CASÉ MONTEIRO

**Monumentalidade e Tradição Clássica:
a obra pública de Acácio Gil Borsoi.**

Dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade
Federal de Pernambuco para
obtenção do título de Mestre em
Desenvolvimento Urbano.

Área de Concentração: Projeto de
Arquitetura e Cidade

Orientador: Prof. Dr. Fernando
Diniz Moreira

RECIFE, 2013.

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

- M772 Monteiro, Amanda Rafaelly Casé
Monumentalidade e Tradição Clássica: a obra pública de Acácio Gil Borsoi / Amanda Rafaelly Casé Monteiro. – Recife: O Autor, 2013.
181p.: Il.; fig.; 30 cm.
- Orientador: Fernando Diniz Moreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Desenvolvimento Urbano, 2013.
- Inclui bibliografia e apêndice.
1. Monumentos. 2. Classicismo na Arquitetura. 3. Arquitetura Pública.
4. Borsoi, Acácio, 1924-. I. Moreira, Fernando Diniz (Orientador). II.
Título.

711.4 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2013-61)



Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco

Ata de Defesa de dissertação em Desenvolvimento Urbano da mestranda AMANDA RAFAELLY CASÉ MONTEIRO.

Às 14.30 horas do dia 01 de março de 2013 reuniu-se na Sala de Aula do Programa, a Comissão Examinadora de dissertação, composta pelos seguintes professores: Fernando Diniz Moreira (orientador), Ruth Verde Zein (examinadora externa), Virgínia Pitta Pontual e Guilah Naslavsky (examinadoras internas) para julgar, em exame final, o trabalho intitulado “MONUMENTALIDADE E TRADIÇÃO CLÁSSICA: A OBRA PÚBLICA DE ACÁCIO GIL BORSOI”, requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Desenvolvimento Urbano. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Fernando Diniz Moreira, após dar conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Pelas indicações, a candidata foi considerada _____. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar eu Renata de Albuquerque Silva, lavrei a presente ata, que será assinada por mim, pelos membros participantes da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 01 de março de 2013.

- Indicação da Banca para publicação ()’

Prof. Fernando Diniz Moreira
Orientador

Profa. Ruth Verde Zein
Examinador Externo/Universidade
Presbiteriana Mackenzie

Profa. Virgínia Pitta Pontual
Examinadora Interna/PPG/MDU

Guilah Naslavsky
Examinadora Interna/PPG/MDU

Renata de Albuquerque
Assistente em Administração
do PPG/MDU

Amanda Rafaelly Casé Monteiro
Candidata

Dedico toda minha pesquisa a Acácio Gil Borsoi,
que por meio da sua arquitetura e amigos tornou-me
mestre e apaixonada por arquitetura.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é a concretização de quatro anos de pesquisa dedicados aos edifícios públicos de Acácio Gil Borsoi. Entristecida com a morte do arquiteto logo no início deste período, pensei que encontraria dificuldades para encontrar fontes para essa pesquisa. Entretanto graças à personalidade de Borsoi, encontrei pessoas sempre dispostas a me ajudar na pesquisa e na descoberta dessa pessoa e arquiteto excepcional. Obrigada Borsoi por me abrir portas e ajudar a tornar-me arquiteta e mestre!

Agradeço a Deus responsável por essa vitória, a Lourival Parente, pela amizade e auxílio na pesquisa, ao meu orientador Fernando Diniz, pela atenção em todo período da pesquisa e a FACEPE, pelo essencial auxílio financeiro.

Ainda é essencial agradecer às muitas pessoas e instituições que me ajudaram. Pelas pessoas que me receberam em suas cidades e me acolheram. Em Teresina, agradeço ao já citado Lourival Parente, a Indira Matos e a Eduardo Borsoi. Em Fortaleza, a Luis Fiuza, Beatriz Diógenes e toda equipe de engenharia do Ministério da Fazenda. Em Uberlândia, a Lucas Parente, a Joaquim, a Paulo Ferolla (ex-prefeito de Uberlândia) e toda sua família pela recepção e companhias agradáveis. Às instituições as quais estudei pela recepção agradável, acesso aos acervos e entrevistas com funcionários.

Por fim e não menos importantes, às pessoas que dividiram comigo todas as emoções, dúvidas e dificuldades durante esse caminhar do curso de Arquitetura à finalização da pesquisa no mestrado. Agradeço a Walter, pela companhia e apoio constantes, a minha família e a minha mãe, Cláudia Casé, que me cederam forças para sempre continuar. A Virginia Pontual que me ensinou o que é pesquisa e me contagiou a amá-la. Aos professores do curso de graduação e pós-graduação pela dedicação e amor ao ensino e por contagiar-me a seguir a carreira acadêmica. A Janaína Lima, Mariana Pontes e José Walter pelo apoio e correções desse produto final. Aos meus amigos do Colégio, da Faculdade, do VPRG arquitetos associados e da FAVIP pela torcida.

RESUMO

MONTEIRO, Amanda Rafaelly Casé. Monumentalidade e Tradição Clássica: a obra pública de Acácio Gil Borsoi. Dissertação em Projeto de Arquitetura e Cidade no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, MDU/UFPE, 2013.

Orientador: Fernando Diniz Moreira
Defesa: 01/03/2013.

O trabalho explora as repercussões na arquitetura de Acácio Gil Borsoi de um tema fundamental no debate nacional e internacional do pós-guerra: a busca por uma nova monumentalidade capaz de responder aos anseios por símbolos de vida comunitária. O Brasil se consagrou na crítica internacional com um dos edifícios precursores no desafio de uma arquitetura monumental, o Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro. Em seu projeto arquitetônico, tinha o compromisso de representação pública e monumental, que foi apresentada por meio de dois artifícios, a utilização de princípios arquitetônicos prototípicos imanentes, como os greco-romanos, e o desejo de alcançar a nova monumentalidade. Configurou-se assim, a fórmula da monumentalidade brasileira: composição modernista e princípios clássicos como definidores da imagem pública. O objetivo geral dessa pesquisa foi estudar por meio da obra pública de Acácio Gil Borsoi a permanência da Monumentalidade, clássica e moderna, na Arquitetura Moderna Brasileira. Os objetos de estudo consistem nos edifícios públicos do arquiteto, construídos entre os anos 1972 a 1993, foram o Palácio da Justiça de Teresina (1972), o Ministério da Fazenda de Fortaleza (1975), a Assembleia Legislativa do Piauí (1984) e o Centro Administrativo de Uberlândia (1990), edifícios que sintetizaram a preocupação com o civismo e com a representatividade da comunidade na obra de Borsoi. Primeiramente o estudo dedicou-se ao conhecimento dos tipos de edifícios públicos a fim de compreender a existência de elementos prototípicos. Depois os edifícios foram estudados sobre a óptica da monumentalidade clássica, pelos princípios clássicos citados por Vitruvius e da nova monumentalidade, nos escritos Sigfried Giedion, o qual alertou para a necessidade de a arquitetura moderna dar respostas às necessidades de conjuntos monumentais que representassem a organização da vida cívica. A partir disso, as obras foram analisadas pelos seus caracteres monumentais clássicos e modernos permitindo a compreensão da permanência da monumentalidade na arquitetura moderna brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Monumentalidade, Tradição Clássica, Acácio Gil Borsoi, edifício público.

ABSTRACT

Work explores the repercussions in the Acácio Gil Borsoi's architecture of a fundamental theme in the national and international debate on the post-war: the search for a new monumentality able to respond to the needs by symbols of community life. Brazil established in the international review one of the buildings precursors in the challenge of a monumental architecture, the Ministry of education and Healthy in Rio de Janeiro. In his architectural design, he was the commitment of public and monumental representation, that was presented by two ways, the use of architectural principals immanent prototypical, as the Greco-Roman, and the desire to achieve the new monumentality. Configured thus, the Brazilian formula monumental: modernist composition and classical principals as defining the public image. The general objective of this research was study although Acácio Gil Borsoi's public work the permanence of monumentality, classical and modern, in Brazilian modern architecture. The objects of study entails in the public buildings of the architect, built between the years 1972 to 1993, were the Palace of Justice in Teresina (1972), the Ministry of Finance of Fortaleza (1975), the Legislative Assembly of Piauí (1984) and the Administrative Center of Uberlândia (1990), buildings synthesized concern about public spirit and the representativeness of the community in the Borsoi's work. Firstly, the study devoted to the knowledge of the types of public buildings in order to understand the existence of prototypical elements. After the buildings were studied on the optical of the classical monumentality, for classical principles cited by Vitruvius and of the new monumentality, in the writing Sigfried Giedion, which warned of the need for the modern architecture to respond to the needs of monumental collection that represent the organization of the civic life. From this, the works were analyzes for their classical and modern monumental characters, allowing a understanding the permanence of the monumentality in the modern Brazilian architecture.

KEYS WORD: Monumentality, Classical Principles, Acácio Gil Borsoi, public buildings.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
-----------------	----

Capítulo 1 – Estado, instituições e edifícios públicos = Monumentos

1.1 Estado e dimensão pública.....	15
1.2 Instituições públicas e seus edifícios.....	17
1.3 Novos tipos de edifícios públicos.....	29
1.4 O edifício público como monumento.....	35

Capítulo 2 – Tradição Clássica e Nova Monumentalidade

2.1 Tradição Clássica e seus princípios.....	39
2.1.1 Simetria.....	41
2.1.2 Ordem.....	42
2.1.3 Proporção.....	45
2.1.4 Eritmia.....	46
2.1.5 Decoro.....	47
2.1.6 Economia.....	49
2.2 Difusão da Tradição Clássica.....	50
2.2.1 O método de ensino da <i>École des Beaux Arts</i>	54
2.3 Caminho para uma Nova Monumentalidade.....	57
2.3.1 Monumentalidade Brasileira.....	

Capítulo 3 – Acácio Gil Borsoi

3.1 A influência de Antonio Borsoi.....	71
3.2 Ambiência Carioca.....	73
3.3 Formação Acadêmica.....	78
3.3.1 As disciplinas, os professores da FNA e os estágios.....	87
3.4 Percurso Profissional.....	95

Capítulo 4 – Palácio da Justiça.....105

4.1 Monumentalidade Clássica.....	109
4.2 Nova Monumentalidade.....	119

Capítulo 5 – Ministério da Fazenda de Fortaleza.....126

5.1 Monumentalidade Clássica.....	131
5.2 Nova Monumentalidade.....	144

Capítulo 6 – Assembleia Legislativa do Piauí.....152

6.1 Monumentalidade Clássica.....	157
6.2 Nova Monumentalidade.....	169

Capítulo 7 – Centro Administrativo de Uberlândia.....179

4.1 Monumentalidade Clássica.....	184
4.2 Nova Monumentalidade.....	196

CONCLUSÃO.....206

REFERÊNCIAS.....214

ANEXO.....228

INTRODUÇÃO

A arquitetura surgiu, segundo o antropólogo Peter Wilson, da criação de uma arquitetura doméstica que respondesse a uma demanda de uma sociedade que se concentrava (daí as paredes), que adotava relações entre seus membros (daí os recortes de janelas e portas) e que tinha interesse de documentar e manter narrativas simbólicas. A partir disso, a arquitetura transformou-se em um símbolo da humanidade antes mesmo da escrita.¹

Desde sua criação, percebe-se, portanto, que mais que “um abrigo ou objeto estético”, a arquitetura se configurou como “um instrumento ético” que por meio dos limites de seu fechamento, dos recortes das janelas e de seus materiais estabeleceu diferenciações e conexões entre espaços e eventos, como público e privado, por exemplo.² A arquitetura, mais que função ou espaço (o vazio como matéria da arquitetura³), concretiza relações éticas que definem àquela sociedade no tempo, no espaço (território) e na cultura de uma época.

O simbolismo e a capacidade de expor valores éticos desde cedo presentes na arquitetura sofreram um abalo com a emergência da era moderna. Com os novos métodos construtivos, novas demandas sociais e novos princípios estéticos, a arquitetura moderna tendeu a rejeitar formas arquitetônicas do passado. Os arquitetos modernos, que se dedicaram a produzir edificações para as funções da vida moderna- como as estações de trem, as fábricas e até a renovar o tipo mais antigo, a casa, agora “máquina de morar - tiveram dificuldade de lidar com a monumentalidade de representar o poder e a ideologia necessária ao Estado.⁴

Essa incapacidade de projetar algo novo com a simbolização dos valores éticos fez com que muitos arquitetos recorressem a uma abordagem historicista para os programas públicos, por exemplo. Essa corrente historicista foi disseminada em novas nações independentes, nos democráticos Estados Unidos e França e nos regimes autoritários da União Soviética (1917-1922), da Itália Fascista (1922) e da Alemanha do Terceiro Reich.

¹ WILSON, Peter apud CABRAL FILHO, José dos Santos. Arquitetura como instrumento ético frente às tecnologias de disjunção espaço-tempo. In MALARD, Maria Lúcia. *Cinco Textos sobre Arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.72.

² CABRAL FILHO, José dos Santos, 2005, p.72.

³ COUTINHO, Evaldo. *O espaço da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

⁴ FRAMPTON, Kenneth. *Historia Critica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.255.

A destruição fruto da Segunda Guerra Mundial acentuou a necessidade de reconstrução de cidades inteiras, incluindo bairros e centros cívicos. Nos anos do pós-guerra ficou claro que o retorno às cansadas formas clássicas era inviável e indesejável. Dessa forma, muitos críticos apontaram a perda da capacidade de construir espaços que expressassem valores cívicos com dimensões humanistas e comunitárias.

No manifesto *Nine Points on Monumentality* (1943), Sigfried Giedeon, José Luis Sert e Fernand Léger sustentam que os monumentos são expressões fundamentais da cultura humana, marcos que deveriam sobreviver à época na qual foram construídos e servir de elo com os antepassados.⁵ Segundo os autores, estes materializariam a demanda de uma determinada sociedade por símbolos de sua força coletiva. No entanto, a forma como a monumentalidade foi utilizada entre meados dos séculos XIX e XX levou a uma banalização da mesma.

A “fórmula” para garantir uma monumentalidade foi discutida em um Simpósio da revista *Architectural Review*, em 1948. Nos discursos dos críticos ora a monumentalidade seria garantida pela integração das artes e criação de centros cívicos ora pelo retorno à fórmula clássica.⁶ Na prática arquitetônica, excluindo as obras de repertório historicista, arquitetos como Auguste Perret, Tony Garnier, Le Corbusier e Mies Van der Rohe estabeleceram suas sínteses pessoais entre Classicismo e Modernidade a fim de criar obras com linguagem modernista e imagem ética ao longo do século XX.

Giedion e Stamo Papadaki apontaram o Ministério de Educação e Saúde, no Brasil, como o único prédio de sua década que tinha sido bem sucedido ao criar uma arquitetura cívica a partir de meios contemporâneos⁷. Este edifício foi de fato inovador por conter respostas aos anseios modernos de uma arquitetura capaz de emocionar, representar a sociedade e convidar a comunidade a participar da vida pública. Isso foi atingido por meio do esforço dos arquitetos em comunicar valores cívicos não apenas por meio do edifício, mas, sobretudo pela criação de um conjunto cívico. O compromisso de representação pública e monumental foi apresentado por meio de dois artifícios: a utilização de princípios arquitetônicos prototípicos imanentes, como os greco-romanos, e o desejo de alcançar a nova monumentalidade. Assim, a Arquitetura Moderna Brasileira foi pioneira no uso concomitante do modernismo e dos princípios clássicos para se atingir a monumentalidade

⁵ SERT, Jose Luis, GIEDEON, Sigfried, LÉGER, Fernand. *Nine Points on Monumentality*. *Harvard Architecture Review*, Cambridge, v. 4, p.62-63, 1984.

⁶ In search of a new monumentality. *Architectural Review*, Londres, n.104, p. 117-128, set. 1948.

⁷ COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, São Paulo, n. 102, p.142, ago.1987.

na era moderna. Essa associação não se esgotou naquele momento, mas persistiu nas décadas seguintes.

Para melhor compreender essa forma de conceber edifícios públicos pelos arquitetos brasileiros foram escolhidos os projetos de edifícios públicos de Acácio Gil Borsoi, uma figura chave na disseminação da arquitetura moderna no Nordeste. Os edifícios estudados, construídos entre os anos 1975 a 1993, foram o Palácio da Justiça de Teresina (1972-1975), o Ministério da Fazenda de Fortaleza (1975-1977), a Assembleia Legislativa do Piauí (1982-1984) e o Centro Administrativo de Uberlândia (1990-1993), edifícios que sintetizaram a preocupação com o civismo e com a representatividade da comunidade na obra de Borsoi.

Dessa forma, o objetivo geral dessa pesquisa foi estudar por meio da obra de caráter público de Acácio Gil Borsoi a permanência da Monumentalidade, clássica e moderna, na Arquitetura Moderna Brasileira. A Monumentalidade Clássica, estudada pelos princípios da tradição clássica, citados por Vitruvius, e os elementos prototípicos presentes nos edifícios públicos do passado e a moderna pela Nova Monumentalidade definida pelos autores Giedion, Sert e Léger em seus artigos.

Como objetivos específicos têm-se: estudar os tipos de edifícios públicos compreendendo sua configuração e composição a fim de identificar a existência de elementos prototípicos; definir os princípios da tradição clássica e do monumento moderno a fim de entender quais e como Borsoi utilizou-os nas suas obras; identificar a origem da influência clássica nas obras de Borsoi, compreendendo como ele a via e como foi filtrada em sua obra e por fim, analisar as obras definindo sua monumentalidade a partir de suas referências clássicas e da nova monumentalidade confirmando a existência da permanência desses conceitos na Arquitetura Moderna Brasileira.

Além de apresentar a continuidade da monumentalidade na arquitetura brasileira, o estudo desses edifícios, numa época de crise da imagem das instituições públicas, se faz necessário como proposta para as instituições reaverem o respeito e a confiança da população. Esses edifícios se apresentam como uma alternativa à presente incapacidade das instituições públicas de produzirem uma imagem de nação.

Em termos teóricos, procurou-se inicialmente entender a origem do tipo edifício público, o papel do Estado para gerir a convivência em sociedade e a apresentação dos espaços dessa instituição como representativos da sociedade, baseados, sobretudo, em Hannah Arendt e

Richard Sennet. Nesse percurso foram identificados muitos elementos e espaços prototípicos que estiveram presentes desde a antiguidade até as obras modernas.

Como a linguagem clássica foi profundamente associada com a monumentalidade, dedicamos-nos ao estudo dessa linguagem por meio de autores como Leon Battista Alberti, Julien Guadet e Andre Lurçat; a formação e difusão do método *Beaux-Arts* de ensino e projeto em Donald Egbert e John Haberson. A nova monumentalidade, a monumentalidade moderna, foi estudada nos artigos de Sigfried Giedon, Jose Luis Sert, Fernand Léger. O objetivo do estudo desses temas foi compreender como essas linguagens foram sintetizadas na obra do arquiteto Acácio Gil Borsoi, revisto por meio da historiografia local.

Os edifícios foram organizados cronologicamente e analisados, identificando seu *contexto* (histórico, político e arquitetônico), a *obra* (descrição do projeto), a *monumentalidade clássica* (referências e princípios clássicos presentes na obra), os princípios da *nova monumentalidade* e *considerações parciais*, onde há a caracterização da monumentalidade segundo seus valores de rememoração, histórico e artístico, baseados em Choay e Riegl, apresentando a permanência dos valores clássicos e modernos para a concretização do monumento moderno brasileiro.

Para estudo das obras foram realizados levantamento iconográfico (imagens, fotos, plantas e croquis) e documental (matérias de jornais, documentos sobre o arquiteto), visitas de campo e entrevistas. Em Recife, buscaram-se imagens e projetos arquitetônicos dos edifícios no Escritório Borsoi e Arquitetos Associados. Em Teresina, foram cedidas imagens pela Assessoria de Comunicação do Palácio da Justiça de Teresina, por Dinavan Fernandes em seu acervo e pela Construtora Lourival Parente. Ainda em Teresina, foram pesquisados artigos e propagandas da construção e inauguração dos edifícios no jornal *O Dia* e documentos presentes no Arquivo Público do Piauí.

Em Fortaleza, todo o projeto arquitetônico, de ambientação e paisagístico estavam à disposição no Departamento de Engenharia do Ministério da Fazenda de Fortaleza. Em Uberlândia, imagens foram cedidas pela Assessoria de Comunicação da Câmara de Vereadores de Uberlândia e pela Secretaria de Cultura da cidade. No Rio de Janeiro, foram buscados documentos sobre Borsoi no Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ, as ementas das disciplinas cursadas pelo arquiteto no Museu Dom João VI, os livros estudados pelos alunos na ENBA-FNA na Biblioteca da FAU-UFRJ e documentos da fundação da Faculdade Nacional da Arquitetura (FNA) no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC).

As visitas de campo foram realizadas às obras em Teresina, Fortaleza e Uberlândia, em janeiro de 2010 e julho de 2012, onde foram realizados o levantamento fotográfico e as entrevistas. Ainda foi visitada a cidade do Rio de Janeiro, em janeiro de 2012, para compreensão da ambiência carioca na época em que o arquiteto vivia na cidade.

As entrevistas foram muito relevantes no desenvolvimento deste trabalho devido à pouca bibliografia secundária sobre as obras e a morte do arquiteto no início da pesquisa. Foram entrevistados, no Piauí, o construtor das obras Lourival Parente, o filho do arquiteto Eduardo Borsoi e funcionários do Palácio da Justiça; em Fortaleza, os ex-estagiários da obra, Luis Fiuza e Beatriz Diógenes, e em Uberlândia, o co-autor da obra, o arquiteto Milton Leite. Em Pernambuco, foram entrevistados o co-autor do Palácio da Justiça de Teresina, o arquiteto Gilson Gonçalves, o filho e parceiro na maioria das obras, Marco Antonio Borsoi, e a arquiteta que trabalhou no Centro Administrativo de Uberlândia, Rosa Aroucha.

O trabalho está dividido em sete capítulos. No capítulo 1, foi estudado o surgimento das instituições públicas e seus edifícios a fim de entender a configuração desse tipo na história e sua caracterização como monumento. No capítulo 2, foram estudados a Tradição Clássica, por meio de seus princípios e a consolidação de um método na *École de Beaux-Arts* e a Nova Monumentalidade do pós-guerra, particularmente nos textos de Sigfried Giedeon, José Luis Sert e Fernand Léger. Acácio Gil Borsoi e as influências em sua formação foram destacados no terceiro capítulo. Os capítulos seguintes, do 4º ao 7º, foram dedicados ao estudo dos edifícios em ordem cronológica, ou seja, Palácio da Justiça de Teresina, Ministério da Fazenda de Fortaleza, Assembleia Legislativa do Piauí e o Centro Administrativo de Uberlândia.

Capítulo 1 – Estado, instituições e edifícios públicos = Monumentos.

Para o estudo dos edifícios públicos é necessário entender o surgimento das instituições que eles abrigam. Para tal, estudou-se o surgimento do Estado, enquanto ente representativo da sociedade, seus principais tipos e instituições públicas entendendo as formas espaciais que o caracterizaram. Após prosseguiu-se o estudo do desenvolvimento dos tipos de edifícios públicos e suas transformações ao longo da história, com especial atenção para a relação existente entre eles e a tradição clássica.

1.1 Estado e dimensão pública.

O Estado, segundo Robert Lowie, nasceu da necessidade de se organizar a sociedade a partir de seu crescimento e complexidade.⁸ Sobre a formação e progresso da sociedade existem duas teorias: a naturalista e a contratualista. A primeira, apoiada por Aristóteles, Cícero e Tomás de Aquino, pressupõe que “o homem é naturalmente um animal político”⁹, ou seja, é da natureza do homem querer conviver com seu semelhante, pois dessa união garantiria a própria sobrevivência da espécie. A segunda teoria, apoiada em autores como Thomas Hobbes e Rousseau, acreditava que a vontade humana fez surgir a sociedade mediante um contrato entre os homens.

Hobbes, no *Leviatã* (1651), explicou que os homens viviam no “estado de natureza” onde eram egoístas e inclinados a violência. Como havia a desconfiança de um tomar bens do outro, os homens decidiram racionalmente estabelecer o “estado social”, para conseguir viver em sociedade. Com isso, os homens realizaram um contrato e

[...] é por força desse ato puramente racional que se estabelece(u) a vida em sociedade, cuja preservação, entretanto, depend(ia) da existência de um poder visível, que mant(ivesse) os homens dentro dos limites consentidos e os obrig(asse), por temor ao castigo, a realizar seus compromissos e à observância das leis da natureza anteriormente referidas. **Esse poder visível é o Estado**, um grande e robusto homem artificial, construído pelo homem natural para sua proteção e defesa.¹⁰ (negrito nosso)

⁸ DALLARI, Dalmo de Abreu. *Elementos de Teoria Geral do Estado*. São Paulo: Saraiva, 1998, p. 20.

⁹ ARISTÓTELES apud DALLARI, 1998, p.4.

¹⁰ DALLARI, Dalmo de Abreu, 1998, p.9.

Etimologicamente, o Estado advém do latim *status* que significa estar firme, corroborando sua intenção inicial de proteger o homem e seus bens.¹¹ Durante a história, o Estado assumiu várias estruturas organizacionais, que tiveram a partir de diferentes edificações erigidas os edifícios públicos. No entanto, qual seria a essência do público?

Para Hannah Arendt, o termo “público” teria duas acepções: a primeira o define como tudo o que pode ser visto e ouvido por todos com a maior divulgação possível garantindo a continuidade do mundo e de nós mesmos e a outra como o próprio mundo, comum a todos que nele habita. O público era o local onde se praticava a liberdade, a realização, honra e onde seria perpetuado algo seu ou algo que tinha em comum com os outros, o tornando eterno.¹²

Baseada em Aristóteles, Arendt definiu a esfera pública como o lugar da ação (práxis) e do discurso (lexis) no qual se desenvolveu a vida em público. Ela afirmou que o espaço público deveria ser imanente e construído para durar por várias gerações, pois “é o caráter público da esfera pública que é capaz de absorver e dar brilho através dos séculos a tudo o que os homens venham a preservar da ruína natural do tempo”¹³.

Compreendendo o público espacialmente, Ângelo Serpa conceituou o espaço público como lugar no qual a ação política é possível.¹⁴ Bernard Huet e Raimundo Arrais argumentaram que espaço público urbano condiciona a educação e a cultura e são formadores fundamentais para uma sociedade.¹⁵ David Gosling definiu o “espaço público como espaço de engajamento cívico, o lugar onde se trocam ideias e se abrem debates”.¹⁶

A essência do público, então, é o seu convite a reunião, é a representação da própria ideia de comunidade. O debate e as decisões são termos constantes associados a ele.

¹¹ DALARI, Dalmo de Abreu, 1998, p.22.

¹² ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p.60.

¹³ ARENDT, Hannah, 2004, p.64.

¹⁴ SERPA apud NARCISO, Carla Alexandra. *Espaço público: desenho, organização e poder*. Lisboa: Dissertação de mestrado da Universidade de Lisboa, 2008, p.24. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/1736>, acesso em 15 jul. 2012.

¹⁵ ARRAIS, Raimundo Pereira Alencar. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

¹⁶ ABRAHÃO, Sérgio. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2008, p.54

Contudo, o que se observa na atualidade é a perda dessa dimensão pública interferindo na morfologia, no uso, e na própria ideia de cidade.

Em *O Declínio do Homem Público*, Richard Sennett apresentou uma visão pessimista sobre a relação da sociedade moderna com o espaço e a vida pública. Comparando o momento atual com o fim do Império Romano, o autor afirmou que perdeu-se o interesse pelas atividades públicas que passaram a ser realizadas por obrigação. A *res publica* deveria ser uma associação de compromisso mútuo, o vínculo de um povo, mas na era moderna tudo isto se resumiu a manifestação de estar ou não de acordo com decisões previamente tomadas.¹⁷ O autor decretou a morte do espaço público, que desprovido de sentido, tornou-se sinônimo de movimento e passagem, particularmente em uma era dominada pelo transporte mecânico.

A desvalorização do público provoca um questionamento aos arquitetos e urbanistas: como reaver o caráter público na cidade por meio da arquitetura e do urbanismo? Durante toda a história, os arquitetos realizaram edifícios que eram símbolos de memória e de eternidade, sendo essas obras essenciais para a conformação do caráter público e permanência de valores para as outras gerações, por meio de uma matéria perene como a arquitetura. O estudo desses edifícios públicos do passado podem provocar reflexões importantes: como realizar hoje edifícios públicos que proporcionem uma imagem e um local de encontro para a comunidade? Como esses edifícios podem contribuir para o fortalecimento da esfera pública?

1.2 Instituições públicas e seus edifícios.

Foi na Grécia Antiga que desenvolveu a noção de Estado livre da associação governante e deus, presente nos estados teocráticos da Antiguidade.¹⁸ O Estado Grego foi caracterizado pela cidade-estado, a pólis.¹⁹ Segundo Chauí, a polis era uma cidade entendida como comunidade organizada de cidadãos, sendo esses homens livres e

¹⁷ SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.16.

¹⁸ DALARI, D., 1998, p.26.

¹⁹ DALLARI, D., 1995 apud CREMONESE, Djalma. *Introdução ao pensamento político: das origens ao debate atual estado, democracia e cidadania*. Ijuí: Dissertação da UNIJUÍ, 2008, p.45.

iguais, nascidos na cidade-estado, “portadores de dois direitos inquestionáveis: a *isonomia* (igualdade perante a lei) e a *isegoria* (o direito de expor e discutir em público opiniões sobre ações que a Cidade deve ou não realizar).”²⁰ Assim, as características do Estado Grego foram a organização em cidade-estado, a presença de um conjunto de cidadãos que tomava as decisões políticas, o conceito e prática da Democracia, o início do pensamento político e o usufruto dos cidadãos de seus direitos e deveres.²¹

A democracia grega tinha três instituições: a *Assembleia do Povo*, que era a instituição responsável pelos negócios do Estado, o *Conselho dos 500*, que exercia a função de conselho do Estado e de comissão executiva, enviando temas de debate para a *Assembleia do Povo*, e os *Tribunais da Justiça*. A Justiça possuía várias subdivisões funcionais, no entanto não foram encontrados na pesquisa espaços criados especificamente para seus locais de reunião.²²

As reuniões da *Assembleia do Povo*, em Atenas, foram realizadas a princípio na *Ágora*, depois passaram para a *Pnix*, em seguida para o Teatro de Dionísio de Atenas.²³ A *Ágora* era o local de encontro e debate da sociedade grega e onde se encontravam os principais edifícios públicos e religiosos (fig. 1). Sua organização era de uma praça fechada por *stoai* (grandes pórticos abertos) que tinham por função servir de abrigo e anteparo do frio e calor, além de demarcar uma transição mundana para uma dimensão mais elevada.²⁴

²⁰ CHAUÍ, Marilena. Convite à filosofia. São Paulo: Ed. Ática, 2000, p.479.

²¹ CREMONESE, 2008, p.45

²² Como exemplo tem-se o Areópago. Sua função era ser a corte da Justiça e foi nomeado dessa maneira devido seus encontros ocorrerem no Monte Areópago, ao ar livre História do Aerópago, *Revista Aerópago Brasil*, São Paulo. Disponível em: <http://www.faimi.edu.br/v8/RevistaJuridica/RevAreo.htm>, acesso em 09 jul. 2012.

²³ MOSSÉ, Claude. *As instituições gregas*. Lisboa: Edições 70, 1985. Disponível em: http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protogoras/links/inst_dem.htm, acesso em 15 jul.2012 às 21h.

²⁴ CASTELLAN, Gláucia Rodrigues. *A ágora de Atenas: aspectos sociais, políticos e econômicos*. Disponível em: http://www.espacoagora.com.br/?page_id=22, acesso em 16 jul. 2012 às 21h 42m.



Figura 1 - Ágora Grega e Stoi

Fonte: imagem 1 - bloguepessoal.com, imagem 2 - absoluteastronomy.com, acesso em 16 jul. 2012.

O segundo lugar de reunião da Assembleia, o *Pnix*, se configurava como um espaço semicircular cujo acesso era realizado por uma única escada central e tinha no centro de seu raio uma tribuna (fig. 2). Destacam-se a tribuna, elemento que demarca o espaço de discurso, atividade o *bios politikos* por excelência,²⁵ e a escada como elementos simbólicos. A escada atua como objeto-símbolo da transição e a cerimônia necessárias ao espaço público. Primeiramente, subir a escada simbolizava para o cidadão a transição da vida privada para a vida pública, como a *galilé* de uma igreja franciscana simboliza a transição entre o sagrado e o profano.²⁶ Em seguida, esse processo ascensional e a chegada ao lugar de debate concedia aos cidadãos uma preparação ao debate da vida pública, assim como o caminho longitudinal até o altar em uma igreja “símbolo do ‘caminho de salvação’ que devemos trilhar em nossas vidas” e alcançar a Deus.²⁷

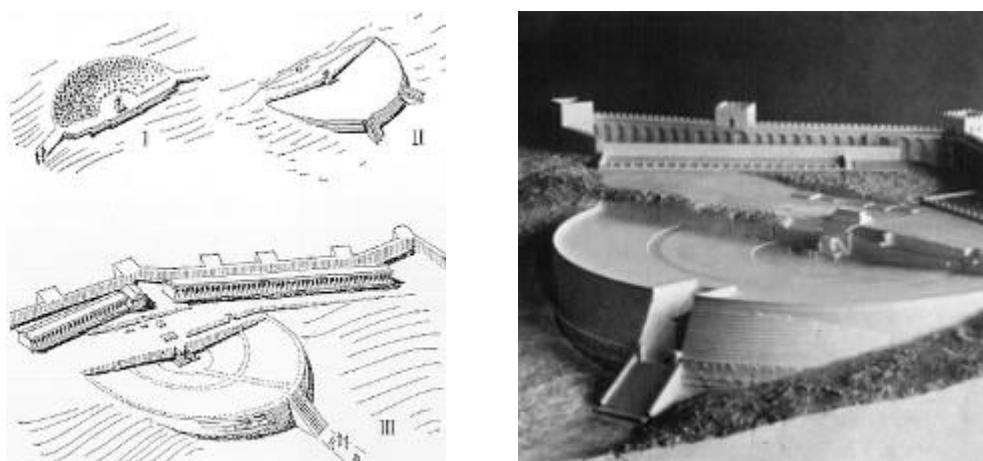


Figura 2 – O Pnix e sua organização

Fonte: imagem 1 - blog-fr.pnyx.com, imagem 2- digischool.nl, acesso em 16 jul. 2012.

²⁵ ARENDT, Hannah., 2004, p.34.

²⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.19.

²⁷ BRANDÃO, Carlos Antonio. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1991, p.29.

Por fim, a *Assembleia* se reuniu no Teatro Dionísio de Atenas, espaço mais amplo e confortável cujo desenho semicircular proporcionava o foco para o orador, mas que devido sua função original, talvez não oferecesse a dimensão simbólica adequada a essa função. A partir disso, compreende-se que os primeiros espaços de reunião de Assembleia eram semicirculares, com foco no local de discurso, atitude considerada política por excelência, e um caráter, quase sagrado, conferido por meio de recursos como a escadaria que provia o acesso cerimonial a esse espaço.

As reuniões do *Conselho dos 500* aconteciam no edifício chamado *Bouleuterion* localizado no lado oeste da Ágora.²⁸ O *Bouleuterion*, conforme pode ser visualizado a partir de reconstituições do exemplar de Mileto (fig.3), tinha uma fachada frontal semelhante ao templo grego da deusa Athena, na Acrópole, que funcionava como um pórtico marcando a entrada (*propileu*), e fachadas laterais cegas. Após o *propileu*, dois corredores cobertos, semelhantes as *stoai* da Ágora, encaminham a um pátio que precedia ao salão. O salão principal era retangular com organização também em anfiteatro e sem tribuna ou palco.²⁹

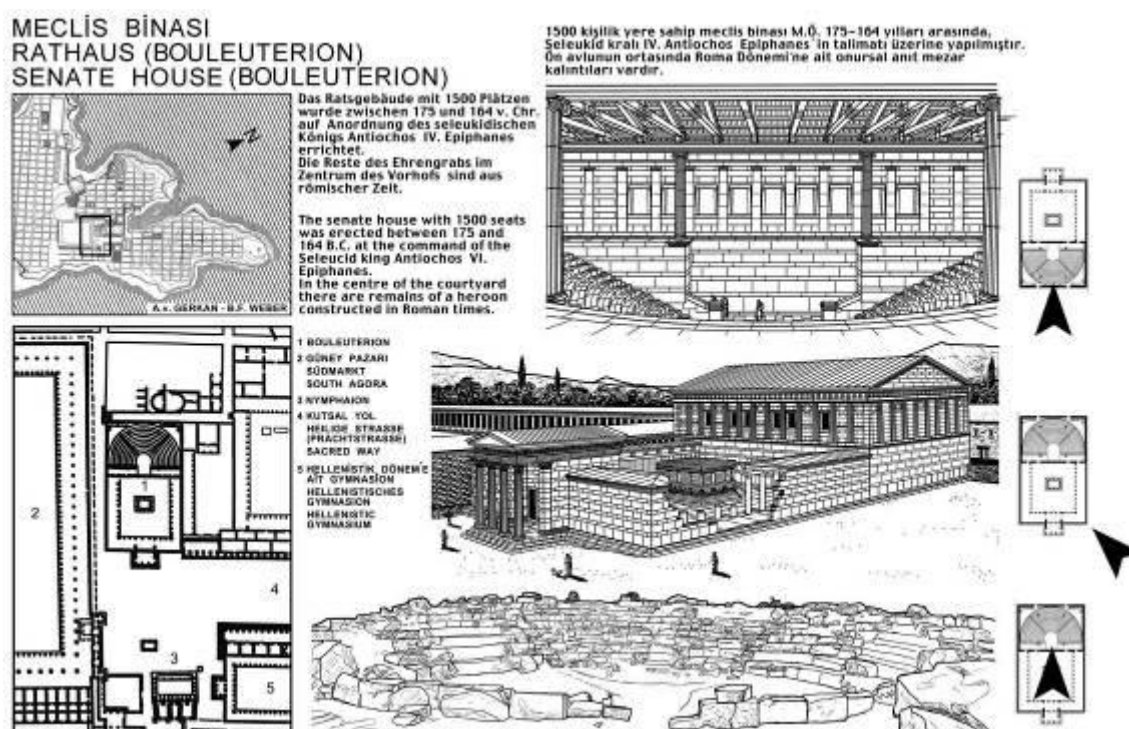


Figura 3 - Planta Baixa e volumetria do *Bouleuterion*

Fonte: ruhr-uni-bochum.de, acesso em 15 jul. 2012 às 22h 34m.

²⁸ MOSSÉ, Claude. *As instituições gregas*. Lisboa: Edições 70, 1985. Disponível em: http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras/links/inst_dem.htm, acesso em 15 jul.2012 às 21h.

²⁹ *Bouleuterion: Greek Archeology*. Disponível em: <http://humanitieslab.stanford.edu/113/540>, acesso em 15 jul. 2012.

No *Bouleuterion* persistiu a menção ao templo grego na fachada, a marcação da transição da rua para o espaço do público por meio do *propileu*, e a preparação para o local de debate provido pelo pátio, com função semelhante às escadas da *Assembleia*. Destaca-se a ausência da tribuna, diferentemente dos outros edifícios já estudados, esse espaço era de reunião de cidadãos mais velhos onde não havia hierarquia de uns sobre os outros.

Com isso, observou-se que o Estado Grego, responsável pelo início da Democracia, criou algumas instituições e seus primeiros edifícios públicos, os quais eram concebidos com a intenção de transcender a geração que os construiu. Esses edifícios afirmavam e representavam simbolicamente o “contrato” firmado pela sociedade, corroborando a unidade e a permanência daquela mesma sociedade no mundo.

Esse entendimento de participação na vida pública como meio de alcançar a imortalidade da sociedade não ficou restrito a Grécia, os romanos também assim compreendiam. O estado romano se baseava em três princípios: a legislação social e individual, a qual originou o direito romano garantindo o direito e deveres dos cidadãos, a organização política, a qual possibilitou a unidade do império, e as águias romanas, a força militar que protegia os cidadãos e o território.³⁰

Na República Romana, o Estado era composto pelas instituições: *Senado*, *Magistraturas* e *Assembleia do Povo* ou *Comícios*. O *Senado* tinha por função supervisionar as finanças públicas, a política externa e zelar pela religião e tradições. As *Magistraturas* tratavam de diversos assuntos do interesse da cidade, como exemplo, a Justiça (responsabilidade dos Pretores) e as finanças e cobranças de impostos (responsabilidade dos Questores). A *Assembleia do Povo*, assim como nos gregos, era composta pelo povo que decidia o destino da cidade³¹.

Os edifícios que sediavam as reuniões dessas instituições estavam todos no Fórum Romano. O Fórum, em Roma, inicialmente tinha função de mercado, mas foi estabelecida a função religiosa, e em seguida, com a ascensão da República, o espaço foi preenchido por edifícios públicos monumentais (fig.4). Segundo Camilo Sitte, os

³⁰ CREMONESE, Djalma, 2008, p.74.

³¹ ARRUDA, José Jobson, PILETTI, Nelson, 2007. Disponível em: http://www.historiamais.com/republica_romana.htm, acesso em 17 jul.2012.

edifícios públicos ocupavam os quatro lados do Fórum, quando não, os limites eram fechados por uma colunata em dois pavimentos deixando o centro livre e as bordas adornadas por diversos monumentos. Sitte entendia o Fórum como lugar repleto de memória e enaltecido pelas pinturas e esculturas, um espaço que

[...] est(ava) para a cidade inteira assim como para a casa de família está o átrio, a sala principal bem disposta e ricamente mobiliada. Por este motivo é que aqui se reuniu uma quantidade incomum de monumentos, colunas, estátuas e outros tesouros artísticos, pois a intenção era, justamente, a de criar um grandioso hípetro.³²

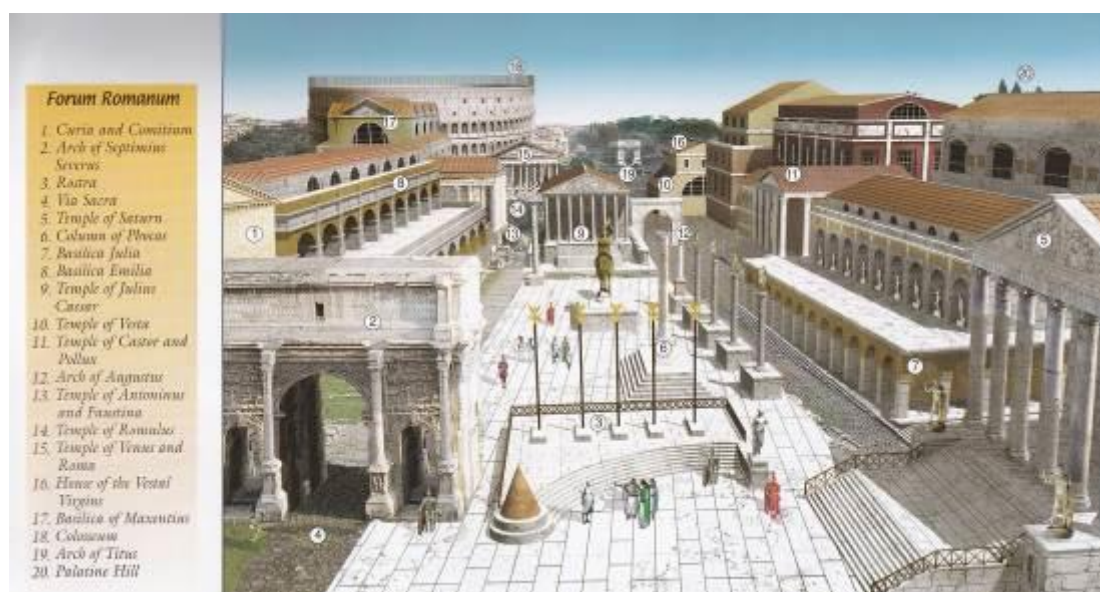


Figura 4 - Fórum Romano

Fonte: Rome and the Vatican 2001-2011. Publicado por Lozzi Roma.

O edifício público mais importante do Fórum era a Cúria, local de encontro do *Senado*. Conforme reconstrução realizada pela Universidade da Califórnia, a fachada da Cúria de Roma era revestida em mármore branco e continha uma colunata (relação com a *stoia*) e estátuas das deusas Minerva e da Victoria alada no frontão, representando a sabedoria dos senadores e o poder do Império.³³ A planta retangular era dividida em três partes, sendo o centro liberado para o fluxo e visibilidade da tribuna. Destacava-se a simbologia em vários pontos do edifício, como no uso de materiais nobres, na ênfase da tribuna e na presença de obras caracterizando a instituição e sua função (fig.5).

³² SITTE, Camillo. *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*. Trad. Ricardo Henrique. São Paulo: Ed. Atica, 1992, p.23.

³³ LENDERING, Jonas. *Stad in marmor*. Trad. S.J. Leinbach. Disponível em: <http://www.livius.org/ct-cz/curia/julia.html>, acesso em 24 jul. 2012 às 08h 51 m.



Figura 5 - Reconstituição da Cúria de Roma

Fonte: University of California, Los Angeles. Disponível em: <http://www.vitruvius.be/curjulia.htm>, acesso em 04 nov. 2012.

A Basílica era outro tipo presente no Fórum romano. Seus primeiros exemplares possuíam função comercial, mas na República, tornaram-se local de reuniões para políticos, agiotas e cobradores de impostos oferecendo um espaço reservado para se advogar uma causa, sendo o local de reunião da Justiça.³⁴ A primeira organização espacial da basílica romana se caracterizava por uma grande sala retangular com naves central e laterais sustentadas por uma série de colunas e nas extremidades, uma ou duas absides (fig. 6). Simbolicamente o edifício se definia na abside. No fundo estava o presidente da sessão o Pretor (1), ao seu lado os juízes assistentes (2) e no centro encontrava-se a escultura de Minerva (deusa da Justiça) em um altar. Nas naves estavam duas tribunas, uma para as testemunhas (4) e outra para os advogados (5).³⁵

³⁴ JOUNEL, Pierre, 1992, p.696 apud FRADE, Gabriel. *Arquitetura sagrada no Brasil: Sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Loyola, 2007, p.35.

³⁵ SILVA, Lillian S. *O sentido do sagrado e sua interpretação arquitetônica na América Latina do século XX*. Porto Alegre: Dissertação da UFRGS, 2005, p.7.

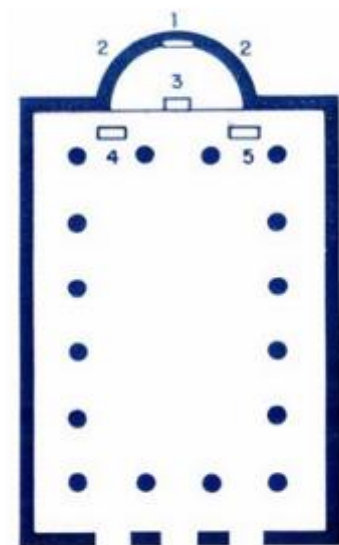


Figura 6 - Planta de uma Basílica e Basílica Porcia (hoje igreja São Lucas e São Martinho).
 Fonte: imagem 1 - Lilianny Silva (2005, p.7), imagem 2 - <http://www.panoramio.com/photo/30559865>, acesso em 04 nov. 2012.

A primeira basílica de Roma, a Porcia, erigida em 200 a. C. exibe esta configuração (fig. 6).³⁶ A *stoa* está inserida no espaço interior demarcando o espaço de debate. A simbologia do tipo encontrava-se na conformação da abside, a “cabeça” da instituição e pela escultura da deusa Minerva, no centro do espaço, representando a Justiça. Ainda próximo a eles estavam às tribunas, que se voltando para a nave revelavam a importância do povo como observador da Justiça.

As basílicas foram comumente reformadas ou reconstruídas tornando-se mais monumentais, particularmente durante o governo de Augusto (63 a. C. a 14 a. C.). No entanto, as novas configurações espaciais parecem ter diminuído o caráter cerimonial e simbólico. A nova basílica se abriu para o Fórum e demarcou o espaço de transição através de uma extensa colunata. Como exemplares dessa segunda configuração, estão as Basílicas Emilia e Julia ambas no Fórum Romano. Nelas reforça-se a imagem das *stoa*, as grandes colunatas cobertas, e a ênfase na transição do público para o privado (fig. 7).

³⁶ FUSCHINI, Augusto. *A architectura religiosa na idade media*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904.
 Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/33377/33377-h/33377-h.htm>, acesso em 05 nov. 2012.

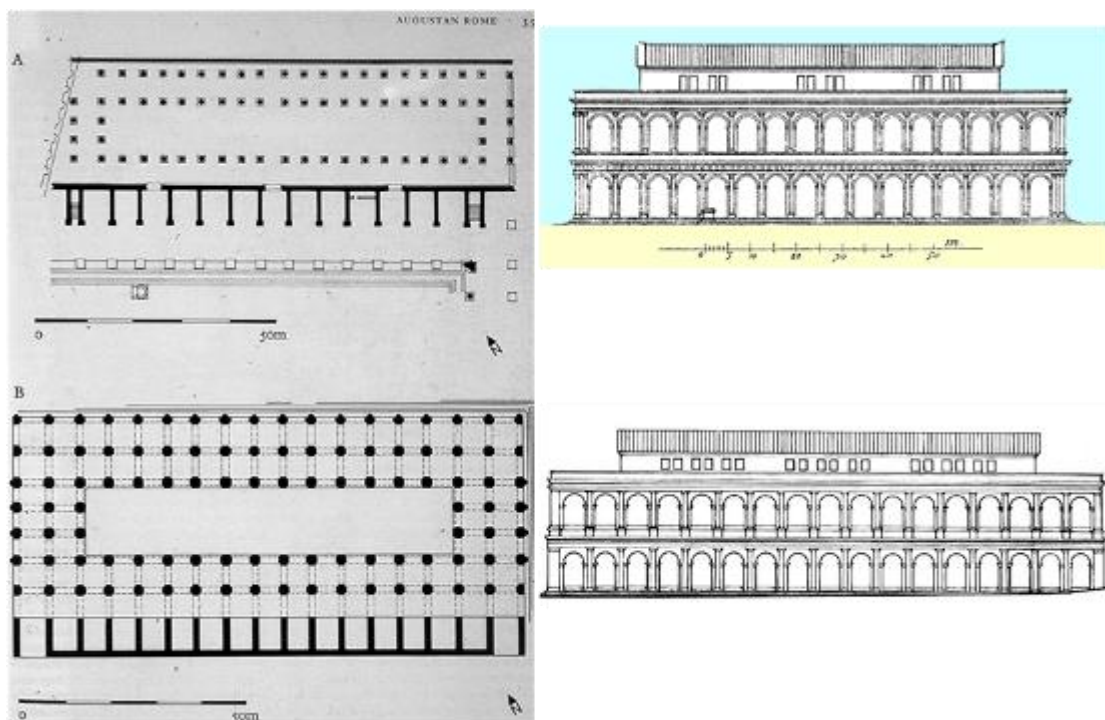
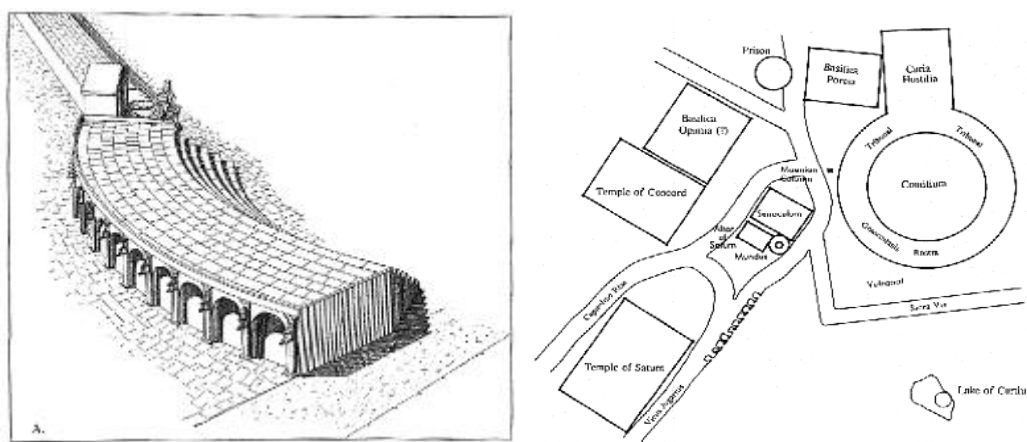


Figura 7- Plantas e Fachadas das Basílicas Emilia e Júlia

Fonte: plantas, disponível em: wizolibrary.wizocollege.co.il, fachada da Brasília Emilia, disponível em: commons.wikimedia.org, e fachada da Brasília Julia, disponível em: Claridge, A. pg.62 In <http://depts.washington.edu/>, acesso em 04 nov. 2012.

A *Assembleia do Povo* ou *Comício* tinha como local de encontro o *Comitium*. Seu desenho era semelhante a um anfiteatro grego com escadarias semicirculares ornadas com arcadas voltando-se para a tribuna, a *Rostra*.³⁷ (fig. 8). Com a função de tribuna a céu aberto para os políticos, a *Rostra* tinha a configuração de um platô em relação ao piso do fórum e era adornada por várias obras de arte (painéis e esculturas), tendo dois espaços de discurso.



³⁷ VASALY, Ann. *Representations: Images of the World in Ciceronian Oratory*. Berkeley: University of California Press, 1993. Cap. 2. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft109n99zv/>, acesso em 24 jul. 2012 as 8h 35m.

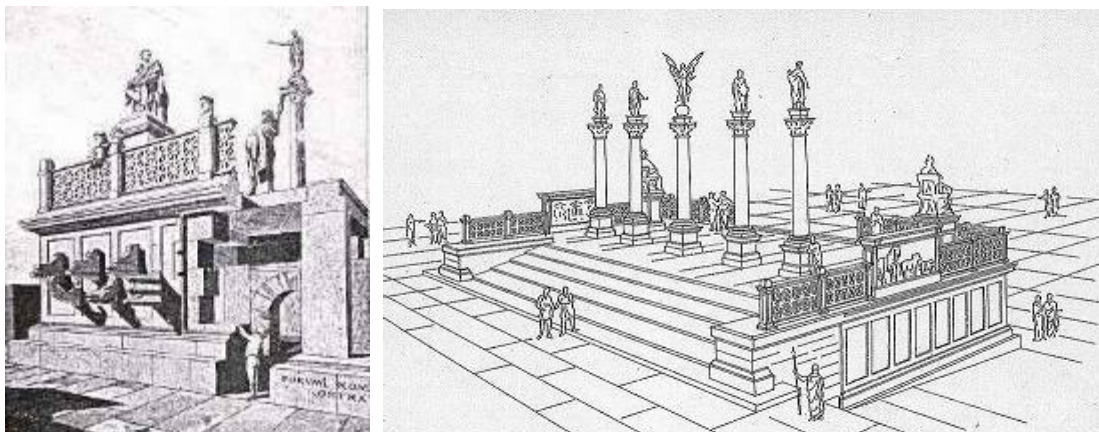


Figura 8 – Comitium e Rostra

Fonte: imagens 1 e 2 - Vasaly, Ann (1993, p.64) e imagens 3 e 4 -

<http://www.prof2000.pt/users/hjco/forumweb/Pg000113.htm> e net-guide.hu, acesso em 17 jul. 2012 às 22h.

Com o declínio do Estado Romano, a ascensão do Cristianismo, as invasões bárbaras e o desenvolvimento do feudalismo tornou-se difícil a constituição de um Estado nos moldes da Antiguidade e levou a predominância da vida rural sobre a urbana. Mesmo assim, a Idade Média guardou em algumas regiões uma vida urbana caracterizada pela grande atividade mercantil, pelas ruas definidas como rotas comerciais e pela proliferação de feiras e mercados. Na cidade medieval, surgiu uma divisão do centro cívico, com o palácio municipal, e o centro religioso, com a catedral e palácio episcopal. Assim, os edifícios públicos medievais eram sediados próximos ao palácio do imperador ou bispo.³⁸

Segundo Pevsner, o mais antigo edifício de governo foi o *Palazzo del Broletto* (1215), em Como (Itália).³⁹ Esse edifício apresentou influência da arquitetura greco-romana, pois sua planta se assemelhava com a do *bouleuterion* grego, com o pátio ao centro e a colunata encaminhando para ao local de debate, e sua implantação e composição em duplas arcadas assemelha-se ao fechamento e configuração espacial do fórum romano (fig.9).

³⁸ PEVSNER, Nikolaus. *História de las tipologias arquitetônicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p.29.

³⁹ PEVSNER, Nikolaus., 1979, p.29.



Figura 9 - Palazzo del Broletto, Como.

Fonte: imagem 1 - <http://eng.italia150.it/Piemonte/Broletto>, imagem 2 - mynet.it, acesso em 24 jul. 2012 às 10h 36m.

Percebe-se que assim como o “Estado Medieval”, se assim pudermos nomeá-lo, os edifícios medievais também não tinham limites de atuação e divisão espacial entre as instituições. Os edifícios continuaram com a “tradição medieval da planta baixa aberta por arcadas e a câmara do conselho na planta superior”⁴⁰, até o século XV. No Estado Moderno se desenvolveu novas composições com a contribuição dos arquitetos italianos influenciados pelas ideias renascentistas.

O Estado Moderno, segundo Brum Torres, que emergiu a partir do século XVI definiu-se por três princípios: soberania, despatrimonialização do poder e despersonalização. A soberania foi alcançada pelo processo de concentração e centralização do poder através da definição de um território, o afastamento dos príncipes da estrutura feudal e a consolidação da figura do rei, tanto para seus compatriotas quanto no plano externo. A despatrimonialização foi consagrada pela separação rígida e completa dos instrumentos do Estado do seu governante, o que consequentemente fez a despersonalização, ou seja, o rei não era mais o Estado. A fim de zelar pelo patrimônio estatal foram necessárias novas estruturas seja no plano jurídico, administrativo, financeiro ou militar. Com isso, surgiram as funções públicas as quais necessitando de espaço para delegar, exigiram a construção de novos edifícios públicos.⁴¹

A era moderna estabeleceu-se pela busca da unidade e definiu-se pela construção de ordem estabelecida até os dias atuais com “estados soberanos, constituídos na forma de

⁴⁰ PEVSNER, Nicolaus, 1979, p.34.

⁴¹ BRUM TORRES, João Carlos. *Figuras do Estado Moderno: Representação política no ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p.46-58.

Lei, pela vontade do povo, através de seus representantes, em poderes divididos e autônomos”.⁴² A partir desse momento houve uma maior valorização da cidade, sede do poder, em detrimento da antiga estrutura feudal, e das instituições públicas, pela divisão dos poderes.

Os edifícios públicos concebidos no Estado Moderno estavam relacionados com a teoria tratadística produzida na época pelos arquitetos. Os tratados de arquitetura do século XV trataram a cidade e arquitetura como inseparáveis, entendendo que a qualidade de uma dependia da outra. Segundo Alberti, “a cidade é um grande edifício público que supera a dignidade de todos os outros edifícios”,⁴³ por isso os edifícios públicos eram regidos por um método de projeto. Em Filarete, os edifícios públicos eram construídos seguindo o mesmo módulo do plano urbano, uma malha ortogonal que regia a implantação na cidade, algo similar foi proposto por seu contemporâneo Francesco Di Giorgio Martini.⁴⁴ Filarete e Martini sugeriram formas de implantação de edifícios públicos que compunham praças à maneira de um fórum romano, emoldurados por arcadas que atuavam como a *stoia*.

Um desses edifícios públicos, por exemplo, a prefeitura realizada por Martini (fig. 10), tinha planta retangular acessada por um *hall* que interagiu com um pátio interno envolto por uma colunata ligando-se ao vestíbulo de acesso a sala do conselho. O edifício possui fortes vínculos com o *Bouleuterion* grego, mesmo com proporção menor e mais fechado, a planta retangular era dividida em três partes e continha um pátio no centro, embora as alas laterais fossem salas administrativas ao invés da colunata (*stoai*) e tivessem um segundo pavimento criando pé-direito duplo na sala do conselho.

⁴² VECCHIA, Rosângela. *O que são políticas públicas*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/70295782/4/II-Politica-Publica-e-Estado-Moderno>, p.8 acesso em 24 jul.2012 às 10h.

⁴³ LIMA, Felipe de Andrade. *A tratadística do Renascimento: 1452*. São Paulo: FAUUSP, 2009, p.110.

⁴⁴ LIMA, Felipe de Andrade, 2009, p.114-124.

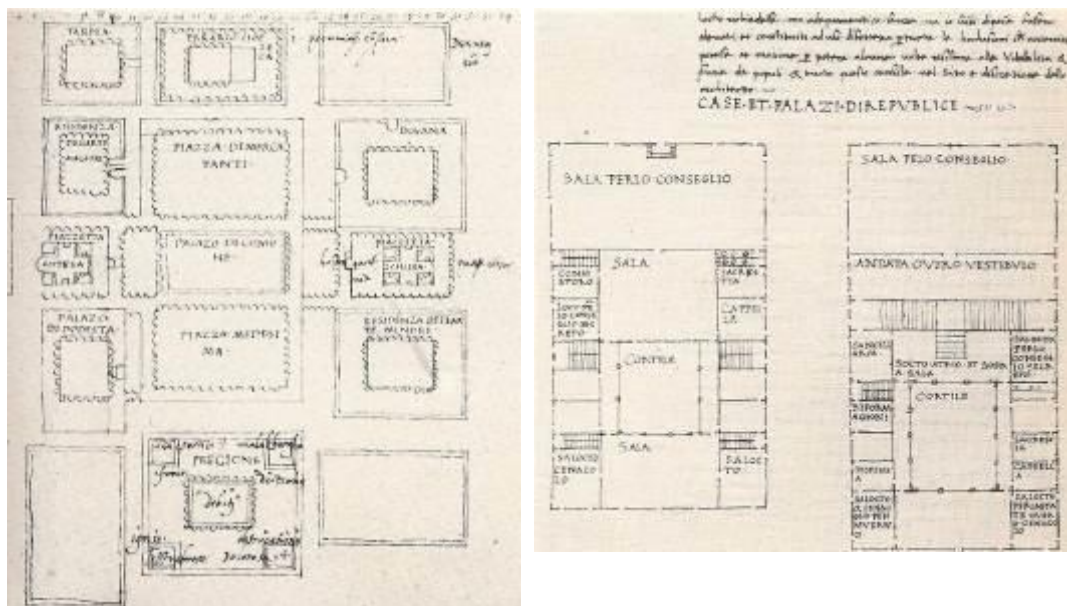


Figura 10 - Centro cidadão (Filarete) e a Prefeitura (Di Giorgio)
 Fonte: PEVSNER, N. (1979, p.33).

A partir do estudo dos Estados e seus espaços de encontro durante a história, pode-se inferir a grande contribuição concedida pelos gregos e romanos. Os espaços públicos receberam como contribuição grega: a presença de elementos de transição entre o espaço comum para o de debate - como a *stoai*, na Assembleia do Povo, e o pátio, no *Bouleuterion*; o desenho dos espaços públicos com ênfase nas formas semicirculares e o destaque para o local do discurso por meio da tribuna. Os romanos consolidaram muitos dos elementos gregos e contribuíram com a conformação do fórum e a inserção das obras de arte no espaço público. Esses elementos foram utilizados como recursos de desenho na era medieval, moderna e presente até os dias de hoje configurando-se como prototípicos e importantes na definição do caráter público.

1.3 Novos tipos de edifícios públicos.

A partir do século XVIII, o movimento iluminista, a ascensão burguesa e a queda da monarquia inspiraram muitos teóricos a promover reflexões sobre a política e o modelo de governo vigente. Entre eles estava Montesquieu que em *O Espírito das leis* (1748) promoveu a Teoria da Divisão dos Poderes, que estabelecia a divisão em Executivo, Legislativo e Judiciário, compreendendo que “para que não haja abusos é preciso que o

poder detenha o poder.”⁴⁵ A partir dessa classificação e definição ocorre o aumento de instituições públicas e de tipos de edifícios públicos, essa contínua diferenciação de funções continuou como os edifícios dos parlamentos, dos ministérios, das câmaras municipais e dos tribunais surgidos ao longo do século XIX.⁴⁶

No período de 1789 a 1848, designado pelo historiador Eric Hobsbawm como a Era das Revoluções, surgiram termos como "indústria", "fábrica", "classe trabalhadora", "capitalismo" e "socialismo", mas também termos como "nacionalidade". A nacionalidade aparece por meio da preocupação dos povos em reafirmar o caráter de nação, o que contribuiu para o aparecimento de novas tipologias de edifícios públicos, como o Parlamento.⁴⁷

A configuração de Parlamento foi definida pelos norte-americanos que tinham recentemente alcançado sua independência. A nova nação necessitava de edifícios administrativos que a representassem. Como símbolo dessa nova ordem política a nação escolheu o estilo clássico, entendido como expressão de virtude republicana, uma influência francesa trazida ao país principalmente por Thomas Jefferson.⁴⁸

Poucos anos após a Independência, os norte-americanos também sentiram a necessidade real de estabelecer uma bela capital e simbolizar a emergente democracia. Washington, a capital nomeada em 1790, foi desenhada pelo major L'Enfant e ornada com os edifícios-sede do Capitólio (o Parlamento Americano) e da casa do presidente, frutos de um concurso. O projeto ganhador do concurso para o capitólio foi de autoria de Willian Thornton, o qual foi elogiado por George Washington pela sua “grandeza, simplicidade e adequação”⁴⁹.

A fachada constituía-se de um corpo longitudinal marcado por pilastras e um corpo transversal formado por pórtico em colunata. Em planta, após o acesso pelo pórtico se adentra em um grande salão circular cercado por colunas sustentando uma abóbada, semelhante ao do Panteão, enriquecida com pinturas nas paredes e no teto que possuía a função de hall de recepção para a Câmara dos Deputados, à esquerda, e do Senado, à

⁴⁵ MONTESQUIEU, 2000. Apud VECCHIA. *O que são políticas públicas*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/70295782/4/II-Politica-Publica-e-Estado-Moderno>, 2011, p.9.

