



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTE E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

RONALDO DE CARVALHO L'AMOUR FILHO

**ARQUITETURA MODERNA NA PREEXISTÊNCIA: a obra de Wandenkolk Tinoco
na Fundaj - 1966 a 1985**

Recife

2023

RONALDO DE CARVALHO L'AMOUR FILHO

**ARQUITETURA MODERNA NA PREEXISTÊNCIA: a obra de Wandenkolk Tinoco
na Fundaj - 1966 a 1985**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Urbano. Área de concentração: Desenvolvimento Urbano.

Orientadora: Guilah Naslavsky

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

L111a L' Amour Filho, Ronaldo de Carvalho
Arquitetura moderna na preexistência: a obra de Wandenkolk Tinoco na Fundaj - 1966 a 1985 / Ronaldo de Carvalho L' Amour Filho. – Recife, 2023. 201f.: il., fig.

Sob orientação de Guilah Naslavsky.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, 2023.

Inclui referências.

1. Wandenkolk Tinoco. 2. Arquitetura moderna. 3. Patrimônio histórico. 4. Projeto de intervenção. 5. Antigo-novo. I. Naslavsky, Guilah. (Orientação). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-198)

RONALDO DE CARVALHO L'AMOUR FILHO

ARQUITETURA MODERNA NA PREEXISTÊNCIA: a obra de Wandenkolk Tinoco
na Fundaj - 1966 a 1985

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Urbano. Área de concentração: Desenvolvimento Urbano.

Aprovado em: 23/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Guilah Naslavsky (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Natália Miranda Vieira-de-Araújo
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Juliana Cardoso Nery (Examinadora externa)
Universidade Federal da Bahia

Professor Doutor Márcio Cotrim Cunha (Examinador externo)
Universidade Federal da Bahia

Aos meus pais (*In memoriam*) e à minha filha.

AGRADECIMENTOS

Depois de anos trabalhando com projetos de arquitetura decidi enveredar pelo caminho acadêmico da pesquisa. Foi uma grande descoberta e devo à colaboração de algumas pessoas. Antes gostaria de agradecer à instituição Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde fiz a graduação e agora tenho a oportunidade de voltar e encontrar um corpo docente dedicado e competente, a quem agradeço imensamente.

Agradeço à minha orientadora Guilah Naslavsky, que desde o início me incentivou a fazer o mestrado, pelo compromisso, lucidez e objetividade.

Agradeço a Rita de Cássia Araújo, amiga, historiadora, pesquisadora, carnavalesca e servidora da Fundaj, que me ajudou a trilhar “os caminhos dos jardins que se bifurcam”. A Henrique Cruz, museólogo e pesquisador que me deu dicas importantes sobre o acervo da Fundaj. Aos demais servidores dessa instituição, especialmente a Geraldo da Silva e Miriam Machado, pelas preciosas informações sobre os projetos e obras objetos de nosso estudo.

Agradeço também ao arquiteto, professor e amigo Ênio Eskinazi que teve a gentileza de ir até a Fundaj para ser entrevistado, ao prezado arquiteto Adolfo Jorge, pela entrevista concedida e a Patrícia Pandolfi pela agilidade em me atender na Secretaria do Patrimônio da União (SPU).

Agradeço a Marília Mendes, companheira de todas as horas.

RESUMO

A Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) possui em seus campi, situados nos bairros de Casa Forte e Apipucos, em Recife, um significativo acervo arquitetônico constituído por edifícios do final do século XIX e edificações modernas da década de 60 até os anos 80 do século XX. Dentre os modernos, além das edificações do Museu do Açúcar (1960) e do Centro Regional de Pesquisas Educacionais de Recife (CRPE) (1963), há três importantes obras do arquiteto e professor Wandenkolk Tinoco, projetadas e construídas entre 1966 e 1985. A partir de ampla documentação encontrada nos arquivos da Fundaj, na Diretoria de Controle Urbano da Prefeitura do Recife e na Secretaria do Patrimônio da União, o trabalho faz uma análise crítica da arquitetura projetada por Wandenkolk Tinoco e de sua contribuição para a história da arquitetura moderna construída na cidade do Recife. A partir do estudo dos procedimentos de projeto, como a leitura do sítio e a formulação do partido, analisa os atributos da composição arquitetônica em si e em relação à preexistência histórica e cultural dos campi da Fundaj, tendo como referência as correntes teóricas do restauro italiano. Na análise da obra de Wandenkolk Tinoco se discute a questão da formação e sensibilidade do arquiteto para a inserção de obras em sítios históricos com uma abordagem cultural, entendida como projeto de arquitetura que além de considerar as demandas de um programa, por mais complexo que seja, atende também às questões culturais, científicas e éticas da preservação do patrimônio histórico. Nesse âmbito, a obra de Wandenkolk Tinoco traz à discussão a presença da arquitetura moderna brasileira em sítios históricos, como referência para a construção de um diálogo possível entre a arquitetura contemporânea e a cidade antiga. Conclui-se que as obras modernas projetadas por Wandenkolk Tinoco ora dialogam com o sítio, ao construir conexões e respostas aos condicionantes naturais e culturais, ora se impõem de forma autônoma.

Palavras-chave: Wandenkolk Tinoco; arquitetura moderna; patrimônio histórico; projeto de intervenção; antigo-novo.

ABSTRACT

The Joaquim Nabuco Foundation - Fundaj has a significant architectural collection on its campuses, located in the neighborhoods of Casa Forte and Apipucos, in Recife, consisting of buildings from the late 19th century and modern buildings from the 1960s to the 1980s. Among the modern buildings, in addition to the Sugar Museum (1960) and the Recife Regional Center for Educational Research - CRPE (1963), there are three important works by the architect and professor Wandenkolk Tinoco, designed and built between 1966 and 1985. Based on extensive documentation found in the archives of Fundaj, the Urban Control Directorate of Recife City Hall and the Federal Patrimony Secretariat, the work makes a critical analysis of the architecture designed by Wandenkolk Tinoco and his contribution to the history of modern architecture built in the city of Recife.. Based on the study of the design procedures, such as the reading of the site and the formulation of the design, it analyzes the attributes of the architectural composition in itself and in relation to the historical and cultural pre-existence of the Fundaj campuses, using the theoretical currents of Italian restoration as a reference. The analysis of Wandenkolk Tinoco's work discusses the issue of the architect's training and sensitivity to the insertion of works in historic sites with a cultural approach, understood as an architectural project that not only takes into account the demands of a program, however complex, but also addresses the cultural, scientific and ethical issues of historic heritage preservation. In this context, the work of Wandenkolk Tinoco brings up for discussion the presence of modern Brazilian architecture in historic sites, as a reference for building a possible dialog between contemporary architecture and the old city. The conclusion is that the modern works designed by Wandenkolk Tinoco sometimes dialogue with the site, building connections and responses to the site's natural and cultural constraints, and sometimes impose themselves autonomously.

Keywords: Wandenkolk Tinoco, modern architecture, historical heritage, intervention project, old-new.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	WANDENKOLK TINOCO	16
2.1	Formação	16
2.2	Breve cronologia da obra	26
2.3	Arquitetura nova e cidade antiga no Recife	47
3	TEORIA E PROJETO NA PREEXISTÊNCIA	59
3.1	Interpretação do sítio	61
3.2	Formulação do partido	63
3.3	Categorização da intervenção	67
3.3.1	Construir no construído	75
3.3.2	Entre Carbonara e Gracia	77
3.4	Análise da Forma	79
4	TRÊS OBRAS MODERNAS	87
4.1	Campus Gilberto Freire - Contexto urbano	87
4.2	Edifício José Bonifácio	98
4.3	Campus Anísio Teixeira - Contexto Urbano	131
4.4	Edifício Antiógenes Chaves	141
4.5	Edifício Paulo Guerra	161
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
	REFERÊNCIAS	196

1. INTRODUÇÃO

Em que contexto se inserem os projetos de arquitetura moderna construídos nos campi da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)¹, nas décadas 60 e 70? Como os arquitetos, com uma formação moderna, conduziram o processo de elaboração dos projetos para o sítio com características históricas e ambientais tão específicas? Quais foram os aportes que definiram o partido arquitetônico, a distribuição das massas, a escolha dos materiais de revestimento, cores, texturas e a técnica construtiva? Quais foram as considerações dos arquitetos na leitura e apreensão do entorno? Quais decisões estéticas compositivas foram importantes na relação com a memória representada nas edificações existentes? Estas são algumas das questões que surgiram ao nos depararmos com a arquitetura moderna dos campi da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, Pernambuco.

Essas perguntas, feitas no início de nossa pesquisa, foram sedimentadas desde o primeiro momento quando o autor passou a usar diariamente essas edificações, ao ingressar como servidor público da Fundaj, em 2007. Estava diante da responsabilidade de preservação de um acervo arquitetônico relevante para a história da arquitetura como funcionário da instituição, lotado na Coordenação de Planejamento Físico. A necessidade do estudo mais aprofundado desse patrimônio passou a ser de interesse do autor e da própria instituição, que somada a sua experiência como aluno de Wandenkolk Tinoco em sua graduação e como arquiteto com experiência em projetar intervenções em sítios históricos consolidados, levou-o a elaborar, em 2020, um projeto de pesquisa de mestrado, que ora se apresenta.

As perguntas relacionadas acima estão no âmbito da discussão sobre a inserção de novos elementos arquitetônicos na preexistência histórico-cultural², na relação entre o antigo e o novo, entre projeto e restauro, que têm repercussões e impactos na fruição e leitura da arquitetura preexistente e em sua preservação.

¹ Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) é um órgão federal ligado ao Ministério da Educação. Foi criada em 1949 pelo sociólogo e então deputado federal Gilberto Freyre com o nome de Instituto Joaquim Nabuco (IJN). Em 1961 passou a ser denominada de Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social (IJNPS) e finalmente, em 1980, Fundação Joaquim Nabuco. Tem como missão institucional gerar conhecimento no campo das humanidades com a finalidade de atender a demandas e necessidades relacionadas à educação e cultura, compreendidas de forma interdependente, com vistas ao desenvolvimento justo e sustentável da sociedade brasileira.

² No decorrer do texto, quando usarmos a expressão “preexistência” estamos nos referindo à preexistência histórica-cultural.

A pesquisa teve como objetivo:

- Analisar as relações e conexões construídas pelos arquitetos na composição da obra em relação ao sítio;
- Identificar referências compositivas dos projetos de arquitetura dos campi da Fundaj;
- Analisar as obras a partir da teoria atual da restauração e das categorias de análises disponíveis;
- Reconhecer os atributos do acervo arquitetônico moderno da Fundaj e contribuir com o seu estudo, compreensão e sua preservação.

As obras que despertaram essa curiosidade foram projetadas e construídas pelo arquiteto Wandenkolk Tinoco, com a parceria do arquiteto Ênio Eskinazi, em uma delas, no período entre 1966 e 1985, nos campi da Fundação Joaquim Nabuco. A Fundaj possui em seus campi um acervo arquitetônico constituído por edifícios que datam desde o final do século XIX até edificações modernas da década de 60 e anos 80 do século XX. Este acervo, distribuído nos campus do bairro de Casa Forte, denominado de campus Gilberto Freyre, e no campus Anísio Teixeira, situado em Apipucos, foi constituído desde 1953, quando a instituição adquiriu sua sede própria, Edifício Solar Francisco Pinto Guimarães, até 1985 quando foi inaugurada a última edificação de interesse para o nosso estudo.

A primeira obra a ser estudada será o Edifício José Bonifácio, projetado em 1966 e inaugurado em 1972, situado no campus Gilberto Freyre; a segunda obra foi projetada em 1974, em parceria com o arquiteto Ênio Eskinazi, para o Edifício Antiógenes Chaves, em Apipucos, e inaugurada em 1975; e o último trabalho, o Edifício Paulo Guerra, foi projetado em 1978 e a obra inaugurada em 1985, novamente em Casa Forte. Wandenkolk Tinoco ainda projetou em 1981 um estudo preliminar de arquitetura para uma concha acústica, em outro terreno situado em Apipucos, para Associação dos Servidores da Fundaj (ASSIM), que não foi construída. Em 1982, o arquiteto projetou a ampliação da Biblioteca Blanche Knopf, também em Apipucos. Esta ampliação não faz parte do nosso estudo por estar localizada muito afastada da área de interesse onde situa-se a edificação do século XIX e do Edifício Antiógenes Chaves. Todos os contratos e documentações pesquisadas referem-se ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social (IJNPS), pois as denominações dadas às edificações foram feitas posteriormente à elaboração dos projetos, durante a execução das obras.

Dois campos de conhecimento sobre a arquitetura foram abordados para o desenvolvimento da pesquisa: o da história da arquitetura moderna e o da preservação do patrimônio histórico. O primeiro tem sua relevância por trazer à tona o conhecimento de exemplares da arquitetura moderna construídos em Recife, o reconhecimento e identificação de suas características e atributos, suas relações com as demais obras contemporâneas e conseqüentemente o estudo da obra específica dos autores arquitetos, bem como das contribuições para a história da arquitetura moderna no Brasil. A história da arquitetura brasileira vem sendo continuamente revisada e redimensionada e essas obras construídas na Fundaj vêm a contribuir na discussão sobre a diversidade da produção e valorização deste acervo moderno, principalmente diante da criação, em 1992, do Núcleo DOCOMOMO-Brasil³.

O outro campo de conhecimento é o da teoria da preservação do patrimônio construído, especificamente das relações entre antigo e novo, ou seja, do “como” podem ser estabelecidas as relações formais entre a nova arquitetura e a preexistente.

Na época do projeto, essa discussão não estava presente no fazer arquitetônico, a não ser sob alguns aspectos, como a questão do gabarito de edificação em sítios históricos. Na atualidade, diversas vertentes e bases teórico-metodológicas alimentam essa discussão, as quais conduzem a diferentes posturas de projeto, desde soluções que reproduzem formas do passado, a uma busca de um diálogo com o preexistente em uma linguagem contemporânea ou, ainda, até o completo contraste compositivo.

Sabemos que são poucos os estudos e pesquisas sobre a obra de Wandenkolk Tinoco. Há duas monografias elaboradas na graduação do Curso de Arquitetura da UFPE de autoria de Patrícia Athaide Solon de Oliveira (2014) e Ana Carolina Freire (2008), que nos dão. Há também artigos específicos sobre as características da obra de Wandenkolk Tinoco e citações dispersas em texto sobre a arquitetura desenvolvida em Recife. É interessante notar que o professor Geraldo Gomes (1988), no artigo “Marcos da Arquitetura Moderna em Pernambuco”, destaca a obra de Wandenkolk Tinoco como referência da arquitetura produzida no estado (Naslavsky, 2004). Em 2013, Bruno Firmino fez um lindo documentário de 18 minutos sobre Wandenkolk

³ DOCOMOMO/ Brasil- núcleo nacional da organização internacional para a documentação e conservação de edifícios, espaços urbanos e bairros do movimento moderno. (NASLAVSKY, 2004, p. 11).

Tinoco, onde constam importantes depoimentos do arquiteto. No momento, outros pesquisadores se dedicam ao estudo de sua obra no mestrado do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU – UFPE), com várias temáticas, entre elas o estudo dos edifícios em altura e os projetos de residências. Os professores e arquitetos Fernando Moreira Diniz e Betânia Brendle e estão organizando um livro sobre a obra de Wandenkolk Tinoco.

A pesquisa ocorreu em dois momentos: o primeiro com o aprofundamento do referencial teórico-metodológico fundamentado na teoria da restauração e suas diversas vertentes na atualidade, no sentido de dispor de um instrumental que possa auxiliar na conceituação e categorização das obras novas perante o patrimônio construído. Para isso, recorreremos a alguns autores como Beatriz Kühl, Giovanni Carbonara, Natália Vieira e Francisco de Gracia. Além dessa referência teórica, lançamos mão dos conceitos desenvolvidos por Norberg-Schulz, para uma análise da arquitetura por meio da decomposição da forma e articulação de seus elementos básicos. Consideramos que em nosso estudo a forma assumirá o centro da análise por ser o meio pelo qual os arquitetos resolvem as demandas de um projeto, expressos em um partido arquitetônico e nas suas relações compositivas com o sítio.

Em um segundo momento, realizamos a pesquisa documental e iconográfica com o levantamento dos projetos de arquitetura, escritura dos imóveis, documentos administrativos e textuais. Encontramos em vários lugares tanto os projetos de arquitetura originais como das suas modificações: na Regional da Diretoria de Controle Urbano (DIRCON) da Secretaria de Planejamento da Prefeitura da Cidade do Recife; nos arquivos da própria Fundação Joaquim Nabuco - na mapoteca da Coordenação de Planejamento Físico, no Laboratório de Restauração de Documentos e Obras de Arte (Laborarte) e no Arquivo Administrativo da instituição. Foi na Secretaria do Patrimônio da União (SPU) onde localizamos o projeto original do Edifício José Bonifácio, elaborado em 1966⁴.

⁴ Cabe aqui uma observação sobre as datas de projeto do Edifício José Bonifácio. A documentação disponível no acervo da Fundaj consiste em um conjunto de pranchas em papel vegetal dos projetos de arquitetura, com carimbo do escritório de Wandenkolk Tinoco, datada de 1971, cujo assunto descrito no carimbo das pranchas de desenho é “Projeto de reforma do prédio anexo ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social a ser construído na Av. 17 de Agosto junto a sede existente, Recife, PE” (Tinoco, 1971, grifo nosso). Além desse projeto de arquitetura consta o projeto de cálculo estrutural, com identificação do engenheiro Jaime Gusmão Filho e José Fernando de Melo como autores e as pranchas do projeto do sistema de ar-condicionado, sem identificação da autoria e data, elaborados em grafite sobre vegetal. No entanto, há, dentro do volume de pranchas de arquitetura, uma prancha única em papel vegetal com formato diferente, datada de 1966, com a identificação de Wandenkolk Tinoco como autor, porém ainda sem a marca característica de seu escritório. O assunto dessa única

A localização dos projetos originais de arquitetura, ou melhor, a primeira versão do projeto de arquitetura, foi fundamental para a compreensão da obra e das ideias e conceitos dos arquitetos registradas nesses projetos, bem como entender as sucessivas modificações ao longo do tempo, tanto em projeto como na obra.

Os Boletins de Gestão do IJNPS do acervo da Biblioteca Blanche Knopf, do Centro de Documentação e Estudos da História Brasileira (CEHIBRA/Fundaj), foram uma fonte de pesquisa fundamental para a estabelecer a cronologia dos fatos, bem como o acervo iconográfico sob a guarda desse centro, com fotografias das obras e inaugurações.

Foram realizadas entrevistas com ex-funcionários da instituição, com o engenheiro civil Geraldo da Silva e a arquiteta Miriam Machado, que realizaram as obras da década de 80. Entrevistamos ainda o ex-parceiro de Wandenkolk Tinoco, o arquiteto e ex-professor do curso de arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Ênio Eskinazi, de quem o autor foi estagiário em sua graduação, cuja entrevista foi fundamental para a compreensão do processo de projeto do Edifício Antiógenes Chaves. O arquiteto Adolfo Jorge nos esclareceu sobre as primeiras demandas programáticas da instituição para o projeto do Edifício Paulo Guerra e sobre seu estudo que precedeu o projeto de Wandenkolk Tinoco. Tínhamos programado, em nosso plano de trabalho, em 2020, entrevistar Wandenkolk Tinoco, mas, infelizmente, o arquiteto faleceu em 2021, vítima da Covid-19.

A dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro aborda a formação do arquiteto na Escola de Belas Artes, especificamente no sentido de identificar qual formação os arquitetos recebiam, à época, relacionada com o tema da preservação do patrimônio histórico e o caminho que Wandenkolk Tinoco tomou, desde o início de

prancha é: “Projeto para um edifício anexo ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social a ser construído na Av. 17 de Agosto junto a sede existente” (Tinoco, 1966, grifo nosso). Essa prancha isolada nos deixou sem entender a real data do projeto pois até o momento todas as informações admitiam que o projeto tinha sido elaborado em 1971 e a obra inaugurada em 1972, conforme placa de inauguração fixada no hall da edificação. Essa incerteza nos levou a consultar o Boletim de Gestão onde encontramos uma referência à inauguração da obra em 1972, realizada pelo então diretor Fernando de Mello Freyre, com uma resenha do acontecimento social, prestigiado com a presença do representante regional do Ministério da Educação, e referência às realizações da então administração de Fernando Melo Freire, que, segundo o boletim, concretizava uma obra iniciada de 1966 na administração do escritor e geógrafo Mauro Mota. Ao consultarmos o boletim de 1966, na gestão de Mauro Mota, a Resolução nº 156 de 04 de fevereiro de 1966 do Conselho Diretor autoriza a transferência de verba para: “a construção de um bloco anexo, destinado a biblioteca e outras instalações do IJNPS”. Essas informações nos levaram a procurar o projeto de 1966, que foi localizado na Secretaria do Patrimônio da União (SPU), assinado por Wandenkolk Tinoco.

sua carreira profissional. Abordamos a participação do arquiteto no ensino, junto com Delfim Amorim, na disciplina de Plástica e Pesquisa Tridimensionais; e, por último, analisamos a atividade de projeto do arquiteto por meio de um breve resumo de sua obra construída. Ainda nesse capítulo nos reportamos às discussões e obras construídas em sítios históricos, ocorridas em Recife, à época da formação do arquiteto e início de sua carreira como arquiteto, no sentido de identificar qual era o debate sobre obras novas em cidades antigas.

No segundo capítulo trataremos a questão da teoria da restauração e suas diversas correntes teórico-metodológicas, na atualidade, no sentido de dispor de um instrumental que possa conceituar e categorizar as obras em estudo com relação ao patrimônio.

Para isso, lançamos três quesitos de análise: 1. Interpretação do Sítio - como condição essencial para o processo de apreensão e identificação dos valores e atributos da preexistência; 2. Formulação do Partido – como procedimentos de projeto capazes de articular os elementos da forma arquitetônica e construir relações entre a nova edificação e a preexistência; e 3. Categorização da Intervenção – uma classificação das obras de intervenções a partir das três principais correntes teórico-metodológicas da restauração na Itália, categorizadas por Giovanni Carbonara.

Nesse trabalho, o projeto de arquitetura de intervenção na preexistência é entendido com uma abordagem cultural, ou seja, como projeto que além de considerar as demandas de um programa, por mais complexo que seja, atende também às questões culturais, científicas e éticas da preservação do patrimônio histórico-cultural.

Nesse capítulo, apresentamos o instrumental analítico para o estudo da forma arquitetônica como uma linguagem por meio da qual o arquiteto articula os elementos compositivos para expressar os diversos conteúdos da obra de arquitetura, onde tanto as relações intrínsecas às obras de arquitetura serão estudadas, como as relações com o sítio onde estão inseridas.

Como afirma Franco Purini, “O trabalho sobre a linguagem é uma prática social, e só permanece individual, tenho que repetir, a poética” (Purini, 1984, p.88), reiterando que a linguagem faz parte de um sistema de comunicação compartilhado por um grupo que a reconhece, faz uso e lhe atribui significado em sua prática social. A poética, segundo o autor, faz parte do domínio da subjetividade e é o lugar onde a experiência pessoal do criador se organiza como memória e como projeto do futuro (Purini, 1984). Trata-se, então, do estudo de uma linguagem da arquitetura moderna

com uma poética criada por Wandenkolk Tinoco em um sítio de reconhecido valor histórico-cultural.

Iniciamos o terceiro capítulo com a análise da arquitetura das três obras em estudo começando pela caracterização do sítio e das obras preexistentes para depois analisarmos as propriedades e atributos da obra arquitetônica moderna ao mesmo tempo em que consideramos suas relações com o preexistente, onde faremos uma categorização das intervenções do ponto de vista da teoria da restauração.

Finalmente, nas considerações finais, será feita uma análise comparativa das três obras do ponto de vista da transformação do olhar do arquiteto para o sítio, como dado relevante para a elaboração dos projetos e sobre a contribuição de Wandenkolk Tinoco para o estudo das relações entre arquitetura nova e cidade antiga.

2. WANDENKOLK TINOCO

2.1 Formação

Nascido em Recife em 1936, formado em arquitetura entre 1954 e 1958 pela Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), Wandenkolk Walter Tinoco estudou em um período de transição da faculdade, entre o ensino tradicional inspirado na reprodução de modelos de cunho historicista, seguindo o ecletismo, e a nova arquitetura moderna. Foi aluno tanto da disciplina de Modelagem, ministrada por um profissional estucador, onde a reprodução de figuras humanas e da natureza era a prática da sala de aula, como de professores que aplicavam novos métodos de ensino para a formação do arquiteto, como Acácio Gil Borsoi

⁴ e Delfim Amorim⁵ (Oliveira, 2014). Segundo Amorim L. (2001):

Os métodos de projeto foram essenciais na renovação dos procedimentos pedagógicos nas escolas de arquitetura, substituindo historicismo e modelismo das Bela Artes, por procedimentos mais objetivos e científicos, adequados ao projeto moderno (Amorim L., 2001, p.3).

Wandenkolk Tinoco se forma um ano antes da criação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife, desvinculada da Escola de Belas Artes. Logo depois de formado, em 1960, é convidado pelo diretor da escola, o professor Evaldo Coutinho⁶, a ministrar a disciplina de Plástica e Pesquisas Tridimensionais, recém

⁴ Acácio Gil Borsoi (Rio de Janeiro, 1924 – São Paulo, 2009), formou-se em 1949 na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro. Chegou em Recife em 1951, onde atuou como professor no curso de Arquitetura na Escola de Belas Artes de Pernambuco e como arquiteto foi um dos responsáveis pela renovação da arquitetura com atuação em todo Nordeste.

⁵ Delfim Fernandes Amorim (Porto, 1917- Recife, 1972), arquiteto português formado na Faculdade de Porto, 1947. Chega em Recife em 1951 e atua como professor no curso de Arquitetura na Escola de Belas Artes de Pernambuco. Foi mentor intelectual de uma geração de arquitetos e foi responsável pela reformulação do ensino e da renovação da arquitetura em Recife.

⁶ Evaldo Bezerra Coutinho (Recife, 1911 – 2007), diplomou-se em Ciências Jurídicas e Sociais em 1933, pela Faculdade de Direito da UFPE. Dedicou-se ao estudo da filosofia, direcionado para as artes em geral e, mais especificamente, para a arquitetura. Seis anos após sua diplomação, Coutinho ingressa no magistério, em 1938, lecionando Teoria e Filosofia, no Curso de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sendo posteriormente diretor. Além disso, lecionou também no Curso de Letras da UFPE até 1981. Evaldo Coutinho também atuou como crítico de filmes do cinema mudo, primeiramente em 1929, no Jornal do Commercio, e, posteriormente, no Diário Carioca, entre 1946 e 1950. Defendeu a conversão do curso de arquitetura da Escola de Belas-Artes do Recife em uma faculdade. Além de fundador, foi seu primeiro diretor, com apoio unânime dos professores. Dirigiu a faculdade entre 1959 e 1963. Autor de nove livros sobre filosofia, estética da arte, arquitetura e cinema, tendo cunhado uma expressão de sua autoria, “Deus é arquiteto”, que demonstra a relevância da concepção da arquitetura em seu trabalho. O pensamento de Coutinho sempre esteve ligado ao cinema e à arquitetura. Coutinho foi ainda indicado à Academia

reformulada por Delfim Amorim, da antiga disciplina de modelagem da Escola de Belas Artes. Em palestra proferida por Amorim sobre a modelagem e a composição arquitetônica, o professor expõe os princípios que nortearam a reformulação da disciplina:

Pensar em termos de espaço, visualizar o espaço tridimensional, a essência da arte de construir, é, na didática do curso de arquitetura, a tarefa mais importante do professor, e talvez aquela que exige deste orientador o maior esforço. Não porque os termos – espaço, o vazio, o abrigo, constitua um problema de difícil apreensão (Amorim, 1964, *apud* Silva, 1981, p.135).

O professor dedica-se, no programa da disciplina desenvolvida em dois semestres, à pesquisa tridimensional para aproximar o aluno de um repertório plástico espacial associado a noções estruturais, de modo a constituir uma linguagem com a qual se pudesse elaborar uma composição arquitetônica. Tratava-se de uma didática do espaço, como afirma o próprio professor (Silva, 1981). Delfim Amorim faz uma crítica à disciplina de Modelagem da Escola de Belas Artes, a qual concentrava-se na representação de superfícies, de modelos fitomórficos, do estilo historicista, sem considerar a criação como fator primordial na aprendizagem da arquitetura. No transcurso da disciplina, o mestre procura fazer a associação entre forma plástica e subjetividade, no sentido de desenvolver uma sensibilidade artística:

Para um bom orientador, não era difícil, na presença de tais objetos, chamar a atenção do aluno para a significação das formas geométricas e distinguir nelas – as suas propriedades físicas e as cargas emotivas que parecem aderir a tais formas – valores quantitativos e qualitativos. Ganham sentido, deste modo, os modelos e as formas tridimensionais, criadas pelo aluno nessa matéria escolar. (Amorim, 1964, *apud* Silva, 1981, p.137).

Os exercícios da disciplina de Plástica e Pesquisa Tridimensional procuravam desenvolver a percepção e elaboração de uma linguagem abstrata no sentido de conformar um repertório e sintaxe próprios da arquitetura moderna.

Em entrevista, o arquiteto afirma que, como era recém-formado, não poderia assumir a disciplina sozinho e então sugere os nomes de Delfim Amorim e Reginaldo Esteves para serem os titulares, deixando a decisão final para o diretor da escola

Pernambucana de Letras, tendo ocupado a cadeira de número 23, que pertenceu a Gilberto Freyre, a partir de 1986. (Fonte: [Evaldo Coutinho – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Valdo_Coutinho). Acesso em 13 de outubro de 2023.

(Oliveira, 2014). Depois de Amorim se afastar das atividades como docente, Wandenkolk Tinoco assume a disciplina como titular, função que exerceu até sua aposentadoria, dando continuidade aos princípios formatados por Delfim Amorim. Os exercícios da Disciplina de Plástica consistiam em elaborar objetos quer seja no barro, no primeiro semestre, ou no cartão, no semestre subsequente, a partir de temas subjetivos dados pelo professor, onde se exercitava as relações entre as formas e os conceitos e relações de massa, espaço, superfície, ritmo, contraste, escala, unidade, simetria, etc. Foi ainda professor assistente nas disciplinas de Pequenas e Grandes Composições ministradas por Borsoi e Amorim. (Brendle, 2016).

Wandenkolk Tinoco fez pós-graduação em Metodologia do Urbanismo e Administração Municipal pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) e manteve o escritório de arquitetura durante toda sua trajetória profissional juntamente com a atividade de professor⁷. Projetou casas unifamiliares rurais e urbanas, edifícios de apartamento, edifícios institucionais, foi premiado em 1966 com o projeto da Biblioteca e Museu do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social (IJNPS) e em 1978 pelo projeto de ampliação do mesmo instituto⁸. Foi homenageado pela Conselho Regional de Arquitetura (CREA-PE), em 2003, pela sua produção de arquitetura e o Instituto dos Arquitetos do Brasil, seção Pernambuco (IAB-PE), em 2010, conferiu-lhe o prêmio pelo conjunto de sua obra arquitetônica. Em 2017, o Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU-PE) o homenageia pela contribuição à arquitetura e urbanismo no estado do Pernambuco⁹. Além de suas atividades como arquiteto se expressava como artista plástico por meio da escultura, geralmente em chapa de aço dobrada e pintura. Era admirador de Amílcar de Castro¹⁰ e Alexander Calder¹¹ artistas que trabalhavam com esculturas de grande porte com uso das chapas metálicas dobradas e soldadas.

Como iremos analisar as obras de Wandenkolk Tinoco e a relação delas em sítios históricos, interessa-nos saber se, em sua formação, o arquiteto teve algum

⁷ Entrevista com Betânia Brendle, concedida ao autor em 28 de junho de 2023.

⁸ Currículo do arquiteto obtido em seu escritório.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Amílcar de Castro (Paraisópolis, 1930- Belo Horizonte, 2002) foi um artista plástico, escultor e designer gráfico. É considerado pelos críticos e historiadores da arte um dos escultores construtivos mais representativos da arte brasileira contemporânea. Fonte: [Amílcar de Castro – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#). Acesso em: 21 de junho de 2023.

¹¹ Alexander Calder (Lawnton, Pensilvânia, 1898 — Nova Iorque, 1976), também conhecido por Sandy Calder, foi um escultor e pintor estadunidense famoso por seus móveis. Famoso por esculturas de grande porte, ele produziu numerosas figuras de arame. Fonte: [Alexander Calder – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#). Acesso em: 21 de junho de 2023

aporte teórico sobre o tema. Sabemos que: “O patrimônio como formação básica do arquiteto durante a graduação constará do currículo mínimo somente a partir de 1994” (Nascimento, 2016, p. 213). Havia, sim, o estudo de história da arquitetura brasileira, que no caso da Escola de Belas Artes de Pernambuco era lecionada pelo diretor do 1º distrito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sediado em Pernambuco, Ayrton da Costa Carvalho¹², como diz Flávia Brito do Nascimento:

Nas universidades, o estudo da chamada “arquitetura tradicional” se constituirá como campo de investigação somente nos anos 1940 e 1950 pelos professores da disciplina Arquitetura no Brasil, criada inicialmente no Rio de Janeiro. E, ainda assim, não era raro que o professor dessa disciplina fosse ligado ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como é o caso de Paulo Santos no Rio de Janeiro, de Sylvio de Vasconcellos em Minas Gerais, Ayrton Carvalho em Recife e, por um breve período, Luiz Saia em São Paulo (Nascimento, 2016, p. 209).

Segundo Sylvio de Vasconcellos¹³, arquiteto ex-chefe do 3º Distrito do IPHAN e professor catedrático da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (FAU-UFMG), a disciplina Arquitetura no Brasil foi fundamental para a sensibilização dos jovens arquitetos para com o patrimônio histórico:

O ensino da cadeira ‘Arquitetura no Brasil’ pode proporcionar maior preservação do acervo tradicional do país não diretamente talvez, mas pelo amor que puder incutir nos jovens arquitetos pelas nossas coisas. À medida que melhor conhecermos a arquitetura tradicional, que por vários séculos serviu ao país, mais habilitados estaremos para realizar uma melhor arquitetura nos dias de hoje e conseqüentemente respeitaremos mais a de ontem (Entrevista de Sylvio Vasconcellos. Porto Alegre, 9 mai. 1956, *apud* Pereira, 2012, p.104).(sic.)

No entanto, como veremos adiante, não basta conhecer o passado para conceber uma boa arquitetura no presente. Mas, o que nos ensina essa afirmação de Sylvio Vasconcellos é a importância dada à disciplina como fonte de conhecimento

¹² Ayrton Carvalho, engenheiro, professor de História da Arquitetura na Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP e ex-chefe dos distritos regionais do IPHAN PE durante quarenta e dois anos.

¹³ Sylvio Carvalho de Vasconcellos (Belo Horizonte, 1916 - Washington, DC, 1979) foi um arquiteto e historiador brasileiro e um dos precursores da arquitetura modernista brasileira em Minas Gerais. Foi Chefe do 3º Distrito do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Minas Gerais entre 1939 e 1969. Professor Catedrático da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Sylvio_de_Vasconcellos. Acesso em: 29 de jun. 2023.

sobre a morfologia do acervo cultural construído e suas técnicas construtivas. De acordo com Pereira (2012):

Para se concretizar uma arquitetura moderna e autêntica brasileira, era imprescindível conhecer sua arquitetura tradicional. Portanto, esta passa a ser tema de uma disciplina importante do último ano do curso de arquitetura, concedendo o saber necessário tanto na elaboração de projetos da 'boa arquitetura' moderna, quanto na prática da salvaguarda. (Pereira, 2012, p. 104)

Pereira (2012) ainda observa que o Ayrton de Carvalho, que foi professor da EBAP, teve uma aguerrida atuação nos anos 50 e 60, como chefe do 1º distrito da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN)¹⁴, na preservação do patrimônio histórico e na luta contra a verticalização do centro da cidade do Recife, no Bairro de Santo Antônio. Como também sua atuação como estagiário de engenharia na Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU)¹⁵, onde teve a oportunidade de complementar sua formação prática.

Apenas nos anos 70, quando ocorre o Curso de Especialização em Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos¹⁶, precisamente em 1974, alguns professores e arquitetos, como Geraldo Gomes da Silva¹⁷, em Recife, fez parte dessa primeira turma, em São Paulo. Momento em que, segundo Pereira: “pela primeira vez se discutiam em aulas conceitos de patrimônio e sítios históricos. A preservação se expandia para além do monumento e seu entorno”

¹⁴ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1937 a 1946; Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), de 1946 a 1970; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), de 1970 a 1979; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1979 a 1990; Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), de 1990 a 1994; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 1994 (Pereira, 2012).

¹⁵ Entre 1934 e 1937 é criada em Pernambuco a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo – DAU, que tinha Luis Nunes, arquiteto formado na ENAB (1933), como líder de um grupo de profissionais responsável pela experiência moderna em Pernambuco, entre eles Joaquim Cardoso, Saturnino de Brito e Burle Marx.

¹⁶ Curso de Especialização em Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos foi uma iniciativa no Ministério da Cultura, IPHAN, CODEPHAT e FAU SP. Foram inicialmente realizados três cursos, o primeiro em São Paulo em 1974, depois Recife em 1976 e Belo Horizonte em 1978 (NASCIMENTO, 2016). A partir de 1981 o curso passou a ser ministrado bianualmente na Bahia e hoje é o Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos – MP CECRE – UFBA.

¹⁷ Geraldo Gomes da Silva (Rio de Janeiro, 1940 – Recife, 2021) Arquiteto e ex-professor do curso de arquitetura da UFPE, mestre em Estruturas Ambientais Urbanas (1974) pela FAUSP e doutor pelo mesmo centro. Assessor do DPHANPE entre 1969 e 1975 e autor do Plano de Preservação dos Sítios Históricos da Região Metropolitana do Recife - PPSH-RMR, em 1976. (REYNALDO, 2017). Autor de importantes publicações sobre história da arquitetura e patrimônio histórico como: Mercado de São José, 1983, Prefeitura da Cidade do Recife; Arquitetura do Ferro no Brasil, 1986, Editora Nobel; Engenho e Arquitetura, 2013, Editora Massangana; participa da coletânea Ecletismo na Arquitetura Brasileira, Nobel/Edusp e artigos sobre história da arquitetura.

(Pereira, 2012, p. 85) e “A Carta de Veneza, publicada há dez anos, foi debatida tópico por tópico (Maymi, 2005, *apud* Pereira, 2012).

O arquiteto Glauco Campelo¹⁸ foi contemporâneo a Wandenkolk Tinoco na Escola de Belas Artes de Pernambuco até o terceiro ano, quando se mudou para o Rio de Janeiro, onde conclui o curso em 1958. Glauco afirma que a relação direta do projeto arquitetônico com a história era transmitida pela sensibilidade de alguns professores como Delfim Amorim, que transmitia em sala de aula a preocupação com a preservação do patrimônio e com o legado arquitetônico. O arquiteto cita também Ayrton de Carvalho, professor da disciplina de História da Arquitetura, e Ivan de Aquino, professor de Arquitetura Analítica, que estudava a evolução dos estilos arquitetônicos e as transformações dos sistemas construtivos¹⁹. No entanto, as questões relacionadas com a história e o projeto de arquitetura eram temas dissociados, em que o conhecimento da história deveria fazer parte da cultura geral do arquiteto, mas não como uma referência que pudesse instruir o projeto contemporâneo e contribuir com a leitura e apropriação do sítio, ou seja, como um procedimento metodológico. Sabemos que a formação com essa perspectiva só recentemente vem sendo tema de discussão e incorporada ao ensino da arquitetura, na medida em que esse conhecimento específico sobre a teoria da restauração migra das disciplinas de teoria e história da arquitetura para os ateliers das disciplinas de projeto, de forma sistemática.

Portanto, a dedicação de um ou outro aluno ao estudo específico do tema da preservação, não encontrava, na escola, a formação necessária e dependia do interesse de algum mestre, como no caso dos professores Geraldo Gomes da Silva e José Luiz da Mota Menezes²⁰, que foram tutelados por Ayrton Carvalho (Pereira, 2012, p. 85). Segundo Nery e Baeta:

¹⁸ Glauco Campelo (1934) é arquiteto, urbanista e professor. Começou sua carreira na construção de Brasília, a convite de Oscar Niemeyer, com quem estagiou. Lecionou na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e na Universidade de Brasília (UnB). Desde 1975 mantém escritório no Rio de Janeiro, onde desenvolveu projetos de arquitetura, restauração e revitalização de centros históricos e culturais. Disponível em: www.archdaily.com.br/br/767198. Acesso em: 29 jun. 2023.

¹⁹ Depoimento de Glauco Campelo dado ao autor, em 06 jun. 2023.

²⁰ José Luiz da Mota Menezes (Pilar – AL, 1936 – Recife, PE, 2021). Chegou no Recife em 1945, aos 9 anos. Dedicou-se à arquitetura e urbanismo desde a sua graduação pela UFPE, em 1961, recebendo o título de livre-docência, também na universidade, em 1977. Era professor emérito da pós-graduação em Arqueologia e Conservação do Patrimônio da UFPE e sócio mais antigo do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano, tendo sido presidente desta instituição duas vezes (2000- 2004 e 2014-2017). Era membro da Academia Pernambucana de Letras desde 2013 e também integrante do Conselho de Cultura de Pernambuco. Publicou diversos livros no Brasil e no exterior, com destaque

O interesse pelas questões da preservação do patrimônio cultural no Brasil por muito tempo se figurou como preocupação de pouquíssimos, entre indivíduos e instituições, mesmo depois da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (Nery; Baeta, 2022, p. 41).

Não era o caso de Wandenkolk Tinoco, que trilhou outro caminho quando se formou em 1958 e logo se dedicou às aulas de Plástica e Pesquisa Tridimensionais e, em 1960, já tinha o primeiro projeto de construção de um edifício de apartamento aprovado na Prefeitura da Cidade: o Edifício São Judas Tadeu. Seguiu sua carreira acadêmica, profissional e artística como pesquisador da forma, com seu talento e intuição artística, quer seja na arquitetura, na escultura ou na pintura, na busca da expressão formal.

A contribuição de Delfim, na síntese entre a forma moderna e preexistência cultural, na reinterpretação dos elementos da tradição arquitetônica em uma transposição ou fusão em uma linguagem moderna, estava contida no objeto arquitetônico em si. Assim era a postura dos modernos nessa época, como veremos ao estudar os casos onde houve a substituição de um tecido urbano tradicional por outro moderno, como ocorrido no bairro de Santo Antônio, em Recife, na década de 50/60.

No capítulo onde apresentaremos a obra de Wandenkolk Tinoco, evidenciaremos a presença do mestre português em sua obra, como também, na fase madura do arquiteto, a transformação desse repertório e sua transmutação em uma linguagem própria. Para entendermos a obra de Wandenkolk Tinoco é necessário conhecermos a contribuição de Delfim Amorim como mentor intelectual de uma geração e a convivência na sala de aula, como aluno, e depois como colegas professores no curso de arquitetura. No entanto, Sônia Marques²¹ faz o seguinte

para o *Atlas Histórico e Cartográfico do Recife* (Editora Massangana, 1985), do qual foi coordenador. Também participou da restauração de construções históricas como a Catedral da Sé, em Olinda, e o Palácio da Justiça, no Recife. Fonte: <https://www.diariodepernambuco.com.br>. Acesso em: 13 de outubro de 2023.

²¹ Sônia Marques (Recife, 1951) Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE (1973), foi monitora do Professor Mario Perez (1974) na Unité Pédagogique d'Architecture de Toulouse, U.P.A. França. Trabalhou em planejamento habitacional no Instituto de Desenvolvimento de Pernambuco, CONDEPE, (1975 -1976). Mestre (1983, UFPE) e Doutora (1996, EHESS, Paris) em Sociologia, obteve também um D.E.A. - Diplôme d'Études Approfondies em Economia e Desenvolvimento, no I.E.D.E.S. em Paris (1985). Fez Pós-doutorado sobre Projeto de Arquitetura na Faculté d'Aménagement da Universidade de Montreal e na McGill School of Architecture (2005-2006). Foi Professora visitante da Universidade Federal da Bahia (1997), da Universidade de Montreal (2005) e, por duas vezes, da Universidade de Tours (2007 e 2008). Foi professora da UFPE (1976-1997), no

alerta: Que medida uma formação tem realmente uma importância ou repercute na vida profissional? Uma das formas de responder a essa questão é cotejar as obras e identificar as convergências e dessemelhanças, como faremos nos capítulos seguintes.

Em Pernambuco, com a chegada do carioca Acácio Gil Borsoi e o português Delfim Amorim a relação da arquitetura moderna e a história e seus vínculos com a cultura local são aprofundadas. A partir dos anos 50, Acácio Gil Borsoi e Delfim Amorim passam a ser fundamentais para o desenvolvimento da arquitetura moderna local: “Os professores e profissionais liberais Delfim Amorim e Acácio Gil Borsoi exerceram uma influência determinante para a arquitetura moderna pernambucana e pela formação de arquitetos que atuaram no Nordeste” (Naslavsky, 2012).

Na cidade de Porto, Amorim foi professor da disciplina Grandes Composições de Arquitetura da escola de Belas Artes, onde se formou. Teve uma ativa participação na vida cultural do país e na renovação da arquitetura portuguesa com projetos em várias cidades, participação em congressos, palestras, exposições de arquitetura e elaboração de artigos sobre arquitetura moderna (Silva, 1981). Foi co-fundador da Organização em Defesa da Arquitetura Moderna (ODAM) (Silva, 1981, *apud* Naslavsky, 2012, p. 86). Luiz Amorim (2001) destaca o ambiente cultural em Portugal onde Delfim se estabeleceu profissionalmente e como a arquitetura moderna brasileira tinha uma significativa importância, particularmente o modelo preconizado por Lucio Costa na relação entre tradição e modernidade (Fernandes, 1988, *apud* Amorim, 2001). Naslavsky cita a obra projetada por Delfim Amorim, em Aver-o-Mar, em 1949, onde Sérgio Fernandez reconhece os valores da arquitetura brasileira:

[...] a existência de duas águas convergentes para uma celeira central que marca o eixo de divisões entre funções [...] emprego de quebra-luzes, tratamento das aberturas e respectivas caixilharias inscrevem-se de modo bastante direto dos modelos importados do Brasil (Fernandez, 1988 *apud* Naslavsky, 2012, p. 88).

curso de arquitetura e urbanismo e nos programas de pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Sociologia e História. Ensinou na UFRN (1998-2009) na graduação e pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Foi professora do Departamento de Artes Visuais e do PPGAU da UFPB, de onde aposentou-se em 2018. Foi Coordenadora do DOCOMOMO Brasil 2013-2015, e bolsista CAPES/Fulbright como professor pesquisador visitante (9 a 12 de 2014) na Universidade do Texas em Austin. Fonte: <https://buscatextual.cnpq.br/>. Acesso em: 13 de outubro de 2023.

Esta aproximação com a arquitetura brasileira e a influência de Lúcio Costa também é reconhecida por Naslavsky (2012): “Com certeza o debate Português teve influência da obra teórica de Lucio Costa e da arquitetura moderna brasileira, que estava entre as principais referências do movimento português” (Naslavsky, 2012, p. 99). A autora reporta-se ao debate dos anos 50, ocorrido em Portugal, de revisão da arquitetura moderna e dos preceitos racionalistas, na busca de uma referência da cultura local e regional. Cita Tostões (2012), a qual identifica, nesta época, em Portugal, um movimento de contestação dos princípios difundidos nos Congrès Internationaux d’Architecture Moderne (CIAM), que também ocorria nos demais países da Europa:

A partir dos anos 50 também em Portugal se fazia sentir a necessidade de um questionamento dos dogmas do Movimento Moderno protagonizado num desejo de beber na cultura autêntica portuguesa a inspiração para a humanização da arquitetura numa tomada de consciência da urgência da reconciliação com a história, numa perspectiva dialética entre tradição e futuro, entre modernidade e história, espaço e tempo (Tostões, *apud* Naslavsky, 2012, p. 87).

Delfim Amorim chegou ao Recife em 1951, no mesmo ano da chegada de Acácio Borsoi, com quem estabelece escritório. Em 1953 e 1955 é contratado como assistente na disciplina de pequenas composições, lecionada por Borsoi, na Escola de Belas Artes de Pernambuco. Logo depois assumiu como titular dessa mesma disciplina entre 1956 a 1959. Em 1961, com Wandenkolk Tinoco, reformula a cadeira de Modelagem, como já vimos anteriormente, e passa a regê-la também a partir de 1962. Participa da reestruturação do ensino do curso de arquitetura, no sentido de liberar-se da herança tradicional remanescente, quando o curso separa-se da Escola de Belas Artes (Marques; Naslavsky, 2001)

O arquiteto demonstra, em vários momentos de seus artigos, quer se refira à arquitetura ou à cultura de um modo geral, uma preocupação com a cultura local, com as características do lugar, com a questão da continuidade histórica e da necessária resposta que a arquitetura deve dar às diferentes latitudes geográficas: “essa aliança justa entre a obra e o ambiente, na multiplicidade de seus fatores - geográficos, técnicos, econômicos, sociológicos e ideológicos (...)” (Amorim, 1963-1965, *apud* Silva, 1981, p. 46).

Silva (1981) identifica na produção de Amorim as obras mais significativas que ele denomina com Casas de Amorim:

Mas a criação mais original de Amorim foi o modelo de habitação unifamiliar, síntese de uma pesquisa ininterrupta visando a interpretação regional dos princípios modernistas. Consistia essencialmente em um sistema de cobertura segundo o qual uma laje inclinada era recoberta com telhas cerâmicas tipo canal (Silva, 1994/1995, p. 26).

E o autor define o que são essas casas:

Nessas casas, Amorim elimina os forros tradicionalmente horizontais. Os telhados se reduzem a lajes de concreto armado com pequena inclinação, geralmente em duas águas, apoiadas em paredes estruturais de alvenaria de tijolo ou em curtos pontalotes de ferro que, por sua vez, são assentados sobre as paredes. Diretamente sobre as lajes da cobertura, telhas cerâmicas tipo canal formando um pequeno e útil colchão de ar para atenuar os rigores do clima. O programa é frequentemente resolvido em planos nem sempre sobrepostos. O uso de azulejos policromados para revestimentos de trechos de fachadas externas, bem como portas e janelas em madeira evidentemente inspiradas nas gelosias dos vãos do nosso período colonial são também características frequentes nessas casas (Silva, 1994/1995, p. 75).

Segundo Silva (1981), o vasto conhecimento de Amorim não se limitava à arquitetura contemporânea. Seu conhecimento sobre a história da arquitetura o qualificava como professor na percepção do fenômeno da produção arquitetônica (Silva, 1981). Delfim Amorim posiciona o arquiteto e seu ofício com a responsabilidade ética, por meio de sua sensibilidade, conhecimento técnico e capacidade criadora em trabalhar pelo embelezamento da vida e humanização do indivíduo em prol da sociedade. O arquiteto português teve profícua produção como arquiteto e professor. Sua cultura o levou a trabalhar como consultor e parecerista do então Serviço Federal de Proteção aos monumentos Nacionais, atual IPHAN- PE.

Em uma análise geral, a obra do arquiteto expressa uma integração com a cultura local ao reinterpretar e incorporar na linguagem moderna as soluções da arquitetura luso-brasileira, bem como responder às demandas do rigor do clima quente úmido, com áreas de sombras, amplas cobertas, artifícios construtivos para renovação do ar como o uso do peitoril ventilado, da telha cerâmica sobre laje, de esquadrias amplas e vazadas. Alguns desses ensinamentos foram incorporados por Wandenkolk Tinoco, cuja obra demonstra, como veremos no próximo capítulo,

autonomia, criatividade e desenvolvimento de um repertório próprio com sensibilidade ao meio natural e cultural.

2.2 Breve cronologia da obra

Neste capítulo iremos apresentar um breve panorama da obra construída do arquiteto Wandenkolk Tinoco com o propósito de identificarmos os elementos e articulação de sua linguagem e repertório arquitetônicos, bem como suas referências compositivas. Não se trata de constituir uma visão geral de sua obra, tarefa ainda a ser feita, mas sim, a partir do que foi estudado e de alguns depoimentos do autor, apresentar um quadro, tendo em vista a relação da edificação com o sítio urbano, que é uma das principais questões do presente estudo.

A classificação em fases para a obra de Wandenkolk Tinoco elaborada por Oliveira (2014) ajuda-nos a entender o desenvolvimento e a transformação da linguagem do arquiteto, bem como o domínio da técnica construtiva e sua repercussão na obra. Essa classificação é importante, também, para conhecermos as obras que o arquiteto estava desenvolvendo ou já faziam parte de seu acervo no momento em que projetava as obras para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social (IJNPS), tendo em vista a linguagem e recursos construtivos que o arquiteto experimentara.

A primeira fase, segundo a autora, possui forte influência dos seus mestres, quando desenvolveu alguns projetos, entre 1960 e 1966, de residências unifamiliares com o partido das casas desenvolvido por Delfim Amorim e identificadas pelos pesquisadores como “Casas de Amorim”, definida anteriormente, e exemplificada na Residência Renato Santos Pinheiro, de 1963 (Figura 2), modelo que, segundo Naslavsky (2012), também foi seguido por outros arquitetos. Nessa fase inicial desenvolveu também alguns edifícios de apartamento de pequeno porte, como o Edifício São Judas Tadeu (1960, Figuras 1a e 1b), implantado em terreno triangular, com um piso térreo mais um pavimento e com tratamento das duas fachadas voltadas para as ruas em função da orientação solar, com uma sequência de *brises soleils* horizontais em toda a extensão da fachada noroeste, à maneira de Oscar Niemeyer no Edifício COPAN (1951), em São Paulo. Os saques dos volumes em composição com as esquadrias, na fachada nordeste do Edifício São Judas Tadeu (Figura 1a) e Edifício Presidente (Figura 1d) são um prenúncio de uma linguagem a ser

desenvolvida. É nesse período que o arquiteto projeta o Edifício José Bonifácio, em 1966, objeto de nosso estudo, elaborado para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social (IJNPS), onde Wandenkolk Tinoco já demonstra uma expressão própria e um domínio técnico e formal, mesmo nessa primeira fase cronologicamente definida por Oliveira (2014).

Figura 1: Primeira fase da obra de Wandenkolk Tinoco, segundo Oliveira (2014): Edifício São Judas Tadeu (1960), figuras 1a e 1b e 2. Edifício Presidente (1962), figuras 1c e 1d.



Figura 1a



Figura 1b

Legenda:
S Sala de Estar **J** Sala de Jantar **Q** Dormitório **C** Circulação
K Cozinha **L** Lavanderia **B** Banheiro **W** Lavabo
E Estacionamento **H** Hall **T** Terraço **V** Varanda
D Depósito **O** Escritório **P** Piscina

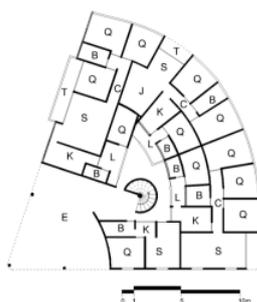


Figura 34: Planta Baixa Térreo. Fonte: Croqui da autora.

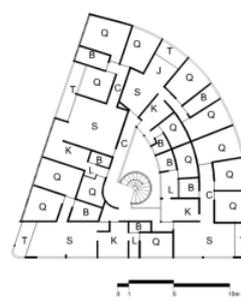


Figura 35: Planta Baixa 1º Pavimento. Fonte: Croqui da autora.



Figura 1c



Figura 1d

Legenda:
S Sala de Estar **J** Sala de Jantar **Q** Dormitório **C** Circulação
K Cozinha **L** Lavanderia **B** Banheiro **W** Lavabo
E Estacionamento **H** Hall **T** Terraço **V** Varanda
D Depósito **O** Escritório **P** Piscina



Figura 43: Planta Baixa Térreo. Fonte: Croqui da autora.



Figura 2: Primeira fase da obra de Wandenkolk Tinoco, segundo Oliveira (2014): Residência Renato Santo Pinheiro (1963)

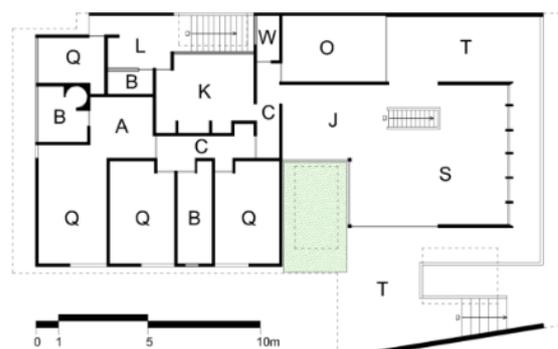


Figura 62: Planta Baixa Pavimento Superior. Fonte: Croqui da autora.

Fonte: Oliveira (2014)

A segunda fase, a autora apresenta como a expressão própria do arquiteto, compreendida entre os anos de 1970 e 1977, quando projeta, principalmente, os “Edifícios Quintais”²² como o Villa Bella (1975), em coautoria com Ênio Eskinazi, o Villa Mariana (1976), o Villa da Praia (1977) (Figuras 3 e 4).). Ainda nessa mesma década, segundo Oliveira (2014) o arquiteto trabalhou um curto período no Escritório Técnico da Cidade Universitária e projetou o Castelo d’Água (1977), no campus

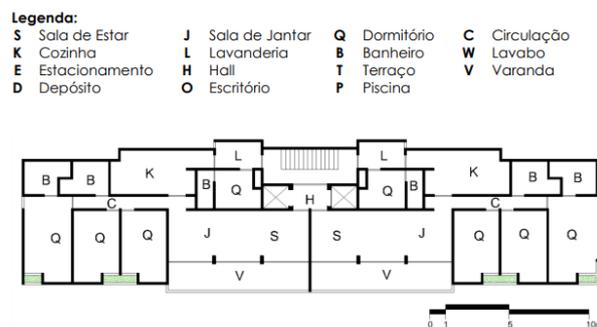
²² Edifício Quintal – denominação dada por alguns autores à proposta do arquiteto de transposição do morar nordestino em casas unifamiliares térreas para a habitação multi-familiares em altura. “Tinoco desenvolveu diversos esboços nos quais buscava uma espécie de articulação com do quintal ao programa do edifício, por meio de grandes jardineiras suspensas dispostas nas bordas do andar, unindo a vegetação a composição das fachadas do edifício (Moreira e Freire, 2011, p. 3). Porém, as limitações impostas pelo custo da obra restringiram cada vez mais essa proposta. A obra da Villa Mariana é onde essa ideia melhor se realiza. Para o arquiteto: “Minha ideia não era fazer jardineira não, minha ideia era fazer um quintal” (Wandenkolk, *apud* Firmino, 2013).



Esboço do arquiteto com o esquema em corte do Edifício Quintal. Fonte: Revista SIM, nº45, abril 2006, p. 44.

universitário da UFPE, em parceria com Antenor Vieira de Melo²³ e Maria Amélia Santos (Figura 9), além do estudo preliminar da quadra esportiva, em coautoria com Ênio Eskinazi, e o anteprojeto do Centro de Ciências Sociais Aplicadas da UFPE. Durante essa segunda fase, no período de 1970 e 1975, Wandenkolk Tinoco fez parceria com Ênio Eskinazi e projetaram o Centro Comercial Praia Sul, que, segundo L. Amorim: “O Shopping Center Praia Sul (1972) destaca-se pelo inusitado do arranjo espacial e volumétrico, complexo e angular” (Amorim L. 2003, p. 88), o Edifício Bretanha, o Edifício Villa Bella (1974) e o Edifício Bosque das Orquídeas (1973). É nessa fase que Wandenkolk Tinoco projeta, em 1974, em parceria com Ênio Eskinazi, o Edifício Antiógenes Chaves, e, posteriormente, sem a parceria com Ênio Eskinazi²⁴, o Edifício Paulo Guerra, em 1978, ambos elaborados para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social (IJNPS), objetos de nosso estudo.

Figura 3: Segunda fase da obra de Wandenkolk Tinoco, segundo OLIVEIRA (2014): Edifício Villa Bella (1974), na página seguinte Edifício Bosque das Orquídeas (1973) ambos em coautoria com Ênio Eskinazi, Edifício Villa Elizabete e Edifício Villa Cláudia (1978)



²³ Antenor Vieira de Melo (Recife, 1950 - Recife, 2013) Arquiteto, professor e foi chefe do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e diretor do Centro de Preservação do Sítio Histórico de Olinda.

²⁴ Ênio Eskinazi, (Recife, 1946) é arquiteto formado em 1969, professor aposentado do curso de arquitetura no CAC/UFPE, com pós-graduação em Ensino e Aprendizagem Superior (UFPE) e em Conforto Ambiental (USP), ex-membro do Colegiado de Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPE, ex-coordenador de planejamento físico da UFPE, ex-conselheiro do IAB-PE, CREA-PE e CAU-PE. Foi estagiário no escritório de Wandenkolk Tinoco no período de 1968 a 1970 e sócio entre 1970 e 1975. Foi coautor de alguns importantes projetos como o Shopping Praia Sul (1972) o Edifício Vivendas das Orquídeas, o Edifício Villa Bella (1974) e o Edifício Antiógenes Chaves para o IJNPS.

