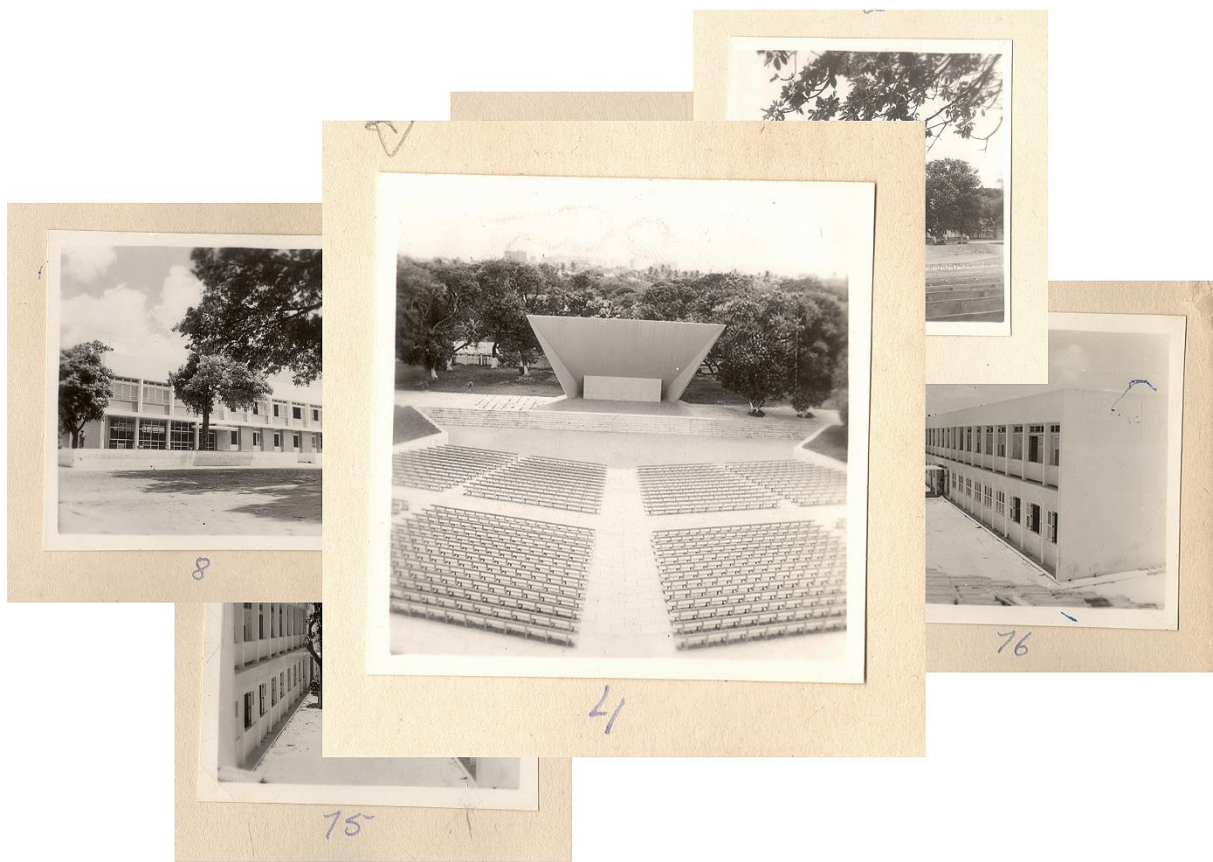


Arquitetura moderna em Fortaleza (1959-1982): narrativas fotográficas



Marcos Nuno Pardana

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE TECNOLOGIA
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E
URBANISMO E DESIGN

MARCOS NUNO MENDES DA SILVA PARDANA PARDANA

ARQUITETURA MODERNA EM FORTALEZA (1959-1982):
NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS

FORTALEZA

2021

MARCOS NUNO MENDES DA SILVA PARDANA

ARQUITETURA MODERNA EM FORTALEZA (1959-1982):
NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Produção do Espaço Urbano e Arquitetônico.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Alexandre Paiva.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- P246a Pardana, Marcos Nuno Mendes da Silva.
 Arquitetura moderna em Fortaleza (1959-1982) : narrativas fotográficas / Marcos Nuno Mendes da Silva Pardana. – 2021.
 274 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design, Fortaleza, 2021.
 Orientação: Prof. Dr. Ricardo Alexandre Paiva.
1. Arquitetura Moderna. 2. Fotografia. 3. Fotografia Moderna. 4. Documentação. 5. Fortaleza. I. Título.

CDD 720

MARCOS NUNO MENDES DA SILVA PARDANA

ARQUITETURA MODERNA EM FORTALEZA (1959-1982):

NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Produção do Espaço Urbano e Arquitetônico.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Alexandre Paiva.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Alexandre Paiva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Clovis Ramiro Jucá Neto
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Sales Trajano Filho
Universidade de São Paulo (IAU-USP)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Ricardo Paiva, pela excelência na orientação e por sua humanidade.

Aos professores Clovis Jucá e Francisco Sales Trajano Filho, pelas valiosas contribuições no exame de Qualificação, determinantes para os rumos da pesquisa.

À Universidade Federal do Ceará, pelo acolhimento e pelo acesso ao acervo fotográfico do Memorial – UFC.

Aos professores do PPGAU+D, pela partilha do conhecimento.

Ao arquiteto Delberg Ponce de Leon, pela gentileza com que sempre me acolheu e pelo acesso ao seu acervo fotográfico.

Ao fotógrafo Nelson Figueiredo Bezerra, pelas mesmas razões.

Ao Armando, filho do arquiteto José Armando Farias, por me ter concedido acesso ao acervo de seu pai.

A todos os arquitetos que gentilmente me receberam: Nícia Paes Bormann, Roberto Martins Castelo, José Neudson Braga, Fausto Nilo e José da Rocha Furtado Filho.

Ao professor Osmar Gonçalves e aos alunos da turma de Oficina de Fotografia e Iluminação I – 2019.2, do Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte – ICA – UFC, por me terem acolhido como estagiário de docência.

Ao professor Napoleão Ferreira e à professora Solange Schramm, pelos ensinamentos na graduação e pelas orientações concedidas no período que antecedeu o processo de seleção do mestrado.

Aos colegas de mestrado, pela amizade.

À Bilica, pelo afeto e motivação.

À Teresa, minha mãe, por tudo.

RESUMO

A representação fotográfica desempenhou um papel fundamental como meio de difusão das ideias e obras da arquitetura moderna, não só no âmbito internacional, como também no Brasil, onde deu importante contributo para a legitimação dessa nova arquitetura que subsidiava a construção de uma ideia de identidade nacional. No sentido de contribuir para a construção de novas narrativas sobre a difusão da arquitetura moderna brasileira e para o entendimento do seu pluralismo num cenário não hegemônico, a pesquisa centra atenções em um contexto regional. Portanto, a presente dissertação tem como objetivo identificar os usos da fotografia no âmbito da arquitetura moderna produzida na cidade de Fortaleza entre 1959 e 1982, revelando o papel da imagem fotográfica como forma de representação visual do corpo de obras em questão e, conseqüentemente, como meio de construção de narrativas relacionadas à referida produção e seu processo de difusão. Para tal, toma-se como suporte um conjunto de referenciais teóricos sobre o tema, bem como o levantamento documental de acervos fotográficos existentes na cidade sobre as obras em questão e das diferentes publicações efetuadas sobre as mesmas fazendo uso da fotografia. A sistematização dos acervos recolhidos, a identificação das narrativas veiculadas, via fotografia, no contexto da referida produção arquitetônica e seu processo de difusão, assim como a análise das principais publicações efetuadas sobre o tema são parte dos objetivos da pesquisa. No período em estudo, fruto da atividade profissional das primeiras levas de arquitetos atuantes na cidade, Fortaleza conheceu a construção de um corpo de obras que se afirmou como expressão de uma arquitetura moderna adaptada às condicionantes físicas, socioeconômicas e culturais locais. A relevância patrimonial, histórica e cultural de tal legado, bem como a constatação de que o mesmo se encontra sob permanente ameaça de destruição e descaracterização contribuem para justificar a abordagem ao tema. Ademais, a importância de conferir visibilidade a esse acervo moderno e de ressaltar a necessidade de sua documentação, valorização e conservação confirmam a relevância de uma aproximação ao mesmo sob o ângulo da fotografia e de seus diferentes usos.

Palavras Chave: Arquitetura moderna. Fotografia. Fotografia moderna. Documentação. Narrativas fotográficas. Fortaleza.

ABSTRACT

The photographic representation played a fundamental role as a means of disseminating the ideas and works of modern architecture, not only at the international level, but also in Brazil, where it made an important contribution to the legitimation of this new architecture that subsidized the construction of an idea of national identity. In order to contribute to the construction of new narratives about the diffusion of modern Brazilian architecture and the understanding of its pluralism in a non-hegemonic scenario, the research focuses on a regional context. Therefore, this dissertation aims to identify the uses of photography within the scope of modern architecture produced in the city of Fortaleza between 1959 and 1982, revealing the role of the photographic image as a form of visual representation of the body of works in question and, consequently, as means of building narratives related to that production and its diffusion process. To this end, a set of theoretical references on the theme is taken as support, as well as the documentary survey of photographic collections existing in the city about the works in question and the different publications made on them using photography. The systematization of the collections collected, the identification of the narratives transmitted via photography in the context of the aforementioned architectural production and its diffusion process, as well as the analysis of the main publications made on the subject are part of the research objectives. During the period under study, as a result of the professional activity of the first wave of architects working in the city, Fortaleza experienced the construction of a body of works that was established as an expression of modern architecture adapted to the local physical, socioeconomic and cultural conditions. The heritage, historical and cultural relevance of such a legacy, as well as the realization that it is under permanent threat of destruction and mischaracterization contribute to justify the approach to the theme. In addition, the importance of giving visibility to this modern collection and of emphasizing the need for its documentation, valuation and conservation confirm the relevance of an approach to it from the angle of photography and its different uses.

Key-words: Modern architecture. Photography. Modern photography. Documentation. Photographic narratives. Fortaleza.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO	30
1.1 Fotografia: uma construção subjetiva	30
1.2 Fotografia, cidade e arquitetura	36
1.3 Arquitetura moderna e fotografia	48
2. FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTAÇÃO	78
2.1 “Construção Brasileira”	78
2.2 Iconografia da arquitetura moderna em Fortaleza em Revista	96
2.3 Inventário fotográfico da arquitetura moderna em Fortaleza	113
2.3.1 Acervo fotográfico do Memorial da UFC	118
2.3.2 Acervo do fotógrafo Nelson Figueiredo Bezerra	122
2.3.3 Acervo fotográfico do arquiteto Delberg Ponce de Leon	126
3. FOTOGRAFIA COMO NARRATIVA	132
3.1 “Panorama” em fotos	132
3.2 Campus do Benfica – UFC: narrativa em dois tempos	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS	205
ANEXO A – Estrutura da entrevista a arquitetos	212
ANEXO B – Acervo fotográfico do arquiteto José Armando Farias	214
ANEXO C – Acervo fotográfico Memorial UFC	217
ANEXO D – Acervo do fotógrafo Nelson Figueiredo Bezerra	252
ANEXO E – Acervo fotográfico do arquiteto Delberg Ponce de Leon	265

INTRODUÇÃO

A arquitetura moderna teve sua gênese no início do século XX, com pontos de erupção em diversos países da Europa e nos Estados Unidos da América, no contexto das transformações espaciais, socioeconômicas e técnicas decorrentes da Revolução Industrial. Tratava-se de um movimento de ruptura com o passado e com as referências historicistas que norteavam, até então, a produção arquitetônica.

No Brasil, nas primeiras décadas dos Novecentos, mudanças no panorama social criaram condições para o desenvolvimento do modernismo, o qual, segundo algumas perspectivas historiográficas, teve como uma de suas expressões iniciais a realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Se na fase inicial o movimento ganhou força, particularmente, no plano da literatura, a sua pretensão de subverter os padrões estéticos que, até então, predominavam, acabaria por contagiar o campo das artes como um todo, incluindo-se, aqui, a arquitetura e a fotografia.

A produção arquitetônica moderna no Brasil, iniciada pela atuação pontual de Gregori Warchavchik (1896-1972) no final da década de 1920, foi impulsionada pelas transformações propostas no ensino da arquitetura no Rio de Janeiro a partir de 1930, ano da posse de Lucio Costa (1902-1998) na direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), conforme refere Abelardo de Souza (2003, p.68):

Foi nesse ambiente de intenso trabalho e absoluta fé nos destinos da nova arquitetura brasileira que se formaram os primeiros arquitetos modernos, como Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Luiz Nunes, Jorge Moreira, Alcides da Rocha Miranda e tantos outros que, abrindo caminho, iriam dar um grande impulso à arquitetura que nascia.

Ainda durante a década de 1930 sucederam-se, por diversas cidades do país, materializações de uma arquitetura moderna influenciada pelos princípios preconizados pelo arquiteto suíço Le Corbusier (1887-1965). Obras como o reservatório de água de Olinda (1934), de autoria de Luiz Nunes (1909-1997); o edifício Esther (1936) em São Paulo, projeto de Álvaro Vital Brasil (1909-1997) e Adhemar Marinho (1909); o Aeroporto Santos Dumont (1937), no Rio de Janeiro, risco dos irmãos Marcelo (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953); o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque de 1938, concebido por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (1907-2012) e o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde (1937), também no Rio, cuja elaboração do projeto foi liderada por Lúcio Costa e teve a colaboração de Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Carlos Leão (1906-1983), Jorge

Moreira (1904-1992), Ernani Vasconcellos (1912-1989) e Oscar Niemeyer, destacam-se como manifestações pioneiras do modernismo arquitetônico no Brasil.

Nas décadas de 1940 e 1950 assistiu-se à consolidação do que se convencionou denominar de *arquitetura moderna brasileira*, que teria em Brasília o seu ápice ou lugar de apoteose. Entretanto, a criação de escolas de arquitetura pelas diversas regiões do Brasil, assim como o deslocamento de profissionais entre as mesmas e a peregrinação de arquitetos em resposta a oportunidades de trabalho que surgiram em diferentes pontos do território nacional foram fatores determinantes para a disseminação dos valores da arquitetura moderna pelo país (SEGAWA, 2010). Essas dinâmicas estiveram na origem de um conjunto de produções arquitetônicas que se afirmaram como expressão da arquitetura moderna brasileira adaptada às condicionantes ambientais, materiais, culturais e socioeconômicas encontradas nas diferentes regiões onde tiveram lugar.

Uma dessas regiões, o Estado do Ceará, teve a fundação da sua Universidade Federal (UFC), em 1954 e, posteriormente, da Escola de Arquitetura daquela universidade, em 1964, como eventos impulsionadores da arquitetura moderna ali produzida. Em meados da década de 1950, um grupo de arquitetos cearenses diplomados no Rio de Janeiro e em Recife regressou à capital do Ceará com a intenção de dar início à sua prática profissional. Conforme Diógenes e Paiva (2011) descrevem:

Roberto Villar de Queiroz, Enéas Botelho, Luís Aragão, Ivan Brito, Neudson Braga, Marrocos Aragão e José Liberal de Castro protagonizam o início da prática profissional do arquiteto na cidade de Fortaleza, marcando com suas diferenciadas contribuições a produção do espaço construído no Ceará, constituindo até os nossos dias um legado de significativo valor.

A produção que resultou do trabalho desta primeira leva de arquitetos, acrescida daquela que adveio da atividade de um segundo conjunto de profissionais egressos da Escola de Arquitetura da UFC, conformou um corpo arquitetônico que, criado majoritariamente nas décadas de 1960 e 1970, se afirmou como de relevante valor cultural e patrimonial. Com boa parte das obras concentrada na cidade de Fortaleza, capital do Estado, tal produção consolidou-se como uma dessas manifestações da arquitetura moderna brasileira moldada pelas condicionantes locais, sendo parte do objeto de pesquisa desta dissertação.

A fotografia, por sua vez, construiu desde a sua gênese uma relação de grande proximidade com a arquitetura. Com efeito, ao ingressar no domínio público

em 1839, após ter sido aperfeiçoado pelo pintor e inventor Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), o processo fotográfico rapidamente viu reconhecido e explorado o seu potencial como meio eficaz de registro visual do objeto arquitetônico.

Nas primeiras décadas após a sua invenção, a técnica fotográfica debruçou-se predominantemente sobre os temas da arquitetura e do retrato, sendo que seus usos se ampliaram à medida que o desenvolvimento da respectiva tecnologia foi dando resposta às diferentes demandas impostas pela sociedade. Aparentemente, esse par de temas inaugurais já sinalizava dois caminhos que acabariam por se concretizar, tanto no âmbito da produção fotográfica vista de forma ampla, como no plano da fotografia de arquitetura de modo específico: de um lado, uma fotografia de cunho objetivo, descritivo, documental; de outro, uma produção de caráter mais subjetivo e artístico.

A preocupação em registrar visualmente um passado sob constante ameaça de destruição e um mundo que, face às dinâmicas da modernidade, se transformava num ritmo acelerado, deu importante contributo à disseminação da fotografia de arquitetura, nomeadamente aquela dedicada à arquitetura clássica e historicista. A partir de meados do século XIX, esse tipo de documentação visual rapidamente se diversificou em termos geográficos, propagando-se, inicialmente a partir da França e Inglaterra, pela Europa e Oriente Médio e, posteriormente, pela América e o restante do mundo (ELWALL, 2004).

No continente europeu, ainda na segunda metade do século XIX, a fotografia passou a dar um contributo relevante à crescente prática preservacionista, afirmando-se como instrumento eficaz no processo de registro visual e documentação dos objetos ou conjuntos arquitetônicos que se pretendia preservar face às intervenções urbanas que vinham acontecendo nas cidades de maior porte.

No período entre Guerras, a emergência de uma sensibilidade modernista resultou na revitalização da produção fotográfica de forma ampla e da fotografia de arquitetura em específico. A renegação do pictorialismo que, através da aproximação à linguagem da pintura acadêmica do século XIX, havia procurado atribuir à fotografia o estatuto de obra de arte, inaugurou o caminho no sentido da criação de uma linguagem própria resultante da exploração das características intrínsecas à técnica fotográfica.

A prioridade dada a temas e objetos produzidos pela mão humana em detrimento das formas da natureza resultou, então, na disseminação de imagens do

crescente mundo industrializado e mecanizado. Por consequência, “fotografias de arquitetura e engenharia surgiram das sombras para se tornarem ícones de um novo mundo tecnocrático a ser forjado pela indústria, revelado por uma arquitetura inspirada pela máquina e evangelizado pela ‘nova visão’ fotográfica” (ELWALL, 2004, p.120). Nesse sentido, a fotografia se impõe como uma representação, documentação e narrativa da modernidade. Ademais, a preocupação revelada pelos fotógrafos renovadores com a depuração formal e com a captação da essência dos assuntos focados alinhou-se à busca da expressão da verdade dos materiais e ao retorno aos fundamentos da geometria pura promovidos por parte da arquitetura moderna.

E se a nova fotografia teve no objeto arquitetônico um dos temas chave no seu processo de construção e afirmação de uma linguagem moderna, as imagens de indústrias, automóveis, navios e aeronaves funcionaram, também, como protótipos visuais para a nova arquitetura que se afirmava. Tal identificação visual e conceitual atribuiu novos significados à relação entre a produção arquitetônica e a fotografia que, historicamente, já era de grande proximidade e que, a partir desse momento, se intensificou.

A representação fotográfica passou, então, a desempenhar um papel essencial como meio de difusão dos princípios da arquitetura moderna e das suas obras, tanto no momento das manifestações iniciais do movimento na Europa e Estados Unidos da América, quanto no período em que este se afirmou de forma mais ampla no âmbito internacional e se ramificou por contextos periféricos, como nos países da América Latina. Acerca da fotografia como meio de comunicação da arquitetura moderna, Falbel (2018) afirma:

[...] esta acabou por transformar-se em um paradigma da representação da modernidade arquitetônica. Mais que uma simples documentação a serviço da história da arquitetura e do ambiente construído, a fotografia tornou-se parte do discurso e o instrumento pelo qual os arquitetos modernos comunicaram as suas ideias sobre a arquitetura e a cidade.

Com a afirmação do discurso arquitetônico modernista dependente da publicação das obras através dos seus principais mecanismos de difusão - exposições, catálogos, fotolivros de arquitetura, monografias e, especialmente, revistas de publicação periódica especializadas no tema - o mundo passou a assistir a diversas manifestações da produção imagética ligada à nova arquitetura. Dentre estas, podem destacar-se como exemplos as obras de arquitetos como Le Corbusier e Richard Neutra (1892-1970), mediadas pelas lentes de Lucien Hervé (1910-2007) e

Julius Shulman (1910-2009) ou, na América Latina, as imagens da arquitetura de Carlos Villanueva (1900-1975), Luis Barragán (1902-1988), Rogelio Salmona (1929-2007) e Oscar Niemeyer, produzidas, respectivamente, pelos fotógrafos Paolo Gasparini (1934), Armando Salas Portugal (1916-1995), Germán Téllez (1933) e Marcel Gautherot (1910-1996).

É no encontro destes dois campos de expressão – arquitetura e fotografia - que se propõe fazer incidir a presente pesquisa. Esta se detém, porém, em um contexto não hegemônico no que concerne à arquitetura moderna brasileira e à sua representação fotográfica. Trata-se, mais precisamente, de identificar os usos da fotografia no âmbito da arquitetura moderna produzida na cidade de Fortaleza entre 1959 e 1982, revelando-se o papel da imagem fotográfica enquanto forma de representação visual do corpo de obras em questão e, conseqüentemente, enquanto meio de construção de narrativas relacionadas à referida produção arquitetônica e ao seu processo de difusão. Para tal, buscou-se identificar os canais e os atores intervenientes nesse processo, assim como os acontecimentos ou narrativas veiculadas pelos mesmos.

Em outras palavras, a dissertação investiga o que a fotografia tem a dizer sobre a arquitetura moderna em Fortaleza em termos visuais. Toda a imagem fotográfica encerra em si um binômio indivisível que faz dela, tanto um testemunho como uma criação (KOSSOY, 2016), sobretudo quando o fotógrafo transfere com particular força o seu caráter e estado de espírito para as imagens que produz. Pretende-se, aqui, explorar esses dois componentes, destacando-se, por um lado, os temas arquitetônicos encontrados e, por outro, as narrativas construídas (ou passíveis de ser construídas) a partir da representação visual dessa produção arquitetônica.

Face ao que anteriormente foi referido, questiona-se: quais as narrativas fotográficas suscitadas pelos processos de produção, difusão e documentação da arquitetura moderna em Fortaleza? Para além desta primeira indagação de caráter geral, outras, derivadas da mesma, se impõem: quais os usos da fotografia no contexto da produção arquitetônica moderna na cidade de Fortaleza entre 1959 e 1982? Qual o papel dos principais agentes (Estado, empresas, particulares, fotógrafos ou arquitetos-fotógrafos) na construção de acervos fotográficos do modernismo arquitetônico em Fortaleza? Quais os meios de comunicação utilizados e qual o alcance dos mesmos? Quais as principais publicações efetuadas sobre a produção

arquitetônica modernista na cidade de Fortaleza e que narrativas foram construídas e veiculadas, por meio da fotografia, nessas publicações?

A implantação do modernismo arquitetônico em Fortaleza deu-se de forma gradual, num processo que teve início nas décadas de 1930 e 1940 com a construção na cidade dos primeiros edifícios *art déco* e protomodernistas, que já evidenciavam elementos marcadamente modernos (DIÓGENES; ANDRADE, 2014). No entanto, a pesquisa limita-se à produção arquitetônica erudita que teve início, como já foi dito, em meados da década de 1950, com a atuação na cidade de uma primeira leva de arquitetos formados no Rio de Janeiro e em Recife, e que se pautou, inicialmente, por um conjunto de obras já concebidas segundo os princípios da arquitetura moderna consagrada à época.

Portanto, o recorte cronológico definido para a pesquisa foi balizado, por um lado, pela construção, em 1959, da Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará - fato que mereceu publicação na edição nº277 (dezembro de 1961) da Revista Acrópole e que marca o início da formação do importante acervo arquitetônico moderno ligado à UFC - e, por outro, pela publicação, em 1982, do *Panorama da Arquitetura Cearense - Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, pela Projeto Editores, que efetuou um apanhado das obras arquitetônicas residenciais, comerciais e institucionais contemporâneas, produzidas no Estado até então.

A historiografia da arquitetura moderna no Brasil, com farta produção nacional relativa aos centros de maior visibilidade, acabou, em certa medida, por desviar sua atenção das manifestações modernistas regionais, entre as quais se encontra aquela que ocorreu no Estado do Ceará e que teve na sua capital a mais representativa concentração de obras. Entretanto, um crescente número de pesquisas vem demonstrando, nas últimas décadas, preocupação em estudar a pluralidade da produção arquitetônica modernista no país, dando destaque a arquitetos e obras fora dos centros hegemônicos e apontando à necessidade de identificação e construção de novas narrativas sobre a arquitetura moderna brasileira.

Essa realidade encontra respaldo nas reflexões de Waisman (2013), nas quais a autora questiona os discursos hegemônicos que se fazem valer, por exemplo, do binômio centro/periferia, sistema no qual a periferia depende do centro, ocupando, em relação a este, um lugar secundário. Waisman destaca a importância, para uma historiografia da arquitetura na América Latina, de um sistema que tenha como base a pluralidade de regiões, sem que nenhuma delas exerça preeminência nem se afirme

como modelo de validade universal. Sugere, nesse contexto, que o conceito de região prevaleça sobre os termos “periferia” e “margem”, numa proposta de substituição da ideia de cultura superior pela do pluralismo cultural.

A intenção de fazer incidir esta pesquisa sobre o tema surge, portanto, em função da importância de conferir visibilidade a um acervo de edificações que, enquanto expressão regional da arquitetura moderna brasileira, detém relevante valor patrimonial, e que, face à gradativa destruição e descaracterização de que vem sendo alvo, urge salvaguardar.

Por outro lado, trata-se de abordar o tema sob um ponto de vista que, não sendo inédito em termos gerais, será, até onde se tem conhecimento, inédito e inovador na esfera regional. O estudo do cruzamento dos campos da arquitetura moderna e da fotografia em Fortaleza pode gerar resultados de interesse no âmbito da produção de conhecimento nas duas áreas em questão, estimulando o debate sobre a visibilidade da arquitetura na modernidade, assim como sobre os usos e as funções da imagem fotográfica no processo comunicativo da arquitetura.

Pretende-se, ainda, que o presente estudo contribua para a discussão acerca da importância e das formas de utilização do documento fotográfico no âmbito da conservação, não só do acervo arquitetônico em questão, como também do patrimônio edificado de forma ampla. Além disso, a possibilidade de descoberta de acervos de imagens, até ao momento, não disponíveis e sistematizados adivinha uma contribuição importante para a documentação do conjunto de obras objeto da pesquisa. Por consequência, espera-se que tais resultados possam vir a subsidiar o ensino, bem como futuros estudos e pesquisas sobre arquitetura e urbanismo e sobre comunicação social, fortalecendo o aspecto transdisciplinar que se exige e que caracteriza a pesquisa em nossos dias.

Portanto, esta dissertação tem como objetivo identificar os usos da fotografia no âmbito da arquitetura moderna produzida na cidade de Fortaleza entre 1959 e 1982, revelando o papel da imagem fotográfica como forma de representação visual do acervo de obras em questão e, conseqüentemente, como meio de construção de narrativas relacionadas à referida produção e seu processo de difusão.

Os objetivos específicos consistem em:

- Discutir teórica e conceitualmente os diálogos possíveis entre fotografia e arquitetura;

- Compreender o processo de difusão, por meio da representação fotográfica, da arquitetura moderna produzida na cidade de Fortaleza no período citado;
- Resgatar, inventariar e documentar parte dos acervos fotográficos remanescentes sobre o corpo de obras de arquitetura em estudo;
- Identificar as narrativas construídas, através da imagem fotográfica, no contexto da referida produção arquitetônica e seu processo de difusão por intermédio da análise das principais publicações sobre o tema;

Os procedimentos metodológicos sustentam-se, inicialmente, na elaboração de uma revisão bibliográfica com o objetivo de se formar um referencial teórico consistente, que se pretende que contribua para a obtenção das respostas às questões inerentes à pesquisa, através do entendimento dos processos sócio-históricos que permearam a produção e a difusão da arquitetura moderna por meio da fotografia.

Assim, o suporte teórico à pesquisa se debruça sobre as temáticas da arquitetura moderna (internacional, no Brasil e no Ceará), da teoria e história da fotografia, da relação entre fotografia e arquitetura de forma ampla e, em abordagem específica, no encontro entre a fotografia e a arquitetura moderna.

Na aproximação ao tema do modernismo arquitetônico de forma ampla, faz-se uso dos escritos de Curtis (2008), nos quais o autor se dedica à descrição do desenvolvimento de uma tradição moderna através da análise e interpretação das edificações, além de abordar as dimensões funcional, estética e social do tema sem deixar de dar enfoque aos aspectos formais e simbólicos da arquitetura. Dentro da mesma temática, recorre-se ao pensamento de Argan (1992), assim como a algumas das reflexões de Frampton (1997) e Zevi (1984, 1996). Na abordagem à arquitetura moderna no Brasil, lança-se mão do pensamento de Segawa (1998, 2010) sobre os diferentes rumos e processos que se encontram na gênese de modernidades arquitetônicas, bem como dos escritos de Bruand (2002).

No que se refere à produção arquitetônica moderna no Ceará e na cidade de Fortaleza, é imperioso fazer referência a um conjunto de teses, dissertações e artigos que vêm construindo um importante corpo historiográfico sobre o tema e que, sem exceções - e de forma mais ou menos expressiva -, lançaram mão da fotografia como meio de representação visual para subsidiar as narrativas construídas em torno dos seus objetos de estudo.

Os trabalhos que sobre esse universo foram produzidos podem ser classificados em duas categorias principais que correspondem, de um lado, às trajetórias profissionais dos arquitetos com atuação e produção de maior relevância na região e, do outro, às abordagens segundo as diferentes tipologias arquitetônicas identificadas, quais sejam, residências unifamiliares, edifícios residenciais ou edifícios públicos e institucionais.

No âmbito dos estudos dedicados às trajetórias profissionais, destaca-se a série de artigos publicados por Paiva e Diógenes (2006, 2008, 2009, 2011, 2012, 2013, 2015, 2018, 2018b) que, sob o título genérico de *Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza*, foi elaborada com o objetivo de sistematizar e documentar as trajetórias dos mais importantes arquitetos que atuaram na cidade. Os trabalhos enfatizam a formação desses profissionais, suas influências, prática docente e profissional, produção bibliográfica, bem como as obras mais emblemáticas por eles concebidas que contribuíram para a formação do acervo arquitetônico moderno da capital do Estado do Ceará.

Trata-se de um conjunto de oito artigos dedicados aos arquitetos José Liberal de Castro (1926); Fausto Nilo (1944) e Delberg Ponce de Leon (1944); Acácio Gil Borsói (1924-2009); José Nasser Hissa (1944); Francisco Nasser Hissa (1949); José Neudson Braga (1935); Roberto Martins Castelo (1939); Nearco Araújo (1936) e José Armando Farias (1927-1974). Os textos que compõem tais trabalhos são, invariavelmente, acompanhados por uma diversidade de registros fotográficos, uns efetuados à época da construção das edificações apresentadas, outros de produção mais recente. As fotografias, necessárias, se não essenciais para a boa percepção das características físicas dos objetos arquitetônicos descritos textualmente, têm origem nas mais diversas fontes, como os acervos dos arquitetos objeto de estudo, os acervos dos autores, de proprietários de obras estudadas, de colegas arquitetos e pesquisadores, de instituições relacionadas a obras específicas (por exemplo, o arquivo histórico do Banco do Nordeste do Brasil - BNB) ou de departamentos da Universidade Federal do Ceará, como o Museu de Arte da UFC, o Memorial da UFC, a Coordenadoria de Obras e Projetos da UFC, o Laboratório de Crítica em Arquitetura, Urbanismo e Urbanização da UFC - LoCAU ou a Biblioteca do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFC. Encontram-se, ainda, fotografias com origem em outras pesquisas relacionadas ao tema, periódicos especializados, como a revista Projeto,

publicações específicas, como o *Panorama da Arquitetura Cearense - Cadernos Brasileiros de Arquitetura* ou sítios digitais.

Ainda no plano das abordagens relativas às trajetórias profissionais dos arquitetos atuantes na cidade, Andrade, Jucá Neto e Duarte Junior (2016) discutem a importância do processo construtivo, a valorização do trabalho no canteiro de obra e o uso da tecnologia alternativa na arquitetura de Paulo Cardoso da Silva (1945). Em artigo intitulado “*A Poética da Construção. A casa do arquiteto Paulo Cardoso em Fortaleza, Ceará*”, os autores efetuam uma análise do projeto e obra da casa do arquiteto, construída no bairro Papicu, em 1974, na capital do Ceará, identificando os princípios modernistas então utilizados, bem como as técnicas construtivas empregadas no processo e a importância atribuída ao canteiro de obra. O texto faz-se acompanhar por registros fotográficos da construção da residência, pertencentes ao acervo do arquiteto, assim como de imagens atuais produzidas pelos autores.

Jucá Neto e Andrade (2018) analisam, em linhas gerais, algumas das primeiras obras do arquiteto Roberto Martins Castelo em Fortaleza: o Pavilhão do Instituto de Educação, o Colégio Cesar Cals, a Assembleia Legislativa do Ceará e a residência do engenheiro Vanlei Melo, refletindo como os princípios básicos de sua formação condicionaram a ação projetual. No artigo, os autores dão destaque à importância atribuída por Castelo à dimensão política do espaço, à tradição na constituição da arquitetura moderna brasileira em busca da identidade nacional e à sua análise da arquitetura oitocentista do Mercado de Carne em Aquiraz, no Ceará. As fotografias apresentadas - de época e atuais -, os registros de maquetes, assim como as imagens de modelagens digitais das obras provêm, na totalidade, do acervo do arquiteto.

Por sua vez, Lima (2014), na dissertação intitulada “*A Arquitetura Moderna em Fortaleza na trajetória de Ivan Britto entre 1955 e 1973*”, além de efetuar a catalogação da produção arquitetônica daquele arquiteto, revela a sua contribuição técnica e institucional no processo de implantação da arquitetura moderna na cidade. Para tal, o autor efetua uma análise detalhada de três dos projetos mais emblemáticos de Britto em Fortaleza: a Residência Universitária da UFC (1966), o Clube de Regatas da Barra do Ceará (1962) e o Estádio Plácido Castelo (1973), popularmente conhecido como o Castelão, este fruto de um trabalho em equipe. Na composição iconográfica da pesquisa é feito uso de um conjunto de fotografias com características e origens diversas. Entre as fontes utilizadas, destacam-se o acervo do arquiteto Ivan Britto

(1928), o acervo do autor, o Museu da Imagem e do Som do Ceará e o acervo particular da arquiteta Nícia Paes Bormann (1940).

Ribeiro (2018), na dissertação *“Roberto Castelo: Arquitetura e reflexão crítica”*, versa sobre a trajetória profissional de Roberto Martins Castelo, integrante da segunda geração de arquitetos de formação moderna a atuar em Fortaleza, e cuja atuação na cidade se reveste de grande significado, não só em função da sua produção arquitetônica, mas também em resultado da sua atividade pedagógica como professor de Projeto do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFC.

O trabalho enfatiza a postura crítica do arquiteto, cuja reflexão teórica acerca do viés prático e acadêmico da arquitetura rendeu uma importante série de textos sobre o tema, o que o distingue da maioria dos seus contemporâneos no Ceará. Nesse sentido, após discorrer sobre a relação de Roberto Castelo com o ensino - tanto no seu processo de formação como em sua atividade de docência -, o autor trabalha a relação entre a prática projetual do arquiteto e a sua produção teórica. Tendo restringido a sua produção arquitetônica basicamente às tipologias de residências unifamiliares e edifícios institucionais, Castelo teve como obras de maior expressão um conjunto de residências construídas na década de 1970 (na maioria já demolidas); a Assembleia Legislativa do Ceará (1972), em parceria com o arquiteto José da Rocha Furtado Filho (1943); o Instituto Médico Legal (1982), em parceria com Nelia Rodrigues Romero e Eliana Maria Medeiros Holanda; e a Secretaria de Fazenda do Estado do Ceará (1982), em equipe com Nearco Araújo.

A obra construída do arquiteto caracterizou-se pela introdução de inovações orientadas, majoritariamente, pelas referências formais e construtivas da denominada “escola paulista”. Nesse contexto, em artigo dedicado à sua contribuição para a arquitetura moderna em Fortaleza, Paiva e Diógenes (2006, p.7-8) discorrem:

[...] procura conciliar a matriz dos modelos produzidos por essa vertente, que se caracteriza pela sua intenção ética, estética, pela industrialização da construção, a exploração do concreto aparente, a laje nervurada, o desenho do pilar, sempre justificados como verdade estrutural, com as condições locais, na tentativa de produzir, a partir de então, uma arquitetura peculiar, de feição moderna, mas fortemente marcada pelos aspectos próprios do nosso clima e materiais.

Dentre as fontes que originaram as imagens fotográficas utilizadas na dissertação destacam-se o acervo do arquiteto e o acervo dos arquitetos José da Rocha Furtado Filho e José Neudson Bandeira Braga.

Em “*Neudson Braga e o modernismo arquitetônico em Fortaleza*”, Siqueira (2019) aborda o itinerário profissional de José Neudson Bandeira Braga, um dos arquitetos protagonistas no processo de introdução e difusão do modernismo arquitetônico na cidade. Além de se debruçar sobre a formação pessoal e acadêmica do arquiteto, a autora discorre sobre a sua atividade profissional, que resultou numa produção quantitativa e qualitativamente expressiva e de valores notadamente modernos. Neste âmbito, é efetuada a análise de sete das suas obras mais relevantes, a saber: o Centro de Exportadores do Ceará (1962); o Imperial Palace Hotel (1964-1972); o edifício Palácio Coronado (1965-1966); o Banco do Estado do Ceará (1968-1973), popularmente conhecido como BEC “dos peixinhos”; a residência do arquiteto (1970); o Centro de Convenções do Ceará (1973); e a Secretaria de Educação do Ceará - SEDUC (1980-1982).

O trabalho apresenta, ainda, as atividades de Neudson Braga no âmbito da Universidade Federal do Ceará, Instituição na qual, além de ter atuado como professor titular de várias disciplinas do curso de Arquitetura e Urbanismo, foi Diretor do Departamento de Obras e Projetos, Diretor da Escola de Arquitetura e Urbanismo, bem como Pró-Reitor para assuntos estudantis. É importante destacar que algumas das obras do arquiteto consideradas emblemáticas da arquitetura moderna cearense foram realizadas na UFC. Entre elas, encontram-se o edifício da Pró-Reitoria de Extensão (1961), no *Campus* do Benfica, projetado em parceria com o professor arquiteto José Liberal de Castro, os blocos didáticos do *Campus* do Pici (1970) e o restaurante universitário (década de 1970), também no Pici.

No que diz respeito às fontes que alimentaram o amplo e diversificado conjunto de fotografias apresentado na pesquisa, destacam-se o acervo pessoal de José Neudson Braga, os acervos de outros arquitetos, por exemplo, de Nícia Paes Bormann, assim como algumas pesquisas efetuadas sobre temáticas afins. Vale, ainda, ressaltar o uso de fotografias de acervos de instituições como o Banco do Nordeste do Brasil e de registros constantes de sítios digitais especializados, como o *Guia da Arquitetura Moderna de Fortaleza (1960-1982)*¹, *Vitruvius* ou *ArchDaily*.

Sampaio Neto (2012), na tese de doutorado intitulada “*Ressonâncias e inflexões do modernismo arquitetônico no Ceará: a contribuição de Gerhard Bormann*”, faz uma análise da trajetória profissional daquele arquiteto, com foco em

¹ <http://guiaarquiteturamodernafortaleza.blogspot.com/>

três aspectos principais: a sua atuação docente na Escola de Arquitetura da UFC, a atividade profissional do arquiteto e a sua posição diante do processo de difusão da arquitetura moderna no Ceará.

No estudo, o autor põe em destaque a constante preocupação de Bormann (1939-1980) com a construtividade da edificação direcionada à racionalização e controle do processo produtivo. Ressalta, ainda, como característica marcante do trabalho do arquiteto, a sua atenção ao dimensionamento preciso do espaço a construir. Além disso, identifica em sua obra um diálogo com o brutalismo paulista e o design industrial, o que o aproxima das preocupações sempre presentes no trabalho do arquiteto João Filgueiras Lima, o Lélé (1932-2014), e acrescenta importância à sua contribuição para a inserção do modernismo arquitetônico no Ceará, “ao alimentar a cena local com novas posturas projetuais e referências diversas.” (SAMPAIO NETO, 2012, p.275).

Entre os projetos de Bormann analisados na pesquisa encontram-se o Estádio Governador Plácido Castelo, o “Castelão” (1969), desenvolvido em parceria com os arquitetos José Liberal de Castro, Reginaldo Rangel (1940-1997), Marcílio Dias de Luna (1934-1999) e Ivan Britto; as Secretarias de Administração e Justiça do Estado (1968), projeto que foi concebido em parceria com José Liberal de Castro e que não chegou a ser executado; as agências do Banco do Nordeste do Brasil de João Pessoa (1969) e Natal (1970), fruto do trabalho da equipe composta por Bormann, Liberal de Castro e Reginaldo Rangel; assim como um conjunto de nove residências unifamiliares concebidas entre 1969 e 1976, das quais cinco já foram demolidas.

No que tange às fontes de que o autor lançou mão para a composição fotográfica da sua pesquisa, destacam-se os acervos das arquitetas Nícia Paes Bormann e Marilena Souza, do arquiteto Nearco Araújo e do autor.

No âmbito dos estudos cujas abordagens foram definidas em função da tipologia das edificações, Sampaio Neto (2005), em sua Dissertação intitulada “*Residências em Fortaleza 1950-1979: contribuições dos arquitetos Liberal de Castro, Neudson Braga e Gerhard Bormann*”, analisa a residência unifamiliar na cidade de Fortaleza durante o terceiro quartel do século XX, com ênfase na obra dos três arquitetos supracitados. Após efetuar uma contextualização histórica da introdução e desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, o autor inventaria um conjunto de

obras residenciais dos três arquitetos e efetua a sua análise crítica na sequência do levantamento arquitetônico e fotográfico das mesmas.

Em “*Flexibilidade e permanência: os edifícios públicos modernos de Fortaleza*”, Braga (2017) discute o atributo da flexibilidade como estratégia projetual de garantia da permanência das edificações. Para tal, o autor debruça-se sobre quatro edifícios públicos modernos com finalidade administrativa produzidos em Fortaleza entre 1970 e 1982, a saber: o Palácio da Abolição (1970), projeto do arquiteto Sérgio Bernardes (1919-2002); a Sede da Diretoria Geral do DNOCS (1973), de autoria de Marcílio Dias de Luna; o Ministério da Fazenda (1979), risco do arquiteto carioca radicado em Pernambuco Acácio Gil Borsói; e a Secretaria de Educação do Estado do Ceará (1982), edifício projetado pelos arquitetos José Neudson Braga e Joaquim Aristides.

Face ao fato dos referidos edifícios terem passado por intervenções recentes, o estudo demonstra como os espaços flexíveis criados nos projetos originais permitiram que as alterações efetuadas - de uso ou tecnologia - não resultassem na perda das suas características essenciais. O trabalho sugere, ainda, a vigência da flexibilidade, tanto como estratégia para a intervenção em edifícios modernos, como para princípio projetual na concepção de novas edificações.

Dentre as imagens fotográficas subsidiárias da composição iconográfica do trabalho, destacam-se aquelas provenientes do acervo do autor - presume-se que por si produzidas -, que compõem as séries referentes aos edifícios estudados. Encontram-se, ainda, fotografias com origem em acervos de outros arquitetos, assim como em sítios digitais, dos quais se destaca o *ArchDaily Brasil*.

Nogueira (2018), na dissertação intitulada “*Arquitetura moderna bancária pelo Nordeste (1968-1986)*”, investiga a arquitetura moderna no Nordeste produzida pelo Banco do Nordeste do Brasil (BNB) a partir de um conjunto de 108 edificações bancárias projetadas por arquitetos cearenses ou radicados no Ceará entre 1968 e 1986. A identificação das referências modernas conceituais e projetuais presentes nas obras é alicerçada nos estudos de caso de onze edifícios que o autor considera de maior relevância, segundo quatro categorias de análise que contemplam: programa; lugar; construção; e estruturas formais.

Após uma contextualização histórica sobre a arquitetura bancária no Brasil no âmbito do modernismo, o autor aborda o tema da arquitetura moderna bancária no contexto do Nordeste em desenvolvimento. Nogueira analisa, em seguida, o acervo

moderno do BNB, destacando os seus exemplares mais significativos. Classificados em tipologias de uso correspondentes a agências, edifícios mistos e edifícios administrativos, os exemplares analisados, projetados entre 1969 e 1982, distribuem-se pelas cidades de Fortaleza – CE; Natal – RN; João Pessoa – PB; Maceió – AL; Guanambi – BA; Iguatu – CE; Januária – MG; Jequié – BA; Angicos – RN; Catolé do Rocha – PB; Gararu – SE; Mata Grande – AL; Valença do Piauí – PI; Alagoinhas – BA; Almenara – MG; Carira – SE; Itaberaba – BA; Nanuque – MG; Tobias Barreto – SE; Boquim – SE; Goiana – PE; Paulista – PE; Piri-piri – PI; Juazeiro do Norte – CE; e Penedo - AL.

É interessante ressaltar que, entre os projetos analisados, quatro se materializaram como protótipos, tendo sido reproduzidos em série, com maiores ou menores adaptações, em diferentes localidades. Daí resulta o fato das cidades acima enumeradas superarem a quantidade de onze projetos anteriormente referida. Os arquitetos responsáveis pela concepção dos mesmos foram: Marcos Thé Mota (1950); Wesson Nóbrega (1947); José Alberto de Almeida; Nelson Serra; Antônio Campelo Costa (1940); José Liberal de Castro; Gerhard Ernst Bormann; Reginaldo Rangel; Francisco Afonso Porto Lima; Paulo Cardoso da Silva; Delberg Ponce de Leon; Tito Lívio Correia; e José Neudson Braga.

No que respeita ao amplo e rico conjunto de registros fotográficos que a pesquisa apresenta, é incontornável a referência ao arquivo histórico digital do BNB, principal fonte utilizada. Importa, ainda, destacar a relevância do arquivo técnico do BNB, que disponibilizou o completo conjunto de desenhos técnicos dos edifícios analisados.

Boaventura Filho (2014), na dissertação com o título *“Brutalismo em Fortaleza: reconhecimento da arquitetura institucional e sua expressão”*, identifica e analisa a arquitetura denominada de brutalista produzida na cidade de Fortaleza entre 1970 e 1988, com foco nas obras institucionais. O autor faz-se valer de um roteiro / fichamento para efetuar a análise crítica e categorização de vinte e quatro obras que considera importantes no período estudado. Nesse processo, identifica a qualidade das edificações e suas características, relacionando-as com o mesmo tipo de produção no âmbito nacional, com o intuito de reconhecer a sua expressão e de verificar se a arquitetura brutalista em Fortaleza desenvolveu ou não “uma expressão local no sentido de um conjunto de práticas e processos originais que a distingam do que se fazia no restante do país.” (BOAVENTURA FILHO, 2014, p.5).

Portanto, entre as obras identificadas e analisadas pelo autor encontram-se diversos edifícios emblemáticos da arquitetura moderna na cidade em sua vertente brutalista, como o Mausoléu Presidente Castelo Branco (1970), projeto do arquiteto Sérgio Bernardes, o terminal rodoviário Eng.º João Tomé (1969), de autoria de Luciano Marrocos Aragão (1935), a Biblioteca Central do Campus do Pici (década de 1970), projetada por Nearco Araújo, a Assembleia Legislativa do Ceará (1972), concebida por Roberto Martins Castelo e José da Rocha Furtado Filho, o edifício sede do Ministério da Fazenda (1975), de Acácio Gil Borsóí, entre outros.

No que tange às imagens fotográficas utilizadas na composição do trabalho, Boaventura Filho se fez valer de diversos sítios digitais, em especial como fontes dos registros de época. Quanto às fotografias atuais, a grande maioria foi produzida pelo autor.

Na tese de doutorado intitulada *“Os Edifícios de Apartamentos em Fortaleza (1935-1986): dos conceitos universais aos exemplos singulares”*, Cavalcante (2015) estuda o edifício residencial multifamiliar em Fortaleza, desde a sua gênese, em 1935, até ao ano de 1986, quando se iniciava o processo de verticalização da cidade fora do seu centro urbano. A autora sustenta a sua tese na constatação da importância do edifício de apartamentos no espaço urbano da Fortaleza atual, em especial na área leste da cidade, onde, em alguns bairros, representa perto de 90% das moradias.

Em sua análise, Cavalcante (2015, p.11) divide o espaço de tempo estudado em quatro períodos: “os antecedentes, período longo e com poucos exemplares; o moderno, que teve início com a atuação dos arquitetos pioneiros; o da predominância dos edifícios sobre pilotis em linguagem brutalista; e o da consolidação das torres isoladas e início do pós-modernismo”.

Para cada um dos períodos identificados, a autora efetua a respectiva contextualização urbana e socioeconômica, assim como a identificação e descrição dos principais grupos de edifícios então produzidos em determinadas áreas da cidade. Ainda no âmbito de cada período, seleciona um conjunto de edifícios emblemáticos e realiza a análise detalhada de cada exemplar. Para tal, apresenta breve descrição histórica do processo que envolveu o projeto e a realização de cada obra, o seu levantamento fotográfico, levantamento arquitetônico completo, bem como simulações computadorizadas de insolação e ventilação.

A pesquisa é acompanhada por um vasto conjunto de registros fotográficos de época e recentes, com diversas procedências. No que respeita às imagens anteriores à década de 1950, destaca-se, como uma das principais fontes, o arquivo do historiador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez (1934). Para a composição iconográfica do seu trabalho, a autora também lançou mão de outras pesquisas efetuadas sobre a arquitetura moderna em Fortaleza. Por fim, as fotografias que compõem os levantamentos atuais têm três autorias principais: Elton Sales, Ricardo Avelar e a própria autora.

O contributo dado a esta dissertação pelas pesquisas anteriormente referidas revestiu-se de importância fundamental, na medida em que permitiu a ampliação e o aprofundamento de conhecimentos sobre o objeto de estudo segundo dois ângulos distintos. Por um lado, foi possível conhecer, de forma relativamente detalhada, a produção arquitetônica moderna em Fortaleza no período em análise, a trajetória dos principais arquitetos participantes no processo, suas obras de maior significado e o contexto histórico que envolveu as transformações urbanas então ocorridas na cidade. De outra parte, passou a ter-se uma ideia mais concreta das características de uma parte da representação fotográfica dessa produção arquitetônica.

Nesse sentido, verificou-se que as fotografias utilizadas nos diferentes estudos, com origem em uma grande diversidade de fontes, apresentam, também, características bastante variadas. Em preto e branco ou em cor (dependendo da época em que foram produzidas); com diferentes formatos e qualidades gráficas de reprodução; denotando pontos de vista, enquadramentos, portanto, composições de diversas naturezas; elaboradas, depreende-se, por meio do uso de diferentes tipos de equipamento; são imagens cuja autoria, em boa parte dos casos, é desconhecida.

A despeito da dificuldade na obtenção de informações precisas sobre muitos dos registros originais - assim como sobre as condições em que foram efetuadas as reproduções (por vezes, sucessivas) para uso nos respectivos estudos -, é possível afirmar que grande parte das fotografias foi produzida de forma amadora, o que demonstra que uma documentação fotográfica completa e de qualidade das obras, não era, à época da produção objeto desta pesquisa, preocupação prioritária de parte dos intervenientes no processo.

Por fim, vale destacar a importância desses trabalhos para a tomada de decisões sobre que caminhos trilhar nas pesquisas sobre os acervos fotográficos referentes ao objeto de estudo.

Ainda no âmbito de trabalhos dos quais se lançou mão para a construção da presente dissertação, é essencial fazer referência a duas publicações que acabaram por se revelar fundamentais para a mesma, tornando-se, inclusive, objeto de análise específica: em “*Arquitetura moderna campus do Benfica - Universidade Federal do Ceará*”, Jucá Neto; Pereira; e Brasil (2014) colocam em destaque o patrimônio arquitetônico moderno do *campus* do Benfica da UFC, conjunto de importância fundamental no processo de introdução da arquitetura moderna na cidade de Fortaleza. Para tal, fazem amplo uso de imagens fotográficas de época e atuais. Por sua vez, o “*Panorama da Arquitetura Cearense*”, publicado em 1982 pela *Projeto Editores*, também fez uso generoso dos registros fotográficos no apanhado que realizou da produção arquitetônica contemporânea no Estado do Ceará à época.

Na aproximação da fotografia à história, recorreu-se às obras de Newhall (1949) e Freund (1989). No sentido de se perceber a fotografia enquanto documento histórico, assim como nas discussões sobre a natureza subjetiva e ideológica da representação fotográfica, lançou-se mão da trilogia de Kossoy composta por *Fotografia & história* (2014), *Realidades e ficções na trama fotográfica* (2016) e *Os tempos da fotografia* (2014), bem como do conjunto de ensaios de Sontag (2004), *Sobre fotografia*. No que diz respeito à fotografia enquanto fenômeno da modernidade e sua relação com a arte tomaram-se como referência as teorizações de Walter Benjamin (2017) em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *Pequena história da fotografia* (2018). Refira-se, ainda, a relevância para esta pesquisa da obra na qual Costa e Silva (2004) descrevem e analisam a experiência da fotografia moderna no Brasil.

No que respeita aos caminhos da história da fotografia de arquitetura, a obra de Elwall (2004) deu importante contributo ao trabalho, assim como o fizeram Zimmerman (2014) e Goodwin (1943) no âmbito da discussão sobre o entrelaçamento entre fotografia e arquitetura moderna. No contexto da mesma temática, vale fazer referência a um conjunto de artigos, dissertações e teses, dentre os quais se destacam: *Fotografia de arquitetura: a apropriação iconográfica do Brazil Builds*, de Costa (2007); “Brazil Builds” e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira, de Costa (2009); *O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier*, de Gouveia (2008);

A fotografia de arquitetura de Peter Scheier em três publicações, de Gouveia (2008); *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*, de Lima (2011); *Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições*, de Espada (2014); *Novo mundo do espaço: Le Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura*, de Figueiredo (2012); e *Imágenes Desarraigadas: fotografía y arquitectura moderna en Brasil en los años treinta*, de Trajano Filho (2019).

