

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
Mestrado em Arquitetura e Urbanismo

Pedro Araújo Boaventura Filho



BRUTALISMO EM FORTALEZA:

**reconhecimento da arquitetura institucional
e sua expressão**



Fortaleza
2014

PEDRO ARAÚJO BOAVENTURA FILHO

**BRUTALISMO EM FORTALEZA:
reconhecimento da arquitetura institucional
e sua expressão**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Interinstitucional do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie com a Universidade de Fortaleza como quesito para obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo".

Orientadora:
Prof^a Dr^a Ruth Verde Zein

Fortaleza
2014

PEDRO ARAÚJO BOAVENTURA FILHO

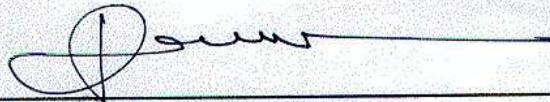
BRUTALISMO EM FORTALEZA:

Reconhecimento da Arquitetura Institucional e sua Expressão

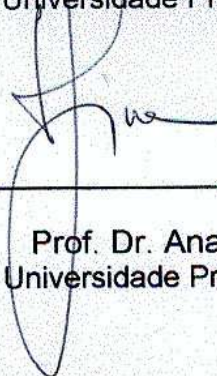
Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Interinstitucional do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie com a Universidade de Fortaleza como quesito para obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em: 06 de Fevereiro de 2015

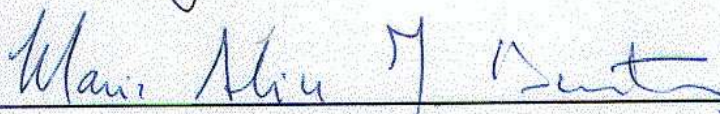
BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a Dr.^a Ruth Verde Zein
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Ana Gabriela Godinho
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.^a Dr.^a Maria Alice Junqueira Bastos
Universidade de São Paulo

B662b Boaventura Filho, Pedro Araújo

Brutalismo em Fortaleza: reconhecimento da Arquitetura Institucional e sua expressão / Pedro Araújo Boaventura Filho – 2014.

190 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

Bibliografia: f. 184-186.

1. Brutalismo. 2. Fortaleza (CE). 3. Arquitetura Institucional. I. Título.

Agradecimentos

Aqueles que se envolveram diretamente com a facção deste trabalho, agradeço agora com sinceridade.

Inicialmente, desejo ressaltar a iniciativa promovida pelo Programa de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (São Paulo) em parceria com a Universidade de Fortaleza (Ceará), aprovada pela CAPES, que me permitiu desenvolver esta pós-graduação em instituições de altíssima qualidade.

Obrigado prof^a Ruth Verde Zein cuja orientação segura e criativa soube entender limitações e possibilidades, suscitando o melhor de mim, através de pontuações inteligentes e desarrogantes, o que não é comum.

Obrigado prof^a Maria Alice Junqueira Bastos e prof^a Ana Gabriela Godinho pelas preciosas sugestões que tanto melhoraram o trabalho.

Obrigado minhas irmãs, Maria das Graças, Ângela, Sheyla, que sempre me insuflaram confiança, torcedoras preocupadas e carinhosamente orgulhosas.

Obrigado aos amigos de mestrado que acompanharam ajudando em todo o processo: Marilena Souza, “sinhazinha”, interlocutora contínua, amiga de toda hora dividindo angustias e soluções; Fernanda Rocha, cuja tenacidade e expertise inspiraram nos momentos de cansaço; Marcus Lima, parceiro modernista, companheiro de artigo e trocas acadêmicas; Marcos Bandeira que me presenteou Marina Waisman, tão útil na dissertação e todos os outros que, mesmo sem saber, contribuíram de maneiras diferentes.

Obrigado aos amigos não mestrados que entenderam meu isolamento, mas não desapareceram e ainda participaram como interlocutores emitindo opiniões ao mesmo tempo em que aprendiam.

Por fim, obrigado aos grandes mestres do barroco Handel, Scarlatti, Rameau, Vivaldi, Corelli, Leclair, Telemann, Couperin, Albinoni, Marcelo, Pergolesi, Monteverdi e, especialmente, Bach, cujas longas e maviosas peças embalaram noites solitárias a dentro, enlevando a escritura deste trabalho.

Resumo

No início da década de 1970, a arquitetura moderna de Fortaleza, acompanhando o movimento geral da arquitetura brasileira, desenvolveu inflexões projetuais, ecoando mudanças que já vinham acontecendo desde o final dos anos 50. Localizadas inicialmente em São Paulo e logo disseminadas para outras regiões, tais experiências de cunho diverso foram posteriormente agrupadas sob o rótulo de Brutalismo. Este trabalho pretende conhecer e analisar a arquitetura dita brutalista que aconteceu em Fortaleza entre 1970 e 1988, enfocando as obras institucionais, pois se considerou que esse universo, pela importância dos clientes (instituições federais e estaduais), valores simbólicos e níveis de investimento teria porte e ressonância social. A partir do reconhecimento de vinte e quatro obras importantes do período, foi elaborado um Roteiro-fichamento, principal ferramenta da pesquisa, a partir do qual análises críticas referenciadas e categorizações foram desenvolvidas com o intuito de identificar a qualidade, as características e as relações dessa arquitetura com o cenário nacional. O intuito final é reconhecer sua expressão e apontar que a arquitetura Brutalista de Fortaleza não desenvolveu uma *expressão local* no sentido de um conjunto de práticas e processos originais que a distingam do que se fazia no restante do país .

Palavras-chave: Brutalismo em Fortaleza. Arquitetura Institucional. Arquitetura Brutalista. Arte e Arquitetura

Abstract:

In the early 1970s, the modern architecture of Fortaleza, following the general movement of Brazilian architecture, showed conceptual inflections, echoing changes that had already been going on since the late '50s. Initially located in São Paulo and soon spread to other regions such diverse experiences were later grouped under the label of Brutalism. This work aims to understand and analyze the brutalist architecture that happened in Fortaleza between 1970 and 1988, focusing on the institutional works, because it was felt that this universe, the importance of customers (federal and state institutions) and symbolic values and level of investment, have size and social resonance front to the 'style'. From the recognition of twenty-four major works of the period, developed a report of buildings, main research instrument, from which cross analysis and categorizations were developed in order to identify the quality and characteristics of its architecture, its relations with the national scene. The ultimate aim is to recognize his expression and pointing out that the Fortaleza's Brutalist architecture has not developed a local expression, to a set of practices and unique processes that distinguish it in the rest of the country.

Keywords: Brutalism in Fortaleza. Institutional Architecture. Brutalist architecture. Art and Architecture

Lista de Figuras

Prólogo + Introdução

Figura 0- - Desenho da Assembleia Legislativa	
Figura 1 – Casa e Escritorios J. Macedo.....	16
Figura 2 – Ed. Isac Amaral e Casa Paulo Cardoso.....	17
Figura 3 – Secretaria de Justiça do Ceará e Clube de Funcionarios da Petrobrás.....	20
Figura 4 – Sede do BEC, bec peixinhos.....	21

Primeiro Capítulo - 1.1

Figura 5 – Museu de Caracas e Teatro de Brasília.....	28
Figura 6 – Ministerio da Educação e Saude e Museu de Arte do Rio de Janeiro.....	29
Figura 7 – Edificio E-1 da Escola de Engenharia de São Paulo.....	30
Figura 8 – Conjunto Habitacional Golden Lane.....	31
Figura 9 – Palacios de Brasilia e Instituto Central de Ciencias.....	32
Figura 10 – Ginasio de Itanhaem e Ginasio do Clube Atlético Paulistano.....	34
Figura 11– Faculdade de Arquitetura da USP e residência Giocondo.....	35

Primeiro Capítulo - 1.2

Figura 12 – Escola Houstanton e Alojamento da Colina.....	38
Figura 13 - Conjunto Residencial da USP e Central de Abastecimento de Porto Alegre.....	39
Figura 14 - Pavilhão de Osaka e Fórum de Teresina.....	39
Figura 15 – Secretarias do Novo Centro Administrativo de Salvador.....	40
Figura 16 – Escola de Administração Fazendaria e escultura de Henry Moore.....	41
Figura 17 – escultura de Barbara Hepwoth e Sede do Partido Comunista Francês.....	42
Figura 18 – escultura de Barbara Hepworth e Centro Cultural Le Havre.....	42
Figura 19 – quadro do Mondrian e Esboço de Mies van der Rohe.....	43
Figura 10 – quadro de Le Corbusier- Interior e plantas da casa-atelier Ozenfant.....	44
Figura 21 – quadro e Ivan Serpa e planta alterada da Assembleia Legislativa.....	46
Figura 22 – Duas obras de Klee e Implantação do conjunto Golden Lane.....	47
Figura 23– Planta da Casa do Mar Aberto, quadro de Poliakoff e vestido de Saint-Laurent.....	48

Primeiro Capítulo - 1.3

Figura 24 – Passeio Público e Praça dos Leões.....	50
Figura 25 – Igreja Pequeno Grande e Cine São Luis.....	51
Figura 26 – Duas vistas aéreas de Fortaleza.....	52
Figura 27 – Igreja de Fátima.....	53
Figura 28 – Casa Johnson (Niemeiyr) e Concha Acústica.....	54
Figura 29 – Fábrica de Sorvete Bem Bom.....	55
Figura 30a - Clube Líbano Brasileiro e Predio do INSS.....	57
Figura 30b - Náutico Atlético Cearense e Igreja Sagrado Coração.....	53
Figura 31a – Palacio dos Exportadores e residências modernistas.....	58
Figura 31b - Palácio Progresso e Residencia Universitaria.....	59
Figura 32 - Residencia Carlos d’Alge e Residencia Vanlei Melo.....	61
Figura 33 – Sede da CEF e Centro Administrativo do BNB, Passaré.....	63

Primeiro Capítulo - 1.4

Figura 34 – Praça das Artes e Biblioteca Mindlin.....	66
Figura 35 – duas lojas neobrutalistas – sede da CEF e Assembleia Legislativa.....	67

Segundo Capítulo

Figura 36 – Mapas Google da Sede do BEC.....	72
Figura 37 – Esboço e perspectiva do concurso sede do BEC.....	73
Figura 38 – Plantas térreo, pavimento tipo e estrutura BEC	74
Figura 39 –Fotos externas do BEC e da escada.....	75
Figura 40 - Mapas Google do Mausoléu Castelo Branco.....	76
Figura 41 –Vista aérea do Palacio da Abolição.....	77
Figura 42 – Plantas, cortes e foto da estrutura do Mausoléu.....	78
Figura 43 – Vista do Mausoleu , externa e da galeria-varanda.....	79
Figura 44 - Mapas Google da Rodoviaria Eng ^o . João Tomé.....	80
Figura 45 – Corte da Rodoviaria.....	81
Figura 46 – Vista externa antiga da Rodoviaria e três vistas atuais.....	82
Figura 47 - Mapas Google do ed. Arrojado Lisboa, sede do DNOCS.....	83
Figura 48 – Foto atual e detalhe do DNOCS.....	84
Figura 49 – Duas fotos atuais do DNOCS e um desenho de implantação.....	85
Figura 50 - Mapas Google da Biblioteca Central do Pici.....	86
Figura 51 – Vista antiga, desenho da fachada lateral e planta da Biblioteca.....	87
Figura 52 – Cortes e duas vistas externas da Biblioteca.....	88
Figura 53 – Duas vistas externas da Biblioteca.....	89
Figura 54 - Mapas Google do Nucleo de Processamento de Dados do Pici.....	90
Figura 55 – Plantas e cortes do Nucleo.....	91
Figura 56 – Vista antiga e duas fotos atuais do Nucleo.....	92
Figura 57 - Mapas Google do INCRA.....	93
Figura 58 – Plantas e corte do INCRA.....	94
Figura 59 – Vista da circulação e foto antiga do INCRA.....	95
Figura 60 – Vistas atuais do INCRA.....	96
Figura 61 - Mapas Google do Pavilhão.....	97
Figura 62 – Vistas internas do Pavilhão e esboços (corte e vista).....	98
Figura 63- Vista externa e perspectiva interna do Pavilhão.....	99
Figura 64 - Mapas Google da Assembleia.....	100
Figura 65 – Planta, Maquete e vista antiga da Assembleia.....	101
Figura 66 – Vista externa, interna e esboço da Assembleia.....	102
Figura 67 – Vistas internas plenário e gabinetes; Vistas externas atuais.....	103
Figura 68 - Mapas Google da Biblioteca Pública.....	104
Figura 69 – Corte esquemático e vista da Biblioteca Pública.....	105
Figura 70 – Vistas fachadas principal e posterior da Biblioteca Pública.....	106
Figura 71 - Mapas Google do Centro de Atendimento Social do SESC.....	107
Figura 72 – Vista antiga do Centro Social do SESC e detalhes.....	108
Figura 73 – Vista dos ‘sheds’ e vista atual do Centro Social do SESC.....	109
Figura 74 – Mapas Google do DENTEL.....	110

Figura 75 – Vista área, corte e plantas do DENTEL.....	111
Figura 76 – Fotos do pátio interior e detalhe fachada do DENTEL.....	112
Figura 77 – Duas fotos do DENTEL, antiga e recente.....	113
Figura 78 - Mapas Google do Ministerio da Fazenda.....	114
Figura 79 – Implantação, vista aérea e bloco horizontal do Ministerio.....	115
Figura 80 – Esquema das esquadrias e vista da entrada do Ministerio.....	116
Figura 81 – Duas vista externas do Ministerio.....	117
Figura 82 - Mapas Google da Escola de Música do SESI.....	118
Figura 83 – Duas vistas atuais e um diagrama de implantação da escola.....	119
Figura 84 – Duas vistas antigas uma recente da escola.....	120
Figura 85 - Mapas Google do HEMOCE.....	121
Figura 86 – Planta e corte HEMOCE.....	122
Figura 87 – Tres vistas externas do HEMOCE.....	123
Figura 88 – Dois detalhes externos do HEMOCE, foto antiga e maquete.....	124
Figura 89 - Mapas Google do ed. Raul Barbosa.....	125
Figura 90 – Plantas e Cortes do Ed, Raul Barbosa.....	126
Figura 91 – Foto da construção e vista atual ed. Raul Barbosa.....	127
Figura 92 – Duas vistas externas do ed. Raul Barbosa.....	128
Figura 93 - Mapas Google da Junta Comercial.....	129
Figura 94 – Foto antiga da Junta e detalhe dos brises.....	130
Figura 95 –Duas vista externas atual da Junta.....	131
Figura 96 - Mapas Google da Secretaria da Fazenda, Cambeba.....	132
Figura 97 –Plantas baixas da Secretaria.....	133
Figura 98 – Corte, vista coberta e duas vistas antigas da Secretaria.....	134
Figura 99 – Esboços do arquiteto e vista atual da Secretaria.....	135
Figura 100 - Mapas Google do IML.....	136
Figura 101 – Esboços, vista aérea e vista externa do IML.....	137
Figura 102 – Duas vistas antigas e uma recente do IML.....	138
Figura 103 - Mapas Google do Edificio Sede da Caixa Econômica Federal.....	139
Figura 104 – Duas vistas externas da CEF.....	140
Figura 105 – Duas vistas externas e um detalhe da CEF.....	141
Figura 106 - Mapas Google do SERPRO.....	142
Figura 107 –Uma vista da fachada Principal e duas posteriores do SERPRO.....	143
Figura 108 – Vista do SERPRO de Brasília e do Serpro de Fortaleza.....	144
Figura 109 - Mapas Google do Centro Administrativo Teleceará.....	145
Figura 110 – Vista aérea , duas vistas posteriores e uma da rampa do Centro Teleceará.....	146
Figura 111- Duas vistas externas e um detalhe do Centro Teleceará.....	147
Figura 112 - Mapas Google da Agencia Banco Nacional.....	148
Figura 113 – Duas plantas e duas vistas externas do Banco Nacional.....	149
Figura 114 – Duas vistas externas e um detalhe de coberta Banco Nacional.....	150
Figura 115 - Mapas Google da Agencia BEC.....	151
Figura 116 – Duas vistas externas do predio menor da agencia BEC.....	152
Figura 117 – Duas vistas antigas do predio maior da Agencia BEC e uma vista recente.....	153

Terceiro Capítulo

Figura 118 – Esboços do Centro Administrativo Teleceará e vista do INCRA.....	159
Figura 119 – Capela do Palacio da Abolição e Vista aérea da Assembleia.....	160
Figura 120 – Vista externa da Rodoviaria e esboço do ed. Raul Barbosa.....	162
Figura 121 – Três vistas de esquadrias: Min. da Fazenda, Ed. Raul Barbosa e sede da CEF.....	163
Figura 122 – Residencia Martirani (Artigas) e detalhe da Biblioteca Meneses Pimentel.....	164
Figura 123 – Alojamento da Colina e detalhe predio do DNOCS.....	165
Figura 124 – Detalhes da Biblioteca do Pici, Junta Comercial , INCRA e ed. Santos Dumont.....	167
Figura 125 – Sede do BEC e Nucleo de Processamento de Dados do Pici.....	169
Figura 126 – Biblioteca do Pici e predio do DNOCS.....	170
Figura 127 – Centro de Atendimento do SESC e HEMOCE.....	170
Figura 128 – Palacio da Abolição, maquete eletrônica da Assembleia e Plenário da Assembleia....	171
Figura 129 – Maquete eletrônica e fotos do Pavilhão do Instituto de Educação e IML.....	172
Figura 130 – Croqui do SERPRO e vista da Secretaria da Fazenda.....	173
Figura 131 – Ed. Raul Barbosa (sede do BNB), Ministerio da Fazenda, Sede da CEF.....	173
Figura 132 – Detalhe dos brises do INCRA e vista do DENTEL.....	174
Figura 133 – Detalhe da fachada da Junta Comercial e da Biblioteca Pública.....	175
Figura 134 - Vista do Centro Administrativo Teleceará e detalhe dos brises.....	176
Figura 135 – Vista externa e interna da Rodoviaria e Escola de Música do SESI.....	177
Figura 136 – Esboço da agencia do BEC e vista da agencia do Banco Nacional.....	178

Considerações Finais

Figura 137 – Vistas da SUFRAMA e da Pousada da Ilha de Silves.....	184
Figura 138 – Centro técnico Nacional, INCRA, ed. Raul Barbosa, Ed. Parque Higienópolis e brises da Biblioteca do Pici.....	185
Figura 139 – Maquete eletrônica da Assembleia Legislativa e vista da Sede da CEF.....	186
Figura 139 – Vistas do DNOCS praia de Iracema e duas vistas do Hotel Esplanada.....	189

Sumario

Prólogo

Introdução

- Um local, uma situação e sua importancia..... 16
- Metodologia: processos e produtos p/ analisar uma expressão arquitetônica..... 19

Capítulo 1. A Inflexão para uma nova sensibilidade.....26

- 1.1 O Filho Pródigo do Modernismo..... 27
- 1.2 Sugerindo Relações: Arte e Brutalismo..... 38
- 1.3 Enquanto isso, em Fortaleza... .. 50
- 1.4 O Objeto e Algumas Questões de Historiografia..... 64

Capítulo 2. Reconhecimento da arquitetura moderna em Fortaleza:

roteiro pelas obras institucionais brutalistas..... 70

- 1 Banco do Estado do Ceará, sede (1968-70)..... 72
- 2 Mausoléu do Palacio da Abolição (1970-72)..... 76
- 3 Terminal Rodoviario Engº João Tomé (1972-73)..... 80
- 4 Sede do DNOCS (1968-73)..... 83
- 5 Biblioteca Central do Pici (1ª metade década de 70)..... 86
- 6 Nucleo Processamento de Dados do Pici (1ª metade década de 70)..... 90
- 7 Instituto de Colonização e Reforma Agraria, INCRA (1972-74)..... 93
- 8 Pavilhão do Instituto de Educação do Ceará (1973-74)..... 97
- 9 Assembleia Legislativa (1972-75)..... 100
- 10 Biblioteca Pública Menezes Pimentel (1975)..... 104
- 11 Centro de Atendimento Social do SESC (1975)..... 107
- 12 Departamento Nacional de Telecomunicações, DENTEL 110
- 13 Ministerio da Fazenda (1975-79)..... 114
- 14 Clube do Trabalhador e Escola de Música do SESI (1978-80)..... 118
- 15 Centro de Hemoterapia do Ceará, HEMOCE (1978-81)..... 121
- 16 Ed. Raul Barbosa – Sede do Banco do Nordeste do Brasil (1978-82)..... 125
- 17 Junta Comercial do Estado do Ceará (1985)..... 129
- 18 Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará (1982-86)..... 132
- 19 Instituto Médico Legal, IML (1986)..... 136
- 20 Sede da Caixa Econômica Federal (1982-88)..... 139
- 21 Serviço de Processamento de Dados..... 142
- 22 Centro Administrativo da Teleceará..... 145
- 23 Agencia do Banco Nacional..... 148
- 24 Agencia do Banco do Estado do Ceará, BEC..... 151

- Quadro Comparativo.....	154
- Lista de Biografias.....	156
Capítulo 3. Uma Expressão Local?.....	159
3.1 Reflexos de uma Hegemonia.....	160
3.2 Categorias.....	168
- Bruto-modernismo.....	169
- Caixas-fortes	171
- Partido Brise.....	174
- Unidade Modular.....	177
- Laje-mãe.....	178
-Quadro Comparativo por Categorias.....	180
 Considerações Finais.....	 172
 Referencias Bibliográficas.....	 190

Prólogo

P.S. (aqui entendido como pre-scriptum): O texto que se segue tem o propósito de apresentar o pesquisador, um pouco de sua história e expectativas, tendo, portanto, uma feição mais literária que acadêmica.

No ano de 1976, quando eu contava doze anos, minha família mudou-se para o bairro Dionísio Torres, então uma zona residencial com terrenos desocupados e uns poucos prédios de três ou quatro andares. Como muitas vezes fiz quando jovem, explorei a região para descobrir novas ruas e construções. Tudo me interessava: muros, calçadas, painéis de pastilhas - que por já serem meio raros davam a alegria de uma figurinha premiada - prédios e residências nos quais observava a fachada, esquadrias, elementos decorativos, cores, etc. Esses passeios solitários durante os quais eu sumia uma tarde toda são as mais antigas lembranças do meu interesse por arquitetura e me valeram algumas surras e proibições.

Numa delas, deparei-me com um tipo de prédio que nunca tinha visto antes: uma construção que... "não se via", um quarteirão inteiro sem muros, apenas largos canteiros gramados em acives e nenhuma árvore, nenhuma! Apenas aquela espécie de duna verde que acabava num paredão de concreto. Por muito tempo não entendi aquele edifício e somente lhe sentia o mistério, um esconder não sei o quê naquela caixa de cimento toda fechada, sem porta, sem janela, sem telhado, que corria encurvada longe do passeio, sem falar no 'vulcão' esquisito em forma de cone que me parecia um agigantamento dos blocos de madeira com os quais brinquei por muitos anos.

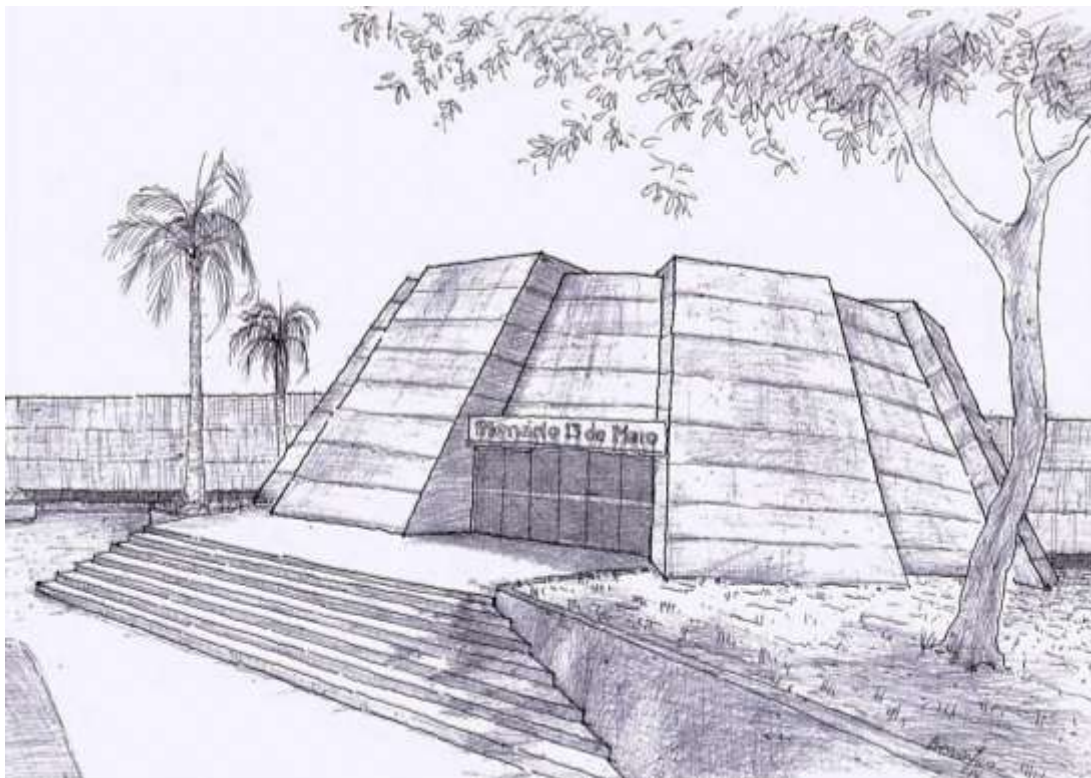


Figura 0 – Assembleia Legislativa – desenho do autor (2014)

A idade e os interesses não me deixavam entender aquela obra na qual nunca via pessoas, mas onde, um belo dia, as percebi entrando por um largo corredor que, partindo da calçada, se abaixava e entrava... por baixo do prédio? Definitivamente era um local enigmático para mim, mas que sempre me encantou fosse pelos volumes cegos como formas gigantes na paisagem, fosse pelos planos de grama verde e imaculados de árvores, fosse pelo silêncio e tranquilidade que toda a quadra emanava antes do local se transformar no pequeno caos urbano que é hoje.

O tempo passou e a brincadeira de construir com bloquinhos se tornou uma aptidão, juntamente com a habilidade de desenhar que aprendi copiando dos livros: cenas mitológicas, construções fantásticas do barroco e de ficção científica; quantas 'cidades do futuro' desenhei! Por volta dos 16 anos, já tinha claro que a arquitetura, ou as artes plásticas, seria minha profissão e aos 18 entrei na Universidade Federal do Ceará, onde me graduei arquiteto.

Bastião do ideário Modernista, lá todos os professores comungavam de fé inabalável em suas premissas e os sopros de pós-modernismo dos anos 80 fascinavam os estudantes provocando discussões, acusações de frivolidades, culpas e projetos risíveis. Foi quando aquela obra inquietante começou a fazer sentido: era a Assembleia Legislativa do Ceará, fiel representante da vertente brutalista na capital e projeto icônico do arquiteto-professor Roberto Martins Castelo que, com seu reconhecido amor pelas pessoas e ensino, marcou minha geração. Assim, arquitetura foi fazendo história na minha vida pessoal e profissional, sob o signo de uma obra cuja linguagem me marcara quando eu ainda nem podia entendê-la.

Após graduado, comecei a trabalhar desenvolvendo projetos de pequeno porte - residências, lojas, ambientações – no início com algumas parcerias (entre as quais a do cantor/arquiteto Falcão!), mas a maior parte do tempo tocando sozinho um mini escritório. Quase simultaneamente, iniciei uma carreira paralela no ensino superior, na qual me senti a vontade desde o primeiro dia, e onde o retorno por parte de alunos e companheiros de profissão sempre foi positivo. Desde 1992, a atividade de professor vem originando muitos convites e oportunidades de trabalho.

No âmbito acadêmico, salvo durante três anos onde ensinei no curso de Ambientação e Design de Interiores da Universidade Gama Filho, todo o tempo restante estive locado em cursos de graduação e tecnológicos de Design de Moda (na Universidade Federal do Ceará e na Faculdade Católica do Ceará, Marista) para os quais desenvolvi muitas pesquisas nas áreas da forma e cor, história da arte, história da indumentária e moda, comportamento, além de experimentos na criação de produtos de moda, desenho a mão livre, estamparia, etc. O gosto pela arte e a capacidade de desenhar e pintar encontraram, por esse canal, uma maneira de se expressar.

A partir de 2011 passei a ensinar no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Fortaleza, UNIFOR, locado no departamento de história. De repente, me vi as voltas com as lembranças da época de faculdade, com os estilos históricos, causas e consequências materializadas em pedra, madeira e metal ao longo dos séculos. E, desligado dos cursos de moda, passei a estudar novamente arquitetura, agora com uma bagagem de décadas de olhar artístico, de comparações entre estilos, farejamento de influências, relações entre forma e significado, iconografia, etc.

Em fins de 2012, pressionado pela urgência de fazer um mestrado, mas angustiado por não haver no estado áreas de interesse pessoal, surgiu a oportunidade de uma pós-graduação numa das mais importantes universidades do país, e em arquitetura! Ao mesmo tempo, se instalou a angústia de escolher o que pesquisar: o ecletismo local? A reabilitação da obra de Artacho Jurado? A influência

de alguma coisa sobre qualquer outra? Dúvida que deveria ser resolvida de pronto. Foi quando aquela obra misteriosa, fascínio original por projeto e construção, acenou lá do fundo mostrando um caminho de pesquisa, um assunto, o famigerado objeto que tanto perturba a paz do mestrando iniciante.

O brutalismo, então, se tornou meu objeto de estudo: mostrou-se uma matéria nítida, dentro das áreas de interesse dos orientadores, claramente visível na cidade, importante na compreensão da cultura arquitetônica local e nacional, ainda não esgotado e dentro dos meus interesses de arte e arquitetura, com ressonância suficiente para gerar vontade, mas não para se tornar uma obsessão. Fechava-se um ciclo de trinta e cinco anos!

Agora, já passados alguns meses e com a pesquisa em andamento, espero que os esforços sejam bem sucedidos. Que a visão artística, os anos de estudo de história das formas, dos estilos, da permanência e alternância de conceitos nas artes plásticas, moda e design possam contribuir com alguma originalidade e conexões interessantes. Em paralelo, guiado por uma orientação inteligente, de pensamento crítico abrangente e no seio dos melhores pesquisadores sobre o assunto, me esforço para absorver os novos conteúdos e responder minimamente a altura.

Introdução

Um local, uma situação e sua importância

Esta introdução existe para esclarecer o objeto de estudo, situar sua localização e explicar a relevância dentro do contexto mais amplo da arquitetura. Num segundo momento, tem o objetivo também de esclarecer a metodologia utilizada na pesquisa, todos os processos e ferramentas pensados para atingir a finalidade proposta.

Na segunda metade da década de 60, dois arquitetos importantes no panorama nacional, Acacio Gil Borsó e Sergio Bernardes, realizaram em Fortaleza projetos representativos de um momento da arquitetura brasileira que já se manifestava desde os anos 50, nomeado abrangentemente de Brutalismo, respectivamente: a residência J. Macedo, 1967, (figura 1) e o Palácio da Abolição, 1970 (figura 1). A partir de então se desenvolveu na cidade uma prática arquitetônica vinculada à essa nova sensibilidade, tendo se construído diversas obras institucionais de porte, além de um expressivo número de casas e edifícios residenciais. Constituiu-se, assim, um conjunto de construções representativas dessa corrente que, embora varie em qualidade e dimensão, é a expressão original do fenômeno em Fortaleza.

O conhecimento de como essa linguagem se expressou na capital do Ceará se faz importante por ser ela uma vertente do modernismo, assunto dos mais relevantes e também por ampliar o entendimento de como se desdobra no território nacional as práticas de arquitetura, as experiências dos centros onde se definem os conceitos fundamentais. Além do mais, estudar esse conjunto de obras se faz necessário devido a acelerada renovação urbana que tem acontecido desde os anos 80 e que o tem destruído continuamente.



Figura 1 – A residência J. Macedo, 1967 (esq) foi célebre em seus primeiros anos, atraindo curiosos como um ponto turístico, segundo entrevista concedida a pesquisadora Fernanda Rocha pela proprietária. Inaugurado em 1970, o Palácio da Abolição é construído por uma sucessão de pórticos feitos com tubos metálicos, ao contrário da residência onde o concreto é principal recurso estrutural e estético.

Fonte – Foto do autor (2013) (esq) e www.archydayly.com (dir)

Embora a cidade venha apresentando taxas de aumento populacional significativas a partir dos anos 50, houve um ‘estouro’ do crescimento urbano a partir do período chamado Governo das

Mudanças¹, que combinado com a especulação descontrolada e a debilidade das políticas de preservação, se tornou uma ameaça ao patrimônio arquitetônico, não importando de que época. Construções de variados períodos desaparecem numa velocidade surpreendente e a força do mercado já atinge edifícios de grande porte. Nos últimos doze meses, este pesquisador presenciou a demolição de duas residências de linguagem brutalista, uma delas velha conhecida dos anos 80, projeto de Paulo Cardoso, professor da UFC (figura 2). Corre-se o risco de em pouco tempo haver poucos remanescentes que possam conferir caráter temporal-arquitetônico a capital cearense, privando-a, assim, de uma identidade histórica para qual as edificações tem muito potencial.

Deve-se lembrar também que o brutalismo é um assunto ainda em interpretação, como atestam obras recentes de importantes pesquisadores de arquitetura, como Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos, e conhecer sua manifestação em Fortaleza, além de atual, contribui para compreensão do tema, pois suas características e desdobramento pelo território nacional foram muito estereotipados pela historiografia dominada pelo vulto modernista e Brasília.

Contudo, não seria possível abarcar todas as tipologias brutalistas de Fortaleza no escopo dessa modesta pesquisa e um recorte precisou ser feito. O conjunto de residências particulares e, principalmente, de edifícios multifamiliares ainda é expressivo numericamente, porém consideraram-se duas limitações. Primeiro, o estudo de obras particulares é complexo, pois os dados são pouco divulgados, muitas vezes estão com as famílias, visitas e levantamentos dependem de autorizações ou simplesmente não são possíveis; além de, frequentemente, os documentos (plantas, perspectivas) não existirem mais. Depois, porque a importância dessas obras na vida urbana da cidade é, via de regra, menor que a de obras públicas, estas frequentadas por grande parte da população e capaz de maior influência sobre as pessoas e o gosto arquitetônico local.



Figura 2- O Ed. José Isaac, de Régis Freire, 1978, (esq) era um projeto singular, de acentuada assimetria, sem muros e com um vazio central, do térreo a cobertura, na área social dos apartamentos. A casa de Paulo Cardoso cedeu lugar a um edifício.

Fonte - www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_64.pdf (esq.) e Google street (dir.)

¹ Refere-se ao mandato do governador Tasso Jeressati entre 1987 e 91 que imprimiu uma administração mais técnica com altos índices de arrecadação e investimentos empresariais em vários setores, destacando-se o turístico. É quando Fortaleza passa a ser conhecida nacionalmente.

Desta forma, foram escolhidas as construções institucionais como amostragem da linguagem brutalista na capital. Percebeu-se que teriam mais participação na vida comunitária, disseminando amplamente as características do “estilo”, familiarizando-o com o público em larga escala. Também dispõem de mais fontes de pesquisa, com muito material oficial, creditável e acessível; trabalhos acadêmicos cujas teorizações e desenhos técnicos enriquecem o entendimento. Por serem construções de porte, com grandes financiamentos envolvidos, experimentaram soluções mais elaboradas, exemplares, sem falar que traziam embutido no projeto a necessidade de expressar aspectos simbólico/conceituais das instituições que sediavam, revelando-se ricas iconograficamente.

A partir da escolha do objeto, criou-se uma estrutura para a dissertação, uma lógica de abordagem que fosse coerente, rica de enfoques e minimamente original. Simultaneamente, definiram-se práticas e ferramentas para dar suporte á essa construção, estratégias que apoiavam o discurso, criando um círculo virtuoso e, assim, uma vez esclarecido e justificado o objeto de estudo, a próxima sequencia tratará justamente desse processo, da metodologia desenvolvida para o estudo da expressão do brutalismo em Fortaleza a partir do conjunto de obras institucionais.

Metodologia: processos e produtos para analisar uma expressão arquitetônica

Após a definição do objeto de estudo, se impôs inicialmente o delineamento de um recorte temporal, ficando claro que deveria começar com aquelas primeiras obras construídas na cidade dentro da linguagem abordada, no caso o Mausoléu do Palácio da Abolição, 1970-72, de Sergio Bernardes. Essa obra de porte que marcou o panorama fortalezense seria um ótimo portal de abertura para o conjunto que se pretendia analisar, mas, embora realmente estivesse entre as mais antigas, descobriu-se no início da pesquisa outros fatos que relativizaram essa suposição e que serão comentados adiante.

A data de recorte final ofereceu alguns problemas de definição, pois se um prédio pode ser pioneiro e inaugurar repentinamente uma linguagem onde antes ela não existia, mais difícil é precisar quando essa linguagem desaparece, sendo frequente que ela se dilua, misturando-se com práticas novas ou que seja lentamente abandonada; nem sempre havendo a construção de uma 'última' obra característica depois da qual nada semelhante é feito.

Num primeiro momento a listagem das obras forneceu uma orientação, pois o levantamento preliminar de dados básicos – data de projeto e construção - mostrou que, a partir de meados dos anos 80, as premissas brutalistas começam a perder força e a desaparecer dos projetos institucionais e residenciais, substituídas por novas tecnologias e modas construtivas. Corroborou com essa constatação o estudo desenvolvido por Segawa sobre arquitetura do norte e nordeste dos anos 80 onde o autor destaca obras nas quais o partido estrutural adotado foi o da treliça de alumínio que então era novidade. Cita projetos em Fortaleza, salientando o Clube de Funcionários da Petrobrás, 1984-88, do português Mário Roque e Jaime Leitão (figura 3) e o Centro Administrativo do Banco do Nordeste SA, 1981-85, de Wesson Nóbrega e Marcos Mota (figura 33) nos quais as funções dispostas sob a ampla treliça intercalam-se através de jardins conformando uma "... variante da temática 'grande cobertura' que se pratica em diferentes regiões do Nordeste" (1988, p. A-22).

Ademais, referindo-se a obras claramente brutalistas como o Palácio de Justiça do Centro Administrativo do Ceará, 1982-86 (figura 3) e a Sede Regional da Caixa Econômica Federal, CEF, 1982-88, (figura 33), afirma que o primeiro é herdeiro de um partido volumétrico praticado nos anos 60 e 70, sugerindo anacronismo e que o segundo é um "edifício de respeitável porte, construído... em concreto aparente (cada vez menos usual nesta escala)" (Idem p. A-21).

Percebe-se, então, que por volta de 1985 outras tecnologias e soluções estruturais estavam tomando o lugar do concreto como principal recurso construtivo na edificação de obras institucionais. Pela mesma época, o arquiteto Roberto Castelo, cujo pensamento projetual é um dos mais filiados à sensibilidade brutalista, realiza suas últimas obras institucionais dentro dessa linguagem, a Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará, 1982-86 (figura 3) e o Instituto Médico Legal, 1986, (figura 101). Por todas essas questões e datas se achou que 1988 seria apropriado como marco final do recorte histórico desta pesquisa, data que comporta os derradeiros projetos institucionais importantes (esse é o ano de inauguração do prédio da CEF), construídos em meio a diluição progressiva da prática brutalista local.



Figura 3 – O uso a treliça metálica em projetos como o Clube de Funcionários da Petrobrás, 1984-88 (dir), reflete um avanço tecnológico e reforça a ideia de industrialização na arquitetura, diminuindo a hegemonia do concreto armado para obras institucionais, á exemplo da Secretaria de Justiça do Centro Administrativo do Ceará, 1982-86, contemporâneo do clube.

Fonte –Imagem cedida por Roberto Castelo (esq)

Arquiteturas do Brasil anos 80, imagem escaneada (dir)

Definido o intervalo histórico, passou-se a elaboração de uma primeira lista de edificações de caráter institucional construídas nesse lapso de tempo e para tanto foram utilizados varios recursos. O mais imediato foi conhecimento do autor sobre a arquitetura local, lembrando que muitos arquitetos com prática brutalista haviam sido seus professores na graduação, como Roberto Castelo, Paulo Cardoso, Marcílio Luna, Neudson Braga e Liberal de Castro (com os dois últimos, o contato foi indireto). Em paralelo houve consultas e conversas informais com amigos profissionais da área que não só sugeriram obras dentro do recorte, como também contribuíram com informações importantes. Assim, constituiu-se um primeiro conjunto com 35 predios.

O passo seguinte foi consultar a literatura a respeito para conferir as datas das obras selecionadas, confirmar a filiação ao brutalismo, bem como para descobrir outras construções que pudessem ter sido esquecidas. Começou-se com uma rara publicação sobre arquitetura no Ceará, contemporânea das obras, os “Cadernos Brasileiros de Arquitetura – panorama da arquitetura cearense” volumes 9 e 10. Apesar de certa informalidade e a falta de dados importantes, os cadernos foram bastante úteis para confirmação de datas e construir na mentalidade do autor, que há muitos anos não pesquisava sobre o assunto, um panorama inicial da arquitetura cearense e seus autores.

A essa primeira consulta, juntaram-se vários estudos sobre a produção arquitetônica em Fortaleza, escrita por pesquisadores locais. Beatriz Diógenes, professora da UFC, contribuiu com quatro fontes, sendo a primeira sua dissertação de mestrado em engenharia civil intitulada “Arquitetura e Estrutura: o uso do concreto armado em Fortaleza”, que trata da evolução desta tecnologia na capital. Citando obras de diferentes momentos, serviu como um balizador para localizar o brutalismo num contexto mais amplo, apesar de localizado. Outros trabalhos, em coautoria com os professores Ricardo Paiva e Clovis Neto, são artigos sobre arquitetos locais, uma pesquisa que se propõe resgatar a arquitetura moderna na capital através de seus autores. Esses artigos levaram a outros, assinados pelos pesquisadores Clovis Neto, Romeu Duarte e Margarida Andrade, que também abordavam o mesmo assunto e todos estão nomeados nas referencias bibliográficas.

O resultado dessas duas frentes iniciais de pesquisa foi a ampliação de dados, confirmação de datas, autores e outros insumos que acabaram por modificar proposições iniciais. O fato mais importante foi a alteração da obra inicial, aquela que deveria abrir o estudo, o já mencionado o Mausoléu do Palácio da Abolição, 1972. A pesquisa mostrou que a construção institucional mais antiga cuja

linguagem refletia aspectos característicos do brutalismo era projeto de um arquiteto cearense, co-fundador do curso de Arquitetura da UFC, Neudson Braga. Tratava-se da agência sede do Banco do Estado do Ceará, BEC, projetada em 1968 e inaugurada dois anos depois (figura 4). Esse pioneirismo trouxe algumas especulações interessantes que foram levantadas no decorrer da dissertação e redefiniu o ano de 1970 como o início do recorte temporal desta pesquisa.



Figura 4 – A aparência modesta para sede de corporação tão importante quanto o BNB deve-se ao fato de o projeto original de vinte e dois pavimentos (incluindo subsolo e térreo) não ter sido construído.

Fonte – foto do autor (2014)

Ao estudo dos autores locais, se seguiu um levantamento bibliográfico de pesquisadores que escreveram sobre arquitetura brasileira mencionando a produção cearense dentro do contexto nacional-nordestino. À partir do trabalho mais antigo de Sylvia Fischer e Marlene Acayaba, *Arquitetura moderna brasileira* (1982), percebe-se um interesse cada vez maior pelo que se fazia em terras cearenses, como se vê em *Arquiteturas no Brasil/ anos 80*, de 1988, obra de vários colaboradores, destacando-se Ruth Verde Zein e Hugo Segawa. Este último também menciona o Ceará no seu *Arquiteturas do Brasil, 1900-1990*, de 2010.

A partir daí, diversos escritos foram se juntando para fornecer suporte teórico; outros artigos e livros dos autores citados e também de Maria Alice Bastos, Marina Waisman, Luis Sparllagas, Sergio Ferro, bem como autores do universo da arte, assunto que o pesquisador vem estudando há muitos anos, nomes e obras que podem ser conferidos nas referências.

Assim, a abordagem inicial da pesquisa consistiu em definir um conjunto de obras institucionais em paralelo com a obtenção de bibliografia de apoio. A lista inicial de trinta e cinco construções foi ‘enxugada’ para vinte e quatro, pois muitas eram residências, edifícios residenciais ou não cabiam na linguagem em questão. Essa seleção está discriminada no quadro a seguir, onde constam também as datas de projeto e inauguração e autores. Quando aparece apenas uma data, esta se refere ao ano de inauguração; e a ordem cronológica pela qual as obras foram organizadas leva em consideração também a inauguração, posto que a data de projeto nem sempre foi possível descobrir. Os edifícios em negrito agrupados no final estão dentro do intervalo definido, mas a datação precisa e autoria ainda estão em aberto.

LISTAGEM DAS OBRAS INSTITUCIONAIS BRUTALISTAS DE FORTALEZA ENTRE 1970 E 1988			
	OBRA	DATA	AUTORES
1	Banco do Estado do Ceará, 'BEC dos peixinhos'	1968-70	Neudson Braga
2	Mausoléu do Palacio da Abolição	1970-72	Sergio Bernardes
3	Terminal Rodoviario Engo. João Tomé	1972-73	Marrocos Aragão
4	Ed. Arrojado Lisboa, Sede do DNOCS	1968-73	Marcilio Dias da Luna
5	Biblioteca Central do Pici	1ª metade década 70	Nearco Araújo
6	Nucleo de Processamento de Dados do Pici	1ª metade década 70	Nearco Araujo
7	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agraria - INCRA	1972-74	Fausto Nilo Delberg Ponce de Leon
8	Pavilhão do Instituto de Educação do Ceará	1973-74	Roberto Castelo
9	Assembleia Legislativa do Ceará	1972-75	Roberto Castelo José da Rocha Furtado
10	Biblioteca Pública Menezes Pimentel	1975	Francisco C. F. Queiroz Airton M. Ibiapina Junior
11	Centro de Atendimento Social do SESC	1975	Marrocos Aragão
12	Departamento Nacional de Telecomunicações - DENTEL	1978	Fausto Nilo Delberg Ponce de Leon
13	Ministerio da Fazenda do Ceará	1975-79	Acacio Gil Borsói
14	Clube do Trabalhador e Escola de Música do SESI	1978-80	Severiano Porto, Mario Ribeiro e Eladio Dieste
15	Instituto de Hemoterapia do Ceará - HEMOCE	1979-81	José Liberal de Castro
16	Ed. Raul Barbosa, sede Banco do Nordeste do Brasil	1978-82	Nelson Neves, Alberto de Almeida, Antonio Campelo, Carlos Costa
17	Junta Comercial do Estado do Ceará	1985	Antonio Carlos Medina Ricardo Rodrigues
18	Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará	1982-86	Roberto Castelo Nearco Araújo
19	Instituto Médico Legal - IML	1986	Roberto Castelo
20	Ed. Sede da Caixa Econômica Federal, CEF	1982-88	Carlos Pontual Jerônimo Cunha Lima
21	<i>Serviço de Processamento de Dados - SERPRO</i>		
22	<i>Centro Administrativo da Teleceará</i>		<i>Paulo Cardoso</i>
23	<i>Agencia do Banco Nacional</i>		
24	<i>Agencia do Banco do Estado do Ceará, Ag. Pontes Vieira</i>		<i>Antonio Carlos Medina Ricardo Rodrigues</i>

Com a listagem em mãos, se compreendeu que o reconhecimento daquelas obras deveria ser o caminho para chegar ao objetivo da dissertação. Primeiro porque há muitos anos vinha estudando outros assuntos (arte, moda, cultura) e uma maneira de voltar a arquitetura seria pesquisando diretamente os prédios, além dos textos citados. Depois, porque o cerne da pesquisa – a expressão da arquitetura institucional brutalista em Fortaleza – residia nas próprias obras, nos conceitos projetuais que as embasaram, nos aspectos físicos e simbólicos, sem falar que elas estavam próximas e disponíveis para visita, uma boa oportunidade para experimentar formas e espaços, atualizar a situação no tocante a remodelações, obter fotos e dados recentes. Deste modo, o conjunto de construções se tornou a base da pesquisa e decidiu-se fazer um fichamento de todas elas composto dos seguintes dados:

- Nome da Obra
- Localização através de duas imagens do Google Earth, sendo uma macro para situá-la na cidade e outra em 'zoom' para localizá-la em relação às ruas e mostrar a implantação.
- Data da obra (de projeto e de inauguração)
- Autor(es)
- Endereço
- Área construída
- Comentários
- Desenhos técnicos (implantação, plantas, cortes, elevações, etc)
- Imagens (fotografias da época e atuais, croquis)

À medida que o reconhecimento dos prédios avançava, foi ficando claro que a quantidade de obras e a variedade de enfoques estavam transformando o fichamento em algo maior que uma simples listagem de informações técnicas, de tal modo que acabou por se consolidar num corpo robusto, discriminado como *Roteiro-fichamento*. Além dos dados objetivos como localização, endereço, autores e datas, próprios de um fichamento, combinou-se um pouco de análise crítica referenciada que não só orientou o pesquisador para reconhecer essa arquitetura, como definiu uma visão panorâmica para o leitor inteirar-se da arquitetura local.

Então, estabeleceu-se um item a mais chamado *comentários* com informações sobre a expressão arquitetônica de cada obra, seguindo um mesmo padrão, tanto para uniformizar a abordagem, quanto para garantir uma análise consistente, evitando quesitos superficiais ou anedóticos, pois como salientaram Bastos e Zein, "... diante do vale tudo conceitual e da relativa diversidade que se foi descortinando na produção nacional, o pensamento crítico deve manter-se aberto às obras, analisando cada uma delas em função de sua lógica intrínseca: contexto, tecnologia, conforto térmico, programa, especificidade do terreno, aspectos simbólico-monumentais, etc (2010, p. 201).

Adianta-se aqui que se tentou ao máximo seguir a mesma sequência para todas as obras, mas que nem sempre se conseguiu dados para garantir esse intento e, no caso específico dos *comentários*, procurou-se que contivessem sempre a análise das seguintes questões:

- Contexto e Histórico
- Implantação / Especificidades do terreno
- Programa
- Tecnologia / Partido
- Conforto Térmico
- Aspectos simbólicos/monumentais
- Outros

Como já foi dito, esperava-se que o *roteiro-fichamento* fornecesse ao pesquisador subsídios para entender o brutalismo Fortalezaense e, de fato, suas informações foram organizadas para esse fim na forma de um grupo de ferramentas para apoiar de maneira crítica e substancial o entendimento das construções e que se chamou *Subprodutos*. Foram muito úteis, pois validaram suposições, abriram novas especulações e forneceram substrato conceitual, são eles:

- **Quadro Comparativo:** é uma tabela onde as obras são avaliadas em 26 características arquitetônicas, 21 delas advindas da definição que a pesquisadora Ruth Zein explanou em seu texto “A década ausente: reconhecimento necessário da arquitetura brasileira do brutalismo paulista”. O objetivo dessa comparação é identificar paralelismos, divergências, convergências e outras considerações que possam ampliar o entendimento do brutalismo em Fortaleza. Embora a pesquisa da dra. Zein tenha sido focada na realidade paulista, os quesitos são conceituais e abrangentes o suficiente para poderem ser aplicados a corrente de uma maneira geral, principalmente considerando-se que São Paulo foi polo irradiador de práticas para outros estados.

- **Mapa de obras:** uma planta da cidade de Fortaleza com a localização das construções objetivando entender sua distribuição no espaço urbano e no tempo. Esse mapa se consolida à medida que os fichamentos avançam, pois cada um traz uma vista aérea com a localização da obra específica e das anteriores, de modo que no último fichamento o mapa está completo.

- **Quadro de obras:** tabela onde se relacionam cronologicamente as obras, autores, datas (de projeto e inauguração) com intuito de servir de ‘menu’ com informações básicas para facilitar a consulta do *roteiro-fichamento*, uma espécie de índice. Esse quadro já foi apresentado há pouco e voltará como índice dos *roteiro-fichamentos*, no capítulo 2.

- **Lista de Biografias:** pequenos levantamentos sobre a vida dos autores das obras, com esclarecimentos sobre local e instituição onde se graduaram, experiências de ensino e de projeto, contatos com mestres renomados, entre outras informações relevantes para entender a propagação da vertente brutalista pelo Brasil e seu aparecimento no Ceará

Portanto, o roteiro-fichamento, por sua robustez e riqueza de informações, foi o ponto de partida para a organização do restante da pesquisa, para a construção de sua ordem. A partir dos conhecimentos e subprodutos que ele originou, se delineou o sumário, o roteiro de viagem desta dissertação, cujas partes são esclarecidas a seguir.

Um *Prólogo* abre a dissertação e nele, de maneira mais literária que científica, o pesquisador se apresenta, informa determinantes e condicionantes da sua vida pessoal e acadêmica, elucidando motivos e circunstâncias da pesquisa de mestrado. Segue-se uma *Introdução* onde se esclarece, em duas partes, qual é o objeto de estudo, os motivos de sua escolha, importância e justificativa do assunto, bem como a metodologia usada para atingir esse conhecimento, parte em que estamos agora. Após essas considerações iniciais, iniciam-se os capítulos.

A principal preocupação do *Primeiro Capítulo* foi ir direto ao assunto e evitar, como sugeriu a orientadora, formatações desgastadas, macro introduções a partir de autores clássicos, como Yves Bruand e Reyner Banham, que seriam apenas uma maneira de dizer ‘mais do mesmo’. O intuito dessa abordagem seria permitir estruturas novas, capazes de articular com um mínimo de originalidade e teor pessoal um tema já tão debatido. Assim, pensou-se nele em quatro partes.

Na primeira, *o filho pródigo do modernismo*, diversas questões de arquitetura brasileira modernista e brutalista são comentadas, priorizando a emergência desta última, suas principais características e diferenças conceituais. Segue-se uma abordagem mais informal, *sugerindo relações: arte e brutalismo*,

onde se relacionam esses dois assuntos, permitindo ao autor desenvolver alguns conhecimentos no campo artístico e abrir o panorama sobre campos complementares e instigantes. A terceira, *enquanto isso, em Fortaleza...*, objetiva introduzir o leitor ao ambiente arquitetônico cearense através de um enfoque histórico no qual aspectos pertinentes ao tema são ressaltados. Por fim, em *o objeto e algumas questões de historiografia*, se justifica a escolha das obras institucionais como objeto de análise a partir de um estudo de historiografia arquitetônica baseada em Marina Waisman, arquiteta e historiadora moderna com um enfoque renovador para a questão da arquitetura na América Latina e países colonizados.