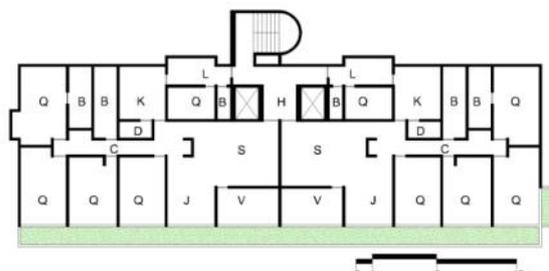


Fonte: Fotos do autor e desenho de Oliveira (2014)

Figura 4: Segunda fase da obra de Wandenkolk Tinoco, segundo OLIVEIRA (2014): Edifício Villa Mariana (1976), na página seguinte Edifício Villa da Praia (1977)



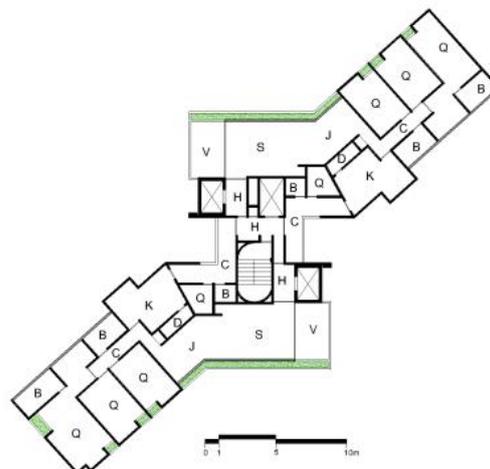
- Legenda:**
- | | | | |
|------------------|------------------|--------------|--------------|
| S Sala de Estar | J Sala de Jantar | Q Dormitório | C Circulação |
| K Cozinha | L Lavanderia | B Banheiro | W Lavabo |
| E Estacionamento | H Hall | T Terraço | V Varanda |
| D Depósito | O Escritório | P Piscina | |





Legenda:

S Sala de Estar	J Sala de Jantar	Q Dormitório	C Circulação
K Cozinha	L Lavanderia	B Banheiro	W Lavabo
E Estacionamento	H Hall	T Terraço	V Varanda
D Depósito	O Escritório	P Piscina	



Fonte: Fotos do autor e desenho Oliveira (2014)

A terceira fase, a partir dos anos 80, é motivo de estudo de alguns pesquisadores. Nessa última fase, Wandenkolk Tinoco desenvolve o projeto da Sede da Federação das Indústrias Pernambucanas, em 1982 (Figura 5), uma obra em parceria com o arquiteto Pedro Montenegro, quando teve a oportunidade de desenvolver projetos longe das fortes restrições impostas pelo mercado imobiliário.

Figura 5: Terceira fase da obra de Wandenkolk Tinoco. Casa da Indústria (1982) e Residência Renato Accioly Tinoco (2008)



Fonte: Luis L.(2003) e WL Tinocos Arquitetos

Além de trabalhar para o mercado imobiliário, Wandenkolk Tinoco projetou algumas residências unifamiliares. Em uma perspectiva panorâmica dessa produção específica, observamos a recorrência formal das empenas brancas, dos maciços de alvenaria e exploração plástica das cobertas com telhas cerâmicas tipo canal (Figura 6).

Figura 6: Projetos de residências unifamiliares, Wandenkolk Tinoco.



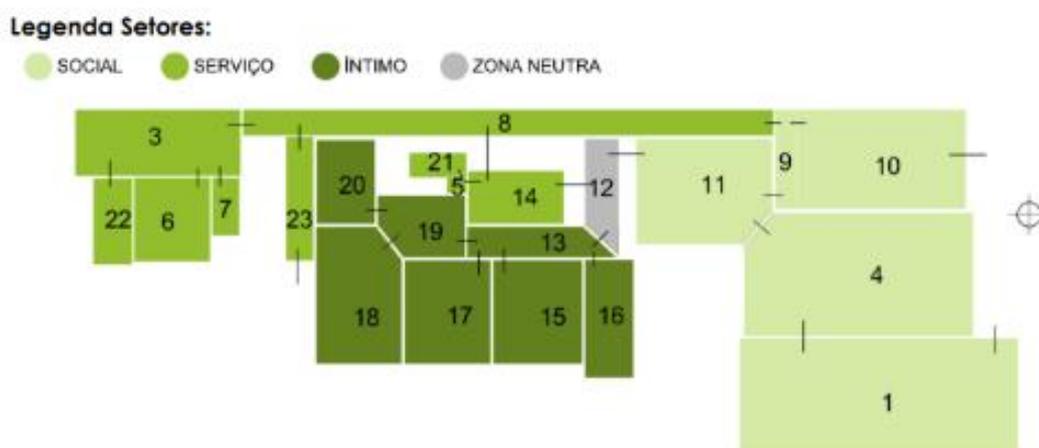
Fonte: WL Tinocos Arquitetos

Na obra de Wandenkolk Tinoco, pode-se identificar o desenvolvimento de uma linguagem própria caracterizada pela articulação plástica de elementos do repertório moderno, com o conteúdo da tradição local e respostas às condições ambientais. Amorim L. (2001) faz uma caracterização dessa arquitetura desenvolvida em Pernambuco com o propósito de identificar uma escola do Recife e a categoriza em três aspectos, denominando-os de *paradigmas dos setores, da forma e ambiental*.

Um dos atributos da arquitetura de Wandenkolk Tinoco está na racionalidade construtiva e compositiva. A maneira como o arquiteto apreende e dispõe no plano as funções e conexões do programa segue a mesma lógica descrita por Amorim. L. (2001) no paradigma dos setores.

Segundo o autor, o *paradigma dos setores* é fruto de uma racionalização do processo de projeto em fazer um zoneamento das funções de acordo com usos similares e relações do programa, reunindo-os em manchas e articulando-os com nós e linhas representando as suas conexões funcionais (Figura 7). Este procedimento traz repercussão na arquitetura em atender às demandas presentes na ordem sociocultural, como na organização e delimitação espacial. O resultado, segundo o autor, é um plano setorizado pela organização espacial, que, no caso da arquitetura moderna, com maior ampliação do campo visual, porém com relações fixas entre espaço e uso (Amorim L., 2001).

Figura 7: Diagrama dos setores Residência Carlos Eduardo (1966)



Fonte: Oliveira (2014)

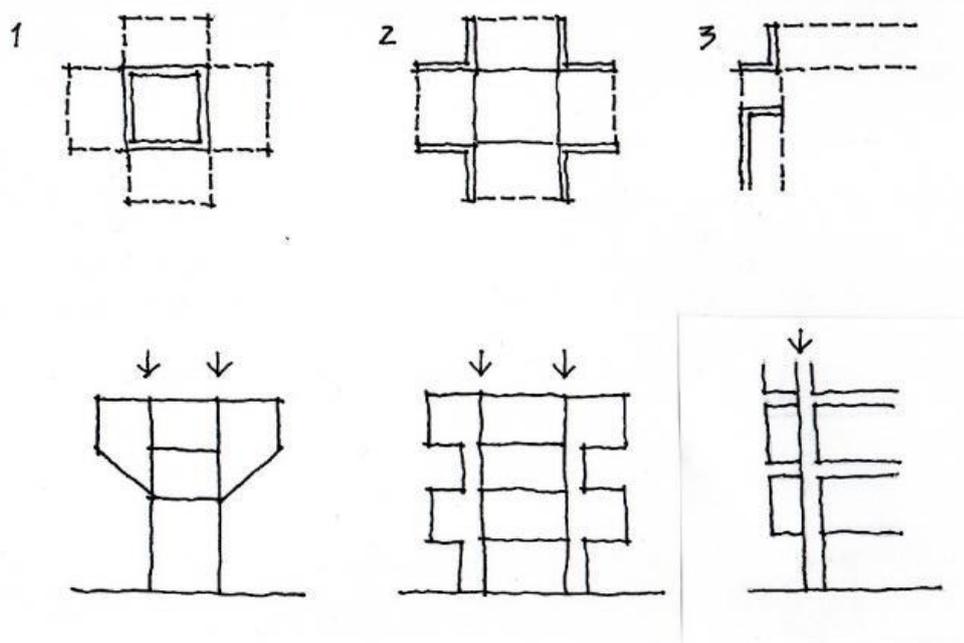
Outro aspecto diz respeito ao *paradigma da forma*, segundo Amorim L. (2001), expressa no domínio da concepção do sistema estrutural, cuja racionalidade e busca da economia de meios acompanha a concepção da própria forma arquitetônica. Isso não significa que o arquiteto procure uma expressão própria da plástica estrutural, mas, sim, em ter o pensamento estrutural subjacente à composição e qualquer posição equivocada de um de seus elementos, se não põe a perder a composição, denuncia sua importância no sistema.

Esta compatibilidade e domínio da articulação entre forma, espaço e estrutura fazem parte da habilidade de qualquer bom arquiteto, mas o que aqui nos referimos é ao modelo adotado pelo arquiteto em grande parte de seus projetos: trata-se de um

sistema muito simples de equilibrar vãos e balanços, que resulta nas fachadas livres da arquitetura moderna.

Em algumas obras, onde o partido arquitetônico coincide com o sistema estrutural, como na obra da Caixa d'Água da UFPE (1977), talvez sua única obra verdadeiramente brutalista, a condução dos esforços atuantes no sistema estrutural é didaticamente percebida e o funcionamento desse sistema é explícito. A expressão da composição da Casa da Indústria (1982) também nos remete a essa ideia, porém sem essa correspondência concreta entre estrutura e espaço. Esse modelo ocorre também nos projetos residências das Villas, na composição de suas fachadas, onde esse esforço do arquiteto em manipular os elementos das massas e esqueleto estrutural é fundamental para se obter o resultado plástico compositivo pretendido (Figuras 8 e 9).

Figura 8: Esboços do esquema estrutural na obra de Wandenkolk Tinoco. 1. Edifício da Caixa d'Água da UFPE (1977). 2. Edifício Casa da Indústria (1982) e 3. Esquema das fachadas das Villas.

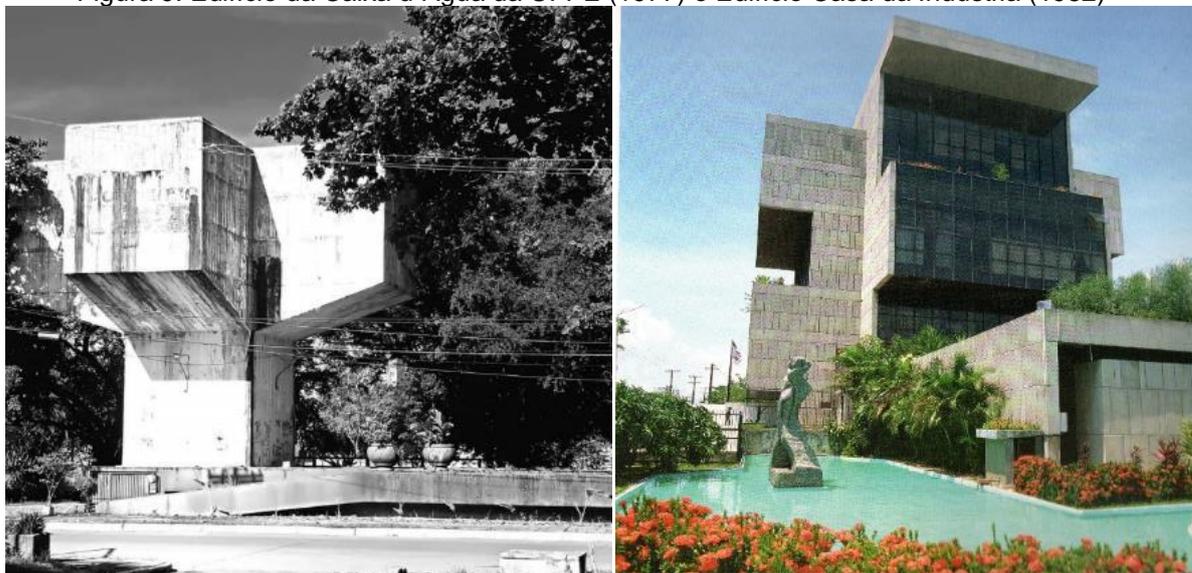


Fonte: Esboço do autor.

Essa organização espacial e formal é possível graças ao simples recurso de recuar as colunas da periferia do volume e conseqüentemente deixar a viga de bordo, ou seja, a viga da fachada, em balanço. Dessa forma, o arquiteto tem em suas mãos uma superfície livre, que nada mais é do que a fachada livre propugnada pelo

movimento moderno, que Wandenkolk Tinoco explora com um repertório próprio. Os recuos das esquadrias, as reentrâncias e saliências dos volumes, as interrupções das quinas dos edifícios, enfim, toda essa linguagem é possível graças a essa solução estrutural.

Figura 9: Edifício da Caixa d'Água da UFPE (1977) e Edifício Casa da Indústria (1982)



Fonte: Melo (2022) e Amorim (2003)

Quanto ao terceiro paradigma, o *ambiental*, Amorim L. (2001) observa a contínua pesquisa dos arquitetos modernos em Pernambuco, desde Luiz Nunes e Mario Russo, em adequar a nova arquitetura às condições ambientais de clima quente e úmido. Segundo o autor, essa pesquisa com procedimentos empíricos e experimentais são consolidados no Roteiro para Construir no Nordeste, de Armando Holanda²⁵, de 1976, reeditado recentemente, fato esse que demonstra tanto o seu valor documental e histórico como prático e projetivo.²⁶

²⁵ Armando Holanda, (Canhotinho-PE, 1940- Recife, 1979) Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura de Pernambuco, em 1950, com sede no antigo seminário Jesuíta de Olinda. Após formado em 1964, seguiu Mestrado no Departamento de Arquitetura da Universidade de Brasília (UnB), onde se tornou professor. Em 1967, completou com distinção o curso de pós-graduação na Universidade Bouwcentrum, em Roterdã, Holanda, no “*International Course on Buildings*”. Em 1974, se tornou professor de projetos nos programas de graduação e pós-graduação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recebeu, posteriormente, várias homenagens, entre elas do Instituto de Arquitetos do Brasil e do Conselho de Arquitetura e Urbanismo, por suas valorosas contribuições à teoria e à prática profissional. Disponível em: [INSTITUTO IFont: www.iaholanda.org](http://www.iaholanda.org). Acesso em: 15 jul. 2023.

²⁶ A primeira publicação do livro Roteiro para Construir no Nordeste ocorreu em 1976 e a última em 2019.

A obra de Wandenkolk Tinoco em todo momento remete a essa questão de adequação da arquitetura ao clima. O arquiteto, em depoimento, cita Glauco Campelo: “Arquitetura é uma grande sombra” (Wandekolk, *apud* Firmino, 2013) e afirma ainda que “sempre procura a maior integração possível da natureza com o espaço interno, que eu chamo de espaço de transição verde, que é o espaço aberto para uma paisagem verde, sempre” (Wandenkolk, *apud* Firmino, 2013).

Amorim pontua algumas soluções decorrentes do paradigma ambiental como o uso de planos opacos revestidos com material cerâmico, o cuidado com as aberturas em sistemas móveis e fixos, como um sofisticado detalhamento de esquadrias e uso de elementos vazados, largos beirais, sombreamento das superfícies. O professor ainda observa que os condicionantes físico-ambientais e a consequência de sua interpretação no partido arquitetônico “não estão restritos à forma e à natureza dos materiais construtivos, mas estão profundamente impregnados na estruturação do plano arquitetônico” (Amorim L., 2001, p. 4).

Moreira e Freire (2011) corroboram com o paradigma apresentado por Amorim L. (2001) e ressaltam a preocupação do arquiteto com o conforto ambiental à medida em que reduz a incidência de sol diretamente sobre as vidraças, quando saca os volumes na fachada e recua as esquadrias, o uso de janelas e portas altas com bandeiras vazadas e o peitoral ventilado.

A casa atelier (2004), (Figuras 10 e 11) onde o arquiteto trabalhou e viveu, teve sua construção iniciada em 2007 e duas ampliações, uma em 2008/2009 e outra em 2013, esta última para abrigar o escritório. Representa essa preocupação em integrar a arquitetura com a natureza, a começar pela implantação dos volumes em um acidentado terreno e o aproveitamentos da encosta com distribuição dos planos da edificação. A abertura completa da casa para o exterior com uma fachada transparente e aberta e a parede oposta opaca e com tijolos furados assentados na parte superior da alvenaria para exaustão do ar quente. Possui uma cobertura em singelas duas águas, sem a peça da linha de cumeeira, onde os caibros simplesmente se apoiam um no outro, travando os esforços; as empenas da cobertura são abertas. Essa arquitetura com componentes porosos, transparentes, abertos e sombreados promovem uma permeabilidade e incorporação com a natureza.

Figura 10: Residência e atelier do arquiteto (2004)



Fonte: Fotografias de Guilah Naslavsky e do autor

Figura 11: Fotografia da jardineira do Edifício Mariana (1976) e aberturas na laje de coberta no jardim interno do Edifício José Bonifácio, na Fundaj (1978)



Fonte: Firmino (2013) e autor

Veremos nos capítulos seguintes que o teórico Norberg-Schulz (2008) assinala a importância da análise crítica da arquitetura em abordar todos os aspectos da totalidade arquitetônica: o conteúdo, a forma e a técnica. O autor reitera que, dentro de uma linguagem, a forma tem uma certa vida própria e são os meios de realização concreta da arquitetura:

Os problemas formais são de interesse especial para os arquitetos, porque concernem aos meios que constituem seu domínio específico. Com ditos

meios revolvem os conteúdos que há de se enfrentar” (Norberg-Schulz, 2008, p. 85, tradução do autor).

Wandenkolk Tinoco procura na forma dos objetos, quer sejam esculturas ou arquitetura, o seu meio de expressão. O professor experimentava na Disciplina de Plástica, no curso de Arquitetura da UFPE, estabelecer uma conexão formal entre a subjetividade dos sentimentos, expresso nas palavras do tema dado aos alunos, associando-os à expressão plástica dos objetos. Os exercícios acadêmicos, que têm a origem na metodologia aplicada por Delfim Amorim como, por exercício, “desenhar o ruído de um tanque de guerra quando passa numa rua de paralelepípedos” (Delfim *apud* Silva, 1981, p.165) tinham o propósito de traduzir na forma concreta, quer seja por meio da modelagem do barro ou corte e montagem do papelão cartão, expressões subjetivas de contraste, oposição, ritmo. Essa prática o professor, arquiteto e artística conduz tanto na disciplina acadêmica como no exercício profissional de arquiteto.

A habilidade projetiva em coordenar as demandas de um projeto arquitetônico e consolidá-lo em um partido formal é citada por Brendle (2016):

É um componente indissociável de seu método projetual, pois ao conceber o edifício por inteiro - estrutura, lay out e expressão plástica - a funcionalidade programática e espacial vai responder aos êxtases plásticos que surgem concomitantemente ao ato de criação (Brendle, 2016, p. 2).

A expressão formal que caracteriza a obra de Wandenkolk Tinoco pode ser identificada em vários aspectos, elementos que ora se repetem, ora se articulam com outros que se transformam e adquirem nova expressão resultado da reelaboração de um repertório herdado ou constituído internamente à sua própria obra.

No âmbito da arquitetura como linguagem, Norberg-Schulz nos diz: “Dentro de uma linguagem formal, os elementos podem combinar-se de novas maneiras, produzindo-se ‘expressões’ que podem não ter sentido ou, pelo contrário, aportar um novo conhecimento” (Norberg-Schulz, 2008, p. 85, tradução do autor). Trata-se de um processo contínuo de transformação, característico de qualquer linguagem, no caso a arquitetônica, em sua gradual modificação até se desprender da razão que lhe deu origem e adquirir novos sentidos.

Há uma composição de Wandenkolk Tinoco que tem a gênese no artifício usado por Delfim Amorim, em sacar volumes na periferia do prisma vertical, como uma maneira de avançar sobre os limites dos recuos do empreendimento imobiliário,

sem computá-los como área construída com a permissão do código de obras municipal. Amorim L. cita a obra de Wandenkolk Tinoco como exemplo de exploração desse recurso, quando define o paradigma da forma:

O exemplo mais contundente desse paradigma da forma arquitetônica não está em um tipo ou em um conjunto de obras de destaque, mas nos códigos de edificação do município: no princípio legal que estabeleceu os parâmetros de superação dos afastamentos para a construção de edificações em altura. Aprovando-se o avanço de certos espaços ou mobiliários para além dos recuos estabelecidos, estabeleceu-se um procedimento compositivo racional, onde aqueles ambientes e mobiliários, passam a comandar as decisões planimétricas, e as volumétricas também. Conjugados a eles, imagens remanescentes do cenário urbano oitocentista das superfícies azulejadas e aberturas caprichosamente enquadradas em planos regulares, complementam o arcabouço compositivo utilizado. Exemplos significativos são os edifícios residenciais projetados por Wandenkolk Tinoco para a construtora A.C.Cruz, ao longo dos anos 70 e 80. (Amorim L., 2001, p. 4)

Estes procedimentos, presentes em muitos projetos de Delfim Amorim, como no Edifício Araguaia (1961) e na excepcional composição do Edifício Barão do Rio Branco (1969), são explorados por Wandenkolk Tinoco com uma liberdade compositiva que põe em xeque os princípios funcional, econômico e legal que lhe deram origem e também da própria lógica construtiva da edificação (Figura 12). Se, ao contrário das edificações estruturadas em alvenaria de tijolo, as alvenarias agora são de vedação, a estrutura independente e conseqüentemente a fachada livre para a distribuição de cheios e vazios, as massas pesadas dos saques em alvenaria não têm mais que manter o eixo vertical de distribuição das cargas estruturais²⁷. A cada piso é possível ter uma posição dos volumes diferentes e o arquiteto pode se dedicar ao processo compositivo da fachada, exclusivamente à ludicidade da forma, luz e sombra de seus elementos, em um processo de transformação interna intrínseco a qualquer sistema de comunicação. Nessa articulação sintática dos elementos da linguagem, Wandenkolk Tinoco, em um depoimento, fala como artista plástico e arquiteto, quando cita o papel da sombra gerada pelos volumes:

A sombra tem um papel fundamental na composição volumétrica, porque apesar dela não ser volume, ela contribui muito para a leitura do volume real. Ela acentua determinados valores, sublinha outros, enriquecendo cada vez mais a tessitura da composição. Que apesar de ser um elemento etéreo, mas é um elemento visualmente legível (Wandenkolk *apud* Firmino, 2015).

²⁷ A partir da observação do arquiteto e professor Ênio Eskinazi, quando o autor era estagiário em seu escritório, nos anos 80, que traduz o conceito moderno da fachada livre.

O arquiteto alude a esse jogo formal como uma solução que permite ser repetido várias vezes com posições variadas e faz uma analogia com a tessitura, não da música de uma sinfonia, mas sim com a disposição das teclas no teclado do piano e a infinita possibilidade de tocá-las na composição musical e arquitetônica: “É uma sinfonia com teclas brancas e pretas do piano” (Wandenkolk apud Firmino, 2013). Essa busca da autonomia da forma, não de maneira arbitrária, mas rigorosamente coerente com o sistema construtivo e funcional do objeto arquitetônico, faz parte de sua poética.

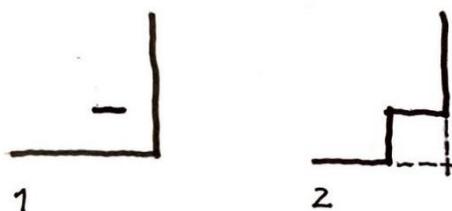
Figura 12 – 12.a. Edifício Araguaia, Delfim Amorim (1961), 12.b. Edifício Villa da Praia (1977) e 12.c. Villa Cláudia (1980) e 12.d. Edifício Visconde das Orquídeas (1973) em coautoria com Ênio Eskinazi.



Fonte: Fotografias do autor

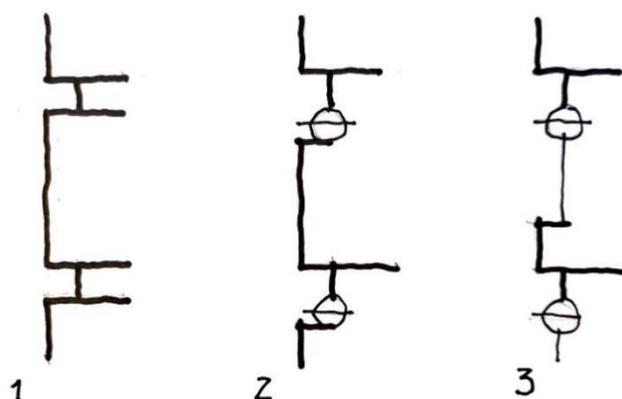
Moreira e Freire (2011) referem-se ainda ao tratamento dado às quinas dos volumes do corpo da edificação e citam uma frase do arquiteto pronunciada em uma entrevista: “Uma aresta fala como se fosse uma palavra, uma frase, um pensamento, mas se você tem duas arestas você cria um diálogo, perdendo a frieza do monólogo”, ou ainda “Os edifícios lisos, cúbicos são muito duros e não se incorporam ao meio.” (Tinoco, 2007, *apud* Moreira e Freire, 2011, p. 9) (Figura 13).

Figura 13 – Esboço em planta baixa do tratamento das quinas do volume.



Fonte: Esboço do autor

Figura 14 – Cortes verticais esquemáticos do tratamento dos volumes das fachadas. 1. Volume sem janela. 2. Volumes com janela alta e 3. Volume com janela baixa.

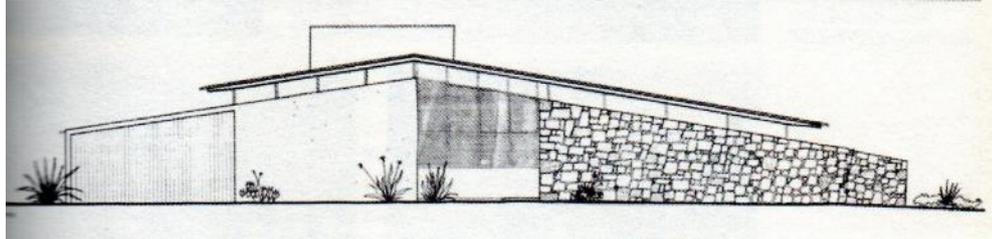


Fonte: Esboço do autor

O tratamento dado ao corpo da edificação em faixas horizontais, no sentido de aproximar os pisos dos andares superiores do chão e das características da casa térrea é observado por Moreira e Freire (2011). Esse resultado é realizado sacando os volumes das jardineiras ou armários do corpo prismático da composição e interrompendo-os antes da altura inferior da viga de bordo da laje, ou ainda, com a altura mais baixa para a inserção de uma esquadria, o que evidencia a horizontalidade da composição (Figura 14). Essas soluções são frutos da reelaboração de características dos projetos de Delfim Amorim realizadas em suas casas. Ocorre em algumas “Casas de Delfim” que se dá com a interrupção da altura das paredes de vedação das fachadas evitando o encontro com a laje de cobertura, observado por Silva (1994), de modo a deixar um rasgo contínuo na composição das fachadas e

permitindo a renovação interna do ar pelas esquadrias vazadas de madeira (Figura 15).

Figura 15 – Projeto da fachada da residência Carlos Augusto Fernandes (1963), Delfim Amorim



Fonte: Naslavsky, 2012, p.127

Esses recursos, de tratamento formal das fachadas, é fruto, como vimos anteriormente, da exaustiva coordenação entre espaço, massa e esqueleto estrutural (Figura 16).

Figura 16: Villa Cláudia (1980), Villa Mariana (1976) e Villa da Praia (1977) com a divisão em três partes do corpo da edificação.



Fonte: Fotos do autor

Silva (1994/95) observa na obra de Amorim a separação da volumetria em três partes distintas, a base, o corpo e o coroamento, onde cada parte recebe um tratamento na volumetria, nos ritmos das aberturas, na exploração das cores e texturas naturais dos materiais de construção, no processo compositivo de busca da

harmonia das partes entre si e da parte com o todo, que se reproduz na obra de Wandenkolk, como pontuado por Moreira e Freire (2011). No entanto, dentro dessa lógica compositiva, as fachadas poentes recebem outro tratamento, que Ênio Eskinazi denomina de invólucro²⁸. Trata-se de uma superfície vertical contínua, revestida por um material geralmente mais escuro que os da fachada leste e que une os três corpos e envolve toda a face posterior da edificação, geralmente se integrando, pelo uso do mesmo material de revestimento, ao coroamento do edifício (Figura 17). Esse invólucro se distingue na composição agora pelas poucas aberturas e conseqüente predominância dos cheios e denota uma função de proteção do edifício contra a insolação.

Figura 17: Villa Bella (1974) Villa da Praia (1977) e Villa Mariana (1976) ambos com o invólucro da fachada poente.



Fonte: Fotos do autor

A relação simbiótica entre arquitetura, natureza e forma tem sua expressão na arquitetura de alguns edifícios projetados para o mercado imobiliário, onde o arquiteto teve como principal cliente no Recife, com projetos residenciais para a classe média e alta dos bairros nobres da cidade. Segundo Moreira e Freire (2011), a produção desenvolvida para a Construtora A. C. Cruz consiste em suas principais obras de edificações multifamiliares. Nestes projetos os autores descrevem as principais

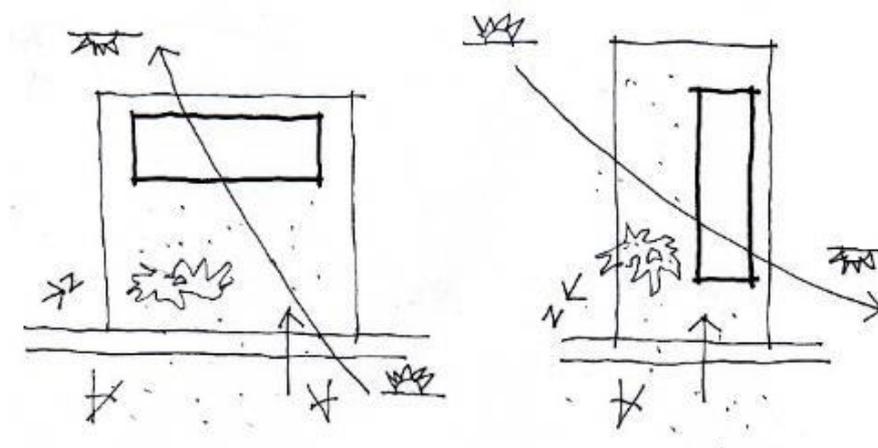
²⁸ Entrevista concedida ao autor em 12 de maio de 2023.

características de sua arquitetura. Reconhecem a sua contribuição decisiva para o panorama da arquitetura local com os “Edifícios-Quintal”. Porém, as limitações impostas pelo custo da obra restringiram cada vez mais esse conceito de projeto.

Há um outro aspecto que distingue os projetos de Wandenkolk Tinoco no contexto urbano, expresso na casa e sua relação com a rua, além da qualidade do tratamento volumétrico, observado ao nível do pedestre, que é a relação direta dos espaços externos ao edifício com o espaço público da rua, a transparência e continuidade espacial entre o privado e o público, entre o interior e o exterior, delimitados tenuamente por discretos gradis ²⁹. Essa transição é obtida, primeiramente, pela maneira como a massa construída é implantada no terreno e sua relação com os volumes construídos existentes. Há preocupação de sempre deixar um espaço livre à frente da edificação, contíguo ao espaço público, na fachada mais favorável à ventilação e insolação, onde é implantado um jardim associado ao acesso ao edifício. Moreira e Freire (2011) descrevem essa composição da seguinte forma: “Eram criados adros na parte frontal que tratou - com escadas, plataformas e jardins suspensos – para criar uma *promenade architecturale* no percurso de acesso a esses” (Moreira e Freire, 2011, p.14). É nesse espaço semipúblico de onde se tem as principais e melhores perspectivas da edificação (Figura 18). Em segundo lugar, no limiar entre o público e o privado, esse espaço de transição é cuidadosamente trabalhado no arranjo dos volumes de maneira a se obter uma fluidez e continuidade espacial. Em alguns casos, como no Villa Elizabeth e no Villa Bella, uma marquise ou passarela chegam até a calçada recepcionando o pedestre e conduzindo-o até o hall dos elevadores. Essa qualidade, infelizmente, tem se perdido devido ao aumento cada vez maior da insegurança em nossas cidades, com a interposição de grades, vidros blindados, guaritas altas, enfim, uma série de artifícios que só fazem aumentar a insegurança (Figura 19 e 20).

²⁹ Essa transparência e permeabilidade, infelizmente, tem se perdido devido a insegurança urbana. Ênio Eskinazi autor de alguns desses projetos com Wandenkolk Tinoco, confirmou que não havia gradis entre o edifício e a rua. O acesso se dava diretamente do espaço público até o hall de elevadores da edificação.

Figura 18 – Esquema de implantação do volume no terreno e sua relação com o espaço público.



Fonte: Esboço e fotos do autor.

Figura 19 - Acessos ao Edifícios Vila Claudia (1980) e Villa Bella (1974) este com a passarela até a calçada- Arquiteto Wandenkolk Tinoco



Fonte: Fotos do autor.

Figura 20 – Acesso ao Edifício Villa da Praia (1977) - Arquiteto Wandenkolk Tinoco



Fonte: Fotos do autor.

Essa característica do trabalho de Wandenkolk Tinoco diz de sua preocupação com o contexto urbano e nos interessa, particularmente, para o tema que queremos

explorar neste trabalho, que é a relação entre a nova edificação e a preexistência. A transparência, a permeabilidade e continuidade espacial dada no tratamento dos limites entre o espaço privado e público são notórios em suas obras. O cuidado na implantação dos volumes dentro do lote e em suas repercussões na qualidade do espaço urbano remetem à preocupação do arquiteto com o sítio e como inserir sua obra, independentemente do contexto urbano ter um valor como patrimônio histórico cultural, ou se tratar de qualquer recorte da cidade.

Moreira e Freire (2011) não deixam de observar a preocupação do arquiteto com a forma urbana:

Tinoco procurou inserir seus edifícios de forma harmoniosa na paisagem urbana, buscando uma arquitetura discreta, longe do monumental. Procura inserir o edifício no tecido urbano sem que a sua presença seja destacada no conjunto; todavia, não se rende a referências formais pré-concebidas nem busca reproduzir o que já existe, mas procura fazer referência ao dinamismo da cidade na inquietude de suas fachadas (Moreira e Freire, 2011, p.12).

O próprio arquiteto, em entrevista transcrita no artigo citado acima, quando discorre sobre o edifício e seu entorno, afirma:

Na paisagem urbana seu edifício não pode se desligar dos edifícios ruins que estão juntos. Ele tem que ser um pouco ruins também. Contudo, ele tem que ser ruim com cuidado, porque ele tem que ser ruim ao se integrar, mas ser bom ao ser visto isoladamente. Para que dentro da paisagem urbana ele não choque. Ele não pode falar mais alto, pois há uma força maior que é o conjunto. Esses são valores que contemplam a coletividade em detrimento da individualidade” (Tinoco *apud* Moreira e Freire, 2011, p. 13).

Wandenkolk Tinoco mesmo referindo-se a uma obra em um lugar comum da cidade, revela as preocupações de apreender as características do contexto urbano para a partir daí propor uma solução arquitetônica. Atua como um arquiteto moderno, sem nenhuma dúvida, mas procura reconhecer e construir um diálogo com o sítio. Mesmo fazendo uma crítica à qualidade da arquitetura existente, considera-a no seu processo de concepção, destacando os valores coletivos em detrimento dos individuais. Wandenkolk Tinoco afirma que “o edifício tem uma aura e deve existir um limite entre ele e as coisas ao redor” (Tinoco *apud* Diniz, 2011, p. 13), esse conceito de construir o edifício isolado como uma figura no fundo contínuo do espaço, e a aura em torno dele, evidencia a postura do arquiteto moderno na inserção de sua obra, mas também a relação desse objeto isolado com o entorno construído.

É com essa perspectiva que as duas obras projetadas por Wandenkolk Tinoco na sede da Fundação Joaquim Nabuco, em Casa Forte e uma outra em Apipucos, distinguem-se do restante de boa parte de sua produção por atender, primeiro, a um programa de uso público, institucional e cultural, e principalmente, por estarem inseridas em um sítio com um forte condicionante simbólico, de valor histórico e cultural.

2.3 Arquitetura nova e cidade antiga no Recife

Embora o arquiteto não tenha realizado projetos no centro da cidade do Recife, é importante situarmos a posição em que se encontrava a discussão sobre a preservação no âmbito da prática profissional dos arquitetos, no momento de formação de Wandenkolk Tinoco e início de sua carreira profissional. As experiências da década de 60, quando houve uma intensa transformação no bairro histórico de Santo Antônio com obras de arquitetura moderna, é uma referência para entendermos como esse tema era tratado na prática profissional.

Portanto, os projetos de arquitetura moderna construídos nos bairros centrais do Recife, especificamente, em Santo Antônio, expressam a lógica de transformação no uso e ocupação do solo no bairro central e sua repercussão na arquitetura. Segundo Reynaldo (2017), a lei nº 2.590, de 24 de novembro de 1953: “traduz o pensamento moderno no âmbito local à época e cria as condições para a arquitetura moderna de grande altura na cidade do Recife” (Reynaldo, 2017, p. 333). Essa legislação dava continuidade às transformações radicais que ocorriam no centro da cidade, desde a década de 30, e tratava a questão do patrimônio a partir da ideia moderna de preservação do edifício isolado:

(...) o fato sinaliza a lógica de tratamento da cidade existente: a manutenção apenas do edifício singular, a transformação da trama urbana tradicional e a localização da arquitetura moderna como elemento destacado do território do passado (Reynaldo, 2017, p.332)

Foram obras em sua grande maioria de verticalização da morfologia urbana, frutos de um projeto de renovação, como no diz Oliveira:

Os novos edifícios foram projetados para serem observados como objetos isolados na paisagem: tipo de implantação sugerido pelo urbanismo moderno resultado das discussões do CIAM (Oliveira, 2017, p. 75).

Como exemplo dessas intervenções podemos citar os Edifícios Banco Lavoura de Minas Gerais S.A (1954), de Álvaro Vital Brasil e o Edifício Comercial Bancipe (1963) de Acácio Gil Borsoi e Vital Pessoa de Melo (Figura 21), ambas no bairro de Santo Antônio, cuja principal discussão no 1º distrito do IPHAN, na figura do chefe e professor Ayrton Carvalho, era o conflito entre o alto gabarito das novas edificações e a massa construída predominantemente horizontal do sítio histórico (Pereira, 2012).

Figura 21 - Edifício Comercial Bancipe (1963) de Acácio Gil Borsoi e Vital Pessoa de Melo.



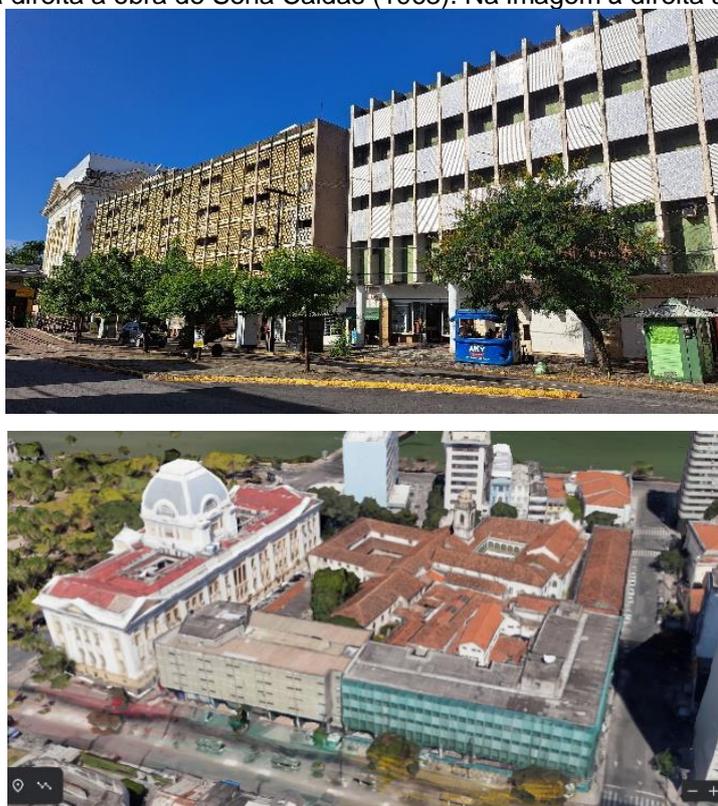
Fonte: Foto do autor.

Desse conjunto de intervenção, destaca-se o Edifício Santo Antônio, de autoria de Acácio Gil Borsoi e Wilson Nadruz, projetado em 1960, por constituir uma relação diversa dos demais, por conta de sua vizinhança imediata com o Convento Franciscano de Santo Antônio e a Igreja da Ordem Terceira, conjunto tombado pelo IPHAN, e conseqüentemente sujeito às exigências desse órgão federal. A implantação e gabarito procuram constituir uma relação de continuidade morfológica com o sítio, ao propor um volume baixo e horizontal, apesar da galeria no pavimento

térreo da Av. Dantas Barreto romper com a continuidade da quadra ao rés do chão (Figura 22).

Em 1963, o projeto de Zildo Sena Caldas trata da reforma no Edifício São Francisco, vizinho ao Edifício Santo Antônio, referido acima, onde o arquiteto propõe um alinhamento do gabarito e continuidade da galeria com o projeto anteriormente aprovado de Borsoi e Nadruz. (Oliveira, 2017). Na edificação, Sena Caldas estabelece uma composição com o vizinho moderno, dando uma continuidade rítmica dos elementos verticais de modulação da fachada. Em ambos os casos, os arquitetos assumem a contemporaneidade da obra com uma linguagem moderna e uso de materiais como panos de elementos vazados e brises, já incorporados ao repertório da arquitetura moderna em Pernambuco, porém com a disposição das massas integradas ao gabarito da preexistência histórica cultural (Figura 22).

Figura 22 – À esquerda da primeira foto o Edifício Santo Antônio (1960), Acácio Gil Borsoi e Wilson Nadruz e à direita a obra de Sena Caldas (1963). Na imagem à direita a visão do conjunto.



Fonte: Fotografia em cima do autor e em baixo retirada do Google Earth em 27 de junho de 2023.

No bairro vizinho ao bairro de Santo Antônio, o do Recife, duas obras projetadas por Delfim Amorim têm um especial interesse por terem sido construídas em um sítio consolidado, como foram as obras comentadas acima. O bairro do Recife

possui uma morfologia urbana muito distinta da maioria das situações das demais obras de Delfim, com ocupação total do lote e sem recuos da edificação.

As duas intervenções, segundo Silva (1994), ratificam a postura do arquiteto moderno diante da história, com o recurso de sobreposição do novo ao antigo, sem muitas considerações com o sítio. No entanto, a obra da Sede do Sindicato dos Despachantes Aduaneiros, de 1963 (Figura 23 e 24), situada na cabeça de quadra da Rua do Bom Jesus com a Praça Artur Oscar e Rua Alfredo Lisboa, revela um conflito entre a imposição da necessidade de verticalização para atender ao programa e a tentativa de construir um nexos com o gabarito da rua.

A edificação é composta por dois volumes: o primeiro, mais baixo, assentado no alinhamento das construções das duas ruas, com um pavimento térreo/sobreloja mais um piso; o outro volume, um prisma vertical com doze pavimentos acima do primeiro, atende ao programa de salas comerciais rompendo abruptamente com o gabarito predominante da quadra. Os dois volumes são separados e o volume superior é recuado do alinhamento das fachadas existentes.

Esse volume superior afirma a imposição da arquitetura moderna sobre o tecido histórico e remete à discussão ocorrida na segunda metade da década de 50 entre Cesare Brandi, Bruno Zevi e Robert Pane sobre a pertinência ou não da presença da arquitetura moderna em sítios históricos (Nery; Baeta, 2021), que será comentada adiante.

O volume baixo, apesar do rigor e racionalismo de sua composição, apresenta algumas considerações com a preexistência. A primeira é o programa de uso comercial, ou melhor, de lojas abertas para a rua, seguindo a tipologia do logradouro desde sua formação, com uma frequência de aberturas que se aproxima do ritmo da arquitetura eclética. A segunda, é seu alinhamento em planta baixa com a quadra e na altura com o escalonamento dos vizinhos, o que complementa a perspectiva da rua de forma a dar uma continuidade na volumetria da quadra.

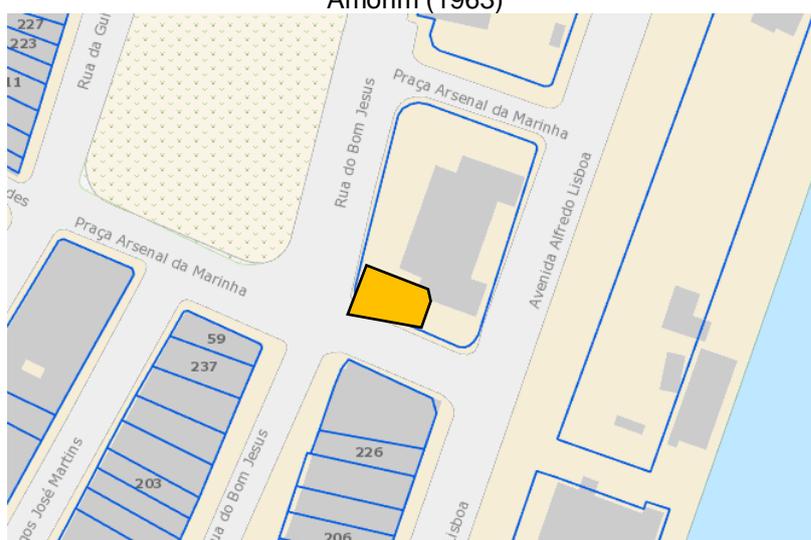
O segundo volume, por ser separado e recuado do primeiro, faz com que sua percepção não tenha continuidade, na perspectiva da Rua do Bom Jesus, com a massa do volume térreo. Apesar do esforço do arquiteto em adequar parte do edifício ao sítio, é claro que na perspectiva da Praça Arthur Oscar o volume com 12 pavimentos rompe completamente com o gabarito predominante da quadra.

Figura 23 - Sede do Sindicato dos Despachantes Aduaneiros. Arquiteto Delfim Amorim (1963). Vista da Rua Alfredo Lisboa, da Praça Artur Oscar e Rua do Bom Jesus.



Fonte: Fotos do autor (2022-2023)

Figura 24 – Planta de situação, Sede do Sindicato dos Despachantes Aduaneiros. Arquiteto Delfim Amorim (1963)



Fonte: Disponível em: <https://esigportal2.recife.pe.gov.br/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

Em 1965, foi aprovada uma legislação que estabeleceu um gabarito para a área dos bairros de Santo Antônio e São José (Pereira, 2014)³⁰, “que recupera a ideia

³⁰ Plano de Gabarito para os bairros de Santo Antônio e São José, 1965, de autoria de Vital Pessoa de Melo, representante da municipalidade e José Luiz da Motta Menezes, representante do 1º Distrito do DPHAN.

de determinar a menor altura como mecanismo de proteção, pondo fim à brutal verticalização da área dos anos 1950 (Reynaldo, 2017, p. 355). Todos esses edifícios construídos eram concebidos como obras isoladas, autônomas em relação ao sítio, sem considerações com o gabarito e a linguagem arquitetônica do entorno e distintos da unidade morfológica e paisagística.

A referência fundamental que serviu como carta de princípios dos modernos para a construção de novas edificações em traçados urbanos tradicionais foi a carta de Lucio Costa de 1939, em defesa do projeto de Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto (Reynaldo, 2017; Cavalcanti, 2006). Para Lúcio Costa, que foi consultado em alguns desses processos para o bairro de Santo Antônio:

A boa arquitetura moderna é sempre compatível com outra de período anterior, porque a boa arquitetura de determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é falta de arquitetura (Carta de Lúcio Costa a Rodrigo Mello Franco de Andrade *in* Pessoa, 1999, p. 16).

Essa atribuição de valor em si à arquitetura moderna dava uma autonomia formal em relação a sua inserção em sítios históricos que, nem sempre, correspondia aos requisitos para inserção de novas edificações na preexistência. Em alguns casos, os projetos eram aprovados por se tratar dessa “boa arquitetura”, ou seja, se a obra tinha qualidades arquitetônicas na linhagem da arquitetura moderna, isso favorecia a sua aprovação, como foi o caso do Edifício Bancipe (1963) de Acácio Gil Borsoi e Vital Pessoa de Melo (Pereira, 2014; Oliveira, 2017). Parte do bairro central do Recife foi redesenhado a partir do princípio da renovação urbana, com projetos de arquitetura que expressassem esse desejo de modernização e substituição por obras com outra escala, programa, uso e tecnologia construtiva.

No segundo pós-guerra, em 1956, ocorreu um debate semelhante na Itália sobre essa discussão de inserções de edificações modernas em sítios históricos, envolvendo conceituados críticos e historiadores da arquitetura, Cesare Brandi, Roberto Pane e Bruno Zevi (Nery; Baeta, 2021). Cesare Brandi não via na arquitetura moderna a possibilidade de inserção de novos elementos em sítios históricos por conta de sua própria constituição estética, cuja concepção formal “refutaria terminante o espaço perspectivo no qual teria se fundado a arquitetura do humanismo a partir do Renascimento” (Nery; Baeta, 2021, p. 53) e conseqüentemente os objetos modernos romperiam com o contínuo construído da cidade histórica. Bruno Zevi, por sua vez,

se opunha a Brandi, com o argumento de que a questão não era de natureza da linguagem mas, sim, de programa, fruto da especulação imobiliária que exigia gabaritos incompatíveis com o sítio. Roberto Pane entendia que a obra da cidade histórica é fruto de uma ação coletiva e assim deveria ser entendida:

(...) Mas para que isto aconteça da melhor maneira é necessário que o ambiente seja percebido como uma obra coletiva a ser preservada enquanto tal; e, portanto, não como integral conservação de uma soma de particularidades, como se entende na conservação de uma edificação única, mas como relação de massas e de espaços que permita a substituição de um edifício antigo por um novo, desde que este esteja subordinado à relação supracitada (Pane, 2017, p. 284, *apud* Nery; Baeta, 2021, p. 11).

Segundo Nery e Baeta (2021), o crítico italiano segue com a sua argumentação fazendo uma analogia entre a “poesia construtiva” das obras de excepcional valor estético e a “literatura construtiva” que constitui a grande massa edificada dos sítios históricos, onde poderia haver inserções modernas. Pane admite a inserção de obras modernas em sítios históricos, contanto que garantam uma relação compatível entre massas e espaços.

Os autores do artigo concluem que: nem a questão do espaço perspectivo, como de escala e volumes adequados são suficientes para garantir um diálogo com a preexistência:

A consideração da linguagem compositiva precedente como artifício que pode amenizar a transição entre o novo e o antigo demonstra que não bastaria apenas o respeito à escala e ao volume para se conquistar uma presença positiva do moderno na cidade histórica; pelo contrário, esse caminho não é suficiente e nem é definitivo, contrariando as premissas de Roberto Pane. (Nery; Baeta, 2021, p. 14).

Com o Plano de Preservação do Sítio Histórico do Recife (PPSH)³¹, aprovada pelo poder legislativo em 1979, fruto do trabalho de uma equipe multidisciplinar composta por técnicos da Prefeitura do Recife, há uma radical mudança de postura sobre o que deve ser preservado:

A preocupação com a manutenção do conjunto urbano, além do edifício destacado, e a composição formal recomendada para as novas construções são inegavelmente as pautas mais significativas da lei de 1979 em relação às anteriores posturas (Reynaldo, 2017, p. 374).

³¹ Lei nº 13.957 de 26 de setembro de 1979.

O entendimento da necessidade de preservação do sítio, do espaço público, da arquitetura civil e não apenas dos monumentos de excepcional valor abre a discussão de intervenções de novas edificações na trama urbana tradicional que passa a ter uma relevância na legislação e nos órgãos de preservação. A discussão se desloca para o como intervir em um contexto preexistente, nas áreas que não haviam sofrido com a reformulação fundiária do solo e mantiveram a ambiência urbana do tecido tradicional. Então, além da questão do gabarito, inclui-se na discussão o respeito pela volumetria, número de pavimentos, escala, implantação, inclinação da coberta e revestimento, ritmo, cheios vazios, enfim, um repertório arquitetônico e sua sintaxe. A legislação definia, então, parâmetros mesmo que genéricos, para a composição de uma nova obra arquitetônica que tendiam a uma repetição dos modelos urbanos, arquitetônicos e históricos predominantes no sítio (Reynaldo, 2017). Mas que não vetava a possibilidade de soluções de reinterpretação desses elementos com uma composição contemporânea.

Reynaldo (2017) observa ainda que antes da aprovação da lei do PPSH, a prática do IPHAN, na figura do arquiteto e professor Geraldo Gomes, de analisar diversos pedidos de reformas e modificações de edificações civis dentro do sítio histórico já configurava uma prática de reconhecer no sobrado a importância de sua preservação para manutenção da ambiência urbana.

Oliveira (2017) analisa dois projetos elaborados na década de 70 que retratam muito bem a mudança de postura dos órgãos de preservação, no caso o IPHAN, na análise das duas propostas de intervenção no tecido tradicional do bairro de Santo Antônio. As duas propostas situam-se em uma quadra vizinha à Praça 17 onde há um monumento nacional, a Igreja do Espírito Santo, tombada em 1972. O primeiro projeto ocorreu em 1975 de autoria dos arquitetos Jerônimo Cunha Lima³² e Carlos Fernando Pontual³³ para dois lotes conjugados, para funcionar a sede do Banco

³² Jerônimo de Cunha Lima - Atualmente à frente do JCL Arquitetos, desenvolveu um legado expressivo na arquitetura local durante mais de duas décadas de trabalho ao lado de Carlos Fernando Pontual. Foi responsável por mais de 700 projetos, entre os quais a sede da tecnológica IBM no Recife, da década de 1970; a Fábrica de Fiação de Caruaru (Agreste); a sede do Tribunal Regional Federal da 5ª Região (TRF-5), também na Capital; e o Porto Novo Recife, ainda em construção. Dedicou-se também ao ensino, entre 1973 e 1974, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

³³ Carlos Fernando Falcão Pontual - Formado pela Universidade Federal de Pernambuco em 1968, trabalhou com o arquiteto Sérgio Bernardes no Rio de Janeiro, junto com Jerônimo da Cunha Lima, com quem fundou o escritório J&P Arquitetos, ganhando diversas premiações ao longo dos anos. Em 1996, após o encerramento do J&P Arquitetos, fundou a Pontual Arquitetos Ltda, que continuou desenvolvendo projetos em diversas áreas da arquitetura. A interação entre Carlos Fernando Pontual, arquitetos e estagiários possibilita a contínua renovação do "fazer arquitetura", resultando em projetos

Banorte (Figura 25 e 26). Os dois lotes no meio da quadra abrem para duas ruas que receberam o mesmo tratamento das fachadas com um saque em pele de vidro, emoldurada por uma borda de concreto. A pele de vidro é contínua e não marca a altura dos novos pisos propostos nem a separação dos dois lotes (Oliveira, 2017). É uma linguagem que não procura estabelecer um diálogo com as demais construções da quadra, cuja única relação com o entorno é o gabarito e a inclinação da coberta. Essa proposta nos remete à discussão entre Brande, Zevi e Pane, citada anteriormente, quando afirmávamos que o simples gabarito não é suficiente para construir continuidade com o preexistente.

O segundo projeto, de autoria de Acácio Gil Borsoi (1979), quatro anos depois, não foi aprovado pelo IPHAN, apesar das mesmas características do projeto do Banorte, por não construir um diálogo como entorno e pelo excesso de superfície envidraçada (Oliveira, 2017). A grande diferença entre os dois pareceres, apesar da semelhança das propostas, é a existência da lei que instituiu o PPSH, que passou a analisar a arquitetura não apenas pelas suas qualidades intrínsecas mas, principalmente, pela atenção dada às conexões com o entorno e conseqüentemente a necessária apreensão do sítio por parte de quem elaborava o projeto de intervenção.

Figura 25 – À esquerda Sede do Banorte (1975) de Jerônimo Cunha Lima e Carlos Fernando Pontual e à direita projeto não executado de autoria de Acácio Gil Borsoi (1978), na cabeça da quadra.



Fonte: Fotografia do autor e modelo virtual de Oliveira (2017)

Figura 26 – Planta de situação - Banco Banorte no meio da quadra e projeto não aprovado na cabeça da quadra. Em vermelho, a Igreja do Espírito Santo século XVIII.



Fonte: Disponível em: <https://esigportal2.recife.pe.gov.br/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

Na mesma época da verticalização do bairro de Santo Antônio há duas outras obras polêmicas construídas na vizinhança, separadas pelo Rio Capibaribe, no Bairro do Recife, hoje tombado em nível federal (1997) e municipal (PPSH–1979). Um deles é o projeto para o The First National Bank of New York (1957), do arquiteto Henrique Mindlim³⁴ que mantém o gabarito da quadra. Segundo Amorim L. (2003):

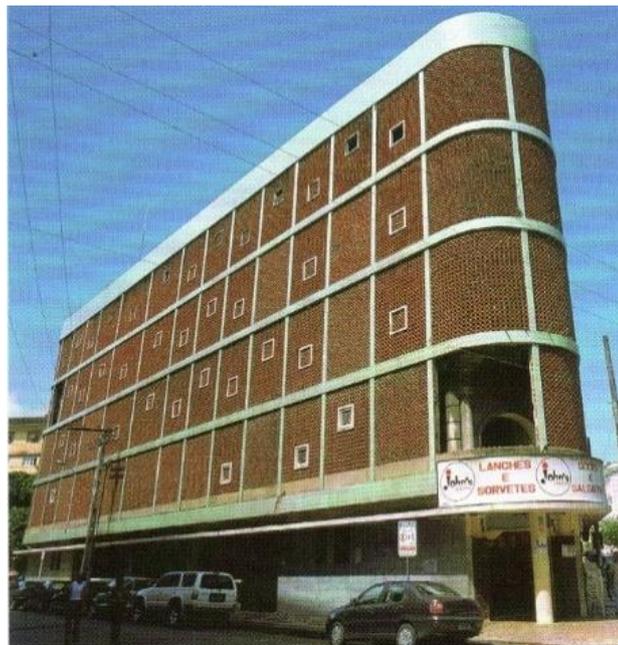
Propõe um bloco compacto com fachadas em cortina de vidro, utilizando um repertório típico do estilo internacional. Mindlim opta pelo contraste com o cenário histórico, sem nenhuma preocupação com a preservação de seus valores, que não seja o reflexo do entorno na superfície de vidro (Amorim L. 2003, p. 72)

O outro é o Edifício Luciano Costa (1959), de autoria de Delfim Amorim (Figura 27), localizado na quadra vizinha ao Bank of New York. O arquiteto português projeta um véu de elementos vazados sobreposto à fachada eclética da edificação para atender as demandas de modernização a que o centro histórico do Recife estava se

³⁴ Henrique Ephem Mindlin (São Paulo SP 1911 - Rio de Janeiro RJ 1971). Arquiteto, urbanista, professor, historiador da arquitetura. Forma-se engenheiro-arquiteto, em 1932, na Escola de Engenharia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo. Disponível em: [Henrique Mindlin | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](https://itaucultural.org.br/). Acesso em: 29 jun. 2023.

submetendo. Constrói uma fachada em elementos vazados cerâmicos apoiados em trama de pilares e vigas de concreto, que por sua vez, estão engastadas no corpo de alvenaria da edificação eclética. Os níveis das cintas de concreto e as fenestrações nesse véu de elementos vazados não correspondem aos pisos existentes nem às janelas internas da edificação eclética, é uma fachada falsa, em uma idealização moderna, onde seus elementos não correspondem aos espaços internos da edificação. Depois de alguns anos trava-se uma acirrada discussão entre os órgãos de preservação, arquitetos, desejo dos proprietários e intervenção do Ministério Público, para, em 2006, a segunda fachada ser removida. A composição eclética foi recomposta parcialmente, o que significou a perda de uma experiência de intervenção na preexistência, representante de um momento da história da arquitetura e do urbanismo em Pernambuco.³⁵

Figura 27 – Edifício Luciano Costa (1959) – Delfim Amorim, antes de remoção dos elementos vazados. Na lacuna de elementos vazados em um dos quadrantes da trama de concreto é possível ver elementos da arquitetura eclética.



Fonte: Amorim L. (2003)

³⁵ Sobre o projeto moderno do Edifício Luciano e discussão da remoção dos elementos vazados ver “Edifício Luciano Costa – um enfoque apositivo” de Luis Manoel do Eirado Amorim, [arquitextos 005.09: Edifício Luciano Costa | vitruvius](#)” e “O Iphan retirou o véu da noiva e disse sim. Eclétismo e modernismo no edifício Luciano Costa” de Renata Cabral, Anais do Museu Paulista, São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. p. 123-146. jul.- dez. 2010.