Após a revisão bibliográfica, e já no âmbito dos pressupostos práticos da metodologia, efetuou-se uma pesquisa documental sobre as fotografias de exemplares da arquitetura moderna em Fortaleza, realizadas, não só à época da sua construção, como também no período que transcorreu até à atualidade, buscando-se desvelar a autoria das imagens, os meios de comunicação em que foram publicadas e o alcance dessa veiculação. Importa referir que a definição do conjunto das obras arquitetônicas a incluir no estudo teve como balizamento inicial o *Guia da arquitetura moderna de Fortaleza (1959-1982)*², atividade realizada pelo LoCAU (Laboratório de Crítica em Arquitetura, Urbanismo e Urbanização), coordenado pelo Prof. Dr. Ricardo Paiva, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará. Deixou-se, no entanto, aberta a possibilidade de inclusão de obras não constantes desse inventário, assim como de exclusão de edifícios que fazem parte do mesmo, dependendo do material fotográfico levantado pela pesquisa.

O estudo dos acervos recolhidos possibilitou, também, uma análise panorâmica da linguagem fotográfica utilizada no processo de divulgação dessa produção arquitetônica. As imagens de época possibilitaram, ainda, a visualização e interpretação do objeto arquitetônico moderno em seu contexto urbano original, em função do qual foi concebido.

Ainda no contexto da pesquisa documental, os acervos abordados dividem-se em quatro categorias: institucionais; de arquitetos; de fotógrafos; e publicações. No que tange às publicações, foi efetuada pesquisa sobre matérias em periódicos que, lançando mão da imagem fotográfica, abordaram o tema no período em questão. Dentre os periódicos pesquisados, destacam-se as revistas *Acrópole*, *Módulo*, *Projeto* e *Manchete*. Foram, ainda, pesquisadas publicações sobre o tema, porém, à margem dos periódicos especializados, como livros ou edições especiais. Dentre estas, as

² <http://guiaarquiteturamodernafortaleza.blogspot.com/>

identificadas como de maior importância acabaram se assumir como peças essenciais na construção desta dissertação. Trata-se, como anteriormente referido, do *Panorama da Arquitetura Cearense*, lançado em 1982 no âmbito dos *Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, pela *Projeto Editores*, e de *Arquitetura moderna campus do Benfica – Universidade Federal do Ceará*, publicado em 2014 pelas Edições UFC.

A análise das fotografias constantes dos acervos e publicações identificados deteve-se, por um lado, nas suas características enquanto documento e, de outra parte, em possíveis interpretações de natureza mais subjetiva, na busca da identificação de narrativas construídas pelos conjuntos de registros. Dessa forma, buscou-se, sempre que possível, a anotação dos dados referentes à identificação do objeto arquitetônico registrado e sua localização; ao arquiteto autor do projeto; data de construção; identificação do fotógrafo autor do registro; data do registro fotográfico; e fonte ou acervo de origem da fotografia. Por outro lado, em momentos em que se considerou pertinente, efetuaram-se análises respeitantes às características expressivas das imagens, levando-se em conta as vertentes estéticas, pictóricas, compositivas e técnicas (refira-se que todas estão associadas), consideradas relevantes para a construção das narrativas visuais sobre arquitetura moderna identificadas nas diferentes séries fotográficas resultantes da pesquisa.

Ainda no âmbito dos pressupostos práticos da metodologia, realizou-se um conjunto entrevistas semiestruturadas (Anexo A) com parte dos arquitetos e fotógrafos remanescentes autores das obras e fotografias visadas no estudo. O intuito das entrevistas direcionadas aos arquitetos foi, além de verificar a possível existência de acervos fotográficos relativos à sua produção, entender o papel desempenhado pela fotografia, tanto na sua formação profissional, como nos processos de produção e divulgação da sua obra. Em relação aos fotógrafos, além de se verificar a existência de acervos fotográficos sobre arquitetura moderna em Fortaleza, buscou-se entender seus processos de trabalho no contexto de tal produção.

Houve a intenção de se realizar uma pesquisa de campo visando as obras modernistas pertencentes à Universidade Federal do Ceará a fim de se efetuar, *in loco*, no seu contexto urbano atual, a apropriação perceptiva dos objetos arquitetônicos em questão. Nesse momento, seria efetuada a locação espacial dos pontos de tomada de um conjunto de fotografias selecionado a partir da pesquisa documental no Memorial UFC, assim como a (re)fotografia dos respectivos edifícios -

segundo os pontos de vista das imagens originais -, o que permitiria a análise visual comparativa entre as edificações em seu contexto urbano original e na atualidade.

Esse exercício de comparação, ao permitir a visualização das transformações do entorno urbano dos edifícios em estudo, deixa, também, transparecer a forma como a percepção dos objetos se alterou e a mudança do seu significado (material e simbólico) no meio físico e social em que se inserem. Esse tipo de comparação revela-se, ainda, importante no momento em que se faz necessária a recolha de informação sobre as características originais de determinado objeto arquitetônico e suas transformações físicas ao longo do tempo. Tais dados são essenciais, por exemplo, em ações de conservação nas quais se intervém fisicamente sobre o bem cultural edificado. Nesse sentido, quanto mais rica for a documentação visual disponível, maior suporte e segurança haverá no momento das tomadas de decisão sobre as intervenções a efetuar no edifício.

Entretanto, em função da conjuntura atual resultante da pandemia de Covid-19 e das limitações de circulação e contato social impostas pela mesma, esse processo de (re)fotografia do acervo arquitetônico moderno da UFC acabou por ser excluído da presente dissertação.

Não obstante esse percalço, vale reforçar a importância da documentação fotográfica nos processos de tombamento de bens edificados. Nesse sentido, a fotografia é essencial para a identificação, estudo e classificação dos bens de potencial valor patrimonial, assim como para a troca de informações entre os agentes participantes nos respectivos processos avaliação e tombamento.

A dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro, de caráter predominantemente teórico/histórico, incide inicialmente sobre o tema da fotografia como construção subjetiva, desconstruindo-se a ideia, prevalente durante o século XIX, da fotografia como uma forma de espelhamento da realidade: um documento com chancela de verdade. Num segundo momento, em escrita de caráter mais histórico, aborda-se o vínculo estabelecido entre fotografia e arquitetura, desde a invenção da primeira, ainda no século XIX, até à atualidade, bem como a forma como a representação fotográfica documentou as transformações urbanas operadas nas grandes cidades do século XIX. O capítulo inicial encerra com uma abordagem ao entrelaçamento entre as duas disciplinas quando, no início do século XX, as suas linguagens se renovaram, alinhando-se ao modernismo enquanto amplo movimento cultural, num momento em que a fotografia se afirmou como meio essencial de difusão

das ideias e obras da arquitetura moderna no mundo. A ideia de fotografia como representação permeia, portanto, a parte inicial da dissertação: representação visual subjetiva do mundo real, do objeto arquitetônico, do espaço urbano em sua dinâmica e da proposta moderna da nova arquitetura.

O segundo capítulo se inicia com uma análise ao documento inaugural da difusão da arquitetura moderna brasileira do ponto de vista internacional. Trata-se da publicação *“Brazil Builds: Architecture new and old – 1652 – 1942”* que, além de instituir uma narrativa historiográfica sobre a arquitetura nacional, também consagrou um regime de visualidade para a representação e veiculação da arquitetura moderna brasileira. Posteriormente, apresenta-se o resultado da pesquisa efetuada sobre publicações acerca da arquitetura moderna em Fortaleza do período em estudo em periódicos nacionais e livros. O capítulo se encerra com a apresentação dos três acervos fotográficos sobre arquitetura moderna em Fortaleza identificados na pesquisa documental: o acervo institucional do Memorial da Universidade Federal do Ceará; o acervo do fotógrafo Nelson Figueiredo Bezerra (1945); e o acervo do arquiteto Delberg Ponce de Leon.

Nesta segunda parte, a fotografia assume mais claramente a sua condição de documento. Tanto na abordagem ao *Brazil Builds* que - embora contenha uma construção narrativa que será devidamente destacada - não deixa de se apresentar como um documento que desvela um conjunto de outros documentos fotográficos e que contém relevante informação sobre um momento crucial na história da arquitetura brasileira; quanto na pesquisa que se segue – de natureza documental - sobre as publicações em periódicos e livros, e sobre os acervos fotográficos a sistematizar.

Por fim, no terceiro capítulo, efetua-se a apresentação e a análise das duas publicações que se considerou de maior importância e alcance no âmbito do tema estudado: *Panorama da Arquitetura Cearense* (1982); e *Arquitetura moderna campus do Benfica – Universidade Federal do Ceará* (2014). Trata-se de dois livros publicados em épocas distintas e que, fazendo amplo uso da fotografia, veiculam diferentes narrativas acerca da produção arquitetônica moderna em Fortaleza, narrativas essas que se procurou deixar em evidência nesta dissertação.

Nas considerações finais deste trabalho, além da discussão sobre os resultados da pesquisa efetuada, são apontados os seus limites e destacados os seus possíveis desdobramentos.

1 FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO

O impacto cultural que a fotografia provocou na sociedade desde o seu advento, o estatuto de prova definitiva, de “testemunho da verdade”, que a imagem fotográfica adquiriu na sua origem e que, em larga medida, detém até à atualidade, assim como a desconstrução dessa ideia e a constatação da sua natureza ambígua e polissêmica, são os assuntos discutidos na primeira parte do capítulo inicial desta dissertação.

Efetuada essa primeira abordagem teórica, e constatada a condição de *representação* do real inerente à fotografia, discorre-se sobre a temática da relação de grande proximidade que se estabeleceu, também desde o advento fotográfico, entre esta forma de representação visual e a arquitetura. Destacam-se, nesse momento, as características comuns às duas disciplinas, bem como o processo histórico de documentação fotográfica do objeto arquitetônico e das transformações urbanas ocorridas nas grandes cidades durante o século XIX.

Por fim, a última parte do capítulo é dedicada ao momento em que as duas formas de expressão mantiveram uma relação de maior entrelaçamento, influenciando-se mutuamente. Período no qual as respectivas linguagens se alinharam ao modernismo como amplo movimento cultural, e em que a fotografia se afirmou como meio de representação essencial na difusão das ideias e obras da arquitetura moderna.

1.1 Fotografia: uma construção subjetiva

A imagem fotográfica ocupou - e ocupa - um lugar central no amplo processo de transmissão de informação nas sociedades modernas e contemporâneas. Nesse âmbito, ao fornecer conhecimento dissociado e independente da experiência do receptor, a fotografia permitiu que o seu público passasse a adquirir informação e a aproximar-se de eventos aos quais de outra forma não teria acesso. Os fenômenos e acontecimentos que, até à introdução da imagem fotográfica na imprensa, podiam apenas ser visualizados presencialmente pelo homem em seu ambiente cotidiano, passaram, a partir de então, a ser acessados pelas pessoas de forma massiva.

A primeira publicação de uma fotografia num jornal ocorreu nos Estados Unidos em 1880. Porém, somente a partir da segunda década do século XX o novo processo de reprodução mecânica se tornou prática corrente na imprensa jornalística diária norte americana. Foram necessários, portanto, mais de trinta anos para que o desenvolvimento das técnicas de impressão possibilitasse tal realidade. Em contrapartida, os semanários e revistas mensais, por disporem de mais tempo de preparação para as suas edições, passaram a usar esse tipo de ilustração já a partir de 1885 (FREUND, 1989).

Como uma janela que se abriu para o mundo, tal processo, ao mesmo tempo em que inaugurou os meios de comunicação visual de massas, afirmou-se como um instrumento de propaganda e manipulação, porquanto esse mundo de imagens passou a ser moldado segundo os interesses dos proprietários da imprensa, fossem eles da área industrial, das finanças ou dos governos (FREUND, 1989). No âmbito da dinâmica de compressão da experiência do *espaço-tempo* característica da modernidade, as populações transformaram-se em consumidoras de informação que lhes passou a chegar em quantidades crescentes e de forma cada vez mais veloz. Tal realidade é, também, destacada por Sontag (2004, p.32) quando afirma que “a informação que as fotos podem dar começa a parecer muito importante naquele momento da história cultural em que todos se supõem com direito a algo chamado notícia”.

As constatações acima dispostas sugerem a discussão sobre a natureza subjetiva e ideológica da fotografia e sobre os mecanismos que regem a construção da representação (produção) e da interpretação (recepção) da imagem fotográfica. Para isso, lança-se mão do pensamento de Boris Kossoy e Susan Sontag.

No decorrer do século XIX, a fotografia foi entendida como um meio de espelhamento da realidade, uma forma de representação objetiva, detalhada e imparcial do mundo visível; em outras palavras, tratava-se, aos olhos do público, de um testemunho da verdade. Isso confirma-se pela importância do seu uso documental ao longo daquele século e durante as primeiras décadas do seguinte, nomeadamente no que diz respeito ao contributo que deu às diversas áreas do campo científico. A sua natureza técnica e físico-química conferiu-lhe um *status* de credibilidade no registro de fragmentos visuais do mundo físico e das atividades humanas nele exercidas (KOSSOY, 2016). E essa sua condição de chancela da verdade não se

extinguiu século XX adentro, porquanto continua a exercer influência sobre grande parte das massas até aos dias atuais.

No entanto, à medida que a prática fotográfica se massificou e conforme as imagens foram inundando as sociedades e interferindo no rumo das mesmas, o tema passou a ser objeto de análise através de pesquisas e abordagens teóricas que contribuíram para uma gradual desconstrução dessa ideia inicialmente aceita da sua condição de testemunho de verdade indiscutível. Para isso, foi essencial a constatação de que a fotografia “sempre se prestou e sempre se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos” (KOSSOY, 2016, p.22), tratando-se de um poderoso instrumento de veiculação de ideias e de manipulação da opinião pública.

As abordagens críticas ao tema fizeram emergir o caráter ambíguo das informações contidas nas representações fotográficas e trouxeram à luz o fato de que tais informações, não raro, encontram-se além da própria imagem veiculada. Kossoy (2016), afirma que a fotografia contém uma realidade própria que não necessariamente corresponde àquela que envolveu o assunto registrado no passado. Trata-se de uma “segunda realidade”, esta construída culturalmente, codificada. Não sendo inocente, ela permanece como o elo material com o tempo e o espaço do passado (ou presente) representado. Portanto, os testemunhos fotográficos são, também, construções ideológicas. Eles são produzidos segundo determinadas finalidades e contêm significados ocultos, sendo essencial decifrar tais finalidades e significados no sentido da sua interpretação plena e, conseqüentemente, do seu uso como documento histórico.

Dessa forma, desvelando significados mais ou menos ocultos, através de séries, sequências, imagens isoladas ou montagens, em “textos visuais” cujo discurso difere da palavra escrita ou falada, a fotografia presta-se à construção de narrativas a ser veiculadas nos seus diferentes espaços discursivos - como sejam as exposições, fotolivros, livros monográficos e periódicos -, segundo diferentes gêneros, como o ficcional, biográfico ou documental, entre outros (ZIMMERMAN, 2017).

Retomando o pensamento de Sontag (2004, p.33), “um novo significado da ideia de informação construiu-se em torno da imagem fotográfica. A foto é uma fina fatia de espaço, bem como de tempo.” No contexto de um mundo dominado por imagens, todo o enquadramento pode ser arbitrário, separado, desconexo. Qualquer tema pode ser enquadrado de infinitas formas. Porém, ao mesmo tempo em que tudo pode ser isolado, tudo pode ser adjacente a algo. Através das fotografias, o mundo se

transforma numa série de partículas independentes “e a história, passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e de *fait divers*.” (SONTAG, 2004, p.33).

Trata-se de uma visão de mundo que nega a continuidade e a inter-relação, conferindo o caráter de mistério a cada fragmento temporal. A mesma autora defende que o verdadeiro saber advindo da imagem fotográfica está no fato de que esta, ao expor a superfície do real, possibilita que o receptor imagine ou intua o que está além, ou seja, a essência; a realidade por debaixo da casca das aparências. Sublinha, porém, o caráter limitado do conhecimento fotográfico do mundo, o qual, ainda que possa incitar a consciência, jamais será um conhecimento ético ou político:

O conhecimento adquirido por meio de fotos será sempre um tipo de sentimentalismo, seja ele cínico ou humanista. Há de ser um conhecimento barateado - uma aparência de conhecimento, uma aparência de sabedoria; assim como o ato de tirar fotos é uma aparência de apropriação, uma aparência de estupro. A própria mudez do que seria, hipoteticamente, compreensível nas fotos é o que constitui seu caráter atraente e provocador. A onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. Ao munir este mundo, já abarrotado, de uma duplicata do mundo feita de imagens, a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade. (SONTAG, 2004, p.34).

Numa abordagem mais esquemática ao processo fotográfico, Kossoy (2016) sugere que a representação fotográfica, ao materializar a imagem fugaz das coisas do mundo, encontra-se envolvida por uma trama, a qual, para a compreensão do processo, deve ser desmontada nos elementos que a constituem. Incorporados de forma indissociável na imagem fotográfica, tais elementos podem ser de ordem material: os recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos; ou de ordem imaterial: os componentes mentais e culturais; sendo que estes se articulam com os primeiros na mente e nas ações do fotógrafo em seu processo de criação. O sistema de representação, que se alicerça na relação *fragmentação/congelamento* (o assunto que é um fragmento da realidade / a interrupção temporal que ocorre no instante do registro), resulta, assim, de um conjunto de opções que tem início na definição do assunto a registrar, passa pela escolha de equipamentos, pelo enquadramento, momento da tomada de vista, materiais e produtos de processamento, terminando nas escolhas relativas à pós-produção.

A imagem fotográfica disponibiliza provas, indícios de determinada realidade, passada ou presente. Presente se se considerar como tal o passado recente, uma vez que, efetuada a tomada de vista, o registro torna-se, de imediato, parte do passado. Trata-se de um testemunho; de uma constatação documental da

existência pretérita do assunto registrado. É, também, a comprovação da sua aparência. Esse testemunho, no entanto, está vinculado ao processo de criação do fotógrafo, do qual resulta um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto, ideologicamente. Interessa, nesse contexto, fazer-se referência aos conceitos de *primeira realidade* e *segunda realidade* elaborados por Kossoy (2016). Segundo o autor, a *primeira realidade* diz respeito ao fato passado, à ocorrência espacial e temporal; à história particular do assunto em si, anterior e posterior à representação, logo, independente desta. Refere-se, também, ao contexto do assunto no momento do registro, assim como às ações e técnicas realizadas pelo fotógrafo durante o processo criativo. A *segunda realidade*, por sua vez, relaciona-se ao assunto representado nos limites da bidimensionalidade da imagem fotográfica: o pós tomada de vista. Trata-se da referência presente a um passado inacessível; “a face aparente e externa de uma micro-história do passado, cristalizada expressivamente.” (KOSSOY, 2016, p.38).

Tais princípios não perdem a sua validade quando observados à luz do tema central deste estudo. Ao tratar-se, por exemplo, de fotografia do ambiente construído e das configurações espaciais de determinada cidade no transcorrer do tempo, sobressai o caráter documental que testemunha as suas dinâmicas, transformações e diferentes realidades materiais em determinado intervalo temporal.

No entanto, cada conjunto de registros efetuado em certo momento por determinado fotógrafo, não deixa de trazer consigo a carga técnica, cultural e estética que o mesmo imprimiu ao seu trabalho. Deve acrescentar-se a isso o fato de que cada um desses conjuntos não mais é do que um recorte - uma série de ruas, de edifícios, segmentos de um bairro - de uma realidade muito mais ampla, e que esse recorte é efetuado em função de decisões que resultam de propósitos pré-determinados ideologicamente. Trata-se, portanto de indícios do que foi a “primeira realidade” daquela cidade em determinado momento do passado.

Por outro lado, os registros configuram a representação visual - construída subjetiva e ideologicamente - dessa realidade. A referência ao passado desses espaços, de uma cidade que não mais existe. Neste caso, trata-se da construção imagética de uma segunda realidade, agora limitada à bidimensionalidade do suporte fotográfico. Entretanto, desde que devidamente analisados, desconstruídos e interpretados, tais registros sempre contêm determinado valor documental e histórico.

E esse pressuposto ganha relevância, por exemplo, no momento da discussão sobre os usos da fotografia para fins de conservação dos bens patrimoniais edificados.

A mesma lógica pode ser transposta para a escala do objeto arquitetônico. Nesse cenário, a imagem isolada de determinado edifício contém somente uma parte, um detalhe ou uma perspectiva resultante de uma aproximação ao mesmo segundo um ângulo e uma distância específicos. E por mais completo que seja o conjunto de registros fotográficos dessa edificação, nunca é possível, defronte de uma série de imagens, efetuar-se a leitura ou a apreensão total daquele objeto tridimensional composto por um conjunto organizado de massas e volumes que se articulam entre si.

Além disso, a natureza da abordagem fotográfica efetuada ao objeto arquitetônico tem influência decisiva na leitura que o observador faz do mesmo. Dessa forma, o fotógrafo – ou o editor, ou mesmo o arquiteto que orienta o trabalho do fotógrafo - detêm o poder de fazer ressaltar determinadas características do objeto em detrimento de outras. Portanto, as formas de representação visual, via fotografia, de determinado edifício, estão contidas em uma gama infinita de possibilidades. Estas podem enquadrar-se em registros mais isentos, factuais ou documentais; ou em representações de caráter mais subjetivo, resultantes de um olhar fotográfico mais crítico e que busca explorar artisticamente determinadas qualidades formais da arquitetura.

Entretanto, é inequívoco o valor documental da fotografia de arquitetura no sentido de que esta possibilita ao pesquisador o acesso visual às características físicas - se não a todas, pelo menos a parte delas - da edificação. No caso da existência de registros efetuados em diferentes momentos de uma cronologia mais ou menos extensa, esse acesso estende-se às transformações que o mesmo objeto sofreu ao longo do tempo, seja em decorrência do desgaste imposto pelo próprio transcorrer dos anos, seja em função das intervenções humanas pelas quais passou.

Apesar da credibilidade que lhe é atribuída e que resulta da sua relação direta com o referente, a fotografia é, como se viu, uma construção ideológica que resulta de um conjunto de decisões tomadas pelo seu criador. No processo de produção da imagem, a realidade inicial passa por um filtro cultural, estético e técnico articulado no imaginário do fotógrafo, transformando-se numa representação que não mais é do que uma recriação do mundo físico ou imaginado. Trata-se, portanto, de um

processo criativo, semelhante ao que ocorre em outras manifestações artísticas na sua relação com a realidade.

Por sua vez, a interpretação da imagem, apesar de se fundar na evidência fotográfica, é um processo que depende, também ele, dos repertórios pessoais e culturais, assim como das concepções ideológicas dos seus receptores. Cada um destes é senhor de um museu imaginário próprio, trazendo consigo inúmeras imagens mentais preconcebidas acerca dos mais variados assuntos. Estas funcionam como crivos de diversas ordens (ideológicos, culturais, morais, éticos...) que influem na interpretação e na reação de cada um diante das imagens:

Algumas imagens nos levam a lembrar, outras a moldar nosso comportamento; ou a consumir algum produto ou serviço; ou a formar conceitos ou reafirmar pré-conceitos que temos sobre determinado assunto; outras despertam fantasias e desejos. (KOSSOY, 2016, p.45).

Deduz-se, em face das ideias acima expostas, que a fotografia implica uma transposição de dimensões que vai da realidade visual do assunto abordado à realidade da sua representação. Mais se conclui que a representação fotográfica não corresponde necessariamente à verdade histórica. Trata-se, sim, do registro expressivo da sua aparência; de uma representação peculiar que contém informações abertas a inúmeras interpretações por parte de diferentes receptores, em diferentes momentos e em contextos diversos.

No que respeita à fotografia de arquitetura, cabe a indagação sobre de que forma esta, não só apresenta a arquitetura, como também a *re-presenta*, ou seja, de que modo é que, a partir das suas lógicas intrínsecas, a fotografia participa na construção de *outra arquitetura*, reduzida ao plano do papel e geralmente percebida, no caso da arquitetura moderna objeto deste estudo, em tonalidades de cinza (TAVERA, 2016). Essa seria, portanto, uma arquitetura só existente nas imagens que resultam do olhar do fotógrafo – ou daquele que contrata e orienta o seu trabalho -, das suas decisões visuais.

1.2 Fotografia, cidade e arquitetura

Fotografia e arquitetura são duas formas de expressão que desenvolveram, ao longo de pouco menos de dois séculos de existência em comum, uma relação de

grande proximidade, um vínculo quase simbiótico. Ao lançarem mão uma da outra de forma constante, as duas linguagens foram influenciando-se mutuamente. Esse entrelaçamento não se resume ao fato da técnica fotográfica, desde os seus primórdios, ter elegido o ambiente urbano - e o objeto arquitetônico - como um dos seus temas alvo no propósito de afirmação de uma linguagem visual moderna. Tampouco se limita à constatação de que arquitetos, urbanistas e demais agentes participantes no processo de produção da arquitetura e do espaço urbano, ao longo desses quase dois séculos, tenham feito uso da fotografia como ferramenta de trabalho ou como meio de documentação, divulgação e legitimação das suas obras.

Há entre as duas disciplinas uma identificação mais profunda, uma afinidade que se situa ao nível da sua natureza intrínseca. Embora estruturalmente diversas, elas contêm características em comum na sua essência, na forma como se concretizam e como são apreendidas ou vivenciadas. Ambas operam num espaço que se situa entre a arte e a ciência, sendo impulsionadas, de um lado, por juízos criativos e, de outro, por componentes técnicos. São, por isso, sensíveis à constante inovação tecnológica que caracteriza as sociedades modernas e contemporâneas.

A arquitetura age por meio de um vocabulário tridimensional que inclui o homem. Ela se faz como “uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha” (ZEVI, 1996, p.17). A vivência e compreensão da obra arquitetônica pressupõem, porém, a existência de uma quarta dimensão - o tempo - relativa à sua experientiação em diferentes momentos e a partir de pontos de vista diversos. Embora a arquitetura valorize a experiência multissensorial dos espaços por si organizados e dos elementos criados com o propósito de defini-los, uma parte dessa experiência dá-se ao nível da visualidade.

A fotografia é, por sua vez, um fenômeno essencialmente visual, tanto no instante da captação da imagem como no momento da leitura ou recepção da mesma, podendo o dispositivo fotográfico ser entendido como uma reprodução do olho humano: o seu substituto técnico/mecânico que tem o poder de observar, enquadrar e fixar recortes do mundo que o rodeia, incluindo-se, aqui, o espaço urbano e o objeto arquitetônico.

A imagem fotográfica, ao incorporar em sua estrutura técnica o código perspéctico renascentista, tratou de transferir a tridimensionalidade para o plano, ou seja, para a superfície bidimensional. Entretanto, também é parte do processo aquela que poderia denominar-se de quarta dimensão na fotografia - mais uma vez o tempo

- que se revela de fundamental importância ao constatar-se que cada fragmento da linha temporal congelado no momento da tomada de vista pressupõe um conjunto de circunstâncias e acontecimentos precedentes, simultâneos e subsequentes ao mesmo, induzindo o observador a uma caminhada mental em busca de tais acontecimentos no sentido da boa interpretação da imagem. No caso da expressão cinematográfica, essa quarta dimensão, igualmente essencial, assume, regra geral, um caráter de maior franqueza e concretude.

Ademais, tanto para se produzir - ou observar - uma fotografia quanto para se efetivar a experiência sensorial defronte e através de um objeto arquitetônico se faz necessária a presença de um elemento com o qual as duas formas de expressão mantêm uma relação de intimidade: a luz. Esta, além de se apresentar como fator essencial no processo físico-químico inerente à técnica fotográfica, uma vez que depende de si a sensibilização da película (ou do sensor eletrônico) necessária à fixação da imagem, também influi decisivamente na concepção estética e na força expressiva da mesma, ao fazer-se refletir e, conseqüentemente, dar vida aos objetos que compõem o enquadramento no instante decisivo da tomada de vista.

O fotógrafo britânico Eric de Maré (apud ELWALL, 2004, p.8) definiu a fotografia como o processo de “construção com a luz”, expressão passível de múltiplas interpretações: se, por um lado, remete a esse fazer fotográfico somente possível em função da luz refletida pelos objetos que compõem o quadro; de outra parte, parece reportar-se à própria atividade arquitetônica, cujas obras são concebidas, não somente, mas também em função das condições lumínicas através das quais serão vivenciadas. Por fim, pode sugerir uma referência à prática específica da fotografia de arquitetura e ao entrelaçamento das duas disciplinas na construção do tema objeto do presente estudo.

A icônica imagem, produzida em 1826, na qual Nicéphore Niépce eternizou, sobre uma placa de estanho coberta com betume da Judéia, os muros, paredes e telhados observados a partir de uma janela da sua casa de família em Le Gras, na França (FREUND, 1989), parece ter surgido como prenúncio da vocação da fotografia para o registro da arquitetura e do espaço urbano (Figura 1.1).

Com efeito, ao ingressar no domínio público em 1839, após ter sido aperfeiçoado pelo pintor e inventor Louis-Jacques-Mandé Daguerre, o processo fotográfico rapidamente viu reconhecido e explorado o seu potencial como meio eficaz de registro visual do objeto arquitetônico.



Figura 1.1 - Le Gras, França, 1826.

Fotografia: Nicéphore Niépce.

Fonte: <https://cool.culturalheritage.org/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.html>

Nos primórdios da sua utilização, fizeram-se sentir as limitações impostas por uma tecnologia que dava, então, os primeiros passos em direção à futura massificação. Para além da dificuldade no transporte e manuseio de equipamentos pesados e volumosos, a baixa sensibilidade das primeiras emulsões demandava longos tempos de exposição à luz e, conseqüentemente, imobilidade por parte dos objetos a registrar. Nesse sentido, a solidez e estaticidade dos edifícios, a nitidez das suas arestas e os contrastes formados na geometria clara das suas fachadas quando banhadas pela luz solar, fez com que estes se tornassem alvos naturais dos fotógrafos e das câmeras responsáveis pelas produções fotográficas pioneiras.

Entretanto, além de se afirmar como um dos principais temas dos experimentos relativos ao novo meio de representação visual nas duas primeiras décadas de existência pública do mesmo, o objeto arquitetônico surgiu, também, como elemento central no debate que então emergiu relativamente ao potencial estético da fotografia. Nesse sentido, e no contexto da evolução e organização da prática profissional do arquiteto, importa fazer referência ao aparecimento e à expansão de um mercado de ilustrações sobre arquitetura no qual a técnica fotográfica surgiu como detentora de algumas vantagens em relação ao tradicional desenho manual, quais sejam: a capacidade de reproduzir com exatidão detalhes dificilmente perceptíveis ao olho humano, a maior rapidez na produção de imagens e,

acima de tudo, a garantia de veracidade das representações produzidas (ELWALL, 2004).

Observou-se, no entanto, que durante esse período inicial a produção fotográfica não primou pela preocupação com o registro de edifícios contemporâneos. O caráter historicista que ainda prevalecia na produção arquitetônica à época - e que levava os arquitetos a olhar para os modelos do passado em busca de inspiração - justifica, em parte, tal realidade. Além disso, era crescente a preocupação em registrar visualmente um passado que se encontrava sob ameaça constante; um mundo que desaparecia num ritmo acelerado em função das transformações socioeconômicas, culturais e urbanas que se faziam sentir. O uso da nova técnica em processos de restauro de edifícios antigos, a popularidade das imagens de monumentos históricos como *souvenirs* turísticos, assim como a contínua atração pelo pitoresco contribuem, ainda, para a explicação sobre a atenção inicial que a fotografia dedicou à arquitetura clássica e historicista (ELWALL, 2004).

Na França, a fotografia passou a ser utilizada, já na década de 1840, como meio de documentação visual em apoio aos processos de intervenção em edifícios históricos como castelos e templos religiosos. Arquitetos como Viollet-le-Duc (1814-1879) ou Félix Duban (1797-1870) fizeram uso dos daguerreótipos³ em seus projetos de restauro. No mesmo país, a *Mission Héliographique*, promovida em 1851 pela Comissão dos Monumentos históricos, alavancou de forma importante a prática da fotografia de arquitetura. O projeto, patrocinado pelo Estado, tinha como objetivo elaborar um inventário fotográfico da herança arquitetônica francesa, como suporte para as futuras intervenções de restauro em edifícios históricos.

A produção de fotografia de arquitetura rapidamente se diversificou em termos geográficos, propagando-se, inicialmente a partir da França e Inglaterra, pela Europa e Oriente Médio e, posteriormente, pela América e o restante do mundo. Para além dos itinerários turísticos já estabelecidos, os fotógrafos pioneiros passaram a acompanhar assentamentos de colonizadores em terras estrangeiras, assim como missões diplomáticas, expedições arqueológicas e explorações militares, contribuindo para a criação de um acervo de imagens que acabou por abranger praticamente todos os estilos e tipologias arquitetônicas existentes ao redor do mundo (ELWALL, 2004).

³ Na daguerreotipia, o primeiro processo fotográfico anunciado ao público e comercializado, a imagem obtida na câmara escura era fixada diretamente em positivo numa placa de cobre revestida com sais de prata. O processo tinha a limitação de não permitir a produção de cópias.

Diversos foram os nomes que se evidenciaram nas primeiras décadas da fotografia dedicada à arquitetura. Na França, e no âmbito da referida *Mission Héliographique*, destacaram-se Edouard Baldus (1813-1889), Hippolyte Bayard (1801-1887), Le Secq (1818-1882), Le Gray (1820-1884) e Mestral (1812-1884). Baldus recebeu, também, a importante missão oficial de fotografar a construção do novo *Louvre* (Figura 1.2), peça central da campanha de transformação da cidade de Paris promovida por Napoleão III. Entre os britânicos, sobressaiu o trabalho de fotógrafos como William Henry Fox Talbot (1800-1877), James Robertson (1813-1888), Charles Clifford (1819-1863), Robert MacPherson (1811-1872) e Roger Phenton (1819-1869) (ELWALL, 2004).

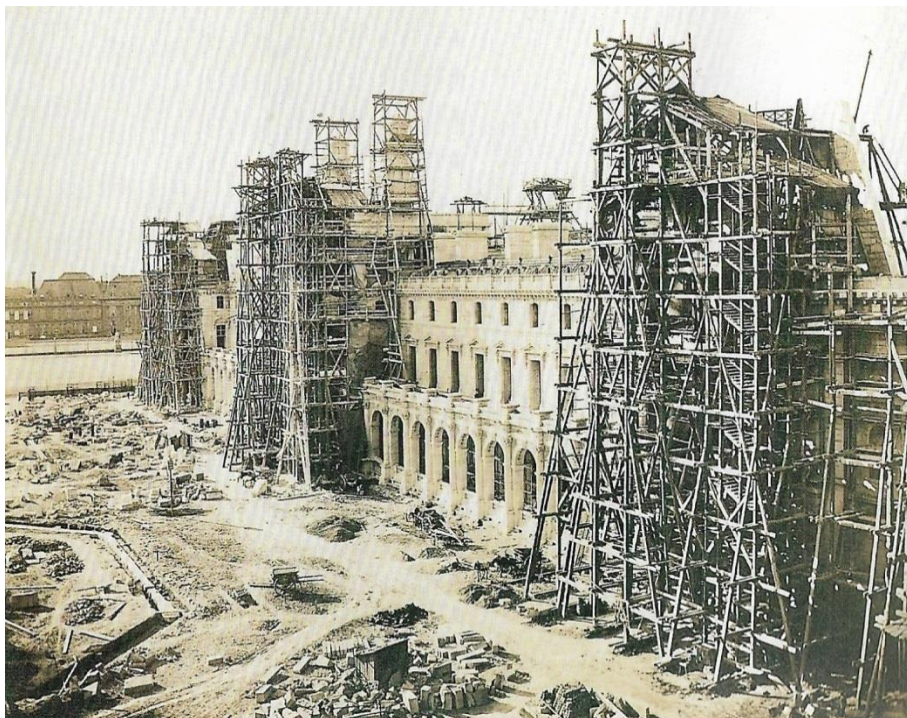


Figura 1.2 - Construção do novo *Louvre*, Paris, 1855.
Fotografia: Edouard Baldus.
Fonte: Elwall, 2004.

O conjunto dos trabalhos elaborados, em diversos países e por diferentes fotógrafos nesses primeiros tempos - ainda que de cunho documental -, evidenciou, desde logo, a natureza subjetiva da fotografia. É certo que nessa fase inicial as técnicas utilizadas diferiam, o que conduzia, inevitavelmente, a resultados de diferentes expressões. O daguerreótipo, por exemplo, embora não permitisse a produção de cópias, gerava imagens com grande definição, o que se adequava à

necessidade de reprodução fiel dos detalhes arquitetônicos. Por outro lado, o calótipo⁴, processo desenvolvido pelo britânico Fox Talbot, originava imagens de efeitos tonais mais suaves o que, no contexto arquitetônico, dava ênfase às massas em detrimento da reprodução clara das linhas.

Não obstante as diferentes naturezas técnicas do que se produzia, era claro que os resultados expressivos também variavam em função da abordagem pessoal que cada fotógrafo imprimia ao seu trabalho. As fotografias produzidas por Le Gray na *Mission Héliographique*, por exemplo, caracterizavam-se por certo espírito romântico, denotando áreas com detalhes fortemente iluminados em contraste com porções de sombras densas e profundas, sendo que a informação do que permanecia nas médias luzes era parca ou somente sugestionada (Figura 1.3). Por outro lado, as imagens produzidas por Baldus na mesma *Mission* procuravam levar a clareza da leitura dos detalhes arquitetônicos ao extremo (Figura 1.4).



Figura 1.3 - *Ramparts de Carcassonne*, França, 1851.
Fotografia: Gustave Le Gray.
Fonte: Elwall, 2004.

⁴ Desenvolvido pelo britânico William Henry Fox Talbot, o calótipo foi um processo fotográfico pioneiro no qual a imagem obtida na câmara escura era fixada, em negativo, numa folha de papel translúcido revestida com sais de prata. Após a fixação e secagem do negativo, a imagem era positivada através do contato direto com um papel idêntico. Esta foi a primeira técnica a permitir a reprodução de várias cópias a partir de um negativo.

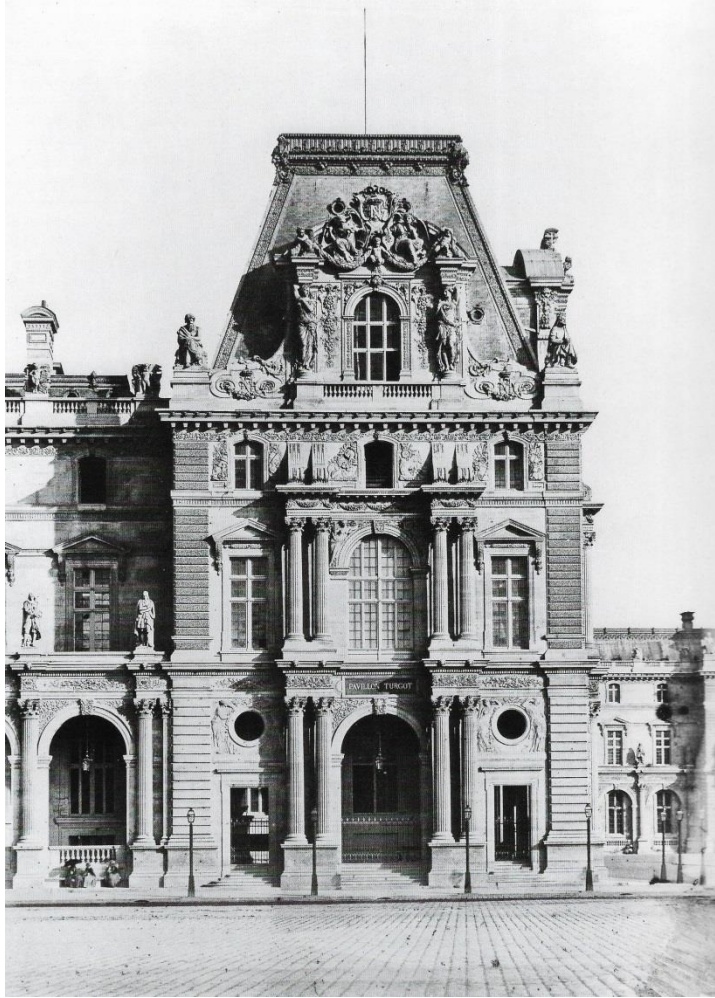


Figura 1.4 - *Pavillon Turgot*, novo *Louvre*, Paris, 1856.
Fotografia: Edouard Baldus.
Fonte: Elwall, 2004.

Desde cedo se demonstrou, portanto, que a fotografia não se apresentava como um ato mecânico, mas sim como um fazer no qual havia espaço para escolhas interpretativas por parte do fotógrafo. Criou-se, em certa medida, a oposição entre uma abordagem pitoresca, romântica ou mesmo pictórica e uma expressão de cunho mais técnico e objetivo. Nos trabalhos comissionados por arquitetos, pintores ou escultores, nos quais se fazia necessário o estudo aprofundado dos detalhes, prevalecia esta abordagem mais objetiva. Nela, os fotógrafos procuravam usualmente composições que se aproximassem da precisão das elevações geométricas dos desenhos de arquitetura. Para tal, e a fim de evitar as distorções de perspectiva, buscavam pontos de vista elevados, colocando a linha do horizonte no ponto médio em altura do edifício e posicionando-se perpendicularmente à fachada do mesmo. Este tipo de imagem tinha também como característica a descontextualização dos

edifícios registrados, os quais se afirmavam, de forma monumental, como os personagens principais (e únicos) de cada composição, permanecendo fora do quadro qualquer informação referente ao espaço em seu entorno.

Face ao crescimento da prática preservacionista no continente europeu no século XIX, e à afirmação da fotografia como meio importante no processo de preservação do patrimônio edificado, a nova técnica passou a ser amplamente utilizada nos registros rua a rua da arquitetura antiga que então desapareceria com a implantação de novos planos urbanísticos. São disso testemunho as imagens que resultaram das ações promovidas pelas associações de preservação do patrimônio em Londres, Paris e Glasgow (LIMA; CARVALHO, 2009). Posteriormente, também os novos modelos urbanos implantados seriam registrados.

A produção de Charles Marville no âmbito da reforma urbanística de Paris idealizada pelo imperador Napoleão III e levada a cabo pelo seu urbanista-chefe e prefeito da cidade, o Barão George-Eugène Haussmann, permanece como um dos exemplos emblemáticos da vasta documentação fotográfica existente sobre as transformações urbanas das grandes cidades no século XIX. Trabalhando como fotógrafo oficial da prefeitura de Paris a partir de 1862, Marville registrou detalhadamente os bairros antigos da cidade com seus sinuosos traçados medievais de ruas estreitas (Figuras 1.5 e 1.6) que viriam a ser demolidos ou profundamente alterados em função dessa radical intervenção modernizadora.

Da série realizada sobre a cidade antiga entre 1865 e 1868 resultaram mais de 400 imagens. Além de ter registrado o desaparecimento da Paris antiga, o fotógrafo também apontou a sua câmera para a nova cidade que emergia. Dessa forma, sua produção como um todo revela o contraste entre o luxo e o conforto das mansões, a grandiosidade dos *boulevards* (Figura 1.7) e dos edifícios de escala monumental e o desolamento e pobreza das áreas periféricas nas quais já eram visíveis as inquietantes transformações físicas e sociais provocadas pelo choque de modernização que resultou da reforma.

Figura 1.5 (Dir.) - *Rue de l'Arche Marion*, Paris, 1865 circa.
 Fotografia: Charles Marville.
 Fonte: <http://vergue.com/post/162/Rue-de-l-Arche-Marion>



Figura 1.7 – *Boulevard Saint-Germain*, Paris, 1853–70 circa.
 Fotografia: Charles Marville.
 Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Marville,_Boulevard_Saint-Germain,_Square_Cluny,_ca._1853%E2%80%9370.jpg

As suas fotografias das velhas ruas de Paris, realizadas de pontos de vista ao nível do solo, acentuam a sensação de claustrofobia e expõem as marcas do tempo nos materiais, destacando suas texturas. Em contraste com as imagens, por exemplo, de Baldus, que descontextualizavam o edifício e ignoravam a eventual desordem do seu entorno, as composições de Marville representam a noção de paisagem urbana (ELWALL, 2004).

Também no Brasil, os mais importantes fotógrafos documentaristas atuaram no período em que as grandes cidades mais se transformaram. No Rio de Janeiro, Marc Ferrez (1843-1923) (Figura 1.8) e Augusto Malta (1864-1957) deixaram farta iconografia sobre a cidade e seus aspectos sociais, materiais e etnográficos (COSTA; SILVA, 2004). Por sua vez, Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) (Figuras 1.9, 1.10 e 1.11) e Guilherme Gaensly (1843-1928) (Figura 1.12) produziram ampla documentação sobre a cidade de São Paulo e suas transformações na segunda metade do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX (LIMA; CARVALHO, 2009).

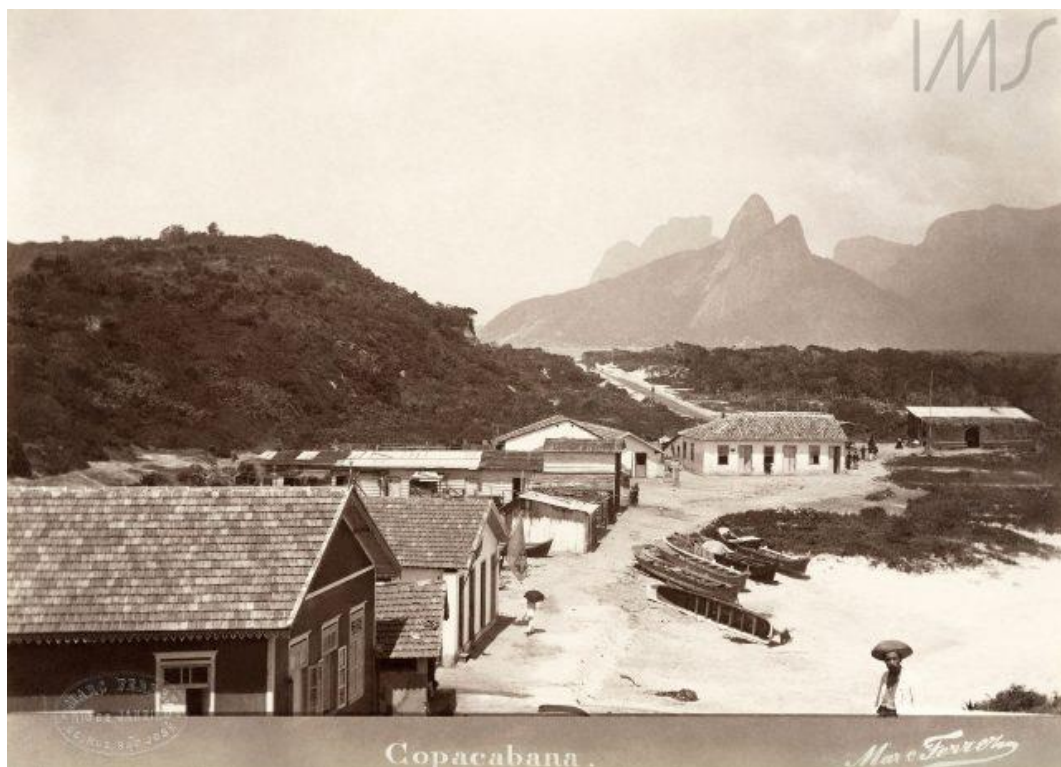


Figura 1.8 – Copacabana, Rio de Janeiro, 1895 circa.
Fotografia: Marc Ferrez.
Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>

Figura 1.9 (Dir.) - Vista do Paredão de Piques, São Paulo, 1862.
Fotografia: Militão Augusto de Azevedo.
Fonte: <http://fotografia.ims.com.br>

Figura 1.10 (Esq.) – Rua do Rosário, São Paulo, 1862.
Fotografia: Militão Augusto de Azevedo.
Fonte: <http://fotografia.ims.com.br>

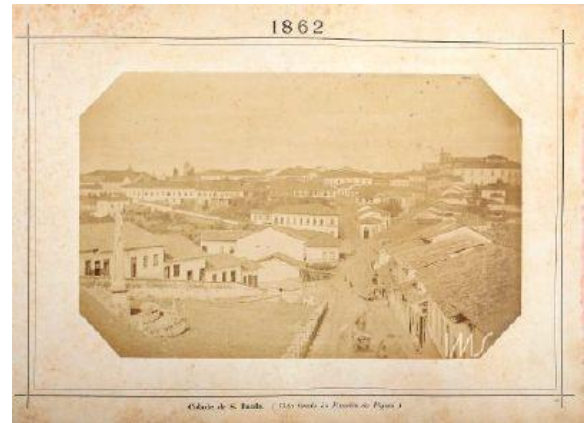


Figura 1.11 (Esq.) - Rua Antonina, São Paulo, 1865.
Fotografia: Militão Augusto de Azevedo.
Fonte: <http://acervos.ims.com.br/#/detailpage/6930>

Figura 1.12 (Dir.) – Rua 25 de Março, São Paulo, 1899.
Fotografia: Guilherme Gaensly.
Fonte: <https://ims.com.br>

A produção fotográfica oitocentista e do início do século XX caracterizou-se, assim, pela preocupação em documentar o mundo e suas variáveis sociais e materiais: “o homem, incapaz de controlar as forças que transfiguravam o mundo, tenta saciar a sua ansiedade perante essas mudanças, colecionando em larga escala miniaturas desse mundo.” (COSTA; SILVA, 2004, p.18).

A técnica fotográfica, ao mesmo tempo em que endossou, apoiada no código perspéctico, o processo de domínio do homem sobre a natureza, foi utilizada para documentar e denunciar a destruição da mesma. A fotografia refletiu, portanto, o

caráter contraditório e paradoxal dessa época moderna marcada por tensões e transformações permanentes. Por um lado, ela procurou garantir à memória futura a solidez do passado, fixando-o em imagens. De outra parte, suas objetivas buscaram, ávidas, captar e enaltecer o novo erigido no lugar do antigo, em composições que tinham como pano de fundo as ainda suspensas partículas de poeira daquilo que, outrora sólido, acabara de se desmanchar no ar.

1.3 Arquitetura moderna e fotografia

Ao invés de uma aproximação direta ao assunto da representação e difusão da arquitetura moderna por meio da fotografia, opta-se por uma abordagem prévia ao processo que levou à renovação da linguagem fotográfica no início do século XX, alinhando-a ao modernismo como movimento cultural de ampla abrangência. Alinhamento esse que resultou numa identificação estética e numa aproximação mais intensa entre as duas formas de expressão, de modo que estas acabariam por exercer importante influência uma sobre a outra.

Um dos grandes debates suscitados pela fotografia, desde a sua invenção, na terceira década do século XIX, até às primeiras décadas do século XX, deu-se em torno da sua condição ou não de forma de expressão artística. E o estatuto de obra de arte não seria fácil nem rapidamente alcançado pela nova técnica. A linguagem fria e direta que a caracterizava ao espelhar a natureza, aliada à democratização dos procedimentos técnicos, os quais permitiam a reprodutibilidade da imagem e, conseqüentemente, o acesso de muitas pessoas à arte e ao fazer artístico, eram características inovadoras que não se alinhavam à concepção acadêmica de arte vigente na sociedade oitocentista (COSTA; SILVA, 2004). Tal conservadorismo academista havia sido, já em 1932, destacado por Benjamin (2018, p.92):

E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado.

Inicialmente, acendeu-se a discussão sobre a relação entre as técnicas artísticas tradicionais e as novas técnicas industriais, em especial no que se refere aos valores e significados das imagens produzidas pela pintura e pela fotografia. Por

um lado, defendia-se a arte como atividade espiritual que, como tal, não podia ser sustentada por qualquer meio mecânico. Por outro, reconhecia-se que o problema levantado era da ordem da visão e que a sua resolução dependia da distinção entre os tipos e as funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica (ARGAN, 1992). No segundo caso - a tese dos realistas e dos impressionistas - a pintura, “liberada da tarefa tradicional de ‘representar o verdadeiro’, tende a se colocar como pura pintura, isto é, a mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis.” (ARGAN, 1992, p.79).

Benjamim (2017) vai além, ao afirmar que a “disputa” entre a pintura e a fotografia foi a expressão de uma transformação histórica mundial: a era da sua reprodutibilidade técnica desprendia a arte de seu fundamento cultural, apagando para sempre a sua aparência de autonomia. Nesse âmbito, o autor sustenta que a questão sobre se a fotografia é ou não uma arte deveria ser antecedida pela indagação sobre se, “por meio da invenção da fotografia, o caráter geral da arte não foi modificado” (BENJAMIN, 2017, p.69). Deixa-se de parte, por ora, a interrogação de caráter mais amplo lançada por Benjamin, cuja discussão será retomada adiante.

Entretanto, o que se observou foi que as duas formas de expressão acabariam por contaminar-se mutuamente. As transformações que a generalização do uso da fotografia causou no estudo e na psicologia da visão tiveram, na segunda metade do século XIX, forte influência nos rumos da pintura, especialmente nas correntes artísticas ligadas ao impressionismo (ARGAN, 1992). Em contrapartida, parte importante da produção fotográfica até ao início do século XX acabou por adotar como modelo a pintura acadêmica novecentista:

Na Europa os fotógrafos amadores adotaram como modelo a pintura do século XIX, academizaram os seus arquétipos formais e reintroduziram a cópia única pela intervenção em todas as etapas do processo fotográfico. Essa era a estética pictorialista, que intentava dar à fotografia o estatuto de obra de arte. (COSTA; SILVA, 2004, p.25).

De modo geral, nesse período não prevaleceu a consciência de que a estrutura da técnica fotográfica era profundamente diferente daquela inerente à pintura e de que, por essa razão, continha o potencial de geração de uma estética própria. Argan (1992, p.81) compara “as fotografias ‘artísticas’, tão em voga no final do século passado e no início do século XX” com as estruturas em ferro ou cimento que os arquitetos “estruturais” ornamentavam, dissimulando, assim, a sua funcionalidade. E ressalta que:

[...] só surgirá uma fotografia de alto nível estético quando os fotógrafos, deixando de se envergonhar por serem fotógrafos e não pintores, cessarem de pedir à pintura que torne a fotografia artística e buscarem a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica. (ARGAN, 1992, p.81).