⁴⁶ PEVSNER, Nicolaus, 1979, p.38.

⁴⁷ O primeiro tipo de edifício de Parlamento foi realizado em Dublin, inaugurado em 1730 e fechado em 1800 quando a Irlanda foi unida a Inglaterra no Reino Unido e seu parlamento dissolvido. PEVSNER, Nicolaus, 1979, p.38.

⁴⁸ BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.250.

⁴⁹ PEVSNER, Nicolaus, 1979, p.42.

direita. A Câmara dos Deputados com planta retangular tem arcada elíptica que delimita o espaço dos deputados, percebe-se a presença de uma pequena tribuna, no entanto, o foco se encontra no espaço de união da assembleia (fig. 11).

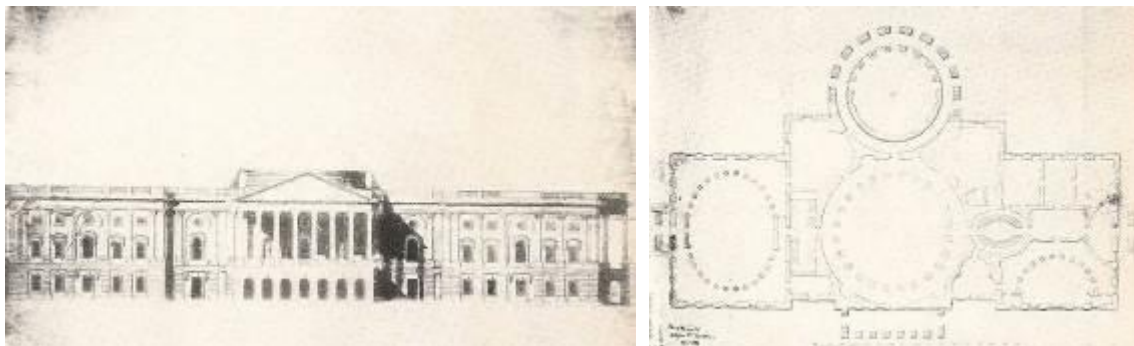


Figura 11 - Parlamento Americano
Fonte: PEVSNER, N. (1979, p.41)

A Câmara do Senado (fig. 12), segundo Pevsner, tinha referência direta a exemplares em Paris, principalmente “a obra mais clássica do século XVIII”, a Escola de Cirurgia (ou Escola de Medicina projetado por Gondoin).⁵⁰ A referência está em sua planta semicircular em formato de anfiteatro grego, nas paredes ornadas com esculturas e afrescos, e no coroamento com meia cúpula aproximando-se da do Panteão.

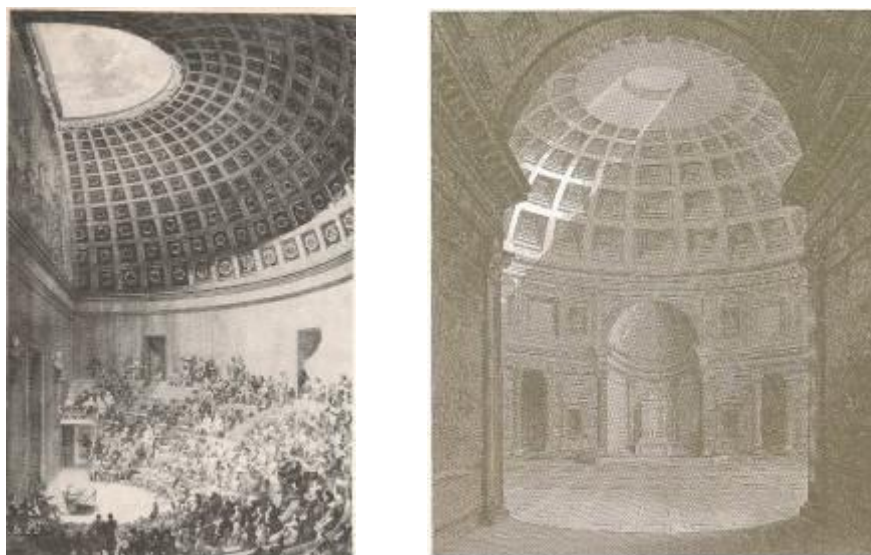


Figura 12 - *École de Médecine* de Gondoin em Paris e o Panteão de Roma
Fonte: imagem 1 - Pevsner, N. (1979, p.42) e imagem 2 - Cole, Emily (2011, p.140).

Importante pontuar a influência clássica presente no Parlamento americano por meio da ênfase nas formas circulares, sejam elas círculos, semicírculos ou elipses e o uso de espaços-transição, da rua para o prédio e de um hall para o local de debate. Esse edifício

⁵⁰ PEVSNER, Nicolaus, 1979, p.42.

foi inspiração para os vários que foram executados durante a década de 1830, como exemplos americanos tem-se o primeiro Capitólio do Estado de Indiana de Town & Davis (Indianápolis - 1836) e o do Estado de Ohio de Henry Walters e Town & Davis (Columbus - 1838-1857).⁵¹

Esse tipo foi repetido em diversas escalas ao longo do século XIX, destaca-se nesse período o projeto do Parlamento de Viena (fig.13), realizado na *Ringstrasse* (1873). Na volumetria, o edifício herdou do Parlamento Americano a mesma dinamicidade dos volumes, os pórticos encerrando a composição e as arcadas, no térreo, elevando o edifício do chão descolando-o da rua. Seu acesso por uma rampa permitiu o descortinar da edificação, nela as esculturas, assim como na Cúria romana, apresentam simbolicamente a sabedoria pela deusa Athena e a alegoria da repressão das paixões. No interior, a Câmara dos Deputados possui desenho semicircular, com destaque para a tribuna e a presença das cariátides demarcando o espaço, o uso da pintura e esculturas reforçando a grandiosidade do local.



Figura 13 – Parlamento de Viena (1873)
Fonte: Fernando Diniz (2010)

Como exemplar do século XX o Parlamento Brasileiro, o Palácio do Congresso Nacional (fig. 14), realizado em 1958, em Brasília. Na fachada novamente a tradição clássica foi revisitada, Niemeyer utilizou dos princípios clássicos na composição dos volumes e transformou o edifício horizontal em um platô elevando o edifício como na antiguidade. Como elementos prototípicos estiveram presentes a rampa demonstrando o processo ascensional a um local sublime, a colunata, no volume horizontal, lembrando as *stoai* atuando como a transição entre a rua e o edifício, o *hall* de distribuição entre as duas instituições, estando à direita a Câmara dos Deputados e à esquerda a do Senado,

⁵¹ PEVSNER, Nicolaus, 1979, p.45.

as formas curvas em planta e na fachada (cúpulas) e as tribunas sobrelevadas em relação a assembleia. Nota-se que diferentemente dos exemplares dos séculos anteriores, no interior das Câmaras não há obras de arte, somente no senado tem um painel compondo a parede da tribuna.

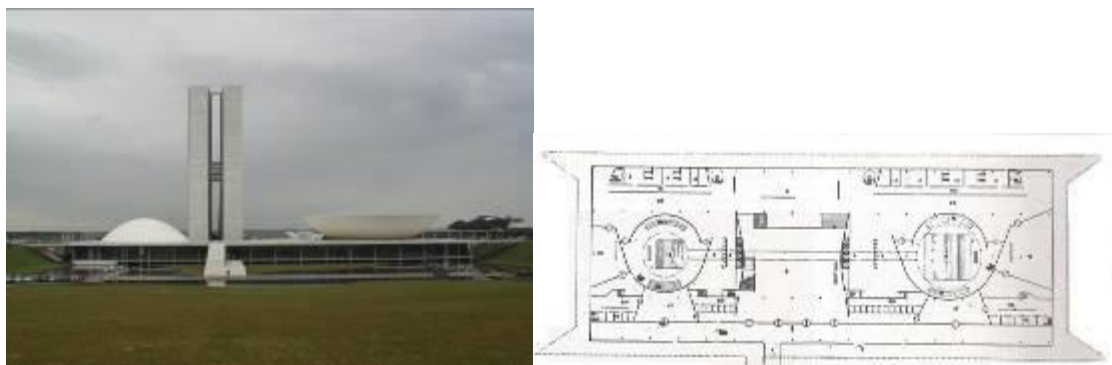


Figura 14 - Planta Congresso Nacional

Fonte: imagem 1 - Amanda Casé (2011) e imagem 2 - Bruand, Yves (1981, p.201).

Outro tipo que se configurou a partir do século XVIII foi o edifício-sede da Justiça, deixando de dividir espaços com outras funções e instituições como fora desde a Grécia antiga. No século XIX, Boullée e os alunos participantes do *Grand Prix* de Roma estudaram o tipo edifício-sede da Justiça (fig.15). No projeto de um tribunal, Boullée realizou um volume pousando sobre um platô que se destacava pelo peso, garantido pelas poucas aberturas providas pela colunata, e grandiosidade, pela escala e escadarias no entorno do prédio. Seu discípulo J.N. Durand apresentou, em seu livro *Precis des leçons d'architecture* (1802-1809) outro desenho para o mesmo tipo. Na fachada, destacou-se um pórtico central se assemelhando ao *propileu* e paredes cegas nas demais fachadas. Pevsner citou como um projeto síntese das ideias de Boulée e Durand o Palácio da Justiça de Lyon de L. P. Baltard comum à referência ao *propileu* e a inserção no platô descolando o edifício da rua.⁵²

⁵² PEVSNER, Nicolaus, 1979, p.64.

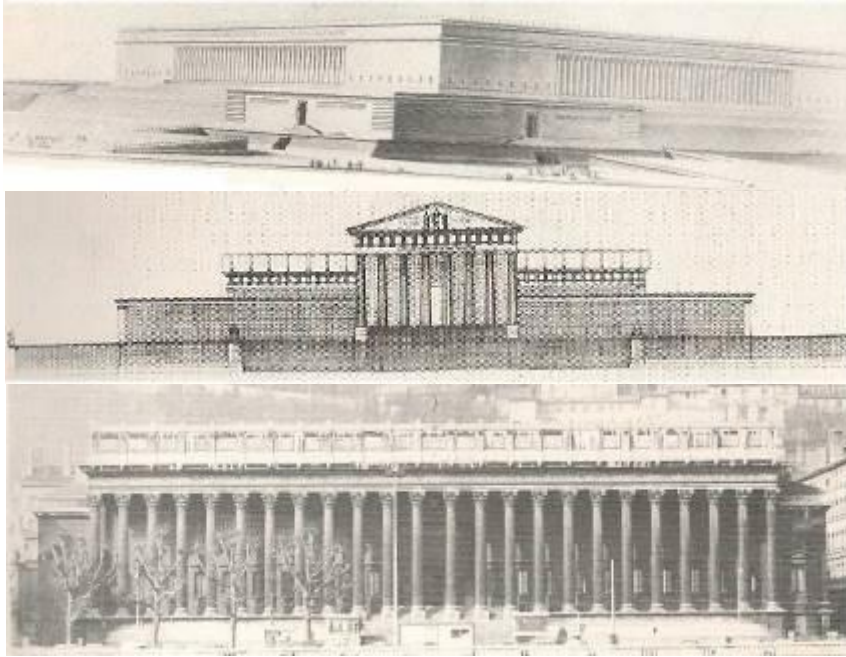


Figura 15 - Tribunal da Justiça Boulée, Durand (1809) e Lyon (1835)

Fonte: Pevsner, N. (1979, p.61, 62 e 63).

No século XX, um dos exemplos característico desse tipo é o Tribunal de Chandigarh realizado por Le Corbusier entre 1950-1957 (fig.16). O edifício apresenta-se emergindo do chão, o acesso se dá por uma passarela envolta por água e por meio dela se adentra nas arcadas que estruturam a edificação. As referências prototípicas estão na composição da arcada no acesso semelhante ao *propileu*, a marcação da transição rua - edifício público delimitada pelo acesso envolto pela água e as abóbadas demarcando a função pública do edifício. Os princípios clássicos corroboram a referência ao passado, presentes por meio da ordem e ritmo providos pelos módulos que compõem a fachada concedendo escala e o ritmo ao edifício.

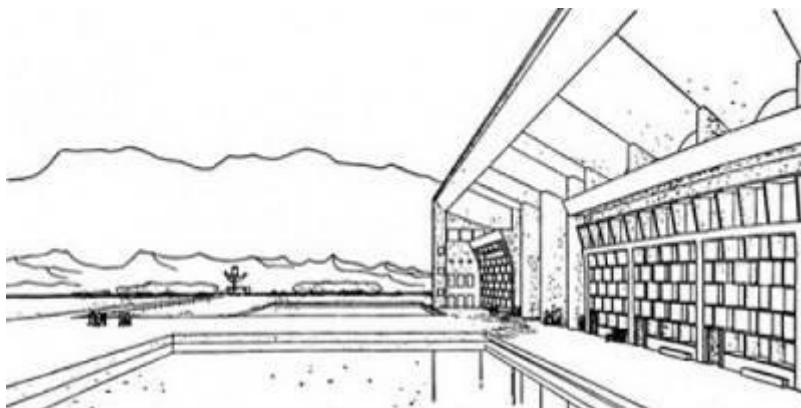


Figura 16 - Tribunal da Justiça de Chandigarh (Le Corbusier)

Fonte: BOESIGER, W. (1953, p.143)

A partir desses exemplares percebe-se que os edifícios públicos modificaram suas dimensões e proporções, principalmente devido ao aumento do corpo de funcionários públicos e do aumento de funções e repartições das instituições, contudo permaneceram com desenhos prototípicos. Entre eles estão o uso de formas circulares para os locais de Assembleias, a presença de colunata e escadarias/rampas para marcar a transição rua-edifício, o uso das demais artes para representação das instituições, o foco no discurso, com a tribuna sendo um dos principais elementos e, principalmente, o entendimento projetual de demarcar que aquele espaço é diferenciado, pois representa uma sociedade e seu desejo de imanência perante as outras comunidades e às gerações seguintes.

1.4 O Edifício público como monumento.

Os edifícios públicos, desde a antiguidade, têm por características o desejo a imanência e a representação da comunidade. A fim de atender essas demandas muitos deles tornaram-se “obra(s) realizada(s) por mãos humanas e criada(s) com o fim específico de manter uma façanha ou destinos individuais sempre vivos e presentes na consciência das gerações futuras”⁵³, ou seja, configuraram-se como monumentos.

No dicionário Aurélio, monumento é definido como uma “obra ou construção que se destina a transmitir à posteridade a memória de fato ou pessoa notável.”⁵⁴ Etimologicamente deriva do latim *monumentum*, exprime funções essenciais do espírito (*mens*) e memória (*memini*). “Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação.”⁵⁵

Segundo Rodrigues, o monumento é transcendente e por meio de sua monumentalidade deixa de ser um objeto arquitetônico para ser “idéia, concepção, crença: objetivo

⁵³ “*se entiende una obra realizada por la mano humana y creada com el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o um conjunto de éstos) siempre vivos y presentes em la consciencia de las generaciones venideras.*” In RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madri: Machados Livros, 2008, p.23.

⁵⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.1364.

⁵⁵ LE GOFF, Jacques apud RODRIGUES, Cristiane. Cidade, Monumentalidade e Poder. *Geographia*, Rio de Janeiro, v.03, n.06.2001. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/65>. Acesso em 05 jul.2010. p.3

simbolizado em objeto - símbolo, mas capaz de viajar no imaginário.”⁵⁶ Na década de 1940, Giedion et al definiram monumentos como “marcos humanos que os homens criaram como símbolos para seus ideais, para seus objetivos e para suas ações”, os quais tem função memorial devendo sobreviver ao tempo para formar um elo entre o passado e o futuro.⁵⁷

Françoise Choay definiu monumento como um marco para rememorar acontecimentos e fatos, uma garantia das origens e incertezas dos começos.⁵⁸ Contudo, a autora reconhece que houve uma perda da importância e mudança de valor do monumento na sociedade ocidental. Foram atribuídos outros valores ao monumento como: o *arqueológico*, fruto de um período e de um conhecimento datado, e o *estético*, como obra “concebid(a), erguid(a) ou dispost(a) de modo que se torn(asse) um fator de embelezamento e de magnificência nas cidades”.⁵⁹

Ela continua mostrando que o conceito de monumento foi alargado ainda mais na atualidade, incorporando uma sensação de encantamento ou surpresa por uma construção tecnologicamente moderna ou de proporções colossais. Assim, segundo a análise de Choay, o monumento partiu de um *valor de rememoração*, para um *arqueológico* em que se tornou um marco de um período ou conhecimento, ganhou *valor estético* definido pelas suas qualidades de beleza e atualmente o valor estético somou-se ao valor de *tecnologia* e grandeza. A autora concluiu que o monumento perdeu seu status de símbolo para tornar-se ele mesmo um sinal.⁶⁰

Um século antes de Choay, Alois Riegl também definiu sua teoria de valores para os monumentos. Segundo o autor, os valores concedidos aos monumentos durante a história são evolutivos e relativos, pois “o caráter e significado dos monumentos não correspondem a estas obras em virtude de seu destino originário, somos nós, sujeitos modernos, que os atribuímos.”⁶¹ Os valores monumentais são o *valor rememorativo intencional*, desenvolvidos na Antiguidade Clássica e Idade Média, o *valor histórico-artístico*, preponderante do Renascimento ao Século XIX e o *valor de antiguidade*, que marcaria o Século XX. Os três valores são rememorativos, ou seja, demarcam “uma

⁵⁶ RODRIGUES, Cristiane, 2001, p. 4.

⁵⁷ SERT, Jose Luis, GIEDEON, Sigfried, LÉGER, Fernand. Nine Points on Monumentality. *Harvard Architecture Review*, Cambridge, v. 4, p.62-63, 1984.

⁵⁸ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.p.18.

⁵⁹ QUINCY, Quatremère apud CHOAY, Françoise, 2001, p.19.

⁶⁰ CHOAY, Françoise, 2001, p.20.

⁶¹ RIEGL, Alois, 2008, p.33.

façanha ou destinos individuais sempre vivos e presentes na consciência das gerações futuras”⁶².

No *valor rememorativo intencional*, incluem-se as obras que por vontade de seus criadores rememoram um determinado momento do passado. No valor de rememoração *histórico-artístico*, as obras “também se referem a um determinado momento, mas cuja seleção depende do nosso gosto subjetivo.”⁶³ Como monumento de *valor histórico*, a obra é valorada como um marco de um período, percebida como algo que não poderá jamais se reproduzir, “um elo insubstituível e intransferível de uma cadeia de desenvolvimento”⁶⁴. Quanto seu *valor artístico*, este pode ser concedido objetivamente, por meio de cânones do passado ou subjetivamente, por meio do olhar moderno, que julga a obra mediante a satisfação às exigências da vontade artística moderna. Por fim, o edifício possui *valor de antiguidade* pela sua aparência não moderna, ou seja, pelas imperfeições da sua fachada e a pátina.

Assim, o monumento se constitui como um marco realizado por uma sociedade a fim de marcar um fato ou um tempo no espaço, garantindo sua permanência na história da humanidade. O monumento possui valores definidos pela sua essência (rememoração) ou pelas idéias e símbolos expressados nele.

Os valores monumentais explicados por Choay e Riegl apresentam semelhança, como observado na tabela abaixo (tab.1). O *valor de rememoração*, o qual delimita a obra pela sua função original de marcar um fato, está presente nos dois autores. O *valor arqueológico* de Choay equivale ao *histórico* de Riegl o qual delimita àquele monumento que rememora um período, técnica ou estética que não é passível de reprodução. O *valor estético* de Choay é semelhante ao *artístico* de Riegl o qual define a obra monumental pelas suas qualidades de arte coincidentes com a expressão artística da época. Somente nos valores de monumentalidade do século XX, os autores não se assemelharam, um voltou-se para a produção moderna (estético-tecnológico), o outro observou um novo olhar no passado (antiguidade).

⁶² RIEGL, Alois, 2008, p.23.

⁶³ RIEGL, Alois, 2008, p.31.

⁶⁴ RIEGL, Alois, 2008, p.23.

AUTORES	MONUMENTALIDADE			
	VALORES			
	Rememoração	Arqueológico	Estético	Estético Tecnológico
Françoise Choay	Marco para rememorar acontecimentos e fatos	Fruto de um período e de um conhecimento datado	Edifício "concebido, erguido ou disposto de modo que se torne um fator de embelezamento e de magnificência nas cidades." (QUINCY)	Obra que produz sensação de encantamento pela construção tecnologicamente moderna ou de proporções colossais.
	Rememoração Intencional	Histórico	Artístico	Antiguidade
Alois Riegl	Obras que por vontade de seus criadores rememoram um determinado momento do passado.	Marco de um período, percebida como algo que não poderá jamais se reproduzir e que se constitui um elo com o passado.	Valor relativo concedido às obras de acordo com a vontade artística da época.	Obra com aparência não moderna, presentes imperfeições na fachada e pátina.

Tabela 1 – Valores de Monumentalidade em Françoise Choay e Alois Riegl

Fonte: Dados dos livros dos autores, quadro-síntese realizado pela autora.

Um dos valores artísticos mais conferidos aos monumentos advém da tradição clássica greco-romana, entendida como um cânone artístico inviolável, um ideal com princípios objetivos e válidos.⁶⁵ Esses povos fundadores da Democracia e realizadores de uma estética para o monumento, influenciaram a composição dos edifícios públicos, representantes da Democracia, os quais utilizaram dos princípios clássicos para constituição do seu valor monumental.

⁶⁵ RIEGL, Alois, 2008, p.32.

Capítulo 2 – Tradição Clássica e Nova Monumentalidade.

Com o estudo das instituições públicas na antiguidade, a conformação de seus espaços de reuniões e a configuração dos edifícios públicos no capítulo anterior ficou claro que há uma forte associação do edifício público, particularmente àqueles que adotaram a linguagem clássica, com o monumento, pois ambos rememoram e representam a sociedade.

Este capítulo aborda, primeiramente, os princípios que definem a tradição clássica e a institucionalização do método de ensino dessa tradição pela *Beaux-Arts*. Em seguida, como se deu a utilização desses princípios em diversos momentos na história da arquitetura e sua negação no modernismo. Por fim, o estudo do advento de uma nova monumentalidade a fim de criar um monumento moderno.

2.1 Tradição Clássica e seus princípios.

A tradição clássica foi definida por Summerson como a arquitetura que “tem raízes na Antiguidade, no universo da Grécia e Roma, na arquitetura de templos gregos e na arquitetura religiosa, militar e civil dos romanos.”⁶⁶ Como os gregos foram a fonte desta linguagem muitos dos princípios dessa tradição advém do estudo de seus templos, particularmente o Parthenon, na Acrópole.

A Acrópole foi organizada para valorizar esse monumento. Em planta (fig. 17), a aparente desordem, permitiu plataformas imponentes para a valorização do edifício; “o conjunto é concebido para ser visto de longe: os eixos seguem o vale e os ângulos falsos são habilidades de cenarista”.⁶⁷ As vistas inusitadas das massas assimétricas dos edifícios criam dinamicidade que somente são compreendidas quando experimentadas espacialmente.

⁶⁶ SUMMERSON, John. *Linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.3.

⁶⁷ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.30.

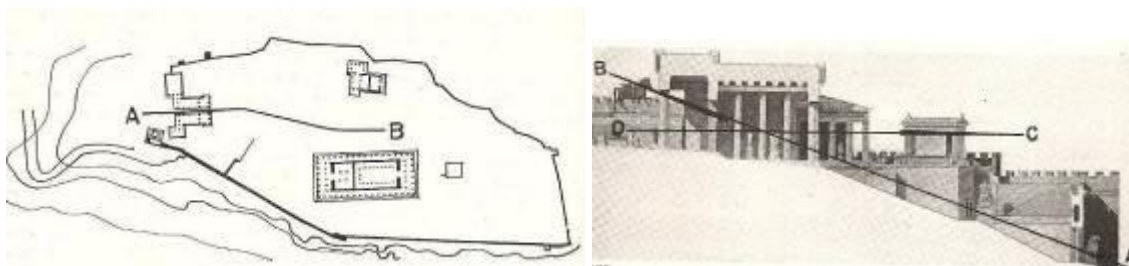


Figura 17 - Acrópole planta (eixo AB) e corte (eixos AB e BC)
 Fonte: LURÇAT (1933, p. 101).

O Parthenon foi caracterizado como “uma volumetria aberta (que) não se separa com paredes contínuas um espaço interior do exterior, mas insere-se no espaço natural, atmosférico e luminoso, com a repetição rítmica das suas formas plásticas e dos seus intervalos proporcionais”⁶⁸. Segundo Brandão, a arquitetura do templo grego veiculava mensagens de história e ética expressadas na forma e perenidade dos triglífos, capitéis, ábacos e caneluras. Esse edifício foi alvo dos esforços coletivos e simbólicos de uma comunidade para se firmar para si e para os outros, como argumentou Arendt. Assim, para Brandão, um monumento como o Parthenon marca para as gerações futuras as conquistas e a glória da cultura helênica.⁶⁹

Além dessa simbologia expressa na sua fachada, Vitruvius classificou os princípios clássicos presentes nesse edifício como a simetria, a ordem, harmonia, eurritmia, o decoro e a economia.⁷⁰ Esses princípios serão vistos a seguir separadamente a fim de ser mais didático, no entanto são dependentes e relacionados intrinsecamente, pois o objetivo da arquitetura clássica “sempre foi alcançar uma harmonia inteligível entre as partes [...] seja pelo uso evidente de uma ou mais ordens como componentes dominantes, seja simplesmente pelo uso de dimensões que requerem a repetição de razões simples”.⁷¹

⁶⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura e Enciclopédia*. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 69.

⁶⁹ BRANDÃO, Carlos Antonio. Monumentalidade e cotidiano: a função pública da arquitetura. *Revista M.D.C.*, Brasília, n.3, mar. 2006. Disponível em: <http://mdc.arq.br/2006/03/31/monumentalidade-e-cotidiano-a-funcao-publica-da-arquitetura/>, acesso em 06 nov. 2012.

⁷⁰ Vitruvius foi autor do único tratado que sobreviveu da antiguidade. VITRUVIUS, Marco. *The ten books on architecture*. Trad. Morris Morgan. New York: Dover Publications, 1960, p.319.

⁷¹ SUMMERSON, John, 1998, p 4.

2.1.1 Simetria

A simetria foi entendida de maneiras diferentes em vários períodos na história da arquitetura. Na língua portuguesa, por exemplo, é definida como “correspondência, em grandeza, forma e posição relativa, de partes que estão em lados opostos de uma linha ou plano médio”, mas também admite que a simetria é a “harmonia resultante de certas combinações e proporções regulares”⁷².

André Lurçat explicou que existem dois tipos de simetria: a absoluta e a relativa. A simetria absoluta “é a repetição exata e invertida de um grupo de elementos arquitetônicos em relação a um eixo”⁷³. Assim, durante um longo período a simetria foi entendida como a repetição exata em relação a um eixo, de uma igualdade absoluta entre as partes de um lado e do outro do eixo. No entanto, Lurçat afirmava que a simetria absoluta não existe, pois num edifício formado por um cubo perfeito uma das faces irá receber mais insolação mudando a tonalidade e deixando de ser perfeitamente igual.⁷⁴

A simetria entendida por Vitruvius na antiguidade, seria a simetria relativa, “a conveniência dos membros da obra entre si e das partes isoladas, a relação de cada uma das partes com o conjunto.”⁷⁵ Esse conceito foi revisto na era moderna abrindo um campo de possibilidades muito maior para os arquitetos. Lurçat entendia que a simetria era o “feliz equilíbrio entre massas e a harmonia das partes de um edifício com seu conjunto”⁷⁶, sendo necessário somente uma correlação entre eles para garantir a liberdade de criação.⁷⁷

Julien Guadet, professor e arquiteto da *Beaux-Arts*, no final do século XIX, definiu a simetria, subjetivamente, como a regularidade que deve ser vista assim que se olhar a obra, a “regularidade inteligente”. Seria ela um elemento desejado pelo arquiteto,

⁷² BUENO, Silveira. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000.p.716

⁷³ “*La symétrie est la répétition exacte et renversée par rapport à un axe, d’un groupement composé de membres architectoniques [...]*”.LURÇAT, Andre. *Formes, Composition et lois d’harmonie*. Paris: Éditions Vincent, 1953, v. 4, p.119.

⁷⁴ LURÇAT, Andre, 1953, v. 4, p.119.

⁷⁵ “*C’est l’accord convenable des membres, des ouvrages entre eux, et des parties séparées; lês rapports de chacune des parties avec l’ensemble*”. LURÇAT, 1953, p.119.

⁷⁶ LURÇAT, Andre, 1953, p.119.

⁷⁷ LURÇAT, Andre, 1953, p.119.

responsável pela beleza do edifício e dificilmente não encontrada em uma composição monumental.⁷⁸

A diferença entre a simetria absoluta e relativa é clara nos edifícios do Parthenon e do Palácio do Congresso (fig. 18). Enquanto no Parthenon percebe-se a igualdade dos dois lados do eixo, o Palácio do Congresso apresenta uma composição na qual existe diferença na disposição dos elementos que “é fruto de um jogo muito engenhoso de compensações”⁷⁹ de acordo com o caráter representativo de cada instituição. A cúpula do Senado é a menor e voltada para a plataforma mais apropriada ao espírito de reflexão enquanto que a dos Deputados é maior e aberta para a sociedade.



Figura 18 - Parthenon (Atenas) e Palácio do Congresso (Brasil)
Fonte: Cole, Emily (2012, p.108) e Amanda Casé (2011), editadas pela autora.

2.1.2 Ordem

No dicionário de Bueno tem-se que ordem em arquitetura significa “**sistema de relações fixas entres as dimensões** de certas partes de um edifício, como pedestal, coluna e entablamento”.⁸⁰ Já na Enciclopédia das Belas Artes “**as ordens são diferentes sistemas**, modelos empregados pelos arquitetos para a construção e decoração dos monumentos.”⁸¹ Nessas definições a ordem está associada a um sistema sendo definida por um conjunto de partes ordenadas entre si, essa organização caracteriza a primeira qualidade da ordem.

⁷⁸ GUADET, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture*. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 1909, V. 1, p.128.

⁷⁹ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 202.

⁸⁰ BUENO, op. cit, p.557.

⁸¹ HOURTICQ, Louis. *Encyclopédie des Beaux-Arts: Architecture, sculpture, peinture, arts décoratifs*. Paris: Hachette, 1925, p.268.

A unidade que regula a obra é responsável para alcançar a ordem no conjunto, como definiu Vitruvius, “a **ordem consiste em adaptar a justa medida** os elementos da obra tornados singularmente, e em estabelecer o conjunto das proporções aos fins da simetria”.⁸² A justa medida também esteve presente em Le Corbusier. Em *Por uma arquitetura*, ele explicou que o homem ao construir tem a **medida** como condicionante, àquela mais fácil, ou seja, seu próprio corpo (passo, pé, cotovelo, dedo). A partir disso, ele “admitiu um **módulo**, regulou seu trabalho, introduziu a ordem.”⁸³ O módulo é a segunda qualidade da ordem, ele regula toda a obra, a justa medida de Vitruvius.

Esse módulo criado faz com que se estabeleça uma relação do homem com o edifício. Conforme argumentou Colquhoun, a ordem concede escala e significado à fachada representando a hierarquia dos espaços. O módulo aproxima o homem da obra que a mede com seu corpo e verifica o quanto ela é maior que ele, percebendo assim sua monumentalidade.⁸⁴ Com isso, percebe-se a terceira qualidade da ordem, conceder a escala da edificação.

A ordem tem função arquetípica, a unidade geradora é responsável por conduzir mensagens durante séculos é o módulo. Elvan Silva afirmou que a maneira mais clara de expressão de uma ordem é uma fórmula.⁸⁵ A fórmula é uma expressão matemática para resolução de problemas⁸⁶, ou seja, é algo que pode ser replicado e que faz sentido mesmo quando os números são modificados. Outra qualidade da ordem é gerar uma fórmula que garante a imanência de uma edificação com influências clássicas.

A ordem é intimamente associada com a matemática, é um sistema guiado por uma fórmula, uma equação, que garante o caráter perene de qualquer exemplar que a utilize. Segundo Le Corbusier, “essas quantidades constituem um amontoado de materiais em ação; medidas, incorporadas na equação, constituem ritmos, falam cifras, falam relação, falam espírito.”⁸⁷

⁸² VITRUVIUS *apud* D’AGOSTINO, Mário Henrique Simão. As palavras e as pedras De Architectura I, 2: o preceituário da boa arquitetura. *Risco*, n. 8, 2008, p.167. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/risco/n8/12.pdf>, acesso em 09 nov. 2012.

⁸³ LE CORBUSIER, op. cit., p.43.

⁸⁴ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.210-211.

⁸⁵ SILVA, Elvan. *A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença*. Porto Alegre: Sagra, 1991, p. 41.

⁸⁶ BUENO, Silveira, op. cit., p.366.

⁸⁷ LE CORBUSIER, op. cit., p.111.

Cabe lembrar que os gregos apresentaram esse princípio por meio da composição “coluna-superestrutura que compõe a colunata de um templo”, o que resultou em três ordens, a dórica, jônica e coríntia (fig.19). A escolha das ordens de um templo se relacionava com o patrono desses, pois sempre foi considerado “que as ordens tivessem personalidade”, ora representando “proporção, força e graça do corpo masculino” (dórica), ora a “esbelteza feminina” (jônica) ou a “figura delgada de uma menina” (coríntia).⁸⁸ Com as ordens gregas podemos compreender a importância da ordem como geradora do sentido do edifício, pois a variação do módulo modifica e gera outra identidade.

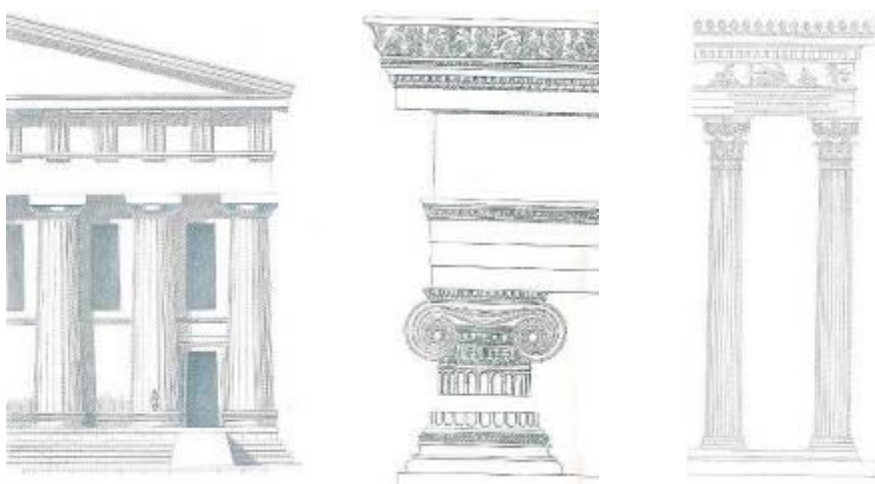


Figura 19 - Ordens Gregas (dórica, jônica e coríntia)
Fonte: Cole, Emily. (2011, p.98, 100, 102)

Por fim, cabe concluir com a afirmação de Franco Borsi de que “a componente ordem é indissociável do conceito de monumentalidade”, pois o ordenamento dos elementos arquitetônicos funciona como signos associados a certo significado, característica essencial para edificações monumentais que trazem em sua essência o caráter simbólico de um povo e de um país.⁸⁹

⁸⁸ SUMMERSON, John. op. cit., p.11.

⁸⁹ BORSI, Franco apud PALAZZO, Pedro. *A ordem da distinção: arquitetura cívica no período entre guerras*: Dissertação de mestrado. Brasília: UNB, 2006, p.96.

2.1.3 Proporção

Assim como a simetria, a proporção também tem seu sentido absoluto e relativo. O sentido absoluto é aquele encontrado no dicionário de Silveira Bueno, como a “relação entre coisas e igualdade entre duas razões.”⁹⁰ Já o sentido relativo trata a proporção como o resultado de uma justa correlação entre as diversas partes de um todo.⁹¹

Guadet ilustra dois exemplos para o entendimento dos sentidos de proporção. No primeiro caso, a proporção absoluta, seria a afirmação que a altura de um entablamento é $\frac{1}{4}$ de uma coluna, ou seja, uma leitura numérica de proporção matemática. No segundo caso, a argumentação que todas as partes de um edifício são admiravelmente proporcionais entre eles, ou seja, uma abordagem abstrata. As proporções das ordens gregas, por exemplo, eram absolutas, pois se escolhia uma unidade e dela se fazia uso para composição de todas as partes do edifício. Um edifício neoclássico, por exemplo, apresenta a proporção relativa, pois nesse período utilizava-se o repertório clássico sem o mesmo rigor (fig. 20).⁹²

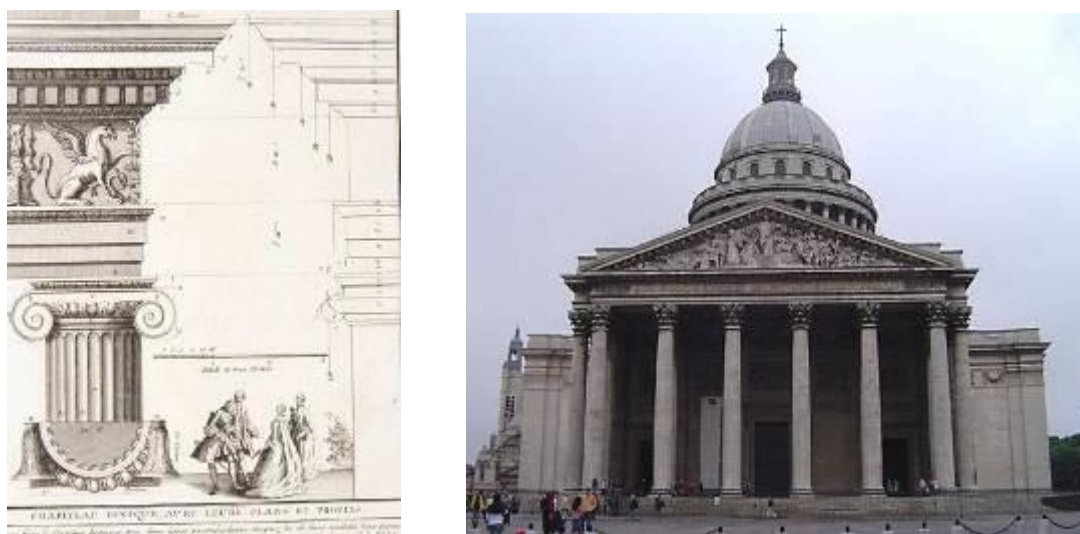


Figura 20 - Ordem Jônica e o Pantheon de Paris

Fonte: Blondel (1757, p.19) Disponível em: trilliumrareprints.com, e Cris O., Disponível em: britanic.com, acesso em 06 nov. 2012.

Para D' Agostino, “a proporção compreende os domínios quantitativo e qualitativo, aos preceitos de euritmia e do decoro, responsáveis pelo aspecto harmônico, pela

⁹⁰ BUENO, Silveira, op. cit. p.629.

⁹¹ GUADET, Julien, op. cit, p.137.

⁹² GUADET, Julien, op. cit, p.137.

concordância visual e conveniência entre as partes e o todo.”⁹³ O objetivo da proporção, segundo Summerson, era “estabelecer harmonia em uma estrutura – uma harmonia que se torna inteligível, seja pelo uso evidente de uma ou mais ordens como componentes dominantes, seja simplesmente pelo uso de dimensões que querem repetição de razões simples.”⁹⁴ Nas duas conceituações acima se percebe que o entendimento do princípio da proporção se relaciona com o de ritmo, decoro e ordem.

2.1.4 Euritmia⁹⁵

A euritmia é a expressão do ritmo, estando relacionado com a poesia e a música. Encontramos no dicionário que o ritmo é definido como a “essência da poesia em que se agrupam os valores do tempo combinados por meio de acentos” ou “movimento com sucessão regular de elementos fracos e fortes” ou ainda “harmoniosa correlação das partes”⁹⁶. No que se refere ao ritmo na poesia e na arquitetura, tem-se que na música o ritmo é alcançado por meio de sílabas tônicas e não tônicas formando a composição poética, enquanto na arquitetura, o ritmo é provocado pela relação entre a presença e ausência de um elemento ou a variação entre dois ou mais elementos numa composição.

Segundo D’Agostino, “ritmo define-se pela capacidade de afetar de certo modo nosso caráter”,⁹⁷ expressando-se por uma medida que domina a composição, o módulo. Para Lurçat, sua importância consiste em provocar animação, modulação das superfícies, a harmonia e o equilíbrio dos volumes e dos espaços e conclui que sem o ritmo a arquitetura tornar-se-ia monótona e sem expressão.⁹⁸

Para Vitruvius, “a euritmia consiste no belo aspecto e na visão harmônica oferecida pela composição dos membros. Essa se realiza quando os membros da obra convêm entre altura e largura, largura e comprimento, e, em suma, todos respondem às suas

⁹³ D’AGOSTINO, Mário, op. cit., p.165.

⁹⁴ SUMMERSON, John, op. cit., p.5.

⁹⁵ Nos dicionários é comum o uso das duas escritas “euritmia” e “euritmia”, no entanto, Rebelo Gonçalves afirmou que a primeira é a expressão brasileira e a segunda a portuguesa de escrever. In REBELO GONÇALVES, Francisco. Vocabulário da Língua Portuguesa. Coimbra: Coimbra Editora, 1966. Disponível em: <http://purl.pt/424>, acesso em 09 jan. 2013.

⁹⁶ BUENO, Silveira. op. cit., p.684.

⁹⁷ D’AGOSTINO, Mário, op. cit., p.166.

⁹⁸ LURÇAT, Andre, op. cit., p.394.

simetrias.”⁹⁹ Ou seja, novamente a correlação entre ritmo e medida que deve estar expresso no todo e na relação entre as partes da composição.

Para Le Corbusier, o ritmo também é uma equação, na qual seu resultado pode ser de igualação, compensação e modulação. O ritmo provém da igualação quando se é simétrico e repetido, como nos templos egípcios e hindus. A compensação se alcança quando há um jogo de contrários que se equilibram, como na Acrópole. A modulação se desenvolve a partir de uma criação plástica inicial como na igreja de Santa Sofia (fig.21).¹⁰⁰



Figura 21 - Templo mortuário do Egito Antigo, Acrópole de Atenas e Basílica de Santa Sofia de Constantinopla.

Fonte: Cole, Emily (2011, p.20, p.108 e p.158)

A escolha do ritmo é uma escolha projetual, no entanto sua organização definirá o tipo da obra. A definição do tipo depende de dois princípios, um pensado antes do projeto, o decoro, e outro na obra (desde o início até a conclusão), a economia, os quais são responsáveis por conceder o *status* do edifício, ou seja, se ele é público ou não.

2.1.5 Decoro

No dicionário, o decoro é sinônimo de decência e honra no dicionário.¹⁰¹ Nos textos de Vitrúvio e Alberti, ele é compreendido como a perfeita adequação ao estilo arquitetônico em relação ao caráter do edifício. Esses autores entendiam que “o decoro expõe a concordância e harmonia das partes entre si e com o todo, a adequação dos ornatos, dos materiais.”¹⁰² Para o decoro ser alcançado seria necessário haver

⁹⁹ VITRUVIUS, Marco, op. cit, p.13-16.

¹⁰⁰ LE CORBUSIER, op. cit, p.32.

¹⁰¹ BUENO, Silveira, op. cit, p. 216.

¹⁰² D’AGOSTINO, Mário, op. cit., p. 169.

“‘conveniência’ entre tema e estilo,[...] o arquiteto (deveria prescrever) a rigorosa observância dos destinatários (o caráter de cada deus, as diferenças entre os homens), dos lugares, dos materiais.”¹⁰³

Para exemplificar como se alcançava o decoro, Vitruvius explicou que um templo para deuses como Juno, Diana e Baco deve ser escolhido o estilo jônico, a fim de representar o equilíbrio se arbitra entre a severidade do dórico e a delicadeza do coríntio.¹⁰⁴ O decoro é o responsável por dignificar a função e a instituição que o edifício abriga.

Nos séculos XVII, XVIII e na tradicional Academia *Beaux-Arts*, segundo Donald Egbert, o termo mais utilizado era caráter em vez de decoro, mesmo com a influência do conceito de Vitruvius.¹⁰⁵ No dicionário de Bueno, caráter é sinônimo de índole e personalidade.¹⁰⁶ Guadet informou que “o caráter é a identidade entre a impressão arquitetural e a impressão moral do programa”¹⁰⁷, apresentando a contínua relação entre a edificação e seu programa, mesmo entendimento de Vitruvius e Alberti sobre o decoro.

Ainda segundo Egbert, existiam três usos de caráter: o geral, o tipo e o específico. O *caráter geral* foi concedido aos edifícios por meio de princípios universalmente válidos e imanentes do passado para representar uma arquitetura monumental como uma escada/rampa para marcar o acesso de um edifício público.¹⁰⁸ O *caráter tipo*, mas próximo da definição de Vitruvius, estava presente quando o edifício afirma o seu propósito por meio de sua forma e seus elementos.¹⁰⁹ O *caráter específico* foi identificado pela referência ao lugar, ao clima, aos materiais de construção, à genialidade do arquiteto, ou seja, a partir desses meios o edifício se tornaria único.

Um dos meios utilizados pelo modernismo para se obter o caráter foi a função. Assim, pode-se afirmar que existe uma ramificação do caráter específico, o funcionalista. Nesse caráter, o edifício bom seria aquele que funcionasse bem para o programa que ele foi realizado, como uma máquina. Assim, é mais fácil entender Le Corbusier quando ele

¹⁰³ D’AGOSTINO, Mário, op. cit., p.169.

¹⁰⁴ D’AGOSTINO, Mario, op. cit., p.169.

¹⁰⁵ EGBERT, Donald Drew. *The beaux-arts tradition in french architecture*. New Jersey: Princenton University Press, 1980, p.126.

¹⁰⁶ BUENO, Silveira, op. cit., p.147.

¹⁰⁷ GUADET, Julien, op. cit., p. 132.

¹⁰⁸ EGBERT, Donald, op. cit, p.122.

¹⁰⁹ BLONDEL apud EGBERT, Donald, op. cit, p.122.

afirmou que a casa é uma máquina de morar, pois para ele a função maior de uma casa seria o habitar e esse tipo teria caráter se cumprisse eficientemente esse objetivo.¹¹⁰

Ainda tem-se outra definição de caráter, segundo Boullée, caráter é o efeito que um objeto causa em nós.¹¹¹ A fim de obter esse fim, é necessário o jogo de volumes, a dinamicidade, a multiplicidade dos elementos, e um jogo de luz causando efeitos.¹¹² Na sua definição, Boullée não entendeu o caráter como conveniência do edifício a sua função, mas a uma qualidade para alcançar a comoção do observador.

O decoro advindo dos gregos tem originalmente sua relação com a escolha das ordens de acordo com a personalidade dos deuses, na tratadística renascentista foi confirmado e divulgado como essencial para um edifício ser conveniente com sua função e programa, sendo hoje mais um princípio para dignificar um edifício público.

2.1.6 Economia

Por fim, o último princípio a ser apresentado é o da economia, entendido no dicionário como a “parcimônia no gastar”¹¹³. Vitruvius conceituou economia como a escolha adequada dos materiais e do local de construção, assim como a consideração em relação ao custo de obra.¹¹⁴ O autor aconselhou evitar gastos com adequação do terreno ao seu projeto e a escolher bem os materiais a fim de evitar desperdício: “A economia consiste(ia) na comedia repartição dos recursos e do terreno, e nas obras, na prudente administração das despesas segundo o cálculo.”¹¹⁵ É importante ainda frisar que não se havia o desejo da ostentação para definição uma boa arquitetura, pois “a excelência da beleza não se computa pela exorbitância dos gastos, pela raridade dos materiais, afere-se pela aptidão, acuro, conveniência, entre outras qualidades.”¹¹⁶

¹¹⁰ EGBERT, Donald, op. cit, p. 123.

¹¹¹ BOULLÉE, Etienne-Louis. *Architecture, Essai on Art*. In ROSENAU, Helen. Boullée & Visionary Architecture. London: Academy Editions, 1976, p.89.

¹¹² BOULLÉE, Etienne, op. cit, p.89.

¹¹³ BUENO, Silveira, op. cit, p.271.

¹¹⁴ VITRUVIUS, Marco. op. cit, p.13-16.

¹¹⁵ D’ AGOSTINO, Mario, op. cit., p. 171.

¹¹⁶ D’AGOSTINO, Mario, op. cit., p. 172.

2.2 Difusão da Tradição Clássica

Os princípios clássicos divulgados por meio do tratado de Vitruvius, os *dez livros de Arquitetura*,¹¹⁷ serviu de referência para a reorganização da cultura arquitetônica no Renascimento. A tratadística arquitetônica que se desenvolveu entre os séculos XV e XIX possuía como principal objetivo “codificar, de modo supostamente coerente, lógico e articulado, todas as noções aplicáveis à produção erudita do edifício.”¹¹⁸ Dessa maneira os tratados foram os primeiros meios de divulgação e continuidade da tradição clássica, sua função didática formou bons autodidatas e apresentou uma transformação em relação à era medieval, restrita ao sistema mestre-discípulo.

O tratado de Alberti, *De Re aedificatoria*, é um marco no Renascimento, no qual reviu as falhas no texto de Vitruvius, inseriu novas reflexões e consolidou a imagem do arquiteto como intelectual e não como artífice. Alberti argumentou que o trabalhador manual é um instrumento do arquiteto, único capaz de conceber e executar o projeto com beleza e adequado ao uso humano.¹¹⁹ No primeiro livro de seu tratado, ele concebe a criação arquitetônica por meio do *lineamenti*, uma visão abstrata espacial que submeteria todos os elementos arquitetônicos a um todo. Com isso, Alberti modificou o *status* do arquiteto colocando-o como um profissional superior a um pedreiro ou carpinteiro, alçando-os a uma posição superior na sociedade.

Nessa época havia duas classes de artistas, os que trabalhavam nas corporações de ofício e àqueles que estavam a serviço do rei, esses últimos tinham mais privilégios que os trabalhadores das guildas. A fim de garantir seu campo de trabalho, os artistas das corporações tentaram limitar a quantidade de artistas da corte, essa postura gerou uma concorrência entre as duas classes de artistas. Como retaliação, os artistas do rei pediram-no a distinção entre artes nobres e mecânicas e solicitaram uma instituição de ensino de “formação completa em arquitetura, geometria, perspectiva, aritmética, anatomia, astronomia e história”, a partir disso surgiram as Academias Reais.¹²⁰

¹¹⁷ VITRUVIUS, op. cit, p.319.

¹¹⁸ SILVA, Elvan, op. cit, p.185.

¹¹⁹ SILVA, Elvan, op. cit, p.185.

¹²⁰ PEVSNER, Nicolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia de letras, 2005, p.141.

As *Academias Royales des Beaux-Arts* de Paris, em 1648, foram criadas com duas funções: representar o poder oficial, responsabilizando-se pelas construções imponentes como retratos reais, registros de batalhas, monumentos e decorações e atacar as corporações medievais que não estavam sob o controle do rei.¹²¹ Observa-se que desde a origem da Academia seu objetivo era realizar edifícios para o Estado, enfim edifícios públicos.

Até o século XVII, a tradição clássica praticada nas edificações adveio do estudo das obras romanas, pois apesar de saberem que estas tinham sido influenciadas pela arquitetura grega, pouco se conhecia sobre aquela civilização cujas ruínas encontravam-se sob o jugo otomano. O ideal clássico era seguido pela Academia que não contestava as regras clássicas, “mas na prática, elas eram negligenciadas e quase nunca mencionadas”.¹²²

Somente no século XVIII, esse posicionamento quanto a tradição clássica mudou. Por meio da secularização do pensamento iluminista, de um maior conhecimento sobre a Grécia antiga e do desejo de livrar-se da linguagem barroca e rococó do antigo regime houve uma procura de um novo estilo a ser seguido, as formas clássicas austeras foram um dos caminhos estudados.

Esse caminho foi guiado pelas descobertas e publicações sobre a Grécia antiga, informações essas possíveis devido a maior abertura do Império Otomano (fig.22). Em 1752, o conde Caylus publicou o *Recueil d'Antiquités*. Em 1758, Julien-David Le Roy publicou as *Ruins of the most beautiful monuments in Greece*. Em 1762, James Stuart e Nicholas Revett publicaram o primeiro volume de seus livros *Antiquity of Athens*. Esses livros apresentaram um conhecimento arqueológico que confrontou e destruiu a visão de unidade existente entre gregos e romanos, além de apresentarem a capacidade de um estilo de representar “uma ideia moral dominante e [...] um desejo de reforma social.”¹²³

¹²¹ MALACRIDA, Sérgio. *O sistema de Ensino Beaux-Arts no Curso de Arquitetura da École de Beaux-Arts de Paris em sua tradição e ruptura: legado de saber e poder*. São Paulo: Tese de Doutorado da Universidade de São Carlos, 2010, p.26.

¹²² PESVNER, Nicolaus, *ibid*, p.160.

¹²³ COLQUHOUN, Alan, *op. cit.*, p.27.

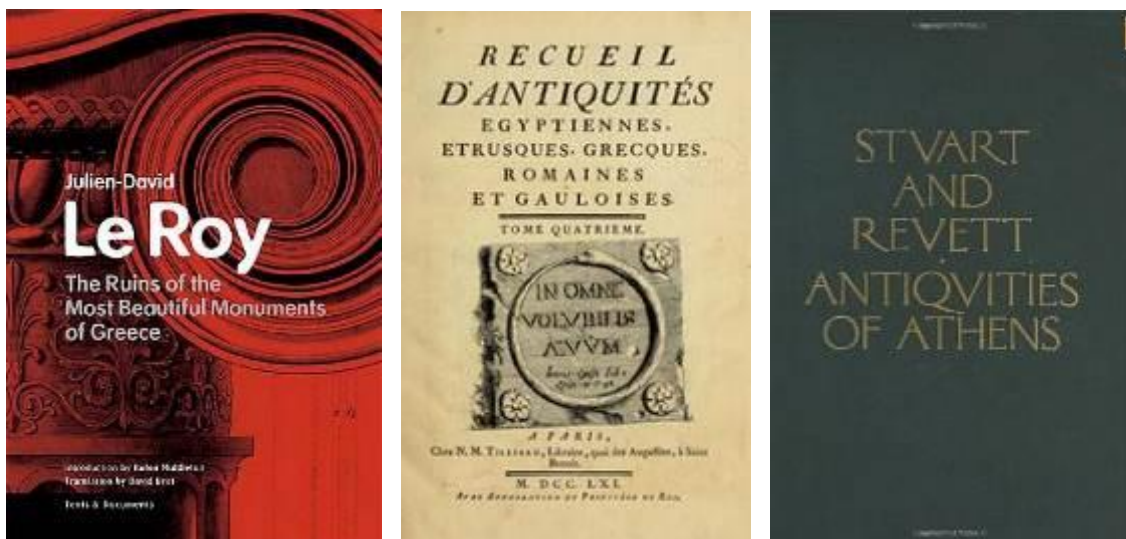


Figura 22 – Capas dos livros de Le Roy, conde Caylus e James Stuart e Nicholas Revett
 Fonte: openlibrary.org, acesso em 03 out. 2012 às 10h 26min.

O caminho a ser seguido pela Academia estava traçado, a associação de moral e caráter nos edifícios públicos recorreu a escolha do Neoclássico, a escolha se baseou na função. Nos *edifícios públicos em geral*, era utilizado o clássico praticado na Renascença, buscando um maior respeito as normas clássicas. Nos edifícios como o *parlamento*, *museus e ministérios*, era adotado o Classicismo Romano. Como a Academia tinha como sua tipologia principal o edifício público, seu vocabulário ficou sempre restrito aos princípios clássicos.¹²⁴

O contato com desenhos de exemplares da arquitetura grega e romana iniciou uma busca pelos princípios originais e verdadeiros dessas arquiteturas, pôde-se perceber que havia muitas diferenças de proporção entre as ordens gregas e as romanas, sendo os primeiros preteridos por serem mais antigos e puros devido a proximidade com a origem.

A arquitetura grega era vista como capaz de conduzir a humanidade a um nível mais elevado de civilização por meio de princípios de verdade, clareza e ordem. Johann Winckelmann declarou que “a única maneira de nos tornarmos grandes, quiça inimitáveis, é imitar a Antiguidade, se for possível”.¹²⁵ Schiller complementou que a arte e tão somente ela pode elevar o homem do estado natural para um estado moral.¹²⁶ Para alcançar esse objetivo era necessário a divulgação dessa ‘verdade’ e a constituição

¹²⁴ FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987, p.14.

¹²⁵ PEVSNER, Nicolaus, *ibid*, p.196.

¹²⁶ PEVSNER, Nicolaus, *ibid*, p.196.

das Academias era um caminho. Foram abertas escolas em outros países europeus as quais seguiam o modelo da de Paris, criando-se um método de ensino que viria a ser adotado em suas linhas gerais na *École de Beaux-Arts*.

Apesar disso, a Academia, como representante e fiel ao rei, foi extinta, em 1793, após a queda do regime absolutista. Havia uma insatisfação com a Academia, devido sua “complicada organização e a rígida hierarquia” levando “inevitavelmente a um sistema de ensino mecânico, com seu malfadado método de copiar desenhos [...]”¹²⁷.

Somado as críticas quanto a organização o próprio contexto dificultava a continuidade da Academia, os avanços técnicos providos pela Revolução Industrial exigiram novos tipos construtivos e exploração dos novos materiais, os progressos científicos, como a representação gráfica pela Geometria Descritiva e a unificação do sistema métrico, e as novas instituições de ensino, como a *École de Ponts et Chaussées* (1747), a *École des Ingénieurs de Mézières* (1748) e a *École Polytechnique* (1794), puseram em dúvida a capacidade da Escola de responder a demanda existente. A partir disso se criou no seio da instituição um grupo de revoltosos não mais satisfeitos somente com o *status* de ser da Academia.

Apesar das críticas ao método da Academia, após a revolução decidiu-se instituir novamente o ensino das Belas Artes. Em 1795, foi inaugurado o *Institut de France*, que significou a reorganização da Academia com outro nome procurando responder as novas demandas. Em 1803, Napoleão realizou uma reforma e criou uma classe especial, a *Classe des Beaux-Arts*. No período de 1803 a 1815 ocupou a direção da classe J. Lebreton o qual no ano seguinte foi convidado para vir ao Brasil para organizar uma escola de belas-artes.¹²⁸ Somente em 1863 em outra reforma realizada por Napoleão a instituição ganhou a independência do Estado e tem seu nome modificado para *École des Beaux-Arts*.

¹²⁷ PEVSNER, Nicolaus, *ibid*, p.241.

¹²⁸ SOUSA, Alberto. *O ensino da arquitetura no Brasil Imperial*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001, p.52.

2.2.1 O método de ensino da *École des Beaux-Arts*

A antecessora da *École des Beaux-Arts*, a *Académie Royale d'Architecture*, recorreu às fontes literárias e artísticas da Renascença Italiana, que por sua vez era basicamente influenciada pela Antiguidade Clássica. Desde o início, a *Académie* foi dominada pela concepção de boa arquitetura exemplificada pela beleza da forma baseada em princípios do gosto, definido pelo que agradava as pessoas inteligentes, canonizados como regras atemporais, independentemente da diversidade de clima, materiais e personalidade do arquiteto.¹²⁹

Com a criação da Escola de Belas Artes, o método que havia se instituído na Academia ganhou força e legitimado nas novas escolas guiado por ele. O método tinha por objetivo conceder ao aluno um meio para resolver qualquer problema de projeto arquitetônico que lhe fosse solicitado, concedendo os instrumentos necessários para transformá-lo em um arquiteto livre mediante as ferramentas aprendidas. De acordo com um professor da *École*, Walter Cook, esse método se definia por: divisão do ensino em teoria e prática, estudo do projeto no ateliê do mestre, sistema de avaliação por *esquisse*, ensino do desenho pela prática do projeto e a tradição dos alunos mais velhos ensinarem aos mais jovens.¹³⁰

A divisão do ensino em teoria (na Escola) e prática (no ateliê) primeiro ponto do método, era definida desde o início do curso¹³¹. Adentrando a escola, o aluno teria a teoria ministrada por meio de palestras baseadas em cursos preparados pelos professores ou mestres,¹³² com duração de dois a três anos, nas quais os alunos estudavam e imitavam a antiguidade clássica, entendida por meio de regras claras e matematicamente demonstráveis.

A prática nos ateliês, segundo ponto do método, era inserida em conferências e na execução de projetos guiados por um mestre. Os desenhos continham os princípios de

¹²⁹ EGBERT, D, op. cit., p.99.

¹³⁰ COOK, Walter, 1901 apud HABERSON, John Frederick. *The study of architectural design*. New York: The pencil Points Library, 1927, p.2.

¹³¹ PEREIRA, Sônia. O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX. In LASSANCE, Guilherme; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; BRONSTEIN, Lais (Org.) *Leituras em teoria da Arquitetura*, vol.1. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009, p. 76.

¹³² “mestres, entendido no sentido medieval da palavra, aqueles que trabalhavam em ateliês próprios para compradores particulares e para as autoridades eclesiásticas ou laicas”. (PEVSNER, Nicolaus, 2005 apud MALACRIDA, Sérgio, 2010, p.49)

simetria, ordem, harmonia e proporção, mas também preocupavam-se com o caráter e o programa do edifício como determinantes da forma.¹³³

O método de avaliação, o terceiro ponto do método, consistia em concursos, que se dividiam em *Petits Prix*, realizados quatro vezes no ano, e o *Grand Prix*, que era anual e tinha uma metodologia rígida. No *Petit Prix*, por exemplo, o aluno, após receber o programa, ficava até 12 horas isolado em uma *loge* (cela) para desenvolver um *esquisse*, que tinha como objetivo apresentar “as principais ideias de solução de um aluno para um problema descrito no programa”.¹³⁴

Após finalizar seu desenho, o aluno deveria fazer uma cópia para si e entregar o *esquisse* na Escola a fim de desenvolver a ideia, mas se ele modificasse seu primeiro esboço era eliminado. Segundo Harbeson, o concurso “trabalha(va) um problema que est(ava) amarrado a um *esquisse* que (era) tão forte e persistente que não pod(ia) haver um pensamento vago ou solto”. Limitar os esforços dos alunos para um caminho bem definido esse era uma das competências que o método *Beaux-Arts* promovia.¹³⁵

Após a entrega do *esquisse* o aluno iria para o ateliê do seu mestre, para quem apresentava suas ideias. O mestre tecia suas considerações e corrigia todos os passos que considerava que levariam o aluno para uma decisão errada. Ao final de um prazo pré-estabelecido, o aluno entregaria o projeto (planta, corte e fachada) para julgamento. A avaliação partia da coerência entre o *esquisse* e a proposta final, “fica(ndo) evidente que este método de ensino pretendia desenvolver nos alunos a capacidade conceitual em primeiro lugar e o desenho estava diretamente ligado à ideia da obra.”¹³⁶

Como quarto ponto de construção do método *Beaux-Arts* estava o ensino do desenho pela prática do projeto, o qual era o “principal elemento através do qual a arquitetura é ensinada, sendo necessário seu entendimento para aprimoramento de toda atividade didática.”¹³⁷ O método de ensino era realizado com base em três princípios: imitação da natureza, entendida como perfeita criação de Deus (*mimese* clássica), invenção e expressão. A imitação no desenho na arquitetura era entendida pela ótica clássica

¹³³ MALACRIDA, Sérgio, op. cit, p.49.

¹³⁴ HARBESON, John, op. cit, p.7.

¹³⁵ HARBESON, John, op. cit, p.8.

¹³⁶ PEREIRA, Sônia, op. cit, p.77.

¹³⁷ MALACRIDA, Sérgio, op. cit, p.50.

baseando-se nos princípios de simetria, ordem, harmonia, concepção formal, grandiosidade e ornamentação em grandes edifícios, em sua maioria, públicos.

O desenho, principalmente no século XIX, foi guiado pelos termos composição e partido, os quais se tornaram temas de debate na Escola. A composição era entendida como o desenho do edifício inteiro em perspectiva e em planta, corte e fachada. Sua metodologia, criada no final do século XVIII, “caracterizava-se pela combinação de uma rede de eixos cruzados com uma trama ortogonal modulada, garantindo grande versatilidade às possibilidades de adaptação do projeto a programas e mesmo a estilos diferenciados.”¹³⁸ O partido (sinônimo de escolha, forma e método)¹³⁹ era definido pela própria ideia do projeto: “era o layout abstrato do projeto (e) a sua disposição conceitual, que envolvia um processo de fazer escolha entre ideias possíveis.”¹⁴⁰

Por fim, o último ponto do método era o aprendizado por meio da convivência de alunos de vários níveis e classes nos ateliês. Essa convivência era incentivada pelo patrono para que todos exercessem a capacidade crítica de visualizar os erros e acertos sobre o *esquisse* do colega, a tradição era que os alunos mais velhos ensinassem aos mais jovens.

A partir do que foi explicitado percebe-se que a divulgação do método *Beaux-Arts* aconteceu pela clareza do sistema e pela facilidade de ensiná-lo. O ensino dividiu-se entre duas instituições – a academia e o ateliê - com funções distintas, uma responsável pela teoria e a outra pela prática, o objetivo era dar uma visão completa da arquitetura. Criou-se na *école* o método de desenvolver o projeto o qual, segundo Harbeson,

qualquer problema dev(ia) ser considerado não como um fim em si, mas como parte de um treinamento de desenho – e o desenho não está preocupado principalmente com ornamentação ou detalhes, mas em fazer um acordo que satisfaça as necessidades práticas, com a composição de elementos, com a proporção de massa, com arranjo e disposição de aberturas, etc, com a produção de uma construção de aparência agradável.¹⁴¹

Apesar da importância do método de ensino criado na Escola de Belas Artes e os grandes arquitetos que ela formou, ela foi rejeitada pelos arquitetos modernos que a consideraram contrária aos seus princípios de funcionalidade, cientificismo e a-

¹³⁸ PEREIRA, Sônia, op. cit, p.81.

¹³⁹ HABERSON, John, op. cit, p.75.