Foi nesse contexto de transformações no centro da cidade do Recife, de modificações de sua trama urbana, de verticalização moderna e surgimento de pequenas intervenções em lotes de quadras históricas, que Wandenkolk Tinoco se forma na EBAP e segue sua carreira profissional como arquiteto e professor.

O debate na época não contemplava a diversidade de vertentes e complexidade do tema sobre a preservação e sobre o confronto entre o antigo e o novo, como temos na atualidade. Apresentaremos, então, no próximo capítulo, o referencial teórico metodológico contemporâneo para a análise crítica das obras de Wandenkolk Tinoco nos campi da Fundaj, em um contexto urbano de valor patrimonial.

3.0 TEORIA E PROJETO NA PREEEXISTÊNCIA

Neste capítulo trataremos das bases teórico-metodológicas para análise das obras do arquiteto Wandenkolk Tinoco situadas nos campi da Fundação Joaquim Nabuco. Os procedimentos metodológicos estão fundamentados na teoria da restauração, especificamente na discussão que trata da relação do projeto do novo na cidade antiga, consolidada nos seguintes pontos: 1. Interpretação do Sítio - como condição essencial para o processo de apreensão e identificação dos valores e atributos da preexistência; 2. Formulação do Partido³⁶ – como procedimentos de projeto capazes de articular os elementos da forma arquitetônica e construir relações entre a nova edificação e a preexistência; e 3. Categorização da Intervenção – categorização das obras de intervenção a partir das diversas vertentes teórico-metodológicas da restauração. Essas três categorias serão analisadas a partir do quarto tópico, o estudo da forma arquitetônica, expressa nos projetos e na obra construída, fundamentado na teoria integrada da arquitetura desenvolvida por Norberg-Schulz, no capítulo denominado Análise da Forma.

Esclarecemos que quando nos referimos às questões relativas ao projeto de arquitetura e projeto de restauração, entendemos que essa discussão está relacionada tanto ao projeto de intervenção direta na materialidade de um edifício de valor patrimonial, onde a ação seria, por exemplo, de preencher uma lacuna ou suprimir um elemento, como também do projeto de acréscimo de uma nova obra de arquitetura em um sítio de valor cultural. Ambas tratam da questão da relação entre o novo e o antigo, em que a intervenção no patrimônio cultural é entendida como ato de cultura, em que, além das razões pragmáticas para atender a um programa arquitetônico, em toda sua complexidade, a intervenção considera aspectos históricos, memoriais, simbólicos e estéticos do bem a ser preservado. Entendemos que a primeira, a intervenção direta na materialidade, está circunscrita à escala do bem em si; e a outra resulta em uma ação “modificadora do *locus*”, onde a obra se insere, como veremos em Gracia (1996).

³⁶ O conjunto de especificações formais básicas da solução de um problema de projeto, incluindo especificações formais de natureza geométrica (como a configuração, compartimentação, associação e distribuição dos espaços e volumes), especificações formais de natureza técnico-construtiva (como a definição primária de componentes e sistemas estruturais) e especificações formais de natureza essencialmente figurativa (como a ênfase em parte da composição arquitetônica proposta), necessariamente coordenadas entre si (Comas, 1986, p. 34).

A discussão sobre a preservação da memória arquitetônica diante das demandas e transformações da cidade contemporânea, principalmente a partir do século XIX, consolidou no início do século XX um corpo teórico e disciplinar que procurou estabelecer instrumentos teóricos-metodológicos e técnicos operacionais para a preservação do patrimônio material e imaterial (Kühl, 2008). Ao longo desse tempo diversos autores reconhecem uma diversidade de posições e conseqüentemente posturas de intervenção que caracterizam esse campo do restauro, desde a sua constituição enquanto disciplina (Kühl, 2008, Vieira, 2014).

O fato de termos uma diversidade de posturas não quer dizer que a intervenção seja resultado de um ato arbitrário, segundo Kühl:

É importante salientar que as vertentes de pensamento que existem na atualidade, apesar de operarem de maneira distinta, preconizam respeito absoluto pela obra, mesmo na pluralidade de suas formulações e dos diversos modos de colocá-las em prática (Kühl, 2005, p. 29).

Diante dessa pluralidade de posições é importante retomar as bases referenciais que fundamentam o desenvolvimento teórico do campo disciplinar da preservação do patrimônio cultural, no sentido de evidenciar as razões que o motivaram. No artigo “Ética e a responsabilidade social sobre a preservação do patrimônio cultural”, de Beatriz Kühl (2005), observamos os princípios que norteiam a ação sobre o patrimônio. Segundo a autora, todo o corpo disciplinar do campo autônomo da teoria da preservação está fundamentado em três razões: a primeira, trata da *razão cultural* que diz respeito aos aspectos formais, documentais, simbólicos e memoriais do bem, pertencentes a qualquer cultura; a segunda, é a *razão científica*, pois o patrimônio construído é uma fonte permanente de conhecimento de diversas áreas do saber e que podem ser interpretadas a qualquer tempo como objeto de estudo; e a terceira, a *razão ética*, pois deve ser resguardado o direito a todos, no presente e no futuro, de usufruir desse bem representativo em um determinado momento histórico (Kühl, 2005). Portanto, as intervenções no patrimônio cultural possuem um compromisso cultural, científico e ético com a preexistência, como princípios que devem sempre estar presentes na elaboração teórica da disciplina e no processo de concepção do projeto de intervenção.

3.1 Interpretação do sítio

Sabemos da importância dos princípios de intervenção ao procurar estabelecer uma conexão com o lugar, como também da relevância da capacidade do arquiteto em interpretar as características do sítio e suas especificidades.

Francisco de Gracia afirma que a “adoção de um critério racional de projeto é condição necessária mas não é suficiente” (Gracia, 1996. p.1 77), pois deve ser tomada como um valor orientador que dependerá da *interpretação dada ao sítio*. Ou seja, por ser uma interpretação do passado realizada no presente, a intervenção será de valor relativo aos parâmetros culturais de cada época; pois as perguntas lançadas ao bem e as respostas obtidas serão determinantes nas formas de atuar sobre o patrimônio e serão pertinentes a um determinado contexto histórico. No entanto, não devemos confundir pertinência relativa com impertinência ou falta de critério teórico-metodológico (Kühl, 2005).

A leitura e apreensão da preexistência para a inserção de um novo elemento requer o entendimento de que a obra precedente faz parte de um tempo histórico, cujo conhecimento dos seus atributos, do sítio e do edifício, que se deseja preservar, é a condição primeira não só no processo de elaboração do projeto, mas no próprio procedimento metodológico a considerar.

Para entender a obra no seu tempo, Lluís Bravo, Gustavo Contepomi e Purini afirmam:

“Ser conscientes de que la obra arquitectónica forma parte de un proceso dinámico que es anterior y que continuará con posterioridad a nuestra intervención ... Nos parece realmente absurdo un ejercicio de proyecto sin lugar” (Muxi, 2005 *apud* Carbonara, 2013, p. 35).

Desta forma “qualquer projeto é sempre a extensão de um projeto já concluído, assim como é o início de um projeto futuro (Purini, 2006 *apud* Carbonara, 2013, p. 37, tradução nossa).

Em qualquer signo arquitetônico o passado e o futuro estão estruturalmente unidos e constituem conjuntamente sua memória (Purini, 2006, p. 53, tradução nossa).

Nesse mesmo sentido, Solà Morales afirma que “o problema de intervenção é sempre o problema de *interpretação de uma obra* de arquitetura já existente, porque as possíveis formas de intervenção sempre serão formas de se interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir” (Morales, 2006, p. 15, tradução nossa). Ou seja,

a intervenção sobre o preexistente é fruto do profundo conhecimento do bem, de seu percurso histórico e das características formais, espaciais e compositivas que chegaram até nós, apoiadas em um instrumental metodológico e operacional capaz de configurar esse material histórico em uma nova formulação, consubstanciada no projeto de arquitetura.

Franco Purini (2006) descreve os procedimentos de projeto:

A primeira consiste em reconhecer o existente; a segunda em apropriar-se dele por meio de um processo empático; a terceira se expressa na produção de diferenças, ou em dar ao existente reconhecido e feito seu próprio sinal de uma nova identidade (Purini, 2006 *apud* Carbonara, 2013, p. 38, tradução nossa).

Esse tema da interpretação do sítio é também observado por Francisco de Gracia (1996) quando se refere à necessidade de deixar o edifício falar, como marco referencial para qualquer processo de intervenção, o que só é possível mediante a análise e conhecimento do bem patrimonial. Beatriz Kühl, por sua vez, vê na análise do preexistente uma condição primordial para o projeto: “As relações entre o novo e o antigo, os modos de buscar essa articulação através da leitura sensível e da análise do preexistente, como instrumento de projeto, é tema de maior interesse (Kühl, 2008, p. 164)”.

O arquiteto Glauco Campelo, com experiência em projetos dessa natureza, discorre sobre os critérios de intervenção em edifícios históricos e apresenta os diversos tipos, gradações e exigências metodológicas em projetos de intervenção.

Entendendo-se a intervenção como um conceito geral que compreende, segundo o autor, a preservação, a restauração e a apropriação. Nos interessa aqui o conceito de “apropriação” usado pelo autor, que é entendida como uma intervenção que admite a inserção de novos elementos ou novas concepções espaciais desde que respeitados os valores documentais do bem a preservar, ressaltando-os.

O arquiteto discorre sobre os valores intrínsecos do bem patrimonial cujos atributos devem fundamentar a intervenção. Entende-se que na relação entre o novo e o velho deve haver a clareza e autonomia na fruição de cada obra, constituindo-se, então, uma nova síntese sem prejuízo às qualidades do bem a preservar (Campello *apud* Gouvêa, Valentim, Freitas, 2018).

Portanto, diversos autores colocam a importância do reconhecimento do sítio e a apropriação de suas características formais, históricas e sociais como marco

fundamental no processo de elaboração de um projeto de intervenção em um sítio histórico, que junto às demandas específicas do programa arquitetônico contribuem na definição do partido.

3.2 Formulação do Partido

A interpretação do sítio é necessária e fundamental, mas não é suficiente. Rafael Moneo refere-se ao risco de se considerar que o conhecimento profundo das características do sítio seja o suficiente para solucionar o projeto contextualizando-o: “uma forte dose de idealismo que leva a pensar que, quando os dados de partida são bem conhecidos, um enredo pode ser descoberto com o qual se escreve um roteiro arquitetônico” (Moneo, 2010, p. 441, tradução do autor). O autor cita o papel do arquiteto na concepção da forma arquitetônica, especificamente em sítios de reconhecido valor histórico-cultural, como no centro da cidade de Múrcia, na Espanha, onde projetou a sede da prefeitura (1991-1998) (Figura 28):

Mas, como alternativa, no caso de Múrcia, nem submissão (leia-se réplica), nem esquecimento (leia-se desnecessária confrontação); ao contrário, aceitação das regras do jogo em um tabuleiro consolidado. O que supõe, em primeiro lugar, entender as regras com as quais se desenvolve o jogo. Depois, coragem para escutar o que nosso instinto arquitetônico sugere, e fazendo uso do conhecimento disciplinar, transformar o que são nebulosos desejos em edifícios concretos (Moneo, 2010, p. 114, tradução do autor).

Figura 28 - Sede da Prefeitura da cidade de Múrcia, Espanha (1991-1998), Rafael Moneo



Fonte: [www.https://rafaelmoneo.com/en/projects/murcia-city-hall/](https://rafaelmoneo.com/en/projects/murcia-city-hall/). Acesso em 24 de outubro de 2023

O arquiteto está se referindo ao processo de projeção e de criação, onde o uso do “conhecimento disciplinar” conjugado com os “nebulosos desejos” são articulados em um partido arquitetônico que dará forma a um edifício concreto.

Franco Purini, em reflexão sobre a criação arquitetônica, afirma: “(...) falar de técnica de criação significa referir-se àqueles procedimentos específicos de arquitetura através dos quais se constrói o pensamento projetual (...)” (Purini, 1984, p. 86, tradução do autor).

O autor fala da construção de um pensamento projetual, ou seja, de uma sequência lógica, nem sempre linear e muitas vezes caótica, mas que vem a consolidar um partido arquitetônico em resposta a um problema específico de projeto de arquitetura. Problema que tem início desde a encomenda do programa com seus atributos operacionais e pragmáticos, mas também expressivos e simbólicos, e segue durante o reconhecimento do sítio, a apreensão e percepção dos atributos e características da preexistência até a fase final de detalhamento construtivo.

Esse entendimento do processo de projeção colocado tanto por Purini como por Moneo traduz a importância do papel do arquiteto na composição da arquitetura: “Cada edifício reflete ademais a tensão entre a construção coletiva da arquitetura e a subjetividade de cada arquiteto” (Purini, 1984, p. 42, tradução do autor).

A arquitetura, então, é entendida como fruto do trabalho individual do arquiteto sobre o patrimônio coletivo constituído pela cultura urbana, em que o arquiteto articula uma forma em uma linguagem com maior ou menor grau de invenção. A subjetividade de cada arquiteto, por sua vez, diz respeito à sua própria memória, à maneira como cada um interpreta o passado por meio do projeto. O que significa dizer que a intersecção entre permanência e criação, entre tradição e inovação, entre o antigo e o novo, ou seja, entre projeto de restauração e projeto de arquitetura é intrínseca ao processo de projeção.

Sobre esse assunto, Rafael Moneo argumenta:

A ideia de um tempo estratificado permite refletir sobre o papel da memória na arquitetura: não apenas a memória presente na substância material dos monumentos e tecidos urbanos, mas também a memória como ferramenta ativa dentro dos processos mentais dos arquitetos. Somente esse uso da memória pode permitir superar o tradicional contraste entre o velho e o novo, entre proteção e inovação, entre conservação e design, para reivindicar uma “arquitetura de duração” que corresponda “a uma” tradição “outra” de modernidade “em que” as “linguagens inovadoras... e as linguagens consolidadas da história se misturam, ressoam e se complementam (Moneo *apud* Carbonara, 2013, p. 45, tradução do autor).

Na inserção de nova arquitetura sobre um tecido antigo alguns fatores adquirem uma maior relevância na definição do partido arquitetônico. A preexistência passa a ser uma fonte extraordinária de informações impondo sua presença, e adquire um peso significativo na ponderação das decisões projetuais. Kühl (2008) afirma que:

Esse tipo de análise deve ser entendido como “condicionantes de partido” para o projeto de restauro, condicionantes que existem em qualquer projeto arquitetônico, mas que têm uma natureza diversa quando se trata de restauro, dados os seus objetivos (Kühl, 2008, p. 222).

Nessa condição, o tema do projeto de arquitetura, então, associa-se à discussão sobre a preservação do patrimônio construído em uma relação dialógica. Trata-se da relação entre o novo e o antigo, na adição de um novo elemento em um sítio histórico, onde as questões de preservação, visibilidade, legibilidade e valorização do patrimônio estão presentes. É no processo de definição do partido arquitetônico que as relações formais entre os objetos novos e as preexistências são integrados na resolução de um problema de arquitetura e na preservação do bem de interesse histórico-cultural.

Desse modo, a importância de articular o projeto arquitetônico ao projeto de preservação como um processo único é considerada por alguns teóricos como ponto fundamental para a completa compreensão da intervenção no patrimônio histórico. Os procedimentos específicos e técnicos da restauração, com as questões dos preenchimentos de lacunas, de supressão de elementos, e as definições relativas aos problemas criativos e figurativos presentes no projeto de arquitetura, como acréscimos de novos volumes, adequação ao novo uso ou soluções técnicas e formais para instalar novas infraestruturas à preexistência, por exemplo, devem ser aproximados e tratados de modo articulados como parte de um mesmo momento do processo metodológico de projeto (Kühl, 2008). A restauração deve “ser um exercício de arquitetura contemporânea para valorizar os edifícios históricos e o conjunto de que fazem parte” (Kühl, 2008, p. 169) e que, portanto, a adição de novos elementos construídos em sítios históricos se enquadra nessa perspectiva da preservação.

No entanto, nem todas as vertentes da teoria da restauração entendem dessa maneira. Essa compreensão integrada entre o projeto arquitetônico e o projeto de restauração está presente em algumas das correntes da teoria contemporânea da restauração como a *crítico-conservativa* e *criativa*, como veremos adiante.

Tratar o projeto de arquitetura sem a compreensão do projeto de restauro de sua espacialidade e de seus atributos significa fragmentar o artefato histórico e estético em partes estanques sem compreendê-lo em sua totalidade. Nery e Baeta defendem esta postura como: “uma discussão fundada na qualidade do ato projetual e do processo de *design* como único meio possível para conquistar uma relação pertinente e necessária entre o novo e o antigo” (Nery; Baeta, 2022, p. 34).

Varagnoli (2017) reconhece a importância da discussão do trabalho de Giovanni Carbonara nessa dicotomia entre cultura do projeto e cultura do restauro, no sentido de unir em um único processo as questões relativas à conservação com as questões criativas do projeto, como forma de “garantir ao restauro a possibilidade de fazer parte da bagagem cultural do arquiteto [...] abrindo assim à dimensão projetual; tentando conectá-la ao conhecimento formal e material do edifício, na perspectiva da conservação” (Varagnoli, 2017, p. 4). Carbonara refere-se a este assunto: “na busca de um diálogo entre as razões criativas 'livremente' do projeto arquitetônico e as razões histórico-científicas da conservação arquitetônica ou, melhor, do 'projeto de restauração’” (Carbonara, 2013, p. 35, tradução do autor).

Para Maria Rosaria Vitale (2007) a relação entre os vestígios do passado e as expressões da modernidade remete diretamente aos temas chaves da restauração, dos quais a restauração deve ser entendida dentro do marco conceitual do projeto arquitetônico. Para a autora, fora dessa referência não há projeto de restauração e, sim, genericamente projeto de construção sobre o existente. A autora cita G. Miarelli Mariani quando afirma que a operação de restauração não deve ser guiada apenas por um processo interno a ela, mas sim a partir de uma perspectiva do todo em um permanente processo de julgamento histórico crítico sobre o que há e o que será (Mariani *apud* Vitale, 2007). Segundo Vieira (2022), Vitale expressa a necessidade da aproximação de uma “cultura do restauro – onde a dimensão criativa é incorporada – e a cultura do projeto – onde se revê o diálogo com a história e a tradição” (Vieira, 2022, p. 189).

Essas questões relativas ao projeto de arquitetura e projeto de restauração são pertinentes ao nosso interesse de estudo pois referem-se à maneira como o arquiteto procede para inscrever sua obra em um conjunto edificado de valor cultural, no momento de formulação do partido arquitetônico e no desenvolvimento do projeto como um todo.

3.3 Categorização da intervenção

O tema de como intervir em um sítio histórico passa na atualidade necessariamente pelo conhecimento das diversas vertentes teóricas-metodológicas que alimentam essa discussão. Segundo Kühl (2008), na preservação “frequentemente se trabalha com termos que se contrapõem: preservar e inovar; novo e antigo, objetivos da preservação e aqueles do projeto; preservação e desenvolvimento” (Kühl, 2008, p. 168). A tensão entre estes termos está sempre presente no processo de projeto independentemente da vertente teórico-metodológica adotada. A alternativa de construir uma síntese dialética entre estes opostos ou de tratá-los como inconciliáveis são posturas que não negam estas oposições, mas, sim, as consideram como dado relevante.

A autora pergunta como fazer quando a intervenção é inevitável em um sítio histórico e recorre a Miarelli Mariani, que declara: “sua crença na esperança de poder produzir obras de arquitetura que pertençam de modo legítimo ao mundo de hoje e capazes, ao mesmo tempo, de conviver com as antigas.” (Mariani *apud* Kühl, 2008).

Kühl (2008) faz um breve histórico das contribuições ao pensamento da relação antigo-novo em edificações de interesse para a preservação e as correntes teóricas na contemporaneidade. Aponta alternativas possíveis de intervenção no preexistente como a “diferenciação em consonância” ou a “diferenciação em dissonância” e a “assonância”, cada uma delas alinhada com uma das correntes contemporâneas de intervenção segundo a categorização feita por Carbonara (2013). O autor italiano, por sua vez, apresenta as principais vertentes teórico-metodológicas italianas em três categorias: a Manutenção/repristinção, a Crítica-conservativa e criativa, e a Conservação integral, cujos modos de atuar sobre o patrimônio diferenciam-se na forma arquitetônica, desde o absoluto contraste ao mimetismo em relação à preexistência.

A primeira delas, a Conservação/repristinção, também denominada de *hipermanutenção*, preconiza o refazimento de lacunas e de objetos inteiros em uma reprodução de forma e material, “de uma arquitetura retrospectiva ou, caso queiramos, imitativa de formas e técnicas passadas” (Carbonara, 1977, *apud* Kühl, 2008, p. 81) (Figura 29 e 30).

Figura 29 – Reconstrução da Catedral de Nossa Senhora de Kazan, Moscou, Rússia (1992- 1993) CARBONARA (2013)



Fonte: <https://th.bing.com/th/id/>. Acesso em: 06 de nov. 2023

Figura 30 - Cúpula da Frauenkirche em Dresden, na Alemanha (2006) CARBONARA (2013)



Fonte: <https://img.fotocommunity.com/frauenkirche-800-jahre-dresden-34cc5f11-69e3-4c02-bc3f-7de84b6e5330.jpg?height=1000>. Acesso em: 06 de nov. 2023

Nessa corrente, a instância estética adquire maior relevância e admite, em situação extrema, diante do valor conferido ao bem, a reconstrução mediante um rigoroso processo filológico. Segundo Csepcsényi (2020), para Paulo Marconi, um dos defensores dessa corrente, a reprodução de lacunas na forma e no uso dos materiais é justificada, pois a distinguibilidade³⁷ das intervenções é uma “demonização do falso histórico” preconizado na Carta de Restauo Italiano, de 1972, cujo resultado da aplicação desse “rigor intransigente” da distinguibilidade da intervenção, tem como resultado uma obra cuja expressão é uma “colcha de retalhos” e que compromete a leitura da arquitetura integrada à dinâmica da sociedade. O autor defende que no caso de adições de novos volumes à preexistência, estas devem ser feitas de forma moderada, utilizando materiais tradicionais, e considera um equívoco o uso de

³⁷ Carbonara e Brandi enfatizam os princípios fundamentais da restauração: Distinguibilidade – a restauração não deve confundir as intervenções ou acréscimos com o que existia anteriormente, para não se constituir em um falso histórico; Reversibilidade – as intervenções devem ser reversíveis e não impedir intervenções futuras; Mínima intervenção – a intervenção não deve desfigurar o bem; e Compatibilidade de técnicas e materiais – os materiais e técnicas usados na intervenção não devem ser nocivos e devem ter eficácia comprovada (Kühl, 2008).

materiais contrastantes como o concreto e o aço em contraposição ao tijolo e cal e a madeira (Csepcsényi, 2020).

Na corrente crítica-conservativa e criativa (Figura 31), segundo Beatriz Kühl, “a restauração assume uma posição conservativa, de forma prudente, que não significa de modo algum congelamento, e não prescinde, antes, propõe, quando necessário, o uso de recursos criativos” (Kühl, 2008, p. 82). É uma postura que elabora um jogo dialético entre as instâncias históricas e estéticas para cada obra e considera tanto os valores documentais como a imagem figurada de maneira coesa, interativa e integrada. A dualidade conservação-transformação é abordada de modo a se obter uma síntese e a partir de um rigoroso juízo crítico, se necessário, suprimir ou inserir novos elementos de modo a formar uma nova sintaxe arquitetônica.

Segundo Carbonara, a corrente crítico-conservativa criativa:

Desenvolve o tema, próprio do restauro, da exaltação da pré-existência em termos de qualidade figurativa e de rigor metodológico do novo, colocado ao serviço do antigo. Aplica-se nos dois termos clássicos da conservação do antigo e o aprimoramento da beleza (venustas / vetustas), já destacados pelos autores do século XVII e depois retomados na dialética brandiana entre instâncias histórica e estética (Carbonara, 2013, p. 118)

Figura 31 – Salão Ottagona das Termas de Diocleciano em Roma (Giovanni Bulian, anos 80 e 90 do século XX) e reintegração urbana em Pisa (Massimo Carmassi 1985-2002), CARBONARA (2013)



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/9a/5e/74/9a5e7410a6fcae371502c3d39a82640c.png>. e <https://i.pinimg.com/originals/6e/7b/45/6e7b45d6bee8cbd2e1c08dcd7cf2359c.png> Acesso em: 06 de nov. 2023

Beatriz Kühl argumenta que qualquer ação sobre o patrimônio, mesmo uma simples limpeza, altera a configuração da obra e, portanto, a restauração deve assumir a tarefa de prefigurar, controlar e justificar as alterações, ou seja, controlar por meio do projeto de arquitetura a realidade documental e figurativa da obra, como evidenciado, segundo a autora, por Carbonara (Kühl, 2008). Nesse controle da realidade figurativa, a autora aborda a questão da criatividade como um importante fator na restauração e como recurso que, inevitavelmente, será lançado pelo arquiteto para conceber a forma, fruto da síntese dialética entre as instâncias histórica e estéticas:

Por mais que se possa proceder apenas sobre o caminho traçado pelos elementos mais controlados e seguros, chegará sempre o momento em que será necessário lançar uma ponte, operar uma conjunção, e isso apenas poderá ser feito graças a um ato criativo em que aquele que opera encontrará ajuda apenas em si mesmo, e não poderá, como acontecia antes, ter a ilusão de que esteja ao seu lado, a guiá-lo, o fantasma do primitivo criador (Pane, 1948 *apud* Kühl, 2008, p. 225).

Carbonara, por sua vez, define o restauro crítico-conservativo criativo como:

O restauro crítico parte da afirmação de que toda intervenção constitui um caso em si, não classificável em categorias (...) nem responde a regras prefixadas ou a dogmas de qualquer tipo, mas deve ser reinventado com originalidade, de vez em vez, caso a caso, em seus critérios e métodos. Será a própria obra, indagada atentamente como sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida. Resulta uma estreita ligação da restauração com a história artística e arquitetônica, com a finalidade de obter respostas satisfatórias aos problemas que o restauro, desde as suas origens, coloca: reintegração de lacunas, remoção de adições, reversibilidade e distinguibilidade da intervenção, controle histórico-crítico das técnicas e assim por diante. Problemas que na restauração, porém, requerem, diferentemente da verdadeira atividade historiográfica, respostas não apenas "verbais", mas também concretamente operacionais e figurativas: digamos, pitando e não apenas falando quando se trata de restauro pictórico, esculpindo e plasmando no restauro escultórico, fazendo arquitetura, e boa arquitetura, no caso do restauro arquitetônico (Carbonara, 1977 *apud* Kühl, 2008, p. 66).

O restauro crítico-conservativo criativo considera o diálogo entre as razões criativas do projeto arquitetônico e as razões históricas científicas da restauração arquitetônica como únicos e integrados no projeto de restauro, de modo cronológico e metodológico, em que um interage e condiciona o outro, não admitindo injunções

livres que não estejam vinculadas ao juízo histórico e crítico estabelecidos pela própria obra (Carbonara, 1977, *apud* Kühl, 2008).

A última corrente, analisada por Carbonara, a Conservação integral, entende que todas as estratificações presentes na obra devem ser respeitadas em seus aspectos histórico-documentais de modo absoluto, os quais devem ser rigorosamente preservados. Tem sua fundamentação teórica segundo correntes historiográficas que “questionam a existência de testemunhos relevantes, e outros nem tanto, para a história” (Kühl, 2008 p. 84), e que, conseqüentemente, não existe um conhecimento total da história, que será sempre parcial e relativo. Por isso, a impossibilidade de julgar as diversas estratificações presentes no bem, o que leva a preservá-lo em toda sua integridade, prevalecendo a instância histórica (Kühl, 2008). Para Marco Dezzi-Bardeschi, um dos idealizadores dessa vertente: “Mesmo os sinais de degradação têm significado histórico, além de estético e, portanto, devem ser preservados” (Bardechi, *apud* Csepcsényi, 2020 p. 2).

De acordo com essa corrente, os novos elementos, quer sejam adições de volumes construídos ou instalações de infraestrutura, são tratados à parte do projeto de restauro e assumem uma forma disruptiva, sem construir uma sintaxe com o passado, permitindo uma grande liberdade compositiva para o novo, evidenciando o documento histórico (Figura 32).

Figura 32 – Piazza Toscano, em Consença, na Itália (Marcello Guido, 2000-02) Carbonara (2013) e Biblioteca em uma velha catedral, Munique, Alemanha (Klaus Bock, 1998-99) Carbonara (2013).



Fonte: <https://icalabresi.it/wpcontent/uploads/2022/01/03030008-ridotta-b.jpg>. Acesso em: 06 de nov. 2023 e <https://th.bing.com/th/id/OLC.XnQvcjfDkIs5Ng480x360?&rs=1&pid=ImgDet> . Acesso em: 06 nov. 2023

Segundo Marco Dezzi-Bardeschi:

O correto uso (ou reuso) de um edifício histórico só pode estar subordinado à sua conservação. Subordinado, mas independente, acrescento, uma vez que ele comporta intervenções de adequação funcional (tipológica, estrutural, de instalações, de mobiliário etc.) que nada têm a ver com o restauro como disciplina, configurando um leque de operações de projeção (isto é, de nova produção) de todo modo autônomas, e decididamente conflitivas, com as exigências da conservação (Dezzi-Bardeschi, 2009 *apud* Nery; Baeta, 2022, p. 32).

Nessa vertente, as várias estratificações da obra podem apresentar descontinuidades e a configuração final ter conflitos. Os novos elementos de arquitetura resultante desse processo possuem uma forma autônoma, cuja postura muito se assemelha a dos arquitetos do início do movimento moderno, ou “uma herança, de certo modo, das experiências artísticas de vanguarda, dadaísta ou expressionista: a Mona Lisa de barba e bigode, de Marcel Duchamp, de 1999; ou a Vênus de Milo com gavetas, de Salvador Dalí” (Carbonara, 2013, p. 111, tradução nossa). A semelhança dessa corrente com as expressões de vanguarda está em não construir uma continuidade, ou conformidade com a história, mas, sim, uma oposição.

No entanto, é necessário fazer uma distinção, segundo Dezzi-Bardeschi: “um projeto do novo compatível mas não mimético, isto é respeitoso, dialeticamente ciente e, ao mesmo tempo, declaradamente legítimo e autônomo” (Dezzi-Bardeschi, 2004 *apud* Vieira, 2022, p. 190). É uma atitude muito diversa do movimento moderno no período entre guerras, quando não havia consideração em relação ao tecido histórico (Gracia, 1996). O autor espanhol ainda faz uma distinção, quando categoriza as intervenções denominadas de “Atitudes frente ao contexto”, entre a “*arquitectura descontextualizada*” e a “*arquitectura de contrastación*”: “Esta atitude não pode ser considerada equivalente, em nenhum caso, com a de quem pretendem potencializar a condição crítica de sua operação buscando um contraste intencional” (Gracia, 1996, p. 289, tradução nossa).

A corrente da Conservação integral considera a autenticidade da matéria como ponto fundamental a ser defendido em todas as suas estratificações. Amadeo Bellini afirma que “somente a autenticidade dos dados materiais é garantia essencial de verdade” (Bellini, *apud* Csepcsényi, 2020 p. 3). Portanto, as adições de novas formas devem ser essencialmente contemporâneas e entendidas no âmbito das transformações que ocorrem no bem.

Nas três categorias apresentadas acima, Csepcsényi (2020) identifica a predominância de uma ou outra instância histórica ou estética conceituadas na Teoria do Restauro de Cesare Brandi, em que a Manutenção/repristinção privilegia a instância estética, a Conservação integral, a instância histórica e a crítica-conservativa e criativa procura o equilíbrio dialético entre as duas.

Carbonara, por sua vez, afirma:

Para as questões relativas à inserção de novos edifícios em espaços disponíveis, isto é, de aproximação do antigo e do novo, será a instância estética a merecer mais alta consideração: eis reconduzido o problema exatamente àqueles fatores 'formais e estéticos' e, nesse momento, exclusivamente a eles, erroneamente chamados parciais (Carbonara, 1997, apud KÜHL, 2008, p. 162).

Carbonara afirma que, nos casos específicos de inserções de novos elementos em sítios históricos, é na instância estética onde a forma portadora da imagem deve “merecer a mais alta consideração”. Quando cotejamos essa afirmação do teórico italiano com as constatações feitas por Csepcsényi (2020), entre as instância histórica e estética e seus rebatimentos nas vertentes teóricas da restauração, entendemos que, nestes casos, onde a materialidade é nova, a instância estética prevalente passa a ser o eixo norteador da intervenção, conforme Carbonara, e haverá uma maior ou menor ponderação da instância histórica a depender da corrente teórico-metodológica do restauro, de acordo com Ana Cristina Csepcsényi.

Sendo assim, nas intervenções de novos elementos onde se reproduzem as formas existentes, como na corrente da Manutenção/repristinção, a instância estética está prevalente pois o interesse é na recomposição da imagem pretérita. A instância histórica, o documento histórico em sua materialidade, neste caso, passa a ter menor relevância, pois se reproduzem formas do passado sem compromisso com a autenticidade e, conseqüentemente, sem expressar a contemporaneidade da obra. No outro extremo, na Conservação integral, a imagem, a instância estética, expressa na nova forma arquitetônica autônoma e distinta da preexistência, evidencia o material histórico que é respeitado em absoluto, como expressão dos vários tempos históricos sucessivos, inclusive o da atualidade. Por fim, a inserção de novos elementos na perspectiva da corrente crítica-conservativa e criativa a instância estética permanece “a merecer a mais alta consideração”, mas a partir de soluções formais e documentais

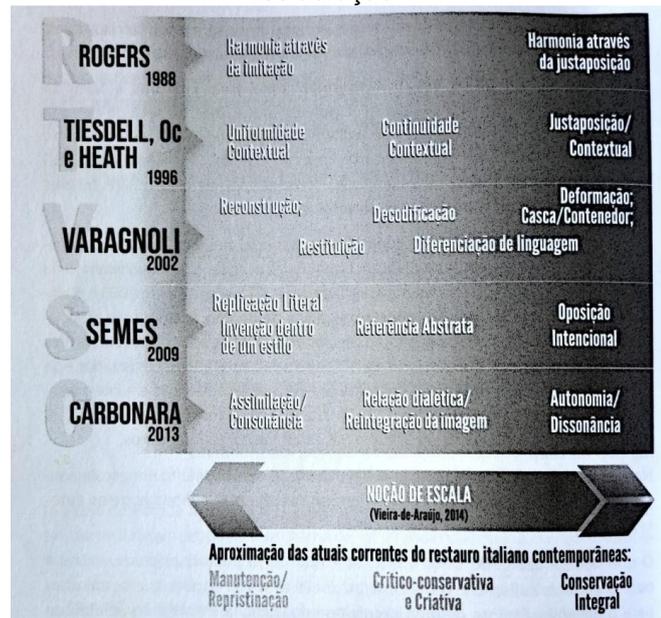
fruto da contemporização entre as instâncias históricas e estéticas, a partir da lógica compositiva da preexistência.

Andrade Junior (2006), a partir das obras selecionadas para estudo em sua dissertação de mestrado, constata que, resumidamente, existem três modos de intervir na preexistência que convergem para o mesmo sentido das três vertentes descritas acima:

Uma rápida análise nas principais intervenções que vêm sendo realizadas desde os pioneiros da arquitetura moderna vai nos mostrar que existem três abordagens principais tomadas por aqueles que projetam essas novas arquiteturas, visão corroborada pelos principais autores que se dedicaram ao tema (Andrade, 2006, p. 176).

Vieira (2022), por sua vez, observa que dentre a diversidade de nomenclatura aplicadas à categorização das intervenções na relação entre o antigo e o novo há uma semelhança de significados que podem ser reunidos em grupos. A autora reúne em um quadro diversos autores que tratam do tema como Rogers(1988), Tiesdell Oc, e Heath (1996), Varagnoli (2002), Semes (2009) e Carbonara (2013), e estabelece uma escala de gradação de um extremo a outro, tendo como referência as três correntes do restauro italiano contemporâneo apresentadas acima, em uma análise ponderada que admite variações da escala dentro de um mesmo projeto, contanto que se mantenha a coerência e o rigor da metodologia adotada (Figura 33). A necessária consistência do discurso, materializado na obra construída, é refletida nas decisões de projeto, cujas gradações de relações com a preexistência sejam de negação/contraste ou de continuidade, em que a corrente crítico-conservativa e criativa encontra-se em uma posição central da escala, reproduzida abaixo:

Figura 33: Noção de Escala – Gráfico com a gradação entre as correntes teórico-metodológicas da restauração.



Fonte: Vieira (2022, p. 198)

A autora observa, ainda, que alguns teóricos reconhecem a diluição dos limites entre as diversas correntes e certa aproximação entre a crítico-conservativa e a conservação integral, bem como a difusão em todas as vertentes dos conceitos básicos consolidados na Itália: distinguibilidade, reversibilidade, mínima intervenção e compatibilidade de técnica e materiais (Vieira, 2022).

As categorias descritas até o momento referem-se às relações entre o novo edifício e o antigo a partir de suas relações formais expressas no espaço urbano, independentemente do uso e função que a edificação abrigue. Não podemos desconsiderar a questão do programa e de sua importância na preservação do patrimônio e na integração do bem à vitalidade urbana, nem tampouco na escolha de um uso que seja compatível com os atributos arquitetônicos, espaciais e construtivos da edificação a preservar.

3.3.1 Construir no construído

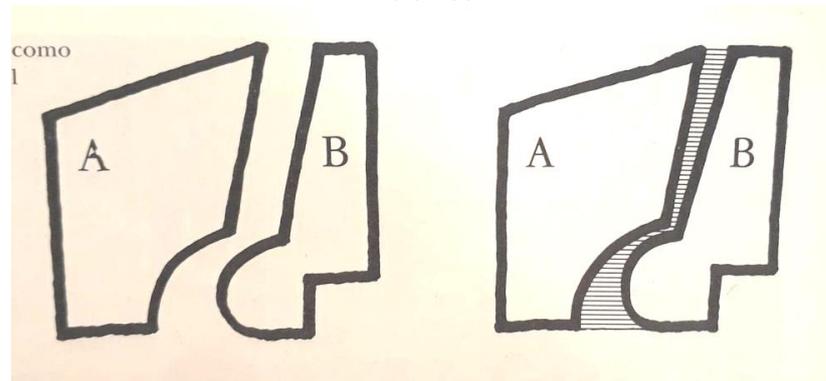
Em “Construir em lo construído” o autor Francisco de Gracia dedica-se à análise da ação modificadora sobre o preexistente e define o alcance dessa ação, desde o limite inferior, que seriam as operações do projeto de restauração do objeto arquitetônico, e, no outro extremo, seria a fronteira com o planejamento urbano.

Gracia reporta-se aos *níveis de intervenção* e inicia sua classificação com a definição de escalas de ação em relação ao espaço urbano, em que a primeira categoria trata da intervenção circunscrita ao edifício, denominada de **Modificação Circunscrita**; a segunda, a **Modificação do Locus**, compreende as intervenções que modificam o lugar e para isso adota o conceito de *locus*, definido por Aldo Rossi como a “relação singular que existe entre certa situação local e as construções que estão naquele lugar” (Rossi *apud* Gracia, 1996); e a terceira categoria, a **Pauta da Conformação Urbana**, é aquela que modifica o caráter morfológico de uma parte maior da cidade e remete ao desenho urbano.

Antes de fazer a categorização apresentada acima, o autor apresenta alguns instrumentos projetuais e de análise dos possíveis vínculos entre as edificações, determinados pelas relações compositivas e figurativas. O primeiro deles trata das “correspondências **métricas, geométricas e de proporção** no sentido de conseguir uma congruência gestáltica”; o segundo fator é a identificação “dos **recursos figurativos e estilísticos** para favorecer a continuidade da imagem”; e o terceiro aspecto procura “homologar as escolhas formais mediante o recurso do parentesco **tipológico**” (Gracia, 1996, p. 188, tradução e grifo do autor). Esses instrumentos são apresentados como recursos para operar a forma e graduar a dimensão crítica e transformadora da intervenção no projeto de arquitetura.

O autor esboça três desenhos esquemáticos que auxiliam na apreensão da nova forma construída em relação ao preexistente: **Inclusão**, quando a intervenção se dá no interior da edificação existente, resguardando a caixa-mural que define a pele externa da edificação; **Intersecção**, quando na intervenção há pontos em comum entre o novo e o antigo; e a **Exclusão**, quando não há contato entre as formas e o diálogo se faz pelo vazio entre elas. Neste caso, o autor entende que o resultado se constitui em uma nova unidade de nível superior, sem perder a identidade individual de cada elemento. Afirma que este contato virtual se materializa na caixa mural limite de cada volume, que passa a ser um elemento bilateral, capaz de estabelecer conexões sintáticas, morfológicas com os dois volumes com forma e tempo diversos, constituindo uma conexão virtual entre as partes distintas. Este vazio e o tratamento das superfícies limites o autor denomina como “poché” (Figura 34).

Figura 34: O “poché” definido por Gracia como o espaço vazio e o tratamento dos limites entre os volumes



Fonte: Gracia (1996)

3.3.2 Entre Carbonara e Gracia

As correntes teóricas italianas da restauração apresentam conceitos e princípios norteadores, fundamentados no compromisso documental, histórico e científico com o patrimônio cultural. São pautadas nos princípios da distinguibilidade, reversibilidade, mínima intervenção e compatibilização técnica e dos materiais. Atuam como um balizador, subjacente ao processo de elaboração do projeto, para o qual convergem todas as ações, desde a etapa inicial de reconhecimento do bem em seus aspectos históricos e estéticos, até o detalhamento executivo e suas repercussões na compreensão dos princípios que regem toda a ação de intervenção. Segundo Vieira, “a teoria possui forte potencial operacional para a definição de procedimentos metodológicos projetuais” (Vieira, 2022, p. 178). Carbonara monta um quadro com as várias vertentes a partir dos referenciais teóricos e metodológicos da restauração e nos apresenta o reflexo dessa diversidade na obra construída, ilustrando com vários exemplos.

Francisco de Gracia, por sua vez, expõe os recursos estratégicos de composição do projeto e recorre às relações geométrica, figurativas e tipológicas que podem ser mobilizadas para a intervenção e construção do novo na preexistência. O autor analisa as obras e as enquadra em diversas categorias sem necessariamente fazer uma correspondência como a teoria da restauração. De Gracia não se refere à restauração em si do objeto arquitetônico ou mesmo do sítio histórico, nem ao campo disciplinar autônomo da teoria da restauração, mas apenas ao projeto de arquitetura ou de urbanismo inserido na cidade histórica.

Apesar de inferirmos no texto de Gracia uma aproximação com as correntes crítico-conservativa e criativa e da conservação integral, o instrumental proposto pelo autor não conduz, necessariamente, no processo de projeto, a estas ou aquelas correntes teóricas apresentadas por Carbonara. No entanto, as correspondências geométricas, de proporção, estilísticas, figurativas e tipológicas apresentadas por Gracia, como instrumentos operativos de projeto, poderiam resultar em aproximações com o reprimado, a primeira categoria apresentada por Carbonara. Mas, o autor ratifica sua posição quanto ao necessário caráter contemporâneo da intervenção e considera mistificadoras aquelas realizações baseadas em artificiosas condições produtivas conducentes a exceções trans-históricas, afirmando que:

Por isso se poderá observar ao longo do texto um fio de argumento favorável ao compromisso entre a nova arquitetura e marco contextual. Embora sustentamos que tal compromisso não supõe renunciar a condição moderna da arquitetura (Gracia, 1996, p. 21, tradução nossa).

Caberá ao intérprete do sítio, baseado em um lastro cultural e metodológico consistente, atribuir os valores formais e sintáticos que o sítio requer, sejam eles de contraste ou continuidades, compreendendo a restauração como exercício de arquitetura contemporânea para valorizar o patrimônio histórico.

Francisco de Gracia (1996), ao analisar as atitudes de projeto frente ao contexto, distingue três categorias que muito se aproximam daquelas apresentadas por Carbonara (2013), bem como Vitale (2004) e outros teóricos, reunidas na escala proposta por Vieira (2022). Segundo Gracia, a primeira seria aquela que defende a confrontação do histórico com o moderno, e se aproximam da vertente da conservação integral; a segunda propõe uma arquitetura historicista, nostálgica e mimética; e a última é a que supera a inicial impossibilidade de integrar-se no centro histórico sem renunciar à sua condição moderna. Essas duas últimas equivaleriam ao que Carbonara identifica como as vertentes da conservação/repriminação e crítica-conservativa e criativa, respectivamente.

Até o momento abordamos a fundamentação teórica no campo disciplinar específico da restauração e conservação do patrimônio cultural e como os autores dedicados ao tema têm categorizado as diversas correntes de atuação e os resultados expressos na obra de arquitetura. Apresentaremos agora os instrumentos de análise da forma arquitetônica e da articulação de seus elementos.

3.4 Análise da Forma

Nosso propósito primeiro é o estudo das relações compositivas dos projetos inseridos em um sítio de valor cultural, ou seja, o estudo da forma da arquitetura na cidade, como também a forma do objeto desde o ponto de vista do edifício em si. Para Beatriz Kühl, é condição para o projeto de intervenção a análise dos edifícios e de sua implantação. É preciso “saber entender as questões formais, a composição do espaço, sua solução de distribuição e articulação, para, através da proposta, preservá-los e valorizá-los, respeitando escrupulosamente os aspectos documentais (Kühl, 2008, p. 222). Consequentemente, para o estudo de uma obra construída a necessidade é a mesma.

Zevi (1986) nos diz que o espaço urbano é definido pelos limites externos do espaço arquitetônico, pelas suas superfícies e volumes. Sendo assim, o estudo da forma, de como os espaços e os elementos construídos configuram uma totalidade arquitetônica e como são articulados em uma lógica compositiva do objeto em si e deste com o sítio, assegura-nos um caminho para análise da arquitetura e de suas inter-relações com a preexistência.

Trata-se do estudo da forma, expresso em uma linguagem arquitetônica. Purini indaga se a arquitetura fala e o próprio autor recorre a Galvano Della Volpe para responder:

A arquitetura expressa ideias, valores, por meio de um sistema de signos tridimensionais-geométricos: com uma linguagem, isto é, algo constituído por medidas aptas para a instituição de ordens visuais, através da repetição de massas parecidas... (Galvano Della Volpe *apud* Purini, 1984, p. 160, tradução do autor).

Franco Purini discorre ainda sobre a composição arquitetônica e nos diz da “gramática generativa dos fatos espaciais, que parte do valor autónomo dos elementos e de sua própria vocação metamórfica (Purini, 1984, p. 99, tradução do autor) e das suas operações primárias de composição. O autor refere-se à dinâmica própria de uma linguagem, da gramática, de seus elementos e das metamorfoses que ocorrem dentro de um sistema de comunicação, como é o caso da arquitetura, que nos diz dos seus conteúdos programáticos, funcionais, tecnológicos e simbólicos. Da

mesma maneira em que Norberg-Schulz (2008) desenvolve uma teoria da arquitetura, como veremos a seguir, a qual teremos como base para nossa análise da forma arquitetônica.

Norberg-Schulz (2008) apresenta uma teoria integrada da arquitetura em que constrói um instrumento de análise do objeto arquitetônico a partir da teoria da percepção visual e da semiótica. Para o autor, a percepção da forma é entendida como o produto de uma interpretação ativa do observador a partir de suas referências culturais mobilizadas no processo de apreensão dos objetos. “Perceber é interpretar, quer dizer, eleger entre as possibilidades intencionais” (Wittgenstein, 1953 *apud* Norberg-Schulz, 2008, p. 24). Segundo ao autor:

A psicologia da percepção nos ensina a rechaçar o realismo ingênuo. O mundo não é como imediatamente se nos parece...Percebemos toda situação em que temos que participar em relação às nossas próprias experiências prévias. Isto quer dizer que organizamos a situação segundo nosso esquema perceptivo (Norberg-Schulz, 2008, p. 34, tradução do autor).

Segundo Arnheim (1988), a percepção da forma depende da relação entre suas partes e das partes com o todo: “Toda coisa tem independência e é complexa em si própria, mas ao mesmo tempo constitui uma parte de contextos mais vastos” (Arnheim, 1988, p. 139). O psicólogo e professor alemão ainda considera que o “sentido da vista não é um espelho de registro mecânico. Organiza, completa e sintetiza a estrutura encontrada nas imagens ópticas concretas” (Arnheim, 1988, p. 95). Rasmussem (1998), por sua vez, considera que durante o processo visual de apreensão da forma há um trabalho de recriação permanente na medida em que as diversas faces do objeto nos são reveladas em uma só mirada.

Norberg-Schulz (2008) em sua teoria cita as contribuições de alguns autores que lhe serviram de base, como Paul Frankl, que introduziu na teoria da arquitetura os conceitos de “células espaciais” e “formas massa” e ideias de adição e divisão na composição arquitetônica, como também o conceito de fileiras e grupos na organização de células espaciais, que, por sua vez, podem ser abertas e fechadas. O autor menciona ainda A.E. Brickmann como responsável pelo desenvolvimento dos conceitos de massa, de espaço e do tratamento das superfícies; cita ainda Dagoberto Frey ao apresentar a noção de um princípio e um fim na percepção sequencial das obras de arquitetura, associando-a à música. Norberg-Schulz destaca ainda Hans

Sedlmayer como o primeiro teórico a fazer uma análise da arquitetura fundamentada na teoria da Gestalt³⁸. Segundo o autor, Sedlmayer analisando as obras de Borromini, mostra “como surge o todo a partir dos elementos. Seguindo as melhores regras da teoria gestáltica, vai primeiro do todo as partes, depois, volta de novo ao todo” (Norberg-Schulz, 2008, p. 65, tradução do autor).

A Teoria Integrada da Arquitetura proposta por Norberg-Schulz é fundamentada em três pilares: o *Conteúdo*, a *Forma* e a *Técnica*, que, segundo o próprio autor, correspondem à tríade vitruviana. O autor define a “totalidade arquitetônica” como a articulação dessas três categorias de modo a constituir o objeto arquitetônico, que é o propósito do trabalho do arquiteto. Considera também a investigação das inter-relações entre essas três dimensões como procedimento imprescindível para uma análise da arquitetura em que a “totalidade arquitetônica consiste em levar a cabo tecnicamente um conteúdo dentro de um estilo” (Norberg-Schulz, 2008, p. 68, tradução do autor).

A primeira categoria definida por Norberg-Schulz, o **conteúdo**, diz respeito a quatro fatores da edificação: a) O controle físico, quando o edifício funciona como dispositivo de controle das energias trocadas com o meio ambiente, quer seja de forma ativa ou passiva, para a adaptação do ambiente às necessidades de conforto e interação social. Para o autor, essa regulação ambiental pode se dar por meio de filtros, conectores, barreiras e comutadores; b) O marco funcional: a edificação deve atender ao desenvolvimento de ações dentro de seus limites que também estão relacionados com os aspectos funcionais do entorno em diversos níveis, como, por exemplo, uma unidade de vizinhança ou a própria cidade; c) O marco social: onde a edificação vem atender às demandas da sociedade ao mesmo tempo em que lhe dá forma; e a d) A simbolização cultural: a arquitetura proporciona os significados atribuídos pela sociedade como também tem a capacidade de atuar sobre eles, numa relação dialética entre a forma e o significado.

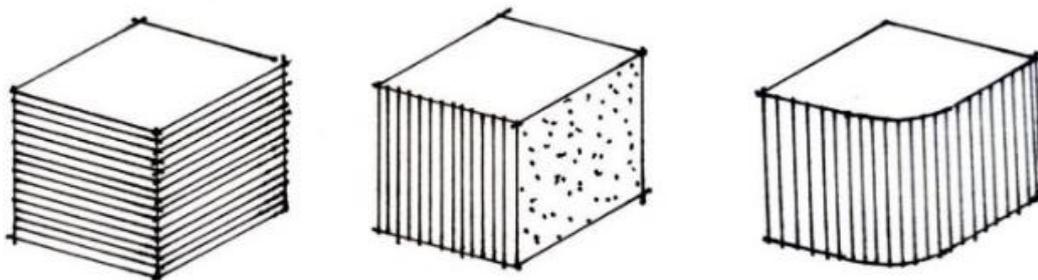
Antes de apresentar os atributos do segundo pilar, a *forma*, o autor faz algumas considerações. A primeira é que o domínio formal é capaz de se abstrair da totalidade

³⁸ A Psicologia da Gestalt é um movimento que atua na área da teoria da forma. Ela propõe que o cérebro humano tende automaticamente a desmembrar a imagem em diferentes partes, organizá-las de acordo com semelhanças de forma, tamanho, cor, textura etc., que por sua vez serão reagrupadas de novo num conjunto gráfico que possibilita a compreensão do significado exposto. Fonte: [Entendendo a Psicologia de Gestalt - Blog do Portal Educação \(portaleducacao.com.br\)](https://portaleducacao.com.br). Acessado em: 22 de maio de 2023.

arquitetônica e adquirir uma independência em sua articulação interna dentro de uma linguagem que pode combinar-se de novas maneiras, aportando, ou não, novos sentidos ao todo. A segunda é que a forma é o meio que constitui o domínio específico do arquiteto, com os quais os conteúdos demandados pela sociedade são resolvidos e que “a obra de arte propriamente dita está, portanto, concentrada em grande medida em sua dimensão formal” (Norberg-Schulz, 2008, p. 85, tradução do autor). Porém, tanto a análise da arquitetura como o exercício do arquiteto não devem se restringir a apenas esse aspecto da teoria, mas, sim, continuamente estabelecer as relações com os demais atributos da totalidade arquitetônica (Norberg-Schulz, 2008).

A categoria **forma** trata das relações intrínsecas à linguagem arquitetônica e são três os elementos apresentados pelo autor: os “elementos-massa”, “elementos-espaço” e “elementos-superfícies” que se relacionam em uma sintaxe e são categorizados individualmente. Os “elementos-massas” são definidos como um corpo que pode ser individualizado e, a depender de sua geometrização, tem uma maior ou menor capacidade de articulação com outros elementos. Para o autor, a gestalt desses elementos é fundamental para a sua percepção. O tratamento dado às quinas, aos vértices, às curvas dos elementos-massa é importante para a percepção de sua continuidade e concentração no espaço, ou, pelo contrário, se suas superfícies ou suas faces são tratadas diferentemente podem gerar a fragmentação da concentração da massa, o que fará com que o edifício seja percebido composto por superfícies articuladas entre si (Figura 35). O tratamento das superfícies é determinante na percepção do elemento-massa, assim como a luz, a cor, a textura e a transparência.

Figura 35: Definição da massa mediante tratamento diverso da esquina e superfícies



O segundo componente, os “elementos-espacos”, ocorrem quando o espaco entre as massas adquire o carater de figura, e serao mais abertos ou fechados a depender dos elementos que o contem, como o solo, o teto, os proprios elementos-massa com sua superficie, a luz, a textura, a cor. Por fim, os “elementos-superficies”, sao o limite entre o elemento-massa e o elemento-espaco e compoem-se de elementos subordinados que podem ser plastico ou de perfuracao, como uma decoracao ou as aberturas das portas e janelas. “As superficies-limite podem ser de primordial importancia para a relacao com o entorno e formar um fundo neutro para os elementos plastico e de perfuracao” (Norberg-Schulz, 1998, p. 89, traducao do autor). Os elementos-superficies tanto podem assumir um carater relevante na definicao da composicao como apenas o fundo para as figuras. Essa ponderacao dependera das relacoes existentes entre cada um dos elementos e o todo.

O autor refere-se ainda ao que denomina de “motivo”, que e a configuracao de um objeto, fruto da relacao dos tres elementos definidos acima, de maneira integrada, percebido como um todo e exemplifica com um baldaquino, um frontao, uma pilastra, aos quais acrescentamos uma marquise, um teto jardim, uma fachada livre que sao elementos dos sistemas formais da arquitetura moderna.

Essas tres categorias, por sua vez, juntas com os “motivos”, relacionam-se entre si de varias maneiras de modo a constituir o que o autor denomina de uma estrutura formal. A estrutura e fruto das relacoes topologicas³⁹ e/ou geometricas existentes entre os elementos. A analise estrutural da forma consiste em:

Compreender a forma arquitetonica como um todo onde se unificam os diferentes fatores. Uma ‘analise estrutural’ deve fazer enumeracao de todas as Gestalten (elementos) e relacoes que determinam a totalidade formal. Algumas vezes pode ser decisivo o fator espacial, outra sera o tratamento dos limites ou inclusive os usos dos materiais (Norberg-Schulz, 2008, p. 66, traducao do autor).

O autor desenvolve o tema da relacao entre os elementos que dao coesao a linguagem arquitetonica, que podem ser relacoes topologicas e geometricas. A

³⁹ A topologia nao trata das distancias permanentes, angulos ou areas, se nao que se baseia em relacoes tais como proximidade, separacao, sucessao, fechamento (dentro, fora) e continuidade (Norberg-Schulz, 2008, p. 30, traducao do autor).

relação topológica mais elementar entre os elementos é a proximidade, que, por sua vez, gera agrupamentos. Essa relação é importante na organização interna do sistema

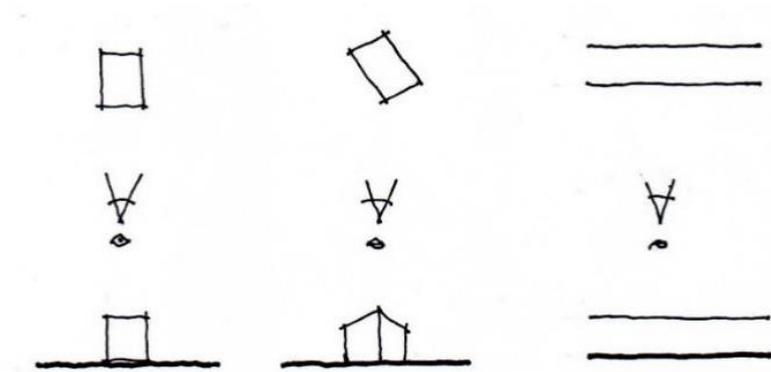
com a distribuição dos elementos massa e espaço como também é determinante na relação do edifício com a paisagem circundante; o conceito de fechamento se caracteriza quando, na organização, há um limite exterior contínuo; a fusão se realiza por interpenetração e/ou deformação dos elementos e ocorre quando é difícil ou impossível a separação de elementos sem a perda do sentido. O autor exemplifica este conceito com as operações ocorridas na linguagem da arquitetura barroca; a divisão seria o resultado inverso da fusão; as relações de sucessão e continuidade são semelhantes, a primeira se desenvolve em uma sequência com início e fim, na segunda os elementos da sequência apresentam um certo grau de fusão.

Norberg-Schulz afirma que a relação presente tanto nos esquemas topológicos como geométricos é a similaridade:

Os psicólogos da Gestalt têm assinalado que os elementos similares formam grupos. Este fenômeno é de fundamental importância para todos os tipos de estrutura de ordem superior; temos visto, inclusive, que a abstração da similaridade forma a base do próprio conceito de ordem. Uma ordem depende da possibilidade de discernir entre elementos similares e díspares (Norberg-Schulz, 2008, p. 92, tradução do autor).

A relação de similaridade e disparidade entre os objetos tem como resultado estruturas formais articuladas por meio da repetição, do contraste e da predominância dos elementos que as compõem. A repetição de similaridades é essencial para as formas abertas pois podem receber novos elementos sem perderem sua identidade. O contraste e a predominância ocorrem com oposições de cor, textura, silhueta, tamanho e orientação do elemento-massa. Como exemplo, o autor se refere à orientação de um elemento-massa que, visto de ângulo oblíquo, mantém sua massividade e que, a depender da orientação dos demais elementos, pode se destacar no espaço urbano, e se for implantado frontalmente reduz-se a uma superfície (Figura 36).

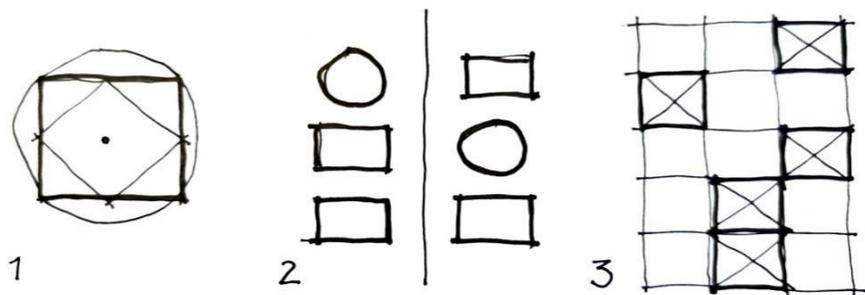
Figura 36: Ilustração do esquema de Norberg-Schulz (2008) com massa com orientação diferentes e sua consequente percepção.



Fonte: Esboço do autor.