No entanto, o baixo nível estético atribuído por Argan à corrente pictorialista que, paradoxalmente, tinha como propósito a afirmação da fotografia como forma de arte, pode ser interpretado como reducionista, porquanto dela surgiram obras com a força das de Julia Margaret Cameron (1815-1879), Peter Henry Emerson (1856-1936) (Figura 1.13) ou Henry Peach Robinson (1830-1901) (Figura 1.14), as quais, embora se tenham caracterizado por uma aproximação à estética da pintura, não deixaram de se revelar como manifestações de forte expressão artística individual.



Figura 1.13 - *The Old Order and the New*, Norfolk, 1885.

Fotografia: Peter Henry Emerson.

Fonte: <https://www.gallery.ca/magazine/your-collection/at-the-ngc/life-in-norfolk-photographs-by-peter-henry-emerson>

Ademais, as várias técnicas de manipulação desenvolvidas por parte dos fotógrafos pictorialistas (Figura 1.14)⁵, além de potencializarem essa produção criativa individual, acabariam por contribuir para a ampliação das possibilidades expressivas decorrentes do uso da técnica fotográfica. Esta, que até então - e de modo geral - se limitava a operar como uma forma de representação direta do mundo visível passou,

⁵ A obra *Fading Away*, na qual Henry Peach Robinson retrata a morte de uma jovem junto de sua família já enlutada, foi impressa a partir da cuidadosa montagem de cinco negativos diferentes. Este tipo de manipulação desbravou caminho para as futuras experimentações ligadas às Vanguardas que resultariam na consolidação de uma linguagem fotográfica alinhada ao modernismo como movimento cultural de ampla abrangência.

em decorrência de tais experimentos, a sinalizar a construção da nova linguagem que conformaria a sua redefinição estética.



Figura 1.14 - *Fading Away*, 1858.
Fotografia: Henry Peach Robinson.
Fonte:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Peach_Robinson,_Fading_Away,_1858.jpg

Tendo como principais polos agenciadores a Europa e os Estados Unidos da América, a redefinição estética da fotografia como expressão artística viria a ganhar corpo no começo do século XX, quando a mesma se alinhou aos movimentos modernistas, renegando o esteticismo pictorialista e partindo em busca de um projeto “inteligente, atuante e contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna” (COSTA; SILVA, 2004, p.28).

É importante assinalar que não faz sentido falar-se de um conceito uno de fotografia moderna, ou seja, de um movimento singular, norteado por determinado ideário e materializado num conjunto de produções que possuem em comum características claramente definidas. Nesse sentido, a denominação *fotografia moderna* pode ser atribuída a diferentes manifestações surgidas durante primeira metade do século XX como resposta às novas realidades da vida urbana e industrializada na Europa e nos Estados Unidos da América. Compreende, portanto, produções diversas, como a *straight photography* - ou *fotografia direta* - norte americana, a documentação francesa de caráter humanista ou os diferentes experimentalismos das vanguardas europeias (COSTA; SILVA, 2004).

No que respeita à fotografia de arquitetura, parece fazer sentido afirmar que, tanto a produção que problematizou o potencial e as limitações da fotografia enquanto linguagem e que tem como referência as vanguardas fotográficas europeias do início do século passado, como a expressão mais canonizada associada à produção norte americana, tiveram rebatimentos importantes na produção fotográfica responsável pela difusão das ideias e obras da arquitetura moderna pelo mundo.

O movimento denominado *Photo Secession*, que teve no fotógrafo norte americano Alfred Stieglitz (1864-1946) o seu impulsionador, ganha especial relevância no âmbito deste estudo em função da influência que acabou por exercer sobre a construção visual da arquitetura moderna por meio da fotografia. Stieglitz, diretor da revista *Camera Work* e da *Galeria 291*, ambas sediadas em Nova Iorque, reuniu em torno de si um conjunto de fotógrafos que dariam início à experiência moderna norte americana no início dos anos 1910. Com uma produção inicial de carácter pictorialista, estes foram gradualmente aproximando-se da linguagem que viria a denominar-se de *straight photography*, caracterizada pelo contato direto com o mundo e pela negação do experimentalismo de laboratório (COSTA; SILVA, 2004).

Na agenda que criou para a fotografia moderna, Stieglitz defendia, entre outros, os preceitos da não manipulação das imagens em laboratório; da limitação da produção ao grande formato com prioridade aos temas urbanos e industriais (Figuras 1.15 e 1.16); da imagem como fato isolado (o valor expressivo de cada fotografia emanava da sua condição de objeto único); e da valorização do rigor técnico e dos amplos gamas de cinza.

O movimento objetivou, portanto, uma aproximação à realidade pela potencialização dos recursos técnicos do dispositivo fotográfico, no sentido de uma expressão de carácter técnico-científico. Em outras palavras, buscava-se uma expressão artística por meio da técnica explorada aos seus limites – numa atitude que se aproxima, nesse sentido, à da arquitetura moderna -, porém isenta de manipulações pictóricas que a levassem a uma perda de pureza nos registros ou a um distanciamento do referente, da realidade física observada.



Figura 1.15 (Esq.) – *From my Window at na American Place, North, Nova Iorque, 1930-31.*

Fotografia: Alfred Stieglitz.

Fonte: https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/from-my-window-at-an-american-place-north-193031/

Figura 1.16 (Dir.) – *From my Window at the Shelton West, Nova Iorque, 1931.*

Fotografia: Alfred Stieglitz.

Fonte: https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/from-my-window-at-the-shelton-west-1931-2/

A straight photography - como processo de afirmação de uma fotografia de arte que se afastasse da linguagem pictorialista resultante da massificação fotográfica e da prática foto clubista que haviam se tornado realidade à época - teve como expoentes, além de Stieglitz, os fotógrafos Paul Strand (1890 - 1976), Edward Weston (1886 - 1958) e Ansel Adams (1902 - 1984) (Figuras 1.17 e 1.18). Weston e Adams seriam, por sua vez, responsáveis pela formação, em 1932, do grupo *f:64*, sigla que, na linguagem técnica da fotografia, representa a menor abertura de diafragma das objetivas das câmeras de grande formato à época utilizadas. O uso de tais equipamentos e configurações tinha como resultado imagens com grande profundidade de campo⁶ - com todos os seus elementos perfeitamente em foco -, e altíssima definição. Permitia, portanto, a exploração extrema das condições lumínicas das cenas fotografadas, originando registros com amplos gamas de cinza, nos quais as formas e texturas dos objetos ganhavam destaque. Trata-se de imagens que proporcionam uma forte qualidade tátil aos materiais. Nesse sentido, sua

⁶ Profundidade de campo é a área nítida, ou seja, em foco, de uma imagem fotográfica. Numa imagem composta por vários objetos dispostos a diferentes distâncias do observador, considera-se que quanto maior a quantidade de objetos em foco, maior é a profundidade de campo dessa imagem.

representação visual aproxima-se, por meio da técnica, do referente tal como ele é percebido no meio físico pelo olho humano.

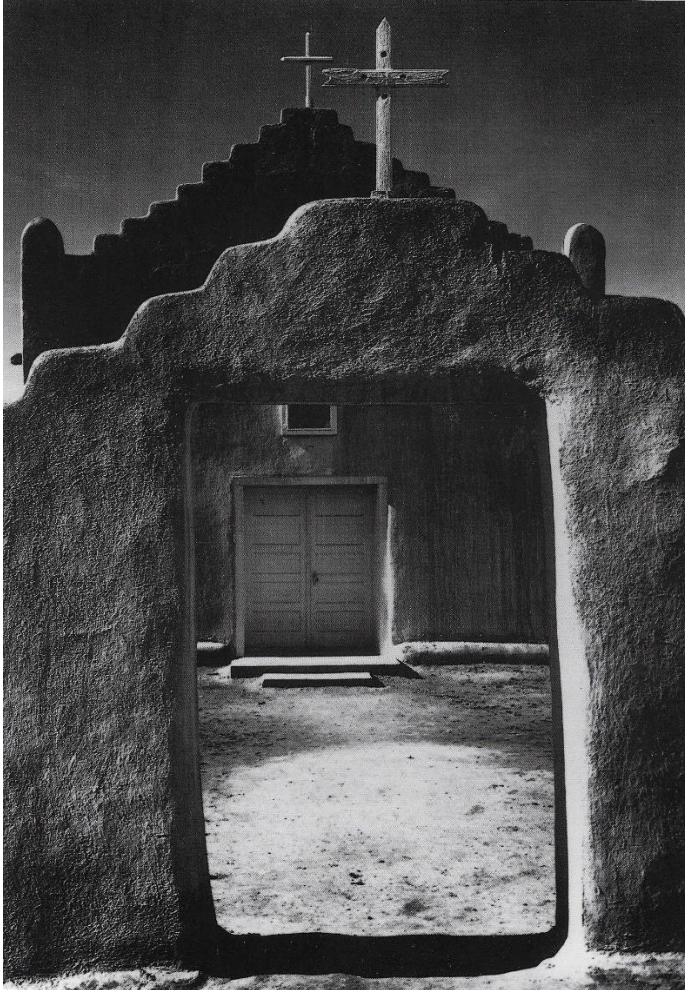


Figura 1.17 (Esq.) – *Church, Taos Pueblo*, Novo México, s/d
Fotografia: Ansel Adams.
Fonte: Wrigley, 1992.

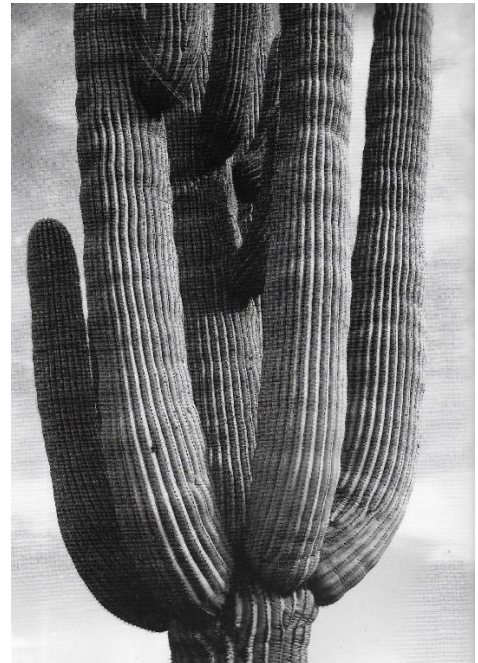


Figura 1.18 (Dir.) – *Saguaros*, Arizona, s/d.
Fotografia: Ansel Adams.
Fonte: Wrigley, 1992.

É admissível a interpretação de que a tentativa de institucionalização da fotografia através da legitimação de uma produção limitada por determinados princípios técnicos e formais possa ter conferido certo caráter reducionista a esse modernismo canônico norte americano, no âmbito do qual Stieglitz e seus seguidores desqualificavam tudo o que, fotograficamente, fora produzido até então. No entanto, tratou-se de um processo que acabou por ser decisivo para a formação de uma escola

de fotógrafos de arquitetura moderna de caráter documental ou, em outras palavras, de “estilo factual” (Costa, 2007).

No continente europeu, a obra de Eugène Atget (1857-1927) destacou-se como marca da ruptura com a produção documental oitocentista, sinalizando surgimento de uma linguagem moderna na fotografia. O fotógrafo francês captou as ruas de Paris por cerca de três décadas através de um olhar inovador e instigante que, por um lado, passou ao largo das vistas, locais e edifícios tradicionalmente registrados por seus contemporâneos e, por outro, se afastou da figura humana e do retrato, tema popularizado pela produção fotográfica no século XIX (Figuras 1.19 e 1.20). Ruelas, fachadas de lojas com seus detalhes, escadarias, pátios, terraços de cafés, objetos utilitários do cotidiano urbano surgem em suas imagens desprovidas da presença humana. Sobre esses registros das despovoadas ruas parisienses, Benjamin (2017, p.67) escreveu:

Com muita razão disse-se dele que as fotografava como a cena de um crime. Também a cena do crime é despovoada. Fotografamo-la tendo em vista as provas indiciárias. As fotografias começam, com Atget, a tornar-se provas no processo histórico, o que perfaz sua significação política oculta. Elas já exigem uma recepção num sentido determinado. A elas já não é adequado o livre flutuar da contemplação. Elas inquietam o observador; ele sente que deve buscar um caminho determinado até elas.



Figura 1.19 - *Un Coin Rue St. Medard au n°11*, Paris, 1909.

Fotografia: Eugène Atget.

Fonte: https://flickr.com/fotos/george_eastman_house/3702071588/in/álbum-7215761011255003/

Tratava-se, portanto, de imagens que transcendiam o registro da superficialidade do mundo visível, deixando vestígios passíveis de interpretação, caminhos susceptíveis de serem percorridos. O semblante humano, afirma Benjamin (2017), compõe a última trincheira do valor de culto da imagem. Este encontra o seu refúgio derradeiro na reverência à rememoração dos entes queridos distantes ou falecidos. “Onde, por outro lado, o homem se retira da fotografia, o valor de exposição sobrepuja pela primeira vez o valor de culto” (BENJAMIN, 2017, p.67). E é neste sentido que o mesmo autor reconhece a significação da obra de Atget, atribuindo-lhe, ainda, o estatuto de pioneira no panorama da produção fotográfica moderna:

As fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. (BENJAMIN, 2018, p.100).



Figura 1.20 - *Au Tambour*, 63 quai de la Tournelle, Paris, 1908.

Fotografia: Eugène Atget.

Fonte: https://www.flickr.com/photos/george_eastman_house/3702072724/in/album-72157621011255003/

A renovação estética da produção fotográfica ocorrida na Europa na sequência da atuação precursora de Eugène Atget, estendeu-se até à década de 1930. O movimento, que em larga medida se contrapôs àquele que teve lugar nos Estados Unidos, foi desencadeado por um conjunto de artistas visuais das Vanguardas Históricas. A atuação destes artistas-fotógrafos não resultou da formação de um grupo definido em torno de determinada agenda ou manifesto. Originou, no entanto, uma transformação radical da linguagem fotográfica que, além de ter colocado em xeque – em parte da sua produção - a perspectiva como código inerente à mesma (Figuras 1.21, 1.22 e 1.23), rompeu definitivamente com a expressão pictorialista até então predominante:



Figura 1.21 – *Femme aux Longs Cheveux*, 1929 circa.
Fotografia: Man Ray.
Fonte: Muthesius, 1992.

Figura 1.22 – *Solarization*, 1929.
Fotografia: Man Ray.
Fonte: Newhall, 1949.



Vários foram os artistas-fotógrafos: Lázlo Moholy-Nagy, Man Ray, Alexander Rodchenko, Kasimir Malevich, El Lissitzky, René Magritte, Max Ernst, John Heartfield, George Grosz, Hanna Höch, Giulio Bragaglia e Giacomo Balla, entre outros. A fotografia libertou-se dos condicionamentos impostos pela câmara com os fotogramas de Moholy-Nagy e Man Ray e com as colagens e fotomontagens dos dadaístas, surrealistas e construtivistas. Ao mesmo tempo, uma visão especificamente fotográfica originou-se das especulações de Moholy-Nagy, Man Ray e Malevich. A atuação destes artistas denunciou a arbitrariedade do código perspéctico e alinou a fotografia às intenções imediatas dos diferentes movimentos de vanguarda (COSTA; SILVA, 2004, p.28)



Figura 1.23 - [Fotograma], 1939.
Fotografia: László Moholy-Nagy.
Fonte: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/46647/attributed-to-laszlo-moholy-nagy-photogram-american-1939/>

Entretanto, os melhoramentos técnicos nos métodos de impressão que haviam ocorrido nas últimas décadas do século XIX, nomeadamente a impressão de meio-tom – que passou a permitir que fotografias fossem reproduzidas junto a textos numa mesma página -, impulsionaram o surgimento de novas revistas ilustradas, entre as quais as publicações especializadas em arquitetura, como a norte-americana *Architectural Record* (1897), e as britânicas *Architectural Review* (1896) e *Country Life* (1897). Afirmando-se, simultaneamente, como publicidade e fonte de informação, a fotografia de arquitetura passou a exercer um papel central no processo de difusão e legitimação das obras e ideias modernas (ESPADA, 2014).

Um exemplo paradigmático da utilização da fotografia no sentido de afirmação das ideias associadas à arquitetura moderna é o de Le Corbusier, que fez amplo uso de imagens fotográficas na construção dos seus argumentos, o que é visível, por exemplo, nos seus textos publicados na revista *L'Esprit Nouveau*⁷ e no seu livro *Por uma arquitetura* (2006) (Figuras 1.24 e 1.25).

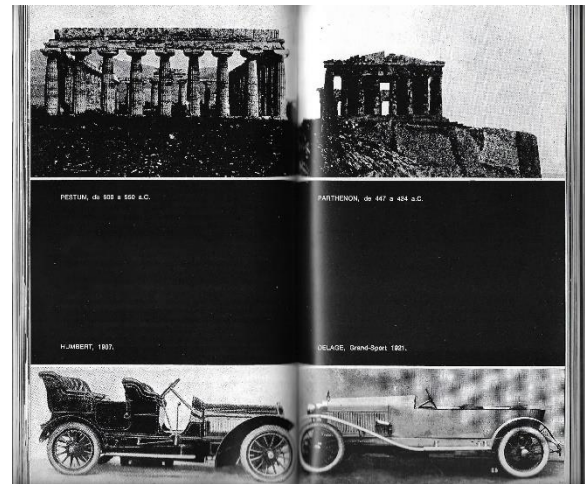
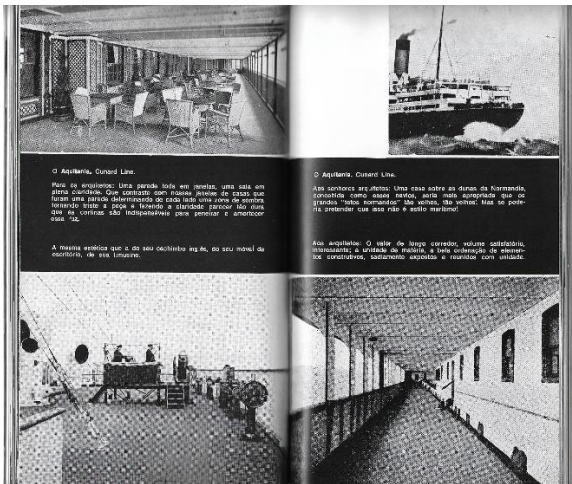


Figura 1.24 (Esq.) – Páginas de *Por uma arquitetura*
Fotografia: Pierre Jeanneret, s/d.
Fonte: Le Corbusier, 2006.

Figura 1.25 (Dir.) – Páginas de *Por uma arquitetura*
Fotografia: *La Vie Automobile*, s/d.
Fonte: Le Corbusier, 2006.

⁷ *L'Esprit Nouveau* foi uma revista de estética publicada em Paris entre 1920 e 1925, projeto do pintor francês Ozenfant, do arquiteto suíço Le Corbusier e do poeta belga Paul Dermée, na qual, em um cenário de revisão das vanguardas europeias, foi publicado o manifesto do *Purismo*, tendência pós-cubista proposta por Le Corbusier e Ozenfant.

A simplificação dos processos fotográficos a partir da década de 1920 também contribuiu para a popularização da fotografia entre os arquitetos. Muitos passaram a fazer uso dela como instrumento de trabalho durante a prática projetual e não somente no registro da obra acabada. Nesse contexto, a fotomontagem popularizou-se como recurso de apresentação e estudo:

Mies Van der Rohe foi um dos primeiros arquitetos a fazer uso desta técnica, criando imagens de grande impacto sem o objetivo de elaborar uma ilusão de realidade, em uma estética quase expressionista. A série de fotomontagens do arranha-céu *Friedrichstrasse* comprova o potencial expressivo desta técnica. (MARCHETTI, 2016, p.36). (Figura 1.26)



Figura 1.26 – Projeto Edifício *Friedrichstrasse*, Berlim, 1921.
Fotomontagem: Mies Van der Rohe.
Fonte: https://www.researchgate.net/figure/a-Mies-van-der-Rohe-Friedrichstrasse-skyscraper-1921-Photomontage-Bauhaus-Archiv_fig5_324969880

Cientes do poder de persuasão da imagem fotográfica, da sua capacidade de interpretar um projeto e de determinar como uma obra seria vista, muitos dos arquitetos modernos passaram a interferir e a acompanhar o trabalho dos fotógrafos, como aconteceu, por exemplo, na documentação fotográfica efetuada em 1922 por Edmund Lill (1874-1958) da fábrica Fagus (Figura 1.27), na Alemanha, na qual o

fotógrafo foi supervisionado por Adolf Meyer (1881-1929), autor do projeto em parceria com Walter Gropius (1883-1969).



Figura 1.27 – Fábrica *Fagus*, Alfeld – Alemanha, 1912.

Arquitetos: Adolf Meyer e Walter Gropius.

Fotografia: Edmund Lill.

Fonte: <https://timelineofarchitecture19001970.home.blog/2019/04/01/fagus-werk/>

Ainda nesse contexto de propósito de afirmação e legitimação da nova arquitetura, é importante ressaltar que a própria escrita da arquitetura moderna sofreu ampla influência dos seus protagonistas, que veiculavam e legitimavam as suas ideias por meio dos seus escritos e manifestos⁸ ou através de uma certa aproximação que mantinham com os historiadores e críticos da arquitetura. Muitas dessas narrativas - na construção das quais a fotografia cumpriu função essencial - são hoje alvo de revisão historiográfica.

O período entreguerras assistiu, nesse contexto, à emergência de uma sensibilidade modernista que enfatizava o mundo industrializado e mecanizado e que

⁸ Refira-se, como exemplos de arquitetos modernos que intervieram na escrita da arquitetura moderna: Le Corbusier – criador da revista *L'Esprit Nouveau* e autor de *Vers une Architecture* -; Theo Van Doesburg (1883-1931) – um dos fundadores da revista e do movimento *De Stijl* -; Henry-Russel Hitchcock (1903-1987) – historiador da arquitetura e curador da exposição *International Style*, realizada em 1932 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque -; Sigfried Giedion (1888-1968) – autor da obra de referência *Espaço, Tempo e Arquitetura* -; e, no Brasil, Lucio Costa, autor de diversos escritos sobre arquitetura moderna e um dos principais responsáveis pela sua introdução e legitimação no país.

repercutiu na fotografia de arquitetura, revitalizando-a. Imagens de objetos arquitetônicos e de obras de engenharia passaram, então, a ocupar com frequência páginas da imprensa ilustrada, transformando-se em ícones de um novo mundo tecnocrático forjado pela indústria (ELWALL, 2004). Tais imagens revelavam uma nova arquitetura inspirada na máquina, através de uma abordagem fotográfica, também ela, inovadora. Tratava-se, portanto, de uma representação a serviço de uma narrativa fundada em valores racionais e universais relacionados à lógica da produção industrial (Figuras 1.28 e 1.29).



Figura 1.28 (Esq.) – *Van Nelle Factory*, Roterdão, 1931.
Fotografia: Jan Kamman.
Arquitetos: Brinkman e Van der Vlugt.
Fonte: Elwall, 2004.

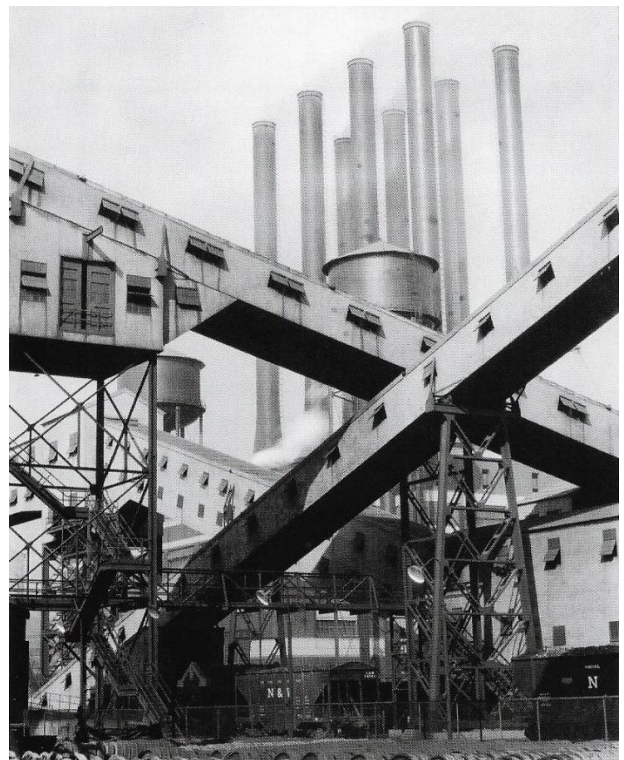


Figura 1.29 (Dir.) – *Fábrica Ford*, Detroit, 1927.
Fotografia: Charles Sheeler.
Fonte: Elwall, 2004.

Favorecida pela evolução dos conhecimentos da ciência ótica e do design dos equipamentos fotográficos, impulsionada pela demanda publicitária da imprensa ilustrada, influenciada pelas propostas contemporâneas do cinema e da pintura – em especial no que refere ao cubismo e construtivismo – e enaltecida por teóricos como Lázlo Moholy-Nagy (1885-1946), a denominada *nova visão* (ou *nova fotografia*)

preconizou a experimentação fotográfica no sentido de uma produção imagética não convencional.

Para tal, dedicou-se à elaboração de fotogramas e fotomontagens, explorou pontos de vista fora do comum em composições com enquadramentos ousados e fez amplo uso de altos contrastes tonais. Embora a maioria de tais técnicas já não fossem novas, elas ganharam visibilidade e importância naquele momento, o que resultou numa abordagem inovadora e dinâmica em relação à forma arquitetônica moderna, cujas qualidades abstratas atraíram a atenção de muitos dos fotógrafos mais influentes de então.



Figura 1.30 – *Bauhaus Balconies*, Dessau, 1926.
Fotografia: László Moholy-Nagy.
Arquiteto: Walter Gropius.
Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Bauhaus-Balconies--1926/14995F73642852A3>

Numa produção liberta de regras e imperativos morais, grandes planos, vistas aéreas, planos *plongée* (picados) e *contra-plongée* (contra-picados) (Figura 1.30), passaram a fazer parte do vocabulário da produção de fotografia arquitetônica de referência à época. Além disso, e como já se referiu, a *nova fotografia* renegou o pictorialismo enquanto expressão que buscava uma aproximação à estética da pintura

acadêmica. Nesse sentido, a sua intenção de explorar as qualidades e possibilidades inerentes ao dispositivo fotográfico, aliada ao intuito trazer à tona a essência do referente registrado, alinhavam-se à preocupação da arquitetura moderna em deixar transparecer a verdade dos materiais e à sua tendência para o retorno à geometria pura (ELWALL, 2004).

Em suas imagens de indústrias, automóveis, navios e aeronaves, a fotografia acabou, também, por agregar o estatuto de provedora de modelos visuais para a produção arquitetônica moderna. Essa influência mútua levou a relação entre as duas disciplinas a um patamar de proximidade nunca antes observado, o que resultou no aumento da quantidade de fotógrafos dedicados a explorar temas ligados à arquitetura e, conseqüentemente, na sua participação no debate acerca da própria arquitetura moderna.

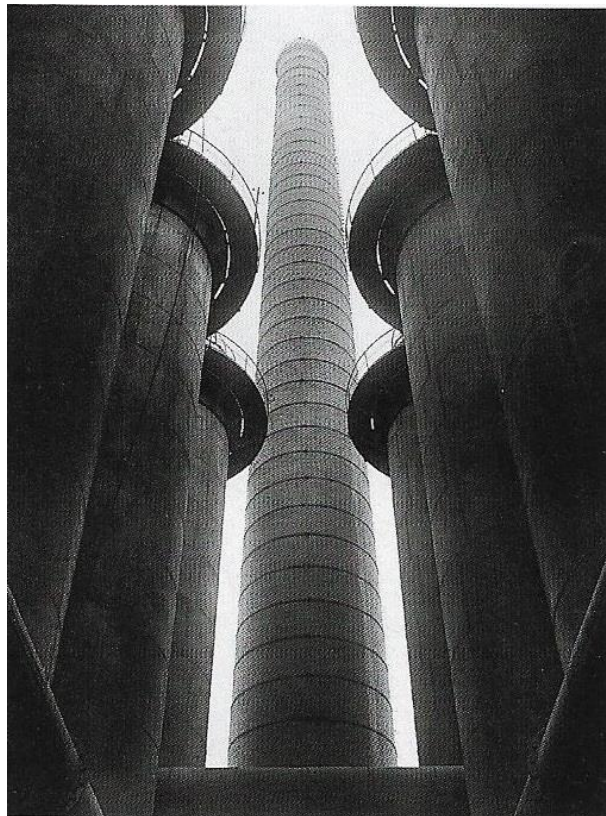


Figura 1.31 – *Blast Furnaces*, Herrenwick, Alemanha, 1927.
Fotografia: Albert Renger-Patzsch.
Fonte: Elwall, 2004.

A *nova fotografia*, assim como a fotografia moderna vista de forma ampla, não se caracterizou como um movimento monolítico, porquanto se materializou segundo diversas expressões originárias de diferentes países. A primeira delas, com

origem na Alemanha nos anos 1920, teve como principal expoente o fotógrafo Albert Renger-Patzsch (1897-1966) (Figura 1.31), cuja linguagem se caracterizava pela imparcialidade e pela ênfase na definição precisa dos detalhes. As suas imagens, frequentemente comparadas a desenhos técnicos de engenharia, também se adequavam à representação das superfícies de vidro concreto e aço, assim como às composições abstratas características da arquitetura moderna.

A corrente alinou-se ao movimento da *Nova Objetividade* nas artes e na arquitetura que, por sua vez, teve origem na *Deutsche Werkbund*, organização cultural da qual participaram Peter Behrens (1868-1940), Walter Gropius (1883-1969) e Mies Van der Rohe (1886-1969), e que preconizava, para a criação de objetos, a simplicidade, sobriedade e objetividade em consonância com a função dos mesmos. Dentre os fotógrafos de arquitetura influenciados por Renger-Patzsch no âmbito da *Nova Objetividade*, Elwall (2004) destaca o holandês Jaap d'Oliveira (1908-1978) e o alemão Werner Mantz (1902-1983) (Figura 1.32).



Figura 1.32 – *Kölnische Zeitung*, Colônia, Alemanha, 1928.

Fotografia: Werner Mantz.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mantz-kolnische-zeitung-prensa-cologne-1928-p79948>

Outra vertente da *Nova Fotografia* teve em László Moholy-Nagy (Hungria) e Alexander Rodchenko (1891-1956) (Rússia) os seus principais expoentes. Em rejeição às noções tradicionais de representação espacial por meio da perspectiva, além das experiências com fotogramas e fotomontagens, ambos faziam uso de radicais planos picados e contra-picados nas suas imagens, na intenção de ampliar

as formas de percepção do espaço. Importa ressaltar que Moholy-Nagy e Rodchenko não se dedicaram especificamente à fotografia de arquitetura. No entanto, sua atitude experimentalista e revolucionária acabou por influenciar o trabalho de diversos outros fotógrafos seus contemporâneos.

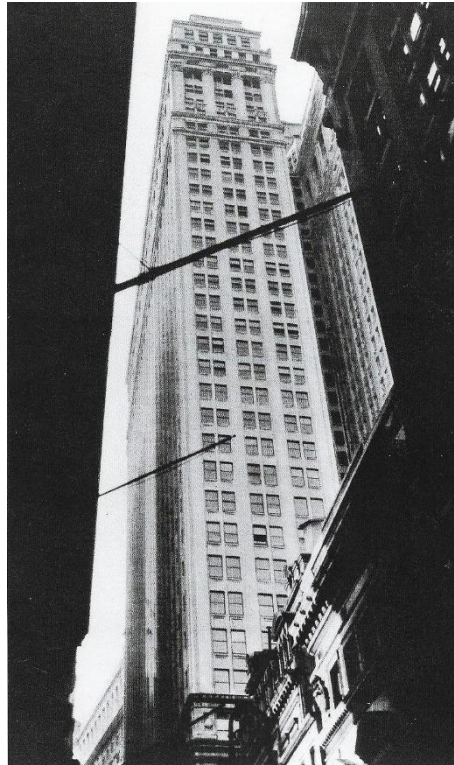


Figura 1.33 – *Equitable Trust Building*, Nova Iorque, 1926.
Fotografia: Eric Mendelsohn.
Arquiteto: Ernest R. Graham.
Fonte: Elwall, 2004.

A popularização desse tipo de enquadramentos mais radicais resultou, também, de fatores como o surgimento dos arranha-céus - que trouxeram novas possibilidades de olhar sobre a cidade e que, por outro lado, para serem registrados a partir do nível da rua (Figura 1.33), demandavam acentuadas rotações de câmera - ; o aparecimento de novas câmeras mais leves e versáteis, como a *Leica* - que possibilitavam a simulação do rápido vislumbre do olho humano sobre os objetos - ; a influência da câmera cinematográfica; bem como os avanços na aviação e no reconhecimento aéreo, que ampliaram as possibilidades de observação do espaço urbano a partir do alto e que, conseqüentemente, vieram influenciar as metodologias de planejamento urbano.

Por outro lado, o aumento do interesse nos experimentos de fotomontagem e nas práticas de montagem cinematográfica contribuíram para a tomada de consciência, por parte dos fotógrafos de arquitetura, da importância da justaposição de elementos no enquadramento fotográfico com a finalidade de contar ou afirmar algo, fosse por meio do contraste ou da simples comparação entre objetos, superfícies, luzes ou texturas. Nesse sentido, e destacando-se mais uma vez a influência do cinema no processo, a fotografia passou a ser cada vez mais percebida, não como uma afirmação isolada e autossuficiente, mas como parte de uma sequência narrativa previamente pensada.

Na primeira metade da década de 1930, a maior parte dos fotógrafos de arquitetura na Europa e nos Estados Unidos já havia assimilado, em sua prática, as estratégias e características da *Nova Fotografia*. Dentre os inúmeros fotógrafos que contribuíram para a difusão da arquitetura moderna no período entre Guerras, Elwall (2004) destaca, entre outros, Carl Gustav Rosenberg (1883-1957) na Suécia; Hans Spies (1905-1973) e Jan Kamman (1898-1983), além do já referido d'Oliveira, na Holanda; Albin Salaün (1876-1951) e Marius Gravot (1886-), na França (ambos comissionados por Le Corbusier); Jaromír Funke (1896-1945), na Checoslováquia; e Zoltán Seidner (1896-1960), na Hungria.

No entanto, e segundo o mesmo autor, as manifestações de maior expressão da *Nova Fotografia* tiveram lugar na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, países onde a arquitetura moderna era vista, geralmente, como uma manifestação estranha, vinda de fora, pelo que demandava campanhas de promoção mais efetivas. Em relação à produção britânica, destacam-se os trabalhos de Frank Yerbury – este com uma abordagem estética mais conservadora -, e da dupla Dell e Wainwright (Figuras 1.34 e 1.35), cuja produção é considerada emblemática da união entre a arquitetura moderna e uma fotografia de linguagem, também ela, marcadamente moderna.

A dupla de fotógrafos, que colaborava com o periódico *Architectural Review*, deu importante contributo àquela revista no seu propósito de promover a causa da arquitetura moderna. Para tal, tirou o máximo partido das possibilidades e características da *Nova Fotografia*, incluindo em suas séries enquadramentos marcados por fortes diagonais, marcantes sombras projetadas, tomadas em angulo oblíquo – que permitiam a ênfase na repetição ritmada de elementos característica da arquitetura moderna -, bem como as cinematográficas *promenades*, ou sequências

elaboradas a partir do caminhar pelos espaços, com ângulos reversos e alternância entre planos aproximados e tomadas à distância (ELWALL, 2004).

Figura 1.34 – *Ramsgate Municipal Airport*, Kent, 1937.
Fotografia: Mark Oliver Dell e H. L. Wainwright.
Arquiteto: David Pleydell-Bouverie.
Fonte: Elwall, 2004.

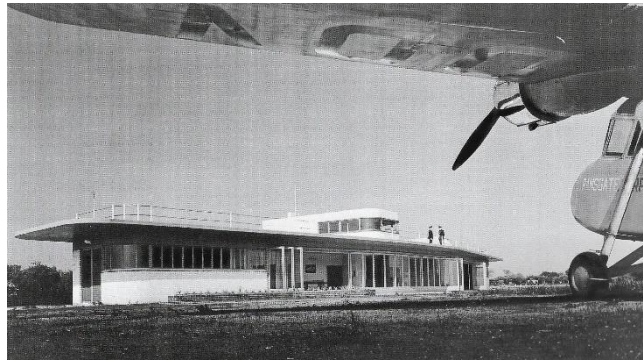


Figura 1.35 – *Gull Rock*, Cornwall, Inglaterra, 1936.
Fotografia: Mark Oliver Dell e H. L. Wainwright.
Arquiteto: Marshall Sisson.
Fonte: Elwall, 2004.

Ainda no âmbito das imagens produzidas por Dell e Wainwright, importa destacar-lhes o caráter sedutor e apelativo resultante dos contrastes entre os brancos imaculados das formas construídas banhadas pela luz solar e os dramáticos fundos de céus nublados, características observadas em especial nas suas séries de casas modernas (Figura 1.35). Tratava-se, no entanto, de representações revestidas de um caráter, em certa medida, utópico, que capturavam, em momentos ideais, situações não correspondentes à realidade que o tempo viria a conferir àquelas estruturas, superfícies e materiais, então tão perfeitamente registrados.

Ainda no que concerne à *Nova Visão*, agora no âmbito da produção norte americana, é importante fazer referência aos trabalhos de Ralph Steiner (1899-1986), Charles Sheeler (1883-1965), Walker Evans (1903-1975), Berenice Abbott (1898-1991), Fay Sturtevant Lincoln (1894-1975) e da firma Hedrich Blessing, criada em Chicago em 1929.

Essa construção de uma realidade aprazível – ou de realidades desejáveis - sobre a arquitetura moderna por meio da fotografia, com a intenção de a promover e de a legitimar perante o público e, conseqüentemente, de a fazer atraente aos olhos do mercado, foi uma marca constante na produção dos fotógrafos de arquitetura como um todo naquele período.

Nesse contexto, Zimmerman (2014), defende que a publicação em massa de imagens fotográficas da arquitetura moderna transformou a vertente comercial arquitetônica na mesma medida em que o concreto, o aço e o vidro mudaram a realidade da construção de edifícios durante o mesmo período. A autora afirma que, no contexto da *práxis* moderna, uma relação entre a imagem fotográfica e o objeto edificado emergiu. Tal relação, cujo desenvolvimento resultou do estabelecimento de protocolos comerciais, acabou por fechar-se sobre si mesma a partir do momento em que as estratégias relativas à produção e publicação de imagens começaram a manifestar-se explicitamente na própria produção arquitetônica.

Zimmerman investiga, portanto, de que forma os procedimentos fotográficos, a proliferação de imagens e as novas tecnologias ligadas à fotografia influenciaram a concepção do objeto arquitetônico moderno. Na obra em que cunha a expressão *arquitetura fotográfica* – intitulada “*Photographic architecture in the twentieth century*” -, a autora detém-se sobre estudos de caso relativos a dois dos projetos iniciais de Mies Van der Rohe: o Pavilhão de Barcelona (1929) e a casa *Tugendhat* (1930), em Brno, na República Checa; bem como sobre a *Hunstanton*

Secondary Modern School (1955), na vila de Hunstanton, Inglaterra, projetada por Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003).

Conforme utilizado por Zimmerman, o termo *arquitetura fotográfica* abrange, não só a influência da fotografia sobre a concepção do objeto arquitetônico moderno, como também a infraestrutura da fotografia comercial de arquitetura e as redes comerciais associadas à produção arquitetônica, nas quais os fotógrafos também circulavam.

Nesse sentido, a autora divide a sua investigação em dois tópicos principais. O primeiro diz respeito à própria concepção dos edifícios e à forma como os procedimentos fotográficos, a proliferação de imagens fotográficas e as novas tecnologias da imagem influenciaram o projeto arquitetônico. Uma vez introduzidas nos procedimentos projetuais da arquitetura, as práticas visuais utilizadas pela fotografia deram origem a novos conceitos arquitetônicos que se manifestaram nos projetos construídos (ZIMMERMAN, 2014). Nos casos específicos analisados – o Pavilhão de Barcelona (Figuras 1.36, 1.37 e 1.38), a casa *Tugendhat* e a *Hunstanton School* (Figuras 1.39 e 1.40) -, a pesquisadora constata a expansão dos limites da prática profissional da fotografia de dentro para fora. Murais fotográficos à escala das paredes, superfícies de pedra polida altamente reflexivas e extensos panos de vidro são, nesse contexto, “elementos imagem” que se juntaram à linguagem arquitetônica do edifício enquanto “imagem construída”.

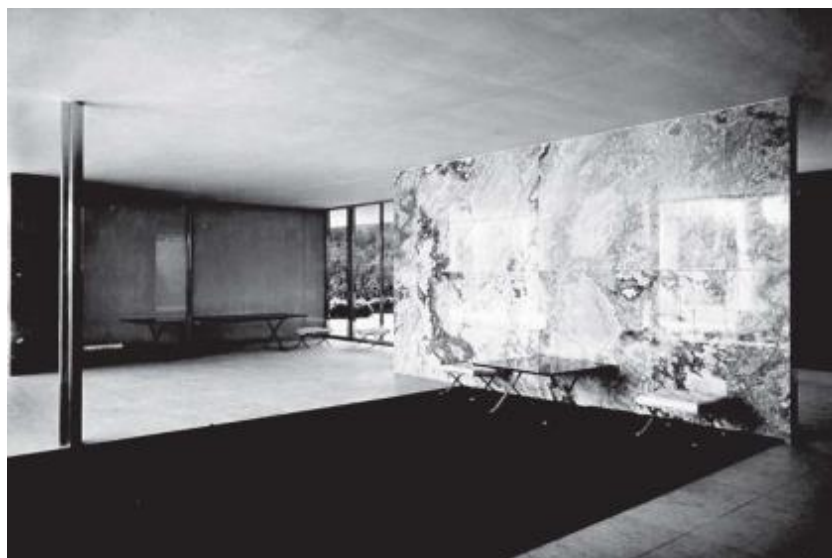


Figura 1.36 – Pavilhão de Barcelona, 1929.
Fotografia: Berliner Bildbericht.
Arquiteto: Mies Van der Rohe.
Fonte: Zimmerman, 2014.



Figura 1.37 – Pavilhão de Barcelona, 1929.
Fotografia: Berliner Bildbericht.
Arquiteto: Mies Van der Rohe.
Fonte: Zimmerman, 2014.



Figura 1.38 – Pavilhão de Barcelona, 1929.
Fotografia: Berliner Bildbericht.
Arquiteto: Mies Van der Rohe.
Fonte: Zimmerman, 2014.

Figura 1.39 – *Hunstanton School*, 1954.
Fotografia: John Maltby.
Arquitetos: Alison Smithson e Peter Smithson.
Fonte: Zimmerman (2014).



Figura 1.40 – *Hunstanton School*, 1954.
Fotografia: David Wager.
Arquitetos: Alison Smithson e Peter Smithson.
Fonte: Zimmerman, 2014.

O segundo tema investigado está relacionado com a fotografia de arquitetura como reguladora do mercado arquitetônico na sociedade industrial moderna e com os seus efeitos na recepção e produção da nova arquitetura, cujo discurso é veiculado por diversos canais e em diferentes direções.

Em ambas as abordagens, o “fazer” e o “modo de ver” fotográficos adentraram a prática arquitetônica, numa interpenetração de consequências diversas. Ainda no âmbito do segundo tópico investigado - fotografias de arquitetura -, a autora aponta um fato complicador: estas (as fotografias) além de serem o principal meio transmissor de informação sobre o edifício, usualmente, omitem tanto quanto revelam.

No contexto da mesma discussão, Zimmerman afirma que fotografias de edifícios são fotografias de representações edificadas, pelo que podemos entendê-las como imagens mediadas que medeiam outro tipo de imagens. Nesse sentido, a história da arquitetura moderna é, em parte, a história da confusão entre diferentes ordens de representação: entre a imagem edificada e a imagem fotográfica dessa edificação (ZIMMERMAN, 2014).

Por sua vez, numa proposta de justificativa para esse entrelaçamento que se construiu, na primeira metade do século XX, entre a fotografia e a arquitetura moderna ou, em outras palavras, para o fato da fotografia se ter concretizado como o veículo, por excelência, de difusão da nova arquitetura naquele período, Naegele (2018) lança mão do pensamento de Walter Benjamin, que sustenta que a fotografia, por ser intrinsecamente reproduzível, dispensou os modelos de representação do passado, provocando um abalo na tradição a partir do qual a imitação da natureza e a busca pela originalidade perderam força. Ressalta, ainda, a relevância do fato de não mais existir uma identidade única e fechada da obra de arte e do que ela representa. A era do testemunho histórico, anteriormente garantido pela materialidade da obra de arte teria, assim, sido substituída pela era da reproduzibilidade, na qual o peso tradicional do objeto artístico se tornou instável.

Refere-se o pensador à perda da autenticidade da obra de arte, ou seja, do seu “aqui e agora”; ao término da existência única do objeto no local onde se encontra e onde se realiza a sua história no decorrer do tempo. Trata-se da atrofia ou deterioração do que Benjamin conceituou como *aura*:

Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que ela esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador - é isso que significa respirar a *aura* dessas montanhas, desse ramo. (BENJAMIN, 2017, p.59).

Defende, portanto, que a reprodução fotográfica de objetos únicos lhes aniquila a *aura*, deixando-os num plano de equivalência em relação a quaisquer outros. Ao retirar-lhe a autoridade, a fotografia desagrega o objeto reproduzido do

domínio da tradição, o que resulta, em última instância, na aniquilação do valor tradicional de herança cultural.

Portanto – e voltando à proposição de Naegele (2018) -, ao liberar a arquitetura moderna da tirania dos valores acadêmicos, do peso do passado e dos gostos arbitrários, a fotografia firmou-se como o meio ideal da sua representação e veiculação. Um meio que, alegadamente, “não mentia”, adequava-se a representar de forma séria e isenta uma nova arquitetura que se pretendia verdadeira, direta e de construção racional. As tecnologicamente sofisticadas composições fotográficas em preto e branco agregavam credibilidade e conferiam dignidade – até inevitabilidade - a uma arquitetura, não raro, frágil e incerta. A fotografia libertou a nova arquitetura, agora internacional no estilo e leve e dinâmica na aparência, do seu contexto de origem. Embelezou-a e protegeu-a dos efeitos adversos do tempo, do clima e do uso (NAEGELE, 2018).

Entretanto – e conforme também previu Benjamin ao afirmar que a obra de arte reproduzida se transformaria na obra de arte a ser concebida para reprodução – , a imagem da arquitetura deu origem a uma arquitetura da imagem. Se, de início, a fotografia parecia alinhar-se aos princípios do movimento moderno na arquitetura, posteriormente, acabou por corrompê-la no seu sentido de lugar de origem e de autenticidade, qualidades caras a uma produção arquitetônica que pretendia afirmar-se com base na verdade da estrutura e dos materiais. Portanto, “se inicialmente a fotografia mostrou uma arquitetura moderna que aparentava concretizar seus próprios preceitos teóricos, em algum momento impediu-a de ser aquilo que realmente queria”. (NAEGELE, 2018, p.2).

Durante o período pós-Guerra, a fotografia consolidou-se como o principal meio de comunicação da arquitetura moderna, contribuindo para a sua assimilação e legitimação enquanto produção contemporânea. Neste período, segundo Espada (2014, p.84):

[...] aumenta ainda mais o número de revistas de arquitetura, bem como o destaque conferido à fotografia na diagramação. Os periódicos competem pela divulgação de edifícios inéditos e, por isso, muitos passam a ser mostrados em construção. A fotografia criou muitas vezes uma visão icônica do edifício, o que pode ser dito, por exemplo, de algumas fotos de Gautherot sobre os palácios de Brasília.

Também neste período, tornaram-se célebres algumas parcerias entre arquitetos e fotógrafos, como aquelas formadas entre Le Corbusier e Lucien Hervé,

Richard Neutra e Julius Shulman e, na América Latina, entre Carlos Villanueva e Paolo Gasparini, Luis Barragán e Armando Salas Portugal, Rogelio Salmona e Germán Téllez, e Oscar Niemeyer e Marcel Gautherot.

Outra forma importante de divulgação da arquitetura por meio da fotografia foram as feiras e exposições universais que ocorreram ao longo dos séculos XIX e XX, nas quais os pavilhões, que eram construídos especialmente para os eventos, abrigavam exposições de obras arquitetônicas apresentadas, principalmente, através de fotografias⁹.

A fotografia, portanto, enquanto registro do mundo físico em geral, e da arquitetura – e arquitetura moderna – em particular, manifesta-se como uma forma de representação do real. Precisamente por sua condição de representação, pode assumir uma qualidade objetiva ou um caráter de maior subjetividade. Pode veicular, visualmente, uma ideia, mensagem ou objeto de forma mais ou menos explícita, de modo mais ou menos tangível. Trata-se, assim como a arquitetura, a literatura, a pintura, o cinema, e demais formas de expressão, de uma representação criativa, logo, polissêmica.

No Brasil, assim como nos diversos países europeus e na América do Norte, a difusão da arquitetura moderna – sempre mediada pela representação fotográfica - deu-se através das feiras internacionais, das exposições de arquitetura e, sobretudo, das publicações especializadas, entre as quais os periódicos sobre arquitetura desempenharam um papel central. É importante ressaltar, também, o destaque alcançado pelos próprios projetos arquitetônicos dos pavilhões brasileiros em feiras internacionais, entre os quais figura como exemplo paradigmático o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque (1939), projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer (Figura 1.35).

Uma das materializações inaugurais da arquitetura moderna brasileira, o Pavilhão atingiu considerável sucesso internacional e foi considerado um dos pontos altos da Exposição. Foi “o primeiro edifício brasileiro construído no estrangeiro e se

⁹ A Grande Exposição Industrial de Todas as Nações, ocorrida em Londres em 1851 e a Feira Universal de Paris, de 1900, são exemplos paradigmáticos. No que respeita a exposições especificamente sobre arquitetura, a mostra 20 anos de arquitetura britânica, ocorrida em 1923, na Royal Academy de Londres, composta, sobretudo, por registros fotográficos, apresenta-se como um exemplo marcante. Outro exemplo paradigmático foi a exposição The International Style, realizada em 1932 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA, “sob curadoria de Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, composta por maquetes e grandes painéis fotográficos com projetos de Alvar Aalto, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Richard Neutra, entre outros”. (ESPADA, 2014, p.85).

constituiu, por isso, em um marco importante em termos de dar visibilidade internacional à produção brasileira”. (TINEM, 2002, p.65). Para Goodwin (1943, p.194), tratou-se de um excelente exemplo de arquitetura efêmera: “Havia na feira de Nova Iorque excelentes edifícios modernos, mas nenhum de tão elegante leveza como o Pavilhão Brasileiro. Distinguia-se pela maneira feliz com que foi o espaço aproveitado e pelos seus pormenores vivos e frescos”. Por sua vez, Segawa (2010, p.93), que viu no edifício “uma arquitetura serena quanto ao significado do Brasil e da arquitetura brasileira no contexto mundial”, ressaltou, também, que foi em uma obra de uso efêmero que:

[...] se gestaram alguns dos discursos arquetípos que iriam doravante povoar a arquitetura brasileira. A assimilação do conteúdo tradicional da arquitetura colonial em uma de suas dimensões formais – a curva barroca – era assumida pela primeira vez desde o trauma provocado por Mariano Filho em sua campanha pelo neocolonial. (SEGAWA, 2010, p.95).



Figura 1.35 – Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque, 1939.
Fotografia: Autor desconhecido.
Arquitetos: Lucio Costa e Oscar Niemeyer.
Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/615845/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-nova-york-1939-lucio-costa-e-oscar-niemeyer/52ff8100e8e44e3cd0000183?next_project=no

Após o sucesso do Pavilhão em Nova Iorque, tal discurso viria a ser retomado na exposição *“Brazil Builds: Architecture New and Old – 1652-1942,*

realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA, em 1943 e 1944. Documento inaugural e de papel fundamental no processo de difusão da arquitetura moderna brasileira por meio da fotografia, o livro resultante da exposição será apresentado e analisado no capítulo seguinte desta dissertação.

2 FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTAÇÃO

A primeira parte deste capítulo é dedicada à apresentação e análise de “*Brazil Builds: Architecture new and old – 1652 – 1942*”, documento essencial na construção historiográfica sobre a arquitetura moderna brasileira e inaugural no seu processo de difusão internacional. O livro, fazendo uso de ampla documentação fotográfica, busca a afirmação da ideia de uma identidade moderna com base na tradição construtiva colonial, fundamentando a sua narrativa nessa relação entre tradição e modernidade.

Posteriormente, apresenta-se o levantamento iconográfico efetuado sobre a arquitetura moderna em Fortaleza, no qual se procurou identificar, nos diferentes periódicos nacionais especializados em arquitetura, matérias publicadas sobre obras modernas construídas na capital do Ceará, a fim de se ter uma noção do alcance da difusão dessa produção a nível nacional.

Por fim, efetua-se a apresentação e sistematização dos três acervos fotográficos levantados no processo de pesquisa documental: o acervo institucional do Memorial da Universidade Federal do Ceará – UFC, o acervo do fotógrafo Nelson Figueiredo Bezerra e o acervo do arquiteto Delberg Ponce de Leon.

2.1 “Construção Brasileira”

A opção pela inclusão de *Brazil Builds* nesta dissertação resulta, além do que já foi dito, de outros fatores. Um deles está associado à premência de se destacar a natureza seletiva da publicação, que deixou de lado, por exemplo, a modernidade pragmática (SEGAWA, 2010) e a produção arquitetônica de diversas cidades do país. Essas constatações trazem à tona a necessidade de revisão da escrita da arquitetura moderna no Brasil e da discussão sobre as manifestações dessa arquitetura em contextos regionais, conforme este trabalho se propõe fazer. A publicação foi, também, a primeira a fazer referência a uma obra moderna em Fortaleza: a Casa Johnson (1942), projeto de Oscar Niemeyer e manifestação precoce e isolada do moderno na cidade, apresentada, porém, não com o propósito de destacar uma produção regional, mas sim no intuito de reforçar uma narrativa hegemônica.

A partir de meados da década de 1940, após a Segunda Guerra Mundial, a arquitetura brasileira passou a merecer a atenção dos críticos da arquitetura moderna fora do país. No conjunto de países que formam a grande diversidade cultural da América do Sul, destacava-se, então, a produção arquitetônica brasileira, já como uma manifestação original e específica dos princípios do ideário moderno (TINEM, 2002).