¹⁴⁰ PEREIRA, Sônia, op. cit, p. 78.

¹⁴¹ HARBESON, John, op. cit, p.2

estilismo. No entanto, como nos mostrou Banham, os que criticavam os “padrões falsos da academia” eram os mesmos que aceitavam e utilizavam muitas ideias acadêmicas sem saber de sua origem. O autor ainda pontuou os diversos pontos de contato entre a tradição *Beaux-Arts* e o modernismo por meio do estudo de autores como Choisy, Guadet, Perret e Garnier.¹⁴²

Auguste Perret, por exemplo, associou classicismo e indústria, inserindo os princípios clássicos como uma “constante que se transmite através das mudanças históricas”, um “esquema conceitual que pode se manifestar em muitas configurações diversas”.¹⁴³ Outros arquitetos na tentativa de utilizar a tradição clássica na era moderna recaíram a um historicismo com fórmulas repetidas e esvanecidas de valor, ou seja, utilizaram-nas como modelo, um “objeto cuja forma pode ser imitada” sem refletir sua essência. Dessa maneira até o entendimento da essência clássica para configuração da expressão de um edifício público como um tipo, muitos edifícios foram realizados sem seu verdadeiro valor, constituindo uma arquitetura pseudo-monumental.

2.3 Caminho para uma nova monumentalidade.

Na Escola de Belas Artes, segundo Viollet le Duc, os jovens estudantes eram cobrados, no curso de arquitetura, a realizar projetos de edifícios distantes das necessidades e usos do seu tempo além de não estudarem os novos materiais e seu emprego.¹⁴⁴ Era consenso na Escola, na virada do século XIX para o XX, que seus programas eram prosaicos, mas que competia aos alunos acrescentar-lhe o novo, sua juventude. O que de fato aconteceu quando uma geração inteira de arquitetos *Beaux-Arts* se dedicou a nascente disciplina.¹⁴⁵

Ainda nesse período, o engenheiro e a *École des Ponts et Chaussées* e posteriormente a *École Polytechnique* foram os responsáveis pelos primeiros estudos e prática na utilização dos novos materiais e na busca pela arquitetura moderna. Diante da postura de omissão dos arquitetos da *école*,

¹⁴² BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva. 2006, p.25.

¹⁴³ ARGAN, Giulio, op. cit., p.199.

¹⁴⁴ VIOLETT LE DUC, 1952 apud BENEVOLO, Leonardo, 2009, p. 148.

¹⁴⁵ GUADET, Jullien, 1894, p.90

não é difícil entender a razão pela qual, no processo de busca aos culpados pela aparente falta de rumo da arquitetura no início do século XX, o ensino acadêmico tenha sido escolhido para a expiação de todos os “equivocos” passados. Afinal, fora nas academias de belas artes que haviam sido elaborados os “rígidos” cânones que começavam a ser questionados.¹⁴⁶

O século XIX foi o catalisador de muitos debates que definiram o século XX, marcado por várias conquistas técnicas e estéticas, sendo a técnica responsável pela criação de um gosto baseado nos novos materiais. A técnica do ferro e vidro atraiu pelas elegantes pontes, estações de metrô e pavilhões das exposições universais. O ferro foi esteticamente aceito pela leveza e ousadia do *art nouveau* e o concreto armado teve aceitação pela habilidade clássica de Perret e Garnier, pela dinamicidade nos planos do *De Stijl*, e pela expressão do seu potencial construtivo no advento e disseminação dos cinco pontos de Le Corbusier.

Nesse processo de formação da arquitetura moderna deve-se destacar três personagens que projetaram o novo com uma bagagem clássica: Auguste Perret, Tony Garnier e Le Corbusier. Os dois primeiros arquitetos tiveram sua formação fortemente vinculada a tradição clássica, mas conseguiram adaptar sua formação nos materiais e técnicas modernas, integrando modernidade e tradição. Segundo Benévolo, eles tinham dois princípios em comum: a ideia que existe uma arquitetura perene a ser adaptada às exigências dos tempos e a relação entre a tradição clássica e a técnica construtiva que poderia resolver qualquer problema dos tipos modernos.¹⁴⁷ A importância desses arquitetos está na inserção do estudo construtivo do concreto armado aos olhos de um classicismo “quase filosófico” entendido como “espírito de geometria e clareza.”¹⁴⁸

Le Corbusier, diferentemente dos dois arquitetos franceses, teve sua formação errática. Em sua cidade, La Chaux-de-Fonds, aprendeu o valor do horizonte, com seu pai do som, com sua mãe da arte e da geometria, com seu professor L'Eplattenier o gosto pelas obras de arte e o entendimento de que a “natureza podia ser reduzida a uma estrutura geométrica”¹⁴⁹. Posteriormente, buscou mais conhecimento em escritórios de

¹⁴⁶ UZEDA, Helena. Inovações acadêmicas: o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes como catalisador de modernizações. *Anais do I Encontro de História da Arte*, 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/DE%20UZEDA,%20Helena%20Cunha%20-%20IEHA.pdf>, acesso em 12 nov. 2012, p.239.

¹⁴⁷ BENEVOLO, Leonardo, 2009., p.338.

¹⁴⁸ BENEVOLO, Leonardo, op.cit, p.325.

¹⁴⁹ COLQUHOUN, Alan, op. cit, p.102.

arquitetura, com Perret, em Paris, e Peter Behrens, em Berlim. Sua influência clássica proveio de sua “viagem útil”, como chamou sua excussão pelos Bálcãs, Turquia, Grécia e Roma onde teve contato com os monumentos e suas relações imanentes.¹⁵⁰

Em *Por uma arquitetura*, o arquiteto concedeu diretrizes para a constituição de uma boa arquitetura a qual estava relacionada com os princípios e edifícios clássicos. Apresenta os princípios clássicos, em planta, como geradores da arquitetura, pois com um ritmo claro e uma proporção justa há satisfação do espírito e sem eles há uma sensação insuportável de desordem. A ordem foi estabelecida por um módulo ou medida e a partir dele o traçado regulador satisfaz e promoveu a eurritmia. O edifício clássico de referência mais citado era o Parthenon, pela obediência aos princípios e capacidade de imanência dos valores de seu tempo. Le Corbusier valorizou os princípios eurritmia, proporção e ordem e a busca por referências no passado para constituição de uma boa arquitetura.¹⁵¹

Sua obra construída possui relações com a tradição clássica, no entanto em seus edifícios públicos essa referência se tornou mais presente. As principais influências clássicas se encontravam na implantação de seus edifícios públicos (fig.23), onde para o arquiteto “implicava colocar em jogo um sistema de formas e massas [...] em posições específicas no espaço”¹⁵². A implantação de um edifício público era, para ele, um meio de prover ordem ao urbano. Essa ordem era alcançada ora por edifícios simétricos em conjuntos assimétricos buscando um equilíbrio de composição, ora marcando-o como símbolo social e moral criando elementos que reforçavam a transição tecido-edifício como pórticos, rotundas e passarelas.¹⁵³ Em suas obras o arquiteto coloca em prática as reflexões presentes em seu texto, como “composição de massas” presente na Acrópole, o edifício como promotor da ordem e uso da simetria para compor espaços.

¹⁵⁰ GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.547-548.

¹⁵¹ CORBUSIER LE, 2006, p. 27-47.

¹⁵² COLQUHOUN, Alan, op. cit, p.131.

¹⁵³ Conforme já informado no capítulo anterior a utilização de elementos de transição já era utilizada pelos gregos para demonstração de separação do tecido urbano comum e o espaço público.

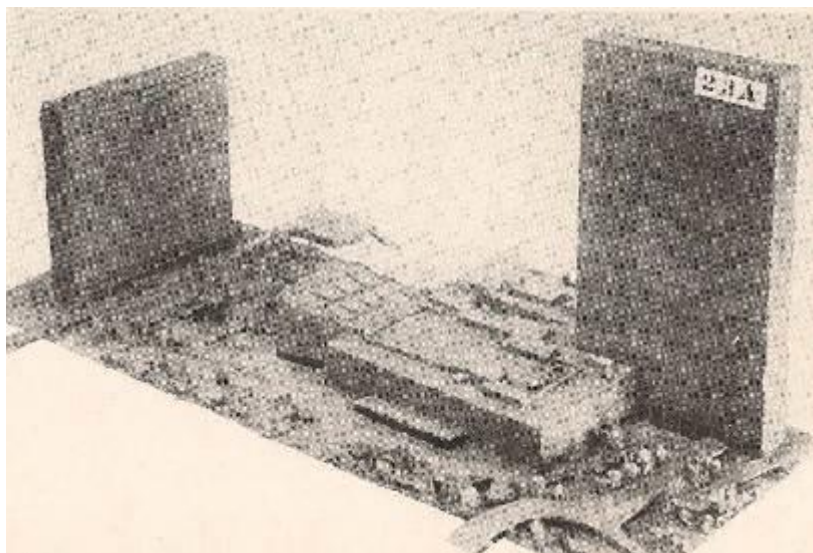


Figura 23 - Edifício-sede da ONU em Nova Iorque
Fonte: BOESIGER, W. (1953, p.53).

A sua desclassificação no Concurso para a Liga das Nações foi um dos motivos por trás da formação de um grupo de discussão de arquitetos com o intuito de promover e difundir a arquitetura moderna, os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs).¹⁵⁴ O primeiro CIAM (1928), em La Sarraz, formulou os preceitos do movimento moderno, dentre eles estavam: o abandono a tradição clássica advinda das academias, a primazia do funcionalismo com o foco na economia, racionalização da construção e a cidade funcional.¹⁵⁵ Os congressos seguintes se dedicaram a temas importantes para o debate internacional como: *Habitação para moradores de Baixa Renda* (Frankfurt, 1929), *Métodos racionais de planeamento regional* (Bruxelas, 1930), *Cidade Funcional* (Atenas, 1933) e o quinto e último congresso antes da guerra teve como tema *Habitação e Lazer* (Paris, 1937). O sexto congresso só ocorreu dez anos depois, em 1947, em Bridgwater, Inglaterra¹⁵⁶.

Durante a guerra os diferentes grupos do CIAM continuaram seus trabalhos de forma independente. Em Nova Iorque, os arquitetos Walter Gropius, Lonberg-Holm, Richard Neutra, José Luis Sert e Giedion formaram a “Seção CIAM para Recuperação e Planeamento no Pós-Guerra”¹⁵⁷. Esta estadia nos Estados Unidos proveu o tempo necessário para muitos destes arquitetos refletirem sobre novos temas do planeamento

¹⁵⁴ GIEDION, Sigfried, 2004, p.719.

¹⁵⁵ SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter. Cluster City. *The Architectural Review*, Londres, nov. 1957, p. 333-336. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610407_08_postextual.pdf, acesso em 08 out. 2012 as 09h 30.

¹⁵⁶ GIEDION, S., *ibid*, p. 720.

¹⁵⁷ GIEDION, S., *ibid*, p.722.

urbano e das necessidades do pós-guerra. Um destes temas foi a necessidade de representar a questão da Monumentalidade.

Em 1943, Giedion e Sert escrever sobre o tema no manifesto *Nine points on Monumentality*, no qual são oferecidas nove sugestões para um edifício moderno atingir a monumentalidade. Os autores sustentaram que os monumentos são expressões fundamentais da cultura humana, marcos que deveriam sobreviver à época na qual foram construídos e servir de elo com os antepassados.¹⁵⁸ Os monumentos materializariam a demanda de uma determinada sociedade por símbolos de sua força coletiva. No entanto, a forma como a monumentalidade foi utilizada entre meados do século XIX e meados do século XX levou a uma banalização da mesma.

Seria necessário que os arquitetos desenvolvessem uma arquitetura capaz de demonstrar os valores cívicos e monumentais, mas que representasse o seu tempo e não recorresse ao cansado historicismo. Para conseguir tal arquitetura monumental, os autores sugeriram o uso dos novos materiais, exploração de vastas superfícies por meio de cores e texturas, “integração do trabalho do planejador, arquiteto, pintor, escultor e paisagista” e implantação planejada, espaçosa, para apreensão do edifício, e em contato com a natureza.¹⁵⁹

No sexto CIAM, em 1947, em Bridgewater (Inglaterra) esse tema foi trazido para o debate. Sert apresentou o texto *The Human Scale in City Planing* (1943) e Giedion o *The need for a new monumentality* (1944), ambos já publicados no livro organizado por Paul Zucker. No seu texto, Sert discorreu que com o fim da guerra e a vitória da democracia, deveria haver um planejamento voltado para a comunidade obtendo como resultado a humanização das cidades e diminuição da suburbanização.

Giedion assinalou que o grande problema da arquitetura do pós-guerra era a reconquista da monumentalidade.¹⁶⁰ Museus, teatros, igrejas e edifícios públicos deveriam ir além do mero cumprimento de seus requisitos funcionais e deveriam expressar o caráter cívico e comunitário. Giedion lançou questões fundamentais para o debate arquitetônico das décadas seguintes: Como o caráter universalista da arquitetura moderna poderia dar

¹⁵⁸ SERT, Jose Luis, GIEDEON, Sigfried, LÉGER, Fernand. *Nine Points on Monumentality*. *Harvard Architecture Review*, Cambridge, v. 4, p.62, 1984.

¹⁵⁹ SERT, Jose Luis, GIEDEON, Sigfried, LÉGER, Fernand. *Nine Points on Monumentality*. *Harvard Architecture Review*, Cambridge, v. 4, p.62, 1984.

¹⁶⁰ GIEDION. Sigfried. *The need for a new monumentality*. *The Harvard Architecture Review*, Cambridge, v. 4, 1984, p.551.

conta do simbolismo exigido pelos edifícios públicos? Como conferir a materiais como concreto, vidro e aço um caráter imanente e nobre? Como fascinar e emocionar o homem comum sem apelar para formas e soluções banais? Como integrar pinturas murais, esculturas e outras obras de arte na arquitetura em uma nova unidade? Como projetar centros cívicos acolhedores que representassem o desenvolvimento social e comunitário da sociedade? Em suma, como fazer uma arquitetura monumental para o século XX?

Deve-se notar que esses dois artigos foram publicados logo após *Brazil Builds* de Philip Goodwin, catálogo que apresentou a arquitetura moderna brasileira para um público internacional. Curiosamente, o edifício do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro foi o único exemplar moderno ilustrando o artigo de Giedion. Apresentando assim a importância da Arquitetura Moderna Brasileira para a construção de um conceito de monumento moderno.

Em 1948, a revista *Architectural Review* realizou um Simpósio com o título *In search of a new monumentality* com a presença de “alguns dos mais importantes arquitetos e filósofos de arquitetura em vários países para contribuir com suas opiniões sobre a necessidade de uma nova monumentalidade e os meios de alcançá-la”¹⁶¹, foram eles Gregor Paulsson, Henry-Russel Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Alfred Roth e, mostrando mais uma vez a importância da arquitetura brasileira para esse tema, Lucio Costa.

Sobre a necessidade da monumentalidade, Giedion posicionou-se a favor do monumento como um desejo da população por edifícios que representem sua vida social e comunitária. Em oposição, Paulsson afirmou ser a monumentalidade indesejável por dois motivos principais: por desviar a atenção do principal problema da arquitetura, que é fornecer as pessoas melhores ambientes possíveis, e por ser antidemocrática, expressão de arrogância, ira e medo.¹⁶²

A monumentalidade seria alcançada, segundo Giedion, pela já citada integração entre os artistas e a criação de centros cívicos que seria “um lugar de eventos, onde as pessoas desempenha(riam) um papel tão importante quanto o próprio espetáculo, o povo

¹⁶¹ In search of a new monumentality. *Architectural Review*, Londres, n.104, p. 117-128, set. 1948.

¹⁶² In search of a new monumentality. *Architectural Review*, Londres, n.104, p. 117-128, set. 1948.

e os símbolos criados pelos artistas (iriam) surgir novamente”.¹⁶³ Holford, que seria alguns anos depois um dos jurados do concurso de Brasília, sugeriu o retorno a fórmula clássica; Gropius, argumentou que “as mais elevadas aspirações espirituais de um período”, que vão além de aspectos utilitários, “só pode(m) se desenvolver lentamente, subconscientemente”, e que não se pode forçar a questão, “pois as emoções não podem ser treinadas”¹⁶⁴. Lucio Costa, por sua vez, citou Le Corbusier como o grande responsável pelos fundamentos dessa nova arquitetura resolvendo os problemas técnico de construção funcional, sociológico de planejamento urbano e plástico da expressão arquitetônica, incluindo a relação com a pintura e escultura, tão sugerida por Giedion.

Após estas discussões sobre este tema e de sua aparição ocasional no sexto e sétimo CIAMs, os centros cívicos monumentais tornaram-se os protagonistas do oitavo CIAM, devido à articulação de Giedion, Sert e do Grupo MARS. Para se evitar a associação do tema à política realizada pelas ditaduras de Hitler e Stalin, poder absoluto e totalitário, o centro cívico foi nomeado como *Core – the heart of the city*¹⁶⁵.

Segundo Eric Mumford, o *core* era visto, no encontro do CIAM, como a imagem de um espaço construído, um lugar onde o “sentimento de comunidade” tem sua expressão física. Procurou-se no congresso estabelecer uma nova maneira de pensar a cidade do ponto de vista cívico e urbano.¹⁶⁶ Como também se procurou reestabelecer a conexão entre o indivíduo e a comunidade, entre as esferas individual e coletiva, buscando formas de reforçar essa relação, essa sociabilidade que para eles era uma função clássica da cidade.

Como solução, Giedion acreditava que o cidadão deveria deixar de ser um expectador passivo para participar da cidade, sobretudo como ator. Para tal, ele precisaria de “espaços abertos sob o céu livre, que, como nos velhos tempos, não (seriam) perturbados por qualquer tráfego de veículos”. Citou como exemplo a ser seguido a Piazza San Marco, em Veneza, isolada entre as águas, como um núcleo, um artefato, não deveria ser “confundido com um jardim de paisagem em que os edifícios estão

¹⁶³ In search of a new monumentality. *Architectural Review*, Londres, n.104, p. 117-128, set. 1948.

¹⁶⁴ In search of a new monumentality. *Architectural Review*, Londres, n.104, p. 117-128, set. 1948.

¹⁶⁵ GIEDION, Sigfried. The Heart of the City: a summing-up. In: TYRWHITT, Jacqueline. SERT, José Luis, e ROGERS, Ernesto. *Heart of the City: towards the humanization of urban life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952, p.58.

¹⁶⁶ MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism: 1928-1960*. Chicago: The MIT Press, 2000, p.203.

perdidos no espaço”. A caminho dessa nova arquitetura, segundo o autor, estavam países distantes da Europa e dos Estados Unidos como o Brasil e a Finlândia.¹⁶⁷

Os participantes do evento concluíram que o centro, como artefato humano se caracterizaria por espaços livres para os pedestres, por meios contemporâneos de expressão trabalhados em conjunto com outros artistas e cercado por edifícios públicos, os quais se constituíam monumentos, definindo o espaço cívico por meio de uma praça com marcos de sua época nos campos da arquitetura e arte.¹⁶⁸

Como visto, um dos poucos edifícios modernos citados como monumentais, foi o Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, um marco da Arquitetura Moderna Brasileira. Por meio da utilização de novos materiais, do frescor de modernidade, da integração dos mais diversos profissionais se constituiu o primeiro monumento moderno, no Brasil.

2.3.1 Monumentalidade Brasileira

O Ministério de Educação e Saúde foi fruto de um concurso, originalmente vencido por um projeto acadêmico. No entanto, como era de desejo do ministro um edifício associado ao ideal de modernidade, ele anulou o concurso e convidou Lúcio Costa, que tinha um dos projetos modernistas, para projetar a nova sede do ministério. O projeto desenvolvido pela equipe brasileira atingiu esta monumentalidade por meio da associação dos princípios da tradição clássica com os da nova monumentalidade.

Lúcio Costa associado a Affonso Reidy, Carlos Leão e Jorge Moreira e completando o grupo Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer, desenvolveu o projeto baseado nos ensinamentos do mestre Le Corbusier. Contudo, os brasileiros mudaram a implantação, deslocando o volume contendo o foyer e o auditório para os limites do terreno, e o bloco dos serviços foi implantado no centro e verticalizado (fig. 24). Com isso, “transforma-se assim o pavimento térreo numa grande esplanada, adequada a cerimônias cívicas, sem

¹⁶⁷ GIEDION, Sigfried, 1952, p.58.

¹⁶⁸ A short outline of the Core: extracts from statements prepared during the 8yh Congress of CIAM. *The Harvard Architecture Review*, Cambridge, v. 4, 1984, p.164.

que a implantação do prédio no centro alterasse sua continuidade, graças ao *pilotis*”.¹⁶⁹ Após definirem o partido, seguiram para a planta do pavimento-tipo caracterizada por salas divididas ao meio por um corredor central, nos pavimentos com acesso ao público havia duas circulações, a pública e a dos funcionários.

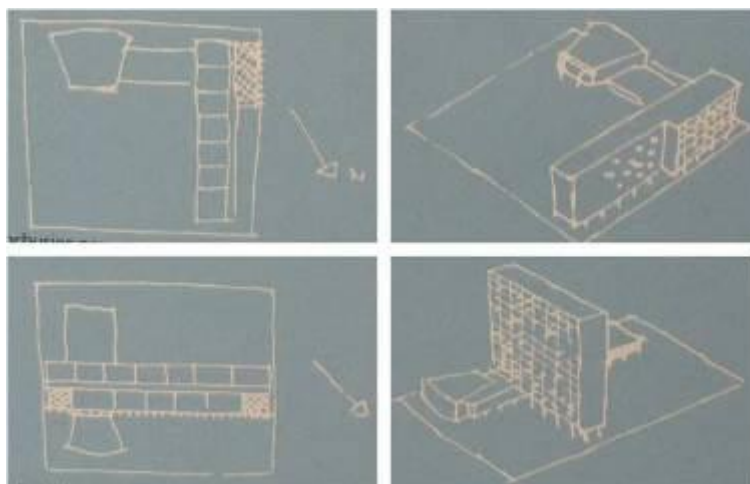


Figura 24 - Planta e perspectiva de Le Corbusier (acima) e da equipe brasileira (abaixo)
Fonte: Exposição do Palácio Gustavo Capanema (2012).

O vínculo com a tradição clássica esteve presente por meio de composições prototípicas buscadas na Grécia e Roma e nos princípios clássicos. A composição do templo grego foi revisitada na composição tripartite do volume (fig. 25), sendo a base o *pilotis* (amarelo), o corpo o bloco administrativo (vermelho) e o ático os volumes curvilíneos implantados no terraço (azul). Outra referência grega, observada por Comas, foi o pórtico de entrada formado pelos *pilotis* que definiu “um vazio entre dois cheios, feito um *propileu* de cinco intercolúnios como o da Acrópole de Atenas.”¹⁷⁰

¹⁶⁹ BRUAND, Yves, op. cit, p.86.

¹⁷⁰ COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, São Paulo, n. 102, p.145, ago.1987.

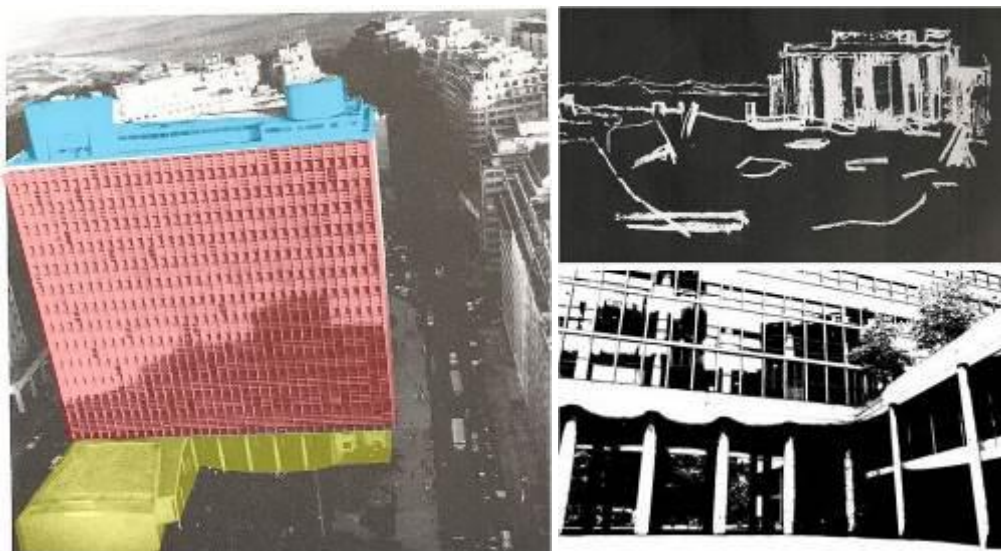


Figura 25 - Divisão tripartite do MES e relação do propileu e o pilotis do ministério

Fonte: Cavalcanti, Lauro (2006, p. 61), Le Corbusier (2006, p.135) e Amanda Casé (2012, editado pela autora)

A inserção do edifício lembra a ornamentação do fórum romano basearam a inserção (fig. 26), pela implantação definindo uma praça pelo edifício do MES e seu entorno, e a ornamentação pelos monumentos inseridos na praça, nesse caso esculturas e os painéis em azulejos.



Figura 26 - Praça do MES e seus “monumentos” (obras de arte)

Fonte: Google maps (2012, editado pela autora)

A inspiração clássica também esteve nos princípios de composição como a simetria em planta. No entanto, como alerta Comas, ela organiza o projeto não a experiência do deambulador.¹⁷¹ O ritmo proporcionado pela estrutura e apresentado pelo *pilotis*. A

¹⁷¹ COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, São Paulo, n. 102, p.147, ago.1987.

ordem foi regulada na fachada pelo *brise-soleil* que guia a modulação dessa. O decoro foi alcançado por meio dos materiais nobres utilizados na obra, os quais também responderam a economia, pois segundo Lúcio Costa, “a boa qualidade do material de acabamento, além de satisfazer às *conveniências* de uma aparência digna resulta, afinal, com o tempo, em *economia*, porquanto sendo ele melhor, mas será sua duração.”¹⁷²

De acordo com Giedion quatro princípios guiariam ao Monumento Moderno, foram: o simbolismo, a utilização de materiais modernos expressando nobreza, integração das artes e a capacidade de constituir um centro cívico acolhedor. O simbolismo foi conseguido nesse edifício por meio da “síntese do comum, pública e legítima dentro de uma tradição”¹⁷³, tradição esta também presente na continuidade construtiva, como explicou Comas:

O *piloti* se aproxima das palafitas em encosta, a estrutura independente de concreto armado da estrutura em madeira vedada por taipa de sebe ou grandes caixilharias contínuas envidraçadas ou treliçadas, assimiláveis sem dificuldade ao pano de vidro e ao *brise-soleil*. O conselho corbusiano de emprego de pedras brasileiras e painéis de azulejos para revestimento de paredes era justificável não só pela disponibilidades locais e facilidade de manutenção em clima úmido, como por atualizar precedentes da construção colonial e imperial do país.¹⁷⁴

Outro princípio seria prover um caráter imanente e nobre a materiais como concreto, vidro e aço. Isto seria alcançado por duas estratégias: pela exploração de suas qualidades plásticas (esbelteza das colunas e a transparência do vidro) e pela associação de materiais e elementos tradicionais (a pedra e os azulejos).

O desejo de integração das artes, incentivada por Giedion, foi alcançado por meio dos jardins de Burle Marx apresentando a vegetação nativa, dos painéis de azulejos dos mares brasileiros de Cândido Portinari, das esculturas de Bruno Giorgi e de Celso Antônio Silveira representando a sociedade por meio de sua juventude e mulheres, da escultura de Jacques Lipschitz refletindo a política internacional expressa pela tragédia de Ésquilo (fig. 27). Observa-se assim, que as artes presentes no edifício incorporaram a

¹⁷² COSTA, Lúcio, apud CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura* (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.57.

¹⁷³ BRANDÃO, Carlos Antonio. O lugar do monumento na arquitetura republicana. *Revista de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, v.01, n.21, junho 2007. p.53

¹⁷⁴ COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, São Paulo, n. 102, p.142, ago.1987.

sociedade brasileira como tema, fazendo o brasileiro se ver no edifício, e levantou reflexões sobre o contexto político da época.¹⁷⁵

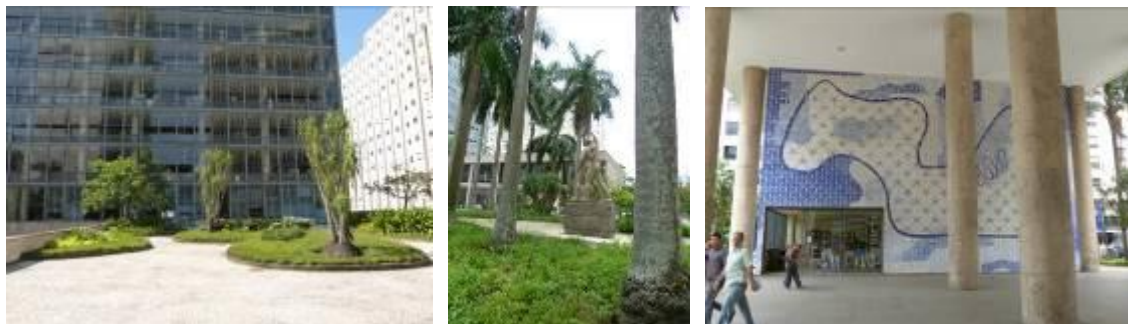


Figura 27 - Terraço-jardim com paisagismo de Burle Marx, escultura de Bruno Giorgi e painel de Portinari. Fonte: Amanda Casé (2012)

A praça do MES não era igual ao “espaço verde” almejado pelos primeiros modernistas com o pilotis liberando o solo para um parque contínuo livre para os pedestres. As massas vegetais não somente estruturaram como balancearam os cheios e vazios e as proporções com o todo. A forma delineada era o acesso pelas diagonais, desenho lógico e mais rápido para o pedestre passante e a melhor visualização do todo arquitetônico e paisagístico, segundo Comas,

a rota preferencial oblíqua e o impacto das visões diagonais de esquina, as únicas em que a composição pode ser percebida quase por completo e em que a interseção dos blocos aparece em foco, denunciando a localização correta da entrada principal.¹⁷⁶

A esplanada além de ser uma praça de convívio, era um convite a contemplação pela função cultural e educativa, segundo Capanema, Getúlio Vargas e Lúcio Costa esse edifício ajudaria a "preparar, compor e aperfeiçoar o homem do Brasil", formar a nação brasileira.¹⁷⁷ Assim como Brandão observou templo grego, em sua arquitetura, veiculava mensagens de história, ética e cultura como oportunidade da comunidade se firmar para si e para os outros, da mesma forma aconteceu no MES. As obras de arte contidas durante todo o edifício tinham essa função de criar uma nação brasileira e apresentá-la ao mundo, o que aconteceu no pós-guerra.

¹⁷⁵ SEGRE et al. O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, feb 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376>, acesso em 30 out. 2012.

¹⁷⁶ COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, São Paulo, n. 102, p.140, ago.1987.

¹⁷⁷ MOREIRA, F.D. *Shaping cities, building a nation: Alfred Agache and the Dream of modern urbanism in Brazil*. Philadelphia: Tese de doutorado na University of Pennsylvania, 2004, p. 236.

Esse edifício conseguiu desenvolver um centro cívico que representasse o desenvolvimento social e comunitário da sua sociedade pela sua esplanada aberta, uma praça de convívio. Segundo Segre, com o objetivo de se distanciar o máximo possível das demais sedes dos outros ministérios que eram volumetricamente pesados. Assim, o edifício criou um espaço de dimensões agradáveis, de escala íntima e adequada aos pedestres.¹⁷⁸ Somado a isso, “esse entorno livre caracteriz(ou) uma moldura ao edifício, atribuindo ao conjunto monumentalidade não derivada das formulações tradicionais [...] mas resultante do contraste da imponência da escala da obra e dos vazios criados no distanciamento entre o volume prismático do MES com os edifícios adjacentes.”¹⁷⁹

A partir disso, observa-se que o edifício inaugural da arquitetura moderna brasileira foi também inovador por já conter respostas aos anseios modernos de uma arquitetura capaz de emocionar, de representar a sociedade, de convidar a comunidade a participar da vida pública.¹⁸⁰ Isso foi atingido pelo desejo dos arquitetos a monumentalidade e ao civismo, alcançado não somente por um edifício, mas através de um contexto urbano de centro cívico.

O Ministério da Educação foi um objeto-símbolo da construção de uma sociedade, um edifício público que a fim de se transformar em monumento, primeiro mostrou-se digno de sua função, traduzindo “de forma adequada a ideia de prestígio e dignidade logicamente sempre associada à noção de coisa pública”¹⁸¹. Ele tinha esse compromisso de representação pública e monumental que foi apresentado por meio de dois artifícios, a utilização de princípios arquitetônicos prototípicos imanentes, como os greco-romanos, e o desejo de alcançar a nova monumentalidade. A tradição clássica como carga simbólica e compositiva foi associada aos novos materiais e ao vocabulário modernista, juntos formaram um fórmula que identificou um tipo: o edifício público monumental moderno. O qual foi revisitado diversas vezes na arquitetura brasileira e no qual se encaixa os edifícios públicos de Acácio Gil Borsoi.

¹⁷⁸ SEGRE et al. O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, feb 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376>, acesso em 30 out. 2012.

¹⁷⁹ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998, p.91.

¹⁸⁰ Isso ocorre de maneira contraditória dentro da ditadura ora caça direitos civis ora valoriza essa mesma sociedade que deve ficar muda.

¹⁸¹ COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, São Paulo, n. 102, p.140, ago.1987.

Capítulo 3 – Acácio Gil Borsoi.

Este capítulo evidencia a articulação entre tradição clássica e modernidade na formação do arquiteto Acácio Gil Borsoi, incluindo a influência de seu pai, Antonio Borsoi, a sua infância e juventude na ambiência carioca, a sua formação acadêmica na Faculdade Nacional de Arquitetura e, por fim, o seu percurso profissional até os primeiros grandes projetos dos edifícios públicos.

Partindo do pressuposto que a construção do conhecimento ocorre de diversas maneiras e depende de muitos fatores, acreditamos que a experiência de vida e a transmissão social podem ajudar a entender sua visão de arquiteto.¹⁸² Borsoi sofreu influências de pessoas, ambientes e ações que refletiram em sua obra como um todo, em especial a pública.

Quando se fala em influências em Arquitetura, ela pode ser entendida como *modelo*, *tipo*, *teoria* e/ou *método*. A influência inspirada em um *modelo* parte de um “objeto cuja forma pode ser imitada”, como os *revivals* no século XIX. A referência ao *tipo* pode ser por meio de “constante que se transmite através das mudanças históricas”¹⁸³, como a tradição clássica é revisitada na arquitetura moderna. A *teoria* pode servir como influência baseando-se num conjunto de regras, como, por exemplo, os cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier. A referência a um *método* advém pelo ensinamento de certos princípios norteadores que facilita a realização de um produto, como o método *Beaux-Arts* que definiu um sistema de composição arquitetural.

Perceberemos que a formação de Borsoi foi influenciada pelos *tipos* do passado os quais são refletidos em sua obra, a *teoria* da tradição clássica e da arquitetura moderna (a partir dos textos e obras de Le Corbusier) e do *método* de projetar de seu pai e da Faculdade Nacional de Arquitetura, onde estudou.

¹⁸² A experiência entendida como dois tipos distintos: a física, que consiste no conhecimento adquirido a partir dos próprios objetos e a lógico-matemática a partir das ações do indivíduo sobre esses objetos. A transmissão social é o conhecimento adquirido pela linguagem e pelo ensino formal. FERRACIOLI, F. Aspectos da construção do conhecimento e da aprendizagem na obra de Piaget. In <http://www.fsc.ufsc.br/cbef/port/16-2/artpdf/a5.pdf>, acesso em 29 out. 2012.

¹⁸³ ARGAN, Giulio Carlo, op. Cit., p.199.

3.1 A influência de Antonio Borsoi

A família de Borsoi chegou ao Brasil em 1880, na primeira leva de imigrantes italianos, se estabelecendo em São Paulo. Seu pai, Antonio Giacomo Borsoi, estudou no Liceu de Artes e Ofícios, uma instituição que tinha por objetivo conceder formação aos profissionais italianos para atender as novas demandas industriais. Após casar com Inaiá Pinheiro, se transferiu para o Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar como desenhista de móveis para a Companhia Marcenaria Auler. São obras identificadas do artista ainda existentes os móveis e detalhes da Confeitaria Colombo, e as bilheterias, cadeiras e móveis do cinema Iris, sua autoria ainda é atribuída a divisória para a Biblioteca Nacional e o mobiliário do salão assírio do Teatro Nacional (fig. 28).¹⁸⁴



Figura 28 - Interior da Confeitaria Colombo e espelho do salão assírio do Teatro Municipal
Fonte: Amanda Casé (2012)

Antonio Borsoi se diferenciava dos demais desenhistas da época que “orgulhavam-se de imitar com perfeição, até nos detalhes, os estilos de todas as épocas que fossem valorizadas pela cultura europeia”¹⁸⁵. Ao contrário, o artista imprimia sua marca. Por meio de livros e revistas europeias¹⁸⁶ como objetos de estudo, ele “tinha uma impulsão constante de transformar um trabalho estruturado [...] num outro”. Estudava diversas

¹⁸⁴ GRINBERG, Piedade. *Antonio Borsoi: desenhista, artesão e decorador*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1986, p.17.

¹⁸⁵ REIS FILHO, Nestor Goulart apud GRINBERG, Piedade, 1986, p.17.

¹⁸⁶ As revistas mais lidas por Antonio Borsoi, segundo Grinberg, foram as italianas *L'Artista Moderno*, *Modelli di Arte Decorativa*, *Moderno Decorado Interior*, *Per L'Arte*, *L'Architettura Italiana*, as francesas *L'Illustration*, *Les Arts*, *Revue Mensuel des Musées*, *L'Art et Decoration* e *Mobilier et Decoration*, além das norte-americanas *Architectural Forum* e *Architectural Record*. GRINBERG, Piedade, 1986, p.15.

modificações para o mesmo desenho que muitas vezes só permaneciam como estudos por serem considerados elaborados demais. Na entrega de um esboço, ele apresentava dois ou três modelos em estilos e proporções diferentes, depois de aprovado o projeto era refeito em escala 1:1 e entregue aos artesãos.¹⁸⁷

Em 1924, nasceu Acácio Gil Borsoi. Entre meados dos anos 1930 e 1940, ele e seu irmão Gerson auxiliavam o pai em seus desenhos. Não é estranho observar que exatamente nesse período surgiram nos desenhos de Antonio Borsoi o estilo *art déco* e moderno.

Convivendo com o pai artista, Borsoi aprendeu importantes lições que levou para sua arquitetura. José Wolf apontou como influência de seu pai a “paixão pelo ofício, a experimentação e o detalhamento”¹⁸⁸; o trabalho ainda acrescentaria o valor dado a estudos de caso e a noção do projeto como um meio de se chegar ao produto.

A paixão pelo ofício advém do convívio desde a infância com a arte. No trabalho diário do pai de desenhar vários esboços com várias escalas e diferentes estilos, o arquiteto percebeu a importância da experimentação para o exercício de escolher a melhor solução do problema. Além disso, o estudo em várias revistas praticado por seu pai é o mesmo realizado pelo arquiteto, definido pela busca de vários exemplares do mesmo tipo a fim de conhecer o que já foi realizado e o que está em voga.

Através dos estudos do pai realizando o projeto em escala 1:1, Borsoi aplicou em sua obra o detalhe narrativo, aquele que explica para o operário em escala real como se constrói. A relação projeto e realização do objeto, artista-operário, o domínio e conhecimento do artista sobre o todo foram diretrizes para Borsoi, que afirmava que “quem quiser fazer um projeto correto deve conhecer todas as maneiras de construí-lo, procurando ser fiel a seu pensamento, não só no todo, mas nas partes.”¹⁸⁹

¹⁸⁷ GRINBERG, Piedade, 1986, p.7-20.

¹⁸⁸ WOLF, Jose. Um mestre ainda aprendiz. *Revista AU*, n. 84, Disponível em: <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/84/artigo24214-1.asp>, acesso em 06 mai. 2010.

¹⁸⁹ MOURA, Éride. Arquitetura é construção, ARCOWEB, 2001. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/acacio-gil-borsoi-arquitetura-e-24-07-2001.html>, acesso em 06 mai. 2010.

3.2 Ambiência Carioca

A segunda importante influência na formação de Borsoi deu-se na vivência da cidade do Rio de Janeiro que tinha atravessado um período de modernização com reformas urbanas e construção de edifícios monumentais. Essas mudanças, nas duas primeiras décadas do século XX, foram marcadas por uma política baseada em três princípios: *higienizar*, provida através de vacinação, desinfecção de casas e melhorias nos serviços de água e esgotamento, *reorganizar a circulação e infraestrutura*, por meio da modernização dos portos, criação de ferrovias de conexão, reformas urbanas nos portos e nos centros das cidades, e *embelezar*, por meio de exemplares arquitetônicos luxuosos, bulevares e jardins, necessários tanto economicamente como simbolicamente para uma capital de um país em ascensão.¹⁹⁰

A reforma urbana do centro do Rio de Janeiro, empreendida pelo prefeito e engenheiro Pereira Passos foi a concretização desses anseios. Um símbolo da civilização no Brasil, a Avenida Central, caracterizou-se pela aparência com um *boulevard*, sua conformação foi definida por edifícios com fachadas ecléticas e clássicas promovendo a ambiência afrancesada desejada pela elite da época. Nela é constituído o “pentágono das artes”¹⁹¹ são eles: o Supremo Tribunal Federal, a Escola Nacional de Belas Artes, o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e o Palácio Pedro Ernesto. Borsoi conviveu diariamente com esses edifícios os quais reforçaram a tradição *Beaux-Arts* no arquiteto.

Os edifícios foram idealizados por arquitetos de renome da cidade e do exterior, como Adolpho Morales de los Rios, autor do Supremo Tribunal Federal (1907) e da Escola Nacional de Belas Artes (1908), Francisco de Oliveira Passos, autor do Teatro Municipal (1909), o francês Hector Pepin arquiteto da Biblioteca Nacional (1910) e Archimedes Memória e Couchet, projetistas do Palácio Pedro Ernesto (fig. 29).

Na volumetria, esses edifícios tinham em comum a composição tripartide, com a base, destacada pela cor e peso da pedra que eleva os edifícios, o corpo, definido pelo ritmo

¹⁹⁰ MOREIRA, Fernando, 2004, p.234-292.

¹⁹¹ Expressão utilizada pelo vereador Ricardo Maranhão em seu livro “Retorno ao Fascínio Passado” (2003) In ABREU, Jonas da Silva. *O papel do cinema na construção da identidade da Cinelândia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/4156/CPDOC2009JonasdaSilvaAbreu.pdf?sequence=1>, acesso em 08 dez. 2012.

das colunatas ou das aberturas de janela e o coroamento, marcado pelas cúpulas. Destaca-se a ambiência urbana que eles promoviam, cada volume convidava ao acesso por meio das arcadas, no entanto, definiam-se como espaços diferenciados tendo na escada frontal a monumentalização do acesso. Em conjunto, formavam um todo harmônico com relação de modenatura, cor, materiais e elementos compositivos convenientes para a formação da identidade carioca como cidade “moderna”, por meio da *forma mentis* eclética de espetacularizar o espaço urbano.¹⁹²

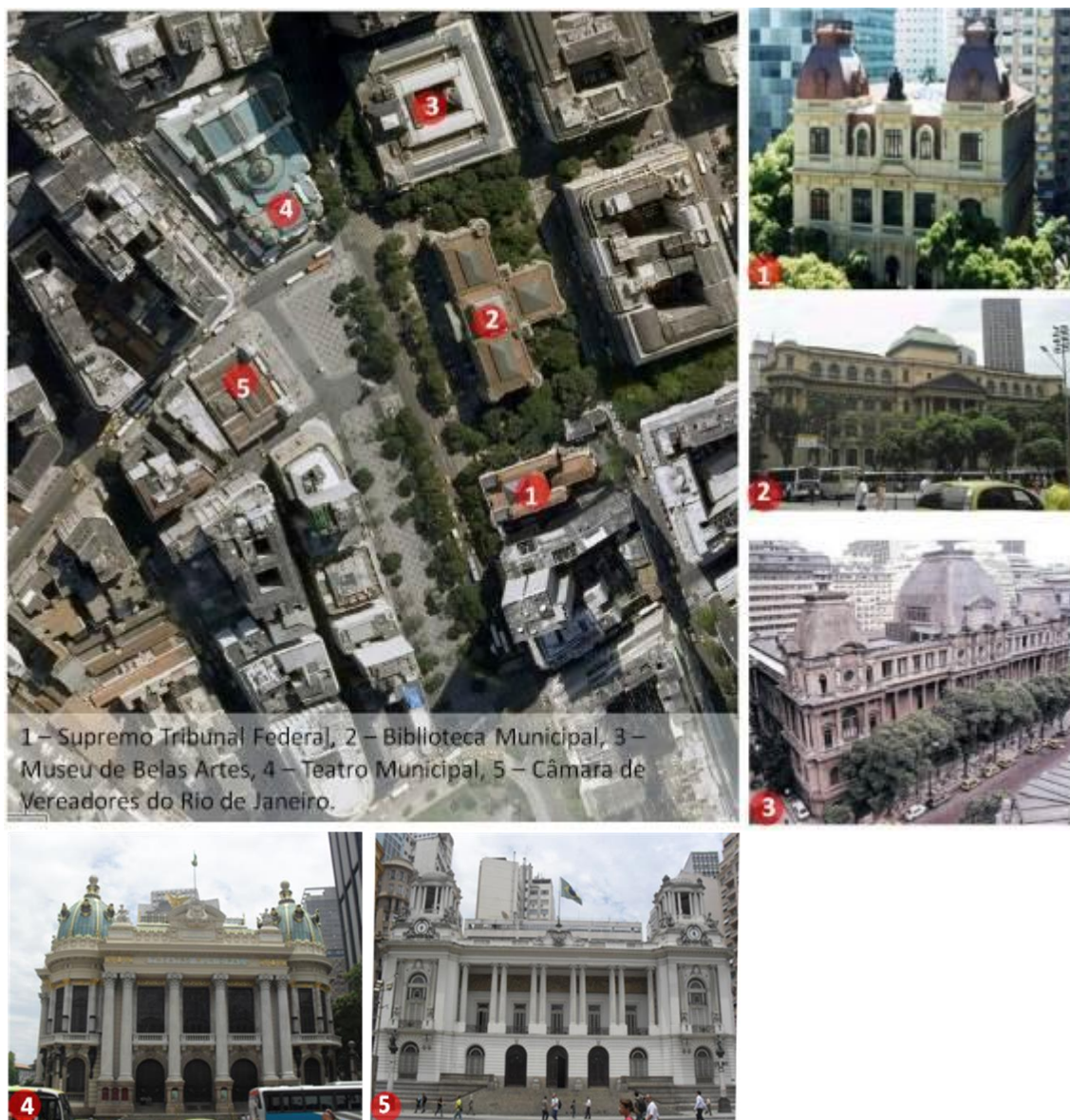


Figura 29 – Localização do Pentágono das artes: 1 - Supremo Tribunal Federal, 2 - Biblioteca Nacional, 3 - Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, 4 - Teatro Municipal, e 5 - Palácio Pedro Ernesto.

Fonte: imagens 1 – Google maps, 2 e 3- carolgelmini.zip.net e imagens 4, 5 e 6 – Amanda Casé (2012).

¹⁹² FABRIS, Annateresa. Arquitetura Eclética no Brasil: o cenário da modernização. *Anais do Museu Paulista*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a11v1n1.pdf>, acesso em 29 out. 2012.

Com a justificativa de organizar um espaço para a Exposição Internacional e para melhorar a aeração e circulação do Rio de Janeiro, em 1922, Carlos Sampaio transformou novamente o cenário do centro carioca com a derrubada do morro do Castelo. Após a derrubada, seguiram-se muitos planos e projetos para essa área, entre eles o projeto do urbanista francês Alfred Agache. Entre suas proposições, definiu a área central baseada no desenho *Beaux-Arts* criando uma cidade com gradação de tipos e alturas que resultaria numa silhueta mais densa e alta no centro, o espaço mais importante e representativo de cidade moderna.¹⁹³ Apesar de oficialmente ter sido abandonado em 1934, o projeto de Agache continuou a inspirar decretos e projetos urbanísticos posteriores como os implementados na Esplanada do Castelo.

No período de 1928 a 1938, o Rio de Janeiro tornava-se cada vez mais uma vitrine de modernização devido às novas e grandes avenidas e prédios modernos. No entanto, até 1930, a ocupação do aterro do morro do Castelo acontecia de forma lenta, sendo completada apenas com a ascensão de Henrique Dodsworth a prefeitura, em 1937, que tomou a urbanização da área como ação central do seu mandato.

A ocupação da área ocorreu por meio de edifícios de escritório em altura, os quais no primeiro momento caracterizaram-se pelo *art déco*, em seguida, pelo modernismo. Dos exemplares *art déco*, tem-se como exemplo o Ministério de Finanças (1943, fig. 30) projeto realizado pelo arquiteto Luiz Eduardo Moura e o engenheiro Ari Fontoura. O edifício tem composição neoclássica, com ordens dóricas presentes no portal de entrada, ornamentação simbólica relacionando com sua função de edifício público e ênfase no caráter nacional através da utilização de pedras brasileiras nos revestimentos.¹⁹⁴

¹⁹³ MOREIRA, F.D. Urbanismo, modernidade e projeto nacional: Reflexões em torno do Plano Agache. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernando%20Diniz%20Moreira.pdf>, acesso em 29 out. 2012.

¹⁹⁴ MOREIRA, 2004, p. 269.



Figura 30- Edifício-sede do Ministério das Finanças
Fonte: Fernando Diniz (2004, p.315 e 316).

Destacam-se dos exemplares modernistas os edifícios-sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI, fig. 31), projetado em 1936 pelo escritório M.M. Roberto, e o já comentado Ministério de Educação e Saúde. O edifício da ABI respeitou bastante o contexto em que estava inserido, pois sua composição segue as linhas de sua quadra, enquanto apresenta uma fachada coberta de *brises* para proteção da fachada. Nesse edifício se encontram influências de J. Guadet, pelo incentivo ao uso da composição com leis clássicas imutáveis, e de Le Corbusier, pelo uso dos cinco pontos adaptados as necessidades do programa e terreno.¹⁹⁵ O Ministério, conforme já explicado no capítulo 2, representou um passo essencial na afirmação da concretização da arquitetura moderna brasileira com suas características de utilização de materiais modernos a uma linguagem adaptada as peculiaridades locais, como o uso de elementos de proteção, a integração com as demais artes e a valorização do nacional através dos azulejos e plantas nativas.

¹⁹⁵ PEREIRA, Cláudio. Os irmãos Roberto e o prédio da ABI: uma história da modernidade arquitetônica brasileira. ARQtextos, Porto Alegre, 2002. http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Claudio%20Calovi.pdf, acesso em 29 out. 2012.



Figura 31- Edifício-sede do ABI
Fonte: Amanda Casé (2012)

Essa breve reconstituição dos espaços urbanos e edifícios do centro do Rio de Janeiro serviu para apresentar o contexto onde se formou o jovem Acácio. O arquiteto sempre andou pelo centro do Rio e pela Cinelândia, quando criança conheceu os interiores *art nouveau* da Confeitaria Colombo, o mobiliário para o Salão Assírio do Teatro Nacional e as divisórias para a Biblioteca Nacional todos desenhados por seu pai. Quando adolescente e adulto bebericou no Bar Amarelinho, estudou no edifício da Escola de Belas Artes e conheceu o arvorecer de um Rio de Janeiro polivalente passando do ecletismo classicizante ao neocolonial, do *art déco* ao modernismo, como por obras de Archimedes Memória e de M.M. Roberto e Lúcio Costa.

Nesses edifícios do centro o arquiteto pode compreender que independentemente de estilos, existe na arquitetura elementos e composições imanentes que declaram valores de civilidade, democracia e acima de tudo urbanidade, compreendo que o espaço e edifícios públicos educam e civilizam a sociedade. Acácio Gil Borsoi sempre entendeu que existia uma arquitetura transcendente e seguiu buscando-a em dois caminhos: a tradição e modernidade. A tradição aprendida com seu pai foi revestida de modernidades, sua cidade, sua escola, seus estágios e trabalhos estiveram no limite desses dois percursos.

3.3 Formação Acadêmica

A formação acadêmica foi a terceira influência marcante na obra do arquiteto. Borsoi foi aluno da primeira turma da Faculdade Nacional de Arquitetura, a primeira a ter de fato uma grade curricular com influências modernas, tendo em vista que a reforma tentada por Lúcio Costa, em 1931, abalou pouco os alicerces da Escola. Entretanto, por meio de professores formados na tradição *beaux-arts* e vivência nos corredores da Belas Artes o arquiteto aprendeu a beleza da harmonia clássica e da integração das artes.

Conforme já explicado no segundo capítulo, a primeira instituição de ensino de arquitetura do Brasil seguiu o método *Beaux-Arts*. Responsável pelo curso de Arquitetura, o arquiteto Gradjean de Montigny, advindo na Missão Francesa, organizou o ensino no estudo do tratado de Vignola e da tradição clássica (Greco-romana e renascentista).¹⁹⁶ Durante o Império as aulas de Arquitetura estavam orientadas para o Neoclássico, foram frutos desse período o Hospital Pedro II, Santa Casa de Misericórdia e o Palácio Imperial (fig.32). No ensino, havia a preocupação com o objeto a ser projetado, sua composição, enquanto que os aspectos tecnológicos, o cálculo estrutural e a higiene nas edificações eram apreendidos empiricamente.¹⁹⁷



Figura 32 – Hospital Dom Pedro II e Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro
Fonte: imagem 1 - Wikipédia e imagem 2 - www2.uol.com.br, acesso em 18 out 2012

Após críticas à má formação dos profissionais formados na Escola, reformas curriculares foram realizadas a fim de sanar as dificuldades dos alunos e possibilitar a aceitação desses profissionais no mercado. Contudo, em 1890, o próprio diretor Rodolfo Bernadelli diagnosticou que a instituição tornou-se “caduca”. Com a ascensão da

¹⁹⁶ SOUZA, Abelardo. A ENBA, antes e depois de 1930. In XAVIER, Alberto. (Org.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.63.

¹⁹⁷ CORDEIRO, Caio. A reforma Lucio Costa e o ensino de arquitetura e urbanismo da ENBA à FNA (1931-1946). *Anais do IX Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas “História, Sociedade E Educação no Brasil”*. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/2.19.pdf, acesso em 17 out. 2012.

República o desejo de mudança se concretizou e novamente foi realizada uma reforma e a instituição passou de Academia Imperial de Belas Artes para Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).¹⁹⁸

A produção arquitetônica carioca, nesse momento, se dividia em: grupo histórico, fiel a tradição greco-romana e medieval, o grupo eclético, construindo edificações “mouriscas”, “mediterrâneas” e “chalés” e o grupo racionalista o qual se lança ao uso de novos materiais e da liberdade de composição.¹⁹⁹ Nesse último entrou uma variável importante para a constituição da Arquitetura Moderna Brasileira, o nacionalismo, que no primeiro momento será representado pelo Estilo Neocolonial, o qual foi adotado pela ENBA, nos anos 1920, sob a orientação de José Marianno.

Apesar das mudanças estilísticas e reformas na grade curricular a instituição ficará até a década de 1930 presa a tradição e no método de ensino *Beaux-Arts*. Em 1924, a Arquitetura ainda estava dentro das Belas Artes e com cadeiras conjuntas com Pintura, Escultura e Gravura. O curso era ministrado em 6 anos e tinha nos seus primeiros anos o estudo de *desenho figurado*, o qual tinha por objetivo o estudo de sólidos geométricos, bustos, pernas até alcançarem a desenhar estátuas, *desenho de modelo vivo*, tendo como objetivo o estudo das partes e conjunto de uma figura nua e *composições de elementos arquitetônicos* com o estudo da integração de relevos e esculturas presentes no interior e na fachada, ou seja, um estudo muito voltado da arquitetura como artes plásticas e o entendimento primeiramente das partes para alcançar o todo.²⁰⁰

A avaliação era semelhante a aquela realizada na *École* em Paris. Nos últimos anos a Cadeira de Composição tinha como avaliação concursos mensais que culminavam no Concurso Grau Máximo que

[...] é (era) feito da seguinte maneira: tirado o ponto o aluno é encerrado só em uma sala, tendo doze horas para fazer o esboço. Feito o esboço e aprovado, o candidato tem nove secções de oito horas para desenvolvê-lo. O programma exigido é vasto, pois consta de plantas, cortes, fachadas, perspectivas, detalhes, calculos, memoriaes

¹⁹⁸ SOUSA, Alberto. *O ensino da arquitetura no Brasil Imperial*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2001.p.61

¹⁹⁹ FREITAS, 1888 apud SEGAWA, 2002, p.31.

²⁰⁰ VALLE, Arthur. “Programas das disciplinas práticas do Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes durante a 1ª República”. In <http://www.dezenovevinte.net/documentos/programasenba.html>, acesso em 17 out 2012.

explicativos, etc. Como vê, é um dos cursos mais sérios ministrados em escolas superiores do nosso paiz.²⁰¹

Esse método teve seu primeiro esboço de mudança com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder com a Revolução de 1930, que representando as esperanças da Nação pela ruptura do antigo sistema da Velha República, procurou reformar as instituições criando novas pastas ministeriais, como a de Trabalho e de Educação e Saúde Pública. O Ministério da Educação foi regido por Francisco Campos que ficou encarregado de fazer a Reforma do Ensino Superior. Neste âmbito, nomeou Lúcio Costa para a direção da ENBA.

Assumindo em 08 de dezembro de 1930, Lúcio Costa publicou em 29 do mesmo mês um artigo no Jornal O Globo intitulado *A situação do ensino das Belas Artes*, no qual afirmou ser necessária uma transformação radical no curso de arquitetura. Para ele, “a divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes”²⁰². O objetivo da reforma era “aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção.” Nesse momento, reforçou as críticas sempre referidas a Escola: a de total esquecimento da técnica e a cópia aos estilos antigos, os quais deveriam ser estudados para orientação crítica e não para aplicação direta, segundo Costa.²⁰³

Além de modificar a grade curricular, Lúcio Costa contratou novos professores ligados à nova arquitetura, como Gregori Warchavchik e Alexander Buddeus. O currículo moderno introduziu assuntos totalmente desconhecidos dos alunos, como a “casa mínima, postos de gasolina, grupos escolares e equipamentos de cozinha e banheiro” que eram estudados buscando entender a funcionalidade e os mínimos detalhes.²⁰⁴

A Reforma do Ensino Superior realizada pelo ministro Campos instituiu o Estatuto das Universidades Brasileiras, criando a instituição universidade, a qual deveria ser formada por no mínimo quatro órgãos (Faculdade de Direito, a de Medicina, Engenharia e

²⁰¹ GALVÃO, 1927 apud SANCHES, Maria Ligia. *Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: PUC, 2005, p.80.

²⁰² COSTA, Lúcio. A situação do ensino das Belas-Artes. In XAVIER, Alberto. (Org.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Cosaic & Naify, 2003, p.57.

²⁰³ COSTA, Lúcio, 2003, p.58.

²⁰⁴ BUZZAR, Miguel. Lúcio Costa, a ENBA e a arquitetura moderna brasileira. In PEREIRA, Sônia (org.). *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p.398.

Educação) e um novo modelo de administração. Com isso, a ENBA foi incorporada pela Universidade do Brasil.

No decreto nº19.852 de 11 de abril de 1931, que instituiu a Reforma, encontra-se a nova grade curricular do curso de arquitetura com a criação de várias disciplinas. São elas: *Materiais de construção e terrenos e fundações* que qual se dedicava às propriedades físico-químicas dos materiais e dos terrenos e fundações; *Sistema e detalhes de construção*, que estudava o ferro, a madeira e seus sistemas de construção; *Física aplicada às construções - Higiene de habitação*, que dedicava-se a eletricidade, acústica, conforto térmico, instalações sanitárias; *Urbanismo*, que estudava a composição urbana e planos de extensão, tráfico etc; *Arquitetura Paisagística*, a qual se relacionava com o urbanismo e *Composições de Arquitetura* (Grau Mínimo, Médio e Máximo), as quais teriam “temas práticos, projetos completos, cálculos e detalhes de construção.”²⁰⁵

Essas disciplinas expressaram bem o discurso de Lúcio Costa de reunir arquitetura, estrutura e função. As disciplinas voltavam o curso de arquitetura para a demanda existente, de edifícios funcionais a planos urbanísticos e de extensão. Segundo Viegas, “a escola era muito artística, era preciso levar mais Arquitetura”.²⁰⁶

Lúcio Costa foi demitido em reunião do Conselho Universitário pelas discordâncias entre o diretor e o órgão.²⁰⁷ Essa situação gerou um embate, de um lado os antigos acadêmicos unidos contra a presença de Lúcio Costa e do outro os estudantes representados por Jorge Moreira e Luis Nunes. Os alunos fizeram greve de seis meses e garantiram os pontos básicos da Reforma.

Em entrevista recente, Borsoi, curiosamente, posicionou-se de maneira contrária ao pensamento dos estudantes da época, para ele “o pessoal reag(iu) àqueles velhos professores que eram considerados acadêmicos porque eles tinham o que hoje eu tenho.

²⁰⁵ BRASIL. Lei nº 19852 de 11 de abril de 1931. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19852-11-abril-1931-510363-republicacao-85622-pe.html>, acesso em 17 out 2012 as 18h 30m.

²⁰⁶ VIEGAS, 1965 apud KOATZ, Eduardo Grispun. *O processo de Criação da Faculdade Nacional de Arquitetura e de seu currículo*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado da UFRJ, 1996, p.36.

²⁰⁷ Conselho Universitário foi um órgão criado na Reforma do Ensino Superior para controlar, fiscalizar e emitir parecer sobre quaisquer assuntos de ordem didática. VASCONCELLOS, Virginia. *A Escola Nacional de Belas Artes: 1930-1945*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado da UFRJ, 1994, p.103.

Uma visão completamente diferente. Não existe tanta emoção, existe mais reflexão”²⁰⁸. Com isso, percebemos que Borsoi não combatia os professores acadêmicos, pois os compreendia como obedecendo a um sistema maior.

A historiografia em geral argumenta que depois da saída de Lúcio Costa tudo se restabeleceu na ENBA desde o currículo como a didática dos professores. Contudo, analisando as grades curriculares de 1924, com as posteriores de 1933 e de 1945 percebe-se que estas duas últimas tem a de 1931, realizada por Costa, como referência. Os currículos são muito mais próximos desse do que o de 1924, quando ainda tinha forte influência das Belas Artes. Mais uma vez constata-se que o sistema Belas Artes não era inflexível e totalmente avesso às mudanças.

Com a saída de Lúcio Costa o professor Archimedes Memória assumiu como diretor da Escola. Foi necessário um período de adaptação dos professores acadêmicos às novas disciplinas criadas na Reforma e a contratação de novos professores. Nesse período são convidados Atílio Correa Lima, Nereu Sampaio e Lucas Mayerhoffer, profissionais com orientação moderna.²⁰⁹

Em 1933 foi realizada outra Reforma na grade curricular, as principais modificações foram: a inserção da cadeira *Prática Profissional e Organização de Trabalho*, o desdobramento da cadeira *Composição de Arquitetura* de três para quatro segmentos, sendo metade para o estudo das Pequenas Composições e a outra metade para as Grandes Composições de Arquitetura, e redistribuiu-se as cadeiras nos demais 5 anos de curso.²¹⁰

Com a expansão do curso de Arquitetura e a redução dos cursos de Pintura, Escultura e Gravura, os estudantes almejavam a autonomia do Curso perante a Escola de Belas Artes, argumentando que se constituía como “uma escola dentro da Escola”.²¹¹ Borsoi novamente se posicionou contra os estudantes. Ele citando como exemplos a Bauhaus e as escolas inglesas que uniam música teatro e arquitetura, admitiu que quase apanhou por não admitir a separação da Arquitetura das Artes Plásticas.²¹²

²⁰⁸ BORSOI, 1995 apud KOATZ, 1996, p.38.

²⁰⁹ Lucas Mayerhoffer foi o arquiteto que possibilitou a ida de Borsoi para Recife.

²¹⁰ SANCHES, Maria, 2005, p.90.

²¹¹ Parafraseando Favero, 1980 apud VASCONCELLOS, Virginia, 1994, p.107.

²¹² BORSOI, Acácio apud KOATZ, Eduardo, 1996, p.43.

Esse posicionamento de Borsoi é bastante esclarecedor. O arquiteto compreendia que o Curso de Arquitetura deveria está unido às demais Artes, pois para ele “arquitetura é emoção, é a obra que transcende a parte construtiva e atende valores subjetivos de beleza, atemporalidade, monumentalidade, grandeza [...]”. Como seus professores, ele entendia que existiam elementos imanes na arquitetura e que para aprendê-los era necessário o estudo “de proporções, porque a visão das pessoas atende parâmetros rígidos” e de ordem, pois “no mundo vivo, tudo obedece a uma determinada ordem, que é a do fácil entendimento”. Sua visão de arquitetura e os princípios que ele utilizava eram comuns em todas as artes, “princípios da harmonia, como simetria, ritmo, unidade, modulação, policromia, ornamentação, que são elementos de composição”.²¹³

No entanto, vários acontecimentos levariam a separação e autonomia do curso de Arquitetura perante as Belas Artes. A ascensão do modernismo sobre a tradição e seu uso como imagem de um país em afirmação foram um desses acontecimentos, no entanto, essa prevalência não excluiu a tradição do nosso vocabulário arquitetônico.