No *Segundo Capítulo* é apresentado o objeto de estudo, ou seja, as 24 obras institucionais na forma do *roteiro-fichamento* já mencionado, seguido dos subprodutos. Aqui, o leitor conhece efetivamente a produção local e as ferramentas de avaliação, construindo conhecimento específico para levar adiante a análise.

O *Terceiro Capítulo* comporta o objetivo da pesquisa e propõe na primeira parte, *reflexos de uma hegemonia*, uma análise crítica referenciada das construções na qual questões técnicas, teóricas, formais, conceituais, nacionais e internacionais são entrelaçadas no intuito de mostrar aspectos da 'expressão' local da arquitetura brutalista. Na segunda parte, *categorias*, espera-se encontrar procedimentos padrões, conjuntos de características que possam organizar as obras em grupos, um sistema de forma e conceito que agrupe as construções, simplificando seu entendimento.

Por fim, desviando-se um pouco do modelo de praxe, as *Considerações Finais* relembram os conhecimentos obtidos para tentar dar uma "resposta", não tanto quanto à filiação da produção cearense, mas quanto ao nível de reelaboração da linguagem na consolidação de uma orientação própria, compreender se o esforço, reflexão e práxis resultaram na formulação - ou não - de uma expressão arquitetônica local.

Capítulo 1

A inflexão para uma nova sensibilidade

As leituras efetuadas para a dissertação mostraram que a produção brasileira pós 1950 foi muitas vezes mal interpretada, principalmente devido questões de historiografia que tentaram sedimentar um modelo “uníssono, unívoco e coeso” da arquitetura brasileira baseado em seu triunfo nas décadas de 1940-50, ao redor de personagens chaves como Lucio Costa, Niemeyer e depois com a celebração de Brasília como corolário final, modelo sem dúvida coerente, mas que ajudou a “... pospor e a complicar o surgimento, a sustentação e a visibilidade dos subsequentes e inevitáveis conflitos geracionais e regionais – que passam a ocorrer, já desde os anos 50, no seio da arquitetura brasileira, como contraparte inevitável desta aspiração hegemônica”. (BASTOS; ZEIN, 2010, p.27)

1.1 O Filho Pródigo do Modernismo

A maioria dos pesquisadores recentes que se debruçou em estudar a arquitetura brasileira do século XX, principalmente da segunda metade, ressaltou o quanto a construção de Brasília foi considerada um marco, um clímax de toda a trajetória da produção moderna constituindo-se quase um mito pela historiografia arquitetônica. Hugo Segawa abre seu capítulo sobre a capital citando autores contemporâneos de sua inauguração onde se percebe bem essa ufania:

A monumentalidade de Brasília alimenta-se na força e no transbordante orgulho de um povo que descobre seus próprios caminhos e se põe em marcha, tendo diante de si grandiosas perspectivas de desenvolvimento. É muito provável que Brasília, como solução urbanística e arquitetônica, tenha mil e um pequenos grandes defeitos – mas é inegável que a obra possui o essencial: expressa os grandes e nobres ideais de libertação do povo brasileiro, que já se revelam como força atuante. (EDGAR GRAEFF, apud SEGAWA, 2010, p.122)

Não se pode negar que o empreendimento de Juscelino Kubitschek seja uma das maiores realizações do Brasil e, em particular, de Niemeyer, figura basilar na definição de uma identidade arquitetônica nacional. Porém, o que os pesquisadores atualmente apontam é que a excessiva importância dada à cidade e a seu autor, mascarou, ou pelo menos simplificou, a complexidade da produção nacional como um todo, havendo “... a partir dos de 1940, até pelo menos o advento de Brasília, uma aceitação aparentemente incontestada do predomínio e liderança da escola Carioca, bem como de sua definição de “a” arquitetura brasileira, sem que, aparentemente a ela se contrapusessem outras linhas ou tendências” (BASTOS, ZEIN, 2010, p.36)

A capital foi colocada como modelo para a qual toda criação deveria convergir ou referenciar-se e foi proposto para evolução da arquitetura nacional, como afirma Zein, um esquema ‘sequencial linear simples’ em três momentos: o movimento Moderno, Brasília e Pós Brasília (Idem, p.51). Alimentou-se a ideia de uma homogeneidade arquitetônica embalada pelo seu reconhecimento internacional² ao qual se pretendia celebrar. A influência foi perceptível em várias partes do país ajudada pela ampla divulgação a cargo de publicações, especializadas ou não, de obras diversas onde

“... o repertório formal e projetual mais ou menos codificado da linguagem carioca permitiu que profissionais não necessariamente relacionados com o movimento do Rio de Janeiro aplicassem as ideias dessa arquitetura moderna com maior ou menor fidelidade e acerto –... engenheiros civis, técnicos de edificação e construtores – isto é, uma apropriação tanto erudita quanto popular” (SEGAWA, 2010, p.141)

Essa historiografia provocou certa miopia quanto ao experimentalismo e divergências que começaram a aparecer antes mesmo de Brasília, inclusive no próprio Niemeyer, cujo projeto nunca realizado para o Museu de Caracas (1954) e em alguns prédios da capital (1956-60), (figura 5) não se notam mais a “multiplicidade de elementos que caracterizavam os primeiros projetos” percebendo-se nessas novas obras “... propostas formais soluções simples e geométricas formas puras e a

² Consagração consolidada com o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque, 1939, e com a publicação do catálogo da exposição Brazil Buildings, 1943, realizada no MOMA (museu de arte moderna de NY).

expressividade por meio da própria estrutura e não de elementos secundários, evitando assim projetos compostos por múltiplos elementos” (BASTOS, 2003, p.7).



Figura 5 - A maquete do Museu de Caracas, 1954, e o Teatro de Brasília, 1960, são projetos de Niemeyer onde o autor começa a afastar-se da articulação de volumes, como o Ministério da Educação e Saúde e Pampulha, em direção á soluções de volume único, em boa medida resultantes do próprio partido estrutural. Fonte- www.vitruvius.com.br (esq.) e www.vemviverbrasil.blogspot.com (dir.)

Mas, talvez não se possa exigir da crítica, pelo menos até a inauguração de Brasília, uma ótica mais imparcial sobre as novas experimentações devido ao imenso consenso e divulgação em torno da escola carioca e de Niemeyer, essência do pensamento cultural da época, então muito envolvido com ideia de uma unidade arquitetônica para o Brasil e que

para fazê-la prefere recortá-la de maneira excludente e seletiva. Por isso não apenas desconsidera, como não permite que se insira de maneira consistente, quase todas as arquiteturas realizadas no Brasil durante pelo, menos uma quinzena de anos, de 1960 até meados dos anos de 1970, nem chega a dar-se conta das profundas mudanças de paradigma que ocorreram ao longo da década de 1950. Sem ser incorreta, trata-se de uma visão imprecisa e insuficiente. (BASTOS, ZEIN, 2010, p.51)

Embora se possam notar no arquiteto de Brasília mudanças de enfoque projetual que o distanciarão cada vez mais das premissas cariocas, não se pode imputar somente a ele a primazia (como acontecera nos anos 30 e 40) no sentido de responder à insatisfação que havia quanto ao discurso hegemonicamente aceito então. De fato, tratava-se de situação mais generalizada e “... pelo menos desde os anos 1950 novos paradigmas estavam em fermentação e novas obras estavam em construção, os quais, mesmo de mau grado ou sem dar-se totalmente conta disso, viriam a reformular logo a seguir o que se poderia considerar com ‘arquitetura brasileira”. (BASTOS, ZEIN, 2010, p.53)

Esse momento de inquietação atende a varias questões internas que não eram mais as mesmas de quando o modernismo eclodira, marcado pelo projeto do edifício Gustavo Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde (figura 6), de 1936, mas inaugurado somente em 1945. Durante as próximas duas décadas, a situação modificou-se pela influencia de muitos fatores, entre os quais a chegada de profissionais emigrados por causa da segunda guerra e que enriqueceram a prática nacional com novos pontos de vista e realizações. O italiano Mario Russo e o português Delfim Amorim radicaram-se em Recife, mas a maioria preferiu São Paulo e entre muitos nomes vale destacar o polonês Lukjan Korngold, o tcheco Adolf Franz Heep e a Italiana Lina Bo Bardi, estes chegados por aqui entre 1941 e 47 (SEGAWA, 2010, p.135).

Foram profissionais que “... contribuíram com sua cultura de origem e, na interação com a cultura local, foram capazes de fertilizar obras que corroboram o poder e assimilação a que a moderna arquitetura brasileira recorreu em sua origem” (SEGAWA, 2010, p.139) e, apontando mais especificamente para linguagem brutalista, pode ser ressaltada a figura da sra. Bardi, cujo projeto do Museu de Arte de São Paulo (1957-68) tornou-se um ícone nesse sentido, embora não seja o pioneiro nesse vertente, como se verá adiante.

Também se pode aventar certo desgaste em considerar a escola Carioca como a portadora oficial de brasilidade e a consciência (principalmente na produção paulista cada vez mais dinâmica) de que “...a questão era menos um fim e mais um processo de requalificação, no campo arquitetônico, da questão da identidade nacional” (BASTOS, ZEIN, id. p.52). Além disso, deve-se lembrar a influencia internacional de nomes como Mies van der Rohe e Le Corbusier cujas obras e conceitos foram muito bem recebidos e desenvolvidos nesse momento, salientando a experiência em concreto aparente do mestre suíço na Unidade de Habitação de Marselha realizada entre 1946-52, apresentada em painéis e premiada na I Bienal Internacional de São Paulo em 1951 (SEGAWA,2010. p.149).

E até mesmo dentro da escola carioca, lembra Zein, obras como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM (figura 6), projetado em 1953 por Affonso Eduardo Reidy, já demonstrava características de renovação na linguagem ao ser “...a primeira (ou uma das primeiras) importante obra pública brasileira totalmente realizada e acabada em concreto aparente, num momento em que isso ainda era transgressão e novidade” (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 60). Assim, olhando em retrocesso, mudanças de rumo já vinham acontecendo em vários fronts e relativamente cedo, se considerarmos o predio do Ministerio da Educação e Saúde, MES, 1936-45 e o Museu de Arte do Rio, 1953 como pontos de começo e mutação do modernismo nacional (figura 6).



Fig. 6 – O edifício Gustavo Capanema (esq), síntese do modernismo brasileiro e, assim como a cultura nacional, fruto da miscigenação projetual de vários colaboradores: Niemeyer, Lucio Costa, Le Corbusier, Emilio Baumgart Portinari, Bruno Georgi, Burle Marx, etc. A linguagem aqui não é a mesma que se vê no partido estrutural sobrevalorizado, na solução em monobloco e nas texturas nuas do Museu de Arte Moderna, RJ, 1953.

Fonte – Foto do autor (2014) (esq.) e www.pinterest.com

Mesmo assim, a ideia de uma unidade e linearidade resistiu na historiografia “oficial” da nossa arquitetura por algumas décadas alimentada por “... um desejo desmedido de se manter intacta e intocada a continuidade dos paradigmas” (BASTOS, ZEIN, 2010, p.52). e, destarte o nítido

distanciamento em relação à escola carioca, ainda se negava “... as diferenças cada vez mais flagrantes em prol de uma “identidade” que parecia estar garantida e não se desejava romper, mais por razões ideológicas, que por coerência formal-arquitetônica” (ZEIN, 2005, p.9).

Os “desvios” se acentuaram por volta da fundação de Brasília, notadamente em São Paulo, onde estavam se materializando experiências “divergentes”, espelho de inquietações e fatores complexos (questões de identidade, influencia estrangeira, ideologia desenvolvimentista), que resultariam numa linguagem paralela ao modernismo nacional, em sintonia com o movimento internacional e que se desenvolveria pelas próximas décadas. Desde modo, os

paradigmas, nascidos nos anos 50, melhor estabelecidos nos anos 60 e amplamente expandidos nos anos 70, basicamente se filiam a um universo formal e construtivo compartilhado pelo “brutalismo”, tendência que então se manifestava com grande força em varias instancias do panorama internacional, e que também estava presente, sincrônica, mas peculiarmente, no Brasil, sendo muito característica no âmbito de uma certa arquitetura paulista (embora não ocorra somente em São Paulo, nem seja exclusivamente sua) (BASTOS, ZEIN, 2010, p.53)

Uma condição frequentemente mal interpretada que compõe o pano de fundo histórico nesse momento diz respeito à simultaneidade que a arquitetura brasileira apresentou em relação ao movimento internacional. Segundo Zein, o surto brutalista é mundial e nunca anterior aos anos 50, refutando a primazia dada ao casal inglês Smithson³ por historiadores como Barham que, segundo a autora, se apoia ‘mais em discursos que em obras’ atentando que “tanto a correta datação como a qualidade e pertinência de varias obras realizadas em meados dos anos 50 no Brasil indicam sua total sincronicidade com o fenômeno” (BASTOS; ZEIN 2010, p.76) e para confirmar sua assertiva menciona o já comentado Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o edifício E-1 da Escola de Engenharia de São Carlos, SP também de 1953 (figura 7).

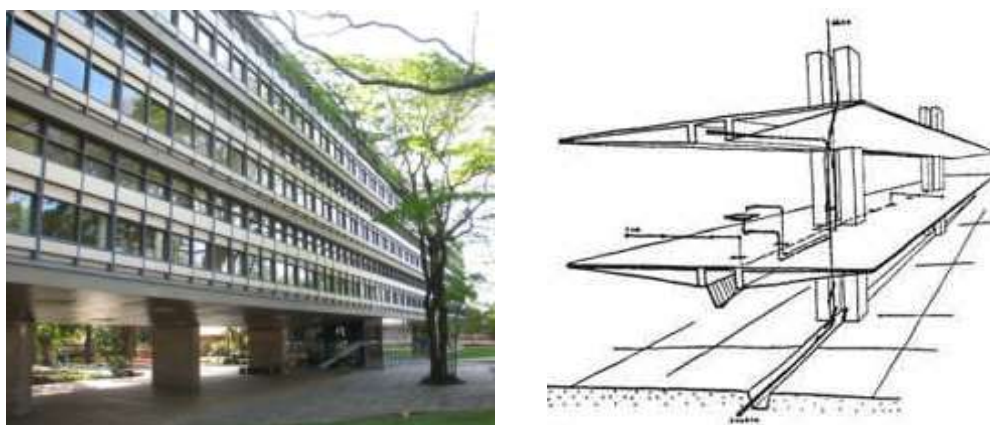


Figura 7 – O prédio E-1 da escola de engenharia de São Carlos, 1953, de Helio Queiroz Duarte e Ernest de Carvalho Mange, tem um sistema construtivo único naquele momento: pilar central, lajes em balanço simétrico, ‘artérias’ para dutos elétricos e hidráulicos, tanto verticais (pelo interior das colunas), quanto horizontais, permitindo flexibilidade total dessas instalações.

Fonte - www.eesc.usp.br (esq) e www.vituvius.com.br (dir)

³ Os arquitetos ingleses Alysson Smithson e Peter Smithson ganharam destaque na década de 50 levando adiante a linguagem do alto modernismo (miéseana), porém de maneira despojada, com acabamentos rústicos e aparentes, alheia a procura deliberada pela beleza, em consonância com aspirações de simplicidade, economia e industrialização necessárias no difícil cenário de reconstrução pós segunda guerra.

O edifício E-1 não partilha as proposições de Reydi e Lina quanto ao uso ostensivo de concreto armado no partido estrutural, procedimento que se tornaria um dos mais característicos da prática brutalista. A importância da escola de engenharia está em ser um projeto prototípico de simplicidade construtiva, visíveis no partido modular, na flexibilidade de instalações e no conceito de forma determinada pelo processo construtivo e pré-fabricação, premissas que já podiam ser identificadas no Modernismo e que foram radicalizadas. O uso insistente da modulação, a economia de meios e materiais, a ênfase no funcionalismo e uma atitude projetual que privilegia a industrialização, relaciona o E-1 com a postura do casal Smithson que, exatamente nestes anos, estavam desenvolvendo projetos no mesmo sentido racional-funcionalista, respondendo às necessidades e condições econômicas precárias do pós guerra. Obras como a Escola Secundaria Houstanton, 1954, ou os edifícios nunca construídos do conjunto Golden Lake, 1952 (figura 8), compartilham com o E-1 proposições semelhantes, em circunstâncias diferentes, mas reforçando a ideia de sincronicidade.

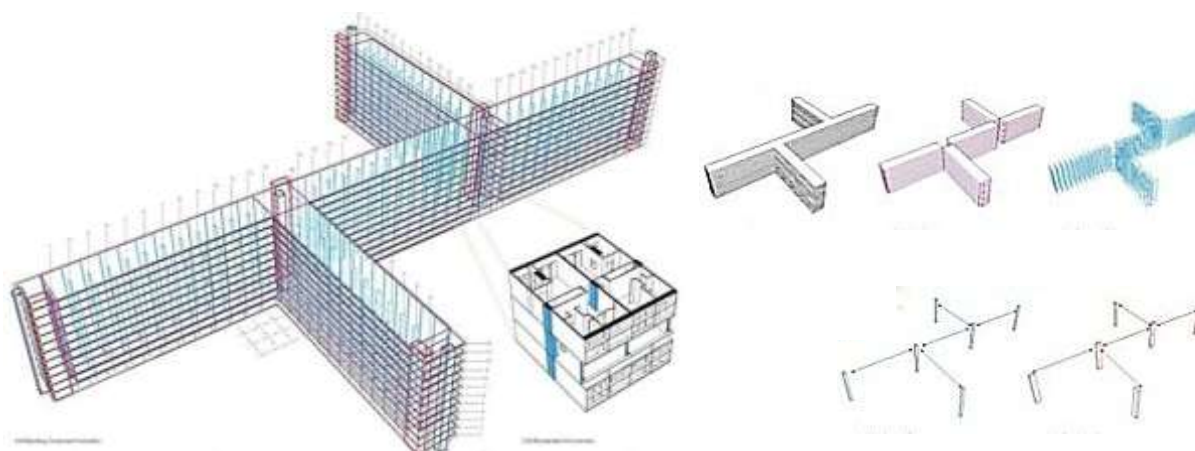


Figura 8 – O esquema do Conjunto Habitacional Golden Lane, 1953, ressalta as malhas estruturais, de vedação, de serviço e outros perfis repercutindo a concepção funcionalistas da obra. (Estudos da disciplina de Desenho Arquitetônico, programa ARCH 672, Universidade McGill, Montreal, Canadá).

Fonte – <http://archiflux.wordpress.com/tag/influx-studio/>

A preocupação com a industrialização está diretamente ligada a situação dos anos 50 quando se assistiu a um intenso crescimento do parque industrial brasileiro ao qual se somou a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Todo Brasil compartilhou a efusão, sendo que “... para essa mentalidade, o domínio de tecnologia própria consistia um atributo objetivo do grau de progresso do país” (SEGAWA, 2010,p.149). Os governos encomendam obras institucionais de porte e havia muitas oportunidades para os arquitetos, situação coroada pela construção de Brasília que se apresentava para muitos como “... a possibilidade de um salto tecnológico da construção civil no país” (BASTOS; ZEIN, 2010, p.85) e de reformulação da prática profissional no sentido de incorporar a pré-fabricação e outras soluções industriais no fazer arquitetônico.

Falando de Brasília, Ruth Zein ressalta que apesar dos palácios da capital federal parecerem “... apontar para o oposto da ideia de industrialização na arquitetura” (Idem, p.86), uma análise mais atenta demonstra que existem princípios constantes, variações de um mesmo tipo e resoluções de programa compartilhadas, numa tentativa de ‘economizar’ meios. Pode-se observar isso comparando os palácios da Alvorada, do Planalto e o Supremo Tribunal Federal (figura 9). Mas, segundo a autora, seria também em Brasília, nos prédios da Universidade, onde a experiência da pré-fabricação foi alocada numa escala muito abrangente que considerava a industrialização para

praticamente todas as partes da construção, piso, paredes, teto, acabamentos. Novos padrões de uso e de espaço se originam dessa experiência.



Fig. 9 – Nos palácios de Brasília (esq), o partido da caixa de vidro coberta por grande laje plana apoiada em colunas que são variações de um mesmo perfil, demonstra um desejo de simplificar, de obter alguma padronização. O Instituto Central de Ciências, com incríveis 720m, inaugura um novo patamar na proposição de espaços contínuos, de integração física e visual.

fonte –<http://www.cidadebrasil.com.br> (esq) <http://www.unb.br> (dir)

Projetados por Niemeyer e João Filgueiras Lima, as instalações do CEPLAN (centro de planejamento da universidade de Brasília) e o Instituto Central de Ciências da UNB (figura 9), são galpões térreos, despojados, construídos de painéis autoportantes em concreto armado e vigas protendidas de cobertura, cuja forma final é completamente a consequência do processo construtivo pré-fabricado. Pode-se dizer que os ‘galpões’ da UNB materializam uma antiga aspiração da arquitetura moderna, muito discutida naquele momento, para qual forma e “... beleza seria o subproduto inevitável, mas nunca excedente, da funcionalidade, que não se deveria buscar, mas resultar” (BASTOS; ZEIN, 2010, p.43). Além disso, a arquitetura resultante desse pensamento sugeria novos arranjos espaciais,

especialmente em dois aspectos: a busca de respostas simples a programas complexos, ou seja, a divisão fluída do programa em espaços contínuos e, também, certa autonomia do objeto em relação ao sítio. Ambas as características, praticamente inerentes a propostas de um espaço genérico e construção em série, foram perseguidas em outros contextos, por exemplo, na concepção de residências unifamiliares nos anos de 1960 em São Paulo (BASTOS; ZEIN, 2010 p.87)

A experiência da UNB foi fruto de uma prática arquitetônica comprometida ética e economicamente com a sociedade para qual trabalhava. Os espaços interligados, não compartimentados e ‘democráticos’ refletem essa condição tanto quanto a velocidade, custo baixo e facilidade de construção/montagem das obras, frequentemente relacionada á uma mão de obra despreparada. Simultaneamente, deu-se um passo a mais no conceito de estrutura como ponto de partida e chegada do projeto, tão característico do brutalismo.

Outro aspecto importante desse momento é sua relação intrínseca com São Paulo. Comentando sobre a maturação das novas propostas arquitetônicas em ‘fermentação desde os anos de 1950’, Segawa ressalta o papel das escolas superiores de Porto Alegre pela formação de profissionais que trabalharam em várias partes do país e “... a de São Paulo, também pela formação de teóricos, mas, sobretudo, pelo desenvolvimento da prática de uma arquitetura com características peculiares, ao ponto de ser qualificada como uma “escola”” (2010, p.146). Corrobora com o pensamento Maria Alice Bastos ao afirmar que

Essa mudança na expressão arquitetônica, porém, já vinha ocorrendo desde meados da década de 1950, momento em que a arquitetura paulista gerou uma linguagem própria, independente da escola carioca... influenciada pelo brutalismo e pelo uso que Le Corbusier passou a fazer do concreto... alterando o centro difusor da arquitetura do Rio de Janeiro para São Paulo, que na década de 60 passa a sediar as pesquisas arquitetônicas mais interessantes (BASTOS, 2003, P.5)

A importância do arquiteto Vilanova Artigas na transformação das experiências dissidentes em uma ‘escola’ é ressaltada por vários pensadores, que apontam seus projetos da década de 50 como marcos na delimitação do movimento. Obras particulares como a Residência Baeta, 1956, e projetos maiores como o Ginásio de Itanhaém, 1959 e a garagem de barcos do Santa Paula Iate Clube, 1961, deram forma consistente as inquietações arquitetônicas do seu autor e do momento histórico (figura 10). No início dos anos 60 já não eram sintomas isolados de mudança, mas a primeira fase do que se tornaria uma vertente robusta da arquitetura Brasileira. Sua influência não se deu apenas através das obras, mas também no ensino superior, pois em 1948 já lecionava na recém-fundada Escola de Arquitetura e Urbanismo da USP onde por muitos anos levou aos estudantes “... um novo enfoque da realidade em que viviam, de modo que pudessem abordar os problemas de trabalho com uma nova visão crítica” (LEMOS, apud BASTOS, 2003, p.10).

Pela qualidade formal-conceitual de suas obras e atuação na educação de novos profissionais, a figura de Artigas foi supervalorizada, levando a historiografia a colocá-lo como liderança na consolidação da experiência brutalista de São Paulo, para qual convergiram pessoas e idéias. Porém, não se pode creditar somente a ele tal empreita, nem admitir essa pretensa homogeneidade, pois para Segawa, assim como a linha carioca “... a linha paulista também foi um conjunto de vertentes não formalmente em acordo entre si (...) A identidade paulista, portanto, não se encontra somente na similaridade formal que obras de alguns arquitetos podem compartilhar, mas de pressupostos iniciais comuns que geraram respostas distintas” (2010, p.148).

A pesquisadora Ruth Zein também refuta a ideia propagada por Yves Bruand que os primeiros jovens profissionais que conformaram o brutalismo em São Paulo estivessem subordinados à sombra de Artigas. Lançando mão de argumentos simples e determinantes como a cronologia, lembra que

O levantamento das obras, sua correta datação e sua organização por autores dá conta do fato de ter havido certa coincidência entre o surgimento no Brasil dessa arquitetura brutalista e o de uma nova “geração” de arquitetos paulistas, que vai se iniciar profissionalmente desde as suas primeiras obras já na tendência brutalista; há também, nesse período, um quase imediato realinhamento de posição de alguns outros arquitetos de gerações um pouco anteriores; e esses acontecimentos se farão em redor de, a partir de, 1955-1957 (BASTOS;ZEIN, 2010, p.80)

Comenta também que entre os novos arquitetos estavam outros um pouco mais velhos, não o suficiente para serem de outra geração, mas que chegaram “inclusive por sua mais ampla e anterior

experiência profissional, a assumir um papel protagônico nesse sentido” (Idem, p.81), cabendo nessa condição Lina Bo Bardi e o próprio Artigas.

O realinhamento da postura de arquitetos já estabelecidos e o trabalho dos novos profissionais como Paulo Mendes da Rocha, João Eduardo de Gennaro, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Carlos Millan, Ruy Ohtake, etc resultou em obras cheias de força tectônica e formas vigorosas, um de seus aspectos mais notáveis (figura 10); os recortes são abruptos e o concreto se impõe com versatilidade, substituindo a variedade material modernista (figura 6, 9). Como é típico na interpretação de fenômenos complexos, essas obras e suas práticas acabaram por ser consideradas como a expressão ‘oficial’ do brutalismo, fato que gerou dificuldades de avaliação devido à variedade de experimentações paulistas e brasileiras incabíveis na construção idealizada de uma vertente única, definida e divulgada a partir de Artigas e São Paulo.



Figura 10 – Ginásio de Itanhaém, 1959 (esq.) de Artigas e Carlos Cascaldi e Ginásio do Clube Atlético Paulistano, 1958, de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro. Nos dois projetos, a concepção estrutural determina o partido e a forma; uma economia de conceito e de projeto (materiais, acabamentos) orienta o arquiteto. Fonte – [http://www.mimoo.eu/projects/Brazil.\(esq\)](http://www.mimoo.eu/projects/Brazil.(esq)) e www.pinterest.com (dir)

Igualmente importante, porém muitas vezes despercebido pelo grande público, é seu caráter ideológico. Artigas, que tanto contribuiu na consolidação do movimento, foi um profissional preocupado com as questões sociais, engajado politicamente, cioso de que “...a responsabilidade social do arquiteto se sustentava no conceito do *projeto* como instrumento de emancipação política e ideológica” (SEGAWA, 2010, p.144). Divulgou sua visão em anos de docência na USP, levantando discussões sobre identidade da arquitetura brasileira e sua relação histórica de aculturação, impasse que ele “... propõe superar através de uma ‘atitude crítica em face da realidade’ que sem negar a arquitetura moderna... deseja revalidá-la para uso dos arquitetos, inclusive os “progressistas”, conectando-as com as ‘raízes brasileiras do universo” (BASTOS; ZEIN, 2010,p.77). Essas raízes eram uma licença poética que abrangia a ideia da completa autonomia do criador em sua busca arquitetônica, liberdade total quanto à forma e validação para qualquer fonte de inspiração, á despeito das injunções políticas (Idem, p.77).

Tal discurso, mais utopia que orientação, possui contradições e conciliações impraticáveis, mas, no ambiente paulista de então, se construiu um ideal de que o projeto não deveria ser apenas uma resolução de problemas espaciais a partir de um partido, mas uma espécie de formulação ideológica, um teorema tridimensional que

...longe de corresponder apenas a teorias arquitetônicas tradicionais, elevavam a questão a uma dimensão de ética política e social... Ética e estética nunca estiveram tão em

evidencia... A noção de “modelo” também veio a caracterizar uma serie de atitudes dos arquitetos paulistas: modelos de soluções arquitetônicas, modelos de estruturas e até modelos de relações sociais” (SEGAWA, 2010, p.148).

O profissional deveria ser mais que apenas um construtor, pensamento que atribuía ao arquiteto a tarefa de uma restauração ética, proposição de contorno missionário, de reformulação do mundo (SEGAWA, 2010, p. 146) viabilizada na responsabilidade social do projeto, materializada no predio. Contudo, “se de um lado este discurso norteava todos os escritos e memoriais dos arquitetos, por outro nunca deixou claro como tais intenções – externas a gênese da forma – interferiam no desenho de sua arquitetura, em seus projetos” (ESPALLARGAS, 2004, p.64)

A avaliação de muitas obras desse momento recorre a explicações carregadas de ideologia ‘socio-arquitetônica’. Sobre o projeto da Faculdade de Arquitetura da USP, 1961-69, um clássico de Artigas e Carlos Cascaldi (figura 11), costuma-se dizer que o grande vão coberto por uma laje apoiada sobre delicadas colunas é mais que um partido resolvido com arrojo estrutural. É uma postura ideológica frente ao programa de uso universitário, local por excelência da liberdade de pensamento, resolvido por um desenho que propõe um espaço simbolicamente democrático, onde salas, ateliês, rampas, áreas de reunião e manifestação se entrosam unificados pelo imenso saguão comunitario sob a proteção da coberta generosa de onde emana luz que a todos ilumina. Essa ótica de análise de obra privilegia um componente subjetivo que não é possível verificar tecnicamente, mas é um caminho por onde pode se ‘atestar’ o traço comprometido do autor, a intenção ética subliminar do projeto que, no fundo, implicava “... uma utopia de sociedade. Enquanto essa utopia não se realizar, ela serviria de modelo do devir de um tipo de sociedade” (ZEIN, apud BASTOS, 2003, p.11).

Outras vezes a intenção é mais prosaica e a postura ética do profissional se materializa em metáforas construtivas que devem “Revelar, como exterioridade, a pesquisa de forma que o arquiteto sente na interioridade” (ARTIGAS, apud BASTOS, 2013, p.32). Na casa para seu irmão Giocondo, 1950, (figura 11) e na residencia Elza Berquó, 1965-68, lajes de concreto sustentadas por troncos de madeira são um surpreendente recurso plástico-estrutural, mas também, segundo o próprio autor, uma ironia sobre o uso do concreto como solução arquitetural para uma sociedade num momento político tão difícil e cheio de contradições (Idem, p.32).

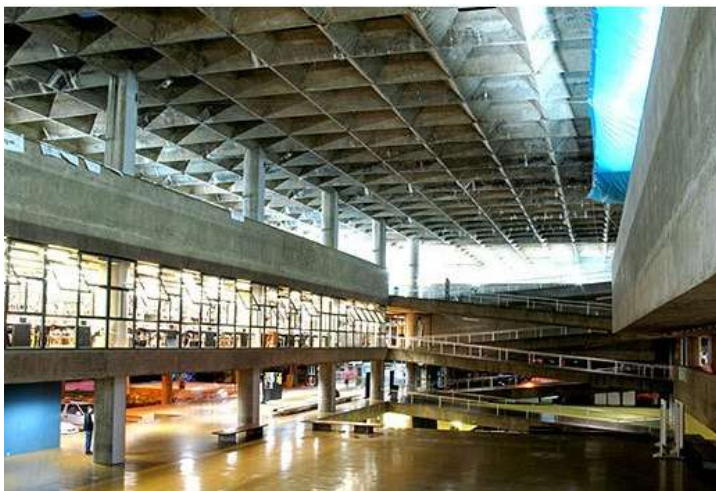


Figura 11 - Predio da FAU-USP (esq.), um dos mais icônicos projetos públicos brasileiro e Residencia Giocondo, (demolida). Duas propostas radicalmente diferentes na escala e programa, mas carregadas de conotações simbólicas e postura ideológica.

Fonte –<http://archiinzbrasil.wordpress.com/arquitetura-moderna/> (esq) <http://arquis.blogspot.com.br>

É claro que há procedimentos mais objetivos quanto ao comprometimento social do arquiteto, característica tão destacada do brutalismo. Um deles é a preocupação com a industrialização da construção civil e a criação de projetos pensados a partir dessa ótica (os galpões de Brasília e a figura de João Filgueiras Lima já ilustraram essa questão). Pensa-se em pre-fabricação de elementos arquitetônicos e um dos motivos para eleição do concreto como principal material construtivo foi sua capacidade de moldar componentes. Porém, de maneira geral, a orientação para industrialização não se desenvolveu como seria de se esperar, inclusive por profundas e históricas questões sociais que envolvem o trabalho no Brasil e que não é oportuno agora explicar.

A medida que os anos 60 avançaram, foi se tornando cada vez mais clara a impossibilidade de propor a metamorfose social através da arquitetura, principalmente após a deflagração do golpe militar de 1964 e das complexas questões de liberdade de pensamento e atuação política que lhe seguiram. Nesse momento, as críticas ao que havia se tornado a arquitetura e sua proposta ética começam a reorientar o quadro teórico e por volta de 1967, Sergio Ferro aponta duramente a desvirtuação das intenções originais da arquitetura brutalista que, tendo-se alastrado vorazmente na prática arquitetônica, teria feito a linguagem cair numa “banalização espúria que dilui a carga expressiva” (1967, p.50) e

Se antes o uso do concreto aparente, na sua rusticidade, colaborava para uma construção mais franca e econômica, hoje comanda, por razões que ninguém examina, as mais rebuscadas filigranas. A organização diferente de plantas e espaços, fruto de um pensamento atento, desemboca no exotismo inconsequente dos arranjos hiperbólicos. As opções dos arquitetos, cada vez mais gratuitas, são imputadas, agora, ao ser da obra, a sua natureza intrínseca (FERRO,2006, p.52)

A posição ideológica de Ferro é contundente e sua prática profissional talvez tenha sido a que mais longe avançou no terreno da responsabilidade social do arquiteto ao orientar a criação por canais que passavam pelo conhecimento da realidade desumana dos canteiros de obras, conhecimento crítico da situação político-econômica e a participação do operário com seu saber na produção da obra. A premissa de compromisso social que havia sido tão cara na formação da sensibilidade brutalista toma um sobre fôlego marxista, agora representado por ele e seus colegas Rodrigo Lefèvre e Flávio Imperio, arquitetos que “formados e valorizados no seio da escola paulista brutalista (...) acabaram se apartando da linha hegemônica, se não tanto pelo conjunto da obra, pela crítica teórica” (BASTOS; ZEIN, 2010,p.116)

Aqueles primeiras experiências de meados dos anos 50, amadurecidas no final desta década e metade da seguinte, pareciam fechar um primeiro ciclo no final dos anos 60 com a revisão/ revelação de Ferro. Ao longo desses anos realinhamento de posturas deflagraram consequências na concepção do espaço, da forma, da estrutura, dos materiais, aparências, enfim, delineou-se cada vez mais nitidamente uma inquietação que a princípio fora dispersa, umbilicalmente ligada ao modernismo carioca-mãe, mas que, na virada dos anos 60 “... viria a consistentemente atingir veios que podem ser considerados evidentemente distintos, inclusive pela percepção da crítica, sendo, a partir de então, grosseiramente reunidos sob a rubrica do “brutalismo”. (ZEIN,2005, p.9).

A nova vertente teria um grande raio de ação por todas as regiões do Brasil, destarte as acusações de degeneração e as diferenças de postulados que se pode ver entre suas manifestações; do rude concreto paulista, as ondulações permeáveis da Amazônia, do didatismo das construções pré-fabricadas, á variedade das estruturas autorais.

Ultrapassando a definição de questões-chave da nova sensibilidade, caberia agora apresentar mais especificamente as características projetuais que definem uma obra brutalista. Essa, porém, é uma abordagem que foge ao escopo desse trabalho e, assim, preferiu-se adotar a criteriosa sistematização das “características da arquitetura brutalista paulista, compartilhadas e expandidas pela ‘escola’ paulista brutalista”, desenvolvida pela pesquisadora Ruth Zein, como parâmetro (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 78-79). Embora a autora restrinja a pesquisa a São Paulo, sua sistematização é suficientemente conceitual e ampla para servir como ferramenta de avaliação da produção de outros estados, principalmente se considerarmos que a influência da ‘escola’ paulista, em que pese não possa ser entendida como a expressão única ou oficial do fenômeno, foi muito exemplar e difundida por todo território.

Porém, não seria adequado aqui transcrever o trabalho da professora Zein que, além de prolongar desnecessariamente esta sequência, pode ser facilmente consultado. Suas proposições serão mencionadas no segundo capítulo, quando serão usadas como critérios de análise das obras na elaboração do Quadro Comparativo. E, portanto, uma vez abordada sua eclosão e principais diferenças, o próximo item levanta sugestões entre o brutalismo e o universo da arte (artes plásticas, em particular), campo que não só manteve relações estreitas com toda a arquitetura moderna, como também é assunto de interesse deste pesquisador.

1.2 Sugerindo relações: arte e brutalismo

Pouco propício a definições precisas, e talvez por isso mesmo, o campo da arte oferece um escopo muito amplo com o qual se podem relacionar outras atividades como moda, design e arquitetura. Por essa condição, as abordagens que serão articuladas seguem um plano mais livre, com o objetivo não tanto de elucidar relações de causa-efeito ou definir características, mas de propor convergências e sobreposições para enriquecer a questão da arquitetura brutalista.

Enquanto a pesquisa tomava corpo, uma primeira consideração no sentido do entrosamento arte e brutalismo se deu quanto a percepção dessa vertente arquitetônica pelo público não especialista. Isso aconteceu porque desde o início houve compartilhamento dos estudos com vários interlocutores leigos em arquitetura, mas com inteligência e interesse para discutir o assunto. Constatou-se, ainda que informalmente, pois este não era o objetivo do estudo, que certas obras eram mais facilmente compreendidas como próprias da linguagem que outras. Em cada caso, características das construções foram relacionadas e percebeu-se certa polarização na opinião leiga: aquelas onde a pré-fabricação e industrialização eram predominantes tinham menos reconhecimento como brutalista se comparadas àquelas feitas em concreto moldado.

Embora não seja um fato científico, pode-se especular alguma razão para essa sensibilidade popular. O primeiro tipo de construção muitas vezes apresenta uma aparência semelhante às construções modernistas que se vê por todo lado. Apresentam lógica ortogonal, planos de esquadrias de vidro e pilotis a exemplo da Escola Secundária Houstanton, 1954 e do Alojamento da Colina, na UNB, 1963 (figura 14). Podem ser caracterizadas pela repetição de elemento modular, volumetria definida pela aglutinação de partes semelhantes, como os edifícios do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo, 1962 ou, a Central de Abastecimento de Porto Alegre, 1972 (figura 13). Talvez pela própria condição de serem pré-fabricados não são diferente o bastante para serem percebido como outra vertente, lembrando que não se quer generalizar ou definir, apenas constatar uma ocorrência de percepção em pessoas não especialistas no assunto.



Figura 12 - O Smithson High School, do casal Smithson, em Houstanton, Norfolk (esq), construído entre 1949-54, se tornou o paradigma do funcionalismo radical e da arquitetura sem estética, como preconizado por eles no livro *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955 - 1972*. No Alojamento da Colina, 1963, projeto de João Filgueiras Lima, a economia de meios, as soluções genéricas e repetíveis destacam a legibilidade dos elementos construtivos, uma resposta visual, senão estética, para a questão da industrialização.
fonte –<http://au.pini.com.br> (esq) e <http://www.archdaily.com.br> (dir)



Figura 13 - O edifício do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo, 1962, (esq.); padronização e prefabricação na tentativa de incrementar o grau de industrialização da arquitetura brasileira. A central de Abastecimento de Porto Alegre, 1972, recorre a repetição de uma unidade espaço-estrutural, no caso, a abóbada autoportante em cerâmica armada de Eladio Dieste.

fonte –www.imagens.usp.br (esq.) e www.ceasars.com.br/instalacoes (dir)

O concreto moldado, por outro lado, se presta bem a formas individualizadas, a recortes geométricos específicos, ressaltados pela superfície bruta, sem revestimento. A volumetria peculiar, mais escultórica, aliada ao uso do concreto aparente foram, normalmente, os critérios perceptivos aos quais os entrevistados mais se apegaram para apreender o brutalismo, reconhecendo de imediato obras como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953 (figura 6), os ginásios de Itanhaém e do Clube Esportivo Paulistano (figura 10), o Pavilhão do Brasil na Expo'70, 1969 ou o Fórum Judiciário de Teresina, 1971-71 (figura 14) como obras dessa linguagem.



Figura 14 - O pavilhão do Brasil na Expo'70, 1969, de Paulo Mendes da Rocha (esq.) introduziu a curva, velha conhecida do modernismo, unindo teto, viga e apoio, precedente que será muito explorado nos anos 70. O Fórum de Teresina, de Acacio Gil Borsoi, se destaca pela composição de planos quadrangulares, 'colunas' laminares que parecem sustentar o teto. Cada um a sua maneira retém a atenção pelas formas inconfundíveis. Fonte – <http://www.archdaily.com.br> (esq.) e <http://www.silhuetaarquitectonica.wordpress.com> (dir.)

Em projetos como o edifício das Secretarias do Novo Centro Administrativo de Salvador, 1974-75 (figura 15) ou o Terminal Rodoviário Engo. João Tomé, 1973 (figura 46), formados basicamente pela repetição de módulos construtivos e, portanto, mais característicos da primeira categoria, o uso do concreto aparente foi determinante na identificação do 'estilo', palavra usada frequentemente pelos interlocutores. Decerto, sobrevalorizar a presença do concreto armado como principal critério para uma obra ser brutalista é uma simplificação do fenômeno, mas útil para o grande público confuso frente à pluralidade de experiências que foram nomeadas como tal, pois "em que pese a tentativa de afirmação de uma arquitetura moderna brasileira unitária e peculiar, cujo traço marcante seria a exploração plástica do concreto armado, o cenário arquitetônico nacional, dos anos 1960-70, alimentava certo grau de experimentação e diversidade" (BASTOS; ZEIN, 1010, p.116).



Fig. 15– João Filgueiras Lima elevou a racionalidade construtiva á um novo patamar pesquisando soluções originais e adequadas. As secretarias do novo centro administrativo de Salvador são construídas com grandes elementos pré-moldados, cujo desenho não descuidou da expressão estética.

fonte – [http:// www.institucional.educacao.ba.gov.br/secretaria](http://www.institucional.educacao.ba.gov.br/secretaria)

A impressão plástica que emana do primeiro contato com uma obra brutalista é, frequentemente, intensa (figuras 6, 10, 14, 15), sendo difícil escapar de seu impacto em oposição ao lirismo geométrico modernista que impressiona mais suavemente (figuras 6 e 9). Ambos se expressam por meio de uma geometria clara, de formas ‘puras’, pela qual o brutalismo expõe volumes vigorosos, de recorte nem sempre sutil, expressivos na sua franqueza, ressaltada pela rudeza do material aparente (figura 10). Comentando sobre inflexões na obra de Niemeyer, Zein ressalta a dicotomia entre “partidos nascidos de valores simbólicos, expressivos e plásticos”, mais relacionados com o modernismo original, dito carioca e “partidos derivados de explorações estruturais de novas possibilidades tecnológicas”, caminhos que o mestre consegue equilibrar na sede da editora Mondadori, 1968, sendo que “...a tendência nesse momento – tanto na obra de Niemeyer, como em outras arquiteturas brasileiras – é que essa ponderação se dissolva a medida em que as estruturas gradualmente se magnificam e se dramatizam” (BASTOS; ZEIN, 2010, p.132)

Exemplo desse agigantamento pode ser visto no recurso à “grande laje contínua de cobertura apoiada numa arcada periférica em concreto aparente” (BASTOS; ZEIN 2010, p. 113), frequente á partir de fins dos anos 60 inclusive em Fortaleza (figuras 14, 16,114, 117). O resultado é uma superestrutura que paira sobre o terreno, com suportes que se estendem de seu próprio corpo como membros, de modo a parecer uma grande escultura semelhante às inúmeras variações de ‘figura reclinada’ que o artista Henry Moore, bastante afamado nos anos 60 e 70, desenvolveu ininterruptamente até sua morte em 1986, em obras progressivamente maiores, próprias para áreas abertas (figura 16).

O caminho no sentido de uma retórica cada vez mais enfática, abandonando a articulação igualitaria de volumes pelas soluções em monobloco e em volume único (ZEIN, 2005, p. 16) atribuiu à obra brutalista uma qualidade escultórica, de peça singular e autossuficiente. Mesmo quando existe mais de um volume, a autora reconhece uma “evidente hierarquia entre aquele principal e os demais, claramente secundários e apensos ao primeiro”, fato que não inviabiliza o caráter escultural do conjunto. Nesse sentido, desde o final dos anos 30, artistas influentes como Moore e Barbara Hepworth (muito conhecida nas décadas de 60 e 70) vinham renovando a concepção de escultura

distanciando-se da ideia de peça única e propondo volumes autônomos, diferenciados, dispostos em grupos e que se inter-relacionam preservando suas diferenças (figura 17). Tal concepção foi muito difundida, consolidando-se numa das questões artísticas daquele momento com reverberações até hoje, como atestam as obras de um dos mais incensados escultores atuais, Anish Kapoor.



Figura 16 - A Escola de Administração Fazendária, projeto de Pedro Paulo de Melo Saraiva, 1973 (esq.) emana uma impressão escultórica de organismo apoiado na paisagem, comum a outras experiências do momento como o Pavilhão de Osaka, Hospital Escola Santa Casa de Misericórdia, Central Telefônica de Campos do Jordão, etc – (BASTOS; ZEIN, 2010, p.113). Nas figuras de Moore (1898-1986), formas que se desdobram sobre si mesmas, estendendo tentáculos para se apoiar, como na Figura Reclinada, 1951.

Fonte – <http://leonardofinotti.blogspot.com> (esq) e <http://.genggradeskamek.blogspot.com.br> (dir)

A progressiva mutação de prédios compostos por volumes diferenciados para cada função, articulados com planos de tratamentos variados (esquadrias, cobogós, painéis artísticos) e pilotis, soluções caras ao momento modernista, para sólidos isolados e estruturas escultóricas coroa a ideia de que “... a forma geométrica deve ser definida como solução estrutural” pela qual “Niemeyer defende uma arquitetura concebida como ‘volume’ no espaço” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 68). As mesmas autoras admitem varias inflexões na produção do mestre indicando momentos onde ele “... passa a experimentar cada vez mais com a estrutura enquanto elemento primordial na definição do partido, numa mais íntima correspondência entre estrutura e forma em que a mão de direção vai daquela para esta” (Idem, p. 129). Talvez resida nesse vetor a progressiva tendência (já pressentida no remoto projeto do Museu de Caracas) para formas absolutas, sobretudo a partir de meados dos anos 80, quando os prédios “...tornam-se cada vez mais esculturais, esquemáticos e relativamente indiferentes ao seu entorno” (Idem, p.128).

Isso se evidencia em obras como a Sede do Partido Comunista Francês (figura 17), a Universidade de Constantine, 1968-72, o Centro Cívico da Argelia, 1968, o Centro Cultural Le Havre, 1972-83 (figura 18), e, mais recentemente, o Centro Cultural Universal, em Avilès, 2009-11. Em todas essas criações se pode identificar um conceito projetual semelhante aquele encontrado nos expoentes internacionais da escultura de então – Moore, Hepworth, Brancusi entre outros - que compunham obras através da combinação de formas isoladas, densas, de marcante identidade, convergindo com a prática do arquiteto, ideia que ele mesmo corrobora ao admitir que naquela época lhe interessavam

“ ... as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente empregada na concepção plástica original” (NIEMEYER, apud BASTOS; ZEIN, 2010, p.68).

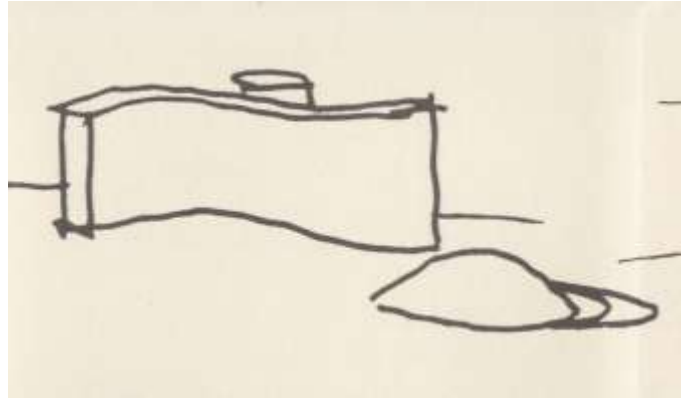


Figura 17 - Barbara Hapworth (1903-1975) esculpiu ' Three Forms' em 1935 (esq.) e repetiu experiências semelhantes por toda sua vida, desmembrando a escultura em peças autônomas e inter-relacionadas. O esboço de Niemeyer para a sede do Partido Comunista Francês, 1965, trai um pensamento semelhante que se expressa na composição de volumes independentes, em diálogo.
fonte—<http://www.oocities.org> (esq) e <http://arqpaulandrade.blogspot.com.br> (dir)



Figura 18 - Novamente a linguagem formal de Barbara Hapworth ilustra a 'escultorização' de um setor da arquitetura brasileira identificado ao brutalismo. Em 'Conoid, sphere and hollow', 1935, (esq) a surpresa fica por conta da forma negativa, a cavidade imaterial, porém nítida e sugestiva como a praça rebaixada do Centro Cultural Le Havre, 1972-83, onde, à semelhança dos volumes da escultora, o autor diz ter criado "... superfícies curvas, suaves, cegas, quase abstratas" (NIEMEYER, 1998, p. 294).
fonte—<http://www.gac.culture.gov.uk> (esq) e <http://www.oscarniemeyer.com.br> (dir)

A inclinação da arquitetura brutalista para a volumetria escultural e formas geométricas (muitas vezes injustificadas) talvez reflita as contundentes observações de Sérgio Ferro a respeito das propostas exageradas presentes na arquitetura brasileira em meados dos anos 60. O autor critica a supervalorização da estrutura sobre o projeto ao qual deveria atender, perdendo sua razão de ser, tornando-se um fim em si mesma e incompatibilizando-se com o programa arquitetônico. Nesse sentido, "esses arquitetos, raspando já o maneirismo" (p.49) adotam práticas projetuais arbitrárias, abandonando a lógica estrutural por "opções cada vez mais gratuitas" nas quais a simplicidade e eficácia que se via anteriormente é substituída pelo "prazer do virtuosismo individual" (FERRO, 1967, p.52).

Um pensamento assim sugere que alguns arquitetos estavam por demais comprometidos com a expressão idiossincrática das formas que projetavam, aproximando-se mais da liberdade do artista quando cria esculturas visando o impacto visual, do que com a posição engajada que naquele

momento ainda era muito esperada desses profissionais. Pode-se, conseqüentemente, imputá-los um comportamento de artista que estaria ocupado em criar arte na forma de grandes ‘esculturas’ arquitetônicas, frutos do inflacionamento estrutural, ao invés de praticar o equilíbrio entre programa, estrutura, custos e sociedade, sentido original de sua profissão.

Formas subjetivas, dispendiosas, afastam-se da resposta “adequada, clara, simples, econômica e eficiente da arquitetura moderna” para tornar-se “estrutura saliente, exagerada e oblíqua, de grande apelo dinâmico” (ESPALLARGAS GIMENEZ, 2004, p.66), de pouca explicação racional e muita expressão subjetiva. Como obras de arte, procuram a execução modelada, artesanal, evitando a pré-fabricação e moldando o concreto *in loco*; uma arquitetura experimental que

...parecia evadir-se de todo compromisso com o mercado. Seus valores constitutivos abdicavam dos componentes industriais para concentrar-se em técnicas artesanais e tipos de arquitetura que servissem a uma sociedade idealizada, salva e restaurada. (...) Isto levaria a uma contradição entre *construir e fabricar*, o que quase asseguraria o mérito estético obtido naquilo que é construído pela produção artesanal que alcança magníficos valores na cultura ocidental (Idem, p.64)

Deixando de lado as relações entre práxis do artista e arquiteto (brutalista), volta-se o foco para o campo bidimensional da pintura e desenho, artes planas companheiras imemoriais da arquitetura cuja relação antiga, intrínseca não foi diferente no século XX com a ascensão dos princípios modernistas. Nesse momento, porém, quando a ornamentação estava sob suspeita e priorizava-se a funcionalidade, desenvolveu-se, sobretudo, a parceria com a arte abstrata geométrica. Muitos autores já apontaram tais relações como a convergência de processos construtivos entre a pintura Neoplasticista de Mondrian e Doesburg e a articulação de planos e espaços nos projetos de Frank L. Wright e Mies van der Rohe (figura 19)

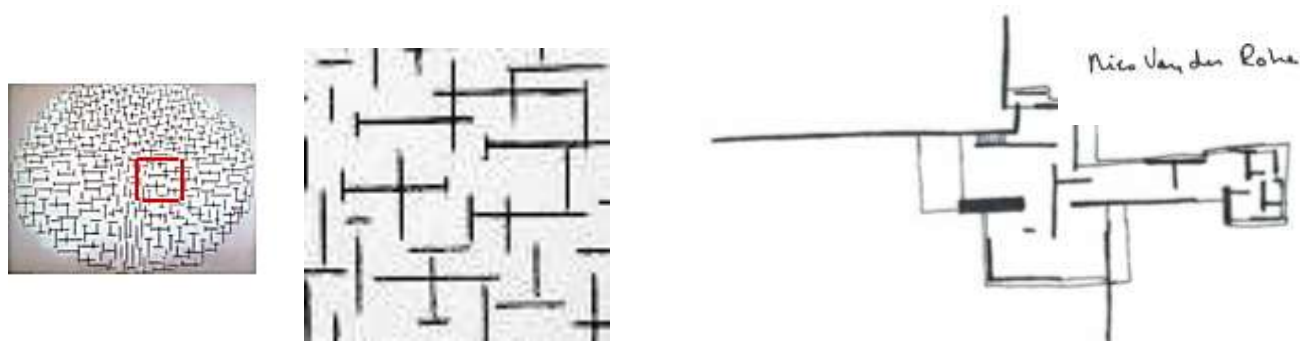


Figura 19– O detalhe da Composição n. 10 (Pier and Ocean), 1915, de Mondrian (esq) e o esboço assinado de Mies para a Brick Country House, 1923, compartilham a mesma articulação das linhas, o não confinamento de planos e espaços, preocupações do movimento De Stijl com as quais Mies se alinhou no início dos anos 20. Fonte–www.mondrian.madagascar.com (esq) e www.galleryhip.com/mies-van-der-rohe-lan.html (dir)

Le Corbusier, arquiteto capital na construção da arquitetura moderna e também da vertente brutalista, praticou pintura abstrata por muitos anos, sendo particularmente importante o período pós primeira guerra mundial quando, em companhia do pintor Ozenfant, desenvolveu uma variação ‘ordenada’ do cubismo, por eles denominada Purismo. Marcada por um retorno ao rigor no desenho dos objetos, a prática dessa pintura “... constitui, entre 1919 e 24, um extraordinário exercício formal e cromático, uma verdadeira disciplina de trabalho, que terá todo seu efeito na concepção da forma arquitetônica, dando definitivamente ao arquiteto o meio de controlar a plenitude e a clareza dos planos e figuras.” (MONNIER, 1985, p.20).