Além de referências pontuais a obras da nova arquitetura brasileira em revistas internacionais, como a americana *Architectural Forum* ou a italiana *Casabella*, também o Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional de 1939, em Nova Iorque, já havia contribuído para a afirmação dessa produção. Porém, foi a exposição sobre a arquitetura brasileira no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 1943, que a consagrou do ponto de vista internacional. A publicação que resultou da exposição e da qual herdou o título “*Brazil Builds: Architecture new and old – 1652 – 1942*” (Figura 2.1) foi a primeira destinada a difundir internacionalmente a arquitetura moderna brasileira, cuja afirmação viria a ser reforçada pelos periódicos especializados após a Segunda Grande Guerra.

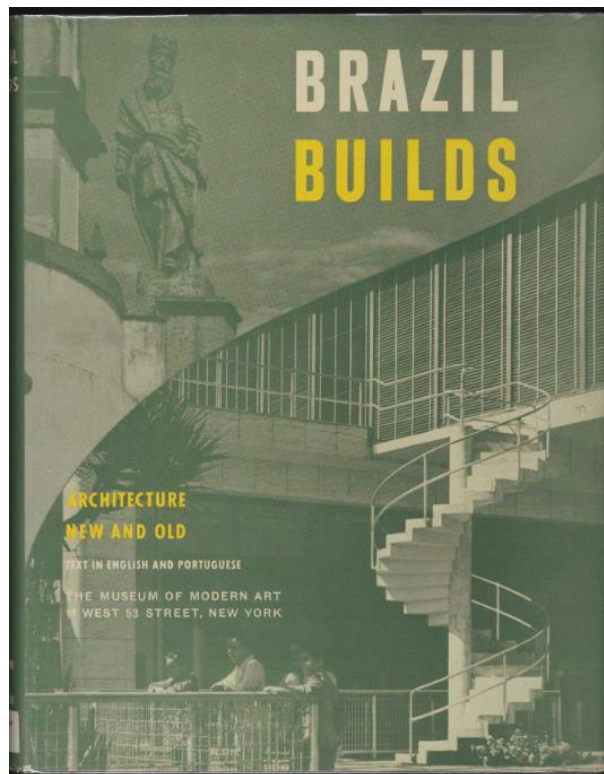


Figura 2.1 – Capa da publicação *Brazil Builds – Architecture new and old – 1652-1942*.

Fonte: Goodwin, 1943.

Em palavras que reconhecem no livro um marco de afirmação da cultura nacional brasileira, Mário de Andrade (1980, p.26 *apud* SEGAWA, 2010, p.100) afirmou: “já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro que prova possuímos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo”.

Ainda sobre a compreensão da importância do trabalho realizado pelo MoMA, Costa (2009, p.15) entende que esta:

[...] passa, ainda, pelos diferentes trabalhos historiográficos de arquitetura, que, apesar de guardarem diferentes visões neste campo, são unânimes em considerar esta exposição não só como marco fundador para a história da arquitetura, mas também de importante influência para a história cultural brasileira.

Como justificativa para a sua afirmação, o mesmo autor faz referência aos historiadores e críticos de arquitetura Henrique Mindlin (1911-1971), Carlos Alberto Martins e Yves Bruand (1926-2011), unânimes em tal reconhecimento.

A exposição e o livro não podem ser desvinculados dos interesses geopolíticos norte-americanos de então. Nesse sentido, o *Brazil Builds* surgiu como uma das manifestações da política de boa vizinhança desenvolvida pelo presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) na América Latina, com a finalidade de garantir alianças estratégicas no âmbito do conflito mundial em curso (SEGAWA, 2010).

Importa fazer aqui um parêntesis, destacando que, após esta publicação, outras três se seguiram, nos mesmos moldes e no âmbito da estratégia política norte americana de ampliação das suas relações internacionais no período pós-Guerra. Trata-se de *Sweden Builds* (1950), *Switzerland Builds* (1950) e *Italy Builds* (1955). Independentemente das motivações geopolíticas que levaram à criação do evento, o livro-catálogo acabou por se afirmar como uma das mais representativas demonstrações de afirmação e reconhecimento internacional da arquitetura brasileira.

Com textos do arquiteto Philip L. Goodwin (1885-1958) e fotografias de George Everard Kidder Smith (1913-1997), trata-se de uma publicação bilíngue (em inglês e português) dividida em duas partes distintas dedicadas a dois períodos da produção arquitetônica brasileira considerados importantes pelo autor: o colonial, na obra compreendido entre 1520 e 1807, e o moderno, balizado entre os anos de 1927 e 1942. O fato do livro ter desconsiderado o intervalo entre 1808 e 1926 inaugura, na interpretação de Tinem (2002, p.30), a escrita de “uma das tramas mais recorrentes da história da arquitetura brasileira até os anos setenta: a valorização da arquitetura

colonial, por um lado, e da arquitetura moderna, por outro, como os dois momentos importantes de criação nacional”.

A primeira parte do livro, intitulada “Early Buildings”, que retrata parte da arquitetura colonial e barroca, dedica-se principalmente à representação de construções do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Salvador, apontando para uma matriz histórica na qual o país ancorou a sua arquitetura moderna, retratada na segunda metade da obra.

Dessa forma, por meio de um recorte fotográfico cuja seleção das edificações resultou de uma construção idealizada dos edifícios que compõem a cultura arquitetônica do país, revigorou-se a relação “tradição / modernidade”, que se instaurava no discurso dos arquitetos modernos – em especial os do Rio de Janeiro – como síntese da nova arquitetura nacional (COSTA, 2007).

Na obra, Goodwin procura afirmar a ideia de uma arquitetura brasileira colonial como uma realização harmônica resultante da mescla de um passado português com a natureza sul-americana, a qual, por não diferir drasticamente de Portugal em termos de clima e materiais – à exceção da chuva intensa e umidade -, não teria exigido grandes esforços de adaptação.

No que concerne à nova arquitetura, embora defenda que a importação estrangeira – através das revistas especializadas que difundiam o ideário moderno e dos arquitetos emigrantes – foi a responsável pela introdução dos princípios modernos no país, o autor entende que desde cedo o Brasil encontrou um caminho próprio nesse processo de adaptação ao clima e aos costumes (TINEM, 2002).

O principal argumento utilizado nesse sentido prende-se com a utilização dos mecanismos de controle solar e lumínico – os *brise-soleil* externos – aplicados sobre as grandes superfícies de vidro. Sobre esse assunto, Goodwin (1943, p.84-85), no texto introdutório à segunda parte do livro, afirma:

A sua grande contribuição para a arquitetura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos, especiais. Para a América do Norte isso é coisa de leve conhecida. [...] E é curioso verificar-se como os brasileiros fizeram face ao importantíssimo problema, cujo estudo foi o que animou a nossa viagem. [...] Tais como os arquitetos do Brasil os desenvolveram, esses para-sois externos são às vezes horizontais, às vezes verticais, às vezes móveis, às vezes fixos. Quebra-sol é o nome que se lhes dá, mas a expressão francesa *brise-soleil* é mais geralmente usada.

Goodwin sublinha, também, a influência francesa na formação da elite intelectual brasileira, assim como a contribuição de Le Corbusier, cujos ensinamentos se refletiram no edifício Ministério da Educação e Saúde (1936) e na Pampulha (1942). Assinala, ainda, a inspiração germânica patente na Escola Normal em Salvador, e a “pesada e pretenciosa” presença italiana na Biblioteca Pública Municipal de São Paulo. O autor faz, por fim, referência à existência de uma cultura do edifício em altura no Rio de Janeiro e em São Paulo, naquele que seria o único elemento de contato, em termos de produção arquitetônica, entre o Brasil e os Estados Unidos.

A ênfase do livro, no entanto, recai sobre a produção dos arquitetos vinculados ao Rio de Janeiro, com destaque para o Ministério da Educação e Saúde (1950), de Lucio Costa e equipe, a sede da Associação Brasileira de Imprensa (1935), de Marcelo e Milton Roberto e a Estação de Hidroaviões (1937), de Atílio Correia Lima e equipe; A casa Cavalcanti (1940), o Grande Hotel de Ouro Preto (1942), a Obra do Berço (1937) e o Conjunto da Pampulha (1942), projetos de Oscar Niemeyer. Na opinião de Segawa (2010, p.102), “*Brazil Builds*, publicado em pleno conflito mundial, foi o principal passaporte da arquitetura brasileira para o mundo pós- segunda guerra”.

Desenhos técnicos de arquitetura – desenhos esquemáticos de algumas das igrejas barrocas e coloniais, além de plantas, cortes e fachadas dos projetos modernos -, mapas geográficos do país e da cidade do Rio de Janeiro e maquetes de alguns projetos fazem parte do conjunto de documentos que a publicação disponibiliza. No entanto, a documentação de maior importância e repercussão é, sem dúvida, aquela composta pelas cerca de 250 fotografias apresentadas, na sua extensa maioria, como referido anteriormente, de autoria do fotógrafo George Everard Kidder Smith. É importante referir que a produção desse conjunto de imagens contou com a colaboração de outros fotógrafos, alguns deles vinculados ao SPHAN – Secretaria do Patrimônio Artístico Histórico Nacional.

A importância e o tamanho da repercussão das fotografias veiculadas pelo livro viriam a refletir-se na série de revistas especializadas em arquitetura e livros que circularam posteriormente à publicação, fazendo uso das imagens ou debatendo assuntos presentes na mesma. Como exemplos, podem indicar-se os números 13 e 14 - especiais sobre o Brasil – da revista francesa *L’Architecture d’Aujourd’hui* (1947), assim como o especial, também sobre o Brasil, publicado no mesmo ano pela revista norte americana *Architectural Forum* (COSTA, 2007). O livro de Henrique Mindlin intitulado *Modern Architecture in Brazil* (1956) – o segundo dedicado à difusão da

arquitetura moderna brasileira e o primeiro escrito por um arquiteto brasileiro – publicado com o objetivo explícito de atualizar, ou complementar o livro de Goodwin, também fez uso de algumas das fotografias de Kidder Smith nele presentes.

Como já foi pontuado, a seleção das edificações consideradas de referência para a constituição de um repertório histórico da arquitetura nacional contribuiu para a construção de uma justificativa estética-conceitual a apresentar pelos arquitetos modernos brasileiros. Em outras palavras, tratava-se da criação de bases referenciais que justificassem a sua produção contemporânea. Nesse sentido, o colonial (Figura 2.2) surge como a raiz das formas puras, dos volumes arquitetônicos despidos de ornamento, e de determinadas soluções técnicas para as questões climáticas. Por outro lado, o barroco (Figura 2.3) justifica a linha curva, que viria a afirmar-se como característica distintiva da arquitetura moderna brasileira em relação ao mais rígido “estilo internacional”.



Figura 2.2 (Esq.) – Fazenda Colubandé, São Gonçalo, Niterói – primeira metade do século XIX.
Fotografia: Eric Hess.
Fonte: Goodwin, 1943.

Figura 2.3 (Dir.) – Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (1772-1794), 1942.
Fotografia: G. E. Kidder Smith.
Fonte: Goodwin, 1943.

Dessa forma, a publicação, além de apresentar um panorama – conscientemente delimitado – do contexto arquitetônico de então no país e de divulgar a respectiva produção, também produz uma espécie de inventário das características da nova arquitetura brasileira, “servindo como ‘guia visual’ de uma arquitetura com um futuro a ser constituído e desenvolvido”. (COSTA, 2007, p.3). Nesse sentido, a fotografia carrega em si, por meio dos objetos representados, assim como em função

de uma série de parâmetros técnicos e estéticos patentes nesse discurso visual específico, informação que acaba por contribuir para a formação de uma imagem da arquitetura nacional.

O conjunto de fotografias que compõe a primeira parte do livro apresenta características heterogêneas, uma vez que parte das suas imagens resulta do trabalho de diferentes fotógrafos que, a serviço do SPHAN, eram contratados para documentações elaboradas por aquela Instituição segundo pautas relacionadas ao patrimônio nacional edificado. Neste primeiro bloco da publicação, a cidade melhor representada é Ouro Preto (Figura 2.4), em Minas Gerais, com uma série de 11 fotografias que busca, além das edificações em si, mostrar a cidade em diferentes cenas urbanas. Ou seja, a arquitetura é tratada como elemento inserido na cidade, e não a partir dos seus detalhes construtivos ou artísticos. O mesmo tipo de discurso visual é encontrado nas imagens efetuadas na Bahia (Figura 2.5) e no Recife (Figura 2.6).



Figura 2.4 – Ouro Preto, Minas Gerais, 1942.
Fotografia: G. E. Kidder Smith.
Fonte: Goodwin, 1943.

É importante ressaltar que a produção de tais fotografos era orientada de perto pelos pesquisadores do SPHAN - entre os quais se encontrava Lúcio Costa -, de modo a contribuírem para a construção das narrativas associadas ao discurso teórico formulado no âmbito das diferentes pesquisas efetuadas pela Instituição (COSTA, 2009).



Figura 2.5 (Esq.) – Salvador, Estado da Bahia, 1942.
Fotografia: G. E. Kidder Smith.
Fonte: Goodwin, 1943.



Figura 2.6 (Dir.) – Recife, Pernambuco, 1942.
Fotografia: G. E. Kidder Smith.
Fonte: Goodwin, 1943.

Nesse contexto, era comum que o fotógrafo desenvolvesse o seu trabalho a partir de desenhos referenciais (croquis) elaborados por Lúcio Costa, ou seja, a partir de uma construção imagética previamente estruturada e com focos visuais antecipadamente comunicados, conforme descreve Costa (2009, p.160):

[...] deve-se tomar a documentação de um bem histórico, requisitada pelo SPHAN, sob a possível influência narrativa de seus próprios servidores. Narrativa que, num segundo momento, pode influenciar até mesmo nos atributos como enquadramentos, composição, destaques, informações – de uma maneira geral – alcançados através de escolhas do fotógrafo a fim de acentuar determinado aspecto, determinada narrativa, reforçada a partir da leitura visual proposta pelo documento fotográfico, o que faz com que este documento – o fotográfico – venha carregado de informações previamente delineadas pelo pesquisador – neste caso, Lúcio Costa – a fim de conferir sentido à trama discursiva que se pretende engendrar, para, assim, poder dar sentido à sua narrativa, à sua construção histórica.

O exemplo da prática descrita não retira a influência do fotógrafo na determinação narrativa colocada em prática por suas escolhas no ato de fotografar, porém, serve para se perceber que o documento fotográfico é, também, delineado por

uma narrativa construída pela fala – oral, escrita ou desenhada – de atores ligados às Instituições oficiais, neste caso, o SPHAN.

No âmbito da linguagem fotográfica utilizada no livro para a construção de uma narrativa associada à ideia de uma arquitetura moderna brasileira como expressão de uma identidade cultural nacional e enquanto símbolo de progresso e modernização do país, faz-se necessário retomar o assunto da renovação estética na produção fotográfica ocorrida na Europa e nos Estados Unidos no início do século XX, que se materializou – de modo simplificado – na *straight photography* norte americana e na *nova visão* originária nas vanguardas artísticas europeias.

Tem-se, portanto, e de modo geral, uma fotografia com enfoque documentarista, no estilo “factual” que busca, por meio da exploração dos recursos técnicos disponíveis, uma aproximação à realidade que resulte em imagens claras, puras e precisas, com alto nível de resolução e detalhamento, e isentas de manipulações pictóricas. Registros nos quais o foco preciso e a grande profundidade de campo contribuem para o aflorar da qualidade tátil dos materiais.



Figura 2.7 – Fachada noroeste do Ministério da Educação, Rio de Janeiro, 1942.
Fotografia: G. E. Kidder Smith.
Arquitetos: Lucio Costa e equipe.
Fonte: Goodwin, 1943.

A exploração das condições de iluminação, utilizando-se, sempre que possível, a luz rasante sobre as edificações (Figura 2.7), além de potenciar a percepção das texturas dos materiais, permite uma melhor leitura das suas características volumétricas, o que revela a intenção de se enfatizar a natureza

tectônica dos objetos representados. Vale reforçar que esse tipo de abordagem realista, de cunho documental e científico, é importante na fotografia de arquitetura na medida em que permite pôr em destaque as características essenciais dos edifícios. A construção da imagem a partir de linhas de força e dos volumes ou forma dos objetos, numa linguagem moderna associada à ideia de máquina, resulta na reprodução exata da forma no âmbito de uma estética purista.

Por sua vez, e de forma análoga, a nova arquitetura prestava-se a esse tipo de representação, uma vez que buscava um alinhamento a princípios clássicos na organização formal de suas volumetrias, a partir de uma geometria simples e pura. Conforme sustentou Lucio Costa (2003, p.47) nas suas “razões para a nova arquitetura”:

[...] solto no espaço, o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e *retenue* próprias da grande arquitetura, conseguindo mesmo um valor plástico nunca antes alcançado e que o aproxima – apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura.

Além dessas características gerais, outras de caráter mais específico - e que também se refletem no seu trabalho efetuado para o *Brazil Builds* - podem ser identificadas em parte da produção fotográfica documental de Kidder Smith. Uma delas consiste no recurso “a um enquadramento ortogonal em relação à edificação, possibilitando uma rápida compreensão das características estáticas, gravitacionais dos elementos arquitetônicos”. (COSTA, 2009, p.174). Tal relação de aproximação ao objeto, embora seja predominante na produção do fotógrafo, é pontualmente traída por enquadramentos mais ousados, como aconteceu na fotografia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador (Figura 2.8), que consta na publicação.

Neste caso, a rotação de câmera parece ter sido efetuada com a finalidade de ressaltar determinadas características daquele edifício barroco, destacando-lhe a fachada como elemento de interesse e trazendo a maior quantidade possível de informação ao quadro em termos de detalhes de ornamentação e texturas. O enquadramento utilizado, caracterizado pelo dinamismo conferido pelas diagonais pode, ainda, ser relacionado à noção de teatralidade associada à arquitetura barroca de modo geral.



Figura 2.8 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (1703) – Salvador, 1942.
Fotografia: G. E. Kidder Smith.
Fonte: Goodwin, 1943.

Outra das marcas que permeiam a obra de Kidder Smith prende-se com o recurso a áreas de sombras profundas, ou seja, em preto quase puro, com pouca ou nenhuma informação, nas extremidades dos enquadramentos (Figuras 2.9 e 2.10). Tais áreas, normalmente, compõem um primeiro plano - no qual o fotógrafo enquadra folhagens, troncos de árvores, ou sombras projetadas a partir de estruturas pertencentes às edificações, como pilares ou marquises - contrastante com o objeto principal da composição, usualmente iluminado de forma rasante.

É inquestionável a influência da vertente técnica no discurso visual construído pela fotografia, nomeadamente no que se refere aos equipamentos utilizados pelos fotógrafos nos diferentes trabalhos que executam. O tipo de câmara (de grande, médio ou pequeno formato); o tipo de objetiva (normal, grande angular ou teleobjetiva); as características das películas (que diferem em função do fabricante e que podem apresentar diferentes níveis de sensibilidade à luz); e os processos químicos de revelação dos negativos e ampliações, são fatores essenciais no processo fotográfico que são selecionados e manipulados pelo fotógrafo em função

do que se quer documentar e da narrativa que pretende ver construída e veiculada pelo seu trabalho.



Figuras 2.9 e 2.10 – Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1942.
Fotografia: G. E. Kidder Smith.
Arquitetos: Lucio Costa e equipe.
Fonte: Goodwin, 1943.

No texto de apresentação do livro, Goodwin faz referência às três câmeras usadas por Kidder Smith nas séries produzidas no Brasil para a publicação: a mais utilizada foi a *Zeiss Juwel A*, de 3½ x 4½ polegadas (grande formato), com uma objetiva *Karl Zeiss Tessar* de 6 polegadas, entre outras quando necessário; para as fotos coloridas, o fotógrafo fez uso da *Zeiss Contax* (pequeno formato – conhecido como 35mm) - com filmes *Kodachrome*; e em alguns registros panorâmicos lançou mão da *Graflex série D* (médio formato).

Não se pretende, aqui, efetuar uma análise de correlação entre o resultado do trabalho de Kidder Smith e o equipamento utilizado na sua produção. Interessa, no entanto, destacar que a câmera de grande formato é aquela que apresenta mais recursos no que respeita à documentação do objeto arquitetônico. Nesse sentido, faz um melhor aproveitamento das condições lumínicas com que se depara, apresenta registros com maior resolução de imagem e - talvez o seu mais importante recurso - ,

permite a báscula entre os planos do negativo e da objetiva, o que possibilita o ajuste da cena enquadrada de modo a, por exemplo, manter o paralelismo das linhas verticais do objeto registrado. Tal característica permite uma representação mais fiel das edificações e, conseqüentemente, uma melhor compreensão das suas características gravitacionais.

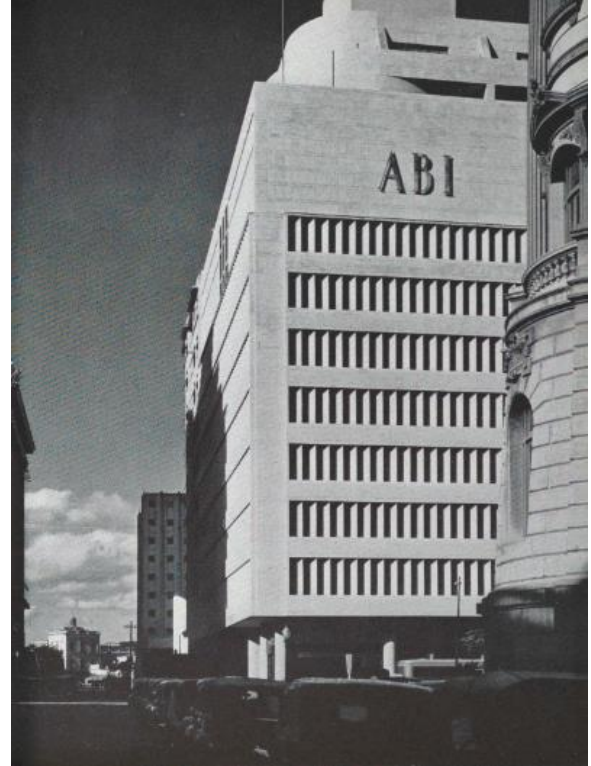
Outros fatores, associados, por exemplo, ao formato do livro e à sua diagramação, podem ter influenciado o fotógrafo e o editor na predileção demonstrada pela câmera de grande formato. No mesmo contexto, ressalte-se o fato de que as fotografias também foram produzidas com pensamento na composição da exposição a realizar, então, em Nova Iorque. Nesse sentido, é possível que fatores relacionados com o espaço e a concepção expográfica do evento também tenham pesado na opção pelo grande formato.

É importante referir que parte da documentação fotográfica utilizada na publicação – cerca de um quinto, e a maioria referente à arquitetura antiga - foi previamente disponibilizada por Lucio Costa, a partir do SPHAN, à comitiva do MoMA (COSTA, 2009). Tal fato demonstra que a narrativa veiculada pelo *Brazil Buirds* resultou de uma construção conjunta entre os editores norte-americanos do MoMA, personificados por Goodwin e Kidder Smith, e o Governo e instituições oficiais brasileiras, no âmbito dos quais o SPHAN (então liderado por Rodrigo Mello Franco de Andrade) teve papel preponderante, em especial no que tange à atuação de Lucio Costa. Nesse sentido, a narrativa foi chancelada pelo Estado por meio das suas instituições, nomeadamente o órgão de preservação, do qual faziam parte do corpo técnico vários intelectuais e arquitetos modernos.

Dessa forma, assim como o recorte cronológico adotado ignorou a produção arquitetônica brasileira do século XIX, também a seleção das obras modernas apresentadas na publicação demonstrou maior interesse por determinadas produções em detrimento de outras. Nesse sentido, foi claro o destaque dado à produção ligada à capital federal e que viria a ser denominada de *escola carioca*, observando-se que, das 141 imagens que compõem a segunda parte do livro, mais de 60 são referentes a obras situadas no Rio de Janeiro. Oscar Niemeyer, com 45 fotografias referentes a 9 das obras de sua autoria – ou nas quais participou como coautor – é o arquiteto mais visado pelas objetivas de Kidder Smith.

No conjunto apresentado, é também colocada em destaque a produção dos irmãos Marcelo e Milton Roberto, com 14 fotografias relativas a 4 dos seus projetos,

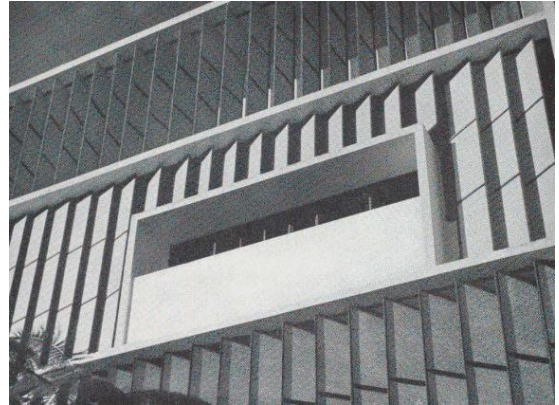
dentre os quais sobressai o edifício da Associação Brasileira de Imprensa - ABI, no Rio de Janeiro, com 8 imagens disponibilizadas (Figuras 2.11 e 2.12).



Figuras 2.11 e 2.12 – Associação Brasileira de Imprensa - ABI, Rio de Janeiro, 1942.
Fotografia: G. E. Kidder Smith.
Arquitetos: Marcelo e Milton Roberto.
Fonte: Goodwin, 1943.

No que se refere a outras obras às quais a publicação dá especial ênfase, refira-se o edifício do Ministério da Educação e Saúde - projeto da equipe formada por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos -, com 9 imagens apresentadas, assim como as já mencionadas obras de Niemeyer, das quais se destacam a Obra do Berço (Figuras 2.13 e 2.14), com 6 imagens, e o conjunto arquitetônico da Pampulha, formado pelo Cassino, Restaurante e late Clube, com 17 fotografias. A série referente ao conjunto da Pampulha é, sem dúvida, a de maior expressão plástica e a que traduz de forma mais eficaz as características da arquitetura de Niemeyer que se pretendia veicular como expressão da síntese da arquitetura moderna brasileira. A publicação apresenta, ainda, o fato curioso – e importante no âmbito desta pesquisa - de fazer referência à primeira edificação moderna construída no Ceará. Trata-se da Casa Johnson

(Fortaleza -1942), também projetada por Niemeyer, à qual se fará referência posteriormente.



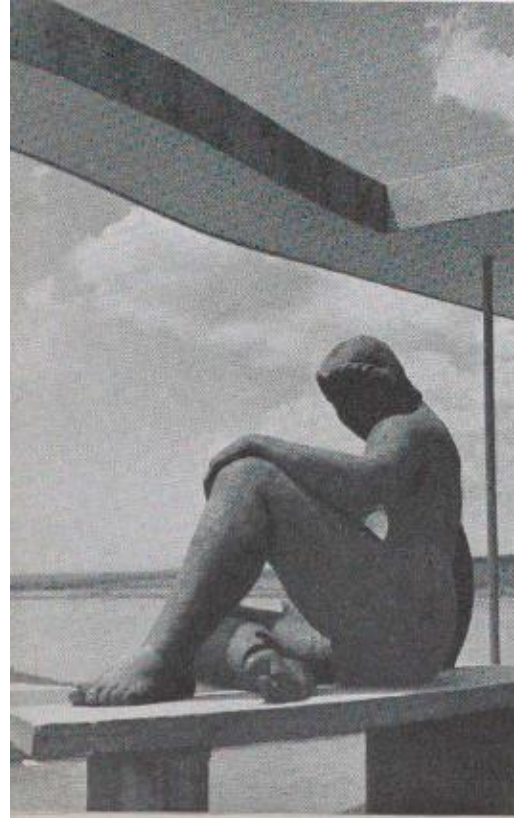
Figuras 2.13 e 2.14 – Obra do Berço, Rio de Janeiro, 1942.

Fotografia: G. E. Kidder Smith.

Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Fonte: Goodwin, 1943.

No âmbito da série de imagens referente ao conjunto da Pampulha, importa destacar que duas das fotografias do Cassino (Figuras 2.15 e 2.16) são de autoria de Marcel Gautherot. Uma delas apresenta uma escultura de bronze de Auguste Zamoyski (1893-1970) e a segunda – na qual também se vislumbra a escultura – é uma tomada noturna da fachada do edifício. A inserção destas imagens na publicação reveste-se de significado para a construção crítica da arquitetura moderna brasileira no âmbito do processo de afirmação de uma ideia de identidade cultural nacional, pois os registros dialogam com a ideia de arquitetura como meio de integração das artes. “Assim, a presença destes documentos, atesta a construção narrativa delineada por esta publicação, mas, principalmente, dialoga com os agenciamentos construtivos da visualidade de uma arquitetura moderna brasileira, neste caso, a carioca”. (COSTA, 2009, p.191).



Figuras 2.15 e 2.16 – Cassino da Pampulha, Belo Horizonte.

Fotografias: Marcel Gautherot.

Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Fonte: Goodwin, 1943.

Costa (2009) sugere que as duas séries documentais produzidas por Kidder Smith em Ouro Preto e na Pampulha possibilitam a compreensão do paralelo discursivo da arquitetura moderna brasileira - a carioca - frente à arquitetura brasileira antiga. Em sua interpretação, destaca a apresentação da primeira fotografia da publicação – uma imagem colorida do Cassino da Pampulha – como projeção da visualidade da forma final da cultura arquitetônica moderna brasileira, materializada pelo seu arquiteto ícone, que, no âmbito da narrativa proposta, é situado em paralelo ao escultor Aleijadinho, símbolo da arquitetura barroca de Minas Gerais do século XVIII.

Os edifícios da Pampulha são, juntamente com o Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova Iorque, os últimos apresentados na publicação, observando-se que o Cassino é – mesmo quando comparado com o Ministério da Educação e Saúde, tido como síntese da nova arquitetura brasileira – a edificação melhor documentada, o que lhe confere especial importância no contexto da narrativa construída pelo livro. A série da Pampulha propõe, portanto, uma síntese visual da arquitetura brasileira. O elogioso texto de Goodwin acerca da obra do Cassino, no qual faz uso de adjetivos como *delightful*, *elegant* e *light* (delicioso, elegante, leve) procura colocar em destaque o

brilhantismo daquela arquitetura, espelhado de forma expressiva pela documentação fotográfica produzida por Kidder Smith. Em um dos seus conhecidos lembretes apresentados em *Vers une architecture*, Le Corbusier (2006, p.13) afirma:

A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; suas imagens são nítidas e tangíveis, sem ambiguidades. É por isso que são *belas formas, as mais belas formas*.



Figura 2.17 – Cassino da Pampulha, Belo Horizonte, 1942.
Fotografia: G. E. Kidder Smith.
Arquiteto: Oscar Niemeyer.
Fonte: Goodwin, 1943.

Em certa medida, a síntese apresentada por Le Corbusier faz-se sentir na arquitetura criada por Niemeyer para a Pampulha e na documentação da mesma produzida por Kidder Smith para o *Brazil Builds*. Nela, o fotógrafo explora os contrastes de luz e sombra, cheios e vazios, numa construção visual em que procura dar vida à volumetria e materialidade das edificações documentadas (Figuras 2.17, 2.18 e 2.19).

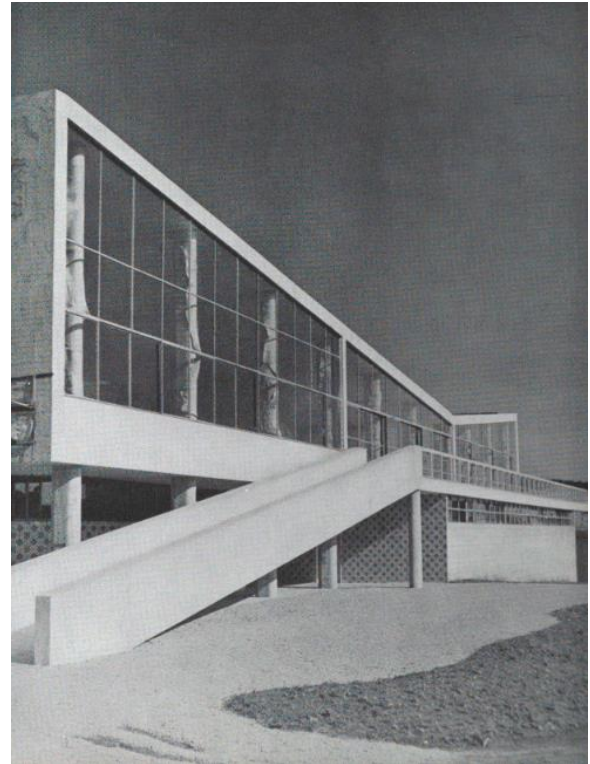
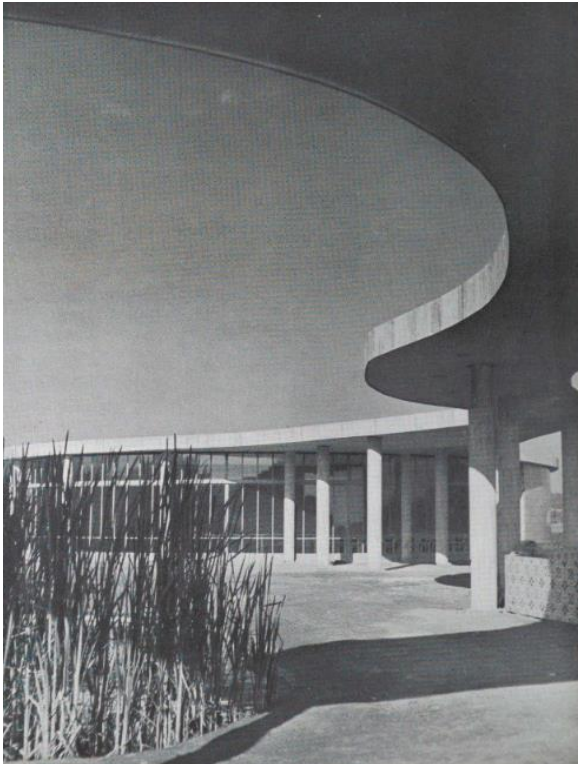


Figura 2.18 (Esq.) – Ilha-Restaurante, Pampulha, Belo Horizonte, 1942.

Fotografia: G. E. Kidder Smith.

Arquiteto: Oscar Niemeyer.

Fonte: Goodwin, 1943.

Figura 2.19 (Dir.) – Iate Clube, Pampulha, Belo Horizonte, 1942.

Fotografia: G. E. Kidder Smith.

Arquiteto: Oscar Niemeyer

Fonte: Goodwin, 1943.

Ainda no âmbito do ensaio efetuado pelo fotógrafo sobre o Cassino da Pampulha, é importante fazer referência a um conjunto de 16 fotografias que não foi utilizado na publicação, mas que foi disponibilizado por periódicos internacionais, assim como pela CORBIS, atual detentora dos direitos sobre as imagens de Smith. Essas fotografias, apresentadas por Costa (2019), compõem, em conjunto com as que foram apresentadas no livro, uma verdadeira *promenade architecturale* pelo Cassino, constituindo um importante e expressivo corpo documental sobre a relação fotografia – arquitetura moderna brasileira.

Brazil Builds é um projeto que se alinha ao discurso veiculado pelo Governo e intelectuais brasileiros, à época, no sentido da construção e afirmação de uma identidade cultural nacional aliada a uma ideia de progresso e modernização do país, materializados, neste caso, por uma arquitetura moderna brasileira.

A documentação fotográfica apresentada pela publicação, ao seguir o roteiro estabelecido com base na afirmação de um paralelo - ou de uma relação de causa e efeito - entre a antiga e a nova arquitetura, ao mesmo tempo que sedimenta uma leitura histórica pré-determinada sobre as raízes da arquitetura brasileira, também contribui para a construção de uma noção de produção arquitetônica moderna nacional ancorada na síntese tradição / modernidade. Portanto, pode afirmar-se que o *Brazil Builds*, além de instituir um enredo historiográfico sobre a arquitetura brasileira, também inaugurou, em certa medida, uma narrativa de visualidade que se pretendia associar essa arquitetura: um modelo visual para a sua representação e veiculação.

Entretanto, face às omissões e limitações na escrita da história da arquitetura moderna brasileira, faz-se urgente iluminar desdobramentos convergentes e divergentes no espaço e no tempo, no sentido de se ampliar a compreensão sobre a difusão e desenvolvimento do modernismo arquitetônico em contextos regionais.

2.2 – Iconografia da arquitetura moderna em Fortaleza em Revista

Conforme discutido no capítulo anterior desta dissertação, a aproximação entre a fotografia e a arquitetura intensificou-se a partir do advento do modernismo arquitetônico. Nesse sentido, foi inequívoco o papel central que a representação fotográfica desempenhou como meio de difusão dos princípios da arquitetura moderna e das suas obras, tanto no momento das manifestações iniciais do movimento na Europa e Estados Unidos da América, quanto no período em que este se afirmou de forma mais ampla no âmbito internacional e se ramificou por contextos não hegemônicos, como nos países da América Latina, entre eles, o Brasil. Tal veiculação fotográfica deu-se através de exposições e seus catálogos, da publicação de livros sobre arquitetura e, sobretudo, da circulação nacional e internacional de diversos periódicos especializados em arquitetura.

Em meados dos anos 1930 surgiu no Brasil um conjunto de revistas que contribuiu para a veiculação das ideias e obras da arquitetura moderna que se produzia no mundo. São exemplos disso a *Revista de Arquitetura e Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, a revista *Arquitetura e Urbanismo*, editada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), criada em 1936 e a *Revista de Arquitetura*, publicada

pelo Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro, entre 1934 e finais de década de 1940 (TRAJANO FILHO, 2019). Num cenário em que se buscava o rompimento com a persistência institucional do ensino acadêmico e conservador que ainda caracterizava a ENBA, os estudantes e arquitetos que buscavam alinhar-se a um novo modo de pensar e produzir arquitetura a partir das transformações sociais, tecnológicas e construtivas da era industrial tinham também ao seu dispor um vasto leque de publicações internacionais sobre arte, arquitetura e engenharia:

Os interessados podiam adquirir revistas como *Bauwelt*, *Moderne Bauformen*, *Innen-Dekoration*, *Monatshefte für Baukunst & Städtebau* (Alemanha); *Architecture, Arts & Decoration*, *Architectural Digest*, *Architectural Record*, *Architectural Forum* (Estados Unidos); *La Technique des Travaux*, *L'Architecte*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Art et Decoration* (França); *Casabella*, *Domus* (Itália), e *Batir e Architecture et Urbanisme* (Bélgica). (TRAJANO FILHO, 2019, p.6).

Posteriormente, e novamente em referência às publicações nacionais, surgiram a Revista Acrópole (1938), Casa & Jardim (1953) e Módulo (1955).

A formação de uma cultura visual da arquitetura moderna foi, portanto, viabilizada pela fotografia através da publicação de livros e, especialmente, dos periódicos especializados de ampla circulação originários da Europa e dos Estados Unidos. Ressalte-se a importância de tais publicações nas regiões fora desse circuito central, como sejam alguns países da América Latina, África e Ásia, onde o contato com a arquitetura moderna dependia quase exclusivamente das mesmas. Os periódicos configuraram-se, assim, como o meio através do qual formandos, professores e arquitetos em busca de informação atualizada puderam ter contato com a arquitetura internacional (TRAJANO FILHO, 2019).

A fotografia viria a desempenhar o mesmo papel essencial no processo de difusão e legitimação da arquitetura moderna brasileira, em especial aquela produzida nos seus principais centros: Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo e Brasília. A já referida exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942* e o seu livro-catálogo anteriormente analisado são um exemplo paradigmático desse processo.

Transpondo-se a temática para o âmbito regional, no qual o presente estudo procura concentrar a sua investigação, importava identificar as publicações que, por meio da fotografia, tivessem feito referência ao universo da arquitetura moderna produzida na cidade de Fortaleza. Nesse sentido, partiu-se em busca de

matérias publicadas nos periódicos da época, em alusão a obras representativas desse movimento na cidade e, posteriormente, de livros sobre arquitetura moderna no Brasil com referências à produção local. Para tal, fez-se uso do *Índice da Arquitetura Brasileira*, ferramenta que reúne o catálogo dos artigos publicados em revistas nacionais pertencentes à coleção da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP e dedicadas à arquitetura, planejamento urbano, arquitetura paisagística, desenho industrial, comunicação visual, tecnologia da arquitetura e afins. O *Índice* é composto por 7 volumes que abrangem o intervalo cronológico compreendido entre 1950 e 1995.

Efetuada a busca sobre o termo “Fortaleza”, foram constatadas 15 ocorrências potencialmente enquadradas no tema em estudo, em referência a artigos publicados nas revistas *Acrópole* (São Paulo), *Casa & Jardim* (Rio de Janeiro), *Arquitetura* (Rio de Janeiro - IAB), *Pampulha* (Belo Horizonte), *CJ Arquitetura* (Rio de Janeiro), *Módulo* (Rio de Janeiro) e *Projeto* (São Paulo). Das ocorrências constatadas foi possível localizar, inicialmente, somente três matérias. A primeira, publicada na edição nº157 da revista *Acrópole*, em maio de 1951, e acessada através da coleção completa da revista digitalizada pela FAUUSP que se encontra disponível online, refere-se à casa Johnson (Figura 2.20), com projeto de Oscar Niemeyer e construção do Escritório Técnico do engenheiro Sylvio Jaguaribe Ekman (1900-1977). Embora não se enquadre no recorte temporal proposto para o estudo, é importante a referência a essa publicação, uma vez que se dedica à obra – construída em 1942 - que inaugura a produção moderna na cidade de Fortaleza. Apesar de ter sido, nesse sentido, a edificação inaugural, tratou-se uma manifestação isolada no âmbito de tal produção, que viria a ser retomada – no que tange a uma arquitetura erudita de características claramente modernas - somente no final da década de 1950, com os edifícios do Campus do Benfica da Universidade Federal do Ceará.



Figura 2.20 - Casa Johnson, Revista Acrópole, 1951.
Fotografias: autor desconhecido.
Arquiteto: Oscar Niemeyer.
Projeto: 1942.
Fonte: Revista *Acrópole* nº157, maio de 1951.

Trata-se de uma página inteira diagramada com duas fotografias em preto e branco e sem qualquer texto explicativo sobre o projeto (Figura 3.25). Nas legendas que acompanham as imagens tampouco é indicada a data de construção da casa. A primeira imagem é um registro da fachada principal da residência, sendo a segunda um detalhe do *pilotis* onde podem ser observadas a piscina a escada helicoidal de acesso ao pavimento superior. A ficha técnica da referida edição, na sua segunda página, apresenta Liberman e Zanella como fotógrafos. Junto às imagens, porém, não existe qualquer referência à autoria, o que torna inviável a sua confirmação.

Curiosamente, a mesma obra aparece nas páginas 168 e 169 do livro-catálogo *Brazil Builds* (1943), naquela que foi a primeira referência publicada sobre uma edificação da arquitetura moderna em Fortaleza. A referência, que não contém

fotografias, é composta, na primeira página, por dois pequenos parágrafos nos quais não é feita qualquer descrição do projeto. O texto, que menciona o industrial norte-americano Herbert Johnson como proprietário da residência, é ilustrado com uma fotografia de outra casa de sua propriedade em Racine, no Estado de Wisconsin, nos Estados Unidos, projetada pelo arquiteto Frank Lloyd Wright (1867-1959). A página confrontante é dedicada, essa sim, ao projeto elaborado por Niemeyer, contendo uma perspectiva, uma planta e duas elevações da residência.

A segunda matéria, localizada na coleção da Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional, foi publicada na edição nº70 da revista *Módulo*, de maio de 1982 (p.68-69), e refere-se a uma residência de veraneio projetada em 1974 por Acácio Gil Borsoi (1924-2009) (Figura 2.21). Na edificação, localizada na Praia do Futuro, no litoral leste da capital cearense, o arquiteto utiliza soluções formais e materiais que remetem à arquitetura tradicional brasileira, o que não significa o abandono da essência moderna característica da sua obra, revelando, pelo contrário, a síntese entre o repertório moderno e as formas vernaculares (DIÓGENES; PAIVA, 2008).

A matéria é composta por duas páginas, sendo que a primeira apresenta um desenho de fachada e um corte, acompanhados por um brevíssimo texto em referência ao projeto e uma curta apresentação sobre o seu autor. Na segunda página (Figura 3.26) são apresentadas uma planta e uma fotografia que consiste numa vista geral da edificação, elaborada a partir de um ponto de vista relativamente afastado, na qual são perceptíveis a piscina e os dois blocos principais que a compõem. A fraca qualidade pictórica da imagem – decorrente da sua impressão ou digitalização -, com pouca definição, baixa luminosidade e alto contraste, dificulta a sua leitura e diminui a sua força expressiva e valor documental.

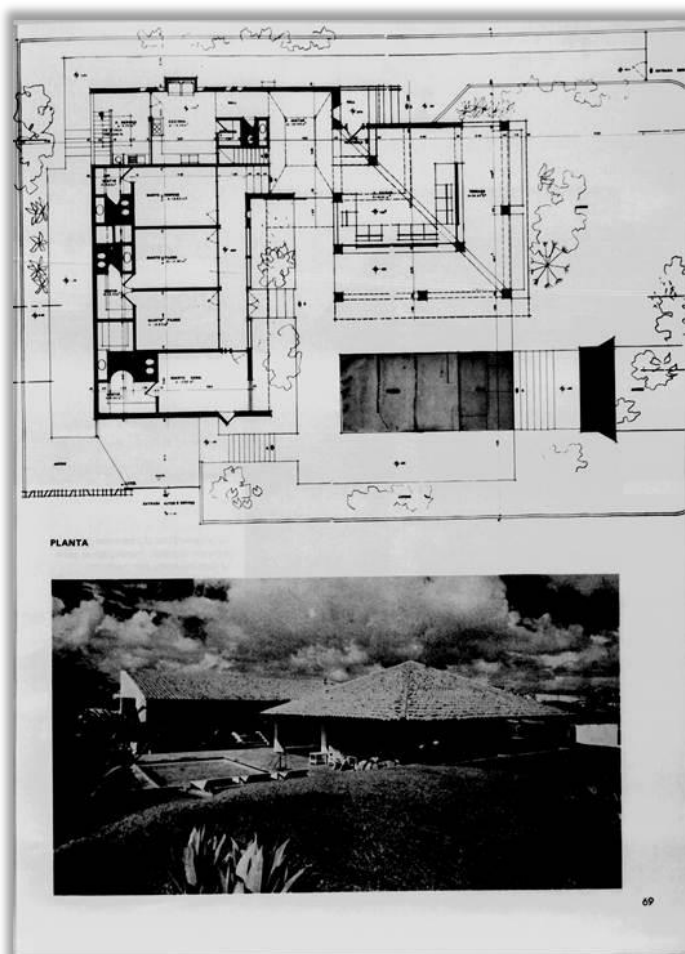


Figura 2.21 - *Residência de Veraneio*, Revista *Módulo*, 1982.
 Fotografias: autor desconhecido.
 Arquiteto: Acácio Gil Borsoi.
 Projeto: 1974.
 Fonte: Revista *Módulo* nº70, maio de 1982.

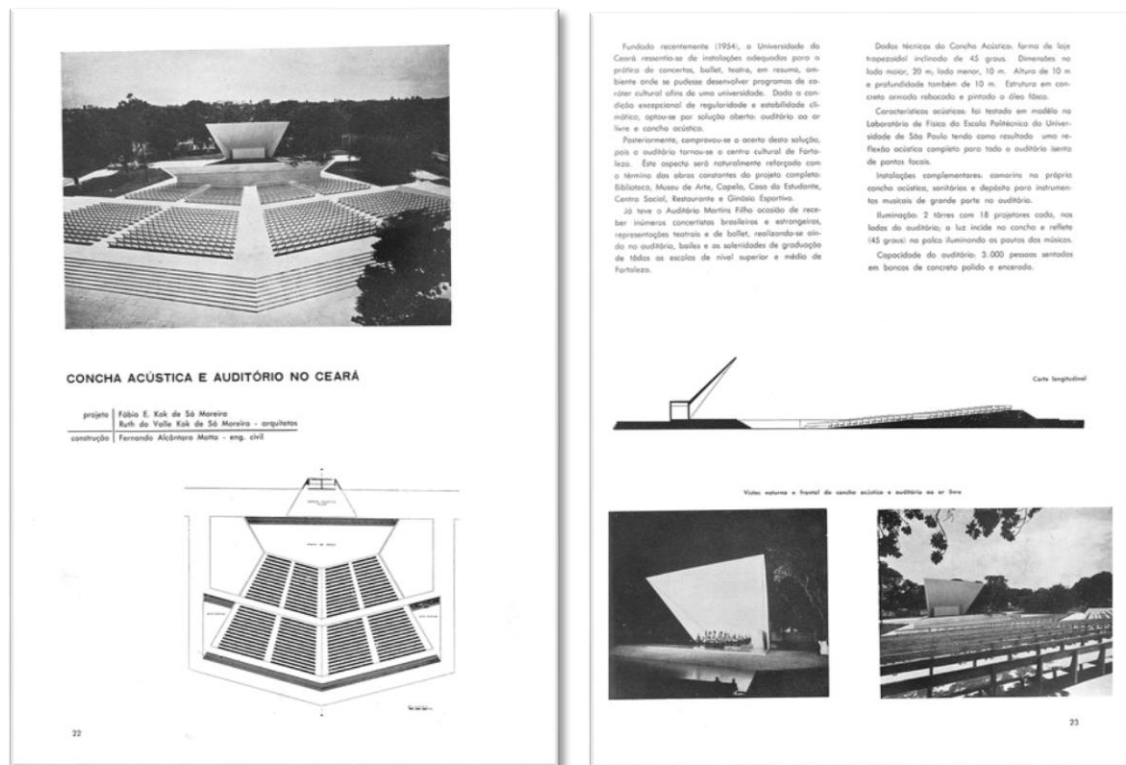
Por fim, a terceira publicação, localizada através do acervo digital disponibilizado pelo Laboratório de Pesquisa de Projeto e Memória - LPPM do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, refere-se à matéria sobre a Sede do Legislativo Estadual, publicada no número 42, da revista *Projeto* de julho de 1982. Trata-se de meia página (p.133) dedicada ao projeto de Roberto Martins Castelo e José da Rocha Furtado, contendo pequeno texto explicativo e dois desenhos esquemáticos: uma planta e um corte. Não há, portanto, qualquer imagem fotográfica da obra datada de 1972.

Enumeram-se, em seguida, as matérias correspondentes às ocorrências referidas e que, até ao momento, não foi possível localizar: 1) Gymnasium Paulo Sarasate, projeto de Ícaro de Castro Melo, revista *Arquitetura*, nº 23, maio de 1964; 2) Igreja do Parque em Vila Nova Aldeota, projeto de Raquel Esther Prochnik, revista

Arquitetura, nº25, julho de 1964; 3) Parque e pavilhão em Vila Nova Aldeota, revista *Arquitetura*, nº25, julho de 1964; 4) Há arquitetura no Brasil, projeto de Acácio Gil Borsoi, revista *Casa & Jardim*, nº180, janeiro de 1970; 5) Uma casa em Fortaleza, projeto de Acácio Gil Borsoi, revista *Casa & Jardim*, nº188, setembro de 1970; 6) Residência em Fortaleza, projeto de Reginaldo Rangel, revista *Casa & Jardim*, nº224, setembro de 1973; 7) Ginásio de Esportes Paulo Sarasate, projeto de Ícaro de Castro Melo, revista *CJ. Arquitetura*, nº3, nov./dez. 1973 / jan.1974; 8) Centro de Hematologia e Hemoterapia do Estado do Ceará, projeto de José Liberal de Castro e José Neudson Braga, revista *CJ. Arquitetura*, nº15, 1977; 9) Residência em Fortaleza, projeto de Acácio Gil Borsoi, revista *Módulo*, nº70, maio de 1982; 10) Sede do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, projeto de Fausto Nilo Costa Junior e Delberg Ponce de Leon, revista *Projeto*, nº42, julho de 1982; 11) Sede do Legislativo Estadual, projeto de J. Rocha Furtado Filho e Roberto Martins Castelo, revista *Projeto*, nº42, julho de 1982; 12) Apitá; monte, projeto de Delberg Ponce de Leon, revista *Casa & Jardim*, nº335, dezembro de 1982; Casa em Fortaleza, projeto de Luís Fiuza e Ione Fiuza, revista *Casa & Jardim*, nº339, 1983.

Posteriormente foi possível localizar, na edição nº277 da revista *Acrópole*, de dezembro de 1961, uma publicação dedicada à Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará, projeto assinado pelos arquitetos Fábio Kok de Sá Moreira (1933-1988) e Ruth Kok de Sá Moreira. Trata-se de matéria de duas páginas, a primeira das quais é composta por uma fotografia e uma planta.

A fotografia da primeira página (Figura 2.22), tomada de um ponto de vista elevado e afastado do elemento principal, com ângulo aberto, apresenta uma visão frontal do conjunto formado pela concha de concreto em formato de pá e pelas arquibancadas modulares. Salta à vista a geometrização angulada e austera da composição. A segunda página (Figura 2.23) é diagramada com um breve texto explicativo do projeto, um corte longitudinal e duas fotografias. Destas, uma é noturna, registrando a concha de concreto iluminada durante uma apresentação, de um ponto de vista oblíquo (à direita de quem olha o palco) e a segunda é tomada a partir da arquibancada (à esquerda de quem observa o palco), mostrando as fileiras de assentos em primeiro plano e a concha ao fundo.



Figuras 2.22 e 2.23 - *Concha Acústica da UFC* na Revista *Acrópole*, 1961.
 Fotografias: autor desconhecido.
 Arquitetos: Fábio Kok de Sá Moreira e Ruth Kok de Sá Moreira
 Projeto: 1959.
 Fonte: Revista *Acrópole* nº277, dezembro de 1961.

Foi ainda efetuada pesquisa, por meio da Hemeroteca Digital Brasileira, de matérias sobre o tema no historial de publicações da revista *Manchete* (Rio de Janeiro), utilizando-se como termos de busca os nomes dos principais arquitetos intervenientes no processo em estudo. Dessa pesquisa surgiram somente três ocorrências: a primeira refere-se a matéria da edição nº598 da revista, do ano de 1963, tratando-se de uma página publicitária sobre o *Imperial Palace Hotel*, projetado pelos arquitetos José Neudson Braga e José Armando Farias, com ilustrações em desenhos coloridos (Figura 2.24); a segunda provém da edição nº710, de 1965 e refere-se a mais uma página de publicidade sobre aquele hotel; a terceira ocorrência, do nº2168 de 1993, remete a uma matéria de duas páginas na qual se dá ênfase à arquitetura como alavanca do mercado imobiliário na cidade de Fortaleza, com destaque para a atuação do arquiteto Luiz Fiuza e para algumas das suas obras. Trata-se, no entanto, de matéria que se encontra fora do recorte cronológico da pesquisa.