Quanto às relações geométricas, essas são organizações em torno do ponto, da linha e do sistema de coordenadas. O autor exemplifica essas três últimas relações com as organizações dos elementos em torno de um ponto, que podem gerar simetrias rotacionais, como em muitos exemplos da arquitetura com plantas circulares, quer sejam renascentistas ou modernas; as linhas, que definem eixos, os quais ordenam uma sucessão espacial e uma direção, e por fim as organizações dos elementos desenvolvidas a partir de uma malha tridimensional (Figura 37).

Figura 37: Relações geométricas de organização espacial. 1. O ponto, 2. A linha e 3. A malha, segundo Norberg-Schulz (2008).



Fonte: Esboço do autor.

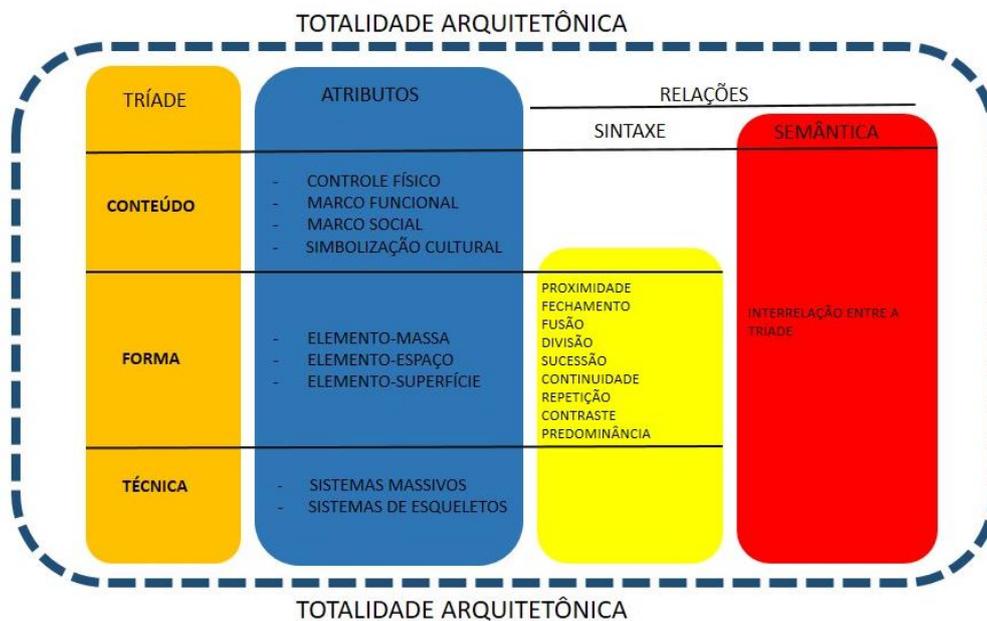
Finalmente, o terceiro pilar da teoria trata dos *sistemas técnicos* que cumprem a finalidade de fechamento e cobertura e dividem-se em sistemas massivos e

sistemas de esqueleto. No primeiro, não há separação entre os elementos de suporte e de fechamento, como, por exemplo, as alvenarias portantes em pedra ou tijolo, enquanto que nos sistemas de esqueleto os elementos estruturais são relativamente delgados em relação ao volume construído.

Por fim, o autor destaca que a obra compõe uma “totalidade arquitetônica”, cujos componentes e elementos são indissociáveis e constituem um sistema coerente, cuja forma concretiza tecnicamente, dentro de um estilo, um conteúdo.

Abaixo segue um esquema da teorização apresentada por Norberg-Schulz:

Figura 38: Esquema da teorização de Norberg-Schulz



Fonte: Gráfico do autor

Portanto, os quatro tópicos aqui apresentados na fundamentação teórica serão articulados na análise das obras de arquitetura a partir da decomposição e estudo das relações *formais* em sua totalidade construída, para se entender os princípios e diretrizes que nortearam a *formulação do partido*, que, por sua vez, foi concebido para uma determinada preexistência, cujos valores e atributos são reconhecidos e apropriados na *interpretação do sítio*. Os resultados, expressos na obra construída e nos projetos, revelam a atitude do arquiteto perante o tecido antigo, cuja *categoria de intervenção* pode ser compreendida a partir do arcabouço teórico-metodológico da teoria contemporânea da restauração.

4. TRÊS OBRAS MODERNAS

A análise das obras de Wandenkolk Tinoco nos campi da Fundaj está organizada de maneira que se tenha, primeiramente, uma breve compreensão dos sítios onde estão inseridas, para depois iniciarmos a análise das obras segundo as categorias apresentadas por Norberg-Schulz (2008) em sua teoria integrada da arquitetura, caracterizadas no capítulo precedente de fundamentação teórica. São elas: *a. Marco social e funcional; b. Condições ambientais e controle físico; c. Massas, espaços e superfícies; c. Sistemas técnicos.*

No tópico “*O edifício e o Sítio*”, serão analisadas as relações formais da edificação com a preexistência, que, a depender da edificação, estará em separado ou no mesmo capítulo de análise das massas, espaços e superfícies. Essa separação ou junção entre a análise da forma e sua relação com o sítio para determinados edifícios revela, em parte, a própria postura do arquiteto perante a preexistência.

O outro capítulo, denominado de “*Continuidades e Rupturas*” discorrerá sobre a categorização das propostas no sítio histórico mediante o instrumental da teoria da restauração, caracterizada anteriormente. Alguns edifícios requisitaram um tópico específico sobre suas características do partido arquitetônico e sua composição. Por fim, os projetos que foram modificados pelo próprio autor serão comentados em capítulo à parte.

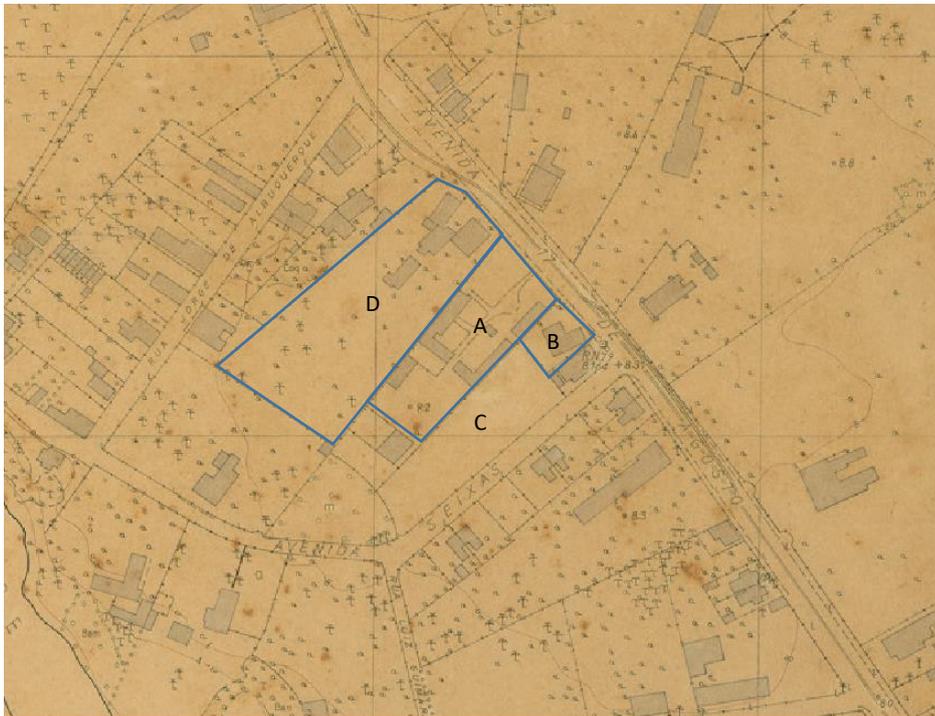
4.1 Campus Gilberto Freyre – Contexto Urbano

Antes de analisarmos as obras de arquitetura faremos uma breve descrição do sítio urbano e suas sucessivas transformações. O estudo das obras modernas construídas nestes campus nos levou a entender parte do desenvolvimento urbano da cidade, especificamente nos bairros de Casa Forte e Apipucos.

O bairro tem sua origem e história com a elevação do engenho Casa Forte, em meados do século XVI, em terras doadas pelo donatário Duarte Coelho. No início do século XIX, Pereira Costa descreve a consolidação do povoamento com a divisão das terras do extinto engenho em sítios e posterior subdivisão em lotes menores. Os investimentos em infraestrutura urbana como caminho de ferro, substituído depois por uma linha de bondes elétricos, traz um grande incremento e adensamento à povoação (Costa, 2001).

Estes sítios, até meados do século passado, eram caracterizados por construções predominantemente do século XIX e início do século XX. A observação da cartografia de 1951, bem como das fotografias aéreas do acervo do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello de Franco Andrade (CEHIBRA – Fundaj), datadas dos anos anteriores a construção do Museu do Açúcar, nos revelam uma ocupação rarefeita, em generosos terrenos desmembrados dos antigos engenhos (Figuras 39 e 40). A partir da segunda metade do século XX inicia-se um processo de ocupação e revalorização desses sítios. As obras de arquitetura moderna desenvolvidas para a Fundaj acompanham essas modificações na forma de ocupar os lotes e configurar uma nova paisagem na cidade.

Figura 39 – Cartografia do trecho da Av. 17 de Agosto, com os imóveis Solar Francisco Ribeiro (A), imóvel n° 2347, demolido para a construção do Edifício José Bonifácio (B), com o lote atrás completamente desocupado (C) e o terreno com as edificações onde seria construído em 1960 o Museu do Açúcar pelo Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA) (D).



Fonte: Mapa topográfico da cidade – Município do Recife (1951). Acervo Museu da Cidade do Recife

Figura 40 – Campus Gilberto Freire antes da construção das obras modernas, com o Edifício Francisco Ribeiro (A) à esquerda e imóveis no centro da imagem que serão demolidos para a construção do então Museu do Açúcar, em 1960 (B).

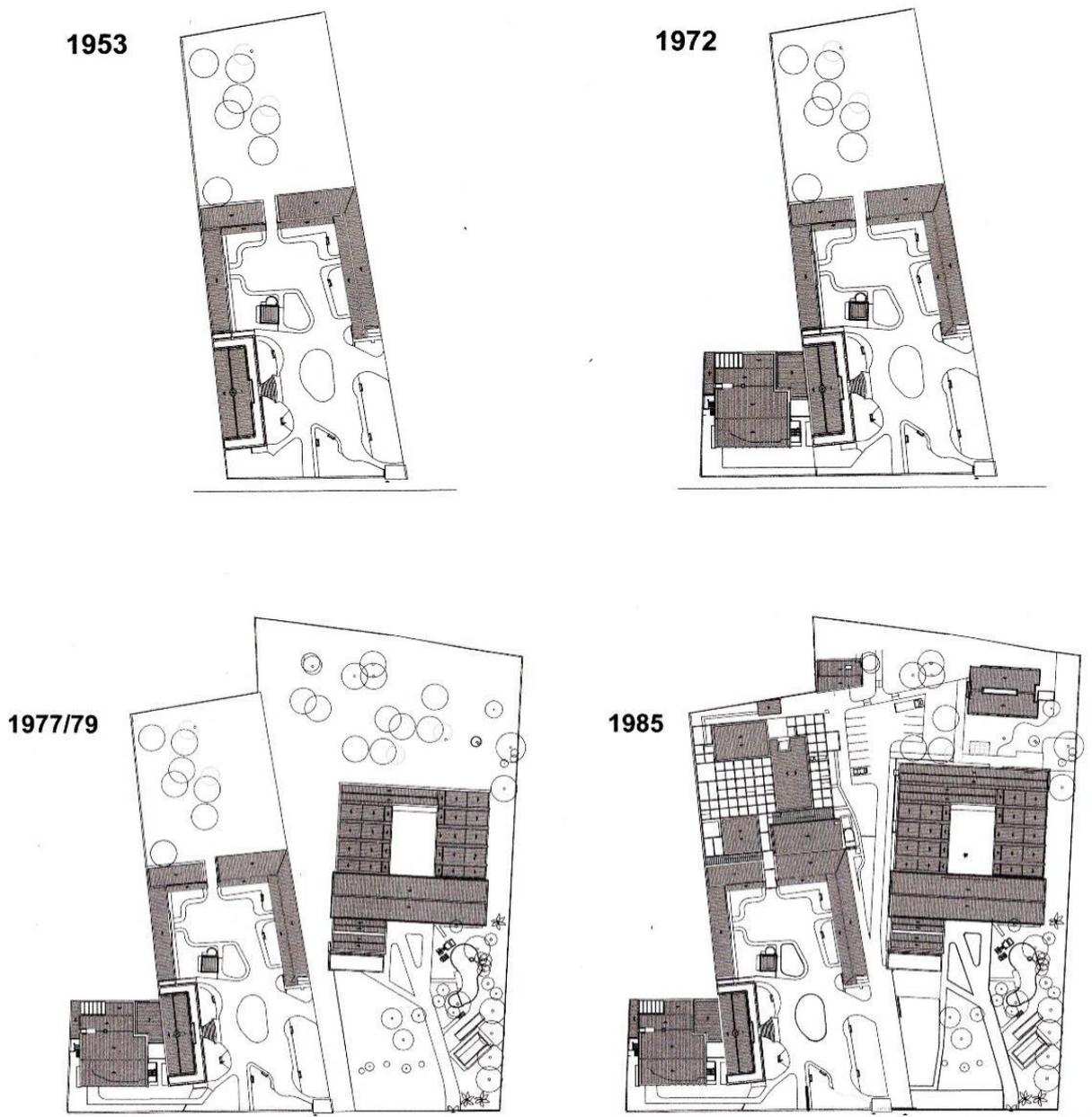


Fonte: CEHIBRA/Fundaj

O campus Gilberto Freyre tem o início de sua formação quando o então Instituto Joaquim Nabuco (IJN) adquiriu, para sua sede própria, em 1953, o Solar Francisco Ribeiro, situado no Bairro de Casa Forte (Figura 41). A edificação do século XIX, desde 1997 é protegida por legislação municipal específica como Imóvel Especial de Preservação (IEP)⁴⁰ e constitui-se em uma das edificações mais relevantes do conjunto construído no campus Gilberto Freyre (Figura 42).

⁴⁰ Lei nº 15.199/89, de 24 de janeiro de 1996, da Prefeitura da Cidade do Recife.

Figura 41 – Formação do Campus Gilberto Freyre (Fundaj/Casa Forte) - a) Em 1953, com o Edifício Francisco Ribeiro Guimarães, construído entre 1874 e 1877, e primeira sede própria do então IJN; b) Em 1972, com a construção do Edifício José Bonifácio projetada por Wandenkolk Tinoco (1966); c) Em 1977, com a incorporação do Museu do Açúcar, construído em 1962; e d) Em 1985, com a inauguração do Edifício Paulo Guerra projetado por Wandenkolk Tinoco (1978).

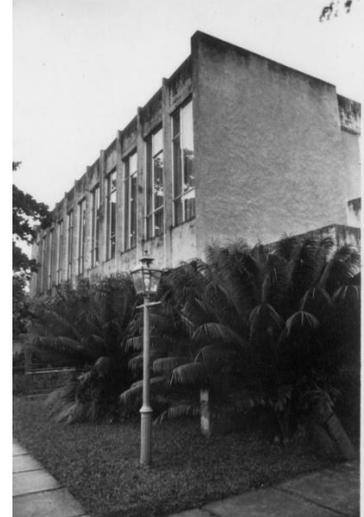


Fonte: Acervo Fundaj (2022)

Figura 42 – Edif. Francisco Ribeiro Pinto Guimarães (1874/1877)



Figura 43 - Edifício José Bonifácio (1972)



Fonte: CEHIBRA/Fundaj

Após a aquisição da sede própria, dezenove anos depois, em 1972, o Instituto inaugurou sua primeira ampliação com a obra do Edifício José Bonifácio projetada pelo arquiteto Wandenkolk Tinoco, no terreno situado na Av. 17 de agosto, ao lado do Edifício Francisco Ribeiro (Figura 43).

Depois dessa construção ocorre um fato importante que ampliou consideravelmente o terreno e a área construída da instituição: a transferência do Museu do Açúcar para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social (IJNPS). O edifício do museu foi inaugurado em 1962, mediante concurso público de projeto promovido pelo Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA)⁴¹ e vencido pelo arquiteto Carlos Falcão Corrêa Lima⁴². Com o fechamento da sede em Pernambuco, o patrimônio e acervo do museu foram incorporados pelo IJNPS e, em 1977, o Instituto inaugura no edifício do antigo Museu do Açúcar, o Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), que reuniu os acervos do Museu de Antropologia, pertencentes ao IJNPS, do Museu de

⁴¹ O Instituto do Açúcar e do Alcool ou IAA foi uma autarquia da administração federal brasileira criada em 1º de junho de 1933 pelo presidente Getúlio Vargas, através do Decreto nº 22.789. Sua sede estava localizada na cidade do Rio de Janeiro. Seus objetivos eram orientar, fomentar e realizar o controle da produção de açúcar e álcool e de suas matérias-primas em todo o território nacional brasileiro.

⁴² Carlos Falcão Correia Lima (Recife, 1949) graduou-se em 1954, foi vencedor do concurso de projeto do Instituto de Educação de Pernambuco (IEP) (1956), em parceria com Marcos Domingues, obra de referência na arquitetura moderna no cenário local. Compôs a equipe de Delfim Amorim no projeto do Seminário Regional do Nordeste em 1962 (Melo, 2022).

Arte Popular, idealizado por Abelardo Rodrigues, e o próprio acervo do Museu do Açúcar.

O edifício situa-se no terreno do lado oposto onde foi construído o Edif. José Bonifácio, em relação ao Solar Francisco Ribeiro, ou seja, à sua direita. Foi implantado com um grande recuo dos limites da Avenida 17 de Agosto, o que possibilitou um belo jardim, com lagos e vegetação relacionada com a cultura do açúcar. Em uma das empenas da edificação, um painel cerâmico de autoria do artista plástico Francisco Brennand, explora o tema dos canaviais. O projeto filia-se à arquitetura funcionalista com o zoneamento das funções e distribuição do programa no pavimento térreo, em forma de “U”, que abriga a exposição e o auditório, e o pavimento superior na forma de uma barra horizontal, com as funções administrativas e técnicas do programa. Possui um pátio interno retangular aberto em um dos lados para o *foyer*, o qual se comunica com a grande área frontal do jardim, possibilitando uma notável continuidade espacial entre jardins, *foyer* e pátio, interrompidas apenas pelas esquadrias em vidro com delgados montantes em ferro (Figura 44).

Figura 44 - Museu do Açúcar (1960)



Fonte: CEHIBRA/Fundaj.

Finalmente, como consolidação das funções administrativas e culturais da então Fundação Joaquim Nabuco, é inaugurado em 1985 o Edifício Paulo Guerra, projetado por Wandenkolk Tinoco, em 1978. O projeto foi construído no quintal do terreno do Edifício Solar Francisco Guimarães, por trás dos anexos em forma de “U” pertencentes a este conjunto. A edificação foi idealizada em uma malha estrutural de concreto medindo 5 x 5m para abrigar as funções administrativas da instituição. Possui no pavimento térreo as funções mais públicas como a Sala Calouste Gulbenkin e um restaurante (Figura 45). Posteriormente algumas outras edificações foram erguidas nos quintais do sítio.

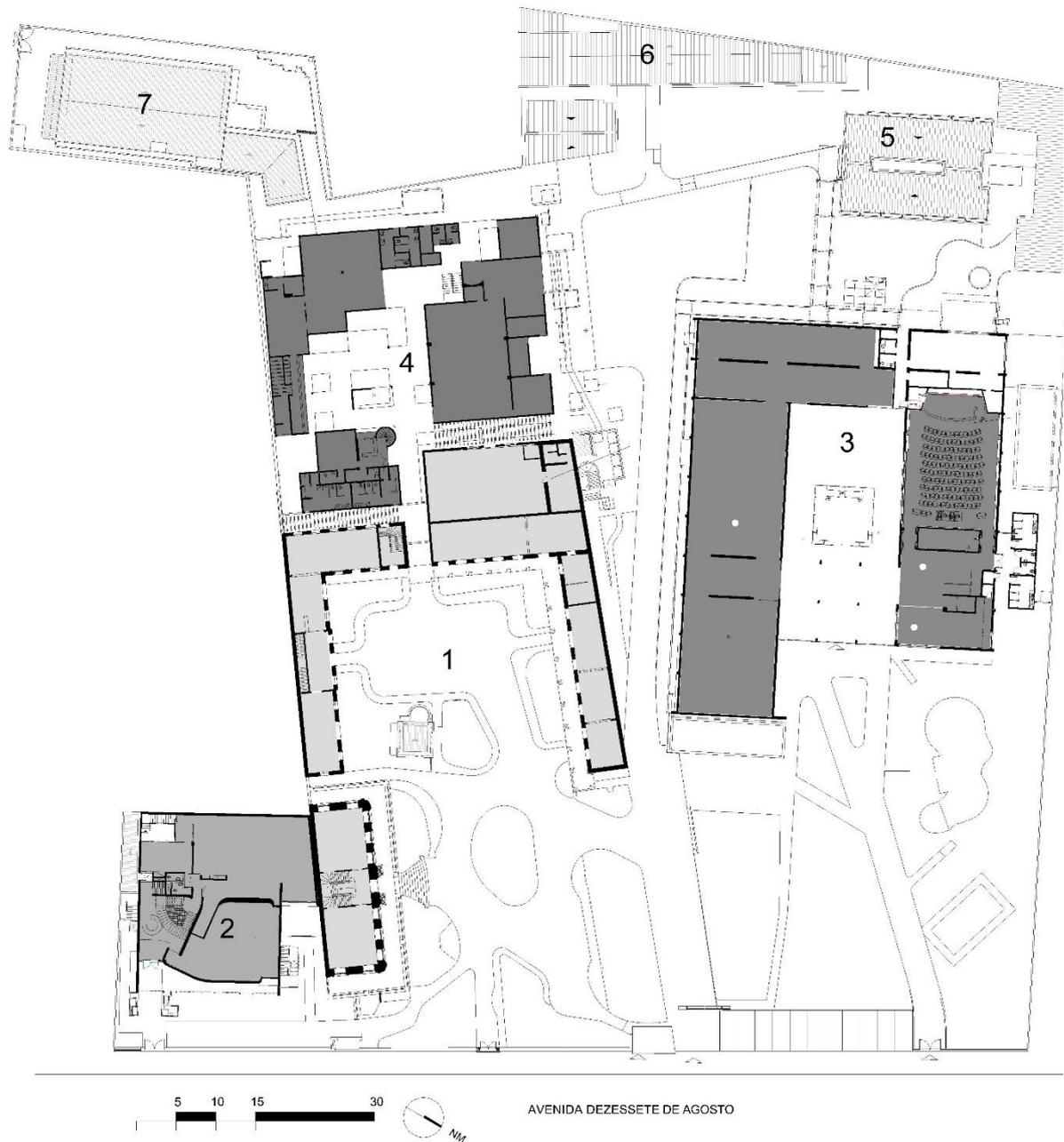
Figura 45 – Edifício Paulo Guerra



Fonte: CEHIBRA/Fundaj

Hoje, a reunião dessas edificações configura um conjunto construído de diversas épocas e arquitetura com usos administrativos e culturais. Articulados pelos jardins, hoje conformam um complexo cultural com três galerias de arte, um cinema/auditório, um museu, uma cinemateca, uma pinacoteca, um auditório e consistem em um importante equipamento de uso público (Figuras 46,47 e 48).

Figura 46 – Plano geral do campus Gilberto Freyre -1. Edif. Francisco Ribeiro (1874/1877); 2. Edifício José Bonifácio (1972); 3. Edifício Gil Maranhão (MUHNE) (1962); 4. Edif. Paulo Guerra (1985); 5. Edif. Saturnino Gonçalves; 6. Almoarifado e 7. Laborarte.



Fonte: PLANFIS/Fundaj

Quando Wandenkolk Tinoco foi contratado para elaborar o projeto do Edifício José Bonifácio, em 1966, existia no sítio apenas o edifício sede da instituição, o Solar Francisco Ribeiro Pinto Guimarães. Nesta edificação, construída entre 1874 e 1877,

de linhas predominantemente neoclássicas, observa-se alguns elementos do ecletismo como as ameias e o arco ogival da portada central. A edificação é composta por um volume principal com dois pavimentos sobre um porão alto e um anexo com alas em forma de “U”, com uma abertura para acesso ao quintal. A parte do anexo adjacente ao edifício principal possui dois pisos e a outra ala um só pavimento (Figura 47, primeira e segunda imagens). O volume principal é predominantemente vertical com pilastras, entablamentos e cornijas em argamassa caiada emoldurando panos lisos de azulejos.

Figura 47 – Imagens campus Gilberto Freyre -1. Edif. Francisco Ribeiro; 2. Anexos do Edif. Francisco Ribeiro e Edif. Paulo Guerra; 3. Edif. José Bonifácio.



1



2



3



4

Fonte: Fotografias do autor

Figura 48 - Camous Gilberto Freyre, Edif. Gil Maranhão (MUHNE).



Fonte: Fotografias do autor

O corpo central da fachada noroeste reflete a distribuição interna simétrica da planta baixa com dois pisos idênticos compostos por dois salões em cada lado, separados por um vestíbulo no centro, onde uma detalhada escada de três lances em madeira de lei dá acesso ao pavimento superior. As demais dependências da residência estão distribuídas nos anexos (Figura 49).

A edificação ergue-se em alvenaria portante de tijolo maciço com pisos estruturados em linhas de madeira e coberto em telha tipo francesa sobre madeiramento. O acabamento da edificação: “condizentes com as posses dos antigos proprietários, a fachada recebeu tratamento requintado: mármore de Carrara e cristal veneziano nas esquadrias de madeira de lei” (Rocha, 2004, p. 205) e os espaços internos são ricamente decorados com piso em marchetaria, esquadrias com folhas duplas em madeira de lei e forros em estuque e gesso.

O conjunto destaca-se na paisagem pela imponência e principalmente pela sua implantação incomum. Diferentemente dos demais exemplares de sua época, os blocos não estão implantados no centro do terreno, mas, sim, no perímetro, o que conforma um pátio central de onde se contempla o conjunto (Figuras 46, 49 e 50).

Figura 49: Edifício Francisco Ribeiro Pinto Guimarães, desenho e fotografia da fachada Noroeste e fotografia do portão de acesso ao terreno.

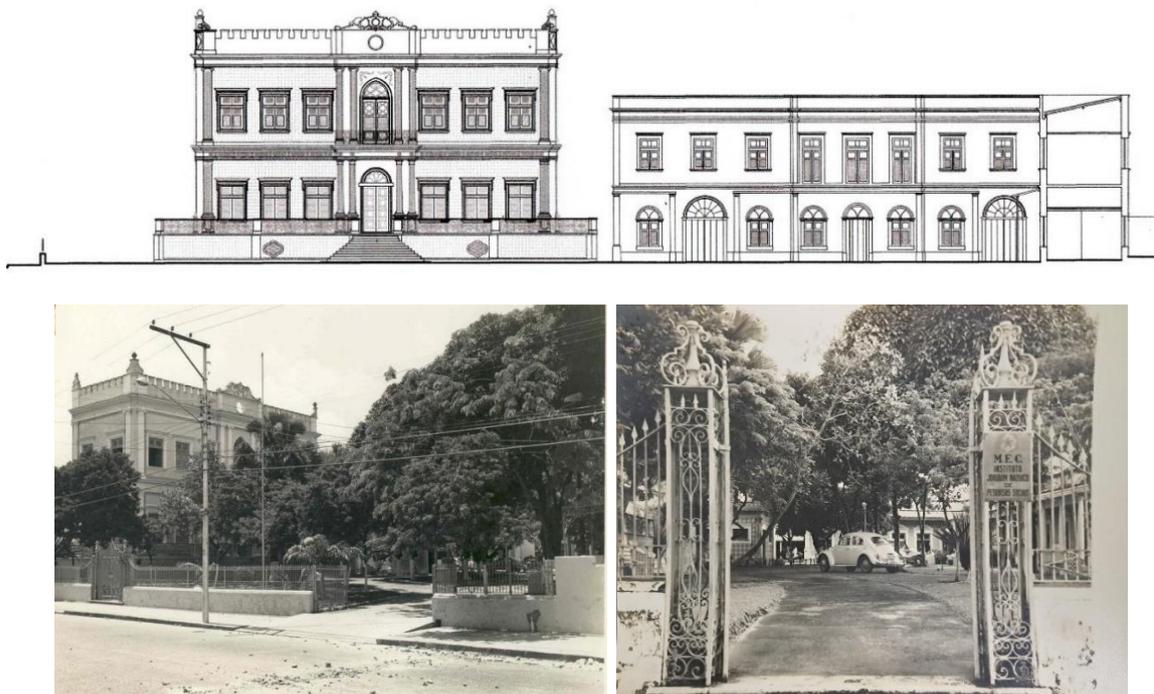


Figura 50 – Edifício Francisco Ribeiro, salão térreo



Fonte: CEHIBRA/Fundaj (década de 1960)

Figura 51 – Edifício Francisco Ribeiro, portada de acesso à edificação e escada interna posicionada no eixo de simetria.



Fonte: CEHIBRA/Fundaj (década de 1960 e 2021)

4.2 Edifício José Bonifácio

Marco Social e Funcional

Desde a década de 50 o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social planejava a expansão de suas instalações. Em 1961, na gestão do escritor e geógrafo Mauro Mota⁴³, a instituição adquiriu um imóvel anexo à sua sede. Em 1966 contratou o arquiteto Wandenkolk Tinoco para elaborar o projeto de ampliação de suas instalações.⁴⁴ Mauro Mota, que presidiu a instituição por 14 anos, relata que o instituto “construiu o edifício que ficou em outubro do ano passado (1970), na fase de acabamento, concluída toda a estrutura até a derradeira laje” (Mota, 1974, p. 21). Em 1971, na gestão de Fernando Melo Freyre⁴⁵, o arquiteto é convidado novamente, agora para reformar o projeto de 1966, com o esqueleto da estrutura já executado, para planejar as modificações demandadas pela nova presidência. No mesmo ano, o

⁴³ Mauro Ramos da Mota e Albuquerque foi um dos mais destacados homens públicos pernambucanos do século 20. Poeta, cronista, geógrafo, folclorista, jornalista e gestor de instituições culturais, nasceu no Recife em 16 de agosto de 1911 e faleceu na mesma cidade no dia 22 de novembro de 1984. Dentre os prêmios e honrarias que recebeu, destacam-se o Prêmio Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras, o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, a Medalha Pernambucana do Mérito, outorgada pelo Governo do Estado de Pernambuco, e a Medalha Joaquim Nabuco, esta última concedida pela Assembleia Legislativa de Pernambuco. Neste breve perfil biográfico, cabe destacar o gestor público Mauro Mota, pois o poeta esteve na direção executiva do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (atual Fundação Joaquim Nabuco), de 1956 a 1970, nomeado pelo presidente Juscelino Kubitschek, e de órgãos e entidades como o Arquivo Público Estadual, o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco e a Academia Pernambucana de Letras. Fonte: Gustavo, Paulo. Mauro Mota. In: PESQUISA Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2011. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/mauro-mota/>. Acesso em: 09/04/2023

⁴⁴ Boletim de Gestão do IJNPS, 1966.

⁴⁵ Fernando Alfredo Guedes Pereira de Mello Freyre, filho de Gilberto Freyre e Maria Magdalena de Mello Freyre, nasceu no Recife, Pernambuco, no dia 14 de outubro de 1943. Tornou-se Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais em 1967 pela Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco e, no ano de 1986, em Administração de Empresas, pela Faculdade de Ciências da Administração da Fundação de Ensino Superior de Pernambuco. Foi presidente do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco nas gestões de 1992-1993 e 1999-2003. Ingressou em 1963 no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (atual Fundação Joaquim Nabuco). Foi Diretor Executivo do Instituto de 1971 a 1976 e Presidente da Diretoria Executiva de 1976 a 1980. No dia 17 de março de 1980 foi nomeado presidente da Fundação Joaquim Nabuco permanecendo no cargo até 2003. Sua trajetória profissional esteve ligada, portanto, por mais de três décadas à história da Fundaj. Faleceu em Recife no dia 28 de abril de 2005. Fonte: Verardi, Cláudia Albuquerque. Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj): uma "Casa" de Pesquisa, Educação e Cultura. In: Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2018. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/fundacao-joaquim-nabuco-fundaj-uma-casa-de-pesquisa-educacao-e-cultura/>. Acesso em: 09 abril 2023.

instituto contrata a Construtora A.C. Cruz⁴⁶ para a concluir a obra, inaugurada em 1972.⁴⁷

No discurso de inauguração do Edifício José Bonifácio, a instituição reiterava, perante a presença do representante regional do Ministério da Educação, a necessidade de ampliação de suas dependências. O representante da instituição, ao discursar nesta ocasião, refere-se à inauguração do edifício como a primeira de uma sequência de três obras de ampliação do campus.⁴⁸

A nova edificação foi construída em substituição à residência térrea datada do final do século XIX, existente no terreno. Não encontramos nenhum documento, por parte da instituição, relativo a alguma apreciação do valor cultural desse edifício demolido. Sabemos que o edifício Solar Francisco Ribeiro Pinto Guimarães já gozava de uma importância não só por ser a sede própria de instituição, mas também pelo reconhecimento de seu valor histórico e cultural, conforme depoimento do diretor da instituição Mauro Mota (1974): “Quando aqui cheguei em 1956, o Instituto lutava ainda para expandir-se, mesmo dentro desse solar expressivo da arquitetura neoclássica do Recife do século XIX” (Mota, 1974, p. 17).

Pela análise das fotos do imóvel demolido vimos que se tratava de uma construção singela com dois volumes térreos, e considerando que na época a discussão sobre a preservação centrava-se no monumento isolado e de excepcional valor artístico, é provável que a instituição não tivesse encontrado as razões para a sua preservação (Figuras 52, 53 e 54). Enquanto o Edifício Solar Francisco Ribeiro possui um fausto, com porão alto, azulejos decorados, piso em marchetaria, forros em gesso ricamente decorado, esquadrias com folhas duplas e escada solta com três lances em madeira, além de uma escala e composição que se destacavam no contexto urbano.

⁴⁶ A construtora A.C Cruz atuou no mercado imobiliário do Recife desde 1973 a 2022 e executou as obras de edifícios multifamiliares, denominados de “Villas”, projetadas por Wandenkolk Tinoco, em uma profícua parceria.

⁴⁷ Boletim de Gestão do IJNPS, anos 1966, 1971 e 1972.

⁴⁸ Boletim de Gestão do IJNPS, ano 1972.

Figura 52 – Vista da edificação demolida para construção do Edif. José Bonifácio e da empena cega do Edifício Francisco Ribeiro.



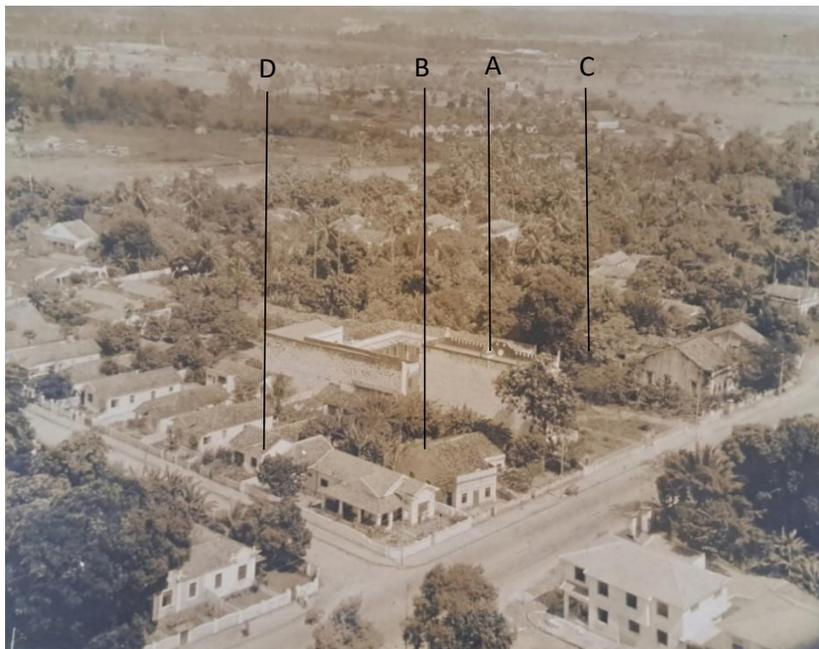
Fonte: CEHIBRA/Fundaj

Figura 53 – Edifício Francisco Ribeiro no primeiro plano e vista à esquerda da empena cega da edificação demolida para construção do Edifício José Bonifácio.



Fonte: CEHIBRA/Fundaj

Figura 54—Vista aérea do conjunto com a edificação do Solar Francisco Ribeiro (A); o n° 2347 demolido para a construção do Edifício José Bonifácio (B); o terreno com as edificações onde seria construído em 1960 o Museu do Açúcar pelo Instituto do Açúcar e do Alcool - IAA (C) e residências construídas entre os anos 50 e 60 (D).

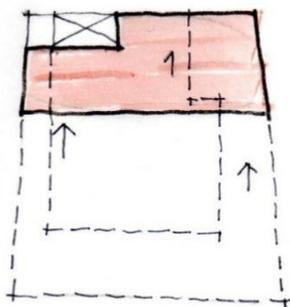


Fonte: CEHIBRA/Fundaj (1960)

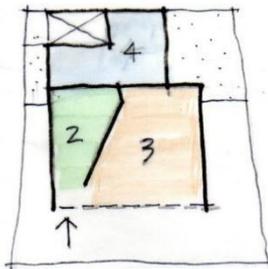
Mauro Mota refere-se à nova edificação como o “Prédio Anexo”, que viria a atender às novas demandas programáticas da instituição. O ex-diretor relata as atividades desenvolvidas em sua gestão, separando-as em pesquisas realizadas, publicações, cursos e conferências, exposições e o incremento dado ao acervo da

biblioteca (Mota,1974). Estas atividades estão refletidas no programa de uso proposto para o novo edifício, cuja função predominante era de atividades culturais e de pesquisa. O programa pode ser dividido, e assim ocorreu no zoneamento de usos, em quatro setores: um auditório para 200 pessoas, com *foyer* e cabine de projeção, situado nos fundos do terreno, em um pavimento semienterrado; um museu com salas de exposição permanente e rotativa (depósito) e a coordenação do museu; localizados no pavimento térreo e piso intermediário; uma biblioteca, com recepção, sala de coordenação de cursos, salas da bibliotecária, leitura e depósito de livros, posicionados no pavimento superior; e o saguão de recepção, obviamente no pavimento térreo que articulava os três setores. O quarto setor, destinado aos apartamentos para os bolsistas, ocupava parte do pavimento superior e tinha acesso independente (Figura 55). A nova edificação articula-se com o pátio da edificação existente do Edifício Francisco Ribeiro, pela circulação interna ao lote no recuo frontal dos imóveis e oferecia uma alternativa de acesso direto ao auditório, sem passar pelo saguão de entrada.

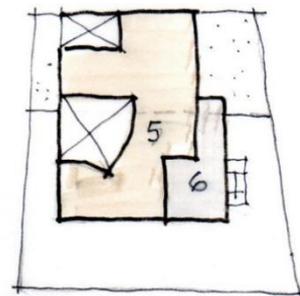
Figura 55 – Zoneamento das funções: 1 - Auditório, 2 - Saguaão, 3 - Museu, 4 - Apoio museu, 5 - Biblioteca e 6 - Alojamentos.



Pavimento semienterrado



Pavimento térreo e intermediário



Pavimento superior

Fonte: Esboços do autor

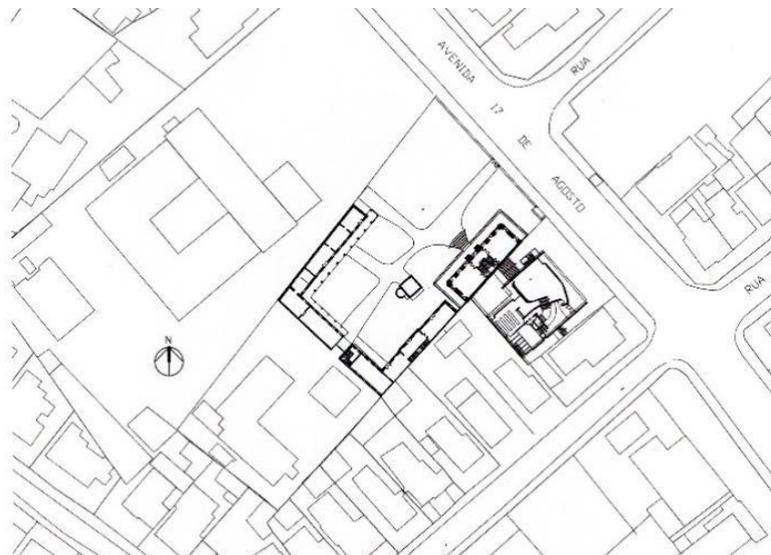
Condições Ambientais e Controle Físico

Quanto às condições ambientais, o campus foi caracterizado nos capítulos precedentes e nos cabe agora registrar que em 1966, ano do projeto, o sítio ainda era

bastante arborizado com um microclima ameno e com o incipiente processo de adensamento urbano. Ao compararmos o mapa da figura 39, de 1951, e a imagem da figura 54, de 1960, observamos a progressiva subdivisão dos lotes e ocupação por habitações unifamiliares ocorrida entre os anos de 50 e 60.

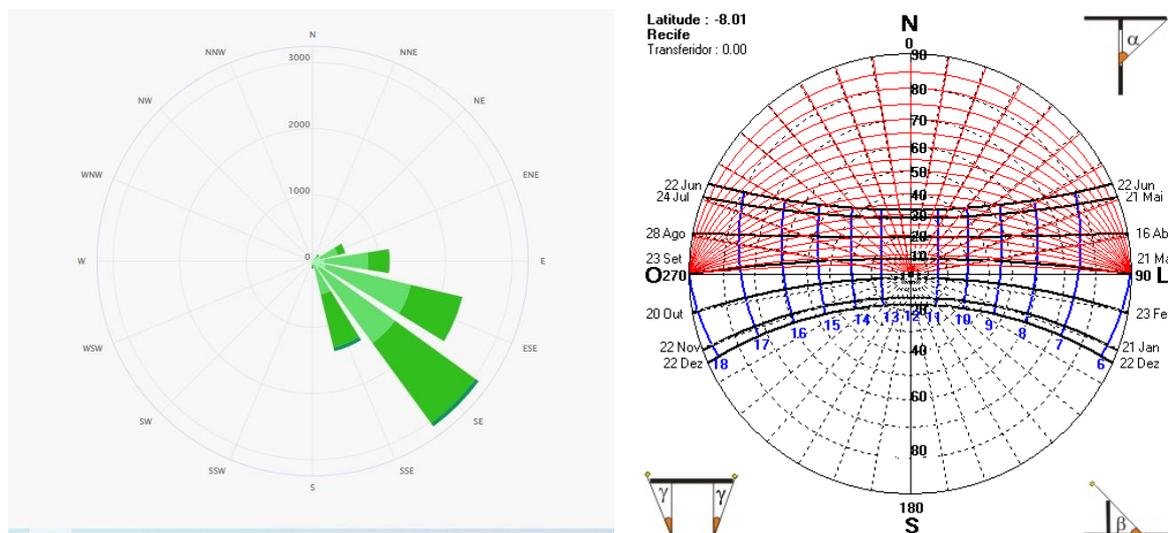
O campus Gilberto Freyre possui topografia plana, com acesso apenas pela Av. 17 de agosto. O regime de ventos tem predominância sudeste e sul com alguns meses no verão com orientação nordeste. O movimento aparente do sol está representado conforme carta solar ilustrada abaixo, que associado ao regime de ventos resulta nas orientações nordeste, leste e sudeste como as melhores do ponto de vista do conforto ambiental e da economia de energia (Figuras 56 e 57). A edificação é implantada de modo a usufruir das condições favoráveis de insolação e ventilação, no entanto, apenas na fachada nordeste, no pavimento superior, voltada para a Av. 17 de agosto, este recurso é explorado. O projeto previa, desde sua primeira concepção, um sistema de refrigeração central para todo o conjunto, fato que explica as poucas aberturas, mesmo nas fachadas com orientação favorável, como a sudeste, deixando a resolução da forma mais independente dos fatores ambientais.

Figura 56 – Plano geral do conjunto no sítio de Casa Forte com o Edifício Francisco Ribeiro e José Bonifácio.



Fonte: Base cartográfica Unibase (1986), desenhos do conjunto acervo COPLANF (Fundaj).

Figura 57 – Gráfico da predominância dos ventos e movimento aparente do sol.



Fonte: Dados do clima programa SOL-AR – Analysis SOL-AR | Laboratório de Eficiência Energética em Edificações (ufsc.br)

O arquiteto recebe uma encomenda de projetar uma obra de arquitetura que representasse o valor simbólico de uma instituição pública e cultural de importância para a região, conduzida por intelectuais de projeção nacional e internacional. Uma edificação a ser construída anexa à sede dessa instituição, cujo valor cultural era reconhecido por seus dirigentes, ao lado de uma das primeiras expressões de arquitetura moderna no bairro, o Museu do Açúcar, construído em 1960. Wandenkolk Tinoco, formado há oito anos, tem a oportunidade de expressar a contemporaneidade de uma obra, associando a modernidade da arquitetura à cultura e à história, representada pela instituição que lhe contratava.

Consta no Boletim de Gestão do IJNPS, no ano de 1972, onde cronista evidencia a ousadia do arquiteto e se refere à edificação: “Trata-se de um prédio de dois andares dentro das linhas arquitetônicas avançadas”⁴⁹. Esta adjetivação de uma obra com linguagem “avançada” no ano de 1972, quando a arquitetura moderna já há muito estava consolidada, e já tínhamos, desde 1962, no terreno ao lado a construção do Museu do Açúcar, denota uma reação a algo que é exógeno ao sítio. E realmente o é, certamente pelas suas linhas retas e rusticidade dos materiais empregados em concreto aparente, alumínio e vidro, causando estranheza à época. Segundo

⁴⁹ Boletim de Gestão 1974, IJNPS. Acervo CEHIBRA/ Fundaj.

Marques, “A arquitetura, como arte moderna, é muitas vezes difícil de agradar aos olhos leigos. Sóbria, discreta, racional ela não se exhibe – é para ser descoberta, vivida, muitas vezes com a mente guiando os sentidos (Marques *apud* Naslavsky, 2012, p. 19).

Massas, Espaços e Superfícies

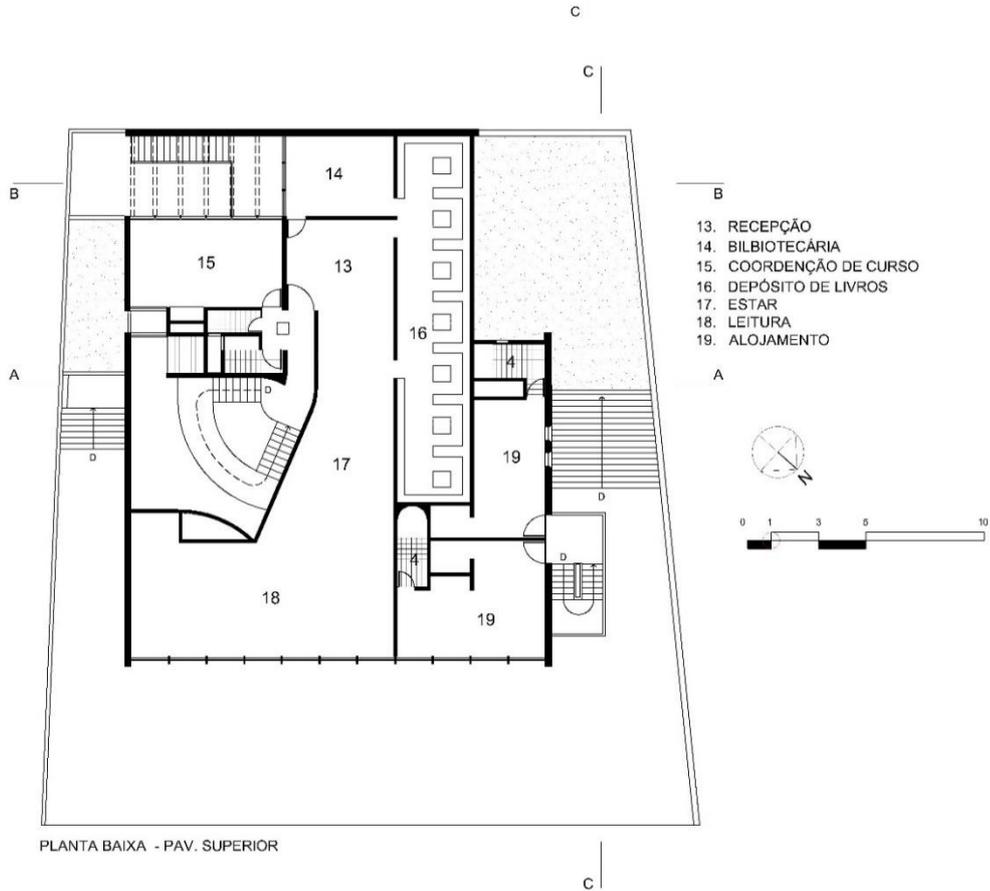
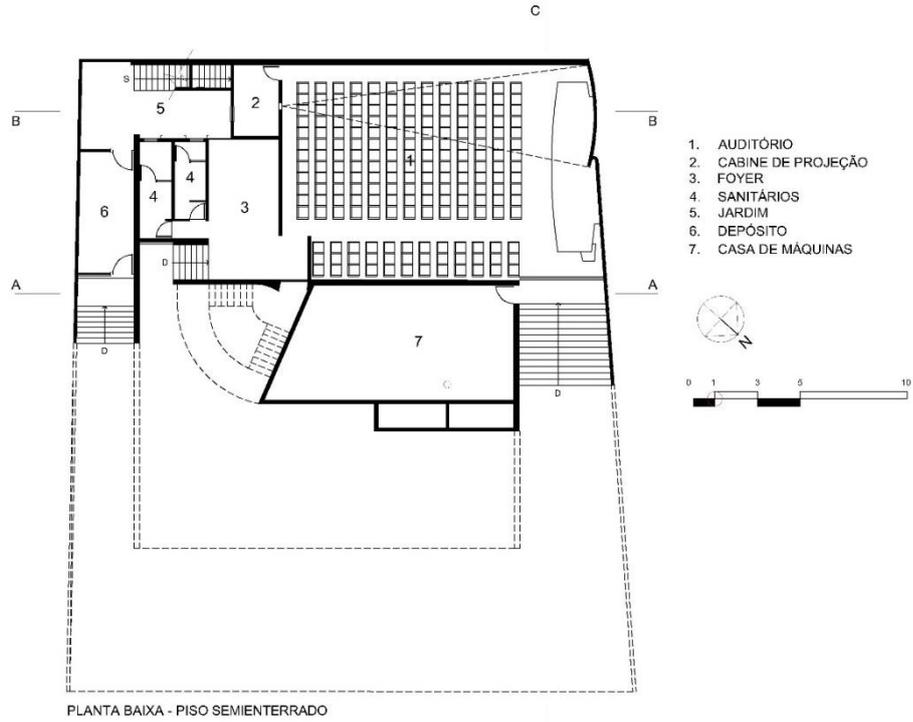
O projeto arquitetônico que analisaremos foi elaborado em 1966, e apresenta até hoje os princípios de composição e resolução do programa (Figuras 58, 59, 60 e 61), mesmo com as modificações ocorridas em 1971, para adaptação do primeiro projeto às demandas da nova administração do instituto. Aspectos que serão comentados mais adiante.

Figura 58– Fachadas nordeste dos Edifícios José Bonifácio e Francisco Ribeiro.



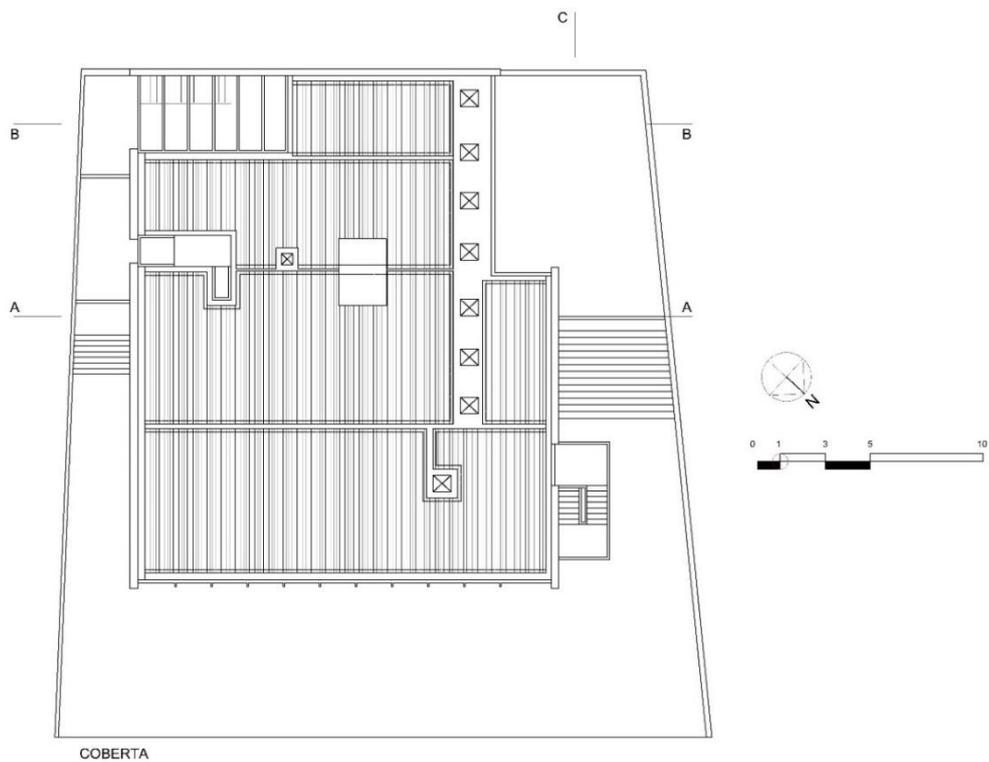
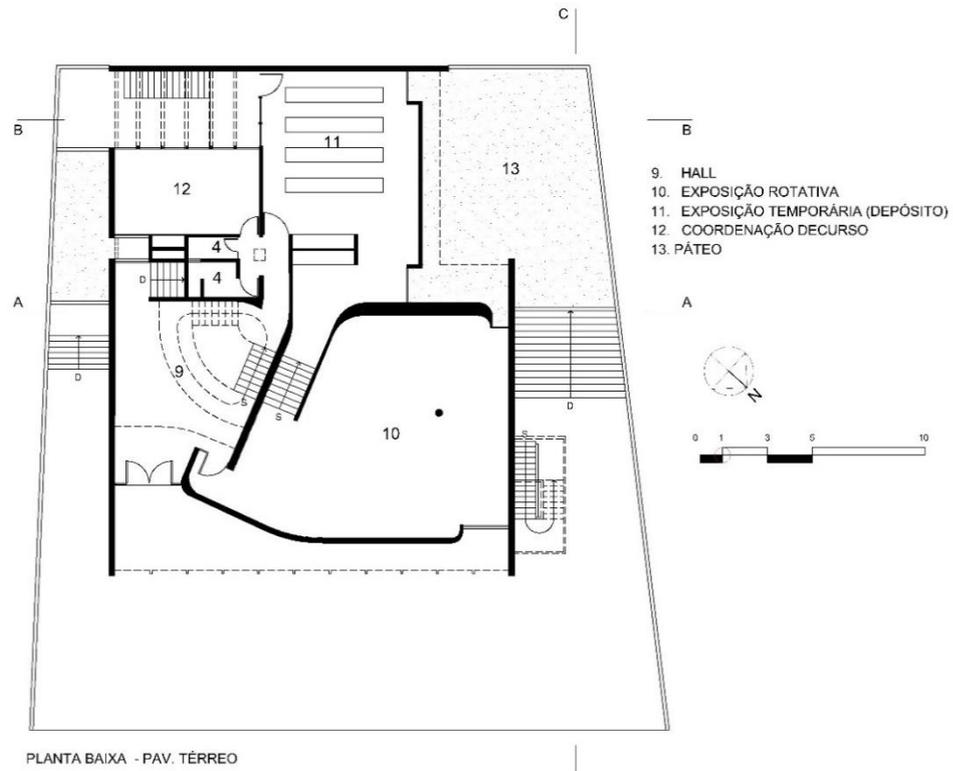
Fonte: Foto do autor (2022)

‘Figura 59 – Plantas Baixas do Edifício José Bonifácio – Pavimento semienterrado e térreo



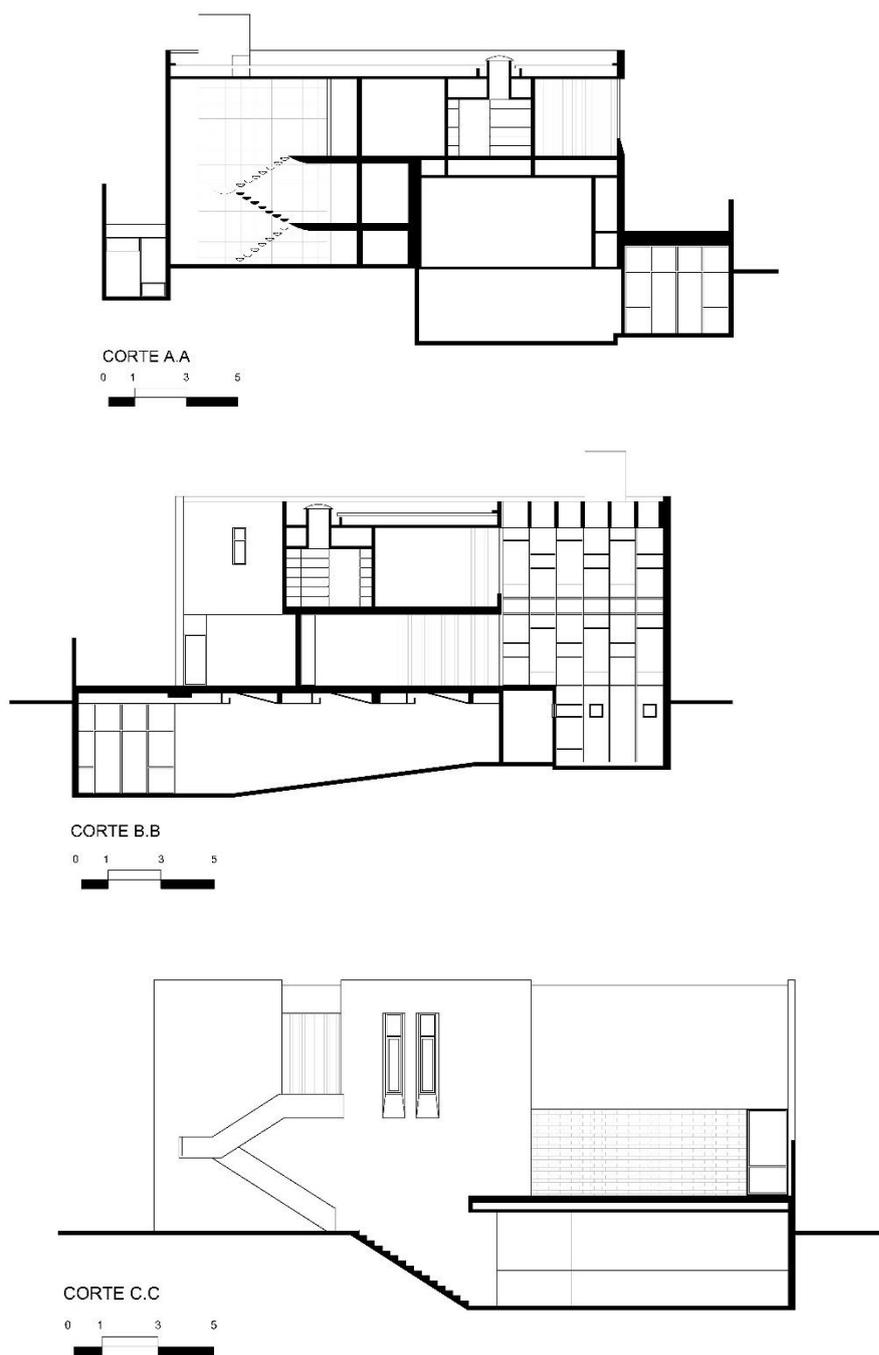
Fonte: COPLANF/Fundaj

Figura 60– Plantas Baixas do Edifício José Bonifácio – Pavimento superior, coberta



Fonte: COPLANF/Fundaj

Figura 61– Plantas Baixas do Edifício José Bonifácio – Cortes



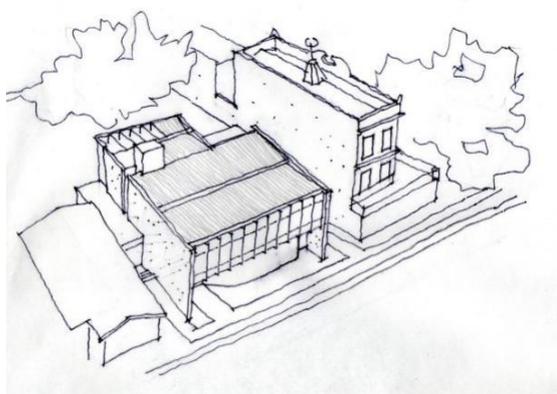
Fonte: COPLANF/Fundaj

A composição predominante do edifício é de um prisma de base retangular no pavimento superior, contida nas laterais por duas empenas. Abaixo dessa caixa, no pavimento térreo, septos curvos se desenvolvem com um desenho livre. O volume é recuado da avenida e das laterais do terreno, deixando a massa construída solta dos limites do lote. A fachada frontal é dividida em duas partes, que correspondem aos dois pisos da edificação, e recebem distintos tratamentos volumétricos e de

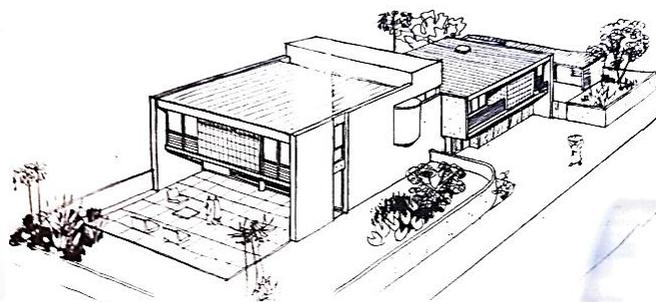
revestimentos, sendo no pavimento superior um plano retangular horizontal, suspenso do solo pelas empenas, com esquadria em vidro e alumínio assentadas do piso ao teto; e a massa inferior do pavimento térreo recuada do plano superior, definida por um septo curvo em concreto ripado. As empenas em alvenaria dobrada avançam 25,0cm do plano do volume horizontal. Esse tratamento dado às quinas das massas, associado à diferença entre os revestimentos das duas superfícies adjacentes evidenciam essa intenção de separação e decomposição do elemento-massa em elemento-superfície. O conjunto formado pelos volumes frontais e os planos das superfícies laterais das empenas, configuram um todo *pregnant*⁵⁰. A massa compacta tem seus elementos relacionados pelos *contrastes* entre as superfícies, pelos espaços livres que os envolvem e expressam a totalidade arquitetônica.