O projeto da casa-atelier de seu amigo Ozenfant é um dos primeiros do autor, criado num momento onde ele desenvolvia suas preocupações de forma e volume na pintura (figura 20). A nítida geometria de trapezios, paralelogramos, círculos e semi-círculos perceptível nas plantas baixas, também é determinante nas fachadas e, com alguma surpresa, vê-se no interior também, no jogo dos planos de vidro que formam um cubo virtual, na estrutura apenas no alto da escadinha, na mureta curva da escada, uma composição tridimensional de volumes que ecoa a construção espacial encontrada na Natureza Morta (figura 20). Durante toda sua carreira, Le Corbusier deu continuidade á expressão geométrica que já se percebe nestes primeiros projetos, paulatinamente mais complexa conforme amadurecia, levando-a a patamares onde ela parece ser negada devido á liberdade de desenho, como na Capela de Ronchamp, 1959, mas que nunca foi realmente abandonada.

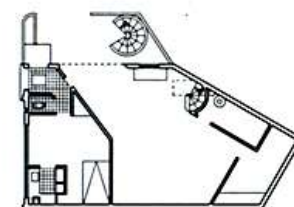
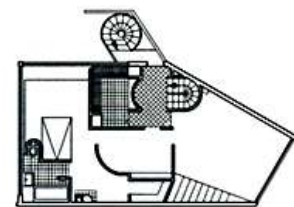


Figura 20 – Em cima, Natureza Morta, pintura purista de 1920 (esq) e a Casa-atelier do pintor Ozenfant, 1922. Em baixo, vista interna e plantas do terreo e mezanino da mesma casa. Quadro e residencia dividem uma geometria simultaneamente volumétrica e linear, advinda de um desenho simplificador, ressaltado por jogos de luz e sombra, conscientemente contrario ás fragmentações cubistas de Picasso e Braque e do Orfismo faiscante de Robert Delaunay, fortes correntes abstratas de então.
 fonte–<http://www.casavogue.globo.com> (Natureza morta)
<http://fokuru.eurowoman.dk/rum/maison-ozenfant/> (casa)

O mestre suíço não estava sozinho ao projetar um ideal geométrico, característica muito generalizada no modernismo quando muitos arquitetos estiveram ligados, diretamente ou indiretamente, as experiências neoplásticas e suprematistas dos anos 10 e 20. Porém, a eminência da arte abstrata não se restringiu a esse período, e os anos seguintes, até as renovações artísticas dos anos 60, prosperaram derivações da lógica geométrica abstrata, emolduradas posteriormente numa definição mais ampla denominada *construtivismo*. Esse conceito amadurecido abarca um escopo amplo de práticas que tem em comum a não figuração e a geometria, incluindo – ainda que retroativamente – os pioneiros neoplasticismo e suprematismo. Expressão apropriada ao funcionalismo e racionalismo característicos do século XX, o construtivismo popularizou-se como forma de pensamento projetual (fosse pictórico, escultórico ou arquitetônico) em diversos países e o Brasil não foi exceção.

A 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, consagrou essa corrente em terras nacionais tendo sido a “... primeira oportunidade para uma reunião de obras dos futuros integrantes do movimento concreto... O júri, predisposto a valorizar as correntes abstratas, e que premiara Max Bill na seção internacional, discerniu um dos prêmios da seção brasileira a Ivan Serpa, pela sua tela ‘Formas’ (ZANINI, Walter, 1983, p.656) (figura 21). Paralelamente, a arquitetura também sofria inflexões no sentido da primazia do efeito volumétrico de formas nítidas e autônomas como pode ser visto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Reidy, 1953, no Museu de Caracas, Niemeyer, 1954 e no MASP de Lina Bo Bardi, 1958.

Ao reduzir a volumetria do projeto a formas básicas e apresentá-las isoladas, com suas identidades muito singularizadas, os criadores demonstraram um formalismo que não é exatamente aquele do primeiro modernismo, de origem carioca. Assim, as novas experiências, principalmente entre os arquitetos paulistas, parecem ter absorvido o concretismo abstrato das bienais e

Adotando decididamente as estratégias das vanguardas europeias (...) os arquitetos brasileiros passaram a realizar composições em planta que se assemelhavam a composições de linhas retas, curvas e planos da pintura abstrata. “Esta ‘contaminação’ do desenho técnico pela arte abstrata está no cerne do novo formalismo – e brutalismo- que passaria a vigorar em grupos dominantes da arquitetura nacional a partir de então (MACEDO, 2009, p.16)

Trazendo essas especulações para o panorama de Fortaleza, talvez possa se ver em projetos de Roberto Castelo um rebatimento das questões plásticas da pintura construtivista. Este arquiteto graduado pela Universidade de Brasília, onde estudou com Paulo Mendes da Rocha e também com artistas plásticos (Bianchetti, Athos Bulcão), desenvolveu diversas obras em linguagem brutalista na capital cearense, entre elas, a Assembleia Legislativa, 1972-75, talvez a mais relevante tanto pela integridade dos princípios, quanto pela importância da função que abriga.

A figura 21 (direita) mostra a planta de implantação⁴ deste projeto alterada graficamente, mas sem nenhuma mudança do traçado original relativo ao formato e posição dos prédios, canteiros e calçadas. A comparação com o quadro ‘Formas’, premiado na 1ª bienal de São Paulo, 1951, revela uma concepção compositiva semelhante, ancorada na convivência de formas independentes e recortes planos, a ponto de ser possível apreciar a imagem alterada como uma obra plástica autossuficiente, desvinculada da construção.

⁴ Devido o formato do Plenário e outras questões que envolviam o espelho d’água e acessos, foram apresentados três propostas antes do projeto definitivo. A planta de implantação utilizada aqui foi a terceira.

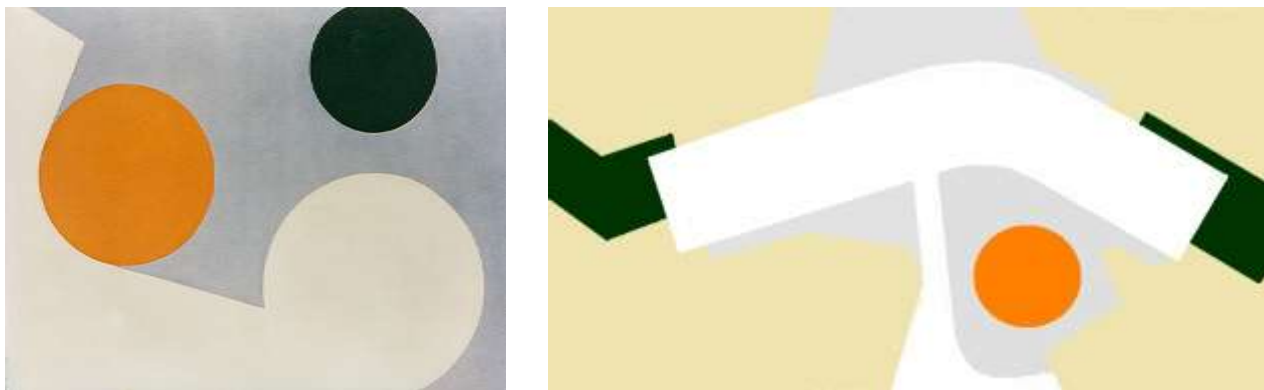


Figura 21 - 'Formas', de Ivan Serpa, 1952 (esq) e planta de implantação alterada da Assembleia Legislativa, cuja versão original pode ser vista no fichamento-roteiro (página 97).

Fonte – <http://www.concretosparalelos.com.br> (esq) e Imagem manipulada pelo autor (2014) (dir)

Ao definir o conjunto de procedimentos da arquitetura brutalista da escola paulista, Zein fala de “ênfase na austeridade e homogeneidade da solução arquitetônica” como integrantes das características simbólico-conceituais. Adaptando esses dois conceitos ao universo bidimensional, pode-se ver na pureza das formas e na economia de meios da pintura construtivista um correlato arquitetônico da austeridade e homogeneidade, respectivamente. Severidade do desenho e poucos recursos, além disso, não são recursos de estilo, mas o próprio cerne do construtivismo e, nesse sentido, são também canais de valores simbólicos e conceituais.

A hierarquia entre volumes quando a construção não é em monobloco, característica também relatada pela autora, não é constante na arte construtivista. Mas no presente caso, a interação dos círculos entre si na obra de Serpa e do círculo com as outras formas na planta modificada da assembleia sugere uma relação de hierarquia, onde um elemento diferenciado pela forma (círculo) mantém outros “claramente secundários e apensos ao primeiro” em sua órbita (ZEIN, 2005, p.16).

A relação entre arte (construtivista ou não) e arquitetura é um campo antigo e complexo, com evidências de compartilhamento de processos que resultam em soluções semelhantes e que não devem ser totalmente desvinculadas em todos os casos. São práticas que estiveram sempre próximas durante a história, em variados graus de conexão, de maneira que, se não é possível ter certeza ou aplicar generalizações, pode-se, pelo menos, aferir proposições sugestivas que enriqueçam o conhecimento de ambas. Relembrada essa condição, a digressão se prolonga com pintor Paul Klee, um dos artistas mais influentes do século XX e professor da Bauhaus em Weimer, de 1921 à 23.

Por volta de 1937, sua obra sofre a última mudança (ele morreria em 1940) passando a desenvolver uma linguagem feita de traços negros, ora como hieróglifos e signos, ora mais orgânicos como linhas de crescimento, pinturas que então foram muito divulgadas devida a alta consideração que desfrutava (e ainda desfruta) na cultura artística europeia (figura 22). É notável a semelhança da plástica de Klee com a solução de implantação dada pelo casal Smithson ao seu projeto Golden Lane de 1951 e para a proposta teórica da Cidade Golden Lane, destinada a um concurso da prefeitura de Londres que visava a recuperação de áreas destruídas pelos bombardeiros da segunda guerra.

Os arquitetos desenvolveram uma teoria urbanística que, embora não abandonasse a lógica modernista, divergia do que era preconizado pelos CIAMs (congresso internacional de arquitetura moderna) salientando a questão da identidade, da relação emocional entre habitante e espaço (construído e livre), como fator essencial, vínculo que deveria ser cumprido pela arquitetura. Propuseram grandes unidades habitacionais que não substituíam a cidade existente, mas se

ajustavam a ela, estendendo-se e desdobrando-se de maneira integrada sobre áreas, circulações e edificações existentes e/ou vazias (DAVI, 2009, p. 49-51-54). Os esboços do casal para ilustrar essa visão mostram os blocos prediais articulando-se entre si como gigantes segmentos de um ser, espalhando-se por entre a cidade préexistente. Surpreendentemente, da disposição no terreno de conjunto tão tecnicista emana uma informalidade linear, uma sugestão de expansão espontânea, orgânica, entremeada de pequenas estruturas, que, além de inesperada, se alinha com a proposta conceitual e gráfica de Klee (figura 22).

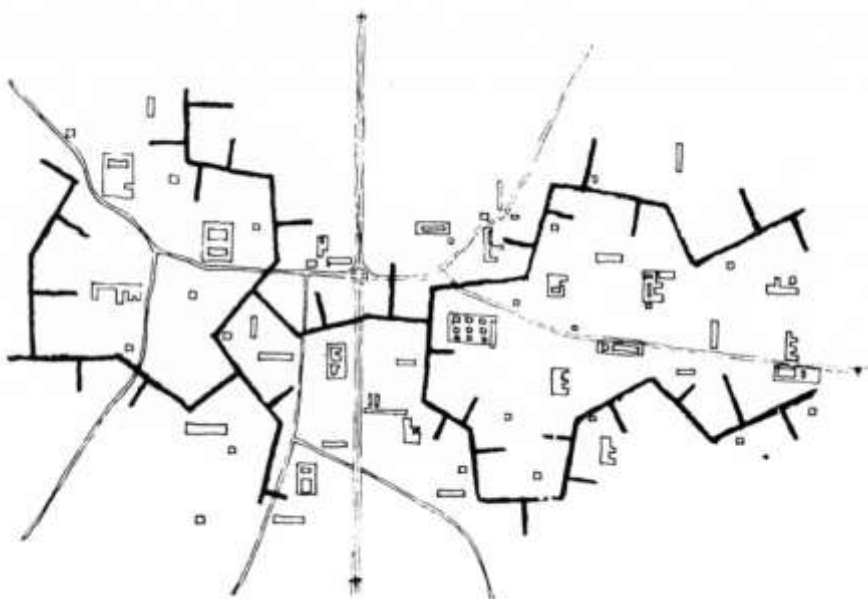


Figura 22 – Em cima, duas obras de Klee: *Flora no rochedo*, 1940 (esq) e *Insula Dulcamara* ('ilha doce-amarga'), 1938. Em baixo, o esboço do projeto *Cidade Golden Lane*. As linhas fortes são blocos de edifícios que se articulam consolidando uma cidade vertical, inclusive com "ruas aéreas", entre e sobre estruturas anteriores. As linhas claras são vias, ferrovias e as formas dispersas, como em Klee, são uma miríade de 'seres' preexistentes com a qual o gigantesco conjunto habitacional deve se relacionar enquanto se expande. Fonte - <http://www.wikiart.org> (esq) e <http://www.grids-blog.com> (dir)

Não se quer dizer que os arquitetos tenham se 'inspirado' no pintor ou algo semelhante, mas apenas se deseja ilustrar uma convergência e insinuar que, em cada momento, certas preocupações permeiam os ambientes de criação (artes plásticas, arquitetura, design, moda, etc) e podem aparecer sob variados aspectos nestas práticas. São questões de forma e conteúdo onde nem sempre se pode garantir a ascendência de uma sobre outra; contudo, são muito semelhantes e próximas no tempo e espaço para terem seus liames ignorados completamente.

Ainda dentro da dicotomia 'proposições racionalistas que geram conformações orgânicas', vê-se que, em meados dos anos 60, arquitetos brasileiros estavam buscando novas soluções de partido, distanciando-se da ortogonalidade e modulação que por tanto tempo orientavam a prática moderna e brutalista, orientando-se no sentido de "concepções espaciais irregulares - com quebra de ângulo reto e consequente afastamento da racionalidade construtiva -(...) ou, ao menos, a uma pesquisa plástica em direção a soluções inesperadas e imprevistas" (BASTOS, ZEIN,2010, p. 120). Projetos como a Residencia Sérgio Lunardeli (conhecida como Casa do Mar Casado), 1964, de Eduardo Longo (figura 23) e a Residencia Arnaldo Wright, 1965, de Paulo Casé, possuem plantas que, embora formadas de segmentos retos, tem a qualidade livre dos recortes aleatórios, como cristais em expansão.

Novamente, veem-se semelhanças formais entre essa nova sensibilidade geométrica da "exploração de ambientes definidos em planta por polígonos irregulares" (Idem, p. 120) com as experiências de artistas consagrados naquele momento, a exemplo do russo Sergei Poliakov (1920-69), destaque na Bienal de Veneza de 1968, expoente de uma ramificação abstrata denominada Tachismo, a qual praticou por mais de duas décadas seguindo sempre a mesma lógica compositiva (figura 23)

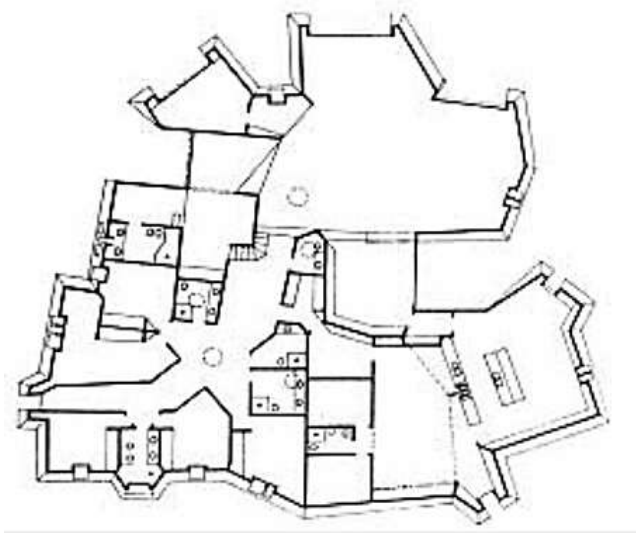


Figura 23 - A planta da Casa do Mar Aberto, 1964, (esq) e a Composição, óleo sobre tela de Poliakov, 1962, exibem uma sensibilidade geométrica semelhante, comum nos meios artísticos dos anos 50 e 60. No outono-inverno de 1965 o estilista Yves Saint-Laurent apresentou uma coleção inspirada nos recortes poligonais e espontaneos do artista russo, corroborando a ideia de um compartilhamento de processos construtivos e, consequentemente, da estética.

Fonte - www.wikiart.org (dir)

<http://www.eduardolongo.com/cmc.html> (esq. alto)

www.bibliobelas.wordpress.com (esq. baixo)

Voltando ao construtivismo, é preciso dizer que houve uma hiperinflação do seu significado, aplicado indiscriminadamente a diversas subcorrentes não figurativas à medida que a abstração se popularizava como uma das três principais vias expressivas do século passado, juntamente com o expressionismo e o surrealismo. Uma luz no sentido de garantir certo rigor pode ser encontrada no amplo balanço da importância e permanência do construtivismo ao longo do século XX, realizado em 1967 por George Rickey, professor do Rensselaer Polytechnic Institute de Nova Iorque. Ao relacionar um conjunto de características formais e processos de execução que haviam caracterizado o estilo, na tentativa de expurgar 40 anos de simplificações e más definições, o crítico escreveu no item 6 que na essência de uma obra construtivista

A técnica não faz parte da imagem, portanto não há “tratamento” de superfícies – *ars est celare artem*⁵. Nenhuma caligrafia, nenhuma superfície interessante. Construção no lugar de expressão. A obra construtivista aparece, assim, sempre limpa, pura, sem esforços, sem élan, senso de velocidade ou urgência. As qualidades de limpeza e de silêncio não constituem um propósito, mas um subproduto... Os materiais industriais são usados abertamente, sem tentativa de realce, de maneira a revelar suas qualidades próprias de aço, latão, plástico, cimento – a preocupação com os materiais em si mesmos seria digressiva (RICKEY, 1967, p.58)

O trabalho de Rickey trata prioritariamente das artes plásticas, mas as características por ele mencionadas podem ser relacionadas àquelas que Zein definiu como próprias do brutalismo. As *superfícies sem tratamento, construção como expressão e materiais industriais aparentes* podem ser respectivamente correlacionadas com os critérios da autora quando se refere “as superfícies de concreto armado e em alvenaria de tijolos deixadas aparentes” e “ênfase na ideia de pré-fabricação como método ideal para construção” (ZEIN, 2005, p.17-18).

Além dessas convergências, *a qualidade de pureza* pode ser rebatida no “ressalte da austeridade e homogeneidade da solução arquitetônica” e a *falta de senso de velocidade ou urgência*, por sugerir uma retórica atemporal e autoexplicativa, talvez possa refletir “a noção de cada edifício como protótipo potencial, ou ao menos em solução que busque ser cabal para se tornar exemplar” (Idem, p.17). Também Segawa permite uma interpretação semelhante ao salientar na prática brutalista a “austeridade e o respeito no uso de materiais e instalações a vista”, (2010, p.150) que podem ser relacionados com uso de materiais industriais sem realce relatado por Rickey.

Apesar da interação entre arte e arquitetura, brutalista em particular, ser um campo complexo, com muitas sutilezas típicas das áreas humanas, é possível enriquece-la com aproximações justificadas, mesmo que não exatamente científicas, o que seria raro nesse tipo de enfoque. Espera-se ter chegado a esse objetivo, pincelando a dissertação com uma ótica mais particular capaz de trazer alguma novidade ao estudo de um tema já tão amplamente abordado.

O próximo segmento se volta para Fortaleza e se propõe esboçar um panorama da situação local frente às correntes mais amplas da arquitetura nacional, antes de entrar no estudo das obras individualmente, assunto do segundo e terceiro capítulos. Serão observados aspectos de tecnologia, forma, partido, materiais, etc, como também outros de ordem artística, política, cultural, no intuito de compor um breve apanhado histórico que atualize o leitor, fornecendo subsídios para entender as especificidades do desenvolvimento arquitetônico na capital.

⁵ Arte é esconder a arte.

1.3 Enquanto isso, em Fortaleza...

Atualmente, a capital do Ceará se destaca no cenário nacional e internacional como destino turístico com o apelo de um clima tropical arejado, banhado por amplo e variado litoral, sendo a quinta metrópole do país com todas as qualidades e problemas que esse posto traz; situação, contudo, relativamente recente e que remonta ao chamado 'governo das mudanças' (1986-94). Até então a cidade vivera a sombra de outras capitais nordestinas, principalmente Recife e Salvador, polos maiores, historicamente mais antigos e dinâmicos onde as manifestações culturais, arquitetônicas inclusive, tiveram grande importância para a história brasileira desde datas remotas (séculos XVI e XVII), momentos em que Fortaleza mal existia, uma vez que foi criada como vila, por uma carta régia, apenas em 1726 (GIRÃO, 1979, p.55).

Na segunda metade do século XIX, já elevada à categoria de cidade desde 1823, Fortaleza crescia lentamente com uma economia baseada na produção de algodão, sendo a oitava entre as capitais brasileiras com 78.536 habitantes (Idem, p.216). No campo da arquitetura, vinha manifestando os estilos construtivos que se viam nas cidades importantes como Rio de Janeiro e Recife, paradigmas a serem imitados, destacando-se o neoclassicismo de inspiração francesa e o ecletismo visíveis no Passeio Público, iniciado em 1864, por onde circulavam moças vestidas à moda parisiense e na praça gen. Tibúrcio (1872), ornamentada com leões de bronze e cercada de palacetes (figura 24)



Figura 24 - O Passeio Público em 1896 (á esquerda) tinha três plataformas em desníveis das quais resta somente a superior. Há cerca de cinco anos seu uso como local de lazer familiar foi retomado por iniciativa de políticas culturais do governo. A praça gen. Tibúrcio, apesar da boa cobertura vegetal e presença de uma antiga capela, já passa por décadas de semi abandono e má reputação.

fonte - www.skyscrapercity.com (esq) e www.fortalezanobre.blogspot.com.br (dir)

Seguindo o passo geral, muitas vezes a capital manteve distancia pequena em relação à evolução da arquitetura ocorrida nos centros mais desenvolvidos, como no caso do revivalismo gótico, bem representado pela Igreja do Pequeno Grande, edificada entre 1896 e 1903, (figura 25). Ainda mais atualizadas, as construções dos anos 30 estão em sintonia com as experiências do sudeste onde a difusão da Art Déco

foi o suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas que se afirmaram a partir dos anos 30. O cinema (e por associação alguns teatros), a grande novidade entre os espetáculos de massa que mimetizava as fantasias da cultura moderna, desfilava sua tecnologia sonora e visual em deslumbrantes em salas no Rio de Janeiro, São Paulo e algumas outras capitais em verdadeiros monumentos (SEGAWA, 2010, p.61)

O cine São Luiz (figura 25), iniciado em 1938 e inaugurado 20 anos depois, ilustra bem o fenômeno e, com onze andares, responde também ao comentário do autor de que, nas décadas de 30 e 40, as estruturas altas de gosto Dèco predominavam na verticalização das paisagens urbanas da maioria das grandes cidades (Idem, p.64)



Figura 25 – A Igreja Pequeno Grande (em cima, esq) é uma mistura eclética de arcabouço neogótico com estrutura metálica interna importada da Bélgica; enquanto o Cine São Luiz, marco na vida de gerações, enfrentou abandono e indecisão quanto ao seu destino, até que o governo do estado decidiu restaurá-lo num programa de revitalização cultural, respondendo ao apego que a obra tem entre os cearenses..

Fontes – Fotos do autor (2013) (alto) e www.anuariodefortaleza.com.br (baixo)

Essa verticalização inicial coincide com o primeiro grande surto de crescimento demográfico de Fortaleza que, entre 1940 e 60, quase triplicou sua população passando 180.185 habitantes para 514.818 (IBGE, dados do site oficial), evidenciando um dinamismo econômico que não recuaria mais, atestado pelo crescente aumento de ‘arranha-céus’ como o hotel Excelsior, 1931, com oito pavimentos, o ed. Diogo, 1940, com nove, o Cine São Luiz, 1938-58, com doze, o ed. Sul América, 1946, com onze, entre outros. Na aurora dos anos 60, a cidade exibia um perfil mais cosmopolita, como se pode observar comparando fotos da área central, nas quais a praça Gen. Tiburcio foi marcada para facilitar a comparação (figura 26).

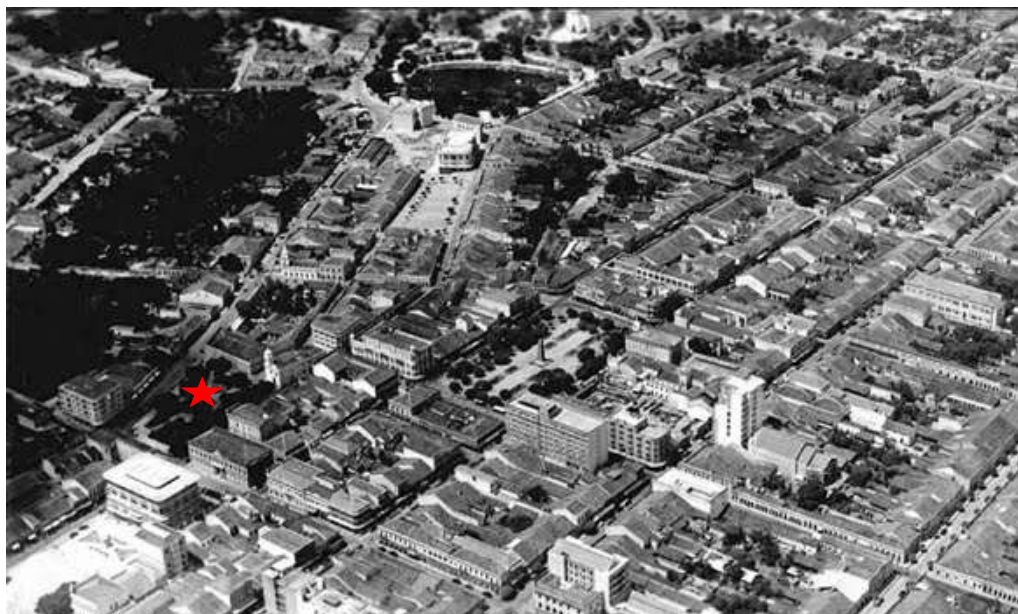


Figura 26 –Vista aérea do centro de Fortaleza em 1941 (em cima) e em 1960. Além da verticalização, é notável a perda de área verde das margens do riacho Pajeú, região onde nasceu a cidade, à esquerda nas fotos.
Fonte - www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=430876 (esq) e www.Fortalezaantiga.blogspot.com (dir)

Supreendentemente, o crescimento aconteceu sem que houvesse na cidade cursos de engenharia ou de arquitetura, tendo os profissionais que atuavam na área que diplomar-se noutras capitais. Uma atitude pioneira foi dada em 1925, quando se criou um instituto de engenharia, dirigido por Pompeu Sobrinho, cujo objetivo era fundar posteriormente uma escola de engenharia, mas “... com visível prejuízo para o estado, os desejos de Pompeu não se realizaram, pois, na verdade, a escola de engenharia somente seria criada trinta anos depois.” (DIÓGENES, 2010, p.100).

O desenvolvimento que a capital apresentou nesses vinte anos evidenciou o despreparo tecnológico dos velhos construtores locais frente às demandas por programas mais complexos, prédios de vários andares, estruturas com grandes vãos, além do crescente aumento no uso do concreto, situação que

solicitava cada vez mais a presença de profissionais especializados. (Idem p.106). É então que começa a se destacar um conjunto de engenheiros que, pelas próximas décadas, irão prover a capital com serviços técnicos de alta qualidade no campo do cálculo estrutural, alguns deles combinando essa atividade com a de projeto e ensino. Entre eles, nesse momento inicial, salientam-se o engenheiro Alberto Sá diplomado pela Escola de Engenharia, Minas e Metalurgia de Ouro Preto e o arquiteto e engenheiro paulista Sylvio Ekman que por aqui se fixou na década de 1930, atuando até o fim dos anos 40 tanto no projeto quanto no cálculo. (Idem, p.106).

O escritório de Sylvio Ekman tornou-se famoso pelo rígido esquema de organização e por ser equipado com tudo que era necessário para trabalhar com concreto (vibradores de imersão, betoneiras, equipamentos laboratoriais, etc.) estabelecendo um primeiro e já elevado padrão de trabalho técnico com essa tecnologia que, segundo Diógenes, atendia satisfatoriamente a crescente demanda e contribuiu “de maneira significativa para modernização material da cidade de Fortaleza... aperfeiçoando processos construtivos e mão de obra local” (Idem, p 107).

Também vale a pena ressaltar a figura do engenheiro Luciano Pamplona, graduado na Bahia no início dos anos 50, pioneiro no ensino do cálculo estrutural e introdutor do brise-soleil em edifícios em Fortaleza. Em entrevista concedida para esta dissertação pelo arquiteto Neudson Braga, autor de importantes obras locais modernistas e brutalistas, a capacidade profissional de Pamplona foi lembrada com destaque devido ao fato de o calculista também projetar de maneira criativa, aliando cálculo e sensibilidade arquitetônica, além de ser também construtor. Em seus próprios projetos e naqueles onde foi consultor, imprimiu soluções originais (figura 27), servindo de exemplo aos jovens profissionais, principalmente aqueles da Escola de Engenharia, onde ensinou e também como diretor, por menos de um ano, da recém fundada Escola de Arquitetura.



Figura 27 – Igreja de N. Sra. de Fátima, projeto de Luciano Pamplona, 1952-55. Uma construção exótica, na qual a estrutura moldada em concreto na forma de parábolas e paredes curvas se assemelha a rosa, símbolo de Maria. Neste santuário ainda em construção (dez de 1953), a santa estátua peregrina oriunda da Cova da Iria, Portugal, terminou sua visita ao Brasil. A igreja é muito querida pelos cearenses e está implantada junto a uma praça que acolhe multidões nas festas religiosas.

Fonte - www.blogsantoafonsoce.blogspot.com (esq.) e www.panoramio.com/photo/74645955 (dir)

Outro nome de maior relevância no cálculo estrutural do concreto armado foi o cearense Aderson Moreira da Rocha que calculou algumas obras em Fortaleza (figura 30), mas radicado no Rio de Janeiro pela maior parte de sua vida, onde foi professor da Escola Nacional de Engenharia e da

Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (atual UFRJ). Capaz de tornar de fácil apreensão um assunto tão complexo como cálculo estrutural, Aderson, em sua docência,

Desenvolveu um processo de cálculo que mais tarde publicou nos seus livros “Curso Prático de Concreto Armado”, referencia bibliográfica na formação de quase todos os engenheiros e arquitetos do país (...) Fundou ainda as revistas técnicas “Concreto” (1937 a 1955) e “Estrutura” (1957 a 1986) (...) Essas publicações tiveram grande aceitação nacional, traziam artigos sobre tecnologia dos materiais concreto e aço, acerca de cálculo estático ou de concreto armado, dando indicações preciosas para os consulentes (DIOGENES, 2010, p.111)



Figura 28 – Dois projetos calculados por Aderson M. da Rocha. A Casa Johnson, 1942, (esq) é um dos dois únicos projetos de Niemeyer em Fortaleza. A Concha Acústica (dir.) é projeto de estudantes do 5º ano da FAU-USP, vencedor de um concurso promovido em 1958 pela reitoria e inaugurado no ano seguinte. Faz parte do Campus do Benfica, conjunto de obras construídas neste bairro para alojar prédios da UFC.
fonte –foto de Michael B. Williams (esq) e www.wikimapia.org (dir)

O final dos anos 50 marcou uma mudança importante no cenário construtivo local. Nessa década, vários arquitetos cearenses formados em outros estados retornaram a capital, atualizando-a com a teoria e prática da arquitetura modernista. Além disso, elevaram o cálculo estrutural a um novo patamar porque então os engenheiros passaram a trabalhar em projetos desenvolvidos por arquitetos comprometidos com a renovação técnica e estilística da linguagem arquitetônica, e não mais leigos. Liberal de Castro e Neudson Braga haviam se graduado na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade Federal do Brasil, no Rio de Janeiro e o primeiro já tem projetos de porte na capital a partir de 1957, o anexo do Colégio Marista, um edifício modernista de 6 andares.

No mesmo período (1958), como afirma Diógenes (idem, p. 113), o cearense Hugo Mota, aluno de Aderson Moreira no Rio de Janeiro, também volta ao torrão natal iniciando frutífera parceria com estes profissionais e ampliando, com seu elevado nível de profissionalismo, o cálculo de estruturas no estado, inclusive por sua atuação como professor na Escola de Engenharia da Universidade Federal do Ceará. Em 1967, introduz a técnica do concreto protendido que, depois de varias aplicações em pontes e viadutos, foi utilizada na cobertura da Assembleia Legislativa, 1975, sendo o primeiro projeto de autor e execução locais a usar o método (idem, p.113).

Outro profissional importante foi Valdir Campelo, não só por sua extensa atuação – é um dos engenheiros com maior número de obras executadas em Fortaleza - como pela proximidade intelectual que teve com os arquitetos, tendo ensinado por duas décadas a cadeira de estruturas no curso de arquitetura da UFC. Trabalhou em parceria com Liberal de Castro, Neudson Braga, Roberto

Castelo (figura 29), entre outros que se referem a ele como um calculista criativo, empolgado que sabia como poucos entender, resolver e respeitar as propostas dos arquitetos⁶



Figura 29 – Fábrica de Sorvete Bem Bom, 1974. O projeto de Roberto Castelo é, segundo o autor, a primeira aplicação no Ceará do partido ‘casca’ de concreto. Calculadas por Valdir Campelo, elas tem seis centímetros de espessura e vencem vãos de sete metros. O arquiteto relatou em entrevista que a ferragem é ‘besta’, ou seja, a armadura metálica é delicada e a estrutura se mantém também pela própria forma.

Fonte – Maquete eletrônica de Roberto Castelo e foto de seu arquivo pessoal (o arquiteto recentemente redesenhou eletronicamente seus projetos)

Todos esses profissionais competentes (entre outros que não foram citados) sucederam-se ininterruptamente no panorama construtivo de Fortaleza desde os anos 30, se destacando por suas capacidades de cálculo em concreto armado para as mais variadas estruturas. Esse movimento acabou por criar na cidade um corpo de conhecimento técnico e uma mão de obra especializada que será muito importante nos anos 70, quando as obras brutalistas requererem esforços ainda mais significativos no trato com esse material. Tal situação é ainda mais singular quando se constata que não havia na capital do Ceará formação superior em engenharia até 1956, quando se fundou a Escola de Engenharia da Universidade Federal do Ceará, e os especialistas vinham de outros estados ou eram cearenses que se graduavam fora. Num caso ou noutro

Esse trânsito de profissionais pelo país simboliza uma troca e um enriquecimento de valores que, como sementes ao vento, vão desenvolver novas atitudes em outras paragens. É a origem do quadro diversificado da produção arquitetônica que vai desabrochar no Brasil nos anos de 1980... Essas migrações caracterizaram um processo de transferência de conhecimento e tecnologia de regiões mais desenvolvidas (como Rio de Janeiro, São Paulo e outros grandes centros regionais) para outras menos desenvolvidas, num processo indutivo de modernização e uniformização de valores culturais e técnicos via arquitetura (SEGAWA, 2010, p134)

Assim, a situação que por um lado refletia o atraso de Fortaleza nas áreas de engenharia e arquitetura, por outro lado beneficiou o quadro local com um rico intercâmbio de ideias e técnicas modernas que consolidaram e atualizaram essas atividades na capital, sendo que a engenharia logrou uma relativa vantagem, tanto pela qualidade e quantidade de engenheiros trabalhando por aqui desde os anos 30, quanto pela fundação da Escola de Engenharia da UFC, anterior em dez anos à de arquitetura.

⁶ Roberto Castelo concedeu uma longa entrevista em 04 de Novembro de 2014 e nela ele afirma que, para a solução das cascas de concreto da Fábrica de Sorvete Bem Bom, Valdir deslocou-se até o Rio de Janeiro para discuti-las com Aderson Moreira da Rocha, voltando entusiasmado: “- Estamos sabendo mais que ele!”.

Ampliando o foco para nível nacional, é exatamente na época da criação do curso de engenharia em Fortaleza, 1956, que a maioria dos pesquisadores aponta uma inflexão na história da arquitetura brasileira, primeiras divergências dentro daquela que até então fora considerada 'a' arquitetura brasileira, a escola carioca. Esse ponto de mutação ocorre em consonância com as experiências internacionais e Zein alerta para o fato de a insistência para se manter uma unidade da expressão arquitetônica brasileira em torno da escola carioca e de Brasília 'cegou' a historiografia que "...nem chega a dar-se conta das profundas mudanças de paradigmas que ocorrem ao longo da década de 50" (BASTOS; ZEIN, 2010, p.51).

Corroboram com a ideia as pesquisadoras Fischer e Acayaba que apontam a industrialização brasileira à época da construção de Brasília como um fator determinante na alteração de uma linguagem arquitetônica de origem comum, doravante alterada por "diferenças econômicas, climáticas, tecnológicas e de programa (...) deixando de existir uma expressão dominante para arquitetura brasileira, a qual vai dar lugar a uma produção diferenciada cuja lógica deve ser procurada em cada região" (1982, p.48). Também Bastos delinea um cenário semelhante no qual "a construção de Brasília (1956-60) coincidiu com um momento de alteração na expressão arquitetônica nacional" (2003, p.5), alteração que a própria figura mor do modernismo oficial, Niemeyer, admite estar passando, como diz em seu texto "Depoimento", de meados dos anos 50.

A despeito do que está acontecendo no sudeste, a arquitetura de Fortaleza não refletia essas mudanças e naquele momento histórico podiam-se encontrar obras de gosto Déco, como o cine São Luiz, inaugurado 1958 (figura 25), derivações mais modernas dessa linguagem, como o prédio do INSS e uma atmosfera modernista de inclinação carioca em geral (figura 30a). A elaboração de projetos ainda era confiada a leigos talentosos, mestres com prática construtiva, engenheiros como Sylvio Ekman e Luciano Pamplona, arquitetos de outros estados e até de outros países. Um caso singular é o do húngaro Emilio Hinko, nascido em 1901, radicado em Fortaleza desde 1929 e ativo até a década de 70, autor de projetos em diversas tipologias (residências, edifícios, igrejas, instituições militares) onde se alternam referências Déco e modernas. Muitas de suas obras ainda permanecem e participam da vida urbana local (figura 30b).



Figura 30a – A direita, Clube Líbano Brasileiro, construído entre 1955 e 56 e já demolido, reflete um momento nacional onde a sociabilidade elegeu clubes e cassinos como espaços privilegiados de convivência, a exemplo do conjunto de Pampulha, 1943. O prédio do INSS, 2ª metade da década de 50, é projeto de Luciano Pamplona e suas fileiras de brises serão um recurso frequente na futura arquitetura local (figura 60) Fonte - <http://www.fortalezaemfotos.com.br> (esq) e <http://www.fortalezanobre.com.br> (dir)



Figura 30b – Dois projetos de Emilio Hinko. A direita, Clube Náutico Atlético Cearense, 1947. Desde sua inauguração (1952) é referencia na vida social da capital. Atualmente em declínio, sua permanência está no centro de um acalorado debate que envolve uma parceria público privada e a construção de torres residenciais. A Igreja do Sagrado Coração de Jesus, inaugurada em 1961, substituiu a anterior após seu desmoronamento. O cálculo da cúpula é de Aderson Moreira da Rocha (DIÓGENES, 2010, p.110)

Fonte - <http://www.luizberto.com/2012/10/07> (esq) e <http://www.fortalezanobre.com.br> (dir)

O lembrete desse estado de coisas se justifica para temporalizar um fato muito importante no desenvolvimento da arquitetura na capital cearense que foi a instalação da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, em 1965. O acontecimento foi um divisor de águas e “a fundação da Escola serviu como ponto de inflexão na transformação da produção arquitetônica e na introdução da arquitetura moderna em Fortaleza” (DIÓGENES, 2006, p.5). As discussões sobre a necessidade deste curso começam no ano anterior em meio às profundas mudanças na política nacional com a tomada do poder pelos militares que, apesar de tudo, refletiram positivamente. Assim, em 26 de dezembro, o Presidente da República investido pelo governo de exceção, o cearense Marechal Humberto de Alencar Castello Branco, declarou oficialmente instalada a Escola de Arquitetura e Urbanismo na UFC, em solenidade acontecida na Reitoria.

O curso já estava em pleno funcionamento no ano seguinte, sob a direção de Hélio de Queiroz Duarte⁷ que logo formou um grupo de arquitetos para dar suporte, a maioria egressa da Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro, como José Liberal de Castro, José Neudson Braga, José Armando Farias, e Ivan da Silva Britto, este graduado na Escola de Belas Artes de Pernambuco. Em 1970, a equipe foi acrescida dos arquitetos José da Rocha Furtado e Roberto Martins Castelos, oriundos, respectivamente, da FAU-USP e UNB.

O grupo pioneiro não foi importante apenas por desincumbir-se da difícil tarefa de fazer a escola funcionar imediatamente, mas também por serem jovens arquitetos cearenses que “... recentemente diplomados, voltam à terra natal com o compromisso de aplicar as novas práticas profissionais e os novos métodos de trabalho. Formados no Rio de Janeiro e em Recife, trazem o debate sobre a arquitetura e o urbanismo modernos praticados naqueles centros” (NETO, FERNANDES, NASCIMENTO, ANDRADE E DIÓGENES, 2010, p. 5).

Estavam comprometidos com a implantação do modernismo no Ceará, modernismo ‘oficial’ derivado da escola Carioca, no seio da qual aprenderam suas premissas de racionalidade estrutural, clareza na solução dos programas sem prejudicar a ‘liberdade plástica’ (ACAYABA, 1987, p.15), caracterizada pela “... leveza, sinuosidade, vinculação ao clima pelo uso de protetores solares, integração das artes

⁷ O arquiteto Hélio Duarte, professor catedrático da FAU-USP, foi designado especialmente pelo Reitor Antônio Martins Filho.

com o emprego de murais cerâmicos e esculturas” (BASTOS, p.5). Praticaram seriamente essas proposições em obras importantes (figuras 31a, 31b) sendo responsáveis por uma alteração no padrão de projeto e construção na cidade, incrementando o cálculo ao proporem novos arranjos estruturais e alterando o mero fachadismo modernista que se fazia, misto de soluções populares baratas e formalismo ‘modernoso’ (figura 31a).



Figura 31a – Assim como os dois projetos anteriores, o Centro dos exportadores, de Neudson Braga, 1967 (esq) exibe uma nítida filiação á escola Carioca, inclusive quanto à inclusão de um painel decorativo em pastilha, obra do artista Zenon Barreto. Residências de fachadismo modernista (dir) ocorreram em Fortaleza tanto em bairros populares, quanto em áreas mais elegantes.
fonte – fotos do autor (2013)

Logo se incorporaram ao Departamento de Obras e Planejamento da UFC, onde uma equipe de engenheiros realizava o cálculo estrutural das obras, originando uma simbiose entre os profissionais da construção civil empolgados com a tecnologia do concreto com a qual projetaram diversas edificações para atender à implantação e expansão da Universidade. Apenas para o primeiro semestre de 1965, ano em que a Universidade completaria dez anos, estavam previstos o Museu de Arte, o prédio provisório da Escola de Arquitetura e Urbanismo, a sede da Escola de Engenharia (atual Curso da Ciência da Informação e Comunicação Social), a Imprensa Universitária e a Residência Universitaria (figura 31b).

Essa situação consolidava em Fortaleza o uso do concreto como principal tecnologia construtiva, refletindo um movimento nacional de valorização histórica desse material, que nos anos 50 havia tomado vulto com a discussão sobre a industrialização no contexto de um Brasil desenvolvimentista. Segawa lista varios condicionantes que contribuíram para a eleição do concreto e, considerando a formação dos arquitetos locais no Rio de Janeiro, vale salientar que

Com a deferencia de Oscar Niemeyer e sua apologia do material como suporte ideal para suas elaborações plásticas, o concreto armado tornou-se uma solução recorrente e imbatível entre os arquitetos alinhados ao pensamento da ‘escola’. Enfim, o concreto transformou-se na expressão contemporânea da técnica construtiva brasileira (2010, p.149)

Assim, na segunda metade da década de 60, essa tecnologia, já presente há algumas décadas na construção fortalezense, afirma sua primazia através de uma prática de feição modernista para quase simultaneamente, a partir de 1967 como se verá adiante, flexionar seu uso para uma sensibilidade brutalista.

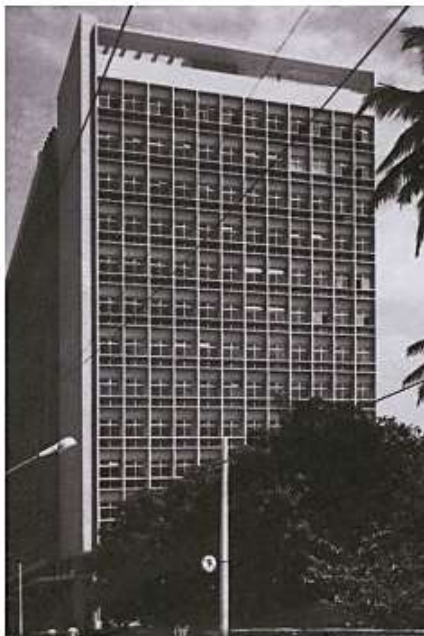


Figura 31b – O Palacio Progresso, de Liberal de Castro, 1964-69 (esq) foi o primeiro grande edifício de escritórios na capital. A implantação num antigo lote central foi aliviada pelo recuo do térreo que formou uma espécie de galeria-pilotis. No partido da Residencia Universitaria, 1962-65, de Ivan Brito (dir), cada função corresponde á um volume: o auditório é um trapézóide curvo, a caixa retangular equivale aos apartamentos, as áreas sociais são as partes envidraçadas, articulados num todo coerente, sem perda da identidade de cada um. Fonte – www.fortalezaemfotos.com.br (esq) e foto do autor (dir)

Voltando a UFC, a instituição passou a atuar como centro de discussão e difusão das novas ideias e ações de modernização da capital, centralizadas inicialmente no campus do Benfica e depois no campus do Pici, respondendo também aos critérios de *racionalização, expansão, flexibilidade, integração e autonomia* do ensino superior, fundamentados no Projeto Federal da Reforma Universitária de 1968: “Estes preceitos encontraram correspondência direta no racionalismo - funcionalista do Movimento Moderno da arquitetura brasileira, sendo adotados na concepção arquitetônica das edificações do *campus* da UFC deste período” (CAMPELLO; TARALLI, 2007, p. 8). Uma parte significativa da arquitetura moderna cearense pode ser encontrada nos campus citados, ainda relativamente original, embora mal conservada.

O afã na divulgação dos ideais modernistas também se deu na atividade acadêmica e chegou a tal ponto que a ordem cronológica das disciplinas de historia da arquitetura do curso da UFC foi alterada para que o aluno se beneficiasse, inicialmente, do estudo da arquitetura moderna do século XX, passando a cada semestre a ver, retroativa e confusamente, a produção dos séculos anteriores, até fechar o ciclo na quarta e ultima cadeira onde se abordava o estudo da pré-historia e antiguidade⁸.

⁸ A distorção foi transportada para o curso de arquitetura da UNIFOR por profissionais formados nesse credo. Apenas, no inicio de 2014, com a elaboração da nova grade curricular e participação ativa deste autor que nunca concordou com tal prática, as disciplinas de historia voltaram a sequencia cronológica na UNIFOR.

O contexto mostra que a renovação da arquitetura cearense, o nascimento oficial em termos de atualização com as práticas modernas, tanto no nível projetual/construtivo quanto no ensino superior, se deu privilegiando um modelo (carioca) que, embora tivesse sido de muita importância na consolidação da cultura arquitetônica nacional e de sua identidade, já vinha sendo questionado há, pelo menos, dez anos. A recém-formada faculdade e a prática profissional de seus principais professores se atinham “a uma aceitação quase inconteste da predominância e da liderança da escola carioca e sua plena identificação com ‘a arquitetura brasileira’”, fenômeno que Bastos e Zein relembram ser um pensamento nacionalmente difundido e aceito como ‘paradigma de brasilidade’ (2010,p.53). Em 1965, ano da implantação da Escola da UFC, outras questões teóricas agitavam os meios acadêmicos e várias experiências importantes em novas linguagens já se filiavam basicamente “...a um universo formal e construtivo compartilhado pelo ‘brutalismo’, tendência que então se manifestava com grande força em várias instâncias do panorama internacional , e que também estava presente, sincrônica, mas particularmente, no Brasil...” (Idem, p.53).

Por outro lado, a cronologia das obras destes profissionais demonstra que, em algumas residências projetadas por liberal de Castro a partir de 1967 (figura 32) e em projetos isolados de maior porte, como a sede do Banco do Estado do Ceará, 1968-70, de Neudson Braga (figura 37), já se manifestavam variações arquitetônicas que as alinham com as novas experiências que foram, posterior e grosseiramente, reunidas sob a rubrica de brutalismo (Idem, p.53). Nessas obras, a estrutura em concreto aparente se destaca como partido e se explicita a separação didática entre vedação e suporte, salientando um “... tratamento formal... bastante severo, pois a volumetria e o tratamento das superfícies expressam as soluções funcionais e construtivas, bem como as propriedades dos materiais utilizados (DIOGENES; PAIVA, 2011, p. 6).

Desta maneira, se a criação da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFC (1964-65) for considerada o momento de instalação ‘oficial’ do modernismo arquitetônico, então a entronização dessa corrente na prática construtiva e no ideário universitário, seu ápice com as obras da UFC e o aparecimento das primeiras inflexões de cunho ‘brutalista’ são ocorrências que se deram num vórtice de ‘atualização’ de poucos anos na segunda metade dos anos 60.

No ano de 1970, ingressam na Escola e no mercado os cearenses Roberto Martins Castelo, José da Rocha Furtado e Marrocos Aragão que pertenciam a uma geração mais nova e haviam se formado em ambientes intelectuais diferente daqueles onde estudaram os fundadores. Castelo vinha da Universidade de Brasília que, segundo Zein “seria o modelo para modernização profunda do setor universitário, que acabaria por reestruturar toda a educação, desde a base” (BASTOS; ZEIN, 2010, p.86). A estruturação dos cursos e currículos de Darcy Ribeiro propunha faculdades não isoladas, com cursos básicos comuns, depois dos quais o aluno especializaria sua formação. Esse conceito motivou trocas com outras áreas (engenharia, sociologia, história) enriquecendo a visão social e técnica dos estudantes através de um corpo docente “formado por um contingente de jovens do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco, capitaneados por mestres do porte de um Oscar Niemeyer, Alcydes da Rocha Miranda e Edgar Graeff” (SEGAWA, apud DIÓGENES, 2006, p.3)⁹.

Mas também o curso de arquitetura da Universidade de São Paulo teve fundamental relevância nos anos 60 e 70 tanto pela formação de teóricos e de profissionais (como José da Rocha Furtado) que se

⁹ Em entrevista concedida por Roberto, o arquiteto mencionou a variedade e qualidade dos profissionais com os quais conviveu no Instituto Central de Ciências, citando Nestor Goulart, Paulo Mendes da Rocha, João Filgueiras Lima, Nestor Goulart, Athos Bulcão, Bianchetti, Lulo Brandão, etc.

deslocaram através do país divulgando as discussões fermentadas na escola paulista, mas, principalmente, por ter desenvolvido uma prática arquitetônica própria, um conjunto de experimentos suficientemente novos e expressivos para ser considerado uma escola (SEGAWA,2010 p.146). Mesmo Marrocos Aragão, que estudou na Faculdade de Arquitetura da UFB do Rio de Janeiro, desenvolveu obras importantes, como a rodoviária de Fortaleza (figura 46), sob a lógica de experimentações que, conquanto não possam ser creditadas unicamente ao universo paulista, mantinham com ele relações próximas de forma e conteúdo.