**DO
CEARÁ
PARA
O
BRASIL**

IMPERIAL PALACE HOTEL

o mais arrojado e autêntico hotel de turismo e recreio da América do Sul!

Arrojado, sofisticado, moderno, impo- nente no seu ambi- ento, incorporado nas suas linhas, desfilando na sua concepção, este é o Imperial Palace Hotel, a grande iniciativa onerosa para todo o Brasil.

23.000 M² DE ÁREA CONSTRUÍDA

Dependências principais

■ 205 LUXUOSOS APARTAMENTOS, COM VISTA DIRETA PARA O MAR ■ SALÃO PARA BANQUETES E FERTAS ■ 2 PISCINAS (ADULTOS E CRIANÇAS) ■ ESTACIONAMENTO PRÓPRIO PARA 100 AUTOMÓVEIS ■ 10 SUITES PRESIDENCIAIS ■ 10 SUITES TIPO I ■ 10 SUITES TIPO II ■ 12 LOJAS TIPO "BOUTIQUE" ■ 2 BARES E 2 "BAR-LOUN- GERS" ■ SAUNA E SALÃO DE MASSAGENS ■ CASINO NIGHT CLUB ■ BOATE COM 16 BOXES RESERVADOS ■ RESTAURANTE TÍPICOS ■ SALÕES DE ESTAR ■ THEATRO PARA 300 PESSOAS ■ SALÃO DE CONFERÊNCIAS ■ CINEMA PARA 70 PESSOAS ■ DEPARTAMENTO MÉDICO COMPLETO ■ MIRANTE COM 300 DE VISÃO

Tudo isto será seu, com os **TÍTULOS DE PROPRIEDADE**

V. participará de todas as vantagens oferecidas aqui de gratuita, sob o patrocínio do empreendimento:

ALGUMAS VANTAGENS

■ 15 dias de hospedagem por ano, gratuitamente gra- tuita para o proprietário e sua família ■ Direitos espe- ciais nos serviços de bar e restaurante ■ Livre tráfego em todas as dependências de 11 h ■ partici- pação nos eventos realizados ■ direito de trans- ferência ou venda seu período de férias ■ direito de transferir ou vender seu TÍTULO DE PROPRIEDADE com a valorização atual.

PRÊMIOS ESPECTACULARES

V. concorrerá ao prêmio de:

15 Automóveis Renault Dauphine
15 Geladeiras
15 Televisores
15 Máquinas de lavar
O prêmio será mensal. Isto quer dizer, V. tem 30 chances por mês.

36 MESES PARA PAGAR

IMPERIAL PALACE HOTEL é muito mais do que um hotel. É o "Cristalino Oléio" de todos os Estados do Brasil, plantado no cen- tro de Fortaleza. Sua localização é excepcional, ficando como cen- tro dos melhores pontos da cidade e a cidade dos melhores pontos do Brasil: IDEAL CLUBE, NAUTICO ATLÉTICO CEARENSE, AMB. DIAMON, CIRCULO MEXICAL, e outros mais.

Projeto Arquitetônico: **José Neudson Braga** e Armando Farias - Interceptor De Gillo Póthico - Conselho de Arquitetos, Urbanistas e Engenheiros (Arquitetos) RUA BASÍLIO DE SIQUEIRA, 922 - Tel. 1-2293 - Fortaleza - Um planejamento e serviços de **MOBIL** (Associação Brasileira de Comércio de Veículos Automotores) REGISTRO - FÉRIAS - SERVIÇOS

Para obter informações e detalhes sobre o Imperial Palace Hotel S.A. de Fortaleza - Ceará

Nome: _____
Rua: _____
Cidade: _____ Estado: _____

Recorte e envie a MOBIL

Figura 2.24 - *Imperial Palace Hotel*, Revista *Manchete*, 1963.
Projeto arquitetônico: José Neudson Braga.
Fonte: Revista *Manchete* nº598, de 1963.

No que diz respeito a outras publicações, que não de periódicos, de alcance considerado significativo, e com referências à arquitetura moderna em Fortaleza fazendo uso da imagem fotográfica, faz-se necessário destacar dois livros: *Arquitetura Moderna Brasileira*, de Sylvia Ficher e Marlene Milan Acayaba e *Arquiteturas no Brasil / Anos 80*, organizado por Hugo Segawa.

A obra de Ficher e Acayaba foi publicada em 1982 pela *Projeto Editores Associados*, assumindo os cinquenta anos da arquitetura brasileira que o antecederam como um conjunto de objetos arquitetônicos e de ideias “cuja interação sugere uma leitura a partir do lugar, da região do país onde essas obras foram produzidas”. (PEREIRA, 1982, p.5).

A aproximação ao tema é efetuada segundo dois períodos distintos que estruturam o livro: o primeiro vai dos contatos iniciais dos arquitetos brasileiros com a produção europeia de vanguarda até à inauguração de Brasília. O segundo dedica-se à produção arquitetônica das décadas de 1960 e 1970. Além de textos explicativos e analíticos e, em vários casos, de desenhos de diversas naturezas - como croquis, plantas, cortes ou perspectivas -, as diversas obras apresentadas em *Arquitetura Moderna Brasileira* contam com ampla e cuidada representação fotográfica em preto e branco cujas fontes são indicadas ao final da publicação, porém, nem sempre com

a informação de autoria. Nesse contexto, destaca-se a contribuição de Hugo Segawa com a sua produção fotográfica.

O segundo capítulo do livro, intitulado *Tendências regionais após 1960*, é dividido em quatro subcapítulos: *Região Sul: São Paulo, Curitiba e Porto Alegre; Rio de Janeiro e Brasília; Região Nordeste: Salvador, Recife e Fortaleza; e Região Norte: Manaus*. Na introdução da parte dedicada à Região Nordeste as autoras constataam o imprescindível abandono parcial do repertório racionalista e a consequente adaptação da arquitetura moderna às características socioculturais e climáticas locais (FICHER; ACAYABA, 1982). Nessa linha de análise, defendem que:

Se soluções como os Brise-soleil e o pilotis têm razão de ser nestas latitudes, os volumes geométricos puros, as coberturas planas ou as grandes aberturas vedadas apenas por panos de vidro são obviamente desaconselháveis. Os volumes retangulares permitem a incidência solar direta sobre as fachadas, com inevitável aumento das temperaturas internas enquanto que as coberturas-terraços não garantem o mesmo grau de ventilação e isolamento térmico que a superfície ondulada e vazada dos telhados. (FICHER; ACAYABA, 1982, p.94).

No âmbito da mesma discussão, afirmam que tanto o muxarabi, de tradição colonial, como o brise-soleil, asseguram iluminação difusa e circulação de ar nos interiores das edificações, ao contrário do vidro, que facilita a incidência direta do sol e impede a saída dos raios ultravioletas. E arrematam enumerando algumas estratégias arquitetônicas de superação das condições climáticas regionais, como sejam a adoção de pés-direitos altos, os espaços interligados por paredes de meia altura ou separados por paredes vazadas e os pátios semi-abrigados.

A única obra situada em Fortaleza e representada no livro por meio de fotografias é a residência Clovis Rolim (Figura 2.25), projetada em 1974 por Acácio Gil Borsoi, arquiteto que, segundo as autoras, se apresentava como o mais ativo do Nordeste à época. Esta edificação, à qual já se havia feito referência no âmbito da sua publicação em matéria da revista *Módulo* nº70 de 1982, é agora representada por cinco fotografias do acervo do arquiteto, que incluem uma vista aérea, duas vistas internas e duas externas, sendo uma do espaço correspondente ao deck da piscina e outra uma vista mais afastada do conjunto.

Na descrição do projeto é referido o uso do tijolo com elemento estrutural, das telhas de barro na cobertura e do concreto aparente como elemento decorativo. A casa é composta por dois blocos, um quadrado circundado por varanda - que abriga a sala de estar -, outro retangular, onde ficam os dormitórios, sanitários e cozinha.

Estes dois volumes principais são, por sua vez, articulados por uma laje de concreto baixa que cobre a sala de jantar. Segundo a análise das autoras, o arquiteto criou um vocabulário moderno através do uso requintado das formas vernaculares (FICHER; ACAYABA, 1982), o que está patente nos registros fotográficos disponibilizados.



Figura 2.25 – Página de *Arquitetura Moderna Brasileira* com a Residência Clovis Rolim. Projeto arquitetônico: Acácio Gil Borsoi. Data do projeto: 1974. Fonte: Ficher; Acayaba, 1982.

É ainda feita referência, através de imagens, à Residência de Fazenda José Nogueira Paes (Figura 2.26), em Iracema, Ceará, projeto da arquiteta Nícia Paes Bormann, assim como ao projeto de planejamento físico rural de Morada Nova (Figura 2.27), também no Ceará, de autoria dos arquitetos Nelson Serra e José Alberto de Almeida, os quais, no entanto, se encontram fora do recorte geográfico deste trabalho. Apesar de tal fato, importa destacar que a residência é representada por uma fotografia e o projeto de Morada Nova por dois registros fotográficos.

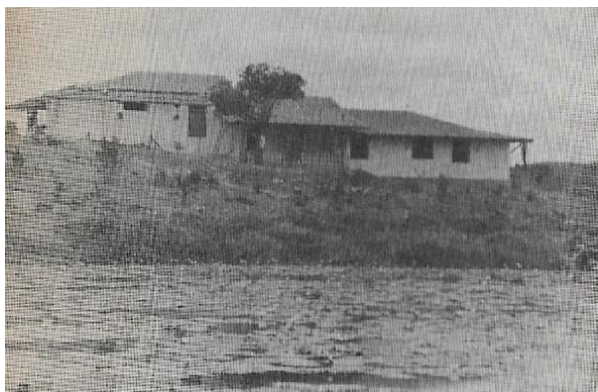


Figura 2.26 (Esq.) – Residência de Fazenda José Nogueira Paes, Iracema, Ceará.
Arquiteta: Nícia Paes Bormann.
Data do projeto: 1973.
Fotografia: autor desconhecido.
Fonte: Ficher; Acayaba, 1982.

Figura 2.27 (Dir.) – Projeto Morada Nova, Ceará.
Arquitetos: Nelson Serra e José Alberto de Almeida.
Data do projeto: 1971.
Fotografia: autor desconhecido.
Fonte: Ficher; Acayaba, 1982.

O segundo projeto apresentado situado na cidade de Fortaleza é o da Assembleia Legislativa do Ceará (1972), de autoria dos arquitetos Roberto Martins Castelo e Rocha Furtado Filho. No entanto, o breve texto dedicado à obra é acompanhado somente por uma planta e três cortes esquemáticos, não sendo disponibilizado qualquer registro fotográfico desse emblemático edifício moderno fortalezense.

Refira-se que tanto as fotografias da residência de Fazenda José Nogueira Paes e do *Projeto Morada Nova*, como os desenhos referentes à Assembleia Legislativa do Ceará, são os mesmos utilizados na apresentação desses projetos no *Panorama da Arquitetura Cearense*, publicação efetuada pela mesma editora e no mesmo ano do livro ora em destaque, e que será analisada, conforme já referido, no terceiro capítulo desta dissertação.

É importante ressaltar que no texto que versa sobre a produção arquitetônica em Fortaleza, as autoras fazem referência aos primeiros arquitetos com formação moderna a trabalhar na cidade - destacando os nomes de José Liberal de Castro e José Neudson Braga -, bem como à fundação, em 1964, da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará.

Após menção à importância de Liberal de Castro para a historiografia da arquitetura brasileira, é dado destaque à vasta produção de Neudson Braga, “que

inclui escolas, edifícios de escritórios, hospitais, órgãos públicos e residências” (FICHER; ACAYABA, 1982, p.102). Como obras então mais recentes do arquiteto, são citados o Banco do Estado do Ceará (1970), o Centro de Hemoterapia do Ceará (1975) e o Campus da Universidade Federal do Ceará (sem especificar qual o campus e quais os edifícios), as duas últimas em parceria com José Liberal de Castro. É ainda feita breve referência à produção de Gerhard e Nícia Bormann, bem como a Roberto Martins Castelo e Rocha Furtado Filho, estes no âmbito da apresentação do edifício da Assembleia Legislativa do Ceará.

Em seguida, as autoras enumeram alguns dos arquitetos já graduados em Fortaleza cuja produção consideram de maior relevância. Nesse contexto, são citados Paulo Cardoso, Fausto Nilo, Nelson Serra e José Alberto de Almeida. O *Projeto Morada Nova*, de autoria dos dois últimos, é o derradeiro a ser descrito, ainda que de forma breve, no texto dedicado à arquitetura no Ceará. Em conclusão ao mesmo, é reforçada a ideia de que os arquitetos de Fortaleza procuram, nos seus projetos, a adaptação às condições locais sem maiores compromissos com uma teoria específica, o que resulta numa arquitetura eclética na qual componentes de linguagens diferentes se mesclam em um mesmo projeto (FICHER; ACAYABA, 1982). É, portanto, nas diferentes formas de adaptação ao clima que, segundo as autoras, tais arquitetos mostram sua habilidade.

O segundo livro referenciado, intitulado *Arquiteturas no Brasil / Anos 80*, foi publicado em 1988, também pela *Projeto Editores Associados*. A obra, que tem Hugo Segawa como editor executivo, pesquisador e autor de alguns dos seus textos, faz uma aproximação à produção arquitetônica no Brasil da década de 1980, contemplando uma multiplicidade de edificações com origem nas diferentes regiões do país. A abordagem é efetuada, portanto, no sentido da revisão das leituras hegemônicas e totalizadoras sobre a arquitetura moderna brasileira e dos seus cortes “circunstanciados dentro de quadros explicativos preocupados com uma peculiar afirmação de modernidade, corrente até há vinte anos”. (SEGAWA, 1988, p.7).

O livro é composto, na sua primeira parte, por um conjunto de ensaios de autoria do próprio Segawa e dos arquitetos e pesquisadores Paulo Ormino de Azevedo (1937), Geraldo Gomes da Silva e Cecília Rodrigues dos Santos, que apresentam como temas, entre outros, o papel dos arquitetos como “mensageiros” do moderno no Brasil; os marcos da arquitetura moderna em Pernambuco; e a arquitetura das capitais do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Na segunda parte da

publicação é apresentado um álbum, dividido geograficamente nas Regiões Norte/Nordeste, Sul, Centro-Oeste/Sudeste e Sudeste, com imagens de obras construídas na década de 1980, acompanhadas de breves textos explicativos sobre cada projeto.

Além da qualidade inerente aos ensaios apresentados, vale fazer referência à importância e diversidade de obras mostradas enquanto expressão da arquitetura contemporânea nas diferentes regiões do país, assim como à qualidade do projeto gráfico da publicação, de responsabilidade de Vivaldo Tsukumo. A autoria das fotografias que compõem o livro é diversificada e sempre informada. As imagens que acompanham o texto *Marcos da Arquitetura Moderna em Pernambuco* foram produzidas pelo arquiteto Geraldo Gomes da Silva, o próprio autor do escrito. O ensaio *Peregrinação de um Arquiteto pelas Capitais dos Estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul*, produzido pela arquiteta Cecília Rodrigues dos Santos, conta com imagens de autoria de Leopoldo Plentz. Por sua vez, o texto *Os Materiais da Natureza e a Natureza dos Materiais*, de Hugo Segawa, é acompanhado por fotos de autorias diversas, como Marcel Gautherot, o arquiteto Severiano Mário Porto e o próprio Segawa, entre outros.

Na parte dedicada à Região Norte/Nordeste, que contém exemplares dos Estados de Alagoas, Amazonas, Bahia, Ceará, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí e Roraima, encontram-se referências a seis edifícios localizados em Fortaleza, representados por 15 fotografias em cores. São eles: o Clube dos Funcionários da Petrobrás (1984-88), dos arquitetos Mário Guerra Roque (1953) e Jayme Leitão (1957), com quatro fotografias (ao qual se faz aqui referência ainda que não se enquadre no recorte cronológico da pesquisa); o recém-demolido Clube do Trabalhador e Escola de Música do Sesi (1978-80) (Figura 2.28), dos arquitetos Severiano Mário Porto (1930-2020) e Mário Emílio Ribeiro (1930) e do Engenheiro Eládio Dieste (1917-2000), com três imagens; o Palácio de Justiça do Centro Administrativo do Ceará (1982-86) (Figura 2.29), projeto de Roberto Martins Castelo, Nearco Barroso Guedes de Araújo e Maria do Carmo Bezerra (1956), com uma foto; a Sede da Direção Geral do Banco do Nordeste do Brasil S.A. (1978-83), risco dos arquitetos Nelson Serra e Neves (1944), José Alberto de Almeida (1945), Antônio Carlos Campelo Costa e Carlos Alberto Faria (1952), com uma imagem; a Sede Regional da Caixa Econômica Federal (1982-88), projeto dos arquitetos Jerônimo Cunha Lima (1943) e Carlos Fernando Pontual (1944), também com uma imagem; e

o Centro Administrativo do Banco do Nordeste do Brasil S.A. (1981-85) (Figuras 2.30 e 2.31), de autoria de Wesson Monteiro Nóbrega e Marcos Thé Mota, com projeto de paisagismo de Roberto Burle Marx (1909-1994), representado em cinco fotografias.



Figura 2.28 – Clube do Trabalhador e Escola de Música do Sesi – Fortaleza.
Projeto arquitetônico: Severiano Mário Porto, Mário Emílio Ribeiro e Eládio Dieste.
Fotografia: Severiano Mário Porto.
Fonte: Segawa, 1988.



Figura 2.29 – Palácio da Justiça do Centro Administrativo do Ceará – Fortaleza.
Arquitetos: Roberto Martins Castelo, Nearco Barroso Guedes de Araújo e Maria do Carmo Bezerra.
Fotografia: Hugo Segawa.
Fonte: Segawa, 1988.



Figura 2.30 – Centro Administrativo do Banco do Nordeste do Brasil S.A. – Fortaleza.
Projeto arquitetônico: Wesson Monteiro Nóbrega e Marcos Thé Mota.
Paisagismo: Roberto Burle Marx.
Fotografia: Hugo Segawa.
Fonte: Segawa, 1988.



Figura 2.31 – Centro Administrativo do Banco do Nordeste do Brasil S.A. – Fortaleza.
Arquitetos: Wesson Monteiro Nóbrega e Marcos Thé Mota.
Paisagismo: Roberto Burle Marx.
Fotografia: Hugo Segawa.
Fonte: Segawa, 1988.

O conjunto de fotografias que compõe a segunda parte do livro resulta, também, do olhar de diversos autores. Destaca-se, porém, a presença de imagens produzidas por Segawa em boa parte das séries apresentadas. No que diz respeito

às obras situadas em Fortaleza, são de sua autoria as fotografias do Clube dos Funcionários da Petrobrás, assim como aquelas que representam o Palácio de Justiça do Centro Administrativo do Ceará (Figura 2.29), a Sede da Direção Geral do Banco do Nordeste do Brasil S.A., a Sede Regional da Caixa Econômica Federal e o Centro Administrativo do Banco do Nordeste do Brasil S.A. (Figuras 2.30 e 2.31). Os três registros do Clube do Trabalhador e Escola de Música do Sesi (Figura 2.28) foram efetuados por Severiano Mário Porto. É de salientar a qualidade gráfica e clareza compositiva das fotografias apresentadas, não só em relação às obras em Fortaleza, como na publicação como um todo.

Por fim, importa destacar que o processo de pesquisa no sentido de se localizar, tanto as matérias em periódicos como as publicações de livros com referências à arquitetura moderna em Fortaleza, foi dificultado pelas circunstâncias atuais decorrentes da pandemia de Covid-19 que, a partir de determinado momento, limitaram significativamente a possibilidade de deslocamentos e, conseqüentemente, de consultas em bibliotecas e outras fontes que não fossem aquelas disponibilizadas digitalmente pela rede mundial de computadores. Portanto, essa empreitada não se esgota no presente trabalho.

De todo o modo, foi possível constatar uma escassez de publicações em periódicos sobre o tema em estudo que deixa clara a disparidade entre a atenção que as editoras de revistas especializadas dedicaram, por um lado, à produção internacional e dos centros hegemônicos da arquitetura moderna no Brasil e, por outro, à arquitetura de cunho modernista que foi produzida nas demais regiões do país e, no caso específico, na cidade de Fortaleza. O mesmo pode afirmar-se no que tange a publicações de livros sobre arquitetura moderna e contemporânea no Brasil. Nesse contexto, é significativo o fato de que obras de referência como *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (BRUAND, 2002), *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (SEGAWA, 2010) ou *Brasil: arquiteturas após 1950* (BASTOS; ZEIN, 2010) não façam referência a objetos arquitetônicos enquadrados na produção moderna ocorrida no Ceará e em Fortaleza. No livro de Bastos e Zein, a única referência a edifícios locais encontra-se no subcapítulo *Reciclagens, Espaços de Cultura e Cidade* e está relacionada ao processo de recuperação do Teatro José de Alencar – edificação eclética construída em 1910 -, cuja intervenção se deu nos anos de 1989 e 1990.

2.3 – Inventário fotográfico da arquitetura moderna em Fortaleza

Um dos objetivos inerentes à presente pesquisa prende-se com a identificação, inventário e documentação de acervos fotográficos relativos ao universo da arquitetura moderna em Fortaleza. A relevância do levantamento de tais acervos resulta da necessidade de identificação, documentação e conservação de um corpo de obras de significativo valor patrimonial que, face às dinâmicas urbanas contemporâneas, se encontra sob constante ameaça de destruição e descaracterização.

As limitações concernentes à disponibilidade de acervos documentais relativos aos exemplares da produção arquitetônica em questão limitam o desenvolvimento de estudos sobre o tema. Essa escassez de documentos, por outro lado, revela a necessidade e urgência da elaboração de tais estudos, devendo motivar a produção de pesquisas que possam contribuir para a mitigação dessas lacunas.

Entretanto, esforços vêm sendo realizados no sentido do reconhecimento, documentação e difusão de tal legado arquitetônico. Nesse âmbito, faz-se necessário destacar o *Inventário da Arquitetura Moderna Cearense*, produzido através de convênio firmado entre o Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará (UFC) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - 4ª Superintendência/Ceará (IPHAN-CE) nos anos de 2008 e 2009, e ao qual se fará referência de forma mais detalhada posteriormente, assim como o *Guia da arquitetura moderna de Fortaleza (1960-1982)*, atividade realizada pelo LoCAU (Laboratório de Crítica em Arquitetura, Urbanismo e Urbanização), também do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e Design da UFC.

Tratando-se, no caso do presente estudo, de obras que remontam majoritariamente às décadas de 1960 e 1970, sabe-se que, assim como parte importante das mesmas já foi destruída ou descaracterizada, também muitos dos respectivos projetos originalmente riscados no papel já se perderam. Por sua vez, os registros fotográficos elaborados à época das construções e nos anos subsequentes revelaram-se, na maioria dos casos, limitados, tanto em termos quantitativos como no que se refere à sua qualidade técnica e valor documental. Além disso, com o transcorrer do tempo, parte desses registros acabou por se perder em função de condições inadequadas de arquivo e armazenamento. No entanto, são comuns as situações nas quais a única representação visual existente de determinado objeto

arquitetônico é aquela que resultou dos registros fotográficos dele efetuados no passado e cuja materialidade logrou perdurar até à atualidade.

Nesse sentido, a fotografia ganha especial importância como meio de preservação da memória relativa a uma produção arquitetônica da qual parte significativa das edificações não existe mais e cujas obras remanescentes, como já se referiu, sofrem ameaça de destruição. A memória é vital para o estabelecimento dos vínculos simbólicos entre temporalidades da história. Ela possibilita o reconhecimento e a valorização dos lugares e, com sua carga afetiva, potencia o sentimento de pertencimento do sujeito no espaço, mediante o ato de lembrar. (JUCÁ NETO; PAIVA, 2018).

O documento fotográfico mostra-se, ainda, essencial para a identificação, estudo e classificação dos bens de potencial valor patrimonial e para a troca de informações entre os agentes participantes nos respectivos processos avaliação e tombamento. Além disso, assume-se como importante ferramenta nas ações de intervenção física sobre o bem cultural edificado. As imagens fotográficas preexistentes a tais ações apresentam-se como documentos que testemunham a história das respectivas edificações. Nelas, podem observar-se as características originais dos edifícios, as suas qualidades arquitetônicas no contexto urbano em que foram concebidos, bem como as alterações sofridas no seu estado material ao longo do tempo, seja em decorrência da intervenção do homem, ou por conta do desgaste advindo da própria ação do tempo. E essas são informações necessárias para a discussão sobre as tomadas de decisão no momento das intervenções a efetuar.

Por fim, e ainda no que concerne às intervenções físicas sobre o bem edificado, cabe destacar-se o uso da fotografia como instrumento de registro do processo de intervenção em si: como ação de documentação. A criação de acervos compostos por memórias de restauro ganha relevância para a conservação do patrimônio edificado, na medida em que garante a documentação do historial de intervenções nos bens e, por consequência, a organização de dados e informações visuais que podem revelar-se necessárias em futuras intervenções de manutenção ou restauro.

No sentido de se avançar para a pesquisa relativa aos acervos fotográficos disponíveis, adotou-se como referência inicial o já referido *Guia da arquitetura moderna de Fortaleza (1959-1982)*, produzido no Departamento de Arquitetura e Urbanismo e Design da UFC, com coordenação do Prof. Dr. Ricardo Paiva em

parceria com a Profa. Dra. Beatriz Diógenes. O *Guia* faz referência a 52 exemplares importantes do modernismo arquitetônico na cidade cuja autoria se divide entre 27 arquitetos e 2 engenheiros. Deixou-se, no entanto, em aberto a possibilidade de inclusão de obras não constantes desse inventário, assim como de exclusão de edifícios integrantes do mesmo, a depender do material fotográfico que fosse possível levantar durante a pesquisa.

Por consequência, o recorte cronológico definido foi balizado, por um lado, pela construção, em 1959, da Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará, fato que mereceu publicação na edição nº277 (dezembro de 1961) da Revista *Acrópole* e, por outro, pelo ano de publicação do *Panorama da Arquitetura Cearense - Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, pela *Projeto Editores*, que, em 1982, efetuou um apanhado das obras arquitetônicas residenciais, comerciais e institucionais de características modernas que então vinham sendo produzidas no Ceará.

Buscou-se, na cidade de Fortaleza, identificar um conjunto de acervos que, potencialmente, contivesse documentação fotográfica relevante sobre o tema em pesquisa. Nesse sentido, dividiu-se tal conjunto nas seguintes categorias: instituições públicas; fotógrafos; arquitetos; publicações.

No que tange às instituições públicas, optou-se pela abordagem aos acervos do Memorial da Universidade Federal do Ceará (UFC) e do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS). Efetuados os contatos iniciais, constatou-se que o MIS, por se encontrar em meio a um processo de transição operacional com a construção de novas instalações, não tem o seu acervo fotográfico acessível à pesquisa. Segundo informação fornecida pela administração da instituição, o referido acervo passará por um processo de inventariação, digitalização e informatização, não se sabendo, no entanto, quando acontecerá a disponibilização do arquivo ao público e à pesquisa.

Por outro lado, observou-se que o Memorial da UFC possui um acervo fotográfico relativamente organizado e acessível aos pesquisadores, de modo que, a partir do mesmo foi selecionado um conjunto de imagens ao qual, posteriormente, se fará referência mais detalhada.

Entre os fotógrafos que atuaram na cidade no período em análise, realizando trabalhos sobre a arquitetura e o espaço urbano, destacaram-se os nomes de Nelson Bezerra (1945) e Gentil Barreira (1953). Efetuado o contato com mesmos, constatou-se que somente o primeiro possui acervo de imagens disponível e

relativamente preservado sobre o tema. Desse acervo, foi selecionado um conjunto de imagens que será, também, posteriormente comentado.

Estabeleceu-se, ainda, contato com parte dos arquitetos remanescentes que contribuíram para a produção do acervo arquitetônico em questão, assim como com familiares de um dos arquitetos já desaparecidos que, através de sua obra, contribuiu de forma relevante para a materialização de tal acervo. Nesse sentido, efetuaram-se entrevistas semiestruturadas (anexo A) com a arquiteta Nícia Bormann (1940) e com os arquitetos Fausto Nilo, Delberg Ponce de Leon, Roberto Martins Castelo, José Neudson Braga e Rocha Furtado Filho. Além de solicitadas as impressões dos entrevistados sobre o papel da fotografia na sua formação e atividade profissional, e na difusão da sua obra em particular e da arquitetura moderna em Fortaleza em geral, os mesmos foram indagados sobre se possuíam acervos fotográficos relativos à sua produção arquitetônica na cidade.

Foi, ainda, estabelecido contato com familiares do arquiteto José Armando Farias, que mantêm um interessante conjunto de imagens relativo a uma das obras mais significativas daquele arquiteto em Fortaleza, o edifício do DAER - Departamento Autônomo de Estradas e Rodagem (atual Procuradoria Geral de Justiça do Ministério Público) projetado em 1962 (Figura 2.32), assim como uma fotografia de uma residência Unifamiliar (Figura 2.33). As fotografias que compõem este pequeno acervo relativo à obra do arquiteto José Armando Farias encontram-se organizadas na forma de uma folha de contato, como documento anexo a esta dissertação (anexo B). Dentre os arquitetos contatados, somente Delberg Ponce de Leon disponibilizou um acervo fotográfico sobre parte da sua produção arquitetônica no período em análise.



Figura 2.32 - Edifício sede do DAER - Departamento Autônomo de Estradas e Rodagem (atual Procuradoria Geral de Justiça do Ministério Público) - s/d
Fotografia: autor desconhecido.
Arquiteto: José Armando Farias.
Data do projeto: 1961.
Fonte: acervo da família Armando Farias.



Figura 2.33 – Residência Eng. Marcelo Sanford.
Fotografia: autor desconhecido.
Arquiteto: José Armando Farias.
Fonte: acervo da família Armando Farias.

2.3.1 Acervo fotográfico do Memorial da UFC

O acervo fotográfico do Memorial da UFC teve sua origem em 1961 quando, sob a gerência do Reitor Antônio Martins Filho (1904-2002), a Universidade adquiriu equipamento destinado ao funcionamento de um Laboratório Fotográfico próprio, criando então condições para a formação de um centro de registro oficial da instituição e, conseqüentemente, para um processo contínuo de documentação visual das diversas atividades e acontecimentos ligados à Universidade, assim como do seu patrimônio que viria a ser edificado ao longo dos anos. O acervo hoje existente é composto por, aproximadamente, 25.000 imagens, registradas ente 1961 e 1984.

Funcionando originalmente no Departamento de Educação e Cultura e vinculado à Reitoria, o acervo foi organizado segundo dois tipos de arquivos: o de negativos e o de cópias (ou provas) de contato, devidamente identificados, datados e numerados. Frequentemente, imagens ampliadas eram entregues aos diferentes setores, conforme os diferentes assuntos registrados.

Em 1987, o arquivo de negativos foi transferido para o Museu de Arte da UFC - MAUC e no início dos anos 1990, por iniciativa do Diretor daquele Museu, o arquiteto e Professor Pedro Eymar Barbosa Costa, foi dado início a um processo de localização, recolha e organização das cópias de contato entretanto dispersas pela Instituição, as quais viriam a ser digitalizadas já no final dos anos 1990. Após a implantação, em 2011, do Memorial da UFC, o acervo de cópias de contato passou à guarda do mesmo, tendo sido esse o arquivo acessado durante a presente pesquisa. Importa referir que a digitalização das imagens selecionadas foi da responsabilidade dos serviços do Memorial da UFC.

Segundo o historiador Rafael de Farias Vieira, membro da equipe de trabalho do Memorial, o funcionário da Universidade Antônio Evangelista desempenhou a função de fotógrafo da Instituição desde a criação do laboratório, em 1961, até ao ano de 1981. Presume-se, portanto, que boa parte das imagens do acervo seja de sua autoria. No entanto, face às insuficientes informações disponíveis sobre o assunto, não é possível a determinação segura da autoria de todas as fotografias selecionadas. Por outro lado, a identificação dos objetos fotografados, assim como o ano e, em alguns casos, o dia da obtenção dos registros são informações que se encontram parcialmente disponíveis.

Do acervo em questão foram selecionadas para a presente pesquisa 362 imagens produzidas entre 1962 e 1979. Embora se tenham encontrado alguns fotogramas em médio formato de 6x6cm e 6x7cm, a grande maioria foi registrada em negativos de pequeno formato de 24x36mm (comumente conhecidos como de 35mm). Do total de imagens selecionadas, 298 são de negativos em preto e branco e 64 coloridos.

Do conjunto de fotogramas, 94 são imagens aéreas (64 coloridas e 30 em preto e branco), cuja seleção resultou, em parte, do fato de algumas delas (especificamente os registros do Campus do Pici) permitirem visualizações gerais da implantação das edificações que conformaram aquele campus em sua fase inicial. Outras, embora não registrem unicamente os edifícios da Universidade, foram incluídas pelo contributo que podem dar ao estudo das transformações urbanas nas áreas em questão: os Campus do Benfica, Porangabuçu e Pici, onde se deu a construção de parte dos edifícios modernistas que se enquadram no presente estudo. No caso dos Campi do Benfica e Porangabuçu, as aerofotografias permitem, ainda, a visualização da inserção dos novos blocos no tecido urbano preexistente.

Da seleção efetuada, 174 são imagens do Campus do Pici, 102 são registros efetuados no Campus do Benfica, 49 no Porangabuçu e 6 no Centro, onde se encontra a Faculdade de Direito da UFC. Ressalte-se que permanece em aberto o processo de identificação e recolha de informações sobre alguns dos fotogramas selecionados.

Como se referiu, trata-se de um acervo institucional que foi formado com o intuito de documentar visualmente as atividades e bens da Universidade no transcorrer do tempo. O conjunto de imagens selecionado, que teve como foco principal o objeto arquitetônico e abordou, em alguns momentos, o espaço urbano em vistas de maior amplitude através das imagens aéreas, apresenta características diversificadas, tanto do ponto de vista formal e compositivo, quanto no que respeita aos aspectos técnicos das fotografias.

Difícilmente poderia ser de outra forma, uma vez que se trata de um grande número de imagens produzido num intervalo de tempo bastante longo (1961-1982), fato a partir do qual se coloca a hipótese de que a autoria das fotografias tenha sido da responsabilidade de mais do que um fotógrafo. Supõe-se, além disso, que os equipamentos utilizados possam ter variado ao longo do tempo, até porque foi possível identificar diferentes formatos de fotograma, o que indica o uso de diferentes

tipos de câmera. Importa, também, ressaltar que não houve acesso aos negativos e sim a um conjunto de cópias de contato digitalizadas, fato que dificulta a análise da qualidade gráfica dos registros originais.

Em todo o caso, trata-se de uma valiosa coleção que inclui registros de época de um importante conjunto de obras que compõem o acervo da primeira fase da arquitetura moderna cearense, como sejam: a Concha Acústica (Figura 2.34) e o Clube do Estudante Universitário, projetos dos arquitetos Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira; a Pró-Reitoria de Extensão e os blocos dos Institutos Básicos (Figura 2.35), de autoria de José Liberal de Castro ou, ainda, o edifício da Residência Universitária da UFC, risco do arquiteto Ivan Britto, edificações todas elas localizadas no Campus do Benfica.

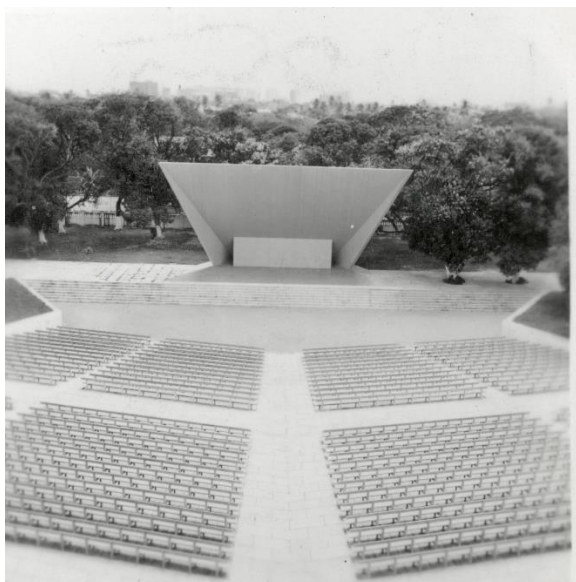


Figura 2.34 (Esq.) – Concha Acústica, Campus do Benfica - UFC, 1962.

Fotografia: Antônio Evangelista.

Arquitetos: Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira.

Data do projeto: 1959.

Fonte: acervo Memorial UFC.

Figura 2.35 (Dir.) – Blocos dos Institutos Básicos, Campus do Benfica - UFC, 1962.

Fotografia: Antônio Evangelista.

Arquitetos: Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira.

Data do projeto: 1961.

Fonte: acervo Memorial UFC.

Destacam-se, ainda, do mesmo acervo de imagens, os registros efetuados no Campus do Pici através dos quais é possível observar-se a implantação dos primeiros conjuntos de edifícios naquela área, assim como o seu posterior adensamento. Nesse contexto, importa fazer referência aos registros dos blocos do

Centro de Tecnologia e do Restaurante Universitário, de autoria do arquiteto José Neudson Braga e da Biblioteca Central e Núcleo de Processamento de Dados (Figura 2.36), ambos projetados por Nearco Araújo.



Figura 2.36 - Núcleo de Processamento de Dados UFC, Campus do Pici, 1979.
Fotografia: Antônio Evangelista.
Arquiteto: Nearco Araújo.
Data do projeto: 1979.
Fonte: acervo Memorial UFC.

Em suma, trata-se de um acervo de importância ímpar, porquanto se constitui da documentação fotográfica sobre o processo de implantação do conjunto de obras que inaugurou a produção arquitetônica moderna na cidade (excetuando-se o já referido caso isolado da casa Johnson). Não só sobre os edifícios que marcaram o início dessa produção, como também acerca do crescimento do patrimônio edificado da Universidade, que transformou a paisagem urbana de Fortaleza com sua nova arquitetura e se constituiu como um legado cultural de grande relevância para a cidade e para o Estado do Ceará. O acervo fotográfico do Memorial da UFC voltará a ser discutido no terceiro capítulo desta dissertação, no âmbito da abordagem à publicação *Arquitetura Moderna campus do Benfica*.

2.3.2 Acervo do fotógrafo Nelson Figueiredo Bezerra

Nelson Figueiredo Bezerra nasceu no dia 5 de abril de 1945, na cidade de Fortaleza, onde passou a infância. Aos 15 anos foi presenteado com sua primeira câmera, uma Yashica A-120, com a qual deu início a uma prática fotográfica despretensiosa. Após sua ida, em 1967, para São Salvador da Bahia, onde tentou sem sucesso ingressar no curso de Medicina, conseguiu o primeiro emprego como fotógrafo na construtora *Organização Coelho*, pela qual foi contratado, em fevereiro de 1969, para atender a diferentes demandas, como “fotografar os locais onde seriam construídos prédios e suas respectivas maquetes; fazer ampliações para pastas de vendas de corretores; decorar os stands de cada empreendimento à venda e cuidar da publicidade em jornais e outros veículos.” (BEZERRA, 2013, p.8).

Retornou a Fortaleza em dezembro de 1969, quando participou, como sócio, na criação de um estúdio fotográfico especializado em publicidade. Trabalhou, também, na montagem do primeiro parque gráfico em *off-set* do Estado no jornal *Tribuna do Ceará*, onde participou de cursos ministrados pela Kodak e outras multinacionais do ramo gráfico. Em 1971 criou, juntamente com Antônio Capibaribe Neto e Barroso Damasceno, a empresa *Primi Fotografia Ltda*, com sede na Rua Edgar Borges, no Centro da cidade. Em 1975 passou a ser proprietário único daquela marca registrada, que mantém até aos dias atuais.

Nelson Bezerra detém um acervo composto por mais de 60 mil negativos e diapositivos. Após o primeiro contato com o fotógrafo, este se dispôs a colaborar com a presente pesquisa, tendo efetuado uma seleção inicial de negativos com registros de parte das edificações modernistas produzidas na cidade no período em estudo. A partir dessa primeira seleção, e através da observação dos negativos sobre mesa de luz, realizou-se uma segunda edição que resultou no conjunto de imagens que aqui se apresenta e que se formou a partir dos critérios de estado de conservação do negativo, qualidade gráfica do mesmo em termos de contraste e informação nas altas e baixas luzes, bem como enquadramento e clareza do objeto arquitetônico registrado.

Importa referir que a digitalização dos negativos, eventuais cortes nos fotogramas integrais e consequentes reenquadramentos, assim como o tratamento digital das imagens foram, segundo determinação do fotógrafo, de sua exclusiva responsabilidade.

O conjunto é composto por 128 imagens em preto e branco resultantes, na sua maioria, de negativos em pequeno formato de 24x36mm, com registros de 48 edificações, contendo residências unifamiliares (algumas não constantes no *Guia da arquitetura moderna de Fortaleza*), edifícios residenciais multifamiliares e edifícios de instituições oficiais e privadas. Segundo Nelson Bezerra, as fotografias foram produzidas em resposta a encomendas de natureza diversa, atendendo, portanto, a diferentes propósitos. Algumas foram solicitadas por agências publicitárias com as quais o fotógrafo mantinha vínculo profissional, como a *A.S. Propaganda* ou a *Scala Publicidade*. Outras por instituições públicas, como a Universidade Federal do Ceará ou por empresas prestadoras de serviços técnicos, como a *Servitec*, responsável, à época, pelas instalações de ar condicionado dos edifícios do *Banco do Nordeste*, *Banco Central*, *Teleceará* e *Receita Federal*. Houve ainda aquelas solicitadas pelas empresas responsáveis pela construção das obras, por exemplo, a *Construtora Metro*, que edificou algumas das residências registradas. Parte das imagens atendeu à encomenda dos arquitetos autores dos respectivos projetos, entre os quais se pode fazer referência a José Neudson Braga e Marrocos Aragão. A informação relativa às datas de produção de cada imagem não é disponibilizada na sua totalidade. Conhece-se, portanto, o ano de elaboração de parte das fotografias constantes da seleção, sendo que das restantes sabe-se somente a década em que foram produzidas.

Trata-se de um acervo cuja importância resulta, por um lado, da sua abrangência em termos de diversidade de obras registradas e, por outro, da qualidade técnica e estético-compositiva das imagens. A coleção contém diversas das obras mais expressivas e emblemáticas da arquitetura moderna em Fortaleza, assinadas por um conjunto de arquitetos de grande relevância, tanto no plano da produção arquitetônica regional quanto no âmbito nacional. Como exemplo, destacam-se o conjunto formado pelo Palácio da Abolição, Capela e Mausoléu Presidente Castelo Branco, de autoria de Sérgio Bernardes; a Assembleia Legislativa do Estado do Ceará, projetada por Roberto Martins Castelo e José da Rocha Furtado Filho; o recentemente demolido Centro de Convenções do Ceará (Figura 2.37), concebido por José Neudson Braga; o Terminal Rodoviário João Thomé, risco do arquiteto Marrocos Aragão; o Estádio Plácido Castelo (Castelão), da equipe de arquitetos formada por José Liberal de Castro, Gerhard Bormann, Marcílio Dias de Luna e Reginaldo Rangel; o Ginásio Paulo Sarasate, de autoria de Ícaro de Castro Mello (1913-1986), assim como diversos dos edifícios da Universidade Federal do Ceará anteriormente referenciados.

É importante destacar, também, a presença de diversos registros dos edifícios em fase de construção, como aqueles referentes ao Centro de Convenções do Ceará, Estádio Castelão, Assembleia Legislativa, Ginásio Paulo Sarasate (Figura 2.38) e edifício sede do Ministério da Fazenda. Esse tipo de documentação ganha especial relevância na medida em que, ao permitir a visualização, de forma mais ou menos detalhada, do processo construtivo das edificações, pode fornecer informações importantes no momento de eventuais intervenções de restauro ou manutenção desses bens.



Figura 2.37 - Centro de Convenções do Ceará.
Projeto arquitetônico: José Neudson Braga.
Fotografia: Nelson F. Bezerra.
Fonte: Arquivo Cidade Saudade - Fortaleza, décadas 1970-80.

Importa, ainda, dar destaque ao livro de fotografias de autoria de Nelson Bezerra intitulado “*Cidade Saudade – Fortaleza anos 70*”, publicado em 2013, no qual o fotógrafo reúne um amplo conjunto de imagens, na sua maioria em preto e branco, produzido na década de 1970 e tendo como pano de fundo a cidade de Fortaleza. Embora não se trate de um livro especificamente sobre arquitetura, é uma expressiva narrativa visual sobre a cidade, alguns dos seus personagens – anônimos e conhecidos - e as transformações urbanas pelas quais passou naquela década. Algumas das fotografias que foi possível recolher e sistematizar nesta pesquisa, encontram-se impressas no referido livro. Entre elas, destacam-se as referentes ao

Ginásio Paulo Sarasate (Figura 2.38), Estádio Castelão e Terminal Rodoviário João Thomé.



Figura 2.38 – Ginásio Paulo Sarasate, 1971.

Fotografia: Nelson F. Bezerra.

Arquiteto: Ícaro de Castro Melo.

Obra: 1964-1971.

Fonte: Arquivo Cidade Saudade - Fortaleza, décadas 1970-80.

Por fim, vale fazer referência à dificuldade que normalmente existe, no âmbito da pesquisa, em trazer à luz e dar ressonância e este tipo de acervos que, por sua condição de particulares, na maioria das vezes se encontram invisibilizados, correndo, inclusive, o risco de se perderem no transcorrer do tempo. Portanto, a presente pesquisa, ao reunir e inventariar a parte do acervo do fotógrafo referente à arquitetura enquadrada no estudo, procurou contribuir para a produção de conhecimento sobre o tema.

2.3.3 Acervo fotográfico do arquiteto Delberg Ponce de Leon

Delberg Ponce de Leon é representante da primeira geração de egressos da Escola de Arquitetura da UFC que, conforme anteriormente referido, foi criada em Fortaleza no ano de 1965. A sua formação foi influenciada pela arquitetura moderna produzida nos principais centros urbanos do país, o que se deveu, em parte, ao fato dos professores arquitetos da Escola terem sido formados nesses centros (PAIVA; DIÓGENES, 2013). A produção de Delberg, no entanto, não pode ser dissociada, da de Fausto Nilo, com quem construiu profícua parceria que se iniciou no curso de arquitetura da UFC e perdurou até à atualidade.

No início da década de 1970 os dois arquitetos afirmaram-se no cenário local com um volume significativo de projetos que revelavam a sua preocupação com a elaboração de obras de elevado apuro estético e construtivo. Tal produção denotou uma influência da denominada arquitetura brutalista paulista que se afirmara no país e que contava com a revista Acrópole como um dos seus mais importantes veículos de disseminação. A apreensão dos projetos veiculados pelas publicações bem como o contato direto com alguns dos criadores de edifícios emblemáticos do brutalismo paulista, como Vilanova Artigas (1915-1985), Paulo Mendes da Rocha (1928), Joaquim Guedes (1932-2008), Sérgio Ferro (1938), Rodrigo Lefèvre (1938-1984) e Ruy Othake (1938), fizeram parte do intercâmbio que os dois arquitetos cearenses vivenciaram com tal linguagem arquitetônica e que veio a deixar marcas em sua obra (PAIVA; DIÓGENES, 2013).

A fase inicial da produção dos arquitetos - em especial no que diz respeito às diversas residências então projetadas - revelou, portanto, um alinhamento à tendência predominante no âmbito da arquitetura moderna brasileira nas décadas de 1960 e 1970, embora com a devida adaptação às condicionantes locais, resultando numa linguagem, em larga medida, original no contexto arquitetônico da cidade. Tal liberdade de expressão tornou-se possível em função de uma clientela que, formada majoritariamente por profissionais liberais, era receptiva a inovações e experimentações implementadas pelos arquitetos, nomeadamente no que tange ao amplo uso do concreto com acabamento aparente, que ia além da estrutura das edificações, sendo com frequência utilizado em suas vedações e mesmo no seu mobiliário. No contexto do que acaba de se referir, Paiva e Diógenes (2014, p.9) descrevem:

Como exemplos destas inovações, podemos citar as experiências com desenhos diferenciados de venezianas em madeira, esquadrias tipo basculante de ferro e até mesmo cobertas com abóbodas. A linguagem do concreto com acabamento aparente e o seu uso abundante, utilizados pelos arquitetos e por seus contemporâneos passaram a ser símbolo de luxo e *status* na arquitetura local no período.

É neste âmbito que se enquadra o conjunto de imagens selecionadas a partir do acervo do arquiteto Delberg Ponce de Leon. Importa destacar a disponibilidade demonstrada pelo arquiteto que abriu o seu acervo à presente pesquisa sem qualquer tipo de ressalvas. Não havendo arquivo de negativos, a seleção foi efetuada a partir de ampliações em papel fotográfico de diferentes dimensões que Delberg mantinha armazenadas em caixas, portanto, de forma pouco organizada. As mesmas foram, posteriormente, digitalizadas.

As informações relativas às imagens selecionadas são relativamente limitadas. O arquiteto atribui a autoria de boa parte das fotografias a si mesmo, não revelando, no entanto, total segurança quanto a essa informação quando analisadas as imagens individualmente. Delberg afirmou, ainda, que as fotografias de maquetes físicas eram, habitualmente, executadas pelo fotógrafo Maurício Albano (1946-2015). Não há, também, registro preciso relativo à data de produção das imagens e, em alguns casos, informações em referência aos clientes responsáveis pela encomenda dos projetos bem como às datas de elaboração dos mesmos. O processo de pesquisa sobre tais informações permanece em curso.

Trata-se de 99 fotografias em preto e branco que, na sua grande maioria, são registros de residências unifamiliares. 20 das imagens são representações de maquetes físicas, dentre as quais 4 se referem a um edifício comercial e as restantes 16 a 6 residências diferentes. Há 4 registros de um edifício residencial multifamiliar e 6 imagens correspondentes a 3 edifícios institucionais. As 69 fotografias de residências unifamiliares registram 17 edificações diferentes.

A coleção, produto da documentação da obra por iniciativa do próprio arquiteto, reflete uma prática que, infelizmente, parece ter sido pouco fomentada à época pelos profissionais responsáveis pela produção arquitetônica objeto de estudo. Existia a expectativa de se encontrar um bom número registros pertencentes aos acervos pessoais dos arquitetos intervenientes, entretanto – embora o interesse permaneça para possíveis pesquisas posteriores – constata-se que o material que foi

possível recolher na presente pesquisa é escasso em relação ao esperado. A maioria dos arquitetos com os quais se estabeleceu contato afirmou que, à época da elaboração dos projetos e da execução das obras, não havia de sua parte a preocupação em elaborar uma documentação fotográfica cuidada dos respectivos processos. Além disso, quando se efetuavam registros fotográficos, estes não eram organizados e arquivados nas condições adequadas, pelo que acabaram por se perder com o decorrer do tempo.

Isso posto, o desafio da documentação da arquitetura moderna é imenso, qual seja, identificar os acervos remanescentes de projetos e sua iconografia e sistematiza-los em bancos de dados inteligíveis e de acesso e busca fáceis. O espólio de vários arquitetos modernos tem sido doado a instituições de ensino, pesquisa e salvaguarda do patrimônio, que têm se dedicado valentemente na organização e proteção desses acervos, contribuindo para que eles tenham ressonâncias em várias ações de documentação, conservação, preservação e gestão do legado da arquitetura moderna no Brasil.

Como exemplos emblemáticos no Brasil, destacam-se os acervos da Biblioteca da FAUUSP¹⁰ - que conta com registros significativos de arquitetos paulistas - e, no Nordeste, as pesquisas promovidas por professores e pesquisadores do MDU (Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Urbano) da UFPE – Universidade Federal de Pernambuco, que inventariaram a obra de Acácio Gil Borsoi¹¹, Janete Costa¹² e Armando de Holanda.

Para além dos registros das residências projetadas na fase inicial da atividade profissional dos arquitetos, destacam-se as fotografias referentes a duas das suas obras mais emblemáticas na cidade: o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - INCRA e o Departamento Nacional de Telecomunicações - DENTEL (Figura 2.39).

¹⁰ <https://www.fau.usp.br/apoio/biblioteca/>

¹¹ <http://www.liber.ufpe.br/acacioborsoi/>

¹² <http://janetecosta.arq.br/>



Figura 2.39 - Departamento Nacional de Telecomunicações - DENTEL, década 1980.

Fotografia: autor desconhecido.

Projeto arquitetônico: Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo Costa Junior.

Obra: 1978.

Fonte: Arquivo particular Delberg Ponce de Leon.

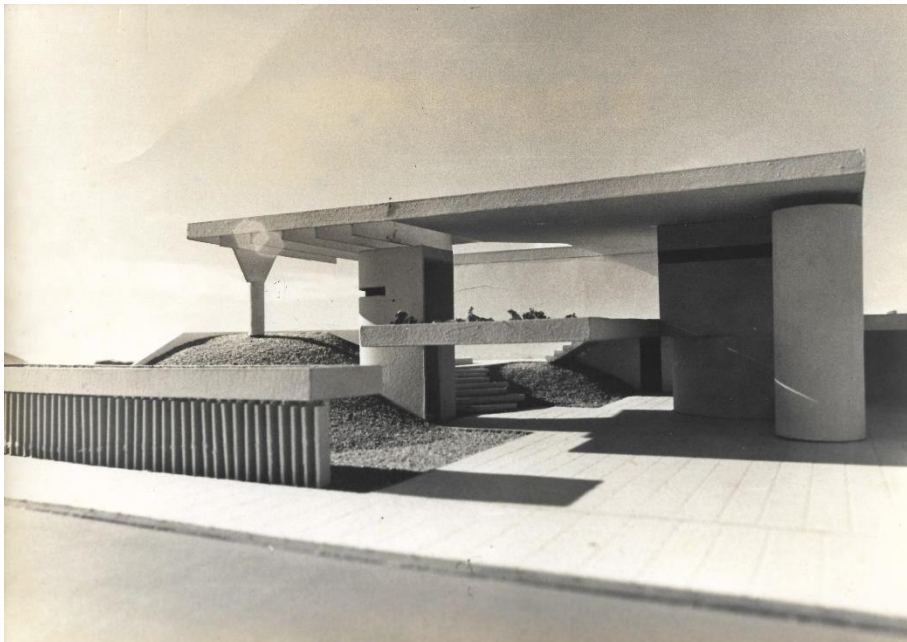


Figura 2.40 – Maquete residência Gerardo Santos Filho, década de 1970.