O uso das empenas cegas com poucas aberturas contendo uma caixa, com uma das fachadas abertas para o exterior, foi um partido formal largamente utilizado pelos arquitetos locais, como, por exemplo, na Residência Luís Petribu de Acácio Gil Borsoi (1968). Neste caso, como no Edifício José Bonifácio, as empenas são tratadas como superfícies independentes, mediante o recurso plástico de avançá-las em relação ao plano frontal do corpo principal (Figura 62).

Figura 62 - Projeto Edif. José Bonifácio, Wandenkolk Tinoco (1966) e Residência Luís Petribu, autoria de Acácio Gil Borsoi (1968)



Fonte: Esboço do autor (2023)

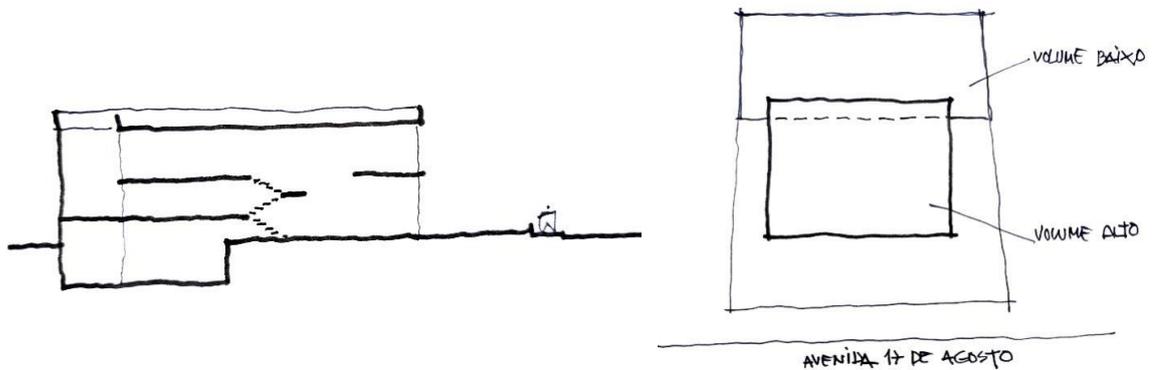


Fonte: Naslavsky (2012)

⁵⁰ A lei da *pregnância* é um dos princípios básicos da teoria da Gestalt. Consiste no fato de que uma pessoa é capaz de interpretar uma imagem a partir da predominância de algum aspecto que se destaca na mesma. Neste sentido, cabe ressaltar que as qualidades que podem se sobressair residem na textura, na cor, na forma ou no tamanho, entre outros fatores. Fonte: <https://br.psicologia-online.com/>. Acessado em 25 de maio de 2023.

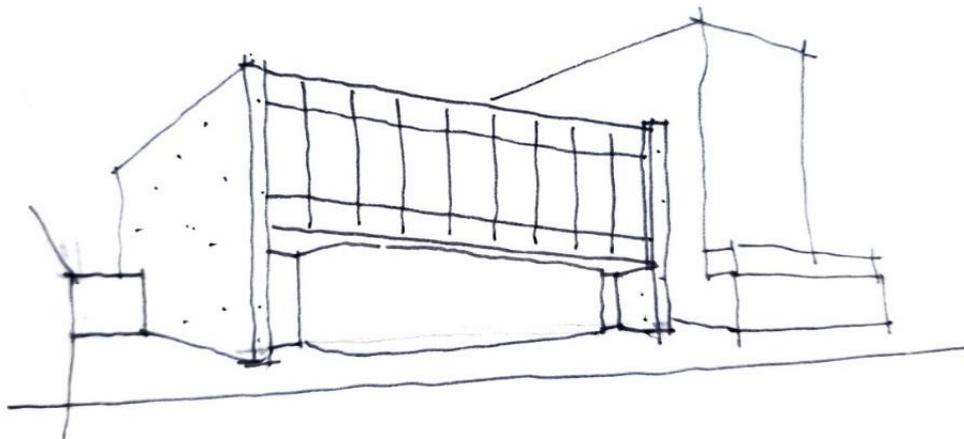
O arquiteto distribui no pavimento ao rés-do-chão o saguão e a sala expositiva do museu. Dispõe de um piso intermediário nos fundos do terreno, acessível por apenas um lance de escada, para serviços de apoio imediato ao museu e implanta abaixo desse um piso semienterrado, destinado ao auditório, ocupando toda a extensão posterior do terreno, colado nas divisas laterais e fundos. Cria, desse modo, outro grande prisma transversal ao volume principal. A interpenetração desses volumes resulta, na volumetria externa, em dois pequenos volumes baixos, um de cada lado do corpo principal, no fundo do lote. Realça, com essa disposição, a *predominância* do volume principal e estabelece entre eles uma relação hierárquica na composição. A diferença de alturas e planos associada aos diferentes tratamentos das superfícies reforçam esse atributo do volume principal (Figuras 63 e 64).

Figura 63 – Esboço do corte transversal e planta baixa piso semienterrado



Fonte: Esboço do autor (2023)

Figura 64– Esboço da volumetria



Fonte: Esboço do autor (2023)

O tratamento dos elementos configura um todo íntegro, articulado em uma sintaxe clara e expressiva. O septo curvo do térreo, recuado, em concreto ripado e sem aberturas em sua massa, contrapõe-se à regularidade das linhas do pavimento superior e recebe a projeção de sua sombra, gerando uma linha curva e de textura rugosa. Ao mesmo tempo esse septo tem uma importância na composição ao atrair nosso olhar para a feitura de sua superfície de concreto à mostra e, pela sua forma curva, que conduz o acesso ao interior da edificação.

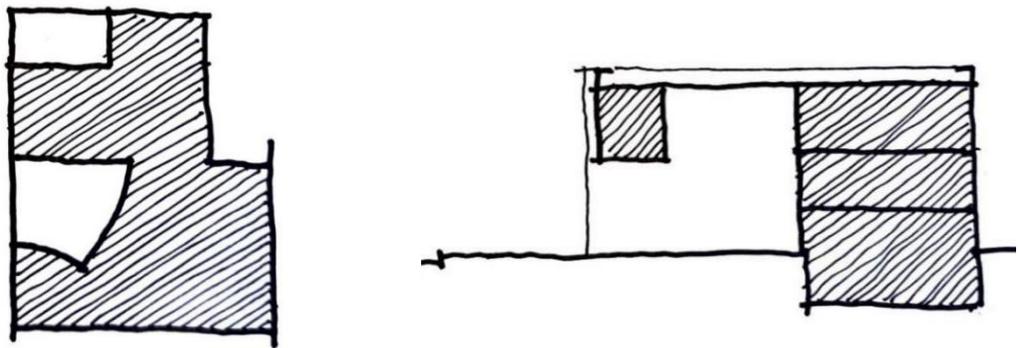
A análise das secções do projeto revela um jogo de planos horizontais não sobrepostos, posicionados à meia altura de um pé-direito e articulados por meio lance de escada. Esse recurso permite que a sala expositiva do museu, situada no pavimento térreo, tenha acesso à sala de apoio e guarda de acervo e material expositivo por apenas um lance de escada. Esta solução ocorre em algumas residências projetadas por Borsoi e Amorim. Porém, neste caso, diferentemente das residências, o propósito não é a fluidez dos espaços em planos distintos, mas sim o acesso imediato entre duas atividades complementares com espaços estanques. Esta maneira de distribuir os planos horizontais resulta em uma riqueza ao espaço interno, pois o aspecto da edificação visto do exterior é de uma composição com dois pisos, enquanto no interior há três pavimentos separados pelo vazio do saguão (Figura 63).

Antes de adentrarmos no saguão da edificação há um espaço de transição entre o interior e o exterior. Trata-se de um pequeno vestíbulo, um umbral, no sentido de limiar, com o pé-direito baixo, que prepara o indivíduo para o próximo espaço, para a entrada no saguão com pé-direito duplo. O arquiteto obtém esse recurso dispondo parte do programa do pavimento superior sobre o teto deste vestíbulo. Um artifício de modelação do espaço a partir do controle dos seus elementos constitutivos para predispor o espectador ao próximo ambiente, no caso, para o saguão da recepção do edifício.

Este recurso ainda tem outro desdobramento para a experiência espacial, o vestíbulo conecta os espaços externo e interno, mas também os separa, como um elemento-espaço interposto a dois outros elementos-espaços. Há uma espessura entre eles, um canal, que evidencia o ambiente do saguão como uma cavidade interna, como se este fosse obtido pela escavação de um vazio em uma massa construída. Rasmussen refere-se a esta sintaxe: “mas suponhamos que o local seja uma enorme e sólida rocha e o problema consista em escavar salas em seu interior” (Rasmussen, 1998, p. 46). A ausência desse vestíbulo nos levaria a uma conexão

direta entre espaço interno e espaço externo, a uma continuidade entre esses dois elementos, o que não evidenciaria a definição do espaço “escavado em uma rocha”. A disposição dos elementos-massa e elementos-espaço desde o exterior até o interior, durante o percurso, é coordenada de tal maneira a conduzir a esta percepção (Figura 65).

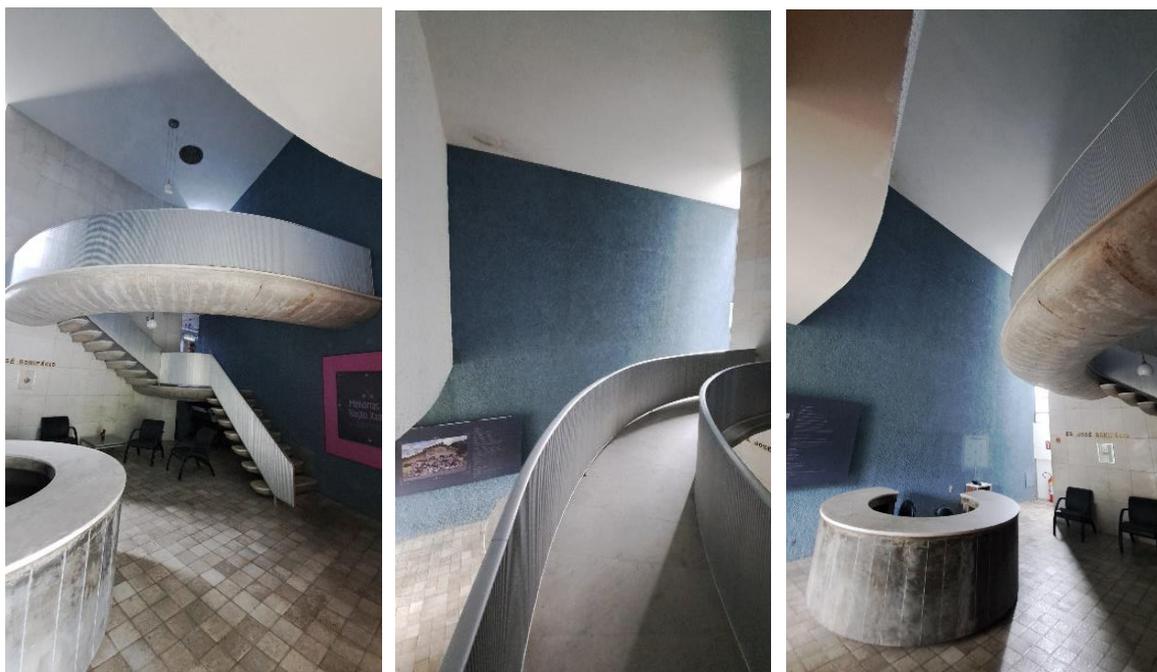
Figura 65– Esquemas da relação entre elementos-massa e elementos-espaço em planta baixa à esquerda e à direita. Corte no saguão do Edifício José Bonifácio.



Fonte: Esboço do autor (2023)

O saguão, na mesma cota do jardim externo, dá acesso às funções da edificação e destaca-se pela excepcional composição. Os arranjos dos elementos arquitetônicos, com massas côncavas e retas, o espaço com pé-direito de dois pisos e meio, a iluminação natural deslocada para o canto esquerdo da parede de fundo por uma grande janela vertical do piso ao teto, evidenciando as texturas contrastantes dos dois revestimentos das superfícies verticais em mármore branco e chapisco, dão forma a um vazio surpreendente pelas suas qualidades plásticas e escultóricas. A escada minuciosamente detalhada, com um dos patamares alongado em forma de semicírculo lançada sobre o vazio, apresenta-se como uma escultura. O arquiteto dispõe os elementos construtivos, o controle da luz, a forma e a textura das superfícies de maneira a deslocar o sujeito para uma imersão no espaço da arquitetura, em uma experiência incomum, onde espaço interno assume o protagonismo. Trata-se de um vazio, uma concavidade, no sentido primeiro da arquitetura, não só como abrigo, mas como satisfação das necessidades estéticas. Os elementos-massa, elementos-espaços e elementos-superfícies são articulados em uma sintaxe de modo a proporcionar uma experiência única (Figura 66).

Figura 66 – Edifício José Bonifácio – Saguão e escada



Fonte: Fotografias do autor

Figura 67 – Edifício José Bonifácio – Saguão e escada



Fonte: Fotografias do autor

A relação entre os elementos que constituem o volume externo e o volume interno do saguão é de absoluto *contraste*, oposições entre elemento-massa x elemento-vazio, linhas retas x curvas, formas planas x côncavas, regularidade x irregularidade, superfícies rígidas x maleáveis, ritmo x arritmia, previsibilidade x inesperado. O arquiteto rompe com a ordem e o rigor estabelecido na caixa externa e introduz uma outra sensibilidade, anunciada apenas pela parede curva da fachada. Apesar de recorrer a elementos opostos, há uma gramática comum que os une e os articula em uma unidade advinda dos materiais, como o chapisco, o concreto aparente, o alumínio, mas também da métrica dos elementos articulados pelo arquiteto. As formas curvas são desenhadas por arcos cujos raios são perpendiculares aos segmentos de reta, o desenho é livre, mas contido em um processo racional de construção da forma⁵¹.

O arranjo espacial expresso na planta baixa organiza-se em quatro setores assimétricos. O saguão ocupa um dos quadrantes e apesar dessa assimetria desempenha uma função no conjunto de centralidade, pois nele converge o esforço do arquiteto de construir um ponto de referência significativo na obra. Não uma centralidade no sentido da organização espacial, como se daria em uma planta baixa simétrica, ou de base circular, mas no sentido de criar um clímax, um desfecho da composição. Norberg-Schulz (2008) cita o conceito de Dagobert Frey de que algumas obras de arquitetura têm um princípio e um fim, ou seja, constitui-se em uma sucessão de espaços no decorrer do tempo, como na música ou na literatura. Ao contrário desses espaços sequenciais, o autor observa que nas plantas centralizadas do Renascimento o espaço é simultâneo, ou seja, descansa em si, é o próprio início e fim, não possuem uma *sequência* espacial como ao longo de um eixo longitudinal de uma igreja em cruz latina. Em ambos os casos, as definições topológicas e geométricas do espaço convergem no sentido de atribuírem um valor e importância a esse elemento no conjunto. O saguão em estudo é um espaço centralizado no sentido geométrico, ou melhor, nele há uma composição geométrica de seus elementos articulados em uma sintaxe que lhe atribui um significado distinto no contexto da obra, apesar de topologicamente ser assimétrico ao conjunto. Rasmussen (1998), quando estuda as relações de ritmo e *sequencia* espacial dos edifícios construídos para

⁵¹ É a mesma linguagem que o arquiteto desenvolverá em outros projetos, com concordância de formas e linhas retas e curvas, como no projeto da casa Renato Accioly Tinoco (2008), em Florianópolis, SC.

cerimônias, faz uma contraposição com o oposto a essa tipologia, como as vilas de Palladio:

Mas ainda que essa arquitetura seja estritamente simétrica, não dá a impressão de ter sido criada para desfiles e cerimônias. Isso deve-se sobretudo à preponderância e integralidade do salão central em si mesmo. Quando estamos nele, não sentimos nenhuma compulsão em seguir adiante, pelo contrário, damo-nos por satisfeitos por permanecermos nele para daí contemplarmos tudo que nos rodeia e vê-lo em relação a todo o claro sistema de direções e proporções (Rasmussem, 1998, p. 146).

A experiência espacial de adentrar no saguão do Edifício José Bonifácio nos remete a esse sentido de centralidade dado por Rasmussem. A centralidade da composição que predispõe o sujeito a contemplar o conjunto, onde não há mais percurso a fazer, a não ser deambular e descobrir seus detalhes, como o da escada.

Do saguão é onde se admira uma escultural escada, posicionada no ângulo oposto de quem adentra, é onde se distribui os fluxos de circulação do edifício: o acesso à galeria de arte à direita, a descida à esquerda, por uma escada oclusa de meio lance para o piso semienterrado do auditório e, finalmente, o acesso pela escada ao pavimento superior, onde seria a biblioteca (Figura 45- planta baixa térrea).

O detalhamento da escada, de seus elementos em concreto aparente, mármore e chapa de alumínio revelam a intimidade do arquiteto com os aspectos construtivos da obra, em uma aproximação com o saber fazer, cujo resultado é fruto da perícia e do conhecimento do arquiteto no controle e uso das técnicas e materiais construtivos (Frasconi, 1984). Os degraus são peças isoladas em concreto pré-moldado engastados na parede, com uma forma curva na superfície inferior, que exigem uma dedicação do projetista ao desenho do detalhamento construtivo como no trabalho artesanal de confecção das fôrmas pelo mestre carpinteiro. O acabamento superior do piso, assim como dos patamares curvos, é cuidadosamente estudado em sua paginação em placas de mármore branco para obtenção de um corte das peças de modo econômico e integrado ao espaço arquitetônico. O guarda-corpo em chapa de alumínio corrugado mantém o rigor do detalhe de todo o conjunto (Figura 68).

Figura 68– Edifício José Bonifácio –Escada



Fonte: Fotografias do autor

Apenas três materiais são utilizados nos revestimentos externos da edificação: o concreto aparente com acabamento rústico ou liso, o chapisco pintado e as esquadrias de alumínio e vidro, materiais recorrentes na arquitetura moderna dessa época, quando já tínhamos as primeiras experiências brutalistas no Brasil, inspiradas em Le Corbusier.

No pavimento térreo da fachada voltada para a Av. Dezanete de Agosto, o edifício é fechado por um septo curvo em concreto bruto, moldado com régua de madeira serrada, sem aparelhamento e assentadas na vertical de modo a favorecer a confecção da fôrma, cujos veios das madeiras ficaram impressos no concreto. No pavimento superior as superfícies são em concreto aparente liso e as esquadrias em alumínio natural e vidro. O arquiteto interrompe o pano contínuo das esquadrias com montantes pré-moldados de concreto, engastado nas vigas do volume horizontal. Com isso, define um ritmo, uma sequência na composição, enriquecendo a fachada com um contraponto à horizontalidade das vigas e do próprio pano de vidro. A modulação desses elementos de 1,60m atende a duas razões: uma estética, ao definir o módulo para a composição da esquadria e outra prática, pois os montantes podem receber as divisórias internas dos ambientes administrativos, evitando dessa forma uma indesejável rigidez do *layout* ou possíveis divisórias inseridas nos panos lisos de vidro (Figura 69). A partir dessa modulação as esquadrias são compostas dispondo as divisões horizontais contínuas e descontínuas, que remetem às esquadrias dos palácios de Brasília, por Niemeyer. O recurso plástico compositivo de tratamento das

superfícies com montantes em pré-moldados de concreto foi aplicado em diversas obras dos arquitetos modernos em Pernambuco, notadamente no Edifício Bancipe de autoria de Acácio Gil Borsoi e Vital Pessoa de Melo (1963) (Figuras 70).

Figura 69– Esboço corte horizontal com detalhe da empena e montantes em pré-moldado de concreto do Edifício José Bonifácio (1966).

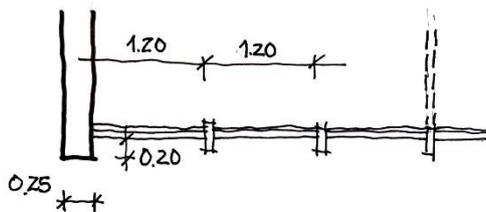


Figura 70– Detalhe do Edifício Bancipe de autoria de Acácio Gil Borsoi e Vital Pessoa de Melo (1963).



Fonte: Esboço e fotografia do autor (2023)

Há um jogo de contrastes com as superfícies dos materiais nas fachadas. A caixa transparente do pavimento superior, de vidro, ritmada, avança sobre a rua, enquanto a opacidade e rudeza de acabamento do concreto aparente do septo contínuo do pavimento térreo, sem aberturas, é recuada da fachada. Toda essa face frontal é contrastada com o chapisco grosso das empenas. A justaposição por contraste dos elementos construtivos como o chapisco e o concreto liso são encontrados em outras obras de arquitetura em Recife nessa época, alinhadas com a estética brutalista⁵², decorrentes das obras tardias de Le Corbusier, como veremos adiante.

⁵² Para Reyner Banham, a origem do termo é uma história bastante confusa e curiosa: este termo foi criado na Escandinávia e floresceu na Inglaterra justamente para definir a nova arquitetura do pós-guerra inglês desenvolvida pelos Smithson; nas origens da tendência estariam todas as preocupações da reconstrução do pós-guerra inglês e as novas cidades inglesas. Para este autor, as obras paradigmáticas desta tendência são: a Escola Secundária de Hunstanton, as experiências neoempiristas da Escandinávia, as obras tardias de Le Corbusier, principalmente a Unidade de Marselha, o Instituto de Tecnologia de Illinois de Mies van der Rohe, em Chicago, as casas Jaul de Le Corbusier, as casas de Ham Common de James Stirling e James Gowan, o Museu de Arte Yale, de Louis Kahn, os projetos de Alison e Peter Smithson. O brutalismo teria expressões regionais e se manifestou em vários países da Europa e dos EUA. Também inseridos nessa tendência os edifícios de Alton West do London County Council, o edifício da Quinta Normal em Santiago do Chile; e ainda as obras do Atelier 5 na Suíça; Luigi Figni e Gino Pollini, em Milão; Van der Borek e Bakema na Holanda;

Esse conjunto dá forma a um motivo, que, segundo Norberg-Schulz, os “motivos são partes significativas do sistema de signos coerente” (Norberg-Schulz, 2008, p. 97, tradução do autor). Nesse sentido, o motivo composto pelo pano das esquadrias em alumínio e vidro do piso ao teto e montantes em concreto representam uma solução usada largamente na linguagem da arquitetura moderna de maneira a associar este motivo a um determinado uso, no caso o institucional.

Quanto às superfícies dos espaços internos, no pavimento térreo, de uso mais público, como o *foyer*, as superfícies recebem um revestimento. Neste ambiente permanece a exploração dos recursos táteis, com contraste entre o concreto nu, o mármore branco e polido e o chapisco grosso. A galeria de arte, ainda no térreo, retoma nas paredes curvas o tema do septo da fachada em concreto aparente ripado. Nos pavimentos superiores foi especificado apenas um revestimento em argamassa nas paredes e gesso no teto, ambos pintados de branco e piso em assoalho.

No pátio interno de iluminação, situado nos fundos do terreno, o volume prismático do espaço vazio de base retangular o arquiteto retoma os elementos compositivos da fachada frontal, ou seja, os montantes verticais pré-moldados, as vigas de concreto e os panos de esquadria de alumínio e vidro do piso ao teto, distribuídos agora em três pisos, formando uma caixa envidraçada (Figura 71).

Vittorio Vigano, em Milão; Aldo van Eyck, na Holanda; a Escola de Arte de Paul Rudolph na Universidade de Yale no EUA; Sheffield City Architect's Department na Park Hill Development na Inglaterra; a Universidade de Leicester, de James Stirling e James Gowan. Banham, Reyner. *El Brutalismo en Arquitectura. Ética o Estética?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1967. No contexto nacional, alguns autores definem a arquitetura paulista dos anos 60 como brutalista. Para Fuão o brutalismo brasileiro é diferente do inglês. Fuão, Fernando Freitas. *Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno*. São Paulo: Vitruvius, dez. 2000. Acayaba refere-se a um brutalismo caboclo. Acayaba, Marlene Milan. *Brutalismo caboclo e as residências paulistas*. Projeto, São Paulo; nº 73. mar. 1985. Ruth Verde Zein, afirma a propriedade do termo brutalismo para a arquitetura paulista. Zein, Ruth Verde. *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. FAU-UFRGS, Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, 2000, p.435; Hugo Segawa utiliza o brutalismo paulista. Segawa, Hugo. *Op.cit.* 1998. No contexto local, os autores pernambucanos não se referem à arquitetura pernambucana como brutalista, pois isto implicaria muitas dificuldades, uma vez que não se verificam as mesmas características presentes na arquitetura paulista. A discussão sobre a propriedade do emprego do termo para a arquitetura pernambucana não faz parte do âmbito deste trabalho. No entanto, muitas das obras identificadas por Reyner Banham como brutalistas apresentam características bem semelhantes àquelas observadas na produção pernambucana da época e a comparação com elas fala por si mesma, mais do que uma classificação (Naslavsky, 2004, p. 179).

Figura 71 - Vista do poço de iluminação



Fonte: fotos do autor (2023)

Sistemas Técnicos

Nos anos 60, os arquitetos começaram a trabalhar com uma linguagem que muito se assemelha ao que Banham (1966) identificou, em três obras fundamentais, o conceito de arquitetura brutalista, seu consequente desenvolvimento e posterior difusão no mundo. A primeira obra é a Unidade de Habitação de Marselha-França, de Le Corbusier (1946 -1949), onde o arquiteto, segundo o autor, tira partido das dificuldades sociais e econômicas do pós-guerra e assume o uso do concreto bruto como principal atributo plástico da edificação, assumindo suas imperfeições na execução das formas da carpintaria impressas e programadas na superfície do concreto. A segunda é o Instituto de Tecnologia de Illinois (1945-1947), de Mies van der Rohe, que, por sua vez, segundo Banham, recorre ao “exercício purista de integração dos bem acabados materiais como o vidro e o aço, materiais ‘tecnológicos’ (Banham, 1966, p. 17). Onde o arquiteto articula-os em uma gramática que expõe honestamente as sambladuras do esqueleto em aço, deixando-o falar por si mesmo e fazendo uso da mão-de-obra especializada em solda existente nos EUA. No terceiro exemplo, a Escola Secundária de Hunstanton, na Inglaterra, do casal Smithson (1949-1954), os autores destacam o uso dos materiais sem revestimento ou pintura e suas instalações à vista. Essas obras são analisadas e reconhecidas por suas qualidades

compositivas com fidelidade à expressão própria dos materiais, economia de meios e uso da mão de obra disponível no local.

A expressão do Edifício Jose Bonifácio é de uma edificação austera com uso restrito de apenas três materiais na sua composição e exploração das expressões plásticas e táteis dos materiais construtivos em suas formas nua e despojada. Uma composição que remete às experimentações brutalistas, que já em décadas anteriores ocorriam tanto no Brasil como no mundo.

A austeridade no uso econômico de poucos materiais construtivos, o concreto aparente, o alumínio e vidro das esquadrias e o chapisco grosso das empenas denotam o compromisso com a economia de meios e com a fidelidade à expressão de cada material, bem como a preocupação na união desses elementos por meio do detalhe construtivo.

O arquiteto não procura na estrutura da edificação a verdade compositiva, onde os seus componentes adquirem valor didático e revelam a lógica construtiva de distribuição dos esforços atuante. Apesar do uso de superfícies nuas, a estrutura é vista apenas na fachada frontal e pátio interno de iluminação, nas vigas de bordo, da primeira laje e da cobertura. A estrutura é predominantemente encoberta e é composta por um esqueleto de colunas e vigas embutidos nas alvenarias de vedação. A relação entre a forma arquitetônica e sua estrutura de suporte, ou melhor, a relação entre as massas construídas e o sistema construtivo que lhe dá suporte e a exploração plástica dessa identidade como recurso estilístico, não ocorre nessa edificação. O edifício aparenta um sistema estrutural massivo, mas na verdade é um sistema em esqueleto, fechado com alvenaria divisória. O septo em concreto aparente do pavimento térreo e do salão expositivo do museu é apenas um elemento de vedação⁵³ (Figura 72).

A execução dos detalhes construtivos com qualidade, principalmente o da escada, requer a presença do arquiteto e uma permanente assistência à obra. Sabemos do rigor formal do arquiteto na composição de seus trabalhos e na defesa de sua obra. Ênio Eskinazi, que foi parceiro de Wandenkolk Tinoco no período de 1971 a 1975, fala da preocupação com o acompanhamento da obra e fidelidade ao projeto, quando executaram a obra do Edifício Antiógenes Chaves, que será estudado mais adiante. Sabemos também que para esta obra do Edifício José Bonifácio o

⁵³ Projeto estrutural de autoria dos engenheiros civis Jaime de Azevedo Gusmão Filho e Fernando de Melo Rodrigues - Acervo Fundaj – Laborarte.

arquiteto foi contratado tanto para elaboração do projeto como para “fiscalização arquitetônica das obras”⁵⁴.

Figura 72: Edifício José Bonifácio e texturas do concreto liso e ripado.



Fonte: fotos do autor (2023)

O Edifício e o Sítio

Vimos que o edifício foi projetado em 1966, período em que o bairro já apresentava um processo de transformação com substituição do acervo existente e subdivisão e adensamento dos grandes lotes. O projeto é encomendado para substituir um imóvel existente, pois a antiga construção seria ou havia sido demolida. A vizinhança imediata, fora dos limites do IJNPS, possuía casas recém-construídas com características modestas, sem grandes expressões arquitetônicas, cobertas em duas ou quatro águas em laje com telhas cerâmicas. Dentro dos limites do IJNPS havia a exuberância do Edifício Francisco Ribeiro e logo depois a modernidade do Edifício do Museu do Açúcar.

A implantação do Edif. José Bonifácio nesse sítio guarda uma relação complexa e ambígua com a edificação vizinha, o Solar Francisco Ribeiro. A primeira questão são os recuos do volume em relação ao terreno e à edificação histórica. O arquiteto implanta o edifício alinhado com a Avenida Dezanete de Agosto em um lote com formato trapezoidal, com um dos lados acentuadamente não ortogonal, exatamente o que faz divisa com o Edifício Francisco Ribeiro (Figura 58). Sabemos que a legislação urbana em vigor na época do projeto, o Código de Urbanismo e Obra, Lei 7.427 de 19 de outubro de 1961, estabelecia o recuo frontal mínimo de 5,00m para

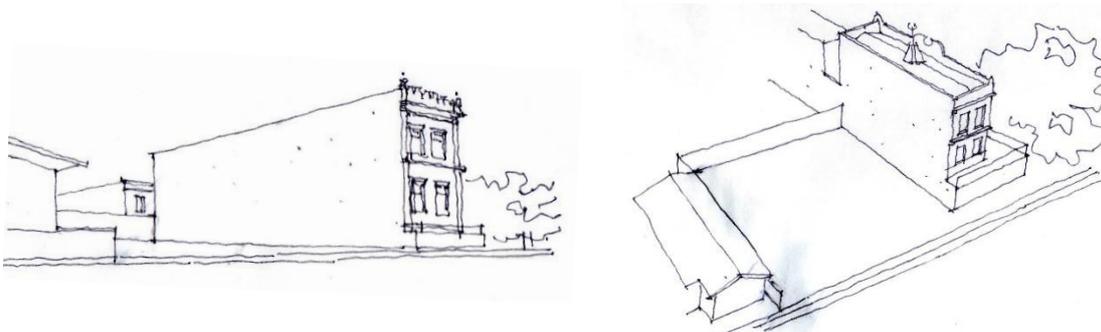
⁵⁴ Boletim de Gestão do IJNPS, 1966.

edificações com até dois pavimentos. No entanto, o edifício é implantado a 6,60m e alinhado com o volume do terraço do edifício histórico. Esse limite nos diz sobre a preocupação em estabelecer algum parâmetro com o edifício existente que, no caso, foi de manter-se alinhado em uma relação topológica de equivalência, posto lado a lado.

Quanto às divisas laterais, há uma curiosa implantação. O edifício é posicionado mais próximo dos vizinhos mais baixos e menos significativos no contexto urbano, e conseqüentemente, mais afastado do Edifício Solar Francisco Ribeiro, mais alto e imponente. Do ponto de vista da orientação do imóvel em relação ao movimento aparente do sol e predominância dos ventos, a implantação mais próxima do edifício histórico seria a mais adequada, pois ampliaria a faixa de terreno na fachada oposta, a nordeste, de melhor orientação. Porém, não é isso que ocorre na divisa noroeste, limite com a edificação histórica. O recuo médio é de 5,00m, mesmo sendo uma fachada poente, enquanto na divisa oposta - a nordeste - o recuo é constante e muito menor, com apenas 2,40m. Então, não foram os fatores do clima que prevaleceram no posicionamento do volume no terreno. Há outras razões como veremos a seguir.

A distribuição das massas do conjunto histórico do Edifício Solar Francisco Ribeiro possui um arranjo peculiar. O volume principal, aquele que assume a *predominância* na expressão do conjunto, por ser mais alto e com as superfícies mais elaboradas, com detalhes e ornamentos, não se situa no centro do terreno. O centro é um vazio, em torno do qual os volumes são dispostos, em forma de “U”, gerando com isso um espaço semifechado para onde converge a atenção das composições e de onde se contempla todo o conjunto (Figura 46). Nesse contexto, o terreno adquirido ao lado para construção da nova edificação se posiciona de forma independente desse conjunto e as relações possíveis da nova edificação são com o volume do edifício principal, imediatamente vizinho, na verdade, com apenas duas faces desse volume. Uma que é a voltada para a Avenida Dezesete de Agosto, estreita e alta, na forma de um retângulo em pé, assentado sobre uma base horizontal. A outra face é uma empena completamente sem aberturas, pois está implantada no limite do lote, e tem as dimensões de 15,00m de altura por 22,00m de comprimento, ou seja, uma grande superfície cega funcionando como fundo para o novo edifício (Figura 73)

Figura 73 - Esboço com simulação do terreno a ser projetado o novo edifício, com a vizinhança do Edifício Francisco Ribeiro.

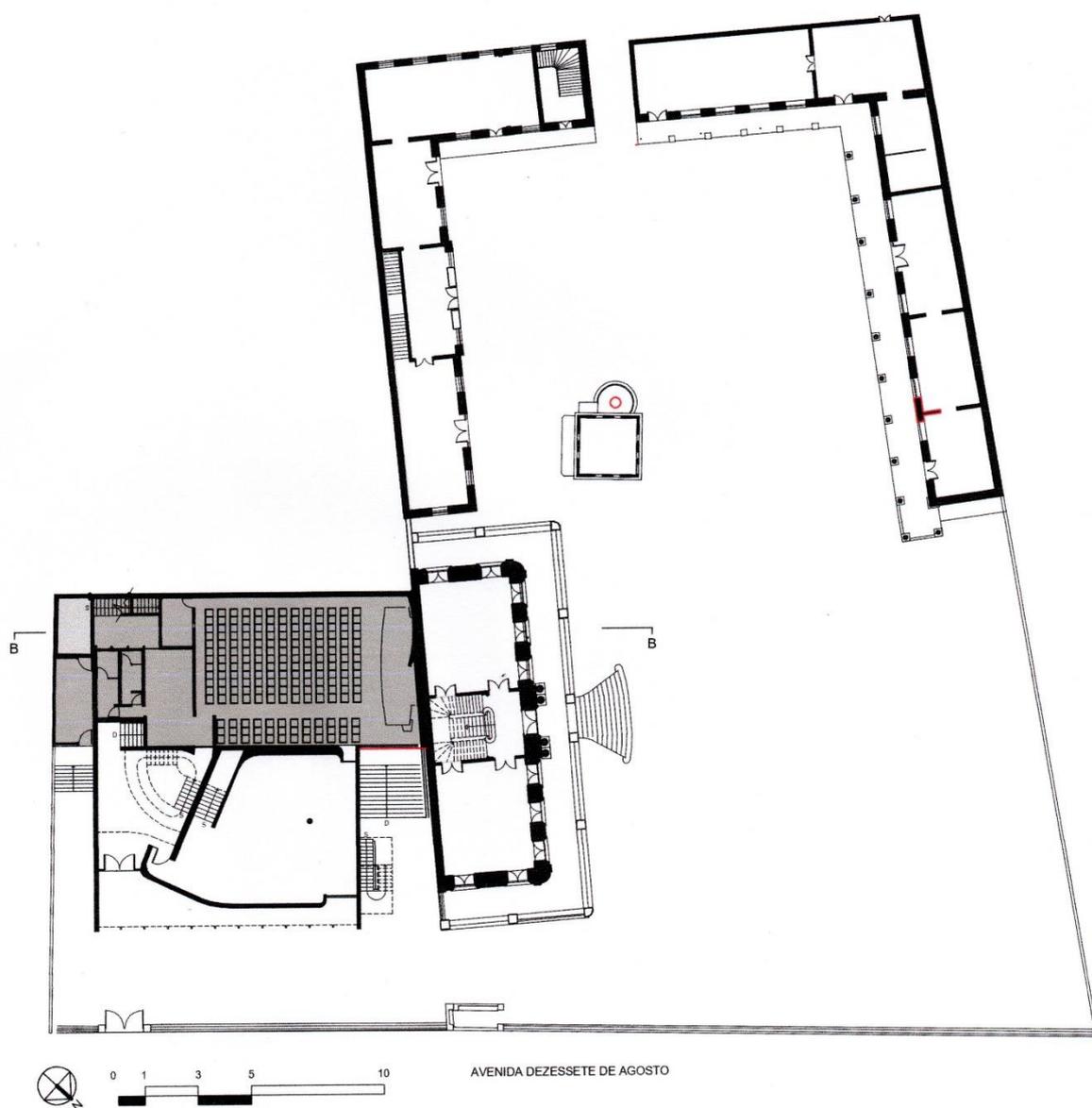


Fonte: Esboços do autor (2023)

Diante dessas condições, ao afastar o edifício desse volume alto e extenso o arquiteto mantém tanto a sua obra como o edifício histórico isolados, soltos no terreno. Wandenkolk Tinoco, em depoimento já citado anteriormente, afirma que: “o edifício tem uma aura e deve existir um limite entre ele e as coisas ao redor” (Tinoco *apud* Moreira, 2011 p. 13). Essa criação de um espaço envoltório por meio do afastamento, ou seja, redução da proximidade da edificação dos demais edifícios e dos limites do terreno, denota uma valorização do objeto único e expressivo com uma “aura” necessária à sua apreensão visual e estabelece uma relação com esse contexto, mesmo que seja contraditória, no sentido de enfatizar a autonomia compositiva do novo objeto.

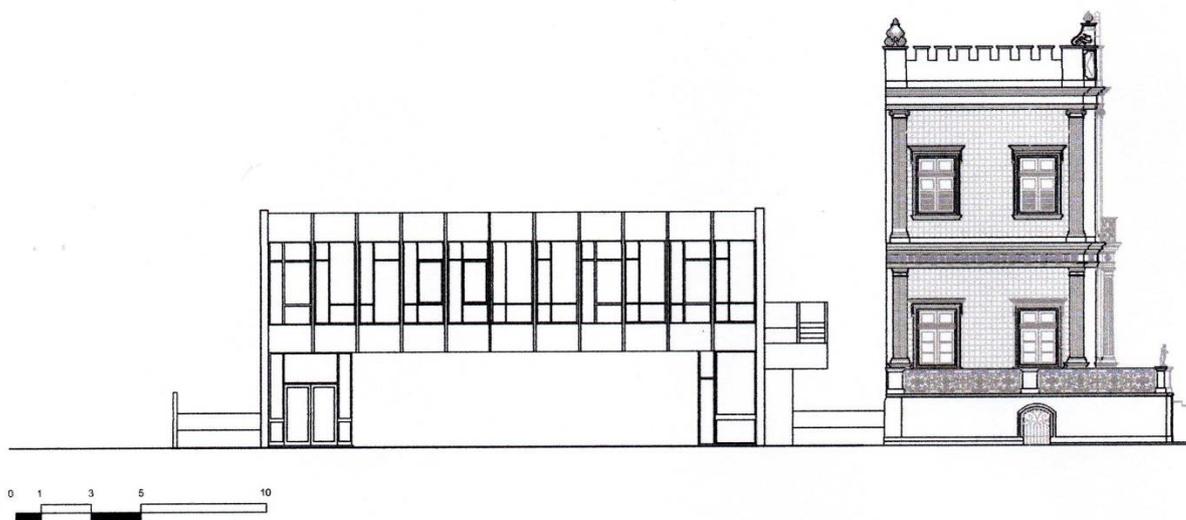
Outro aspecto que tem um impacto direto na implantação é a distribuição do programa e seus respectivos volumes construídos, que estão intrinsecamente vinculados à forma total da edificação e aos resultados desejados no partido arquitetônico. Vimos que a edificação possui três pisos na parte posterior, enquanto na perspectiva da fachada principal, na Av. Dezanete de Agosto, possui apenas dois andares (Figura 49). Em função disso, o auditório para 200 pessoas e seus apoios como o *foyer*, sanitário e cabine de projeção, que juntos representam um significativo volume construído, são implantados na parte posterior da edificação, no piso semienterrado, na cota – 2,65m, de modo a reduzir a presença dessa grande massa no corpo principal da edificação e na face voltada para a rua (Figuras 74, 75, 76 e 77).

Figura 74: Planta baixa térrea do conjunto do Edifício Francisco Ribeiro e José Bonifácio com destaque em cinza para o auditório no piso semienterrado implantado ao lado do Edifício Francisco Ribeiro.



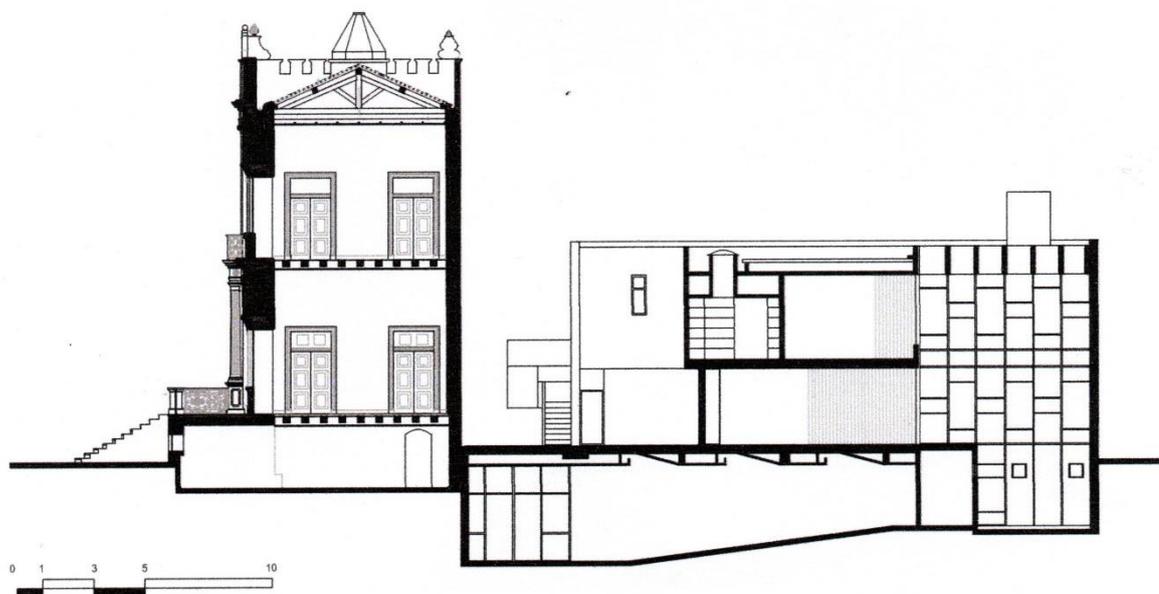
Fonte: Acervo COPLANF - Fundaj (2023)

Figura 75: Fachadas do Edifício José Bonifácio e volume principal do Edifício Francisco Ribeiro, com os recuos mais acentuados entre as edificações.



Fonte: Acerco COPLANF - FUNDAJ

Figura 76: Corte transversal ao Edifício Francisco Ribeiro e longitudinal ao auditório do Edifício José Bonifácio, onde se observa o mínimo contato com o edifício histórico.



Fonte: Acerco COPLANF/FUNDAJ

Figura 77: Edifício José Bonifácio e Francisco Ribeiro, visto da Av. Dezanete de Agosto.



Fonte: foto do autor (2022).

Essa distribuição dos volumes construídos, associada à altura reduzida do volume posterior do auditório, por ser semienterrado, reduz o contato com o edifício antigo e valoriza a predominância do novo volume principal na composição, tanto na fachada da avenida como na secção posterior (Figura 76). No espaço vazio entre os dois imóveis, com as empenas cegas revestidas em argamassa e a outra em chapisco, o arquiteto insere uma escada em concreto aparente, apenas ao volume principal para acesso independente aos alojamentos e um acesso secundário ao auditório para chegada dos palestrantes, artistas, convidados e também à casa de máquinas.

A composição final resulta em um prisma retangular horizontal e baixo fazendo um contraponto ao prisma vertical do Edifício Francisco Ribeiro, em uma relação de oposição e similaridades, que traduz uma afirmação da arquitetura moderna em seus atributos estéticos e construtivos.

Continuidades e Rupturas

O projeto do Edifício José Bonifácio (1966) antecipa a fase madura do arquiteto dentro da cronologia estabelecida por Oliveira (2014), por demonstrar um completo e acurado domínio plástico e construtivo. Foi regido pelo mesmo princípio que orientou os arquitetos no Recife na transformação do bairro de Santo Antônio com obras modernas de “boa arquitetura”, que caberia em qualquer sítio, no dizer de Lucio Costa.

Porém, diferentemente das experiências ocorridas naquele bairro central do Recife, e sem a pressão da renovação urbana, a obra mantém uma sobriedade e respeito pela vizinhança.

A situação do terreno, nas “costas” da edificação histórica, afrouxa as relações e determinações entre as duas obras. Wandenkolk Tinoco era um jovem arquiteto, com apenas oito anos de formado, com poucas obras construídas, e tem uma oportunidade de expressar o rigor de sua composição e a afirmação de uma obra moderna. O arquiteto toma para si o protagonismo da arquitetura da mesma maneira que o edifício novecentista o fez, em seu tempo, com a beleza própria de cada época. Comas (2006), analisando algumas obras modernas no Brasil, afirma:

A distinção entre o novo e o velho responde tanto a uma exigência de autenticidade histórica quanto à necessidade de confrontar o novo e o velho para chegar ao sentimento pleno do ciclo vital. O pastiche é intolerável porque ao mesmo tempo corrompe e consome a identidade do passado e do presente (Comas, 2006, p. 3).

A premissa de autenticidade histórica das obras modernas, aqui evidenciada por Comas, e sua expressão na oposição formal entre o novo e o velho, revela, na perspectiva da teoria da restauração, a importância dada à instância histórica na composição do conjunto. Reflete a completa autonomia compositiva do edifício novo em relação ao preexistente, evidenciando, pelo contraste, o documento histórico. A instância estética não deixa de ser prevalente, pois é essencialmente por meio da imagem, expressa na forma, que a composição se dá. Porém essa forma assume um compromisso de distinção com o preexistente, que põe em relevo, de maneira subjacente, a instância histórica, ao evidenciar a autenticidade de cada documento.

Alinha-se, portanto, à corrente da Conservação integral, posicionada à direita da escala de gradação proposta por Vieira (2022), pois o edifício tem sua totalidade arquitetônica claramente definida como um novo elemento em relação ao sítio e afirma a individualidade do objeto, com uso de materiais distintos, uma gramática abstrata de geometria elementar, em um volume autossuficiente.

O edifício é implantado mais à esquerda do lote, afastando-se do edifício do século XIX e proporcionando uma separação entre as duas massas construídas, de modo a criar um espaço vazio, no sentido de evidenciar a obra nova e se distinguir da existente.

A relação entre eles é de contraste, apesar da similaridade entre retângulos alongados, onde uma massa horizontal, no projeto de Wandenkolk, se contrapõe à massa vertical, no Edifício Francisco Ribeiro. Há contraste entre materiais aparentes do concreto texturizado e fosco e os revestimentos brilhantes das superfícies lisas dos azulejos da fachada histórica. É a afirmação de uma arquitetura justaposta ao edifício novecentista, lado a lado, com a mesma dignidade e respeito.

Concordamos Nascimento (2012) que afirma:

Entretanto, guarda com o edifício antigo uma visível relação de respeito - seu alinhamento não é aleatório, mas referenciado pelo recuo do volume relativo ao terraço que circunda o casarão (o piano nobile). Do mesmo modo, sua altura é balizada pelo primeiro edifício, ficando mais baixo que este. Apesar de o casarão apresentar uma empena cega voltada à fachada Norte do edifício José Bonifácio, entre um e outro exemplar, o projeto mantém uma distância suficiente para que se perceba visualmente tanto a independência como a reverência de um pelo outro (Nascimento, 2012, p. 9).

Apesar da afirmação do novo objeto, há sutis e abstratas considerações com o sítio que revela-se no alinhamento da edificação com o preexistente e pela maneira como o programa foi organizado e, conseqüentemente, o resultado da distribuição das massas construídos de maneira a condensar a solução em um volume principal, baixo e compacto, posto ao lado do vizinho do século XIX de maneira a não extrapolar seus limites de altura e volume. O projeto não constrói analogias nem referências diretas com a história. É afirmação de uma nova construção com toda a potência e expressão de sua técnica construtiva, sem concessões ao passado.

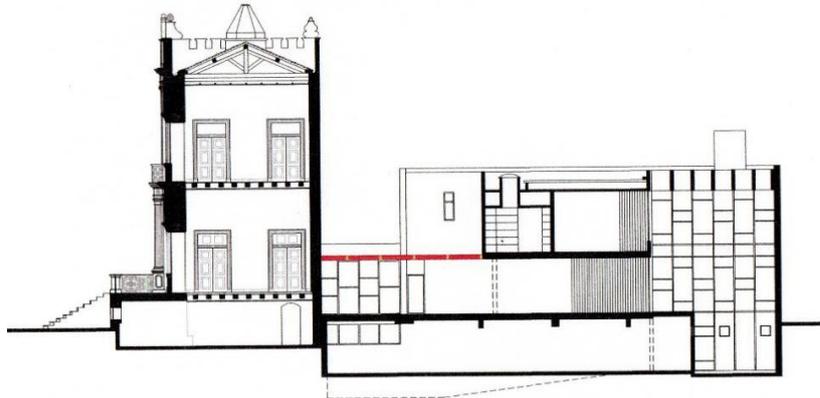
Modificações no projeto

Fernando de Melo Freyre, em 1971, ao assumir a presidência da instituição, promove uma mudança e reorganização do programa da edificação, que deixa de ser predominantemente cultural e passa a abrigar também funções administrativas.

Ocorreram três principais modificações no projeto de 1966. A primeira delas foi a transferência da biblioteca para o piso semienterrado, onde seria o auditório. Com essa modificação, o piso da plateia, antes inclinado, é nivelado para a cota mais alta, a cota do *foyer* do auditório, e conseqüentemente, o acesso independente ao auditório é eliminado, pois não teria mais sentido sendo uma biblioteca. Essa alteração não repercute na forma total do partido, a não ser na conformação e subdivisão dos

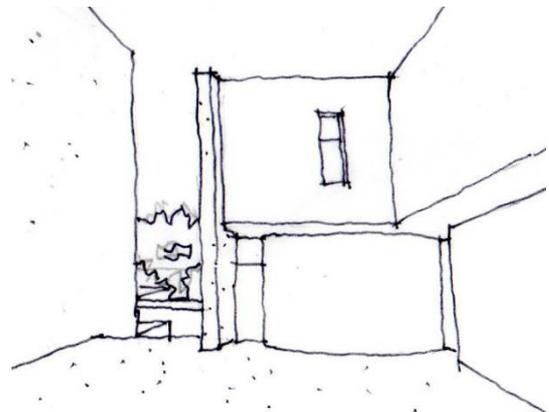
espaços internos desse piso. A outra modificação foi o acréscimo de uma área coberta na laje intermediária, cota +1,50, situada entre a construção nova e o Edifício Francisco Ribeiro, no mesmo lado onde foi eliminada a escada de acesso ao auditório. O que antes era um pátio, denominado no primeiro projeto como tal, passa a ser um volume construído, aproveitando a laje de cobertura do auditório como piso. Com essa modificação e acréscimo, o piso intermediário, antes restrito à parte posterior do terreno, se estende até a empena do edifício histórico, aumentando com isso a área de contato e a altura da volumetria dessa parte da construção (Figuras 78, 79 e 80).

Figura 78: Corte com a modificação do projeto na parte posterior do lote com acréscimo de um novo volume encostado no Edifício Francisco Ribeiro, em vermelho, e o nivelamento do piso do auditório.



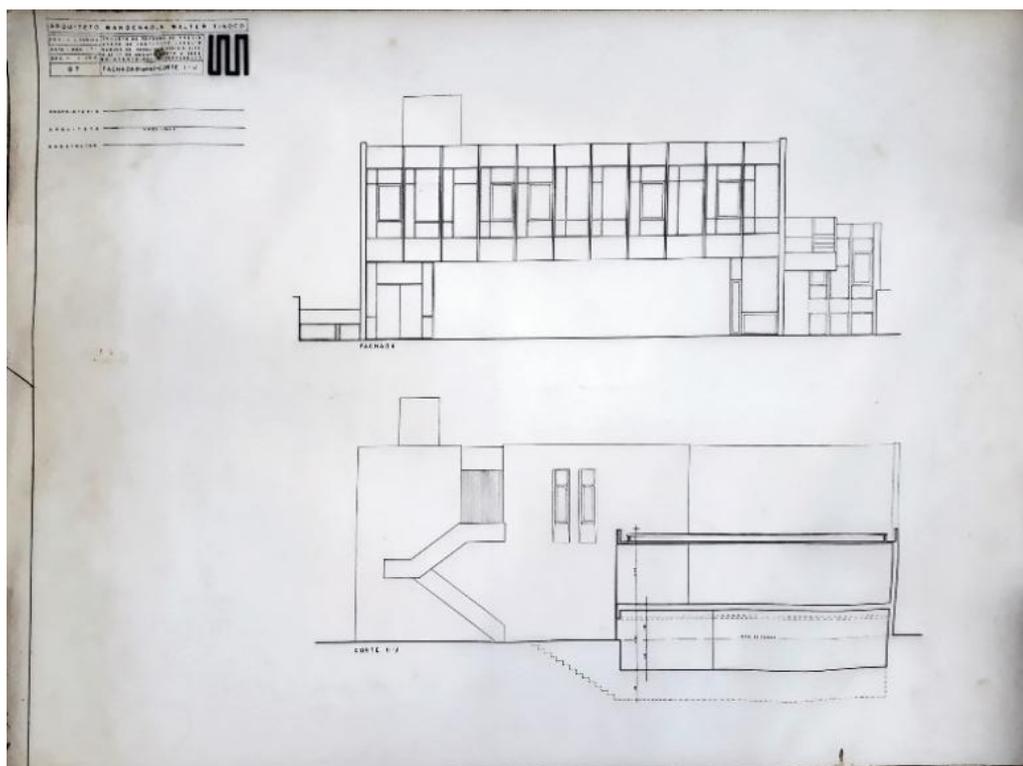
Fonte: Acervo COPLANF/Fundaj

Figura 79: Fotografia no mesmo sentido do corte mostrando o trecho acrescido sem o forro, onde se vê a treliça metálica executada em substituição a laje projetada como acréscimo. Ao fundo a face externa da parede curva em concreto aparente da atual galeria de arte, antigo museu, e à esquerda a esquadria acrescentada. Esboço a partir da fotografia com a recomposição da solução original



Fonte: Foto (2020) e esboço do autor (2023)

Fig. 80– Reprodução da prancha do projeto de reforma de 1971 com o volume acrescido à direita da fachada frontal e corte com o acréscimo da laje e nivelamento do piso do auditório.



Fonte: Acervo LABORARTE/Fundaj

Algumas outras modificações internas na organização dos ambientes foram feitas, mas não repercutem no partido adotado. São alterações para atender ao novo programa com eliminação de alguns ambientes, como os sanitários e o *foyer* de apoio ao que seria o auditório; a supressão dos apartamentos para os bolsistas; a escada exclusiva de comunicação entre o salão de exposição e o acervo, que deixou de ter sentido à medida que os pisos intermediários e superiores passaram a ser exclusivamente administrativos.

Em 2019, tivemos a oportunidade de verificar no local, quando o forro do volume que havia sido acrescido havia sido removido, por ocasião de uma pequena obra realizada pela Fundaj, que a estrutura da coberta desse trecho acrescido é de uma qualidade construtiva muito inferior ao restante da obra. Foi executada com frágeis meias-tesouras em ferro (Figura 64). Sabemos por Mauro Mota (1974) que a estrutura de concreto estava concluída em 1970 com todas as suas lajes, e que, portanto, este acréscimo com outro tipo de estrutura mais singela, foi executado nas obras de 1971. O registro desse acréscimo nas peças gráficas do projeto de Wandenkolk Tinoco, de 1971, representa o teto em laje e não um forro de gesso com

treliça metálica, provavelmente pela escassez de recurso, algo que caracterizou todas as obras executadas pela instituição, cujos cronogramas de execução eram fragmentados em função da disponibilidade financeira.⁵⁵

A partir dos anos 80 o piso semienterrado foi reformado para receber os Seminários de Tropicologia⁵⁶. Em 1984, com a construção do Edifício Paulo Guerra, para fins administrativos, a edificação passou a abrigar a Coordenação de Planejamento Físico e Manutenção da Fundaj, restando do programa original apenas a Galeria Massangana, antes museu, no pavimento térreo. Porém, apesar das diversas modificações em seu *layout*, a edificação continua íntegra em seus princípios compositivos, materiais de acabamento e volumetria.

As alterações no programa promovidas na gestão de Fernando de Melo Freyre tiveram pouca repercussão na forma da edificação. O arquiteto Wandenkolk Tinoco procurou atendê-las sem modificar significativamente o partido adotado inicialmente, até porque a estrutura de concreto já estava executada.

No próximo capítulo estudaremos o Edifício Antiógenes Chaves, projetado e construído em 1975/1976, no campus Anísio Teixeira, em Apipucos, para depois voltarmos para o campus de Casa Forte para a análise do Edifício Paulo Guerra (1978). Decidimos adotar a análise em ordem cronológica por entendermos que houve, por parte do arquiteto, uma progressiva transformação na leitura e apreensão do sítio com repercussões no processo de elaboração e formulação da solução arquitetônica. A experiência com o arquiteto Ênio Eskinazi, no projeto do Edifício Antiógenes Chaves, foi fundamental nesse processo.