A nova geração deu novo impulso a renovação do credo modernista que, embora já manifestasse as inflexões em certos projetos da geração anterior, tomou proporções mais amplas e, novamente, as primeiras realizações onde se deu o impulso foram as residências particulares, projetos encomendados por uma clientela feita principalmente de profissionais liberais que vinha assimilando a linguagem modernista implantada desde finais dos anos 50 pelos primeiros mestres, de modo que:

Enquanto que os pioneiros, tais como Enéas Botelho, Liberal de Castro e Neudson Braga eram herdeiros diretos da escola carioca e enfrentaram as limitações materiais e dificuldades iniciais na afirmação da profissão, Roberto Castelo encontrou o caminho aberto para introduzir inovações, orientadas majoritariamente pelas referências formais e construtivas da chamada "escola paulista" (DIÓGENES, 2010,p.7)

Segundo Castelo, o conjunto de residências que projetou na primeira metade da década de 70 – residências Fátima Silva, Vânlei Melo, Rui Castelo, O. L. Castelo, Francisco Alcides, Casa de praia para construtora Compasso, etc - repercutiu no panorama local provocando curiosidade de profissionais e leigos. Nesses projetos (figura 32) se percebe uma mescla de procedimentos modernistas com inflexões da 'escola paulista', como na casa do engenheiro Vânlei Melo onde um grande painel de azulejos no estilo Athos Bulcão convive com uma variação da ideia da "grande laje contínua apoiada numa arcada periférica em concreto aparente" (BASTOS; ZEIN, 2010, p.113), pousando sobre uma elevação do solo que relembra a proposição de Paulo Mendes da Rocha para o Pavilhão de Osaka,1970 (figura 14), obra muito apreciada pelo arquiteto.

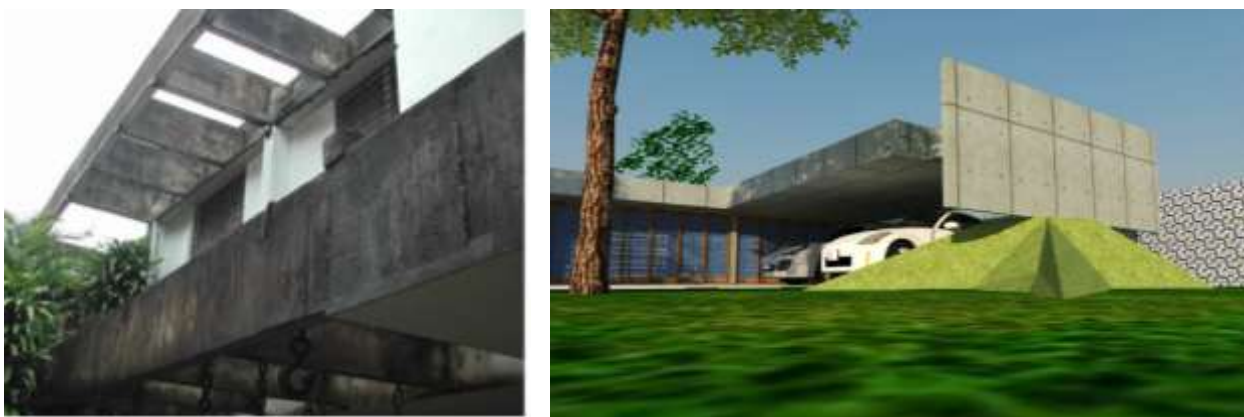


Figura 32 – As vigas em balanço compondo um pergolado na Residência Carlo d’Alge, de Liberal de Castro, 1967, (esq) são uma manifestação pioneira do brutalismo e um recurso que se tornará recorrente na arquitetura local. Na residência Vanlei, início dos anos 70, (dir), a horizontalidade predominante remete a sensibilidade paulista, mas também internacional.

Fonte – www.vitruvius.com.br (esq) e Maquete virtual cedida pelo arquiteto (dir)

Naquele momento, Castelo lembra que nem ele nem outros profissionais concebiam estar fazendo arquitetura de expressão 'paulista' ou brutalista, mas apenas arquitetura brasileira e comprometida

com questões de ética profissional que, no caso dele, envolvia, por exemplo, a especificação de cerâmica de barro avermelhada, típica da cultura e produção local e procedimentos como o uso de varandas, esquadria basculante de vidro e metal, esquadrias móveis de madeira (conhecida como 'veneziana') etc. Ele e outros arquitetos cearenses de então concebiam a prática profissional como algo mais que a resolução de programas, filiando-se a tese de Artigas de "... que a responsabilidade social do arquiteto se sustentava no conceito de projeto como instrumento de emancipação política e ideológica" (SEGAWA, 2010, p.144) atribuindo-se uma tarefa quase messiânica, de reformulação da sociedade.

Assim, as experimentações que a arquitetura brasileira passou a manifestar primeiro esparsamente em meados dos anos 50 e mais consolidadas a partir dos anos 60, começaram a repercutir no Ceará em obras isoladas em fins da mesma década e mais nitidamente de 1970 em diante. Muitas questões de forma e conteúdo estão diretamente ligadas à chamada 'escola paulista' que parte da historiografia identificou como a porta voz oficial das novas tendências nomeadas sob um rótulo superficial, mas talvez, por isso mesmo adequado, de brutalismo (ZEIN, 2007). Em que pese a variação de procedimentos pelo território nacional e a falta de unidade entre as novas experiências desde o início,

Cada uma dessas características pode, isoladamente, estar presente em arquiteturas não filiadas a tendências brutalistas, mas é seu conjunto (mesmo que não totalmente completo) que conforma o recorte mais claro do panorama. Boa parte dessas características tampouco é exclusiva do brutalismo brasileiro e paulista, estando certamente em outras manifestações e outros pontos e sua "conexão internacional"; enquanto que algumas delas só aparecem com certa clareza nos exemplares o brutalismo paulista, principalmente no que se refere às características de cunho ideológico-discursivo. Mas de alguma maneira esse ponto é secundário: as obras de arquitetura são, a rigor, relativamente independentes das doutrinas que as fizeram nascer, transcendendo as intenções, declaradas ou não, de seus criadores (BASTOS; ZEIN, 2010, p.78)

Seja como for, e na falta de palavra melhor, uma prática brutalista em Fortaleza se espalhou pelas mais diversas tipologias, de residências à rodoviárias, de agências bancárias à bibliotecas, tornando-se a orientação projetual característica da arquitetura local na década de 70 e até meados dos anos 80. Um de seus aspectos mais abrangentes foi o uso quase obsessivo do concreto armado e Diógenes ao mencionar as inovações que a dupla Fausto Nilo e de Leon estava implantando em projetos residências nestes anos salienta a "... utilização excessiva do concreto para além das estruturas, como nas vedações e no mobiliário de concreto..." (2013, p.9).

Coincidiu também com a época do milagre econômico brasileiro (1970-73), com as grandes obras governamentais filiadas ao regime de exceção e, no caso do Ceará, com último momento político antes da mudança para administrações mais técnicas a partir do Governo das Mudanças (1987). Olhando retrospectivamente, talvez se possa dizer que o surto brutalista fortalezense parece ser a expressão arquitetônica final de um sistema de poder com raízes antigas baseadas no patronalismo, coronelato rural e castas militares que estava, por fim, sendo substituído por formas mais modernas e empresariais de gerenciamento político-econômico.

Paralelamente às últimas obras brutalistas de porte, especificamente a Sede da Caixa Econômica Federal, 1982-88 (figura 104), Fortaleza e outras capitais do Nordeste começam a se distanciar da hegemonia do concreto e a contruir obras com novas tecnologias, destacando-se "... as possibilidades plásticas da treliça metálica plana em volumetrias criativas" (SEGAWA, 1988, p.A-4) como partido estrutural na criação de amplos espaços, sem compartimentação para disposição do programa, configuração espacial que não era novidade, mas que agora assumia outra feição. A

comparação entre estas construções (figura 33) mostra o quanto, em meados dos anos 80, instituições semelhantes adotavam linguagens diferentes, distanciando-se do partido que poucos anos antes era predominante na capital para tal tipo de obra.



Figura 33 – O sólido e severo bloco da Sede da CEF, 1982-88, (esq), projeto de Carlos Pontual e Fernando Lima, é todo contraste com a imaterialidade das cobertas metálicas, imenso teto sem paredes para abrigar funções, como o Centro Administrativo do BNB, de Wesson Nóbrega e Marcos Mota, cuja 2ª etapa concluiu-se em 1985. Fontes – Foto do autor (2014) (esq) e <http://acbarquitetura.blogspot.com.br> (dir)

Chegando ao fim do comentário histórico sobre a situação da arquitetura em Fortaleza, que é o fim também do recorte temporal da dissertação (1988), a próxima sequência inicia a pesquisa propriamente dita explicando a escolha de obras institucionais como objeto de estudo, decisão que não podia se apoiar apenas no achar pessoal e que originou um estudo de historiografia arquitetônica para justificar as expectativas. Foi principalmente o pensamento de Marina Waisman, arquiteta e historiadora moderna com um enfoque inovador para a questão da arquitetura na América Latina e países colonizados, que orientou esse embasamento que agora se mostrará. Espera-se que seja uma antessala para a apresentação das obras estudadas, os vinte e quatro projetos institucionais fichados no segundo capítulo.

1.4 O Objeto e algumas questões de historiografia

Sempre que se aumenta o foco sobre um assunto do universo arquitetônico os contornos se dilatam, ampliam-se sobre universos complementares que fortalecem o entendimento ao arrolarem conhecimentos sociais, políticos, econômicos, de estilo, de tecnologia, até mesmo de moda e *air du temps*. Essa situação determina uma importante condição a ser inicialmente observada: poucos fenômenos são nítidos e perfeitamente recortados quando estudados em profundidade e muitas vezes não podem, nem devem, ser definidos categoricamente.

A complexidade intrínseca de produtos sociais como a arquitetura, tanto fruto da situação da sociedade e seus condicionantes, quanto uma força ativa na construção desse mesmo meio coletivo, exige que o estudioso abra sua visão sobre o fundo histórico para melhor delineamento do objeto, que no caso realmente é um objeto ou um conjunto de objetos, construções variadas que se distribuíram num dado lapso temporal, com características definíveis, embora não necessariamente estanques.

Essa condição material é aspecto determinante, pois diferencia o fato histórico tradicional, expressão social sem coisa palpável, das manifestações históricas da arquitetura, estas feitas de edificações, de objeto tridimensional onde “... o grau de vontade consciente que o produz... existe de maneira concreta e é possível ser analisada e confrontada com o produto final” (Waisman, 2013, p.16-17). Assim, a abordagem histórica, a avaliação das forças que agiam naquele momento sobre o assunto arquitetônico não é suficiente para entendê-lo devido à presença da evidência física, do prédio, lugar no qual a “relação projeto/resultado” (idem, p.17) existe claramente e precisa ser considerada. A construção se torna um dado relevante, espelho dos ideais de uma época, do ideal de um projetista, das obliterações de orçamento e técnica, das potencialidades e limitações regionais, entre tantos outros fatores.

Torna-se, portanto, um documento também, algo mais que apenas um objeto, um produto palpável de um momento histórico, mas ele mesmo uma espécie de ser que, embora inanimado, é portador das expectativas das gerações. Durando no tempo, são navios carregados de formas e conteúdos frequentemente estranhos ao momento posterior, demandando da sociedade critérios específicos para seu estudo e (re)utilização.

É na qualidade de ser, de existir enquanto mais que mera coisa na paisagem, que o estudo arquitetônico se enriquece, pois as construções devem falar juntamente com as condições históricas e isso vale para as obras de uma maneira geral, vernáculas ou acadêmicas. Aqui, outro critério se interpõe, pois, apesar de as construções poderem ‘falar’, nem todas tem o que dizer e é preciso selecionar aquelas que por diversos motivos sintetizaram o espírito de uma época e o transcenderam, o que Waisman identifica como *permanência significativa*:

Diferentemente do acontecimento histórico, a consideração do fato artístico não se esgota no exame de suas circunstâncias históricas, pois sua permanência no tempo – sua permanência significativa no tempo – deve-se a uma qualidade extra-histórica, isto é, seu valor artístico ou arquitetônico, sua condição própria de obra de arte, de monumento. Monumento não é o que dura, mas o que permanece (...) No caso da arquitetura, ‘o que permanece’ do evento original é uma forma física significativa (2013, p.12-13)

Esse significado que se expressa tanto na forma física quanto na importância social da edificação precisa ser reconstruído, referenciado e a autora esclarece que para isso podemos investigar a utilização do imóvel, os condicionantes de sua produção, sua significação no entorno e para seus contemporâneos, a amplitude de suas conexões com os sistemas gerais do momento como critérios para aferir a importância da obra ou do conjunto (idem p. 5). Essa orientação foi levada em consideração para afunilar o objeto de estudo dessa dissertação dentro do universo de construções ditas brutalistas na cidade de Fortaleza.

Assim, a primeira exclusão efetuada foi a tipologia residencial uni e multifamiliar, não apenas porque o entrosamento de tais obras com a sociedade (por serem particulares) é, via de regra, pequeno, diminuindo sua importância enquanto 'monumento', como também pelo fato de boa parte delas já ter sido demolida e de ser difícil a pesquisa em obras privadas. O patrimônio de construções residenciais em Fortaleza com característica moderna e brutalista começa nos anos 50 quando algumas famílias executaram projetos modernistas de porte, salientando cinco obras de Acacio Gil Borsóí ¹⁰. Já se mostrou que nas décadas de 60 e 70, arquitetos locais como Liberal de Castro, Roberto Castelo e Fauto Nilo projetaram casas para uma clientela de profissionais liberais, "...alheia a linguagem modernista em geral, e a brutalista em particular, porém receptiva as experimentações(...)", principalmente quanto ao uso do concreto em estruturas e até mobiliário (DIÒGENES, 2013, p.9), mas esse pequeno conjunto de obras é apenas uma fase inicial da produção local que reflete as experiências pós Brasília e boa parte dela já foi destruída ou alterada (figuras).

A escolha, então, recaiu sobre as prédios institucionais de caráter público e particular, construções remanescentes que ainda participam da vida urbana, privilegiando-se as estruturas de médio e grande porte, dentro dos padrões da cidade. Essa não é uma escolha arbitrária ou movida apenas por questões de escala, pois o sentido de uma arquitetura, ou de uma obra isolada, está vinculado ao seu entrosamento com a sociedade que a criou, com a amplitude da dinâmica entre ela e a população, pois "... parece estabelecida a impossibilidade de compreender um fato arquitetônico separado de seu contexto urbano, com o qual contribuiu em diversas medidas a serem definidas, e que contribui, por sua vez permanentemente para qualifica-lo e determinar seu significado" (WAISMAN, 2013, p.107). O recorte escolhido, portanto, mais que a tipologia residencial, possui essa característica de interação e permanência com o entorno urbano, de participação na vida cotidiana.

Ficando mais tempo na paisagem, atravessando as décadas, tais obras ajudaram a consolidar continuidades históricas dentro de um panorama brasileiro e latino americano disposto a renovar a tradição sem maiores discussões críticas frente à voracidade capitalista, e caracterizada em geral pelo "... desprezo ao passado e o entusiasmo pela modernidade, por tudo que represente - geralmente de modo superficial - o progresso" (WAISMAN, id. p.65). Em muitos casos mantendo sua destinação original, permaneceram atuantes na sociedade por 30-40 anos, ajudando a construção da memória e identidade cultural cearense, configurando um conjunto documental de como uma das principais manifestações da arquitetura moderna se desdobrou no território nacional. Semelhante situação não acontece com o conjunto residencial.

Aliás, as questões de continuidade\descontinuidade e duração histórica são levantadas pelos teóricos da nova reflexão sobre historiografia da arquitetura na América Latina e Brasil, conhecida

¹⁰ São elas: as residências José Macedo (1957), Clóvis Rolim (1958), Fernando Macedo (1962), Gomes (1965) e Diogo. Apenas a primeira e a última ainda existem.

como Escola de Córdoba, que refuta e relativiza as periodizações temporais e estilísticas impostas pela historiografia europeia. Sobre esses tópicos, Waisman, adaptando para o estudo arquitetônico critérios da historiografia econômica (idem, p.71), pondera que a importância de uma obra pode ser avaliada em termos de sua duração - curta, média ou longa – sendo que as obras escolhidas se enquadram na categoria de média duração, ciclos de dez a cinquenta anos, próprio do desenvolvimento de fases e estilos, atestando que “... sua difusão no tempo e no espaço lhes outorgaram um significado, extrapolando o que tiveram como acontecimento” (idem, p.72).

Consequência de sua permanência ativa no contexto urbano para além do momento de sua inauguração, quando foi novidade (importância de curta duração), o conjunto de construções institucionais sobre o qual se debruça esse estudo pode ter desenvolvido o que a autora chama de “propriedades produtivas”, ou seja “...uma capacidade de engendrar, ideias, correntes, tendências, de abrir perspectivas inéditas ou de consolidar em uma realização concreta um conjunto de ideias dispersas” (idem, p.73)

Talvez essa condição possa ser percebida em Fortaleza onde, recentemente, projetos de pequeno e médio porte vem exibindo um aparência brutalista: volumetria geométrica radical, planos cegos de concreto aparente com marca das formas, alvenarias em tijolo aparente etc. É difícil precisar a razão pela qual projetistas estão compondo obras atuais com um repertório “antigo”, dotando-as de uma estética que já não se via na cidade há uns vinte anos (figura 35). Pode-se aventar que esse não é um fato isolado, que grandes projetos referenciais como a Praça das Artes, com seu brutalismo Bo Bardiiano, ou a biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, de estilo mais refinado, ambos em São Paulo, tenham influenciado novas gerações e que a aparência das obras locais apenas reflita as tendências gerais da arquitetura (figura 34).



Figura 34 – O projeto Praça das Artes (esquerda) de Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcos Cartum, 2012 e a Biblioteca Guita e José Mindlin, de Eduardo de Almeida e Rodrigo Loeb, 2013 compartilham uma espécie de neobrutalismo não apenas na aparência, mas também no conceito de espaço democrático, permeável ao entorno e as circulações, premissas conceituais presentes no brutalismo desde sua origem. fonte – fotos do autor (2014)

Mas também não se pode descartar a ideia de que o exemplo local fornecido por prédios importantes, construídos originalmente dentro da linguagem em questão, como a Assembleia Legislativa, 1972-75 e a sede da Caixa Econômica Federal, 1982-88 (figura 35), tenha parcela de contribuição nesse ‘revivalismo’, por superficial que seja. É possível que as “propriedades produtivas” desse conjunto de obras, há mais de 40 anos atuando na cidade, tenham marcado o olhar dos

profissionais, influenciando-os em algum grau e a arquitetura local, ao atravessar décadas e gerações, portaria a capacidade de gerar tendências, concretizar “ideias dispersas” e novamente se expressar.



Figura 35 – Em cima, as lojas Ouvidor, 2013 (esq.) e In Light, 2014, são exemplos de aparência e prática brutalistas na tipologia comercial recente em Fortaleza e este pesquisador identificou outros três projetos novos com a mesma orientação. Em baixo, os recortes da sede da CEF (esq.) e a empena cega da Assembleia são formas conhecidas do público cearense
Fonte – fotos do autor (2014)

Essa situação coloca a oportunidade de também se referir à ideia de continuidade e descontinuidade das linguagens arquitetônicas. Waisman trata o assunto numa escala continental, de longa duração, compreendendo que a descontinuidade, o nunca desenvolver de uma expressão original, do contínuo aborto de “orientações próprias” para importação de novas práticas, é uma condição primária da arquitetura latina americana e que “... há de constituir uma das bases para definir pautas de valoração” (Idem p. 66). Embora esse enfoque seja amplo e se coloque historicamente como questão de base, talvez se possa percebê-lo em micro escala local e considerar que o reaparecimento de aspectos brutalistas em projetos recentes pode exprimir algum grau de continuidade, mesmo que seja um fachadismo, uma vez que

... na historia da arquitetura, a sucessão no tempo não se dá de forma linear, mas, além disso, dentro do mesmo organismo arquitetônico, são produzidos diferentes ritmos de desenvolvimento, saltos e anacronismos: um avanço no figurativo pode ser acompanhado

de um retrocesso estrutural, ou vice-versa... De modo que, se é fato que a continuidade existe, ela é sempre de índole complexa, nunca estritamente linear. (Idem, p.63 e 64)

A importância das obras mencionadas como referência pode ter contribuído para essa aparente nano continuidade local, fragmentada e desgarrada de seu tecido original - a arquitetura dita brutalista de Fortaleza entre 1970 e 1988 – porém, típica da descontinuidade primordial de nossa condição social e arquitetônica.

Outra questão que salienta a importância desses projetos institucionais é o fato de estarem diretamente vinculadas as instancias oficiais do poder público e altas esferas empresariais, compondo um espectro que vai de rodoviária a agências bancárias. Tais construções refletem a situação política e econômica do momento de uma maneira mais autêntica em termos sociais que o projeto residencial particular, onde as decisões autorais, de moda e idiosincrasias do cliente são muito eloquentes, diferenciando-se do jogo duro dos grandes investimentos, programas políticos e pressões populares.

Uma vez que o brutalismo não se originou em Fortaleza, se poderia minimizar a importância dessas obras especulando sobre sua dependência dos modelos importados, seja Pernambuco, São Paulo ou Europa, salientando sua condição de periferia em relação a outros centros. Essa condição foi muito revalorizada por Waisman que reforçou sua relatividade e referindo-se à influência europeia relembra que “...para os países da América Latina, com sua consciência cultural as vezes vacilante ou não suficientemente definida (...) a transposição de ideologias arquitetônicas transforma-se, frequentemente, em um dos tantos processos de alienação que diariamente sofrem no campo social, econômico ou político” (idem, p.92). Essa relação internacional pode ser também identificada em escala nacional e, embora haja diferenças regionais e experiências originais, a influência da ‘escola paulista’ não pode ser subestimada.

Desse modo, estamos todos inseridos num contexto maior e abrangente, somos todos periferia. Em tal condição, qualquer enfoque produtivo não deveria se basear na premissa de centro-periferia, mas na qualidade da expressão arquitetônica em cada situação, na relação entre a matriz estrangeira e o grau de aceitação, ‘reflexão e práxis’ na ‘formulação de modelos específicos’ (Idem, p. 89). Convém buscar no estudo da arquitetura local não tanto suas filiações, mas as respostas, o nível de reelaboração criativa das linguagens e, então, as obras deixam de ser apenas experiências menores de uma periferia que importou modelos e se transformam em um grupo que talvez tenha algo a dizer.

Essa é a grande questão colocada pela autora ao comentar as relações entre centro, periferia e região, focada na qualidade da reinterpretação das teorias e práticas arquitetônicas e sugerindo ferramentas para avaliar erros e vícios de pensamento que levam essas relações a transformarem-se em “... um corpo estéril, incapaz de renovar-se a si mesmo ou de atuar produtivamente na realidade” (Idem, p.90). Uma das ‘saídas’ apontadas pela pesquisadora com prática positiva, entre outros, é o regionalismo, proposto como ‘oposição construtiva’ (Idem, p.92). A complexidade deste e de outros conceitos implica considerações que não são oportunas agora, mas que serão desenvolvidas no terceiro capítulo quando as obras em estudo serão analisadas entre si.

Pelas várias discussões levantadas, se percebe que o conjunto de edifícios institucionais escolhido é capaz de ensejar discussões importantes para o estudo da arquitetura moderna no Brasil. A quantidade e escala das obras, além da qualidade arquitetônica, já lhe conferem uma autoridade na paisagem construída, cuja dignidade emana também da permanência ativa na cidade que já passa de

quatro décadas. São importantes na construção de uma expressão cultural, não apenas por sua mera permanência, posto que o critério de duração deve ser utilizado como “instrumento de reflexão, não de classificação automática”(Idem, p.72), mas porque refletem os movimentos arquitetônicos nacionais e internacionais em obras de relevância social; porque participam ativamente da vida local, influenciando pessoas, gerando referenciais arquitetônicos e continuidades; por expressarem as condições político-econômicas do momento de maneira direta e autêntica; pelo complexo leque de funcionalidades abordadas (rodoviária, biblioteca, sedes de ministérios e bancos), etc.

No capítulo final, se verificará o esforço na adaptação do “estilo” à realidade regional, as ‘circunstancias climato-ecológico-ambientais, tradições culturais, tecnológicas, urbanas’ (Idem, p.148) e se consolidou uma expressão local, consistente com o que Waisman, ao comentar sobre linguagem arquitetônica, chamou de ‘arquitetura da palavra’:

Nessas arquiteturas da palavra, enfim, a escrita mantém o difícil equilíbrio entre um desenvolvimento eloquente e uma profunda relação com seu referencial; explora uma sintaxe, não um mero jogo e sim como meio de transmissão de alguns significados reais. E para isso utiliza palavras com as quais tenta compor um discurso projetual, palavras que não falam de si mesmas, mas de matéria, de luz, de ar, de cidade com sua história e seu futuro e, no possível, falam também das pessoas que as habitam, que se habituam a viver ou conviver com elas.(id. p.149)

No próximo capítulo serão apresentados os 24 projetos escolhidos para ilustrar a arquitetura intitucional construída na capital cearense entre 1970 e 1988 e que compartilham uma sensibilidade brutalista, não necessariamente de feição paulista, mas paulista também e nacional. Através de um roteiro-fichamento, cada obra será abordada através de um conjunto de dados (informações e fotos) objetivando atualizar o leitor com a produção de Fortaleza e constituir recursos para, no capítulo final, subsidiar a análise dessa arquitetura, de suas características e prováveis categorias no sentido de conhecer sua expressão.

Capítulo 2

Reconhecimento da Arquitetura Moderna em Fortaleza: Roteiro pelas Obras Institucionais Brutalistas

Não se espera com esse breve fichamento e seus subprodutos esgotar a catalogação de todas as obras institucionais que tiveram papel importante no brutalismo em Fortaleza, principalmente levando-se em conta que algumas delas já não existem mais, como prédio do DNOCS do bairro Iracema, demolido para abrigar o controverso Aquário de Fortaleza. Mas espera-se delinear um quadro amplo do qual poucas edificações públicas relevantes e ainda existentes ficaram de fora, permitindo ao leitor se inteirar de suas manifestações e características a partir de uma amostragem relativamente ampla. Essas informações serão essenciais para acerrar o objetivo final da dissertação.

Como já delineado na Introdução, a abertura do roteiro se dá com um Quadro de obras e autores, à guisa de índice onde as obras serão apresentadas em ordem cronológica. Cada uma está marcada com uma estrela vermelha na planta da cidade e, à medida que o fichamento progredir, os novos mapas trazem a localização das obras anteriores marcadas por uma estrela preta com objetivo de esclarecer o padrão de aparecimento e espalhamento urbano. Após a análise das 24 construções, seguem-se os demais subprodutos: Quadro Comparativo e Lista de Biografias.

LISTAGEM DAS OBRAS INSTITUCIONAIS BRUTALISTAS DE FORTALEZA ENTRE 1970 E 1988			
	OBRA	DATA	AUTORES
1	Banco do Estado do Ceará, 'BEC dos peixinhos'	1968-70	Neudson Braga
2	Mausoléu do Palacio da Abolição	1970-72	Sergio Bernardes
3	Terminal Rodoviario Engo. João Tomé	1972-73	Marrocos Aragão
4	Ed. Arrojado Lisboa, Sede do DNOCS	1968-73	Marcilio Dias da Luna
5	Biblioteca Central do Pici	1ª metade década 1970	Nearco Araújo
6	Nucleo de Processamento de Dados do Pici	1ª metade década 70	Nearco Araujo
7	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agraria - INCRA	1972-74	Fausto Nilo Delberg Ponce de Leon
8	Pavilhão do Instituto de Educação do Ceará	1973-74	Roberto Castelo
9	Assembleia Legislativa do Ceará	1972-75	Roberto Castelo José da Rocha Furtado
10	Biblioteca Pública Menezes Pimentel	1975	Francisco C. F. Queiroz Airtton M. Ibiapina Junior
11	Centro de Atendimento Social do SESC	1975	Marrocos Aragão
12	Departamento Nacional de Telecomunicações - DENTEL	1978	Fausto Nilo Delberg Ponce de Leon
13	Ministerio da Fazenda do Ceará	1975-79	Acacio Gil Borsói
14	Clube do Trabalhador e Escola de Música do SESI	1978-80	Severiano Porto, Mario Ribeiro e Eladio Dieste
15	Instituto de Hemoterapia do Ceará – HEMOCE	1979-81	José Liberal de Castro
16	Ed. Raul Barbosa, sede Banco do Nordeste do Brasil	1978-82	Nelson Neves, Alberto de Almeida, Antonio Campelo, Carlos Costa
17	Junta Comercial do Estado do Ceará	1985	Antonio Carlos Medina Ricardo Rodrigues
18	Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará	1982-86	Roberto Castelo Nearco Araújo
19	1Instituto Médico Legal – IML	1986	Roberto Castelo
20	E9d. Sede da Caixa Econômica Federal	1982-88	Carlos Pontual Jerônimo Cunha Lima
21	<i>Serviço de Processamento de Dados – SERPRO</i>		
22	<i>Centro Administrativo da Teleceará</i>		<i>Paulo Cardoso</i>
23	<i>Agencia do Banco Nacional</i>		
24	<i>Agencia do Banco do Estado do Ceará, Ag. Pontes Vieira</i>		<i>Antonio Carlos Medina Ricardo Rodrigues</i>

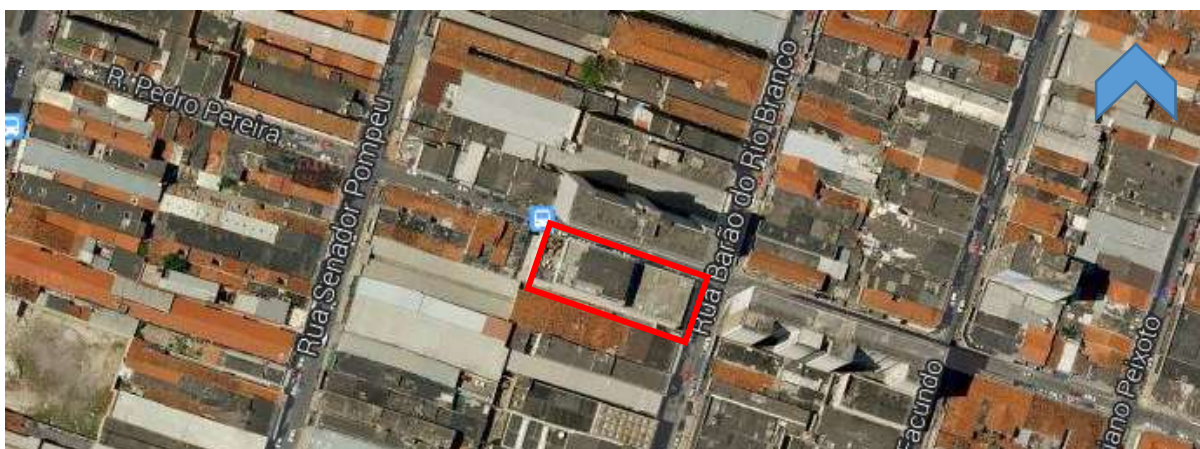


Figura 36 – Mapas com a localização da sede do BEC na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome : Agência sede do Banco do Estado do Ceará – BEC dos Peixinhos’ (atual Bradesco)

Data : 1968 (projeto); 1970 (inauguração)

Arquiteto: Neudson Braga

Localização: rua Pedro Pereira esquina com Barão do Rio Branco, Centro, Fortaleza – CE

Área : 4.885,00 m2 (incluindo subsolo)

O projeto foi vencedor de um concurso promovido pelo IAB-CE e julgado por uma comissão externa. Segundo o autor, a legislação da época permitia construir até doze andares na região central, fato que levava os arquitetos a ocuparem todo o terreno devido à exiguidade dos antigos lotes. Preocupado com o confinamento das ruas provocado por essa situação, Neudson propôs um edifício em dois corpos: o inferior horizontal, com cinco pavimentos (incluindo subsolo e térreo) tomava todo o lote; sobre este, uma torre recuada com dezessete andares (figura 37). Apesar de contrário às normas, o projeto foi aprovado pela comissão e pela prefeitura (!), mas mudanças políticas reduziram a torre a dois pavimentos. O programa complexo exigia que a agência (parte pública) começasse a funcionar o mais cedo possível, razão pela qual a torre administrativa se tornava interessante, pois, para sua construção, se concebera um acesso extra de veículo (posteriormente usado pelo carro-forte) que não atrapalharia o funcionamento da agência. A torre também definiu a estrutura do prédio: combinação de quatro pilares ao longo da rua Pedro Pereira com uma parede de concreto que separa o lote do vizinho (figura 38).

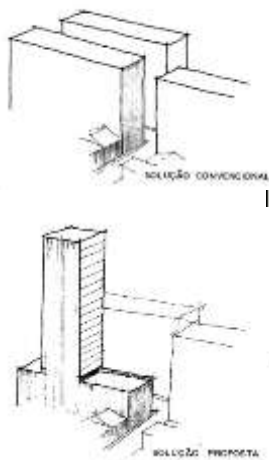


Figura 37 –Esboços de implantação (esq) e perspectiva apresentados no memorial do concurso.

Fonte – Desenhos cedidos pelo arquiteto



Outras paredes estruturais aparecem no bloco horizontal, externamente, conformando caixas portantes (figura 39); as lajes são nervuradas com vigas paralelas espaçadas a um metro (figura 38). O edifício não sofreu modificações significativas desde a inauguração e o volume vertical não construído, além de responder a monumentalidade desejada, talvez aliviasse a robustez maciça que o caracteriza hoje, reforçada pelos planos cegos de concreto e granito. Um discreto jogo de avanço, recuo e entradas para o subsolo ameniza a fachada principal ajudado pelos tons azulados das esquadrias originais (figura 39). Interiormente, um hall com pé direito duplo leva um jogo de níveis onde se destaca uma delicada escada metálica presa apenas nos pontos extremos, que exigiu certa perícia de cálculo e execução de Valdir Campelo (segundo o autor). Um espelho d'água com peixes que serve de fosso entre o prédio e a calçada lhe valeu o apelido de “BEC os peixinhos”.

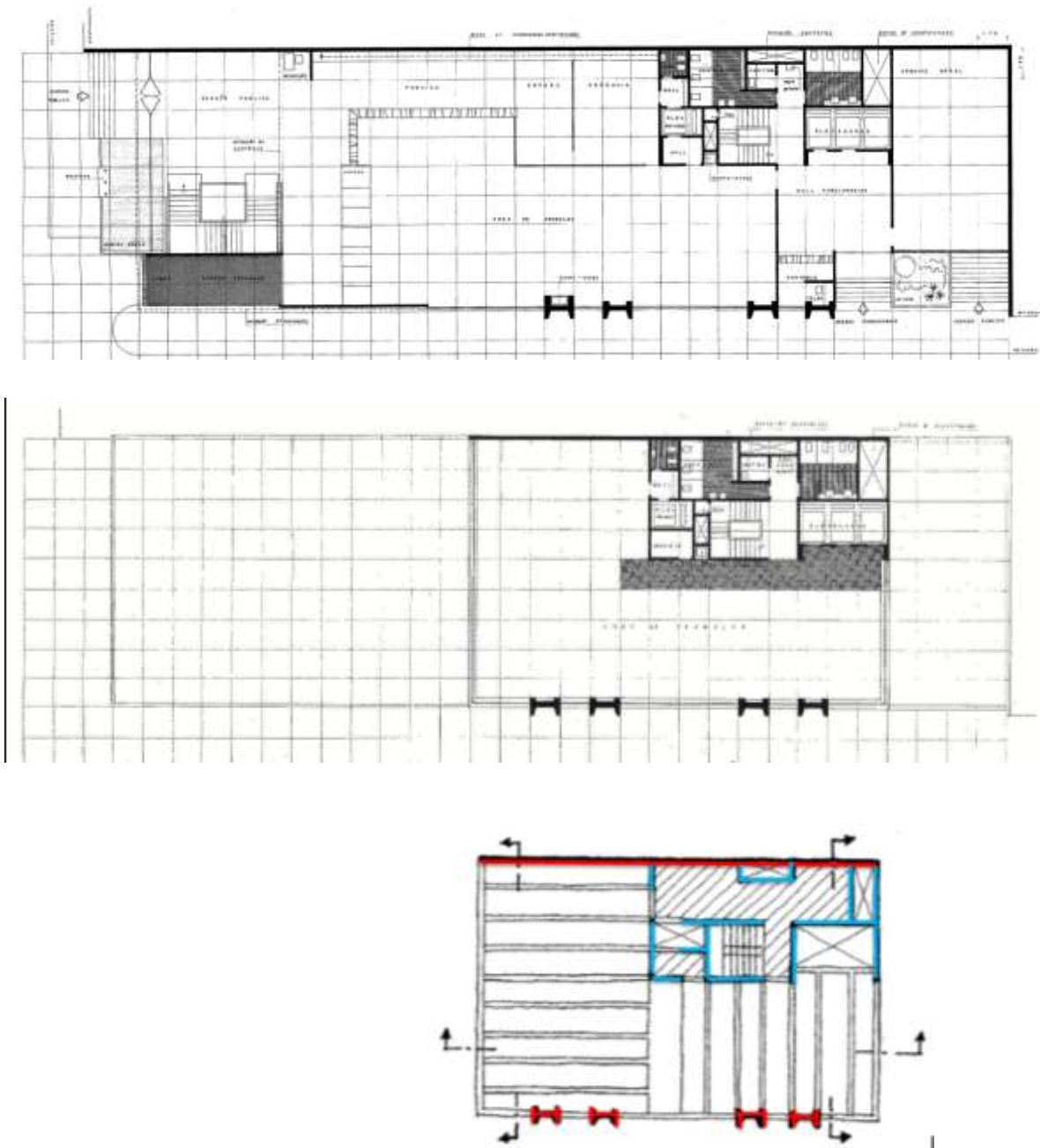


Figura 38 – Planta do térreo (em cima) e do pavimento tipo (centro). O desenho colorido ilustra em vermelho o sistema estrutural de paredes portantes e pilares, em branco as vigas e em azul as vedações dos serviços
 Fonte – Desenhos cedidos pelo arquiteto (em cima e centro) e desenho original alterado pelo autor (2014)



Figura 39 – Vista externa mostrando fachada principal (em cima) e vista lateral da rua Pedro Pereira (em baixo, esq) onde se vê o volume expressivo dos quatro pilares dividindo a fachada. Em baixo, à direita, escada metálica do hall de entrada que leva ao mezanino.
Fonte – Fotos do autor (2014)



Figura 40 – Mapas com a localização do Mausoléu Castelo Branco na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Palácio da Abolição

Data da obra: 1970 (inauguração do palácio) - 1972 (inauguração mausoléu)

Arquiteto: Sérgio Bernardes

Localização: Av. Barão de Studart, 505, Meireles, Fortaleza – CE

Área Construída: Aproximadamente 4000 m²

O Palácio da Abolição abrigou, entre 1970 e 1986, a sede do poder executivo do Ceará e é formado por quatro prédios: Palácio de Abolição, residência oficial e local de eventos (a), Despacho-administrativo (b), mausoléu pres. Castelo Branco (c) e capela (d) implantados ortogonalmente uns aos outros entre jardins, circulações, espelhos d'água e pátios (figura 41). Uma grande extensão do perímetro é ocupada por um fosso que emoldura e isola as construções do passeio. Todas partilham volumetria simples, baseada no retângulo e triângulo, conferindo ao conjunto um aspecto minimalista, onde o purismo geométrico, particularmente no Mausoléu e na Capela, chega próxima à abstração. Possuem sistemas estruturais diferentes e neste fichamento apenas o mausoléu será comentado.

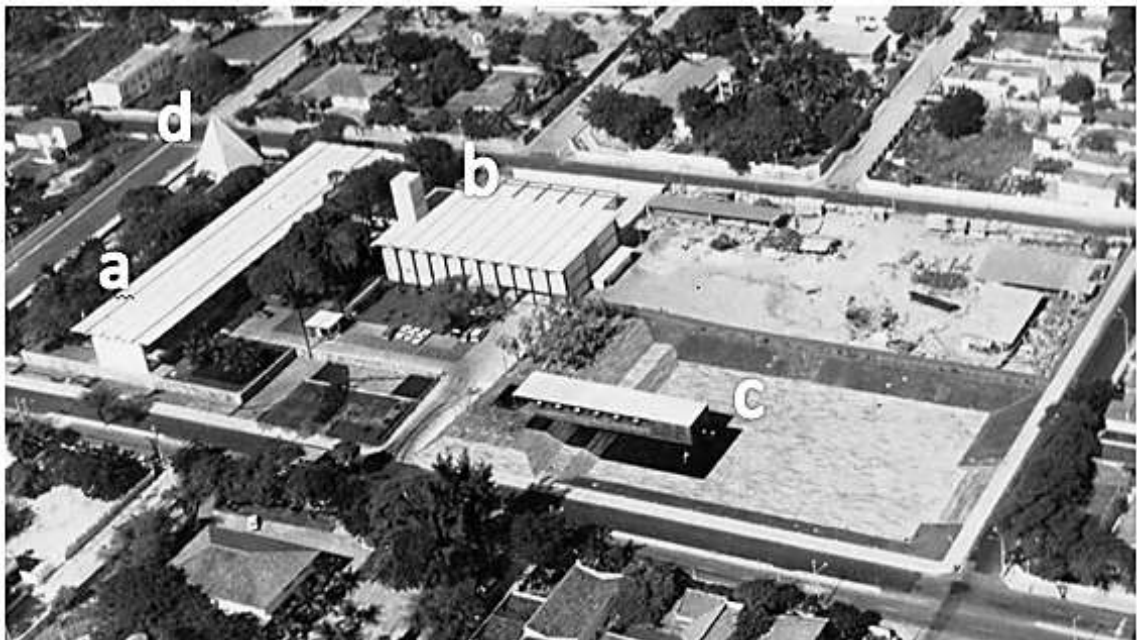


Figura 41 – Na vista aérea do Palácio, início dos anos 70, pode-se perceber as quatro construções que o integram, cada uma um volume único, de recorte simples.

Fonte - Fonte: www.archdaily.com.br alterado pelo autor

Foi o último a ser inaugurado e abriga placas gravadas com textos do presidente, além de seus restos mortais e da esposa. Em contraste com o palácio, avarandado e permeável, tem-se aqui uma longa caixa de concreto aparente em balanço de 30 metros, cuja execução exigiu o arrojo técnico característico do brutalismo, trabalho dos engenheiros Alberto Cesar Cabral e Rui Filgueiras Lima (figura 42). A forma é a própria estrutura; piso e coberta (uma viga em V) são unidos por uma parede-pilar central em mais da metade do comprimento do bloco, substituída na extremidade por pilaretes periféricos (figura 42). A parede divide longitudinalmente o volume criando dois percursos avarandados, um de acesso à cripta e outro de saída. Apesar de ser aberto nas laterais, o monumento se exprime pela opacidade combinada com a surpreendente leveza do balanço sobre escadarias com jorros d'água e uma praça revestida de dormentes (figura 43).

Por se tratar de monumento fúnebre, programa propício à simbologias, pode-se aventar uma referencia poética do conjunto à paisagem nordestina: um corpo flutuante (mausoléu), acima do rio (jorros d'água) que corta a terra rachada (dormentes), emoldurada por verdes serras (taludes gramados) (figura 43). A experiência da circulação leva o transeunte pela galeria-varanda fortemente iluminada com vista para jardins para uma sala quase totalmente escura onde estão os esquifes, para depois arremessá-lo abruptamente na luz intensa, como uma viagem – com volta - ao submundo. Considerando a personalidade singular de Sérgio Bernardes, não é de todo insensato levantar considerações dessa monta.

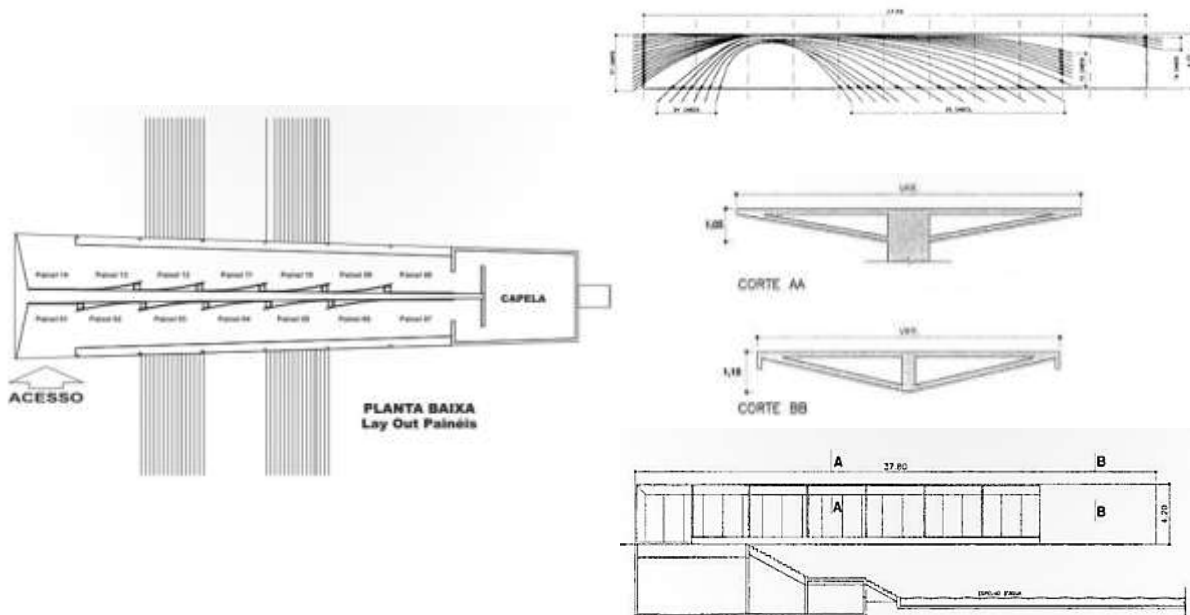


Figura 42 – Em cima, planta baixa mostrando o ligeiro afunilamento da estrutura que diminui carga; esquema de protensão dos cabos na parede-viga que divide verticalmente o volume; cortes da viga-teto em 'V' e vista lateral com o declive. Em baixo, os pilaretes onde a parede-viga não comparece. O lastro que prende o volume ao solo, a medir pelas plantas, tem apenas 21% de área de contato.

Fonte- Fonte: www.portalarquitectonico.com.br (desenhos) e www.fortalezanobre.com.br (foto)



Figura 43 – Em cima, vista do Mausoléu. A escadaria encobre a estrutura de esteio ao solo e no alto jorros d'água tocam a superfície inferior e escorrem até a piscina. Em baixo, vista da galeria-varanda que leva á cripta ao fundo, onde estão os restos mortais.

Fonte - Fonte: www.crato.org (em cima) e Foto do autor (2014) (em baixo)



Figura 44 – Mapas com a localização da rodoviária engº. João Tomé na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da Obra: Terminal Rodoviário Engenheiro João Tomé

Data: 1969 (projeto); 1973 (inauguração)

Arquiteto: Marrocos Aragão

Localização: Avenida Borges de Melo, 1630, Fátima, Fortaleza – CE.

Área Construída: 11.000,00 m²

O projeto é composto de 33 módulos de concreto aparente, parabolóides hiperbólicos em casca de concreto com pilar central. O módulo é quadrado com 17,00m de lado (289,00m²) e altura de 10m na borda superior; entre eles, domos de acrílico permitem iluminação zenital (figura 46). No conjunto, a obra apresenta dois corpos bem diferentes. Um deles está implantado no nível mais baixo do terreno, é aberto e formado por dezoito módulos que cobrem a área de embarque e desembarque (figura 45). O outro, composto pelos quinze restantes, em nível mais elevado, é fechado para o exterior por planos inclinados que alternam faixas de alvenaria, concreto aparente e janelas coloridas em meio a brises. Nesse corpo se abrigam os quiosques de passagens, serviços (lanchonetes, banheiros, pátio com jardim) e um andar superior voltado para dentro ocupado pela administração (figuras 45, 46); a entrada principal é marcada por uma marquise. A generosidade dos pés direitos, de ventilação e iluminação natural são aspectos positivos que ajudaram a obra nas adaptações ao longo de quatro décadas.

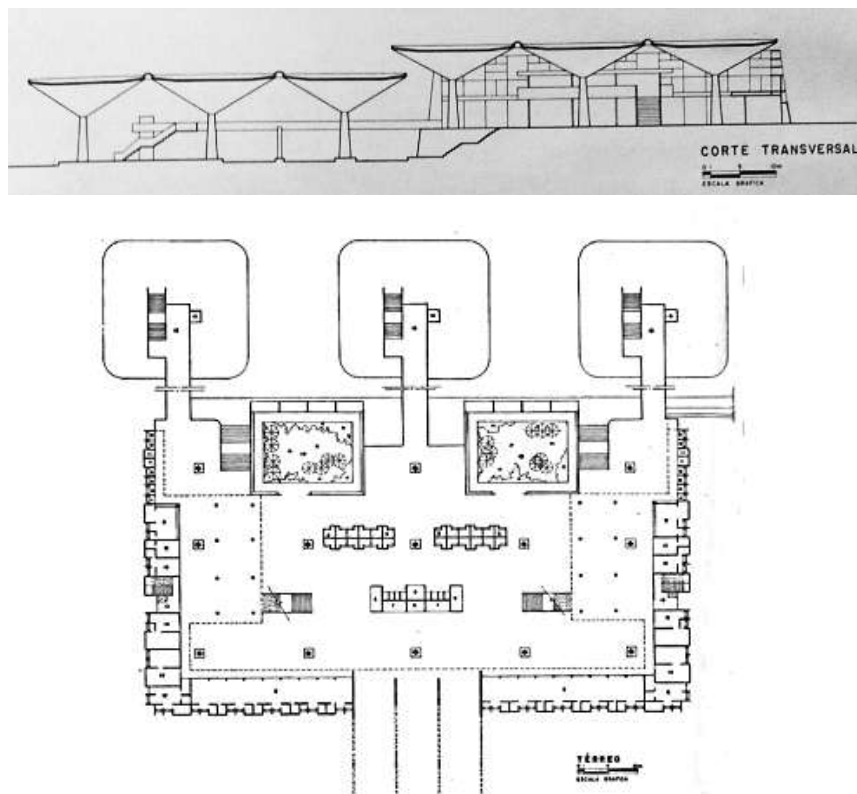


Figura 45 – Corte do terminal mostrando a implantação em dois níveis, os módulos e a parede que abriga a área superior, cujas janelas coloridas podem ser vistas na figura 46 (direita). Em baixo, planta do térreo.

Fonte - Fonte: Panorama da Arquitetura Cearense, Vol. 10

O complexo programa que une arquitetura, urbanismo e engenharia de trânsito demonstrou precocemente problemas relacionados ao desembarque de passageiros, manobra dos ônibus e inserção na malha viária, tendo sido questionada a escolha de área distante das saídas da cidade (BR 116 e, principalmente, 222) para implantação desse tipo de equipamento urbano. Nos anos 90,

precisaram ser feitas adaptações relativas ao aumento dos coletivos (bairns maiores, elevação das passarelas de acesso ao embarque), acessibilidade e insuficiência de serviços.



Figura 46 – No alto, uma vista da rodoviária no ano de sua inauguração, implantada em um entorno ainda pouco ocupado. A esquerda, vistas atuais do embarque/desembarque e área 'social'. A primeira sofreu alterações maiores com a inserção de rampas e passarelas; a segunda teve substituição de piso, acrílicos, iluminação e dos quiosques originais de concreto que podem ser vistos na foto mais antiga á direita.
Fonte – www.blog.baratocoletivo.com.br (alto), fotos do autor (2014) (esq) e www.fortalezanobre.com.br (dir)

Ed. Arrojado Lisboa, Sede Regional do Departamento Nacional de Obras Contra a Seca, DENOCS 1968-73

Marcílio Dias da Luna

4



Figura 47 – Mapas com a localização do DNOCS na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da Obra: Ed. Arrojado Lisboa, Sede da Diretoria Regional do DNOCS

Data: 1968 (projeto); 1973 (inauguração)

Arquiteto: Marcílio Dias da Luna

Localização: av. Duque de Caxias 1700, centro, Fortaleza – CE.

Esse é um dos dois edifícios projetados pelo pernambucano Marcílio Luna para o DNOCS; o outro, no bairro Praia de Iracema, foi demolido. O arquiteto integrava o quadro da instituição e foi também professor do curso de arquitetura da UFC.

A sede ocupa toda uma quadra e o edifício está implantado paralelo ao lote com generoso recuo de 20m, ocupando a metade anterior sendo a outra metade reservada para estacionamento (figura 49). O partido é laminar, com dez pavimentos incluindo térreo, só aberto em pilotis na parte central de acesso, indicado pela seta (figura 48); a estrutura é formada por duas fileiras de dezenove pilares deslocados para o exterior do volume, embora pareçam estar colados no perímetro da fachada por causa do pequeno avanço em relação á ela (figura 48). O recuo de frente abriga um auditório, jardins e pequenos espelhos d'água. No interior, as plantas são livres e a circulação horizontal se dá ao longo do comprimento pela fachada posterior (norte) onde circulação vertical, banheiros, copas e instalações ocupam dois volumes triangulares apensos e texturizados com brises (figura 49).



Figura 48 – O avanço da estrutura é mínimo, mal dá para configurar um exoesqueleto. Nessa fachada uma cor mais escura dos vidros indica as divisões dos pavimentos

Fonte – fotos do autor (2014)



Externamente, as duas fachadas principais são consequência da estrutura aparente, mas com diferenças. Na principal (sul), apenas os pilares são priorizados à frente da cortina de esquadrias, evidenciando a verticalidade e homogeneidade (figura 48). No lado norte, se destacam também as vigas horizontais compondo um padrão de malha quadrangular que, no projeto original, eram fechadas com vidros auto-portantes U-Glass (SAMPAIO, 2005, p.213), substituídos por esquadrias tradicionais, mas que ainda podem ser vistos nas duas faixas verticais nos extremos do bloco (figura 49). As demais fachadas (leste e oeste) são planos cegos.

O amplo recuo dá à lâmina o distanciamento que precisa para impor-se, respondendo a monumentalidade exigida por um órgão do porte do DNOCS. Originalmente, uma grande escultura-fonte em tubos de aço (9,0 x 3,0 m), produzida para comemorar os 75 anos do órgão, obra do artista Sérvulo Esmeraldo ornava o jardim, ressaltando o caráter da instituição.