Responsável pela permanência da tradição no repertório das obras modernistas brasileiras, Lúcio Costa tornou-se o principal defensor dessa síntese. A partir de sua formação acadêmica por meio do estudo da arquitetura colonial, tendo como mestre José Marianno Filho, e de seus estudos da obra e teoria de Le Corbusier, o arquiteto realizou a síntese que definiu a Arquitetura Moderna Brasileira uma arquitetura moderna que respondia as demandas de seu tempo, por meio de aspectos social, técnico e artístico e sua relação com a tradição colonial por meio de sua lógica, honestidade e simplicidade.²¹⁴

Essa associação entre modernismo e tradição pode ser vista por meio de três episódios, no ano de 1937: o início da construção do MES, a criação do Serviço de Proteção Histórico Artístico Nacional (SPHAN) e a separação da Escola de Arquitetura da ENBA. Esses fatos contribuíram para a modernização e para nova maneira de conceber a tradição no curso de Arquitetura a qual esteve presente na formação de Borsoi.

²¹³ MOURA, Éride. Arquitetura é construção, *ARCOWEB*, 2001. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/acacio-gil-borsoi-arquitetura-e-24-07-2001.html>, acesso em 06 mai. 2010.

²¹⁴ MOREIRA, Fernando Diniz. Lucio Costa: Tradition in the Architecture of Modern Brazil. *National Identities*. v. 8, p. 259-275, 2006.

Em relação ao episódio do MES, vimos no capítulo anterior como ele se constituiu como um dos primeiros monumentos modernos, citado por críticos internacionais como Giedion. No projeto do MES fica evidente a contribuição da ENBA na formação desses arquitetos, a tradição aprendida na Escola e experiência do convívio com Le Corbusier, mestre com formação *Beaux-Arts*, foi filtrada neles e transformada em uma nova síntese. Esse edifício apresentou o modernismo como linguagem e a tradição como imagem, presente como a valorização do nacional e na busca da identidade do país.

Com o discurso de identidade nacional, o conhecimento e a valorização do patrimônio nacional também estavam presentes nos anseios dos arquitetos modernos. A criação do SPHAN, o Serviço de Patrimônio Histórico Nacional, tinha como objetivo a proteção, restauração e conhecimento, através de estudo, do patrimônio do país. Lúcio Costa deu grandes contribuições ao órgão por meio de seus estudos, com textos sobre a arquitetura jesuítica e o mobiliário colonial, e na captação de muitos arquitetos para o quadro de funcionários da instituição, muitos deles arquitetos recém-saídos da ENBA e da FNA, como o próprio Borsoi.

Estes dois fatos, o MES e a criação do SPHAN, foi e é objeto de inúmeros estudos, dos quais esta dissertação se valeu, mas o terceiro fato ainda é pouco estudado e teve uma influência mais marcante e direta sobre Borsoi. A separação da Escola Nacional de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, provida pelo decreto nº 452 de 05 de julho de 1937, atendeu o desejo dos estudantes do curso de arquitetura, mas na prática pouco mudou. A grade curricular e os professores continuariam os mesmos da ENBA, tendo a separação definitiva ocorrido somente em 1945, oito anos depois da criação da lei.²¹⁵

Somente em 1940, o ministro Gustavo Capanema iniciou as consultas relacionadas ao ensino de Arquitetura. Participaram com sugestões a Escola Politécnica da USP, o IAB, o CTA do Curso de Arquitetura da ENBA e Lúcio Costa. Quando consultado, Lúcio Costa, assim como Borsoi, pronunciou-se contra a separação do curso de Arquitetura do de Pintura e Escultura, pois a Arquitetura, apesar de sua crescente complexidade, “ainda continua e continuará sendo, como no passado, fundamentalmente Artes Plásticas”²¹⁶.

²¹⁵ BRASIL. Decreto-Lei nº452, de 5 de julho de 1937. Organiza a Universidade do Brasil. Acervo CPDOC/FGV, Arquivo Gustavo Capanema, Série Ministério de Educação e Saúde. 35.1104 g e 37.07.05. Rio de Janeiro, São Paulo: 04 nov. 1935 a out. 1945.

²¹⁶ COSTA, Lúcio, 1945 apud KOATZ, Eduardo, 1996, p.52.

Costa acrescentou que a disciplina de Composição de Arquitetura deveria ser a espinha dorsal do curso.

A formalização da criação da Faculdade Nacional de Arquitetura e seu currículo foram apresentados em agosto de 1945 pelo ministro Gustavo Capanema na *Exposição de Motivos*, documento que explicou as diretrizes da nova escola. Os objetivos definidos para o curso eram: formar o arquiteto *integrando técnica e arte*, possuir na disciplina de *urbanismo* um meio de planejar e construir a cidade, estudar e preservar os numerosos monumentos arquitetônicos do país por meio do *SPHAN* e desenvolver projetos de *obras públicas* com notável valor. A missão dos alunos era a de:

[...] fazer a cidade um conjunto de valores plásticos e de serviço úteis, que tornam possível uma agradável convivência humana, fazer da casa não um simples ponto de pernoite ou de descanso, mas o próprio quadro da felicidade de cada pessoa, são os objetivos essenciais de uma civilização que na verdade queira colocar o homem no centro de suas preocupações.²¹⁷

Entres as novas cadeiras criadas nesse currículo estavam a de *Mecânica Racional*, *Concreto Armado* e *Arquitetura do Brasil*. A inserção dessas duas últimas disciplinas surgiu das circunstâncias da arquitetura moderna brasileira que, nesse momento, começava a se afirmar como um importante marco da cultural nacional e a explorar a potencialidade do concreto armado como expressão plástica.

A turma que iniciou o curso em 1945, a classe de Borsoi, passou a ser a primeira da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA). O curso de Arquitetura funcionou fisicamente no prédio da ENBA de 1945 a 1954, ou seja, durante todo seu período de estudo Borsoi esteve na ENBA. Essa convivência foi por ele considerada crucial em sua trajetória: “tive a felicidade de transitar durante os 5 anos nas galerias do hoje Museu de Belas Artes, convivi com esculturas como a Vitória de Samotracia e a Vênus de Milo, cópias em tamanho natural dos originais existentes no Louvre” (fig.33).²¹⁸ Com isso, percebe-se sempre no discurso de Borsoi seu vínculo com a tradição clássica pelos seus princípios e sua arte. Segundo ele, “essa convivência entra pelo ouvido, não entra só pelos olhos. Não é só o ambiente que ajuda, a participação com os artistas, com os pintores e a convivência é que era importante.”²¹⁹

²¹⁷ CAPANEMA, Gustavo apud KOATZ, Eduardo, 1996, anexo.

²¹⁸ BORSOI, A. Acácio Gil Borsoi: arquitetura como manifesto. Recife: 2006, p.8

²¹⁹ BORSOI, Acácio apud KOATZ, Eduardo, 1996, p.85.



Figura 33 - Vitória de Samotracia e a Vênus de Milo no Museu de Belas Artes
Fonte: Amanda Casé (2012).

Como aluno do currículo da FNA, Borsoi, em sua vida profissional, cumpriu a missão referida por Capanema. Em sua obra há uma íntima *relação da arte e da técnica* sendo essa última responsável por criar a beleza da primeira. O arquiteto trabalhou no âmbito do *urbanismo* em Recife ajudando na elaboração do Código de Obras da cidade. O estudo e preservação dos monumentos arquitetônicos do país foram realizados quando recém-formado *trabalhou no SPHAN* e como consultor no SPHAN-PE. Responsabilizou-se por *diversas obras públicas* desde hospitais às assembleias, objetos de estudo desse trabalho. Além disso, sempre atuou com a responsabilidade de mudar o mundo, pois acreditava que “ser arquiteto era muito importante, que poder(iam) mudar as coisas”.²²⁰ Assim, ele pôs em prática sua função social de arquiteto nos projetos de Cajueiro Seco, do BNH (Banco Nacional de Habitação) e do Inocoop (Instituto de Orientação às Cooperativas Habitacionais).

A FNA foi fruto de um desejo de modernizar o estudo na ENBA e de torná-la mais prática e próxima dos problemas enfrentados pelos arquitetos modernos. Sua grade foi gerada a partir da reflexão sobre a Reforma de 1931 na qual Lúcio Costa procurou a unidade entre arquitetura e técnica. Borsoi foi fruto dessa dualidade entre a modernidade e tradição. A modernidade advinda da ambiência do Rio de Janeiro e dos estágios realizados. A tradição apreendida pela permanência no prédio da ENBA e pelo

²²⁰ MOURA, Éride. Ideal de vida, *Revista AU*, São Paulo, ano 20, n. 130, pp. 68-71, out. 2005.

convívio com os professores artistas, engenheiros, arquitetos ou advogados. O estudo das disciplinas e dos currículos dos professores tornará mais clara essa influência.

3.3.1 As disciplinas, os professores da FNA e os estágios.

A grade curricular do curso de Arquitetura da FNA tinha cadeiras básicas, para nivelar o conhecimento dos alunos ao entrar na Faculdade; as técnicas, disciplinas relacionadas com Engenharia; as de Arte, Arquitetura, e Urbanismo, as que definiam o corpo principal do curso e a de Exercício Profissional, que tratava de legislação e administração do atelier.

No primeiro ano, as disciplinas básicas incluíam *Matemática Superior*, *Geometria Descritiva*, *História da Arte*, *Desenho Artístico* e *Arquitetura Analítica*. No entanto, Borsoi não cursou todas essas disciplinas nessa ordem devido a criação da FNA ter se dado no segundo semestre do primeiro ano de seu curso. No seu primeiro período ainda cursou a grade de 1933.

O curso de *Matemática Superior* que preparava os alunos para o cálculo em concreto, era temido devido ao conteúdo e à exigência do professor Júlio Cesar Melo e Souza²²¹. Em *Geometria Descritiva* estudava-se o desenho técnico e composição. O professor Álvaro José Rodrigues utilizava o método europeu de ensinar *Geometria Descritiva*, no qual o aluno “gradualmente agrupava fatos particulares e adquiria idéias gerais da matéria com grande abstração dos processos matemáticos”.²²²

Na disciplina de *Desenho* estudava-se representação gráfica de composição com o professor Quirino Campofiorito. Formado na ENBA, insatisfeito com a tradição da Missão Francesa ainda presente na Escola, Campofiorito uniu-se em 1930, ao grupo ‘Núcleo Bernardelli’ que advogava uma “liberdade de pesquisa e uma reformulação do

²²¹ Rocha Côrrea em entrevista concedida, em 1995, a Eduardo Koatz. KOATZ, Eduardo. *Grispun. O processo de Criação da Faculdade Nacional de Arquitetura e de seu currículo*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado da UFRJ, 1996. Apesar disso, era reconhecido como excelente professor e por musicar as equações fazendo os alunos cantá-las em coros para que as gravassem com maior facilidade. KONDER, Marcos. Entrevista. In FREIRE, A. e LIPPI, L. *Novas Memórias do Urbanismo Carioca*. Rio de Janeiro: Editoria FGV, 2008, p.107.

²²² RABELLO, Paulo Sérgio. Ensino de Geometria Descritiva no Brasil. *Ciência Hoje*, Niterói, v.37, n.221, p. 49-51, Nov. 2005. In <http://www.users.rdc.puc-rio.br/dg2/artigo%20descritiva.pdf>, acesso em 21 out 2012.

ensino artístico na ENBA, reduto de professores reacionários, infensos às conquistas trazidas pelos modernos.”²²³ Apesar de sua formação tradicional, o professor Quirino desejava a modernidade e defendia que “o artista moderno deve voltar-se para a produção industrial”.²²⁴

Modelagem, do professor João Zaco Paraná, tinha por objeto de estudo formas e volumes através de vários materiais. Também formado na ENBA, o professor João Zaco teve oportunidade de fazer várias viagens ao exterior, particularmente a Paris.²²⁵

Arquitetura Analítica era ministrada pelo professor Lucas Mayerhofer.²²⁶ A disciplina se dedicava ao estudo das formas e sistemas construtivos de cada estilo arquitetônico por meio de reprodução em desenho em escala dos principais monumentos arquitetônicos edificadas desde a Antiguidade.²²⁷ Mayerhofer ministrava sua disciplina por meio de um conjunto de apostilas por ele mesmo criadas, que iniciava com uma citação do filósofo Anaxágoras: “Tudo estava em caos quando se levantou o Raciocínio e estabeleceu a ordem”²²⁸.

Constituído de 17 capítulos, o documento inicia com a definição das ordens, as técnicas da construção em abóbadas e perfazia o trajeto da História da Arquitetura até o Neoclássico. Ele procurava apresentar os estilos mostrando suas origens, proporções, métodos construtivos, sempre partindo das partes para o todo. Por exemplo, na arquitetura romana ensinou os tipos de arcos (arco pleno, em segmento, em asa de cesta, elíptico, ultrapassado e ogiva), as abóbadas (berço, cúpula, berço de lunetas, abóbada de arestas), em quais espaços e como poderiam ser utilizadas, suas desvantagens e apresentou exemplos. Apresentava desenhos para ilustrar o conteúdo, lembrando que a disciplina pressupunha o desenho como uma forma de apreender esses estilos (fig. 34).

²²³ CAMPOFIORITO, Q.1984. Sobre o salão de 31: excertos. *Cadernos PROARQ*, Rio de Janeiro. 2008 V.12.p.10 In http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/arquivos/anexos/cadernos_proarq/cadernos-proarq12.pdf, acesso em 21 out. 2012.

²²⁴ MALTA, Marize. Unir o útil ao agradável: A arte decorativa na Academia de Belas Artes. *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*. In <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto33.pdf>, acesso em 21 out. 2012.

²²⁵ In http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbetes=519&cd_idioma=28555&cd_item=1, acesso em 21 out.2012.

²²⁶ Formado na ENBA em 1921, ganhador da medalha de ouro em 1927 e da viagem a Paris em 1930. GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1954, p.88.

²²⁷ SANCHES, Maria, 2005, p.152.

²²⁸ MAYERHOFER, Lucas. *Arquitetura Analítica*. s/ano, p.1.

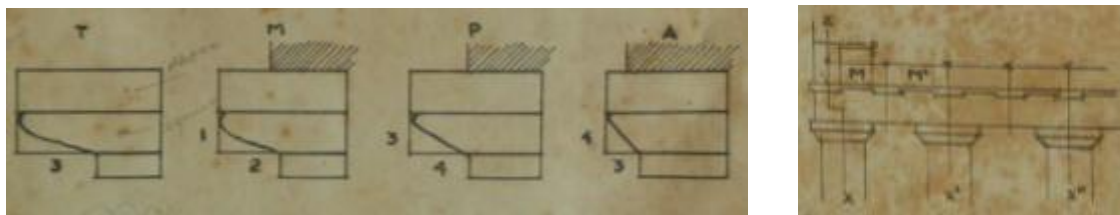


Figura 34 – Ilustrações da apostila de Arquitetura Analítica.
Fonte: Mayerhofer, L. (s/ano, p.9 e 11).

No primeiro capítulo, definiu ordem a partir de J. F. Blondel, baseando-se no livro *Livre Nouveau ou Règles des cinq ordres d'Architecture*. Ainda apresentou o debate sobre a origem do templo grego, o qual ele não se posicionou, mas concluiu que: “Há, pois, que reconhecer um desses fenômenos de permanência, tão frequentes na história da linguagem e na vida orgânica ela própria: o tipo sobrevive a função”²²⁹(grifo de Mayerhofer). Nessa frase percebe-se que o autor entendia que existem formas imanes que transmitem significados durante séculos formalizando um tipo, sendo esse muito mais forte que a função.

Evidenciando um surpreendente domínio de fontes clássicas de Teoria da Arquitetura, Mayerhofer passou com desenvoltura entre autores como Perrault, Boffrand, Briseux e Blondel. Deste último, adota a definição de caráter como “a harmonia entre finalidade do compartimento e sua ornamentação, [...] entre função e o desenho.”²³⁰ Em outro momento, apresentou os polêmicos posicionamentos racionalistas de Marc-Antoine Laugier em *Essai sur L'Architecture* e *Observations sur l'architecture*. Assim, constata-se que por meio das aulas de Lucas Mayerhofer o arquiteto Acácio Gil Borsoi esteve em contato com muitos teóricos que refletiram sobre a tradição clássica buscando sua verdadeira essência e entendendo-a como tipo e não modelo a ser seguido.²³¹

As disciplinas técnicas, ensinadas no mesmo nível das de Engenharia, “tinham por objetivo permitir ao arquiteto realizar todas as funções, próprias também ao engenheiro”²³². Eram todas ministradas por engenheiros: *Física Aplicada* por Eugenio Hime; *Materiais* por Mario Roxo Sobrinho; *Resistências dos Materiais* por Felipe dos

²²⁹ MAYERHOFER, Lucas. *Arquitetura Analítica*. s/ano, p.3.

²³⁰ MAYERHOFER, Lucas. *Arquitetura Analítica*. s/ano, p.67

²³¹ Segundo Argan, o modelo parte de um “objeto cuja forma pode ser imitada” e o tipo de uma “constante que se transmite através das mudanças históricas”, ou como um “esquema conceitual que pode se manifestar em muitas configurações diversas”. (ARGAN, Giulio, op. cit., p.199).

²³² KOATZ, Eduardo, 1996, p.76.

Santos Reis; *Sistema de Detalhes de construções* por José Furtado Simas e *Higiene da Habitação* de Mario Leite Leal.

Nas disciplinas de Arte e Arquitetura estavam as de *Pequenas e Grandes Composições* e *Composição Decorativa*, nas quais se praticava o projeto em Arquitetura, e *Arquitetura Analítica*, *História das Artes*, *Teoria da Arquitetura* e a *Arquitetura no Brasil*, dedicadas a teoria da disciplina.

A disciplina de *Pequenas Composições*, desenvolvida em dois anos, exercitava do projeto a partir de programas menores, em contraposição a de *Grandes Composições* que abordava projetos maiores e com maior complexidade. *Pequenas Composições* foi ministrada pelo professor Paulo Pires, formado na ENBA em 1926 e ganhador da Grande Medalha de Ouro.²³³

Grandes Composições era ministrada por Archimedes Memória, ativo arquiteto formado na ENBA e autor do Palácio Tiradentes, uma referência para o jovem Borsoi.²³⁴ Memória aprendeu essa disciplina aos moldes *Beaux-Arts* entendendo a edificação como um todo tridimensional voltado a obedecer a um partido solicitado. O método consistia em projetar sobre a rede modular, na qual os espaços correspondiam a retângulos, o que possibilitava diversas combinações e também novas concepções, ou seja, era uma espécie de combinação entre o método compositivo da *Beaux-Arts* com o sistema de J. N. Durand.²³⁵

Quanto a forma de ensinar a disciplina, sabe-se que era ministrada a partir de diversos temas de projeto e poderia ser realizada em 8 horas, 24 horas ou em cinco dias. As propostas eram sempre acompanhadas e revisadas pelo exigente professor. Não se tem informações se ele exigia a seus alunos o mesmo método de se projetar na rede modular, mas esse método foi utilizado por Borsoi o qual o denominou de Coordenação Modular

²³³ GALVÃO, Alfredo, 1954, p.81.

²³⁴ Memória migrou do Ceará para estudar Pintura na ENBA, mas se transferiu para Arquitetura logo depois de terminar as disciplinas básicas. Ainda estudante entrou no escritório de Heitor de Mello e depois de sua morte prematura assumiu seu escritório junto com o arquiteto Francisque Couchet, formado na *École* de Paris e responsável por consolidar a formação clássica de Memória. Eles projetaram muitos edifícios públicos que configuraram a imagem do novo e “moderno” no Rio de Janeiro, entre eles, o Palácio Tiradentes, o qual Borsoi visitou para compreender o ritual de um edifício público como uma Assembleia, à época do projeto da Assembleia do Piauí. Segundo Marco Antonio Borsoi, seu pai foi visitar o Palácio Tiradentes, Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, a fim de entender o tipo que seria o mesmo a ser desenvolvido no Piauí. BORSOI, Marco Antonio. *Entrevista*, Recife (PE), ago. 2010.

²³⁵ ALENCAR, Aurélia. *Archimedes Memória: o futuro ancorado no passado*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, p.32.

onde empregou uma “técnica que permite relacionar as medidas do projeto com as medidas modulares por meio de um reticulado de referência.”²³⁶

Nessa disciplina, Borsoi e um grupo constituído por Marcos Konder, Flávio Marinho Rego, Ulysses Burlamaqui e Almir Gadelha eram conhecidos por “melhores alunos da turma ‘na parte que interessava’: projeto.”²³⁷ Ou seja, Borsoi quando estudante era um dos melhores alunos em projeto, disciplina que ministrou na Escola de Belas Artes em Recife.

Em *História da Arte* estudava-se história e crítica da arte por meio do estudo evolutivo, com foco na pintura, escultura e artes menores, sendo a arquitetura relegada a segundo plano.²³⁸ Essa disciplina era ministrada por José Flexa Pinto Ribeiro formado pela Faculdade Nacional de Direito.²³⁹

Teoria da Arquitetura visava o estudo da arquitetura “sob o ponto de vista mesológico, tecnicista e formal, realizado mediante exame de tipologias arquitetônicas.”²⁴⁰ O professor da disciplina era Wladimir Alves de Souza, formado na ENBA, em 1930, ganhador do prêmio da viagem a Paris em 1931.²⁴¹

A nova disciplina, a de *Arquitetura no Brasil*, tinha por objetivo estudar a arquitetura do país desde a descoberta até aquele momento. Seu programa inicial continha as influências estrangeiras presentes na arquitetura no Brasil dos períodos colonial, imperial e republicano. Como método, estudavam-se as fases, os programas e as tipologias arquitetônicas da arquitetura religiosa, civil e militar. No entanto, o estudo da *Arquitetura no Brasil* não era como a *Arquitetura Analítica*, ou seja, com o objetivo de desenhar as formas no passado, como o professor da disciplina Paulo Santos explicou

nós não vamos copiar o passado, mas, vamos aprender a apreciá-lo no seu justo significado, não pretendemos algemar o progresso. Temos a tradição, e podemos manter vivo o espírito do povo, mas não paralizar a

²³⁶ BORSOI, A.G, 2006, p.51.

²³⁷ KONDER, Marcos. Em entrevista realizada por Antônio Agenor de Melo Barbosa e Juliana Mattos. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.029/3297>, acesso em 15 jan. 2012.

²³⁸ SANCHES, Maria., 2005, p.152.

²³⁹ Após viagens a Europa tornou-se secretário da Educação de sua cidade e prestou concurso para ensinar Pedagogia, na Escola Normal, e História da Arte, na ENBA. Lecionou a partir de 1918, tornou-se diretor da FNA no período de 1948 a 1952.

²⁴⁰ SANCHES, Maria, 2005, p.152.

²⁴¹ Wladimir Alves de Souza era, segundo Konder, um “arquiteto com grande cultura artística e que fazia bonitos desenhos a giz no quadro negro.” KONDER, M. In FREIRE, A. e LIPPI, L. *Novas Memórias do Urbanismo Carioca*. Rio de Janeiro: Editoria FGV, 2008, p.108.

forma porque esta evolue. O objetivo desta cadeira é pôr a descoberto o espírito do povo, seus defeitos e suas qualidades.(sic)²⁴²

Paulo Santos apresentou a dualidade do próprio movimento moderno brasileiro na sua disciplina, pois ao mesmo tempo em que esclarecia ser o estudo dedicado a tradição presente no povo o relacionava com a ideia progressista da arquitetura em evolução e o espírito de época. Paulo Santos se formou na ENBA em 1926 na mesma turma que o professor de *Pequenas Composições* Paulo Pires, os quais juntos formaram o escritório Pires e Santos S. A.²⁴³

A matéria de Urbanismo dedicava-se as noções básicas dos principais exemplos de urbanismo e paisagismo clássicos. Segundo o arquiteto Pedro Teixeira Soares, a disciplina de urbanismo era “uma sucessão de nomes e coisas, como "cidade jardim" etc.” a qual não contribuía em nada para entender o Rio de Janeiro.²⁴⁴ No entanto, contrariando a informação concedida pelo arquiteto, Rezende explicou que eram discutidos além de planos para cidades de países como Alemanha, França, Inglaterra, Rússia e para as cidades americanas Chicago, Nova York e Boston também eram estudadas intervenções realizadas no Brasil como o Plano de Agache, estudos de Saturnino de Brito, a Reforma Pereira Passos, o Plano de Avenidas de Prestes Maia, entre outros.²⁴⁵

O professor que ministrava essa disciplina era o engenheiro José Otacílio Sabóia Ribeiro. Apesar de ser considerado por Konder um “acadêmico como os outros e totalmente contrário aos princípios da Carta de Atenas”²⁴⁶, era de fato um exímio urbanista sintonizado com as propostas urbanísticas internacionais e autor de uma extensa obra.²⁴⁷

²⁴² SANTOS apud SANCHES, Maria, 2005, p.168.

²⁴³ Para aprofundar o estudo sobre esse arquiteto ler dissertação de Sanches. SANCHES, Maria Ligia. *Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro:PUC, 2005, 2.

²⁴⁴ SOARES, P.T. *Capítulos da memória do urbanismo carioca: depoimentos ao CPDOC-FGV*. Américo Freire e Lúcia Lippi Oliveira (org). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002.p.144 in http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1251.pdf, acesso em 24 out. 2012.

²⁴⁵ REZENDE, Vera, 1999, p.57.

²⁴⁶ KONDER, M. In FREIRE, A. e LIPPI, L. *Novas Memórias do Urbanismo Carioca*. Rio de Janeiro: Editoria FGV, 2008. p.108

²⁴⁷ Sabóia Ribeiro era engenheiro formado na Escola Politécnica do Rio de Janeiro (1930), fez parte da Comissão do Plano da Cidade (1935), foi prefeito de São Luis (MA) e professor da FNA (1937), participou da escolha da locação da Cidade Universitária e realizou desenho da Cidade Universitária na Praia Vermelha, ainda foi diretor do Departamento de Parques e Jardins de Brasília (1961) e da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil (1964-67), e também realizador de cidades-

A formação de Borsoi na Faculdade foi pouco ortodoxa. Como parte da primeira turma da FNA, o arquiteto cursou seu primeiro ano ainda na grade da ENBA, quando inserido na FNA a faculdade ainda não estava toda organizada e por conta disso as disciplinas foram cursadas em períodos diferentes dos da grade de 1945. A partir disso, tem-se que a turma do arquiteto foi a que teve mais íntima relação com as Belas Artes, pois estudou pelas mesmas disciplinas e dentro do seu prédio.

As disciplinas de *Desenho* e de *Arquitetura Analítica* reforçaram o método que Borsoi aprendeu com seu pai, o estudo dos detalhes nas obras do passado obtendo novas sínteses. Em *Arquitetura Analítica*, o arquiteto obteve contato com autores e obras importantes da divulgação e afirmação da tradição clássica e com obras como o Pantheon e a Galeria de Espelho de Versalhes.

Em *Pequenas e Grandes Composições*, como fora explicitado por Konder, Borsoi figurava entre os melhores alunos das disciplinas ministradas por Paulo Pires e Archimedes Memória. Tem-se como hipótese que o último foi muito importante na sua formação tanto pelo seu ensino como pelas suas obras. No ensino, por meio do método de projetar *Beaux-Arts-Durand* de rede modular, o qual nomeou em suas obras de Coordenação Modular. Na prática, compreendeu valores imanes de monumentalidade presente nas obras públicas de Memória espalhadas pelo Rio de Janeiro.

Sobre as novas disciplinas, a cátedra de *Concreto Armado* confirma o papel desse material para a construção e expressão da arquitetura moderna brasileira. *Arquitetura no Brasil* tornou-se arcabouço para as intervenções e estudos do SPHAN e reforçou o caráter nacionalista presente no movimento moderno.

Os professores, em sua maioria, eram profissionais formados pela ENBA no método *Beaux-Arts*, os quais continuaram difundindo o método mesmo nas novas disciplinas. Muitos deles ganharam prêmios para viajar a Paris e estudar as obras *in loco*, o que sedimentou a tradição. Os professores tinham formações diversas (direito, engenharia, pintura, escultura e arquitetura) demonstrando que a escola integrava as diversas áreas do conhecimento. Enquanto a maioria dos professores ensinava de forma tradicional,

outros professores ansiavam por mudanças, como Paulo Santos, Quirino Campofiorito e Paulo Pires, esse último “era condescendente com a rebeldia dos alunos”.²⁴⁹

Com isso, conclui-se que a formação acadêmica de Borsoi foi composta por disciplinas com moldes tradicionais e com novos temas, mas ensinadas tradicionalmente. Os professores, formados pelo método *Beaux-Arts*, ensinavam da mesma maneira que aprenderam, sendo poucos os que lecionavam de forma moderna. As notas de modernidade advêm das novas disciplinas da FNA e da integração com as demais artes por meio da formação ENBA-FNA. Na saída da Faculdade, Borsoi encontrou trabalhos em que utilizou bastante de sua formação empírica (pai e Rio de Janeiro) e formal (FNA).

3.4 Percurso Profissional

Em 1949, Borsoi se formou e iniciou seu trabalho no SPHAN associado a Rodrigo de Melo Franco e Alcides da Rocha Miranda. Na instituição conheceu Lúcio Costa e Joaquim Cardozo, com quem aprendeu “antes de qualquer coisa, uma lição de comportamento, de caráter, de postura profissional”, esse período foi considerado pelo arquiteto com um dos mais ricos da sua vida.²⁵⁰ Ainda trabalhou em pequenos projetos particulares em decoração de interiores, “nos quais costumava desenhar todo o mobiliário, inclusive, as luminárias”²⁵¹, demonstrado mais uma vez o vínculo com o exercício de seu pai.

Após dois anos trabalhando no SPHAN, foi indicado pelo professor Lucas Mayerhofer para lecionar as disciplinas de *Pequenas e Grandes Composições* na Escola de Belas Artes de Pernambuco. Borsoi explicou que “todo mundo foi contra, até Niemeyer, a

²⁴⁹ KONDER, Marcos. *Capítulos da memória do urbanismo carioca: depoimentos ao CPDOC-FGV*. Américo Freire e Lúcia Lippi Oliveira (org). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002.p.107 in http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1251.pdf, acesso em 24 out. 2012.

²⁵⁰ MOURA, Éride. Arquitetura é construção, *ARCOWEB*, 2001. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/acacio-gil-borsoi-arquitetura-e-24-07-2001.html>, acesso em 06 mai. 2010.

²⁵¹ NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura Moderna em Pernambuco em 1951-1972: As contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim*. São Paulo: FAUUSP, 2004, p.83.

quem consult(ou), reagiu: 'Borsoi, o que você vai fazer em Pernambuco?'.²⁵² O arquiteto não hesitou, pois já tinha a convicção, aprendida da FNA, que sua missão como arquiteto era mudar o mundo. O ambiente também era propício para esse raciocínio do arquiteto, pois era um momento de abertura política o qual as pessoas viam o futuro com clareza e otimismo.²⁵³

Quando chegou em 1951, assumiu a disciplina de *Pequenas Composições* e após a saída de Mario Russo, assumiu *Grandes Composições*. Na disciplina de Pequenas Composições, Borsoi partia de um método constituído de quatro fases: *saber ver*, parafraseando Bruno Zevi, era desenvolver percepção, ver e pensar, *desenhar*, necessário para colocar as ideias no papel, revisá-las e explicar aos outros, pois a explicação do arquiteto é o desenho, *desenvolver visão tridimensional*, consistia em fazer o aluno se inserir e se movimentar no espaço por ele criado, ou seja, sentir espacialmente as melhores soluções projetuais e *saber construir*, o aluno deveria imaginar como o produto seria executado e, para isso, teria de ter conhecimento em materiais e de suas potencialidades e dificuldades.²⁵⁴

Essa importância dada a construção foi muito mencionada por Borsoi em entrevistas em que argumentava que “procurava mostrar aos alunos que a arquitetura, no fundo, resulta em construção” e que “o projeto é o meio de se chegar ao produto. Quem quiser fazer um projeto correto deve conhecer todas as maneiras de construí-lo, procurando ser fiel a seu pensamento, não só no todo, mas nas partes.”²⁵⁵

Conforme autores como Segawa, Bruand e Silva, Borsoi e Amorim fizeram parte de uma geração de propagação da arquitetura moderna²⁵⁶. Estes arquitetos compreenderam o contexto local e realizaram uma transição dos valores da arquitetura moderna para a realidade do Nordeste brasileiro. Na concretização dessa arquitetura adaptada ao clima e técnicas locais, os arquitetos foram responsáveis pela formação de várias gerações de arquitetos que compreenderam suas reflexões e divulgaram uma arquitetura vinculada à

²⁵² WOLF, José. Um mestre ainda aprendiz. *Revista AU*, n. 84, Disponível em: <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/84/artigo24214-1.asp>, acesso em 06 mai. 2010.

²⁵³ MOURA, Éride. Arquitetura é construção, *ARCOWEB*. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/acacio-gil-borsoi-arquitetura-e-24-07-2001.html>, acesso em 06 mai. 2010.

²⁵⁴ MOURA, Éride. Ideal de vida, *Revista AU*, São Paulo, ano 20, n. 130, pp. 68-71, out. 2005.

²⁵⁵ MOURA, Éride. Arquitetura é construção. *ARCOWEB*. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/acacio-gil-borsoi-arquitetura-e-24-07-2001.html>, acesso em 06 mai. 2010.

²⁵⁶ BRUAND, Yves, 1981.p.146.

problemática regional.²⁵⁷ A partir de suas obras e de seus discípulos, Bruand cogitou a existência de uma possível Escola do Recife e Segawa a nomeou de “linha pernambucana de arquitetura” afirmando ser “uma derivação com linguagem própria da linha carioca”.²⁵⁸

Quando da vinda de Borsoi para Recife, Rodrigo de Melo Franco o indicou como consultor para o SPHAN-PE a Ayrton de Carvalho. Foi bem recebido pela equipe, tanto que seu primeiro escritório em Recife foi nas dependências do próprio SPHAN.²⁵⁹ Trabalhou como consultor por 15 anos e nesse período participou de decisões importantes na construção de um Recife moderno.

Uma de suas contribuições no âmbito do SPHAN foi sua participação no Código de Obras de 1961. Com a necessidade de organizar, regular e proteger o patrimônio de Recife foi elaborada uma comissão para estudar e realizar o Código de Obras do município. O prefeito José do Rego Maciel montou uma comissão para estudo do Código e chamou Borsoi para integrá-la.²⁶⁰ O arquiteto, Edgar Amorim e Paulo Magalhães, devido a embates mais urgentes quanto a verticalização e a conservação urbana, subsidiaram a Lei nº 2590/1953, que com participação direta de Lucio Costa²⁶¹, implementaram uma política de incentivo a verticalização ao mesmo tempo que regulamentaram o respeito o entorno do monumento e às decisões do DPHAN.

Quanto a verticalização, a partir dessa lei houve a modificação do Bairro de Boa Viagem de zona suburbana para urbana permitindo o aumento de gabarito e adensamento dessa área, no entanto, Borsoi entrevistou pessoalmente na implantação e ocupação dos edifícios nessa área da cidade, garantindo que a ocupação no lote fosse definida em, no máximo, 40% do terreno, e que houvesse afastamentos de frente, fundo e laterais para aeração necessária aos demais lotes.²⁶²

²⁵⁷ WOLF, José. Um mestre ainda aprendiz. *Revista AU*, n. 84, Disponível em: <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/84/artigo24214-1.asp>, acesso em 06 mai. 2010.

²⁵⁸ SEGAWA, Hugo, 2010, p.132.

²⁵⁹ NASLAVSKY, Guilah, 2004, p. 84.

²⁶⁰ Fizeram parte dessa equipe também: Antonio Bezerra Baltar, Antonio Jucá de Rêgo Lima, Antônio Figueiredo Lima, Arlindo Pontual, Augusto Ribeiro Pessoa, Ayrton Costa Carvalho, Murilo Coutinho, Edgar Amorim, Paulo Magalhães, Pelópidas Silveira e Roberto Egidio de Azevedo. PONTUAL, Virginia apud MONTEIRO, Amanda. *As legislações urbanísticas no Recife do século XX: a verticalização e a conservação urbana*. Relatório de PIBIC-UFPE, 2009, p.51.

²⁶¹ AMORIM, Edgar. Apud MONTEIRO, A. 2009, p.51

²⁶² O projeto nº 66. *Jornal do Commercio*, Recife, em 07 abr. 1957. In MONTEIRO, Amanda, 2009, p.54.

Quanto à conservação, a lei discutiu a construção na vizinhança de um bem tombado e garantiu que qualquer projeto no entorno de um monumento dependeria da aprovação do DPHAN. A lei nº 2590/1953 é um exemplar do pensamento modernista por buscar conciliar a tipologia do arranha-céu com o patrimônio, corroborando o pensamento de arquitetos modernistas como Lucio Costa.²⁶³ Nesse momento, percebe-se mais uma vez a formação plural de Borsoi participando na regulamentação urbanística da cidade ao mesmo tempo defendendo seu ideal de respeito a tradição e a modernidade.

No mesmo período de promulgação da lei nº 2590, em 1953, Borsoi realizava a primeira obra no Estado dando início a uma frutífera atuação por todo o Nordeste nas cinco décadas seguintes. Suas primeiras obras, na década de 1950, caracterizaram-se pelo seu recente vínculo com os estúdios, particularmente com Afonso Reidy, o emprego no SPHAN, o contato com a valorização de Lúcio Costa pela tradição local, e a ambiência carioca, as obras emblemáticas construídas no Rio de Janeiro no período de sua vivência na cidade, trouxeram para sua obra muitas das reflexões da arquitetura carioca.²⁶⁴

Nas casas dessa década, há o uso do pátio lateral, do volume prismático de base trapezoidal sobre pilotis, do telhado em asa de borboleta com duas águas e de empenas cegas. Pontua-se a presença marcante dos cinco pontos de Le Corbusier como a planta livre, pilotis e janelas em fita, representante do vínculo com a Arquitetura Moderna Nacional (fig. 36). Além da influência das casas de Lúcio Costa por meio da tradição colonial com a utilização de varandas com elementos vazados, treliças em madeiras, esquadrias com bandeiras e venezianas móveis e a integração com as demais artes. São caracterizadas por esse partido as casas Lisanel de Melo Mota (1953-Recife), Luciano Costa Junior (1954 - Recife), Cassiano Ribeiro Coutinho (1955 – João Pessoa) e José Macedo (1956 - Fortaleza). Esse partido era destinado à classe média ascendente comprometida com a modernização do país.²⁶⁵

²⁶³ MONTEIRO, Amanda, 2009, p.53.

²⁶⁴ AMARAL, Isabel, 2004, p.56.

²⁶⁵ NASLAVSKY, Guilah, 2004, p.87.

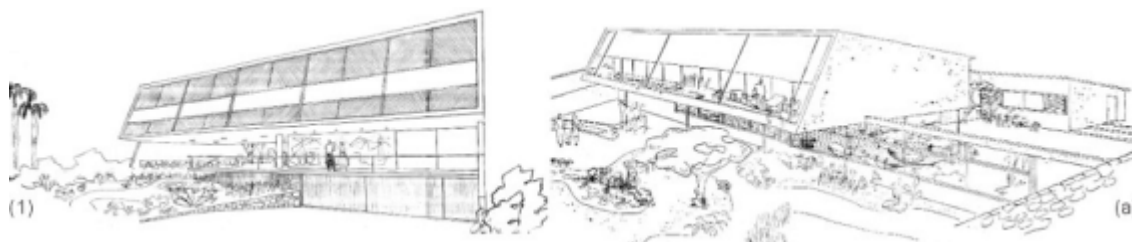


Figura 36 - Casa Lisanel de Melo Mota (Borsoi -1953) e Residência Prudente Moraes Neto (Niemeyer – 1944)

Fonte: Isabel Amaral (2004)

Entre 1954 e 1963, aproximadamente, houve a adaptação da sua arquitetura aos condicionantes nordestinos. Nesse período foram desenvolvidas obras com inspiração na tradição colonial a qual tão bem se adaptavam ao contexto de uso de técnicas e materiais tradicionais, uso de telhados cerâmicos, esquadrias em madeira e uso de *muxarabis*. Há uma orientação muito próxima das reflexões de Lúcio Costa as quais já eram presentes na primeira fase, mas que se tornaram mais fortes nessa segunda fase (fig. 37).²⁶⁶

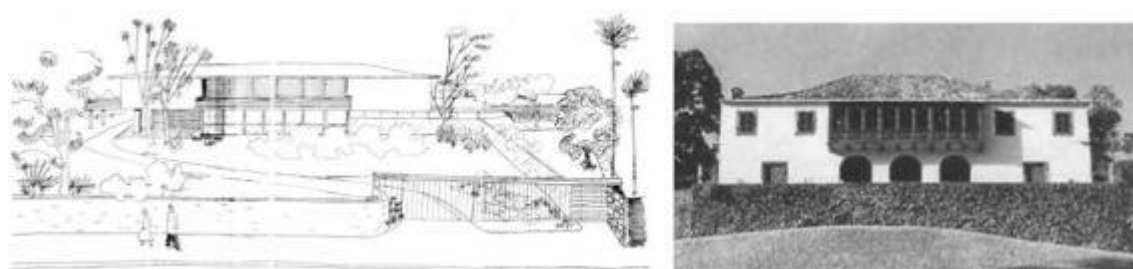


Figura 37 - Residência Dival Cavalcanti Luna (Borsoi -1961) e Residência Ernest Fontes (Lúcio Costa – 1930)

Fonte: Isabel Amaral (2004, p. 80).

Os edifícios residenciais em altura era um desafio para os arquitetos da época por ser um novo tipo na sociedade pernambucana, fazê-lo ser aceito e transformá-lo em um lar foi um feito alcançado por Borsoi em seus edifícios residenciais. Para isso, o arquiteto projetou edifícios que se identificassem com a cultura local, utilizando-se das varandas como um meio de transição da casa para o apartamento. Nos apartamentos, assim como nas casas, Borsoi setorizou a planta (em social, serviço e íntimo), utilizou elementos corbusianos, inclusive suas releituras como a coluna em ‘V’ de Oscar Niemeyer e compôs as fachadas com elementos de proteção (*brises* e *cobogós*), vínculo com o Parque Guinle de Lúcio Costa. Características essas percebidas nos edifícios União

²⁶⁶ WOLF, José. Um mestre ainda aprendiz. *Revista AU*, n. 84, Disponível em: <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/84/artigo24214-1.asp>, acesso em 06 mai. 2010.

(1953), Califórnia (1953), Banco Hipotecário Lar Brasileiro (1954) e Amazonas (1958), apesar de suas peculiaridades e diversidades de público.

Nesse período foi realizado o primeiro edifício institucional de Borsoi, o Hospital da Restauração (1955, fig. 38)²⁶⁷. O edifício se caracterizou por um volume retangular com fachada cortina de vidro protegida por uma grelha de *brises-soleil* em concreto armado e empenas laterais quase cegas, evidenciando a influência do Ministério de Educação e Saúde. Essa experiência foi importante como estudo para o arquiteto, pois ele teve de lidar com a pesquisa de fluxo de muitas pessoas, com um projeto grande de impacto urbanístico e além das demandas funcionais de um hospital apresentou um edifício que representou o poder do governo estatal.



Figura 38 - Hospital da Restauração em Recife (1955)
Fonte: Guilah Naslavsky (2004, p.104)

Em 1960, o arquiteto foi encarregado pelo Itamaraty de estudar a produção do design nos países nórdicos com o objetivo de, no futuro, inserir esse conhecimento em disciplinas no curso de arquitetura da Faculdade de Arquitetura de Pernambuco. Visitou escolas de arquitetura e design e escritórios em diversos países europeus como a Escandinávia, Inglaterra, Alemanha, Itália e alguns projetos no continente americano. Nesses países visitou obras de Alvar Aalto, Arne Jacobsen, Asplund, James Stirling, Louis Kahn e Paul Rudolph. Essa viagem modificou o repertório formal do arquiteto que incorporou aos ensinamentos dos mestres brasileiros, preocupações presentes na obra tardia de Le Corbusier e de novos arquitetos como James Stirling e Paul Rudolph.²⁶⁸

²⁶⁷ Projeto elaborado em equipe com o arquiteto Paulo Magalhães e o engenheiro Ayrton Carvalho.

²⁶⁸ NASLAVSKY, Guilah, 2004, p. 215.

Entre as décadas de 1960 e 1970, suas obras definiram-se pela utilização de elementos pré-fabricados, ênfase nos elementos construtivos, utilização da técnica construtiva com apelo plástico, presença de *brises* em concreto pré-moldado, calhas aparentes, gárgulas, seteiras e janelas que se projetam e a continuidade no uso dos materiais aparentes e revestimentos rústicos (fig. 39). São exemplos desse período: edifício Santo Antonio (1963), Guariju (1962), Mirage (1967), Michelângelo (1968) e BANDEPE (1969).²⁶⁹



Figura 39 - Edifício Guariju (Borsoi-1962) e Apartamentos “Ham Common” (Stiling e Gowan, 1958)
Fonte: Isabel Amaral (2004, p. 96).

Em 1968, devido a enorme demanda, o arquiteto abriu o escritório Borsoi Arquitetos Associados. O escritório se dividiu em três frentes: edifícios comerciais, residenciais e administrativos. Essa produção pós-criação do escritório se definiu pelo uso da luz para definição de volumes e superfícies, varandas e janelas dinâmicas, composição tripartide (base-corpo-coroamento), volumetria com reentrâncias e saliências contínua preocupação com o conforto climático, beleza plástica e ornamentação. São exemplos dessa fase: os edifícios Rembrand (1977), Debret (1979), Maria Juliana (1985, fig.40).

270

²⁶⁹ AMARAL, Izabel, 2004, p.91. Para conhecer obras desse período ler: CANTALICE, Aristóteles. *Um Brutalismo suave: Traços da arquitetura em Pernambuco (1965-1980)*. Recife: Dissertação de mestrado do MDU/UFPE, 2009.

²⁷⁰ WOLF, José. Um mestre ainda aprendiz. *Revista AU*, n. 84, Disponível em: <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/84/artigo24214-1.asp>, acesso em 06 mai. 2010.



Figura 40 - Edifícios Rembrandt, Debret e Maria Juliana.
Fonte: Acervo Fernando Diniz Moreira

Na década de 1980 foi iniciada uma crítica e reflexão teórica advindas de debates, seminários, publicações e revistas que voltaram a declarar suas opiniões e suas insatisfações com a arquitetura brasileira. Através dos jovens arquitetos, há um retorno a valorização histórica, a memória e o contexto e uma dedicação em entender a arquitetura como uma disciplina própria com valorização da forma e do ato projetual. Esses fatores unidos explicaram a emergência, mesmo que breve e superficial, do pós-moderno no Brasil.

O citado Pós-Moderno divide-se em três estéticas: a mineira, na figura de Éolo Maia com referenciais formais às obras de Venturi e Rossi, a corrente que retoma o diálogo história e cidade, tendo como exemplares o Bradesco Centap de Luiz Paulo Conde (1982-1985) e o SESC Nova Iguaçu de Padovano e Vigliecca (1985-1992)²⁷¹ e a última, que emergiu com preocupações regionalistas, particularmente no Norte do país a partir de Severiano Porto, por meio de obras como Pousada na Ilha de Silves (1979) e o Centro de Proteção Ambiental de Balbina (1988), ambos dessa década.²⁷²

Nesse cenário insurgem obras de Borsoi nas quais podemos identificar a utilização dessas duas correntes, como sua casa no Rio de Janeiro com reflexões pós-modernas e seu seus edifícios públicos do período. A Assembleia Legislativa, em 1982, com

²⁷¹ MOREIRA, Fernando. *Tectônica e Lugar na Arquitetura Brasileira Contemporânea, 1970-2000*, in Beisl, Tânia Ramos, *Entre os dois lados do Atlântico*. Lisboa: CIAUD, FAUUTL, 2012 (no prelo)

²⁷² MOREIRA, Fernando. *Tectônica e Lugar na Arquitetura Brasileira Contemporânea, 1970-2000*, in Beisl, Tânia Ramos, *Entre os dois lados do Atlântico*. Lisboa: CIAUD, FAUUTL, 2012 (no prelo)

preocupações mais regionalistas, características essas já presentes desde o início da obra do arquiteto, e o Centro Administrativo de Uberlândia, que tem seu projeto realizado no início da década de 1990, mas ainda tem seu projeto imbuído do regionalismo crítico e do pós-modernismo.

Relacionando suas obras com esses dois contextos tem-se o vínculo com o pós-modernismo pelo uso do ornamento, manipulações de formas com referências históricas, preferência por geometrias compostas e fruto de decomposição, uso de cores e vários materiais que concretizem a imagem da arquitetura, ênfase dos espaços intermediários, das circulações, configurações dos espaços em função da iluminação e vistas, assim como do seu uso. Características essas que podem ser encontradas em sua casa no Rio de Janeiro através do uso de geometrias incompletas e que constituem um todo como os triângulos e quadrados, uso das cores primárias e a valorização das circulações com a ênfase da luz (fig. 41).

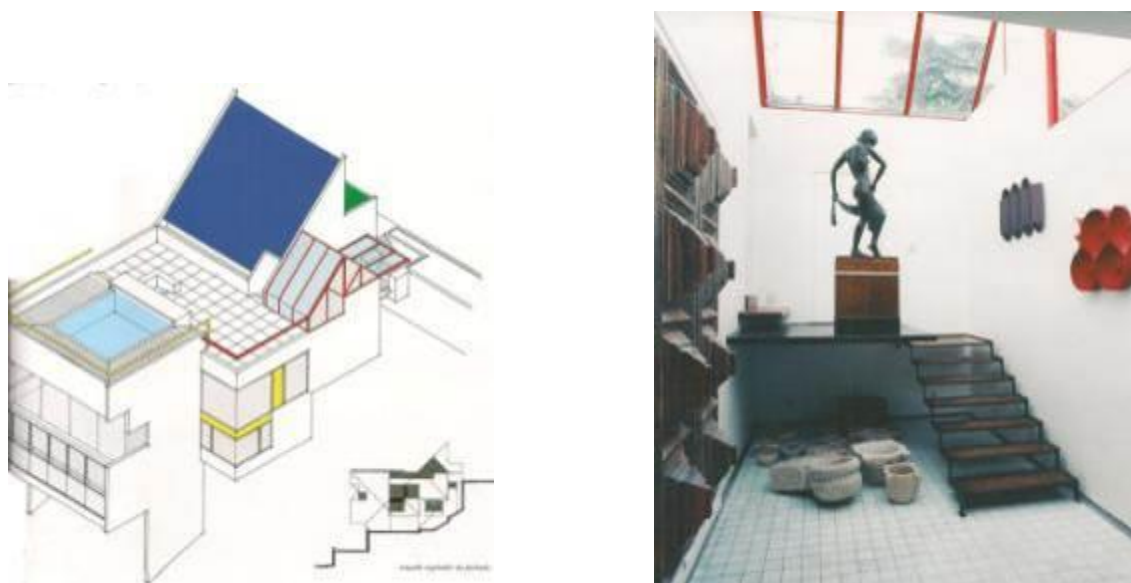


Figura 31 - Casa Borsoi (RJ-1987)
Fonte: Acácio Gil Borsoi (2006, p. 45 e 47)

Na década de 1990, mais uma vez o arquiteto voltou a questão do patrimônio, realizou reformas e reabilitações em prédios de grande valor histórico como o Teatro Arthur Azevedo (1992) e o Palácio dos Leões (1993) ambos em São Luis. Nestes projetos, o arquiteto parece ter revisitado o método aprendido com seu pai à medida em que ele teve de lidar com a reconstituição dos detalhes originais.

A análise aqui compreendida teve por objetivo apresentar a pluralidade desse arquiteto e como seu aprendizado refletiu-se em sua obra. A obra de Borsoi apresenta a reflexão de suas três principais influências: a do seu pai, da ambiência carioca e da sua formação acadêmica. O método de experimentação, de estudo de caso e detalhe narrativo aprendido com seu pai é revisitado várias vezes durante sua história, o cuidado com o detalhe era um exercício diário e seu casamento pessoal e profissional com Janete Costa só aprimorou essa acuidade.

A ambiência carioca forneceu ao arquiteto a visão de uma cidade se modernizando. Na década de 1920, por meio de grandes palácios ecléticos e arranha-céus robustos com referência na França realizados com princípios do passado por arquitetos como Archimedes Memória; a partir da década de 1930, por meio de arranha-céus leves, envidraçados e repletos de desejos nacionalistas realizados por meio de uma linguagem modernista respeitando cânones clássicos por arquitetos como Lúcio Costa.

Com sua formação na FNA reforçou a sempre presente dualidade entre a tradição clássica, apreendida pelas aulas ainda acadêmicas da maioria dos seus professores, pelos autores e obras que estudou e pela constante ambiência e convivência com os corredores repletos de obras clássicas, e modernidade, compreendida nas novas disciplinas de *Concreto Armado* e *Arquitetura no Brasil*, em que obteve o conhecimento do novo material e aprendeu a valorização do nacional presente na arquitetura moderna brasileira.

Na sua vida profissional o arquiteto sempre reforçou a importância de seu pai e de princípios como a harmonia, simetria, ritmo, unidade, modulação, policromia e ornamentação.²⁷³ Associadas a sua influência e convicção desses princípios arquitetônicos, suas obras, assim como toda obra de arte, foram frutos de seu tempo, sempre refletindo na sua arquitetura os debates nacionais e internacionais. Constantes sempre foram a preocupação com os condicionantes locais e o desejo de responder da melhor maneira ao projeto que fora solicitado do ponto de vista estético, técnico e simbólico.

²⁷³ MOURA, Éride. Arquitetura é construção, *ARCOWEB*, 2001. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/acacio-gil-borsoi-arquitetura-e-24-07-2001.html>, acesso em 06 mai. 2010.

Capítulo 4 – Palácio da Justiça de Teresina.

No Brasil, o período pós-Brasília, o esgotamento da linguagem da Arquitetura Moderna Carioca e o surgimento de uma geração de arquitetos paulistas levaram à ascensão de uma nova estética. Essa nova estética tinha nos textos e discursos de Vilanova Artigas sua voz. Artigas criticou as obras cariocas por serem ideologicamente associadas à classe dominante e arma de opressão contra o povo; o arquiteto desejava criar uma arquitetura que pudesse estar do lado do povo, lutar por uma independência e ainda ser moderna. Faz-se importante esclarecer que essas ideias foram gestadas, em São Paulo, desde a década de 1950, e que estavam imbuídas por uma cultura de esquerda, como citado por Zein.²⁷⁴

Com os fundamentos teóricos e obras de Vilanova Artigas advém uma arquitetura que se define pelo emprego do concreto aparente, grandes vãos, a estrutura como definidora da forma e continuidade do espaço interior, que tinha por argumento a criação de espaços democráticos. Esses novos espaços dedicados ao social foram providos por meio de uma austeridade garantida pelos poucos materiais de construção utilizados na obra, pela “ênfase na construtividade da obra, [...] na noção de cada edifício como protótipo potencial [...], na idéia de pré-fabricação como método ideal para a construção e no caráter experimental de cada exercício arquitetônico, tanto construtiva quanto programaticamente”.²⁷⁵

Esses edifícios tiveram seu ápice no período da ditadura militar, o que apontou o dilema dos arquitetos na época: dependência e resistência. Segundo Spadoni, a dependência advinha “de um Estado que construía maciçamente e a resistência, a esse Estado que nos roubara as questões essenciais.”²⁷⁶ Contudo o autor também apontou um paradoxo da postura dos militares, “se de um lado ela limitava os direitos civis de seus adversários e interrompia o diálogo, por outro era o maior cliente dos arquitetos, mesmo

²⁷⁴ ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser. *Arqtexto*, n. 2. Porto Alegre: PROPAP/UFRGS, 2002/1, p. 6-31.

²⁷⁵ ZEIN, Ruth Verde. Década Ausente: Reconhecimento necessário da arquitetura brasileira do brutalismo paulista. *Anais do 6º DOCOMOMO*, 2005. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Ruth%20Verde%20Zein.pdf>, acesso em 10 de jan. de 2013.

²⁷⁶ SPADONI, Francisco. *A Transição do Moderno – Arquitetura Brasileira nos anos de 1970*. São Paulo: Tese de Doutorado da FAUUSP, 2003, p.69.

daqueles a quem contraditoriamente, perseguia”²⁷⁷. A estética brutalista, que tinha em sua justificativa o discurso político e por isso o não mascarar a construção, foi utilizada como a expressão da denuncia e insatisfação com a política. Essas reflexões imbuídas no movimento fizeram com que a Escola Paulista/ Brutalista fosse apropriada e bastante utilizada em monumentos.²⁷⁸

Nesse período foram construídas enormes obras viárias, centros cívicos e administrativos, rodoviárias, hospitais, escolas, estações de metrô, conjuntos habitacionais, entre outras que tinham como principal característica o desejo de grandiosidade. Algumas dessas obras foram geradoras de novas centralidades, como exemplo os centros cívicos e administrativos. Com a expansão urbana provida pelo crescimento econômico e a experiência de sucesso de Brasília, muitos estados quiseram reorganizar suas atividades governamentais em locais de mais fácil acesso e longe do adensamento do antigo centro e para isso escolheram vazios urbanos gerando, assim, novos centros.²⁷⁹

Nesse contexto de explosão de obras e de ascensão de uma estética que alia construção e ética, são projetados os primeiros edifícios públicos de Acácio Gil Borsoi, o Palácio da Justiça do Piauí, em 1972, e o Ministério da Fazenda de Fortaleza, em 1975. No caso do Piauí, o governador imposto pela ditadura, Alberto Tavares Silva, que também era engenheiro, ansiava por obras que valorizassem e modernizassem a cidade, tal qual os princípios do regime. Em seu mandato, foram construídas importantes obras em Teresina, como o estádio Alberto Tavares Silva, o “Albertão”, muitas pontes e eixos viários e, o Palácio da Justiça de Teresina, inaugurado em 13 de março de 1975, resultante da parceria entre os arquitetos Acácio Gil Borsoi e Gilson Gonçalves.²⁸⁰

Os desembargadores, que ocupavam vários prédios alugados, também desejavam uma sede que abrigasse todas as atividades do Palácio e que representasse o poder da instituição. Isso fica claro nas palavras da placa de inauguração: “desde 1972 o Poder

²⁷⁷ SPADONI, Francisco, 2003, p.69.

²⁷⁸ LUCCAS, Luís Henrique Haas. Arquitetura contemporânea no Brasil: da crise dos anos setenta ao presente promissor. *Arquitextos*, São Paulo, 09.101, Vitruvius, out 2008 <<http://www.vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/09.101/99>

²⁷⁹ SEGAWA, Hugo, 2002, p.176.

²⁸⁰ PARENTE, Lourival. *Entrevista*, Teresina (PI), 12 jan. 2010.

Judiciário do Piauí vem cumprindo sua relevante missão social [...], faltava-lhe o ambiente que correspondesse à majestade de seu mister”.²⁸¹

Para essa incumbência, o governador Alberto Tavares Silva, que já conhecia o trabalho de Borsoi no Ceará, convidou a Construtora Lourival Sales Parente para que, junto com o arquiteto, projetasse e construísse o edifício. Iniciou então uma parceria entre o escritório e a construtora que perdurou em todos os edifícios públicos de Borsoi e terminou por gerar uma amizade entre o arquiteto e o engenheiro.

O Palácio seria o primeiro edifício de um Centro Cívico, onde seriam inseridos todos os edifícios administrativos do Poder Executivo, as secretarias e a casa do governador, bem dos Poderes Legislativo e Judiciário. Os jornais da época apontavam a obra como uma das mais importantes para o Estado, pois facilitaria os tramites entre as secretarias, economizaria recursos de mobilidade entre as instituições e além disso, iria prover Teresina de belos edifícios.²⁸²

A **obra** foi implantada em área de expansão da cidade, próximo ao Rio Poty, um dos rios mais importantes da cidade, e ladeada por uma praça, a Edgar Nogueira. Na época de sua construção, o entorno era ocupado apenas por poucas casas (fig.42), sendo o edifício mais significativo o antigo Seminário Diocesano Coração de Jesus (1952), atual sede da Cúria Metropolitana.



Figura 42 - Entorno do Palácio década de 1970.

Fonte: mapa de 1973 (Negreiros, 2012, p. 99) e Escritório Borsoi e arquitetos associados.

O Palácio se desenvolve em 4 pavimentos (subsolo, térreo, 1º e 2º pavimentos). Sua planta é quadrada (46 x 46 m), envolta por uma galeria (4,80m) e tem toda sua ocupação

²⁸¹ Placa de inauguração do prédio.

²⁸² Centro Administrativo: uma obra do futuro. *Jornal O dia*, Teresina, 19 fev. 1975, p.7.

no centro dela (fig. 43). O acesso, na época de inauguração, era tanto pelo subsolo quanto pelo primeiro andar, atualmente, devido ao gradeamento do prédio, somente é permitida entrada pelo subsolo. O acesso aos demais pavimentos se dá por uma escada-rampa em metal, solta em um vazio, iluminada zenitalmente. Poucos anos depois de sua inauguração, no centro da escada foi inserido um elevador, com aprovação do arquiteto. Cada andar possui um hall com cadeiras desenhadas com os próprios materiais de construção do prédio que funciona de antessala para os desembargadores e como distribuição de fluxos.

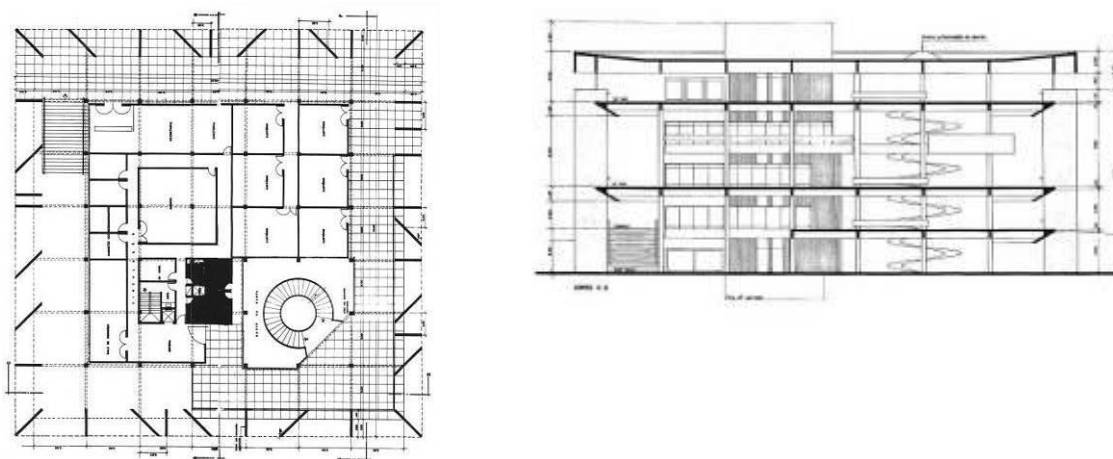


Figura 43 - Planta primeiro pavimento e Corte do Palácio
Fonte: Escritório Borsoi e Arquitetos associados.

No subsolo estão os serviços ao público. O térreo também é formado pelos serviços e sala de reuniões para os desembargadores. O primeiro pavimento contém a sala do júri e salas para os magistrados. O segundo pavimento, com menor área, proporciona pé-direito duplo ao primeiro e possui mais algumas salas para os desembargadores. No último pavimento encontra-se a área administrativa da instituição e a sala do pleno.

O edifício se define como um prisma de base quadrada. Sua sustentação é feita por *brises*-pilares que vão do chão e chegam quase a tocar o teto. Seu método construtivo foi um “processo antecipado de pré-fabricação” feito o concreto e as placas em loco (fig. 44). A estrutura é regulada por um módulo de 6 x 6 m com dois tipos de pilares: os de base quadrada (0,40x0,40m), definidores da modulação no interior, e os de base retangular (0,25 x 3,0 e 4,24m), responsáveis pela conformação da fachada. Os acabamentos são os seixos rolados, no piso, a alvenaria de tijolos aparentes, nas paredes, e esquadrias pivotantes horizontais com molduras em pré-moldado de concreto.



Figura 44- Palácio da Justiça do Piauí e seu interior
Fonte: Amanda Casé (2012)

4.1 Monumentalidade Clássica

O Palácio tem **referências clássicas** por meio de vínculo prototípico com o Parthenon e com o uso dos princípios clássicos, definidos no segundo capítulo. Quanto à sua relação com o Parthenon, citada pelo co-autor da obra, advém de sua planta e volumetria. A planta do templo grego se configurava pelo interior, reservado a riqueza da cidade e do deus, emoldurado por uma galeria (fig. 45). Assim a população não tinha acesso ao interior dos templos em si, mas circulavam por todo ele. Segundo Gilson Miranda, esse movimento permaneceu no fórum e na basílica romana onde se percorre por fora o sagrado, essa mesma estratégia marcou a dinâmica espacial do Palácio. O objetivo era que a população circulasse e vigiasse um dos seus bens, a Justiça.²⁸³

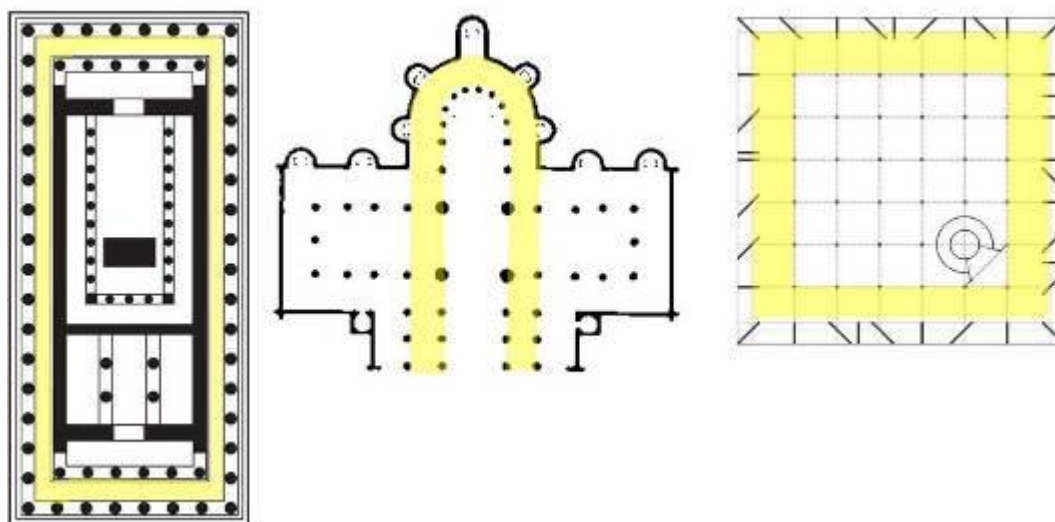


Figura 45 - Plantas e circulações do Parthenon, de uma basílica e do TJ-PI

Fonte: imagem 1 - xtec.cat, acesso em 17 nov. 2012, imagem 2 – Silva, Lilianny (2005, p.14), imagem 3 – Negreiros, Ana (2012, p.197), todas editadas pela autora.