Fotografia: Maurício Albano.

Projeto arquitetônico: Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo Costa Junior.

Obra: década de 1970.

Fonte: Arquivo particular Delberg Ponce de Leon.

Importa, por fim, fazer referência ao conjunto de imagens de maquetes produzido pelo fotógrafo Maurício Albano (Figura 2.40), na sua maioria de residências unifamiliares. A fotografia de maquetes, além de ser, à época, uma ferramenta de projeto através da qual era possível simular uma visualização realista - e a partir de diversos pontos de vista - das relações de massas e volumétricas dos objetos arquitetônicos cujo projeto se encontrava em desenvolvimento, também se apresentava como uma forma de comunicação das propostas aos clientes. No caso de projetos de natureza mais comercial, como prédios de apartamentos ou centros comerciais, a fotografia de maquete podia ainda assumir uma função de caráter mais publicitário.

Os três acervos fotográficos apresentados contêm, em função das suas diferentes naturezas, características, também elas, distintas. Trata-se, no entanto, de importante documentação fotográfica sobre a arquitetura moderna em Fortaleza no seu período mais profícuo. Uma parte importante das obras representadas nesses três conjuntos de registros já foi demolida, outra, descaracterizada, o que agrega valor documental histórico e memorial aos mesmos.

No caso das residências do arquiteto Delberg Ponce de Leon, sabe-se que boa parte já não existe, porém, a informação sobre a quantidade exata das edificações demolidas requer pesquisa futura mais acurada. No que tange às obras representadas no acervo do fotógrafo Nelson Figueiredo Bezerra, citam-se, como exemplos de obras já demolidas, o Centro de Convenções do Ceará (1973), risco do arquiteto José Neudson Braga e o Esplanada Praia Hotel (1978), projeto do arquiteto Paulo Casé (1931). No que diz respeito ao acervo arquitetônico da UFC, é importante destacar o processo de descaracterização que muitos dos seus edifícios vêm sofrendo ao longo das décadas.

Os conjuntos de imagens selecionados a partir dos acervos identificados pela pesquisa encontram-se organizados na forma de folhas de contato com todos os fotogramas numerados e suas informações referenciadas, como documentos anexos a esta dissertação e na seguinte ordem: Memorial da UFC (anexo C); fotógrafo Nelson Figueiredo Bezerra (anexo D); arquiteto Delberg Ponce de Leon (anexo E).

Embora cada um de forma específica, os três acervos fotográficos a que se fez referência terão rebatimentos no capítulo seguinte desta dissertação, no qual serão apresentadas e analisadas duas obras de referência sobre a arquitetura moderna em Fortaleza. A arquitetura de Delberg – agora em sua produção

institucional e não residencial – é destacada no *Panorama da Arquitetura Cearense*, publicação na qual também constam diversas obras constantes no acervo do fotógrafo Nelson Bezerra. Por sua vez, o patrimônio edificado da Universidade Federal do Ceará é tema central de *Arquitetura Moderna campus do Benfica*, publicação que, inclusive, faz amplo uso das fotografias pertencentes ao acervo do Memorial da UFC anteriormente apresentado.

3 FOTOGRAFIA COMO NARRATIVA

O capítulo final da dissertação dedica-se à apresentação e análise das duas publicações que, efetuada a pesquisa documental e revisão bibliográfica, foram consideradas como as de maior importância no âmbito da difusão, por meio da representação fotográfica, da produção arquitetônica moderna na cidade de Fortaleza.

Abordados separadamente, os dois livros acabam por estruturar o capítulo que, na sua primeira parte, se debruça sobre o *“Panorama da Arquitetura Cearense”* e, em seu bloco final, analisa *“Arquitetura moderna campus do Benfica – Universidade Federal do Ceará”*. O enfoque da análise encontra-se nas diferentes narrativas que as duas obras – publicadas em tempos distintos - constroem sobre a arquitetura moderna em Fortaleza, do seu momento de origem à sua condição atual. Narrativas em cuja construção e veiculação a fotografia desempenhou papel essencial.

3.1 “Panorama” em fotos

Publicado em 1982 pela *Projeto Editores* como edição especial dos *Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, o *Panorama da Arquitetura Cearense* é, até à atualidade, a única publicação de alcance nacional dedicada em exclusivo à produção arquitetônica moderna no Ceará. Tal fato, aliado à constatação do amplo uso da fotografia como forma de representação visual das obras que apresenta, motivou a sua análise nesta dissertação.

Enquadrada nas comemorações dos 25 anos do Instituto dos Arquitetos do Brasil / Departamento do Ceará - IAB-CE, a publicação teve como editores Vicente Wissenbach¹³, Vivaldo Tsukumo e Adail Rodrigues da Motta e foi coordenada pelo IAB-CE, nomeadamente pelos arquitetos Nelson Serra e Neves, Delberg Ponce de Leon e Otacílio Teixeira Lima Neto. Composto por dois volumes, com apresentação de autoria do Professor José Liberal de Castro, o *Panorama* buscou realizar um apanhado da produção arquitetônica contemporânea de maior relevância ocorrida no

¹³ O jornalista Vicente Wissenbach é um importante difusor da arquitetura e do urbanismo no país. Curador, crítico e editor especializado em arquitetura, foi o criador do jornal *Arquiteto* e da revista *Projeto*. Além de ter sido responsável pela edição de diversos livros no segmento arquitetônico, também promoveu eventos como o prêmio *Ópera Prima* para estudantes de arquitetura.

Estado até ao momento da sua publicação. Tal produção consolidou-se, conforme já referido, como expressão da arquitetura moderna brasileira adaptada ao contexto local, ou seja, moldada pelas condicionantes climáticas, materiais e socioeconômicas da região.

A publicação concentrou-se, majoritariamente, em projetos produzidos na década de 1970. Contém, assim, uma seleção de 44 projetos e obras elaborados entre 1969 e 1982 por 54 arquitetos e organizados segundo as seguintes categorias: 1) habitação unifamiliar; 2) habitação multifamiliar; 3) edifícios para fins comerciais; 4) edifícios para fins da saúde; 5) projeto de renovação urbana; 6) equipamento de recreação e lazer; 7) edifícios para fins administrativos; 8) edifícios para fins educacionais e culturais; 9) planejamento físico-rural; 10) edifícios para uso público; 11) estádios de futebol. Importa registrar que quatro dos projetos apresentados não chegaram a ser executados.

A maioria das apresentações é composta por um texto explicativo do projeto; pequena ficha técnica indicando autoria, colaboradores e localização; desenhos técnicos onde constam plantas, cortes e, em alguns casos, fachadas e, por fim, fotografias. Ressalte-se que do total de projetos apresentados, 33 localizam-se na cidade de Fortaleza e os restantes 11 distribuem-se pelos municípios de Sobral, Paracuru, Iracema, Cascavel, Guaraciaba do Norte, Caucaia, Morada Nova, Crateús e Crato.

Os dois volumes do *Panorama* contêm um total de 127 fotografias, todas em preto e branco (a publicação é monocromática). Destas, 9 fazem parte da apresentação inicial, fazendo referência à arquitetura antiga no Ceará e 14 ilustram o suplemento final dedicado ao planejamento e desenvolvimento urbano em Fortaleza. Das 104 imagens restantes, 17 acompanham projetos fora da capital do Estado. Dessa forma são 87 as fotografias diretamente relacionadas a projetos e obras que se enquadram no recorte espacial definido para o presente estudo.

É importante assinalar que nem todos os projetos apresentados são acompanhados por imagens fotográficas. Alguns são ilustrados somente com desenhos técnicos ou croquis. Outros, com fotografias da respectiva maquete física. Para tal fato existem diversas justificações. Uma delas prende-se com a já referida constatação de que alguns dos projetos não chegaram a ser executados. São os casos do Instituto de Criminalística do Ceará (p. 64-67, vol.1), projetado em 1981 pelos arquitetos Roberto Martins Castelo, Nearco Araújo e Maria do Carmo Bezerra; do

Hospital Monte Sinai (p. 72-75, vol.1), elaborado no mesmo ano pelo escritório Medina & Ricardo Rodrigues Arquitetos Associados; do Centro Administrativo do Banco do Nordeste do Brasil (p. 108-112, vol.2), com Estudo Preliminar realizado por Wesson Nóbrega e Marcos Thé Mota; e do Centro de Formação Profissional do Senai (p. 154-157, vol.2) da equipe de arquitetos formada por Francisco Augusto Sales Veloso, Joaquim Cartaxo Filho, Maria do Rosário Dond Veloso e Prisco Bezerra Júnior. Os projetos do Instituto de Criminalística, do Hospital Monte Sinai e do Centro de Formação do Senai são acompanhados somente por desenhos. O do Centro Administrativo do BNB, além dos desenhos, conta com uma fotografia da respectiva maquete física.

Outra das razões para a não existência de registros fotográficos de determinadas edificações resulta do fato de alguns dos projetos terem sido elaborados em data próxima à da publicação, pelo que as respectivas obras ainda não haviam sido finalizadas ou mesmo iniciadas. Nessa situação, enquadram-se o Edifício Bonini (apartamentos residenciais), projetado em 1980 pelos arquitetos Luiz e Ione Fiuza e acompanhado de fotografia da maquete; o Shopping Center Iguatemi Fortaleza (p. 52-54, vol.1), projetado em 1981 pelos mesmos arquitetos, com duas imagens da maquete; o edifício de apartamentos elaborado por Carlos Alberto Carolino da Cunha e Silvio Barreira Bezerra (p. 50-51, vol.1), ilustrado somente com desenhos técnicos; o Centro de Hematologia e Hemoterapia do Ceará (p. 68-71, vol.1), de autoria dos arquitetos José Liberal de Castro e José Neudson Bandeira Braga, com registro da maquete física; o edifício das Centrais de Comutação e Escritório das Teleceará (p. 132-137, vol.2) concebido em 1982 pelo escritório Nasser Hissa Arquitetos Associados, também com registros da maquete física e a Secretaria de Fazenda do Estado do Ceará (p. 103-105, vol.2), projetada em 1982 por Roberto Martins Castelo e Nearco Barroso Guedes de Araújo, somente com desenhos técnicos.

No caso do projeto da Assembleia Legislativa do Ceará (p. 106-107, vol.2), de autoria dos arquitetos Roberto Martins Castelo e Rocha Furtado Filho, não foi encontrada justificativa para a ausência dos respectivos registros fotográficos. A referência a esse edifício, tido como “[...] um marco moderno na paisagem urbana de Fortaleza” (PAIVA; DIÓGENES, 2006, p.11), contém apenas desenhos técnicos e croquis, isto apesar da concepção do projeto datar de 1972.

No que respeita à autoria ou origem das fotografias publicadas, a ficha técnica no início de cada volume indica os seguintes nomes e instituições: Gentil

Barreira; Nelson F. Bezerra; Nirez; Cavalcante; arquivo dos autores; arquivo do Patrimônio Histórico Estadual; Reitoria da Universidade Federal do Ceará. Refira-se que, dentre eles, somente Gentil Barreira e Nelson Bezerra atuaram como fotógrafos profissionais. No entanto, uma vez que não é efetuada a referência por imagem, não é possível confirmar-se, individualmente, a respectiva autoria. Somente em dois casos é feita referência aos autores das imagens na página inicial de apresentação dos projetos.

Na Renovação da Praça José de Alencar e Terminal Rodoviário Urbano (p. 76-81, vol.1), do arquiteto Otacílio Teixeira Lima Neto, são indicados os nomes de Gentil Barreira e Nirez como fotógrafos. Deduz-se, neste caso, que as três fotografias mais antigas, com registros prévios à intervenção, sejam da autoria ou do arquivo do historiador Miguel Ângelo de Azevedo, popularmente conhecido como Nirez. Por outro lado, as seis imagens da praça após a intervenção urbanística aparentam ter sido produzidas por Gentil Barreira, fotógrafo que, à época, dedicava parte da sua atuação ao registro da arquitetura e da produção do espaço urbano. Na primeira página dedicada ao projeto de Urbanização da Avenida Beira-Mar (p. 86-89, vol.1) são indicados os nomes de Gentil Barreira e Cavalcante como autores dos registros fotográficos não sendo, no entanto, possível identificar individualmente a autoria das sete imagens apresentadas.

A relevância e singularidade da publicação resultam do fato da mesma ter promovido a divulgação, em caráter nacional, de uma mostra da arquitetura moderna de uma região. Com o intuito de enaltecer a pluralidade da arquitetura brasileira, o *Panorama* centrou atenções no *fazer arquitetônico* do Ceará, Estado localizado na Região Nordeste do imenso país. Ademais, o fato do propósito editorial de promover futuras publicações dedicadas em exclusivo à produção de outras regiões do país não se ter concretizado, acabou por agregar valor adicional aos dois volumes agora analisados, que são, nesse sentido, únicos.

A publicação apresenta-se, também, como um meio impresso no qual a fotografia de arquitetura encontrou um espaço narrativo sobre a transformação urbana da cidade de Fortaleza no âmbito de uma lógica modernizadora. Na realidade, não somente sobre a transformação da cidade, mas também acerca de um esforço de mitigar as desigualdades regionais verificadas no Ceará e no Nordeste em relação às regiões sul e sudeste do país, que apresentavam maior vigor econômico e industrial, bem como uma expressão arquitetônica contemporânea mais vigorosa.

As fotografias constantes do *Panorama* foram disponibilizadas à coordenação da edição por cada um dos arquitetos, escritórios ou instituições responsáveis pelos respectivos projetos. Segundo o arquiteto e coordenador da publicação Delberg Ponce de Leon, esse processo desenrolou-se em um curto espaço de tempo por questões de prazos e logística editorial (informação verbal)¹⁴ o que terá, em certa medida, limitado a publicação quanto à qualidade dos registros fotográficos disponíveis para seleção, influenciando, por consequência, o resultado final da mesma no que concerne ao tom das narrativas visuais veiculadas, sem, no entanto, as anular ou retirar-lhes conteúdo ou força expressiva. Trata-se, portanto, de um conjunto heterogêneo de fotografias, no qual algumas denotam características condizentes com uma produção efetuada por fotógrafos profissionais, em contraste com outras, que aparentam ter resultado de atividade amadora.

Embora se trate de uma publicação dedicada à produção arquitetônica contemporânea no Estado, a imagem da capa dos seus dois volumes, de autoria não identificada, mostra um detalhe da estrutura de carnaúba da cobertura da edificação central do Mercado da Carne de Aquiraz e Lojas Adjacentes (Figura 3.1), construção rural do século XIX, outrora centro comercial daquela cidade e tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN desde 1984, embora o processo tenha sido iniciado em 1981.

A escolha dessa fotografia como abertura não terá sido, certamente, gratuita ou meramente ilustrativa. Entende-se que a representação daquele importante objeto arquitetônico do século XIX é de relevante significado no sentido do destaque que o livro pretendeu dar às especificidades da cultura arquitetônica regional. Assim, a imagem do Mercado da Carne na capa, representação da dimensão regional da arquitetura cearense, estabelece, desde logo, um diálogo com o conteúdo presente nos dois volumes, visível tanto em fotografias - sobretudo nos projetos residenciais -, como também em textos ou breves memoriais descritivos das obras. Nessas narrativas fotográficas e escritas, a dimensão regional se faz presente com referências a soluções adotadas em consequência das condicionantes ambientais e materiais próprias do lugar.

¹⁴ Informação obtida em entrevista concedida ao autor pelo arquiteto Delberg Ponce de Leon, em 5 de dezembro de 2020.

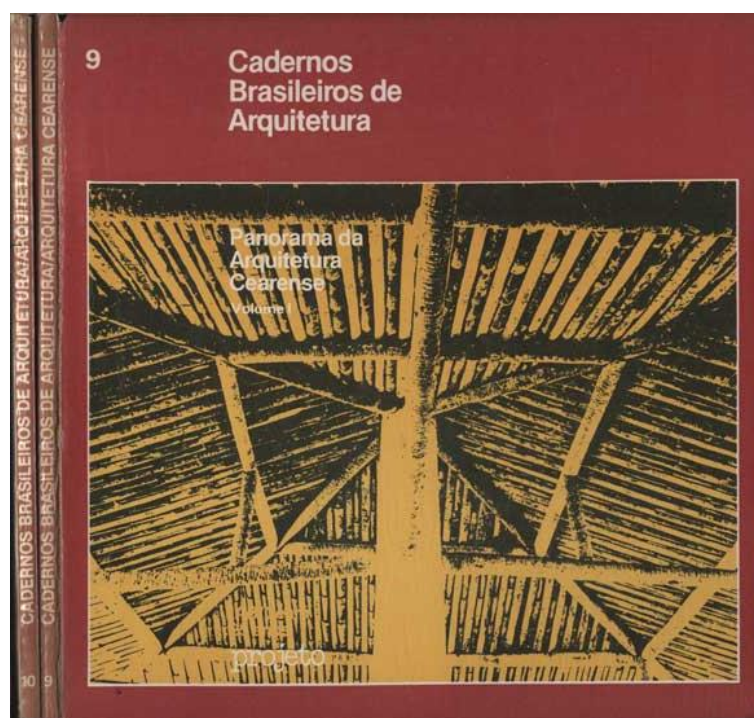


Figura 3.1 – Capa do *Panorama da Arquitetura Cearense*.
 Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Ademais, o diálogo entre a fotografia da capa - editada com tratamento cromático em tonalidade amarelada - e o conteúdo da publicação é ainda mais eloquente no primeiro volume, onde consta o texto de apresentação elaborado, como já se referiu, pelo professor arquiteto José Liberal de Castro. Nesse escrito inicial, o autor efetua uma breve descrição de fatos históricos ligados à cultura arquitetônica no Ceará, com referências que vão do século XVII, quando da presença dos primeiros povoadores no litoral da região, até ao início dos anos 1980, período em que a cidade de Fortaleza, já com um vasto conjunto de obras de feição modernista na sua paisagem, experimentava um processo de rápido e desordenado crescimento urbano.

Note-se que o autor não discorre especificamente sobre a produção arquitetônica moderna na cidade. Não o faz neste texto, nem nos diversos outros com que contribuiu para a historiografia da arquitetura cearense, o que resulta, segundo o próprio, por considerar tal produção moderna contemporânea à sua atuação (PAIVA; DIÓGENES, 2011). No entanto, ressalta a importância da criação, em 1964, da Escola de Arquitetura da Universidade Federal, que viria a proporcionar o crescimento e a afirmação, na cidade e no Estado, da até então incipiente atividade profissional do arquiteto.

A primeira imagem que acompanha o texto é diagramada em página inteira - contigua àquela na qual o autor tece considerações sobre o “Ceará Colonial” - mostrando outra perspectiva do Mercado da Carne de Aquiraz (Figura 3.2), agora da edificação em “L” que abraça a construção central representada na capa.



Figura 3.2 – Mercado da Carne, Aquiraz.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Nas páginas subsequentes, acompanhando o desenrolar da exposição histórica efetuada, são apresentadas oito fotografias em diversos formatos e dimensões, representando a Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção (1817), na capital do Estado; a igreja de Nossa Senhora de Almofala (século XVIII); a Casa de Câmara e Cadeia de Quixeramobim (1818); a Estação de Camocim (1881), com duas imagens; o Teatro José de Alencar (1910); a Escola de 1º grau Juvenal Galeno (1923); e o Solar Gentil (1918) (Figura 3.3), atual Reitoria da UFC, as três últimas edificações situadas na cidade de Fortaleza.

É importante fazer referência ao simbolismo presente no fato dessa sequência terminar com uma fotografia do Solar Gentil - atual Reitoria da UFC -, porquanto se trata de um edifício símbolo da gestão da Instituição que inaugurou e impulsionou a produção arquitetônica modernista na cidade de Fortaleza. Apesar do complexo edificado da UFC não fazer parte das obras apresentadas na publicação, a referida imagem pode, neste contexto, ser percebida como elo entre um passado

ligado aos historicismos arquitetônicos e uma realidade presente de transformação modernizadora, representada, logo após, pelos projetos expostos.



Figura 3.3 – Solar Gentil, atual Reitoria da UFC.
Projeto arquitetônico: João Sabóia Barbosa.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Após o texto no qual o professor José Liberal de Castro discorre sobre mais de três séculos de arquitetura cearense, do período colonial até à segunda metade do século XX, tem início a exposição da produção arquitetônica contemporânea, à qual a publicação se dedica quase por inteiro, e que se passa, agora, a analisar.

A apresentação das obras abre com um conjunto de oito residências unifamiliares de diferentes portes, todas imbuídas, em sua concepção, de um espírito moderno, porém com as características da cultura arquitetônica local decorrentes da respectiva adaptação às condicionantes locais e à disponibilidade de recursos materiais e humanos da região. Trata-se de uma residência localizada na cidade de Sobral, cinco em Fortaleza, uma em Paracuru e uma em Iracema. Dos oito projetos apresentados, dois não são acompanhados por imagens fotográficas: o de Sobral, de autoria dos arquitetos Silvio Barreira Bezerra e Carlos Alberto Carolino da Cunha e o de Paracuru, elaborado pelo arquiteto Geraldo Régis Freire. Os arquitetos responsáveis pela concepção das restantes residências são José Capelo Filho (1946-

2016), Rui Mamede, Gerhard Ernst Bormann, Nícia Paes Bormann, Ione Felício Fiuza, Luiz Barboza Fiuza, Francisco Augusto Sales Veloso, Joaquim Cartaxo Filho, Maria do Rosário Veloso e Prisco Bezerra Junior.

Das dezesseis fotografias que acompanham os projetos, nove são representações dos espaços internos das casas. Dessas, vale destacar as duas imagens internas da residência no Centro - Fortaleza, projetada pelo arquiteto José Capelo Filho (Figura 3.4).

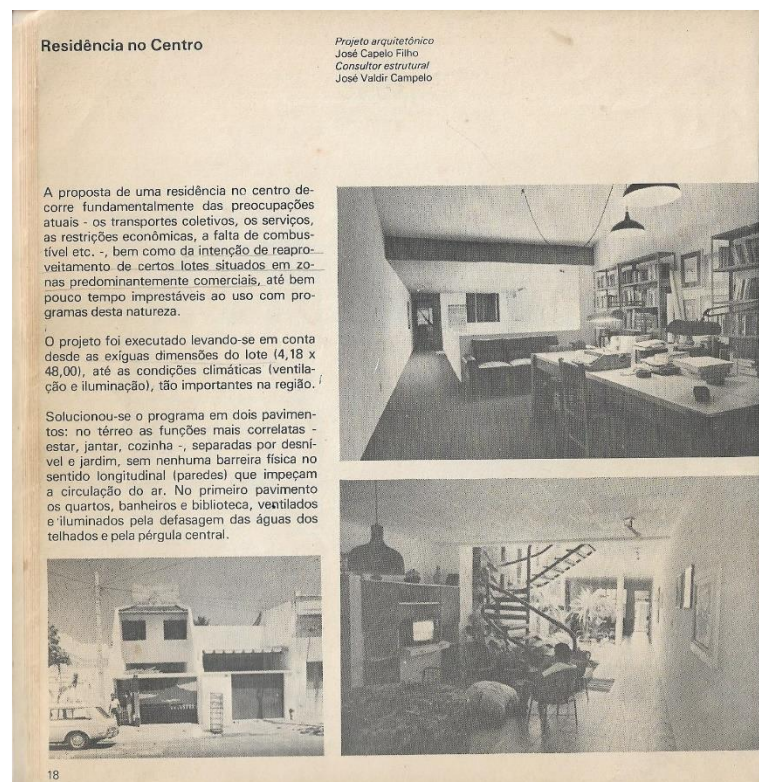


Figura 3.4 – Página do *Panorama* com projeto residencial no Centro, Fortaleza. Arquiteto: José Capelo Filho.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Apesar de se saber, através do memorial disponibilizado, da exiguidade das dimensões do lote (4,18 x 48,00m), observa-se que os dois registros transmitem uma sensação de amplitude, especialmente no que respeita à largura dos espaços internos representados. Depreende-se que tal leitura surge em decorrência de decisões técnicas e de composição/enquadramento tomadas conscientemente pelo fotógrafo e/ou pelo arquiteto autor da obra, nomeadamente no que se refere ao tipo de objetiva utilizado (que terá sido uma grande angular) e ao ponto de vista escolhido para a tomada.

A discrepância entre a percepção do espaço *in loco* e sua leitura por meio da representação fotográfica é um tema problematizado por Zimmerman (2007) que, no âmbito da análise de um conjunto de imagens produzidas em 1930-31 sobre a casa Tugendhat, em Brno, projeto de Ludwig Mies van der Rohe, se refere à aparente veracidade da imagem fotográfica como uma espécie de camuflagem que pode confundir ou complicar a leitura das fotografias de arquitetura, tirando partido das visualmente pouco explícitas distorções espaciais decorrentes do tipo de objetivas utilizadas nos registros. Nesse sentido, a autora enfatiza a disrupção existente entre o que se vê, tridimensionalmente, na presença do objeto, e a sua representação no plano bidimensional, sendo esta, por sua vez, codificada em função do tipo de objetiva selecionada para o registro. Entretanto, constata que independentemente do conhecimento que o receptor possa ter, por exemplo, acerca da objetiva grande angular, a imagem através dela produzida trabalha contra esse conhecimento, tendendo a afirmar-se como documento possuidor de informação convincente sobre o espaço representado.

Confirma-se, portanto, que a informação espacial transmitida pela imagem fotográfica é passível de manipulação consciente por parte do fotógrafo ou do arquiteto que contratou e orientou o seu trabalho. Ademais, infere-se que o conhecimento de tais fatos por parte do arquiteto, não só influencia a produção imagética sobre a sua obra, como pode, também, interferir no próprio processo de concepção e criação espacial, ou seja, no ato de projetar.

Ainda no âmbito das imagens relativas ao projeto da residência no Centro, refira-se que a aparente não correspondência, em termos de proporções espaciais, entre realidade e representação fotográfica foi, nesse caso, perceptível através da comparação entre os dois registros internos e as plantas da edificação ou mesmo a fotografia da sua fachada (Figura 3.4). Nesta, o uso de uma objetiva normal e o ponto de vista perpendicular em relação ao edifício, terão resultado numa imagem aparentemente mais aproximada, em termos de proporções e percepção espacial, do que é experienciado pelo olho humano defronte do objeto arquitetônico.

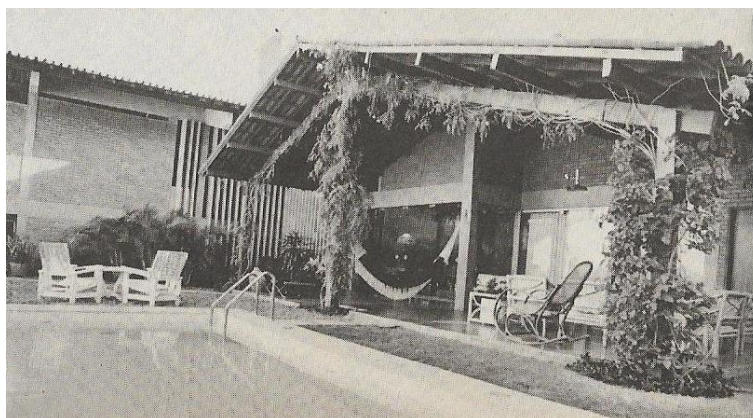
O conjunto de registros sobre as residências selecionadas apresenta, quanto à sua composição, características bastante heterogêneas. Situação similar à anteriormente descrita pode ser encontrada, por exemplo, na primeira imagem (sala de estar) da residência Antônio de Pádua Araújo (Fortaleza - 1979), projeto dos arquitetos Francisco Augusto Sales Veloso, Joaquim Cartaxo Filho, Maria do Rosário

Dond Veloso e Prisco Bezerra Junior. Por outro lado, ocorrências aparentemente opostas são, também, detectadas. Nestas, em resultado de limitações de várias ordens que possam ter sido impostas ao fotógrafo, ou mesmo da falta de conhecimento técnico por parte do operador da câmera, as imagens apresentam espaços aparentemente exíguos e sem profundidade. É o caso do registro do espaço interno da Residência de Fazenda José Nogueira Paes (Iracema, 1973) projetada pela arquiteta Nícia Paes Bormann.

A despeito da análise de caráter técnico ou estético/compositivo que possa ser efetuada sobre essa série, é importante dar destaque ao que ela apresenta como conjunto, em termos de linguagem inerente aos referentes registrados. Estruturas em concreto com acabamento natural, muros de pedra, vedações de cobogós ou tijolo aparente, panos de esquadrias de madeira com venezianas, cobertas com planos inclinados, jardins pergolados, iluminação natural, são elementos presentes nesta seleção de fotografias e expressam, por sua vez, uma linguagem arquitetônica que resulta do encontro entre os influxos externos modernizantes e os condicionantes materiais, ambientais e culturais da região. Dessa forma, a narrativa fotográfica vem, mais uma vez, enfatizar a dimensão regional da produção arquitetônica moderna local (Figuras 3.5, 3.6 e 3.7).



Figura 3.5 – Residência Urbana, Fortaleza.
Arquitetos: Gerhard Bormann e Nícia Paes Bormann.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

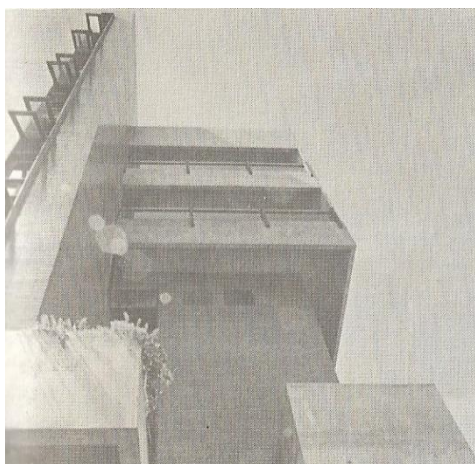


Figuras 3.6 e 3.7 – Residência Miguel Fernandes, Fortaleza.
Arquitetos: Ione Felício Fiuza e Luiz Barboza Fiuza.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Segue-se a apresentação de um conjunto de seis projetos de edifícios residenciais na cidade de Fortaleza, de autoria dos arquitetos Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo Costa Júnior; José Capelo Filho; Geraldo Régis Freire; José Nasser Hissa; Francisco Nasser Hissa; Kátia Soares Nobre; Mário Guerra Roque; Cláudia Barreto Cruz; Luiz Barbosa Fiuza; Carlos Alberto Carolino da Cunha e Silvio Barreira Bezerra. Das obras expostas, duas não são representadas por meio fotográfico, sendo o edifício de apartamentos residenciais na Rua Vicente Leite (1980), projeto do arquiteto Luiz Barbosa Fiuza, acompanhado por uma fotografia de maquete, e o edifício de apartamentos (data não especificada) projetado pelos arquitetos Carlos Alberto Carolino da Cunha e Silvio Barreira Bezerra, somente representado através de desenhos técnicos.

As fotografias disponibilizadas, cuja autoria não é identificada, formam, mais uma vez, um conjunto com características heterogêneas. Entre as quinze imagens referentes aos diferentes projetos, três são representações do espaço interno do Edifício Fernanda (data não especificada), concepção do arquiteto José Capelo

Filho. Os doze registros externos dos edifícios denotam pontos de vista e enquadramentos diversos, dos quais se destacam os planos contra-picados do Condomínio Fechado Residência Multifamiliar (1978), projetado pelo arquiteto Régis Freire (Figura 3.8), e do Edifício de Apartamentos na Praia do Futuro (1979), de autoria conjunta de José Nasser Hissa, Francisco Nasser Hissa, Kátia Soares Nobre, Mário Guerra Roque e Cláudia Barreto Cruz (Figura 3.10).



Figuras 3.8 e 3.9 – Residência Multifamiliar, Fortaleza.
Arquiteto: Geraldo Régis Freire.
Data do projeto: 1978.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Esse tipo de imagem, resultante de uma rotação radical da câmera para cima (no seu eixo horizontal), origina composições menos convencionais e de leitura menos imediata. Embora se trate de uma produção efetuada a meio século de distância, num contexto totalmente distinto, e apesar de não se conhecer os autores destas imagens e, conseqüentemente, a sua formação e referências visuais, é interessante observar o quanto elas remetem a determinadas fotografias produzidas no âmbito das vanguardas europeias do início do século XX, nomeadamente por László Moholy-Nagy e Alexander Rodchenko, entre outros fotógrafos enquadrados na denominada *Nova Fotografia*.

É importante lembrar que parte das edificações representadas na publicação já foi demolida, o que evidencia a relevância do registro fotográfico como documento histórico ligado à produção arquitetônica e como meio de preservação ou resgate de memórias relacionadas ao meio urbano e suas transformações. No caso do bloco de imagens acima referenciado, já não existem, por exemplo, o Edifício

Fernanda, projeto do arquiteto José Capelo Filho, assim como o edifício residencial concebido pelo arquiteto Geraldo Regis Freire (Figuras 3.8 e 3.9).

As imagens que acompanham este conjunto de projetos compõem uma narrativa relacionada ao processo de verticalização da cidade fora do seu centro urbano, cujo início se deu nos primeiros anos da década de 1980 e sobre o qual Paiva e Diógenes (2017, p.9) afirmam:

O marco inicial do processo de verticalização de Fortaleza pode ser identificado com a mudança na Lei de Uso e Ocupação do Solo - O Plano Diretor Físico de 1979 - Lei 5.122-A que, em suas determinações, ampliou os índices de aproveitamento e permitiu gabaritos mais altos em várias áreas da Cidade, além do Centro. Nesse sentido, a produção do espaço conheceu transformações quantitativas e qualitativas sem precedentes, que resultaram na remodelação de lugares específicos, consoante os interesses do mercado imobiliário que se insinuava à época.

A expansão das tipologias verticais (residenciais e comerciais) concentrou-se, numa fase inicial, nos bairros da zona leste - Aldeota e Meireles, junto à orla marítima, num processo que se estenderia até à atualidade e que permanece em curso nos diferentes bairros da cidade. Naquele momento inicial, a forte propagação de construções de edifícios residenciais multifamiliares, além de promover importantes mudanças na fisionomia dos referidos bairros, trouxe novas possibilidades de trabalho aos arquitetos atuantes na cidade. Em face de tal realidade, alguns dos profissionais que antes tinham a sua produção somente ligada a instituições públicas, como o Governo Estadual, a Prefeitura Municipal ou a Universidade Federal do Ceará, ampliaram a área de atuação em resposta à demanda advinda de um mercado imobiliário em franca expansão.

Paralelamente a esse movimento de ascensão do mercado imobiliário, também se verificava, da parte dos arquitetos, certa margem ou poder de experimentação no processo de busca de soluções formais e materiais adequadas às demandas programáticas e funcionais com que se deparavam no contexto local. Nesse sentido, a dimensão regional a que se fez referência em relação aos projetos de residências unifamiliares não deixou de se fazer presente nos edifícios residenciais multifamiliares. Nesse caso, além da própria organização e orientação das unidades habitacionais, também as varandas – criando áreas sombreadas de transição entre o exterior e o espaço interno e amenizando a temperatura dos ambientes - e os elementos de proteção face à incidência solar, como os *brises*, abas, lajes projetadas

ou pérgolas de concreto, são estratégias de adequação de uma arquitetura de essência moderna, porém adaptada às condicionantes locais.

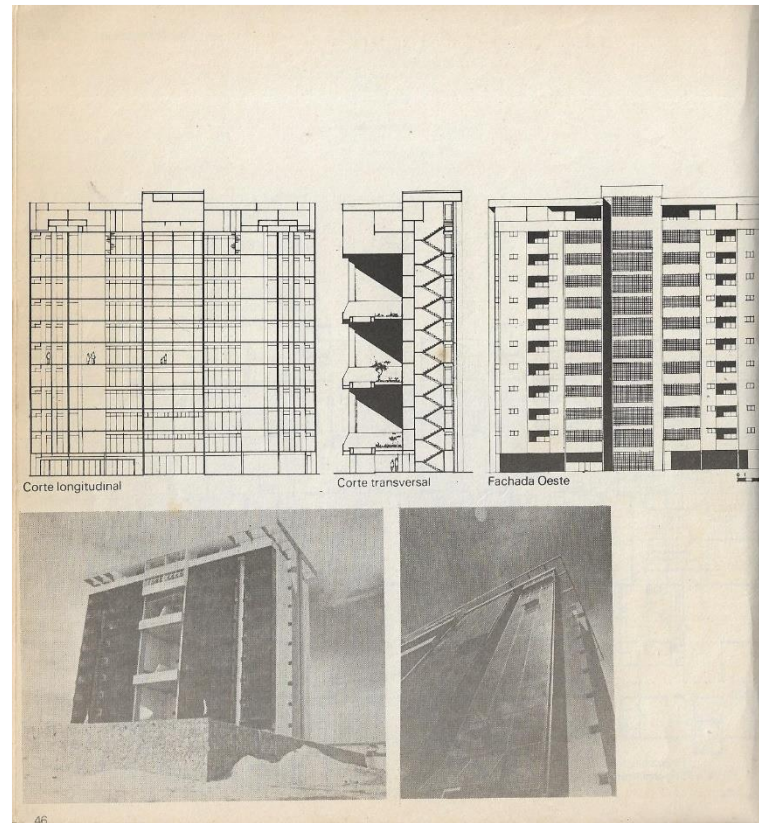


Figura 3.10 – Página do *Panorama* com Edifício de Apartamentos na Praia do Futuro, Fortaleza.

Arquitetos: José Nasser Hissa, Francisco Nasser Hissa, Kátia Soares Nobre, Mário Guerra Roque e Cláudia Barretto Cruz.

Data do projeto: 1979.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Ainda no caso dos edifícios residenciais, o uso do concreto – muitas vezes no seu estado natural – é generalizado, não só por influência de uma estética associada ao brutalismo, mas também, e principalmente, em função do concreto armado se impor como elemento estrutural fundamental dos edifícios verticais. Entretanto, é também possível identificar contradições no âmbito desse início de processo de verticalização da cidade por meio de uma produção arquitetônica de caráter essencialmente moderno. Como um desses exemplos contraditórios pode apontar-se o edifício de apartamentos na Praia do Futuro (1979) (Figura 3.10) de autoria do escritório dos irmãos José e Francisco Nasser Hissa (vol.1, p.44-46), com uma das fachadas totalmente envidraçada, o que, à partida, parece ser uma solução que não se adequa da melhor forma às condições climáticas locais.

Paralelamente a esse crescimento urbano e em função do aumento do poder de compra de parte de determinadas camadas da sociedade, iniciou-se a implantação, na cidade, de centros comerciais de maior porte. É nesse âmbito que o *Panorama* apresenta os projetos do Shopping Center Iguatemi Fortaleza (1981), elaborado pelos arquitetos Luiz Barbosa Fiuza e Ione Felício Fiuza (Figura 3.11), e do conjunto de lojas adjacente à Praça Portugal (data não especificada), de autoria do escritório Nasser Hissa Arquitetos Associados (Figuras 3.12 e 3.13)

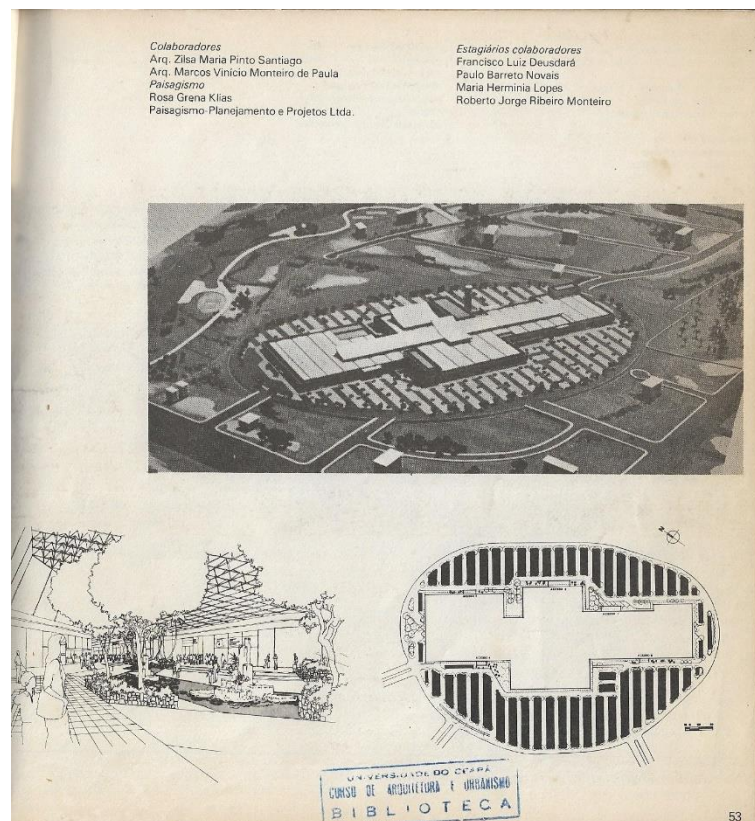


Figura 3.11 – Página do *Panorama* com o Shopping Center Iguatemi Fortaleza.
Arquitetos: Ione Felício Fiuza e Luiz Barbosa Fiuza.
Data do projeto: 1981.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Trata-se de dois projetos de portes e concepções distintas. O Shopping Iguatemi, com 38.000m² de área construída é uma edificação multi-pavilhonar cuja racionalidade da planta e do sistema construtivo refletem a influência dos preceitos da arquitetura moderna. Nesse sentido, refira-se a concepção modular dos espaços com previsão de expansões futuras, bem como o sistema de fechamento perimetral com placas pré-moldadas em concreto leve. A descrição textual do projeto é ilustrada por

duas imagens da maquete do edifício e um desenho em perspectiva do seu espaço interno.

Por sua vez, a galeria comercial concebida pelo escritório dos irmãos Hissa, embora apresente uma modulação e organização espacial claramente racionais - o que remete, também, aos princípios da arquitetura moderna -, prima pela permanência de uma atitude regional, patente no modelo de galeria avarandada em torno de um pátio central e na cobertura inclinada de telha cerâmica e madeiramento aparente. A apresentação é acompanhada por três fotografias - duas efetuadas a partir da praça central e uma desde a galeria, olhando o pátio.



Figuras 3.12 e 3.13 – Conjunto de Lojas, Fortaleza.
Arquitetos: Nasser Hissa Arquitetos Associados.
Data do projeto: 1981.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

É importante assinalar que equipamentos comerciais desta natureza, ao mesmo tempo em que foram sintomáticos de uma parcial decadência do tradicional centro urbano de Fortaleza, também foram, em alguns casos, responsáveis por induzir o aparecimento de novas centralidades na cidade (PAIVA; DIÓGENES, 2015). Um exemplo paradigmático desse fenômeno é o shopping *Center Um*, também projetado pelos irmãos Hissa e inaugurado em 1974. Embora não conste no *Panorama*, trata-

se de um equipamento que “contribuiu para o processo de consolidação da centralidade formada na Aldeota, com impactos significativos na dinâmica urbana, imobiliária, de fluxos e de verticalização de Fortaleza”. (PAIVA; DIÓGENES, 2015, p.9).

Ainda no primeiro volume do *Panorama*, segue-se a apresentação de quatro projetos importantes de edifícios institucionais, a saber: a Agência de Cascavel do Banco do Brasil (1980), concepção do arquiteto Antônio Carvalho Neto; o Instituto de Criminalística do Ceará (1981), projeto não construído elaborado pelo arquiteto Roberto Martins Castelo; o Centro de Hematologia e Hemoterapia do Ceará - Hemoce (1972), resultante de parceria entre os arquitetos José Liberal de Castro e José Neudson Bandeira Braga e o Hospital Monte Sinai (1981), projetado por Antônio Ricardo Barbosa Rodrigues e Antônio Carlos Aires Medina, que também não chegou a ser edificado.

Embora se encontre fora do recorte espacial da pesquisa, porquanto se localiza na cidade de Cascavel, e apesar de não ser representado na publicação por meio de fotografias, é importante a citação ao primeiro dos edifícios referidos. Trata-se de uma edificação que expressa a intenção existente à época, por parte do poder público, de promover o desenvolvimento econômico a nível regional e de marcar simbolicamente o processo de modernização de diferentes regiões do país por meio de uma arquitetura institucional - neste caso de natureza bancária - de expressão modernista¹⁵.

Como se referiu, tanto o Instituto de Criminalística (Figura 3.14) como o Hospital Monte Sinai não chegaram a ser construídos. São, no entanto, projetos marcadamente modernos, caracterizados por sua horizontalidade, simplicidade formal, distribuição racional dos espaços segundo estruturas com modulações claramente definidas, e soluções construtivas racionais e de baixa complexidade.

¹⁵ Sobre arquitetura institucional bancária, consultar: NOGUEIRA, Anastácio Braga. *Arquitetura moderna bancária pelo Nordeste (1968-1986)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design, Fortaleza, 2018.

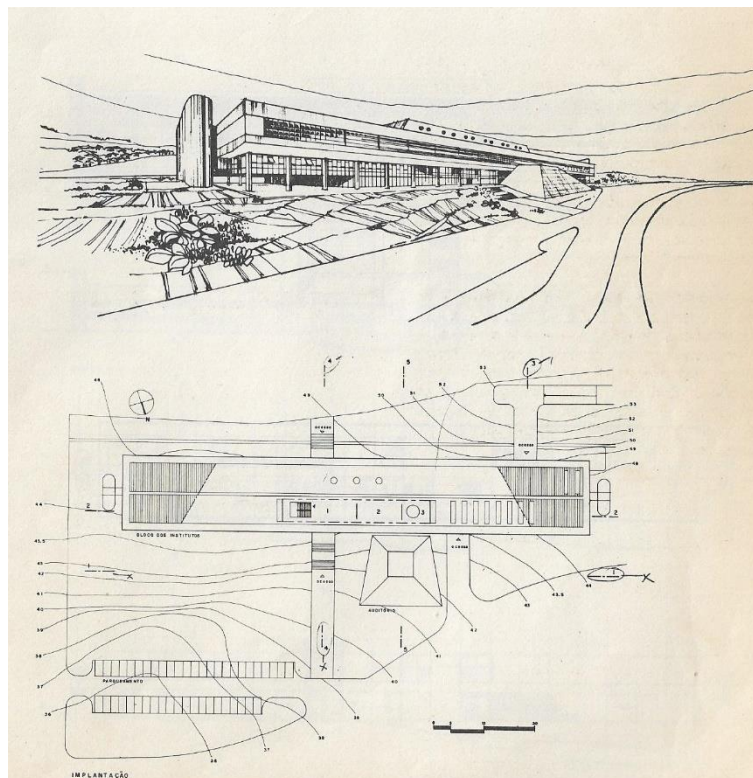


Figura 3.14 – Perspectiva e implantação do Instituto de Criminalística do Ceará (projeto não edificado).

Arquitetos: Roberto Martins Castelo, Nearco Araújo e Maria do Carmo Bezerra.

Data do projeto: 1981.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

O projeto do Hemoce, representado na publicação por meio de uma fotografia da sua maquete física, também se desenvolve horizontalmente, sendo que suas características modernas se expressam na racionalidade estrutural “caracterizada pela modulação dos arcos de concreto aparente da cobertura e na clareza entre os elementos de estrutura e vedação, dispostos de forma quase didática.” (PAIVA; DIÓGENES, 2012, p.12).

Em seguida, a publicação apresenta três projetos de intervenção à escala urbana: a renovação da Praça José de Alencar e Terminal Rodoviário Urbano (data não especificada), de autoria do arquiteto Otacílio Teixeira Lima Neto; o Conjunto Santa Teresinha (data não especificada), concebido pelos arquitetos Massilon Coelho, Saboia de Albuquerque, José Geraldo de Holanda Antero e Antônio José Soares Brandão e a urbanização da Avenida Beira Mar (1979), também risco de Otacílio Teixeira Lima Neto.

Na apresentação da renovação da Praça José de Alencar vale assinalar o destaque dado ao uso da fotografia. Com efeito, o texto descritivo - que contém breve

exposição de fatos históricos sobre a praça - é acompanhado, ao longo de duas páginas, por dois registros de 1912 (Figura 3.15) e um de cerca de 1975, presume-se que do arquivo do historiador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez. As duas páginas seguintes são, por sua vez, diagramadas com seis imagens da praça já após a intervenção efetuada à época (Figura 3.16). Estas, pela qualidade e cuidado que apresentam em termos de composição, aparentam ter sido produzidas pelo fotógrafo Gentil Barreira. Refira-se que os nomes do historiador e do fotógrafo aparecem como autores (ou fontes) das fotografias na primeira página de apresentação do projeto.



Figura 3.15 – Página do *Panorama* com imagens da Praça José de Alencar em 1912.

Fotografias: Arquivo Nirez.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.



Figura 3.16 – Página do *Panorama* com imagens da Praça José de Alencar após a renovação.

Fotografias: Gentil Barreira.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Existem, neste caso, três temporalidades distintas sobre o mesmo lugar que podem ser acessadas visualmente através da representação fotográfica, a qual - mais uma vez se constata - contribui para a construção de uma narrativa relacionada às transformações urbanas ocorridas na cidade de Fortaleza no transcorrer do tempo e ao seu processo de modernização.

A intervenção na Avenida Beira Mar foi, também, destacada de forma impactante por meio da fotografia. São sete os registros - de autoria de Gentil Barreira e Cavalcante - diagramados em três das quatro páginas dedicadas ao projeto (Figuras 3.17, 3.18 e 3.19), nas quais o arquiteto efetua um interessante relato sobre o processo projetual e a experiência vivida durante a execução da respectiva obra, que se revestiram de um caráter bastante experimental e, em determinados momentos, quase artesanal. Perspectivas aéreas (Figura 3.18), imagina-se que produzidas a partir dos edifícios altos já ali existentes à época, mescladas com pontos de vista ao nível do piso formam um expressivo conjunto de fotografias que, por meio de

composições cuidadas, transmitem de forma clara a natureza da intervenção e os espaços de circulação e paginações de piso criados.

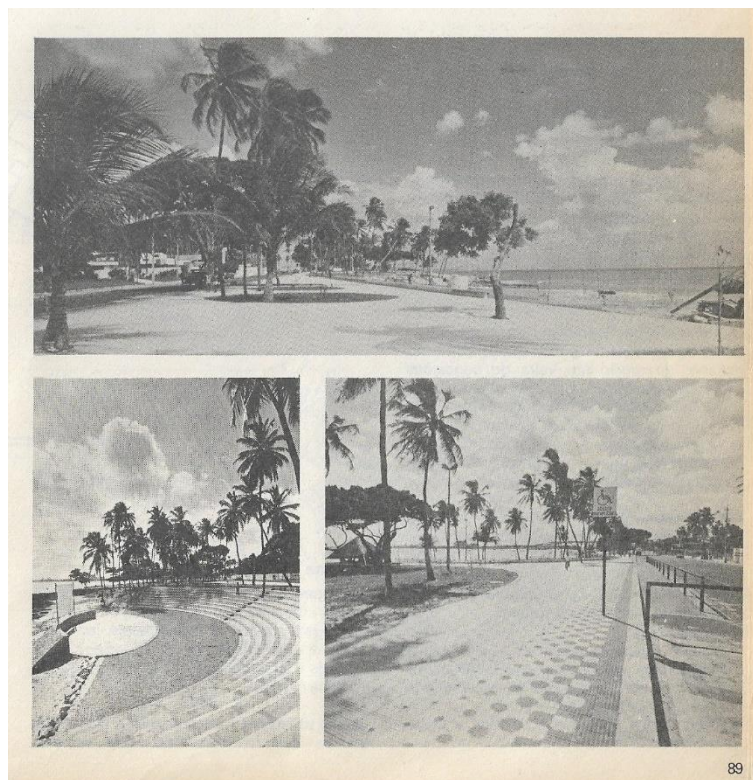


Figura 3.17 – Detalhe de página do *Panorama* com imagens da Urbanização da Avenida Beira Mar.

Fotografias: Gentil Barreira e Cavalcante.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

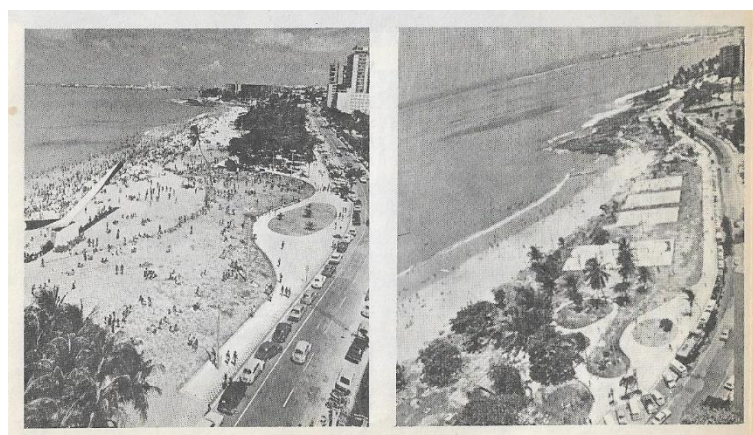


Figura 3.18 – Detalhe de página do *Panorama* com imagens da Urbanização da Avenida Beira Mar.

Fotografias: Gentil Barreira e Cavalcante.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

É de assinalar, também, a concepção das barracas semienterradas com cobertas de quatro águas em palha de carnaúba (Figura 3.19), as quais, em composição com o projeto paisagístico - que se preocupou em manter a maioria dos coqueirais existentes na área –, contribuíram para o reforço da especificidade do lugar numa expressão de cunho, mais uma vez, regional, no sentido de alinhamento à cultura arquitetônica e material local.



Figura 3.19 – Urbanização da Avenida Beira Mar.
Fotografia: Gentil Barreira e Cavalcante.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Destaca-se, mais uma vez, o papel da fotografia como documento histórico e como meio de construção de narrativas ligadas à cidade e às dinâmicas que lhe são inerentes, no caso específico, uma modernização ligada ao lazer e ao turismo, numa perspectiva de valorização litorânea e imobiliária. Ademais, no caso do calçadão da Beira Mar, a dimensão de modernização pelo viés do lazer, do turismo e do mercado imobiliário adquire, no momento presente, um significado especial, uma vez que a orla em questão - embora já tivesse sofrido intervenções posteriores - acabou de ser alvo de nova remodelação de grande porte.