⁵⁵ Depoimento de ex-funcionários da instituição que foram entrevistados.

⁵⁶ O Seminário de Tropicologia foi criado por Gilberto Freyre e funcionou na UFPE desde 1966, quando em 1980 foi transferido para a Fundaj. “A característica fundamental do Seminário de Tropicologia repousaria na Interdisciplinaridade e na Multiplicidade temática e o seu foco de interesse abrangeria a realidade do homem situado em áreas pouco exaltadas. Importante frisar que os Trópicos no começo do século XX ainda eram vistos com preconceito, um tanto à margem das regiões privilegiadas. Fonte: <https://antigo.fundaj.gov.br/index.php/seminariodetropicologia>. Acesso em: 07 de abril de 2023 .

4.3 CAMPUS ANÍSIO TEIXEIRA – CONTEXTO URBANO

O campus Anísio Teixeira ocupa um generoso lote, fruto do desmembramento das terras do Engenho Apipucos. Desde o século XVI há registros do povoado desenvolvido em torno da Capela do Engenho (Costa, 2001). Em meados do século XIX o sítio recebeu uma significativa expansão residencial com a ocupação de edificações isoladas em grandes lotes, cuja composição arquitetônica passa a não depender dos limites estreitos do terreno e se abre para o exterior em todas as fachadas para atender aos desejos da burguesia por áreas livres, bucólicas, de veraneio e banhos de rio, distantes do centro urbano. Com a implantação das estradas carroçáveis e dos trens urbanos, surgem as primeiras residências permanentes e a consolidação do povoado. O núcleo da povoação de lotes estreitos e compridos, com as edificações conjugadas e implantadas no alinhamento da via pública, diferencia-se da tipologia urbana e arquitetônica mais recente, implantada no final do século XIX, com grandes lotes e residências isoladas no terreno (Figura 81)

Figura 81 – Imagem do arruado de Apipucos

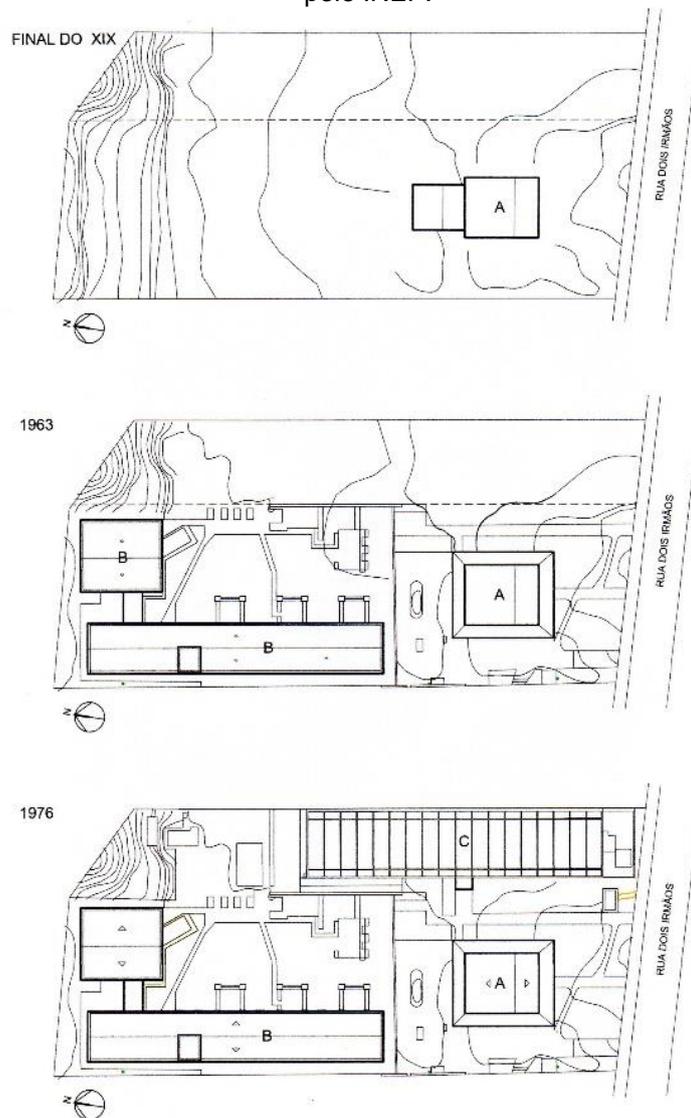


Fontes: Acervo CEHIBRA/Fundaj.

O Campus Anísio Teixeira, da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), foi criado em 1975 quando o então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social (IJNPS) herda, do Instituto de Pesquisa Educacional (INEP), as instalações do Centro Regional de Pesquisa Educacional= (CRPE) do Recife. Hoje o campus é formado por dois terrenos: no primeiro lote encontra-se a Villa Anunciada, residência construída no final do século XIX, o antigo CRPE do Recife, inaugurado em 1963, e o Edifício

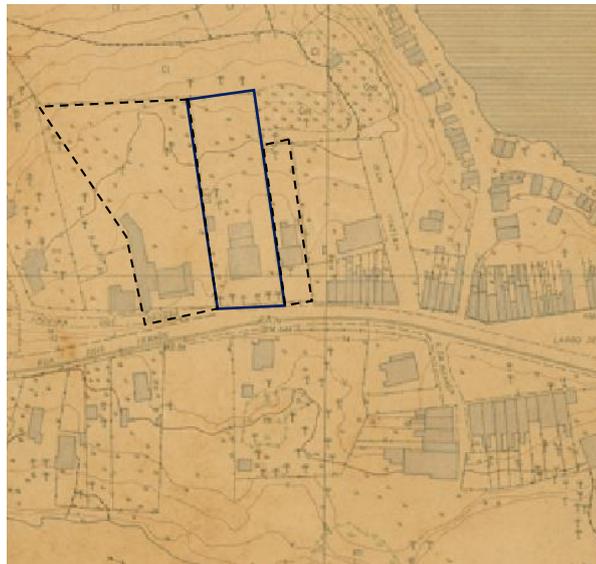
Antiógenes Chaves, construído em 1976, projeto de autoria dos arquitetos Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco (Figura 82) O outro lote, adquirido em 1984 (Machado, 2009), completa o campus com um chalé novecentista situado em um sítio com 6.600m² (Figura 83). Este último edifício não será incluído em nossas análises por ter sido adquirido pela instituição muito depois da construção do imóvel, objeto de nosso estudo, e sua localização no terreno ser muito afastada. Por também ser um exemplar da arquitetura do século XIX, não deixa de representar essa tipologia construtiva e de ocupação no terreno de uma época.

Figura 82: Formação do campus Anísio Teixeira – A. Villa Anunciada (século XIX). B. Edif. Renato Carneiro Campos - Antigo CRPE do Recife (1960), C. Edif. Antiógenes Chaves (1975/1976). A linha tracejada representa a delimitação aproximada do lote lembrado em 1961 pelo INEP.



Fontes: COPLANFI/Fundaj (2022)

Figura 83 – Trecho do sítio de Apipucos, em 1951, com a demarcação do terreno da Villa Anunciada. Observa-se neste mapa que o imóvel possuía uma puxada característica dessa época, situada nos fundos do corpo principal, onde eram resolvidos os serviços da casa. Em linha tracejada à esquerda o terreno adquirido pela instituição em 1984. Observa-se ainda o terreno em linha tracejada à direita, com um imóvel adquirido em 1961 e incorporado ao conjunto pelo INEP.



Fontes: Acervo CEHIBRA/Fundaj e Mapa Topográfico do Cidade – Recife (1951). Acervo Museu da Cidade do Recife

O edifício CRPE do Recife e a Villa Anunciada

Os Centros Regionais de Pesquisa Educacional (CRPE), idealizados por Anísio Teixeira, em 1958, quando foi presidente do Instituto Nacional de Ensino e Pesquisa (INEP), foram construídos em algumas regiões do país com o propósito de fomentar a pesquisa e formação na área educacional, tendo como princípio o desenvolvimento do ensino público, universal e gratuito, apoiado na ciência e em novas metodologias pedagógicas. O Centro Regional de Pesquisa Educacional (CRPE) do Recife funcionou provisoriamente na sede do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social, em Casa Forte. Em 1961, transferiu-se para sua sede própria em um imóvel adquirido no bairro de Apipucos.

O imóvel, um chalé com linhas neoclássicas construído em meados do século XIX, foi residência do empresário Delmiro Gouveia⁵⁷, quando atribuiu ao edifício o

⁵⁷ Delmiro Augusto da Cruz Gouveia foi um homem do Império. Nascido em 1863, no interior do Ceará. Dedicou-se inicialmente ao comércio de exportação de couro e pele de cabras e ovelhas. Sensível às mudanças culturais e comportamentais de seu tempo, montou estabelecimentos comerciais voltados para a promoção de divertimentos públicos urbanos, para o recreio, o descanso e o convívio em grupo, a exemplo da Sociedade Anônima Derby Club de Pernambuco, um dos três primeiros hipódromos surgidos no Recife, em 1888; e da Pensão Derby. Dissolvida a Sociedade em 1897, instalou o mercado Coelho Cintra no local onde fora o Derby Club, empreendimento inovador com que pretendia sanar o

nome de Villa Annunciada, em homenagem à sua esposa. A edificação, solta no lote, faz parte de um grupo de edificações características dos bairros circunvizinhos, composto por chalés, casas térreas e sobrados (Figura 84 e 85):

Seu traço distintivo é o terraço anteposto à fachada, gerando uma agradável área sombreada no térreo. Coberto com telhado de meia água apoiado em finos tubos de ferro, este tipo de terraço é um elemento arquitetônico de inspiração inglesa. Graças a ele, as casas recifenses oitocentistas que o adotaram tornaram-se mais adequadas ao nosso clima. O telhado da casa é de duas águas com cumeeira paralela à fachada principal, sendo a água que cai em direção a esta muito menor que a outra. Isso torna suas empenas fortemente assimétricas e sua volumetria peculiar (Rocha, 2004, p. 216).

O chalé possuía uma puxada característica dessa época, situada nos fundos do corpo principal, onde eram resolvidos os serviços da casa (Figura 69), que foi demolida depois da construção do CRPE. Observa-se ainda nesse mapa a existência de um terreno à direita da Villa Annunciada, com um imóvel adquirido em 1961 pelo INEP e incorporado ao conjunto.

Segundo Freyre (1938), em seu livro “Apipucos: Que há num nome?”, o autor reconhece o valor histórico, cultural e paisagístico da edificação ao afirmar:

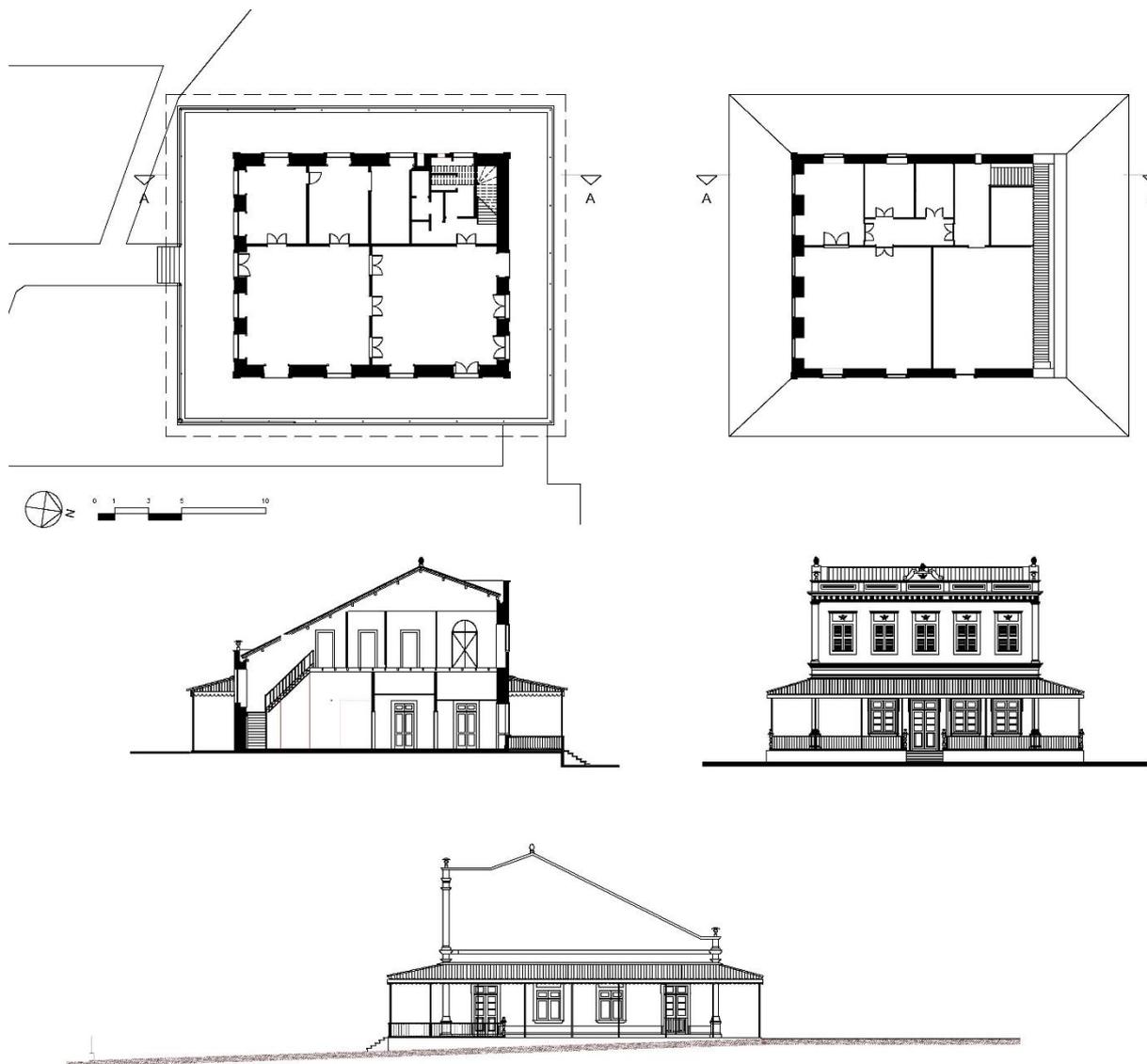
No último quartel do século passado uma das casas mais características de Apipucos – a que Delmiro Gouveia restaurou no fim do século passado para nela se instalar principescamente com a família, dando ao palacete o nome da esposa, então jovem e bonita: Annunciada – teve a felicidade de ser escolhida pelo professor Anísio Teixeira para sede do Centro Regional de Pesquisa Educacional do Nordeste, do Ministério da Educação e Cultura (...). Desta casa – por algum tempo de Delmiro Gouveia- deve-se destacar que, ao interesse histórico e arquitetônico, junta-se o paisagístico: suas palmeiras imperiais talvez sejam hoje as mais velhas e mais belas do Recife (Freyre, 1983, p. 38).

É importante observar que Gilberto Freyre tinha uma estreita relação com o professor Anísio Teixeira. Foi o primeiro diretor do CRPE do Recife e criador do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social, em 1948, cuja sede, em Casa Forte, abrigou preliminarmente o Centro Regional antes de se transferir para a Villa Annunciada. O sociólogo teve grande influência na intermediação e escolha do imóvel a ser adquirido pelo INEP, onde foi representante da instituição na escritura de promessa de compra⁵⁸.

grave problema do abastecimento alimentar do Recife e que veio a ser inteiramente destruído por um incêndio em janeiro de 1900. Esteve também à frente da usina Beltrão, de refino e embalagem de açúcar, situada na Tacaruna, ponto de ligação entre Olinda e o Recife.

⁵⁸ Acervo da Procuradoria da Fundaj.

Figura 84: Plantas baixas, corte e fachadas frontal e lateral da Villa Anunciada, em 1975.



Fontes: COPLANFI/Fundaj

Diferentemente do ocorrido com a construção do Edifício José Bonifácio, quando a antiga construção do início do século XX foi demolida, em Apipucos o casarão teve melhor sorte e foi preservado. Não só pelo reconhecimento do seu valor na paisagem pelo sociólogo Gilberto Freyre, como também pela importância dada ao imóvel, antiga moradia do empresário Delmiro Gouveia.

Figura 85: Villa Anunciada, 1975 e 2020



Fonte: CEHIBRA/Fundaj e foto do autor.

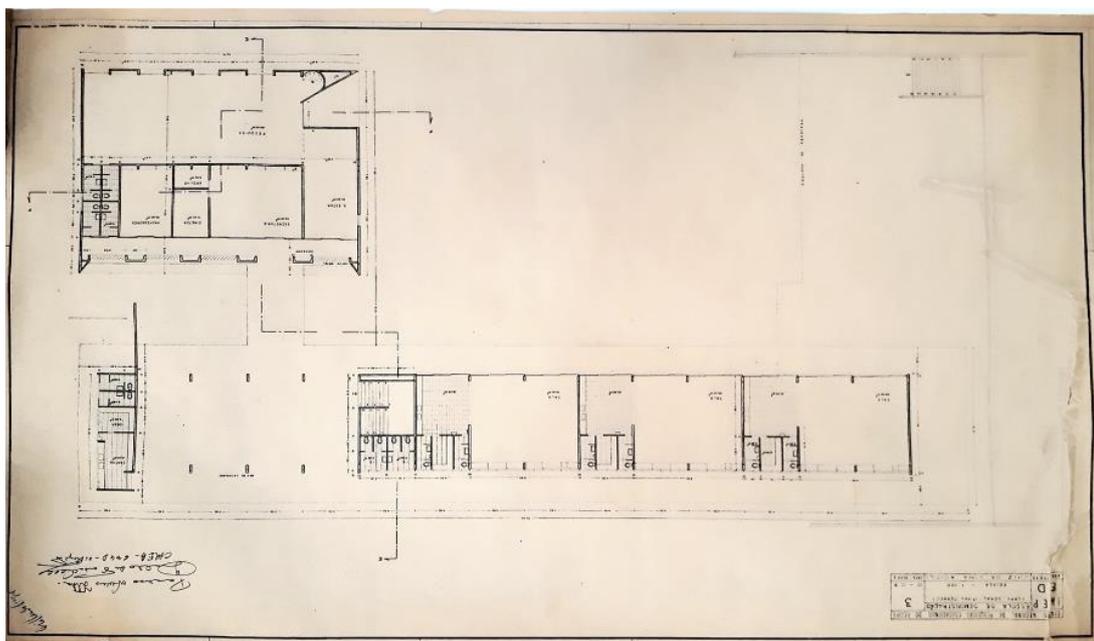
Logo após a instalação provisória do CRPE do Recife em Apipucos, o professor Anísio Teixeira convida, em 1960, o arquiteto carioca Luiz Acioli⁵⁹ para elaborar o projeto da nova sede a ser construída. O edifício Renato Carneiro Campos, como hoje é chamado, foi inaugurado em 1963, com uma arquitetura que explora os recursos tecnológicos e plásticos do concreto, o que torna seu aspecto notável, com um volume suspenso no terreno e generosas varandas formadas pelo balanço estrutural (Figuras 86, 87, 88 e 89). O edifício é composto por dois blocos, articulados entre si por uma passarela, sendo um bloco em forma de prisma de base retangular alongado, que abrigava as salas de aula no pavimento térreo e superior, e outro, mais curto, onde funcionou a biblioteca e a administração do curso (Figura 72). As varandas do pavimento superior, correspondendo a cada sala, são emolduradas por paredes, lajes e jardineiras chanfradas, o que conferem ao edifício uma vigorosa expressão plástica.

⁵⁹ Luiz de Lima Acioli, arquiteto formado no Rio de Janeiro, manteve sociedade no escritório Paulo Casé & Luiz Acioli.

Do ponto de vista da implantação, o edifício é solto dos limites do terreno e recuado para a face oeste do lote, deixando à sua frente um jardim⁶⁰ (Figura 73, 74, 75 e 76).

Para a implantação do edifício o arquiteto faz um corte na parte posterior do terreno, onde tem maior declividade, planificando-o, criando um jardim em frente às salas de aula e aproveitando o material do corte para aterrar a parte da frente onde inseriu o auditório do conjunto do CRPE, atual sala Roquete Pinto (Figura 73).

Figura 86 – Planta baixa do pavimento térreo do bloco das salas de aula e do volume da biblioteca do CRPE do Recife. Autoria do arquiteto Luis de Lima Acioli (1960).



Fonte: Acervo LABORARTE/Fundaj

⁶⁰ A implantação da edificação recuada em um lado do terreno e a conseqüente criação de um jardim à frente, remete, na distribuição física espacial, às superquadras de Brasília com grandes espaços livres cobertos por vegetação, claro que sem os atributos urbanos do conceito de Unidade de Vizinhança concebido por Lúcio Costa para a capital do país (Gorivitz, 2008).

Figura 87 - Plantas baixas do conjunto na cota do Edifício Delmiro Gouveia, no pavimento superior a +4,00m e corte longitudinal.

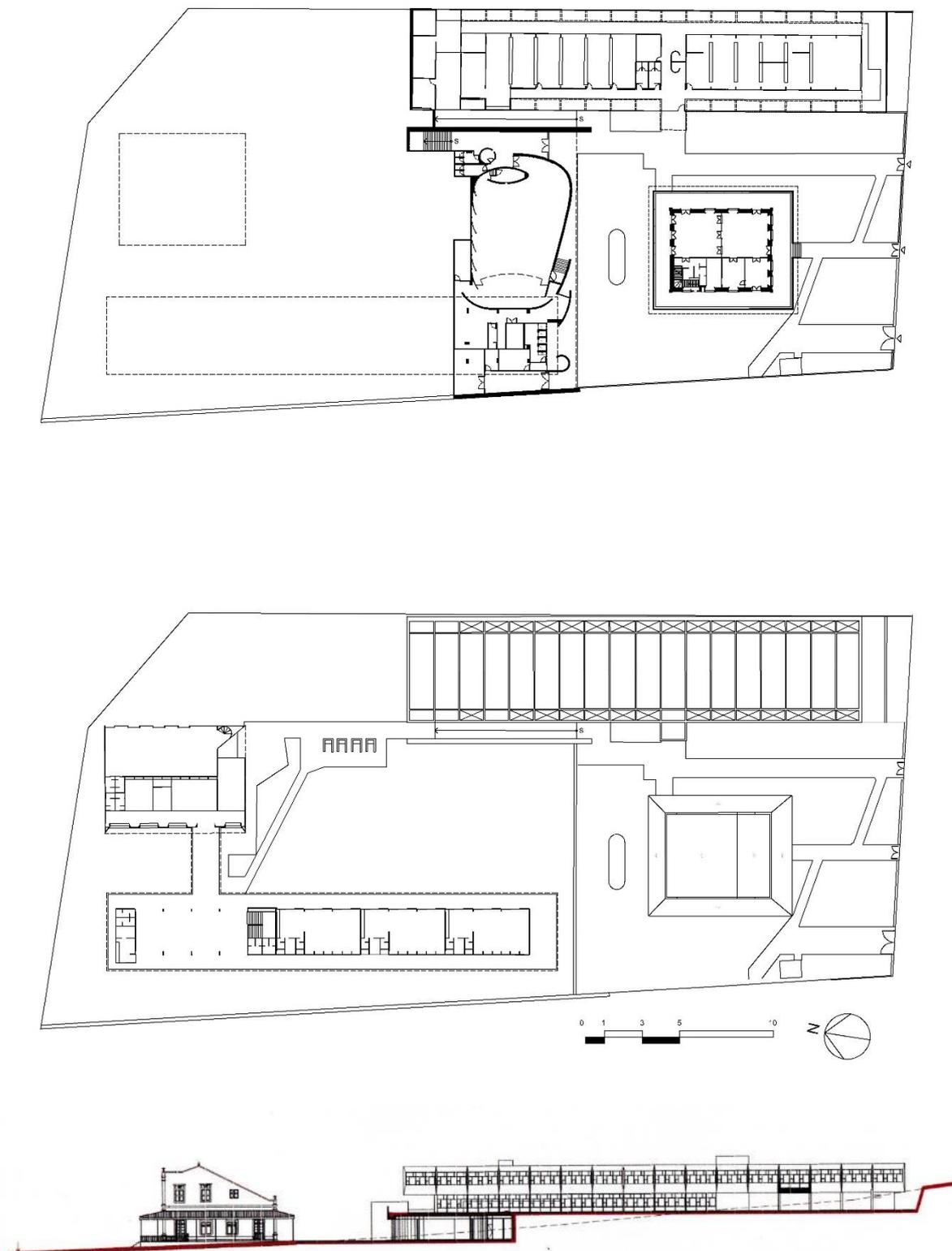


Figura 88 – Imagem 1 – Volume das salas de aula, na cota superior do terreno, 2- Interior da sala de aula, 3 Vista do corredor do pavimento superior. 4- Vista do volume do auditório na cota da Villa Anunciada e acima o volume das salas de aula, década de 60.



Fonte: Acervo CEHIBRA/Fundaj

O projeto possui princípios corbusierianos e referências à arquitetura social desenvolvida pelo arquiteto Richard Neutra⁶¹ para instituições de ensino, onde as salas de aula eram abertas e integradas ao espaço exterior (Loureiro; Amorim, 2002). O programa do edifício consistia em salas de aula/oficinas e as divisões de pesquisa social, pesquisa educacional, aperfeiçoamento do magistério, biblioteca, refeitório e auditório.

⁶¹ Richard Joseph Neutra (Viena, 1892 - Wuppertal, 1970). Foi um arquiteto austro-americano. Vivendo e trabalhando a maior parte de sua carreira no Sul da Califórnia, tornou-se um dos mais importantes arquitetos da terceira geração do movimento moderno. Fonte: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Richard_Neutra&oldid=64332731. Acesso em 20 de novembro de 2023.

Figura 89: Centro de Pesquisa Educacional de Pernambuco – CRPE-PE, com a vista da coberta da Villa Annunciada ao fundo



Fonte: Acervo CEHIBRA/Fundaj (Década de 70)

Com a extinção dos Centros Regionais de Pesquisa Educacional o acervo patrimonial do Centro de Pernambuco é transferido para o IJNPS. A criação do campus Anísio Teixeira decorre da incorporação à instituição desse legado patrimonial. O instituto, em 1975, faz sua primeira reforma no imóvel para adaptação às suas necessidades de funcionamento como instituição de pesquisa (Figuras 90 e 91).

Figura 90: Obras do IJNPS no edifício do CRPE-PE (1975)



Fonte: Acervo CEHIBRA/Fundaj (1975)

Figura 91: Conclusão das obras do IJNPS no edifício do CRPE-PE (1975)



Fonte: Acervo CEHIBRA/Fundaj (1975)

É neste cenário que Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco irão projetar a ampliação do IJNPS, em Apipucos, ao lado da Villa Anunciada e do CRPE-PE, em 1975. Obra que foi posteriormente denominada de Edifício Antiógenes Chaves.

4.4 Edifício Antiógenes Chaves

Marco social e funcional

Logo após a trágica cheia do Rio Capibaribe ocorrida em Recife no ano de 1975, o IJNPS, que sofreu significativamente com o alagamento de seu campus em Casa Forte, contrata a Construtora A.C. Cruz para execução das obras em Apipucos para abrigar a Divisão de Microfilmagem, a Divisão de Editoração, o Depósito de Publicidade e o Centro de Processamento de Dados que encontravam-se instalados à mesma altura do solo e subsolo em Casa Forte e que, diante da possibilidade de novas enchentes, deveriam ser abrigados em local seguro.⁶²

Segundo Ênio Eskinazi, os arquitetos foram contratados diretamente pela construtora A. C. Cruz, empresa que, como vimos, havia sido responsável pela execução da segunda etapa das obras do Edifício José Bonifácio.⁶³

⁶² Boletim de gestão da Fundaj, 1974 e Projeto Legal

⁶³ Entrevista com Ênio Eskinazi, em 12 de maio de 2023. Isso explica o fato de não termos encontrado nos arquivos da Fundação Joaquim Nabuco nenhum documento de vínculo profissional com os arquitetos, diferentemente dos demais trabalhos executados por Wandenkolk Tinoco para a instituição, dos quais encontramos os respectivos contratos de trabalho.

Antes de analisarmos o projeto cabem aqui algumas considerações sobre a parceria e amizade entre Wandenkolk Tinoco e Ênio Eskinazi. A importância do arquiteto e professor Ênio Eskinazi na formação de Wandenkolk Tinoco é reconhecida pelo próprio arquiteto. Quando, em um depoimento para alunos, ao se referir aos seus mestres Acácio Borsoi, Delfim Amorim e Oscar Niemeyer, Wandenkolk Tinoco afirma:

Só que um dos mais importantes não foi nenhum desses eloquentes arquitetos, foi apenas de um grande arquiteto, que era na época meu estagiário e me ensinou a ser arquiteto. Esse arquiteto foi Ênio Eskinazi, e Ênio me ensinou uma linha de conduta. Não uma linha de conduta temperamental ou comportamental, mas arquitetural, me ensinou a baixar o avião, trocando em miúdos. Vamos procurar agora, segundo Glauco, e quem tem essa expressão que eu acho belíssima: vamos procurar o brilho da simplicidade,⁶⁴ a beleza maior está no brilho da simplicidade. Então eu devo a Ênio, e não faço questão de transferir para ele mais da metade dos elogios que você fez a mim. Porque se não fosse ele eu teria uma outra arquitetura que talvez não tivesse a expressão que você hoje decantou na sua belíssima fala. Fonte: arquitetura in locu Facebook, 2023.⁶⁵

Além desse reconhecimento da importância de Ênio Eskinazi na obra de Wandenkolk Tinoco, a participação de Ênio Eskinazi na formulação do projeto para o IJNPS em Apipucos foi fundamental. A compreensão sobre o problema da inserção de um novo edifício em um sítio ocupado com obras de valor histórico-cultural, com estilos e momentos diversos, e conseqüentemente a preocupação com a implantação do novo volume no sítio e a formulação do partido arquitetônico, ficam claros em seu depoimento sobre esta obra.⁶⁶

Cabe aqui relatar um fato bastante significativo em relação ao projeto e a sua compreensão por parte da construtora. As condições peculiares para a elaboração do projeto com a Construtora A.C. Cruz, contratando diretamente os arquitetos, levou, depois do projeto elaborado, a um impasse entre o contratante e o contratado. Segundo Eskinazi, a construtora, ao receber o projeto, achou que o edifício não “aparecia”, ou seja, era muito singelo, sem destaque no contexto, sem expressão.

A obra anterior do Edifício José Bonifácio, concluída em 1972 pela construtora, tinha uma expressão autônoma e fazia um contraponto afirmativo com o preexistente,

⁶⁴ O arquiteto Glauco Campelo publicou um livro denominado “O brilho da Simplicidade: dois estudos sobre a arquitetura religiosa no Brasil colonial”, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

⁶⁵ Endereço: (<https://www.facebook.com/arquiteturainlocu/videos/%C3%AAnio-eskinazi-por-wandenkolk-tinoco>). Acesso: 28 de maio de 2023.

⁶⁶ Entrevista com Ênio Eskinazi, em 12 de maio de 2023.

o que não deixava de representar um mérito e exemplo de uma obra executada pela Construtora A.C. Cruz para o poder público. No projeto para Apipucos a concepção da arquitetura foi outra, muito modesta em relação ao entorno natural e construído. A construtora questionou a proposta do projeto, pois não via a expressão plástica que merecesse a importância dada à instituição contratante. Para a construtora a obra era demasiadamente simples, talvez não entendendo o “brilho da simplicidade” a que Wandenkolk Tinoco tinha se referido em seu comentário sobre Ênio Eskinazi.

Diante do impasse, os interessados recorreram ao diretor da instituição para decidir a questão, que, por sua vez, solicitou aos técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para opinar sobre o assunto. Esta revelação por parte de Eskinazi tem uma grande importância para nossa pesquisa. Primeiro porque demonstra o reconhecimento por parte do IJNPS da importância do sítio em questão como patrimônio cultural e sua preocupação com a futura obra, quando recorre ao IPHAN para arbitrar sobre o impasse. Segundo, porque deixa claro que o tema discutido pelos técnicos das instituições envolvidas naquela época é o mesmo que estamos abordando agora em nossa pesquisa, ou seja, o tema específico de intervenção de novas edificações em sítios históricos.

Ênio Eskinazi afirma que a decisão foi tomada com os técnicos da instituição federal concordando com o projeto, reconhecendo a qualidade da proposta e afirmando que, caso não fosse aquele projeto a ser executado, não haveria financiamento da obra.⁶⁷ Dessa forma, a obra foi construída e inaugurada no ano seguinte, em 1976.⁶⁸

Condições Ambientais e Controle Físico

O sítio onde se encontra o campus Anísio Teixeira possui uma topografia levemente acidentada, em encosta de morro, com uma inclinação de aproximadamente 10% ao longo de dois terços da profundidade do lote e maior

⁶⁷ Entrevista com Ênio Eskinazi. Consultamos o IPHAN sobre uma possível documentação sobre o referido pedido de consulta, porém, como o bem não era e como ainda hoje não é tombado pelo órgão, não conseguimos até o momento localizar essa documentação. Quanto aos arquivos da Fundaj, infelizmente nem todos os documentos administrativos estão acessíveis. A questão do financiamento da obra também ficou em aberto, mas sabemos que tanto o IJNPS como IPHAN eram vinculados ao mesmo Ministério da Educação e Cultura (MEC).

⁶⁸ Relatório de gestão “Relatório 76”, acervo CEHIBRA-Fundaj.

declividade na parte posterior. A obra do CRPE do Recife planejou o terreno na área posterior, criando um terraço ajardinado na cota de 4,00m acima da cota da Villa Annunciada. Conseqüentemente, no trecho onde seria implantado o Edifício Antiógenes Chaves, no alinhamento com o auditório, a topografia resultou em um desnível acentuado (Figura 73). A parte frontal da gleba, onde situa-se a Villa Annunciada, manteve-se com a leve inclinação do terreno natural.

O regime de ventos e carta solar já foram apresentados no estudo do Edifício José Bonifácio e os dados são os mesmos do campus Gilberto Freyre, em Casa Forte, bairro vizinho a Apipucos. A edificação, desde sua concepção, foi pensada para ter o uso do sistema de ar-condicionado centralizado em todas as atividades e principalmente no setor de processamento de dados, cujos equipamentos exigem refrigeração constante. Os ambientes externos às salas de trabalho, as circulações e a recepção/estar ficaram integrados aos espaços externos com um jardim ao longo da edificação. Os arquitetos recorrem às estratégias de controle e amenização climática passiva, com uso dos filtros como a parede em elementos vazados, com volumes das áreas de trabalho sombreados, além de teto jardim, que funciona como um comutador na redução do calor incidente sobre as lajes. Essas soluções nos remetem, inevitavelmente, ao Roteiro para Construir no Nordeste, de Armando Holanda (1976).

O sítio ainda hoje possui uma densa vegetação que contribui para a eficiência do sistema de controle ambiental. É amparado por legislação especial de proteção das espécies vegetais por estar classificado como Imóvel de Proteção de Área Verde (IPAV)⁶⁹, além de ser uma área integrada à Zona Especial de Patrimônio Histórico-Cultural (ZEPH) de Apipucos, pela Lei de Uso e Ocupação do Solo da Cidade do Recife, desde 1996 (Figura 92).

Os arquitetos distribuíram o programa funcional em dois setores independentes e divididos pelo vão central da recepção e estar, aberto para o público e com acesso

⁶⁹ O Imóvel de Proteção de Área Verde (IPAV) é uma das categorias de Unidades Protegidas do Recife integrante da arborização urbana que foi criada pela Lei de Uso e Ocupação do Solo da Cidade do Recife-LUOS (Lei Municipal nº 16.176/1996) e por leis posteriores. A legislação referente aos IPAVs foi alterada no Plano Diretor da Cidade do Recife (Lei Municipal nº 17.511/2008) que o enquadró como Unidade de Equilíbrio Ambiental e no Sistema Municipal de Unidades Protegidas (SMUP) (Lei Municipal nº 18.014/2014). Por ser o IPAV um patrimônio ambiental, o poder público e a população devem preservar no mínimo 70% da área verde cadastrada. Atualmente existem 98 IPAV com a função de manter e conectar os espaços vegetados na malha urbana, amenizar o clima local e constituir refúgio para a fauna, possibilitando assim o bem-estar da coletividade e o equilíbrio ecológico da cidade. Fonte: [Imoveis de Proteção de Área Verde | Licenciamento Ambiental \(recife.pe.gov.br\)](http://Imoveis.de.Protecao.de.Area.Verde.Licenciamento.Ambiental.recife.pe.gov.br). Acesso em: 09 de maio de 2023

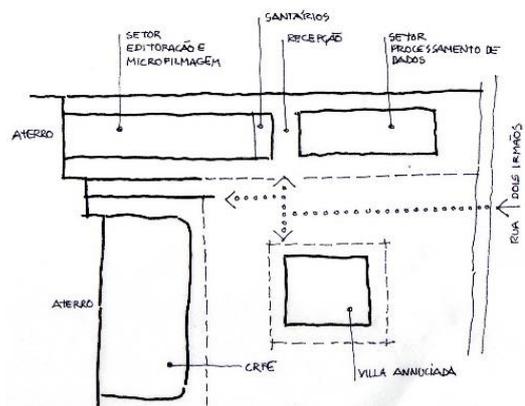
direto do exterior (Figura 93). Em um setor ficaram concentradas todas as atividades de processamento de dados, que atendia tanto às demandas da própria instituição como à prestação de serviços para outras empresas. No outro setor ficaram as divisões de microfilmagem e editoração com todo o programa técnico especializado. Dentro deste setor, as atividades que não precisavam de iluminação natural, as salas escuras, foram posicionadas na área posterior da edificação onde havia o aterro do CRPE. Com exceção desses ambientes, a divisão dos espaços proposta pelos arquitetos, dentro de cada setor, era com divisórias baixas e removíveis, de modo a deixar visível a extensa laje plana da coberta com vigas invertidas.

Figura 92: Imagem atual do terreno com a massa de vegetação



Fonte: [www.https://esigportal2.recife.pe.gov.br](https://esigportal2.recife.pe.gov.br).
Acesso em: 08 de junho de 2023

Figura 93: Zoneamento dos usos e articulação funcional com o pré-existente.



Fonte: Esboço do autor.

O arquiteto Luiz Acioli planejou o acesso ao CRPE em pedra apicoada, posicionado à direita da entrada da Villa Anunciada, no lado oposto ao novo edifício projetado por ele, de modo a promover um gradual percurso de aproximação com a nova edificação, inicialmente encoberta pelo edifício novecentista. Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco aproveitaram esse acesso já consolidado e incorporaram-no ao projeto, conectando ao conjunto já edificado do CRPE e à Villa Anunciada, evitando o acesso direto da rua. Essa organização dos fluxos de pedestre dentro do terreno é obtida com o nivelamento da soleira da nova edificação com a cota de piso da varanda da Villa Anunciada, cuja articulação com o auditório do CRPE já havia sido resolvida com no projeto de Luis Acioli (Figura 94).

Figura 94: Acesso ao conjunto com o Ed. Antiógenes Chaves à direita (por trás da vegetação), a Villa Annunciada à esquerda e o CRPE ao fundo.



Fonte: Foto do autor

O Edifício e o Sítio, massas, espaços e superfícies

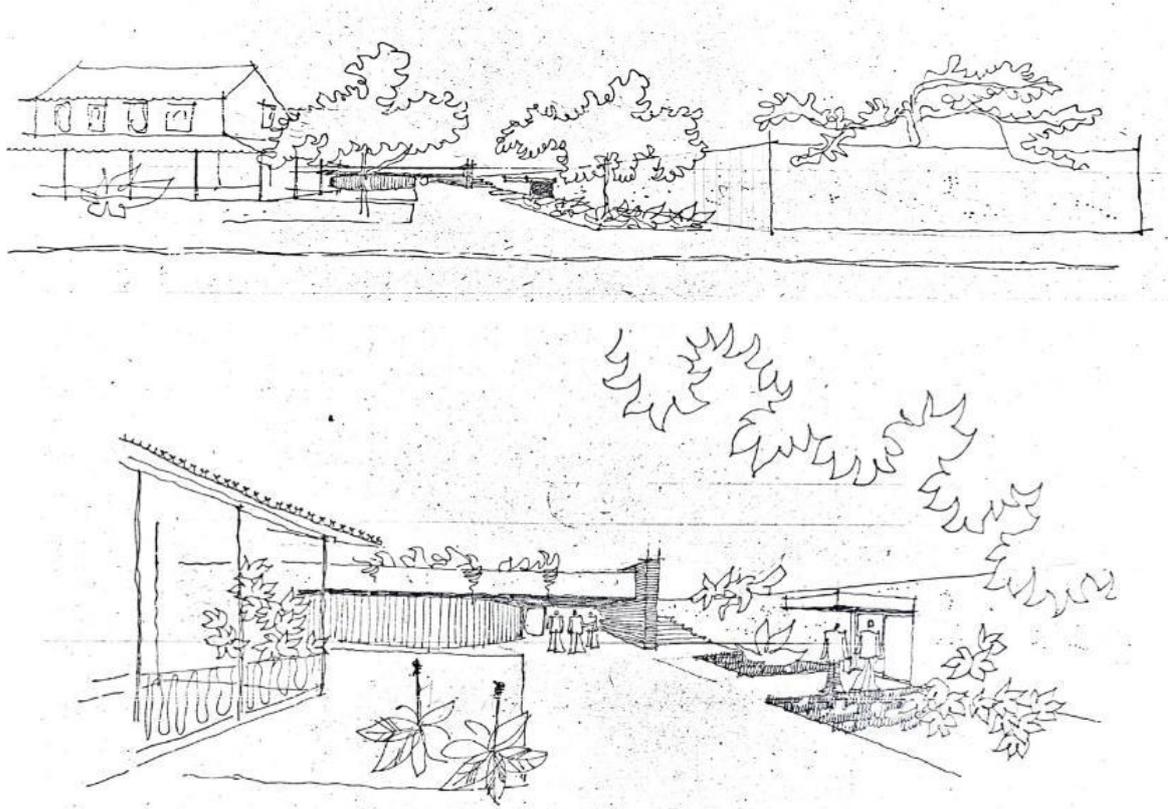
Construir em um sítio com tal singularidade exigiu dos arquitetos um cuidado com a inserção de uma nova construção. Ênio Eskinazi, em seu depoimento, reporta-se ao momento dos primeiros estudos para a tomada de decisão da implantação do edifício e da definição do partido. O arquiteto se pergunta como poderia construir aqui em meio a essa “preciosidade, a essa joia?”, referindo-se à Villa Annunciada e à expressiva obra moderna. Ênio Eskinazi diz: “construir aqui não pode, não pode, como fazer isso?”⁷⁰. Segundo o arquiteto, a forma de resolver essa equação era não construir um volume: “*Não adianta trabalhar um volume aqui, uns espaços, que está errado*”. Construir um volume significava adicionar ao sítio uma massa com superfícies, aberturas, texturas, ritmo, todos os elementos perceptivos que configuram uma construção e que perturbariam a expressão dos demais. A solução, então, dada pelos arquitetos, foi: “*O que a gente pode fazer para preservar isso tudo é esse muro vir para cá, para quando muito diminuir a distância entre os dois*”, referindo-se ao septo proposto no projeto entre as duas construções, ou seja, construir um “*muro*”, um plano, uma superfície, um elemento que neutralizasse a intervenção. O conceito foi propor o mínimo possível, uma construção “*neutra*”, palavra usada pelo arquiteto, mesmo que

⁷⁰ Entrevista concedida por Ênio Eskinazi, em 12 de maio de 2023.

com isso a construção desse elemento-superfície reduzisse a largura do terreno. “*Construir um muro e um buraco*”, diz o arquiteto. Quer dizer: edificar uma superfície delimitadora entre o espaço interno e externo e uma abertura para acessá-lo. O conceito foi dispor os elementos básicos e minimamente necessários para configurar um espaço em uma linguagem arquitetônica respeitosa.

A leitura e compreensão do sítio estão expressos nos desenhos em perspectiva do anteprojeto (Figura 95) e revelam essa preocupação com as condições naturais e construídas. A representação graficamente dos três elementos construídos, o edifício moderno, o chalé novecentista, a proposta e a natureza a partir da perspectiva da Rua Dois Irmãos, demonstra o cuidado dos arquitetos com as relações formais entre as partes do conjunto, a cidade e a natureza. O desenho é a expressão dessa preocupação, é uma tentativa de representar seus elementos significantes, um instrumento de análise das relações da nova construção com os dados concretos da realidade.

Figura 95: Esboços em perspectiva do espaço externo, autoria de Ênio Eskinazi (1975). O primeiro esboço tem a vista a partir da Rua Dois Irmãos; o segundo, no interior do terreno, aproxima-se dos três edifícios.



Fonte: Arquivo Administrativo/Fundaj.

O segundo aspecto do projeto, que o arquiteto coloca como definidor do partido, é a existência de um desnível no terreno, no alinhamento com o auditório do CRPE. A partir dessa condição topográfica é proposta uma extensão do teto-jardim existente no auditório sobre o teto da nova edificação, de maneira a dar continuidade às superfícies verdes e integrar a edificação ao sítio.

Além da questão de como inserir uma edificação em um sítio histórico, o arquiteto, em seu depoimento, refere-se ao caráter do programa. Nas palavras de Ênio Eskinazi, a Villa Annunciada foi construída para ser uma residência, avarandada, aberta para o exterior, enquanto que o programa da edificação nova é de guarda de um acervo, com um outro caráter, e por isso foi adotado o partido de uma caixa fechada, voltada para dentro. Uma caixa que guarda um acervo e o protege. A fachada cega voltada para a Rua Dois Irmãos também atende a essa condição de compor uma caixa fechada (Figura 96).

A implantação da edificação à direita da Villa Annunciada no limite leste do lote, juntamente com o tratamento dado à fachada voltada para esse edifício histórico, levamos a interpretar que a nova edificação foi construída em um lote à parte, distinto do terreno do chalé do século XIX. Vimos que havia nesse local um outro lote com uma edificação e que foi lembrado ao terreno da Villa Annunciada. Segundo depoimento de Eskinazi, quando da encomenda do trabalho, o terreno era único e não havia construção no local⁷¹.

Figura 96: Fachada cega do Edifício Antiógenes Chaves visto da Rua Dois Irmãos, com o arruado de Apipucos à direita e a Villa Annunciada, à esquerda.



Fonte: Foto do autor

⁷¹ Entrevista com Ênio Eskinazi. Em relação ao terreno, curiosamente, trata-se de um antigo lote de número 96, onde havia uma residência térrea, adquirida pela INEP, em 1961 e posteriormente lembrado ao terreno da Villa Annunciada. Fonte: Acervo da Procuradoria da Fundaj

A maneira como a edificação foi implantada em relação às outras duas edificações existentes é antagônica e faz um deslocamento fundamental em relação às suas inserções no lote. Nestor Goulart Reis (1983), ao analisar as relações de interdependência entre arquitetura e lote urbano, afirma: “Em cada época, a arquitetura é produzida e utilizada de modo diverso, relacionando-se de uma forma característica com a estrutura urbana em que se instala” (Reis, 1983, p. 154).

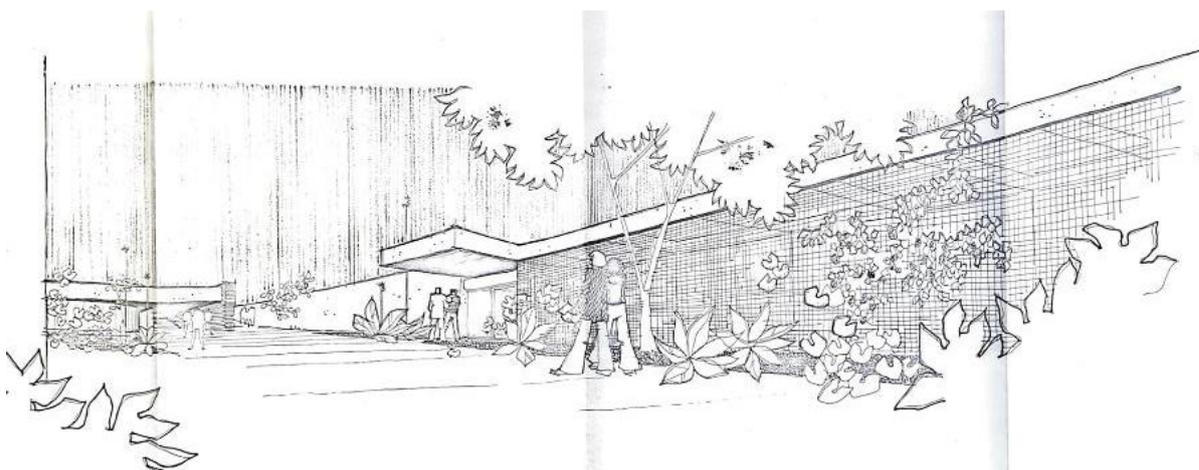
Sabemos que o sítio em estudo possui características urbanas e arquitetônicas que remetem a dois momentos da evolução da arquitetura e urbanismo no Brasil: a ampla e generosa gleba do terreno do campus da Fundaj e o povoado vizinho, com lotes estreitos e compridos. Na gleba do campus, a Villa Anunciada é implantada solta no lote, fruto das ocupações do final do século XIX e XX, enquanto o CRPE do Recife, projetado por Acioli em 1960, também é solto no lote, apesar de pertencer a um outro momento da história da arquitetura e do urbanismo.

O Edif. Antiógenes Chaves, por sua vez, ocupa integralmente um suposto lote, filiando-se ao modelo urbano colonial, do qual é adjacente. Essa implantação aparta completamente a nova edificação das preexistentes de maneira que não é percebida como uma construção isolada no terreno, como são o chalé e a obra moderna do CRPE. Os arquitetos evitam a solução de sobrepor uma figura sobre o fundo do espaço contínuo. Decidem não construir um volume, como afirmou Ênio Eskinazi, quando descreve o partido adotado, mas, sim, uma superfície.

Os arquitetos procuram separar o novo elemento da preexistência, de maneira a enfraquecer as possíveis relações entre as massas. Norberg-Schulz afirma que “*um grupo que se forma ao ordenar um conjunto de elementos-massa por meio da proximidade tem um grau relativamente baixo de articulação*” (Norberg-Schulz, 2008, p. 95, tradução do autor). No nosso caso, além de reduzir a proximidade os arquitetos interpõem um “muro”, uma superfície, o que dilui ainda mais a percepção da massa construída. Ainda Norberg-Schulz esclarece este recurso: “*Um elemento-massa se caracteriza por sua orientação: visto desde um ângulo oblíquo mantém sua massividade, frontalmente, sem dúvida, fica reduzido a uma superfície*” (Norberg-Schulz, 2008, p. 92, tradução do autor), como foi exposto no capítulo 2. O autor afirma que, a depender das relações entre as peças, o elemento-superfície pode assumir o protagonismo da composição e expressar a totalidade da obra. Ao contrário do Edifício José Bonifácio, que se apresenta como uma massa construída, o Edifício Antiógenes Chaves se mostra como uma superfície. O aspecto externo da construção

é de uma superfície contínua, sem massa, sem ritmo, sem modulação. Apenas uma marquise se projeta sobre esse plano e anuncia o acesso à edificação, onde uma abertura recebe um tratamento distinto, em um portal em chapa de aço na cor preta, recortada por um vitral com motivos orgânicos, desenhado por Betânia Brendle.⁷² É este conjunto que configura a estrutura perceptiva da edificação, que comporta a pregnância da totalidade arquitetônica (Figura 97).

Figura 97: Esboços em perspectiva do espaço externo, autoria Ênio Eskinazi (1975), mostrando a fachada voltada para a Villa Annunciada.



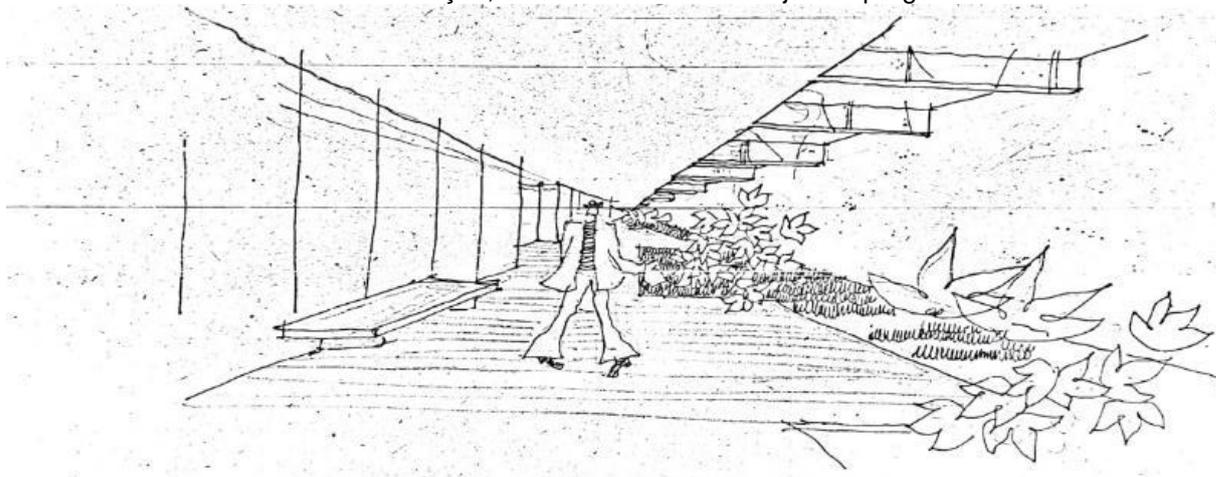
Fonte: Arquivo Administrativo/Fundaj.

Apenas ao transpormos este limite da superfície, ao adentramos no espaço interno, é que a massa construída se revela. Na verdade, o que se mostrava no exterior era um “envelope”, pois o volume construído propriamente dito consiste em dois prismas de base retangular, recuados 3,50m desse envelope externo, modulados a 4,00m no sentido longitudinal, um medindo 32,00 X 9,00m e o outro 40,00 x 9,00, separados pela recepção/estar. Ao longo do vazio entre o volume interno e a

⁷² Betânia Brendle, arquiteta (UFPE, 1976), Professora Associada do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFS (Universidade Federal de Sergipe, Aposentada em 2017), PhD em Desenho Urbano (Joint Centre for Urban Design, Oxford Brookes University, 1994) e Pós-Doutorado na Technische Universität Dresden (Institut für Baugeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege, 2015) com Bolsa CAPES, onde desenvolveu a pesquisa - A Teoria de Restauração de Cesare Brandi aplicada na Arquitetura: o Neues Museum Berlin. Tem especialização em Restauração de Monumentos Históricos e Revitalização de Centros Históricos pelo PNUD-Unesco/Peru (1980) e em Architectural Conservation pelo ICCROM-Roma (1987). Tem experiência docente e de pesquisa em Teoria e Prática da Restauração, Inserção da Nova Arquitetura na Preexistência Patrimonial, Intervenção e Proteção de Sítios Arqueológicos, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e Educação Patrimonial. Desenvolve pesquisa sobre Cesare Brandi e a Arquitetura. Reside em Lübeck, Alemanha. Fonte: <https://buscatextual.cnpq.br>. Acesso em: 10 de agosto de 2023.

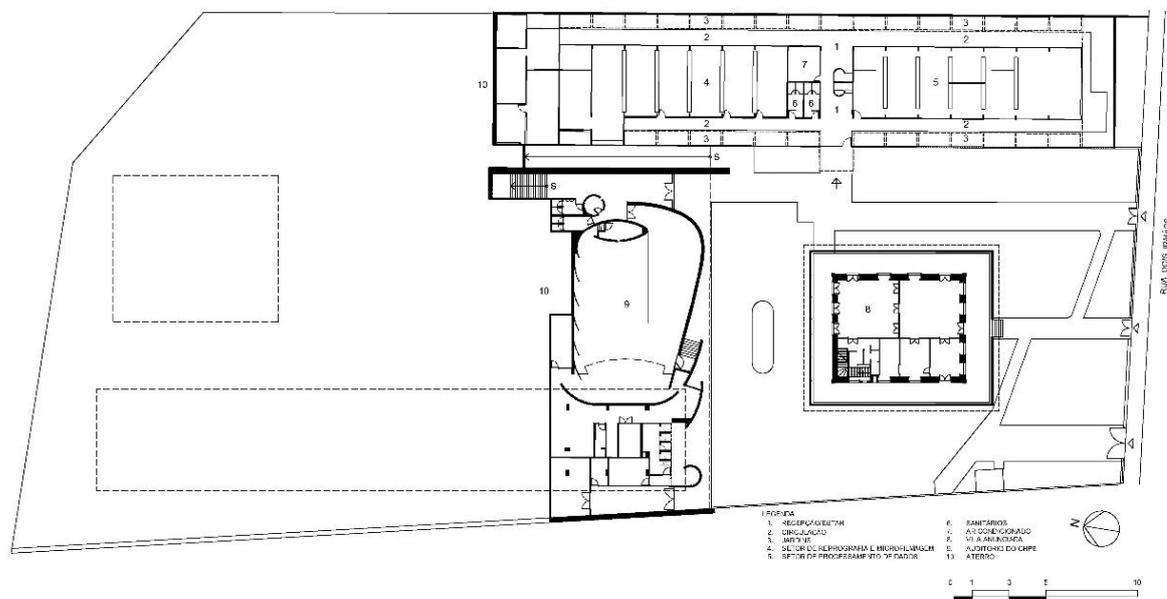
superfície da fachada, com 3,50m de largura, desenvolve-se a circulação coberta com 1,50m de largura e em 2,00m uma faixa de jardim pergolado (Figuras 99, 100, 101 e 102).

Figura 98: Esboços em perspectiva do espaço interno, de autoria de Ênio Eskinazi (1975), mostrando a circulação, o volume das salas e o jardim pergolado.



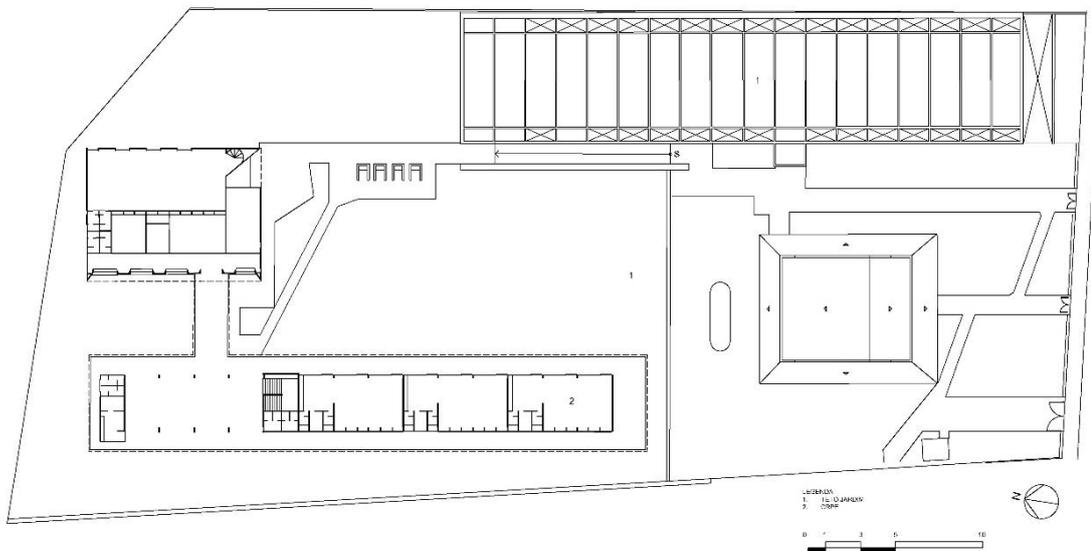
Fonte: Arquivo Administrativo/Fundaj.

Figura 99: Planta baixa do Edif. Antiógenes Chaves, dos Arquitetos Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco (1974), com a Villa Anunciada e o auditório do CRPE.