²⁸³ GONÇALVES, Gilson. *Entrevista*, Recife (PE), 18 nov. 2009.

Por meio de sua volumetria, o Parthenon, foi fonte de inspiração para a concretização dos valores e imagem condizentes com a instituição.²⁸⁴ Seus arquitetos acreditavam que os monumentos da antiguidade reproduziam a solidez, mas ao mesmo tempo atingiam, com zelo de proporções, a leveza. Segundo Argan, o Parthenon “insere-se no espaço natural, atmosférico e luminoso, com a repetição rítmica das suas formas plásticas e dos seus intervalos proporcionais”²⁸⁵.

O Palácio constava dessas mesmas características (fig. 46). Primeiramente, seus pilares-*brises* se assentam no chão como apoios, além de possuir a coberta solta que encerra a composição. A continuidade do pilar desde o chão até a proximidade da laje reforça a solidez do edifício e desta forma a própria instituição. Por fim, por meio da estrutura aporticada que conforma a galeria, promove essa ligação do interior com o exterior, inserindo-se no espaço aberto para receber a ventilação e proporcionando sombra. Conforme explicou Gonçalves, “ao olhar de longe ele é massa, mas na medida em que você se aproxima, ele se abre”²⁸⁶. Sua colonata, ao contrário da encontrada no Parthenon, nos proporciona um caminho errático pelo seu intercolúnio irregular.²⁸⁷

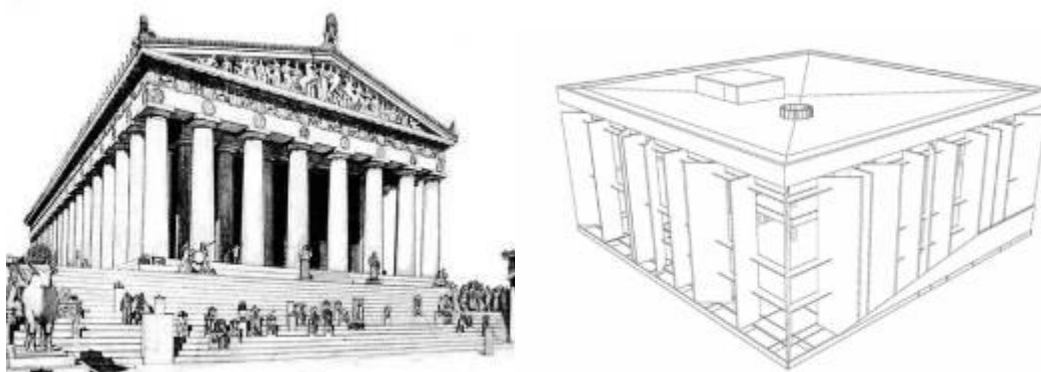


Figura 46 - Volumetria do Parthenon e do Palácio

Fonte: imagem 1 - mlahanas.de, acesso em 17 nov. 2012, imagem 2 – Negreiros, Ana (2012, p.184)

O princípio da **simetria** esteve presente nessa obra em planta e na fachada (fig.47). Na planta quadrada por meio de uma malha de 7x7 módulos, há dois eixos de simetrias, um horizontal e outro vertical, e as diagonais são reforçadas pela direção dos pilares. A simetria relativa é presente na fachada, pois há um “feliz equilíbrio entre massas e a

²⁸⁴ GONÇALVES, Gilson. *Entrevista*, Recife (PE), 18 nov. 2009.

²⁸⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac e Naif, 2003, p. 69.

²⁸⁶ GONÇALVES, Gilson. *Entrevista*, Recife (PE), 18 nov. 2009.

²⁸⁷ O intercolúnio é um elemento primordial da experiência arquitetônica, conforme explicou Goethe, quando visitou o templo grego na sua visita a Itália no final do século XVIII. GOETHE, J. W. *Italian Journey*. In *Select Works*. New York: Affred Knopf, 1999, p. 599.

harmonia das partes de um edifício com seu conjunto” e uma correlação de todos os elementos da composição ²⁸⁸. As relações existentes entre eles são de *simetria*, entre o primeiro *brise* e o último (A), o segundo e o penúltimo (B), os quartos *brises* de ambos os lados são simétricos e paralelos (D), e de *espelho*, nos *brises* C-C’, e por fim o eixo E que, ao centro da composição, se posiciona como se apresentasse o eixo de simetria.

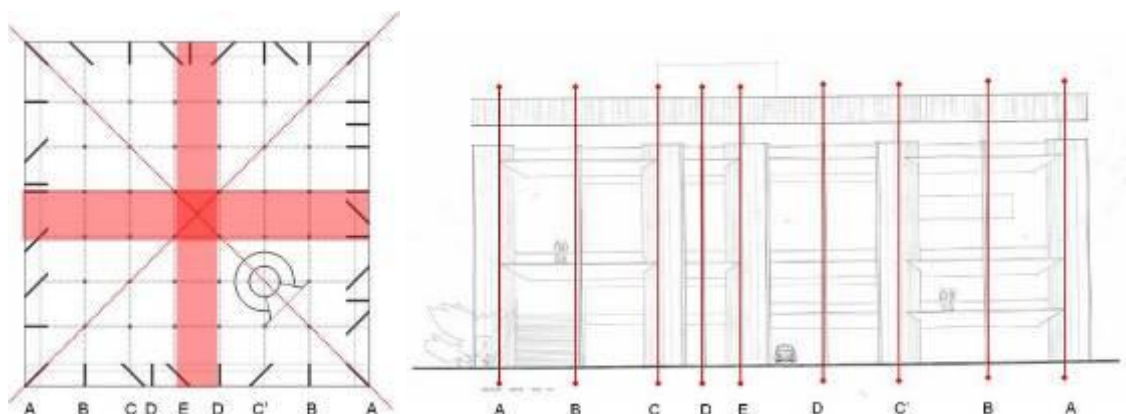


Figura 47 - Simetria em planta e fachada do TJ-PI

Fonte: Planta (Escritório Borsoi e Arquitetos Associados) e Fachada (Negreiros, Ana, 2012, p.229), ambos editados pela autora.

Para os gregos a **ordem** era representada pelo “sistema coluna-superestrutura” em que tinha a ordem dórica como a primeira e mais simples e expressão “viril e monumental, a mais indicada para os grandes templos”²⁸⁹. Sua composição era de uma coluna sem base, com fuste canelado marcado pelas linhas de construção em pedra e arrematado por um capitel simples que sustentava o entablamento.²⁹⁰

O Palácio possui relação com essa ordem na fachada, pois sua coluna também não possui base, tem seu fuste marcado pelas caneluras demarcadas pelas formas de concreto e foi arrematado por um capitel que sustenta o entablamento (fig. 48). Como obra moderna, Borsoi realizou uma releitura da ordem grega, pois o capitel grego tem por objetivo sustentar o entablamento e assim tem circunferência maior que a coluna, o arquiteto apresentou na obra a expressão da técnica moderna ao utilizar o capitel com circunferência muito inferior ao da coluna e em metal. Com isso, o arquiteto utilizou a

²⁸⁸ LURÇAT, Andre, op.cit., p.119.

²⁸⁹ CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Victor Leru, 1951, p.209.

²⁹⁰ COLE, Emily. *História Ilustrada da Arquitetura*. São Paulo: Publifolha, 2011, p.98.

força expressiva da ordem grega, mas retirou o peso do volume com a ousadia técnica da modernidade.²⁹¹

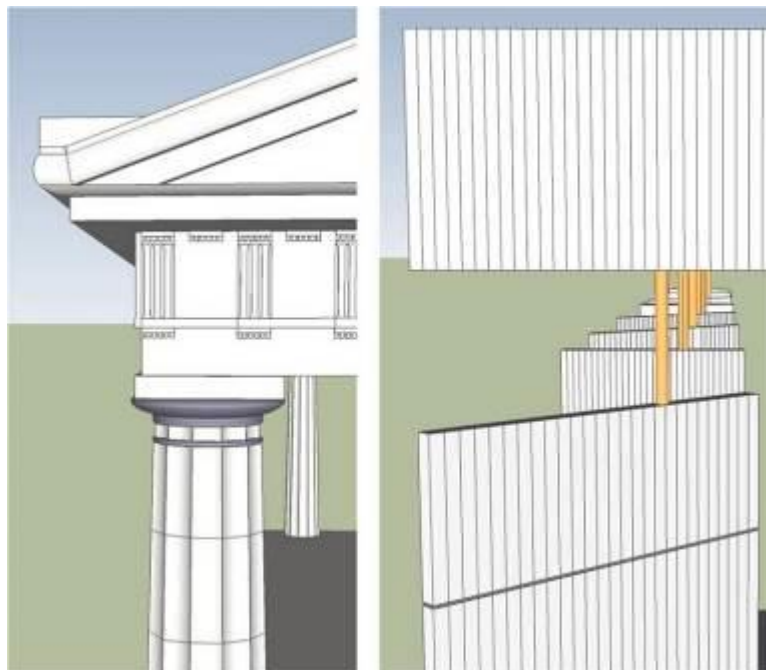


Figura 48 - Reconstrução do templo dórico e do TJ-PI
Fonte: Google sketchup e Amanda Casé (2012)

Outra qualidade da ordem é sua capacidade de organizar a composição mediante a relação entre as partes (fig.49). Relação essa também presente no Palácio por meio da modulação, em planta o intercolúnio é definido por uma malha de 6x6 (M), sendo a dimensão do pilar 3x0,25m (M/2), a fachada é modulada pelo pé-direito de 3,75 m (h), possuindo a marcação das formas a altura de 1,87 (h/2). A partir disso, nota-se que o arquiteto compôs com módulos que definem e organizam a composição.

²⁹¹ Para tal, foi necessário utilizar dois pilares metálicos um dentro do outro, sendo o espaço entre eles preenchido com concreto para suportar o peso. PARENTE, Lourival. *Entrevista*, Teresina (PI), 12 jan. 2010.

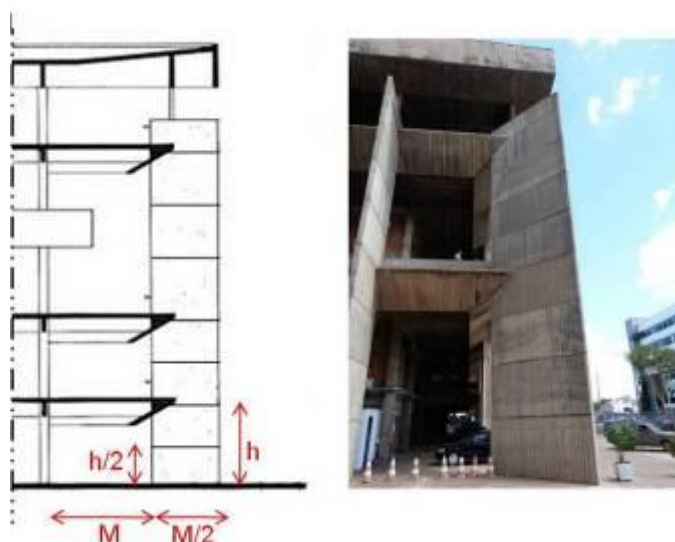


Figura 49- Corte e fachada do TJ-PI

Fonte: imagem 1 – escritório Borsoi e arquitetos associados (editado pela autora), imagem 2 – Amanda Casé (2012).

A última qualidade da ordem seria sua capacidade de dar escala e significado à fachada. A escala, segundo Colquhoun, aproxima o homem da obra e a partir da relação com seu corpo ele entende a monumentalidade do edifício.²⁹² No Palácio, assim como no templo grego, um artifício utilizado para conceder a escala humana foi através da construção, demarcando como fora construído e delimitando uma medida (fig. 50). No Palácio, as formas de concreto, no templo grego, os bloco de pedras, fizeram com que o homem se medisse perante eles e entendessem a obra. Interessante perceber que a medida responsável pela escala da fachada do Palácio é 1,87m, bem próximo ao modulator de Le Corbusier (1,82m).

²⁹² COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.210-211.



Figura 50 - Palácio, Parthenon e le modulator de Le Corbusier

Fonte: imagem 1 – Amanda Casé (2012), imagem 2 - brasilescola.com, acesso em 18 nov. 2012, imagem 3 – Le Corbusier (p.179)

A ordem regulou a obra do Palácio por meio da estrutura, na coluna com a composição fuste, capitel e entablamento, pela relação entre as partes através de um módulo e pela escala com a relação do homem com a obra. Por vezes a referencia clássica foi rompida para a ascensão da modernidade, percebida pela inversão volumétrica do capitel e pela expressão da técnica do concreto armado.

A **eurritmia** é o que identifica o ritmo. No Palácio, o ritmo em planta é marcado por uma malha regular e simétrica nos dois sentidos, sendo o ritmo marcado por 2:6:2 unidades (fig. 51). Na fachada, o ritmo é definido pelos pilares e é variável, ora o movimento é para direita ou para esquerda ora central. No interior o ritmo sentido é o modulado pelas sombras dos *brises* que fazem o percurso ser errático. A partir dessas explicações percebe-se que o ritmo em planta é de igualação, quando se é simétrico e repetido, e na fachada é de compensação, onde um jogo de contrários se equilibram, definições essas esclarecidas por Le Corbusier (ver cap. 2).

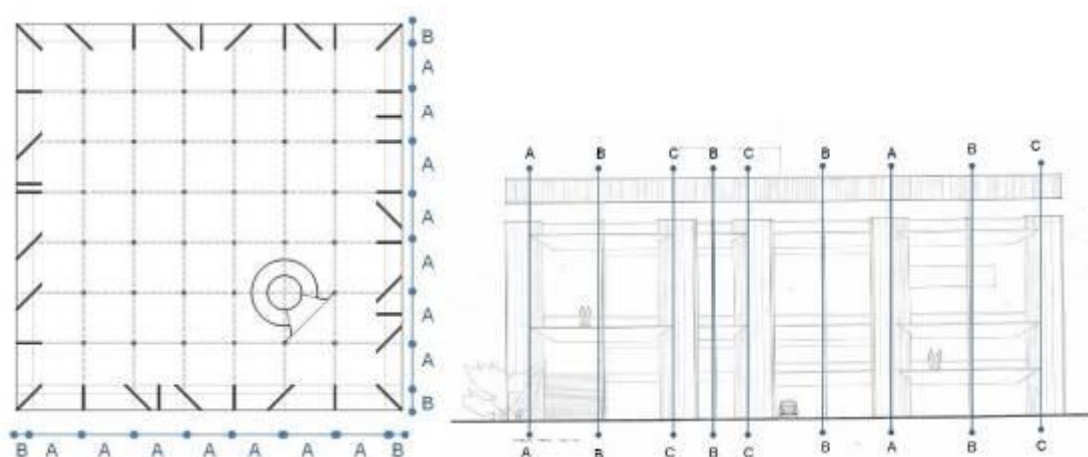


Figura 51 - Ritmo na planta e fachada

Fonte: Planta (Escritório Borsoi e Arquitetos Associados) e Fachada (Negreiros, Ana, 2012, p.229), editados pela autora.

A **proporção** tem por objetivo “estabelecer harmonia em uma estrutura – uma harmonia que se torna inteligível, seja pelo uso evidente de uma ou mais ordens como componentes dominantes, seja simplesmente pelo uso de dimensões que querem repetição de razões simples.”²⁹³ A harmonia foi alcançada através do uso das ordens, da simetria e euritmia do conjunto que foram reguladas pela proporção de um módulo, 3m em planta e 3,75 m na fachada.

O **decoro** ou caráter tem por objetivo expor a concordância das partes com o todo e a adequação dos ornamentos e materiais. Para se alcançar o decoro é necessário haver “‘conveniência’ entre tema e estilo,[...] o arquiteto (*deveria prescrever*) a rigorosa observância dos destinatários (o caráter de cada deus, as diferenças entre os homens), dos lugares, dos materiais.”²⁹⁴

Segundo Egbert, o caráter pode ser classificado como geral, tipo e específico. No Palácio da Justiça tem a presença do caráter geral e específico. O primeiro que se caracteriza pela utilização de princípios universalmente imanentes, esteve presente por meio do uso da escada, elemento prototípico de edifícios públicos. A escada, presente em espaços públicos da antiguidade, tinha por função permitir ao cidadão que se desvinculasse de sua vida privada para o debate da vida comum, além de demarcar o espaço como diferente do tecido urbano.

²⁹³ SUMMERSON, John, op. cit., p.5.

²⁹⁴ D’AGOSTINO, Mário, op. cit., p.169.

A escada do Palácio permite que além de vigiar a Justiça o deambulador se prepare para chegada a sala do pleno, última instância da justiça no estado do Piauí (fig. 52). Contida em uma armadura, a escada é solta em um vazio e iluminada zenitalmente. Seu autor chamou-a de escada-rampa pelo seu movimento suave como uma rampa que diferencia-se por ser metal conferindo um tom solene e tornando-a um dos elementos importantes para a representação de um edifício público.

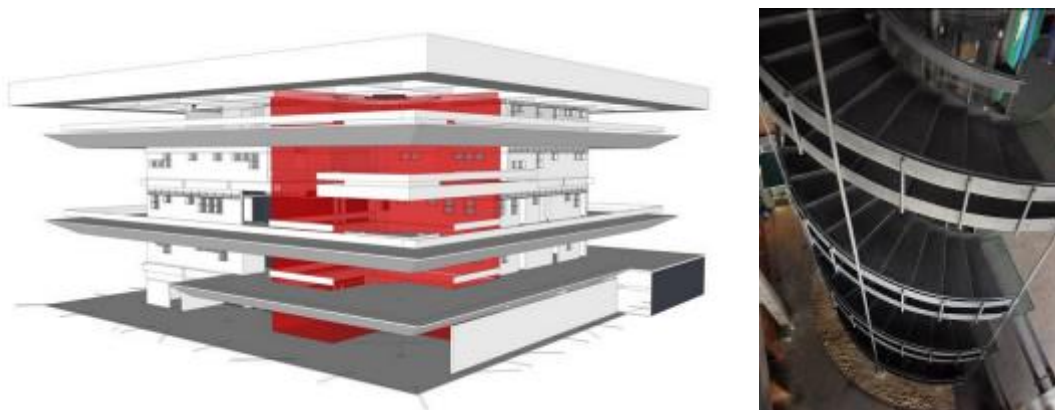


Figura 52 - Destaque para a escada do TJ-PI
Fonte: Ana Negreiros (2012, p.194) e Amanda Casé (2010)

O caráter específico foi identificado pela referência a características do lugar, do clima e dos materiais de construção, ou seja, a conveniência ao lugar de implantação. No Palácio, Borsoi explicitou a relação da obra com o lugar a partir de um obstáculo. A brita é muito difícil e cara no Piauí, por isso a maioria das construções são feitas com seixos: calçamento, estradas, calçadas, fachadas e edifícios. Ao perceber isso, o arquiteto utilizou-se desse obstáculo, a ‘falta’ de um recurso, transformando-a em poesia: as calçadas de acesso ao Palácio são em seixos e eles adentram como piso do edifício, convidando a sociedade a entrar e vigiar a Justiça. Borsoi percebeu que os seixos, presentes em todas as ruas e calçadas, encaminhariam as pessoas ao edifício com se fosse ainda sua cidade.

Ainda como caráter específico teria a conveniência com o clima, que foi respondido pelos *brises*-pilares que, além da função estrutural, tinham também a de amenizar o calor e a insolação no interior do edifício. Como nas experiências corbusianas na Índia, particularmente na Casa Shodan e no edifício da Associação de Usineiros, uma estrutura aporticada sustenta e protege o edifício contra os rigores do clima (fig.53). Certamente, Borsoi compreendeu a transformação de Le Corbusier quando este último percebeu que a sombra poderia criar espaços em regiões luminosas e quentes. Os *brises* e o generoso

beiral conferem conforto térmico ao edifício. Esses elementos foram desenhados seguindo relações de desenho, como os lados principais do cubo e diagonais nas quais o vento bate e adentra a edificação.



Figura 53 - Casa Shodan e TJ-PI

Fonte: imagem 1 - Fundação Le Corbusier, disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>, imagem 2 – Amanda Casé (2012).

Sobre a conveniência dos materiais de construção, no Palácio, as texturas e os diversos materiais proporcionaram a imagem de rudeza (rusticidade) e de permanência que devem representar a instituição, a Justiça. Isso pode ser observado no tratamento das superfícies dos pilares externos, nos quais as fôrmas marcam o elemento verticalmente, no pilar interno, no qual se podem tocar os seixos nas ranhuras e na porta da antiga sala do júri, na qual a madeira maciça foi escavada por um artesão local (fig. 54). Os materiais foram deixados expostos, assinalando a ênfase na verdade dos materiais, do não mascareamento do material e de sua função.



Figura 54 - Pilares externos, internos e porta da sala do júri

Fonte: imagens 1 e 3 - Amanda Casé (2012), imagem 2 - Amanda Casé (2010)

Por fim, ainda remetendo-se ao decoro. Conforme explicou Alberti, o ornamento seria um dos elementos que demonstraria a diferença de um tipo de outro e “ser(ia) realmente uma espécie de luz subsidiária da beleza e como que o seu complemento”²⁹⁵. O ornamento dignificou e apresentou o Palácio como edifício público, esteve presente, por exemplo, nos detalhes nas esquadrias e nos batedores em tijolo das portas.

Nas esquadrias foi utilizado um único tipo de janela, uma caixa em pré-moldado de concreto que foi minuciosamente detalhada. Nos detalhes, Borsoi preocupou-se em explicitar a ligação entre os diferentes materiais (tijolo, concreto e vidro) e o modo de fazer as junções (fig.55).

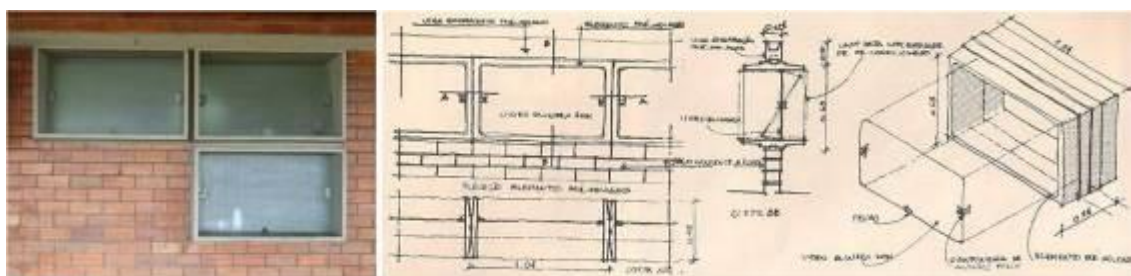


Figura 55 - Imagem e detalhe das esquadrias

Fonte: imagem 1– Amanda Casé (2012), imagem 2 – Revista Projeto 1981, p.35

Os batedores das portas em tijolo foram realizados aproveitando a ascensão das indústrias de tijolos na região que produzia um tijolo de qualidade e por meio de um processo artesanal (fig. 56). Borsoi e Parente conseguiram que elas fizessem um tijolo exclusivamente desenhado pelo arquiteto para o Palácio.²⁹⁶ Esse detalhe tinha por função servir como cercadura e batedor das portas.

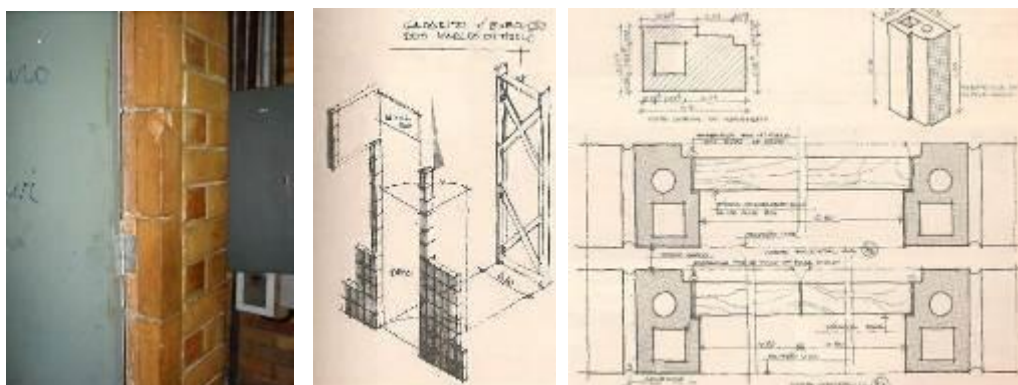


Figura 56 - Imagem e detalhes do batedor e tijolo

Fonte: imagem 1 – Amanda Casé (2010), imagem 2 e 3 – Revista Projeto 1981, p.33

²⁹⁵ ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória*. Trad. Arnaldo Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Guilbenkian, 2011, p.378.

²⁹⁶ PARENTE, Lourival. *Entrevista*, Teresina (PI), 12 jan. 2010.

A **economia** foi entendida por Vitruvius como a escolha adequada dos materiais e do local de construção, assim como a noção de custo de obra. O Palácio piauiense alcançou esse objetivo pelo uso de materiais locais e técnicas conhecidas na região. Além no cuidado com a decoração, pois “sabendo que o Estado é pobre em verbas, pensou-se até numa decoração tanto simples quanto possível, e para isso as cadeiras dos juízes foram especialmente desenhadas, integrando-se no ambiente.”²⁹⁷ Foram desenhados mobiliários com os próprios materiais construtivos da edificação (fig. 57). Os bancos das áreas comuns foram realizados em tijolo e acabamento em concreto e a mesa da sala do pleno em pré-moldados de concreto, essa última já perdida pelas reformas realizadas.

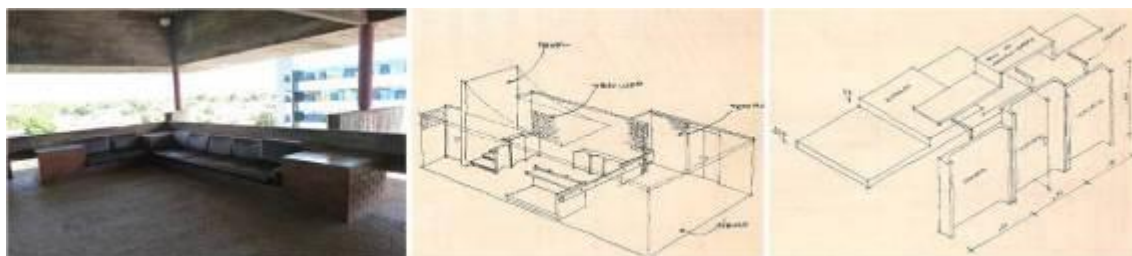


Figura 57 - Bancos do estar e detalhe da mesa da sala do pleno

Fonte: imagem 1 - Amanda Casé (2012) e imagens 2 e 3 – Revista Projeto 1981, p.33.

4.2 Nova Monumentalidade

O Palácio da Justiça respondeu aos problemas de seu tempo, particularmente ao debate da Nova Monumentalidade. As sugestões formuladas por Giedion, Sert e Léger para um edifício monumental moderno estão presentes no Palácio, são eles: o simbolismo necessário a um edifício público, a utilização dos novos materiais com caráter nobre, a capacidade de emocionar sem recorrer a formas banais, a integração das diversas artes e o desejo de possuir um centro cívico.

Como visto, o Palácio foi fruto de um anseio de criar símbolos para a cidade de Teresina, que carecia de edifícios significativos por ser uma cidade relativamente nova, fundada no final do século XIX. Além disso, representou os ideais de um governador com ideias desenvolvimentistas e de uma instituição como a Justiça. Isto mostra o

²⁹⁷ Pompa Judiciária. *Jornal do Piauí*, Teresina, 04 set. 1975. Acervo de Borsoi e Arquitetos Associados.

simbolismo que estava incorporado ao edifício desde sua concepção e que se fortaleceu por ser o primeiro edifício a se instalar no “centro cívico” de Teresina. Este simbolismo foi reforçado pelas referências clássicas e a capacidade de expressão de ética e força por meio da expressão dos materiais.

A **expressão dos materiais** auxiliou no simbolismo e garantiu a nobreza pela utilização do antigo e novo, o tijolo e o concreto. O uso do concreto bruto e a demonstração de todas suas ranhuras e rugosidade compuseram a verdade e o caráter de permanência inerente à Justiça. Segundo Gonçalves, a ideia era não ser sofisticado, mas ser bruto, pois sugeria que resistiria ao tempo concederia a aparência de instituição.²⁹⁸ Meses após sua inauguração, sua rusticidade desagradava os desembargadores, que desejavam “atapetar o chão de pedra de algumas salas, forrar com veludo algumas paredes de concreto aparente e mudar os móveis”²⁹⁹, atitude essa criticada pela imprensa local. Até hoje encontramos por meio de entrevistas, com desembargadores e funcionários do prédio, que o edifício continua sem ser compreendido por muitos que o abrigam.

O edifício fascina e **emociona** pela sua forma básica, o quadrado, e sua volumetria pura, o prisma. Os arquitetos utilizaram o prisma como figura estável, outra característica almejada pela instituição; contudo, ele retirou o peso ao tornar o edifício permeável aos ventos como também aos olhos da comunidade (fig. 58).



Figura 58 - Palácio de Justiça do Piauí
Fonte: Amanda Casé (2012)

²⁹⁸ GONÇALVES, Gilson. *Entrevista*, Recife (PE), 18 nov. 2009.

²⁹⁹ Pompa Judiciária. *Jornal do Piauí*, Teresina, 04 set. 1975. Acervo de Borsoi e Arquitetos Associados.

O Palácio foi um ótimo exemplo de **integração entre diferentes profissionais** como os arquitetos (Borsoi e Gonçalves), o construtor (Lourival Parente), a ambientadora (Janete Costa) e os artistas (Burle Marx e Afrânio Castelo Branco) (fig. 59). As artes presentes foram a arquitetura, a decoração, os painéis, em tapeçaria na sala do júri (Burle Marx), em madeira e pedra na sala do pleno (Afrânio Castelo Branco) e a escultura no exterior (autor não identificado).



Figura 59 - Paineis de Afrânio Castelo Branco, escultura (autor não identificado), mobiliário (Janete Costa).

Fonte: imagens 1 e 3 - Amanda Casé (2012), imagem 2 – Amanda Casé (2010).

Tanto os arquitetos como os clientes tinham interesse em criar um **centro cívico** e institucional em Teresina do qual o Palácio seria a primeira peça. Contudo, após sua construção, mudanças políticas e administrativas da cidade impossibilitaram a continuidade do grande projeto.

Ainda assim, na época da sua implantação, o Palácio foi locado em uma área de crescimento recente da cidade e possuía espaço para sua visada, além de ser ladeado pela Praça Desembargador Edgar Nogueira que o emoldura (fig.60). Essa praça, segundo a Revista Projeto, teria sofrido intervenção de Burle Marx, apesar de o escritório do arquiteto não reconhecer a autoria do paisagismo da obra. O paisagismo se caracteriza pela criação de recintos de permanência e possíveis percursos dos pedestres na praça, a escultura é destacada.



Figura 60 - Paisagismo do TJ-PI

Fonte: Construtora Lourival Parente e Arquivo Público Municipal de Teresina.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O Palácio da Justiça do Piauí é um monumento, seguindo a teoria dos valores de Choay e Riegl, possui os valores de rememoração, arqueológico/histórico e o estético/artístico (ver capítulo 1). O primeiro valor existente no Palácio é o da própria essência do monumento, rememorar “uma façanha ou destinos individuais sempre vivos e presentes na consciência das gerações futuras”³⁰⁰, ou seja, sua expressão foi intencional, marcou como uma das construções do governo de Alberto Silva, inaugurou um centro cívico e o vocabulário moderno na cidade.

O valor histórico representa a ideia de que aquilo que foi não poderá jamais se reproduzir e se “constitui um elo insubstituível e intransferível de uma cadeia de desenvolvimento”³⁰¹. O templo grego, por exemplo, veiculou no seu edifício a história, ética e cultura de uma sociedade, Borsoi procurou fazer o mesmo no Palácio, apesar do contexto político da época não ser favorável. O Palácio sintetizou uma arquitetura voltada ao clima e materiais do lugar, condicionou um processo antecipado de pré-fabricação e deixou marcado o modo de fazer dos mestres, pedreiros e artistas daquela cidade. Como explicou Eduardo Borsoi, a construtora Lourival Parente tinha, nessa época, excelentes mestres que tornaram possível essa expressão bruta do concreto, algo que não seria mais possível hoje.³⁰²

O valor artístico foi julgado conforme vontades artísticas (*kunstwollen*), um como na Renascença, quando a arte seria condicionada pela referência a tradição clássica, e outro

³⁰⁰ RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madri: Machado Livros. 2008.p.23

³⁰¹ RIEGL, Alois, 2008.p.23.

³⁰² BORSOI, Eduardo. *Entrevista*, Teresina (PI), 17 jul. 2012.

como na concepção moderna, pela sua associação a linguagem modernista. O Palácio se constitui monumento pelas suas referências clássicas e modernas, que por vezes são a mesma.

A monumentalidade clássica do Palácio da Justiça do Piauí advém de suas referências prototípicas, herdadas dos gregos como a volumetria pesada e aberta do Parthenon e sua planta geradora de um percurso cerimonial, e dos princípios clássicos. O projeto é marcado pela simetria absoluta em planta e relativa na fachada. A ordem é estabelecida pelo vínculo com a ordem dórica e a relação entre as partes guiada por um módulo (M) o qual concede a escala ao edifício. O ritmo é de igualação em planta e de compensação nas fachadas. O decoro é alcançado por meio de elementos imanentes, da referência ao lugar e pelo zelo ao detalhe. A economia se deu pela exploração do material local na construção e ambientação do edifício.

A linguagem moderna esteve presente na forma e no conteúdo. Na forma, pelo seu vínculo com a tendência brutalista por meio do uso do concreto armado aparente, a arquitetura que “pousa” à procura do chão, do desenho do pilar, a continuidade do espaço interior e intenção de criar espaços democráticos, ou seja, associação com o contexto nacional.³⁰³ Um dos exemplares que conteve essas reflexões na produção nacional, foi o Palácio do Itamaraty (1965) de Oscar Niemeyer. Essa obra possui muitos dos elementos compositivos utilizados por Borsoi, contudo as intenções dos arquitetos eram diferentes, Niemeyer desejava conferir nobreza e leveza ao Palácio que tem “uma essência aristocrática”. Borsoi almejava apresentar, além de nobreza, o peso e estabilidade ao Palácio da Justiça, instituição que deve julgar/defender com pulso e igualdade qualquer cidadão.

Os dois edifícios não possuem base, somente o corpo e coroamento (fig. 61). Na obra de Niemeyer, o edifício foi envolto por um espelho d’água, “a impressão de rudeza que poderia surgir pela falta de base [...] (foi) atenuada pela continuidade surgida pelo efeito de reflexão.”³⁰⁴ Na obra de Borsoi era exatamente esse o efeito desejado, o peso de uma instituição com bases fortes ligadas ao solo, por isso o edifício nasce do solo se adaptando ao terreno em declive e preso a ele demonstrando uma justiça estável.

³⁰³ ZEIN, Ruth apud BASTOS, Maria Alice. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.11.

³⁰⁴ BRUAND, Yves, 2005, p.198.



Figura 61 - Palácio do Itamaraty e da Justiça
Fonte: Amanda Casé (2011, 2012).

O concreto armado foi nas duas obras responsável pela força e imagem das instituições (fig. 62). No Palácio do Itamaraty, o concreto expressou uma delicadeza sem igual alcançada, segundo Bruand, por meio de dois artifícios: um deles foi conceder a cor ocre ao material para que ele se assemelhasse com a pedra de corte e o outro foi a utilização das fôrmas de construção com marcações em finas tiras horizontais as quais imprimiram na estrutura o “efeito de uma fiada de tijolos”³⁰⁵. Esses mesmos artifícios foram dados ao Palácio do Piauí, no entanto, a cor ocre do concreto integrou-o ao tijolo do interior e as marcações das formas mostraram a técnica construtiva e deixaram à mostra as ranhuras dos seixos.



Figura 62 - Concreto no Palácio do Itamaraty (Distrito Federal) e da Justiça (Piauí)
Fonte: Amanda Casé (2011, 2012).

Complementando o valor de arte moderna, o conteúdo expresso na obra é de monumentalidade baseada nas sugestões de Giedion, Sert e Léger. O Palácio da Justiça se define com um monumento moderno por meio do simbolismo alcançado pela sua

³⁰⁵ BRUAND, Yves, 2005, p.197.

representação para aquela sociedade, desenvolvimento para o governante, espaço digno e *status* para a Justiça e um marco da arquitetura moderna para o povo. O concreto o revestiu de nobreza pela sua associação com o tijolo e seu tratamento como pedra, sua aspereza e nudez remetiam a verdade da instituição. Sua forma pura foi definida sob a luz e emociona. A integração das artes marcou a intenção de definir em todos os níveis o caráter público da obra. A praça concedeu o espaço necessário a visada do edifício.

	MONUMENTALIDADE		
	VALORES		
	Rememoração	Arqueológico/Histórico	Estético/Artístico
MEIOS	Marco do governo de Alberto Silva	Arquitetura voltada para o clima e o lugar	Uso dos princípios clássicos
	Edifício inaugural do centro cívico	Processo de pré-fabricação artesanal	Uso da expressão moderna no país
	Um dos edifícios inaugurais do modernismo em Teresina	Modo de fazer da região e de seus artífices	Constituição de um monumento moderno

Tabela 2 – Monumentalidade, segundo Choay e Riegl, do Palácio de Justiça do Piauí.
Fonte: Amanda Casé (2012).

Capítulo 5 – Ministério da Fazenda de Fortaleza.

Como explicado no capítulo anterior, o Ministério da Fazenda de Fortaleza, assim como o Tribunal de Justiça do Piauí, foi gestado no período da ditadura militar que, legitimada pelo crescimento econômico, promoveu a expansão urbana e a profusão de obras públicas, marcando novas centralidades nas grandes cidades brasileiras.

Em Fortaleza, na década de 1970, este contexto era muito similar. A nova centralidade local criada nesse período foi o bairro de Aldeota, que estava se transformando de área residencial em comercial e negócios. Segundo Diógenes, três fatores foram determinantes para essa transformação: a instalação do primeiro shopping (Center Um - 1974), a transferência das sedes do governo estadual (em 1970) e a mudança da legislação urbana da cidade (1974).³⁰⁶

Os dois últimos fatores merecem um maior detalhamento. A transferência das sedes do governo estadual, a Assembleia Legislativa, a Câmara de Vereadores e o Palácio do Governo foram determinantes nesse processo, particularmente a nova sede da Assembleia que representou um marco na arquitetura de Fortaleza (fig. 63). O edifício projetado pelos arquitetos Roberto Martins de Castelo e Rocha Furtado Filho procurou respeitar o gabarito das residências térreas e tentou não interferir na paisagem do bairro. Sua arquitetura, segundo Roberto Castelo, partiu de um hibridismo entre as escolas carioca (através de sua implantação curva) e paulista (a expressão do concreto). Esse edifício foi implantado poucos anos antes do Ministério e demonstrou a estética da época e do lugar.³⁰⁷

³⁰⁶ DIÓGENES, Beatriz. *A centralidade da aldeota como expressão da dinâmica intra-urbana de Fortaleza*. São Paulo: Dissertação de mestrado da FAUUSP, 2005, p.70.

³⁰⁷ MARQUES, Ricardo. Assembleia Legislativa de Fortaleza: descontinuidade, requalificação, ou o que? In *Anais do 7º Seminário DOCOMOMO Brasil*, 2007. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/044.pdf>, acesso em 28 nov. 2012.



Figura 63 - Assembleia Legislativa de Fortaleza (1970)
Fonte: Beatriz Diógenes (2012)

O outro fator preponderante para o adensamento da área foi a mudança da legislação urbanística de Fortaleza. A lei nº 4.486 de 1975, liberou o gabarito de três pavimentos para todo o bairro de Aldeota e de dez pavimentos com taxa de ocupação de 70% na área compreendida pelas avenidas Santos Dumont e Antônio Sales, Barão de Studart e Desembargador Moreira, “o que result(ou) em construções maciças e pesadas, ocupando quase todo o lote.”³⁰⁸ Foi nesse perímetro que a sede do Ministério foi locada.

O Ministério da Fazenda de Fortaleza foi concebido por Acácio Gil Borsoi em 1975, e construído entre 1976 e 1979³⁰⁹. A **obra** - que ocupa uma quadra inteira - está implantada em um entorno com vias com largura de 6m, sendo, portanto, em tese apertadas para as proporções do edifício. As edificações do entorno são ocupadas por restaurantes, serviços, residências e edifícios multifamiliares e o gabarito é variável de térreo a 11 pavimentos. O ministério se constitui de um programa denso e abriga várias instituições, segundo Fiuza, os arquitetos do ministério, já entregaram pronto o programa e em que pavimento deveria se instalar cada órgão.³¹⁰

³⁰⁸ DIÓGENES, Beatriz, 2005, p.78.

³⁰⁹ Foi contratado pelo seu notório saber. In DIÓGENES, Beatriz e PAIVA, Ricardo. Caminhos da Arquitetura Moderna de Fortaleza: a contribuição do arquiteto Acácio Gil Borsoi. *Anais do 2º Seminário DOCOMOMO*. Disponível em: www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/066.pdf, acesso em 02 nov. 2012.

³¹⁰ FIUZA, Luis (ex-estagiário da obra). *Entrevista*, Fortaleza (CE), 11 jul. 2012

O edifício é formado por dois volumes, um horizontal com quatro pavimentos e um vertical, caracterizado pelo pavimento-tipo, que se inicia a partir do quinto pavimento com o total de nove (fig. 64). Os volumes são emoldurados pelo paisagismo de Burle Marx, que se estende nos jardins, definido por formas geométricas com variações de altura e piso do entorno em pedra portuguesa na cor bronze e preta, e pelo estacionamento externo, que originalmente tinha 76 vagas, atualmente depois de reforma, tem 102 vagas.

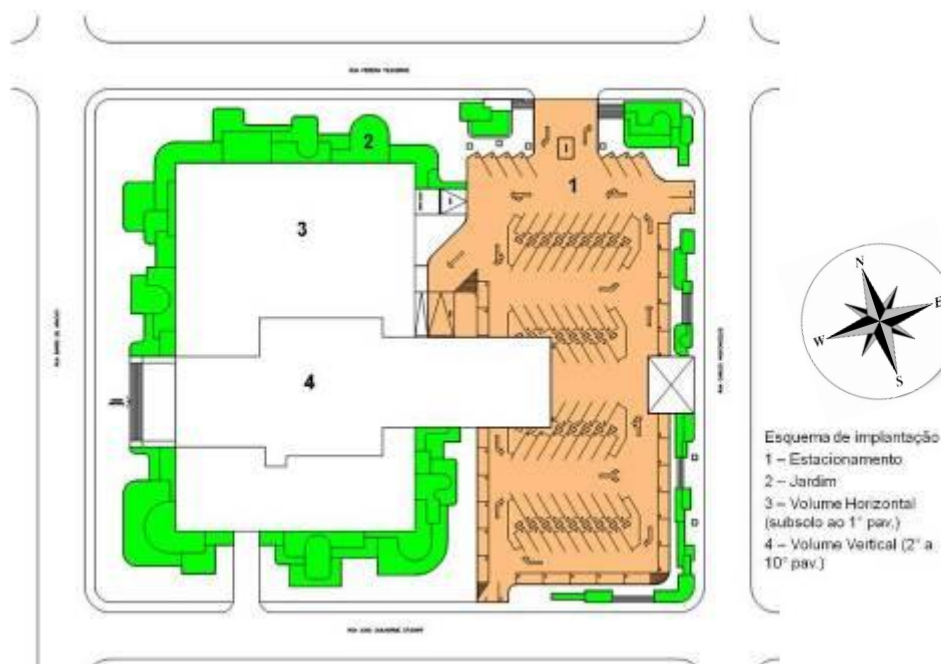


Figura 64 - Implantação do Ministério da Fazenda
Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério, editado pela autora.

O bloco horizontal tem planta retangular (46,25 x 71,25 m) que se dividem em subsolo, térreo, duas sobrelojas e o primeiro andar, nos quais funcionam o serviço e atendimento ao público da Receita Federal e a administração do Ministério (fig. 65). O subsolo (azul) é acessado pelo oeste e configura-se pela área de serviço do Ministério, com arquivo, subestação, carga e descarga, e também acesso dos funcionários, terceirizados e acesso ao estacionamento interno, de usufruto dos funcionários com maiores cargos.

No térreo (amarelo), o acesso do visitante ao edifício ocorre pelo leste, marcado por uma marquise e pela escadaria. Ao adentrar, o pedestre encontrará outra escada, que o eleva ao hall público onde se encontra a recepção ou guia-lhe para o auditório por meio de uma escultura. No hall público estão a recepção, os serviços e os acessos aos elevadores para os demais pisos e de escadas rolantes para o atendimento na Receita Federal.

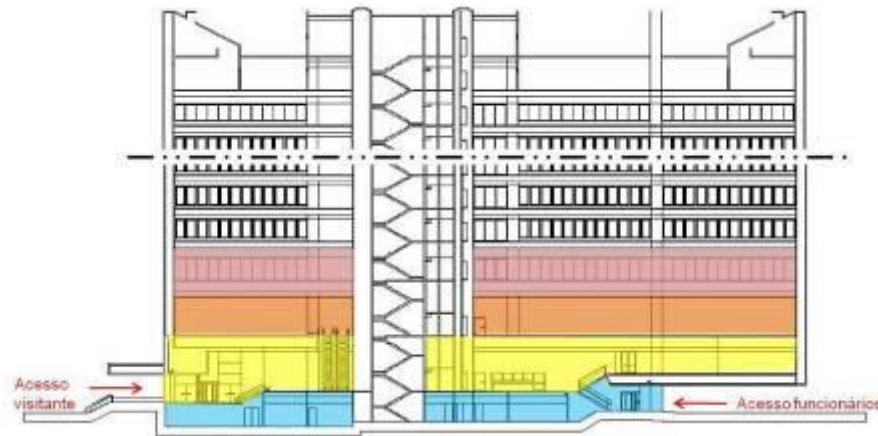


Figura 65 - Corte do Ministério

Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério, editado pela autora.

Na primeira sobreloja (laranja) se encontra o atendimento da Receita Federal, organizado em uma planta livre com divisórias a meia altura em concreto, revestidas com um painel em pedra e vidro. Acima da Receita, a 2ª sobreloja (rosa), era o pavimento destinado ao lazer e refeição dos funcionários, com sala de jogos, restaurante, biblioteca e um grande terraço com paisagismo de Burle Marx, por meio de onde se tem acesso à escada de incêndio (fig.66).

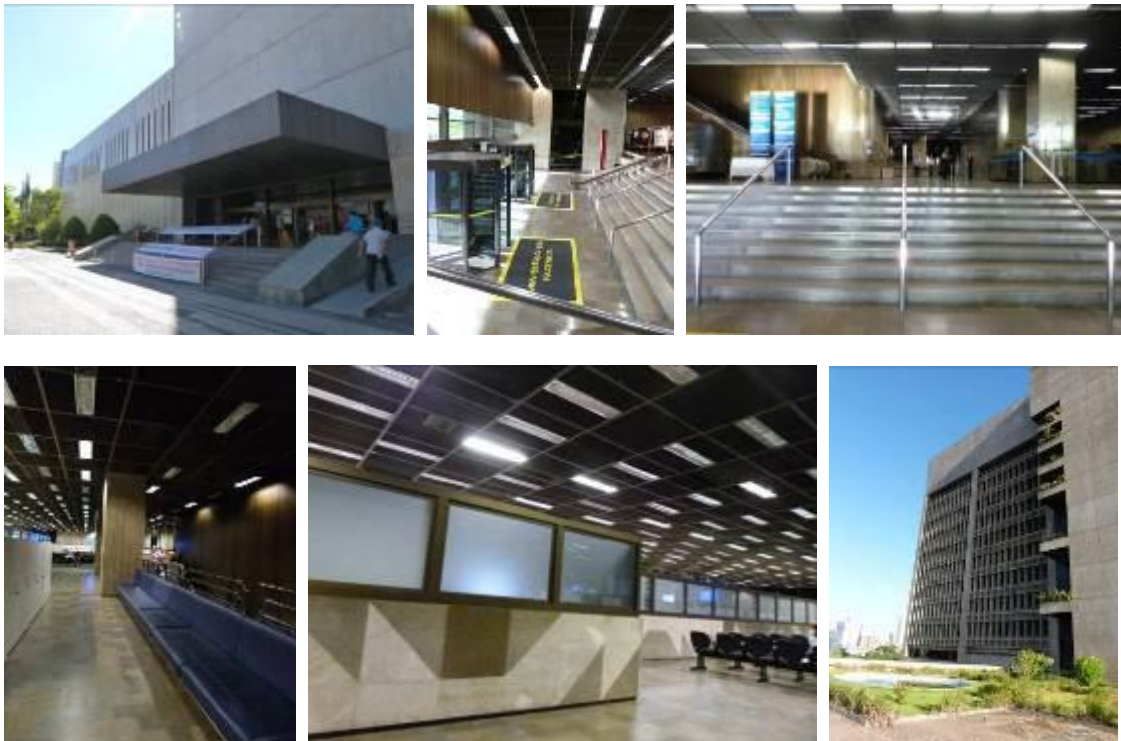


Figura 66 - Acesso visitante, térreo, 1º sobreloja e o terraço da 2ª sobreloja.
Fonte: Amanda Casé (2012)

O volume vertical tem planta tipo (17,5 x 72,5 m) e inicia a partir do 2º até o 11º andar, onde se encontram, por exemplo, a delegacia da Receita Federal, a Procuradoria Nacional da Fazenda, a Controladoria da União. O pavimento tipo, modulado por uma retícula de 1,25 x 1,25m, tem pilares na periferia, que definem uma planta livre de ocupação variável mediante as necessidades de cada órgão. No entanto, foram criados elementos que obedecem a essa malha e que auxiliam na unidade de composição como: o forro, os *brises*, as esquadrias, o mobiliário e as divisórias.

Originalmente, o acesso é feito por meio dos elevadores (quatro sociais e dois de serviço) e da escada de incêndio (externa), onde se encontra um hall de recepção que divide o prédio em duas alas (uma a direita e outra a esquerda), as quais são configuradas por salas dispostas em ambos os lados de um corredor central de 2,50 m delimitado por armários (fig. 67). Atualmente, cada órgão organiza o *layout* de acordo com sua conveniência. Pontua-se que essa organização de planta é semelhante ao pavimento tipo do Ministério de Educação e Saúde (1937).

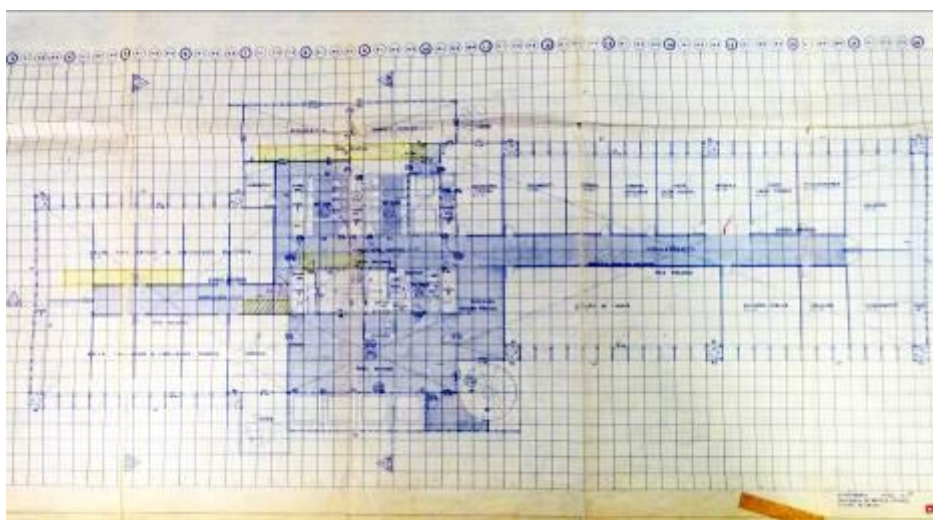


Figura 67 - Planta livre do pavimento tipo.
Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério.

As peças pré-moldadas de concreto conferem pesos e sobriedade aos volumes. O horizontal possui poucas aberturas e na fachada oeste apresenta desenho explicativo da modulação que rege o edifício (fig. 68). O volume vertical é rasgado por varandas e pelas janelas do pavimento tipo, que são protegidas por *brises*. Na fachada norte, além das varandas, o volume é recortado pela escada de incêndio, executada em metal na cor bronze.



Figura 68 - Volumetria do Ministério
Fonte: Amanda Casé (2012).

5.1 Monumentalidade Clássica

A tradição clássica nesse edifício foi materializada conforme o método de arquitetos modernos como Peter Behrens, Auguste Perret e Le Corbusier, ou seja, baseado na estratégia de adequação de princípios formais e estruturais clássicos às tecnologias e métodos construtivos contemporâneos.³¹¹ Por meio do método de Coordenação Modular, o arquiteto concedeu a estrutura a racionalização construtiva e ordem comum a tradição clássica e a modernidade.

Assim como realizado por Le Corbusier, Borsoi, no Ministério, utilizou a Coordenação Modular para definição de todo o repertório do edifício. A **simetria** em planta não é absoluta, pois, a fim de quebrar a monotonia de uma lâmina extensa, o arquiteto locou os serviços e circulações dividindo o edifício vertical em duas alas (fig. 69). No entanto, verifica-se a simetria em planta por meio do reticulado, marcado por 12 x 12 módulos, contribuindo para uma relação entre as alas onde uma é o dobro da outra.

³¹¹ MATOSO, Danilo e SILVA, Elcio. Classicismo, Coordenação Modular e Habitação. *Anais IV Colóquio de Pesquisas de Habitação*, 2007, Minas Gerais. Anais Eletrônicos. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/coloquiomom/comunicacoes/matoso.pdf>, acesso em 25 nov. 2012.

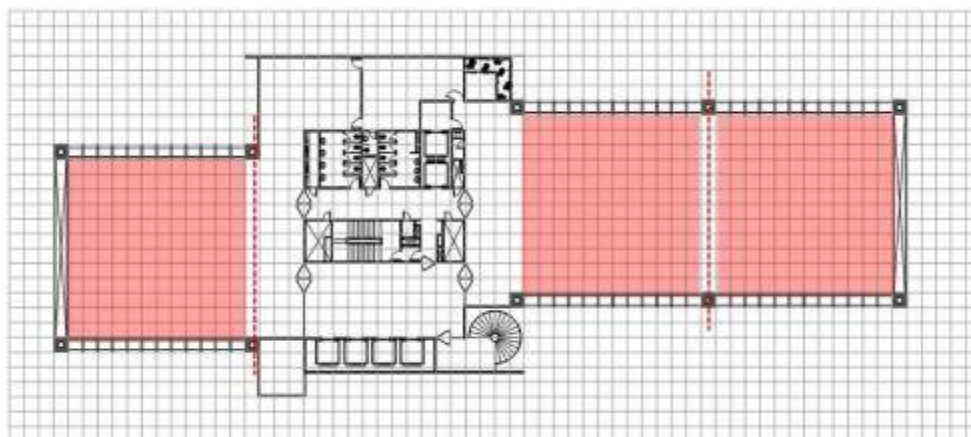


Figura 69 - Simetria na planta

Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério, editado pela autora.

O volume horizontal funciona como uma base para o volume vertical, o qual foi por sua vez inserido deslocado do eixo de simetria do bloco horizontal a fim de permitir o espaço necessário para visualização de toda a obra e criar a praça de convivência, elemento importante em um edifício público (fig.70). Para compensar o deslocamento da massa, o arquiteto utilizou elementos artísticos a fim de equilibrar a composição. A escada esculpe o volume alto e o painel marcando a modulação do prédio retira um pouco do peso do volume mais baixo.

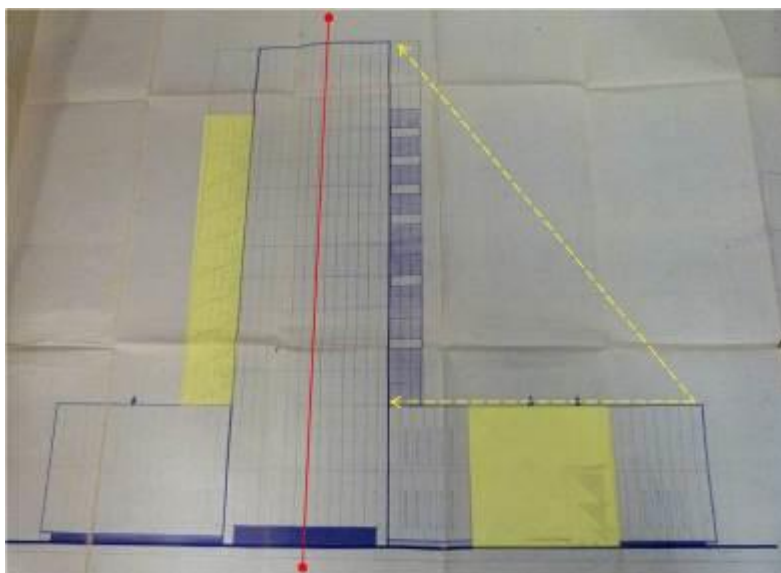


Figura 70 - Fachada oeste do Ministério

Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério, editado pela autora.

Nas fachadas norte e sul, a simetria advém das relações contidas em planta. A área de trabalho define três blocos que são simétricos entre si, dois deles abertos sendo separados pelo bloco de serviços este fechado e recortado apenas por varandas e um

rasgo de esquadrias (fig. 71). Observa-se a simetria relativa tanto em planta como nas fachadas.

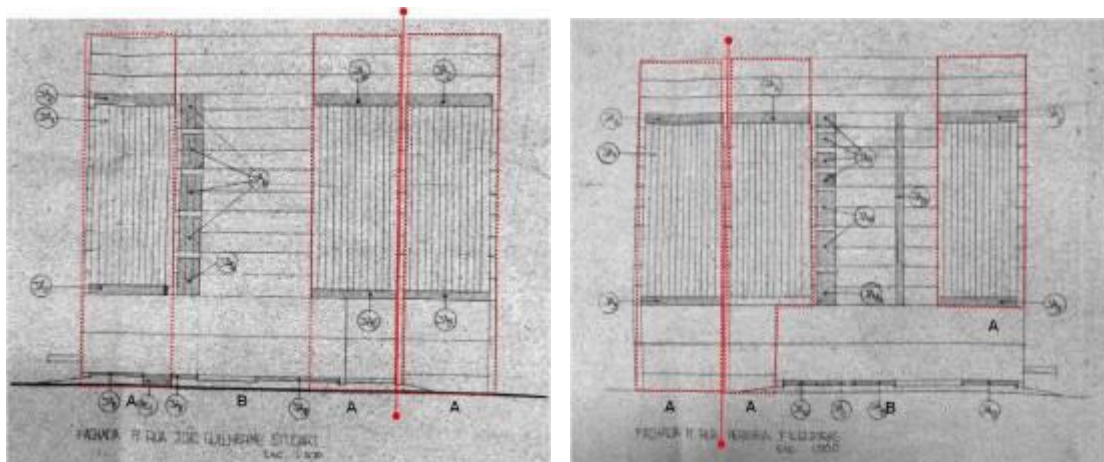


Figura 71 - Simetria nas fachadas norte e sul

Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério, editado pela autora.

Com a função de dar escala e legibilidade ao edifício e de se constituir um sistema regulador, a **ordem** está presente no Ministério. Verifica-se a criação de dois sistemas ou fórmulas, o primeiro é o do edifício horizontal composto por um reticulado de pré-moldados em concreto, em sua maioria fechado, mas com a presença de janelas em pontos estratégicos (fig. 72). A fórmula do pré-moldado, presente no croqui abaixo, é $5M + M/2$, sendo M igual a 1,25 m, a altura do elemento é 6,87 m.

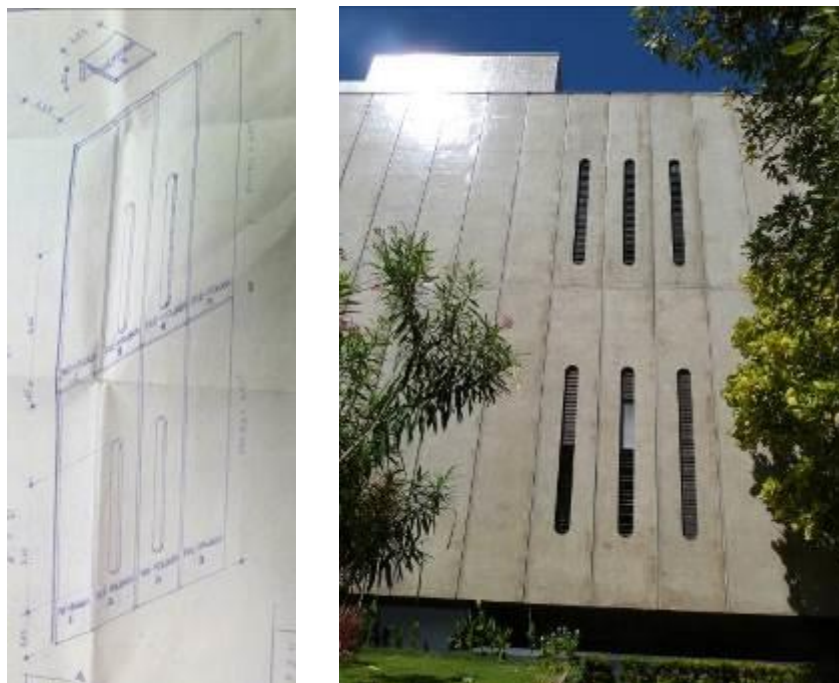


Figura 72 - Ordem no volume horizontal

Fonte: imagem 1 - Departamento de Engenharia do Ministério e imagem 2 – Amanda Casé (2012)

Na segunda fórmula, encontrada no edifício vertical, o elemento responsável por conceder escala é o sistema de esquadrias dos pavimentos-tipo (fig. 73). O sistema é formado por 4 peças, as peças 1 e 2 são *brises* laterais de 3,75 m (3M), a peça 3 é um pré-moldado de formato trapezoidal que demarca o guarda-corpo com 1,80 m (M+0,4M) e por fim, a peça 4 que é o pré-moldado de acabamento com 0,5m (M/5).

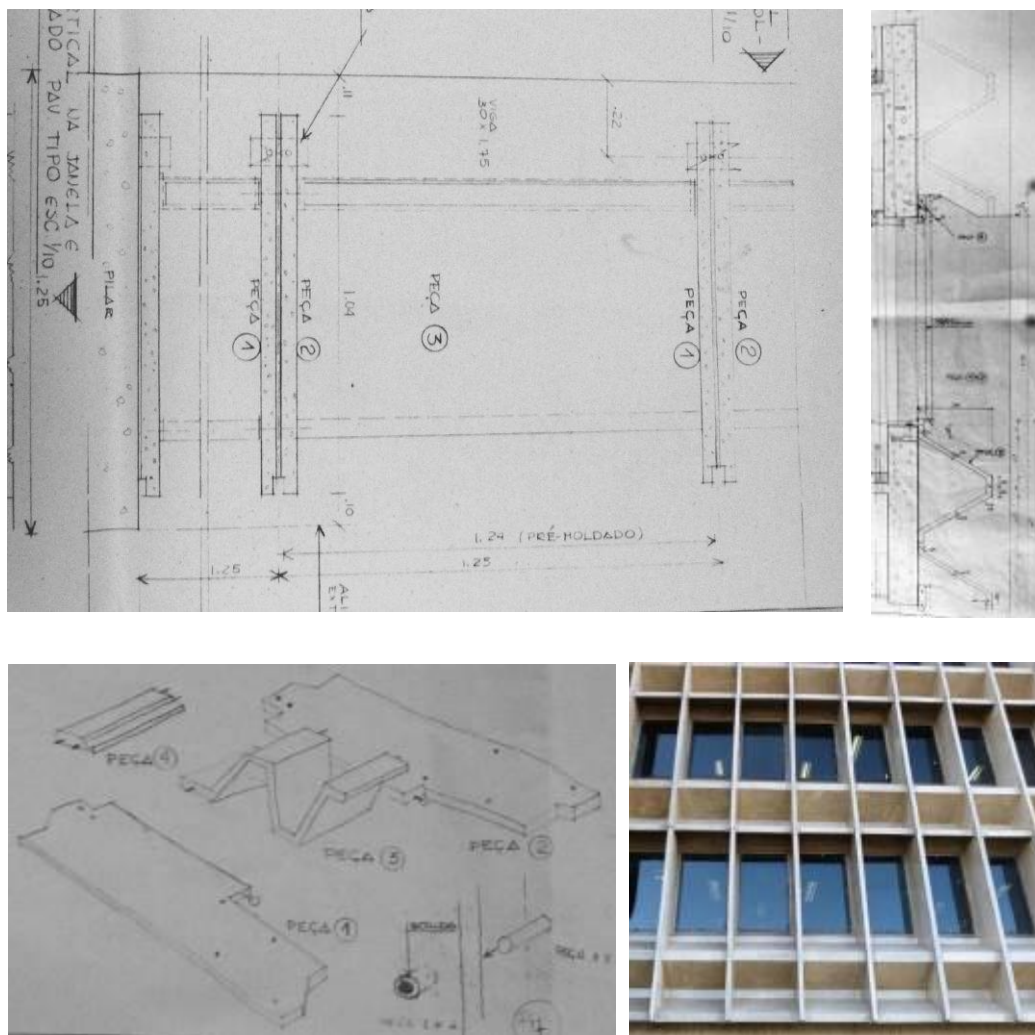


Figura 73 - Elevação, corte e perspectiva das esquadrias

Fonte: imagens 1, 2 e 3 - Departamento de Engenharia do Ministério, imagem 4 – Amanda Casé (2012).