O primeiro volume da publicação finaliza com a apresentação, sem o uso da imagem fotográfica, de dois projetos de equipamentos de recreação e lazer fora da cidade de Fortaleza, ambos de autoria dos arquitetos Antônio Ricardo Barbosa Rodrigues e Antônio Carlos Aires Medina: o Hotel Municipal de Guaraciaba do Norte

(1980) e a Colônia de férias para os servidores do DAER - Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem (1980).

Depreende-se que a divisão do livro em dois volumes tenha resultado de condicionantes editoriais e orçamentárias. No entanto, é importante ressaltar que existe um sentido de continuidade entre eles. Dito isso, passa-se, agora, a abordar a segunda parte da publicação.

A primeira metade do segundo volume do *Panorama* é dedicada a um conjunto de edifícios institucionais (a maioria com fins administrativos) de forte expressão no âmbito da produção arquitetônica moderna em Fortaleza, podendo afirmar-se que algumas destas edificações emblemáticas se tornaram marcos visuais na paisagem da cidade.

Compõem o conjunto a Secretaria de Fazenda do Estado do Ceará (1982), projeto dos arquitetos Roberto Martins Castelo e Nearco Barroso Guedes de Araújo; a Assembleia Legislativa do Ceará (1972), risco de Roberto Martins Castelo e Rocha Furtado Filho; o Centro Administrativo do Banco do Nordeste do Brasil S/A (data não especificada), projetado pelos arquitetos Wesson Nóbrega e Marcos Thé Mota, que não foi edificado; o Departamento Nacional de Telecomunicações - Dentel (1978), de autoria de Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo Costa Júnior; o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - INCRA (1974), da mesma dupla de arquitetos; a Sede da 2ª Diretoria Regional do DNOCS (data não especificada), concepção do arquiteto Marcílio Dias de Luna; a Sede da Construtora Estrela S/A (data não especificada), projetada pelo arquiteto Luciano Guimarães; o Centro Administrativo do Banco do Estado do Ceará S/A (data não especificada), do arquiteto Antônio Carvalho Neto; o edifício da Teleceará - Centrais de Comutação e Escritórios (data não especificada), do escritório Nasser Hissa Arquitetos Associados Ltda.; o Edifício Raul Barbosa - Sede da Direção Geral do Banco do Nordeste do Brasil (1978), projeto dos arquitetos Nelson Serra e Neves, José Alberto de Almeida, Antônio Carlos Campelo e Carlos Alberto Costa; o Centro de Treinamento do Banco do Nordeste do Brasil S/A (1977), concebido pelos arquitetos Nearco Araújo e Nícia Paes Bormann; a Biblioteca Pública do Estado do Ceará (inaugurada em 1975), projetada por Francisco Célio Falcão Queiroz e Airton Ibiapina Montenegro Jr. e o Centro de Formação Profissional do Senai (1980), projeto não edificado e concebido pelos arquitetos Francisco Augusto Sales Veloso, Joaquim Cartaxo Filho, Maria do Rosário Dond Veloso e Prisco Bezerra Júnior.

Dos treze projetos acima enumerados, quatro não contam com fotografias na sua apresentação: a Secretaria de Fazenda do Estado do Ceará, a Assembleia Legislativa do Ceará (Figura 3.20), o Centro de Treinamento do Banco do Nordeste do Brasil S/A e o Centro de Formação Profissional do Senai. Tratando-se de uma das obras de maior expressão no âmbito da arquitetura moderna produzida em Fortaleza e tendo em conta que o projeto data de 1972, entende-se como uma lacuna importante a inexistência de imagens fotográficas da Assembleia Legislativa na publicação.

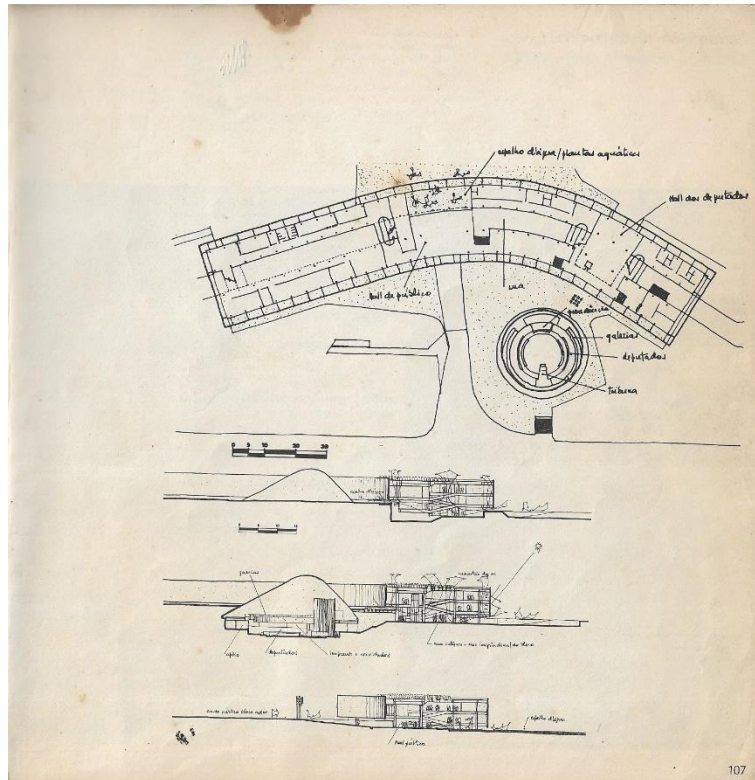


Figura 3.20 – Página do *Panorama* com desenhos esquemáticos da Assembleia Legislativa do Ceará.

Arquitetos: Roberto Martins Castelo e Rocha Furtado Filho.

Data do projeto: 1972.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Por sua vez, o Centro Administrativo do Banco do Nordeste (Figura 3.21) e o edifício da Teleceará (Figura 3.22) são acompanhados por registros das respectivas maquetes físicas, os quais, dada a época em que foram realizados, se destacam pelo nível de realismo que apresentam.

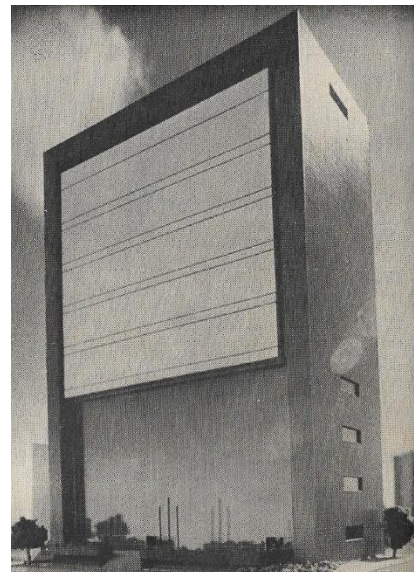
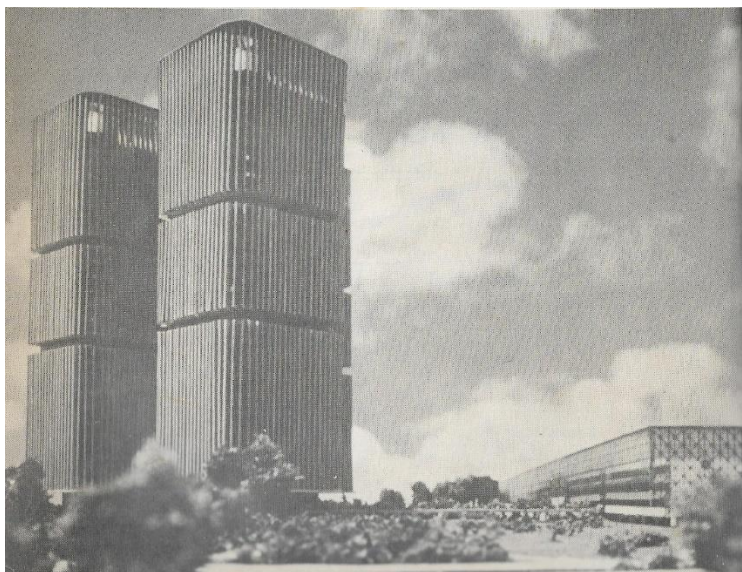


Figura 3.21 (Esq.) – Fotografia da maquete do estudo preliminar para o Centro Administrativo do Banco do Nordeste do Brasil (projeto não edificado).

Arquitetos: Wesson M. Nóbrega e Marcos Thé Mota.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Figura 3.22 (Dir.) – Fotografia da maquete do edifício da Teleceará, Fortaleza.

Arquitetos: Nasser Hissa Arquitetos Associados.

Data do projeto: 1982.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Em virtude da sua natureza institucional, os edifícios que compõem este grupo caracterizam-se, majoritariamente, pela imponente e austeridade inerentes à sua escala monumental e ao uso do concreto aparente como material de preferência. À exceção do Centro Administrativo do Banco do Nordeste S/A, do edifício da Teleceará e da Sede da Direção Geral do Banco do Nordeste do Brasil, caracterizados pela verticalidade, as restantes edificações distinguem-se pelo desenvolvimento horizontal, com fachadas, na maioria dos casos, ritmadas pelo uso do *brise soleil* vertical, solução comumente adotada como forma de controle da forte incidência solar característica da região.

Importa reforçar que este conjunto de edificações foi criado num período em que a cidade conheceu um processo mais intenso de modernização,

[...] em função das práticas econômicas, políticas e culturais suscitadas pela implementação de planos governamentais na esfera estadual e pela criação de um aparato institucional alinhado à política nacional de desenvolvimento pelo viés da industrialização, preconizada desde a década de 1960 pela SUDENE, com repercussões incontestáveis no processo de urbanização e modernização das estruturas urbanas e edilícias da capital cearense. (PAIVA; DIÓGENES, 2015, p.8-9).

Nesse contexto, tais edifícios - com as inovações projetuais e construtivas que os caracterizam - são signos da referida modernização, e a natureza moderna da nova arquitetura afeiçoou-se à sua apropriação, por parte do poder público, como estratégia ideológica.

Esse processo de crescimento e modernização pelo qual a Cidade passou - com maior intensidade na década de 1970 -, movimentou fortemente o mercado da construção civil, criando um campo de atuação importante, não só para os arquitetos, como também para engenheiros de diversas especialidades. Nesse sentido, é importante fazer referência à atuação dos engenheiros calculistas – muitos deles professores do Curso de Engenharia Civil da UFC - e à formação de importantes parcerias destes com os arquitetos. Como exemplos, destaca-se a atuação dos engenheiros Waldir Campelo e Hugo Mota.

O amplo conjunto de imagens fotográficas que acompanha estes projetos deixa evidentes as características assinaladas, nomeadamente no que respeita à utilização do concreto aparente que, pela sensação visual de peso e solidez que transmite, e pelo fato de ser um dos materiais umbilicalmente ligados à arquitetura moderna, carrega uma simbologia associada, não só à ideia de poder, como também às noções de progresso e modernização que, como se disse, se pretendia ver materializadas (Figura 3.23).

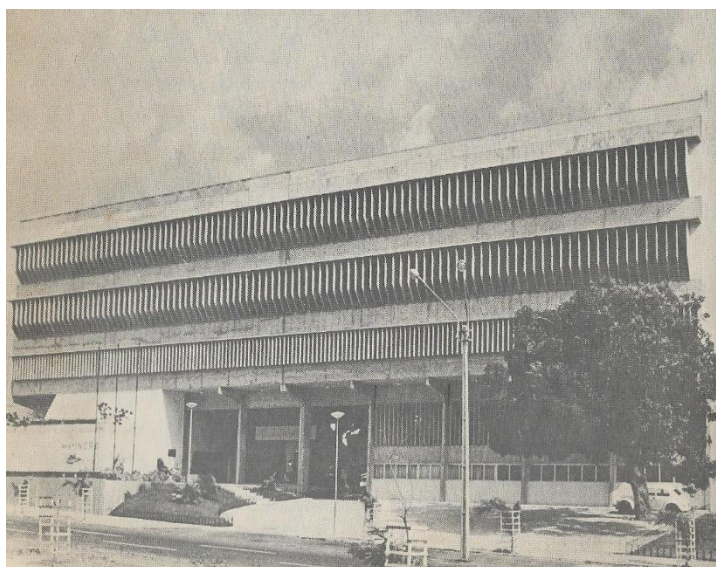


Figura 3.23 – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - INCRA.
Arquitetos: Fausto Nilo Costa Júnior e Delberg Ponce de Leon.
Data do projeto: 1974.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Este conjunto de obras deixa transparecer influência do conteúdo estético da arquitetura paulista identificada como brutalista que, ao longo das décadas de 1960 e 1970, se tornou hegemônica no quadro da arquitetura brasileira (SEGAWA, 2010) e que teve como uma das características mais marcantes o emprego do concreto aparente como forma de expressão. Acerca do “brutalismo paulista”, Paiva e Diógenes (2013, p.1) descrevem:

A busca pela verdade no modo de construir, na expressão dos materiais e das estruturas, mediante a explicitação da lógica construtiva do edifício, sobretudo do concreto aparente, constitui, de modo geral, as principais características do movimento que, por seu turno, influenciou a arquitetura do período em várias cidades brasileiras, inclusive em Fortaleza.

Destacam-se, nesse âmbito, os registros das fachadas dos edifícios do Departamento Nacional de Telecomunicações do Ceará – DENTEL (Figura 3.24), do Instituto Nacional de Colonização e Reforma agrária – INCRA (Figura 3.23), do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas - DNOCS (Figura 3.25) e da Biblioteca Pública do Estado do Ceará (Figura 3.26).



Figura 3.24 – Departamento Nacional de Telecomunicações – DENTEL.
Arquitetos: Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo Costa Júnior.
Data do projeto: 1978.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

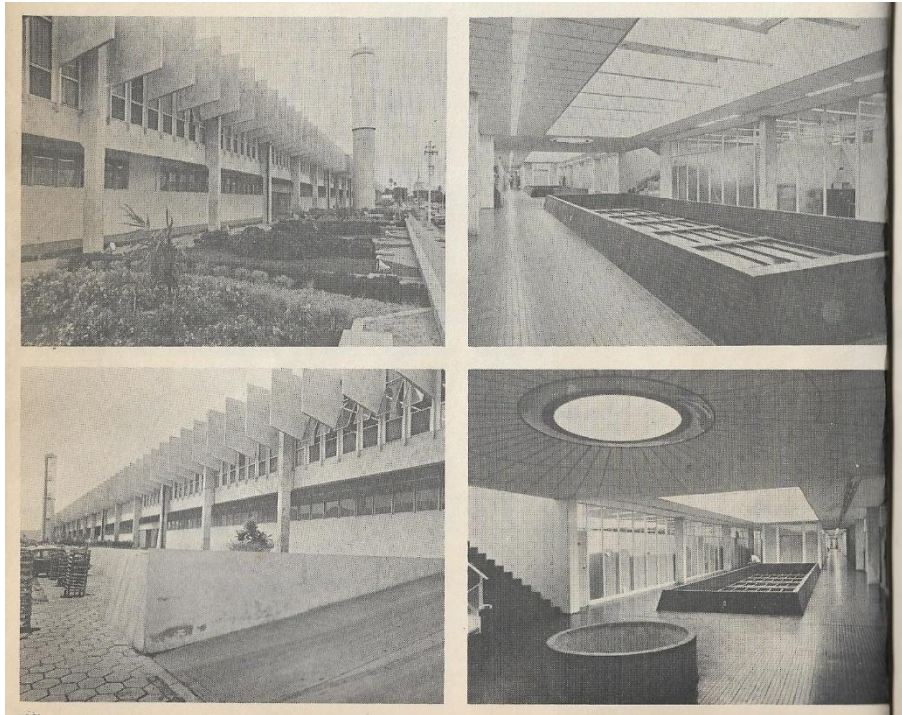


Figura 3.25 – Detalhe de página do *Panorama*, com imagens do Edifício Sede da 2ª Diretoria Regional do DNOCS (edifício demolido).

Arquiteto: Marcílio Dias de Luna.

Data do projeto: 1968.

Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.



Figura 3.26 – Biblioteca Pública do Estado do Ceará.

Arquitetos: Francisco Célio Falcão Queiroz e Airtton Ibiapina Montenegro Jr.

Data do projeto: 1975.

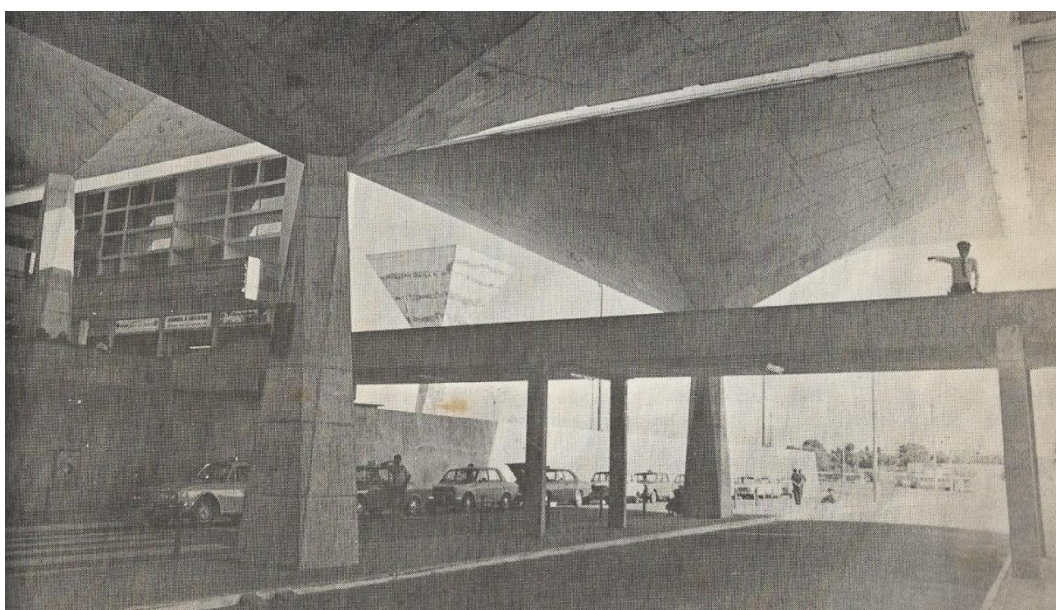
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Entretanto, e apesar do que se afirmou antes, é ainda possível identificar nessas edificações soluções de vertente mais regional, decorrentes, mais uma vez se ressalta, da adaptação dos princípios modernos às condicionantes locais, em especial no que tange às estratégias de adequação às condições climáticas da região. Nesse sentido, destacam-se a própria orientação dos edifícios, assim como as soluções para sombreamento de fachadas, controle lumínico e otimização da ventilação cruzada, como os *brises soleil* - fixos ou articulados -, abas de concreto, lajes que se projetam na fachada e pérgolas.

Embora em todos se reconheçam características modernas, dos seis projetos apresentados na sequência, quatro não se enquadram no recorte espacial definido para a pesquisa: o projeto de planejamento físico-rural em Morada Nova (1971-75), de autoria do arquiteto Nelson Serra e Neves; o Terminal Rodoviário de Crateús (1980), concebido pelos arquitetos Nelson Serra e Neves, José Alberto de Almeida e Antônio Carlos Campelo Costa; o Mercado Público de Sobral (data não especificada), projeto do arquiteto Luciano Guimarães e o Estádio do Crato (data não especificada), autoria do arquiteto José William Porto.

Destacam-se, no final da sequência de apresentações efetuada na publicação, dois projetos emblemáticos e de grande força expressiva enquanto manifestações da arquitetura moderna produzida na cidade de Fortaleza no período em estudo: o Terminal Rodoviário João Thomé (1969), projetado pelo arquiteto Luciano Marrocos Aragão e o Estádio Estadual Plácido Castelo, o “Castelão” (1969), fruto do trabalho da equipe de arquitetos composta por José Liberal de Castro, Gerhard Ernst Bormann, Marcílio Dias de Luna, Reginaldo Rangel e Ivan Britto.

As duas fotografias do terminal rodoviário (Figuras 3.27 e 3.28) realçam a racionalidade construtiva da edificação, bem como a expressividade plástica da mesma, com suas grandes lajes de concreto formando cogumelos modulares. Por sua vez, nos três registros do estádio (Figuras 3.29 e 3.30), a despeito da figura humana ou outros elementos de referência não se fazerem presentes, fica patente a escala monumental da construção, formada por sessenta pórticos de concreto armado suportando as respectivas arquibancadas.



Figuras 3.27 e 3.28 – Terminal Rodoviário João Thomé.
Arquitetos: Luciano Marrocos Aragão.
Data do projeto: 1969.
Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Trata-se, mais uma vez, de edifícios que emanam um forte valor simbólico associado à ideia de modernização da região e do seu desenvolvimento socioeconômico. Destaca-se, nesse sentido, a importância da reprodução e difusão imagética de tais edificações por meio fotográfico, o que resulta na replicação e, conseqüentemente, no reforço do referido valor simbólico junto ao público consumidor das respectivas imagens.

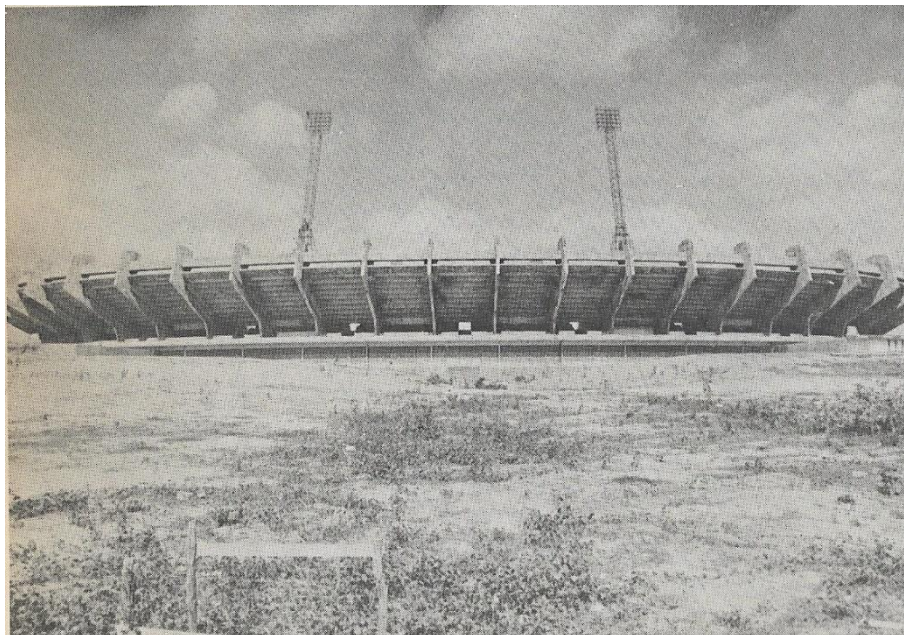


Figura 3.29 – Estádio Estadual Plácido Castelo (Castelão).
 Arquitetos: José Liberal de Castro, Gerhard Ernst Bormann, Marcílio Dias de Luna,
 Reginaldo Rangel e Ivan Britto.
 Data do projeto: 1969.
 Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

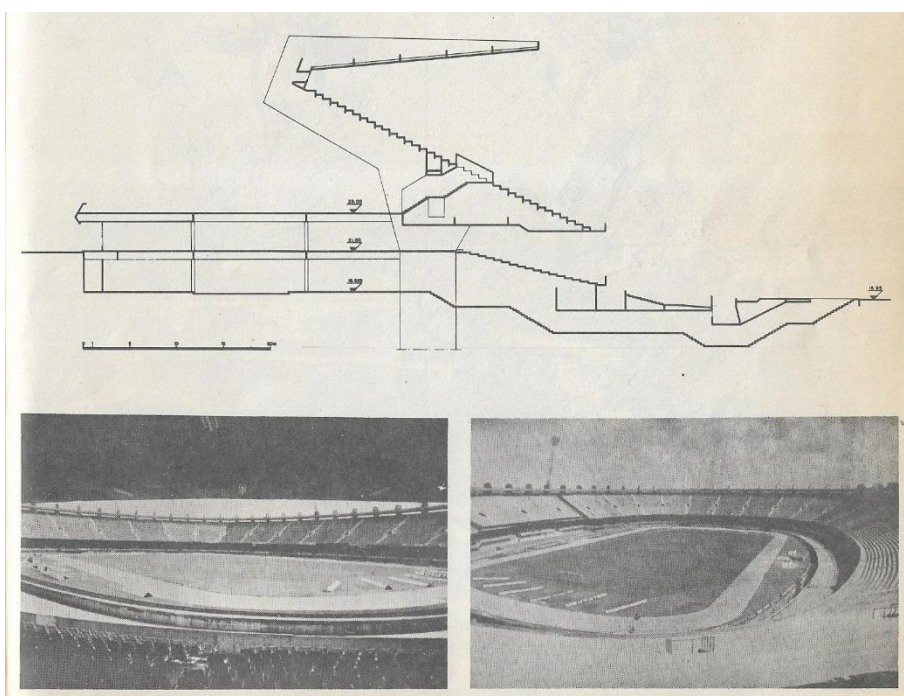


Figura 3.30 – Detalhe de página do Panorama com corte e fotografias do Estádio Estadual Plácido Castelo (Castelão).
 Arquitetos: José Liberal de Castro, Gerhard Ernst Bormann, Marcílio Dias de Luna,
 Reginaldo Rangel e Ivan Britto.
 Data do projeto: 1969.
 Fonte: Serra e Neves; Ponce de Leon; Lima Neto, 1982.

Os dois volumes que compõem o *Panorama da Arquitetura Cearense*, lançamento efetuado, ressalte-se, pelo principal periódico especializado em arquitetura a nível nacional à época da publicação - a revista *Projeto* -, contribuíram de forma substantiva para a construção e difusão de narrativas associadas a diferentes facetas da produção arquitetônica moderna na cidade de Fortaleza e no Estado do Ceará. Conforme foi possível constatar na leitura da publicação, a fotografia assumiu um papel essencial na construção e transmissão desse conteúdo.

O conjunto de imagens disponibilizado, composto por fotografias com características técnicas e estéticas das mais diversas, que possibilitaram percepções mais ou menos abrangentes dos respectivos objetos, permitiu pôr em destaque a expressividade e a eloquência da arquitetura moderna produzida na região entre finais da década de 1960 e o início dos anos 1980, em suas diversas tipologias e múltiplas escalas. É importante assinalar que o conjunto de obras apresentado pelo *Panorama* e representado visualmente pelos registros fotográficos constantes da publicação, inclui parte da produção das três principais gerações de arquitetos de formação moderna que atuaram na cidade e no Estado.

A primeira dessas gerações foi composta por um grupo de arquitetos cearenses formados no Rio de Janeiro e em Recife que, em meados da década de 1950, regressaram a Fortaleza e protagonizaram o início da prática profissional do arquiteto na cidade. Desse grupo, que trouxe para o Ceará o debate sobre a arquitetura e o urbanismo modernos, fizeram parte Roberto Villar de Queiroz, Enéas Botelho, Luís Aragão, Ivan Britto, José Neudson Braga, José Armando Farias, Marrocos Aragão e José Liberal de Castro (PAIVA; DIÓGENES, 2011).

Aquela que pode ser considerada a segunda geração constituiu-se de arquitetos também graduados em outros centros (São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília) que se juntaram aos pioneiros e passaram a lecionar na Escola de Arquitetura da UFC, cujas atividades se iniciaram em 1965 (PAIVA; DIÓGENES, 2017). Entre eles estavam Roberto Martins Castelo, José Nasser Hissa, Marcílio Dias de Luna, José da Rocha Furtado Filho, Gerhard Bormann e Nícia Bormann:

Em conjunto, essas duas gerações de arquitetos foram responsáveis por introduzir na cidade uma nova concepção acerca dos princípios estéticos, espaciais e construtivos, característicos do ideário moderno, estabelecendo uma nova linguagem na arquitetura local, além de possibilitar, com sua postura profissional e ética, a valorização do papel do arquiteto. (PAIVA; DIÓGENES, 2017, p7).

Por fim, a terceira geração de arquitetos de formação moderna atuante em Fortaleza está relacionada aos egressos do Curso de Arquitetura da UFC, onde se diplomaram, entre outros, Nearco Araújo, Delberg Ponce de Leon, Fausto Nilo Costa Júnior e Paulo Cardoso.

Embora não tenha incluído em seu recorte as primeiras obras de caráter moderno que surgiram na cidade a partir de finais dos anos 1950, nomeadamente os edifícios do Campus do Benfica da UFC, o *Panorama*, por meio da série de projetos e obras apresentados, é testemunho de uma produção arquitetônica erudita de alto padrão, na qual aquelas três gerações de arquitetos procuraram, conforme afirmam Paiva e Diógenes (2017, p.7),

[...] conciliar as premissas do modernismo com as condições locais, na tentativa de produzir uma arquitetura peculiar, de feição moderna, mas fortemente marcada pelos aspectos próprios do nosso clima e materiais, uma postura pautada na busca da intermediação dos valores universais com os valores locais.

As fotografias presentes na publicação refletem, também, aspectos da dinâmica urbana da cidade, nomeadamente no que respeita ao processo de acelerado crescimento urbano pelo qual Fortaleza passou na década de 1970, que teve como consequência um significativo aumento da demanda por projetos urbanos e arquitetônicos, de natureza pública ou privada.

Os registros fotográficos das residências unifamiliares, ainda que representem somente uma pequena amostra da produção dessa natureza ocorrida na cidade de Fortaleza e no Estado no decorrer das décadas de 1960 e 1970, sintetizam a intenção, por parte dos arquitetos, de adaptar os princípios modernos às condicionantes locais. A convivência entre o concreto aparente e as cobertas inclinadas de telha cerâmica com largos beirais, as vedações de cobogós e o uso das esquadrias de madeira com venezianas móveis são exemplos dessa atitude, claramente expressa nas respectivas fotografias. É importante reforçar que boa parte da atividade projetual desses arquitetos esteve relacionada, precisamente, à concepção de residências unifamiliares, “quase todas construídas na década de 1970 e muitas delas já demolidas.” (PAIVA; DIÓGENES, 2017, p.7).

O arranque do processo de verticalização da cidade nos bairros fora do Centro, em decorrência, conforme já se fez referência, das alterações na legislação urbanística e do conseqüente fortalecimento do mercado imobiliário foi, também, representado na publicação por meio do conjunto de registros de edifícios residenciais

multifamiliares. No âmbito da representação visual desses edifícios, vale destacar a utilização, à época - e na própria publicação -, dos modelos construídos à escala e dos registros fotográficos dos mesmos. As maquetes físicas serviam, então, não só como instrumento de desenvolvimento de projetos, mas também como forma de divulgação publicitária dos mesmos. As fotografias de maquetes eram frequentemente usadas em catálogos referentes a novos empreendimentos, contribuindo para que o cliente ou o investidor tivesse facilitada a percepção visual do edifício através de uma representação tridimensional tão realista quanto, naquele período, era possível fazer.

As fotografias referentes aos diversos edifícios institucionais apresentados, por sua vez, deixaram evidente a força expressiva do concreto aparente enquanto um dos materiais de preferência dos arquitetos modernos atuantes na cidade e no Estado. Nesse sentido, a monocromia característica dos registros fotográficos daquela época, em seus diversos tons de cinza, parece ser um fator favorável ao destaque da rugosidade das texturas dos materiais e dos cambiantes lumínicos sobre os volumes representados.

Não obstante a importância já reiterada dos registros fotográficos na construção das narrativas veiculadas pelo *Panorama*, não se pode deixar de destacar o caráter essencial dos desenhos técnicos disponibilizados, os quais, em conjunto com os memoriais descritivos e as fotografias, possibilitam uma percepção relativamente completa, por parte do leitor, dos objetos arquitetônicos e das intervenções urbanas apresentadas. Nesse sentido, os registros fotográficos fornecem informação visual vital para que se dê a apreensão das características volumétricas, dos espaços internos, dos materiais e do contexto físico em que o objeto se insere. Por outro lado, os desenhos técnicos são essenciais para a percepção da organização dos espaços que compõem as edificações ou áreas de intervenção, suas inter-relações e relações de escala. Por fim, o memorial descritivo, além de fornecer informações relativas a especificidades do processo de concepção de cada obra, esclarece sobre as ideias, motivações, conceitos e intenções que nortearam o conjunto de decisões tomadas, o qual, por sua vez, resultou nos partidos adotados. Nesse sentido, as três formas de representação complementam-se, ficando claro que quando uma delas não se faz presente, a percepção ampla do respectivo objeto fica comprometida.

Em conclusão, é importante a constatação de que, assim como uma imagem fotográfica, observada individualmente, representa apenas um pequeno

recorte de uma realidade que a ultrapassa imensamente, ou um ponto de vista sobre determinado objeto passível de ser observado sob infindáveis outras perspectivas, também o *Panorama da arquitetura cearense* – apesar da importância e representatividade que já aqui lhe foram reconhecidas – resulta do estabelecimento de um recorte, gesto que pressupõe a escolha de um conjunto de obras em detrimento de outras.

Nesse sentido, ficou claro que se trata de uma obra que, por um lado, se debruçou sobre o tema através de uma janela cronológica relativamente contemporânea à própria publicação, deixando de fora, por exemplo, a produção arquitetônica moderna associada aos *Campi* da Universidade Federal do Ceará, manifestações inaugurais e marcantes no que respeita à materialização e afirmação do moderno no espaço urbano da cidade de Fortaleza; e que, de outra parte, buscou destacar o produto da atuação de arquitetos locais ou há muito radicados na cidade - pertencentes às três gerações de profissionais anteriormente descritas -, numa seleção composta por obras *do Ceará* e não *no Ceará*. Esta atitude deixa transparecer a necessidade que então existia – talvez em função de naturais motivações corporativistas de valorização da profissão - de uma certa marcação de território por parte dos arquitetos locais.

Portanto, parece significativo reforçar que a arquitetura moderna *em Fortaleza - e não de Fortaleza* -, de forma alguma se esgota na publicação ora analisada, a qual optou por abordar somente um entre outros caminhos que se constituíram para o desenvolvimento da produção arquitetônica moderna na cidade. Um desses outros caminhos – que não consta no *Panorama* - está associado, conforme afirmam Paiva, Cereto e Teixeira (2020),

[...] à atuação de alguns arquitetos “peregrinos”, mas considerados estrangeiros no Ceará, como é o caso de Acácio Gil Borsóí (1924-2009), Sérgio Bernardes (1919-2002), Paulo Casé (1931-2018), Ícaro de Castro Melo (1913-1986), Roberto Burle Marx (1909-1994) e Severiano Porto (1930-2020) e o engenheiro Eladio Dieste (1917-2000), que em passagem por Fortaleza, legaram obras significativas.

Dentre os arquitetos modernos “estrangeiros” de renome nacional que tiveram uma participação significativa no cenário arquitetônico local, Acácio Gil Borsóí foi o que apresentou uma produção mais extensa na cidade. Nesse âmbito, destaca-se um conjunto de residências unifamiliares projetadas para famílias da elite social fortalezense, a maioria das quais já demolida; diversos edifícios residenciais

multifamiliares, dentre os quais se pode referir o edifício Granville (1977) e o edifício Joan Miró (1984); o edifício comercial Comandante Vital Rolim (1980), situado no Centro da Cidade; e a obra mais emblemática do arquiteto em Fortaleza: o edifício sede do Ministério da Fazenda (1975) (Figura 3.31).



Figura 3.31 – Edifício Sede do Ministério da Fazenda.
Arquiteto: Acácio Gil Borsoi.
Data do projeto: 1975.
Fotografia: Nelson F. Bezerra.
Fonte: Arquivo Cidade Saudade - Fortaleza, décadas 1970-80.

Sérgio Bernardes, por sua vez, apresenta uma produção pontual, mas de forte expressão e significado simbólico no âmbito local, materializada pelo conjunto arquitetônico moderno composto pelo Palácio da Abolição (Figura 3.32), a Capela, o Gabinete de Despacho e o Monumento e Mausoléu do Presidente Castelo Branco. O conjunto foi inaugurado em 1970 e tombado pelo Governo Estadual no ano de 2004.



Figura 3.32 – Palácio da Abolição.
Arquiteto: Sérgio Bernardes.
Data do projeto: 1970.
Fotografia: Nelson F. Bezerra.
Fonte: Arquivo Cidade Saudade - Fortaleza, décadas 1970-80.

Outra das obras que pontuam de forma marcante a paisagem urbana da cidade e que povoam a memória de, ao menos, duas gerações de fortalezenses, é o Ginásio Paulo Sarasate (1971) (Figura 3.33), concebido pelo arquiteto Ícaro de Castro Melo.



Figura 3.33 – Ginásio Paulo Sarasate.
Arquiteto: Ícaro de Castro Melo.
Data do projeto: 1971.
Fotografia: Nelson F. Bezerra.
Fonte: Arquivo Cidade Saudade - Fortaleza, décadas 1970-80.

Por fim faz-se referência a uma obra já pontuada no segundo capítulo deste trabalho e que apresenta características singulares no contexto local, tanto por sua expressão plástica, como pela solução arquitetônica e construtiva / estrutural adotada. Resultante do encontro entre os arquitetos Severiano Mário Porto e Mário Emílio Ribeiro e o engenheiro uruguaio Eladio Dieste, o recém-demolido Clube do Trabalhador e Escola de Música do Sesi (1977-2019) (Figura 3.34), que se situava na Barra do Ceará, era composto, essencialmente, por sucessões de abóbadas de tijolo cerâmico armado autoportantes apoiadas em pilares de concreto.



Figura 3.34 – Clube do Trabalhador e Escola de Música do Sesi.
Projeto: Arquiteto Severiano Mário Porto e Engenheiro Eladio Dieste.
Data do projeto: 1971.
Fotografia: Ricardo Alexandre Paiva.

Em síntese, o *Panorama* apresenta-se como uma publicação de referência no que tange à difusão da arquitetura cearense, em especial daquela produzida na capital do estado. E a fotografia, como principal forma de representação visual utilizada na sua concepção, deixa transparecer um conjunto de temas e narrativas associadas a essa produção arquitetônica que se pretendia ver consolidada no Estado e que acabou por se constituir como importante legado cultural edificado.

3.2 Campus do Benfica – UFC: narrativa em dois tempos

Publicado no ano de 2014 pelas edições UFC, o livro “Arquitetura Moderna Campus do Benfica - Universidade Federal do Ceará” inaugurou o propósito editorial

do Memorial daquela instituição, apresentando-se como uma das raras publicações que, de forma sistematizada, tratam da arquitetura moderna produzida na cidade de Fortaleza e dos rumos do seu legado enquanto patrimônio cultural edificado. O amplo uso da imagem fotográfica assumiu um caráter essencial na concepção da obra, fato que, por sua vez, justificou o seu destaque e análise no âmbito da presente dissertação.

Organizada pelo arquiteto e professor Clovis Ramiro Jucá Neto, pela historiadora e professora Adelaide Gonçalves e pela arquiteta e professora Aléxia Carvalho Brasil, a publicação teve como base ou ponto de partida o “Inventário da Arquitetura Moderna Cearense”, realizado nos anos de 2008 e 2009 através de convênio firmado entre o Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFC e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - 4ª Superintendência / Ceará (IPHAN - CE). Essa pesquisa, que contou com a colaboração de professores e alunos dos cursos de História e de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará¹⁶, inventariou vinte e quatro edificações modernistas na cidade de Fortaleza: onze edifícios públicos ligados à UFC e situados no *Campus* do Benfica e treze residências:

O objetivo da pesquisa foi avançar na compreensão crítica e historiográfica dos caminhos e descaminhos da Arquitetura Moderna Cearense. Suas principais diretrizes foram a vetorização dos desenhos originais e visitas às edificações, identificando as alterações comprometedoras dos princípios modernistas. (JUCÁ NETO; FERNANDES; DUARTE JR., 2014, p.81).

Em termos estruturais, o livro divide-se em dois blocos. O primeiro, denominado “Textos” é composto por um conjunto de escritos alusivos, não só ao tema da implantação da UFC e da arquitetura moderna do *Campus* do Benfica, como também ao Inventário anteriormente referido, ao modernismo arquitetônico em Fortaleza de forma mais ampla e à preservação do patrimônio modernista no Ceará. O segundo bloco, intitulado “Edifícios”, efetua, por meio de textos resumidos, fotografias e desenhos técnicos, a descrição arquitetônica de um conjunto de edifícios

¹⁶ Colaboraram na pesquisa *Inventário da Arquitetura Moderna Cearense*, como parte do Corpo Docente, o arquiteto Clovis Ramiro Jucá Neto (Coordenador / Departamento de Arquitetura e Urbanismo e Design – UFC); o arquiteto Romeu Duarte Junior (Superintendente do IPHAN – CE / Departamento de Arquitetura e Urbanismo e Design – UFC); o arquiteto Ricardo Fernandes (Departamento de Arquitetura e Urbanismo e Design – UFC); e o arquiteto José Clewton do Nascimento (IPHAN – CE). Como parte do Corpo Discente, a pesquisa contou com a colaboração de Natasha Maximus; Ticiane Sanford; Marília Monteiro; Taís Costa; Clarissa Salomoni; Marina Andrade; e Mayara Lima.

de características modernistas pertencentes ao *Campus* do Benfica, cuja construção se deu entre 1959 e 1968.

O extenso conjunto de fotografias que compõe a publicação tem origem em duas fontes principais as quais, por sua vez, correspondem a duas temporalidades distintas. Por um lado, o acervo do Memorial da UFC disponibilizou farta documentação fotográfica sobre os edifícios do *Campus* à época da sua construção. Trata-se de imagens em preto e branco produzidas, na sua maioria, pelo fotógrafo Antônio Evangelista que, como referido no capítulo anterior desta dissertação, havia sido contratado pelo Reitor Antônio Martins Filho para documentar a implantação e o crescimento do patrimônio edificado da Instituição, assim como os diversos acontecimentos considerados dignos de registro ligados ao funcionamento da mesma. De outra parte, as fotografias coloridas dos mesmos edifícios na atualidade resultam dos olhares dos arquitetos e professores Roberto Martins Castelo e Clovis Ramiro Jucá Neto, tendo sido produzidas especificamente para a obra em questão.

A relevância que o acervo fotográfico do Memorial da UFC teve na concepção do livro é sinalizada já ao seu primeiro folhear, quando se observa a diagramação das suas capas internas, assim como da primeira e última página, preenchidas por completo com imagens das folhas de contato dos arquivos do Memorial (Figura 3.35). Estas, já nas diferentes tonalidades de sépia que o transcorrer do tempo lhes imprimiu, aludem aos edifícios modernistas do *Campus* do Benfica já finalizados, ao seu processo de construção ou a eventos a si relacionados, deixando transparecer títulos - alguns manuscritos, outros datilografados - como “Documentário das obras em construção da Universidade do Ceará”, “Documentário fotográfico da Universidade do Ceará para publicação nos Anais Científicos de 1964” ou ainda “Escola de Arquitetura coquetel de confraternização”. Tal detalhe prenuncia, desde logo, o caráter documental da obra: uma das suas marcas essenciais.

O primeiro conjunto de textos, de autoria do arquiteto e professor José Liberal de Castro e composto por um capítulo originalmente publicado em “Martins Filho de corpo inteiro”, organizado pelo professor Paulo Elpídio de Menezes Neto (Imprensa Universitária da UFC, 2004 - Série Documentos UFC), faz uma descrição dos fatos históricos relativos aos doze anos iniciais da Universidade, com ênfase na sua montagem física.



Figura 3.35 – 1ª página de *Arquitetura moderna campus do Benfica – Universidade Federal do Ceará*.

Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

O autor estruturou sua exposição em três tópicos que consideraram: o acervo imobiliário da Universidade quando da sua instalação; o Departamento de Obras e Planejamento, como setor técnico; e as realizações arquitetônicas mais significativas da administração do Reitor Antônio Martins Filho (CASTRO, 2014). Estes escritos são pontuados com um conjunto de nove fotografias provenientes do arquivo do Memorial da UFC, representando a Faculdade de Direito (Figura 3.36); a Escola de Engenharia (1968); o Centro de Cultura Germânica - esta, uma casa burguesa de aparência germânica da *Belle Époque* fortalezense projetada por José Gonçalves da Justa (1870-1944) - (CASTRO, 2014); o bloco dos Institutos (1961) (Figura 3.37); a Concha Acústica (1959); o Clube do Estudante Universitário – CEU; o Departamento de Cultura e, por fim, a Imprensa Universitária (1966).

As fotografias, impressas em pequena dimensão relativamente ao tamanho das páginas, surgem na parte inferior das mesmas, adjacentes aos textos nos quais o seu conteúdo é referido. Apresentam, na sua maioria, o edifício de forma isolada, não dando, portanto, maior atenção ao contexto físico/urbano em que este se insere. À exceção da imagem referente à Escola de Engenharia, na qual são perceptíveis, ao longe, duas pessoas defronte da fachada principal da edificação, a figura humana não

se faz presente o que, em certa medida, dificulta a percepção da escala dos edifícios representados. Essa percepção é facilitada pela presença de automóveis no registro referente ao CEU, assim como em uma das que representam os Blocos dos Institutos Básicos.



Figura 3.36 (Esq.) – Faculdade de Direito da UFC.
Arquiteto: José Liberal de Castro.
Data do projeto: 1967.
Fotografia: Antônio Evangelista.
Fonte: acervo Memorial UFC.

Figura 3.37 (Dir.) – Blocos dos Institutos Básicos.
Arquiteto: José Liberal de Castro.
Data do projeto: 1961.
Fotografia: Antônio Evangelista.
Fonte: acervo Memorial UFC.

A fotografia da Escola de Engenharia é a única que ensaia uma contextualização urbana do edifício, revelando, em primeiro plano, a fonte então existente no cruzamento da Avenida da Universidade com a Avenida Treze de Maio e, no plano de fundo, o casario preexistente contrastando com a edificação moderna em forma de prisma retangular.

Trata-se, portanto, de um conjunto de imagens de caráter predominantemente documental e objetivo e que, no contexto da publicação atual, surge com o intuito de situar visualmente o leitor face à descrição histórica efetuada textualmente acerca dos respectivos edifícios. Embora, conforme discutido no primeiro capítulo desta dissertação, não exista evidência ligada ao registro fotográfico que seja independente de um ato criativo conduzido pelo fotógrafo durante a produção

da representação (KOSSOY, 2016), a expressão *predominantemente documentais e objetivas* refere-se, aqui, a fotografias que deixem transparecer a intenção de efetuar uma representação o tanto literal e isenta quanto possível do objeto arquitetônico em causa.

O texto seguinte, de autoria de Clovis Ramiro Jucá Neto, consiste em um breve resumo do Inventário da Arquitetura Moderna Cearense, pesquisa que, como referido, impulsionou a elaboração da obra em análise. Foram onze as edificações modernistas pertencentes à Universidade inventariadas por esse trabalho: a Pró-Reitoria de Extensão (1961); a Imprensa Universitária (1966); o Pavilhão Reitor Martins Filho (1966); a Concha Acústica (1959); a Sede do curso de Ciências da Informação e Comunicação Social; a antiga Faculdade de Filosofia; os Blocos 1, 2, 3 e 4 anexos da Reitoria (1961) e, por fim, a Residência Universitária (1966). Os edifícios acima mencionados foram projetados pelos arquitetos Ivan da Silva Brito, José Liberal de Castro, José Neudson Braga e pelo engenheiro Luciano Pamplona.

Além das edificações pertencentes à UFC, o *Inventário* contemplou treze residências modernistas situadas na cidade de Fortaleza. Com exceção dos projetos dos arquitetos Gerhard Bormann e Roberto Martins Castelo, as restantes foram projetadas pelos mesmos arquitetos dos edifícios do *Campus* do Benfica. É importante destacar que, das treze residências incluídas no Inventário da Arquitetura Moderna Cearense, oito já foram demolidas.

Vale, também, fazer referência aos procedimentos metodológicos da pesquisa, que implicaram o resgate de desenhos originais e de fotografias de períodos próximos à construção das edificações, assim como a realização de entrevistas com os arquitetos projetistas. Além da vetorização dos desenhos originais, foi ainda efetuada a análise e o registro escrito e fotográfico das condições atuais dos edifícios, destacando-se as alterações pelas quais passaram (JUCÁ NETO, 2014).

Fica, portanto, clara a relevância da fotografia como documento no âmbito da metodologia utilizada na pesquisa em questão, em especial no que tange ao fato de tais registros possibilitarem a visualização detalhada das alterações físicas sofridas pelos edifícios no decorrer do tempo, seja por conta da intervenção humana, seja em função da ação do próprio tempo sobre os materiais.

O texto é acompanhado por dez fotografias coloridas - sete representativas de edificações do *Campus* do Benfica e três referentes às residências ainda existentes - e por três digitalizações do projeto original de uma residência situada à Rua José

Lourenço, S.N., de autoria do arquiteto José Neudson Braga. Se o primeiro conjunto de textos, de cunho mais histórico, foi pontuado com imagens de época originárias do acervo do Memorial da UFC, observa-se, neste caso, um conjunto de registros atuais (Figuras 3.38 a 3.43). O contraste do preto e branco de antes com o colorido de agora parece sugerir uma transposição para a realidade atual das edificações, indiciando a necessidade de comparação entre *o antes* e *o depois*, processo que se encontra no âmago, não só do *Inventário*, como também do livro aqui em análise.

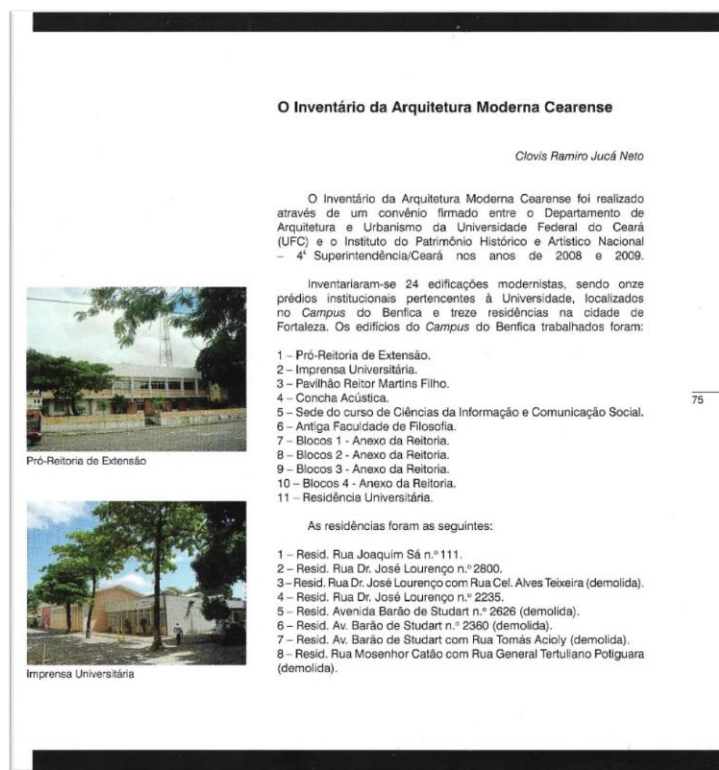


Figura 3.38 – Página de *Arquitetura Moderna Campus do Benfica* sobre o *Inventário da Arquitetura Moderna Cearense*.

Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

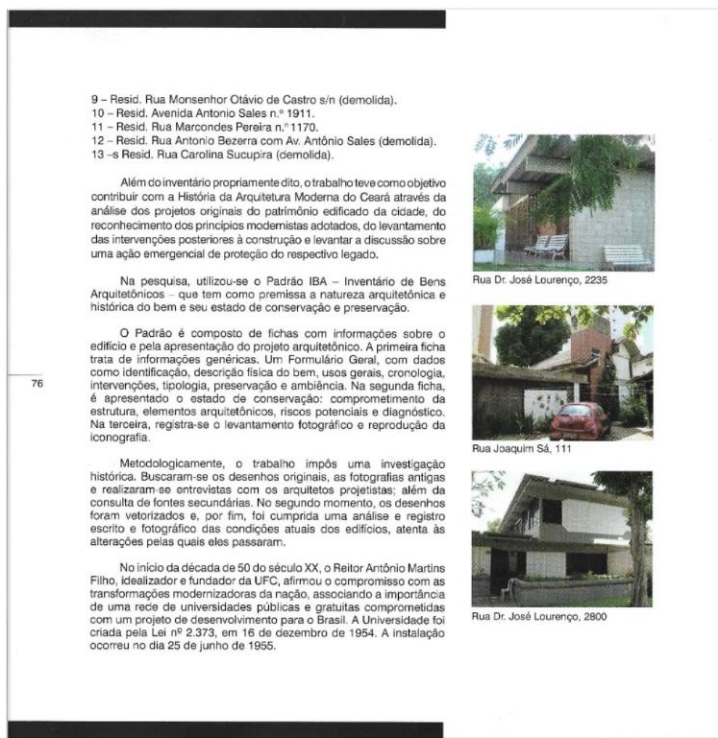


Figura 3.39 – Página de *Arquitetura Moderna Campus do Benfica sobre o Inventário da Arquitetura Moderna Cearense*.
 Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

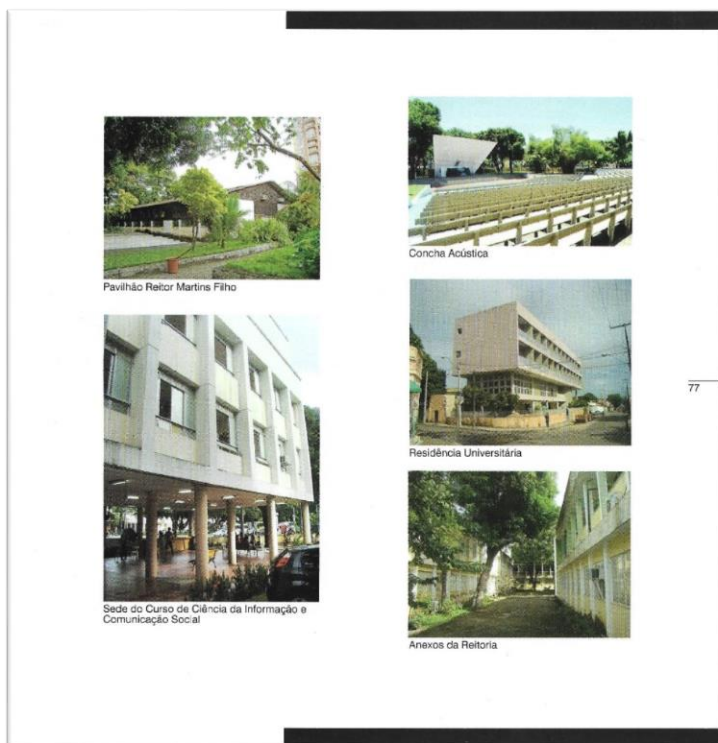


Figura 3.40 – Página de *Arquitetura Moderna Campus do Benfica sobre o Inventário da Arquitetura Moderna Cearense*.
 Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Nesse sentido, é importante destacar que a fotografia contemporânea à obra expressa os valores intrínsecos da arquitetura moderna, tanto individualmente como em relação ao contexto urbano em que se inseria. Tratava-se, à época, de objetos inéditos, de artefatos novos que, em função da nova linguagem arquitetônica em que se expressavam, operavam uma transformação significativa na paisagem urbana da cidade. Por outro lado, com o transcorrer do tempo, os registros fotográficos que vão sendo efetuados indiciam que tais valores e atributos presentes nas obras tendem a perder a sua condição de modernidade, seja pelas intervenções físicas de que são alvo, seja pelas transformações ocorridas no entorno.