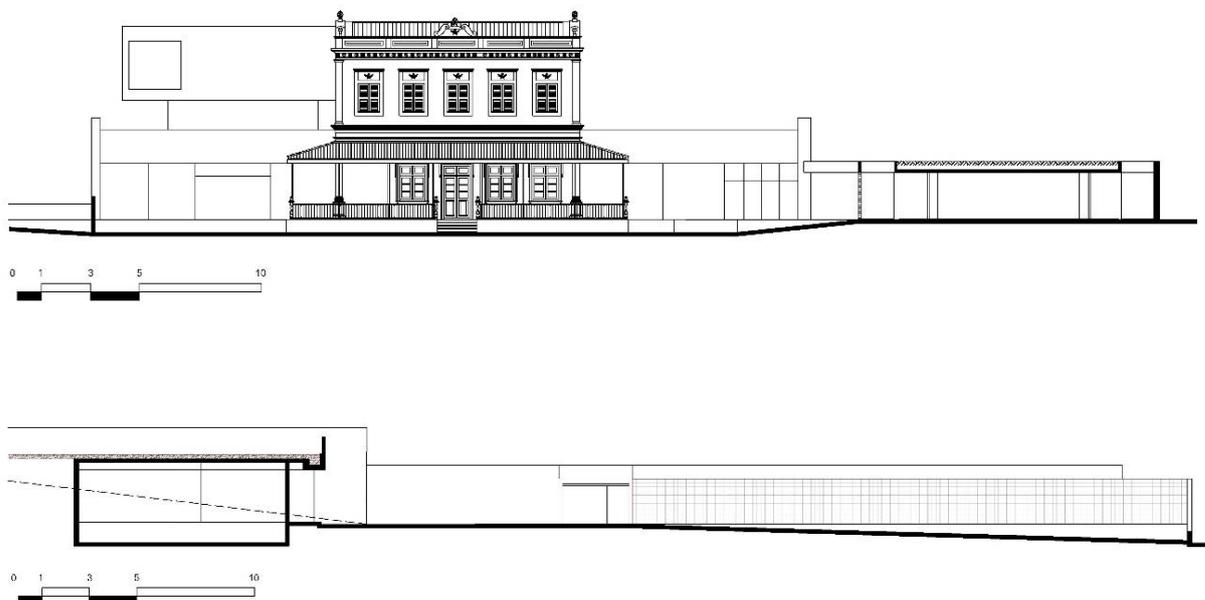
Fonte: Acervo COPLANF/Fundaj

Figura 100: Planta de cobertura do Edif. Antiógenes Chaves, dos Arquitetos Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco (1974), com a cobertura da Villa Annunciada e salas de aula do CRPE.



Fonte: Acervo COPLANF/Fundaj

Figura 101: Corte transversal no Edifício Antiógenes Chaves com vista das fachadas sul da Villa Annunciada e do CRPE; e corte transversal no auditório do CRPE com vista da fachada oeste do Edifício Antiógenes Chaves.



Fonte: Acervo COPLANF/Fundaj

Figura 102: Vistas externas da obra recém-concluída (1976) e vistas da edificação na atualidade.



Fonte: Acervo CEHIBRA/Fundaj (p&b) e fotografias do autor (a cores)

As duas fachadas visíveis do espaço externo estão desprendidas do corpo construído da edificação. São tratadas completamente livres das imposições do ritmo estrutural, dos espaços internos, do uso e das necessidades de iluminação e ventilação de cada ambiente, e resultam, na verdade, em uma resposta às demandas tanto da cidade como da Villa Anunciada e CRPE. As fachadas definem a caixa que

mantém afastado o volume interno construído e fazem a intermediação com o espaço externo e com os elementos da preexistência.

O pano de elementos vazados, elemento característico da Arquitetura Moderna no Nordeste, define o muro divisório do lote.⁷³ A solução proposta por Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco se inspira na solução dada por Glauco Campelo⁷⁴ para o fechamento da fachada do escritório de obras da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE)⁷⁵.

A solução em um “véu de elemento vazado” evidencia o conceito do projeto de minimizar o impacto da nova construção sobre o preexistente, deixando entrever o novo edifício. O fato de ocultar a visão das sequências de portas e janelas internas da nova edificação, proporcionando um fundo contínuo, mantém o conceito primeiro da edificação histórica como figura isolada no espaço (Figura 88). A abertura desse véu é realizada apenas por um “buraco”, como diz o próprio arquiteto em seu depoimento.

Figura 103: Vista do acesso projetado por Luiz Acioli com o Edifício Antiógenes Chaves à esquerda.



Fonte: Fotografias do autor (2023)

⁷³ O elemento vazado foi usado frequentemente pelos mestres desde Luis Nunes, Delfim Amorim, Acácio Gil Borsoi e as gerações seguintes. Armando Holanda (1970) preconizava: “Combinemos as paredes compactas com os panos vazados, para que filtrem a luz e deixem a brisa penetrar” (Holanda, 1976, p. 19). Também chamado genericamente de cobogó, invenção patentada.

⁷⁴ O arquiteto Glauco Campelo e equipe elaboraram, em 1969, o anteprojeto para a sede da SUDENE. Nesta ocasião, projetaram para o terreno, onde seria construída a obra, o escritório de projeto descrito por Ênio Eskinazi.

⁷⁵ Ênio Eskinazi era estagiário de arquitetura nesse escritório técnico da SUDENE e durante nossa entrevista faz um esboço do corte transversal, enquanto descreve a solução com dois septos externos, nesse caso, com uma composição em tijolos furados assentados de topo, e uma cobertura em telha calhetão recuada desses septos, sem esquadria alguma, completamente aberta para o exterior e sem o pergolado.

A fachada frontal, a da Rua Dois Irmãos, é um simples plano retangular cego, sem aberturas, em alvenaria rebocada. Essa fachada, na verdade, é apenas um muro divisório alto, pois a edificação propriamente dita está recuada a 8,00m de distância. Os arquitetos não compõem essa divisa frontal do lote com uma mureta baixa e gradil, como no seu vizinho à esquerda, a Villa Annunciada, podendo deixar à vista a volumetria do novo edifício. Eles não procuram a transparência e fluidez entre o espaço público da rua e o espaço privado do lote, como fizeram em outros projetos na cidade, valorizando a perspectiva do volume e a transparência com o espaço público. Neste caso, a sensibilidade dos arquitetos e os requisitos do programa demandaram uma solução fechada e opaca.

Ênio Eskinazi explica que a fachada está recuada do alinhamento da quadra por duas razões: primeiro, como uma preocupação dos arquitetos em amenizar o impacto sobre o transeunte de um muro alto no limite do lote, antepondo-se um recuo com uma massa de vegetação; segundo, para que as linhas da edificação não somassem com a composição existente do casario, com a “linha do casario”, como diz o arquiteto, nem tampouco, com o muro baixo com gradil da Villa Annunciada. O propósito é interromper deliberadamente uma possível continuidade entre as edificações e com isso delimitar a temporalidade da obra (Figura 96 e 104).

Figura 104: Foto da obra ainda sem a construção do muro frontal recuado do alinhamento da rua.



Fonte: Acervo CEHIBRA/Fundaj

Nas fachadas internas ao edifício, nos corredores da edificação, os arquitetos usam panos de cerâmica azul, interrompidos apenas pelas aberturas das janelas e portas e pelas colunas da modulação estrutural, ambos pintados de branco. O piso das circulações, originalmente em tijoleira vermelha, foi substituído por ardósia em uma reforma ocorrida na década de 80. O ritmo e a cor, que na fachada externa eram ausentes e monocromáticos, aqui adquirem vigor em tons de azul marinho da cerâmica, vermelho da telha do piso, branco das portas, verde do jardim e azul do recorte do céu (Figura 105).

Figura 105: Vista interna do Edifício Antiógenes Chaves

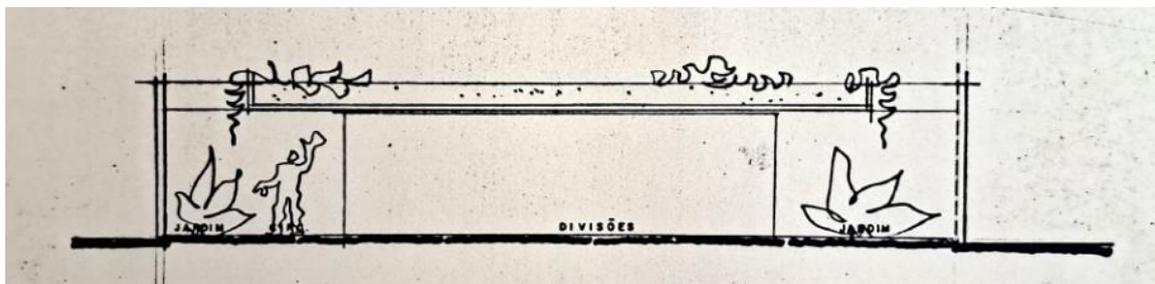


Fonte: Fotografias do autor

Sistemas técnicos

A estrutura em colunas, vigas e lajes de concreto define o espaço arquitetônico. As poucas divisórias em alvenaria são usadas para definição dos elementos fixos da composição, como os sanitários e os ambientes próximos a parte aterrada da edificação. A justaposição do sistema estrutural em esqueleto de colunas e vigas é consoante com a concepção espacial e revela a preocupação do arquiteto em estabelecer a relação intrínseca entre espaço, forma e estrutura. A viga estrutural transversal modulada a 4,00m cruza a faixa de jardins no sentido de emoldurá-los e definir a extensão do espaço interno. Neste trecho, o balanço estrutural é utilizado tanto para reduzir o vão central e contrabalançar os esforços do momento fletor como também para liberar a fachada de qualquer elemento que imponha algum ritmo. O vão livre interno, entre as colunas, abriga as funções flexíveis do programa arquitetônico, distribuído por divisórias removíveis (Figura 106).

Figura 106: Corte transversal Edifício Antiógenes Chaves, de Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco (1975) e fotografias da obra com a estrutura em concreto concluída (1975/76).



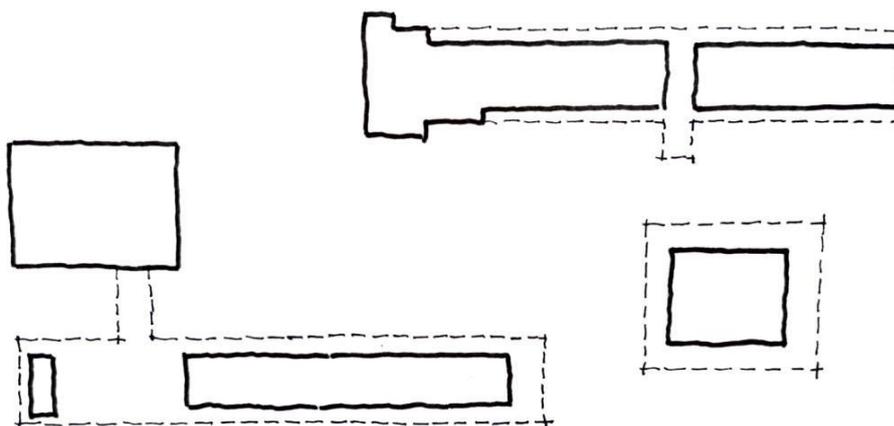
Fonte: Desenho Acervo Adiministrativo/Fundaj e fotografias CEHIBRA/Fundaj

Edifícios Alpendrados e Tetos-Jardins

Os alpendres estão presentes nas três edificações existentes no sítio. A geometria das plantas térreas do bloco das salas de aula do Edifício do Centro Regional de Pesquisa Educacional (CRPE) e do Edifício Antiógenes Chaves são semelhantes, são retângulos alongados contornados em seu perímetro por uma faixa de sombra, os alpendres. A mesma solução ocorre com a Villa Anunciada, com mudança apenas na figura geométrica que se aproxima de um quadrado e dos materiais e técnicas construtivas (Figura 92). Essa solução, cujo modelo se configura como uma casa avarandada, ou alpendrada, repete-se ao longo do tempo nas três edificações, tanto no século XIX como nos dois momentos da arquitetura moderna e representa uma persistente solução de conforto ambiental e de abrigo da dinâmica das relações sociais. No projeto de Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco, a articulação funcional entre eles se dá por esses terraços. No entanto, ao contrário dos edifícios da Villa Anunciada e do CRPE, cujas varandas funcionam como um espaço de

intermediação entre o interior e o exterior, o público e o privado, de onde se tem o contato com a natureza, no projeto de Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco essas varandas são, contraditoriamente, voltadas para o interior e criam um ambiente de conforto e iluminação, porém contidos no seu espaço interno pelo véu de elementos vazados (Figuras 107 e 108).

Figura 107: Alpendres nas três obras do campus de Apipucos



Fonte: Esboço do autor

Figura 108: Imagens dos alpendres nas três obras do sítio.



Fonte: Primeira e terceira fotografias do autor e a segunda de Amanda Guerra.

Outro elemento de articulação e continuidade entre as edificações modernas é o teto-jardim. Além de ser um elemento do repertório da arquitetura moderna presente nos dois edifícios, é de fundamental importância para a manutenção da massa verde característica do sítio. No projeto de Luiz Acioli, o jardim, que é o teto do auditório, é

de uso comum e recreativo das salas de aula, enquanto que em Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco o teto-jardim dá continuidade ao jardim projetado por Luiz Acioli.

Ênio Eskinazi diz lançar mão do desnível existente no terreno, entre a cota de implantação da edificação e a cota do jardim superior do Edifício do CRPE, para propor um teto-jardim integrado com o jardim existente na cobertura do auditório do CRPE, diluindo o impacto da edificação em um sítio de valor histórico e natural.

A posição da nova construção, implantada paralelamente ao volume da Villa Anunciada e afastada desta em 12,6m, complementa a intervenção anterior de Luiz Acioli, do volume do auditório do CRPE-PE, segundo Nascimento:

Continuidades e Rupturas

A proposta de intervenção do Edifício Antiógenes Chaves (1974) exprime a preocupação dos arquitetos com o respeito às edificações existentes. O projeto de arquitetura, com um só pavimento, assume um caráter subsidiário em relação à preexistência, tanto com a construção do CRPE (1960) como com a Villa Anunciada, do século XIX. A edificação implanta-se no sítio em segundo plano e não toma para si o protagonismo arquitetônico, é respeitosa e discreta. Apresenta-se como uma obra à parte, independente.

Os arquitetos constroem um muro entre as duas obras, como que as separando; porém, não é um muro cego e opaco, é um muro permeável, que deixa entrever a edificação que há por trás, anunciada por um “motivo”, na categorização de Noberg-Schulz, resultado da fusão da marquise e do vitral. Os arquitetos lançam mão de um discurso mínimo, uma linguagem com economia de meios e apenas o necessário para se definir. “Não pode ser um volume”, essa é a expressão dada por Ênio Eskinazi que melhor define o partido adotado pelos arquitetos.

A imagem pregnante da edificação é uma superfície, criando um “poché”, segundo Gracia (1992), onde os fechamentos, as superfícies limites assumem uma dupla função de contenção do volume proposto e ao mesmo tempo de articulação dos diversos tempos de cada obra, mantendo cada um sua unidade figurativa, como recomenda Campelo (2015).

No Edifício Antiógenes Chaves, como nos outros projetos em estudo, os arquitetos mantêm a distância para o edifício existente, mas há uma mudança radical na maneira de implantar a edificação. A solução do objeto isolado, solto no lote, como

volume a ser contemplado em sua autonomia, é descartada. Na verdade, há uma negação desse tipo de implantação. Os arquitetos diluem o objeto em uma superfície regular e contínua do pano de elementos vazados, como solução para valorizar o edifício histórico, evidenciando-o como figura.

Os arquitetos constroem uma contracenena com as duas preexistências, ora servindo de cenário para a projeção da Villa Annunciada, ora dando continuidade ao jardim do edifício moderno de Luiz Acioli. A nova forma é o resultado de um jogo dialético entre as instâncias históricas e estéticas pois os arquitetos reconhecem, desde o princípio da formulação do partido, o valor histórico desse patrimônio, como referência de uma época que deve ser respeitada, e que, por sua vez, impõe aos arquitetos uma condição para o projeto. É um jogo dialético porque sua forma é fruto de uma síntese elaborada a partir dos atributos das edificações existentes, mediada por uma reflexão fundamentada na preexistência.

A intervenção se aproxima da corrente *crítica-conservativa criativa*, pois gradua as instâncias estéticas e históricas na busca de um equilíbrio entre a nova imagem, expressão da instância estética, que incorpora e respeita à instância histórica expressa na materialidade das edificações existentes. Com essa postura a obra estaria no centro da escala de gradação proposta por Vieira (2022). Mas ao mesmo tempo afirma a contemporaneidade da obra nas expressões da geometria abstrata e uso dos materiais e superfícies do repertório moderno como uma forma relativamente autônoma, o que a faz se aproximar da categoria mais à direita do centro da escala proposta por Vieira (2022), a corrente da conservação integral.

A experiência de projetar o Edifício Antiógenes Chaves no sítio de Apipucos exigiu dos arquitetos uma atenção às condições naturais, topográficas e, principalmente, às edificações existentes que os levaram a questionar a construção de um novo volume nesse sítio. Os arquitetos tomaram um partido o mais discreto possível, reconstruindo, na verdade, a antiga divisa do lote que havia sido desfeita quando o INEP adquiriu e lembrou o terreno. A sensibilidade experimentada para o preexistente foi levada como referência e conhecimento técnico para o próximo projeto que Wandenkolk Tinoco desenvolveria para o IJNPS, três anos depois, no campus de Casa Forte, sede da instituição.

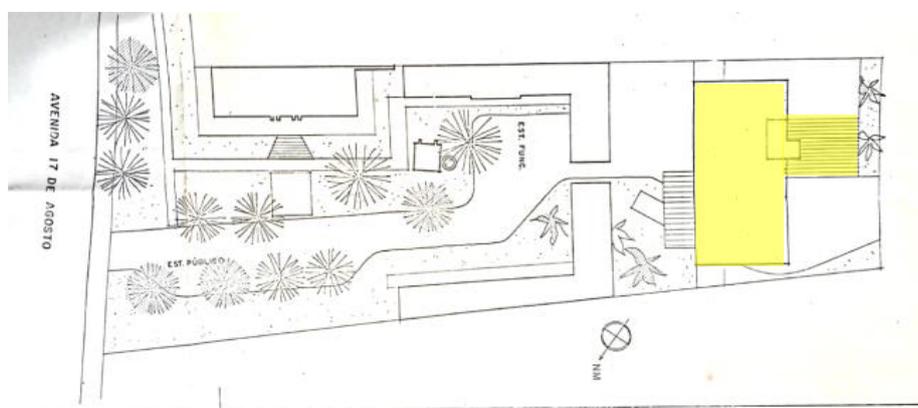
4.5 Edifício Paulo Guerra

Marco Social e Funcional

O Edifício Paulo Guerra foi construído no campus Gilberto Freyre, em Casa Forte, sede da instituição, caracterizado na primeira parte deste capítulo, quando estudamos o Edifício José Bonifácio, inaugurado em 1974.

O Anexo II, como era chamado, foi previsto como ampliação das instalações no campus de Casa Forte. Fernando de Mello Freyre, então Diretor Executivo do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), ao se referir ao “plano de expansão aprovado por esta Autarquia”, em ofício dirigido ao Ministério da Educação e Cultura,⁷⁶ em 1975, encaminha o orçamento básico e o estudo preliminar de arquitetura solicitando recurso para construção do anexo II do Instituto. Esse estudo preliminar, elaborado pelo arquiteto Adolfo Jorge,⁷⁷ em 1975, propunha um edifício com nove pavimentos mais um piso semienterrado, implantado no quintal do Edifício Francisco Ribeiro, solto no lote (Figura 109 e 110). O programa de uso foi elaborado pelo arquiteto em entendimento com o diretor da instituição. O projeto não teve prosseguimento em suas fases subsequentes.⁷⁸

Figura 109: Planta de locação do Estudo Preliminar de Arquitetura (1975) do Anexo II do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social, de autoria do arquiteto Adolfo Jorge, com o volume construído no quintal do terreno do Edifício Francisco Ribeiro, em amarelo.



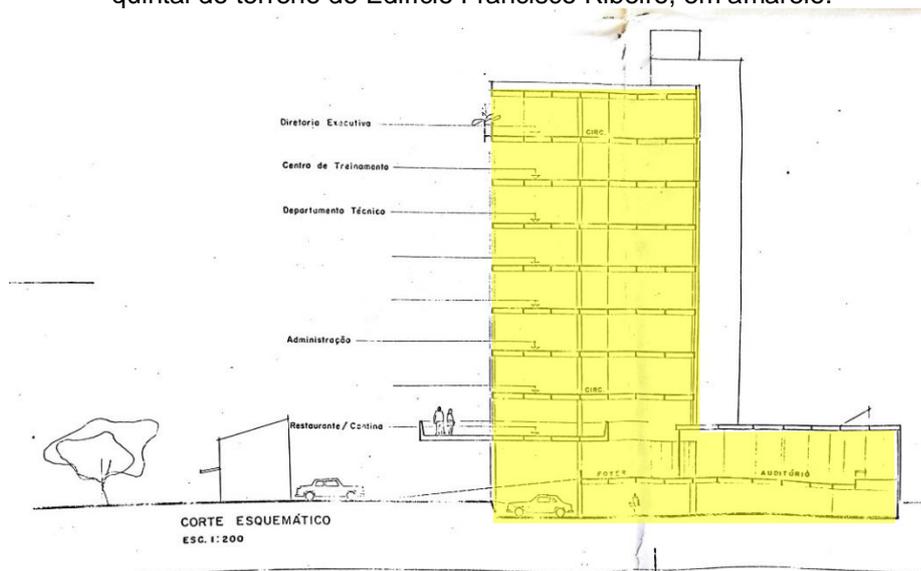
Fonte: Arquivo Administrativo/Fundaj, ditado pelo autor.

⁷⁶ Acervo Central – Fundaj.

⁷⁷ Adolfo Jorge, arquiteto formado em 1970 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Recife. Projetou o Centro de Artes e Comunicação (1972) da UFPE com Reginaldo Esteves. Foi sócio da ADM Arquitetos Associados Ltda, onde projetou diversos equipamentos públicos hospitalares.

⁷⁸ Entrevista com Adolfo Jorge, concedida em 03 de julho de 2023.

Figura 110: Corte do Estudo Preliminar de Arquitetura (1975) do Anexo II do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social, de autoria do arquiteto Adolfo Jorge, com o volume construído no quintal do terreno do Edifício Francisco Ribeiro, em amarelo.



Fonte: Arquivo Administrativo/Fundaj, editado pelo autor.

Em 1978, o Instituto convida os arquitetos e engenheiros Luciano Goes Vieira, Newton Viana Lira, Jorge Martins Junior⁷⁹ e Wandenkolk Walter Tinoco, por meio de um concurso público, para apresentarem as propostas de anteprojeto de arquitetura para o complexo administrativo do IJNPS. A comissão julgadora, composta pelo engenheiro Mário de Oliveira Antônio, os arquitetos Waldecy Fernandes Pinto⁸⁰ e Florismundo Marques Lins Sobrinho e os servidores Fernando Antônio Nunes de Souza e Townly Acceti Rezende, escolhe o anteprojeto de Wandenkolk Tinoco⁸¹. Em 29 de agosto de 1978 o arquiteto foi contratado para desenvolvimento do projeto executivo e detalhamento construtivo do complexo administrativo do IJNPS. Esse projeto foi aprovado na Diretoria Executiva de Controle Urbano (DIRCON) da

⁷⁹ Jorge Martins Junior (1934-2018), arquiteto, foi um dos idealizadores do Gráfico Amador, diretor de Viação e Obras do primeiro governo de Miguel Arraes, secretário de planejamento da Prefeitura do Recife no primeiro governo de Jarbas Vasconcelos, professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Centro de Artes e Comunicação (CAC), da UFPE. Foi autor do projeto da sede da Prefeitura de Recife. Fonte: www.ic.com.br. Acesso em: 12 de julho de 2023

⁸⁰ Waldecy Fernandes Pinto (1931), arquiteto, gradou-se na EBAP, em 1954. Trabalhou no Escritório Técnico da Cidade universitária do Recife- ETCUR. Entre 1955 e 1956 especializou-se em urbanismo no Ministério do Urbanismo e Equipamentos da França, ocupou vários cargos em instituições públicas como a Prefeitura do Recife, onde foi coordenador de projetos e planos urbanísticos da cidade nos períodos de 1968 a 1969 e 1975 a 1979 (Melo, 2022).

⁸¹ Infelizmente, não localizamos a documentação do concurso para sabermos dos parâmetros, condições da disputa e ata da comissão, como também para conhecermos os memoriais e propostas de cada um dos concorrentes.

Prefeitura da Cidade do Recife e revalidado neste órgão por diversas vezes até outubro de 1984⁸², quando se inicia a obra.

No ano seguinte, os jornais noticiaram o lançamento da pedra fundamental do edifício e a homenagem do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social a Paulo Guerra,⁸³ atribuindo seu nome à edificação a ser construída. Quanto à arquitetura, a matéria jornalística registrava: “*Por recomendação do presidente do Instituto Nabuco, serão preservadas todas as árvores existentes no terreno, que ocuparão vazados perfeitamente adequados ao estilo arquitetônico*”⁸⁴ Entendemos que o jornalista ao escrever “ocuparão vazados” refere-se às aberturas na laje proposta no projeto de arquitetura de Wandenkolk Tinoco, como veremos adiante. O jornal ainda descreve o programa de uso da edificação, sendo no pavimento térreo as atividades mais públicas, como anfiteatro, restaurante, lanchonete, apartamento para conferencista e estudante bolsista e gabinete médico; e nos pavimentos superiores os usos administrativos, com um terraço de 25,00m² no primeiro pavimento e 50,00m² no segundo pavimento. Desse programa apenas o gabinete médico não consta no projeto aprovado na Prefeitura do Recife, em 1978.

A obra teve início apenas em 1984, quando o arquiteto é novamente contratado para elaborar o projeto de arquitetura de ampliação do Edifício Paulo Guerra⁸⁵, projeto que foi o construído, cujas modificações comentaremos mais adiante. A primeira parte das obras foi iniciada em 1984 e concluída em 1985, pela Construtora AB Corte Real, que construiu o esqueleto estrutural em concreto⁸⁶. A segunda etapa ficou a cargo da Construtora HECO S.A., durante os anos de 1985 e 1986, e foi responsável pela conclusão da estrutura e execução dos fechamentos verticais, acabamentos e instalações⁸⁷.

O Edifício Paulo Guerra ainda hoje concentra as funções administrativas da instituição, com as salas da presidência, procuradoria, coordenação geral, recursos humanos e assessoria de imprensa. Foram mantidos no pavimento térreo os ambientes de uso mais público como a Sala Calouste Gulbenkian, onde se realizam seminários, cursos e palestras, e o restaurante para o público interno e externo.

⁸² Acervo Diretoria Executiva de Controle Urbano do Recife – DIRCON.

⁸³ Paulo Guerra homenageado com seu nome em edifício. Diário de Pernambuco, 09 de dezembro de 1979.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Acervo do Arquivo Administrativo/Fundaj.

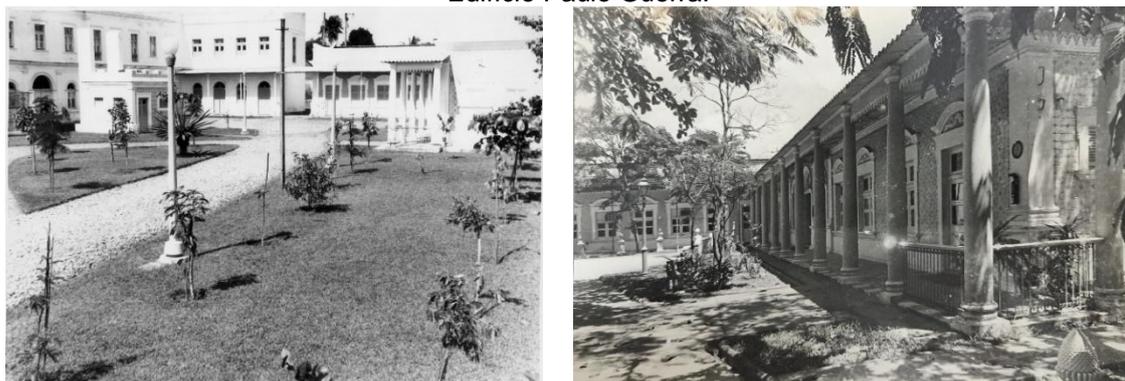
⁸⁶ Entrevista com o engenheiro civil Geraldo da Silva, ex-funcionário da Fundaj.

⁸⁷ *Ibidem*.

Condições Ambientais e Controle Físico

No final da década de 70, os bairros de Casa Forte e Poço da Panela se distinguiam dos demais bairros da cidade por ainda manterem, em algumas áreas, um clima ameno, com ruas arborizadas e grandes quintais com árvores frondosas, consequência do modelo de ocupação do solo de meados do século XIX. Essas qualidades eram muito mais acentuadas no terreno do IJNPS, medindo aproximadamente 46,00 X 113,00 m e que não havia sofrido com nenhum processo de adensamento construtivo. O local onde foi erguido o Edifício Paulo Guerra, na parte posterior do terreno, era um quintal sombreado por árvores frutíferas. Na área frontal do lote, em contato direto com a Avenida Dezanete de Agosto, no pátio do Edifício Solar Francisco Ribeiro, o sociólogo Gilberto Freyre, na década de 50, havia implantado o “jardim ecológico”⁸⁸ que complementava, no espaço externo, as atividades do Museu de Antropologia⁸⁹ (Figura 111).

Figura 111: Imagens dos jardins do IJNPS, em década de 1950 e 1970, sem a construção do Edifício Paulo Guerra.



Fonte CEHIBRA/Fundaj.

O projeto elaborado por Wandenkolk Tinoco explora esse potencial natural e procura manter as características naturais do sítio, como veremos no estudo do partido arquitetônico. Os dados relativos à orientação do campus, regime de vento e

⁸⁸ O Jardim Ecológico foi uma iniciativa de Gilberto Freyre, na década de 60, para arborizar o pátio da sede da instituição, no Edifício Solar Francisco Ribeiro. Tinha a ideia de representar a cultura das etnias formadoras da cultura brasileira por meio das espécies vegetais e estava associado ao Museu de Antropologia.

⁸⁹ Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social, foi aberto em 1961, em um dos anexos do Edifício Francisco Ribeiro.

carta solar já foram apresentados anteriormente, quando caracterizamos o campus Gilberto Freyre, na primeira parte deste capítulo. A locação e distribuição dos volumes construídos, dos vazios e das circulações são orientadas e implantadas em função da predominância dos ventos e da isolação. Foi previsto para o edifício um sistema de condicionamento de ar central.

O Edifício e o Sítio, Massas e Espaços

A implantação e o partido formal do Edif. Paulo Guerra levam em consideração a configuração espacial do campus de Casa Forte, que se consolida em 1986 com a inauguração deste edifício. Posteriormente, foi adquirido o terreno da residência dos fundos e construído o Laboratório de Pesquisa, Conservação e Restauração de Documentos e Obras de Arte (LABORARTE).

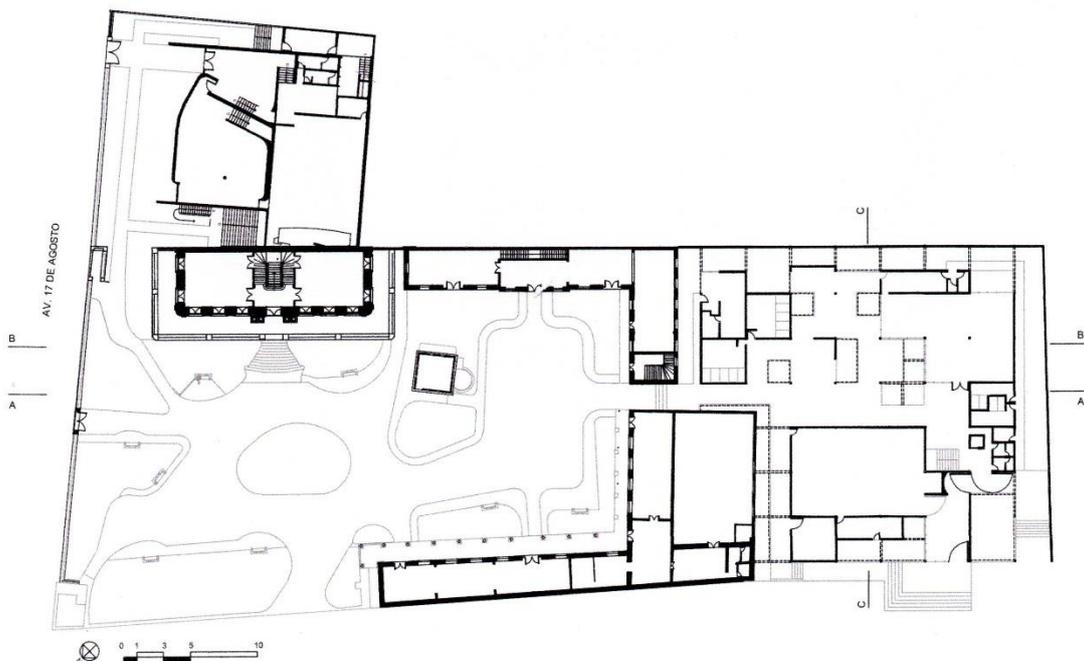
Com a existência de um quintal livre nos fundos do terreno do conjunto construído, cujo valor histórico-cultural a própria instituição já reconhecia (Mota, 1974) e onde, além do patrimônio construído, Gilberto Freyre tinha plantado um jardim ecológico, seria muito mais provável que o termo de referência do concurso solicitasse a implantação do projeto de aproximadamente 2.300,00 m² de construção no local por trás das edificações existentes, a ter que construir no pátio do Edifício Francisco Ribeiro. O anteprojeto de arquitetura elaborado antes do concurso por Adolfo Jorge, em 1975 (Figura 109), encomendado pelo diretor Fernando Freyre, já sugere onde deveria ocorrer a ocupação da nova construção, na parte posterior do terreno.

Antes da análise da implantação do Edifício Paulo Guerra, precisamos destacar dois aspectos já pontuados anteriormente, mas que consideramos relevantes para o entendimento do projeto em questão. Primeiro, são as qualidades específicas das edificações do conjunto Solar Francisco Ribeiro, do século XIX, com o pátio central para onde se voltam as edificações implantadas em forma de “U”. O segundo ponto é a experiência do arquiteto de ter projetado o Edifício Antiógenes Chaves, em Apipucos, em parceria com Ênio Eskinazi. Os arquitetos haviam desenvolvido um projeto de intervenção em um sítio de valor histórico-cultural e natural, cujo resultado foi reconhecido pelo IPHAN como uma forma correta de intervir. Esses dois pontos foram norteadores na concepção do projeto em Casa Forte e por isso devem ser considerados no entendimento do projeto e suas relações com o preexistente, principalmente nesse sítio, onde as características formais das edificações existentes,

o Edifício Francisco Ribeiro, são predominantes, pelas suas relações de escala, de massa e proporção, tanto no entorno urbano como pela ornamentação aplicada às superfícies.

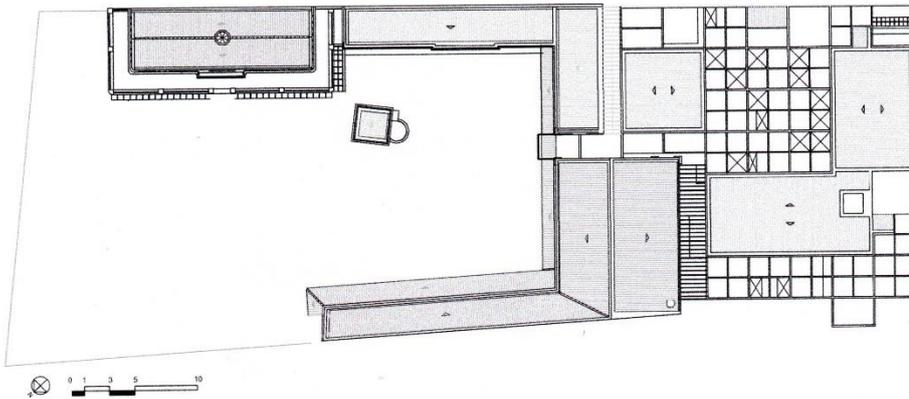
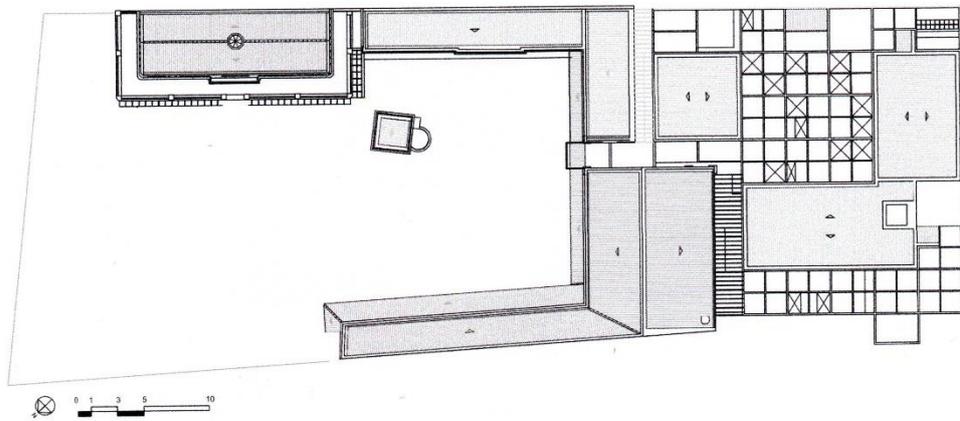
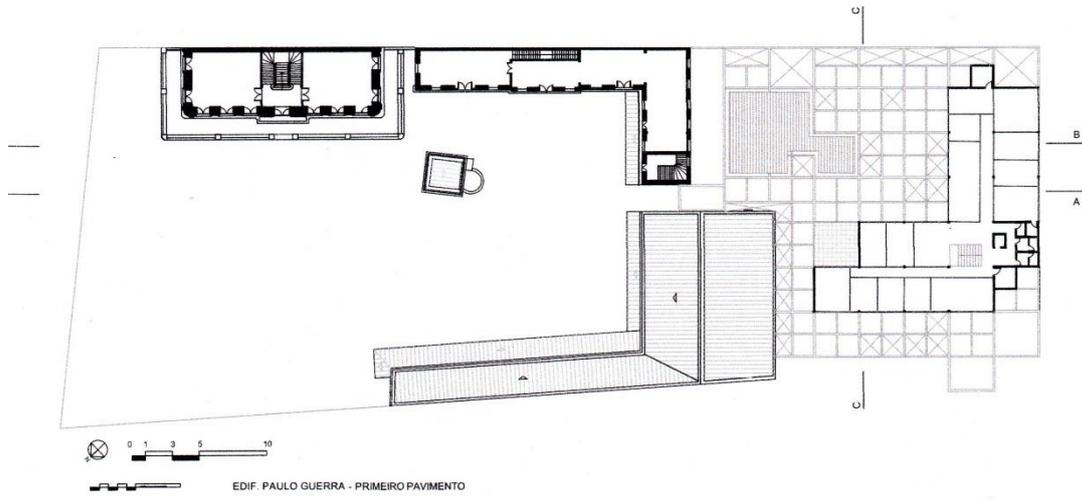
Nas ilustrações abaixo, temos o plano geral do conjunto com o Edifício Francisco Ribeiro e o Edifício José Bonifácio já construídos e o projeto desenvolvido por Wandenkolk Tinoco, em 1978 (Figura 112, 113, 114 e 115). Consideraremos em nossa análise o projeto de 1978, por guardar os princípios fundamentais que nortearam tanto o partido do projeto em si, como a proposta de intervenção, na sua relação com o entorno construído, objetivos do nosso estudo. As modificações ocorridas no projeto de 1984 terão seus impactos no sítio e nas qualidades intrínsecas ao projeto, analisadas *a posteriori*. Antecipamos que pelas próprias características do partido arquitetônico, com módulos, a possibilidade de acréscimos, ocorridos no segundo projeto, não desvirtuam o princípio compositivo, apesar de gerar impactos na volumetria e consequentemente no sítio.

Figura 112: Planta baixa térrea do Edifício Francisco Ribeiro, José Bonifácio e Paulo Guerra.



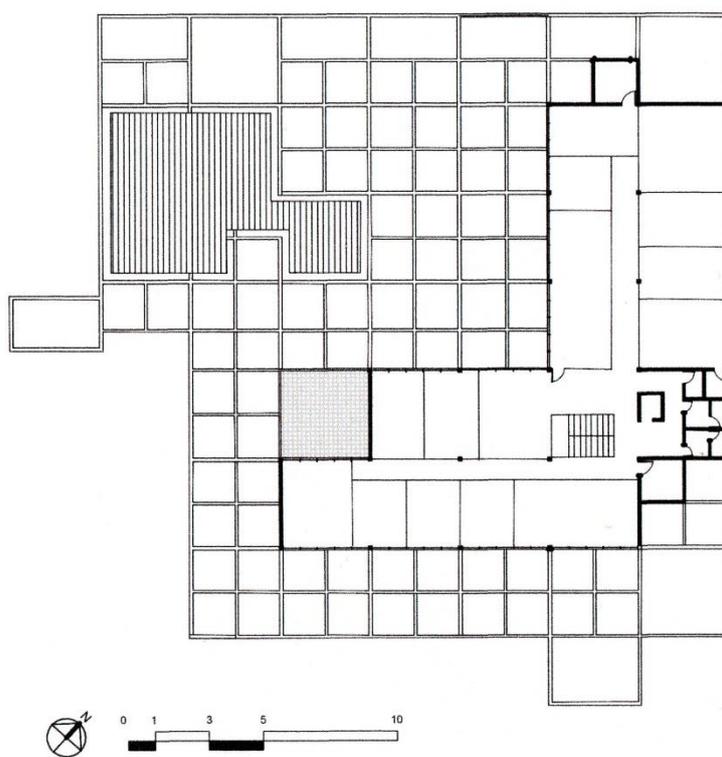
Fonte: Acervo COPLANF/Fundaj

Figura 113: Plantas baixas pavimentos superiores do Edifício Francisco Ribeiro e Paulo Guerra.



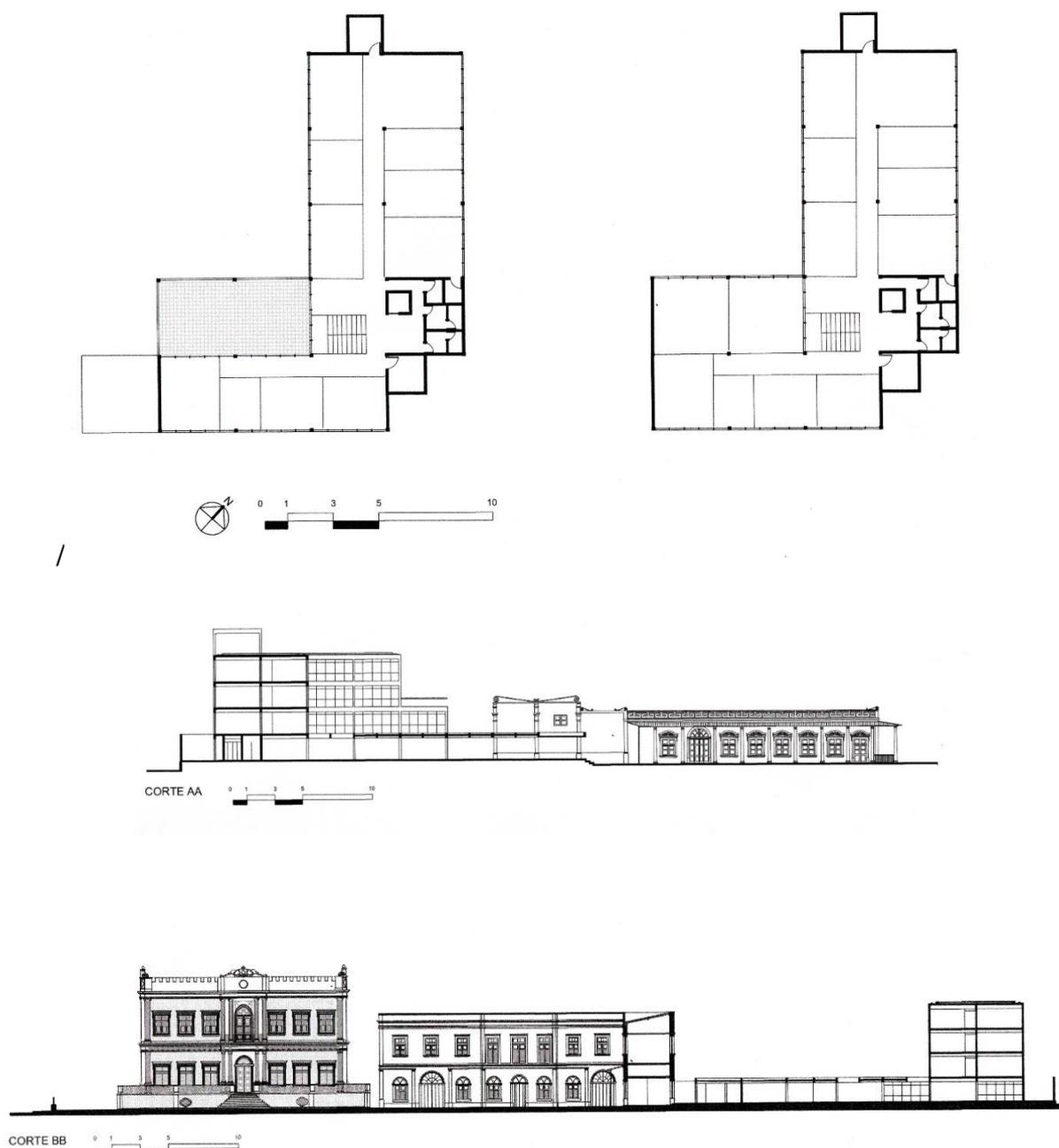
Fonte: Acervo COPLANF/Fundaj

Figura 114: Plantas baixas do térreo e primeiro pavimento do Edifício Paulo Guerra. Wandenkolk Tinoco (1978)



Fonte: Acervo COPLANF/Fundaj

Figura 115: Plantas baixas 2º e 3º pavimentos e cortes longitudinais A.A e B.B do Edifício Paulo Guerra, Wandenkolk Tinoco (1978)



Fonte: COPLANF/Fundaj

Considerado essas questões, vamos analisar a implantação do Edifício Paulo Guerra, projetada por Wandenkolk Tinoco. O arquiteto lança mão de uma estratégia compositiva flexível na resolução do programa, com distribuição das massas e dos espaços a partir de uma trama tridimensional e regular, que lhe permite atender a três

principais fatores. O primeiro, diz respeito à existência de um volume de vegetação, característico dos quintais e pomares dos sítios de Casa Forte e Apipucos, situado no centro do quintal (Figura 116). Diante disso, o arquiteto distribuiu as massas construídas na periferia da trama, deixando o centro geométrico do terreno livre de construções, de modo a conservar a vegetação existente e criar uma integração entre elementos da arquitetura e da natureza. Dessa maneira, a vegetação é incorporada ao projeto e passa a ter uma relação simbiótica com a arquitetura, na amenização da irradiação solar por meio do aproveitamento das sombras das árvores e na incorporação da natureza ao espaço interno da arquitetura. Essa relação associada entre arquitetura e natureza sempre esteve presente nos projetos de Wandenkolk Tinoco, uma referência direta aos ensinamentos de Armando Holanda (Holanda, 1976)⁹⁰ e os princípios para construir no Nordeste. Neste caso, o volume de vegetação passa a ser um elemento condicionante do partido arquitetônico na organização dos vazios e massas construídas.

Figura 116 – Fotos do quintal antes das obras



Fonte: CEHIBRA/Fundaj (década de 80)

⁹⁰ Ibidem.

Se a primeira razão, no zoneamento das massas, foi a existência da vegetação, o segundo aspecto do projeto também trata da distribuição dos volumes construídos, mas agora em relação ao gabarito e alinhamento com o conjunto dos anexos ao Edifício Solar Francisco Ribeiro e as visadas a partir do pátio em “U” deste conjunto. O arquiteto toma uma série de decisões projetuais em relação a esses fatores.

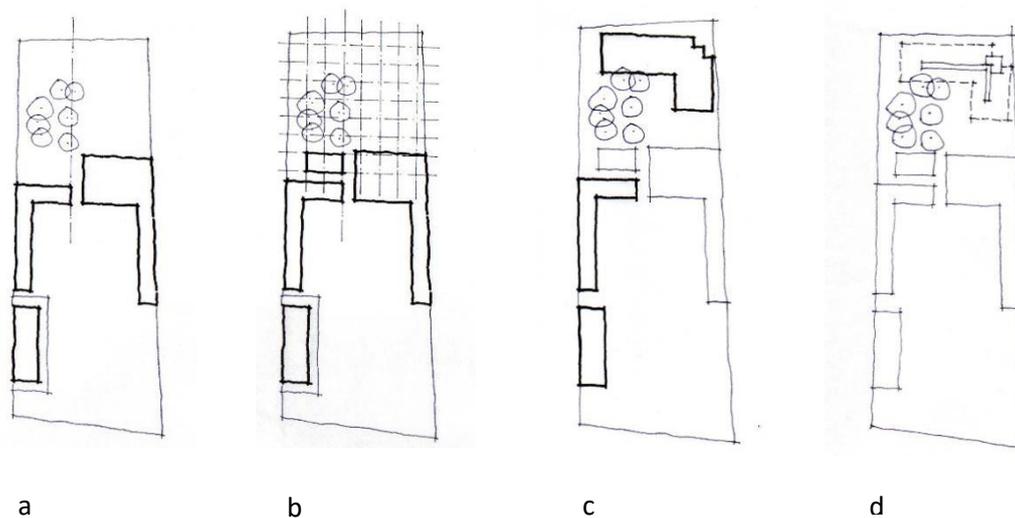
A primeira delas é alinhar o início da malha tridimensional com uma das faces dos blocos anexos do edifício histórico (Figura 117-a), onde há a abertura entre os blocos. Essa decisão tem repercussão em todo o desdobramento no desenvolvimento do partido, desde os fluxos de acesso ao edifício e o desenrolar dos percursos e circulação até na composição das fachadas e dos volumes a partir dessa face alinhada.

A segunda decisão consiste em acrescentar um volume térreo à esquerda do início do percurso, como um prolongamento do canal existente entre as paredes das empenas dos dois anexos, antes de chegar ao espaço largo do quintal coberto (Figura 117-b). O posicionamento desse novo volume complementa a volumetria preexistente, prorrogando esse percurso.

A terceira postura concentra as massas construídas dos pavimentos superiores em formato de “L”, cujo lado maior situa-se na parte posterior do terreno, em uma situação mais afastada das construções históricas (Figura 117-c). O lado menor, perpendicular ao plano das fachadas existente, é mais curto e escalonado em altura, de modo a reduzir sua participação no cenário de quem observa a partir do pátio histórico ou da Av. Dezesete de Agosto (Figura 115 – Corte A.A). As empenas desses volumes voltadas para esse mesmo pátio, são cegas, sem esquadrias, reduzindo a quantidade de elementos a serem vistos do pátio. Devido aos acréscimos ocorridos no segundo projeto, hoje temos dois volumes muito próximos das fachadas do pátio histórico, cujo impacto será analisado mais à frente.

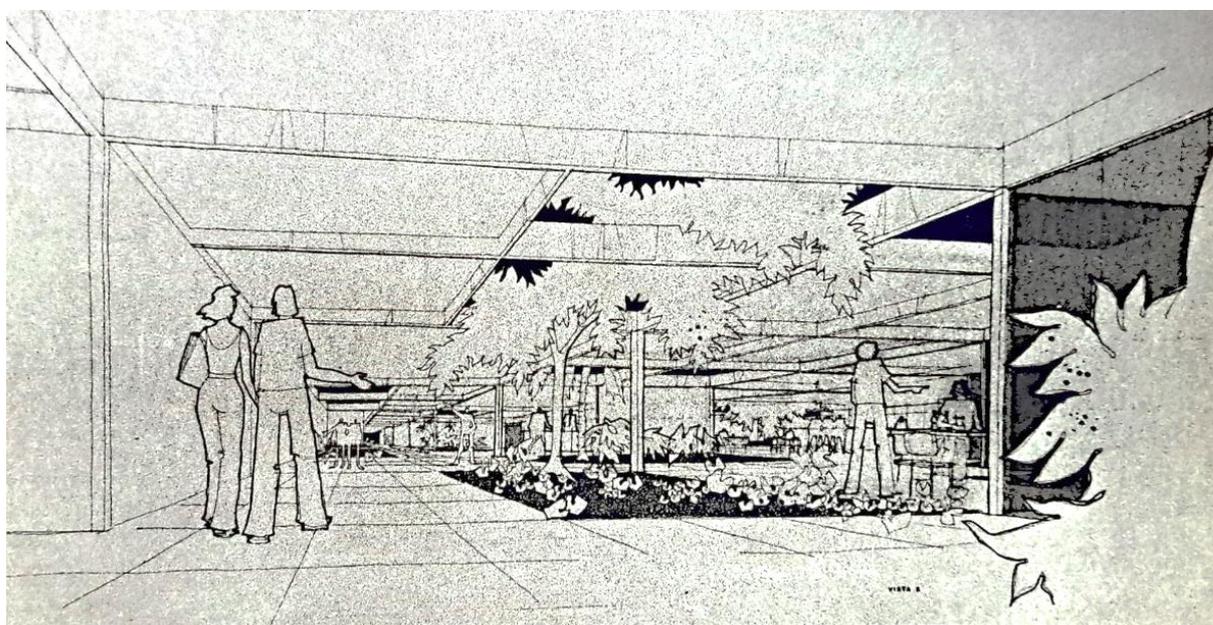
A quarta razão da distribuição das massas no terreno norteia o equilíbrio entre as necessidades de resolução do programa de uso, como a posição no conjunto das circulações verticais e bloco de sanitários, situadas na articulação das duas alas do “L” da composição e a sequência de módulos das salas de trabalho para garantir a funcionalidade do sistema (Figura 117-d).

Figura 117: a) alinhamento com um dos blocos existentes; b) Criação de uma massa à esquerda de quem entra no térreo c) Distribuição dos volumes em “L” e d) Organização dos fluxos internos.



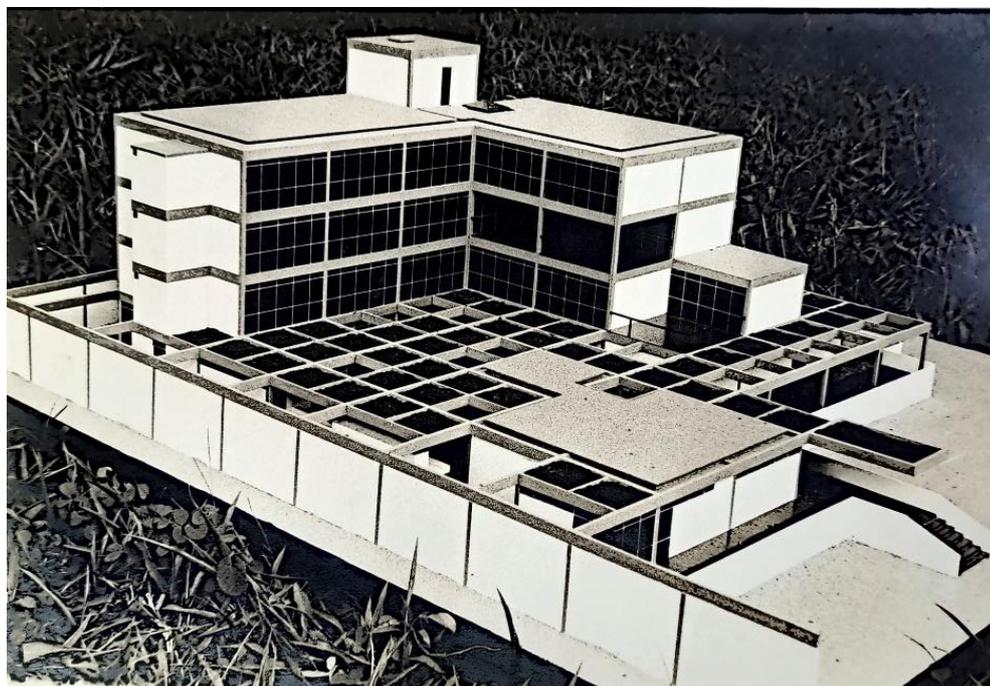
Fonte: Esboço do autor

Figura 118: Perspectiva do projeto de arquitetura do espaço interno, no quintal coberto. Autor: Wandenkolk Tinoco (1978).



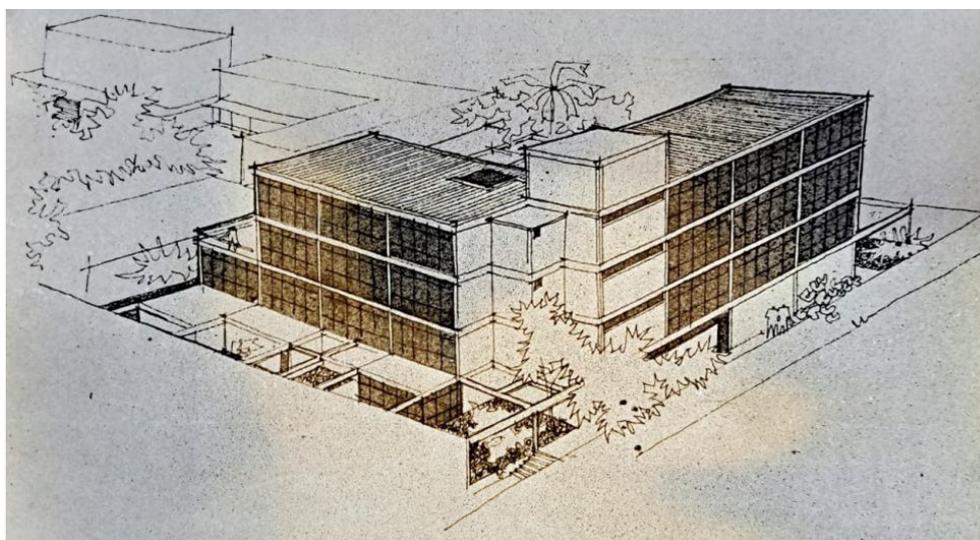
Fonte: Arquivo Administrativo/Fundaj.

Figura 119: Fotografia da maquete do Edifício Paulo Guerra. Anteprojeto de Arquitetura, 1978, Wandenkolk Tinoco.



Fonte: Arquivo Administrativo/Fundaj.

Figura 120: Perspectiva aérea do Edifício Paulo Guerra. Anteprojeto de Arquitetura, 1978, Wandenkolk Tinoco, com vistas dos edifícios históricos ao fundo.



Fonte: Arquivo Administrativo/Fundaj.

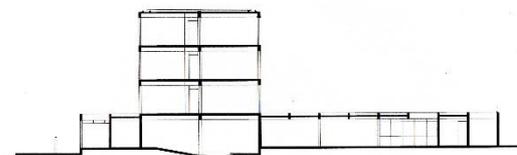
Para integrar esses volumes verticais o arquiteto opta por um plano horizontal no pavimento térreo que une e articula as funções do programa e proporciona um

quintal coberto com módulos abertos, sem laje, por onde entra a luz natural, ajustados às árvores existentes no pomar. Esta praça/quintal coberta funciona como circulação de acesso aos pavimentos superiores administrativos e lugar de permanência e convívio, animado pelo programa de uso mais público. A trama horizontal ocupa todo o terreno e se estende além dos limites dos volumes verticais, reduzindo, com isso, o impacto da verticalidade dessas construções na periferia do terreno. Nos limites com as divisas laterais, ou seja, nos recuos laterais, o arquiteto deixa apenas a passagem das vigas da trama, sem a laje de coberta, permitindo iluminação em todo o perímetro da laje (Figura 121). Este mesmo princípio foi adotado no encontro com as edificações preexistentes, um recuo de um ou meio módulo é deixado entre as duas edificações, como uma forma de distinguir a temporalidade de cada obra.

Em visita ao edifício, feita pelo arquiteto em 2009, Wandenkolk Tinoco nos relatou que a proposta era de compor com vazios também no plano horizontal, ou seja, na planta baixa dos pavimentos superiores. Neste piso haveria módulos não ocupados no corpo da edificação, de modo a sugerir uma composição incompleta, ratificando um conceito de uma malha virtual cuja tridimensionalidade era parcialmente preenchida. Fato que foi confirmado quando obtivemos as pranchas do projeto no acervo da Diretoria de Controle Urbano da Secretaria da Prefeitura do Recife, em 2022, e constatamos os dois terraços, módulos não ocupados, de 25,00m² e 50,00m², nos pavimentos primeiro e segundo, respectivamente.

Essa primeira laje que funciona como cobertura de todo o piso térreo reproduz, no pavimento imediatamente superior, um teto-jardim, em continuidade com a ideia de integração entre arquitetura e natureza, artifício utilizado também no Edifício Antiógenes Chaves, em Apipucos.

Figura 121: Corte transversal mostrando o recuo do volume vertical e a trama estrutural aberta até os limites laterais do lote. Fotografia da fachada lateral, cuja divisa do lote foi posteriormente suprimida.



Fonte: Arquivo COPLANF/ Fundaj e fotografia do autor

Os fatores de implantação adotados no projeto são fruto de uma leitura e observação do sítio, das suas características geométricas, ambientais e urbanísticas. O arquiteto compõe com os elementos da natureza e com a preexistência, que são dados para a definição da solução arquitetônica. O partido é lançado a partir da interpretação do sítio, na busca de uma solução que sintetize todas as demandas do problema, na depuração das alternativas disponíveis a partir de um repertório que o arquiteto domina e mobiliza para resolução do problema.

A trama virtual surge por razões pragmáticas e de flexibilidade funcional e compositiva e permite o jogo de ocupação dos módulos com massas construídas e espaços vazios, articulados pelas circulações horizontais e verticais. As salas dos pavimentos superiores obedecem ao pragmatismo funcional de salas administrativas. Os espaços internos, em duas alas, são concebidos com vãos livres com uma largura de dois módulos, ou seja, dez metros, separados apenas por divisórias leves, de modo a garantir a flexibilidade de *layout*.