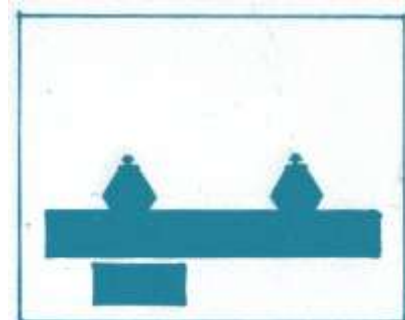


Figura 49 – No alto, a fachada norte com estacionamento em primeiro plano. Acima á esquerda, se pode ver o discreto volume do auditório e no desenho sua implantação do conjunto.

Fonte – fotos (2014) e desenho do autor a partir de imagem Google Earth.

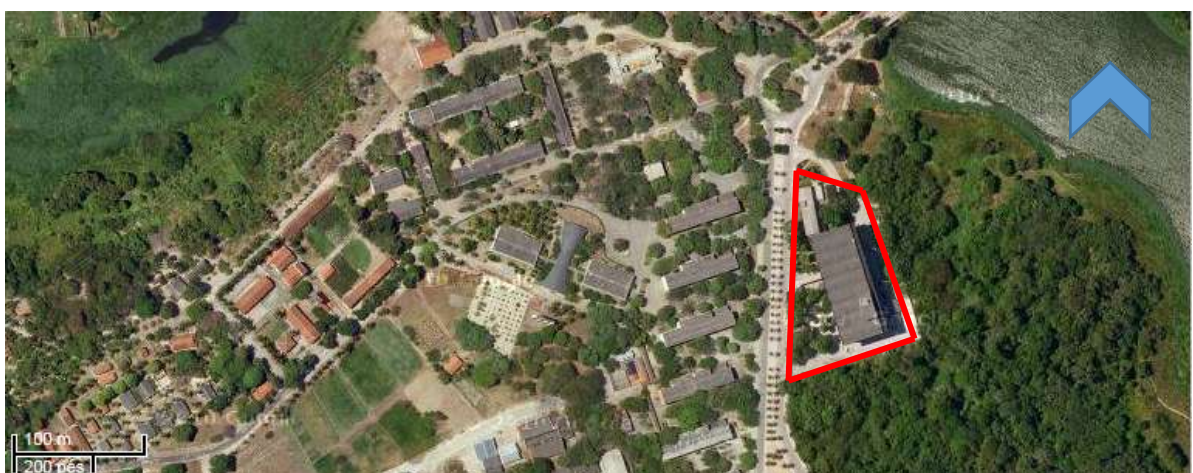
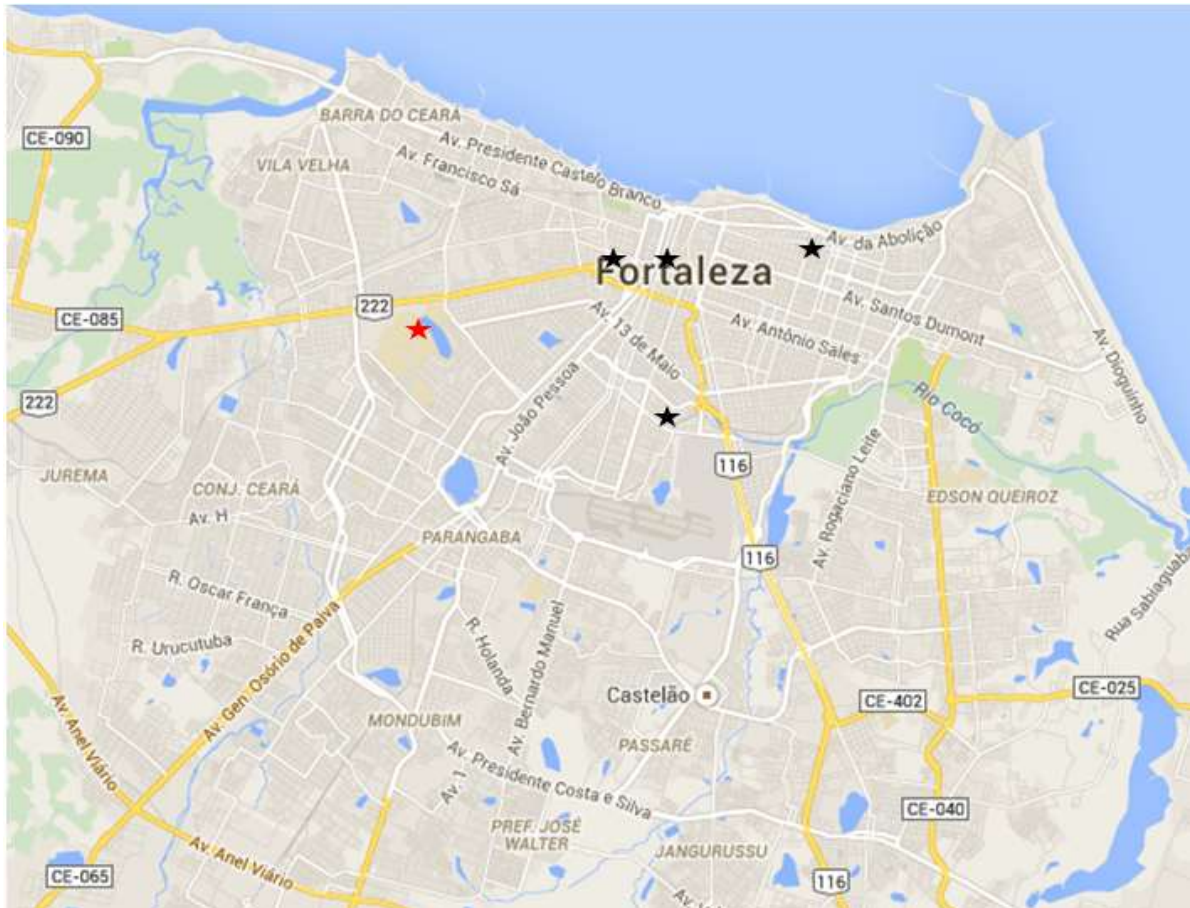


Figura 50 – Mapas com a localização da Biblioteca na cidade (em cima) e no entorno do Campus do Pici
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da Obra: Biblioteca Central do Campus do Pici

Data: 1ª metade da década de 1970

Arquiteto: Nearco Araújo

Localização: Campus do Pici, Pici, Fortaleza-CE

Desta obra e da seguinte não foi possível determinar datas exatas de projeto e inauguração. Mesmo trabalhos de referencia sobre a arquitetura destes edifícios, realizados por professores pesquisadores da UFC (ver bibliografia), não as precisam, referindo-se apenas a década de 1970, subtendidamente, a primeira metade, data aqui adotada.

Ambas estão inseridas no *Plano de Desenvolvimento* empreitado a partir de 1966 pela Universidade Federal do Ceará para expansão e implantação de seus campus, Benfica e Pici. Nos anos 70, o Plano respondia ao projeto do governo Federal de Reforma Universitaria de 1968 para modernização das universidades brasileiras, sendo a biblioteca um predio emblemático cuja arquitetura se distancia um pouco das premissas de economia, padronização e escala aplicada nos outros blocos, destacando-se pela dimensão e arrojo estrutural.

Em terreno muito amplo, o edifício foi locado numa clareira desmatada da margem do açude Sto. Anastacio (acude da agronomia), numa cota rebaixada em relação a avenida de acesso para a qual está voltado (figura 50, 51). A estrutura está organizada numa rígida malha ortogonal de pilares originando plantas livres cujas poucas areas compartimentadas (serviços, banheiros, circulação vertical) são múltiplos do módulo (figura 51). Essa relação é perceptível no plano de entrada, onde se destaca também a caixa de escada que avança do perímetro, sem comprometer o volume geral de prisma quadrangular, com predomínio horizontal (figura 53).

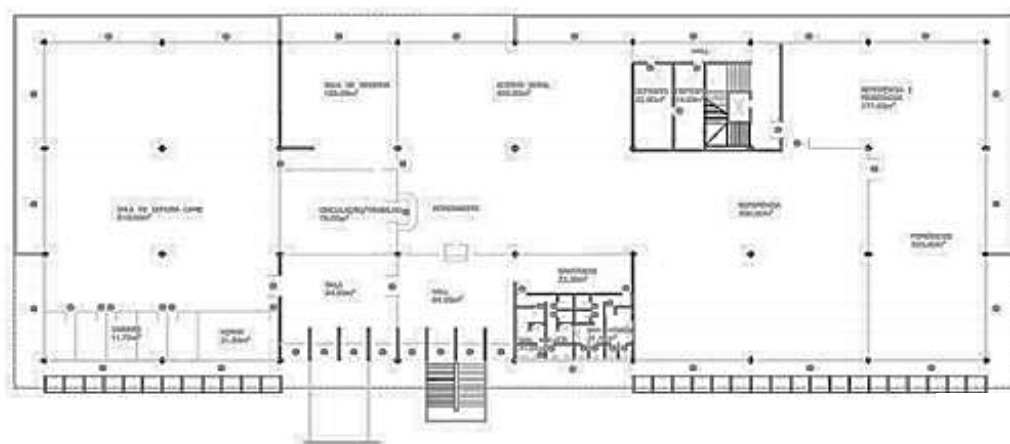
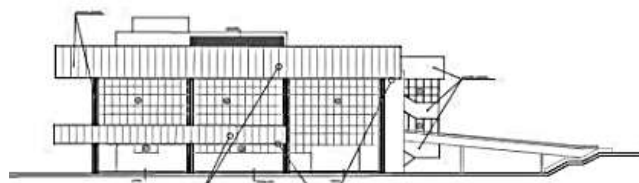


Figura 51 – No alto, foto aérea e implantação da biblioteca; em baixo, planta do 2º pavimento.

Fonte - www.biblioteca.ufc.br (alto, esq) e JUCÁ NETO; ANDRADE, 2013

Possui três pavimentos: o térreo, assentado na clareira com acesso e estacionamento de veículos; o primeiro pavimento, ao nível da avenida e a ela conectado por uma passarela que também leva ao terreo e o terceiro, acessados internamente (figuras 51, 52). O concreto aparente é o principal material construtivo usado também em muretas e guarda-corpos. Em três fachadas (norte, sul, leste) avanços das lajes pilotis e generosos beirais que protegem planos contínuos de esquadrias de alumínio e vidro, só interrompidos pela estrutura á mostra (figura 52). O lado oeste é protegido por dois planos de brises de concreto em malha xadrez, gigantescos anteparos que dão a fachada principal sua característica arquitetônica (figura 53).

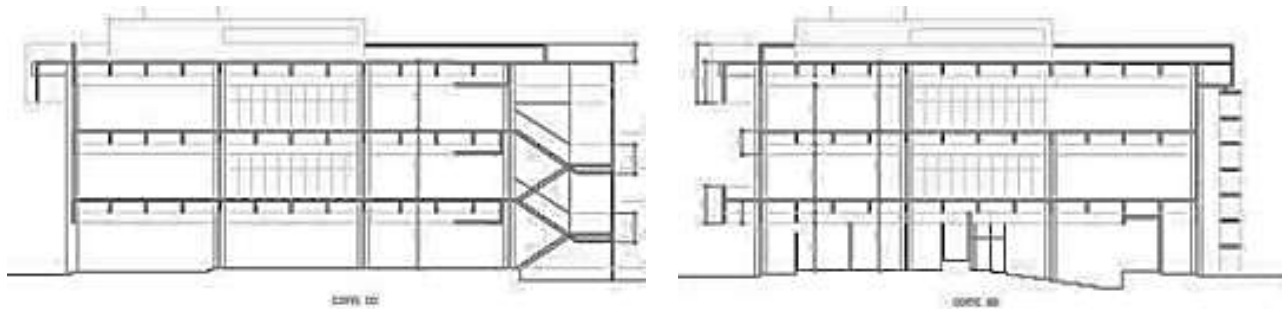


Figura 52 – Os cortes mostram o avanço da lajes e as marquises protetoras.
fonte – JUCÁ NETO ; ANDRADE
2013 (alto) e fotos do autor (2014)



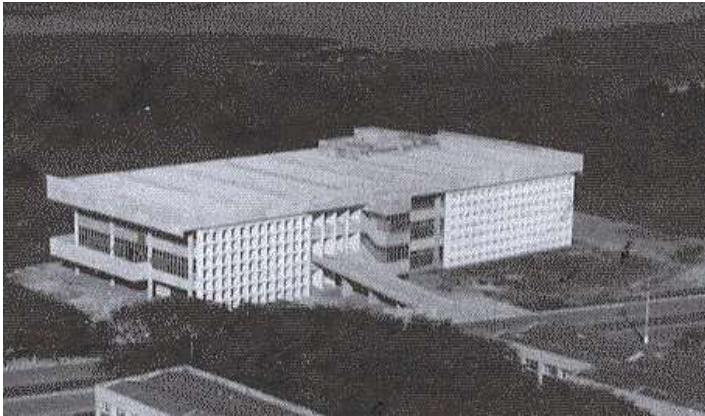


Figura 53 – Fonte – www.biblioteca.ufc.br (no centro) e fotos do autor (2014)

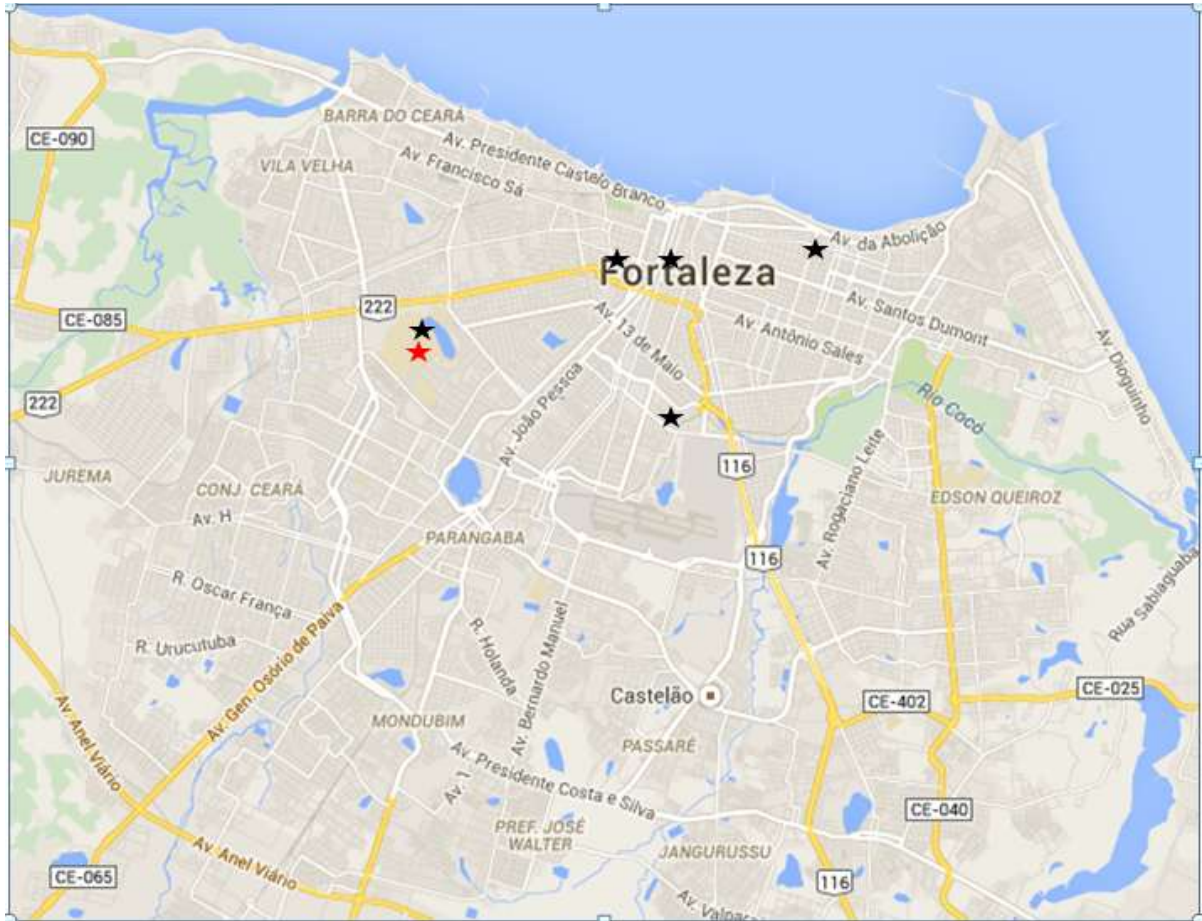


Figura 54 – Mapas com a localização do Centro de Dados na cidade (em cima) e no entorno do Campus do Pici
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da Obra: Núcleo de Processamento de Dados do Campus do Pici

Data: 1ª metade da década de 1970

Arquiteto: Nêarco Araújo

Localização: Campus do Pici, Pici, Fortaleza-CE

Este edifício e o anterior partilham da mesma situação política, como já comentada e também alguns aspectos arquitetônicos. Está implantado em terreno sem divisão de lote, típicos de um Campus, mas neste caso, plano e acessível por todos os lados.

A estrutura foi resolvida com apenas oito pilares dispostos em duas fileiras e locados no perímetro do prédio, criando três longos pavimentos (incluindo térreo) de espaços completamente livres, à não ser pelas zonas de serviço e escada. O grande espaçamento dos apoios requer vigas tão altas que já são as próprias paredes, deixando faixas entre si que são ocupadas por esquadrias de alumínio e vidro. Não há pilares nas extremidades do edifício que terminam em balanços crescentes, incrementando a impressão de suspensão do solo, principalmente porque o térreo só é ocupado no centro com a portaria de acesso (figura 55 e 56).

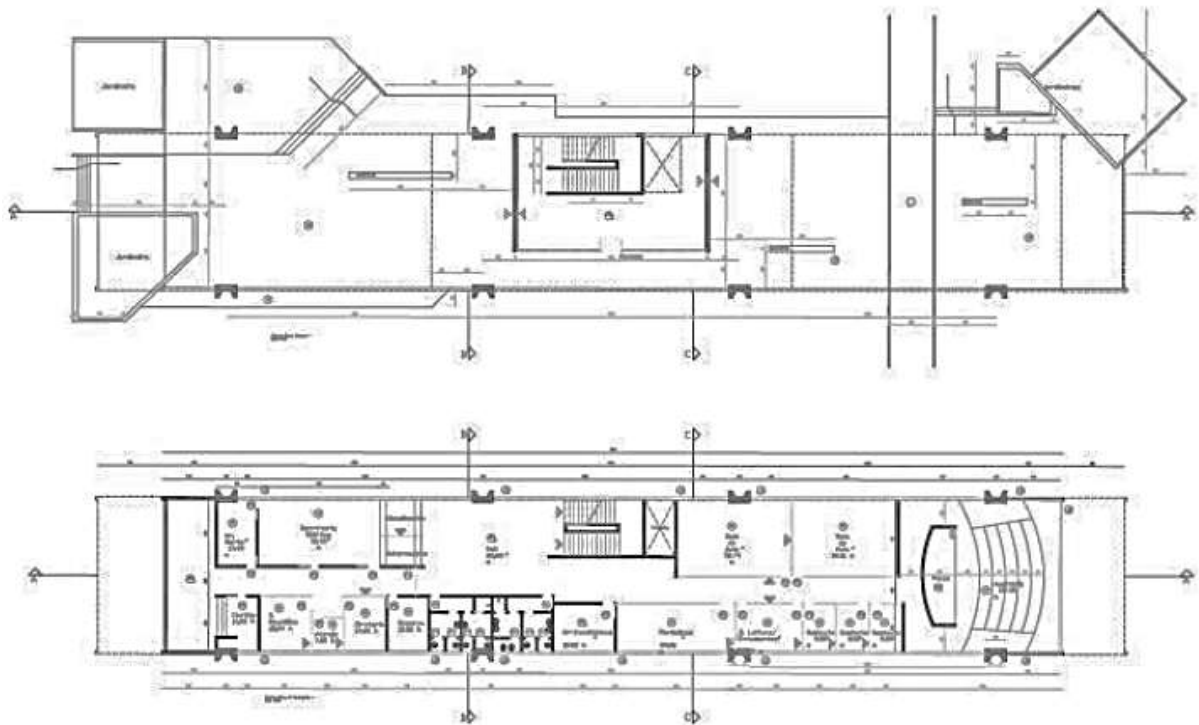
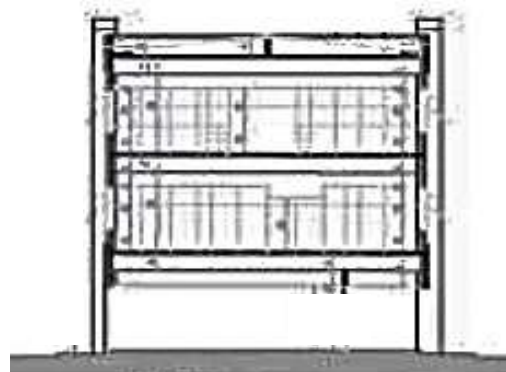
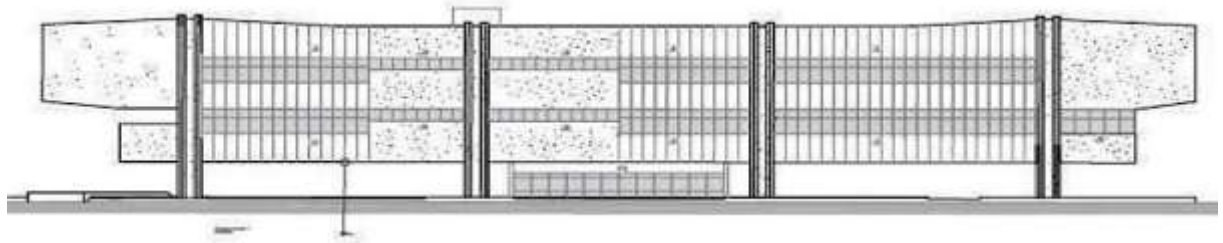


Figura 55 – Planta do térreo (no alto), do 1º pavimento (centro) e corte transversal.

Fonte – JUCÁ NETO; ANDRADE, 2013





A conformação é prismática, pois não há estruturas apenas como marquises, brises, sacadas, apenas os pilares e novamente o concreto é usado onipresentemente. Nota-se aqui mais exagero na estrutura e demonstração de arrojo, podendo-se aventar o fato de ter sido criado para alocar uma função de alta tecnologia (estamos no início dos anos 70) e esse procedimento refletiria a posse desse progresso.



Figura 56 – Fonte – acervo de Magda Macedo in Pequeno guia...2014 (no alto, a esq) e fotos do autor (2014)



Figura 57 – Mapas com a localização do INCRA na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome: Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – INCRA.

Data: 1972 (projeto); 1974 (inauguração)

Arquiteto(s): Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon.

Localização: Av. José Bastos 4700, Bela Vista. Fortaleza, CE

O projeto foi o vencedor de um concurso público lançado pela Empresa de Urbanismo de Fortaleza, EMURF. Está implantado em um lote triangular, na curva de uma larga e movimentada avenida, situação que lhe dá grande destaque. É composto por um volume principal retangular de quatro pavimentos e uma extensão menor na parte posterior, com pouca expressão volumétrica, que abriga uma garagem. Originalmente sem muros, o acesso a partir do passeio levava diretamente à um vazio central onde uma escada conduz aos níveis superiores (figura 58); essa área livre servia também para unir as duas ruas que conformam o terreno e dar acesso a garagem.

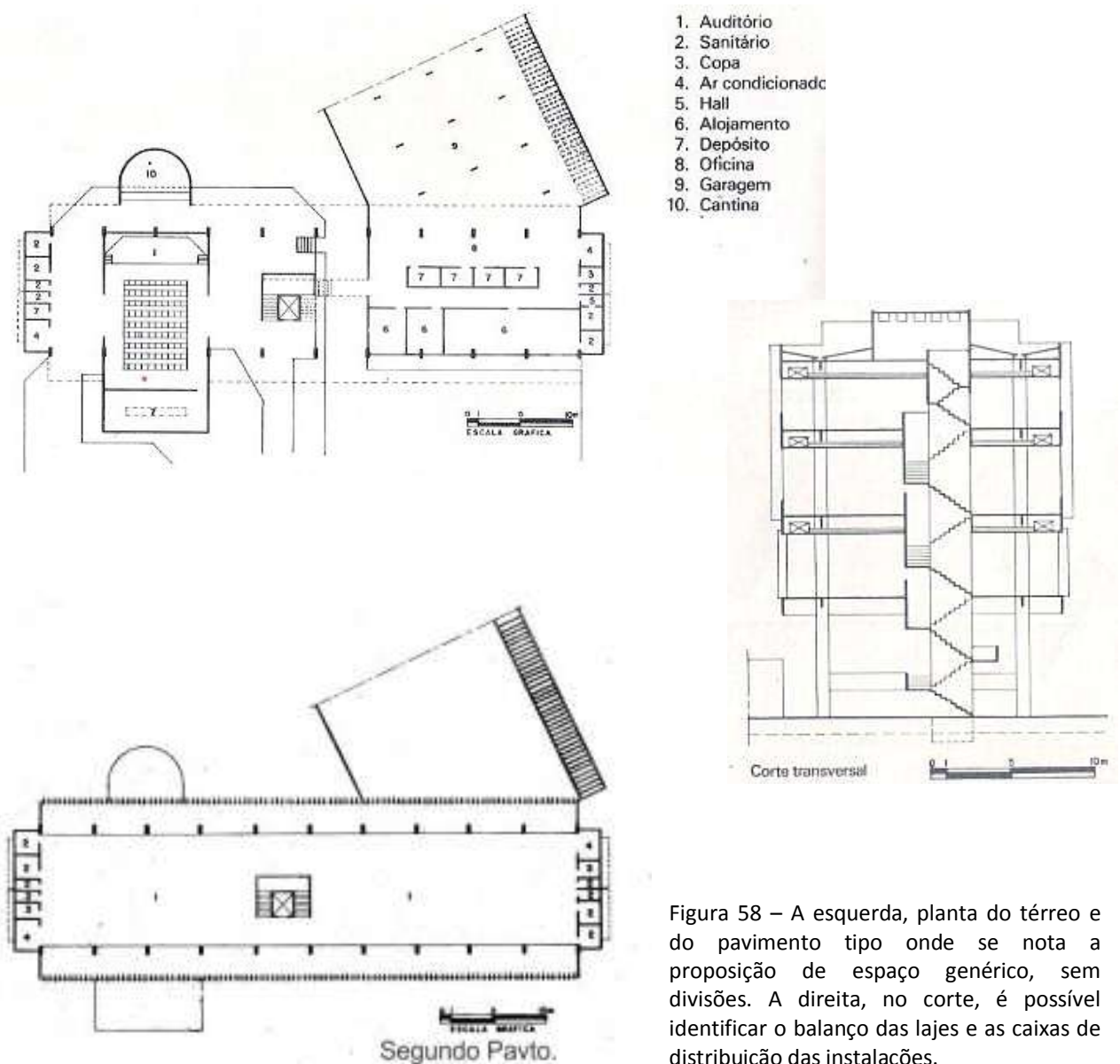


Figura 58 – A esquerda, planta do térreo e do pavimento tipo onde se nota a proposição de espaço genérico, sem divisões. A direita, no corte, é possível identificar o balanço das lajes e as caixas de distribuição das instalações.

Fonte—www.ebah.com.br

O programa simples foi resolvido da seguinte maneira: o térreo é reservado para a recepção, auditório e serviços, enquanto os demais níveis abrigam os escritórios e compartilham a mesma planta livre e sem compartimentos, flexível para distribuição de funções. Os serviços (banheiros, depósitos, ar condicionado, dutos pluviais) estão concentrado em coluna na extremidade dos andares e as instalações se distribuem em cada andar por cima do forro das circulações; no centro, a escada promove a integração vertical (figura 58).

Os pilares são recuados de maneira que as lajes formam balanços por onde se dá a circulação interna. A vedação externa é feita com pré-moldados de concreto intercalados com janelas e um brise fixo de concreto em cada união. O conjunto dos brises forma longas fileiras na fachada, dando ao predio sua aparência característica e ressaltando a preocupação dos autores com o conforto ambiental e efeitos da insolação (figura 59).



Figura 59 – No alto, vista da circulação interna e da vedação externa em pré-moldados de concreto. Em baixo, a foto antiga mostra a franqueza do acesso
Fonte- <http://www.ebah.com.br>



Figura 60 – Duas vistas atuais do Incri. Em cima, fachada principal e em baixo, fachada posterior onde se pode ver o vazio central com escada que unia as ruas e parte do volume da garagem, á esquerda.
Fonte – Fotos do autor (2014)

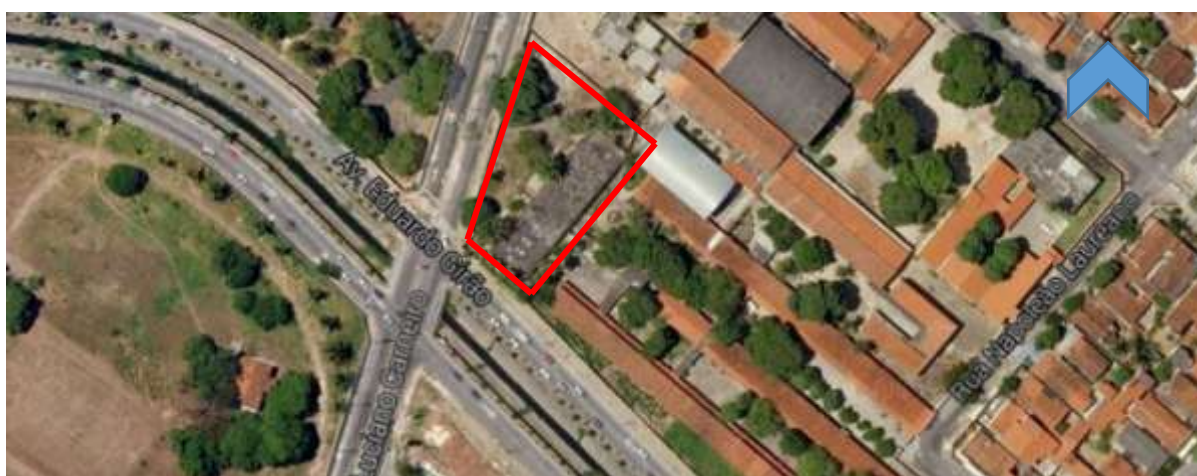


Figura 61 – Mapas com a localização do Pavilhão na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome: Pavilhão do Instituto de Educação do Ceará.

Data: 1973 (projeto); 1974 (inauguração)

Arquiteto(s): Roberto Castelo e Ronaldo Alcedo.

Localização: Av. Eduardo Girão esquina com av. Luciano Carneiro, Fátima, Fortaleza, CE

Área: 960,00 m² (área coberta)

A demanda original do cliente era por dois pavilhões, um para recreação e outro para abrigar um auditorio, mas os arquitetos decidiram resolver o programa num só. O partido estrutural adotado foi o da laje nervurada apoiada em duas fileiras de pilares que guardam 12,0 m de afastamento; os pilares de secção em 'X' estão espaçados a 8,0m. A modulação das nervuras é de 2,0m x 2,0m e como a grelha não possui juntas de dilatação, o encontro das vigas com os pilares se faz com uma junta articulada (rótula com neoprene) sobre a qual a laje desliza como um todo, conjunto estrutural que na época foi um desafio resolvido pelo engenheiro Valdir Campelo (figura 62)

O formato do pavilhão é retangular (16m x 60m), de acentuada horizontalidade, completamente aberto nos lados maiores e fechado apenas nas extremidades que foram revestidas (como algumas muretas) com uma cerâmica local avermelhada conhecida como 'tijolinho do Aracati'(figura 63). A viga de bordo é mais baixa que o pé direito para dar reserva e conforto térmico ao ambiente, permitindo que se veja o exterior a partir de dentro, mas não o contrario; recortes em seu perfil marcam os acessos (figura 62). O espaço é fluído, sem nenhuma compartimentação e o auditorio ocupa uma area rebaixada, sem divisão e integrada ao espaço. Domus de acrílico permitem uma iluminação zenital extra (figura 63).

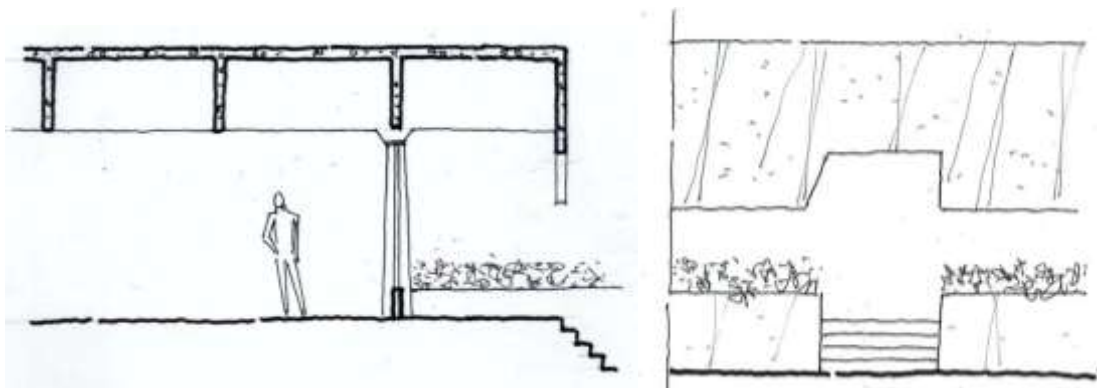


Figura 62 – Em cima, vista internas com destaque da grelha estrutural e encontro com o pilar. O esboço em escala ilustra o rebaixo da viga externa e muretas de proteção visual. O corte da viga e a largura dos acessos foram reduzidos arbitrariamente pelo constutor á revelia dos arquitetos,

Fonte – DIÓGENES, 2001, p.115 (em cima, á esquerda); imagem cedida por Roberto Castelo (em cima, á direita) e desenhos do autor (2014)



Figura 63 – A vista externa mostra o pavilhão em seus primeiros anos. Atualmente encontra-se abandonado em meio ao mato. Em baixo, uma vista interna mostrando o auditorio em desnível e ao fundo uma parede revestida com cerâmica avermelhada local. As cadeiras feitas de concreto e madeira foram projetadas pelos arquitetos

Fonte – DIÓGENES, 2006, Anais do 48º Congresso Brasileiro de Concreto (em cima)

Imagem cedida por Roberto Castelo (em baixo)

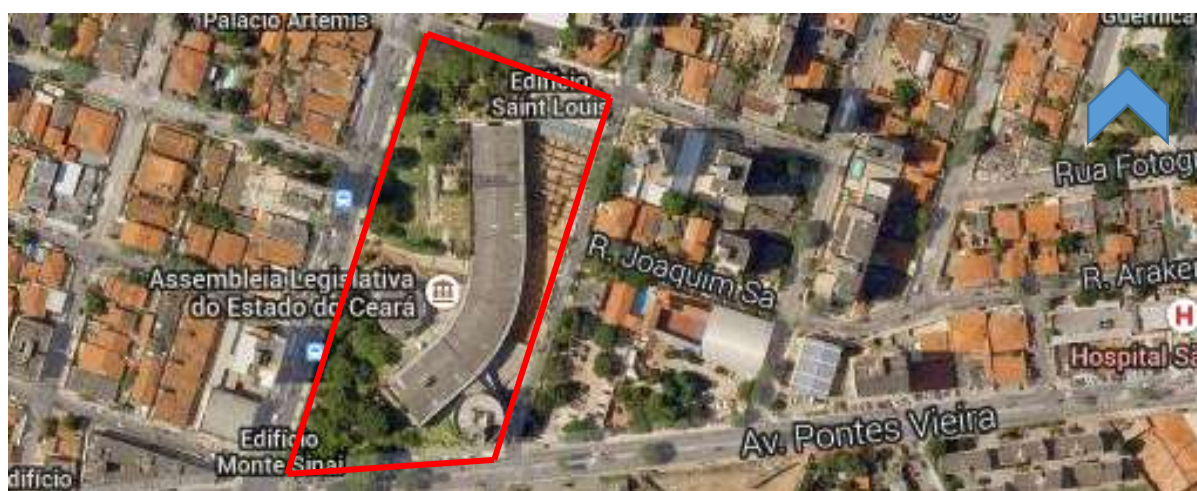


Figura 64 – Mapas com a localização da Assembleia na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Assembleia Legislativa do Estado do Ceará.

Data: 1972 (projeto); 1975 (inauguração)

Arquiteto(s): Roberto Martins Castelo e José da Rocha Furtado Filho.

Localização: Av. Desembargador Moreira, 2807, Dionísio Torres, Fortaleza-Ceará

Área: 5.300,00 m² (área térrea aproximada)

A obra abriga o poder legislativo do estado, sendo composta por dois prédios. O maior, onde funcionam gabinetes, secretarias e espaços de atendimento público, é um longo e encurvado prisma retangular que parece 'abraçar' o segundo prédio, este bem menor, em forma de tronco de cone e que abriga o plenário. A implantação dos volumes é livre, independente dos alinhamentos do lote e no projeto original não havia cercas, de modo que o passeio levava diretamente as entradas dos edifícios. Houve preocupação em não agredir o entorno propondo-se edifícios baixos cuja monumentalidade requerida pela função estaria garantida pelos amplos recuos gramados e espelhos d'água (não construídos) que ressaltariam o caráter quase abstrato das construções (figura 65).

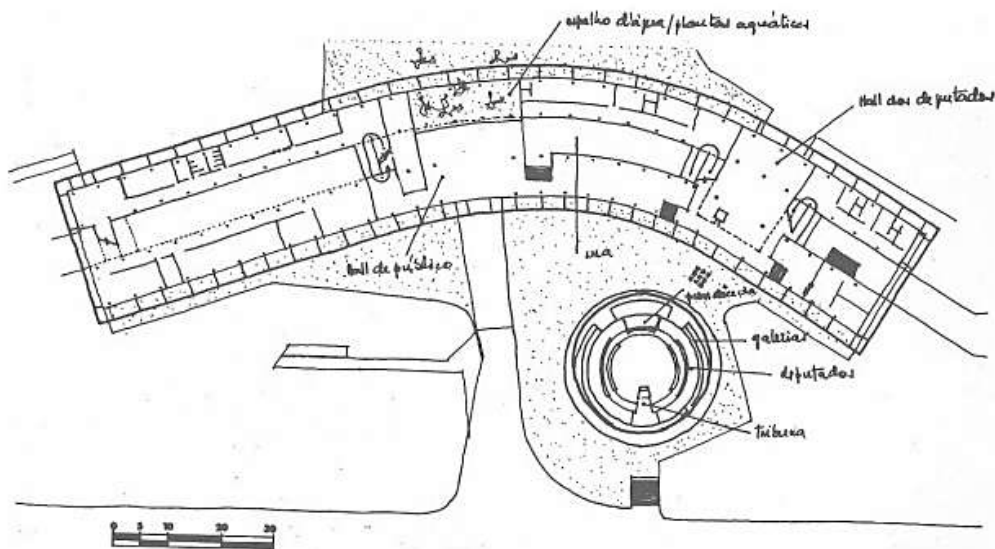


Figura 65 – Em cima, ante-projeto com divisão interna do térreo e os espelhos d'água (em pontilhado). À esquerda, após três propostas para o Plenário obliteradas por questões técnicas, a maquete mostra a quarta e última conformação deste prédio, apelidado por Castelo de *pudim*; à direita, uma imagem de 1976. Fonte: Caderno Brasileiro de Arquitetura vol 9 (alto) <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/066.pdf> (esq) e postal antigo

O concreto armado foi adotado como única tecnologia construtiva, inclusive para o mobiliário (bancadas, tribuna do plenário) e as duas construções são caixas portantes. Apesar da aparência monolítica, o projeto é sensível às questões de conforto ambiental contempladas com passagens de ventilação natural, abundante iluminação zenital e empenas protetoras. O prédio dos gabinetes tem uma linha contínua de janelas não visível do exterior, protegidas por uma platibanda que contorna todo o perímetro (figura 66). Fechado para fora, o edifício se abre para dentro na forma de uma rua central que percorre sua extensão e ao redor da qual cinco pisos se dispõem alternadamente (três de um lado e dois do outro), conectados por escadarias que se destacam como elementos volumétricos. O teto, uma grade ortogonal, alterna módulos translúcidos e opacos, poderoso xadrez luminoso que paira sobre o espaço projetando uma iluminação difusa abundante (figura 66).

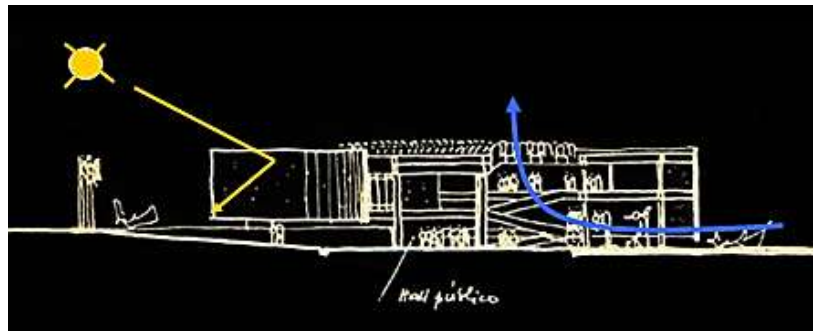


Figura 66 – Em cima (esq), entrada do prédio dos gabinetes onde se vê as vigas que avançam além do perímetro para criar beirais e sustentar a empena protetora, mostrada no esboço dos arquitetos (dir). Em baixo, vista original do interior, da rua comunitária simbolicamente apropriada à função do edifício.

Fonte – Imagens cedidas por Roberto Castelo

O plenário é uma area circular, homogênea onde o movimento ascendente das paredes inclinadas é coroado por uma inesperada estrela de oito pontas formada pelo cruzamento das vigas protendidas (figura 67), primeira utilização dessa técnica em Fortaleza, fora do escopo de pontes, calculada pelo engenheiro Hugo Mota (DIOGENES, 2010, p.113).



Figura 67 –No alto, vista do interior do plenário e do predio de gabinetes. No centro e em baixo, vistas externas atuais nas quais se nota parte das descaracterizações sofridas pela assembleia: aparelhos de ar condicionado, vegetação alta e grades.

Fonte – Imagens cedidas por Roberto Castelo (em cima) e fotos do autor (2013) (centro e embaixo)



Figura 68 – Mapas com a localização da Biblioteca na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Biblioteca Pública Menezes Pimentel

Data: 1975 (inauguração)

Arquiteto(s): Francisco Célio Falcão Queiroz e Airton Ibiapina Montenegro Jr.

Localização: Avenida Presidente Castelo Branco, 255, Centro, Fortaleza – CE

Área: 2.272,00 m²

A Biblioteca Menezes Pimentel é a atual designação de uma das mais antigas instituições cearenses, a Biblioteca Provincial do Ceará criada em 1867. A nova sede foi inaugurada pelo presidente Ernesto Geisel e três anos depois seu nome foi alterado para o atual. A edificação está implantada em um terreno com acentuado desnível de 8,20m do qual tira partido. A fachada principal, paralela ao lote, está voltada para o lado alto e plano, cujo recuo lhe serve como praça de acolhimento e estacionamento, porém dele separada por um talude inclinado, como um fosso, sobre o qual uma ponte une o prédio e praça. Essa situação só é percebida quando se está muito próximo ao edifício, momento até o qual o observador pressupõe que a construção esteja embasada no pátio. Um segundo talude nivela o conjunto com a parte mais baixa, rua José Avelino (figura 69).

O edifício tem cinco andares, sendo três níveis na cota alta (térreo e mais dois) onde estão distribuídas as funções de guarda de acervo e leitura e dois abaixo desta cota para serviços e administração. As plantas são livres e a compartimentação se dá por divisórias, com exceção de banheiros, depósitos e torres de ar condicionado.

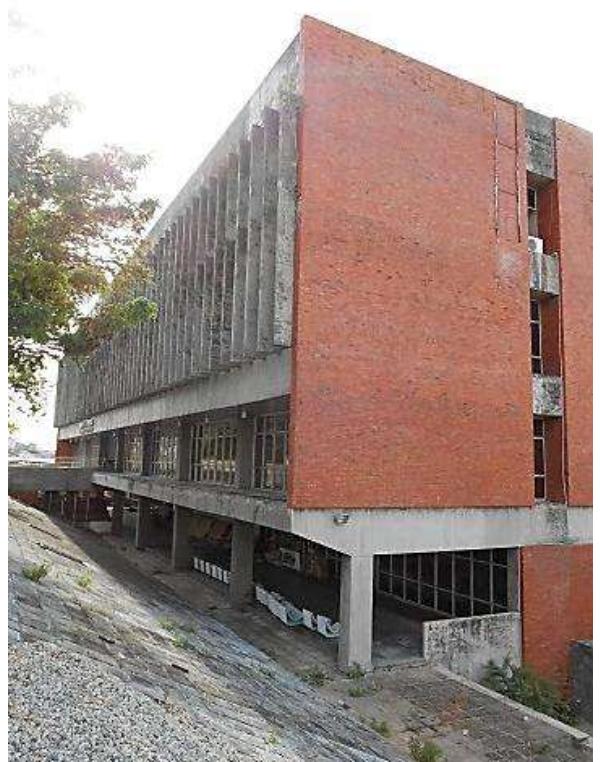
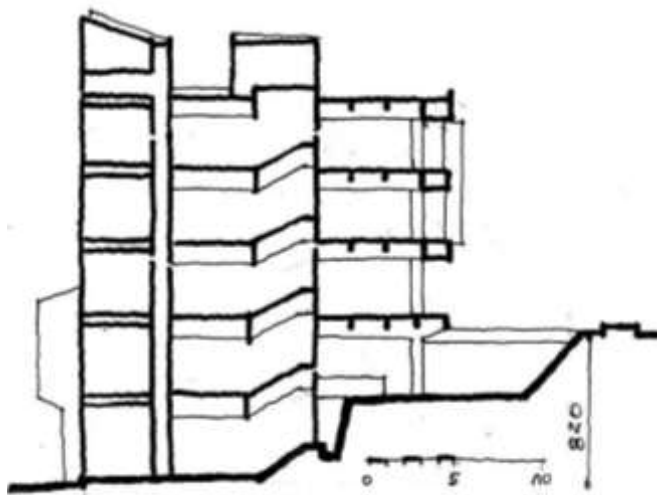


Figura 69 – O corte esquemático mostra o desnível, talude e a ponte de acesso que podem ser identificados na foto à esquerda.

Fonte – redesenho do autor a partir de imagem disponível em Cadernos Brasileiros de Arquitetura, Volume 9 (esq) e foto do autor (2014) (dir)

Uma singularidade da obra está na variedade de fachadas. A principal é basicamente uma longa caixa retangular (80m) na qual uma sequencia de brises contidos entre duas compridas vigas define a expressão plástica, acentuando com sua repetição a homogeneidade e horizontalidade do conjunto. Lateralmente, dois planos cegos revestidos de cerâmica vermelha dão um pouco de cor à estrutura dominada pelo concreto (figura 70). A fachada posterior, apesar de fazer uso dos mesmos elementos (brises, cerâmica, esquadrias) é composta por um vigoroso jogo de volumes, ora cúbicos, ora trapezoidais, onde predomina a heterogeneidade, verticalidade e o diálogo entre as superfícies de concreto e as revestidas com cerâmica (figura 70).



Figura 70 – Fachada principal (em cima) e posterior
Fonte – Fotos do autor (2014)



Figura 71 – Mapas com a localização do Centro de Atendimento do SEC na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Centro de Atendimento Social do SESC

Data da obra: 1975 (inauguração)

Arquiteto (s): Marrocos Aragão

Localização: Rua 24 de Maio, 692, Centro, Fortaleza – CE

A obra está construída no centro da cidade em lote conjugado e foi implantada de modo convencional, paralelo ao lote, sem recuos laterais. Compõe-se de dois volumes onde originalmente abrigavam-se, no maior, serviços médico-odontológico e psicossocial, formado por térreo e um pavimento superior, e no menor, um restaurante térreo. Toda a estrutura – pilares e vigas – é de concreto aparente, emoldurando as esquadrias de vidro que tomam inteiramente os planos da fachada, dando a aparência de caixa de vidro, um efeito geométrico simples, honesto na articulação dos poucos elementos que compunham o conjunto (figura 72). A maior novidade estava na cobertura feita de *sheds* abobadados de concreto, cuja área do tímpano era fechada por esquadrias de vidro, proporcionando iluminação zenital e ventilação. A construção foi muito alterada e acrescida e entre as descaracterizações está o recobrimento dos *sheds* por cobertura metálica (figura 73).



Figura 72 – Fachada original e detalhe do encontro viga-pilar em ângulo, requinte técnico e estético (dir
Fonte – Acervo Margarida Andrade disponível em
www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_64.pdf



Figura 73 – No alto, os ‘sheds’ originais. No centro, vista superior mostrando a cobertura metálica e em baixo, aparência atual do Centro de Atendimento Social do SESC.

Fonte – Acervo Margarida Andrade, disponível em www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_64.pdf (no alto); Imagem do Google Earth (centro) e foto do autor (em baixo)



Figura 74 – Mapas com a localização do DENTEL na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Departamento Nacional de Telecomunicações, DENTEL (atual ANATEL)

Data da obra: 1978 (inauguração)

Arquiteto (s): Fausto Nilo e Delberg Ponce de León

Localização: Av. Senador Virgílio Távora, 2500. Dionísio Torres. Fortaleza – CE.

Implantado em um lote quadrado, o predio ecoa o mesmo formato, centralizado no terreno com amplos recuos em todos os lados (cerca de 8,0m), simetria radial reforçada pelo partido que adotou: um pátio central coberto com pérgolas, com vegetação e espelho d'água, ao redor do qual se distribuem as funções em três pavimentos, térreo mais dois níveis (figura 75, 76). Essa disposição, além de providenciar luz, regulação térmica e humanizar a onipresença do concreto, promove a união vertical dos andares, colocando-os em diálogo. Estruturalmente, adotou-se uma malha de pilares ortogonal que se adapta bem a simetria geral do projeto, permitindo plantas livres, compartimentadas apenas por divisórias (figura 75).

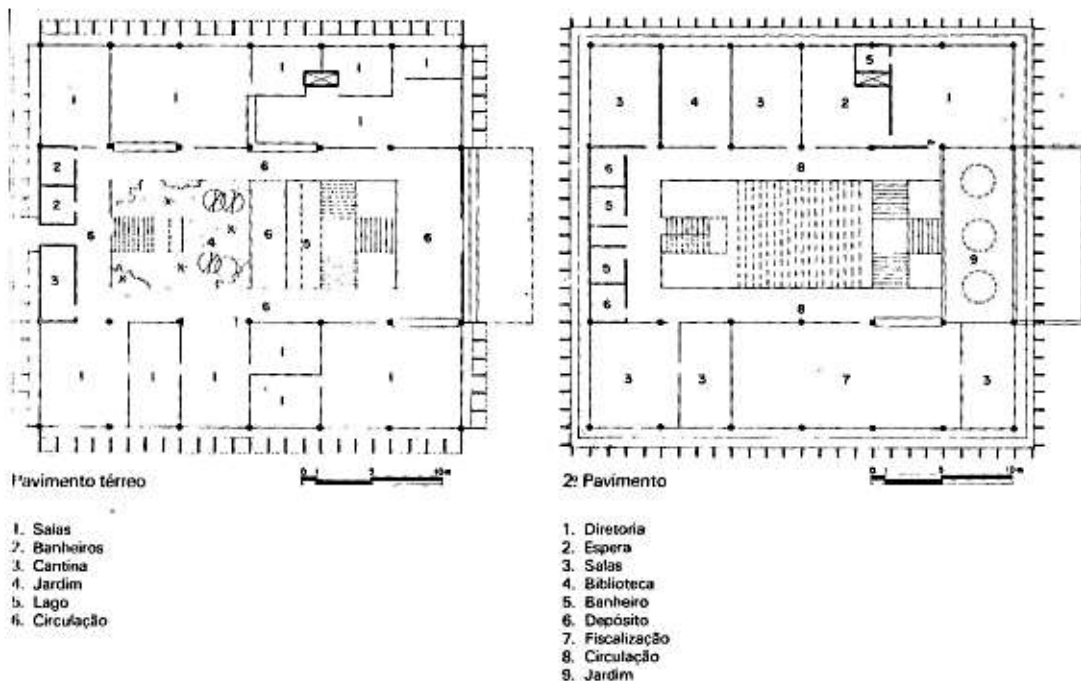
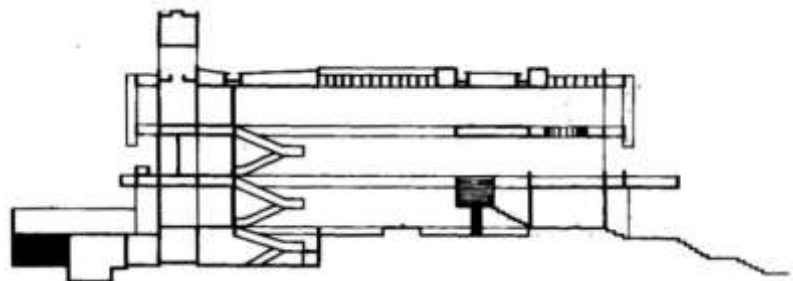


Figura 75 - A simetria radial a partir do pátio central pode ser observada na implantação e plantas, duas soluções raras entre os prédios estudados.

Fonte – Google Earth (em cima, à esq) e www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_64.pdf

O partido é de volume único, mas as fachadas são tratadas com perceptível preocupação em minimizar o calor e a incidência solar. Compõem-se de duas camadas: a mais interna é um plano de vidro que envolve os ambientes de trabalho e a mais externa, afastada cerca de 80 cm, uma sequência de brises que circula o térreo e o segundo andar, sustentados por avanços das lajes, tudo em concreto aparente. No térreo, os brises são arrematados por arcos, sugerindo uma arcada de elegância algo clássica. No segundo nível comparecem com sua feição tradicional e nos dois casos são bem delgados. O pavimento intermediário está protegido apenas pelo avanço das lajes, permitindo a visão do corpo central envidraçado. Uma sequência de aberturas circulares perfura a laje, procedimento que, além de permitir aeração entre elas, funciona decorativamente (figura 76). Esta configuração é aplicada em todo o perímetro, interrompida apenas pela marquise que orienta a entrada, conferindo a obra homogeneidade e simetria quase palladianas (figuras 76,77).