A partir desses dados, observa-se a concretização da primeira qualidade da ordem, organizar a composição mediante uma unidade comum entre as partes. Na fachada, a organização é realizada por meio de dois elementos que regulam a obra, o pré-moldado de fechamento do volume horizontal e o pré-moldado das esquadrias no volume vertical.

No entanto, a unidade entre as partes também é percebida nos interiores e no paisagismo. No interior, os balcões da recepção e da sobreloja são revestidos por

granito, compostos por 5 padronagens: G1 – pedra em granito em formato quadrado com lados igual a $M/2$, G4 e G7 – um triângulo retângulo com lado $M/2$, G8 e G9 – um retângulo de lados $M/2 \times M/4$, variando as cores e acabamentos do granito. (ver fig. 74).

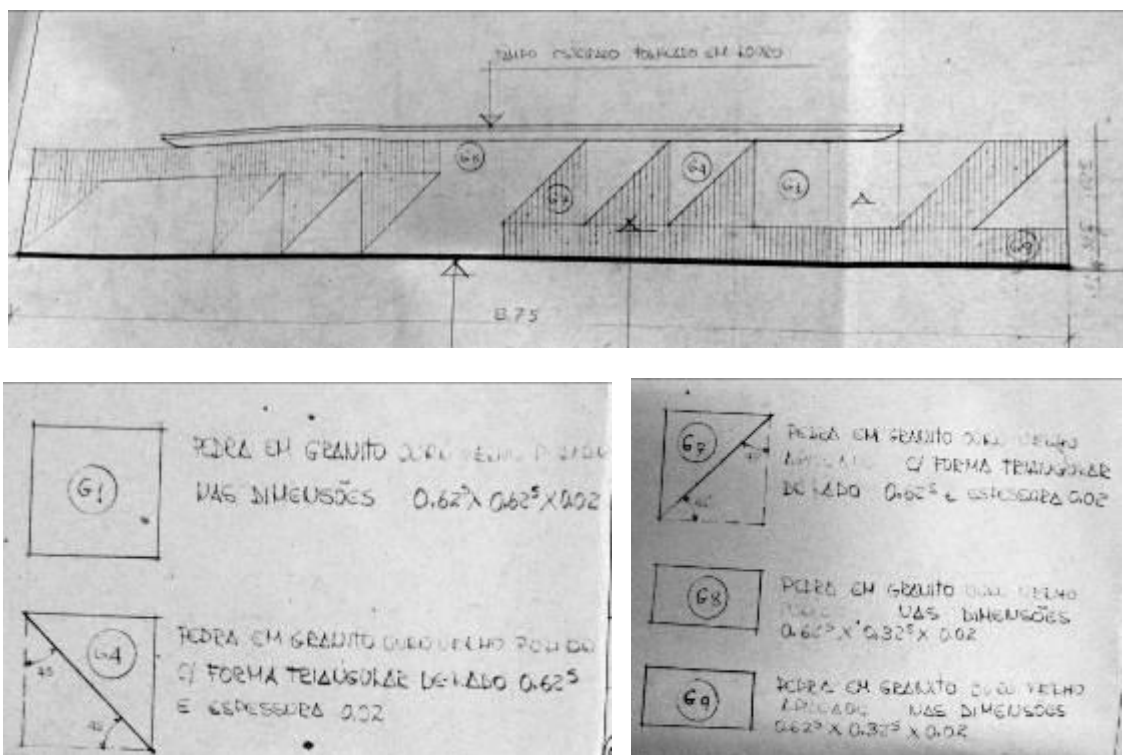


Figura 74 - Detalhe do balcão da sobreloja
Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério

Por sua vez, Burle Marx realizou seu projeto sobre a malha de $1,25 \times 1,25\text{m}$, em que são compostos quadrados, triângulos e circunferências inscritas no módulo, onde as cores e pedras utilizadas são variáveis (fig. 75). As varandas do 2º ao 9º pavimentos são compostas pelos desenhos em triângulos envoltos por jardins.

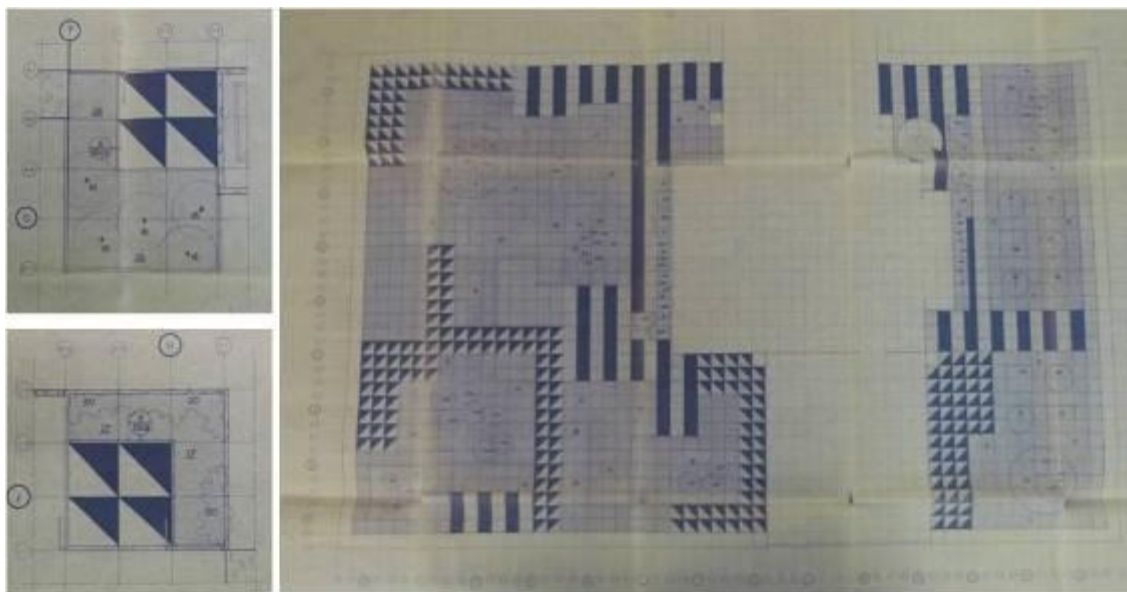


Figura 75 - Detalhe do paisagismo do Ministério
Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério.

A segunda qualidade da ordem consiste a referência a um módulo, módulo este definido por 1,25 x 1,25 m, caracterizando a Coordenação Modular. Por fim, a terceira qualidade da ordem é sua capacidade de conceder escala humana, e nesse edifício a escala está intimamente presente. Em primeiro lugar, por que todas as partes tem relação entre si, assim como o corpo humano, e em segundo lugar, por meio do painel que apresenta a modulação, onde a partir dele o homem pode se referenciar (fig. 76).



Figura 76 - Coordenação Modular na fachada
Fonte: Amanda Casé (2012)

Segundo Le Corbusier, o **ritmo** é um estado de equilíbrio que pode proceder de simetrias simples ou complexas. No Ministério da Fazenda, o ritmo provem de uma

simetria complexa na composição da fachada, parte da modulação de “uma invenção plástica inicial” (fig. 77). Na fachada, o ritmo é ditado pelos pré-moldados em concreto, com a marcação de suas fôrmas (nas empenas do volume vertical e no revestimento do volume horizontal) ou pela sua forma (nas janelas dos pavimentos-tipo).



Figura 77 - Ritmo na fachada do Ministério
Fonte: Amanda Casé (2012)

Em planta, o ritmo é marcado pela modulação, determinante do desenho todos os ambientes. Na área de trabalho, esse ritmo é sentido por meio de elementos regulados pelo módulo, como o forro do teto em quadrados de 1,25 x 1,25m, os móveis com 2,5m de largura e altura variável de 2,0 a 1,0 m e as janelas (2,0 x 1,25m) (fig. 78). A partir disso, percebe-se que o ritmo é inerente à obra e esteve presente em todos os âmbitos da estrutura, no fechamento e até a ambientação (fig. 79).

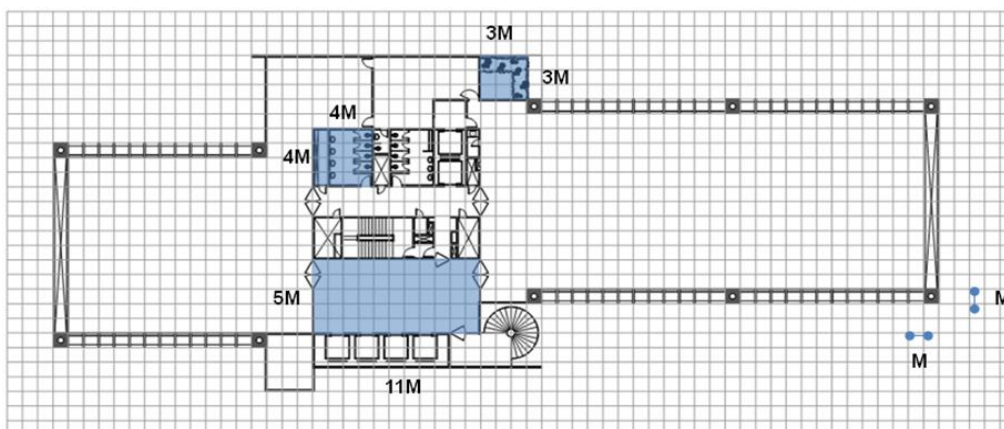


Figura 78 – Ambientes regidos pelo módulo
Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério



Figura 79 - Ritmo espacial no pavimento-tipo
Fonte: Amanda Casé (2012)

Sendo a **proporção** definida pelos domínios quantitativo e qualitativo da obra, ela surge nessa obra por meio do reticulado de referência. Esse método de projetar pode ter sido aprendido pelo arquiteto na faculdade, pois seu professor Archimedes Memória projetava a partir de uma rede modular onde os espaços partiam de retângulos que permitiam diversidade de combinações e também novas concepções. Este senso de proporção pode ainda ter sido fortalecido pelo método moderno de fundir o classicismo e industrialização, realizado por arquitetos modernos como Auguste Perret e Le Corbusier. Não obstante, o importante é a compreensão de que a harmonia da obra é alcançada pela implantação em todos os âmbitos da arquitetura de uma malha tridimensional guiada pelo módulo de 1,25 m.

O edifício do Ministério expressa **decoro** por meio do caráter geral e específico. O caráter geral foi apreendido por meio de referências a elementos prototípicos (fig. 80). A escada demarcou a transição da rua para o interior do edifício, ou seja, do espaço público cotidiano para o edifício representante da sociedade, e do nível do auditório ao nível do serviço ao público. Outro elemento prototípico é o embasamento, que eleva o edifício do espaço comum para um espaço público, disposição que no passado era realizada por meio de escadarias e no caso deste edifício, foi alcançado pelo volume horizontal.



Figura 80 - Caráter geral no Ministério

Fonte: imagens 1, 2 e 4 – Amanda Casé, imagem 3 - allposters.pt, aceso em 02 dez. 2012.

O caráter específico foi identificado pela referência a características do lugar, do clima, dos materiais de construção e do seu bom funcionamento. Nessa obra, a referência ao lugar foi alcançada por meio de sua implantação, o edifício foi construído no bairro Aldeota, locado dentro do perímetro definido pelos parâmetros de gabarito e taxa de ocupação mais permissivos, o que definiu sua volumetria. Quanto à estética, o projeto se construiu como a afirmação das tendências brutalistas com influências cariocas, presente na Assembleia Legislativa de Fortaleza e em outros edifícios públicos do Ceará.

A adequação dos materiais identificou a obra como pública, primeiramente relacionando-a com a primeira obra pública do arquiteto, o Palácio da Justiça, por meio do concreto e seixos na paginação da praça. Em seguida, a expressão aparente dos materiais apresenta a imagem de instituição verdadeira e transparente. Os materiais ainda mostraram-se condizentes com uma obra representante do estado, pela sua boa execução do concreto e os acabamentos em granito.

A obra ainda respeita o clima por meio da proteção dos ambientes de trabalho com *brises* e varandas, e fachadas cegas em áreas de maior insolação. Seu caráter funcionalista evidencia-se por meio da variedade e liberdade provida pela decisão projetual de pavimentos-tipo com estrutura periférica, a qual possibilitou que em 37 anos as instituições públicas aumentassem e mesmo assim permanecessem bem acomodadas e com o bom funcionamento garantido.

Por fim, os ornamentos garantem a identidade de obra pública. Nessa obra, assim como entendido por Adolf Loos, os ornamentos não são desnecessários ou aplicados a obra, são motivos reconhecidamente ligados a materialidade contribuindo para que se compreenda a função do edifício.³¹² Os ornamentos foram desenhados pelos arquitetos e realizados pela indústria, como o forro do teto (fig. 81), esquadria tipo Ajax (fig. 82) e a escada de incêndio. O forro foi todo detalhado, definindo a locação das colmeias, das luminárias, dos dutos de ar condicionado e os *sprinklers*. As esquadrias do tipo Ajax são uma engenharia a parte, pois a janela é pivotante e gira no centro, o que facilita a limpeza dos vidros e ainda possui uma veneziana regulável entre os vidros.

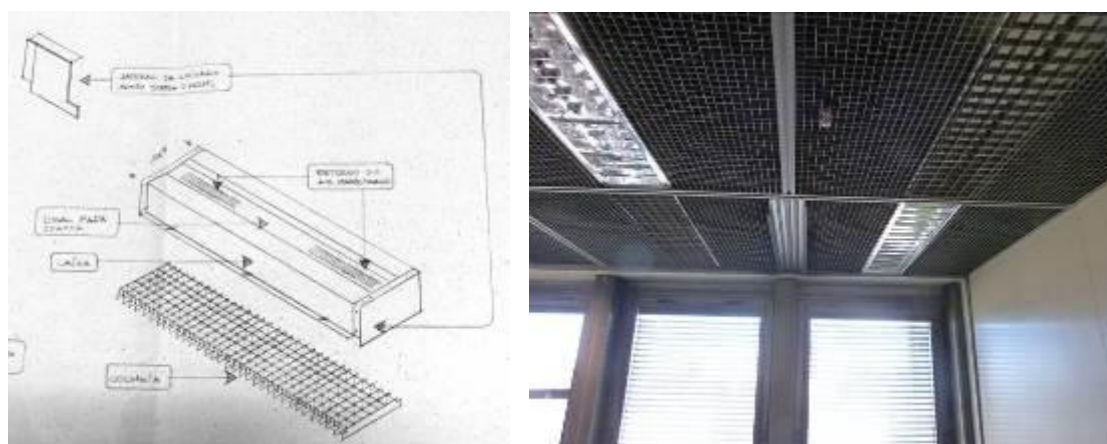


Figura 81 - Detalhe do forro

Fonte: imagem 1 - Departamento de Engenharia do Ministério, imagem 2 – Amanda Casé (2012).

³¹² LOOS, Adolf. *Ornamento e delito*. Trad. Anja Pratschke. Disponível em: <http://www.eesc.usp.br/babel/Loos.pdf>, acesso em 02 jan.2013.



Figura 82 - Detalhe da esquadria

Fonte: imagem 3 - Departamento de Engenharia do Ministério, imagem 4 – Amanda Casé (2012).

Outro elemento industrial foi a escada de incêndio, realizada em chapas metálicas e organizadas de acordo com quadrantes, ela percorre todo o volume vertical e está presente visualmente em todos os pavimentos-tipo. Sua cor e forma escultórica marcam a fachada como um contraponto, material (metal-concreto), volumétrico (curvas-retas) e de cor (bronze-concreto) (fig.83).



Figura 83 - Projeto e imagem da escada de incêndio

Fonte: imagens 1 e 2 - Departamento de Engenharia do Ministério, imagem 3 – Amanda Casé (2012).

Outro detalhe indispensável para conceder caráter à obra foi a ambientação. Os detalhes dos móveis estiveram a encargo da arquiteta Janete Costa. No hall, a recepção foi executada em concreto e revestida por um painel de formas geométricas em granito de

ouro velho polido ou apicoado (fig. 84). O mesmo material e composição foram realizados no balcão da sobreloja, na área de trabalho da Receita Federal.



Figura 84 - Balcões do Hall do edifício e da sobreloja

Fonte: imagens 1 e 3 - Departamento de Engenharia do Ministério, imagens 2 e 4 – Amanda Casé (2012).

Nos pavimentos tipos ressalta-se os detalhes do balcão de recepção e dos móveis divisores das áreas de trabalho que se caracterizam, além de revestimento, como painéis artísticos feitos com o mesmo material da construção (fig. 85). O projeto do balcão da recepção possui laterais em granito, nas quais foi fixado o balcão em madeira. Os móveis que organizam a área de trabalho são em madeira, possuem três variações de altura (2,00m, 1,50m e 1,00m) e três composições (todo fechado, todo aberto, e metade fechado).



Fig. 85.1 - Balcão da Recepção dos pavimentos-tipos



Fig. 85.2 – Mobiliário do pavimento-tipo.

Figura 85 - Detalhes do pavimento-tipo

Fonte: projetos - Departamento de Engenharia do Ministério e imagens – Amanda Casé (2012)

No Ministério da Fazenda a **economia** foi alcançada através da racionalização construtiva, da modulação e do pré-moldado que garantiram rapidez e eficiência na construção.

5.2 Nova Monumentalidade

Podemos afirmar que o Ministério da Fazenda de Fortaleza responde às necessidades tipológicas e projetuais de um edifício monumental moderno. Baseando-se nas sugestões de Giedon et al, o edifício possui simbolismo, utilizou dos novos materiais para expressar nobreza, fascinou sem recorrer a formas banais e integrou as diversas artes. Por outro lado, não teve a intenção de criar um centro cívico, mas ser um ícone de instituição estatal.

O **simbolismo** necessário a um edifício público foi alcançado pela qualidade técnica do edifício, de acordo com Diógenes e Paiva, “pode-se afirmar que Borsoi contribuiu indiscutivelmente para a cultura projetual local, introduzindo novas práticas de concepção, representação e gestão do projeto”³¹³. Em entrevista, o arquiteto Luiz Fiuza, estagiário da obra, admitiu que ficou encantado com a quantidade e qualidade dos detalhes e confessou ter produzido um caderno com os detalhes da obra nos quais estudou e até reproduziu-os em outras obras.³¹⁴ Dessa forma, conclui-se que o edifício do Ministério, por meio de sua construção e excelente execução, alcançou o simbolismo do público.

Na fachada dessa obra, o concreto se destaca como único material de construção. A **nobreza do material** advém de sua expressão como unidade construtiva e pela qualidade de acabamento. Os vidros receberam película preta a fim de reforçar a sombra provida pelos recortes. O metal foi inserido somente na escada de incêndio e sua cor bronze destaca-se do cinza do concreto.

O edifício **emociona** pela utilização de formas simples. Sua volumetria se constitui de prismas retangulares, a fachada definida pelos pré-moldados também retangulares, a paginação dos jardins da sobreloja e das varandas em triângulos, quadrados e círculos e ambientação compondo com as mesmas formas básicas, ou seja, em todos os âmbitos foram utilizados formas puras guiadas pela malha (fig. 86).

³¹³ DIÓGENES, Beatriz, e PAIVA, Ricardo. Caminhos da Arquitetura Moderna de Fortaleza: a contribuição do arquiteto Acácio Gil Borsoi. *Anais do 2º Seminário DOCOMOMO*. Disponível em: www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/066.pdf, acesso em 02 nov. 2012.

³¹⁴ FIUZA, Luis. *Entrevista*, Fortaleza (CE), 11 jul. 2012.



Figura 86 - Ministério da Fazenda de Fortaleza
Fonte: Departamento de Engenharia do Ministério

Há **integração** da arquitetura, com a ambientação (painéis e escultura) e o paisagismo, envolvidos na criação de uma obra de arte total (fig. 87). Na ambientação, já foram apresentados o mobiliário desenvolvido por Janete, mas há também os painéis realizados no auditório (também com formas básicas), nos balcões (já apresentados) e na escultura de acesso ao auditório.



Figura 87 - Artes no Ministério
Fonte: Amanda Casé (2012).

O paisagismo realizado por Burle Marx no Ministério, segue o geometrismo já utilizado em outros projetos de edifícios públicos modernos (como no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Centro Cívico de Santo André). O projeto paisagístico teve duas áreas de intervenção, a paginação e jardins do estacionamento e a área de lazer na segunda sobreloja (fig. 88). No estacionamento, as calçadas possuem paginação de linhas e cantos curvos realizados em mosaico português branco e preto, destacando-se os canteiros com vários níveis de vegetação de pequeno e médio porte que percorrem

todo o lote. Na área de lazer, na segunda sobreloja, a praça é desenhada sobre a malha de modulação em que se define por composições geométricas de quadrados, triângulos e circunferências realizadas em pedra portuguesa nas cores ouro velho e preta. Cabe destacar que somente o desenho foi preservado, a vegetação já foi toda modificada.



Figura 88 - Paisagismo no Ministério

Fonte: projeto paisagístico - Departamento de Engenharia do Ministério e imagens – Amanda Casé (2012)

O **centro cívico**, tão desejado para o entorno de um monumento, não fazia parte do programa do edifício e nem convinha à uma sede de um Ministério. O Ministério da Fazenda é um órgão administrativo do Estado e, por possuir um caráter de controle das contas públicas, não é do interesse da instituição a confluência de pessoas, a produção de um espaço de encontro. No entanto, apesar disso, o arquiteto criou a praça na área de lazer, o local de encontro dos servidores federais (fig. 89).



Figura 89 - Praça na Área de Lazer do Ministério
Fonte: Amanda Casé (2012).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O Ministério da Fazenda de Fortaleza é um monumento, dentre os valores classificados por Choay e Riegl, por possuir os valores de rememoração, marcando um fato; histórico, como representante de uma época e o artístico, seu reconhecimento como obra de arte mediante parâmetros de cada época. O Ministério em sua materialidade relembra a produção de um período de ditadura, ora pela fiel execução do projeto devido à fiscalização dos militares, como informou Lourival Parente, ora pela estética do Brutalismo. O edifício também marcou pela confirmação de uma nova centralidade no território de Fortaleza, o bairro de Aldeota, e até hoje é um destaque na paisagem deste bairro.

O valor histórico está muito associado ao seu valor de rememoração, pois esse edifício representou a arquitetura produzida numa época de crise na política; sua expressão, profusão de concreto, excelência da execução do projeto se relaciona com a burocracia estatal e a situação política e financeira do país, pois foi nesse período que houve a modernização do sistema financeiro o que possibilitou o melhor funcionamento do Ministério.

O valor artístico, baseado tanto no olhar da Renascença quanto da modernidade define essa obra como monumental. Seus valores clássicos, advindos de sua formação da Faculdade Nacional ou de referências modernas com sínteses clássicas, são garantidos pela Coordenação Modular. A simetria relativa esteve presente em planta e fachada. A

ordem foi alcançada pela criação de duas fórmulas definidas pelos pré-moldados em concreto, a relação entre as partes partia da estrutura até detalhes de ambientação, a escala humana foi concedida pelo módulo que também definiu o ritmo do edifício. O decoro de edifício público esteve em elementos prototípicos, referências ao lugar, clima e materiais e pelo esmero no detalhe.

O valor de modernidade é encontrado no seu vínculo formal com a arquitetura moderna brasileira e com a estética do brutalismo de Le Corbusier. No Brasil, o Ministério de Educação e Saúde foi utilizado como referência, lembrando que ambos representaram um ministério. As semelhanças estão presentes na volumetria, fachada, planta e interior das edificações. Volumetricamente, os dois ministérios foram organizados em dois blocos, um horizontal de serviços e um vertical de área de trabalho (fig. 90). O primeiro volume se constitui como base, só que leve e elegante no Rio de Janeiro e pesado e robusto em Fortaleza. O bloco administrativo possui o fechamento como elemento de organização do espaço, no exemplar carioca encontramos o *brise* e as esquadrias em vidro e no cearense somente os *brises*.



Figura 90 - Volumetria e fachada do Ministério de Educação e Saúde do RJ e o Ministério da Fazenda de Fortaleza

Fonte: site do IPHAN (disponível em: http://www.maxpressnet.com.br/e/iphan/iphan_17-10-08.html, acesso em 04 dez. 2012) e Amanda Casé (2012).

Ainda nos blocos administrativos, em planta, os dois edifícios se organizaram em salas no entorno de um corredor central (fig. 91). O fechamento das salas, no Ministério carioca, foi realizado por divisórias e por móveis que não tocavam a laje para permitir a ventilação cruzada, e no Ministério de Fortaleza a mesma estratégia foi utilizada.

Percebe-se assim, um vínculo claro entre as decisões projetuais de Borsoi com o edifício símbolo da monumentalidade e modernidade brasileira.



Figura 91 - Planta e interior do Ministério de Educação do RJ e da Fazenda do CE

Fonte: imagem 1, 2 e 3– Acervos dos ministérios, imagem 4 – site do ministério da cultura (disponível em: cultura.gov.br, acesso em 04 dez. 2012) e imagens 5, 6 e 7 – Amanda Casé (2012).

Destaca-se que os dois edifícios estão situados em contextos urbanos muito diferentes, por isso a implantação e volumetria comportam-se diferentes. O MES foi implantado em uma quadra no centro urbano carioca denso ladeado por edifícios *art déco* marcados pelo peso, por isso o edifício é leve e locado no centro do lote utilizando-se do contraste e negação ao contexto para se destacar. O Ministério de Fortaleza foi implantado em uma quadra em um bairro residencial com baixo gabarito e pouco denso, por isso seu volume ocupa toda a periferia do lote e tem volumetria pesada e alto gabarito atuando como afirmação de um tipo, um marco na paisagem.

Devido a essas particularidades, a estética do volume utiliza a expressão que estava em voga, semelhante a decisões projetuais tomadas por Le Corbusier, por exemplo, na *Unité d' Habitation de Marseille* (fig. 92). Apesar da diferença funcional entre os dois exemplares, a expressão do elemento de proteção solar na fachada, a força e desenho escultural dos elementos de circulação, a marcação das fôrmas de concreto e a

composição de cheios e vazios estão marcados nas obras. Cabe destacar que na *Unité*, Le Corbusier estampou no concreto o *modulor*, responsável pela modulação do edifício, Borsoi também marcou no Ministério seu módulo, estampou a Coordenação Modular no grande painel que apresenta a partir do qual o edifício foi projetado.



Figura 92 - Unité d' Habitation de Marseille (1952) e Ministério da Fazenda de Fortaleza (1975)
 Fonte: imagens 1, 2 e 3 – Le Corbusier (x, p.184, 197 e 201) e imagem 3 – Departamento de Engenharia do Ministério e imagem 4 e 5 – Amanda Casé (2012).

Partindo dessas reflexões, percebe-se que o Ministério de Educação pela sua representação de ministério e composições inspirou o projeto de Ministério de Fortaleza de Borsoi. Somado a isso, a expressão e força do concreto foram buscadas no revisionismo da arquitetura moderna, obtendo na figura de Le Corbusier um exemplo de método, na Coordenação Modular, e de prática, por meio de seus edifícios do pós-guerra. Essas referências trouxeram respostas às sugestões formuladas por Giedion et al e auxiliaram Borsoi na concretização de um monumento moderno.

O Ministério da Fazenda de Fortaleza constituiu-se como um monumento moderno devido ao simbolismo alcançado no esmero da execução, da expressão de nobreza e verdade providas pelo concreto, a emoção proveniente das formas puras presentes na malha reticulada que perpassou todo o projeto desde a ambientação até o paisagismo e pela integração das artes. A integração das artes tornou mais forte a monumentalidade

graças à contribuição de Janete Costa e Roberto Burle Marx nos interiores e no paisagismo, respectivamente.

Símbolo de uma época, de um governo e de uma arquitetura que refletiu seu tempo, buscando relações no passado distante e nas obras do presente, o Ministério da Fazenda de Fortaleza apresentou uma síntese de como a técnica moderna associada a princípios compositivos imanentes podem garantir uma fórmula para a constituição de um monumento, seja ele moderno ou não.

	MONUMENTALIDADE		
	Monumento intencional	Monumento não-intencional	
VALOR	Rememoração	Histórico	Artístico
MEIOS	Marco da construção do período da Ditadura	Arquitetura de crise e reflexão (Ditadura)	Uso dos princípios clássicos guiados pela Coordenação Modular
	Arquitetura Brutalista em Fortaleza		Referências Modernas (MES e obra tardias de Le Corbusier)
	Confirmação de uma nova centralidade (Bairro de Aldeota)		Constituição de um monumento moderno

Tabela 3 - Monumentalidade, segundo Choay e Riegl, no Ministério da Fazenda de Fortaleza
Fonte: Amanda Casé (2012)

Capítulo 6 – Assembleia Legislativa do Piauí.

No início da década de 1980, apontava-se o desgaste do regime militar em contrapartida à ascensão do movimento popular, desejoso de restabelecer a democracia. A partir disso, iniciou-se a abertura “lenta, gradual e segura”. A mudança era necessária nos diversos campos da sociedade, se na política a saída era a redemocratização, na arquitetura, as diversas expressões arquitetônicas existentes apontavam a novos caminhos de experimentação.

Uma destas novas experimentações guiou a preocupações mais regionalistas, particularmente no norte do país destacando-se as obras de Severiano Porto, fruto de um contexto de discussões internacionais sobre o regionalismo crítico e de uma consciência regional da América Latina. No regionalismo, o projeto era entendido como “fato urbano”, vinculado ao seu “lugar” de inserção, “não apenas do ponto de vista físico ou topográfico, mas um gesto referido a um espaço constituído por ‘elementos primários’ (os monumentos), fatores de memória coletiva que configuram a imagem da cidade.”³¹⁵

A Assembleia Legislativa do Piauí (ALEPI) advém dessa configuração, enquanto ‘fato urbano’ respeitou o Palácio da Justiça, primeiro edifício público a se instalar no terreno, como ‘elemento primário’ e trouxe a reflexão, na arquitetura, da redemocratização - buscando apresentar uma nova relação sociedade e Estado. A Assembleia foi projetada por Acácio Gil Borsoi e Marco Antonio Borsoi, em 1984, e construída em 1985, também pela Construtora Lourival Parente.

Desde 1975, haviam notícias em jornal do presidente da Assembleia, José Raimundo Bona, demandando espaço para o melhor desenvolvimento das funções legislativas (fig.93). A antiga sede não comportava o aumento do número de deputados, sendo solicitado ou uma reforma ou a construção de um anexo. Nota-se, no texto, que havia uma desconfiança sobre o prosseguimento das construções no centro cívico, onde já estava programada a construção da sede da Assembleia.³¹⁶

³¹⁵ ARANTES, Otília apud BASTOS, Maria Alice. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.123.

³¹⁶ Assembléia terá prédio ampliando. *O Dia*, Teresina, 3 mar. 1975.



Figura 93 - Jornal tratando sobre a necessidade de espaço na Assembleia
Fonte: Jornal O Dia, 3 mar. 1975. (Acervo: Arquivo Público Municipal)

A construção só foi realizada em 1985, dez anos depois da finalização do Palácio da Justiça do Piauí. Como condicionantes principais da contratação do projeto e obra, consideraram-se a rapidez de execução e a utilização de uma estrutura já presente no lote, condicionando a execução da obra em várias frentes. A primeira foi a recuperação e aproveitamento da laje existente no local. A segunda se decidiu por adotar como partido arquitetônico uma sequência de pórticos e cobertura em abóbadas e por fim a colocação do volume do plenário fora do corpo da edificação.³¹⁷

Situado na Avenida Marechal Castelo Branco, tem sua fachada principal voltada para o Rio Poty e sua fachada posterior para o Palácio da Justiça do Piauí, havia uma ligação formal entre eles foi por meio do paisagismo (perdido) e dos materiais. O projeto original da Assembleia se divide em dois volumes interligados por uma passarela e envoltos por uma grande praça (fig. 94).

³¹⁷ BORSOI, Marco Antonio. Assembleia Legislativa do Piauí. *Revista Projeto*, 1990, nº131, p.32.

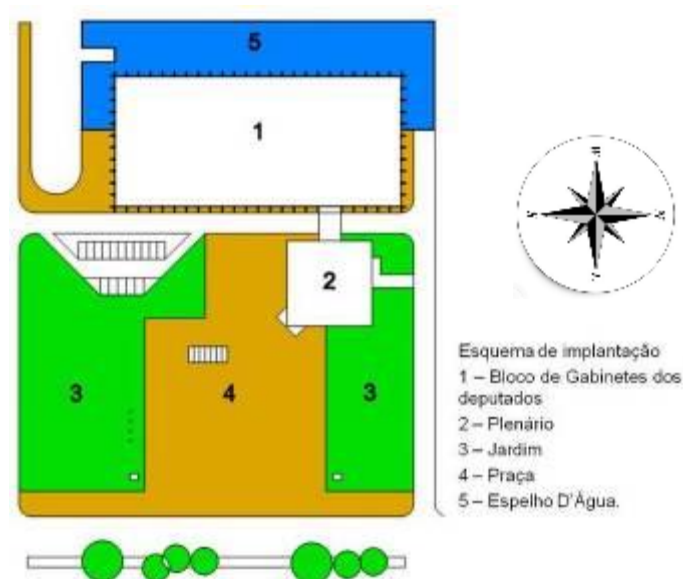


Figura 94 - Esquema de implantação da Assembleia
 Fonte: Escritório Borsoi arquitetos associados, edição da autora

Ligado ao bloco administrativo por uma passarela, o plenário constitui o primeiro elemento do conjunto. Sua planta é quadrada (25,0 x 25,0 m), com sustentação provida, em sua maioria, pelas paredes periféricas em pré-moldado de concreto (fig.95). Sua ocupação é central tendo nos cantos as circulações que são banhadas por luz zenital. Possui dois acessos, um pelo térreo para a sociedade assistir a audiência e outro no 1º andar para os deputados. No térreo, há o restaurante, o plenarinho, a tribuna e a escada de acesso ao plenário. No segundo pavimento tem-se o plenário.

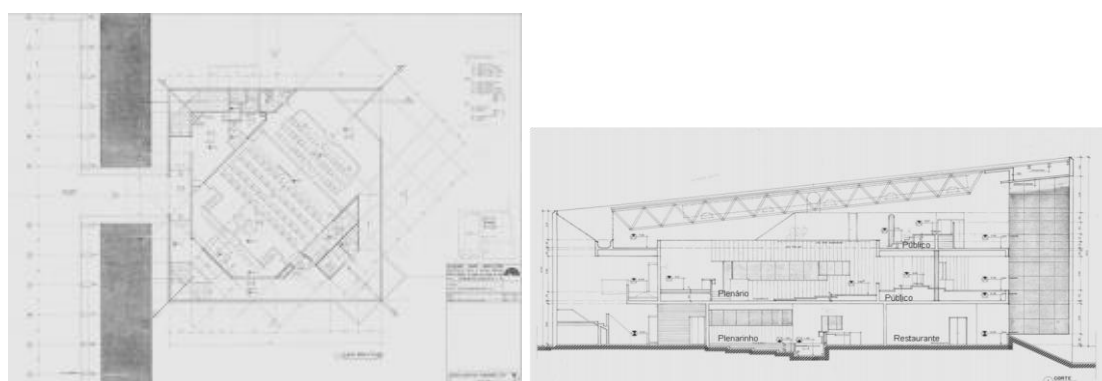


Figura 95 – Planta e corte do plenário
 Fonte: Escritório Borsoi arquitetos associados.

A volumetria do plenário é definida como um prisma de base quadrada, mas de fachada trapezoidal, é pesado e bem firmemente preso ao solo demonstrando a solidez da instituição. Há poucas aberturas nas fachadas, na frontal há somente um rasgo no canto

direito, que ilumina o acesso ao plenário pelos cidadãos, e a esquadria da tribuna. Tribuna essa que marca a função de debate do edifício (fig.96). O plenário contrasta com o volume administrativo por meio de seu peso e uso exclusivo do concreto.



Figura 96 – Assembleia Legislativa do Piauí
Fonte: Amanda Casé (2012)

O bloco de função administrativa, correspondente ao dos gabinetes dos deputados, possui planta retangular (84,0 x 38,0m) definida por uma galeria e ocupação central (fig.97). O volume é formado por três pavimentos, sendo o térreo composto pela administração e o primeiro pavimento pela a praça interna e os gabinetes dos deputados. Em 1992, foi inserido mais um pavimento de gabinetes, a revelia do arquiteto, o que infelizmente fez perder muito da iluminação natural e ventilação na praça.

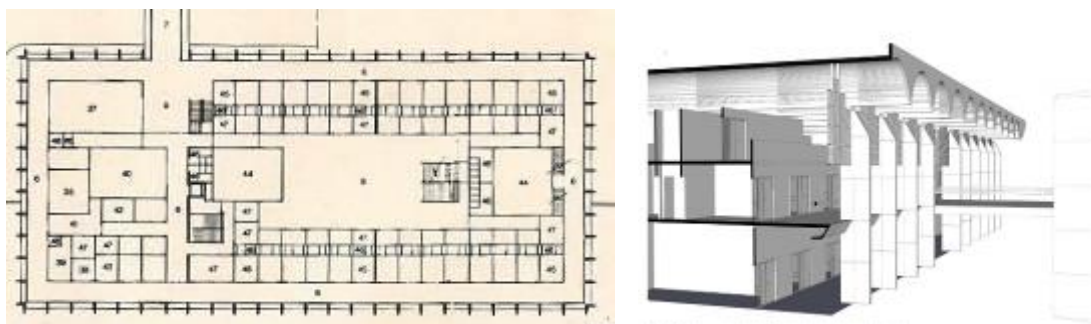


Figura 97 – Planta e Corte do Plenário e do Bloco Administrativo
Fonte: imagem 1 – Projeto, n. 131, 1990, e imagem 2 – Ana Negreiros (2012, p.250).

Volumetricamente, o edifício tem como elementos identificadores da sua imagem e expressão “os longos pórticos sombreados, como local de convívio e passagem protegida, as altas e esbeltas colunas que dão ritmo, leveza, escala e sustentação à

grande cobertura em abóbadas de tijolo armado sobre a praça interna do público.”³¹⁸ A colunata, que encerra o volume, é provida pelo módulo de 3,5 x 3,5 m, no interior, o sistema construtivo fica, em sua maioria, embutido na alvenaria de tijolo com o módulo de 7,0 x 7,0 m. A coberta em alvenaria armada foi executada por Ariel Valmaggia³¹⁹ e denota o sentido de Assembleia por meio das abóbadas.

As circulações foram um dos pontos mais pensados do projeto. Há dois fluxos para dois públicos distintos, um para a sociedade e outro para os deputados (fig. 98). Os dois fluxos foram criados para os deputados poderem escolher ter ou não contato com o público. As salas dos deputados possuem duas saídas: uma pela praça interna e outra pela galeria que permite acesso exclusivo para eles (acessos em vermelho). Enquanto o povo acessa o edifício, podendo apenas ter contato com os deputados na praça (em azul), no plenário seu acesso é pelo térreo, com isso, não há cruzamento dos fluxos.

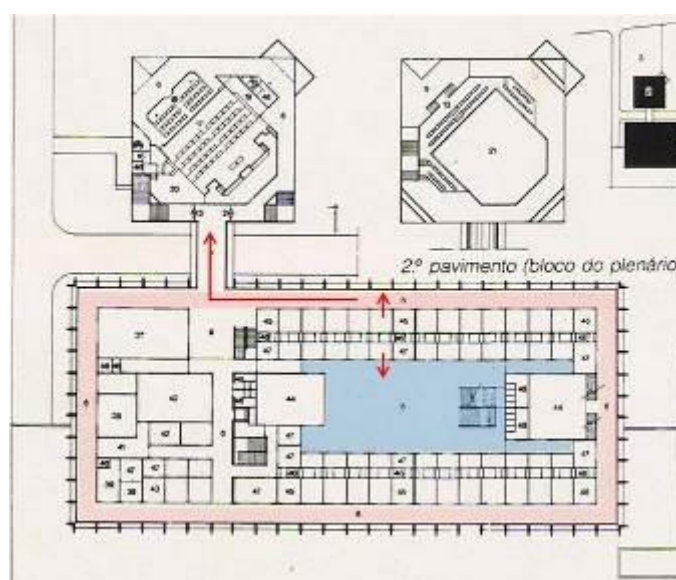


Figura 98 - Circulação na ALEPI
Fonte: Escritório Borsoi Arquitetos associados

³¹⁸ BORSOI, Marco Antonio. Considerações sobre a Assembléia Legislativa do Piauí. *Projeto*, n. 131, São Paulo, 1990, p.32.

³¹⁹ Ariel Valmaggia esteve em Recife nos anos 1980 e participou de várias obras com vários escritórios locais como Jerônimo e Pontual, Arquitetura 4 e Montezuma.

6.1 Monumentalidade Clássica

A monumentalidade clássica também esteve presente na Assembleia. Como **referência clássica**, Marco Antonio Borsoi narrou que seu pai teria revisitado o Palácio de Tiradentes, sede da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ), do arquiteto Archimedes Memória, para compreender o ritual de um edifício público como o de uso legislativo, pois para Borsoi “o ritual e o respeito necessários a um edifício público somente os arquitetos do passado sabiam fazer.”³²⁰

No memorial justificativo do edifício, projetado em 1921, Memória explicou que seria um templo “austero e sóbrio no traçado do seu plano rectangular, sumptuoso e nobre nos lineamentos das suas fachadas” e que se constituiria na “moral idealista das leis”. Argumentou que a obra tinha inspiração grega pela “expressão material da geometria” e italiana e francesa pela satisfação à “necessidade de vida coletiva”, por meio da decoração.³²¹ Borsoi inspirou-se nessas relações de harmonia que saltam a vista, na organização volumétrica e no aspecto cerimonial.

Na organização volumétrica, há relações sutis de composição entre as duas obras (fig. 99). Ambas utilizam uma escultura em frente ao edifício simbólico, possuem a presença de colunata e o coroamento com abóbadas. A colunata remete a *stoai* grega, o espaço de transição e preparação entre a rua e o edifício. No primeiro edifício, há a presença da escada como elemento que tem por objetivo elevação e demonstração do caráter público da obra, na assembleia, esse elemento também é utilizado só que interiorizado, presente no acesso a praça cívica interior e no plenário.

³²⁰ BORSOI, Marco Antonio. *Entrevista*, Recife (PE), 27 ago. 2010.

³²¹ MEMÓRIA, Archimedes. *O que é o Palácio da Câmara os Deputados*. In Livro do centenário da câmara dos deputados. Rio de Janeiro: Gráfica da ALERJ, 1991, p.77.

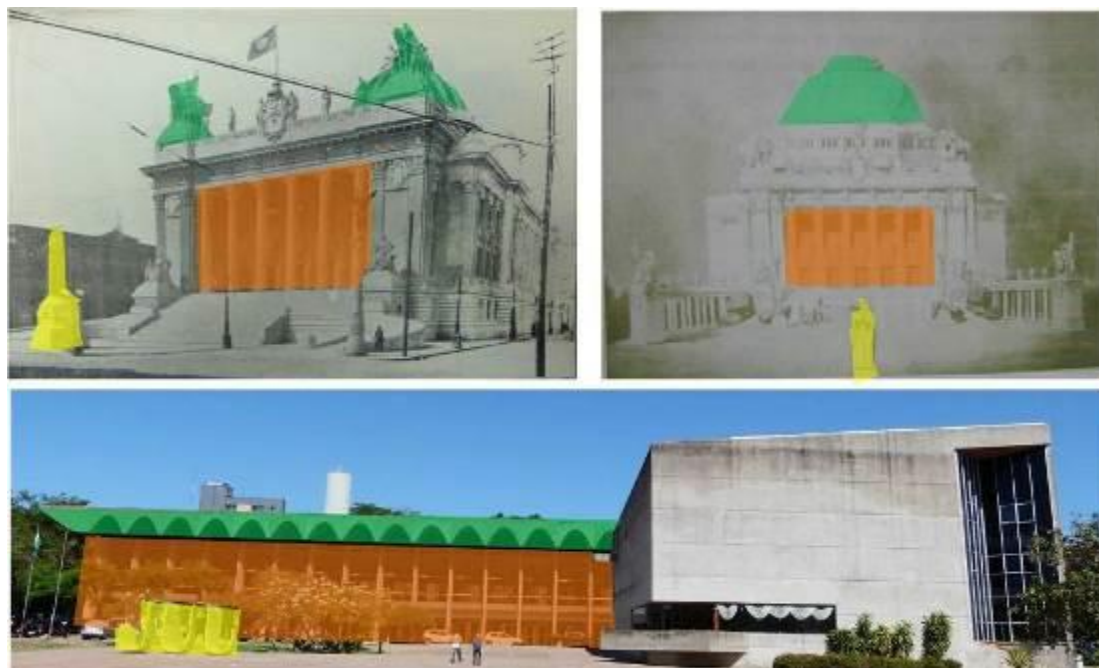


Figura 99 - Assembleia do Rio de Janeiro e do Piauí e suas relações compositivas

Fonte: imagem 1 – Livro do centenário da câmara dos deputados (1991, p.39), imagem 2 – ALENCAR, Aurélia (2010, p.44), imagem 3 – Amanda Casé (2012), todas editadas pela autora.

O coroamento trouxe em ambas as obras o elemento prototípico abóbada (ou cúpula), como esclareceu Memória, “a cupola, audaz pela altura e pelo vão, denuncia e indica o destino e a finalidade augusta da Casa das Leis”(sic). A abóbada (ou cúpula) é o “*maximé* numa sala de parlamento”, desde a antiguidade as formas circulares são utilizadas na conformação da planta e, a partir do século XVIII, nos coroamentos nas assembleias. Importante notar que a função da abóbada, além de simbólica é técnica, pois “a abobada, que termina o conjunto, não sómente imprime o aspecto majestático, que se lhe nota, como auxilia a acustica, o arejamento do recinto e a iluminação [...]”(sic)³²². Através de seu coroamento, a assembleia contou com a relação simbólica de edifício legislativo e com a solução para o calor e iluminação desejada para o interior da obra (fig. 100).

³²² MEMÓRIA, Archimedes, 1991, p.80.

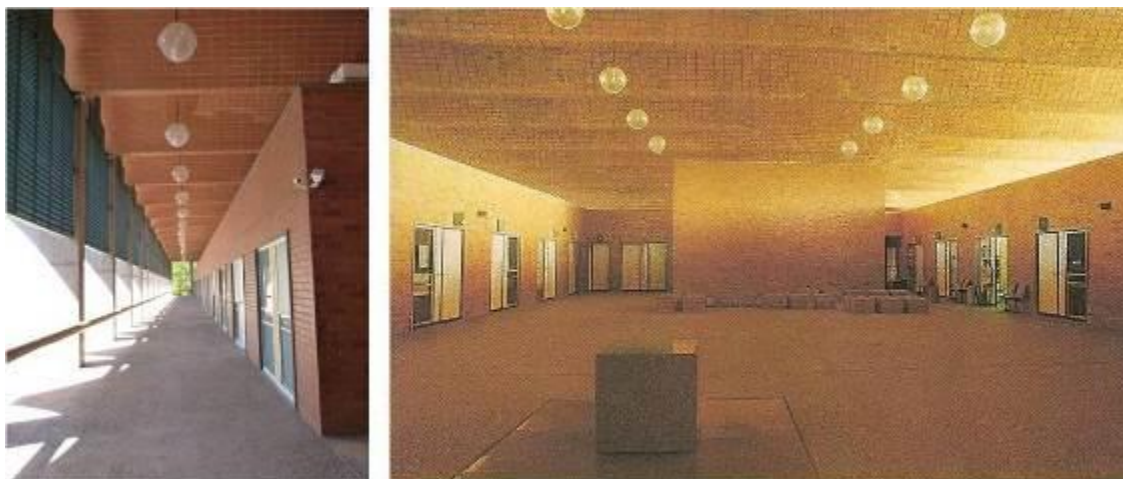


Figura 100 - Corredor e praça interna da Assembleia (antes da reforma)
 Fonte: imagem 1 – Amanda Casé (2012) e imagem 2 – Projeto, n° 131, 1990.

No aspecto cerimonial, o Palácio Tiradentes se apresenta “logo à visão da entrada, que se projecta para o alto de sobre a escadaria monumental de granito a como elevação natural da suave rampa de acesso a vehiculos.”³²³(sic) A demarcação entre o monumento e a rua é realizada pela sua elevação e escala, a colunata prepara para a entrada no edifício (espaço sagrado), ao adentrar um hall funciona como ambiência para a escada que guia ao espaço maior, o plenário (fig. 101).



Figura 101 - Promenade na ALERJ

Fonte: imagens 1 a 5 - Amanda Casé (2012), imagem 6 – Livro do centenário da câmara dos deputados (1991, p.113).

³²³ MEMÓRIA, Archimedes, 1991, p.80.

Borsoi herdou esse aspecto cerimonial, que foi utilizado tanto no plenário (similar a ALERJ) como na praça interna (fig. 102). O volume do plenário - o símbolo de uma assembleia - é adentrado pelo pedestre por uma marquise, direcionando-o para a escadaria com “iluminação controlada zenitalmente nos cantos, criando uma atmosfera interiorizada e solene”³²⁴ a qual prepara o cidadão para adentrar no “espaço sagrado”. No acesso ao plenário, surge outra fonte de luz, que valoriza as cores vibrantes do mobiliário do espaço de debate. Ou seja, a relação está na preparação do cidadão para adentrar no plenário, em ambos os edifícios utilizando-se da escadaria para esse fim, sendo que Memória com espaços de transição horizontais e Borsoi com verticais e associação com a luz.



Figura 102 - Promenade na ALEPI (plenário)

Fonte: Amanda Casé (2012)

O outro percurso simbólico da Assembleia é o da praça cívica interna (fig. 103). Há novamente essa demarcação e transição definida pelas colunas; guiado pelo piso em seixos o cidadão entra no edifício, onde é recebido por uma escada que apesar de sua proporção não é monumental, e que encaminha através do percurso escuro à luz advinda da praça. Ao chegar na praça tem-se a noção de espaço delimitado por volumes “à maneira de uma *pequena ágora coberta*, que se caracteriza(va) como local público para

³²⁴ BORSOI, Marco Antonio. Assembleia Legislativa do Piauí. *Projeto*, São Paulo, n. 131, 1990, p. 35.

encontros e contatos com os deputados.”³²⁵ Novamente, percebe-se a relação desse edifício com a ALERJ, pela transição rua-edifício realizada, nesse volume, de maneira horizontal e a escada como elemento de chegada a espaço maior e, com os gregos, por meio da organização espacial da praça.



Figura 103 - Promenade ALEPI (praça – imagens posteriores a reforma)
Fonte: Amanda Casé (2012)

As referências ao passado são ainda encontradas por meio de sua bagagem acadêmica. No segundo livro de Jean-Nicolas-Louis Durand ³²⁶, na seção sobre composição há a “Fórmula gráfica aplicada em edifícios públicos com arcadas”³²⁷, em que uma das suas fórmulas apresenta uma composição muito semelhante com a da Assembleia (fig. 104). Conforme já colocado no capítulo 2, a formação de Borsoi foi baseada em muitas referências clássicas e o método de J. N. Durand ainda era presente na FNA. Percebem-se as mesmas estratégias compositivas de marcação estrutural na fachada, o uso do pilar de quina garantindo mais estabilidade à forma, além de encerrar visualmente o conjunto, e o mesmo desenho de pilar.

³²⁵ BORSOI, Marco Antonio. Assembleia Legislativa do Piauí. *Projeto*, São Paulo, n. 131, 1990, p. 35.

³²⁶ O primeiro livro de Durand foi publicado em dois volumes (1802 e 1805) o *Précis de leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*. O aperfeiçoamento dessas lições são publicadas em 1821 com o título *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique depuis sa réorganisation*: Précédée d'un sommaire des leçons relatives à ce nouveau travail.

³²⁷ Durand, J. L. *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique depuis sa organization*: Précédée d'un sommaire des leçons relatives à ce nouveau travail, Paris, 1821.

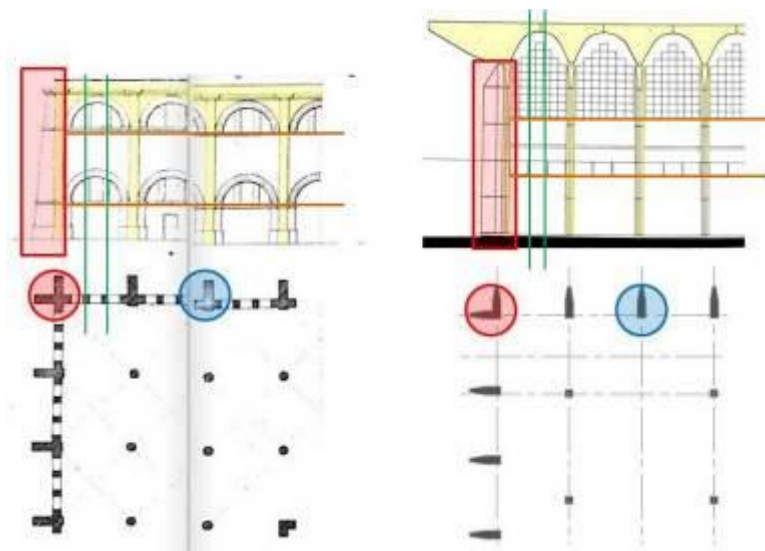


Figura 104 - planta e fachada por Durand e da Assembléia

Fonte: Durand, J. L. (1821, prancha 16) e Escritório Borsoi Arquitetos Associados, ambos editados pela autora.

A partir disso, novamente percebe-se como a formação de Borsoi auxiliou nos projetos de seus edifícios públicos. A vivência no Rio de Janeiro com edifícios como o Palácio Tiradentes, a convivência com Archimedes Memória na FNA e as aulas de teoria e história sobre a tradição clássica o inspiraram em composições, relações e uso de elementos prototípicos.

Percebe-se a **simetria** nesse projeto em planta e na fachada. Na planta do bloco dos gabinetes dos deputados, há simetria tanto horizontalmente quanto verticalmente por meio da modulação 12x25 unidades. Para a implantação do volume do plenário, Borsoi utilizou-se de um traçado regulador. Seccionou a planta do bloco dos gabinetes ao meio, pelo eixo de simetria, e obteve um quadrado. Depois, por meio do eixo de simetria desse interligou-o ao volume do plenário, apresentando composição por traçados reguladores. Nas fachadas, o bloco dos gabinetes, assim como em planta, possui dois eixos de simetria: o eixo A, do próprio volume e o eixo C, o eixo do plenário (fig.105). Apesar de sua planta quadrada, na fachada o volume do plenário não é simétrico, é pesado e com rasgos que escavam o volume, como o que ilumina o acesso ao plenário e o da tribuna.

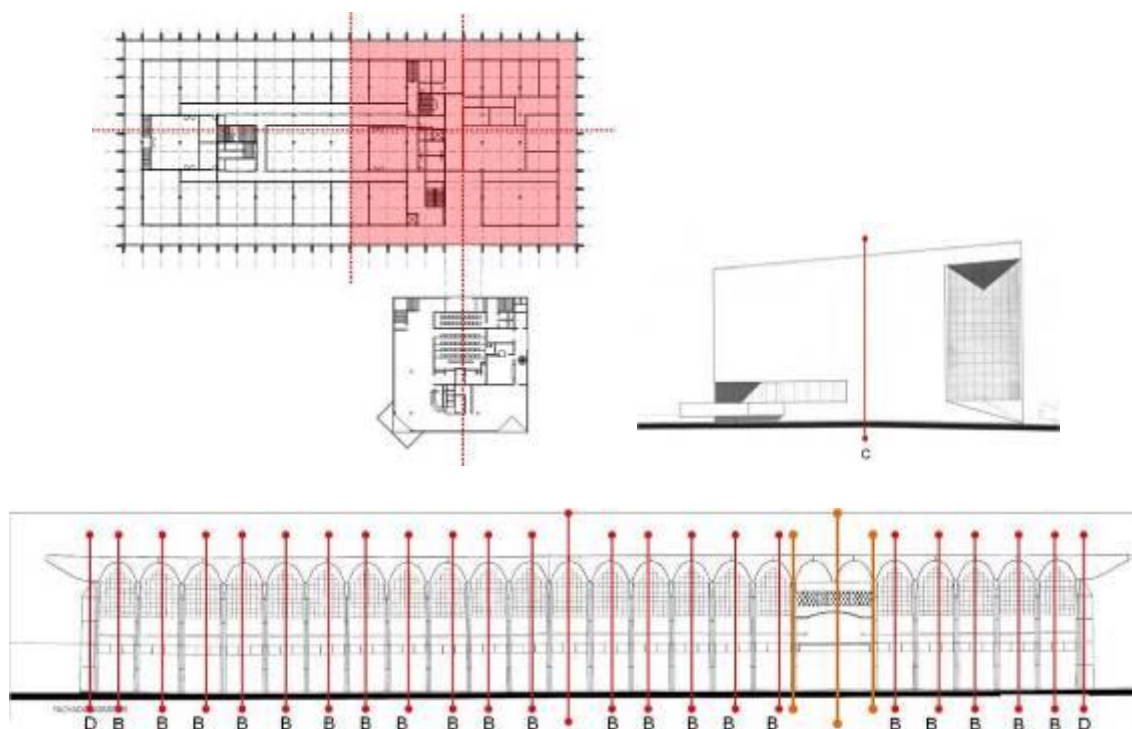


Figura 105 - Simetria na planta e fachadas da Assembleia
 Fonte: Escritório Borsoi Arquitetos Associados (editados pela autora)

A **ordem** criada para a Assembleia segue a composição de coluna sem base, o fuste sem caneluras - tendo no entanto demarcados os limites dos pré-moldados - e o capitel com menores dimensões que a coluna, novamente contrariando a lógica clássica (fig. 106). Apesar disso, uma das funções do capitel também é demarcar o fim da coluna e início da coberta, a qual o capitel do edifício realiza, deixando a coberta e a coluna livres.

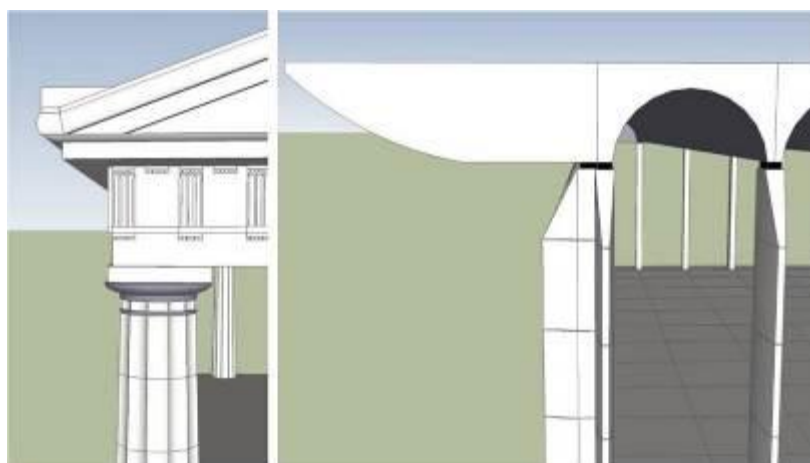


Figura 106 – Reconstrução do templo dórico e da ALEPI
 Fonte: Google.com e Amanda Casé (2012)

Como os gregos realizaram em seus templos, Borsoi também realizou correções ópticas na Assembleia. Segundo Choisy, os gregos perceberam que um cilindro exato sob efeito

da luz, parecia estar estreitado em sua parte média. O nome desse fenômeno é *entasis*, como solução eles arquearam a geratriz do volume.³²⁸ Na Assembleia, a coluna tem sua seção composta por um retângulo e um trapézio, mas ao olhar de longe a impressão que é que ela é uma coluna reta de seção retangular (fig.107). Essa correção que o arquiteto realiza faz com que não se distorça a imagem da colunata, corrige então a *entasis*.

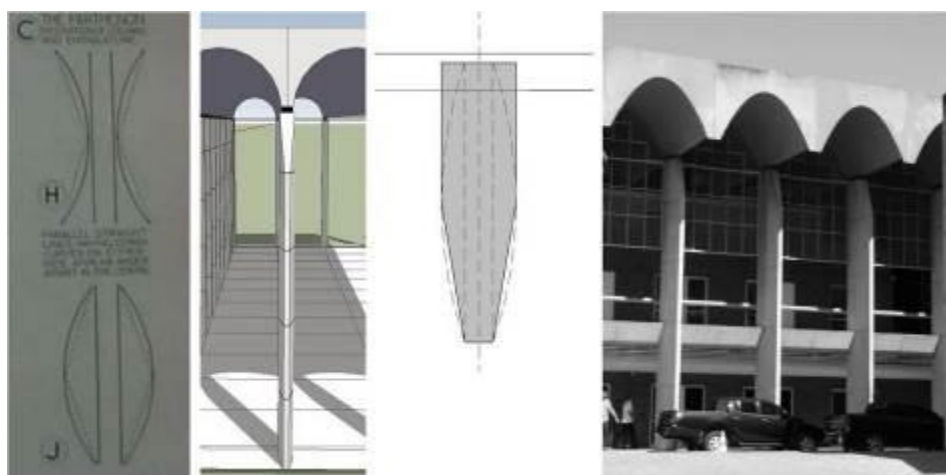


Figura 107 - *Entasis* e a solução na ALEPI

Fonte: imagem 1 – Banister Fletcher (1967, p.95), imagem 2 - Modelo Tridimensional da ALEPI, Amanda Casé (2012), imagem 3 – seção da coluna da ALEPI, Escritório Borsoi arquitetos associados, imagem 4 – Amanda Casé (2012)

Foi realizada ainda outra correção ótica. As colunas do canto nos templos gregos eram maiores que as demais, pois se não fizessem isso elas seriam “devorada(s) pela luz que a banhava”³²⁹, parecendo mais estreitas que as demais (fig. 108). Na Assembleia, as colunas de canto são duplas, impedindo com esse artifício serem diminuídas pela luz e encerrando a composição. Essa estratégia também resolve outro efeito óptico produzido pela colunata, a inclinação das colunas para dentro, corrigida pelos pilares do canto em formato trapezoidal.

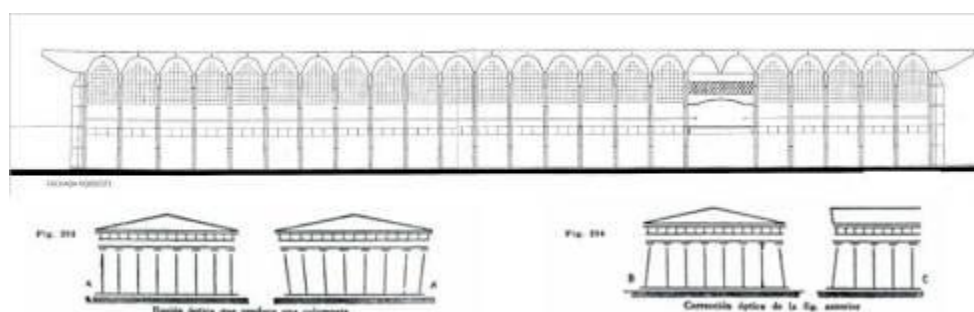


Figura 108 - Fachada da ALEPI e erros e correções visuais da colunata

Fonte: imagem 1 – Escritório Borsoi arquitetos associados, imagem 2 e 3 – Auguste Choisy (1951, p.104)

³²⁸ CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Victor Leru, 1951, p.221.

³²⁹ VITRUVIUS, Marco apud CHOISY, Auguste, 1951, p.222.

Ainda configuram a ordem nesse edifício a malha modular de 3,5 x 3,5m em planta e a marcação das placas de concreto de 2x 2 m, na fachada (fig. 109). Essa marcação concede escala humana ao edifício, pois ao se medir próximo à obra, o homem a julga perante suas medidas e a compreende.



Figura 109 - Modulação e escala na ALEPI
Fonte: Amanda Casé (2012)

A ordem constituiu-se da formulação do sistema coluna-capitel-entablamento, sendo que o capitel com a função de separar a coluna do entablamento foi marcada pela seção inferior e cor preta. A melhor compreensão da ordem em sua totalidade foi conseguida graças correções ópticas, que evitaram a deformação visual da coluna (*entasis*) e da colunata. A medida que regulou a ordem foi em planta, 3,5 m, e em elevação, 2,0 m, sendo essa última a responsável pela inserção da escala humana ao edifício.

Na Assembleia, existem dois **ritmos**: um simbólico e outro de organização espacial. O simbólico é o composto pela arcada que define a fachada do edifício, seu ritmo é regulado por uma malha de 3,5 x 3,5 metros, sendo esse ritmo marcante para a monumentalidade da obra. Sua presença marca o compasso dos passos, revela-se simétrico e repetido como o presente no templo grego. Em planta e na fachada percebe-se a igualação simbólica, um conceito corbusiano (fig. 110). O módulo espacial organiza a planta funcional através de uma malha de 5,10 x 7 m, contudo ele não é apresentado por ficar embutido na alvenaria.