Figura 122 – Fotos do Edifício Paulo Guerra- Wandenkolk Tinoco (1978)



Fonte: CEHIBRA/Fundaj (década de 80)

Superfícies e Sistemas Técnicos

A malha estrutural tridimensional domina toda a composição, inclusive na expressão das fachadas, ao lançar mão de um esqueleto em vigas e colunas em concreto aparente para todos os pisos e fechar os vãos dessa trama com material transparente.

Os materiais de construção são os mais singelos. Estrutura de concreto aparente da malha tridimensional, em colunas e vigas, com os planos de fechamento verticais das lajes também em concreto aparente. Esquadrias em alumínio na cor natural do piso ao teto, a mesma solução usada no Edifício Paulo Guerra, fecham os vãos das fachadas. As empenas cegas são em alvenaria rebocada (Figuras 123 e 124)

Na composição da fachada, Wandenkolk Tinoco se depara com problemas técnicos quando procura manter a altura das vigas de bordo da cobertura próxima à altura das vigas dos pisos intermediários. As vigas da cobertura, por serem os últimos elementos horizontais, precisam conter em sua altura total a soma da espessura da laje de teto, mais a altura da telha com algeroz e mais a camada de impermeabilização da calha. Como a altura não é suficiente, o arquiteto recorre a um detalhe construtivo para recuar esses elementos do plano da fachada, evitando a platibanda mais alta (Figura 125). Isso denota uma extrema preocupação com a proporção dos elementos e a expressão plástica. No caso, a expressão de uma malha tridimensional com modulação e espessura regulares e constantes de seus componentes.

Figura 123 – Fachada nordeste do Edifício Paulo Guerra, vista do pátio do Edifício Francisco Ribeiro com os acréscimos do segundo projeto e fachada sudoeste nos fundos do lote.



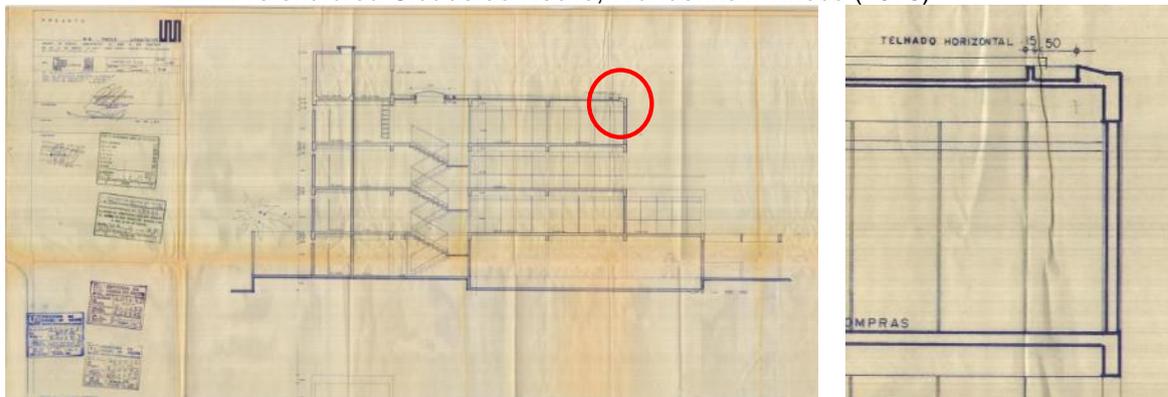
Fonte: Fotos do autor (2023)

Figura 124 - Fachadas noroeste e sudoeste



Fonte: Fotos do autor (2023)

Figura 125– Cortes e detalhe da cobertura do Edifício Paulo Guerra - Projeto de Aprovação na Prefeitura da Cidade do Recife, Wandenkolk Tinoco (1978)



Fonte: Arquivo da Regional da DIRCON - Prefeitura do Recife (2022).

Apesar da implantação adequada em relação ao movimento aparente do sol e a predominância dos ventos, as fachadas noroeste e sudoeste, que recebem uma grande carga térmica à tarde, têm o tratamento exatamente igual ao das fachadas nordeste e sudeste, privilegiadas quanto à ventilação e incidência solar. O arquiteto manteve a composição dos fechamentos da trama mesmo comprometendo o desenho da edificação quanto ao conforto ambiental.

A exposição das vigas de bordo das lajes juntamente com as colunas evidenciam a imagem de uma trama tridimensional como principal elemento da composição. Essa seria, então, a imagem pregnante desse projeto. As superfícies

inferiores das lajes são em concreto aparente onde é possível ver as juntas do madeirite usado na confecção das formas.

Sequências espaciais

O projeto foi desenvolvido a partir de uma malha ortogonal tridimensional com modulação de 5,00 x 5,00m de eixo no plano horizontal e 2,90 no plano vertical.⁹¹ A trama orienta a composição plástica, funcional e estrutural da edificação, modelo que também foi utilizado no traçado dos projetos da sede da Companhia Hidro Elétrica do São Francisco (CHESF) (1975), projeto de Maurício Castro⁹² e colaboração de Dinauro Esteves⁹³, e o Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE (1975), de autoria de Reginaldo Esteves⁹⁴, Adolfo Jorge e Dinauro Esteves, ambos em Recife. Essa grelha espacial, gerada *ad infinitum*, além da flexibilidade na distribuição das massas construídas ao longo de alguns eixos de circulação, promove a racionalização do processo construtivo na busca de soluções alinhadas com a industrialização da construção civil, economia de meios e rapidez de execução das obras.

⁹¹ Esquemas compositivos semelhantes encontramos nas obras do grupo de arquitetos do Team X, formados em torno dos congressos do CIAM, que se notabilizou por buscar alternativas ao pragmatismo da arquitetura moderna de caráter universal e funcionalista do entre guerras. Este grupo deu continuidade às conquistas da arquitetura moderna como a racionalização do processo construtivo e a pesquisas sobre habitação, mas propuseram uma alternativa à arquitetura funcionalista, com pretensão universal, ao preconizarem soluções locais em articulação com o conceito de lugar (Barone, 2002), em oposição à ideia de espaço abstrato e impessoal. O crítico de arte Arnulf Lüchinger identificou nesta arquitetura moderna desenvolvida pelos arquitetos holandeses, no período do pós segunda guerra, a ideia de lançar uma matriz para estruturar o espaço edificado e a denominou de Estruturalismo Holandês (Barone, 2002). Entre esses arquitetos, Aldo Van Eyck, um dos membros do Team X, projetou o Orfanato de Amsterdam, em 1955/1960, onde a partir de uma matriz virtual e regular, que estrutura a distribuição e articulação espacial, conforma células autônomas, cobertas por uma cúpula, as quais se expandem sobre a trama de maneira irregular. Por meio dos recursos de controle da luz e do agenciamento com elementos construtivos no interior destas células, o arquiteto desenha ambientes distintos, para diferentes usos e percepções do espaço construído. Há uma diversidade de soluções a partir da regularidade da trama compositiva (Barone, 2002).

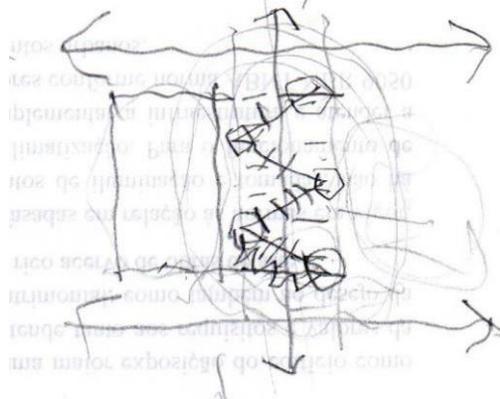
⁹² Maurício do Passo Castro (Recife, 1930 – Recife 2009). Arquiteto formado em 1952 pela EBAP, trabalhou no Escritório Técnico da Cidade Universitária (ETCUR), manteve escritório com Heitor Maia Neto e Hélio Maia, depois com Reginaldo Esteves. Foi professor do curso de Arquitetura da UFPE. Foi autor de alguns importantes projetos como a Biblioteca Central da UFPE, Banco Econômico da Bahia, Edifício Sede da Companhia Hidroelétrica do Rio São Francisco (CHESF) e Sede do Departamento de Trânsito de Pernambuco (DETRAN-PE). Fonte: Melo (2022).

⁹³ Dinauro Esteves Filho (Recife, 1948). Arquiteto formado em 1971, desde 1973 foi professor do curso de arquitetura no CAC/UFPE, onde se aposentou. Foi colega de ensino de Ênio Eskinazi e Wandenkok Tinoco. Pós-graduado em Ensino e Aprendizagem em 1978 (UFPE-FACIPE). Sócio durante 22 anos do escritório de arquitetura ADM Arquitetos Associados.

⁹⁴ Reginaldo Luiz Esteves (Amaraji, 1930 – Recife, 2012). Graduado em arquitetura em 1954-EBAP. Implantou o curso de Desenho Industrial e Comunicação Visual na UFPE, foi sócio de Maurício Castro na sociedade Castro & Esteves, onde desenvolveu projetos institucionais e industriais, como a Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco e o Estádio de Futebol José do Rego Maciel, o Arruda. Foi coautor da Sede da Companhia Elétrica de Pernambuco (CELPE). Fonte: Melo (2022) com Vital Pessoa de Melo.

Ênio Eskinazi e Wandenkolk Tinoco já haviam experimentado um sistema reticulado no projeto do Shopping Praia Sul, em Boa viagem, Recife, no ano de 1972. Os arquitetos partem da pesquisa de uma circulação interna de acesso às lojas, evitando a circulação reta e direta entre as ruas paralelas que delimitavam o lote (Figura 126). Com esse propósito concebem um zigue-zague no percurso, de modo a gerar surpresas e desdobramentos do espaço a cada mudança de direção. A partir desse traçado os arquitetos lançam uma malha ortogonal na diagonal do terreno, ocupando os módulos correspondentes às lojas ao longo desse percurso, o que resulta em uma volumetria em diagonal com recortes em ângulos de 45° na composição das fachadas. O volume tem um impacto na paisagem da rua e se destaca, principalmente, do grande edifício vizinho, pertencente a uma rede de supermercados.

Figura 126 – Esboço de Ênio Eskinazi demonstrando o esquema de circulação interna do Shopping Praia Sul (1972) e as duas avenidas paralelas de acesso ao empreendimento. Fotografia vista da Avenida Conselheiro Aguiar.



Fonte: Esboço de Ênio Eskinazi e fotografia do autor.

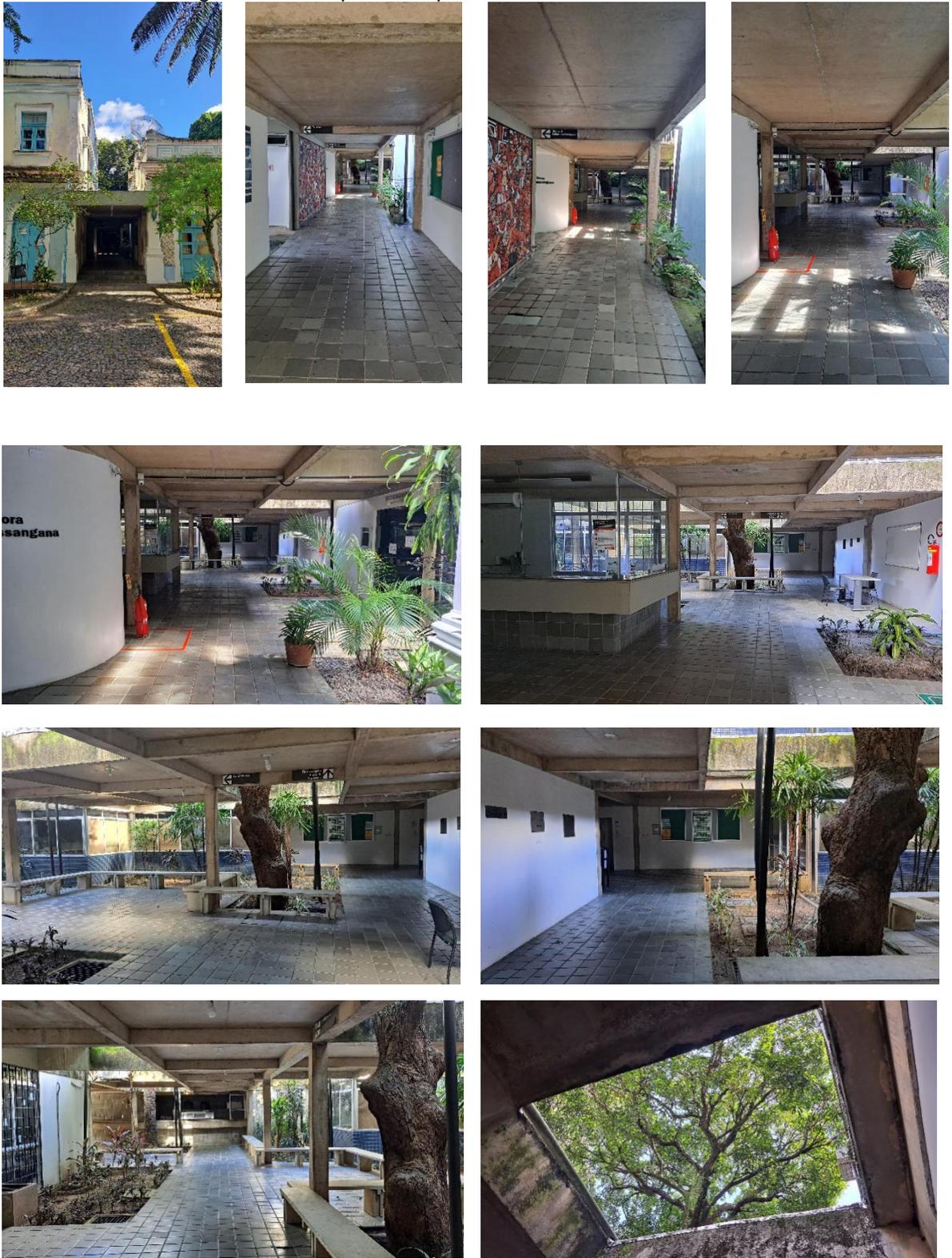
A experiência arquitetônica vivenciada nessa obra e o uso dos materiais construtivos nos remetem ao texto de Palasmaa (2011).

A arquitetura é nosso principal instrumento de relação com o espaço e o tempo, e para dar uma medida humana a essas dimensões. Ela domestica o espaço ilimitado e o tempo infinito, tornando-o tolerável, habitável e compreensível para a humanidade (Palasmaa, 2011, p. 17).

Segundo o autor, uma obra de arquitetura destina-se a todos os sentidos do corpo e não apenas, primordialmente, à visão. Ressalta a interdependência entre o espaço e o tempo, entre a dialética do espaço interior e o exterior, o material e o espiritual. Trata da inserção do homem no espaço como condição indispensável à fruição da arquitetura. O crítico e historiador Bruno Zevi afirma que o “espaço arquitetônico é o espaço-tempo que se experimenta na leitura dinâmica das sequências espaciais” (Zevi, 1986, p. 49). O espaço como o protagonista da arquitetura e a noção de espaço/tempo como condição fundamental à percepção da arquitetura, sem o qual não há experiência arquitetônica.

A experiência espacial de percorrer e vivenciar os espaços projetados por Wandenkolk Tinoco para o edifício Paulo Guerra, revela-nos estes conceitos com clareza. O percurso inicia-se no pátio do Edif. Francisco Ribeiro onde uma marquise, inserida entre os dois volumes da edificação histórica, anuncia e convida o espectador a penetrar na nova espacialidade. O percurso inicialmente se comprime entre os volumes das edificações existentes para logo depois se alargar em um segundo pátio, agora coberto e entremeado por árvores e luz natural, como reminiscência do quintal preexistente. O roteiro segue atravessando todo o edifício até novamente reencontrar o espaço aberto do quintal, ao fundo do terreno. A edificação não obstrui o caminho de acesso ao pomar. Este encontra-se, agora, no interior do espaço arquitetônico e surge novamente ao final do percurso. A malha compositiva é atravessada pelo fluxo de pedestre e conecta o jardim interno proposto aos espaços abertos do pátio histórico à frente, ao estacionamento e ao fundo do terreno. Esse fluxo é permeado pelas transparências dos espaços internos e das aberturas das lajes do jardim vazado da coberta (Figuras 127, 128 e 129).

Figura 127 – Sequência espacial do Edifício Paulo Guerra.

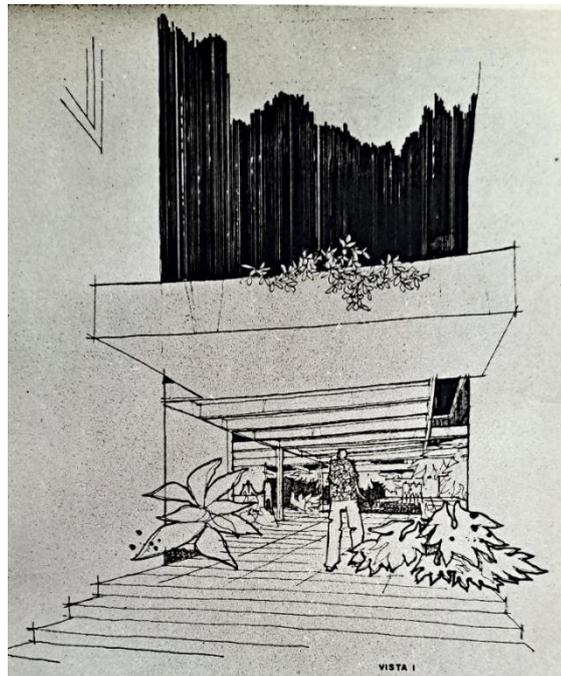




Fonte: Fotografias do autor.

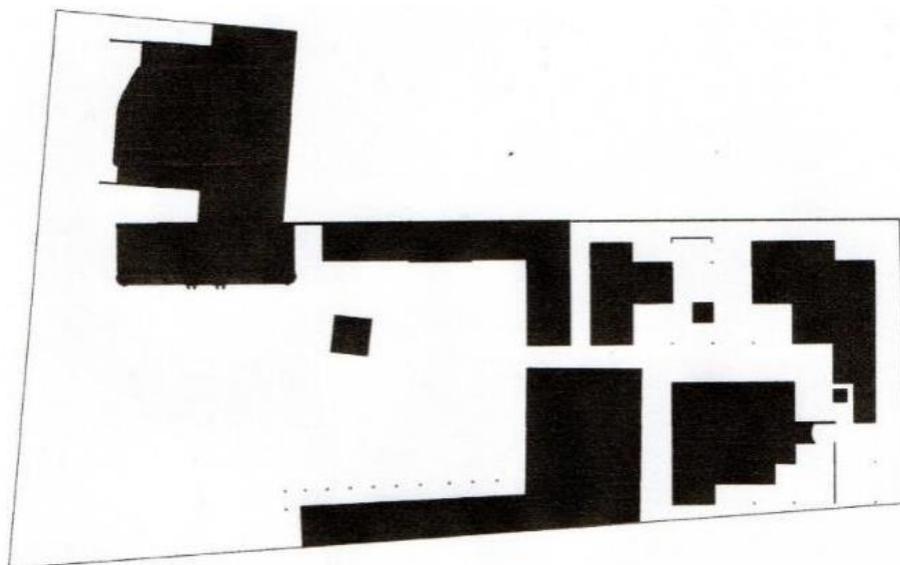
A composição da sequência espacial se desenvolve em uma linha que conduz o fluxo da percepção espacial e por onde se desenvolve toda a experiência arquitetônica (Norberg-Schulz, 2008). Na medida em que se caminha, são oferecidas alternativas e bifurcações no percurso e o espaço não se revela inteiro numa só mirada. No projeto de Van Eyck para o Orfanato de Amsterdam encontramos a mesma estratégia de projeto, de dosar cuidadosamente a sequência espacial, porém com uma maior complexidade ao lançar um percurso labiríntico e uma diversificação na composição interna de cada módulo individualmente.

Figura 128 – Perspectiva da entrada do Edifício Paulo Guerra, com a marquise entre os edifícios históricos. Wandenkolk Tinoco (1978)



Fonte: Arquivo Administrativo/Fundaj

Figura 129 – Mapa construído/ não construído do campus Gilberto Freire, evidenciando a continuidade do percurso e a distribuição das massas entre o pátio histórico do Edifício Francisco Ribeiro e o quintal coberto do Edifício Paulo Guerra.



Fonte: Acervo Central/ Fundaj

Ao contrário do Edifício José Bonifácio, que é uma estrutura arquitetônica simultânea, centralizada em seu saguão, o Edifício Paulo Guerra é uma estrutura sucessiva, que se desenvolve a partir de uma sequência de módulos, de elementos-espacos contíguos, não segmentados, de modo a formar um todo. Schulz (2008) afirma que: “um organismo arquitetônico complexo só pode experimentar-se através de um movimento em que sucessão de percepções se organize mentalmente em uma experiência total” (Norberg-Schulz, 2008, p. 127, tradução do autor).

Continuidades e Rupturas

A expressão de autonomia compositiva da forma em todos os projetos aqui estudados, como também no Edifício Paulo Guerra, é uma característica da arquitetura moderna reconhecida pela história. No entanto, observa-se no projeto do Edifício Paulo Guerra que, na construção desse modernismo, algumas conexões com o passado são elaboradas. Em primeiro lugar, pelo respeito à escala existente na distribuição das massas de forma horizontal e com o distanciamento do sítio histórico para minimizar sua participação no cenário do pátio em “U” do conjunto do Edifício Francisco Ribeiro; e em segundo lugar, a nova edificação se apresenta gradativamente, inicialmente por um vazio entre as duas edificações históricas e, aos

poucos, no desenrolar do percurso do pedestre, a edificação se revela. Este procedimento de um respeitoso diálogo, sem abrir mão de sua condição contemporânea, constrói uma espacialidade completamente nova que lhe confere continuidade e respeito, ajustada ao preexistente.

Posteriormente, Wandenkolk Tinoco especifica uma pastilha na cor azul para substituir o reboco dos panos lisos do Edifício Paulo Guerra,⁹⁵ provavelmente em uma associação à cor dos azulejos novecentistas que revestem as paredes do edifício vizinho Solar Francisco Ribeiro. Uma atitude que evoca a relação da arquitetura pernambucana e brasileira com os materiais tradicionais, na cor dos azulejos. O material cerâmico azul esmaltado foi também utilizado pelo arquiteto no Edifício Antiógenes Chaves, no campus de Apipucos da Fundaj, em 1974. A reedição de alguns materiais que remetem à história da arquitetura, é uma maneira de construir uma linha contínua entre os dois tempos das obras, como sugerido por Francisco de Gracia (1997).

A postura do arquiteto no projeto do Edifício Paulo Guerra tem repercussão da experiência do projeto do Edifício Antiógenes Chaves, em pareceria com Ênio Eskinazi, pois, dos três edifícios analisados, a intervenção em Apipucos revela a clareza de conceitos e atitudes tomadas com relação ao sítio: a busca de um equilíbrio e respeito com o existente. No entanto, o programa nesse projeto é bem distinto e o volume construído, com uma área de 2.200,00m², impõe a presença da edificação de maneira que o arquiteto recorre a recursos compositivos, para diluir esse impacto e preservar a moldura das edificações históricas que recortam a cúpula celeste do pátio. O vazio do pátio histórico é tomado como referência para distribuição das massas da composição e os acréscimos em seu perímetro precisam ser muito bem dosados, pelo respeito à figuração existente.

A busca de um equilíbrio entre as instancias estéticas e históricas constitui uma permanente tensão entre o novo e a preexistência. A linguagem moderna e contemporânea do arquiteto procura na preexistência uma maneira de se integrar, pois as formas novas, apesar da geometria abstrata e distintas do existente, são baixas, recuadas e sem fenestração para o pátio histórico. Apesar da inevitável expressão da obra contemporânea, a instância estética é modulada pela instância histórica em uma tensão dialógica. Dessa maneira, o partido formal se aproxima da

⁹⁵ O arquiteto foi consultado pela Fundaj, em 2001, para substituir o reboco dessa edificação por um revestimento de manutenção mais fácil.

corrente teórica do restauro da crítica-conservação criativa, posicionando-se na escala apresentada por Vieira (2022) ao centro e aproximando-se da conservação integral, pelo vigor, autonomia e afirmação da nova composição.

Os acréscimos dos volumes ocorridos no segundo projeto modificaram a relação entre massas propostas no primeiro projeto, que guardava uma distância entre a nova construção e a existente, de maneira a dissociá-las, na percepção visual, para quem a contemplava do pátio histórico. Os volumes novos configuravam-se, pela pouca proximidade, como um elemento à parte da composição histórica. Com esses acréscimos os volumes passaram a fazer parte com mais presença na percepção do todo, agregando-se ao conjunto histórico. O que ainda mantém a ideia do projeto de separação é o uso dos materiais e a composição abstrata com empenas cegas, mantendo-os separados da figuração ornamentada da arquitetura novecentista.

Modificações no Projeto

Sabemos que Wandenkolk Tinoco foi contratado por duas vezes para elaborar o projeto do Edifício José Bonifácio. O primeiro contrato, em 1978⁹⁶, foi caracterizado acima. O segundo projeto, seis anos depois, em 1984, foi fruto de um segundo contrato⁹⁷ executado antes do início da obra. Sabemos também que nas pranchas do primeiro projeto, aprovado na prefeitura, constam vários carimbos de renovação da aprovação do projeto, realizadas a cada seis meses, que era o prazo, na época, de validade de uma aprovação. Essa renovação ocorreu até o semestre do início da obra. Deduzimos, então, que a obra teve início com o primeiro projeto aprovado e um pouco antes da obra o arquiteto foi contratado para fazer o segundo projeto, cujas modificações foram aprovadas apenas em 1997, em um processo à parte, protocolado pela Fundaj⁹⁸. Infelizmente, não encontramos a versão desse segundo projeto contratado a Wandenkolk Tinoco.

Comparando os projetos de 1978 com os projetos de regularização de 1997, que são condizentes com o que hoje temos construído, podemos fazer algumas considerações sobre as modificações. Segundo depoimento de ex-funcionários da

⁹⁶ Acervo Central da Fundaj

⁹⁷ Ibidem

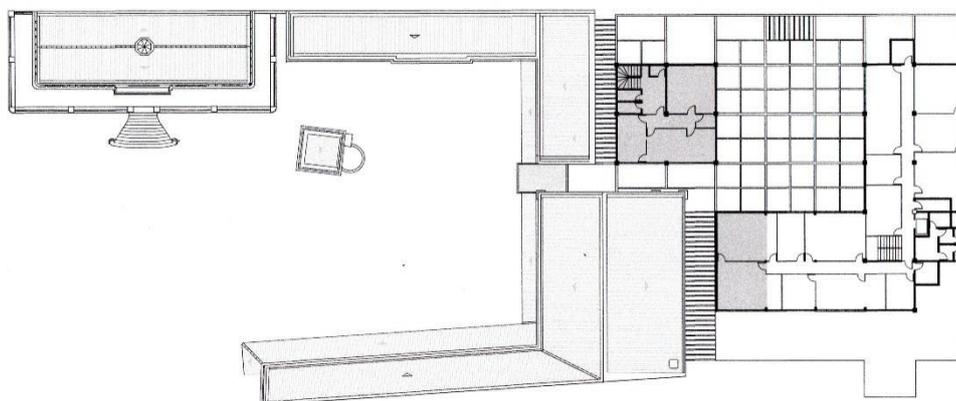
⁹⁸ Acervo Diretoria Executiva de Controle Urbano do Recife – DIRCON. Constam nesse acervo um jogo de 25 pranchas para regularização de projeto, compreendendo todo o campus Gilberto Freyre.

instituição que acompanharam as obras do Edifício Paulo Guerra, as modificações executadas naquele momento foram feitas com o aval do arquiteto.⁹⁹

As modificações mais significativas foram aquelas demandadas pela necessidade de ampliação de área construída pela instituição. Para isso, os módulos previstos no primeiro projeto para serem vazios são ocupados, como ocorreu com os terraços de 25,00 e 50,00m² do primeiro e segundo pavimentos, respectivamente. A segunda modificação foi o acréscimo da malha estrutural no lado menor do L” aproximando a edificação do conjunto histórico, até o limite previsto na trama virtual. A terceira modificação da volumetria foi a construção de mais uma massa vertical com três pisos, onde era apenas térreo, situado logo atrás do anexo mais alto do conjunto histórico, onde havia sido previsto um bloco de sanitários (Figura 112).

No projeto aprovado na Prefeitura do Recife, aquele anterior às modificações ocorridas no segundo projeto de 1984, a marquise que dá acesso ao edifício era recuada do plano da fachada. No projeto de 1984, essa marquise se estendeu, transpondo os limites das fachadas existentes, avançando até o beiral dos edifícios históricos. O arquiteto utiliza este mesmo motivo, de projetar uma marquise além do plano da fachada, no Edifício Antiógenes Chaves, no campus de Apipucos (Figura 127, primeira foto e 128).

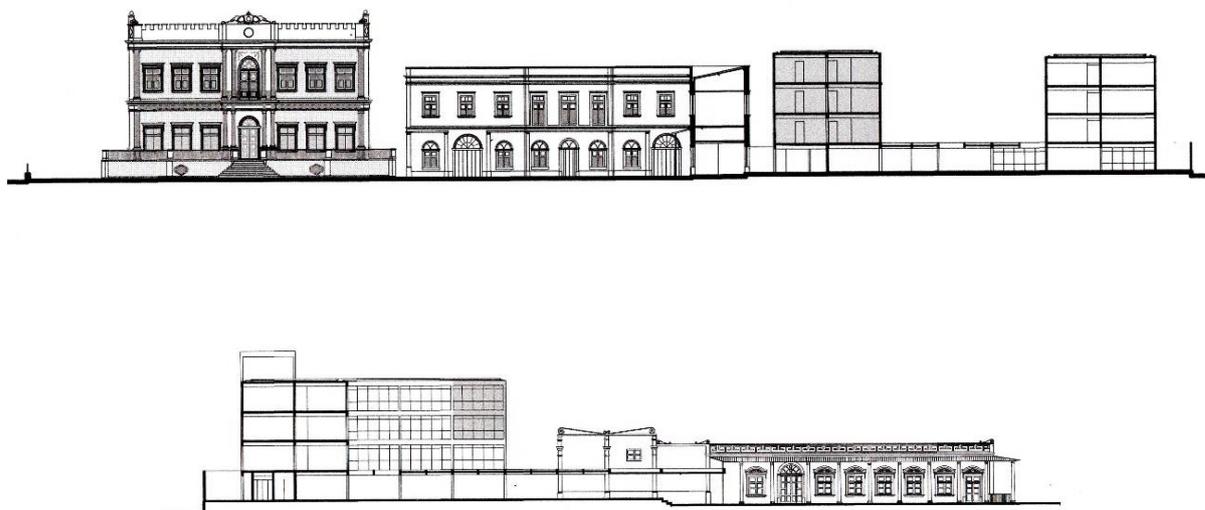
Figura 130 – Planta baixa com acréscimos em cinza do Edifício Paulo Guerra



Fonte: Acervo DIPLAF/Fundaj

⁹⁹ Entrevista com o engenheiro Geraldo da Silva e arquiteta Miriam Machado.

Figura 131 – Cortes com acréscimos em cinza do Edifício Paulo Guerra



Fonte: Acervo DIPLAF/Fundaj

As vedações das fachadas também foram modificadas em relação ao projeto. Exceto as empenas que permaneceram em alvenaria, as fachadas eram em esquadria de piso a teto em alumínio e vidro, como as aplicadas no Edifício José Bonifácio. Os vãos foram fechados com alvenaria até o peitoril e o restante permaneceu com a esquadria de alumínio e vidro, certamente devido à necessidade de economia de recursos.

O pavimento térreo sofreu algumas pequenas alterações em suas funções e *layouts* que não tiveram impacto na proposta do jardim coberto. O que mais modificou esse conceito foram os fechamentos dos módulos abertos das lajes de cobertura desse jardim na periferia, no oitão, onde foi acrescentada uma lancheonete. Com isso a iluminação natural da praça coberta foi reduzida, sua transparência e fluidez na relação com a natureza bem como a percepção de que o edifício mantinha um constante afastamento na divisa entre os lotes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na época de formação de Wandenkolk Tinoco na Escola de Belas Artes de Pernambuco, as disciplinas que poderiam se aproximar do tema da preservação do patrimônio histórico-cultural seriam as de História da Arquitetura e Arquitetura Analítica, cujos conteúdos tratavam dos estilos e dos respectivos sistemas construtivos, porém sem relação com a disciplina de projeto e muito menos com projeto de intervenção em sítios históricos, pois a temática da restauração arquitetônica, em toda sua complexidade, apenas muito posteriormente foi incorporada ao currículo acadêmico.

No âmbito da cidade do Recife, a discussão sobre a preservação do patrimônio histórico-cultural se dava no espaço restrito à instituição de preservação, no caso o 1º Distrito Regional do SPHAN, e aos arquitetos e demais atores envolvidos com os projetos de intervenção no centro da cidade.

Apesar de alguns professores da faculdade de arquitetura atuarem nos dois campos, o do ensino e da prática profissional como arquitetos projetistas e pareceristas do órgão de preservação, esse tema não fazia parte do cotidiano da escola. A preservação passava ao largo da formação do arquiteto e só aqueles que despertassem o interesse para o assunto procurariam seguir carreira própria.

Nos anos de formação de Wandenkolk Tinoco e durante boa parte de sua carreira os conceitos sobre a preservação do patrimônio construído estavam centrados na valorização do monumento isolado com reconhecido valor histórico e cultural. A experiência dos anos 60 no bairro de Santo Antônio, no Recife, demonstra que a preocupação relativa ao patrimônio concentrava-se na questão da visibilidade do bem tombado isolado e na afirmação da nova arquitetura sobreposta à preexistência. Apenas em 1979, o cuidado com a ambiência dos sítios históricos, mediante a implantação do Plano de Preservação dos Sítios Históricos do Recife (PPSH), abre-se a discussão da preservação do sítio urbano, quando alguns critérios de intervenção são postos em prática.

Porém, diferentemente da renovação urbana vista no centro do Recife, outras experiências de inserção da arquitetura moderna em sítios históricos ocorrerem no Brasil, em que se construiu com a preexistência uma relação tanto de continuidade como de rupturas. Comas (2006) analisa alguns exemplares paradigmáticos da arquitetura moderna brasileira inscritos em sítios históricos como a Caixa d'Água de

Olinda (1936) de Luiz Nunes, o Museu das Missões (1937-41) de Lúcio Costa e o Grande Hotel de Ouro Preto (1939-44) de Oscar Niemeyer, e nos diz:

As pesquisas diversificadas incluem contraste e similaridade em vários graus e proporções. A tipologia de situações e soluções delineadas desmente por completo a ideia de uma arquitetura moderna anticontextual, obcecada com a tábula rasa e desinteressada da configuração do espaço público (Comas, 2006, p. 7).

Nessa perspectiva, as obras de Wandenkolk Tinoco desenvolvidas para os campi da Fundação Joaquim Nabuco se alinham a uma postura preocupada em estabelecer uma relação dialógica com a preexistência urbana, para além das citações e incorporações de elementos da tradição construtiva na linguagem moderna, como, por exemplo, o uso de venezianas, amplos beirais, azulejos e analogias ao sistema construtivo.

Os campi da Fundaj onde foram construídos os edifícios projetados por Wandenkolk Tinoco não eram protegidos por legislação específica. O solar Francisco Ribeiro, em Casa Forte, foi considerado pelo município como Imóvel Especial de Preservação (IEP) em 1997, e o campus de Apipucos só foi incluído como Zona Especial de Preservação Histórica (ZEPH) em 1980.

As demandas impostas ao projeto de arquitetura para os Edifícios José Bonifácio (1966), Antiógenes Chaves (1974) e Paulo Guerra (1978) estavam vinculadas àquelas do então IJNPS, e consistiam em atender à necessidade pragmática de ampliar sua área construída, sem necessariamente estabelecer diretrizes ou algum parâmetro que orientasse a nova construção no sentido da preservação do patrimônio construído.

É importante frisar que, apesar de não haver o reconhecimento oficial desse patrimônio pelos órgãos de preservação, a instituição, proprietária dos bens, demonstrava o reconhecimento do valor desse acervo como patrimônio histórico-cultural, principalmente quando recorreu à regional do IPHAN para decidir sobre a aprovação do projeto do Edifício Antiógenes Chaves.

Diante da ausência de critérios formalizados pelo contratante dos projetos, coube aos arquitetos definirem sobre esses parâmetros, além, obviamente, de atender às necessidades de uso e demais demandas expressas no programa. Sobre esta questão, especificamente em relação ao projeto do Edifício Antiógenes Chaves, Ênio Eskinazi (2023) nos afirma, em entrevista, que foi entre eles, arquitetos autores

do projeto, que foram tomadas as definições e conceitos para concepção do partido arquitetônico. Parâmetros que emergiram durante o próprio processo de elaboração do projeto de arquitetura, decorrente da sensibilidade em perceber os atributos do sítio.

No projeto do Edifício Paulo Guerra não podemos afirmar se houve ou não diretrizes para elaboração do concurso, pelo fato de não termos encontrado os documentos do edital que elegeu o projeto. Sabemos que três anos antes desse certame foi elaborado um estudo preliminar de arquitetura, de autoria do arquiteto Adolfo Jorge, que propunha um edifício de nove andares no quintal da edificação, com uma relação de gabarito e escala muito diversos do projeto desenvolvido posteriormente por Wandenkolk Tinoco

Quanto ao perfil de Wandenkolk Tinoco, era um arquiteto de prancheta, como se dizia para quem se dedicava a projetar arquitetura. Além do ensino, dedicou-se a elaborar projetos de arquitetura e conviver com as obras, percurso que seguiu em toda sua trajetória, usando sua sensibilidade e talento para atender às diversas demandas.

No caso dos campi do antigo IJNPS, as três intervenções analisadas, projetadas e construídas em tempos relativamente longos, deram ao arquiteto a possibilidade de construir uma obra com um programa e condicionantes diversos da maioria dos seus projetos, principalmente aqueles demandados pelo mercado imobiliário, como edifícios habitacionais ou residências projetadas para clientes particulares.

Os projetos desenvolvidos por Wandenkolk Tinoco para o IJNPS revelam uma progressiva mudança na postura do arquiteto diante da preexistência no sentido de um maior entendimento e leitura do contexto.

Ao compararmos os três projetos, percebemos que em 1966, na concepção do Edifício José Bonifácio, o edifício é voltado para si, para sua expressão autônoma. A dedicada elaboração formal empreendida pelo arquiteto à expressão arquitetônica, cujo repertório constrói uma sintaxe com diálogos e contraposições interna à própria obra, é expressa na oposição entre a massa externa prismática de linhas retas e o espaço interno escavado e curvo, com uma escada escultórica. Porém, mesmo nesse discurso autorreferente, há uma discreta consideração com o sítio na implantação do novo edifício, que é o alinhado e a justaposição do novo volume ao imponente imóvel do século XIX, respeitando sua escala e proporção.

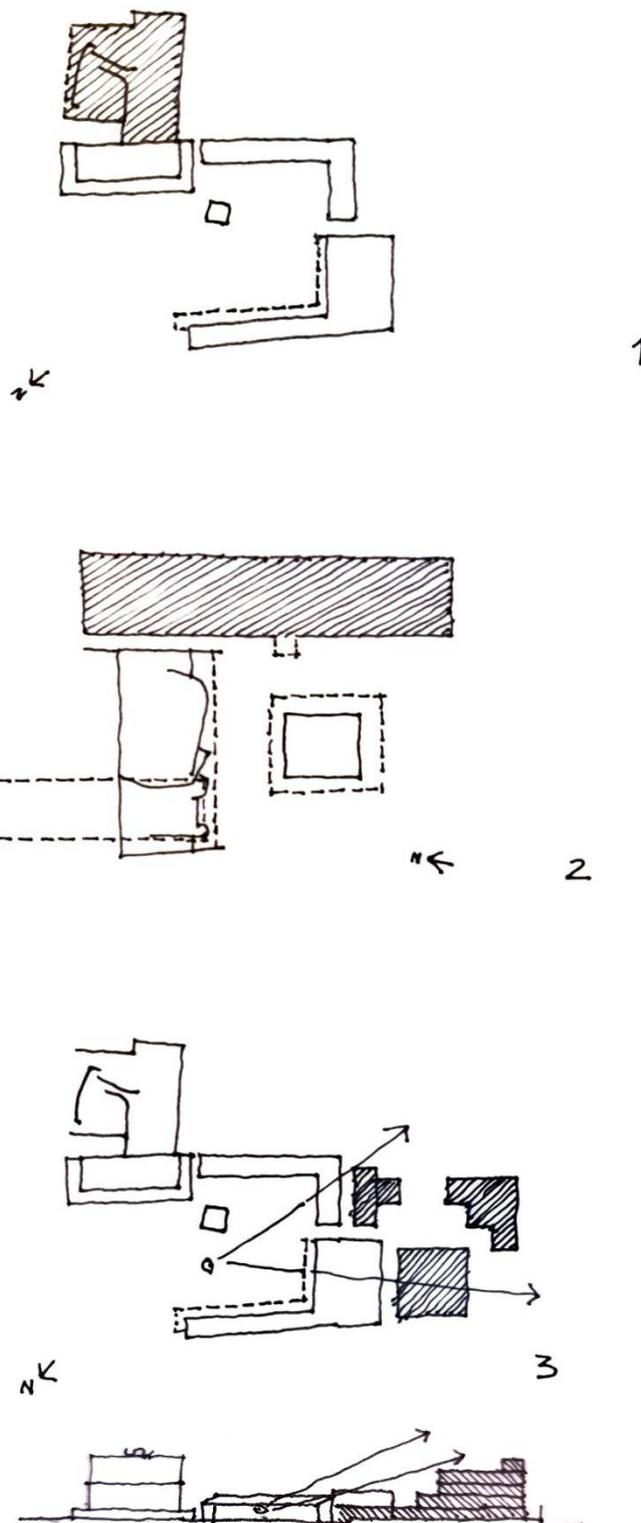
No segundo projeto, o do Edifício Antiógenes Chaves, de 1974, com a valiosa contribuição de Ênio Eskinazi, os arquitetos fazem uma ampla leitura do entorno para formulação do partido arquitetônico. O partido é exclusivamente definido a partir do sítio e da acomodação à topografia e à preexistência, traduzido em uma linguagem simples, por meio de um pano de elementos vazados, cuja solução é recorrente na arquitetura moderna em Pernambuco, mas que aqui é usada de maneira inovadora, não como figura, mas, sim, como fundo para a outra edificação.

Finalmente, em 1978, do Edifício Paulo Guerra, diante de um programa mais extenso e no mesmo sítio do primeiro projeto, porém em uma situação no terreno com muito mais presença do conjunto histórico do Edifício Francisco Ribeiro, o arquiteto lança uma trama regular, partido adotado em alguns outros projetos desenvolvidos pelos arquitetos locais, inclusive do próprio arquiteto junto com Ênio Eskinazi, como vimos no projeto do Shopping Praia Sul (1972), e modela a obra moderna a partir das visadas do pátio histórico no sentido de reduzir o impacto das novas massas construídas.

Todos os projetos são a expressão de uma arquitetura moderna em que se articulam rigorosamente os elementos de uma linguagem que é mediada por uma geometria simples, abstrata e pelo uso expressivo dos materiais e da tecnologia construtiva. Entre os edifícios há em comum a simplicidade das soluções construtivas e espaciais, as esquadrias de piso a teto, revestimentos vitrificados azuis, marquises de convite e indução do pedestre, exploração plástica dos materiais e o teto-jardim.

O distanciamento topológico é a maneira que Wandenkolk Tinoco encontra para evidenciar as diferenças entre os dois tempos de cada edificação, o da proposta e o da preexistência, criando um vazio entre eles. Há uma exclusão entre as obras, não há contato nem interpenetração dos volumes, segundo a categorização proposta por Gracia (2017). A exceção faz-se presente no auditório do Edifício José Bonifácio, em que o seu lado menor encosta no Edifício Francisco Ribeiro, que, como vimos, revela o esforço do arquiteto em evitar essa aproximação, semienterrando este volume. A partir deste distanciamento, o arquiteto busca as relações métricas, geométricas e de proporção com intenção de conseguir a congruência gestáltica (Gracia, 1997) para controlar a escala, os gabaritos, as superfícies e texturas, sem recorrer a artifícios figurativos nem de parentesco tipológico, mantendo sempre uma relação subsidiária, maior ou menor, a depender do projeto, em relação ao preexistente (Figura 131).

Figura 131 – Esboço da implantação dos três projetos. 1. Edifício José Bonifácio, 2. Edifício Antiógenes Chaves e 3. Edifício Paulo Guerra



Fonte: Esboço do autor

Esses vazios fazem parte de uma sintaxe comum às três propostas, mas adquirem sentidos diferentes, principalmente no primeiro projeto. Neste caso, o vazio atende, principalmente, à necessidade de valorização do novo edifício, colocando-o em perspectiva isoladamente do conjunto, evidenciando-o. Nos dois outros edifícios os vazios são criados de modo a aumentar a distância topológica entre eles e, com isso, diluir as suas possíveis relações associativas, segundo Norberg-Schulz (2008).

Os três projetos, segundo Gracia (1997), poderiam ser classificados como de *Modificação do Locus*, pois são intervenções que modificam um determinado sítio, reconfigurando-o dentro de um recorte restrito do espaço urbano, construindo uma nova “relação singular” em uma situação local. Essas intervenções, segundo o autor, criam um terceiro arranjo, resultado da interação plástico-compositiva entre os elementos existentes e os adicionados.

Os projetos de Wandenkolk Tinoco e Ênio Eskinazi demonstram uma linha de continuidade entre a nova edificação e a preexistência, entre ordens distintas, com recursos técnicos e estéticos diversos. Trata-se essencialmente de um problema de composição arquitetônica, de articular um repertório de *sensibilidade heterotópica*⁹⁷, em uma sintaxe com o preexistente.

A tensão gerada na “copresença do novo e do antigo”, entre afirmar a nova arquitetura e constituir uma sintaxe entre elas, tem reflexos nas duas últimas obras aqui analisadas. Este tensionamento é inerente à atitude heterotópica de “conjugação de realidades diversas” que aproximam os projetos entre a corrente teórico-metodológica *crítica-conservativa e criativa*, situada no centro do quadro concebido por Vieira (2023), e a *conservação integral*, pois as propostas possuem uma relativa autonomia formal.

Os arquitetos fazem, primeiramente, um reconhecimento do sítio, que é comum a todas as correntes teóricas, para a partir dessa apreensão configurar a nova edificação como resposta às condições impostas pelo preexistente. O equilíbrio entre a dupla polaridade da instância estética e histórica, constituída no objeto único, é feita, primeiramente, a partir da compreensão de que a adição do novo volume ao conjunto configura uma nova unidade compositiva, como afirmado por Gracia (1977). A partir

⁹⁷ A heterotopia apresenta-se como um instrumento de natureza teórica que conjuga realidades diversas, é uma atitude de contiguidade entre elementos que não perdem sua autonomia nem seu caráter, mas se apresentam como convenientes entre si (Gracia, 1997, p. 153).

daí, desse *unicum*, a relação prevalente da instância estética, por se tratar da conformação de uma nova imagem, encontra no respeito ao documento histórico-cultural, ou seja, na instância histórica, a modelação de sua expressão contemporânea.

Essa relação dialógica ocorre nas duas últimas obras projetadas para os campi da Fundaj, o Edifício Antiógenes Chaves (1974) e o Edifício Paulo Guerra (1978). Na primeira obra, a do Edifício Paulo Guerra (1966), a afirmação de uma arquitetura moderna feita pelo jovem arquiteto impõe um modelo formal autônomo, o qual, do ponto de vista da teoria da restauração, aproxima-se da vertente da Conservação Integral.

Nessa vertente, apesar de que a composição de novos elementos tem prevalência da instância estética, a instância histórica assume um fator relevante na intervenção, conduzindo, dessa maneira, a um resultado formal que não constrói sintaxes compositivas com a preexistência. Aproximando-se da afirmação de Comas de que: “A distinção entre o novo e o velho responde tanto a uma exigência de autenticidade histórica quanto à necessidade de confrontá-los para intensificar ao máximo o sentimento do ciclo vital” (Comas, 2006, p. 8).

As intervenções de Wandenkolk Tinoco e Ênio Eskinasi constroem uma contemporaneidade aliada à história do lugar e demonstraram que, apesar dos arquitetos não terem, à época, um referencial teórico para fundamentar suas decisões projetuais, no sentido da preservação, havia um método de projeto.

Em primeiro lugar, a incorporação de um dado fundamental para uma boa intervenção no patrimônio histórico, que é a leitura e apreensão do sítio como primeiro passo na busca de uma relação com o preexistente. Em segundo lugar, um domínio técnico compositivo aliado à sensibilidade e ao talento dos arquitetos, que, a partir de um repertório e linguagem próprios, foram capazes de construir uma boa arquitetura. Ou seja, uma obra respeitosa com a tradição cultural e o sítio natural, contemporânea e, principalmente, com o compromisso ético, documental e científico com o patrimônio.

Os projetos aqui estudados tratam da questão da relação entre o novo e o antigo, em que a intervenção no patrimônio cultural é entendida como ato de cultura, em que, além das razões pragmáticas para atender a um programa arquitetônico, em toda sua complexidade, a intervenção considera aspectos históricos, memoriais, simbólicos e estéticos do bem a ser preservado.

Concluimos com uma citação de Franco Purini que nos diz muito do trabalho de Wandenkolk Tinoco e Ênio Eskinazi analisados neste trabalho:

A arquitetura é uma arte coletiva. Está pensada para a cidade e por essa razão rechaça as soluções personalistas, excentricidades e excesso de experimentação. Nesta medida e em uma confrontação objetiva com as gerações edificatórias que as precederam, cada edifício está obrigado a encontrar sua razão de ser como fato civil (Purini, 1984, p. 155).

REFERÊNCIAS

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. Arquitetura. In: ROSEMBERG, André (org). **Pernambuco 5 décadas de arte: 1950-2000**. Recife: Quadro: publicidade e design Ltda, p.58-125, 2003.

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. **Modernismo recifense: uma escola de arquitetura, três paradigmas e alguns paradoxos**. São Paulo: Vitruvius, Arqtextos 012.03, 2001.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Metamorfose Arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado**. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 351. 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **A Dinâmica da Forma Arquitetônica**. Lisboa: Editorial Presença, LDA, 1988.

BANHAM, Reyner. **El Brutalismo en Arquitectura – Etica o estética**, Barcelona:, Editorial Gustavo Gili S.A, 1966.

BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Team 10: arquitetura como crítica**, São Paulo: Annablume, 2000.

BRENDLE, Betânia. Wandenkolk Walter Tinoco. Brutalismo e delicadeza. Drops, São Paulo, ano 17, n. 109.03, Vitruvius, out. 2016
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/17.109/6218>>. Acesso em: 03 jan. 2020

BRENDLE, Betânia. **Depoimento** (06 jul. 2023). Entrevista concedida ao autor.

BRUAN, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

CAMPELLO, Glauco. **Depoimento** (06 jul. 2023). Entrevista concedida ao autor.

CARBONARA, Giovanni. **Architettura d'oggi e resatauro – Un confronto antico-nuovo**. Torino: UTET, 2013.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

COMAS, Carlos Eduardo. **Rio, Pernambuco, Rio Grande e Minas: Contextualismo e heteromorfismo na arquitetura moderna brasileira**. In: I Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste. Recife: UNICAP/UFPE, 2006

COMAS, Carlos Eduardo. “**Lucio Costa: da atualidade do seu pensamento**”. AU nº 38, outubro/novembro, p.70, 1991.

COMAS, Carlo Eduardo (org.) **Projeto arquitetônico disciplina em crise, disciplina em renovação**. São Paulo: Projeto, 1986.

COSTA, Pereira da. **Arredores do Recife**. SILVA Leonardo Dantas (org). Recife: Editora Massangana, 2001.

COSTA, Lucio. **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Editora 34, 2018.

CSEPCSÉNYI, Ana Cristina. A distinguibilidade como figura retórica na intervenção contemporânea no patrimônio arquitetônico. **Arquitextos**, São Paulo, ano 21, n. 245.03, Vitruvius, out. 2020 Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.245/7920>. Acesso em: 01 de nov. 2013

ESKINAZI, Ênio. **Depoimento** (28 jun. 2023). mp3. Entrevista concedida ao autor.

FREYRE, Gilberto. **Apipucos: que há num nome**. Recife: Editora Massangana, 1983.

FRASCARI, MARCO. O Detalhe Narrativo. In: NESBIT, K. (org.). **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, p.539-555, 2013.

GOUVÊA, José Paulo; VALENTIM, Fábio; FREITAS, Anderson (coord). **Glauco Campello: Cadernos de Arquitetura**. São Paulo: ECidades, 2015.

GRACIA, Francisco de. **Construir em lo Construido: La arquitectura como modificacioón**. Madrid: Editorial NEREA, S.A, 1992.

JORGE, Adolfo. **Depoimento** (03 jul. 2023). mp3. Entrevista concedida ao autor.

HOLANDA, Armando de. **Roteiro para construir no Nordeste; arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados**. Recife: UFPE, 1976.

LOUREIRO, Claudia; AMORIM, Luiz. **Por uma arquitetura social: a influência de Richard Neutra em prédios escolares no Brasil**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 020.03, Vitruvius, jan. 2002
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.020/813>>. Acesso em: 22 jan 2021

MACHADO, Miriam. **Depoimento** (03 mar. 2023). mp3. Entrevista concedida ao autor.

MACHADO, Sônia. **Janelas para a História: defendendo e preservando a memória arquitetônica da Fundação Joaquim Nabuco**. Mimeo: Recife, 2009.

MARQUES, Sônia; NASVALSKY, Guilah. **Eu vi o modernismo nascer...foi no Recife**. São Paulo: Vitruvius, 012.03, 2001.

MARQUES, Sônia; NASVALSKY, Guilah. **Uma escola de Delfim**. Mimeo: Recife, 2001.

MELO, Alcília Afonso de Albuquerque. **Modernidade Arquitetônica Tropical: patrimônio arquitetônico moderno recifense e sua influência no nordeste brasileiro**. Camaragibe: Ed. da Autora, 2022.

MONEO, Rafael. **Apuntes sobre 21 obras**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010.

MOTTA, Lia; THOMPSON, Analúcia. **Entorno de bens tombados**. Rio de Janeiro: IPHAN/ DAF/ Copedoc, 2010.

MOTA, Mota. **Cara e C'roa – Uma fase do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais**. Recife: IJNPS, 1974.

MOREIRA, Fernando Diniz; FREIRE, Ana Carolina de Melo. **O Edifício-quintal de Wandenkolk Tinoco - Reflexões sobre a moradia em altura nos anos 1970**, Revista Vitruvius, 2011. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3749>. Acesso em: 12 de nov. 2020.

NASCIMENTO, Cristiano Felipe Borba do. **Convivência pacífica, pioneira e exemplar: sobre a relevância dos conjuntos modernistas da Fundação Joaquim Nabuco**. 4º DOCOMOMO norte/nordeste. Arquitetura em cidades “sempre novas”: modernismo, projeto e patrimônio. Rio Grande do Norte, Natal. 2012.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Formar e questionar? Os cursos de especialização em patrimônio cultural na década de 1970**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.24. n.1. p. 205-236. jan.- abr. 2016

NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetura Moderna no Recife:1949-1972**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2012.

NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972. As contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim**. Tese (Doutorado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo), São Paulo, p. 270, 2004.

NERY, J. C.; BAETA, R. E. **Entre o restauro e a recriação – reflexões sobre intervenções em preexistência arquitetônicas e urbanas**. Salvador: EDUFBA, 2022.

NERY, J. C.; BAETA, R. E. **O Grande Hotel de Ouro Preto e o debate italiano sobre a inserção da arquitetura moderna em centros urbanos**. In: REZENDE, José Carpintero; SAFAR, Giselle Hissa; ALMEIDA, Marcelina das Graças (org,)

Caderno aTempo: histórias em arte e design. Belo Horizonte: Ed. Atafona, p.44-73, 2021.

NORBERG-SCHULZ. **Intenciones en Arquitectura**. Barcelona: Editoria Gustavo Gili, SL, 2008.

MARQUES, S.; NASLAVSKY, G.; ALBERTO,S.; ROCHA, E. (org.). **Guia do Recife: arquitetura e paisagismo**. Recife: Ed. Dos autores, 2004

OLIVEIRA, Patrícia Ataíde Solon de. **ENTRE INVENÇÃO E MEMÓRIA: arquitetos modernos e patrimônio histórico no Recife (1946-1979)**, Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) MDU-UFPE, Recife, 2017.

OLIVEIRA, Patrícia Ataíde Solon de. **Wandenkoki Tinoco**. Trabalho de Conclusão de Curso, 2014 (Graduação em Arquitetura) - Curso de Arquitetura, UFPE, Recife, 2014.

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

PEREIRA, Juliana Melo. **“Admiráveis insensatos”**: Ayrton Carvalho, Luís Saia e as práticas no campo da conservação no Brasil. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, p. 131, 2012..

PESSÔA, José (Org.). **Lúcio Costa: Documentos de Trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

PURINI, Franco. **La Arquitectura Didáctica**. Espanha: Artes Grafica Soler, S.A, 1984.

RASMUSSEN, Steen Eiler. **Arquitetura Vivenciada**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

REYNALDO, Amélia. **As catedrais continuam brancas: planos e projetos do século XX para o centro do Recife**. Recife: CEPE, 2017.

SILVA, Geraldo. **Depoimento** (18 jan. 2023). mp3. Entrevista concedida ao autor.

SILVA, Geraldo Gomes da. **Delfim Amorim Arquiteto**. Recife: Instituto dos Arquitetos do Brasil/Departamento Pernambuco, 1981.

SILVA, Geraldo Gomes da. Um modernista português no Recife. **Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, nº 57, p. 71-79, dez 94/jan95.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Intervenciones**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

VARAGNOLI, Cláudio. **Teorias à prova do tempo: novos temas para a restauração na Itália.** Anais Arquivemória 5, Salvador, 2017.

VIEIRA-DE-ARAÚJO, Natália Miranda. **Materialidade e imaterialidade no patrimônio construído – Brasil e Itália em diálogo.** Recife: Editora UFPE, 2022.

VIEIRA-DE-ARAÚJO, Natália Miranda. **Posturas Intervencionistas Contemporâneas e a Prática Brasileira Institucionalizada.** III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014.

VIEIRA-DE-ARAÚJO, Natália Miranda. **GESTÃO de SÍTIOS HISTÓRICOS: a transformação de valores culturais e econômicos nas fases de formulação e implementação de programas de revitalização em áreas históricas.** Tese (Doutorado no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 318, 2006.

VIEIRA-DE-ARAÚJO, Natália Miranda; LIRA, Flaviana. **Há algo a temer na “Teoria da Restauração” de Brand? O mito paralisante do medo.** Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Paranoá, 2020.

VIÑAS, Salvador Muñoz Viñas. **Teoria Contemporânea de la Restauración.** Madri: Editorial Síntesis, 2004.

VITALE, Maria Rosaria. **Contrasto, analogia e mimesi. L'intervento sul costruito e le istanze della conservazione.** In: Antico e Nuovo Architetture e Architettura, p. 997- 1015, Padova: Il Poligrafo, 2007.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e Ética na Conservação e na Restauração dos Monumentos Históricos. **Revista CPC, LOCAL**, vol.1, n.1, p.16-40, 2005. Disponível em: www.usp/cpc/v1. Acesso em: 22 de jan.2020.

ZEVI, Bruno. **Arquitetura in Nuce. Uma Definição de Arquitetura.** Lisboa: Edições 70, 1986.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1978.

PERIÓDICOS

BOLETIM DE GESTÃO DO IJNPS, Recife, IJNPS, 1966.

BOLETIM DE GESTÃO DO IJNPS, Recife, IJNPS, 1971.

BOLETIM DE GESTÃO DO IJNPS, Recife, IJNPS, 1972.

BOLETIM DE GESTÃO DO IJNPS, Recife, IJNPS, 1974.

BOLETIM DE GESTÃO DO IJNPS, Recife, IJNPS, 1978.

BOLETIM DE GESTÃO DO IJNPS, Recife, IJNPS, 1984.

FILMES E VIDEOS

ÊNIO ESKINAZI por WANDENKOLK TINOCO. Arquitetura *in loco* I Caruaru I Módulo01. Disponível em:

<https://www.facebook.com/arquiteturainloco/videos/%C3%AAnio-eskinazi-por-wandenkolk-tinoco%C3%AA>. Acessado em: 20 de abril de 2023.

WANDENKOLK. Direção e roteiro: Bruno Firmino. Aeroplanos, Recife, 2015. Disponível em: (712) Wandenkolk - YouTube. Acesso em: 20 de junho de 2023