Figura 76 –Vista interna do pátio mostrando a abertura superior. À direita, as peles de brise e vidro que compõe a fachada.
Fonte – fotos do autor (2014)

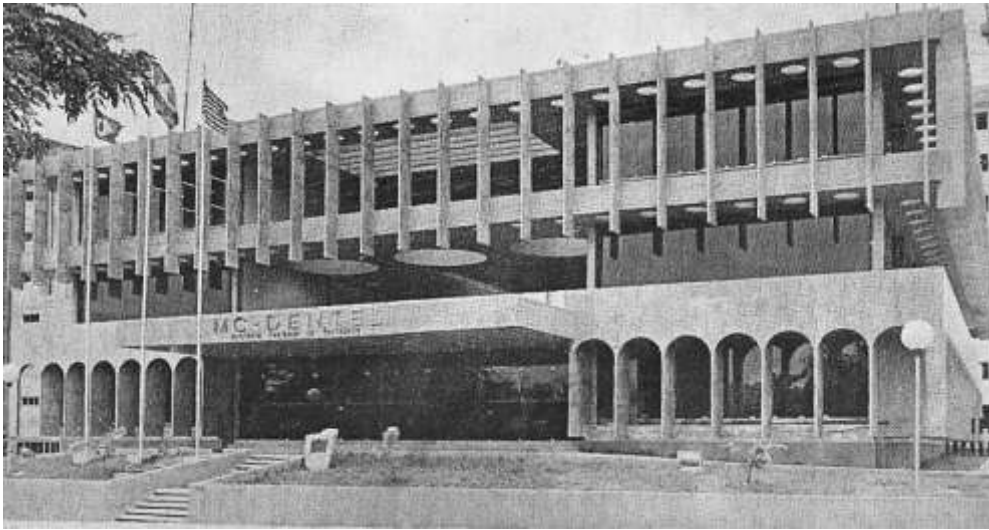


Figura 77 – A comparação entre a foto dos anos 70 (em cima) e uma atual demonstra o bom grau de preservação da obra
Fonte – www.fortalezanobre.com.br (em cima) e foto do autor (2014)



Figura 78 – Mapas com a localização do Ministério da Fazenda na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Ministério da Fazenda do Ceará

Data da obra: 1975 (projeto); 1979 (inauguração)

Arquiteto (s): Acácio Gil Borsó

Localização: rua Barão de Aracati, 933 - Aldeota, Fortaleza – CE

Área: 11.275,00 m² (5 pav. do bloco horizontal + 9 do bloco vertical)

O edifício dispõe de uma quadra inteira, ocupando metade dela, tendo a área restante sido rebaixada para abrigar o estacionamento (figura 79). O extenso programa foi resolvido em dois volumes, variações de prismas retangulares, mas diferentes quanto ao acabamento externo. O primeiro é um bloco horizontal de planta retangular (46,25 x 71,25) com cinco pavimentos que abriga subsolo (carga/descarga, subestação, arquivo, estacionamento interno), térreo + 1ª sobreloja (atendimento ao público), 2ª sobreloja (biblioteca, restaurante, sala de recreio) e primeiro andar; este interligado ao terraço com paisagismo de Burle Marx que também assina os jardins do térreo e paginação da calçada em pedra portuguesa (figura 79). O bloco é fechado externamente por duas fileiras de pré-moldados de concreto que não tocam o solo produzindo um 'rodapé' que solta o volume; as únicas aberturas, além da entrada, são estreitas seteiras agrupadas que aparecem em alguns momentos, configuração geral é de caixa forte fechada sobre si mesma (figura 79).

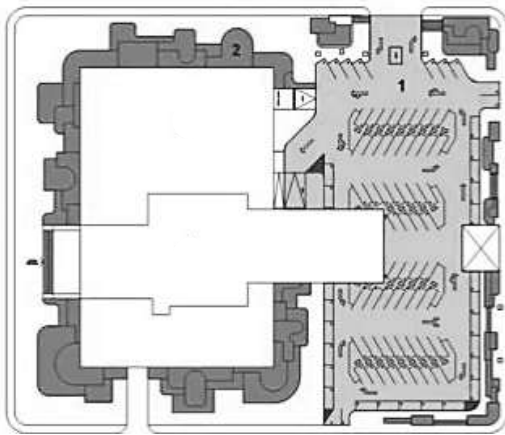


Figura 79 – No desenho da implantação pode se ver a posição dos blocos entre si, os canteiros em níveis que os circundam (2) e o estacionamento (1). O teto-terraço jardim é perceptível na vista aérea. Em baixo, aspecto do bloco horizontal

Fonte – MONTEIRO, Amanda; MOREIRA Fernando, (Tradição ...) 2013 (no alto, esq) ; Google Earth (dir) foto do autor

O segundo volume tem caráter mais vertical-laminar, implantado sobre e ortogonalmente o primeiro que, assim, acaba por lhe servir de monumental embasamento. Abriga as funções administrativas da Receita Federal, Procuradoria Nacional da Fazenda e Controladoria da União dispostas em nove pavimentos tipo (1.252,75m² cada) nos quais a zona central foi reservada para circulação vertical, banheiros, copas, depósitos, etc, deixando a área restante completamente livre graças ao afastamento de 15m entre os pilares e ao seu deslocamento para a linha de perímetro (figura 80). As fachadas leste e oeste são empenas cegas para proteger da incidência solar, mas as longas fachada norte e sul, com exceção da zona equivalente aos serviços, são resolvidas com uma elaborada esquadria feita de quatro elementos pré-moldados de concreto (figura 80). O resultado final são planos texturizados, com jogo de luz e sombra aos quais se contrapõem planos lisos, dicotomia que caracteriza todo o conjunto. Em meio ao rigor cartesiano, uma elegante escada helicoidal dentro de um nicho faz às vezes de escultura arquitetônica. No alto, como um coroamento, a testada cega esconde caixa d'água e maquinário de elevador e ar-condicionado (figura 81).

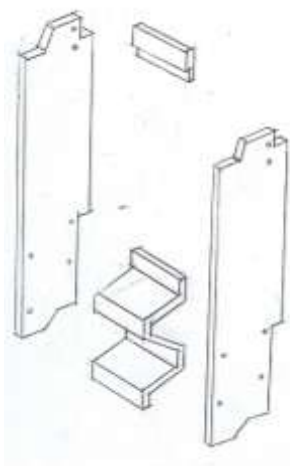
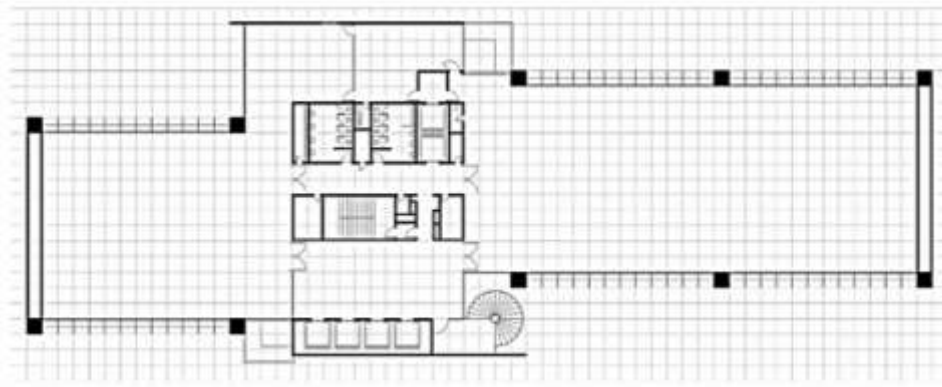


Figura 80 – Pré moldados que compõem os planos de esquadria (esq). Solene austeridade na entrada do prédio, conjunto quase abstrato de formas (dir).

Fonte- Diógenes e Paiva, 2008 (no alto); desenho do autor a partir de Monteiro e Moreira, 2013 (esq) e fotos do autor (dir)

Uma singularidade da obra é que todas as suas partes foram projetadas levando em consideração uma medida modular de 1,25m. Os pré-moldados cegos que compõem as fachadas e esquadrias, o espaçamento entre pilares, o módulo que define os espaços (pode-se ver a retícula de 1,25 x 1,25 na planta, fig. 70) pés direitos, paginação de piso e jardins, mobiliário estrutural (balcões, guarda corpos) entre outros elementos estão submetidos a múltiplos e submúltiplos dessa medida. Na fachada oeste se encontra uma referencia à essa coordenação modular (figura 81).

Toda resolvida com retidão ortogonal, numa composição clara de volumes quadrangulares simples dispostos com simetria (ainda que não absoluta), a obra responde ao simbolismo que sua função exige. A severidade compositiva, a ordem modular subjacente, a unidade resultante de um único material construtivo contribuem para uma qualidade de decoro e atemporalidade, ademais valorizada pela implantação em zona de baixo gabarito, onde o conjunto se destaca como um gigante (figura 81).



Figura 81 – No alto, fachadas Norte-leste; embaixo, fachada sul
Fonte -<http://www.archdaily.com.br> (alto) e foto do autor (2014)

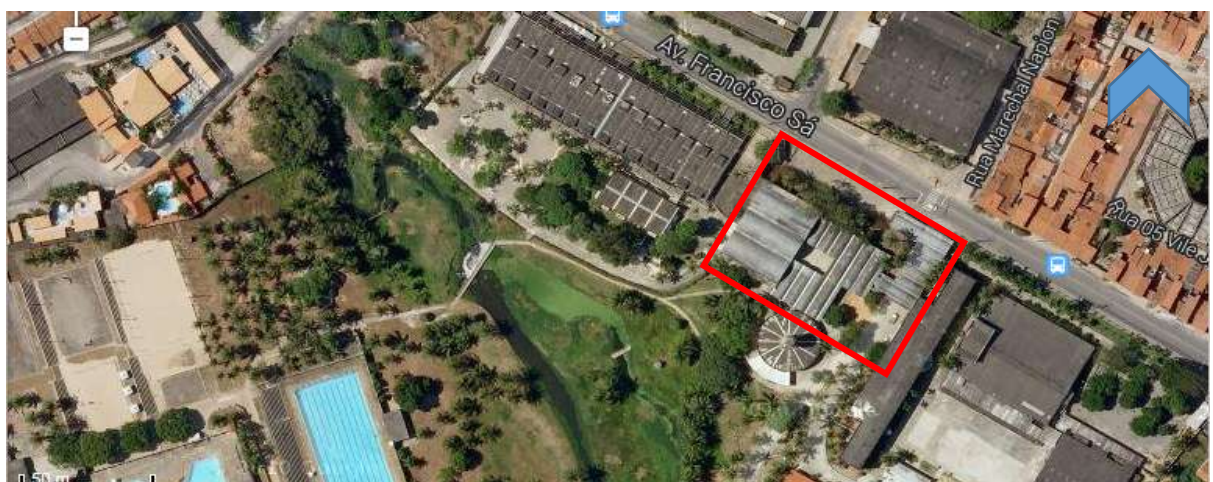


Figura 82 – Mapas com a localização da Escola de Música na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Escola de Música do SESI

Data da obra: 1978 (projeto); 1980 (inauguração)

Arquiteto (s): Severiano Porto, Mario Ribeiro e Eladio Dieste

Localização: av. Francisco Sá, 5072 – Barra do Ceará - Fortaleza – CE

O projeto se destaca pelo emprego de uma *unidade modular espaço-estrutural* que ao se repetirem geram espaços fluídos, facilmente ampliáveis (BASTOS; ZEIN, p. 94-95). Neste caso, são abóbadas de berço de cerâmica armada auto portante, ou seja, sem a necessidade de vigas de apoio. Essa tecnologia desenvolvida pelo engenheiro uruguaio Eladio Dieste responde a varias questões que foram importantes na arquitetura brasileira dos anos 60 e 70 relacionadas com a etica do projeto no sentido de fomentar técnicas simples, econômicas, adequadas á realidade de regiões pouco desenvolvidas. Mas infelizmente, apesar da economia de tempo, racionalidade construtiva, reaproveitamento de formas e custo baixo, a tecnologia da cerâmica armada não foi devidamente valorizado (BASTOS; ZEIN, 2010, p.156), sendo este projeto um exemplo relativamente raro.

A partir do passeio, um conjunto de abóbadas cria um caminho coberto até o pavilhão de eventos. Este é composto por tres grandes abóbadas ao fundo, sob as quais se abriga um palco e camarins, ladeadas por duas fileiras de quatro abóbadas menores e mais baixas á direita e esquerda, passando em parte por baixo das suas irmãs mais altas, onde uma intrincada solução de viga em balanço garante essa imbricação (figura 83). As abóbadas da fileira esquerda estão voltadas para oeste e são mais longas de modo a consolidar beirais de proteção (figura 84). O centro do pavilhão é aberto e não há fechamentos laterais, além de algumas pequenas salas e cantina que não comprometem a generosidade do espaço, sua boa iluminação e ventilação.

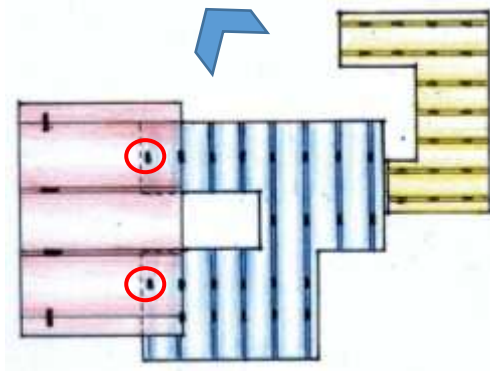


Figura 83 – No alto, á direita o desenho mostra em amarelo as abóbadas que levam ao pavilhão, formado pelos conjuntos em azul e vermelho. Círculos indicam os pilares com a viga em balanço, situação mostrada na foto menor. Á direita, simetria e delicadeza no alçado das estruturas que parecem flutuar. Fonte – levantamento proporcional feito pelo autor e fotos do autor (2014)

O outro setor do projeto acolhe salas administrativas, de ensaios e depósitos e fica embaixo do pavilhão graças ao desnível acentuado do terreno que desce para um riacho, modelado para abrigar esse andar 'embutido'. Porém, são as abóbadas que dão ao conjunto sua expressão plástica e identidade visual, ressaltadas pelos balanços generosos, ainda mais em seu momento inicial quando o castanho avermelhado da cerâmica era intenso e chamava atenção para o teto. Atualmente, elas foram revestidas com massa-textura em tom bege e uma reforma no andar inferior tomou a circulação que recuava as salas do sol poente (figura 84).



Figura 84 – No alto, duas imagens da configuração original da escola. A aparência rústica de material bom, porém barato (tijolo cerâmico), pode ser uma das causas para a técnica não ter caído no gosto popular. Destarte a aparência harmoniosa do pavilhão (figura 83), algumas fachadas exibem uma certa cacofonia na combinação de soluções (avanços e recuos, recortes variados, sobreposições, vigas em balanço).
Fonte - <http://piniweb.pini.com.br> (alto, à esq); Arquitetura no Brasil, anos 80, 1988 (alto, à dir)
Foto do autor (2014) (embaixo)



Figura 85 – Mapas com a localização do HEMOCE na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Instituto de Hemoterapia do Ceara - HEMOCE

Data da obra: 1979 (projeto); 1981 (inauguração)

Arquiteto (s): José Liberal de Castro

Localização: av. José Bastos 3390, Rodolfo Teófilo, Fortaleza – CE.

Área Construída: 7.640 m²

O instituto tem um programa complexo que envolve as atividades de hemoterapia, hematologia, atendimento ambulatorial e funções complementares de refeitório, espaço de lazer, banheiros, lavanderias, biblioteca, auditorio, etc. Para resolvê-lo, as necessidades foram distribuídas em quatro blocos retangulares dispostos ao redor de um patio interno, não centralizado em relação ao lote, com recuos maiores nas fachadas norte e leste. No bloco sul há dois patios menores, jardins ao longo de circulações (figura 86). Internamente os andares tem defasagem de meio nível para facilitar o deslocamento vertical.

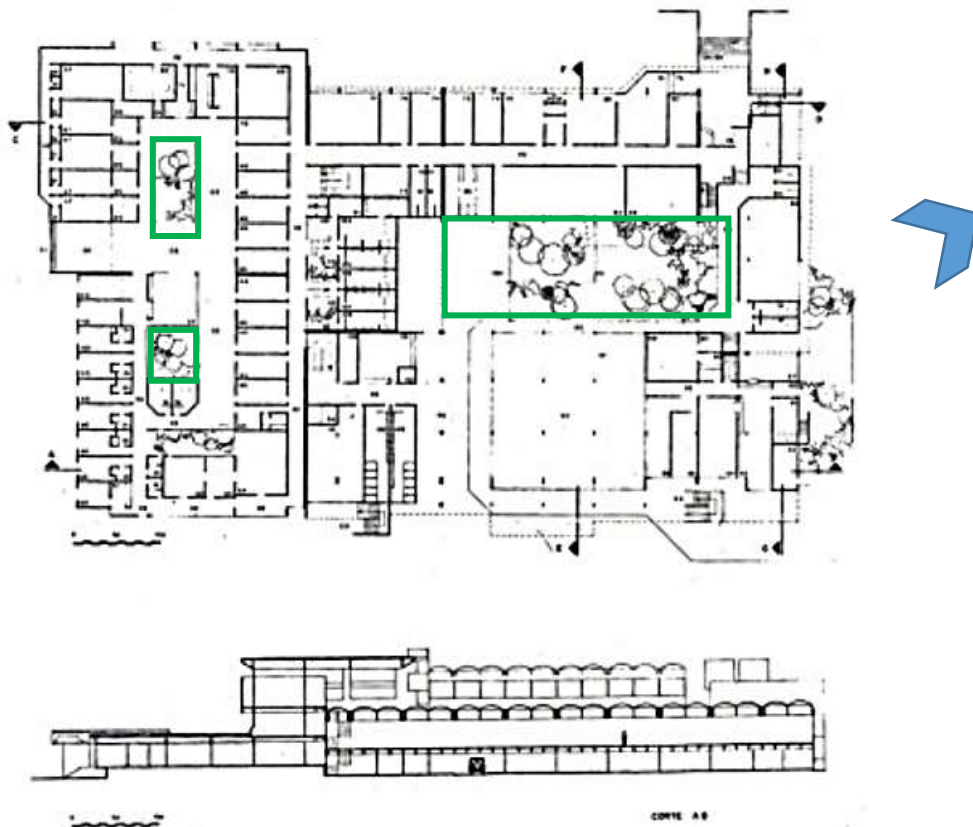


Figura 86 – A planta baixa mostra a complexidade de compartimentos, o patio maior e os jardins internos
Fonte – DIÓGENES e PAIVA; 2011

A tecnologia do concreto armado é empregada de diferentes maneiras sendo recorrente o recurso de pequenas abóbadas de berço enfileiradas sobre vigas altas que fazem a cobertura do primeiro pavimento, aparecendo nas fachadas principal (leste), posterior (oeste) e no bloco térreo (sul). Ainda na fachada principal, um pavilhão isolado no alto é coroado com uma laje de bordas curvas. Por todo o conjunto, pilares e vigas são deixados aparentes entre planos de alvenarias pintadas e revestidas de cerâmica vermelha, planos de brises metálicos e de cobogós (figura 87). Mais de perto, o concreto foi usado também para marquises, destacando-se uma de formato côncavo prismático na fachada sul, além de guarda-corpos, muretas de contenção, proteção de janela, etc (figura 88).



Figura 87 – No alto a fachada principal. No centro a fachada norte com empenas de concreto liso e corrugado. Em baixo, a fachada do poente, a mais homogenea de todas
Fonte – Fotos do autor (2014)

O efeito total é heterogêneo, notadamente na fachada principal onde se sobrepõem três níveis de diferentes tratamentos, sendo o recurso das abóbadas um fator de homogeneidade. No geral, predomina a horizontalidade e uma maquete de 1972 mostra um projeto mais coeso e unitário.



Figura 88 – Em cima, estruturas menores em concreto e variedade de tratamento das fachadas. Em baixo, foto da década de 80, assim como ainda hoje, pouco modificada. Em baixo, maquete
Fonte – Fotos do autor (2014) (em cima) www.hemoce.ce.gov.br (centro) e DIÓGENES e PAIVA; 2011



Figura 89 – Mapas com a localização do Ed. Raul Barbosa na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Ed. Raul Barbosa, sede do Banco do Nordeste do Brasil

Data da obra: 1978 (projeto); 1982 (inauguração)

Arquiteto (s): Nelson Serra e Neves, José Alberto de Almeida, Antônio Campelo e Carlos Costa

Localização: rua Floriano Peixoto, 941. Centro. Fortaleza – CE.

O edifício foi o vencedor de um concurso patrocinado pelo BNB para sede de sua direção geral à ser construído em um exíguo lote central de 28,0m x 77,0m. O complexo programa foi resolvido por setores. No subsolo ficam o estacionamento e equipamentos de infraestrutura (geradores, quadro telefônico, etc.); o térreo e os três primeiros pavimentos abrigam a agência com atendimento ao público; o mezanino, 4º e 5º andares servem como apoio – restaurante, biblioteca e auditório – também de acesso público e a diretoria ocuparia 22 pavimentos-tipo (figura 90). Cada um desses setores apresenta uma conformação própria. A agência, com pé direito quádruplo, ocupa quase todo o lote com recuos apenas nos lados menores, servindo como um embasamento a torre. A fachada principal é uma cortina de vidro e o lado sul (praça) fechado por uma enorme empena de concreto (figura 92). O segundo setor é todo cortina de vidro e sobre ele se elevam os pavimentos-tipo que eram 22 originalmente (figura 90). Destes, apenas nove foram construídos, agrupados em grupos de três unificados por uma sequência de brises (fachadas norte e sul), solução que dá ao prédio sua volumetria mais característica (figura 92).

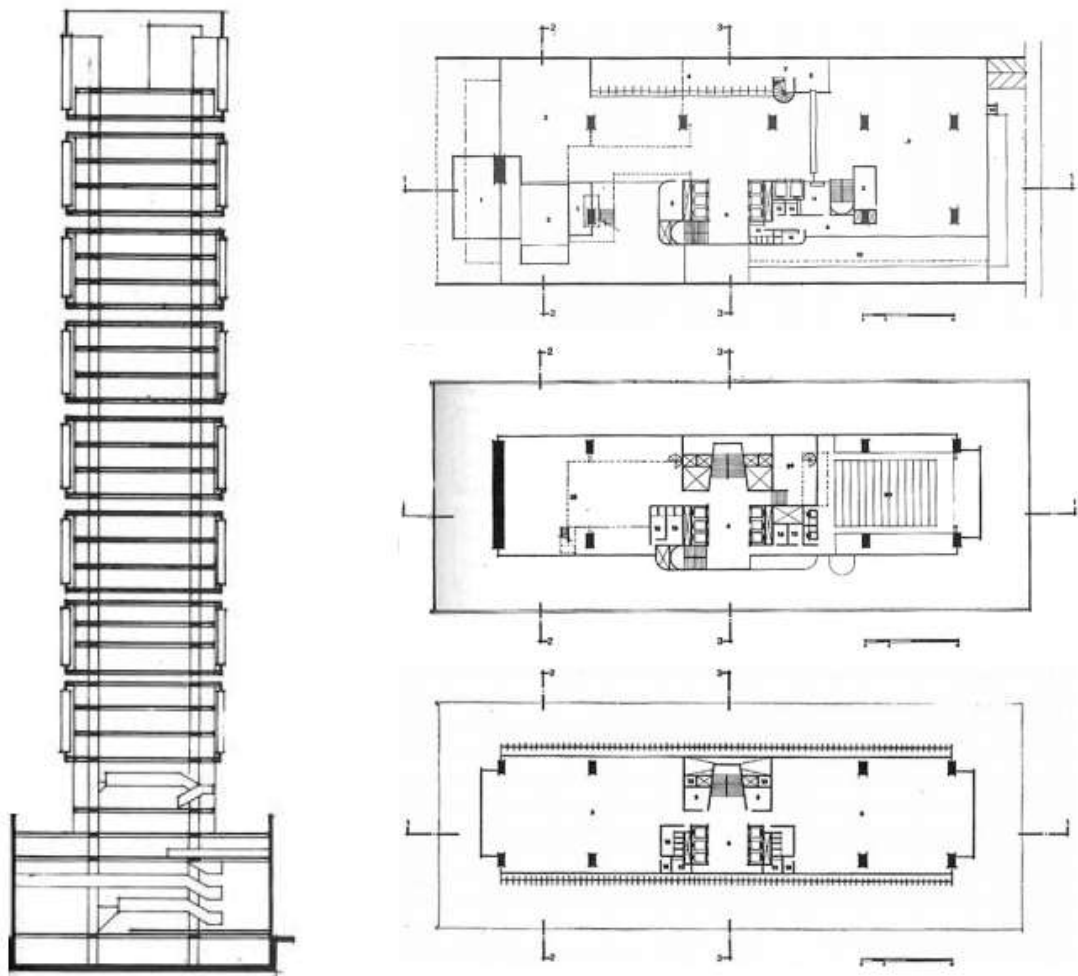


Figura 90 – Corte transversal do projeto original e plantas do térreo, auditorio/biblioteca e pavimento tipo
Fonte – Panorama da Arquitetura Cearense, São Paulo: Projeto, 1982, 2.v (imagens escaneadas)

Entre cada trio existe um piso intermediário, vazado, para abrigar serviços e permitir melhor circulação dos ventos sobre a lâmina. Avanços das vigas e lajes sustentam empenas lisas nas fachadas leste e oeste, obliterando-as completamente, mas permitindo janelas laterais (figura 91). A diminuição da torre salientou a robustez do edifício, reforçada pelos planos cegos e aspecto pétreo do concreto onipresente (figura 92).

As plantas são livres, principalmente as dos pavimentos tipo, graças ao generoso afastamento de doze metros entre os pilares aliado a vigas protendidas e lajes nervuradas. Na parte central dos andares, destinada à banheiros, copas e circulação vertical, os pilares não comparecem sendo substituídos por paredes-pilares (figura 90) e na fachada principal a carga dos andares é desviada para um único pilar (figura 91). Arrojos técnicos com a qual poucos clientes podiam arcar.

Durante a construção, houve a desapropriação das casas vizinhas originando a praça que ajuda a desafogar a massa do predio incrustada nas ruas estreitas do centro da cidade; uma fonte neoclássica restaurada marca um eixo e estabelece um diálogo quase inaudível (figuras 89 e 92). Com a transferência das atividades administrativas para sede do Passaré (figura 33), o edifício está atualmente ocupado com o Centro Cultural Banco do Nordeste e a sede da Justiça Federal.



Figura 91 – A foto do predio em construção mostra as soluções complexas e arrojadadas. A direita, a mesma fachada atualmente

.Fonte – Panorama (...) 1982, 2.v (imagem escaneada) e foto do autor (2014) (dir)



Figura 92 – vistas externas do ed. Raul Barbosa. Na imagem de baixo é possível apreciar o recuo agradável proporcionado pela praça não projetada originalmente.
Fonte - Fonte: www.bnb.gov.br (encima) e foto do autor (2014)



Figura 93 – Mapas com a localização da Junta Comercial na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Junta Comercial do Estado do Ceara - JUCEC

Data da obra: 1981 (projeto); 1985 (inauguração)

Arquiteto (s): Antônio Carlos Medina e Ricardo Rodrigues

Localização: rua 25 de Março, 300 – Centro, Fortaleza – CE.

O edifício abriga uma das mais antigas instituições do estado, criada durante o segundo império em 1876 e o programa se divide em seis setores burocráticos: direção, plenária, gerencia, assessoramento, execução programática e execução instrumental, distribuídos em três pavimentos, incluindo térreo.

O partido adota a estrutura tradicional de malha ortogonal de pilares e pavimentos empilhados com algumas particularidades. Pilares e vigas foram deixados aparentes e as lajes de piso do primeiro e terceiro andar avançam 2,00m além do perímetro configurando marquises nas fachadas leste e oeste. Entre as marquises, uma fileira de brises de concreto une e protege o plano de esquadrias (figura 94). O expediente simples de usar uma ordem colossal de anteparos dá unidade ao volume, dotando-o de um porte que suas dimensões modestas não conseguiriam na conformação tradicional. A fileira é recuada nas extremidades evitando concretizar a volumetria cúbica; a simetria que ordena todas as fachadas é desfeita pelo terceiro pavimento, menor e de recorte diagonal (figura 94). Lateralmente, a caixa de escada se destaca como elemento volumétrico (figura 95).



Figura 94 – Fonte:
<http://www.jucec.ce.gov.br/categoria1/histórico> (dir)
e foto do autor (2014)



Figura 95 –Vista atuais onde se percebe que as fachadas principal e posterior são iguais. A caixa de escada se destaca na lateral, atravessada de cima a baixo por um janelão.
Fonte – fotos do autor (2014)



Figura 96 – Mapas com a localização da Secretaria na cidade (em cima) e no entorno do Cambéba
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará (atual Palácio da Justiça do Governo do Ceará)

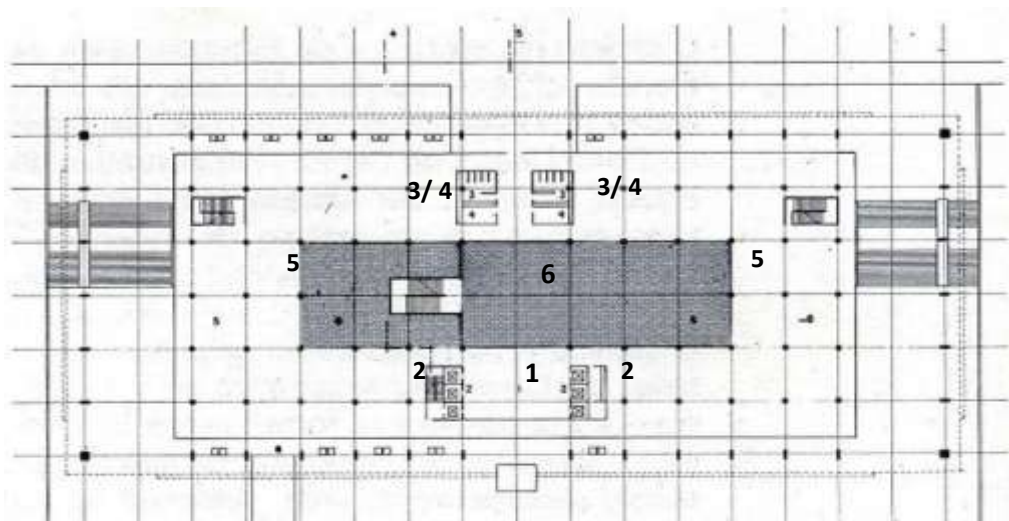
Data da obra: 1982 (projeto); 1986 (inauguração)

Arquiteto (s): Roberto Martins Castelo, Nearco Barroso G. de Araújo e Maria do Carmo Bezerra

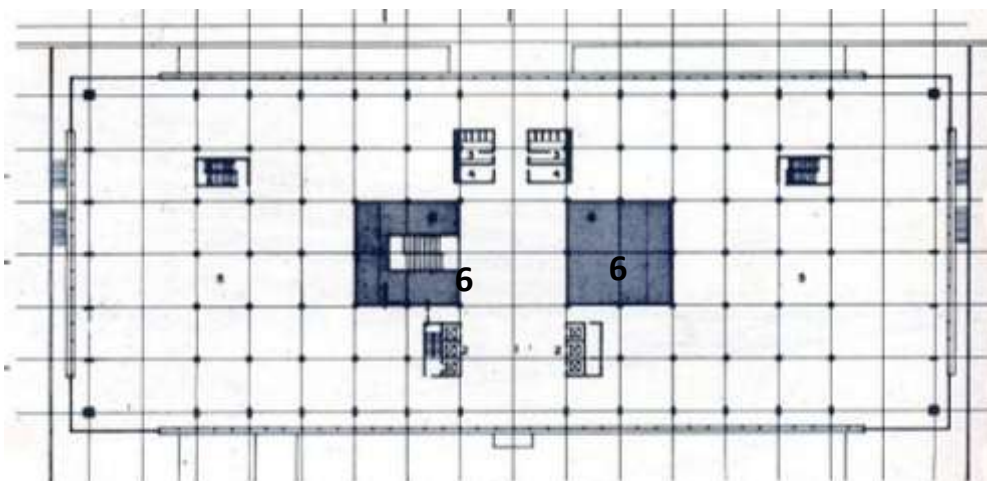
Localização: Centro Administrativo do Governo do Estado do Ceará, Cambéba,
Rua Afonso Albuquerque Lima, 556, Fortaleza - CE

O prédio está implantado em terreno aberto, em declive, isolado dos vizinhos que se interligam por eixos de circulação na amplidão do Centro Administrativo do Cambéba, onde nos anos 80 se instalou o poder executivo estadual e suas secretarias.

Está estruturado dentro de uma rigorosa malha ortogonal de pilares, originando plantas livres, compartimentadas apenas pelos serviços (banheiros, depósitos) e circulações verticais (escadas e elevadores). Estas estão concentradas num vazio central de pé direito equivalente a altura do edifício e iluminado zenitalmente por um conjunto de domus (figura 97 e 98). Possuía originalmente seis pavimentos, incluindo um subsolo. Três deles (térreo + 1º e 2º) estão encerrados em uma caixa de vidro recuada de modo que os pilares formam um pilotis que circula todo o edifício, continuando as calçadas e consolidando uma colunata que sustenta uma caixa de concreto onde se abrigam os 3º e 4º pavimentos, cujas esquadrias estão protegidas por brises que lhe dão textura e cor (figura 98).

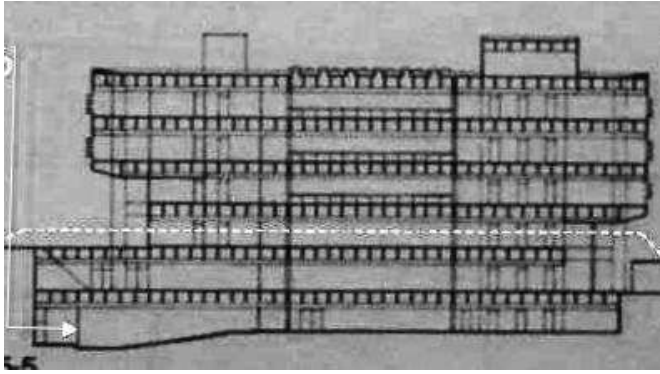


1. Hall público
2. Elevadores
3. Sanitários
4. Ar condicionado
5. Área de trabalho
6. Hall de exposições



1. Hall público
2. Elevadores
3. Sanitários
4. Ar condicionado
5. Área de trabalho
6. Vazio do hall

Figura 97 – Planta pavimento térreo (em cima) e pavimento tipo (em baixo)
Fonte – Imagens cedidas pelo arquiteto



O contraste entre as superfícies do concreto e vidro é uma característica expressiva do projeto. A função para qual foi construído demanda uma carga simbólica de decoro e severidade que podem ser expressas pela colunata grandiosa e pelo vazio monumental interno, características também adequadas para sua utilização atual (Palacio da Justiça). O edifício foi modificado durante a construção e muito mais posteriormente, sempre a revelia do arquiteto, quando se construiu outro pavimento com acabamentos diferentes, além de modificações dos brises (figura 99).



Figura 98 – No alto, corte (a seta branca indica entrada de veículo para o auditório) e vista da cobertura mostrando os domus

Fonte –Google Earth (em cima, dir) e imagens cedidas pelo arquiteto

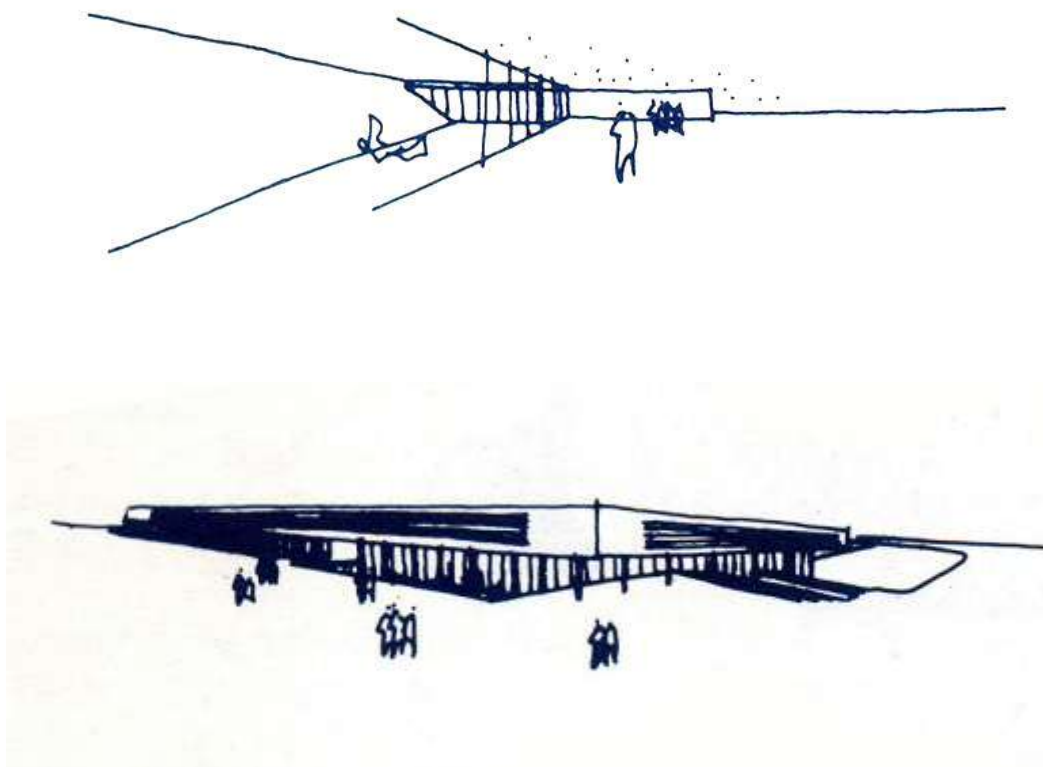


Figura 99 – Esboços de Roberto Castello para o projeto e imagem atual da Secretaria
Fonte – Imagens cedidas pelo arquiteto Google Earth

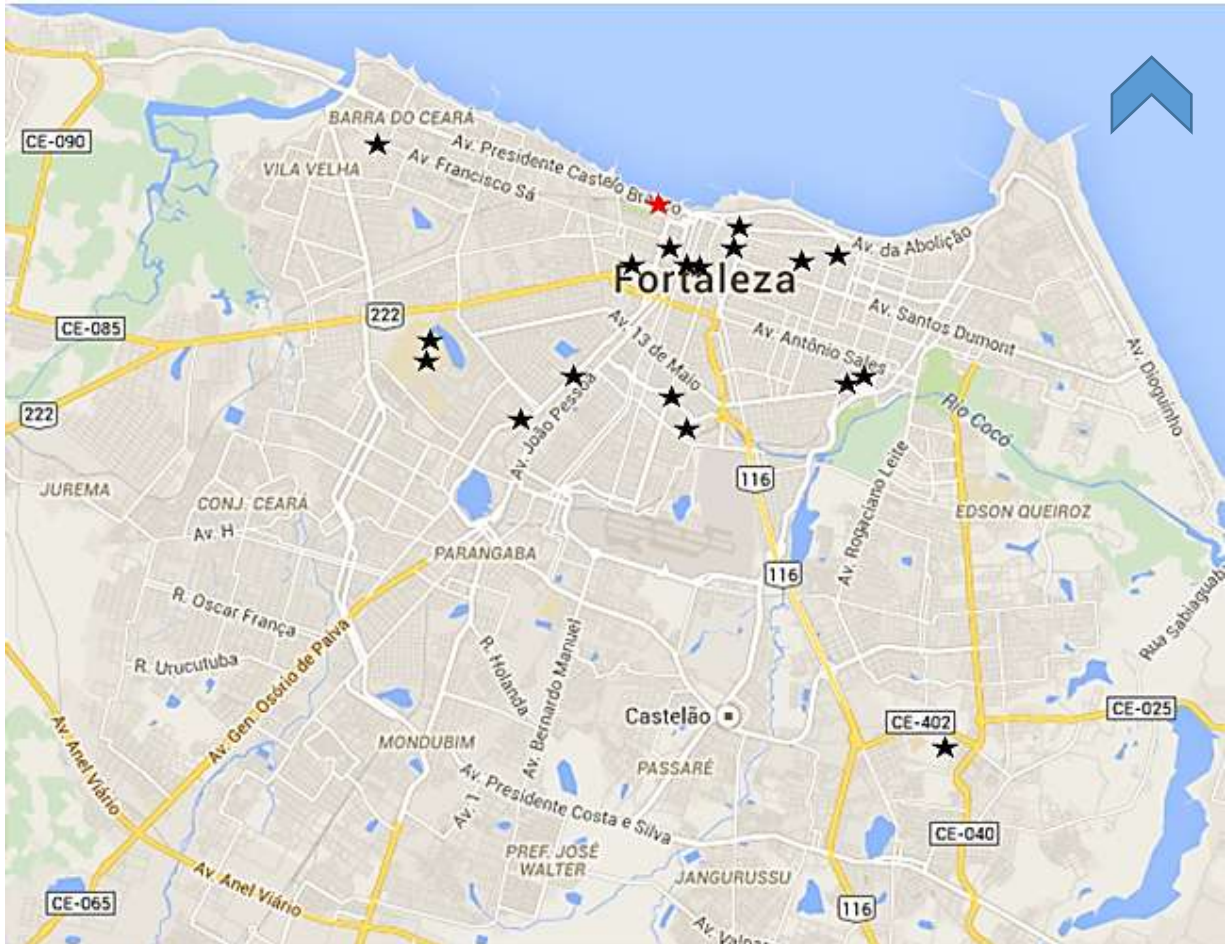


Figura 100 – Mapas com a localização do IML na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

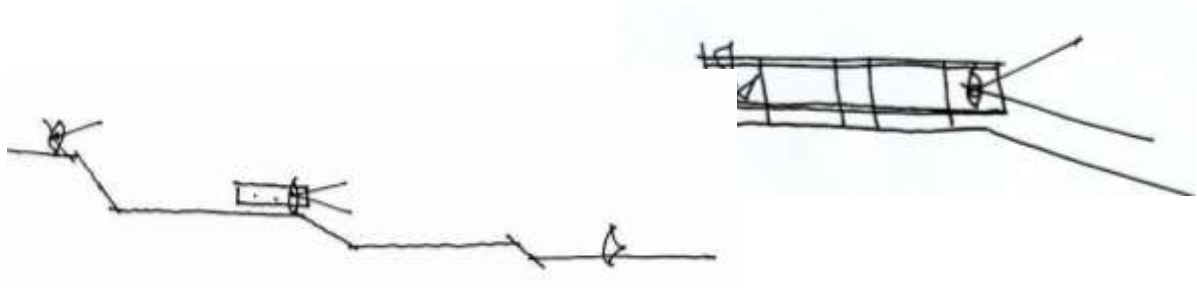
Nome da obra: Instituto Médico Legal , IML (atual PEFOCE, Perícia Forense do Ceará)

Data da obra: 1986 (inauguração)

Arquiteto (s): Roberto Martins Castelo, co-autoria: Nelia Romero e Eliana Holanda

Localização: Av. Presidente Castelo Branco, 901, Jacarecanga, Fortaleza- CE.

O lote a beira mar é irregular com acentuados desníveis (cerca de 10,0m) nos dois sentidos, longitudinal e transversal. O predio de um único pavimento foi implantado na cota mais alta (lado oeste), sendo que, a medida que avança para leste acompanhando a sinuosidade do terreno, o desnível vai se revelando como um talude, valorizado o volume que se encurva suavemente (figura 101).



O partido adotado foi o de caixa quadrangular com poucas aberturas, principalmente porque a atividade não é propícia à permeabilidade com o entorno, uma zona paisagística, cuja escolha foi questionado na época. A estrutura é tradicional de pilar e viga, recuada em relação as fachadas de modo a descolar o edifício do solo por uma linha de sombra (figura 101). No alto, uma estrutura de concreto se apoia delicadamente na laje de coberta, protegendo um espaço interno mais

Figura 101 – Esboços de Roberto Castelo sintetizam a implantação. Vista aerea onde se vê a predominancia horizontal e o jogo de poucos volumes (corpo, acesso, caixa d'água); e vista leste.

Fonte – Imagens cedidas pelo arquiteto

elevado, necessário para visualização das autópsias pelos acadêmicos de medicina, chamado quirófano. Além deste volume superior, apenas a caixa d'água cilíndrica e a rampa de acesso se destacam, consolidando um efeito final minimalista. Longos rasgos nas superfícies cegas servem como janelas com visão para o mar e cujos brises previstos originalmente, mas nunca instalados, eram as únicas partes texturizadas do conjunto. Há vários "sheds" transversais para exaustão e iluminação zenitais (figura 101) e o conjunto sofreu grandes mudanças com a construção de um nível no talude, revestimento de cerâmica verde e outras alterações (figura 102)



Figura 102 – Duas fotos dos anos 80 mostrando a conformação original do IML; abaixo, sua situação atual
Fonte – Imagens cedidas por Roberto Castelo (no alto e centro) e foto do autor (2014)

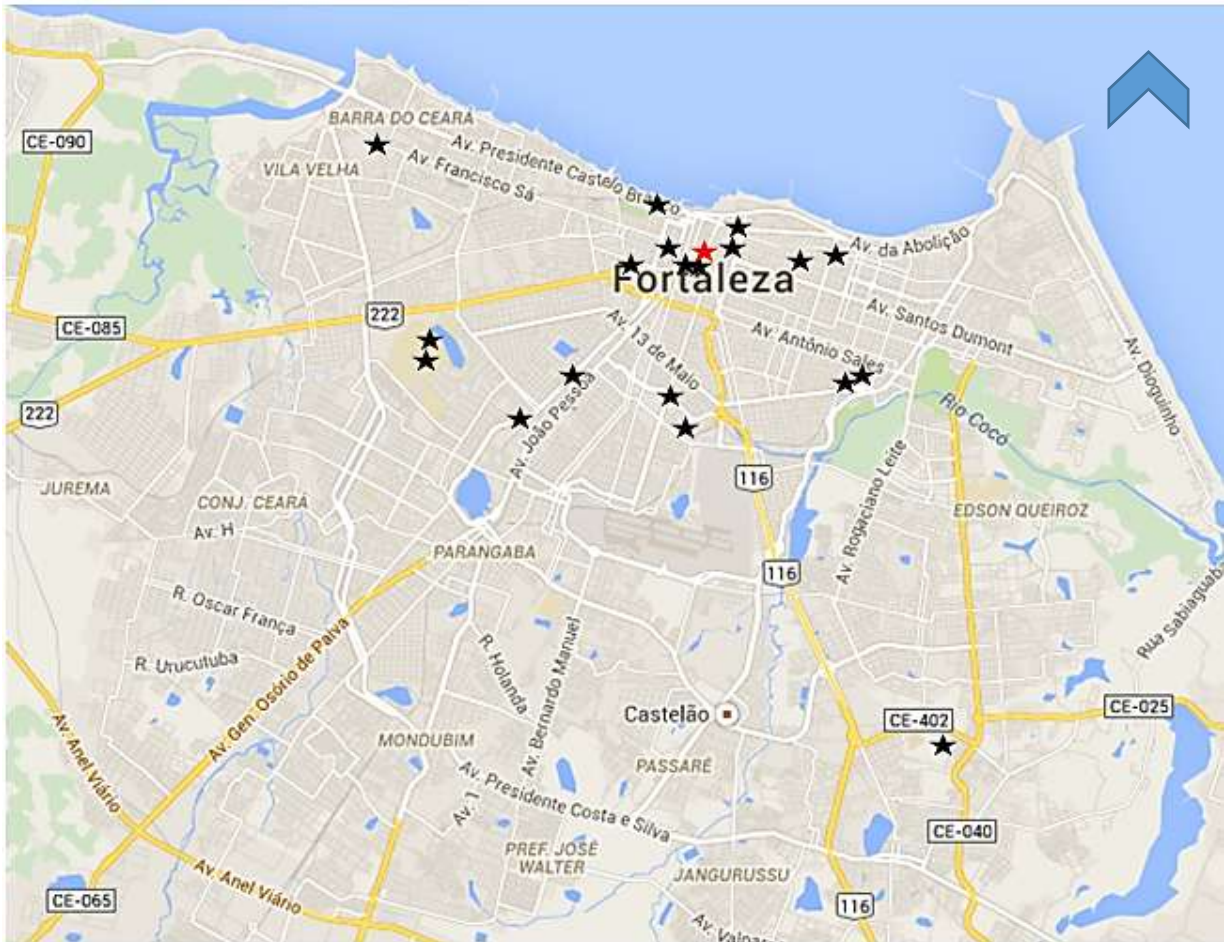


Figura 103 – Mapas com a localização da Sede da CEF na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Edifício Sede da Filial Ceará Caixa Econômica Federal
(como gravado na placa de inauguração)

Data da obra: 1982 (projeto); 1988 (inauguração)

Arquiteto (s): Carlos Fernando Pontual e Jerônimo Cunha Lima

Localização: rua Sena Madureira 800, Centro, Fortaleza –CE

O projeto é do escritório pernambucano *J e P Projetos*. Está implantado em um lote no centro da cidade de formato trapezoidal, com um desnível aproximado de 4,0m, confrontado com um grande edifício pelo lado sul, mas defronte a praça General Tiburcio (figura 24), com amplo campo de visada pelo lado norte (figura 138). O programa da sede foi disposto em dois blocos. O primeiro, horizontal, tem o formato do lote e ocupa toda sua área, com recuo do terreo na cota alta por onde se faz o acesso público. Possui cinco pavimentos – subsolo, terreo 1 (cota baixa), terreo 2 (cota alta), 1º e 2º – destacando-se os dois últimos que conformam um volume em balanço com varandas reentrantes (figuras 35 e 104).



Figura 104 – Vista do edifício a partir da cota alta (imagem maior) e da cota baixa. Em ambas pode se ver um fechamento posterior entre o bloco em balanço e o arrimo de pedra (seta)
Fonte – fotos do autor (2014)

O segundo bloco é uma lâmina com dezesseis andares, no qual os dois primeiros são recuados e tratados diferentemente em cortina de vidro e janelas horizontais, ligados a um patio externo formado pela laje de cobertura do volume menor; os demais são pavimentos tipo parcialmente em balanço. As arestas do prisma são 'chanfradas' originando um plano oblíquo para transferir a carga para o corpo da lâmina (figura 105). As fachadas são planos de brises que emolduram janelas isoladas, sendo o 11º andar aberto, interrompendo esse padrão, e o último completamente fechado por uma testeira inclinada que funciona como um coroamento. As fachadas leste e oeste são empenas cegas de concreto com estreitos rasgos de ventilação na segunda. O uso do concreto é ostensivo e único material construtivo em diversas formas - caixas portantes, vigas balcão, paredes-pilares - numa demonstração de técnica estrutural (figura 105)



Figura 105
Fonte – fotos do autor (2014)



Figura 106 – Mapas com a localização da Sede da CEF na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Serviço Federal de Processamento de Dados- SERPRO

Data da obra:

Arquiteto (s):

Localização: Av. Pontes Vieira, 832, São João do Tauape, Fortaleza – CE.

Está implantado em um lote retangular com recuos nos quatro lados. A entrada se dava direto do passeio, sem barreiras, mas atualmente está fechado por grades. O programa foi resolvido em um pavimento apenas, retangular, paralelo ao terreno e estruturado com malha ortogonal de pilares deixados aparentes nas fachadas. Sustentam uma laje de concreto que, nas fachadas leste e oeste, avança 2,0 m consolidando marquises de proteção, mas nas outras não (figura 107). Ao redor de todo o perímetro corre uma empena vertical, menor nos lados em que a laje avança, com estritos recortes verticais que equivalem as linhas de pilares e as seteiras (figura 107).



Figura 107 – Fachada principal (no alto) com vista da caixa d’água. Á esquerda, fachada leste com detalhe das seteiras e á direita, a empena e marquise de fundos.

Fonte – Foto do autor (2014)

Na fachada principal (norte), dois taludes gramados encostam-se às empenas como que ‘enterrando’ o prédio, cuja entrada no centro está marcada por marquise de concreto em balanço, atualmente revestida. O efeito final é de caixa forte, fechada pra fora, predominantemente horizontal, com a pontuação discreta da torre da caixa d’água. Talvez a aparência reservada respondesse a confiança que sua função inspira e também que seja projeto de outro estado, pois nenhum arquiteto consultado nessa pesquisa, muitos contemporâneos da obra, conhece o autor. É possível que houvesse alguma padronização em projetos do órgão; o SERPRO de Brasília faz uso de um partido semelhante (figura 108).



Figura 108 – No alto, fachada principal e em baixo, o SERPRO de Brasília, salientando uma semelhança de projeto.

Fonte – Foto do autor (2014) (alto) e Google Earth



Figura 109 – Mapas com a localização da Teleceará na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Centro Administrativo da Teleceará

Data da obra:

Arquiteto (s): Paulo Cardoso

Localização: Av. Borges de Melo, 1677, Fátima, Fortaleza-CE.

A construção do centro foi entregue a Schahin Engenharia SA, primeira obra da construtora fora de São Paulo. O lote tem formato de paralelogramo e o programa administrativo foi distribuído em três prédios. O maior, de nove pavimentos, abriga atendimento ao público, escritórios, funções burocráticas, dois auditórios e um heliponto; os dois menores são pavilhões de um e dois pavimentos, interligados por passarelas com outras funções, incluindo restaurante. Os três volumes estão enfileirados em paralelo com a rua lateral. O terreno tem um desnível de um pavimento não perceptível pela fachada principal cujo acesso se dá por uma passarela-ponte a partir do passeio. Os pavilhões tem estrutura tradicional de viga e pilar, ora abertos, ora fechados de esquadria com vidro (figura 110).



Figura 110 – No alto, vista aérea com a implantação dos três prédios; ao centro, vistas dos pavilhões menores e em baixo a rampa de entrada

Fonte – Google Earth (alto) e fotos do autor (2014)

O predio maior é o mais elaborado, de planta quadrada e altura proporcional á base de modo que seu volume é de um grande cubo. As quatro fachadas são cercadas por varandas formadas pelo avanço das lajes, arrematadas por vigas de bordo que circulam todo o andar, funcionando como guarda corpo e empena. Entre as vigas, nas fachadas norte e sul, estão inseridos brises de concreto fixos e espaçados e nos lados leste e oeste, brises móveis (180°), metálicos e mais próximos. O efeito final é homogêneo e texturizado, com jogos de luz e sombra em cada plano. O volume cego apostado a fachada oeste é posterior(figura 111).