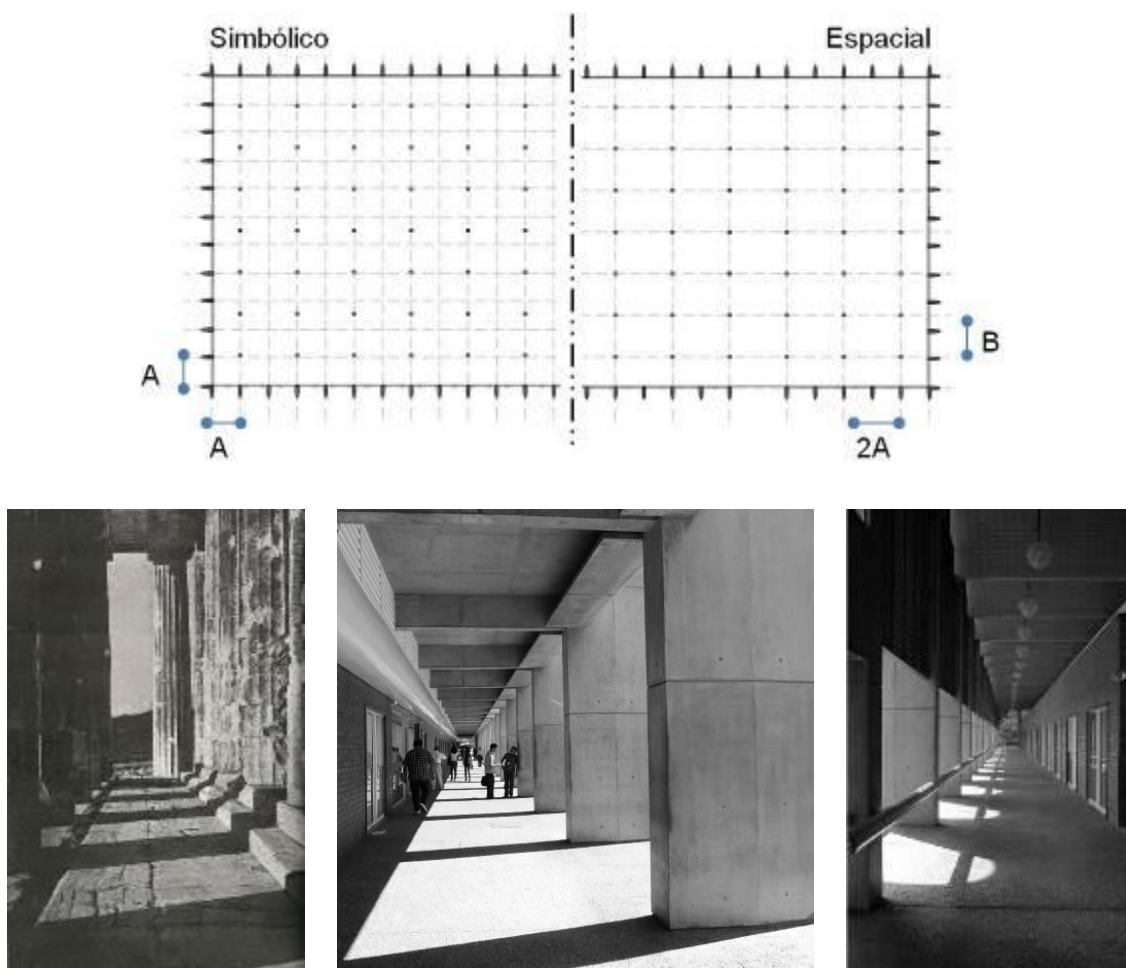


Figura 110 - Sombra da colunata do Parthenon e da ALEPI

Fonte: imagem 1 - Le Corbusier (2006, p.100), imagem 2 – Ana Negreiros (2012, p.128) e imagem 3 – Amanda Casé (2012).

A **proporção** estabelece a harmonia do conjunto. Na Assembleia foi alcançada por meio das suas relações compositivas com exemplares do passado, pela simetria efeito de um traçado regulador, pela ordem baseada em um módulo e relacionada com a escala humana e um ritmo que marcou o percurso do pedestre e construiu a edificação. Entendendo proporção como medida, uma relação numérica, há relação entre o módulo (x) e a seção dos pilares de $2/3x$ no pilar simbólico e $1/10x$ no pilar estrutural, sendo x igual a 3,5 m.

A Assembleia possui **caráter** por meio de suas três variações, o caráter geral, o tipo e o específico, conforme explicou Egbert (ver capítulo 2). Na Assembleia, o caráter geral foi alcançado por meio de elementos e desenhos prototípicos, como a colunata (*stoai*), a escada, a abóbada e a implantação semelhante à ágora (fig. 111). A colunata (*stoai*, em laranja), presente na ágora, tem a mesma função da escada (em vermelho), ou seja, realizar a transição entre espaços. A primeira transição está presente da rua para o

edifício, e a segunda para o “espaço sagrado” (o plenário), em ambas a luz é uma importante aliada na sensação de passagem e de elevação do espaço simbólico. Outro elemento importante é a abóbada ou cúpula, cuja forma prototípica designa o órgão legislativo. Por fim, a conformação da praça à semelhança da ágora grega (em amarelo), conformada pelos volumes dos gabinetes, também insere o decoro na obra.

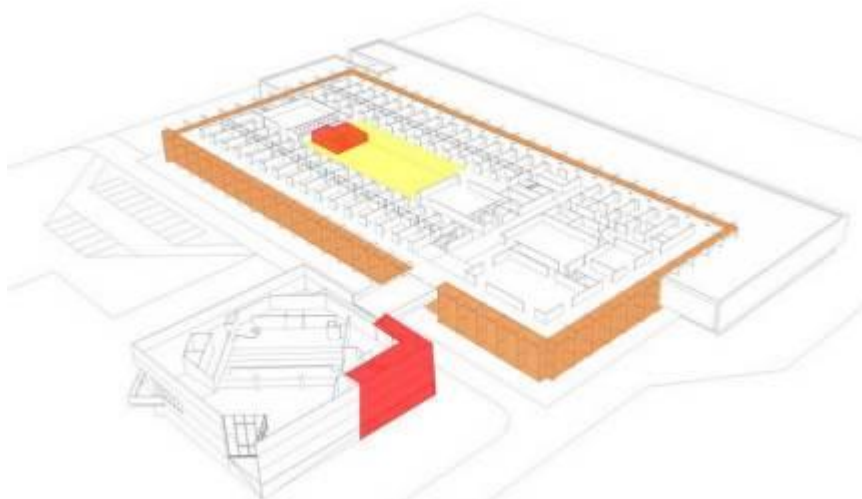


Figura 111 - Destaque para a colonata (*stoai*), as escadas e a praça.
Fonte: Ana Negreiros (2012, p. 242).

O caráter tipo foi demarcado por meio da abóbada que remete ao tipo Assembleia ou Parlamento. Por fim, o caráter específico esteve presente por meio do respeito ao lugar, clima e a materiais de construção (fig. 112). Os seixos constituem uma das unidades presentes em seus projetos públicos, com particularidades em seu uso no caso da Assembleia. Borsoi os fez adentrar no edifício, como no Palácio da Justiça, mas o diferencial foi a diversidade entre os seixos e pedras utilizados na paginação da praça externa do conjunto. Há muita poesia no emprego e no simbolismo desses materiais.



Figura 112 - Paginação e pedras da praça cívica
Fonte: Amanda Casé (2012, 2010)

Ainda como caráter específico há a conveniência com o clima e a boa escolha dos materiais de construção. O clima foi respeitado por meio dos *brises*-pilares, que geram sombra e ventilação ao edifício, e pelas abóbadas, que, pousando na estrutura, permitem que o vento circule sem empecilho (fig.113). Os materiais de construção foram escolhidos em prol da facilidade de edificar e de uma unidade com o Palácio. “Procur(ou-se) estabelecer com ele um estimulante diálogo, destacando-se a concepção da forma como que reduzida aos mesmos elementos expressivos através de sua materialidade construtiva.”³³⁰



Figura 113 - Relação com o clima e como TJ-PI
Fonte: Amanda Casé (2010, 2012)

Por fim, ainda atendo-se ao decoro, o ornamento constituiu-se por meio do zelo pelo detalhe e ambientação. Um exemplo disso surge nas portas utilizadas na Assembleia: elas foram executadas com painéis e perfis padronizados e, para arrematar um pré-moldado em concreto. Borsoi contou com a colaboração de Janete Costa para introduzir um detalhamento refinado em todas as dimensões da obra. Em todos os edifícios públicos, o mobiliário e a decoração são diferenciados e pensados especialmente para cada obra. No caso deste edifício é interessante a criação dos bancos distribuídos na praça interna e a utilização das cores vibrantes no plenário (fig. 114).

³³⁰ BORSOI, Marco Antonio. Considerações sobre a Assembléia Legislativa do Piauí. *Projeto*, n. 131, São Paulo, 1990, p. 35.



Figura 114 - Detalhes da porta, bancos e da ambientação do plenário

Fonte: Amanda Casé (2012)

Graças à utilização da laje existente em concreto, o princípio da **economia** foi aplicado, sendo somente necessário que fosse reforçada. As técnicas construtivas escolhidas também contribuíram para tal, visto que evitaram o desperdício de tempo e de materiais. O edifício da Assembleia foi construído com a técnica das placas em concreto pré-moldado, alvenaria em tijolo cerâmico e coberta em alvenaria armada. Diferente do Palácio, que simulou uma técnica de pré-moldado, a Assembleia de fato utilizou a tecnologia. Para a cobertura foi utilizado o sistema construtivo de cascas em alvenaria cerâmica armada, técnica desenvolvida por Eladio Dieste, constituída de tijolos cerâmicos, juntas de argamassa armada, camada superior de argamassa, e malha de aço, posicionada na região da interface dos tijolos cerâmicos. A cobertura, realizada pelo engenheiro Ariel Valmaggia, permitiu o vencimento do longo vão sem a necessidade de forçar a estrutura da laje já antiga.

6.2 Nova Monumentalidade

Baseando-se nas sugestões formuladas por Giedion, Sert e Léger para um edifício monumental moderno, é possível observar na Assembleia: o simbolismo necessário a um edifício público, a utilização dos novos materiais com tratamento nobre, emocionar sem recorrer a formas banais, integração das diversas artes e o desejo de possuir um centro cívico.

O próprio contexto político da construção do edifício afirmou o seu **simbolismo**. Sua inauguração se realizou na euforia do período da redemocratização brasileira e foi amplamente divulgada nos jornais. Os fornecedores da obra do edifício divulgaram a felicidade em terem participado da “construção de mais uma etapa no desenvolvimento do Estado”. A construtora Lourival Parente divulgou duas propagandas, reforçando em

ambas o orgulho na realização de um “obra-prima” realizada com “maestria”. Na primeira propaganda veiculada, a empresa homenageou a memória de Petrônio Portela, nome concedido ao palácio, o “artífice da abertura democrática, cabendo à comunidade política do Piauí levar a tarefa de, na sua casa, realizar a grande obra da Democracia. Uma obra que se faz e se refaz todos os dias” (fig.115).³³¹

A relevância da redemocratização também esteve presente na propaganda do governador, que tinha como o título: “Use é seu. O Piauí agora tem democracia” (fig.115).³³² Percebe-se que o conteúdo da propaganda identifica o próprio edifício como sinônimo de democracia, com uma grande carga simbólica arraigada à sua imagem. No volume do plenário foi marcado a logomarca do governador que concretizou a obra.



Figura 115 - Propaganda da Construtora Lourival Parente e do governo estadual
Fonte: Jornal O dia, Teresina, 22 fev. 1985, p.5,6 e 7.

Vários elementos definem o caráter simbólico do edifício, como a tribuna e a praça cívica, ambos muito utilizados no período de inauguração (fig.116). A tribuna é a realização do *bios politikos* (do ser político) de Aristóteles, onde praticando o discurso, o cidadão exerce seu direito maior na vida em sociedade: expressar suas ideias para uma cidade melhor.³³³ A praça interna foi criada para que o povo debatesse com seu

³³¹ Propagandas da Inauguração do prédio. *Jornal O dia*, Teresina, 22 fev. 1985, p.5.

³³² Propagandas da Inauguração do prédio. *Jornal O dia*, Teresina, 22 fev. 1985, p. 6 e 7.

³³³ ARENDT, Hannah, 2004, p.34.

representante, uma “autêntica ‘casa do povo’, como um espaço aberto à participação popular no destino da coletividade”.³³⁴



Figura 116 - Encontro popular a praça e discurso do governador na tribuna da Assembleia.
Fonte: imagem 1 - Fotografias de Edifícios públicos (Acervo Arquivo Público Municipal) e imagem 2 - Jornal O Dia, Teresina, 23 fev. 1985.

Na Assembleia, a **nobreza dos materiais** revela-se não pelos materiais em si, mas por seu acabamento e pela associação do novo ao antigo. O antigo (o tijolo) contribuiu com sua cor forte e sua integridade como módulo, o novo (o concreto) pela expressão das arestas e da delimitação do volume das placas (fig.117). O concreto continuou apresentando seu processo construtivo, como no Palácio, contudo, nos demonstrou sua execução em tecnologias da época - as placas de pré-moldados.



Figura 117 - Nobreza dos materiais
Fonte: Amanda Casé (2012)

O conjunto arquitetônico **emociona** pelas formas básicas e pelo “jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”³³⁵, volumes estes constituídos por um

³³⁴ BORSOI, Marco Antonio. Considerações sobre a Assembléia Legislativa do Piauí. *Projeto*, n. 131, São Paulo, 1990, p. 33.

³³⁵ LE CORBUSIER, 1994, p.13.

prisma retangular e por um cubo que se assentam no chão. O prisma ainda apresenta uma coberta formada por arcadas que traz força e vitalidade a uma forma comum. O cubo pelo seu peso representa a força e importância da instituição, além de ser responsável por recepcionar o deambulador.

Em seu espaço interior e exterior, a Assembleia conta com a **integração das artes e artistas** (fig. 118). Há a presença da arquitetura de Acácio Gil Borsoi e Marco Antonio Borsoi, da engenharia de Lourival Parente e Ariel Valmaggia (responsável pelas abóbadas), da ambientação de Janete Costa, do paisagismo de Luiz Vieira e das esculturas do próprio Borsoi e de Marianne Perreti. As esculturas recebem destaques, a externa, realizada por Borsoi transformou-se na logomarca da TV Assembleia, já a de Perreti, no acesso ao plenário, é uma surpresa no percurso ao “lugar sagrado”.



Figura 118 - Paisagismo, Abóbadas e esculturas (Borsoi e Perreti)
Fonte: Amanda Casé (2012)

O paisagismo foi um dos elementos responsáveis por unir formalmente o Palácio da Justiça e a Assembleia (fig. 119). O paisagista Luiz Vieira compôs seus jardins com os mesmos elementos da praça Edgar Nogueira, projeto realizado paralelamente ao Palácio, a partir da construção de percursos entre os edifícios e espaços de permanência, sendo criado entre estes um anfiteatro voltado para o lago que solta o edifício. Todo o desenho paisagístico do conjunto foi perdido pela inserção posterior de anexos nos dois edifícios e pela falta de zelo na praça, que atualmente está passando por reformas.



Figura 119 - Paisagismo da Assembleia Legislativa do Piauí
Fonte: Encarte da Construtora Lourival Parente e Amanda Casé (2012).

Como já dito no quarto capítulo, sobre o Palácio da Justiça de Teresina, havia uma intenção tanto do contratante como dos arquitetos de criar um **centro cívico**, onde estariam todos os poderes (legislativo, executivo e judiciário) em um mesmo lugar, desejo este impedido pela mudança do governo estadual. No entanto, quando contratado para o projeto da Assembleia Legislativa do Piauí, estando em terreno próximo ao do Palácio, os arquitetos e o paisagista fizeram uma ligação entre os volumes procurando reestabelecer a intensidade do centro cívico, embora hoje, dos elementos que uniam as obras somente permaneça a escadaria em diagonal (fig. 120).





Figura 120 - Conjunto TJPI e ALEPI

Fonte: imagem 1 – Escritório Borsoi e arquitetos associados, imagem 2 – Ana Negreiros (2012, p. 71), imagem 3 – Amanda Casé (2012).

Além dessa intenção, não totalmente concretizada, o projeto da Assembleia possui uma “cerimônia cívica” em seu percurso (fig.121). Ao se aproximar do conjunto o pedestre é recebido por uma grande praça externa que permite o descortinar do conjunto. Há a ideia de estimular a reunião e o debate com a sociedade e isso é destacado pela presença da tribuna no volume do plenário. O plenário está em primeiro plano e seus cantos direcionam o olhar para o volume principal prismático. Através da sombra e da leveza proporcionada pela sua coberta, convida a entrar. Ao adentrar novamente, o pedestre é recepcionado por uma outra praça, a interna, formada pelas salas dos deputados, que se configura no projeto como o local de encontro entre a sociedade e os deputados.³³⁶



Figura 121 - Praça externa e interna (posterior a reforma - inserção do 2º andar)

Fonte: Amanda Casé (2012)

³³⁶ BORSOI, Marco Antonio. Considerações sobre a Assembléia Legislativa do Piauí. *Projeto*, n. 131, São Paulo, 1990, p.34.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O edifício da Assembleia Legislativa do Piauí marcou como um exemplar que representou o retorno da democracia e a luta de muitos anos pelos deputados em obter um lugar adequado para exercer suas funções, sendo esta concedida pelo governo de Hugo Napoleão. Recordação essa que, assim como nos arcos do triunfo e tótems deixou expresso na materialidade os dados da vitória, a exemplo da impressão da logomarca do governador da época na Assembleia. A obra também marcou pelo desenvolvimento de uma arquitetura condizente com o que estava sendo praticado nos âmbitos nacional e internacional, ou seja, nessa obra há o valor monumental de rememoração.

Seu valor arqueológico/histórico advém de seu respeito ao clima e uso de materiais do lugar, de uma técnica construtiva que se torna intransferível a ser desenvolvida hoje por meio da integração entre sabedoria popular, da mão de obra, e científica, da construtora. Conforme explicou Marco Antonio, a técnica de alvenaria armada das abóbadas nunca havia sido realizada pelos trabalhadores presentes na obra. Foi na obra que “se ajusta(ram) as técnicas e procedimentos artesanais, via mão de obra, com os racionalizados e padronizados, via montagem de elementos fixos e industrializados”³³⁷, ou seja, por meio dela permitiu-se que os trabalhadores aprendessem o novo método e que nele fossem inseridos seus conhecimentos. Esse intercâmbio de conhecimento construtivo em períodos de extrema rapidez de construção e abuso de métodos industriais não é mais explorado hoje.

O valor artístico foi julgado conforme o valor de arte dado na antiguidade e na modernidade. A Monumentalidade Clássica se constituiu a partir de referências arquitetônicas, literárias, compositivas e ao lugar. Como referências arquitetônicas, Borsoi inspirou-se no Palácio Tiradentes e no Parthenon, onde foram observados a composição de signos - como as obras de arte - a colunata e a abóbada, e o aspecto cerimonial, por meio de uma *promenade* monumental. É possível afirmar que Borsoi recebeu contribuições do estudo de Durand, que o ajudou a compreender a importância de certos elementos em edifícios públicos.

³³⁷ BORSOI, Marco Antonio. Considerações sobre a Assembléia Legislativa do Piauí. *Projeto*, n. 131, São Paulo, 1990, p.34.

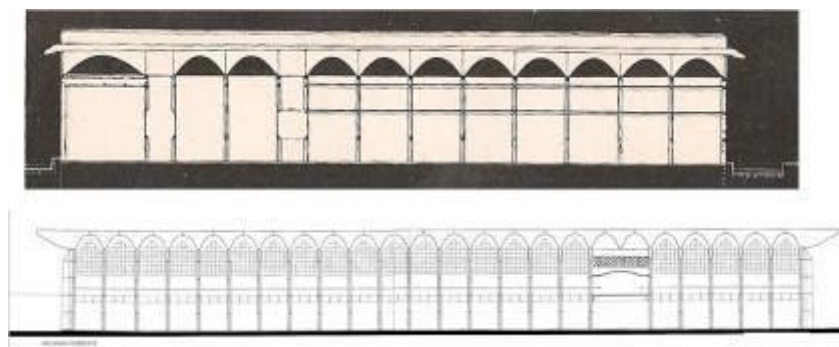
As referências compositivas estiveram presentes no uso do traçado regulador, na definição da simetria do conjunto, nas correções ópticas que garantiram a legibilidade da ordem, nos módulos geradores do ritmo e cerimônia bem como na construção da alvenaria, nas relações de proporção numérica. O lugar foi referenciado por meio da expressão dos materiais relacionando-os com o Palácio da Justiça e os *brises*-pilares que amenizam o clima quente da cidade.

O valor artístico moderno se estabelece quando o edifício satisfaz as exigências da vontade artística moderna. Sendo assim, nota-se no edifício características compositivas comuns ao Brutalismo Paulista, são elas: prisma elevado autônomo, destaque hierárquico para o edifício simbólico, coberta como um grande abrigo e os volumes internos recuados da fachada e, no interior, ordenamento a partir de um vazio por meio da subtração configurado pelo pé-direito duplo e iluminação especial.³³⁸

Ainda remete às obras desenvolvidas por Le Corbusier em Chandigarh, pois assim como Borsoi, o arquiteto suíço lidou com “meios de construção pobres, uma mão de obra não habituada à técnica moderna e um clima quente e chuvoso.”³³⁹ Apesar de ter desenvolvido uma Assembleia no programa da capital indiana, o vínculo entre a obra de Borsoi e a de Le Corbusier é maior no bloco do Palácio da Justiça. A expressão do concreto, o teto abobadado e a modulação produzida pelos pilares demarcam o volume dos gabinetes dos deputados em Teresina, e as salas de trabalho, em Punjab (relação 1, fig. 122). A solução técnica de uma grande calha de escoamento das águas da chuva trouxe a expressão das gárgulas na fachada, tanto em uma quanto em outra (relação 2, fig. 122). A partir dessas relações percebe-se um vínculo entre as obras pelos materiais, pelo desenho e composição volumétrica.

³³⁸ SANVITTO, Maria Luiza. As questões compositivas e o ideário do Brutalismo Paulista. *ARQTEXTO*, Porto Alegre, n. 2, 2002. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Maria%20Sanvitto.pdf, acesso em 25 nov. 2012.

³³⁹ LE CORBUSIER, 1994, p.129.



Relação 1 - Fachadas do Palácio da Justiça em Chandigarh (Le Corbusier) e Assembleia Legislativa do Piauí (Borsoi)

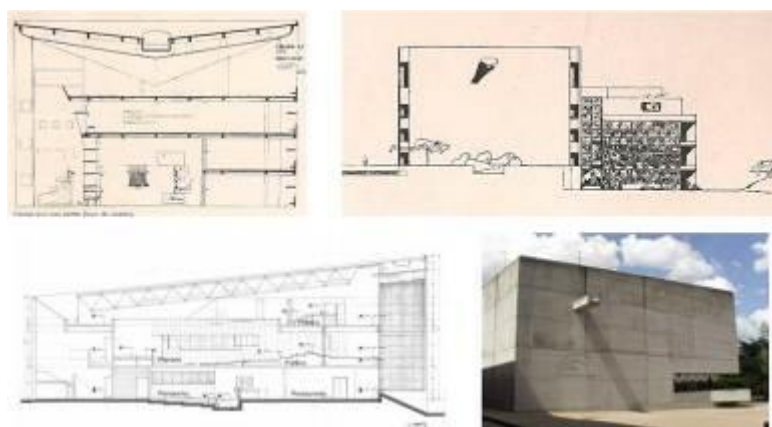


Figura 122 - Relação 2 - Corte e Fachada do Palácio da Justiça (Le Corbusier) e da Assembleia Legislativa do Piauí (Borsoi)

Fonte: imagem 1, 3 e 4 – BOESIGER, W. (1953, p.140, 142 e 144), imagem 2 e 5– Escritório Borsoi Arquitetos associados e imagem 6 – Amanda Casé (2010).

Finalizando a análise sobre seu valor artístico, tem-se sua reflexão como monumento moderno, manifestada, primeiramente, por meio do simbolismo que o próprio edifício materializou. A sua construção celebrou a democracia por tanto tempo perdida, tornou-se ícone da redemocratização na cidade e do governo de Hugo Napoleão. No projeto, o simbolismo é representado pela tribuna, pelas praças e pela marcação da logomarca do governo no volume do plenário.

Destaca-se a nobreza concedida aos novos materiais por meio da qualidade do acabamento e da associação do novo (o concreto) com o antigo (o tijolo). O concreto demarca volumes de formas puras que sob a luz demonstram firmeza e emocionam o cidadão. A emoção se faz presente também nas demais peças de arte presentes no edifício, que permitem a identificação do aspecto monumental. Por fim, o centro cívico não é realizado pela união com o Palácio, mas o próprio conjunto da Assembleia reflete

sobre o tema por meio da praça externa, que não é invadida por automóveis e que permite a boa visualização do conjunto.

Segundo Marco Antônio, a Assembleia foi realizada no intuito de retomar a noção de edifício público e de caráter institucional de monumento, sendo aqui monumento entendido como “consciência da responsabilidade cultural da intervenção arquitetônica do contexto, definida pelas novas relações que potencialmente possa gerar no ambiente construído e natural.”³⁴⁰ Por meio desta análise, o edifício-sede da Assembleia do Piauí é um monumento pelos seus valores de rememoração (de um período histórico, de uma política, de um governo, de uma arquitetura), histórico (de uma obra voltada a um lugar por meio do clima e dos materiais de construção, com tecnologia desenvolvida em conjunto entre conhecimento vernacular e técnico) e artístico (por meio de relações compositivas clássicas e modernas e a concretização de um monumento moderno).

	MONUMENTALIDADE		
	VALORES		
	Rememoração	Arqueológico/Histórico	Estético/Artístico
MEIOS	Marco da redemocratização no Estado	Arquitetura voltada para o clima e o lugar: uso de brises e materiais locais.	Uso dos princípios clássicos: referências arquitetônicas (Palácio Tiradentes e Parthenon) e compositivas
	Marco de um governo (Hugo Napoleão)	Tecnologia de pré-moldado em concreto e alvenaria armada associada ao conhecimento e modo de fazer da região e de seus artífices	Uso da expressão moderna nacional (Brutalismo) e internacional (obra de Le Corbusier)
	Arquitetura Brutalista		Constituição de um monumento moderno

Tabela 4 – Monumentalidade da Assembleia Legislativa do Piauí

Fonte: Amanda Casé (2012)

³⁴⁰ BORSOI, Marco Antonio. Considerações sobre a Assembléia Legislativa do Piauí. *Projeto*, n. 131, São Paulo, 1990, p.34.

Capítulo 7 – Centro Administrativo de Uberlândia.

A partir da década de 1980, ocorre um revisionismo e crítica da Arquitetura Moderna. A revisão ao modernismo criticou a escolha de formas homogêneas e rígidas que eram implantadas independentemente do lugar e cultura de um povo, obras voltadas a um homem-tipo ignorando as especificidades, a construção de uma fórmula simples e global de solução para todos os problemas arquitetônicos e urbanísticos.³⁴¹

Vários textos publicados a partir da década de 1960 discutiam as consequências da ortodoxia da arquitetura e urbanismo modernos. Como esses exemplares tem-se: *Morte e vida das cidades americanas* (Jane Jacobs), destacando-se pela crítica ao modelo de planejamento urbano moderno, *A Arquitetura da Cidade* (Aldo Rossi), partiu da capacidade de permanência das formas, formas imutáveis ao tempo e lugar que deveriam ser utilizadas e *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (Roberto Venturi) que trazia uma crítica a intolerância da arquitetura moderna ao ambiente e aos usuários e a falta de complexidades e contradições nessas obras e o terceiro livro

As obras pós-modernas foram identificadas pelo uso do ornamento, manipulações de formas com referências históricas, preferência por geometrias compostas e decompostas, uso de cores e vários materiais que concretizassem a imagem da arquitetura, ênfase dos espaços intermediários (das circulações), configurações dos espaços em função da iluminação e vistas, assim como do seu uso.

No Brasil, o pós-modernismo teve no grupo de Minas Gerais e na figura de Éolo Maia os responsáveis pela sua divulgação. Obras que se caracterizaram pelo uso de elementos de outras arquiteturas do passado com novas relações, ênfase na epiderme do edifício e a exploração plástica volumétrica.³⁴² Essa expressão não ficou restrita a produção mineira, tiveram ressonâncias em outros estados (como visto no capítulo 3).

³⁴¹ CREMASCO, Matteo. *Fundamentos da Arquitetura Pós-Moderna anotações sobre o pós-modernismo mineiro*. São Paulo: FAUUSP, 2011, p.29. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-27012012-111332/, acesso em 25 nov. 2012.

³⁴² SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz. *Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira: a obra de Éolo Maia*. Minas Gerais: UFMG, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/RAAO-72KNZC>, acesso em 5 nov. 2012.

Em Pernambuco, foi comum o uso dessa expressão nas obras dos jovens arquitetos como Marco Antonio Borsoi e o escritório Arquitetura 4 (Vera Pires, Clara Calábria, Carmem Mayrinck e Lisa Stacishin), todos discípulos de Borsoi. Em suas obras podemos perceber preocupações com a urbanidade e a história, além do uso de elementos prototípicos, como o frontão clássico, e ênfase na expressão das circulações sem recair no formalismo do Pós-Modernismo mineiro (fig.123). O projeto do Centro Administrativo de Uberlândia traz notas pós-modernas as quais podem ter sido apreendidas na convivência com os estudantes, ex-estagiários e o próprio filho do arquiteto, com os quais Borsoi nunca negou que aprendia muito.



Figura 123 - Casa Hilton Gayoso (Vera Pires, Carmem Mayrinck e Lisa Stacishin)
Fonte: Escritório VPRG Arquitetos

A decisão do projeto partiu de um anseio da Prefeitura da Cidade de reunir toda a administração municipal em um único lugar, pois somente o Poder Executivo estava espalhado em 54 prédios diferentes. Então foi proposto um concurso para o Centro Administrativo daquela cidade em 1990. O concurso foi ganho pela equipe formada por Acácio Gil Borsoi, Janete Costa, Marco Antonio Borsoi, Rosa Aroucha e pelo arquiteto Milton Leite, visto que o regulamento exigia a participação de um arquiteto local. A comissão formada por arquitetos, engenheiros e membros da administração municipal julgou a proposta como harmônica, funcional, simples estruturalmente, iluminada e ventilada natural e economicamente.³⁴³

Em 31 de agosto de 1993 foi inaugurado o Centro Administrativo de Uberlândia (CAU) com um **conjunto arquitetônico** com cerca de 26 000 m² de área construída. O conjunto é formado por dois volumes para a Câmara de Vereadores (gabinetes e

³⁴³ Obras realizadas pela Construtora Lourival Parente. Site da Empresa. Disponível em: <http://www.parente.com.br/ub8.html>, acesso em 28/08/2009.

plenário), um volume para o gabinete do prefeito e mais dois volumes para as secretarias, sendo todos os edifícios interligados pela praça externa (fig. 124).

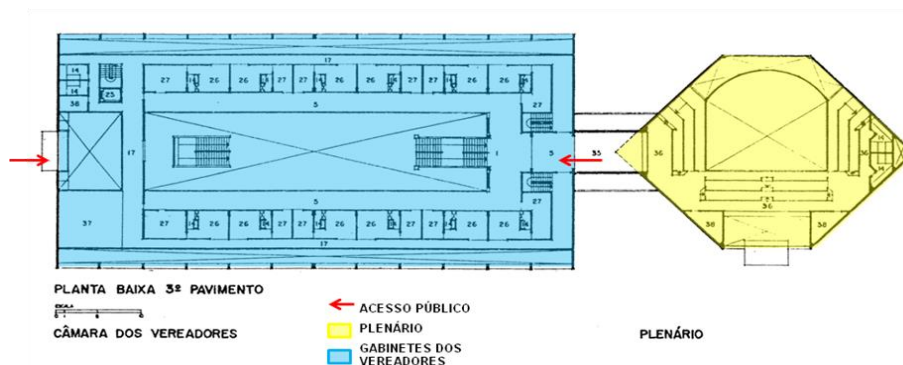


- 1 – Câmara dos Vereadores (Plenário e Gabinetes)
- 2 – Gabinete do Prefeito
- 3 – Secretarias
- 4 – Praça

Figura 124 - Localização do Centro Administrativo de Uberlândia

Fonte: Google.com (editado pela autora).

A Câmara de Vereadores possui o volume do plenário (em amarelo) que é ligado aos gabinetes (em azul) por meio de uma passarela vermelha e possui uma tribuna voltada a praça externa (fig. 125). O bloco dos gabinetes dos vereadores possui dois acessos ao público e um aos vereadores que adentram pelo estacionamento no subsolo do edifício. O volume dos gabinetes possui uma praça interna que liga os gabinetes e dá acesso do povo aos seus vereadores.



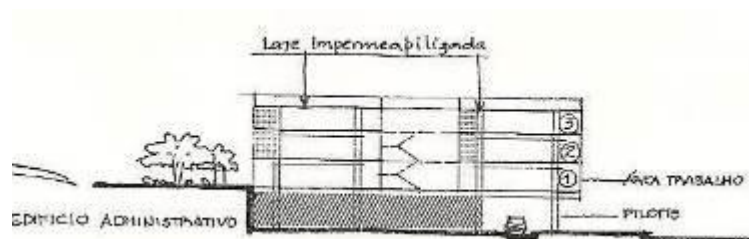


Figura 125 - Planta e corte do Bloco da Câmara de Vereadores
Fonte: Escritório Borsoi Arquitetos Associados, editado pela autora.

O bloco do gabinete do prefeito (em amarelo) é ligado aos blocos das secretarias (em azul) por uma passarela em concreto e vidro e volta-se com uma tribuna para a praça externa onde se encontra um anfiteatro (em laranja) para a população (fig. 126). O bloco de secretarias ligado diretamente ao da prefeitura avança sobre a via e possibilita a chegada ao edifício por uma grande marquise. O edifício possui três pavimentos e é ligado ao segundo bloco de secretarias por uma ponte metálica vermelha. O segundo bloco é maior que o primeiro em área e em pavimentos que são quatro.

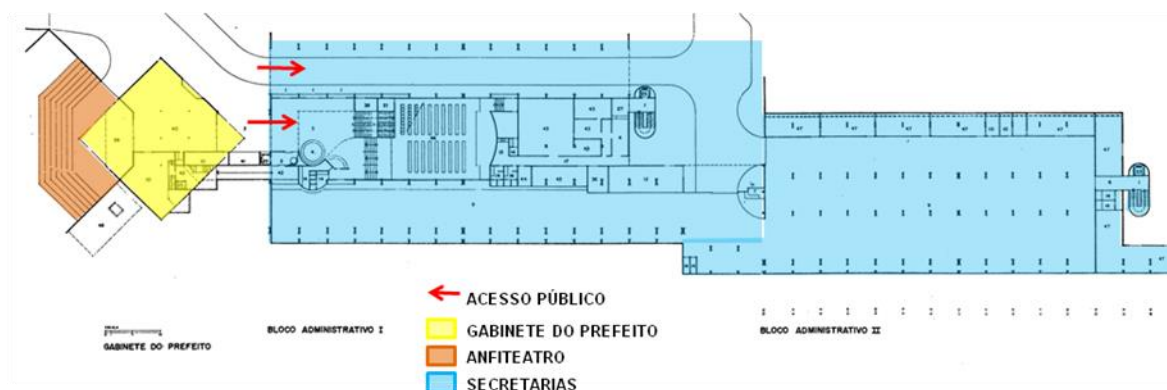


Figura 126 - Gabinete do prefeito, anfiteatro e secretarias.
Fonte: Escritório Borsoi arquitetos associados, editado pela autora.

Volumetricamente, os edifícios foram definidos por tipos: os administrativos e os simbólicos. Os administrativos são os dos gabinetes dos vereadores, na Câmara, e os das Secretarias, na Prefeitura. Nesses edifícios é marcante a verticalidade, uso de elementos de proteção, moldura em concreto armado, alvenaria em tijolos e cobertura em abóbadas de alvenaria armada. Os edifícios simbólicos são os “órgãos de cúpula de cada entidade”, o plenário, na Câmara, e o gabinete do prefeito, na Prefeitura, nesse tipo são definidos volumes de planta hexagonal com tribunas voltadas para praça, identificados pelo seu peso devido à construção em concreto armado e junção com o vidro de cor de azul (fig.127).



Figura 127 - Edifícios administrativos e simbólicos do CAU
Fonte: Amanda Casé (2010).

O sistema construtivo também difere de acordo com a função. Os blocos “simbólicos” foram definidos pelo perímetro em paredes portantes em concreto e coberturas metálicas, garantindo grandes vãos, liberdade na organização espacial e maior caracterização formal. Nos blocos “administrativos” adotou-se o sistema aporticado com balanço ajustado a adequação modular (1,25 x 1,25m) sendo utilizadas partes moldadas no local e partes com elementos pré-fabricados, esquema desenhado e decidido por Borsoi.³⁴⁴ A modulação presente foi a mesma estabelecida para o Ministério da Fazenda de Fortaleza. Como materiais utilizados têm-se, no piso, o uso de seixos (Câmara) e granito e paviflex (Secretarias), nas paredes, a alvenaria de tijolos e no teto, o concreto aparente (Secretarias) ou alvenaria de tijolos armada.

³⁴⁴ BORSOI, Acácio, 2006, p.51.

7.1 Monumentalidade Clássica

O Centro Administrativo de Uberlândia (CAU) tem características que denotam referências a tradição clássica, a partir de organizações espaciais do passado e dos princípios de ordem, simetria, eurritmia, decoro, harmonia e economia.

Uma das **referências** é a organização dos edifícios na Acrópole. Segundo Le Corbusier, o solo da Acrópole é muito acidentado e as diferenças de níveis foram empregadas para constituir plataformas imponentes para os edifícios. O conjunto foi concebido para ser visto de longe, como um bloco, constituindo-se como massas assimétricas de um ritmo intenso.³⁴⁵ Borsoi, assim como no espaço grego, elevou o conjunto do solo para criar ângulos de visadas para os edifícios, os quais são descortinados e vistos dentro de um conjunto (fig. 128). Ainda utilizou da topografia para “determina(r) a posição lógica e equilibrada dos poderes Executivo, Legislativo e Municipal, ligados por uma praça de nível elevado.”³⁴⁶



Figura 128 - Organização do CAU
Fonte: Daniel Nunes (2010)

Essa implantação pitoresca provoca impressões fortes, sendo essas alvo de preocupação pelos gregos. Segundo Choisy, os gregos criaram um método para o itinerário na Acrópole, baseado em três prerrogativas: obter a unidade de impressão fazendo dominar em cada um dos quadros que se sucedem um motivo principal único, dispor de uma

³⁴⁵ LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva. 2006. p.26 e 30.

³⁴⁶ BORSOI, Acácio Gil, 2006, p.50.

maneira geral de vistas de vários ângulos, mas reservar a frente como meio excepcional de impressão e por fim, estabelecer entre as massas um equilíbrio óptico que concilie a simetria dos contornos com a variedade e imprevisto dos detalhes.³⁴⁷

O itinerário do Centro Administrativo parte, assim como no espaço grego, de um acesso pela via de cota de nível mais baixa faz o pedestre subir por escadas ou rampas que são responsáveis pelo descortinar dos volumes (fig. 129). Ao chegar ao nível dos edifícios, percebe-se que todos eles se voltam para a praça externa, como se reverenciassem o povo. Os edifícios somente são vistos de frente quando adentra-se na praça que é o momento máximo de apresentação do conjunto. Foram estudadas as visadas que proporcionaram diversos ângulos que emocionam pela sua riqueza de luz, cor ou forma.



Figura 129 – Impressões da Acrópole e do CAU

Fonte: imagem 1 – Auguste Choisy (1951, p.108), imagens 2 a 4 - Amanda Casé (2010).

Outra referência importante é o Fórum Romano. O acesso ao Centro Administrativo assemelha-se aos jogos compositivos da Acrópole. No entanto, ao adentrar o espaço da

³⁴⁷ CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Victor Leru, 1951, p.228.

praça há grande semelhança com a disposição do Fórum (fig. 130). O Centro Administrativo de Uberlândia se distanciou da cidade, mas criou um lugar onde todos são bem vindos a ficar e debater, todos os edifícios conformam um espaço que serve de encontro da mesma forma que o Fórum na antiguidade. “Desse modo, o projeto procura retomar a idéia de lugar de referência e identidade na vida cívica, cultural e cotidiana da cidade.”³⁴⁸



Figura 130 - A praça e sua configuração
Fonte: Google.com e Amanda Casé (2010)

Cada motivo arquitectónico considerado es simétrico pero está tratado como um paisage donde únicamente se poderam las masas así procede la naturaleza; las hojas de uma planta son simétricas, el árbol es uma masa equilibrada.³⁴⁹

É possível perceber esta mesma impressão que Choisy teve na Acrópole em Uberlândia. O conjunto formado por cinco volumes tem em cada edifício a presença da **simetria**, no entanto a organização dos volumes se adéqua ao terreno e por vezes forma um todo assimétrico (fig. 131). Nos blocos da Câmara de Vereadores há, em planta, um eixo (E1) que guia os dois volumes o qual estabelece a locação das escadas e os eixos dos respectivos blocos. Na fachada é demarcada a simetria dos blocos, no entanto a caixa de escada é responsável por promover variedade na composição.

³⁴⁸ BORSOI, Marco Antonio, 2006, p.50.

³⁴⁹ CHOISY, Auguste, 1951, p.228.

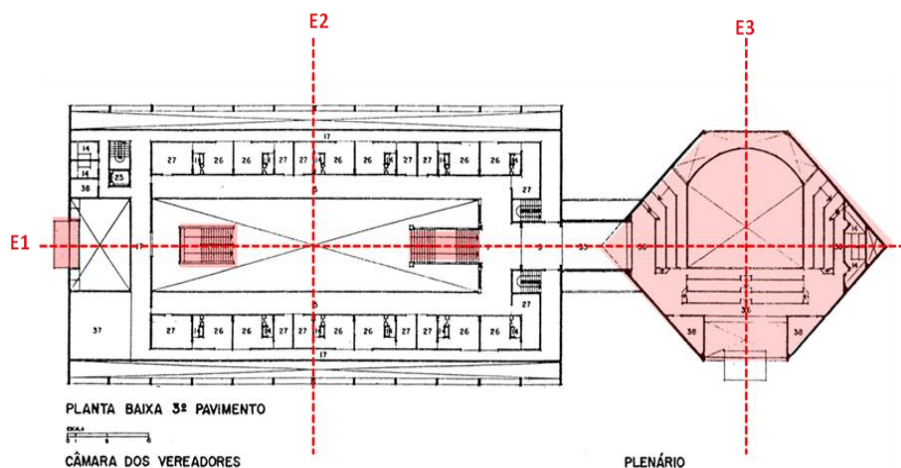


Figura 131 – Simetria na Câmara de Vereadores

Fonte: imagem 1 – Escritório Borsoi arquitetos associados e imagem 2 – Amanda Casé (2010), editados pela autora.

O conjunto da prefeitura é o formado pelo gabinete do prefeito que coroa a composição e pelos dois blocos de secretarias (fig. 132). O conjunto é assimétrico pela declividade do terreno, a organização inicia a partir do eixo de simetria do volume do gabinete (E1) que o liga ao primeiro volume de secretarias em seguida o segundo volume de secretarias é ligado ao primeiro a partir do eixo da alvenaria do primeiro (E2). Isoladamente, cada volume tem seu eixo de simetria.

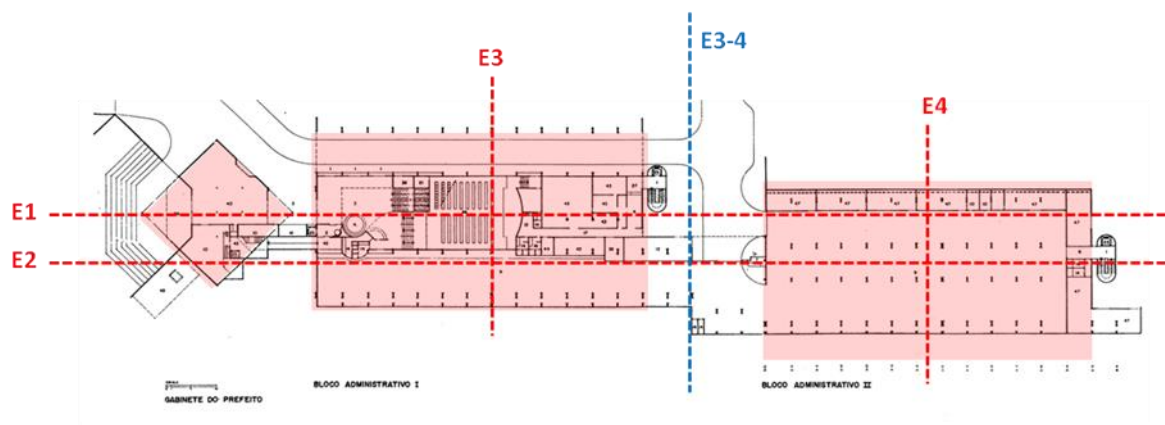




Figura 132 - Simetria na Prefeitura

Fonte: imagem 1 – Escritório Borsoi arquitetos associados e imagem 2 – Google maps, editados pela autora.

A **ordem** concede escala e significado à fachada representando a hierarquia dos espaços, conforme argumentou Colquhoun. No Centro Administrativo houve a constituição de duas ordens, uma na Câmara de Vereadores e outra nas Secretarias (fig. 133). No bloco dos gabinetes dos vereadores, a primeira ordem foi formulada pela presença do sistema viga-pilar associado aos *brises* metálicos azuis. Conforme visto em outros edifícios públicos de Borsoi, o arquiteto associou muitas vezes a função estrutural com a de proteção solar, formulando os *brises*-pilares os quais definiam a imagem clássica do edifício. A ordem formulada para esse edifício segue o mesmo princípio, mas se diferencia pela separação dos elementos estruturais do de proteção.

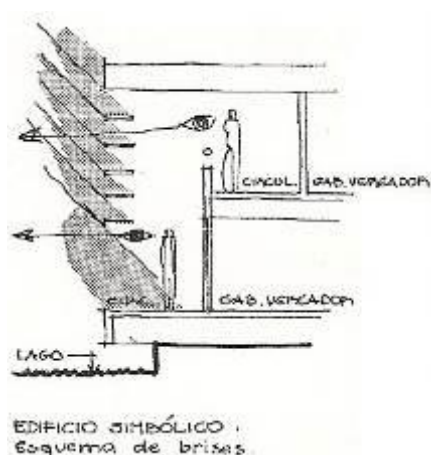


Figura 133 – 1º Ordem, a da Câmara de Vereadores (coluna-superestrutura).

Fonte: imagem 1 – Amanda Casé (2010) e imagem 2 – Acácio Borsoi (2006, p.50)

Outra qualidade da ordem é sua capacidade de organizar a composição mediante a relação entre as partes. Nessa primeira ordem, percebeu-se essa relação na fachada quando foram marcadas no pilar as dimensões das placas em concreto, medidas essas

relacionadas com a inserção do guarda-corpo vermelho e dos *brises*. *Brises* esses que definem um módulo de 4 subdivisões por unidade, mesma medida das esquadrias do subsolo (fig. 134). Essas relações tornam possível a inserção da escala humana na obra a partir da qual o homem a entende.



Figura 134 - Ordem na Câmara de Vereadores (relação entre as partes e escala)
Fonte: Amanda Casé (2010).

A outra ordem presente no Centro Administrativo é a dos blocos da Secretaria a qual foi concedida a partir da modulação das esquadrias (fig. 135). As esquadrias dimensionaram a fachada e permitiram que se entendessem as relações de altura e comprimento da edificação. Essa relação entre as partes foi gerada por uma retícula de 1,25 x 1,25 m em que as esquadrias foram relacionadas numericamente a partir dela.



Figura 135 - Ordem nas Secretarias
Fonte: imagem 1 – Daniel Nunes (2010) e imagem 2 – Acácio Borsoi (2006, p.51).

A ordem esteve presente no Centro Administrativo por meio de duas organizações moduladoras, o sistema viga-pilar e *brises* na Câmara de Vereadores e as esquadrias reticuladas no bloco das Secretarias. As duas foram reguladas por uma medida, o módulo, que promoveu a humanização da obra a partir da escala.

A **eurritmia** foi uma característica marcante no projeto. Esse conceito foi responsável por garantir a unidade da obra e também facilidade na construção. Borsoi utilizou nesse projeto, assim como em Fortaleza, a Coordenação Modular a qual empregou uma técnica que relacionava as medidas de projeto com as medidas modulares por meios de um reticulado de referência que de 1,25 x 1,25 m.³⁵⁰

Na obra, o volume dos gabinetes dos vereadores tem ritmo, em planta, por meio de uma malha de 1 x 1 m e definida em 2:8:2 módulos. Sendo os 2,00 m de circulação e os 8,00 m dos vazios e salas dos vereadores (fig.136). Nos edifícios das Secretarias o ritmo foi provido por meio de uma solução aporticada com os vãos de 5,00 x 10,00 m e um balanço de 2,5m. Na Câmara, o ritmo foi percebido na fachada e proporcionou na circulação exterior o passeio ritmado modulado pela sombra da estrutura. Nas Secretarias, o ritmo foi sentido somente no interior pela marcação dos pilares que sacam da alvenaria.

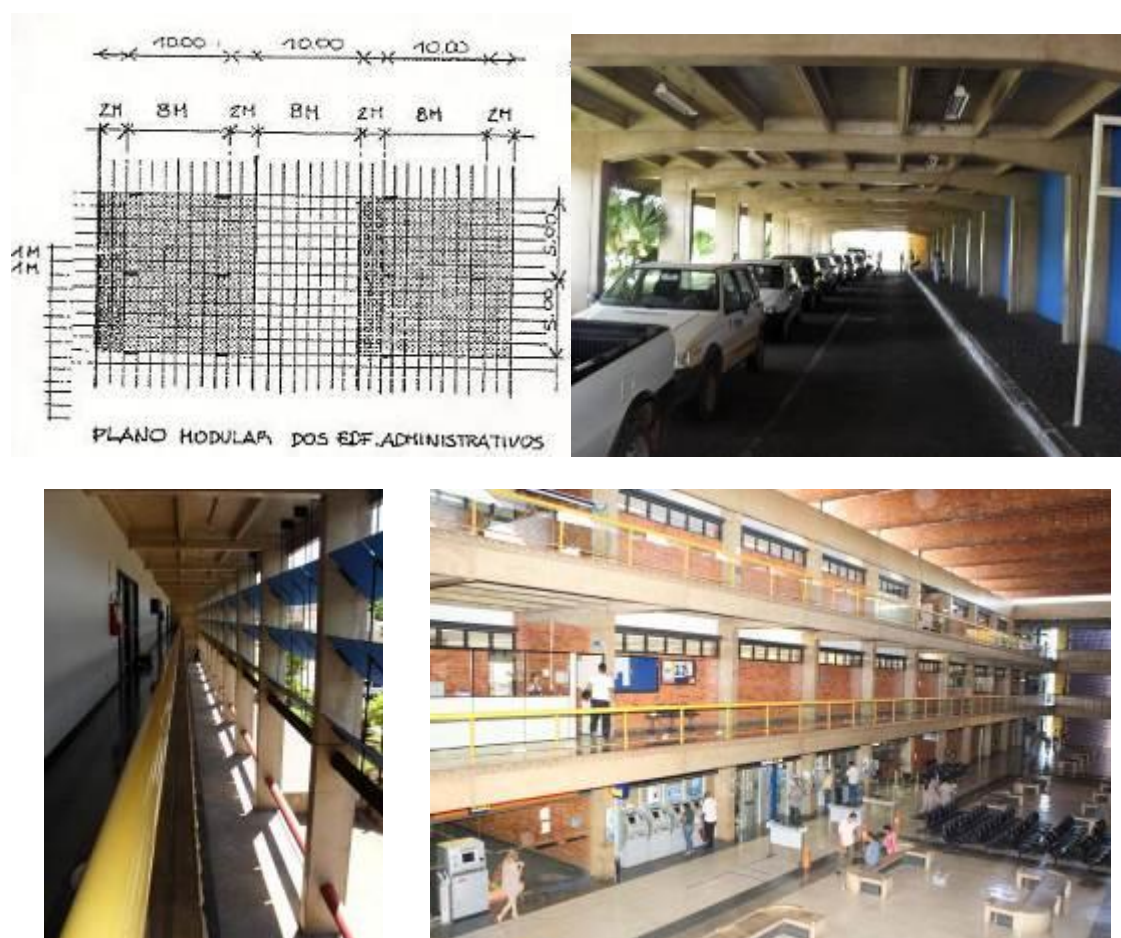


Figura 136 - Ritmo na Câmara e na Secretaria

Fonte: imagem 1 – Escritório Borsoi Arquitetos associados, imagens 2 e 3 – Amanda Casé (2010) e imagem 4 – Daniel Nunes (2010).

³⁵⁰ BORSOI, Acácio, 2006, p.51.

Como já explicado no capítulo 2, o ritmo, segundo Le Corbusier, pode ser de igualação quando se é simétrico e repetido, de compensação quando se há um jogo de contrários que se equilibram, e de modulação quando se desenvolve de uma criação plástica inicial. No Centro Administrativo se têm dois tipos de ritmo, o de igualação nos blocos administrativos e o de compensação no conjunto (fig. 137).



Figura 137 - Ritmo de compensação no CAU

Fonte: Google.com, acesso em 26 nov. 2012.

A **proporção** advém da harmonia da estrutura, a qual foi alcançada nessa obra por meio da definição de uma modulação que guia todos os edifícios e garante a unidade da obra. Conforme argumentou Marco Antonio, a estrutura “associ(ou)-se aos parâmetros de escala, modenatura, policromia e definição dos detalhes para sintetizar o caráter de uma obra de arquitetura.”³⁵¹

O **decoro** ou caráter tem por objetivo expor a concordância das partes com o todo e a adequação dos ornamentos e materiais. Essa obra possui, baseando-se na classificação de Egbert, o caráter geral e o específico. O caráter geral esteve presente na implantação do conjunto elevado pela praça e acessos guiados por escadas e rampas, ambos elementos prototípicos de edifícios públicos.

O caráter específico foi identificado, nessa obra, pelas referências ao lugar e materiais de construção. O conjunto é organizado mediante entendimento da topografia, conforme explicou Frampton, o ambiente por meio de seu terreno pode tornar-se “a essência da

³⁵¹ BORSOI, Marco Antonio, 2006, p.50.

produção arquitetônica” e sugerir “novos princípios e métodos que podem ser considerados para o projeto”³⁵².

O projeto de Borsoi e equipe se inseriu pousando no terreno, amoldando-se as suas curvas de nível, contudo reforçou o promontório existente para criar uma praça (fig. 138). Devido ao declive do terreno, Borsoi, unido ao paisagista Burle Marx, criou os acessos ora em rampas que levam a espaços de recepção e/ou conexão com a praça. Há o desejo de criar uma *promenade*, de criar recintos e lugares de encontro. Como exemplo tem-se a criação de recintos com mobiliário desenhado exclusivamente para estes.



Figura 138 - Topografia no CAU
Fonte: Amanda Casé (2012).

A topografia tornou possível a realização do estacionamento subterrâneo e também de espaços diferenciados, a exemplo do primeiro edifício de secretarias da Prefeitura que se lançou a via e criou uma marquise de chegada que também funciona como estacionamento (fig. 139). Solução muito parecida com a que Le Corbusier adotou na *Unité d'Habitation de Marseille* para função diferente.

³⁵² GREGOTTI *apud* FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture: The poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Ed. Mit Press, 1995, p.8.



Figura 139 - Bloco de Secretarias e Unité de Marseille

Fonte: imagens 1 e 2- Amanda Casé, imagem 3 - archidialog.com, acesso em 26 nov. 2012.

Os materiais de construção tiveram duas funções importantes a fim de promover decoro ao edifício. Primeiramente, foram responsáveis por conceder identidade a cada instituição, do ponto de vista funcional e simbólico, classificando os edifícios em simbólicos e administrativos (imagem 1- fig. 140). No segundo momento, os materiais de construção puderam representar a verdade e transparência necessária aos edifícios públicos e com isso sua conveniência ao tipo. O concreto demonstrou ser pré-moldado, a abóbada em tijolos foi deixada aparente assim como a alvenaria realizada desse mesmo material e o piso em seixos, assim como nas outras obras (imagem 2-fig. 140).

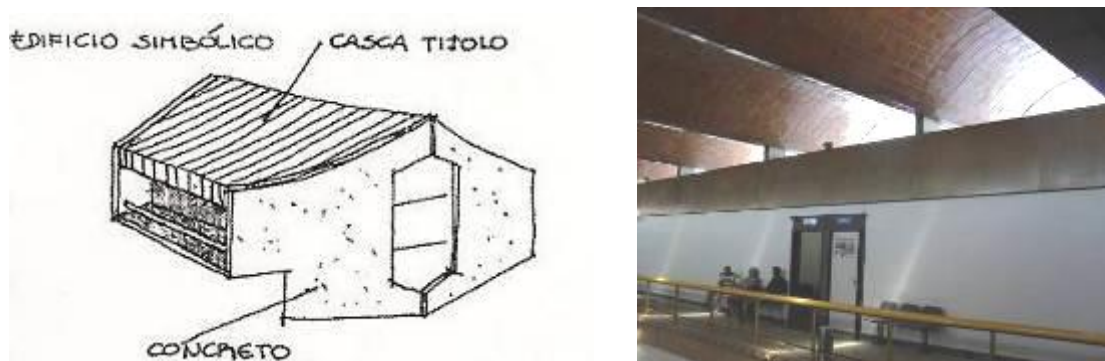


Figura 140 - Uso dos materiais como simbologia

Fonte: imagens 1– Escritório Borsoi arquitetos associados e imagem 2 – Amanda Casé (2010).

Por fim, ainda remetendo-se ao decoro. Conforme explicou Alberti, o ornamento seria um dos elementos que demonstraria a diferença de um tipo de outro. Na obra do Centro Administrativo, o detalhe que já era pensado na obra do arquiteto explodiu em poesia e tornou-se um belo ornamento. Segundo Marco Antonio Borsoi, enquanto “os arquitetos aboliram o ornamento, naquele momento ele estava o redescobrimdo por meio de Carlo Scarpa e Frank Lloyd Wright”³⁵³.

³⁵³ BORSOI, Marco Antonio. *Entrevista*, Recife (PE), 27 ago. 2010.

Os detalhes ornamentais foram pensados aliando beleza e função. Nos volumes das Secretarias, foi criado um detalhe que tem como função ser uma proteção para as esquadrias no qual o arquiteto criou um ornamento em pré-moldado de concreto para arremate (fig. 141). Para dar unidade ao conjunto o ornamento foi colocado nos outros edifícios, por exemplo, no plenário.

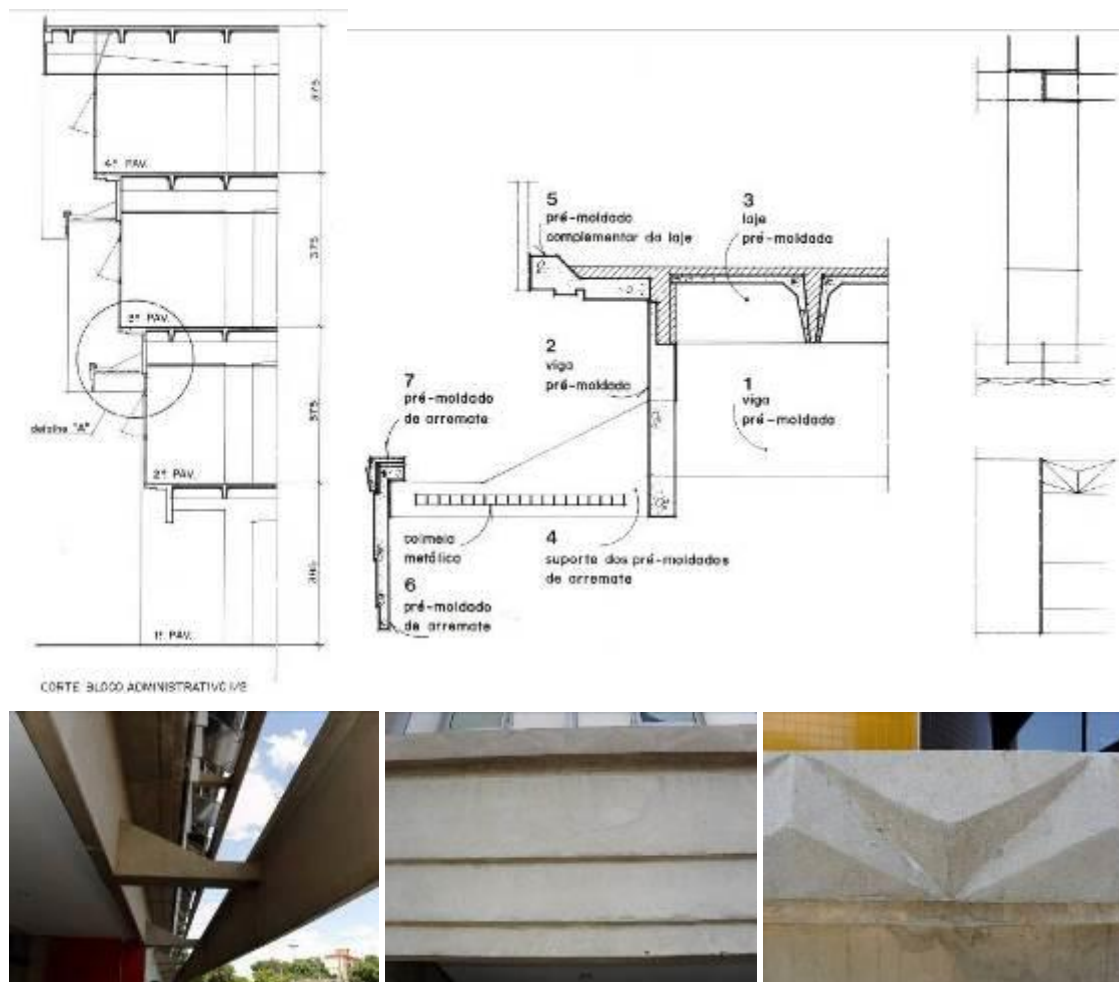


Figura 141 - Detalhe ornamental do CAU

Fonte: detalhes 1 e 2 – Escritório Borsoi arquitetos associados, imagens – Amanda Casé (2010).

Como já foi dito, o detalhe na obra estava em todos os níveis e articulada em diferentes dimensões da obra, o exemplo do zelo do arquiteto esteve na escada presente no primeiro bloco de Secretarias. A escada está fixada ao teto, é helicoidal e foi construída com tubo de aço carbono, degraus em chapas metálicas autoportantes dobradas (fig. 142). A escada atende a três andares e o tubo central de sustentação no térreo funciona como luminária no balcão da recepção, esse foi só mais um exemplo do preciosismo da equipe.

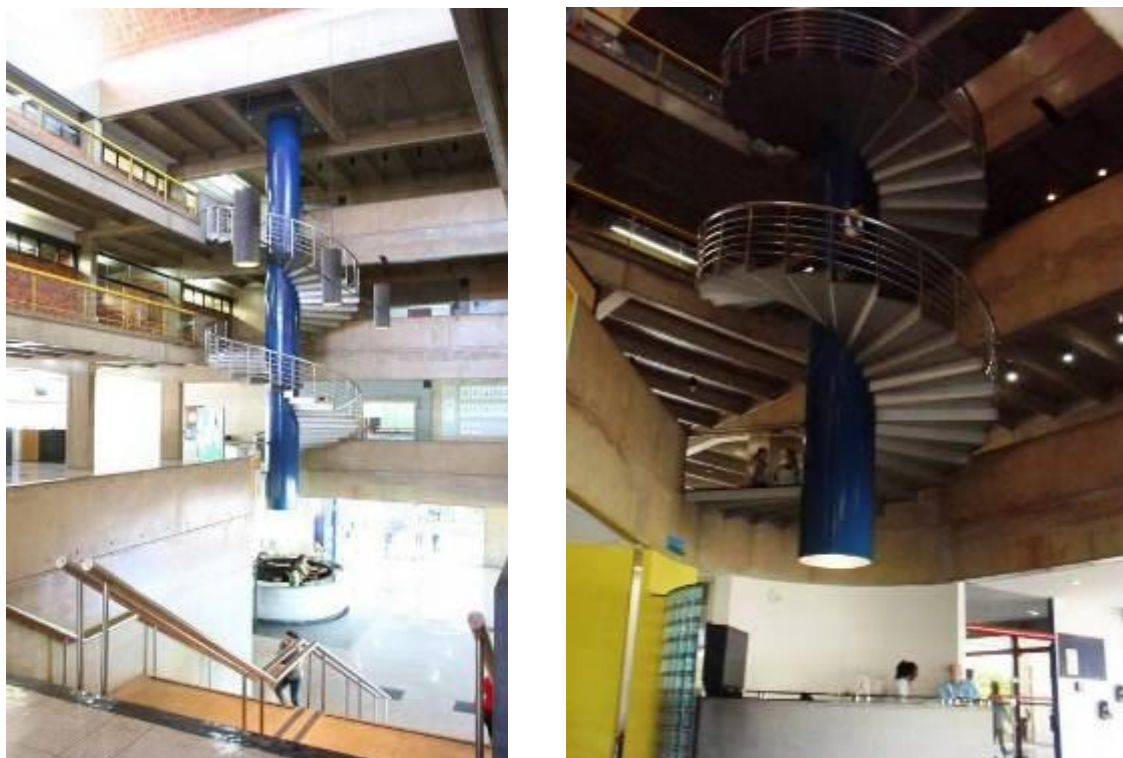


Figura 142 - Detalhe da escada no CAU
 Fonte: Daniel Nunes (2010) e Amanda Casé (2010)

É importante esclarecer que o casamento arquitetônico entre os profissionais Acácio Gil Borsoi e Janete Costa foi fundamental em todas as obras. Parte dela a compreensão da arquitetura em sua totalidade e a representação nos detalhes de toda a essência captada. Assim, a ambientadora criou um mobiliário diferenciado nas praças de cada órgão (imagens 1 e 2 – fig. 143). As esquadrias executadas nos blocos de atendimento das secretarias são de uma beleza, dinamicidade, leveza e zelo imensurável (imagens 3 e 4 – fig. 143). Sua intervenção estava presente em todos os lugares, como exemplo tem-se o poste de iluminação voltado para a tribuna do prefeito (imagem 5 – fig. 143).





Figura 143 - Detalhes do CAU
Fonte Amanda Casé (2010).

Sendo a **economia** entendida por Vitruvius como a escolha adequada dos materiais e do local de construção, assim como a noção de custo de obra. No Centro Administrativo a economia foi alcançada através das decisões construtivas. A concepção preliminar do conjunto previa um sistema construtivo convencional de estruturas moldadas *in loco*, contudo foi modificado para um sistema misto com ênfase na pré-fabricação em canteiro pela prática da Construtora nesse sistema.

7.2 Nova Monumentalidade

Podemos afirmar que o Centro Administrativo de Uberlândia é um conjunto que responde às necessidades tipológicas e projetuais de um edifício monumental moderno. O conjunto alcançou essa característica devido a seu caráter simbólico, pela utilização dos materiais e pelas formas que emocionam.