Figura 111 – Vista externa e detalhes dos brises
Fonte – fotos do autor (2014)



Figura 112 – Mapas com a localização da Agencia na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Agencia do Banco Nacional (atual Itau-Unibanco)

Data da obra:

Arquiteto (s):

Localização: Av. Santos Dumont, 2445, Aldeota, Fortaleza – CE.

Area Construída: 780,00 m²

O projeto reflete um procedimento que foi muito utilizado na arquitetura paulista a partir do final dos anos 60 e que consiste em unir a viga superior e pilar numa só estrutura que ‘abaixa’ para se apoiar diretamente no chão ou num suporte. Somando isso ao fato de, novamente, nenhum arquiteto consultado saber o autor, é possível que o projeto seja de outro estado.

O edifício está implantado no centro de em um lote retangular, paralelo aos limites e com recuos nos quatro lados (o maior tem 9,0 m). Possui três níveis: um subsolo sem acesso externo, térreo e 1º andar que compõem o corpo do edifício; sobre ele, uma cobertura de concreto, em parte maciça, em parte pergolada, para avançando além do perímetro, apoiando-se em quatro bases piramidais com ajuda de uma rótula (figura 114). A planta é simétrica e livre, sem pilares internos e as fachadas alternam planos cegos com planos de esquadrias cuja largura (1,00m) é usada como módulo orientando o espaçamento das pérgolas e comprimento das paredes (levantamento feito pelo autor).

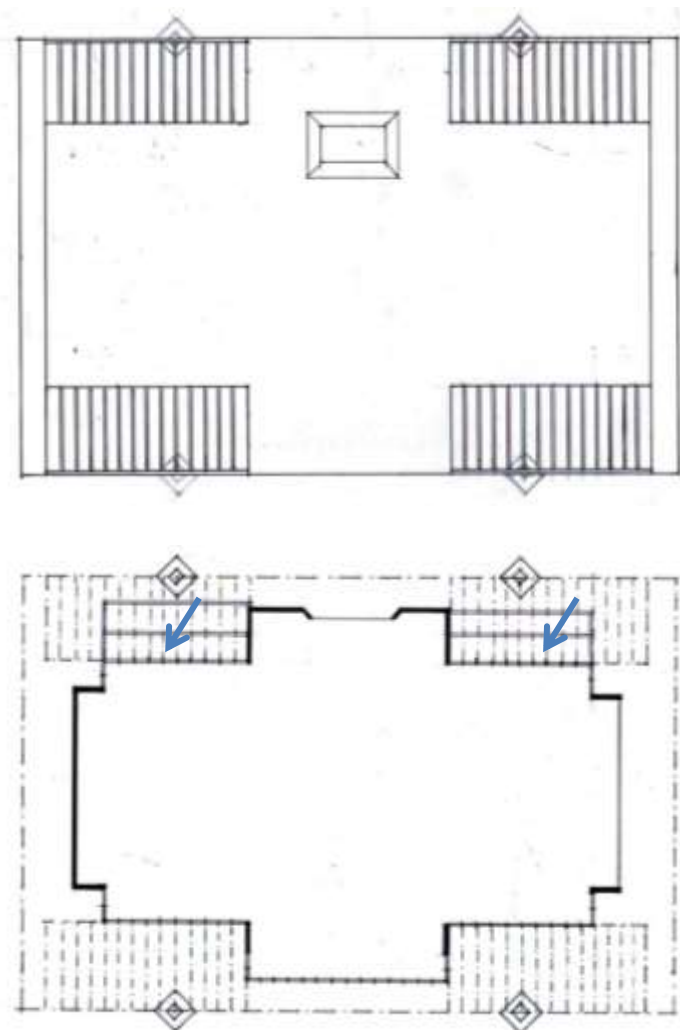


Figura 113 – A esquerda, planta de cobertura (em cima) e do pavimento térreo com indicação dos fossos (setas), mostrados na foto á direita.

Fonte – Levantamento e fotos do autor (2014)

A fachada leste possuía uma abertura central diferenciada (atualmente obstruída) defronte ao recuo mais largo (9,0m), salientando os eixos de simetria. Nessa fachada, dois fossos levam iluminação ao subsolo. A estrutura de coberta, arrojada e de alto custo, é quase desproporcional à relativamente pequena área do edifício (figura 113).



Figuras 114 – Vistas externas e detalhe da coberta
Fonte – fotos do autor (2014)





Figura 115 – Mapas com a localização da Agência na cidade (em cima) e no entorno
Fonte - <https://maps.google.com.br/maps?output=classic&dg=brw> (Google Earth)

Nome da obra: Agencia do Banco Estado do Ceará, BEC (atual Bradesco e Secretaria de Planejamento e Gestão do Estado do Ceará)

Data da obra:

Arquiteto (s): Antônio Carlos Medina e Ricardo Rodrigues

Localização: Av. Pontes Vieira, 357, Joaquim Távora, Fortaleza - CE.

Novamente o mesmo partido da viga-pilar aplicado em dois prédios semelhantes, implantado de forma tradicional em um lote retangular. Um deles, de planta quadrada, é apenas térreo e muito homogêneo na solução das fachadas: robustos pilares nas extremidades e fileiras de brises nos planos protegendo as esquadrias (figura 116). O outro, de planta retangular, tem volumetria mais complexa, com um bloco de dois pavimentos que avança em relação a fachada principal cuja estrutura em diagonal conforma uma espécie de marquise-pórtico. Alterna planos de brises e esquadrias e, diferente de seu vizinho, foi bastante alterado (figura 117). Apesar das diferenças, ambos partilham, além do partido viga-pilar, soluções formais semelhantes, destacando-se o recurso ao pilar robusto de secção quadrada e às arestas chanfradas.



Figura 116 – Vistas do predio térreo

Fonte – Google Earth



Figura 117 – Imagens antigas da Agencia BEC (dir) e sua situação atual (esq.).

Fonte - DIOGENES, 2010 (no alto, esq); http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_64.pdf (centro) e foto do autor (2014)

Quadro Comparativo

Relação das obras de Fortaleza com características selecionadas da compilação *Arquitetura Paulista Brutalista, compartilhadas e expandidas pela “escola” paulista brutalista*, sistematizadas pela prof. Dra. Ruth Verde Zein

Neste quadro, 21 características específicas e consideradas apropriadas para o presente estudo foram selecionadas da compilação elaborada pela professora Zein. O guarda chuva que as abriga – *quanto ao partido, composição, elevações, sistemas construtivos, texturas/ambiência lumínica e características simbólicas* – foi mantido e ao conjunto adicionou-se mais cinco aspectos extras. Cada edifício foi observado em relação a todos os critérios e quando ele é evidente, se expressando como preponderante na obra, todo o espaço é preenchido. Mas, há muitas situações onde a construção exibe duas características opostas ou apresenta a característica de maneira amena ou somente em uma parte da obra, neste caso o espaço é preenchido parcialmente. Esse procedimento contempla o fato de a realidade não se submeter tão obediamente a sistematizações posteriores.

Nº	OBRAS	Data	Quanto ao Partido				Quanto a Composição					
			monobloco vol. único	contraste. c/ entorno	predominio horizontal	predominio vertical	caixa portante	sistema pilar-viga	planta livre vazio vert.	destaque circulações	concent. serviços	
1	Banco do Estado do Ceará	1968-70										
2	Mausoléu Pal. da Abolição	1970-72										
3	Terminal Rodoviário	1972-73										
4	Sede do DNOCS	1968-73										
5	Biblioteca Central do Pici	1ª metade 70's										
6	Núcleo Proc. Dados do Pici	1ª metade 70's										
7	INCRA	1972-74										
8	Pavilhão Inst.de Educação	1973-74										
9	Assembleia Legislativa	1972-75										
10	Biblioteca M. Pimentel	1975										
11	Centro social do SESC	1975										
12	DENTEL	1978										
13	Ministerio da Fazenda	1975-79										
14	Clube Trabalhador SESI	1978-80										
15	HEMOCE	79-81										
16	Ed. Raul Barbosa - BNB	1978										
17	Junta Comercial do Ceará	1985										
18	Secretaria da Fazenda	1982-86										
19	Instituto Médico Legal - IML	1986										
20	Sede da C.E.F.	1982-88							?	?	?	
21	SERPRO								?	?	?	
22	Centro Adm. Teleceará								?	?	?	
23	Agencia Banco Nacional											?
24	Agencia BEC								?	?	?	

Quanto as Elevações					Qto ao Sist. Construtivo		Qto. Texturas e amb. Lumínica		
predo. cheio fachada cega	predo. vazio aberturas	ilum. zenital prepond.	ilum. lateral prepond.	aposição el. decorat.	predom. concreto	alvenaria tijolo apar.	texturas aparentes	superfícies revestidas	presença de cor
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Carac. Simbólicas		Outros				
austeridade homogeneidade	ênfase na construtividade	2ª pele e/ou brises	beirais-var. bealaços	patio interno	implantação	
					tradicional	especial
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Lista de Biografias

Sérgio Bernardes.

Nascido no Rio de Janeiro em 1919 e formado em 1948 pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Brasil, destacou-se como um dos melhores arquitetos da 2ª Geração Modernista, trabalhando com Oscar Niemeyer e Lucio Costa no início da carreira. Sua personalidade singular e aberta a inovações se reflete na variedade de seus projetos onde varias linguagens foram reinterpretadas. Entre vários projetos importantes pode se destacar a Igreja de São Domingos, em São Paulo (1952) – prêmio internacional de Arte Sacra-, o Pavilhão de São Cristóvão (1957-1960), o pavilhão brasileiro na Feira Mundial da Bélgica em 1958, o Hotel do Lago e Centro de Convenções – Brasília (1972) e o Hotel Tropical Tambaú em João Pessoa. Também concebeu projetos residenciais.

Liberal de Castro

Nascido em Fortaleza em 1926, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1944 para cursar Arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, onde assimilou forte influência da Arquitetura Moderna em contato com arquitetos como Reidy, Burle Marx e Lucio Costa. Ao retornar para Fortaleza, começou carreira criando projetos de cunho modernista sério, sendo um dos introdutores dessa arquitetura no estado: edifícios comerciais (Palácio Progresso – 1964), escolares (Escola Pe. José Nilson – 1961, Anexo do Colégio Cearense – 1957). Em 1964 fez parte da equipe que criou a Escola de Arquitetura da UFC e então se integra ao Departamento de Obras e Projetos da UFC e, juntamente com outros profissionais, assina obras de implantação e extensão da universidade: Pró-Reitoria de Extensão (1961 – Antigo Departamento da Cultura da UFC), Anexos da Reitoria da UFC (1965) e a Imprensa Universitária (1967). Também tem muitos projetos particulares. Foi também sócio da delegação fundadora do IAB – CE (Instituto dos Arquitetos do Brasil) na década de 50 e presidente no período de 1966-67. Atua em vários campos da Arquitetura com atividades ligadas ao patrimônio, conselhos culturais, ensino além das atividades projetuais.

Neudson Braga.

Nascido em Fortaleza em 1935, mudou-se para o Rio de Janeiro para cursar Arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil em 1954 e como Liberal recebeu influências da arquitetura moderna através do contato com obras e profissionais modernistas, como Paulo Santos, Pedro Paulo Bastos, Afonso Reidy, Irmãos Roberto, Sérgio Bernardes, entre outros. Realizou projetos em parceria com José Liberal de Castro, com quem integrou o Departamento de Obras e Projetos da UFC, como a Pró-Reitoria de Extensão da UFC e os edifícios do Campus da UECE no Itaperi (1979 – 1996), ICA (Instituto de Cultura e Arte da UFC). Em 1964, foi convidado, juntamente com José Liberal de Castro, Armando Farias e Ivan Britto para criar a Escola de Arquitetura da UFC. Foi bastante atuante no magistério universitário, nomeado pelo Ministério da Educação como membro da Comissão Nacional de Ensino de Arquitetura e Urbanismo; coordenou a reorganização dos cursos do Instituto Central de Artes e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Brasília; projetou o Centro de Convenções do Ceará e o Antigo Centro dos Exportadores (1963). Ainda atua como arquiteto com escritório onde trabalha com o filho.

Nearco Araújo.

Nearco Barroso Guedes de Araújo é natural de Manacapuru, Amazonas, em 1936. Veio para Fortaleza em 1957 onde prestou serviços de desenhista técnico em escritórios de arquitetura. Ingressou na Universidade Federal do Ceará (UFC) e logo após sua graduação prestou concurso para professor da instituição. Desenvolveu diversos projetos públicos e privados dentro do município de Fortaleza, alguns em parceria com Roberto Castelo. Nearco, também artista plástico, conta com um vasto acervo de obras, muitas sob cuidados do MAUC – Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Entre seus projetos destacam-se vários prédios da Universidade Federal do Ceará, - Centro Esportivo, Centro de Processamento de Dados do Pici, Biblioteca Central do Pici, Centro de Treinamento BNB, Hotel Icarai Fortaleza, etc.

Roberto Martins Castelo.

Nascido em 1939 em Fortaleza e diplomado na Universidade de Brasília (UNB) em 1969, o arquiteto possui uma atuação bastante significativa na cidade de Fortaleza, inclusive acadêmica, exercendo uma grande influência sobre varias gerações. Durante os anos de Brasília conheceu a obra de Niemeyer de quem se fez admirador pelo resto de carreira, predominantemente marcada por inflexões brutalistas. Após participar da reabertura da UNB, formou-se e voltou para Fortaleza onde começou a ensinar no curso de Arquitetura e Urbanismo da UFC em 1970. Além de professor, foi chefe de Departamento, Coordenador e varias vezes indicado jurado em premiações e concursos.

No inicio da carreira projetou muitas residências e com o projeto da Assembleia Legislativa, 1972-75, começou longa atuação na área institucional, onde deixou prdios de referencia na cultura arquitetônica local. Caracteriza sua obra o uso do concreto como principal material construtivo, sempre aparente, espaços fluídos, iluminação zenital, estruturas arrojadas (lajes nervuradas, grandes empenas), mas nunca gratuitamente. Também se utiliza de tecnologias e produtos locais como a esquadria de madeira móvel ('veneziana'), basculantes de vidro móveis, pisos barro cozido, revelando seu conhecido lado ético. Entre suas obras estão a Assembléia Legislativa do Ceará, Pavilhão do Instituto de Educação do Ceará, 1973-74, Fábrica de Sorvetes Bembom, 1974, Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará, 1982-86, Instituto Médico Legal de Fortaleza (IML), 1986, Centro de Artesanato Luiza Távora (CEART) e Igreja N. Sra. da Glória.

Marrocos de Aragão.

Nascido em Fortaleza, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade Federal do Brasil (atual UFRJ). Contribuiu, juntamente com Liberal de Castro, Neudson Braga e outros arquitetos da geração de modernistas para a atualização da produção local com essa corrente tornando-se um nome importante da arquitetura cearense. Ensinou por curto período no curso de arquitetura da UFC e, além de projetos residenciais, realizou obras comerciais, institucionais e até urbanísticas, destacando-se: o Centro Comercial do Eusébio, o projeto do Conjunto José Walter(1970) no bairro Mondubim, o Terminal Rodoviário Engenheiro João Tomé 1972-73, Centro de Atendimento Social do SESC 1975, Santuário de Nossa Senhora da Assunção, entre outros.

Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon.

Ambos cearenses, nascidos no ano de 1944, Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon foram colegas de infância, integrantes da segunda turma formada pela Escola de Arquitetura da UFC, onde tiveram influência direta dos precursores da arquitetura moderna no Ceará (Liberal de Castro, Neudson Braga, Enéas Botelho) e da geração mais brutalista (Roberto Castelo), além das influências nacionais (Ruy Othake, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha).

A parceria na faculdade continuou posteriormente quando abriram um escritório juntos. Além da atividade profissional, ingressaram no corpo docente do curso de Arquitetura da UFC, onde ficaram por um curto período. Realizaram muitos projetos residenciais e as algumas das mais brutalistas obras locais: o INCRA, 1972-74, DENTEL, 1978, ed. Panorama Artesanal.

Nelson Serra e Neves.

Natural de Alexandria, Rio Grande do Norte, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC) em 1971 e pós-graduado em Planejamento Territorial pela Universidade Federal de Pernambuco. Exerceu o cargo de arquiteto do DNOCS e também atuou como professor convidado da Universidade Federal do Ceará. Na cidade de Rehovot, em Israel, trabalhou na área de Planejamento Físico e Arquitetura Rural do Centro de Colonização Rural e Urbana. Coleciona diversas medalhas desde a época estudantil, entre elas a Medalha de Ouro no Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura e IX Bienal Internacional de São Paulo e também foi um dos primeiros arquitetos cearenses a ser laureado no Brasil com o projeto de irrigação da cidade de Morada Nova. Junto com mais três arquitetos é autor de uma das maiores obras brutalistas locais de projeto cearense, o ed. Raul Barbosa, sede do BNB, 1978-82

José Alberto de Almeida:

Nascido em Salvador, Bahia, graduou-se pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Participou do Concurso Latino Americano de Escolas de Arquitetura – XI Bienal de São Paulo. É um dos autores da Sede do BNB (ed. Raul Barbosa) e a Sede Central do IBEU (Instituto Brasil - Estados Unidos). Funcionário do DNOCS elaborou e coordenou diversos projetos na área do Desenvolvimento Rural Integrado. Na área acadêmica publicou trabalhos como “Os caminhos da Adutora do Jucazinho” e o “O século do DNOCS. Presidente do IAB/Ce por duas gestões (1980/1981 e 1982/1983), atualmente é Coordenador Geral de Planejamento e Gestão Estratégica do DNOCS.

Antônio Carlos Campelo:

Natural de Belo Jardim, Pernambuco, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Ceará em 1972. Foi Presidente do IAB-CE, (1976/1977) e atualmente encontra-se atualmente na Secretaria de Cultura da Prefeitura de Sobral - CE. Arquiteto e Artista Plástico participou de mais de 30 exposições individuais e coletivas, tendo recebido diversos prêmios em salões do Brasil e exterior (Menção Honrosa no Concurso Latino-americano de Escolas de Arquitetura da X Bienal Internacional de S. Paulo, 1971, Prêmio Juan Torres Higuera da Federação Panamericana de Arquitetos, 1996). Publicou diversos livros com seus desenhos de viagens por cidades históricas do Brasil e Europa e dos projetos de arquitetura. Possui vários trabalhos publicados em revistas especializadas sendo constantemente convidado para proferir palestras em encontros e congressos internacionais e nacionais.

Capítulo 3

Uma Expressão Local?

Após o reconhecimento da arquitetura institucional de Fortaleza entre 1970 e 1988, desenvolvido no capítulo anterior, chega-se ao momento de inferir observações, 'conclusões' que o montante de dados acumulados possa suscitar. Espera-se conseguir relacionar essa produção com o movimento geral da arquitetura nacional, bem como avaliar seus exemplares entre si, confrontando aspectos técnicos, estéticos, funcionais, entre outros, com o objetivo de revelar situações específicas, características locais que contribuam para melhor definição do assunto.

Para tanto, o capítulo está construído em dois segmentos. No primeiro, as obras são comentadas em função da repercussão que demonstram de questões importantes da arquitetura moderna brutalista (principalmente brasileira), tomando como referencia os quesitos do Quadro Comparativo. Esta tabela, conjunto de informações cruzadas da arquitetura cearense com a nacional, será a ferramenta de abordagem das inflexões locais, o vetor para esclarecer o quanto e como os projetos refletem processos importantes do movimento geral da arquitetura, pontos de convergência, de ruptura, omissões, adaptações etc, caracterizando a 'resposta' fortalezense. Lançou-se mão do uso de porcentagens apenas para delinear melhor as quantidades, não querendo dizer que são dados definitivos ou invariáveis. Não será feita uma abordagem de cada obra, uma a uma, tanto porque se tornaria maçante, como porque os aspectos dignos de comentários não obedecem sequencias, mas antes afloram isolados ou em grupos que ignoram a ordem linear-cronológica, sendo mais importante se referir às respostas que a arquitetura local construiu para as questões importantes e, em específico, referenciar com as obras.

No segundo momento, se pretende apresentar uma classificação das construções, uma categorização que, advinda do estudo bibliográfico, do reconhecimento (roteiro-fichamento), da análise crítica referenciada de cada obra, possa organizá-las em conjuntos. Espera-se construir grupos de prédios que partilhem características semelhantes e assim dar uma contribuição acadêmico-didática a esta materia. O objetivo final será esclarecer a existência ou não de uma expressão local do brutalismo, constatar se essa prática, na construção institucional, adquiriu contornos especificamente cearenses capazes de distingui-la das outras manifestações nacionais.

3.1 – Reflexos de uma hegemonia

Aqui se inicia a elaboração de todos os dados obtidos até agora e as primeiras considerações são a respeito do *partido* onde se vê discreta predileção por *solução em mono bloco ou volume único*, 58,3% do total. Porém, essa preferencia pode ser maior se se considerar que as obras com dois ou mais volumes, como a Assembleia Legislativa (figura 67), o Ministerio da Fazenda (figura 81), o ed. Raul Barbosa (figura 92) e a Sede da CEF (figura 104), possuem blocos tão compactos e autônomos na forma e concepção que acabam por exprimir, em isolado, solução de índole mono-volumétrica. Em outras, como o INCRA (figura 60), o Centro Administrativa da Teleceará (figura 111), O DNOCS (figura 48) os volumes tem uma relação muito desigual e o bloco principal se destaca de tal modo em relação aos outros (implantação, escala, textura, tratamento de fachada) que estes não contribuem para a percepção do conjunto, são apêndices que tem importância no funcionamento interno da corporação, não para expressão externa (figura 118).

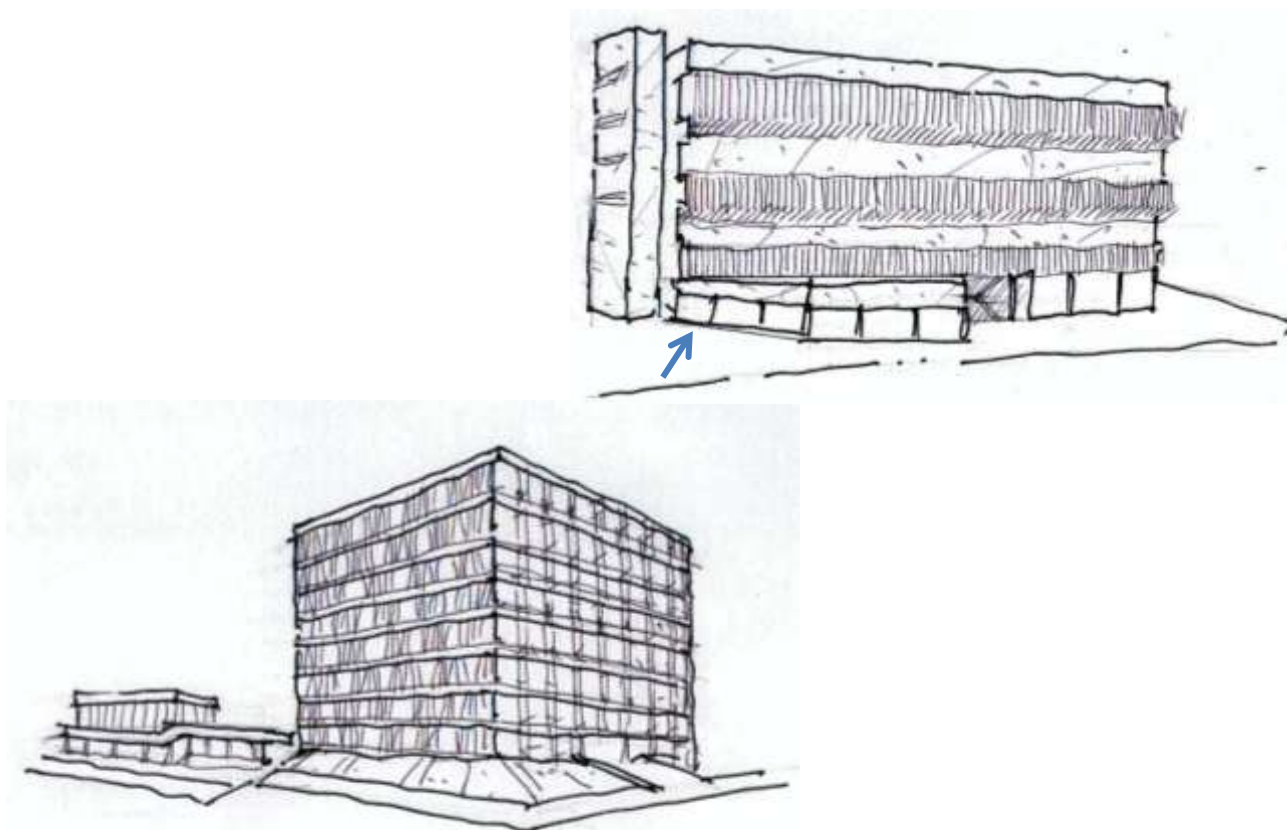


Figura 118 – Os esboços mostram a desproporção entre os blocos componentes destes projetos. Á esquerda, Centro Administrativo Teleceará e á direita o INCRA, com o ‘puxadinho’ da garagem na fachada de trás (seta)
Fonte – Croquis do autor (2014)

Também é bom lembrar que quatro dos dez projetos que não adotaram o volume único são sedes de grandes empresas públicas e privadas – a versão original do BEC (figura 37), o BNB (figura 92), a CEF (figura 104) e o Ministerio da Fazenda (figura 81) - cujos programas complexos ficam melhor distribuídos em setorizações por blocos. Aliás, os quatro edifícios adotam o mesmo partido volumétrico: um corpo horizontal com 5 andares em media e que ocupa todo o lote (à exceção do

ministério) serve de embasamento para uma torre de planta retangular, cujas fachadas são planos de esquadrias com brises ou inteiramente cegos. Até mesmo o recurso de tratar diferentemente os dois primeiros andares das torres, como uma articulação entre os dois volumes, só não ocorre na sede do BEC.

Já quanto ao *contraste com o entorno* e a *predominância horizontal* ocorre mais adesão: 79,0% e 75,0% dos projetos adotam, respectivamente, esses processos. Em alguns casos, as formas minimalistas, como o Mausoléu (figura 43), Capela do Palacio da Abolição (figura 119) e Assembleia Legislativa (figura 65) levam estes prédios á uma condição mais abstrata e escultórica, nos termos em que foi comentado anteriormente no item 1.2. De maneira que se pode falar de um partido genérico e popular na arquitetura institucional cearense na década de 70 que adotava solução em bloco único (ou com supremacia quase total de um volume) no qual predominava a horizontalidade numa disposição destinada a impor-se na paisagem como marco visual.



Figura 119 – Capela do Palacio da Abolição (esq) e vista aérea dos volumes que compõem a Assembleia Legislativa (esq) e www.orosfm.com.br

O desejo de *presença marcante na paisagem* é expressivo, 77,0%, sendo esse aspecto, aliás, uma característica recorrente da arquitetura; mas dentro do recorte enfocado, pode se fazer algumas considerações complementares. A década de 1970, particularmente a primeira metade, viveu um momento político-econômico particular, conhecido como “milagre brasileiro”.¹¹ O governo federal, ditatorial e ufanista, implantou um programa nacional desenvolvimentista “... apoiado em intensa centralização administrativa e financeira na esfera federal com incentivo a organização de conglomerados fortes, às custas da reunião ou absorção de grupos pequenos. Essa medida contemplou áreas estratégicas da economia, serviços bancários, transportes, comercio atacadista e varejista etc ” (SEGAWA, 2010, p.160). O resultado foi um surto construtivo em todo território, em “recantos geográficos até então inexplorados” (Idem) demandando muita participação da arquitetura e de arquitetos para dar forma e expressão ao fenômeno.

¹¹ A denominação se refere ao período compreendido entre 1968 e 1973 caracterizado por grande crescimento econômico durante o auge do regime militar e da repressão política no país. Ao final desses anos, o PIB apresentava taxa de 14%%, mas a inflação era alta e o desenvolvimento não havia alterado a pirâmide social, resultando em aumento da concentração de renda e da pobreza.

Em tal contexto, é de se esperar que as obras queiram mais impor-se no entorno como marco exemplar do que integrar-se organicamente ao meio existente, situação refletida na taxa mencionada de 79,0%. Aproveitando a análise de Bastos e Zein para a produção desse período, podem-se extrapolar suas observações sobre a Sede da Petrobrás no Rio de Janeiro (1969-73) para a situação local onde se “...perseguiu uma expressão plástica destacada no meio urbano (...) concebido para a cidade moderna, composta por edifícios soltos e relativamente autônomos e não para compor uma ambiência urbana” (2010, p. 148)

O conjunto de obras estudadas não só reflete essa inclinação, como responde as categorias financiadas pelo investimento desenvolvimentista á época do milagre relatadas por Segawa, Zein e outros, de maneira que: doze obras, 50,0%, estão relacionadas á centros político-administrativos e burocracia oficial; cinco obras, 20,8%, são sedes de corporações bancarias; quatro obras, 16,6%, são escolas e espaços universitários; duas obras, 8,4%, abrigam serviços de saúde da esfera estadual e apenas uma, 4,2%, é fruto de investimento na área de transporte.

Se considerarmos que as sedes regionais do setor bancário federal, como Caixa Econômica e Banco do Nordeste do Brasil e estadual, como Banco do Estado do Ceará, fazem parte também da categoria *centros político-administrativos e burocracia federal*, a porcentagem de obras sobe para 66,6 % do total, reiterando a estatização econômica dominante e a atuação do estado como principal ‘cliente’ (BASTOS, 2003, p.24). O fato de haver apenas uma obra de vulto no setor de transportes, Terminal Rodoviário João Tomé e nenhuma relativa ao setor aéreo, metroviário, industrial e de abastecimento¹², talvez indique que Fortaleza, destarte apresentar taxas de crescimento demográficos sempre crescentes desde os anos 1930, não tinha o dinamismo econômico de outras capitais naquele momento, e só posteriormente se colocará num patamar semelhante de demanda e atração de investimentos.

Continuando a leitura do Quadro Comparativo, o item seguinte diz respeito á *composição dos edifícios*. Quanto aos sistemas estruturais utilizados há uma primazia da prática *pilar-viga* presente em todas as obras, nas quais outras soluções, como a *caixa portante*, aparecem combinadas em cinco obras, 20,8%. O Mausoleu do Palacio da Abolição apresenta uma estrutura que, embora apresente parede-pilar e um teto que pode ser considerado uma viga, é um volume autoportante; e a agencia sede do BEC lança mão de um volume portante junto com outras soluções estruturais.

O fato da tecnologia tradicional de pilar e viga predominar não quer dizer que tenha sido usada de maneira modesta. Antes, o que se vê são demonstrações de técnica visíveis nos grandes espaçamentos de pilares, 12,0m no Pavilhão do Instituto de Educação (figura 62) e 15,0m no Ministerio da Fazenda (figura 80); nas amplas lajes nervuradas na Sede do BEC (figura 38), Ministerio da Fazenda (figura 80) e Sede da CEF (figura 105); parede-pilares, pilares monumentais e vigas protendidas na Assembleia (figura 67), ed. Raul Barbosa (figura 91), Secretaria da Fazenda (figura 98); balanços generosos no Mausoléu (figura 42), Biblioteca Pública (figura 70); robustas coberturas com pouco apoio no Banco Nacional (figura 114), enfim, um conjunto de procedimentos estruturais grandiosos, pertinentes á uma arquitetura de afirmação político-econômica.

Alguns edifícios, sedes de grandes instituições do setor bancário-financeiro como CEF, BNB e Ministerio da Fazenda são verdadeiras compilações de soluções arrojadas que impressionam pelo

¹² É possível que o autor desconheça alguma construção importante dentro dessas categorias, mas como o levantamento das obras foi cuidadoso (bibliografia local e nacional, entrevistas com profissionais contemporâneos) alguma obra expressiva nesse contexto deveria ter aparecido.

porte e custo (figura 120), situação típica de uma fase megalomaniaca da arquitetura brasileira, num momento de modernização vertiginoso (BASTOS,2003, p.25) quando

(...) o auge do milagre econômico (por volta de 1972) proporcionou uma fase de experimentação cuja tendência era produzir objetos arquitetônicos em que o exagero é a tônica dominante; e isso ocorre na obra de arquitetos das mais variadas inclinações políticas-seja nos autores das torres da Esplanada de Santo Antônio, no centro do Rio de Janeiro, ou nas escolas da periferia de São Paulo, em concreto e grandes vãos. (ZEIN, apud BASTOS, 2003, p.28)

A esse respeito, vale a pena citar os dois únicos projetos - Terminal Rodoviário João Tomé (figura 46) e Clube do Trabalhador do SESI (figura 84) - que lançaram mão da unidade modular espaço-estrutural, "...elemento que sintetiza estrutura e cobertura, cuja execução pode se dar por partes e ser ampliada no futuro (BASTOS; ZEIN, 2010, p.95). No primeiro caso, o módulo é um parabolóide hiperbólico de grandes dimensões que edifica altos pés direitos, refletindo o gigantismo esperado das obras do programa desenvolvimentista; enquanto no segundo, utilizam-se abóbadas de cerâmica armada, bem mais modestas no tamanho e material, geradoras de espaços menores, porém apropriados á função. Duas aplicações opostas para um mesmo princípio: uma rodoviária que devia ser mais um 'episódio de um Brasil grande e moderno' (SEGAWA) e um clube de funcionários onde os arquitetos propuseram técnicas simples, econômicas, adequadas á realidade de regiões pouco desenvolvidas.

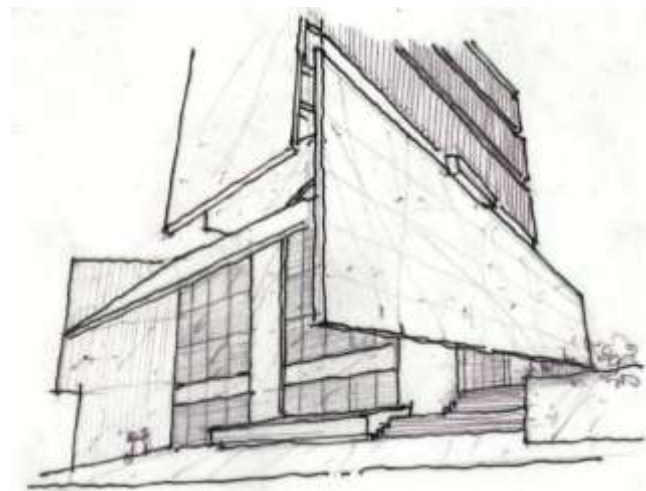


Figura 120 – Exemplos de engenharia e projeto locais onde o agigantamento das soluções estruturais se manifesta. Á esquerda, os grandes 'cogumelos' do terminal rodoviário ainda exibem as marcas dos compensados usados em suas formas num momento de despreocupação sustentável e á direita, na Sede do BNB, presença de enormes viga-marquise e empenas cegas, além da transferência de carga para pilar central. Fonte –Foto e croqui do autor (2014)

Uma das vantagens de estruturas portentosas, a criação de *plantas livres*, foi o objetivo de 75,0% dos vinte projetos onde se teve acesso às plantas. Mas essa porcentagem pode ser maior se considerarmos que o HEMOCE (figura 87) e IML (figura 101) possuem funções incompatíveis com espaços contínuos, não tendo sido uma questão de escolha projetual, mas de imposição do programa; e que as quatro obras restantes - Sede da CEF (figura 104), SERPRO (figura 107), Centro Adm. Teleceará (figura 111) e Agencia BEC (figura 117)- são atividades bancário-administrativas onde a comparação com obras contemporaneas semelhantes – sede do BEC (figura 38), Ministerio da Fazenda (figura 80), sede do BNB (figura 90)- leva a crer que também apresentem espaços fluídos.

Novamente levando em conta um grupo de 20 prédios (aqueles dos quais se conseguiu plantas), situação idêntica acontece quanto ao *destaque das circulações*, 66,6%, e *concentração de serviços*, 65,0%, pois os edifícios que não apresentam tal disposição são projetos de programa simples, a maioria térreos, que demandam poucos serviços e circulações, como o Pavilhão do Instituto de Educação (figura 63) e Mausoléu (figura 43); e nas obras não computadas, como a Sede da CEF e o Centro Administrativo Teleceará, a possibilidade da presença desses quesitos é alta.

Voltando ao universo de 24 construções, o Quadro Comparativo mostrou um equilíbrio entre os projetos com *predomínio de cheios e fachadas cegas*, 50%, e aqueles com *predomínio de vazios e aberturas*, 50%; sendo que em quatro obras há presença das duas soluções numa proporção equivalente, sem predomínios: o Mausoléu, a Rodoviária, o Nucleo de Processamento de Dados e a Biblioteca Pública (figura 70). Para avaliar esse critério levou-se em consideração que a mera presença de janelas não configura necessariamente uma disposição aberta, como na Assembleia ou Ministério da Fazenda. Na primeira, a linha contínua de aberturas não aparece na fachada, protegida por uma grande empena cega (figura 66) e na segunda os planos de esquadria e brises mantém as janelas tão embutidas que o efeito final é de uma zona texturizada e sólida (figura 121).

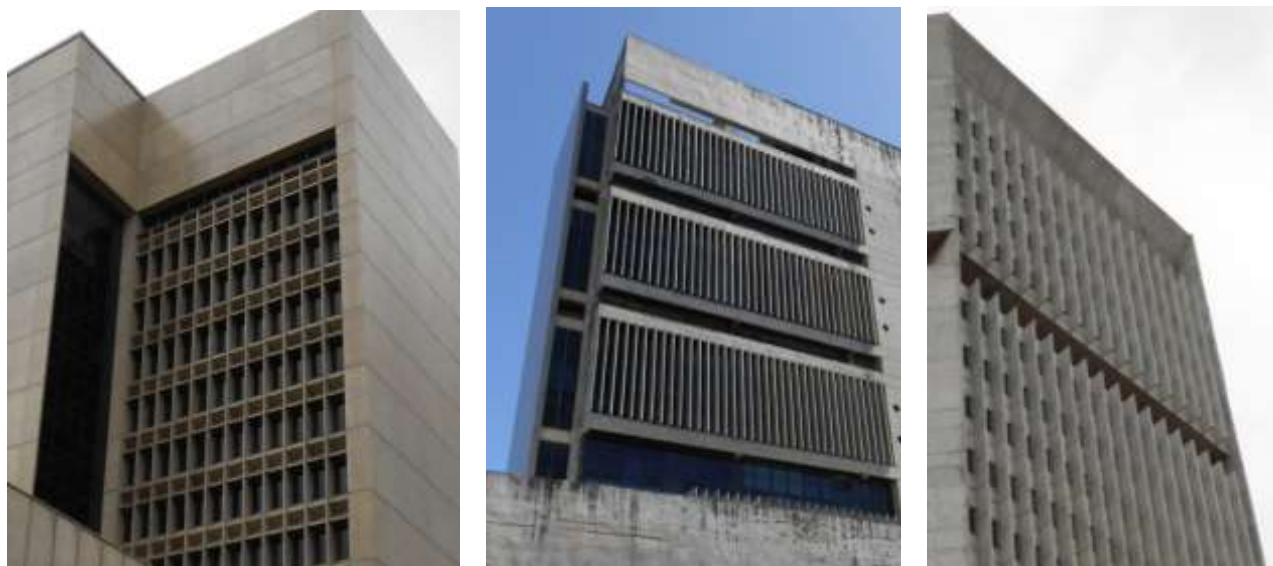


Figura 121- Esquadrias com películas escuras combinadas com brises muito próximos sugerem pouca transparência e leveza, dando às fachadas um aspecto texturizado que se opõe plasticamente aos planos lisos. Da esquerda para direita: Ministério da Fazenda, Edifício Raul Barbosa (BNB) e Sede da CEF. Fonte – Fotos do autor (2014)

A *iluminação zenital* comparece em sete construções, 29,0%, e em todos os casos partilha o *iluminamento com fontes laterais*, esquadrias isoladas ou contínuas. Em alguns projetos, grandes áreas dependem muito da luz que vem de cima, como a Rodoviária, Assembleia e o DENTEL e um dos motivos para a relativamente pequena utilização deste recurso pode estar na localização da cidade, situada á três graus de latitude onde o sol incide verticalmente, acentuando o efeito estufa provocado por esse iluminamento. Nenhuma obra apresentou *aposição de elemento decorativo*, não se considerando brises nem torres de caixa d'água da Rodoviária e do SERPRO como tal.

O predomínio do concreto como material de construção é quase total, aparecendo em 95,8 % dos casos como a principal, algumas vezes única, tecnologia construtiva e apenas o Clube do Trabalhador do SESI apresentou uma alternativa (figura 83). Em muitos casos está combinado com fechamentos

de alvenaria pintada, geralmente brancas e a presença de *superfícies revestidas* é mínima, 12,5 %, três obras, considerando-se, inclusive, as placas de mármore travertino e granito preto que mal se distinguem do concreto e das esquadrias na fachada lateral do BEC (figura 39) como um exemplo.

O concreto nunca aparece pintado, como ocorre na arquitetura paulista onde aplicações localizadas de cores primárias podem ser encontradas na obra de Artigas e Paulo Mendes da Rocha (figura 122). Consequentemente, a *presença de cor* nas obras é pequena, 25,0%, e embora esse valor pareça alto, está se considerando aqui a discreta coloração azulada das esquadrias da Sede do BEC (figura 39), as pequenas janelas coloridas da Rodoviária (figura 46) e o castanho-avermelhado das abóbadas do SESI (figura 83). A *alvenaria de tijolo nunca é deixada aparente*, exceção do Clube do Trabalhador, e a única aplicação expressiva da cor se dá com a utilização de revestimento cerâmico chamado ‘tijolinho do Aracati’, muito popular nos anos 70 “... que simula uma alvenaria de tijolo aparente, dando uma aparência de alvenaria estrutural ao elemento superficial da fachada” (DIÓGENES; PAIVA, 2013, p.17) como pode ser visto na Biblioteca Pública e HEMOCE (figuras 69, 87 e 122).



Figura 122 – A casa Martirani, 1964, de Vilanova Artigas mostra a maior variedade cromática (usa-se também o amarelo) da arquitetura paulista em comparação com o castanho avermelhado do tijolinho do Aracati, (detalhe da Biblioteca Pública) variação quase única para cor no brutalismo institucional fortalezense, exceção para os brises vermelhos da secretaria da Fazenda (figura 98).

Fonte – www.vituvius.com.br (esq) e foto do autor (2014)

As características simbólico-conceituais podem envolver apreciações mais abstratas como a “...noção do edifício como protótipo potencial, ou solução que busca ser cabal para se tornar exemplar “ (ZEIN, 2005, p.18), de maneira que foram priorizadas as questões mais objetivas. As constatações do Quadro Comparativo mostraram que a qualidade de *austeridade e homogeneidade da solução arquitetônica*, presente em 87,5% das obras e que deve ser “... obtida por meio do uso de uma paleta bastante restrita de materiais” (Idem), concorda com a porcentagem de 95,8% de obras nas quais o concreto predomina como material construtivo. A *ênfase na construtividade*, reflexo do *didatismo* e clareza estrutural, subtende certa dose de austeridade e homogeneidade, não surpreendendo que sua porcentagem seja também alta, 83,4%.

A prática de ressaltar a estrutura diferenciando-a das vedações, intimamente ligada ao desejo de esclarecer o processo construtivo, foi muito popular no conjunto de obras estudadas, 83,4%; mas não é característica exclusiva de Fortaleza nem da categoria institucional, cabendo comentar alguns desdobramentos. No início dos anos 60, experiências com industrialização e pré-fabricação

desenvolvidas por João Filgueiras Lima levaram essa prática, que já se manifestava na arquitetura brasileira há cerca de uma década, a um novo patamar. No projeto do Alojamento da Colina da UNB, 1963, a expressão arquitetônica é consequência das respostas estruturais específicas e inteligentes que o arquiteto criou para a edificação e “... é em função das soluções construtivas que o bloco adquire sua singularidade e sua qualidade formal” (BASTOS; ZEIN, 2010, p.92).

Tal condição a coloca no campo daquilo que Max Bill chamou de “função social do arquiteto”, uma discussão muito frequente no universo modernista, particularmente no período pós-segunda guerra que, entre outras formulações, sugeria o conceito de estética funcionalista, não procurada, mas que ‘surgia’ das soluções projetuais adotadas (Idem, p.43). No Alojamento (figura 123) uma característica plástica própria ‘surgiu’ dos recursos estruturais únicos para ela desenvolvidos e se, por exemplo, os pilares, vigas e lajes se destacam das alvenarias é porque as vigas são peças pré-moldadas (e protendidas) que se prendem aos pilares por pinos de aço e sobre as quais lajes igualmente pré-fabricadas são dispostas. Um jogo de montar que revela seu processo de construção (idem, p.93).

Mas o que aconteceu a partir daí é que a exibição da estrutura se tornou um formalismo, não importando se fora concebida com requinte construtivo de alguma ordem ou se resolvida de maneira tradicional. Oito obras das vinte que apresentam ênfase na construtividade (didatismo e clareza da solução estrutural) não criaram solução estrutural especialmente diferente, apenas mostraram sua grade pilar-viga-laje (figura 124). O procedimento tornou-se uma característica da arquitetura de então, misto de hábito projetual e solução *deus ex machina* capaz de dotar qualquer construção de um ‘estilo’.



Figura 123 – A direita, o Alojamento da Colina exibe uma aparência que acabou por se transformar numa fórmula: exibir a estrutura por convencional que seja. Em alguns casos, como na Sede do DNOCS (direita), um detalhamento mais elaborado do encontro viga-pilar evita a mera aplicação da regra
Fonte - <http://leonardofinotti.blogspot.com.br> (esq) e fotos do autor (2014)

Na capital cearense, além das construções institucionais, edifícios residenciais e casas também utilizaram frequentemente esse recurso, exibindo uma “... linguagem brutalista na busca da plasticidade de elementos estruturais e construtivos tais como pilares, vigas, varandas, brises e caixas d’água, explorados através do uso do concreto aparente” (JUCÁ NETO,; ANDRADE; DUARTE JUNIOR, 2013, p.14). Sampaio, ao discorrer sobre prédios residenciais que apresentam soluções diferenciadas nesse momento histórico, especificamente o edifício Magna Santos Dumont, de Marrocos Aragão, 1979, reitera que sua estrutura fica inteiramente legível e “...a concepção estrutural, para além da

função de suporte (...) também comparece como um dos principais elementos na expressão formal do edifício” (2012, p. 264).



Figura 124 – A Biblioteca do Pici, a Junta Comercial e o Incra são projetos que apelam para a demonstração tradicional de estruturas convencionais. A direita, o ed. Magna Santos Dumont oferece soluções mais elaboradas dentro do mesmo princípio.

Fonte – Fotos do autor (2014)

Por fim, os enfoques adicionados aos da Dra. Zein informam que a *presença de brises* ou algum tipo de *2ª pele* (empenas cegas, por exemplo) acontece em 52,4% dos projetos, acompanhada de 70,8% de construções onde aparecem beirais e balanços. Nove delas, 37,4%, lançam mão de ambos os procedimentos e, assim, as soluções mais tradicionais de proteção solar usadas na arquitetura nordestina comparecem em taxas expressivas, porém não configuram uma hegemonia. A *presença de pátio interno* com abertura no alto, que seria outra forma de regulação térmica, é rara, e somente duas obras aplicam o princípio, o DENTEL e o HEMOCE.

O quesito *implantação* encerra a leitura do Quadro Comparativo, considerando-se *tradicional* as implantações que seguem alinhamento do lote, com ou sem recuos e *especial* as obras que tiraram partido de desníveis, como as Bibliotecas do Pici e Pública; as que estão em áreas abertas, como o Núcleo de Dados do Pici; as que se conformaram a terrenos irregulares, IML ou criaram topografias para si, como o mausoléu. Percebe-se uma tendência para a primeira prática (tradicional), representada por 75,5% dos projetos, refletindo certo convencionalismo na relação do edifício com o meio urbano, aliás, situação característica do espírito autoritário brasileiro nos anos 70, quando o gigantismo das edificações institucionais estava mais preocupado com sua presença retórica e a despeito do fato de que a obra institucional deva ser “... uma solução arquitetônica para um problema urbano, a cidade permanece relativamente abstrata nessas apreciações críticas, a relação que se estabelece é programática, não formal” (BASTOS,2003, p.37).

A relação das atitudes projetuais do Quadro Comparativo com as obras permitiu conhecê-las mais profundamente, abrangendo conhecimentos diversos (tecnologia construtiva, conforto, expressão formal, implantação, partido) que esclareceram um pouco mais as características da arquitetura institucional fortalezense entre 1970 e 1988. As possibilidades de combinação das informações são amplas e os ‘descobrimientos’ podem levantar questões além das que já foram desdobradas até aqui, demonstrando a versatilidade da ferramenta. Foi justamente no cruzamento dos diversos dados elencados pelo Quadro, somados às informações dos capítulos um e dois, que se consolidou a segunda análise do conjunto das obras, uma tentativa de organizá-los à partir de suas próprias interrelações e que será o estofado do próximo item.

3.2 – Categorias

Ao longo do reconhecimento de arquitetura que se vem fazendo nessa dissertação, esperava-se consolidar alguma leitura nova sobre o assunto, uma definição de práticas construtiva/projetuais que pudesse organizar o conjunto de obras segundo alguma lógica. Nenhuma corrente arquitetônica, porém, é simples de ser definida/delimitada e não se pretendia que tal abordagem fosse definitiva ou inquestionável, ainda mais em campo movediço como o da historiografia arquitetônica. Mas, a organização das obras a partir de suas próprias vozes, mesmo falando através dos quesitos do Quadro, e do reconhecimento *in loco* é um saber á mais, importante “... não só para melhor visualização e mais ampla compreensão desse período arquitetônico como para servir de instrumento metodológico que facilita o estabelecimento de relacionamentos com outras tendências e obras, brasileiras e internacionais, simultaneamente presentes naquele mesmo momento” (ZEIN, 2006, p.15).

Assim, taxonomias foram se formando, grupos com características e processos em comum que uniam certos projetos, diferenciando-os de outros. Em que pese não serem (nem desejarem ser) absolutas, antes, as categorias pretendem suscitar indagações, provocar desconfianças e concordâncias, exprimir filiações e influencias, fornecendo novos critérios para a discussão sobre a expressão local, sendo útil no contínuo (re)entendimento da arquitetura brasileira e seu desdobramento pelo território nacional.

Cinco categorias foram delineadas durante a análise e serão apresentadas a partir de agora. Foram nomeadas com certa dose de humor, entre outros motivos, porque formatar a realidade confiando ser possível encaixar fatos complexos em taxonomias feitas posteriormente é uma veleidade que espíritos flexíveis á decepção podem empreitar melhor. As obras em cada categoria serão apresentadas em uma ordem própria de maneira que se possam desdobrar os conceitos com especificidade e sem monotonia. Ao final, uma reestruturação do Quadro Comparativo, agora por categorias, reforça a proposta apresentada e pode ser usado para conferir as semelhanças.

- Categoria 1 – Bruto-modernismo:

As obras que se enquadram aqui combinam um acentuado tom modernista com mutações brutalista, de onde vem sua nomeação. Não por acaso (mas isso foi percebido durante a combinação de características) seus autores são da geração mais antiga que se formou, principalmente, no Rio de Janeiro e depois implantou o modernismo no Ceará a partir de 57-59, data dos primeiros projetos de Liberal de Castro, extensão do Colégio Cearense (Marista), 1957. Foram fundadores e professores da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFC (ver biografias) e um deles, Marrocos Aragão, é um pouco mais jovem. A data da primeira obra, 1968-70, a Sede do BEC, de Neudson Braga, já encontra a maioria desses arquitetos com cerca de 10 anos de atividade profissional, quando passam, aparentemente, a refletir inflexões de sensibilidade brutalista (figura 125)

É preciso lembrar que muitas práticas do movimento moderno continuam pelo momento brutalista com mais ou menos transformações: planos de esquadrias, composição volumétrica, uso de brises ou elementos protetores, plantas livres, setorização funcional, destaque de circulações verticais, entre outros. São simplesmente arquitetura moderna e brasileira, fases de um mesmo organismo comum e não se pode dizer que pertencem a um ou outro somente, mas avaliar seus gradientes.



Figura 125 – À esquerda, Agencia Sede do BEC, Neudson Braga, 1968-70. À direita, Nucleo de Processamento de Dados do Pici, de Nearco Araújo, primeira metade da década de 70. Volumetria cúbica e planos de esquadrias como já se via em obras modernistas locais anteriores; mas a indecisão entre articular partes ou ser monovolume é nova.

Fonte – Fotos do autor (2014)

Nas obras acima, pode-se ver uma dramatização das estruturas e o uso ostensivo do concreto aparente, mas também uma articulação de volumes, principalmente no BEC, que trai um pouco a escola carioca. Parecem tender para a solução em monobloco, mas esta não se completa e mesmo o Nucleo, que é mais decidido nesse sentido, por causa do recorte dos andares, acaba sugerindo também um jogo de blocos. Caso o BEC tivesse sido construído como planejado, definitivamente não seria monobloco (figura 37). As esquadrias são planos miesianos e faixas contínuas característicos da prática e estética modernista, tomam grandes áreas da fachada (figura 22), evitando o efeito caixa fechada e são também a fonte de iluminação predominante, não existindo aberturas zenitais, dois aspectos brutalistas recorrentes.

A figura 126 mostra obras com soluções opostas em termos de predominância horizontal ou vertical, mas semelhantes sob algumas óticas. Ambas expõem a estrutura de concreto com didatismo, o que as relaciona mais intimamente com o brutalismo, mas nos dois casos o efeito final não vai muito longe em relação ao que se vê no universo de edifício empresariais modernistas: grandes planos de

esquadrias, enquadrados por pilares ou brises, volumetria laminar (figuras 6, 9, 31a). Na biblioteca, o agigantamento dos brises e marquises são variações para o novo momento, mas no DNOCS a solução em dois blocos, com um auditório em separado numa área de praça com jardins e passeios que levam a pilotis (figuras 48, 126), não podia ser mais modernista e vários projetos de Niemeyer adotam essa disposição (figuras 6, 9).