O **simbolismo** necessário a um edifício público foi alcançado por meio das composições clássicas. Desde sua implantação que respeitou o sítio, a organização volumétrica por meio de referências a Acrópole e ao Fórum, a constituição de uma praça cívica, edifícios que apresentam o decoro necessário a instituições públicas por meio dos novos materiais.

O concreto, o vidro e o aço são utilizados nessa obra associados a materiais como a pedra, o tijolo e a alvenaria armada do teto. Essa união do tradicional e moderno garante um **caráter nobre à obra**, pois eles são usados no seu estado bruto, expressando a verdade dos materiais. Há no concreto a marcação do seu método construtivo, no vidro

o destaque da cor azul, o aço é pintado de vermelho como forma de marcar sua função, acesso e conexão. Cores primárias aplicadas sobre alguns volumes específicos fazem estes se destacar diante das grandes superfícies cinza de concreto, provendo orientação ao usuário (fig. 144).



Figura 144 - Uso dos novos materiais
Fonte: Amanda Casé (2010).

A equipe de arquitetos utilizou de formas básicas da geometria para **fascinar** o homem comum. Pois, segundo Le Corbusier, “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz” e que “os cubos e os cilindros dentre outras formas são as grandes formas primárias que a luz revela bem” ³⁵⁴. Os edifícios administrativos utilizaram o prisma retangular e os edifícios simbólicos um prisma hexagonal e emocionaram pela força das linhas e a marcação das arestas (fig. 145). Destacam-se ainda os volumes das circulações que sacaram dos volumes e ganharam expressão. Para reforçar as formas, Borsoi utilizou a policromia, como o amarelo para as circulações verticais e o vermelho para as horizontais.



Figura 145 - Volumetria do CAU
Fonte: Daniel Nunes e Amanda Casé (2010).

³⁵⁴ LE CORBUSIER, 1994, p.13.

O **centro cívico** foi formado pela praça externa que liga todos os volumes do Centro Administrativo, que segundo Borsoi “transmite a imponência e o caráter monumental necessários ao conjunto, permitindo a visualização integral e a hierarquia dos blocos, do entorno da silhueta da cidade” (fig. 146).³⁵⁵ De acordo com o VIII CIAM, o centro cívico deve ser um local seguro de automóveis e Borsoi pensou o mesmo quando disse em sua justificativa de proposta que a “área (é) calma e livre do tumulto urbano, exclusivamente para pedestres servirá para uma série de atividades compatíveis com os poderes ali instalados.”³⁵⁶



Figura 146 - Centro Cívico
Fonte: Escritório Borsoi arquitetos associados.

O caráter cívico ainda esteve presente em cada edifício administrativo por meio de suas praças internas (fig. 147). No edifício dos gabinetes dos vereadores, a praça pela qual eles acessam possui lugar de convivência com assentos projetados por Janete Costa. Nos edifícios das secretarias, a praça interna, além de lugar de encontro, é o local de atendimento a população para onde todas as secretarias estão voltadas.



Figura 147 - Praças Internas da Câmara e da Secretaria
Fonte: Welton Neves e Daniel Nunes (2010).

Nesse projeto também há a **integração dos profissionais e das artes** (fig. 148). A participação dos arquitetos Acácio Gil Borsoi e Janete Costa era constante na obra como

³⁵⁵ BORSOI, Acácio Gil, 2006, p.50.

³⁵⁶ BORSOI, Acácio Gil, 2006, p.50.

o arquiteto e a ambientadora, o paisagismo foi de Simone Miralha Novais e consultoria de Burle Marx; no acesso ao estacionamento dos vereadores e no auditório no volume das secretarias se encontram painéis em azulejos que possuem o mesmo desenho do ornamento em pré-moldado em concreto e utiliza as cores primárias na composição (autor não identificado).



Figura 148 - Praça Interna da Câmara e Painel de Azulejos do auditório
Fonte: Amanda Casé

O paisagismo intensificou o valor monumental da obra. O projeto consta de uma praça cívica e jardins, os quais são regulados por um traçado geométrico composto em plataformas. Há uma intenção de criar um trajeto que estimula os sentidos e a percepção, o descortinar a paisagem aos poucos, a cor do piso definido pelas pedras e seixos e a inserção do espelho d'água garantiram uma diversidade de sensações (fig. 149).





Figura 149 - Paisagismo no Centro Administrativo
Fonte: Google maps (2012)

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

A construção do Centro Administrativo de Uberlândia marcou um período de desenvolvimento da cidade, marcando a expansão e advento de novas marcas para a região. A implantação do conjunto permitiu que se estabelecesse um vetor de expansão, inaugurando uma nova era e uma nova área, onde foram incorporados grandes edificações como o Center Shopping e o Carrefour, configurando assim seu valor de rememoração.

Como monumento histórico localizado no tempo e espaço, a construção do Centro Administrativo marcou um modo de fazer da Construtora Lourival Parente, a pré-fabricação em concreto foi assimilada desde o Palácio da Justiça (1972), de modo artesanal, até a realização do Centro Administrativo com toda a acuidade herdada dos trabalhos anteriores. Edifício-símbolo de um tempo, o conjunto foi inserido, em 2007, por meio de inventário, como bem participante do Acervo Cultural de Uberlândia (ver inventário em Anexo - pag. 221).³⁵⁷

Seu valor artístico foi definido pelas referências clássicas e modernas. A tradição adveio da inserção cuidadosa no terreno, o esmero pela *promenade* e descortinar dos edifícios, o desejo de criação de uma praça cívica, o desenho guiado pela simetria dos edifícios e equilíbrio do conjunto, o estabelecimento de dois sistemas de ordem que se relacionam, a modulação garantindo o ritmo, a conveniência do público por meio dos materiais de construção e detalhes e o respeito a economia.

³⁵⁷ Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais – MG. Disponível em: http://www.uberlandia.mg.gov.br/uploads/cms_b_arquivos/5504.pdf, acesso em 27 nov.2012.

O valor de arte moderno se estabeleceu pela liberdade formal e figurativismo em voga no país, que podemos perceber, por exemplo, em obras de Podestá. Nota-se nas obras Escola Cachoeiro do Vale (1984) e no Museu de Mineralogia (1985-92, parceira com Éolo Maia) o uso de ornamentos e manipulações históricas, como uso do frontão, geometrias decompostas, uso das cores primárias e pluralidade de materiais, ênfase nas circulações e espaço intermediários e composição de vistas (fig.150).



Figura 150 - Escola Cachoeiro do Vale e o Museu de Mineralogia

Fonte: Escritório Silvio E. de Podestá Arquitetura (In <http://www.podesta.arq.br/index.php/projetos-e-obras?start=30>, acesso em 27 nov. 2012).

No Centro Administrativo, seja influenciado pelos seus estagiários seja pela produção nacional naquela época, o arquiteto Borsoi utilizou de notas pós-modernas. Na fachada noroeste da Câmara de Vereadores, nota-se o uso das cores e a marcação das circulações com ênfase na diversidade volumétrica e material, no acesso do plenário aos gabinetes há uma ponte metálica vermelha, no acesso entre os andares de gabinetes saca o prisma em cerâmica amarelo (imagem 1 e 2 – fig. 151). Há a presença do ornamento por meio do pré-moldado em concreto com desenhos triangulares realizando o acabamento das lajes de piso (ver imagem 141 na pag. 187). Na fachada oeste, a abertura definida segue uma geometria complexa baseada em quadrados (imagem 4 – fig. 151).



Figura 151 - Notas pós-modernas nas Fachadas da Câmara de Vereadores
Fonte: Amanda Casé (2010).

No interior da Câmara, essas geometrias complexas dominaram a composição. Nas circulações entre os gabinetes voltadas para a praça interna têm um grande painel amarelo recortado com um fundo azul e guarda-corpo vermelho (imagens 1 e 2 - fig.152), abaixo desse painel tem uma escada vermelha com guarda-corpo amarelo (imagem 3 – fig.152) e paralelo ao painel tem o guarda-corpo de outra escada que é composto pela mesma forma recortada (imagem 4 – fig. 152).

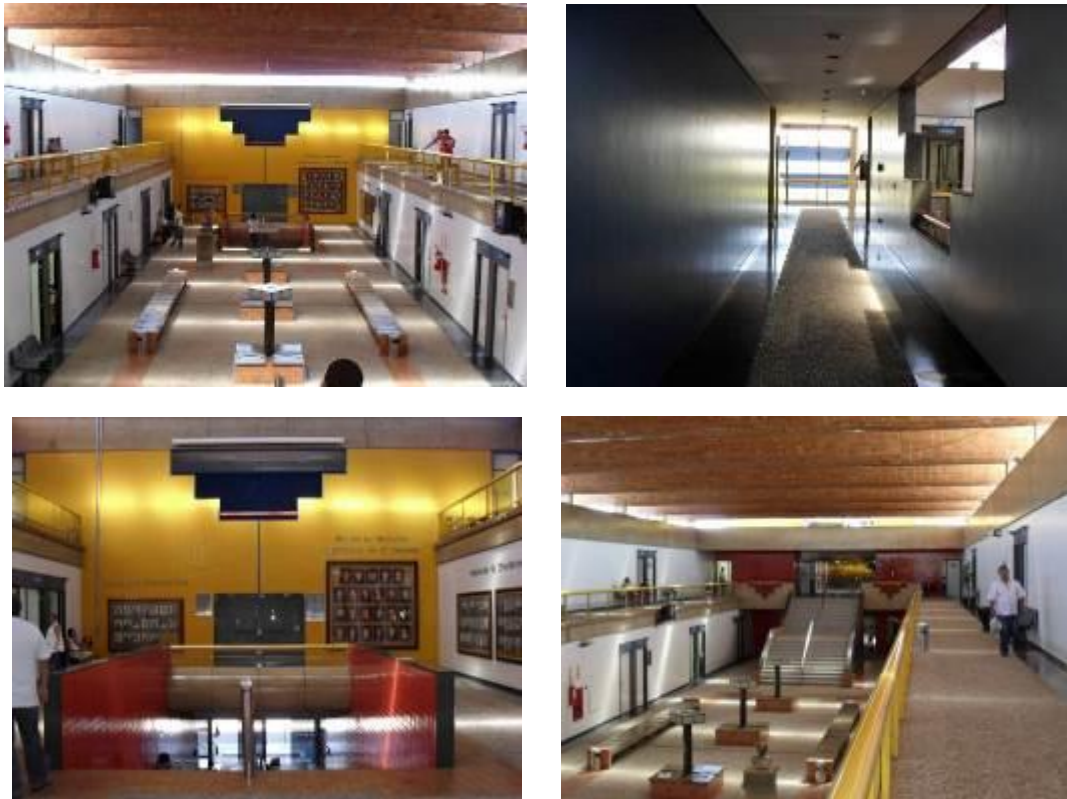


Figura 152 - Circulações e geometrias complexas na Câmara
Fonte: Amanda Casé (2010)

Nos volumes das Secretarias, as empenas são recortadas conforme essa mesma geometria complexa que também está presente no paisagismo entre os blocos (imagens 1 e 2 – fig. 153). Há destaque para o espaço de transição, definido por passarelas, a primeira, entre o gabinete do prefeito e a primeira secretaria, é definida pelos *brises* em concreto e vidros azulados, e a segunda, entre as secretarias, é em metal e vermelha (imagem 3 - fig. 153). Ainda como espaços de transição, foram criados recintos com bancos tornando-se um estar para população (ver imagem 138 na pag.185).



Figura 153 - Geometrias complexas e espaços de transição na Prefeitura
Fonte: Amanda Casé (2010).

No interior das Secretarias, o destaque são as circulações. Destacadas pelas cores primárias e/ou pelo design elas são responsáveis por orientar o visitante na instituição.

As cores são estabelecidas pela orientação, as de aceso vertical são azuis ou em amarelo, se relacionando com os guarda-corpos da mesma cor, em acessos horizontais, entre os blocos, são em vermelho (fig. 154).

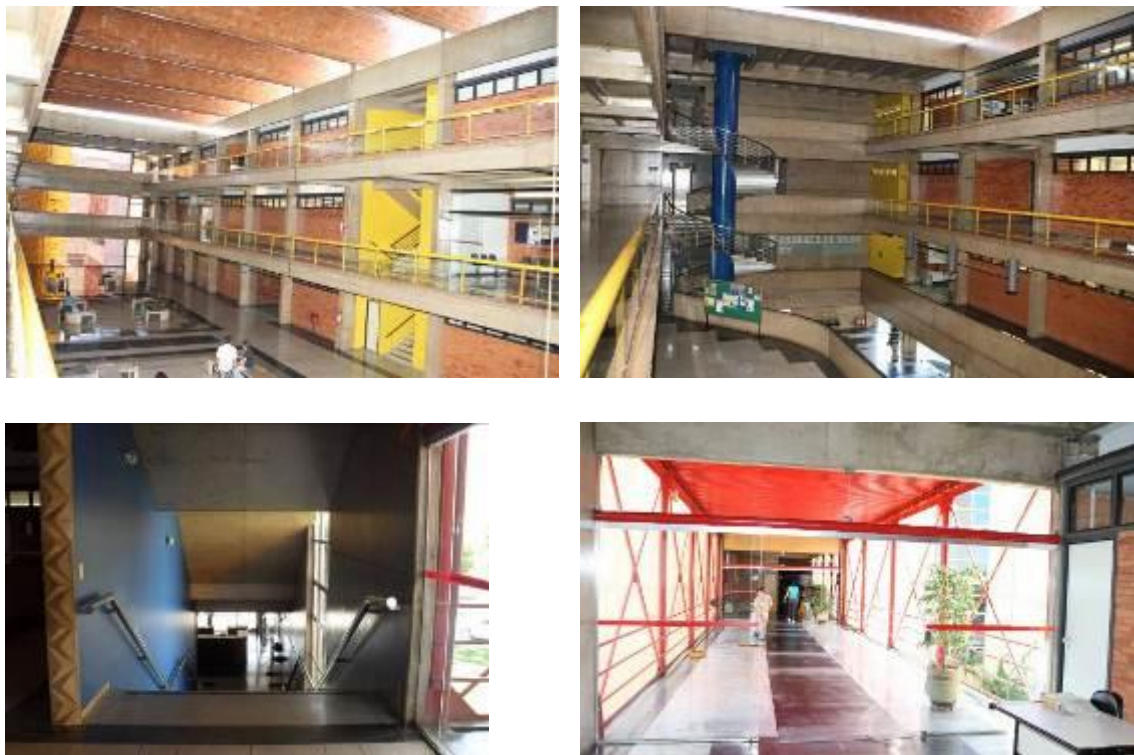


Figura 154 - Circulações nas Secretarias

Fonte: imagens 1 e 2 – Daniel Nunes e imagens 3 e 4 – Amanda Casé (2010).

Como se estudou, os edifícios do Centro Administrativo possuem alguns elementos que os identifica com o pós-modernismo mineiro. Além de simbolizar essa arquitetura pós-moderna, o seu valor artístico advém também de sua reflexão sobre a nova monumentalidade. De acordo com as sugestões formuladas por Giedion e et al, o Centro Administrativo satisfaz a condição de monumento moderno por materializar-se como símbolo de sua sociedade e de uma época, por expor a nobreza dos novos materiais, por emocionar por meio de “volumes puros sob a luz” e por integrar as diversas artes na realização de uma praça cívica.

Segundo Marco Antonio, “a concepção destaca a forte intenção com o sítio de implantação, o condicionamento ambiental, a construtividade material e a expressão arquitetônica”³⁵⁸. Devido essas características associadas às simbólicas, a análise do Centro Administrativo de Uberlândia concluiu que ele é um monumento pelo seu valor

³⁵⁸ BORSOI, Marco Antonio, 2006, p.49.

de rememoração (de um período de desenvolvimento do município), histórico (de uma obra realização de um saber fazer construtivo e por ser entendido como um bem para sua sociedade) e artístico (por meio de referências clássicas e pós-modernas e a realização de um monumento moderno).

	MONUMENTALIDADE		
	VALORES		
	Rememoração	Arqueológico/Histórico	Estético/Artístico
MEIOS	Marco da expansão e desenvolvimento da cidade	Concretização de uma técnica construtiva pela Construtora Lourival Parente	Uso dos princípios clássicos: referências arquitetônicas (Acrópole e Fórum) e compositivas
	Elementos da Arquitetura Pós-Moderna	Classificado como bem do Acervo Cultural de Uberlândia.	Uso da expressão pós-moderna nacional ou regional (Pós-modernismo)
			Constituição de um monumento moderno

Tabela 5 – Monumentalidade, segundo Choay e Riegl, do Centro Administrativo de Uberlândia
Fonte: Amanda Casé

CONCLUSÃO

A partir do que fora explicitado, chegamos à conclusão que houve a permanência da fórmula da Monumentalidade brasileira, princípios clássicos mais arquitetura moderna, surgida no edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro. Por meio da obra pública de Borsoi, pontua-se que lugares distantes dos pólos difusores da Arquitetura Moderna e da discussão da Monumentalidade continuaram a difundir essa fórmula.

A tradição clássica tomou como referência monumentos como o Parthenon, o Fórum romano e, mais especificamente, a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Neles foram compreendidos a força da cerimonia necessária a um espaço público e que existem elementos que carregam em si esse símbolo de poder, por isso nota-se como elementos prototípicos presentes a colunata (fig.155) e escadarias/rampas (fig. 156) para marcar a transição rua-edifício, o uso das demais artes para representação das instituições, a tribuna sendo um dos principais elementos e, principalmente, o entendimento projetual de demarcar que aquele espaço é diferenciado, pois representa uma sociedade e seu desejo de imanência perante as outras comunidades e às gerações seguintes.



Figura 155 – Colunata do Palácio da Justiça(PI), da Assembléia Legislativa (PI) e da Câmara Municipal de Uberlândia (MG)

Fonte: Amanda Casé (2010).



Figura 156 – Escadas do Palácio da Justiça(PI), da Assembléia Legislativa (PI), rampa da Câmara Municipal de Uberlândia (MG) e escada do Ministério da Fazenda de Fortaleza (CE)

Fonte: Amanda Casé (2010).

A simetria absoluta sendo “a repetição exata e invertida de um grupo de elementos arquitetônicos em relação a um eixo”³⁵⁹ esteve presente, na maioria dos edifícios, em planta, como no Ministério da Fazenda de Fortaleza no Centro Administrativo de Uberlândia (fig. 157). A simetria relativa entendida como o “feliz equilíbrio entre massas e a harmonia das partes de um edifício com seu conjunto”³⁶⁰ foi utilizada nas fachadas, nas quais o arquiteto por meio da estrutura, manipulou a sombra e o ritmo, como nas fachadas do Ministério da Fazenda de Fortaleza, na Assembleia Legislativa do Piauí e na Câmara de Vereadores de Uberlândia (fig. 158).

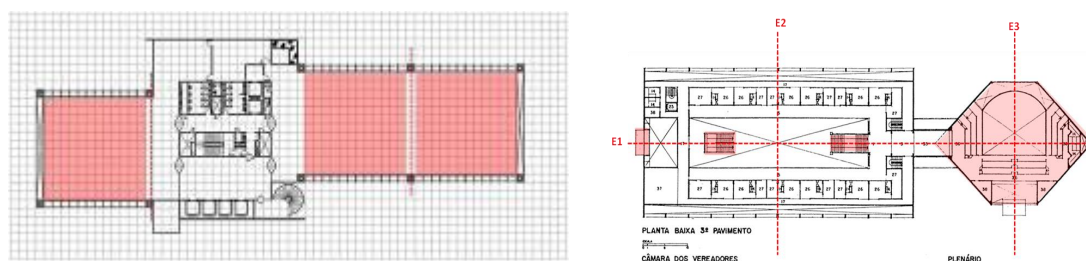


Figura 157 – Planta-tipo do Ministério da Fazenda (CE) e da Câmara Municipal de Uberlândia (MG)
Fonte: imagem 1 – Dto. De Engenharia do Ministério, imagem 2 – Escritório Borsoi e Arquitetos Associados.

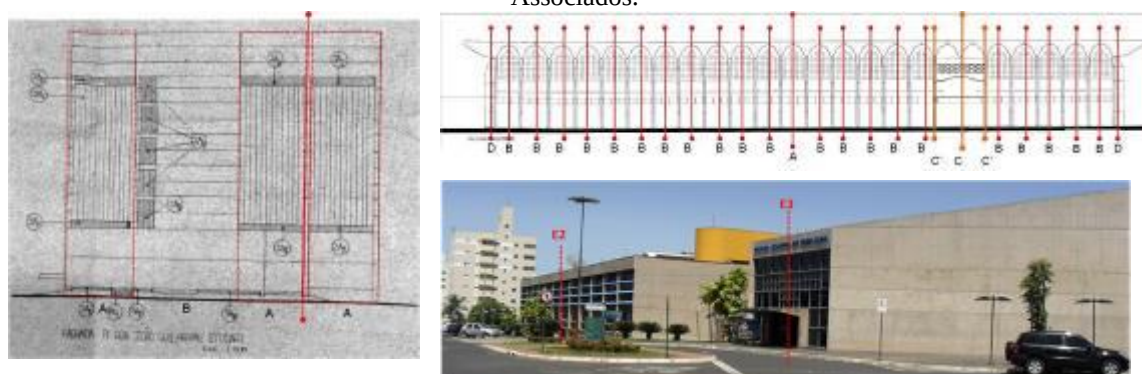


Figura 158 – Fachadas do Ministério da Fazenda (CE), da Assembleia Legislativa (PI), e da Câmara Municipal de Uberlândia (MG)

Fonte: imagem 1 – Dpto. De Engenharia do Ministério, imagem 2 – Escritório Borsoi e Arquitetos Associados, imagem 3 – Amanda Casé (2010 - todas editadas pela autora)

A **ordem** organizou as obras por meio de suas três qualidades: a relação entre as partes, o estabelecimento de um módulo, o qual foi expresso de duas maneiras: ora um simbólico e outro estrutural (como no Palácio e na Assembleia) ora estrutural (como nos demais edifícios) e, por fim, a escala humana, concedida na edificação por meio da

³⁵⁹ “La symétrie est la répétition exacte et renversée par rapport à un axe, d’un groupement compose de membres architectoniques [...]”. LURÇAT, Andre, op.cit., p.119.

³⁶⁰ LURÇAT, Andre, op.cit., p.119.

marcação das fôrmas na estrutura (comum a todas as obras) ou pela marcação do módulo na fachada (no Ministério de Fortaleza) (fig.159).



Figura 159 – Colunata do Palácio da Justiça (PI), da Assembléia Legislativa (PI), e painel de modulação do Ministério da Fazenda de Fortaleza (CE)
Fonte: Amanda Casé (2010 e 2012)

O **ritmo** foi concedido pela modulação, o qual foi marcado pelo jogo de luz e sombra. A coordenação modular foi a técnica mais utilizada por Borsoi, em que na maioria das vezes, escolhia a malha 1,25 x 1,25. Essa malha foi utilizada no Centro Administrativo de Uberlândia, mas sua realização foi no edifício-sede do Ministério da Fazenda de Fortaleza, onde além do sistema estrutural, a ambientação e o paisagismo (fig.160) foi regido pela malha.



Figura 160 – Colunata do Palácio da Justiça (PI), da Assembléia Legislativa (PI), e painel de modulação do Ministério da Fazenda de Fortaleza (CE)
Fonte: Amanda Casé (2010 e 2012)

O **decoro** ou caráter foi representado pelos seus três usos comuns: o caráter geral, por meio de elementos prototípicos como a escada, a colunata e as abóbadas; o caráter tipo, presente na Assembleia, apresentou-se por meio do uso da abóbada, elemento comum na Casa das Leis; e o caráter específico pela conveniência das obras ao lugar de implantação. Acrescenta-se ao decoro os ornamentos condizentes a uma obra pública os quais marcaram a parceira Borsoi e Janete na execução de detalhes (fig.161). Sempre almejada pelo arquiteto, a **economia** foi realizada pelo uso de materiais presentes no local, de técnicas rápidas e do conhecimento dos trabalhadores das obras.



Figura 161—Detalhes dos móveis, balcão da recepção e escada do Ministério da Fazenda de Fortaleza (CE) e detalhe do ornamento do Centro Administrativo de Uberlândia (MG).

Fonte: desenhos do Ministério do Dpto. De Engenharia do Ministério, fotos de Amanda Casé (2010 e 2012), desenho do CAU-MG do Escritório Borsoi e Arquitetos Associados.

Borsoi também respondeu ao anseio de produzir um edifício moderno que pudesse comunicar imanência, capaz de compor um centro cívico e que proporcionasse símbolos a sociedade utilizando-se dos princípios da Nova Monumentalidade. Mesmo sendo, parte desses edifícios, construídos na ditadura, isso não invalida o esforço do arquiteto de propor edifícios que perdurassem e sinalizassem alguns valores permanentes, que estariam novamente presentes em um futuro próximo.

O **simbolismo** foi alcançado pela associação clássico e moderno e pela referência a uma época, governo ou arquitetura que refletiu seu tempo. Isso tornou-se mais forte na Assembleia Legislativa do Piauí, inaugurada no período da redemocratização no Brasil. Nos jornais da época (ver figura 162) pode-se perceber uma euforia da parte dos construtores e políticos consagrando o edifício como um símbolo de desenvolvimento e

democracia, isso foi confirmado no dia da inauguração com a tomada da praça cívica pelo povo (fig.162 – imagem 3).



Figura 162–Jornais e imagem da época de inauguração do prédio
Fonte: Arquivo Público do Piauí

Os **novos materiais** tornaram-se nobres pela associação com materiais tradicionais, pelo seu excelente acabamento e pelas ranhuras demarcando a construção. O concreto é utilizado como força expressiva, no Palácio da Justiça por meio de suas marcações nas fôrmas; no Ministério da Fazenda, associado as esquadrias de alumínio com vidros pretos demarcando os volumes; na Assembleia Legislativa, unido ao tijolo inserem imponência e regionalismo e no Centro Administrativo associado as cores primárias e vidros azuis dando unidade ao conjunto.

As formas geométricas puras foram utilizadas em todas as obras como meio de **emocionar** o cidadão. A **integração das artes** foi primordial para a realização do monumento, estando presentes as artes plásticas e o paisagismo. Por fim, o arquiteto sempre teve interesse em realizar um **centro cívico**, seja na configuração dos volumes criando praças externas seja interiorizando-as nos volumes.

A fim de definir um edifício condizente com sua época, o arquiteto buscou **referências** em obras e arquitetos modernos para realização de suas obras públicas. No Palácio da Justiça, com a intenção de apresentar a brutalidade do período e a força da instituição, o arquiteto fez uso da estética Brutalista referenciando ao Palácio do Itamaraty na composição volumétrica sem base e no uso do concreto com expressão imagética.

No Ministério da Fazenda de Fortaleza, o Brutalismo também foi recorrente, no entanto como representante da mesma instituição, o arquiteto buscou referências no Ministério de Educação e Saúde para composição volumétrica e planta e na *Unité d'Habitação de Marseille* para a expressão do concreto. O Ministério carioca auxiliou na organização dos volumes horizontal – serviço e vertical – administrativo, na composição da fachada em *brises-soleil* e no pavimento-tipo livre e dividido por móveis. A Unité, apesar da diferença programática, forneceu a força e desenho escultural dos elementos de circulação, a marcação das fôrmas de concreto e a composição de cheios e vazios.

Na Assembleia, o Palácio da Justiça de Chandigarh é referência pela mesma expressão do concreto, pelo teto abobadado, pela modulação produzida pelos pilares e pela solução técnica de uma grande calha de escoamento das águas da chuva, expressa nas gárgulas da fachada das duas obras. Em Uberlândia, o Centro Administrativo foi sofreu certas influências da estética pós-moderna presente nos vocabulários nacional e regional naquele momento, apresentada pelo uso de ornamentos, como o pré-moldado de acabamento em concreto, de geometrias decompostas, presentes nos vários recortes e aberturas dos volumes das secretarias, das cores primárias e pluralidade de materiais, presentes nas circulações de cores azul, amarela e vermelha em concreto e em metal, e composição de vistas, percebidas na implantação da obra.

Esses edifícios se constituíram monumentos, de acordo com a teoria de valores de Choay e Riegl, por rememorarem momentos da política e economia do país e de governos e instituições estatais e marcarem na paisagem das respectivas cidades uma arquitetura de sua época. São protótipos de uma arquitetura que respeitou o lugar, buscando suas referências no clima, topografia, materiais e arquitetura local. Além disso, por meio da técnica construtiva, aliaram o artesanal e o industrial, valorizando o conhecimento da mão de obra local.

	MONUMENTALIDADE		
	VALORES		
	Rememoração	Arqueológico/Histórico	Estético/Artístico
MEIOS	Marcos de uma política, economia, governo ou instituição.	Arquitetura voltada ao lugar (clima, topografia, materiais, estilos)	Uso dos princípios da tradição clássica (princípios e prototípicos)
	Marcos de uma arquitetura de época	Método construtivo aliando artesanal e industrial e valorização da mão de obra local.	Uso da expressão moderna (baseado em personagens nacionais e internacionais)
			Constituição de um monumento moderno

Tabela 6 – Monumentalidade nos edifícios públicos de Borsoi, segundo Choay e Riegl.
Fonte: conceitos dos autores editado pela autora.

A formação do arquiteto possibilitou a concretização de diversos monumentos na sua obra, suas três influências principais definiram a caracterização de um monumento moderno com composições e referências clássicas. Por meio do ensinamento do seu pai, o arquiteto experimentou e entendeu a *essência dos materiais* como na tentativa artesanal de pré-fabricação de placas de concreto no Palácio da Justiça, utilizou do método do *estudo de caso* para definição de programa e simbolismo - notório nos estudos dos Parthenon e da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro - e a ênfase do *detalhe narrativo* como elemento articulador presente em todas as obras. Este, por sua vez, foi o responsável pela qualidade e fidelidade ao tipo público, destacando-se a importante atuação de Janete Costa nessa realização.

A ambiência carioca, sua segunda influência, permitiu ao arquiteto entender, por meio da implantação e aspecto cerimonial dos edifícios públicos antigos, caracteres imanes que expressam valores cívicos e democráticos para a sociedade, como o conjunto da Cinelândia expressa. No Palácio Tiradentes (1921), por exemplo, foram revisitados princípios compositivos prototípicos como a colunata e a cúpula, além de ser buscada a *promenade* e cerimônia dos edifícios públicos do passado. No Ministério de Educação e Saúde (1937), o arquiteto compreendeu que a realização de um monumento moderno baseia-se nos mesmos símbolos de permanência, presente na tradição clássica, associados a uma releitura tecnológica e ao vocabulário modernista adaptado ao contexto nacional.

Por fim, a sua formação na Faculdade Nacional de Arquitetura permitiu seu conhecimento de uma tradição clássica, aprendida pelo método *Beaux-Arts* de ensino, da convivência com professores acadêmicos, e da literatura tratadística ainda estudada

na escola; e a importante interação entre arte e arquitetura. A partir das novas disciplinas inseridas no currículo da escola, o arquiteto obteve conhecimento das possibilidades e técnicas modernas, como em *Concreto Armado*, e se aprofundar na tradição cultural e construtiva na produção nacional em *Arquitetura no Brasil*.

No conjunto de sua obra, os edifícios públicos diferenciam-se pelos desafios tempo-qualidade, integração de inúmeros projetistas e construtores e escolha da técnica construtiva rápida e representativa. A fim de solucionar esses problemas, foi utilizado o conceito de “obra acabada” em que o arquiteto exercitou uma metodologia projetual aberta à incorporação das contribuições interdisciplinares, “assumindo o lugar do seu ofício na coordenação e condução do processo, definindo ideias e os procedimentos tecnológicos por meio do projeto”. Em todas as suas obras foi constante a preocupação com os condicionantes locais e o desejo de responder da melhor maneira ao projeto que fora solicitado do ponto de vista estético, técnico e simbólico. Por outro lado, nas obras públicas destaca-se uma reflexão construtiva universal associada “aos parâmetros de escala, modenatura, policromia e definição de detalhes para sintetizar o caráter e significado de uma obra de arquitetura”.³⁶¹

³⁶¹ BORSOI, Marco, 2006, p.11.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Sérgio. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- ABREU, Jonas da Silva. *O papel do cinema na construção da identidade da Cinelândia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/4156/CPDOC2009JonasdaSilvaAbreu.pdf?sequence=1>, acesso em 08 dez. 2012.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória*. Trad. Arnaldo Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Guilbenkian, 2011.
- ALENCAR, Aurélia. *Archimedes Memória: o futuro ancorado no passado*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- AMARAL, Izabel. *Um olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsoi*. Natal: Dissertação de mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2004.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura e Enciclopédia*. In ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *História da arte italiana: Da Antigüidade a Duccio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARRAIS, Raimundo Pereira Alencar. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.
- ARRUDA, José Jobson, PILETTI, Nelson. *Toda a História*. Editora Ática: São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.historiamais.com/republica_romana.htm, acesso em 17 jul.2012.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARONE, Ana Claudia. *Team 10: Arquitetura como crítica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002, cap. 1, pp.105-147.
- BASTOS, Maria Alice. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Biografia Zaco Paraná. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artis

[tas_biografia&cd_verbete=519&cd_idioma=28555&cd_item=1](#), acesso em 21 out.2012.

Bouleuterion: Greek Archeology. Disponível em: <http://humanitieslab.stanford.edu/113/540>, acesso em 15 jul. 2012.

BORSOI, Marco Antonio (Org.); DANTAS, N. B. (Org.). *Acácio Gil Borsoi: arquitetura como manifesto*. Recife: 2006.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier Oeuvre complete 1938-1946*. Ed. Zurich: Gisberger, 1953.

BOULLÉE, Etienne-Louis. Architecture, Essai on Art. In ROSENAU, Helen. *Boullée & Visionary Architecture*. London: Academy Editions, 1976.

BRANDÃO, Carlos Antonio. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1991.

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

BRUM TORRES, João Carlos. *Figuras do Estado Moderno: Representação política no ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BUZZAR, Miguel. Lúcio Costa, a ENBA e a arquitetura moderna brasileira. In PEREIRA, Sônia (org.). *180 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAB/EBA/UFRJ, 1997.

CABRAL FILHO, José dos Santos. Arquitetura como instrumento ético frente às tecnologias de disjunção espaço-tempo. In MALARD, Maria Lúcia. *Cinco Textos sobre Arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CAMPOS, Beatriz Pinheiro. A crítica de arte de Quirino Campofiorito: entre a decadência da disciplina neoclássica e o abstracionismo formal. In *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* (ANPUH), São Paulo, jul. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308192325_ARQUIVO_AcriticadeartedeQuirinoCampofiorito.pdf, acesso em out. 2012.

CANTALICE, Aristóteles. *Um Brutalismo suave: Traços da arquitetura em Pernambuco (1965-1980)*. Recife: Dissertação de mestrado do MDU-UFPE, 2009.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CASTELLAN, Gláucia Rodrigues. *A ágora de Athenas: aspectos sociais, políticos e econômicos*. Disponível em: http://www.espacoagora.com.br/?page_id=22, acesso em 16 jul. 2012 às 21h 42m

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Victor Leru, 1951.

COLE, Emily. *História Ilustrada da Arquitetura*. São Paulo: Publifolha, 2011.

COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORDEIRO, Caio. A reforma Lucio Costa e o ensino de arquitetura e urbanismo da ENBA à FNA (1931-1946). *Anais do IX Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas*. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/2.19.pdf, acesso em 17 out. 2012.

COSTA, Lúcio. A situação do ensino das Belas-Artes. In XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Cosaic & Naify, 2003, p.57.

COUTINHO, Evaldo. *O espaço da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CREMASCO, Matteo. *Fundamentos da Arquitetura Pós-Moderna anotações sobre o pós-modernismo mineiro*. São Paulo: FAUUSP, 2011, p.29. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-27012012-111332/, acesso em 25 nov. 2012.

CREMONESE, Djalma. *Introdução ao pensamento político: das origens ao debate atual estado, democracia e cidadania*. Ijuí: UNIJUÍ, 2008.

DALLARI, Dalmo de Abreu. *Elementos de Teoria Geral do Estado*. São Paulo: Saraiva, 1998.

DIÓGENES, Beatriz. *A centralidade da aldeota como expressão da dinâmica intra-urbana de Fortaleza*. São Paulo: Dissertação de mestrado da FAUUSP, 2005.

DIÓGENES, Beatriz e PAIVA, Ricardo. Caminhos da Arquitetura Moderna de Fortaleza: a contribuição do arquiteto Acácio Gil Borsoi. *Anais II Seminário DOCOMOMO*. Disponível em: www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/066.pdf, acesso em 02 nov. 2012.

DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

DURAND, J. L. *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique depuis sa organization: Précédée d'un sommaire des leçons relatives à ce nouveau travail*. Paris, 1821.

EGBERT, Donald Drew. *The beaux-arts tradition in french architecture*. New Jersey: Princenton University Press, 1980.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. Arquitetura Eclética no Brasil: o cenário da modernização. *Anais do Museu Paulista*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a11v1n1.pdf>, acesso em 29 out. 2012.

FEITOSA, Ana Rosa. Fórum Judiciário e Anexo contemporâneo realizado por Acácio Gil Borsoi. In *Anais do II Seminário Docomomo No-Ne*, Salvador, jun 2008.

_____. *A produção arquitetônica de Acácio Gil Borsoi em Teresina*. Porto Alegre: Dissertação da UFRGS, 2012.

FERNANDES, Dinavan. *Poder Judiciário do Piauí: 116 anos de história*. Teresina: Halley Publicações, 2008.

FERNANDES, Fernanda. O Classicismo na Arquitetura. In J. Guinsburg. (Org.). *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

FERRACIOLI, Laércio. *Aspectos da construção do conhecimento e da aprendizagem na obra de Piaget*. Disponível em: <http://www.fsc.ufsc.br/cbef/port/16-2/artpdf/a5.pdf>, acesso em 29 out. 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRADE, Gabriel. *Arquitetura sagrada no Brasil: Sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Loyola, 2007.

FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture: The poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: ed. Mit Press, 1995.

_____. *Historia Crítica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FUSCHINI, Augusto. *A architectura religiosa na idade media*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/33377/33377-h/33377-h.htm>, acesso em 05 nov. 2012.

GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1954.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOETHE, Johann W. Italian Journey. In *Select Works*. New York: Affred Knopf, 1999.

GRINBERG, Piedade. *Antonio Borsoi: desenhista, artesão e decorador*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1986.

GUADET, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture*. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 1909, vol. 1.

HABERSON, John Frederick. *The study of architectural design*. New York: The pencil Points Library, 1927.

HOURTICQ, Louis. *Encyclopédie des Beaux-Arts: Architecture, sculpture, peinture, arts décoratifs*. Paris: Hachette, 1925.

JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KOATZ, Eduardo Grispun. *O processo de Criação da Faculdade Nacional de Arquitetura e de seu currículo*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado da UFRJ, 1996.

KONDER, Marcos. Entrevista. In FREIRE, A. e LIPPI, L. *Novas Memórias do Urbanismo Carioca*. Rio de Janeiro: Editoria FGV, 2008.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEME, Maria Cristina. Evolução da produção urbanística na cidade do Rio de Janeiro, 1900-1950-1965. In LEME, Maria Cristina (org.). *Urbanismo no Brasil: 1895-1965*. São Paulo: Studio Nobre, 1999.

LENDERING, Jonas. *Stad in marmer*. Trad. S.J. Leinbach. Disponível em: <http://www.livius.org/ct-cz/curia/julia.html>, acesso em 24 jul. 2012 às 08h 51 m.

LIMA, Fellipe de Andrade. *A tratadística do Renascimento: 1452*. São Paulo: FAUUSP, 2009.

LOOS, Adolf. *Ornamento e delito*. Trad. Anja Pratschke. Disponível em: <http://www.eesc.usp.br/babel/Loos.pdf>, acesso em 02 jan.2013.

LURÇAT, Andre. *Formes, Composition et lois d'harmonie*. Paris: Éditions Vincent, 1953. vol. 1 e 4.

MALACRIDA, Sérgio. *O sistema de Ensino Beaux-Arts no Curso de Arquitetura da École de Beaux-Arts de Paris em sua tradição e ruptura: legado de saber e poder*. São Paulo: Tese de doutorado da Universidade de São Carlos, 2010.

MARQUES, Ricardo. Assembléia Legislativa de Fortaleza: descontinuidade, requalificação, ou o que? In *Anais do 7º Seminário DOCOMOMO Brasil*, 2007. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/044.pdf>, acesso em 28 nov. 2012.

MATOSO, Danilo e SILVA, Elcio. Classicismo, Coordenação Modular e Habitação. In *Anais do IV Colóquio de Pesquisas de Habitação*, 2007, Minas Gerais. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/coloquiomom/comunicacoes/matoso.pdf>, acesso em 25 nov. 2012.

MAYERHOFER, Lucas. *Arquitetura Analítica*. s/ano

MEMÓRIA, Archimedes. *O que é o Palácio da Câmara os Deputados*. In Livro do centenário da câmara dos deputados. Rio de Janeiro: Gráfica da ALERJ, 1991.

MONTEIRO, Amanda R. C. *As legislações urbanísticas no Recife do século XX: a verticalização e a conservação urbana*. Relatório de PIBIC-UFPE, 2009.

_____. *Monumentalidade e Tectônica nos edifícios públicos de Acácio Gil Borsoi*. Trabalho de Graduação. Recife: UFPE, 2010.

MOREIRA, F.D. *Shaping cities, building a nation: Alfred Agache and the Dream of modern urbanism in Brazil*. Philadelphia: Tese de doutorado pela University of Pennsylvania, 2004.

_____. *Urbanismo, modernidade e projeto nacional: Reflexões em torno do Plano Agache*. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernando%20Diniz%20Moreira.pdf>, acesso em 29 out. 2012.

_____. *Tectônica e Lugar na Arquitetura Brasileira Contemporânea, 1970-2000*. In Beisl, Tânia Ramos, *Entre os dois lados do Atlântico*. Lisboa: CIAUD, FAUUTL, 2012 (no prelo)

MOSSÉ, C. *As instituições gregas*. Lisboa: Edições 70, 1985. Disponível em: http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras/links/inst_dem.htm, acesso em 15 jul.2012 às 21h.

MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism: 1928-1960*. Chicago: The MIT Press, 2000.

NARCISO, Carla Alexandra. *Espaço público: desenho, organização e poder*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008, p.24. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/1736>, acesso em 15 jul. 2012.

NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura Moderna em Pernambuco em 1951-1972: As contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim*. São Paulo: FAUUSP, 2004.

NICHEL, Paula. *Arquitetura Residencial em Altura do Escritório Borsoi Arquitetos Associados (1967-1997)*. Recife: Trabalho de graduação, 2009.

PALAZZO, Pedro. *A ordem da distinção: arquitetura cívica no período entre guerras*. Dissertação de mestrado. Brasília: Dissertação de mestrado da UNB, 2006.

PEREIRA, Renata Baesso. *Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy*. São Paulo: FAUUSP, 2008.

PEREIRA, Sônia. O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX. In LASSANCE, Guilherme; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; BRONSTEIN, Lais (Org.) *Leituras em teoria da Arquitetura*, vol.1. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

PEREIRA, Sônia (org.). *180 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAB/EBA/UFRJ, 1997.

_____. *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAB/EBA/UFRJ, 2002.

PEVSNER, Nikolaus. *História de las tipologias arquitetônicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

_____. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia de letras, 2005.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Lucio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes. In *Anais do VI Seminário DOCOMOMO-Brasil*, 2005, Niterói.

REBELO GONÇALVES, Francisco. *Vocabulário da Língua Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1966. Disponível em: <http://purl.pt/424>, acesso em 09 jan. 2013.

PONTES, Ana Paula G. *Diálogos Silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado da PUC-RIO, 2004.

REZENDE, Vera. Evolução da produção urbanística na cidade do Rio de Janeiro, 1900-1950-1965. In LEME, Maria Cristina (org.). *Urbanismo no Brasil: 1895-1965*. São Paulo: Studio Nobre, 1999.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madri: Machados Livros, 2008.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANCHES, Maria Ligia. *Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: PUC, 2005.

SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz. *Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira: a obra de Éolo Maia*. Minas Gerais: UFMG, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/RAAO-72KNZC>, acesso em 5 nov. 2012.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Elvan. *A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença*. Porto Alegre: Sagra, 1991.

SILVA, Lilianny S. *O sentido do sagrado e sua interpretação arquitetônica na América Latina do século XX*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

SITTE, Camillo. *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*. Trad. Ricardo Henrique. São Paulo: Ed. Atica, 1992.

SOARES, P.T. Entrevista. In: FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org). *Capítulos da memória do urbanismo carioca: depoimentos ao CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002.p.144 Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arg/1251.pdf, acesso em 24 out. 2012.

SOUSA, Alberto. *O ensino da arquitetura no Brasil Imperial*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2001.

SOUZA, Abelardo. A ENBA, antes e depois de 1930. In XAVIER, Alberto. (Org.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac &Naify, 2003, p.63.

SPADONI, Francisco. *A Transição do Moderno – Arquitetura Brasileira nos anos de 1970*. São Paulo: FAUUSP, 2003.

SUMMERSON, John. *Linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

TANURI, Joana Dias. *O projeto de paisagismo de Burle Marx e equipe para o “Parque da Cidade” em Brasília – DF*. Brasília: UNB, 2007.

TYRWITT, Jacqueline, SERT, Jose Luis, ROGERS, Ernesto Nathan (editors). *CIAM 8: The Heart of the City*. London: Lund Humphries, 1952.

VALLE, Arthur. *Programas das disciplinas práticas do Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes durante a 1a República*. In <http://www.dezenovevinte.net/documentos/programasenba.html>, acesso em 17 out 2012.

VASALY, Ann. *Representations: Images of the World in Ciceronian Oratory*. Berkeley: University of California Press, 1993. Cap. 2. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft109n99zv/>, acesso em 24 jul. 2012 as 8h 35m.

VASCONCELLOS, Virginia. *A Escola Nacional de Belas Artes: 1930-1945*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado da UFRJ, 1994.

VECCHIA, Rosângela. *O que são políticas públicas*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/70295782/4/II-Politica-Publica-e-Estado-Moderno>, acesso em 24 jul.2012 às 10h.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição na arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VIANA, Marcele Linhares. Design de interior: breve panorama das artes decorativas no ensino da Aiba até a EBA. In *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, out. 2010. Disponível em:

http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_Linhares_Marcele_art.pdf, acesso em nov. 2012.

VITRUVIUS, Marco. *The ten books on architecture*. Trad. Morris Morgan. New York: Dover Publications, 1960.

UZEDA, Helena. Inovações acadêmicas: o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes como catalisador de modernizações. In *Anais 1º EHA -Encontro de História da Arte*, UNICAMP-Campinas, 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/DE%20UZEDA,%20Helena%20Cunha%20-%20IEHA.pdf>, acesso em 12 nov. 2012, p.239.

XAVIER, Alberto. (Org.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosaic & Naif, 2003.p.57

ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser. *Arqtexto*, n. 2. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2002/1, p. 6-31.

_____. Década Ausente: Reconhecimento necessário da arquitetura brasileira do brutalismo paulista. *Anais do 6º DOCOMOMO*, 2005. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Ruth%20Verde%20Zein.pdf>, acesso em 10 de jan. de 2013.

ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). *Arquitextos*, São Paulo, mai. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>, acesso em 05 de jun. 2012.

PERIÓDICOS

REVISTAS

A short outline of the Core: extracts from statements prepared during the 8yh Congress of CIAM. *The Harvard Architecture Review*, Cambridge, v. 4, 1984.

ABREU, José Guilherme. A problemática do monumento moderno. *APHA* (Associação Portuguesa de Historiadores da Arte), n. 1, dez. 2003. Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/default.htm>, acesso em jul. 2012.

BORSOI, Marco Antonio. Considerações sobre a Assembléia Legislativa do Piauí. *Projeto*, n. 131, São Paulo, 1990, p.34-35.

_____. A continuidade do moderno em Pernambuco, *Projeto*, n. 114, set., 1988, p. 56-59.

_____. Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão. *Revista SIM*, n. 70, pp. 46-48, jun. 2010.

BRANDÃO, Carlos Antonio. Monumentalidade e cotidiano: a função pública da arquitetura. *Revista M.D.C.*, Brasília, n.3, mar. 2006. Disponível em: <http://mdc.arq.br/2006/03/31/monumentalidade-e-cotidiano-a-funcao-publica-da-arquitetura/>, acesso em 06 nov. 2012.

_____. O lugar do monumento na arquitetura republicana. *Revista de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, v.01, n.21, junho 2007.

CAMPOFIORITO, Quirino, 1984. Sobre o salão de 31: excertos. *Cadernos PROARQ*, Rio de Janeiro. 2008 V.12.p.10 In http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/arquivos/anexos/cadernos_proarq/cadernosproarq12.pdf, acesso em 21 out. 2012.

COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, São Paulo, n. 102, p.140-147, ago.1987.

_____. Mensagem do Recife. *Revista AU*, n. 61, ago. 1995.

D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. As palavras e as pedras De Architectura I, 2: o preceituário da boa arquitetura. *Risco*, n. 8, 2008, p.167. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/risco/n8/12.pdf>, acesso em 09 nov. 2012.

Fórum do Judiciário de Teresina. *Projeto*, São Paulo, n.33, p.33-36, set. 1981.

GIEDION, Sigfried. The need for a new monumentality. *The Harvard Architecture Review*, Cambridge, v. 4, 1984.

_____. The Heart of the City: a summing-up. In: TYRWHITT, Jacqueline. SERT, José Luis, e ROGERS, Ernesto. *Heart of the City: towards the humanization of urban life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952.

História do Aerópago. *Revista Aerópago Brasil*, São Paulo. Disponível em: <http://www.faimi.edu.br/v8/RevistaJuridica/RevAreo.htm>, acesso em 09 jul. 2012.

In search of a new monumentality. *Architectural Review*, Londres, n.104, p. 117-128, set. 1948.

KONDER, Marcos. Em entrevista realizada por Antônio Agenor de Melo Barbosa e Juliana Mattos, *Revista Vitruvius*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.029/3297>, acesso em 15 jan. 2012.

LAURENTIZ, Lu de. Olhando as arquiteturas do cerrado. *Projeto Design*, São Paulo, SP., n.163, p. 78-79, 1993.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. Arquitetura contemporânea no Brasil: da crise dos anos setenta ao presente promissor. *Arquitextos*, São Paulo, out 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/09.101/99>>.

MALTA, Marize. Unir o útil ao agradável: A arte decorativa na Academia de Belas Artes. *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto33.pdf>, acesso em 21 out. 2012.

MOREIRA, Fernando Diniz. Lucio Costa: Tradition in the Architecture of Modern Brazil. *National Identities*. v. 8, p. 259-275, 2006.

MOURA, Éride. Arquitetura é construção, *ARCOWEB*, 2001. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/acacio-gil-borsoi-arquitetura-e-24-07-2001.html>, acesso em 06 mai. 2010.

_____. Ideal de vida, *Revista AU*, São Paulo, ano 20, n. 130, pp. 68-71, out. 2005.

PEREIRA, Cláudio. Os irmãos Roberto e o prédio da ABI: uma história da modernidade arquitetônica brasileira. *ARQtextos*, Porto Alegre, 2002. http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Claudio%20Calovi.pdf, acesso em 29 out. 2012.

RABELLO, Paulo Sérgio. Ensino de Geometria Descritiva no Brasil. *Ciência Hoje*, Niterói, v.37, n.221, p. 49-51, Nov. 2005. In <http://www.users.rdc.puc-rio.br/dg2/artigo%20descritiva.pdf>, acesso em 21 out 2012.

RODRIGUES, Cristiane. Cidade, Monumentalidade e Poder. *Geographia*, Rio de Janeiro, v.03, n.06.2001. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/65>. Acesso em 05 jul.2010. p.3

SANVITTO, Maria Luiza. As questões compositivas e o ideário do Brutalismo Paulista. *ARQTEXTOS*, Porto Alegre, n. 2, 2002. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Maria%20Sanvitto.pdf, acesso em 25 nov. 2012.

SEGRE et al. O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, fev. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376>, acesso em 30 out. 2012.

SERT, Jose Luis, GIEDEON, Sigfried, LÉGER, Fernand. Nine Points on Monumentality. *Harvard Architecture Review*, Cambridge, v. 4, p.62-63, 1984.

SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter. Cluster City. *The Architectural Review*, Londres, nov. 1957, p. 333-336. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610407_08_postextual.pdf, acesso em 08 out. 2012 as 09h 30.

WERNECK, Vera Rudge. Sobre o processo de construção do conhecimento: O papel do ensino e da pesquisa. *Ensaio: aval. pol. públ. Educ.*, Rio de Janeiro, v.14, n.51, p. 173-196, abr./jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ensaio/v14n51/a03v1451.pdf>, acesso em nov. 2012.

WOLF, José. Um mestre ainda aprendiz. *Revista AU*, n. 84, Disponível em: <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/84/artigo24214-1.asp>, acesso em 06 mai. 2010.

WOLF, José e BORSOI, Marco Antonio. Documento: Acácio Gil Borsoi. *Revista AU*, n. 84, pp. 35-41, jun./jul. 1999.

JORNAIS

ACERVO ESCRITÓRIO BORSOI ARQUITETOS ASSOCIADOS

Pompa Judiciária. *Jornal do Piauí*, Teresina, 04 set. 1975.

ACERVO ARQUIVO PÚBLICO DO PIAUI – CASA ANISIO BRITO (Jornal O dia, jan. a mar. 1975 e jan. a mar. 1985).

Palácio da Justiça é inaugurado a 9 de março. *O Dia*, Teresina, 14 jan. 1975.

Centro Administrativo uma obra do futuro. *O Dia*, Teresina, 1º fev. 1975, p. 7.

Alberto: Governo com coração e prancheta. *O Dia*, Teresina, 2 mar. 1975.

Assembléia terá prédio ampliando. *O Dia*, Teresina, 3 mar. 1975.

Eturb urbanizará a margem do Rio Poti. *O Dia*, Teresina, 4 jan. 1985.

OAB inaugura o edifício da sua sede. *O Dia*, Teresina, 9 jan. 1985.

SANTOS, José Lopes. Inaugurações. *O Dia*, Teresina, 14 jan. 1985. Seção A vida e seus caminhos, p. 8.

Prefeito entrega Troca-Troca. *O Dia*, Teresina, 23 jan. 1985.

Assembléia inicia amanhã período de seções extras. *O Dia*, Teresina, 8 fev. 1985.

Assembléia faz a última sessão da sede antiga. *O Dia*, Teresina, 12 fev. 1985.

A despedida. *O Dia*, Teresina, 15 fev. 1985.

Assembléia faz a última sessão no A. de Abreu. *O Dia*, Teresina, 16 fev. 1985.

Assembléia em novo prédio amanhã. *O Dia*, Teresina, 21 fev. 1985, p.3.

Nova sede da AL reúne os governadores. *O Dia*, Teresina, 21 fev. 1985.

Palácio Petrônio Portela, Sede da Assembléia Legislativa do Estado do Piauí. Propaganda da Construtora Lourival Parente. *O Dia*, Teresina, 22 fev. 1985, p.5.

Use é seu. Palácio Petrônio Portela: o Piauí agora tem democracia. Propaganda do governador Hugo Napoleão. *O Dia*, Teresina, 22 fev. 1985, p.6-7.

Propagandas da SERVTEC (responsáveis pelo sistema de refrigeração), KV Instalações Comércio e Indústria (responsáveis pelas instalações), AFAL artefatos de ferro e aço (responsáveis pela cobertura). *O Dia*, Teresina, 22 fev. 1985, p.8.

Assembléia já esta em nova sede. *O Dia*, Teresina, 23 fev. 1985, p.6.

LEGISLAÇÃO

BRASIL. Lei nº 19.852, de 11 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 15 de abr, 1931. Disponível em <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19852-11-abril-1931-510363-republicacao-85622-pe.html>, acesso em 17 out. 2012 às 18h 30m.

BRASIL. Decreto-Lei nº452, de 5 de julho de 1937. Organiza a Universidade do Brasil. Acervo CPDOC/FGV, Arquivo Gustavo Capanema, Série Ministério de Educação e Saúde. 35.1104 g e 37.07.05. Rio de Janeiro, São Paulo: 04 nov. 1935 a out. 1945.

ENTREVISTAS

AROUCHA, Rosa. *Entrevista*, Recife (PE), fev. 2010.

BORSOI, Eduardo. *Entrevista*, Teresina (PI), 17 jul. 2012.

BORSOI, Marco Antonio. *Entrevista*, Recife (PE), 27 ago. 2010.

DIÓGENES, Beatriz. *Entrevista*, Fortaleza (CE), jul. 2012.

FIUZA, Luis. *Entrevista*, Fortaleza (CE), 11 jul. 2012.

GONÇALVES, Gilson. *Entrevista*, Recife (PE), 18 nov. 2009.

LEITE, Milton. *Entrevista*, Uberlândia (MG), jan. 2010.

PARENTE, Lourival. *Entrevista*, Teresina (PI), jan. 2010 e jul. 2012.

DOCUMENTOS

Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Série Ministério da Educação e Saúde. *Dossiê GC 35.11.04 g*: Documentos sobre a Escola Nacional de Belas Artes e a Faculdade Nacional de Arquitetura tratando principalmente de sugestões para a reformulação do ensino de belas artes e do processo de criação da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, 04 nov. 1935 a out. 1945.

Dossiê Acadêmico de Acácio Gil Borsoi, NPD-UFRJ. Documentos sobre o percurso do arquiteto na Faculdade Nacional de Arquitetura. Rio de Janeiro, 1945 a 1949.

Programas do Curso de Arquitetura da UFRJ, Coordenação do Curso de Arquitetura da UFRJ. Programas das disciplinas de Arquitetura Analítica, Desenho Arquitetônico Técnica da Representação, Desenho Artístico, Geometria Descritiva, Matemática Superior, Modelagem, Composições de Arquitetura, Materiais de Construção Estudo do solo, Mecânica Racional, Sombras e Perspectiva, Sociologia, Teoria da Arquitetura, Composição Decorativa, Física Aplicada, História da Arte e Estética, Rio de Janeiro, 1966.

Programa da Aula de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes, Museu Dom João VI, EBA, mar. 1897.

HOMEM DE MELLO, Francisco. Lição de abertura do curso de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes, Museu Dom João VI, EBA, abr. 1897.

Programa de Economia Política da Escola Nacional de Belas Artes, Museu Dom João VI, EBA, 1932.

ANEXO

ANEXO

UBERLÂNDIA

INVENTÁRIO DE
PROTEÇÃO DO ACERVO
CULTURAL
Minas Gerais - Brasil

ficha com 1 / 3

ESTRUTURAS ARQUITETÔNICAS E URBANÍSTICAS

01. Município: Uberlândia	02. Distrito: Sede
03. Designação: Centro Administrativo de Uberlândia	
04. Endereço: Av. Anselmo Alves dos Santos, 600 – Bairro Santa Mônica	
05. Propriedade: Prefeitura Municipal de Uberlândia	
06. Responsável: Prefeito de Uberlândia – Odelmo Leão.	
07. Histórico: A construção do Centro Administrativo de Uberlândia ocorreu de 1990 a 1993, durante a administração do prefeito Virgílio Galassi. O projeto arquitetônico é de autoria dos arquitetos Acácio Gil Borsoi e Milton Leite Ribeiro. O conjunto arquitetônico possui cerca de 26.000 m² de área construída implantado em terreno cuja área é de aproximadamente 38.000 m². O Centro Administrativo estabelece um vetor de expansão urbana, juntamente com dois grandes empreendimentos do entorno: o Center Shopping e Carrefour. O vetor se dirige para o campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia.	
08. Descrição: O conjunto de tipologia de arquitetura moderna composto por cinco blocos: dois abrigam as secretarias municipais, com gabarito de quatro pavimentos, um bloco do gabinete do prefeito com três pavimentos, um bloco do plenário com dois pavimentos e um bloco da câmara dos vereadores com três pavimentos. Os blocos apresentam partido arquitetônico horizontalizado, com exceção do gabinete do prefeito e plenário que são de partido quadrado e circular, respectivamente. As torres de instalações sanitárias se destacam pela volumetria e utilização de cores primárias. As fachadas frontais são tratadas homogeneamente, com esquadrias em fitas intercaladas com estrutura em concreto aparente e no pavimento térreo pano de vedação recuado em pilotis. O gabinete apresenta fachada com apenas uma abertura centralizada que rasga o cubo de concreto aparente. Beirais largos e brises protegem o interior contra incidência direta de luz solar e de chuvas. A ventilação natural se dá no sentido transversal área de trabalho/ circulação, devido à orientação longitudinal dos prédios no sentido leste-oeste. Os vão apresentam esquadrias projetantes de alumínio e vidro. A estrutura de todo conjunto é concreto aparente com alvenaria em tijolo maciço aparente. Na organização espacial interna do conjunto, a ênfase está no desenho dos locais de trabalho, com base nas soluções técnicas, de qualificação ambiental e adequação climática atendendo, sobretudo, à constante necessidade de expansão e flexibilidade de uso. Nos edifícios, os locais de trabalho estão implantados conforme o princípio da planta livre e da continuidade espacial, apoiados em uma concepção estrutural modulada e racional. No interior os blocos administrativos estão dispostos em torno de um vazio central, formando pequena praça com abertura na abóbada, caracterizada como locais públicos, ao longo dos quais se desenvolvem os percursos e espaços. Esta solução foi utilizada para resolver problemas de condicionamento térmico criando um microclima controlável através de ventilação cruzada permanente, exaustão do ar quente e utilização da luz natural. O piso é em paviflex na secretaria de planejamento e carpetado nas demais; as circulações apresentam piso em granilite cinza com detalhes em preto. O teto é abobadado em tijolo cerâmico. Aproveitando a topografia do terreno, o posicionamento de cada bloco possibilita a interligação em platôs em forma de praça elevada. O gabinete do prefeito e plenário posiciona-se em altura, sobre praça cívica. Um pátio descoberto de estacionamento implanta-se à rua Ubiratan Honório de Castro.	
09. Documentação Fotográfica: 	

ANEXO – (continuação)

ficha com 2 / 3

10. Uso Atual:		11. Situação de Ocupação:	
☐ Residencial	☐ Serviço	☒ Própria	☐ Alugada
☐ Comercial	☒ Institucional	☐ Cedida	☐ Comodato
☐ Industrial	☐ Desocupado	☐ Outros	
☐ Religioso	☐ Outros		
12. Proteção Legal Existente		13. Proteção Legal Proposta:	
☐ Tombamento	☐ Tombamento Federal	☐ Tombamento Integral	
☐ Municipal	☐ Tombamento Estadual	☐ Tombamento Parcial	
☐ Federal	☐ Tombamento Municipal	☐ Fachadas	
☐ Estadual	☐ Entorno de Bem Tombado	☐ Volumetria	
☒ Nenhuma	☐ Documentação Histórica	☐ Restrições de Uso e Ocupação	
☒ Inventário			
14. Análise do Entorno - Situação e Ambiência:			
Esta edificação implanta-se em terreno limitado à norte pela avenida Anselmo Alves dos Santos. À leste pela rotatória José M. Leandro, à sul pela Avenida Ubiratan Honório Castro, e à oeste pela Avenida João Naves de Ávila. A entrada principal da Câmara Municipal abre-se para a Avenida João Naves de Ávila. As entradas das secretarias e do gabinete do prefeito tem acesso pela avenida Anselmo Alves dos Santos e também para Avenida Ubiratan Honório Castro. O trânsito mais intenso de veículos do que de pedestres, as avenidas possuem seis pistas, sendo duas de estacionamento, divididas com largo canteiro central ajardinado. Todas as vias são asfaltadas, com boa sinalização de trânsito e bom estado de conservação. A calçada é revestida em pedra preta, em bom estado de conservação. No entorno divide-se em grandes equipamentos como Center Shopping, Carrefour e um dos campos da Universidade Federal de Uberlândia e residências térreas unifamiliares. As edificações do entorno são servidas de toda infra-estrutura básica de água, luz, esgoto, telefone e coleta de lixo.			
15. Estado de Conservação:			
☐ Excelente	☒ Bom	☐ Regular	☐ Péssimo
16. Análise do Estado de Conservação:			
A edificação apresenta bom estado de conservação. Seus elementos estruturais (físico/construtivo) e compositivos (estético/formal) não apresentam problemas significativos, desempenhando plenamente suas funções. Observa-se o descolamento da cerâmica do revestimento das torres de instalação sanitárias.			
17. Fatores de Degradação:			
A edificação tem sido degradada por fatores como intempéries. O deslocamento do revestimento cerâmico pode ter sido ser causado por utilização de argamassa inferior ou erros durante a execução do assentamento.			
18. Medidas de Conservação:			
É preciso efetuar a constante manutenção de todos os elementos construtivos da edificação a fim de garantir a boa conservação já observada. O revestimento cerâmico solto deve ser recolocado seguindo as especificações do fabricante.			
19. Intervenções:			
A edificação passa por constantes manutenções como repintura e pequenos reparos.			
20. Referências Bibliográficas:			
Revista Projeto 166 / 1993 – Um novo Centro vetor de Crescimento para Uberlândia. ENTREVISTA com a arquiteta da prefeitura, Daniella R.R.dos Santos, em 22/03/2006			

ANEXO – (continuação)

21. Informações Complementares: 	
22. Atualização de Informações: 14/02/2006   Descolamento do revestimento Foto conjunto da prefeitura_ Núcleo de apoio e Manutenção Prefeitura de Municipal de Uberlândia	
23. Ficha Técnica:	
Levantamento: Equipe Técnica da Prefeitura: Anderson Henrique Ferreira Função: Diretor de Memória e Patrimônio Histórico Formação: Licenciatura plena em História Equipe da PAGINAR: Cláudia Vilela - Arquiteta/ Luana Carla Martins Campos – Historiadora Fotografias: Cláudia Vilela	Data: 13/02/2007
Elaboração: Equipe da PAGINAR: Cláudia Vilela - Arquiteta/ Luana Carla Martins Campos -Historiadora	Data: 27/03/2007
Revisão: Equipe da PAGINAR: Gisele Pinto de Vasconcelos Costa – Arquiteta	Data: 02/04/2007

Disponível em: http://www.uberlandia.mg.gov.br/uploads/cms_b_arquivos/5504.pdf.