Figura 126 – À esquerda, Biblioteca Central o Pici, de Nercio Araújo, primeira metade dos anos 70. À direita, Sede do DNOCS, de Marcílio Dias da Luna, 1968-73
Fonte – Fotos do autor (2014)

As duas últimas construções dessa categoria são as mais tardias e se diferenciam pelo uso de abóbadas. No SESC, o conjunto coerente gira em torno do tema caixa de vidro e se pode dizer que a iluminação foi o conceito determinante, orientando soluções (figuras 72, 73). Mas, se por um lado existem aberturas zenitais e o concreto é o único material em estruturas aparentes, por outro, o tema caixa de vidro não é novo. No HEMOCE, uma colagem de procedimentos alterna planos variados (cegos, de combogós, de brises, de esquadrias), áreas abertas, laje de concreto plana, conjuntos de abóbadas de concreto, revestimentos diversos, enfim, uma prolixidade que se aproxima mais da variedade de soluções e articulação volumétrica de raiz modernista (embora se considere esse predio algo confuso e cacofônico), que da sintetização minimalista do brutalismo. Ademais, algumas fachadas são tratadas com modulação geométrica, aplicação de cerâmica e desenhos de superfícies mais próximas de uma sensibilidade anterior, sem falar do muito característico telhado ‘borboleta’ (figuras 87, 88).



Figura 127 – À esquerda, Centro Social do SESC, de Marrocos Aragão, 1975 e HEMOCE, de Liberal de Castro, 1979-81 (direita)
Fonte – www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_64.pdf (esq) e foto do autor (2014) (dir)

- Categoria 2- Caixas-fortes ‘a’ e ‘b’:

Nessa compilação também existem ‘coincidências’ quanto às autorias: das nove obras, quatro são projetos de outros estados: o Mausoléu, o SERPRO, o Ministerio da Fazenda e a Sede da CEF; uma é projeto coletivo de quatro graduados da Universidade Federal do Ceará, onde podem ter estudado com o professor Roberto Castelo, autor das quatro restantes. Este último, formado pela UNB, teve contato próximo com mestres de varias regiões, paulistas inclusive (Paulo Mendes da Rocha), além da vivencia em prédios emblemáticos como o Instituto Central de Ciencias (figura 9).

As relações diretas dessa arquitetura com fontes e indivíduos de abrangencia nacional, talvez explique sua convergência para partidos semelhantes, muito identificado com o brutalismo da ‘escola’ paulista: volume único, formas prismáticas simples, horizontalidade predominante e ausência (ou quase) de aberturas para o exterior, fato que gerou o nome da categoria. Usam o concreto sempre aparente e de maneira ostensiva, inclusive para estruturas menores e mobiliárias, praticamente o único material construtivo, aparecendo na forma de caixas portantes em metade dos casos. Conseqüentemente, são austeros, homogêneos, de expressão construtiva algo didática, o que não impossibilitou a adoção por todos eles de alguma estrutura protetora, beirais, brises ou empenas. Todos recorrem a iluminação lateral e 44% dos casos a combinam com ‘sheds’ e domus zenitais. Variam quase por igual quanto á implantação tradicional ou especial.

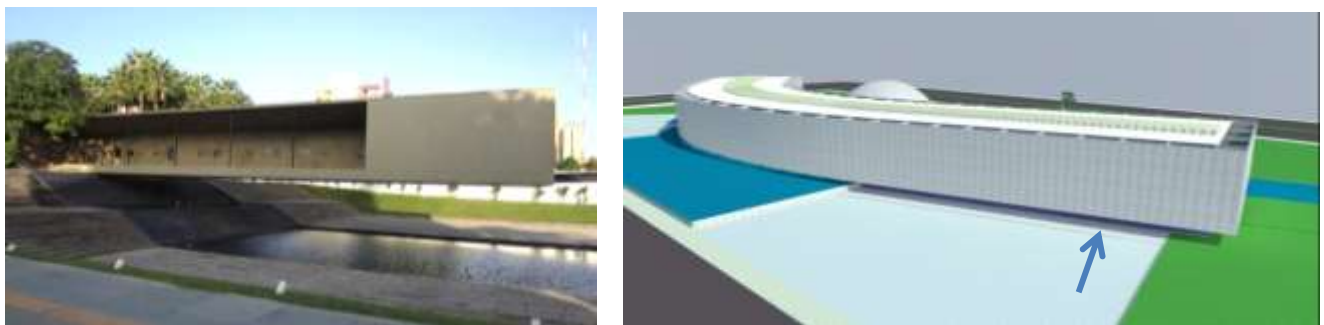


Figura 128 – À esquerda, Mausoléu do Palacio da Abolição, de Sérgio Bernardes, 1970-72 e maquete eletrônica realizada por Roberto Castelo de seu projeto para Assembleia, 1972-75, á direita. Abaixo, Plenário 13 de Maio Fonte – Foto do autor (2014) (esq e embaixo) e imagem cedida pelo arquiteto (dir)

Os edifícios acima guardam semelhanças quanto às formas que foram simplificadas á um minimalismo abstrato. O Mausoléu tem mais da metade do comprimento aberto, mas seu perfil prismático nunca se perde e aliado à opacidade do concreto reforça a qualidade de caixa. A implantação e balanço também o diferenciam da Assembleia enquanto partido, embora na segunda o desnível de um pé-direito seja trabalhado para ‘descolar’ o predio do chão (seta), num gesto menor, porém similar (figuras 66, 67). Essa situação foi modificada por alterações posteriores, mas pode ser apreciada (seta) no plano original (figura 128). O edifício do Plenário que compõe o conjunto da Assembleia é também um sólido fechado, mas não cúbico e sim tronco-cônico.



Outros dois projetos de Castelo, Pavilhão do Instituto de Educação e IML, abrigam programas muito diferentes empreitados com soluções próprias, mas com resultados que permitem ser acolhidos nessa categoria. O primeiro, para o lazer, é somente uma grande coberta sobre uma linha de sombra (figuras 63, 129), margeada por alta empena que lhe dá a configuração de um sólido quadrangular pairando sobre a faixa escura, embora seja completamente aberto. Quase completamente fechado, o IML compartilha a solução em monobloco e demais características descritas no início, diferenciando-se pela estrutura mista de alvenaria e concreto, mas tratada homogeneamente como caixa (figuras 101, 102 e 129). Sua implantação foge ao tradicional, muito devido ao desnível e conformação sinuosa do terreno, não presentes no caso do Pavilhão que precisou ajustar-se a outros prédios do Instituto de Educação ao redor (figura 61).



Figura 129 – No alto e centro, maquete eletrônica e situação atual do Pavilhão em abandono; em baixo, ângulo do IML de onde as reformas são pouco perceptíveis e a forma original permanece. Aberto ou fechado, os longos corpos de concreto se assemelham a caixas.

Fonte – Imagem cedida por Roberto Castelo (esq. em cima) e fotos do autor (2014)

O SERPRO, cujo projeto pode ser de outro estado, não oferece problemas quanto á integração na categoria, correspondendo aos quesitos enumerados e, embora sua estrutura não seja caixa portante, sua expressão foi tratada nesse sentido. Na fachada principal houve um esforço para dissimular o predio com taludes gramados, salientando o aspecto de caixa (figuras 107, 108, 130).

A Secretaria da Fazenda, porém, oferece maiores dificuldades. Tecnicamente, seu partido tem dois volumes com funções diferentes, mas destaca-se predominantemente o monobloco de concreto com brises coloridos apoiado sobre imponentes pilotis. Este bloco atende as características da categoria, com o bônus da cor e textura dos brises e pelo contraste com o entorno (figura 98), aspecto que nenhuma das cinco construções anteriores apresentou. O outro corpo, uma caixa de vidro miesiana, habita discreto e recuado à sombra do primeiro (figuras 98, 130), coexistência que reflete clássicas

soluções modernistas empregadas em Brasília (figura 9), onde o arquiteto estudou, aproximando, por esse viés, a obra da categoria anterior.

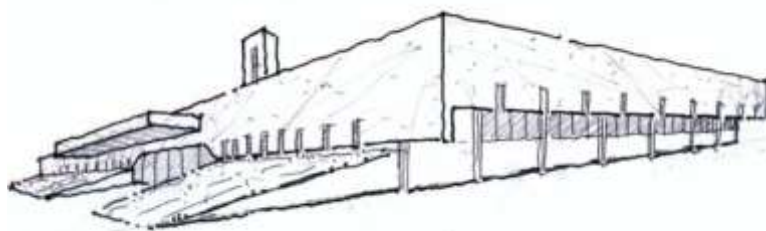


Figura 130 - À esquerda, esboço do SERPRO com uma solução estrutural tradicional de pilar e viga dissimuladas na fachada principal. À direita, a volumetria da caixa suspensa por altos pilotis predomina sobre a caixa de vidro. Fonte – Croqui do autor (esq) e imagem cedida por Roberto Castelo

A categoria foi subdividida em duas (a,b) para comportar melhor os três exemplos finais (figura 131). São edifícios de grandes corporações do governo federal e pelo menos dois deles, o Ministério da Fazenda, 1975-79, e a Sede do BNB, 1978-82, podem ser considerados filhos temporários do surto desenvolvimentista nacional da época do regime militar e milagre brasileiro, cujo auge entre 1970 e 1973 já foi comentado. Se diferenciam pela predominância vertical e por terem mais de um volume, pois os programas extensos e complexos não só exigem muita área, como são melhor resolvidos setorizando funções em blocos. Também se destacam por apresentarem esquadrias e brises em quantidade, mas em todos os casos formando planos cerrados e homogêneos que revestem volumes cúbicos simples (figura 131). Com grandes investimentos envolvidos, além de questões simbólicas e de representatividade, são as edificações mais altas do conjunto, com quase o dobro das que lhes ficam imediatamente atrás, DNOCS e Centro Administrativo da Teleceará.



Figura 131 – Da esquerda para direita: Sede do BNB, 1978-82; Ministério da Fazenda, 1975-79 e Sede da CEF, 1982-88. Fonte – Fotos do autor (2014)

- Categoria 3 – Partido Brise:

As obras dessa categoria são edifícios de porte médio com dois ou três pavimentos, predominantemente horizontais, executados com estruturas de pilar e viga, sem presença da caixa portante ou agigantamentos estruturais, mas com acentuado contraste em relação ao entorno em todos os casos. O concreto é praticamente o único material construtivo, sempre aparente, fato que ressalta a austeridade do conjunto e apenas uma obra possui revestimento e cor. A característica que singulariza o grupo é a preocupação dos projetos com o conforto ambiental, com a adaptação da linguagem brutalista aos rigores de insolação e calor fortalezenses. Essa preocupação se reflete no equilíbrio entre as obras quanto à presença de planos cegos e abertos (varandas, recuos, esquadrias), uso de iluminação lateral como única fonte (desprezando a calorífica luz zenital) e principalmente o recurso aos brises. Estes são a principal estratégia de controle térmico, às vezes combinados com recuos (varandas), repetindo-se a ponto de criarem extensos padrões volumétricos, de luz e sombra, que recobrem fachadas inteiras e acabam por se tornar o aspecto mais eloquente do partido, condição que nomeou a categoria. Nesse aspecto se assemelham aos edifícios da categoria 2b (figura 131), porém são modestos, horizontais, monobloco e, diferente daqueles, dispõem apenas do jogo de brises para definir sua expressão arquitetônica. A prática é comum por quase todo intervalo de estudo, aparecendo no projeto do INCRA de 1972-74 e ainda recorrente em 1985 e 88, datas do prédio da Junta comercial e da Sede da CEF.

Por serem obras nordestinas e projetadas com uma preocupação maior quanto a proteger-se do clima, não se poderia deixar de lembrar o poético guia, publicado em 1976 pelo arquiteto Armando de Holanda, sobre os problemas e soluções da arquitetura tropical: *Roteiro para construir no Nordeste, arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*¹³. À medida que as obras forem analisadas, algumas relações com as propostas simples e eficientes do professor pernambucano podem ser oportunas.



Figura 132 – À esquerda, brises e marquisades do INCRA cumprindo sua função por volta das 12:40h, horário em que a foto foi batida. À direita, o DENTEL, 1978, exhibe um desenho mais complexo e variado dos anteparos.
Fonte – Fotos do autor

As duas primeiras obras são da dupla Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon, separadas por cerca de 4 anos e com muitos pontos em comum (figuras 60, 77). As fachadas são inteiramente tomadas por planos de brises, cujo sombreamento pode ser visto na figura 132. O arranjo do DENTEL é mais

¹³ Holanda divide a obra em nove comentários: Criar uma sombra; Recuar as paredes; Vazar os muros; Proteger as janelas; Abrir as portas; Continuar os espaços; Construir com pouco; Conviver com a natureza e Construir Frondoso.

elaborado com pátio interno, simetria radial e uma estrutura menos óbvia que dissimula o suporte dos brises, como visto no Roteiro-Fichamento. A planta do INCRA mostra que entre as áreas de trabalho e as paredes externas corre uma circulação em todo o comprimento, isolando esta área da fachada ensolarada (figura 58); no DENTEL, esse afastamento é externo, criando uma zona protegida por marquises entre o plano de esquadria e o de brises (figura 76). Tais procedimentos respondem aos postulados de Holanda sobre proteger janelas com quebra-sóis, recuo das paredes no sentido de “criar áreas sombreadas e abertas (que) desempenham a função de filtros, de coadores de luz, suavizando suas asperezas e tornando-a repousante antes de atingir os ambientes internos” (HOLANDA, 1976, p.15). Além disso, as modenaturas de fachada que o autor sugere não serem delicadas e sutis, posto que não sombreariam, encontram nessas duas obras um eco (Idem, p.17).

O partido da Junta Comercial (figuras 94, 95) também orbita em torno da preocupação em proteger as fachadas com brises, neste caso, agigantados e aplicados de maneira semelhante ao DENTEL, com o plano de brises ‘descolado’ da fachada do prédio. A Biblioteca Pública é um caso particular. Sua fachada principal responde aos quesitos da categoria: longo volume horizontal, caracterizada pela sequência de brises com altura de dois pavimentos, enquadrando estreitas esquadrias e presença única do concreto (figura 70, 133), soluções semelhantes às do INCRA. Porém, as fachadas laterais, predominantemente cegas, estão revestidas de cerâmica vermelha, fazendo da obra uma das três únicas de toda pesquisa a apresentar cor. A fachada posterior, três andares mais alta devido ao desnível, é ainda mais diferente. O plano de brises reaparece, mas intercalado com torres, varandas, recortes diagonais, planos coloridos (figura 70), solução projetual diferente da uniformidade da fachada principal e, embora ambas compartilhem elementos arquitetônicos, quase se pode dizer que são dois edifícios distintos em termos de linguagem.



Figura 133 – À esquerda, Predio da Junta Comercial, 1985. À direita, brises da fachada principal da Biblioteca Pública, 1975..

Fonte – Fotos do autor (2014)

O último prédio, Centro Administrativo da Teleceará, também elabora o partido prioritariamente à partir de soluções voltadas para proteção e adequação climática. Assemelha-se ao DENTEL quando repete o mesmo tratamento (com pequenas variações) nas quatro fachadas, ressaltando a homogeneidade, severidade e até certo classicismo (figura 111). Todos os andares são cercados de varandas protegidas por empenas e brises (móveis nos lados nascente e poente), de modo a permitir maior controle da insolação e ventilação. Essa prática de dar alguma permeabilidade ao edifício reflete o sombreamento das varandas corridas típicas da arquitetura nacional, nordestina

principalmente, exaltada por Armando de Holanda e que o tempo moderno, com a ênfase na pureza geométrica, tantas vezes abandonou: “Evitemos essa arquitetura de volumes puros e insolados, e exploremos a longa proteção, a fachada sombreada e aberta” (Idem, p.16). As varandas possuem um guarda-corpo de concreto que se combinam com os brises formando um padrão de forma, luz e sombra de forte impressão plástica; mas, apesar do aspecto texturizado de suas fachadas, o Centro não perdeu a expressão de volume puro (figuras 111, 134).



Figura 134 – À esquerda, Centro Administrativo da Teleceará pouco antes de sua inauguração e detalhe do padrão plástico das fachadas.

Fonte- <http://www.schahin.com.br> (esq) e Foto do autor (2014)

- Categoria 4 – Unidade Modular:

A categoria deve seu nome ao conceito de *unidade modular espaço-estrutural* como descrito por Bastos e Zein: um elemento construtivo, ao mesmo tempo estrutura e cobertura, cuja repetição gera o espaço e a própria obra. Pode ser pré-fabricado industrialmente ou fabricado em serie na construção, dependendo da conformação, tamanho, condições econômicas e tem a vantagem de torná-la facilmente expansível, apenas instalando mais unidades modulares (2010, p.94, 95). Os projetos pioneiros relatados pelas autoras, do início dos anos 60, a Escola Senai de Sorocaba, de Lucio Grinover e as Estações Ferroviárias para a Companhia Mogiana, de Arthur Bratke, utilizam ambas um parabolóide hiperbólico em concreto armado como unidade modular. Cerca de uma década mais tardio, o Complexo da CEASA de Porto Alegre lança mão da mesma ideia de repetição modular, mas então baseada em abóbadas autoportantes construídas com a tecnologia simples da cerâmica armada, desenvolvida pelo uruguaio Eladio Dieste.

As duas obras que integram essa categoria estão construídas dentro do princípio da repetição de módulos espaço-estruturais utilizando as mesmas unidades descritas: o parabolóide hiperbólico no Terminal Rodoviário, 1972-73, e abóbadas de cerâmica na Escola de Música do Sesi, 1978-80. No caso da rodoviária, os módulos coexistem com outra estrutura de porte que contribui para conformação do espaço e expressão do conjunto: a caixa de concreto, alvenaria e janelas que envolve metade dos módulos, escondendo-os da visão externa. Esse arranjo dá ao terminal uma configuração exterior dupla, formada pela combinação de um volume fechado com a área aberta do embarque/desembarque (figura 46, 135). Já no Sesi, as abóbadas são acompanhadas apenas por alvenarias planas com portas e janelas tradicionais, destacando-se por completo como principal aspecto do projeto (figuras 83, 84, 135).



Figura 135 – A esquerda, no alto, a caixa que contém a área social da rodoviária, cuja aparência atual pode ser vista na foto de baixo, juntamente com o módulo espaço-estrutural. À direita, Escola de Música do Sesi.
Fonte – Fotos do autor (2014) (esq) e Arquitetura no Brasil, anos 80, 1988

- Categoria 5 – Laje-mãe:

A última categoria reflete claramente uma inflexão da arquitetura brasileira também ressaltada por Bastos e Zein, identificada inicialmente em projetos de Artigas e Cascaldi ¹⁴ que “... empregaram o partido de uma grande laje de cobertura retangular, sob a qual o programa se desenvolve” arrematada por “... uma viga lateral de dimensão variável que se engrossa e abaixa formando os pilares” (2010, p.112). No momento inicial os recortes são angulosos (figura 10), mas posteriormente, no Pavilhão do Brasil na Expo’70 em Osaka (figura 14), estreia a curva sugerindo uma conciliação entre a escola carioca, caracterizada pela “... leveza, sinuosidade, vinculação ao clima pelo uso de protetores solares ...” (BASTOS, p.5), com a experiência paulista de valorização plástica do concreto aparente em estruturas arrojadas (figuras 11, 16).

No caso de Fortaleza, as duas obras se filiam ao primeiro momento de perfil mais ortogonal, embora sejam pelo menos quinze anos mais velhas em relação às pioneiras, fortalecendo uma filiação paulista que ecoa na possibilidade de o projeto do Banco Nacional ter vindo de outro estado (figuras 114). É sugestivo que haja tão poucos exemplos dessa prática no cenário local, posto a popularidade nacional de obras com esse partido, como o Hospital Escola Santa Casa de Misericórdia, 1967 ou a Escola de Administração Fazendária, 1973 (figura 16), além daquelas citadas no parágrafo anterior. As duas agências locais são permeáveis ao acesso, não possuindo muros ou barreiras relevantes, uma utopia recorrente na implantação das obras (INCRA, Assembleia, Biblioteca Pública, Pavilhão da Educação) que o tempo modificou drasticamente.

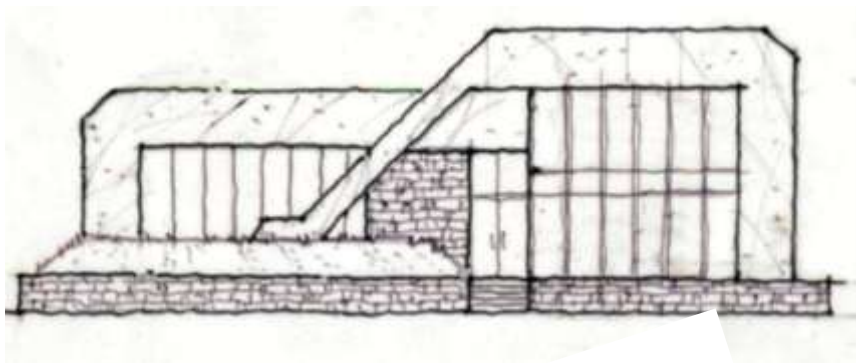


Figura 136 – Em cima, a fachada da Agencia do BEC, esboço do autor à partir da análise das fotos, denuncia a horizontalidade e presença de planos texturizados (pedra aparente?) a conversar com o concreto. Em baixo, uma vista do Banco Nacional, atual Itau, cercado de grades e arame farpado.
Fonte – Fotos do autor (2014)

¹⁴ As Escolas Estaduais de Itanhaém, 1959 (figura 10) e Guarulhos, 1960, e a Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube, 1961.

O exercício de desenvolver a categorização que acaba de se apresentar coroa o processo de reconhecimento da arquitetura institucional brutalista de Fortaleza entre 1970 e 1988, apoiada por vários instrumentos, destacando-se o Quando Comparativo. Relembra-se aqui a limitação desse exercício que, embora ancorado em estudo crítico e ferramentas de pesquisa propícias, não se pretende absoluto, mas antes, estimulador de novos debates e complementações por parte de quem se sinta interessado e capaz de contribuir.

Não só ele, mas todo o conhecimento amalhado pelo desenvolver desta dissertação contribui agora para finalizar o objetivo, que seria avaliar a presença ou não de uma *expressão própria* da arquitetura fortalezense, práticas e processos que a singularizassem frente às outras experiências nacionais e internacionais dentro do recorte tipológico e temporal escolhido. Essa pontuação final, juntamente com recapitulações importantes, serão o estofo das Considerações Finais que se seguem.

Quadro Comparativo por Categorias

Nº	OBRAS	Data	Quanto ao Partido				Quanto a Composição				
			monobloco vol. único	contraste. c/ entorno	predominio horizontal	predominio vertical	caixa portante	sistema pilar-viga	planta livre vazio vert.	destaque circulações	concent. serviços
Brutomodernistas											
	Banco do Estado do Ceará	1968-70									
	Sede do DNOCS	1968-73									
	Biblioteca Central do Pici	1970-75									
	Nucleo Proc. Dados do Pici	1970-75									
	Centro social do SESC	1975									
	HEMOCE	79-81									
Caixas-forte 1 e 2											
1	Mausoléu Pal. da Abolição	1970-72									
1	Assembleia Legislativa	1972-75									
1	Pavilhão Inst.de Educação	1973-74									
1	Instituto Médico Legal - IML	1986									
1	SERPRO								?	?	?
1	Secretaria da Fazenda	1982-86									
2	Ministerio da Fazenda	1975-79									
2	Ed. Raul Barbosa - BNB	1978									
2	Sede da C.E.F.	1982-88							?	?	?
Partido Brise											
7	INCRA	1972-74									
10	Biblioteca M. Pimentel	1975									
12	DENTEL	1978									
17	Junta Comercial do Ceará	1985									
22	Centro Adm. Teleceará								?	?	?
Unidade Modular											
3	Terminal Rodoviario	1972-73									
14	Clube Trabalhador SESI	1978-80									
Laje-mãe											
23	Agencia Banco Nacional										?
24	Agencia BEC								?	?	?

Considerações Finais

Desviando-se um pouco do formato costumeiro, esse final não é apenas uma recapitulação previsível do que foi apresentado, mas também o fórum para apresentar argumentos já vistos, mas renovados, que possam delimitar melhor a questão da expressão da arquitetura institucional de Fortaleza. Espera-se concluir apresentando constatações obtidas na pesquisa e recorrendo a construções da historiografia recente para apoiar o desfecho.

A primeira consideração importante que precisa ser feita diz respeito à demarcação temporal do fenômeno brutalista cearense que ressoa o movimento geral da arquitetura quando

...simultaneamente à construção de Brasília, devido a industrialização que se estende a todo o país, a linguagem arquitetônica de origens comuns vai se enquadrar em um novo contexto: diferenças econômicas, climáticas, tecnológicas e de programa conduzem a um processo de regionalização. Enquanto é possível falar de uma arquitetura tropical que se estende do Rio de Janeiro à Fortaleza e Manaus, o contraste entre o sul industrializado e o Nordeste rural e pobre reflete diferenças sociais insuperáveis (ACAYABA, 1987, p.48)

Depreende-se dessa situação que, enquanto outras regiões do Brasil já apresentavam inflexões marcantes que depois seriam genericamente nomeadas brutalistas (desde a construção de Brasília) Fortaleza estava implantando o modernismo de feição carioca por profissionais formados principalmente no Rio de Janeiro e somente no final da década de 60 apareceriam residências de Liberal de Castro (figura 32) e a Sede do BEC, 1968-70, primeiras obras de autor local cabíveis no relato de Acayaba.

E falando de arquitetura para os trópicos, especificamente o Nordeste, existe uma opinião acadêmica generalizada que encara a (boa) adaptação aos condicionantes climáticos como atitude projetual de considerável peso na qualificação de obras feitas para essa região. Já se comentou o *Guia para construir no Nordeste*, de Armando de Holanda que, á despeito de focar problemas de linguagem e construção do espaço, é basicamente um receituário para resolução de problemas do clima; e novamente Acayaba, que ao caracterizar a arquitetura nordestina de Salvador, Recife e Fortaleza, ressalta a eficiência climática como um diferencial, elevando as mesmas soluções de Armando (brise, pilotis, pés-direitos altos, espaços fluídos, paredes a meia-altura ou vazadas, pátios semi-abrigados) e condenando volumes geométricos puros, coberturas planas e planos de vidro sem proteção (Idem, p.94). Também Bastos e Zein, relatando a opinião de Joaquim Guedes a respeito da produção do Nordeste e Ceará, quando dos debates promovidos pelo IAB do Rio de Janeiro (1976-77) sobre o panorama arquitetônico nacional, confirmam que “os arquitetos citados por Guedes se caracterizam pela pesquisa de uma arquitetura ‘tropical’, adequada ao clima e aos modos de vida” (2010, p.206).

A ênfase nas questões de conforto e adaptação climática como uma das qualidades maiores da arquitetura nordestina leva a concluir que, se Fortaleza teve uma expressão arquitetônica naquele momento, mesmo que localizada (institucional brutalista), essa expressão deve se manifestar na maneira como ela enfrentou o meio ambiente e o clima, embora esse não seja o único critério. De fato se viu que vinte construções (83,3%) apresentam algum tipo de preocupação nesse sentido e uma das categorias apresentadas (Partido Brise) reúne obras onde essa preocupação foi a tônica. O conjunto, claro, é heterogêneo, com qualidade variável e variedade de procedimentos, sendo comum o uso de pelo menos duas estratégias ao mesmo tempo em metade dos casos.

Pode-se ilustrar essa situação citando a Biblioteca do Pici que possui adequados pilotis em seu térreo inferior, além de grandes beirais com empenas e macro grade de brises (figuras 52, 53, 124, 126,); O ed. Raul Barbosa que ostenta brises colossais, andares intermediários para ventilação, empenas, marquises e pés direitos grandiosos (figuras 91, 92, 120, 121); a Assembleia Legislativa com longas faixas de janelas laterais bem protegidas por marquises e empenas, além de expressiva e agradável iluminação zenital e, pelo menos no projeto original, previsão de exaustão por aberturas superiores (figuras 66, 67); o Centro Administrativo da Teleceará onde uma eficiente combinação de varandas contínuas com brises fixos e móveis é também sua própria expressão formal (figuras 111, 118, 134); o INCRA e o DENTEL que combinam brises e varandas numa tentativa também de construir uma linguagem à partir de adaptações ao clima, na minha opinião alcançada melhor no DENTEL, que ainda recorre a um pátio interno verde coberto de pérgolas (figuras 58, 60, 76, 77, 132) e outros exemplos que podem ser conferidos no Quadro Comparativo por Categorias (pág. 176)

Também é preciso salientar que o uso de brises é a estratégia mais popular, aparecendo em doze das vinte obras, algumas vezes como único recurso, seguido de marquises e beirais, presentes em seis construções. Os demais meios - varanda, pátio interno, pé-direito alto, pilotis, sistemas exaustores, parede de meia altura ou de cobogó – comparecem pouco, de uma à três obras, revelando certa limitação das propostas e muito apreço ao tradicional elemento modernista de proteção solar, cuja utilização pioneira em edifícios na cidade (figura 30a) se deve ao engenheiro Luciano Pamplona nos anos 50 (DIÓGENES, 2010, p.110).

Pode-se, então, dizer que Fortaleza repercute o que se fala academicamente sobre a atitude geral do Norte e Nordeste nas décadas de 70 e 80 no que diz respeito a exploração dos condicionantes climáticos como a principal diferença em relação ao movimento do sudeste. Vê-se na capital o esforço e alguns bons resultados nesse sentido que não somente atualizaram a prática local com o contexto nacional, colocando-a num patamar semelhante à outras cidades, como também delineiam boa parte de suas características, de sua *expressão*; mas aqui é preciso fazer ressalvas.

Referindo-se exatamente a esse estado de coisas, Bastos e Zein afirmam que ...”as ‘invenções’ do final dos anos 60 e início dos 70, em que pese a uniformidade dada pelo concreto aparente, revelam uma considerável diversidade de enfoques, com resultados muito díspares” (2010, p.152) destacando a obra de Severiano Porto em Manaus (cujos extremos de calor e incidência solar podem ser comparados aos do Nordeste) como um exemplo superior onde não houve a imposição de *repertório anterior*, mas o desenvolvimento de um “repertório novo adequado à região” (Idem, p. 153). Não é o caso agora de detalhar projetos, mas obras como a Superintendencia da Zona Franca de Manaus, SUFRAMA, oferecem, para uma serie de problemas climáticos comuns à outras regiões, soluções variadas e originais de implantação, montagem, partido, instalações, estrutura e forma (o singular módulo espaço-estrutural em ‘coifa’, que faz exaustão do ar quente) e até de simbologia institucional (figura 136).

A explicação é necessária para esclarecer que há uma diferença entre esforço e aplicação de recursos projetuais de climatização (brises, varandas, marquises, etc, sozinhos ou combinados) com aquilo que Segawa, referindo-se a mesma situação e autor, definiu como “a condição mais precisa do regionalismo: caracterizar uma singularidade no interior de uma totalidade; a prática de uma especificidade que se articula e interage numa dimensão mais ampla” (2010, p.193).

Assim, não se pode dizer que a arquitetura institucional de Fortaleza reflita uma especificidade de forma ou conteúdo quanto à adaptação ao ambiente á ponto de torna-la inconfundivelmente cearense. Há pouco desenvolvimento de abordagens específicas, novas ou originais o suficiente para

destacarem as construções locais no contexto nacional como o faz a SUFRAMA, 1971, a Pousada da Ilha de Silves, 1979 ou o Centro de Proteção Ambiental de Balbina, 1984-89, inextricavelmente ligadas á expressão única de uma arquitetura amazônica, capaz de acarretar, como falou Segawa, continuidades (figura 137).



Figura 137 – Á esquerda, vista de uma unidade espaçoestrutural ('coifa') da SUFRAMA, 1971; e Pousada da Ilha de Silves, 1979 (dir). Recorrendo á outros materiais além do concreto (madeira, palha) e pesquisando novas estruturas e partidos, Severiano consolida uma expressão arquitetônica local e única.

Fonte – www.brasilarteseniclopedias.com.br (esq) e <http://www.portalamazonia.com.br> (dir)

Isso não deprecia o que foi feito em Fortaleza, pois já se mostrou a variedade de categorias, bons exemplos individuais e sua relativa atualidade em relação ao movimento geral da arquitetura nacional; mas apenas a caracteriza, avaliando seu gradiente na consolidação de uma identidade regional, que é um fenômeno complexo, mais que apenas questões de escala, variedade ou aplicação de fórmulas e, que no caso amazônico, deveu-se á uma "... persistente experimentação arquitetônicas ao longo de mais de vinte anos de vivencia regional" (Zein, apud SEGAWA, 2010, p.192).

Afastando-se da questão climática, podem-se levantar outros aspectos da arquitetura local que ao corresponderem fielmente às práticas generalizadas da produção nacional nas décadas de 70 e 80, não só reafirmam a atualidade do que se fazia aqui, como também reiteram a repetição de uma hegemonia ao invés da eleição de uma diferença. A década do 'milagre brasileiro' assiste á um alastramento da tecnologia do concreto armado por todo território nacional como principal recurso estrutural e, assim, a arquitetura moderna brasileira em concreto aparente se institucionalizou (BASTOS, 2003, p.43), não importando o programa

-da casa ao viaduto, da agencia bancaria ao forno crematório, da escola a torre de garagem, do sofá ao edificio administrativo- era a ditadura do concreto aparente, das grandes empenas de concreto, dos pilares esculturais, das estruturas protendidas (...) evidencias técnicas e formais que simbolizavam uma visão de modernidade, certa compostura legitimadora de uma arquitetura sem crítica ou críticos, num tempo de generalizada desconfiança e perseguição policialesca. (SEGAWA, 2010, p.191).

O autor até parecem estar se referindo especificamente à Fortaleza tamanho é o rebatimento de suas enumerações nas práticas locais, onde o concreto foi o principal, muitas vezes único material construtivo, 95,8% das obras. Ademais, Diógenes discorrendo sobre o brutalismo afirma que, na capital alencarina, "a linguagem do concreto com acabamento aparente e seu uso abundante (...) passaram a ser símbolos de luxo e *status* na arquitetura local do período" (2013, p.9).

Na base dessa convergência estava um fenômeno nacional representado pela disseminação de um 'modelo' arquitetônico, uma receita retórica derivada das soluções de Niemeyer e das propostas de Artigas, agora cristalizadas num formalismo acrítico que podia ser 'carimbado' em qualquer projeto (BASTOS, 2003, p.43). Também Zein confirma essa padronização a partir, principalmente, da escola paulista ao afirmar que o partido tipo pavilhão, predominantemente horizontal, coberto por grande laje nervurada com poucos apoios, espaços fluídos de continuidade espacial "... tornou-se um modelo, uma maneira de fazer que garantia uma expressão formal clara, unitária e uma composição coerente. Assim, não só os mestres paulistas projetaram para outras regiões do país, como seu desenho influenciou soluções locais" (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 144).

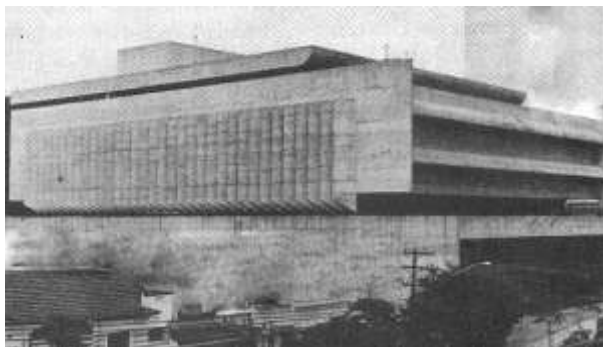


Figura 138 – A comparação do Centro Técnico Nacional e Sede da Fundacentro, de Miguel Juliano e Silva, 1984, São Paulo (no alto, á esq.) com o INRA e o ed. Raul Barbosa denota semelhança no uso dos brises, marquises inclinadas, empenas gigantes. Os brises gigantes da Biblioteca do Pici (embaixo, a dir) também fazem parte de um repertório preexistente e compartilhado, como fica claro na analogia com o ed. Parque Higienópolis, 1962-69, atribuído á Jonas Gordon (no alto, á esq)

Fonte – BASTOS, 2003, p.44 (alto á esq.) e fotos do autor (2014)

Um conjunto de valores foi propugnado como “... um ideal de cultura arquitetônica com pressupostos oriundos de um momento épico da arquitetura brasileira – mas agora formulado como único, autorizado e hegemônico” (SEGAWA, 2010, p.190), provocando um nivelamento das expressões regionais à medida que se espalhava pelas regiões, com exceções, claro. Esse fenômeno de ‘neutralização’ das diferenças regionais a partir do predomínio de uma linguagem de embasamento modernista somado a uma sobrecarga de mutações paulistas não foi exceção em Fortaleza onde foram poucas as respostas conceituais diferentes do que então era hábito (fig. 138).

Nesse contexto, a produção de Roberto Castelo destaca-se, pois reflete as ideologias desse formalismo, mas o faz com qualidade projetual que procura isenção e originalidade. O modelo ‘pavilhão’ paulista citado por Zein pode ser reencontrado, com algumas variantes, no Pavilhão do Instituto de Educação (figuras 62, 63, 129) onde houve um cuidado extra com a integração climática e na Assembleia Legislativa, enriquecida com varias soluções de proteção e iluminação especiais (figuras 65, 66, 67, 128). Mas também Niemeyer, assumida predileção do arquiteto cearense, comparece na curvatura do predio da Assembleia que relembra o Instituto Central de Ciencias da UNB (figura 21), onde Castelo conviveu; além disso, na versão original do projeto o Plenário em forma de concha, acompanhado de espelhos d’água e de um futuro edifício laminar administrativo, traía um modelo brasileiro (figuras 6, 9, 139).

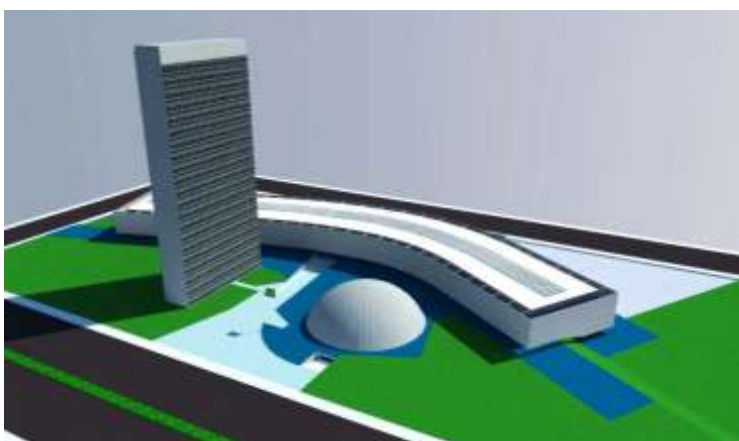


Figura 139 – À esquerda, o projeto original (não executado) da Assembleia Legislativa equilibra soluções modernistas com as ‘novas’ inflexões; a disposição e forma dos volumes remetem as relações com a escultura já comentadas no item 1.2 À direita, a Sede da CEF, típico exemplo de implantação urbana dos anos 70 e 80.
Fonte –Imagem cedida pelo arquiteto (esq) e foto o autor (2014) (dir)

O intercambio de projetos de outros estados que contribuiu para o espelhamento e homogeneização das propostas, ocorre também em Fortaleza, não sendo sua contribuição desprezível. De inicio, é preciso dizer que uma das primeiras construções de sensibilidade brutalista na cidade é de arquiteto não cearense, a residência J. Macedo, 1967, de Acácio Gil Borsóí (figura 1) que também projetou um dos maiores ícones arquitetônicos desse estudo, o Ministerio da Fazenda, 1975-79 (figura 81), além do predio de escritórios do grupo J. Macedo, 1975. O Palácio da Abolição, de Sérgio Bernardes, é inaugurado em 1970 (figura 41), sem o Mausoléu que só ficará pronto dois anos depois. De Recife veio o projeto da Sede da CEF, 1982-88 (figura 104) e sobre o SERPRO e a Agencia do Banco Nacional para a possibilidade de serem produtos paulistas (figuras 108, 114). Estes fatos apoiam a ideia de

que a expressão local da arquitetura institucional, destarte sua qualidade, acompanhou as práticas hegemônicas canonizadas e burocratizadas as quais se vem referindo.

Ainda sobre a prática local, é também de sua índole, como no resto do Brasil, amparado pelo afã desenvolvimentista dos governos ditatoriais e ‘milagre brasileiro’, uma “... notável expansão quantitativa e ampliação regional cuja realização, sendo fortemente subsidiada, está menos preocupada com a economia de gastos e os lucros financeiros do que promover, a qualquer custo, obras de grande porte representativas, com forte tendência ao exagero dimensional” (BASTOS, ZEIN, 2010,P.196). Tal condição se percebe no agigantamento e arrojo estruturais dos grandes edifícios que sediam a burocracia federal , Sede do DNOCS, Ministerio da Fazenda, Sede do BNB, Sede da CEF (figuras 48, 81, 91, 104), no projeto original do Banco do Estado do Ceará (figura 37), no Terminal Rodoviario (figura 46) e em menor escala, lembrando as limitações da capital na época, na audácia dimensional do Pavilhão da Educação (figura 62), nas vigas protendidas da Plenaria da Assembleia e empenas grandiosas do bloco legislativo (figura 67), nos balanços do Mausoléu e do Nucleo de processamento de Dados do Pici (figuras 42, 56), na grade gigante de brises da Biblioteca do Pici (figura 53), na repetição obsessiva de brises do INCRA, Biblioteca Pública e DENTEL (figuras 60, 70, 77), na colunata da Secretaria da Fazenda (figura 98), etc.

Tais obras, em que pese alguma originalidade na implantação, como no Mausoléu, a Biblioteca do Pici, Assembleia Legislativa, Biblioteca Pública e IML (figura 101) são pensadas em consonância com a nova política urbanística nacional, em uso a partir do inicio dos anos 70, de conceber o edifício como autônomo, solto no lote, marco na paisagem, mas relativamente isolado do convívio urbano ao qual está ligado, principalmente, pela malha viária (BASTOS; ZEIN, 2010, p.149). Relatados por Bastos (2003, p.27), trechos do memorial do edifício sede da Petrobrás no Rio de Janeiro, 1969-73, exemplo notável do que se está falando, podem ser aplicados perfeitamente a realidade cearense quando defendem a localização em terreno aberto, junto às vias de tráfego rápido, implantação que condiciona o predio a uma expressão própria por ser representante de importante entidade político-econômica, devendo se destacar dos demais conjuntos arquitetônicos de seu entorno (figura 139).

Sobre a questão ética, uma das características mais determinantes das inflexões brutalistas desde seu início no final dos anos 50, Roberto Castelo, em entrevista concedida, menciona que nos anos 70 era comum um desejo dos arquitetos de atuar socialmente através do projeto. A adoção do concreto respondia à essa ideologia por simplificar a obra, e até seu mobiliário, à uma única tecnologia, evitando acabamentos. O arquiteto menciona orgulhoso que a planta de estrutura da Assembleia já é a própria obra e que indicar pisos simples como Paviflex (Assembleia) e cerâmica de barro local (Pavilhão) também ecoava uma postura ética.

Ironicamente, em meio a obras tão importantes e retóricas, a aplicação do singelo ‘tijolinho do Aracati’, uma cerâmica castanho avermelhada sobre a qual já se referiu (figura 122), apesar de limitada a apenas duas obras, talvez seja uma das poucas originalidades locais no universo nacional de gigantismo e ausência de cor que a arquitetura institucional fortalezense reflete.

O que se pode resumir dessa condição é que, de uma maneira geral, os arquitetos estavam a par das discussões éticas e estéticas do momento, com destaque para o universo brutalista paulista, porém a assimilação se deu mais no campo da linguagem formal do movimento, associando-o às especificidades da cultura arquitetônica e construtiva local (DIÓGENES; PAIVA, 2013, p.10), principalmente quanto à adaptação dessa prática às condições climáticas.

Chegando ao fim deste trabalho, fica claro a complexidade dos fatos que envolvem a arquitetura brasileira pós Brasília, notadamente nos primeiros trinta anos, período para o qual novos

pesquisadores estão propondo uma revisão historiográfica de modelos antigos e estrangeiros (Barham, Bruandt). A escola paulista embriada ao movimento brutalista (antes de tudo um rótulo para abrigar inflexões variadas da arquitetura e ética profissional), os regionalismos que reagem mais ou menos originais em relação ao macro fenômeno paulista, o pano de fundo político de exceção que permeia as experiências, enfim, um universo complexo onde se insere a cultura arquitetônica de Fortaleza, motivo principal dessa dissertação.

A partir de um reconhecimento minucioso de um conjunto de obras (roteiro-fichamento), de ferramentas (quadro comparativo e seus desdobramentos, lista de biografias), estudos de classificação (categorias) e pesquisa bibliográfica objetivou-se um conhecimento final: a existência ou não de uma expressão local da arquitetura brutalista institucional.

Por tudo que foi apresentado, ficou claro que, embora apresente um conjunto rico de obras, com variedade de enfoques projetuais (categorias), a arquitetura Institucional de Fortaleza se expressa majoritariamente através do rebatimento e adaptação de práticas e soluções nacionalmente difundidas, não havendo desenvolvimento de tecnologias novas, criação de repertório arquitetônico específico, seja de forma ou conteúdo, que a tornem inconfundivelmente cearense. Tudo ocorre dentro de uma margem de segurança que segue o fluxo geral, não significando falta total de originalidade e de bons exemplos, como já se viu, mas colocando a expressão local nos limites da repercussão e atualização do que se fazia, mais que da inovação e transposição dos modelos existentes, a exemplo de Severiano Porto em Manaus.

Acayaba talvez tenha resumido bem a situação, que vale para cidades nordestinas ou não, ao dizer que os arquitetos de Fortaleza realizaram "... projetos que se ajustam as condições locais sem maiores compromissos com uma teoria específica, o que tem resultado numa arquitetura eclética, onde componentes de linguagens diferentes se mesclam em um mesmo projeto" (1982, p.105) sendo na adaptação das construções aos condicionantes climáticos onde mostram mais habilidade, condição que o terceiro capítulo mostrou com detalhes.

Espera-se que o percurso por este trabalho tenha sido agradável, que o tédio e a repetição tão próprios de assuntos exaustivamente tratados possam ter sido minimizados; que o reconhecimento da arquitetura de Fortaleza tenha trazido novidade e satisfação para aqueles que se interessam pelo assunto e que, acima de tudo, todo o envolvimento tenha sido capaz de cumprir os objetivos desse transcurso, contribuindo, mesmo que modestamente, para o entendimento da questão brutalista e seu espalhamento pelo território nacional.

Num momento em que a preservação desse patrimônio está cada vez mais comprometida com o intenso processo de renovação urbana em capitais como Fortaleza, há o desejo que esse trabalho acadêmico se junte a outros e reforce o interesse por uma arquitetura que está desaparecendo e levando consigo parte da história sócio-cultural da cidade, como aconteceu com a Sede do DNOCS praia de Iracema, Imprensa Oficial do Ceará e Academia de Polícia Edgar Facó (figura 140).



Figura 140 – No alto, Sede do DNOCS praia de Iracema durante os dez anos que ficou em estado de abandono até ser demolida. Acima, dois momentos extremos do Hotel Esplanada
Fonte –<http://www.fortalezanobre.com.br> (alto); www.biztravels.net (á esq) e foto do autor (2014) (dir)

Exatamente agora, dezembro de 2014, se iniciou a lenta agonia de demolição de um dos maiores representantes dessa linguagem, o hotel Esplanada, projeto do carioca Paulo Cazé, primeiro cinco estrelas da cidade, inaugurado em 1978. Como um Pruitt-Igoe cearense, essa demolição reafirma o passar de uma época e o desinteresse pela convivência com as estruturas históricas, revelando certo despropósito irônico, pois em seu lugar deve ser contruída outra torre... O desaparecimento enfraquece a identidade local, qualidade imaterial de um povo para a qual a arquitetura tem especial capacidade de expressar, especialmente em nossas grandes e, frequentemente, anônimas cidades onde somos pouco mais que CPFs contribuintes.

Referencias Bibliográficas

- Nacional-Internacional

BASTOS, Maria Alice; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BASTOS, Maria Alice. *Pós Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva (FAPESP), 2003.

DAVI, Laura Mardini. *Alisson e Peter Smithson: uma arquitetura da realidade*. 2009. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2009.

ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. *Arquitetura Paulistana da década de 60: técnica e forma*. 2004. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)- Universidade de São Paulo (FAUUSP), São Paulo, 2004.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

FUÃO, Fernando de Freitas. *Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno*. 2000. Artigo (Arquitetura e Urbanismo) Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>. Acesso em: 8 março de 2014

MACEDO, Danilo Matoso. *Desenho concreto, obra abstrata: a simplicidade e seus desvios na arquitetura Moderna Brasileira*. In: 3º DOCOMOMO SUL, 2010, Porto Alegre. *Anais do 3º DOCOMOMO*, Porto Alegre, RS, 2010. Disponível em: www.ufrgs.br/docomomo/seminario%208%20pdfs/091.pdf

MONTEIRO, Amanda R. Casé; MOREIRA, Fernando Diniz. *Tradição Clássica, Monumentalidade e Tectônica: Ministério da Fazenda de Fortaleza de Acácio Gil Borsóí*. In: X SEMINARIO DOCOMOMO BRASIL, 2013, Curitiba: *Anais do X DOCOMOMO Brasil*, Porto Alegre: PROPARG/UFGRS, 2013. Disponível em: <http://www.xdocomomobrasil.com.br/artigos>

MONNIER, Gérard. *Le Corbusier*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

NIEMEYER, Oscar. *As Curvas do Tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

PARTSCH, Suzanna. *Klee*. Colônia: Taschen, 2000.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. São Paulo: Cossaf e Naify, 2002.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 2010.

SEGAWA, Hugo; SANTOS, Cecilia Rodrigues; ZEIN, Ruth Verde. *Arquiteturas no Brasil- anos 80*. São Paulo: Projeto, 1988.

WAISMAN, Marina. *O Interior da Historia: historiografia arquitetônica para uso na América Latin.*, São Paulo: Perspectiva, 2013.

ZANINI, Walter. *Historia Geral da Arte no Brasi*. São Paulo: Instituto Whalter Moreira Sales, 1983, 2 v.

ZEIN, Ruth Verde. *O Lugar da Crítica: ensaios oportunos*. Porto Alegre: Centro Universitario Ritter dos Reis, 2001.

ZEIN, Ruth Verde. *A Década ausente – Reconhecimento Necessario da arquitetura brasileira do brutalismo paulista*. In: 9º DOCOMOMO BRASIL, 2005

ZEIN, Ruth Verde. *Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)*. 2007. Artigo (arquitetura e Urbanismo). Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br?revistas/read/arquitextos/07.084/243>. Acesso em: 12 agosto 2013.

ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973*. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2005.

- Cearense

CADERNOS BRASILEIROS DE ARQUITETURA: panorama da arquitetura cearense. São Paulo: Projeto Editores Associados, v. 9 e 10. São Paulo, 1982.

CAMPELO, Magda; TARALLI, Cibele Hadad. *Arquitetura Moderna no Campus da UFC*. In: MOREIRA, Fernando Diniz (org.). *Arquitetura moderna no norte e nordeste do Brasil: universalidade e diversidade*. Recife: FASA, 2007.

DIÓGENES, Beatriz H. N.; PAIVA, Ricardo A. *Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza: a contribuição do professor arquiteto José Liberal de Castro*. In: 9º DOCOMOMO BRASIL: interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília, 2011.

DIÓGENES, Beatriz H. N.; PAIVA, Ricardo A. *Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza: a influencia brutalista na obra dos arquitetos Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon*. In 10º DOCOMOMO BRASIL: Conexões Brutalistas 1955-75, Curitiba 15-18 out 2013

DIÓGENES, Beatriz H. N.; PAIVA, Ricardo A. *Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza: a contribuição do arquiteto Acacio Gil Borsói*. In: Anais do 2ª Seminario DOCOMOMO Norte-Nordeste, Salvador, 2008

DIÓGENES, Beatriz H. N. *Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza: a contribuição arquiteto Roberto Martins Castelo*. In: 4º DOCOMOMO BRASIL: 2006.

DIÓGENES, Beatriz H. N.. *O uso do concreto armado em Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil)- Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza, 2010.

DIÓGENES, Beatriz H. N.; PAIVA, Ricardo A.. *Pequeno Guia da Arquitetura Moderna de Fortaleza (1960-1982)*, (orgs) Seminario DOCOMOMO (5:Norte/Nordeste, Fortaleza). Fortaleza : Departamento de Arquitetura e Urbanismo / UFC. 2014

GABRIELE, M. Cecília F.L. *Neudson Braga e a construção de uma arquitetura moderna no Ceará*. In: 1º DOCOMOMO - Norte e Nordeste, 2006, Recife. *Arquitetura e Urbanismo no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade*. Recife, 2006.

GIRÃO, Raimundo. *Geografia Estética de Fortaleza*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1979.

HOLANDA, Amando de. *Guia para Construir no Nordeste: Arquitetura como Lugar Ameno nos Trópicos Ensolarados*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, da UFPE. In: Serie Estudos Urbanológicos, 7 v. Recife, 1976.

JUCÁ NETO, C. R.; ANDRADE, Margarida J. F. de; e colaboradores. *Inventario da Arquitetura Moderna no Ceará*. Cadernos PPG/UFC – Extensão em Ação, v. 3, n.2 – jul-dez 2013

JUCÁ NETO, C. R. ; ANDRADE, Margarida J. F. de; DUARTE JUNIOR, Romeu. *Reflexões sobre o brutalismo cearense*. In 10^o DOCOMOMO BRASIL: Conexões Brutalistas 1955-75, Curitiba 15-18 out 2013

JUCÁ NETO, C. R.; NASCIMENTO, J. C.; FERNANDES, R. *Notas sobre o Inventário da Arquitetura Moderna da Universidade Federal do Ceará*. Cadernos PPG-AU/FAUFBA, v. 2, p. 19-35, 2010.

ROCHA, Fernanda; *Residência Benedito Macedo - CE: duas versões de um espaço*, in 10^o ENEPEA- Rio Grande do Sul, 2010

SAMPAIO NETO, Paulo Costa. *Residências em Fortaleza, 1950-1979: contribuições dos arquitetos Liberal de Castro, Neudson Braga e Gerhard Bormann*. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)- Universidade de São Paulo, FAUUSP, São Paulo, 2005.

TARALLI, Cibelle Haddad; CAMPELLO, Magda. *Patrimônio Moderno em Campus Universitário: Rearquitetura ou Descaracterização? O Caso da UFC*. Artigo, DOCOMOMO, 2007.