O texto seguinte, intitulado “Arquitetura Moderna do Campus do Benfica da UFC” e redigido “a três mãos” por Clovis Ramiro Jucá Neto, Ricardo Fernandes e Romeu Duarte Junior, efetua um sobrevoo pelas transformações urbanas ocorridas na cidade de Fortaleza nas décadas de 1950 e 1960, pela origem do bairro do Benfica, onde hoje se situa o *Campus* Universitário do Benfica da UFC e pela criação da Universidade Federal do Ceará, que representaria “um alento para o panorama arquitetônico de Fortaleza.” (JUCÁ NETO; FERNANDES; DUARTE JR., 2014, p.80).

O escrito aborda, ainda, o tema da inserção, na cidade de Fortaleza, do ideário modernista arquitetônico - processo no qual os primeiros edifícios do *Campus* do Benfica assumiram vital importância -, assim como o assunto relativo à disseminação da prática profissional da arquitetura e do urbanismo na capital cearense por parte dos já citados arquitetos pioneiros. Segue-se uma breve explanação sobre os projetos modernos do *Campus* do Benfica, nos quais se destaca a presença dos princípios modernistas, porém, com as devidas adaptações às condicionantes regionais encontradas, entre os quais se destacam as características climáticas e a disponibilidade de materiais e mão de obra.

Por fim, é dado destaque à descaracterização do legado modernista cearense e às intervenções nos diversos edifícios que compõem o patrimônio edificado do *Campus*. Tais intervenções foram responsáveis pela alteração, tanto da volumetria como dos espaços internos de boa parte das edificações. As exceções, ou seja, os edifícios que mantiveram as suas características originais, são a Concha Acústica, a Residência Universitária e a Faculdade de Filosofia:

Os demais edifícios passaram e vêm passando por intervenções que, via de regra, confirmam o caráter precário e arbitrário característico das alterações de ordem funcional ou estrutural promovidas nos edifícios públicos da UFC.

Pavimentos foram acrescentados, pilotis vedados, paredes de alvenarias demolidas, outras foram inseridas desrespeitando as modulações estruturais, cobogós fechados sem critérios, comprometendo as características modernistas das edificações. (JUCÁ NETO; FERNANDES; DUARTE JR., 2014, p.89).

O texto é, mais uma vez, acompanhado por fotografias em cor, destacando as condições atuais das edificações. À exceção de duas imagens do edifício Palácio Progresso situado no bairro Centro (Figuras 3.41 e 3.42), projeto dos arquitetos José Liberal de Castro e José Neudson Braga, os restantes dezoito registros fotográficos referem-se a edificações pertencentes ao *Campus* do Benfica. A saber: Concha Acústica; Residência Universitária; Imprensa Universitária (duas imagens); antiga Escola de Engenharia (duas imagens); antigo Departamento de Cultura (cinco imagens); pavilhão Reitor Martins Filho (duas imagens); Anexos da Reitoria e Departamento de Ciências Sociais (três imagens) e, por fim, o Centro de Estudantes da Universidade (duas imagens).



Figuras 3.41 e 3.42 – Edifício Palácio Progresso.
Arquitetos: José Liberal de Castro e José Neudson Braga.
Data: 1964 – 1969.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Este conjunto de fotografias mescla enquadramentos que buscam mostrar o aspecto geral das edificações - situações similares às das imagens provenientes do arquivo do Memorial da UFC que pontuam o texto histórico inicial, porém, agora, em cores -, com recortes mais aproximados que procuram destacar detalhes da descaracterização dos edifícios resultante das intervenções que estes sofreram ao longo do tempo (Figura 3.43). São, mais uma vez, registros essencialmente

documentais, que não revelam maiores preocupações de ordem técnica, estética ou compositiva, e cuja objetividade deixa claras as marcas que, tanto as mudanças funcionais resultantes da reestruturação física da Universidade, quanto a necessidade de ampliação ou modernização das suas instalações, deixaram em suas edificações de características modernistas.

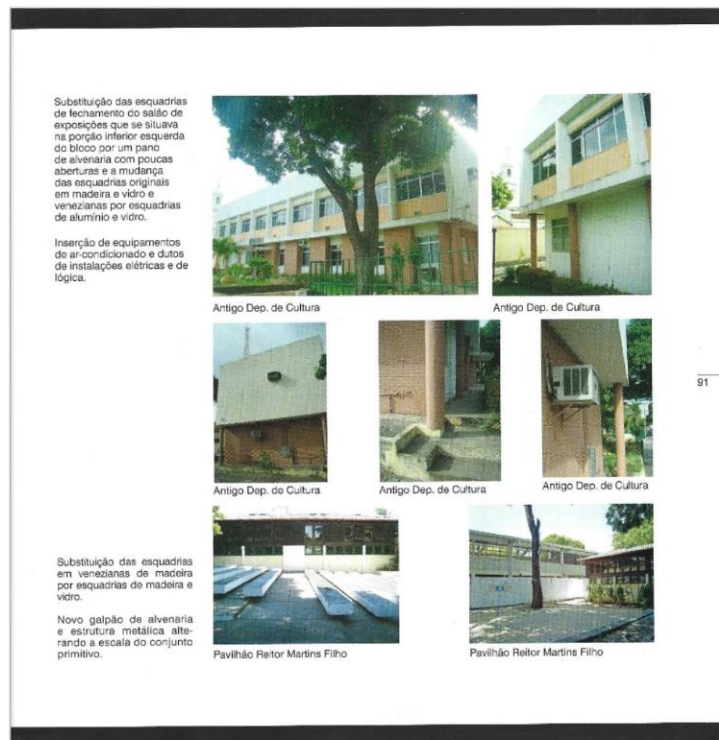


Figura 3.43 – Página de *Arquitetura Moderna Campus do Benfica* mostrando diversos edifícios modernos da UFC em suas condições atuais.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Na sequência, é apresentado um artigo produzido pelas arquitetas e professoras Beatriz Helena Nogueira Diógenes e Margarida Júlia Farias de Salles Andrade no qual as autoras traçam um panorama histórico do modernismo arquitetônico em Fortaleza. Tendo como foco inicial o contexto urbano da cidade entre as décadas de 1930 e 1970, o trabalho resume, em seguida, a produção arquitetônica local entre as décadas de 1930 e 1950 - quando surgiram na cidade os primeiros exemplares *art déco* e protomodernos -, e a atuação dos profissionais que exerciam o ofício da arquitetura naquele período. Por fim, é abordada a produção dos primeiros edifícios concebidos segundo os princípios da arquitetura moderna, os quais denotaram influência da “escola carioca”, bem como a atuação na cidade de uma segunda leva de arquitetos - alguns já formados na Escola de Arquitetura da UFC -,

cuja produção denotou referências formais e construtivas da “escola paulista” (DIÓGENES; ANDRADE, 2014).

O artigo é acompanhado por um conjunto de dezesseis fotografias (Figuras 3.44 a 3.48) cuja autoria não é especificada, sendo treze coloridas e três em preto e branco. Também diagramadas em pequenas dimensões e de forma adjacente ao texto, as imagens denotam ter sido produzidas em épocas diferentes, sendo as mais antigas aquelas que representam o Iracema Plaza Hotel (1951), o Clube do Líbano Brasileiro (1956) e o Abrigo Central (1949), três exemplares protomodernistas com projetos de autoria desconhecida.

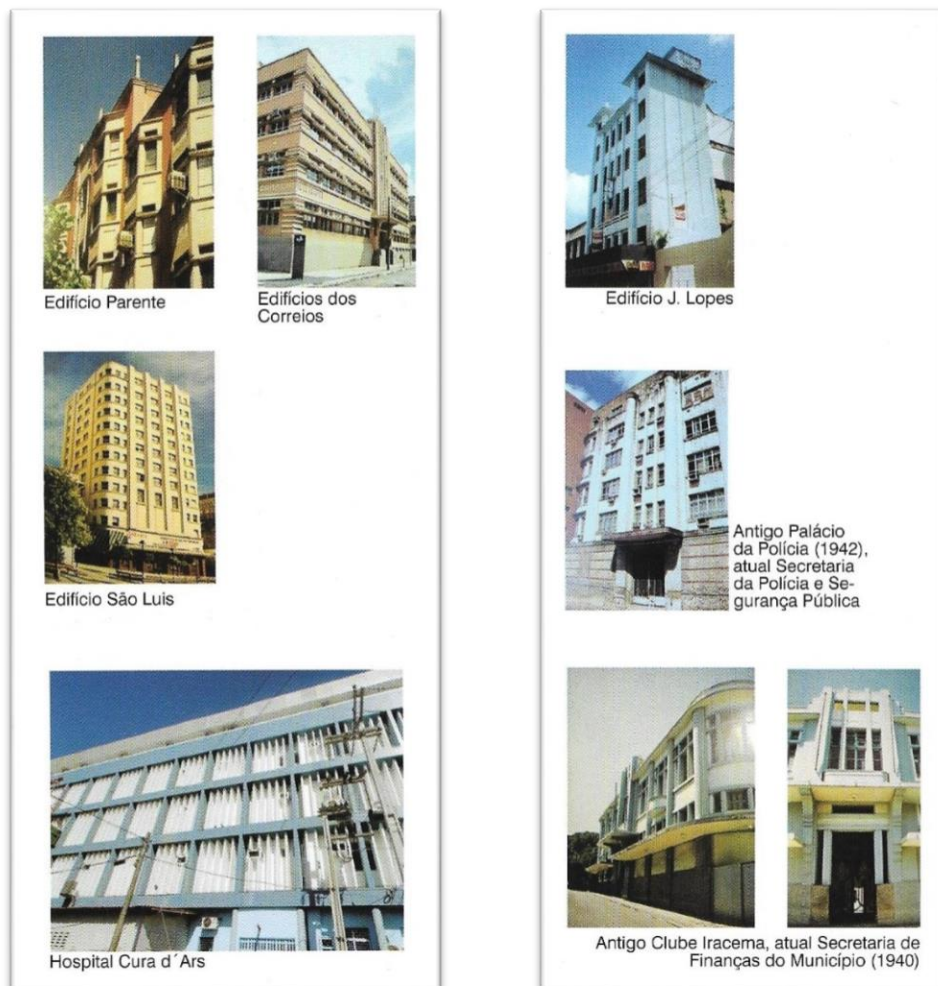


Figura 3.44 e 3.45 – Digitalização parcial de páginas de *Arquitetura Moderna campus do Benfica*, com imagens relativas ao texto *O Modernismo Arquitetônico em Fortaleza*.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Depreende-se que aqueles três registros sejam os mais antigos, não só em função da sua monocromia, como também pelo fato de dois dos edifícios

representados terem sido, há muito, demolidos. Por outro lado, informações explícitas nas imagens, como os modelos dos automóveis ou o vestuário das figuras humanas nelas presentes, permitem inferir que se trata de registros de época.

Além dessas três edificações, são também representados por meio de fotografias o edifício J. Lopes (1935), o antigo Palácio da Polícia (1942) e o antigo Clube Iracema (1940), todos com projeto do arquiteto Emílio Hinko (1901-2002); o edifício Parente (1936), projetado pelo engenheiro e arquiteto Sylvio Jaguaribe Ekman (1900-1977); o edifício dos Correios e Telégrafos (1933), do arquiteto Santos Neves; o edifício São Luiz (1937-1959), do arquiteto francês Georges Mournier; o Hospital Cura d’Ars, o edifício da Associação Cearense de Imprensa, o Tribunal de Contas do Estado do Ceará e o edifício INSS (antigo INPS), concebidos pelo engenheiro Luciano Ribeiro Pamplona (1921-1968); o antigo Lord Hotel e o edifício de uso misto localizado na Rua Pedro Pereira, esquina Rua Princesa Isabel, com projetos cuja autoria não foi possível descortinar (DIÓGENES; ANDRADE, 2014).

As fotografias apresentam, na sua maioria, o aspecto geral das edificações de forma isolada, destacando as suas fachadas principais com enquadramentos efetuados a partir de pontos de vista oblíquos às mesmas. As exceções são o antigo Clube Iracema (Figura 3.45), representado em duas imagens, sendo uma delas um detalhe de fachada mostrando o acesso principal, e a Assembleia Legislativa, cuja composição enquadra somente a parte do Plenário.

É interessante destacar que as três imagens em preto e branco a que se fez referência como as mais antigas são as que apresentam maior clareza na composição (Figuras 3.47 e 3.48), possibilitando, portanto, uma leitura mais imediata das características volumétricas dos edifícios registrados. Essa percepção pode ser atribuída, entre outros fatores, à própria monocromia, porquanto a cor é um elemento que acrescenta complexidade às composições fotográficas, podendo, eventualmente, desviar a atenção do observador para determinados elementos em detrimento de outros, o que, por sua vez, pode tornar menos fluida a leitura da imagem e a percepção dos objetos nela representados.

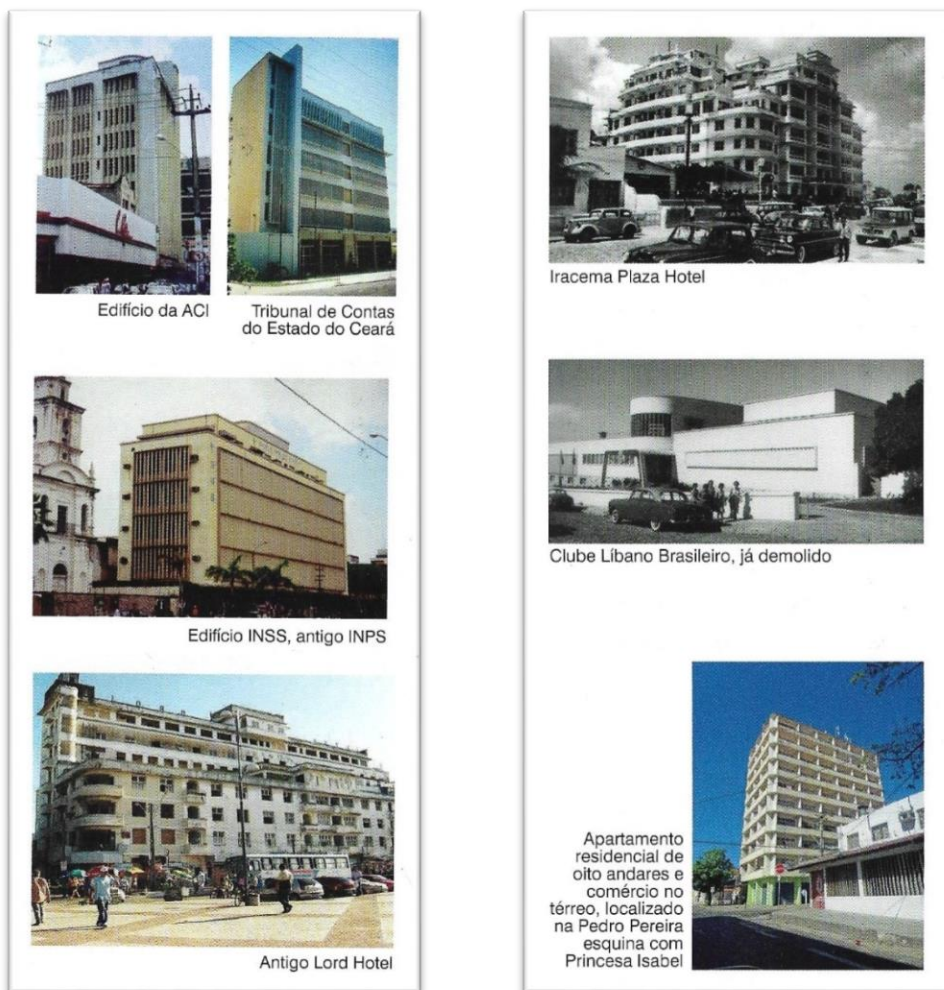


Figura 3.46 e 3.47 – Digitalização parcial de páginas de *Arquitetura Moderna campus do Benfica*, com imagens relativas ao texto *O Modernismo Arquitetônico em Fortaleza*.
 Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.



Figura 3.48 – Abrigo Central.
 Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

De outra parte, é fato que nas décadas de 1940 e 1950, o menor adensamento urbano garantia às edificações em causa mais espaço de “respiro”, o que lhes conferia posições de maior destaque no contexto físico onde eram implantadas. Essa realidade, por seu turno, concedia mais espaço de manobra aos fotógrafos na escolha dos ângulos e distâncias no momento das respectivas tomadas de vista. Em contrapartida, o adensamento ocorrido com o transcorrer do tempo acabou por limitar tal espaço de manobra, forçando o fotógrafo (profissional ou não) a aproximar-se dos edifícios a registrar, utilizando o plano contra picado (de baixo para cima) ou a afastar-se demasiado dos mesmos, forçando o uso de objetivas de grande distância focal (teleobjetivas).

Ambas as situações acarretam consequências não desejáveis para uma fotografia de arquitetura que, num contexto mais canônico, pretenda cumprir um conjunto de regras de composição tradicionalmente convencionadas como corretas. No primeiro caso, a aproximação à fachada do objeto arquitetônico, a consequente opção por uma objetiva grande angular (de modo a abarcar visualmente a totalidade do mesmo), bem como o ângulo de tomada de baixo para cima, resultam, habitualmente, em composições nas quais as linhas verticais tendem a convergir, “deformando” o edifício e modificando a sua volumetria real. Por outro lado, um afastamento significativo em relação ao objeto e a consequente necessidade de uso da teleobjetiva tendem a originar imagens cuja leitura se caracteriza por uma sensação de diminuição da profundidade ou “achatamento” dos planos que as compõem, fenômeno que acaba, também, por dificultar a percepção da volumetria dos objetos registrados.

O texto que efetua o fechamento da primeira parte da obra, de autoria do arquiteto e professor Romeu Duarte Junior, versa sobre o tema da preservação do patrimônio modernista no Ceará. O escrito destaca, em seu momento inicial, o caráter dinâmico do campo do patrimônio cultural e a sua recente preocupação com a preservação das expressões arquitetônicas e urbanísticas ligadas ao Movimento Moderno. Após breve referência ao Modernismo no Brasil e ao seu reconhecimento internacional enquanto elevada produção cultural, o autor detém-se no tema da arquitetura moderna no Ceará, quando coloca em destaque o acervo de obras pertencente à UFC, que “impressiona pelo número e diversidade dos programas edilícios, espalhados nos *campi* do Benfica, Pici e Porangabuçu.” (DUARTE JR., 2014, p.119).

É, então, feita referência ao processo de crescimento institucional da Universidade e à correspondente ampliação da sua rede física, realidade que, nas últimas décadas, vem provocando pesados desgastes no conjunto edificado da Instituição, concorrendo para o seu comprometimento:

Ampliações, acréscimos, reformas e demolições, intervenções executadas no mais das vezes ao sabor dos eventos e no calor da hora, têm contribuído fortemente para a sua descaracterização, muitas vezes ocasionando perdas irreparáveis. O uso cotidiano dos edifícios e espaços por seus ocupantes, repetido e irrefletido, e uma consideração estreita do acervo, indiferente aos atributos artísticos e estéticos deste, podem ser apontados como os motivos principais desse deletério processo. (DUARTE JR., 2014, p.119).

O escrito expõe, ainda, a estranheza gerada pelo fato de um patrimônio de relevância cultural pertencente ao “ambiente dos sábios” sofrer tal descaracterização, e destaca a falta de consciência preservacionista da Universidade com relação ao seu acervo edificado. O autor finaliza com a afirmação da necessidade de se dar continuidade ao inventário estadual para a identificação e documentação do acervo modernista no Ceará, bem como de se ampliar o número de edificações protegidas por tombamento, com o apoio dos órgãos federal, estadual e municipal e do DOCOMOMO-BR¹⁷. Na sequência do que se acabou de referir, vale destacar, mais uma vez, a importância da documentação fotográfica no âmbito dos processos de inventariação e tombamento dos bens edificados.

A despeito do fato do texto não ser acompanhado por fotografias, a sua relevância é inquestionável e estratégica na estrutura da obra, porquanto, além de arrematar a primeira parte da mesma, sinaliza o bloco seguinte por meio do destaque dado ao risco de descaracterização e até desaparecimento do acervo arquitetônico modernista na cidade de Fortaleza.

Na segunda parte do livro, como anteriormente se referiu, é efetuada a descrição arquitetônica de um conjunto de edifícios pertencentes ao patrimônio edificado do *Campus* do Benfica da UFC, a saber: a Concha Acústica (1959), projetada pelo arquiteto Fábio Kok de Sá Moreira e pela arquiteta Ruth Kok de Sá Moreira; a Pró-Reitoria de Extensão (1961), os Institutos Básicos (1961) e a Imprensa

¹⁷ O Docomomo Brasil foi criado em 1992, no Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia - UFBA (atual PPGAU/UFBA), seguindo a missão do Docomomo Internacional. A estrutura então proposta foi de uma rede brasileira aberta a todos os interessados na preservação da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo modernos. Esse formato de rede de pesquisa tem como objetivo a construção de uma organização nacional flexível que inclua, não apenas pesquisadores, mas também profissionais de órgãos de preservação, de escritórios de arquitetura e jornalistas, entre outros.

Universitária (1966), todos com projeto do arquiteto e professor José Liberal de Castro; o pavilhão Reitor Martins Filho (1966), idealizado pela arquiteta Nícia Pais Bormann; a Residência Universitária (1966), risco do arquiteto Ivan da Silva Brito e a Escola de Engenharia (1968), projetada pelo engenheiro Luciano Ribeiro Pamplona.

A representação fotográfica ganha, a partir de então, maior destaque e importância, não só para a percepção, por parte do leitor, da qualidade e características arquitetônicas das respectivas obras, como também para a construção de uma narrativa acerca do processo de descaracterização do complexo de edificações modernistas do *Campus* do Benfica.

Cada um dos subcapítulos dedicados aos diferentes edifícios é introduzido, de forma impactante, por uma fotografia atual de página inteira, sangrada e invadindo parcialmente a página adjacente, mostrando, regra geral, um detalhe da respectiva obra (Figura 3.49). Todas as edificações são descritas por meio de textos sucintos contendo, entre outras informações, as relativas à sua função, localização, implantação, composição volumétrica, programa arquitetônico e sua distribuição no espaço, materiais e sistema construtivo. Além de um amplo conjunto de imagens antigas e atuais, são ainda apresentados os desenhos técnicos (plantas, cortes e elevações) dos edifícios, trabalho efetuado no âmbito do Inventário da Arquitetura Moderna Cearense.



Figura 3.49 – Pró-Retoria de Extensão – Imagem introdutória do subcapítulo sobre aquela edificação.

Arquiteto: José Liberal de Castro.

Data do projeto: 1961.

Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Via de regra, a imagem introdutória é seguida pelo texto e pelas fotografias de época (Figura 3.50), as quais, em formatos diversos, são diagramadas em página inteira - umas vezes sangrando, outras com margens que dependem do respectivo formato -, mas sempre em grande destaque. Seguem-se as páginas dedicadas aos desenhos técnicos, após o que surgem os conjuntos de fotografias atuais. Estas também aparecem sempre em grande evidência, ocupando páginas inteiras ou mesmo duas páginas. Mesclando vistas gerais das fachadas com detalhes mais aproximados dos edifícios ou ainda seus espaços internos, revelam o atual estado de conservação dos mesmos, assim como as modificações a que foram sujeitos ao longo do tempo e que resultaram na alteração das suas características originais.

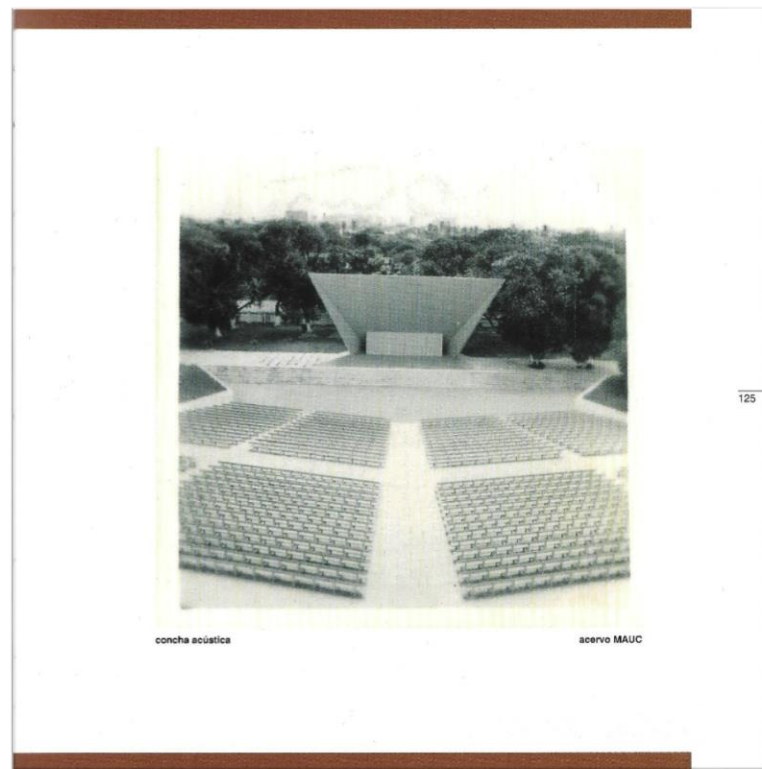


Figura 3.50 – Concha Acústica - Digitalização de página inteira de *Arquitetura Moderna Campus do Benfica*.

Arquitetos: Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira.

Data do projeto: 1959.

Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Se no capítulo inicial do livro os textos são pontuados, como já se referiu, por fotografias em pequenas dimensões, de forma a situar visualmente o leitor face ao que as palavras vão expondo, nesta segunda parte da obra a imagem fotográfica ganha clara predominância, ou mesmo primazia em relação aos textos, promovendo

uma imersão nos ambientes representados, aproximando o observador dos respectivos edifícios ou transportando-o para seus espaços internos. Observem-se, como exemplo, as imagens atuais da Concha Acústica (Figura 3.51), dos Institutos Básicos (Figura 3.52), da Imprensa Universitária (Figura 3.53) ou do Pavilhão Reitor Martins Filho (Figuras 3.54 e 3.55).

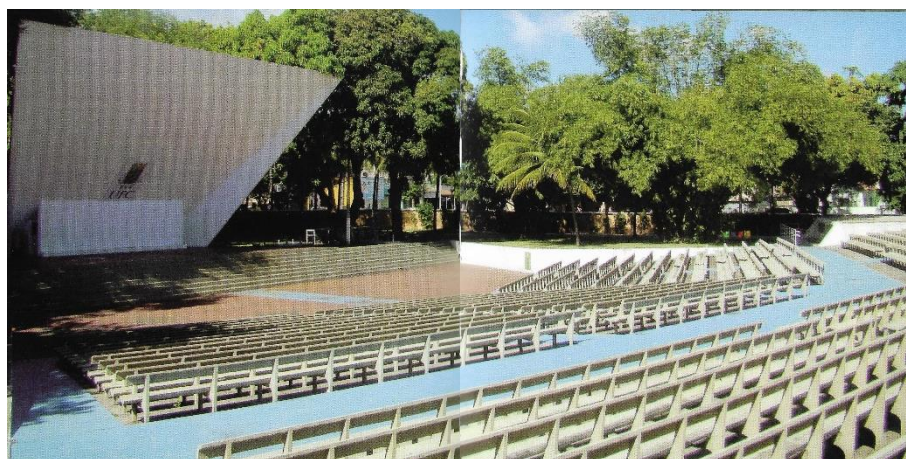


Figura 3.51 – Concha Acústica.
Arquitetos: Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira.
Data do projeto: 1959.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.



Figura 3.52 – Institutos Básicos.
Arquiteto: José Liberal de Castro.
Data do projeto: 1961.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.



Figura 3.53 – Imprensa Universitária.
Arquiteto: José Liberal de Castro.
Data do projeto: 1966.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.



Figura 3.54 – Pavilhão Reitor Martins Filho.
Arquiteta: Nícia Paes Bormann.
Data do projeto: 1966.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.



Figura 3.55 – Pavilhão Reitor Martins Filho – detalhe interno.
Arquiteta: Nícia Paes Bormann.
Data do projeto: 1966.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Quando analisadas individualmente, boa parte das fotografias utilizadas neste segundo bloco, tanto no conjunto das mais antigas (em preto e branco), como no das mais recentes (em cor), denotam um caráter predominantemente documental e objetivo. Trata-se, como já foi dito, de imagens utilizadas com o intuito de, por um lado, destacar as características arquitetônicas e as qualidades espaciais dos objetos registrados e, por outro, denunciar o seu estado de conservação ou a sua descaracterização. Entretanto, quando observadas em conjunto, no âmbito da obra como um todo, fica clara a sua contribuição para a construção de uma narrativa ligada a uma ideia de manifesto, no sentido de se trazer a público a realidade sobre o rumo do patrimônio arquitetônico modernista na cidade de Fortaleza, do qual o conjunto de edifícios do *Campus* do Benfica é parte relevante.

Algumas das imagens apresentadas contêm, no entanto, maior carga de subjetividade e simbolismo, concedendo ao leitor margem para diferentes interpretações. Tal característica pode ser encontrada nas fotografias de introdução a cada edifício descrito, as quais revelam detalhes aproximados dos mesmos, tendendo, por vezes, à abstração geométrica, mas sendo sempre impregnadas por uma estética e regidas por uma composição que remetem ao universo da arquitetura moderna.

A imagem que introduz a primeira edificação descrita - a Concha Acústica - é um desses exemplos (Figura 3.56). A sua composição, em linhas paralelas dispostas de forma oblíqua no quadro, sugere movimento. A cor e a textura dos objetos registrados remetem ao concreto, um dos materiais emblemáticos da produção arquitetônica modernista de forma ampla. Por sua vez, a repetição de elementos de forma modular e o ritmo imprimido pelos mesmos lembram a produção serial e a lógica funcionalista.

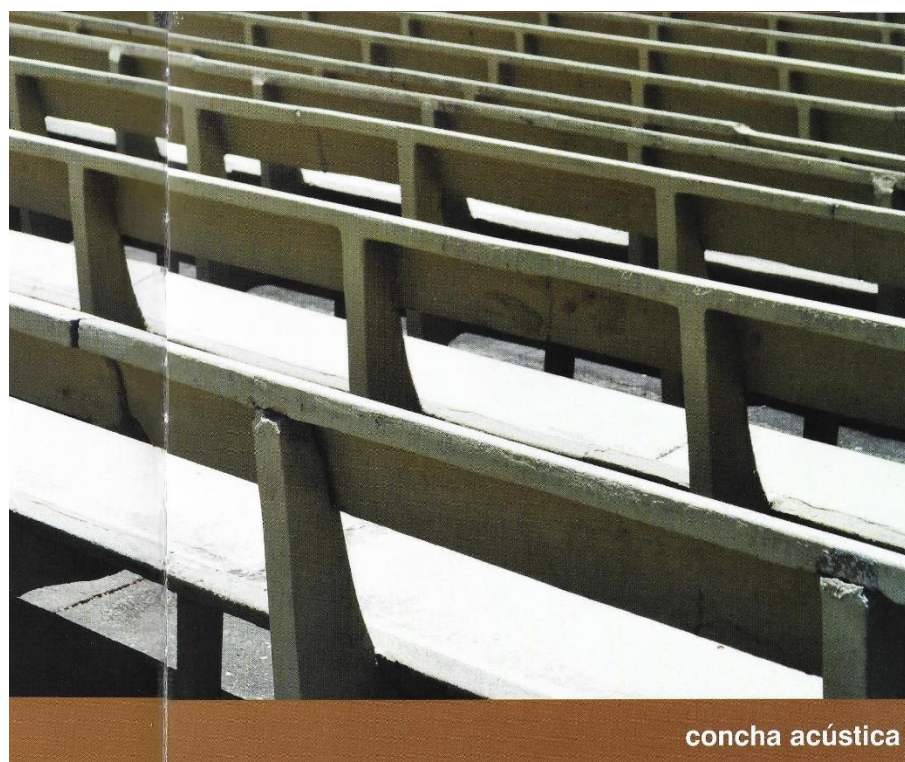


Figura 3.56 – Arquibancadas da Concha Acústica – Imagem introdutória do subcapítulo sobre aquela edificação.

Arquitetos: Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira.

Data do projeto: 1959.

Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Vale, mais uma vez, destacar o contraste observado entre as fotografias originárias do Memorial da UFC e aquelas produzidas recentemente. As primeiras contribuíram para a construção de uma narrativa do passado ligada, por um lado, ao momento histórico de construção de um símbolo de modernidade na cidade de Fortaleza e no Estado do Ceará e, por outro, ao desejo, por parte do próprio Reitor Antônio Martins Filho - um dos fundadores da Universidade -, de registrar tal processo de forma a deixá-lo associado de forma indelével à sua história de vida.

Apesar dessa narrativa do Moderno ser, em certa medida, transposta para o livro por meio de tais imagens e da sua condição aurática¹⁸ - porquanto se trata de registros relativos a um momento único e marcante na história da cidade, do Estado e da sua arquitetura: o momento inaugural da Universidade Federal do Ceará -, as fotografias não surgem na obra imbuídas de um espírito de saudosismo tardio. Trata-se de uma seleção que, em resultado do olhar do arquiteto (ressalte-se que dois dos organizadores da obra são arquitetos), teve como objetivo aproximar o leitor daquilo que era o objeto arquitetônico em sua forma e contexto originais (Figura 3.57). São, portanto, imagens pinçadas do passado com o intuito de reverberarem no presente.

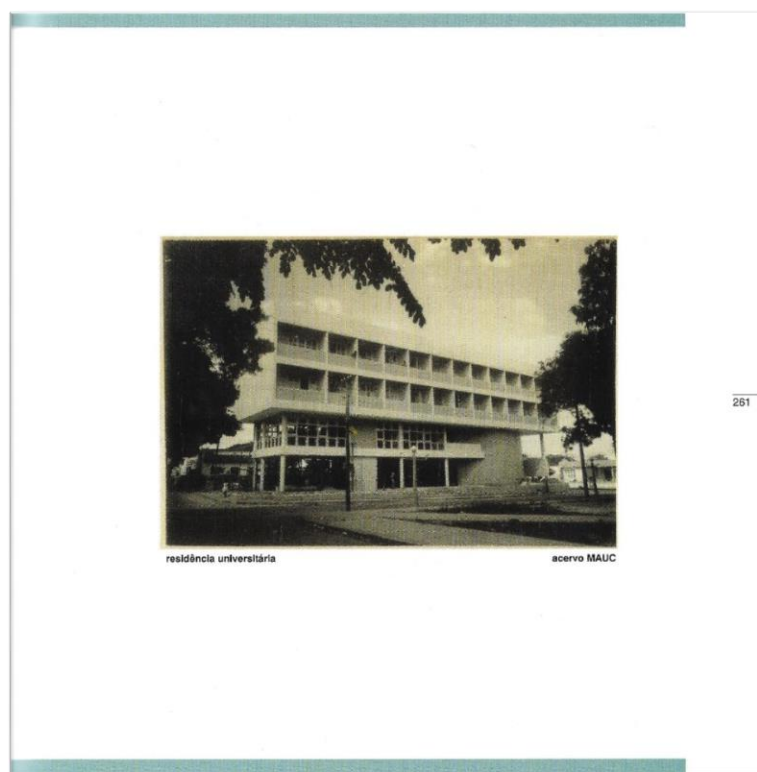


Figura 3.57 – Residência Universitária - Digitalização de página inteira de *Arquitetura Moderna Campus do Benfica*.
Arquiteto: Ivan da Silva Britto.
Data do projeto: 1966.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

De outra parte, as fotografias recentes aparentam estar mais diretamente ligadas à intenção de denúncia de uma realidade do presente, aproximando o leitor, desta feita, das edificações no estado e contexto físicos em que se encontram

¹⁸ O conceito de *aura*, de Walter Benjamin, é discutido no 1º capítulo desta dissertação, no subcapítulo 1.3 – *Arquitetura moderna e fotografia*.

atualmente. Estas imagens, o que também é reflexo da sua natureza amadora, não estão carregadas de uma intenção memorialista nem de um propósito de construção de uma narrativa oficial, denotando um caráter mais documental.

Se a obra apresenta, como objetivo explícito, o enaltecimento do legado arquitetônico da cidade de Fortaleza, mais especificamente, aquele ligado à arquitetura moderna da UFC, destacando-lhe as características e qualidades, um propósito mais amplo encontra-se implícito na leitura conjunta dos textos, fotografias e desenhos que compõem o trabalho. Com efeito, o contraponto efetuado entre a situação original dos objetos arquitetônicos em questão e o seu estado atual confere-lhe um tom de manifesto, no sentido de trazer à tona uma realidade que resulta, em boa parte, da falta de sensibilidade da própria Instituição para com o reconhecimento do valor e necessidade de preservação e salvaguarda desse patrimônio edificado.

O livro cumpre, portanto, um papel fundamental na valorização do acervo arquitetônico moderno da Universidade e, conseqüentemente, da cidade de Fortaleza. No mesmo contexto, vale assinalar a importância da criação do Memorial da UFC, processo no qual a historiadora e professora Adelaide Gonçalves desempenhou papel essencial. Criado através da Resolução nº1 de 4 de janeiro de 2007, o Memorial teve as suas atividades retomadas em 2011 por meio da criação do *Núcleo de Trabalho para implantação do Memorial* e tem como objetivos a organização, conservação e informatização de acervos à sua guarda relativos à Instituição, bem como o desenvolvimento e apoio a pesquisas referentes à memória e história da UFC e da comunidade universitária.

É importante destacar que a criação do Memorial se enquadra numa dinâmica direcionada a uma política, ainda que, por hora, incipiente, de valorização, documentação, conservação e promoção do patrimônio edificado da Universidade, o qual, ressalte-se, não se restringe ao acervo ligado à arquitetura moderna. A publicação do livro pode, portanto, ser entendida como um dos desdobramentos da criação do Memorial, já no âmbito dessa política de maior atenção para com o patrimônio cultural associado à Instituição. Outro fato a assinalar dentro da mesma dinâmica foi a criação, em agosto de 2019, do Comitê de Patrimônio Cultural da UFC – COMPAC, responsável por propor e gerir a política institucional da UFC sobre patrimônio cultural material e imaterial, patrimônio natural e paisagens culturais. Coordenado pelo professor arquiteto Romeu Duarte Junior, o órgão colegiado tem a prerrogativa de propor alguns instrumentos de políticas públicas e de

intervenção no campo patrimonial, como tombamentos de patrimônio material, registros de patrimônio imaterial e chancelas de paisagens culturais. As ações a desempenhar pelo COMPAC envolvem, ainda, a conservação e o restauro de bens imóveis, exposições, publicações, entre outras atividades de valorização do patrimônio cultural da UFC.

Ainda no que respeita à leitura das duas temporalidades representadas pelas fotografias com origem no Memorial da UFC e aquelas produzidas na atualidade especificamente para o livro, importa reforçar que o tom de manifesto e de denúncia que emana da obra - outra das suas características essenciais -, ganha força e sentido somente a partir da leitura das imagens de forma conjunta, de modo a efetuar-se uma superposição das duas temporalidades e narrativas que representam (Figuras 3.58 e 3.59).

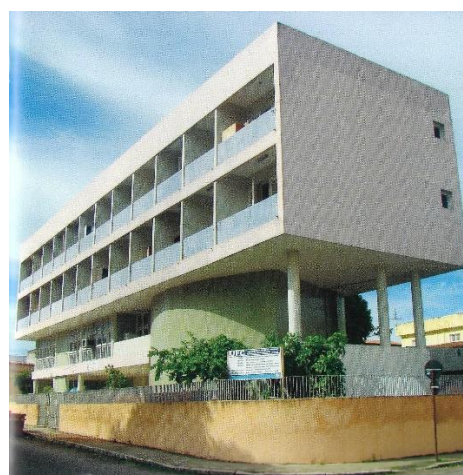


Figura 3.58 (Esq.) e 3.59 (Dir.) – Residência Universitária.
Arquiteto: Ivan da Silva Britto.
Data do projeto: 1966.
Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

No âmbito do mesmo assunto, vale ressaltar que os registros antigos foram produzidos originalmente em um contexto específico e com um determinado objetivo que, como já se afirmou, era o de documentar visualmente o momento histórico de construção da Universidade (Figura 3.60), um símbolo de modernidade para a cidade de Fortaleza e para o Nordeste. Alimentava-se, então, uma narrativa relacionada à fundação e à construção, sobre terras inóspitas, do edifício moderno: o arquitetônico e o do conhecimento. No entanto, quando transpostos para o contexto presente da obra em análise, constata-se que tais registros, em conjunto com os atuais,

participam, agora, na construção de uma narrativa distinta: aquela relacionada aos (des)caminhos do patrimônio arquitetônico modernista na cidade de Fortaleza.

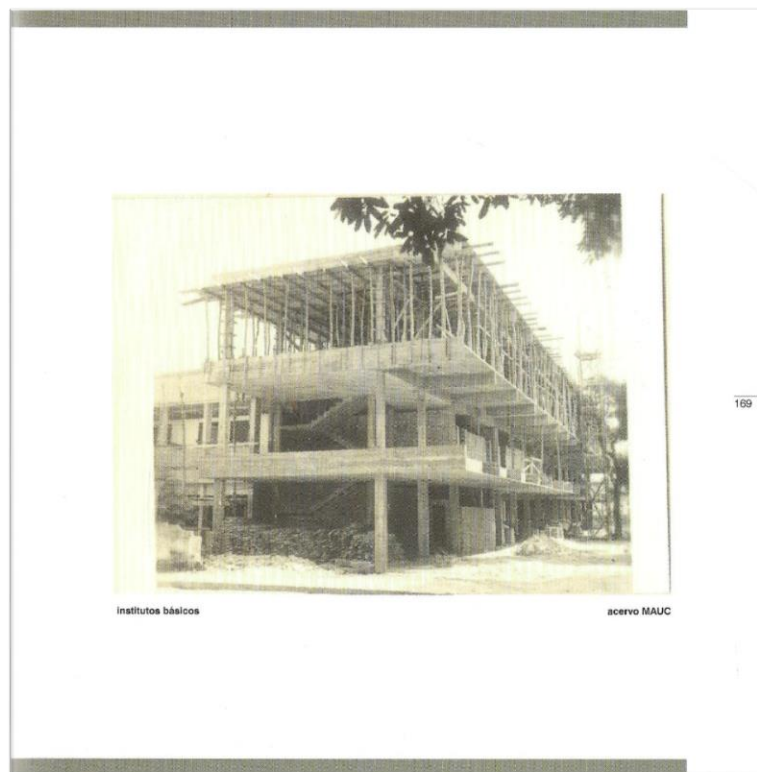


Figura 3.60 – Construção dos Blocos dos Institutos Básicos. Digitalização de página inteira de *Arquitetura Moderna Campus do Benfica*. Arquiteto: José Liberal de Castro. Data do projeto: 1961. Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Tal constatação vem, portanto, reafirmar a natureza polissêmica das imagens fotográficas, que sempre permitem uma leitura plural, dependendo do observador (com seus filtros ideológicos, culturais, morais e éticos), assim como do contexto em que são expostas ou publicadas. A mesma constatação remete, ainda, ao conceito de *primeira* e *segunda realidade* proposto por Kossoy, conceito que importa, neste momento, retomar. Segundo o teórico, a *primeira realidade*, em fotografia, é aquela relacionada à história particular do assunto em si, bem como ao contexto que envolve o mesmo no momento do registro. Fazem, ainda, parte dela, as ações e técnicas levadas a cabo pelo fotógrafo, que culminam com a tomada de vista. São os fatos diretamente conectados ao real (KOSSOY, 2016). Efetuado o ato do registro, a imagem obtida passa a se integrar na *segunda realidade*: aquela que está

vinculada ao assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica:

A segunda realidade é [...] a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível. Toda e qualquer fotografia que vemos, seja o artefato fotográfico original obtido na época em que foi produzido, seja a imagem dele reproduzida por qualquer meio (fotográfico, gráfico, eletrônico, etc.), será sempre uma segunda realidade. (KOSSOY, 2016, p.38).

O conceito referido pode, no entanto, ser flexibilizado e transferido, por exemplo, do âmbito da fotografia enquanto imagem isolada para o contexto de um acervo fotográfico relacionado a determinado tema específico. No que respeita às fotografias do Memorial da UFC, vislumbra-se, portanto, uma *primeira realidade* associada ao momento inaugural da Universidade e construção dos seus edifícios modernos, ao contexto que envolveu tal processo, bem como às ações do fotógrafo que o levaram ao registro visual do mesmo. A *segunda realidade* estaria, nesse caso, relacionada ao conjunto de imagens que resultou dessas ações por parte do fotógrafo - conjunto que forma o acervo fotográfico do Memorial sobre o tema - e a todas as impressões, reproduções e publicações dessas fotografias, efetuadas desde o momento da sua produção até à atualidade.

Fazendo-se uso da terminologia criada por Kossoy, é possível ensaiar-se um novo desdobramento do conceito proposto pelo autor, adaptando-o, agora, à publicação *Arquitetura Moderna - Campus do Benfica*. Nesse caso, a *primeira realidade* corresponderia às fotografias de época, provenientes do acervo do Memorial, que compõem a documentação visual relativa aos edifícios do *Campus* do Benfica em sua forma original. As imagens recentes, produzidas especificamente para o livro de forma a destacar as condições atuais do mesmo patrimônio edificado estariam, por sua vez, relacionadas à construção de uma *segunda realidade*. Seriam, portanto, duas realidades correspondentes, não só a temporalidades diferentes, como também à construção de narrativas distintas: a da exaltação e a da denúncia.

Talvez por seu caráter subjetivo e de síntese, deixou-se para este momento de fecho um comentário sobre a fotografia com a qual o leitor tem o primeiro contato visual ao manusear o livro. A imagem da capa (Figura 3.61) (que também surge na página que introduz o subcapítulo referente à Escola de Engenharia) possui, assim como a da arquibancada da Concha Acústica anteriormente comentada, a qualidade de estimular o imaginário do observador, abrindo-se a diferentes leituras ligadas ao

universo abstrato da linguagem da arquitetura moderna ou até mesmo ao modernismo como manifestação cultural e artística da modernidade.



Figura 3.61 – Capa do livro *Arquitetura Moderna Campus do Benfica – Universidade Federal do Ceará*.

Fonte: Jucá Neto; Gonçalves; Brasil, 2014.

Por se tratar de uma tomada de vista muito próxima ao assunto registrado, a imagem tende à abstração, aparentando negar, não só a perspectiva enquanto dispositivo de representação do objeto no espaço, como a própria importância do referente enquanto objeto imediatamente identificável no mundo físico real. Embora se trate de um registro atual, ele sugere, desse ponto de vista, uma referência aos princípios da fotografia moderna surgida na Europa e Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX (e no Brasil em meados do mesmo século), quando a produção fotográfica, em busca de uma linguagem própria inerente à sua natureza técnica, rompeu com a estética pictorialista e se alinhou ao modernismo enquanto movimento cultural de ampla abrangência.

Quando contextualizada, no entanto, a imagem remete, em mais do que um sentido, à arquitetura moderna e seu ideário. Acerca das edificações do *Campus do Benfica*, Jucá Neto, Fernandes e Duarte Jr. (2014, p.87) referem:

[...] fazem-se presentes os princípios de racionalidade, funcionalidade, eficiência técnica, economia de meios [...] edifícios sóbrios, sem arroubos inventivos, compromissados com o lançamento racional da estrutura, com a clareza das plantas baixas, a limpeza na volumetria [...].

Não se torna, de todo, difícil estabelecer relações de proximidade e identificação entre as ideias acima transcritas e a fotografia em questão. A simplicidade e pureza geométrica da composição, bem como a repetição modular dos elementos que a formam parecem reportar aos princípios de racionalidade e clareza antes referidos, podendo, ainda, aludir à ideia de produção em série. Embora se saiba que se trata de um detalhe da parede de cobogós situada no pilotis da antiga Escola de Engenharia da UFC, o acesso a tal dado não é relevante para que se tenha a percepção, em primeiro plano, da textura do concreto, material essencial para a viabilização das novas possibilidades formais e construtivas que caracterizaram a arquitetura moderna. Por outro lado, e ainda numa leitura da realidade objetiva ligada ao registro, a representação de um fechamento com elementos vazados de concreto pode ser percebida como citação a uma arquitetura de características modernas, porém, adaptada às condicionantes específicas locais, síntese da produção arquitetônica em causa.

Em uma análise que transcende a aparência imediata da fotografia, buscando-se uma possível *essência* a partir do entendimento do contexto em que a mesma foi produzida (ou construída), existe, ainda, a possibilidade de se propor a seguinte linha de interpretação: à medida que o olhar percorre a imagem da direita para a esquerda - face à reduzida profundidade de campo que a caracteriza -, o foco vai se perdendo e, com ele, a nitidez das linhas, formas e texturas. Sugere-se, diante disso, uma analogia entre tal movimento de desmaterialização e o processo de destruição e descaracterização pelo qual vem passando o legado arquitetônico modernista na cidade de Fortaleza. Essa leitura poderia, inclusive, ser expandida, situando-se tal legado no contexto da Modernidade e do volátil mundo físico e sociocultural que a caracteriza, porquanto “ser moderno é fazer parte de um universo

no qual, como disse Marx, *tudo o que é sólido desmancha no ar.*” (BERMAN, 1986, p.15).

Entretanto, em uma leitura inversa e mais otimista, varrendo-se agora o quadro da esquerda para a direita, observa-se que os objetos vão, gradativamente, ganhando nitidez, forma e solidez. Esse movimento de materialização pode, por sua vez, simbolizar a premência e possibilidade de ações objetivas no sentido da “efetiva salvaguarda de uma coleção de objetos arquitetônicos relevantes e mal cuidados, registro da produção de uma geração de arquitetos que colocaram o Ceará no mapa da arquitetura moderna brasileira.” (JUCÁ NETO; FERNANDES; DUARTE JR., 2014, p.93).

Interessa, mais uma vez, ressaltar que esse tipo de interpretação resulta do caráter ambíguo e polissêmico inerente à linguagem fotográfica que, enquanto construção subjetiva (ainda que se esteja na seara da fotografia denominada de *documental*) é aberta a diversas leituras. Ademais, depreende-se que o fotógrafo, no momento da produção do registro - ou o autor de um livro, quando da seleção da sua imagem de capa -, não estejam obrigatoriamente conscientes da diversidade de interpretações que a mesma pode vir a suscitar.

Essa qualidade, intrínseca à imagem fotográfica, de testemunho aberto à análise e à interpretação, faz-se também presente em *Arquitetura Moderna - Campus do Benfica* como um todo. Trata-se de um trabalho que, além do seu caráter historiográfico e documental - haja vista a utilização que faz de fontes primárias, como os projetos originais das edificações ou as folhas de contato, também originais, do acervo do Memorial da UFC -, se apresenta como uma obra aberta: tanto à interpretação, como ao uso como referência para a produção de outros trabalhos com temáticas afins. É, em suma, um documento/manifesto no qual a imagem fotográfica desempenhou um papel essencial para o enaltecimento do complexo construído modernista do *Campus* do Benfica e para a problematização dos rumos, não só desse conjunto edificado, como também do patrimônio arquitetônico moderno existente - e resistente - na cidade de Fortaleza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme se destacou no decorrer da escrita desta dissertação, a fotografia afirmou-se como meio de representação visual essencial na veiculação das ideias e obras da arquitetura moderna no mundo. Essa difusão - promovida, principalmente, através de exposições, livros e periódicos especializados - deu-se, inicialmente, a partir dos seus principais centros de origem - na Europa e Estados Unidos – chegando a diversos outros países do mundo, em uma dinâmica que resultou na criação de outras centralidades ligadas à produção arquitetônica moderna.

Nesse contexto, objetos icônicos criados por arquitetos como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, entre outros, passaram a povoar o imaginário das pessoas por todo o mundo em função da sua veiculação por intermédio da fotografia. No Brasil, a produção arquitetônica moderna hegemônica, em síntese, aquela produzida, sobretudo, na Região Sudeste e associada às denominadas escolas carioca e paulista – que surgiu, em parte, por influência da informação visual que chegava ao país via publicações especializadas diagramadas com fotografias -, também foi amplamente difundida através desse meio, principalmente dos periódicos especializados de grande circulação.

Às diversas regiões do país afastadas dos principais centros de produção e difusão da arquitetura moderna também chegavam essas revistas, e muitas delas – nacionais e estrangeiras - passaram a compor as prateleiras das bibliotecas das escolas de arquitetura que, nas décadas de 1950 e 1960, foram criadas em diferentes cidades brasileiras. Nesse sentido, ressalte-se o depoimento de Castro (1982, p.14), em referência à criação da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza em 1964:

Mais importante eram as aquisições para a biblioteca, exibindo livros recém-editados, a par de obras raríssimas, vasculhadas nos alfarrabistas do Rio e de São Paulo. Faziam-se assinaturas de 80 revistas estrangeiras, colocando a província em dia com o que vinha sendo realizado em terras civilizadas e distantes.

Tais regiões, entre as quais se encontra o Ceará, foram responsáveis por importantes contributos no que tange à expressão da arquitetura moderna no país, com produções eloquentes e de características próprias, que se afirmaram como relevantes legados no âmbito do patrimônio cultural edificado. No que se refere

especificamente à arquitetura moderna na cidade de Fortaleza, esse legado vem sendo descaracterizado e impiedosamente demolido ao longo dos anos, em função das dinâmicas urbanas contemporâneas - notadamente aquelas associadas ao mercado imobiliário -, pelo que é urgente o debate sobre a sua valorização documentação e conservação.

Um dos propósitos deste trabalho foi, portanto, contribuir para a escrita da arquitetura moderna no Brasil, adotando, nesse sentido, uma postura de contraponto em relação às narrativas hegemônicas e suas omissões e trazendo à discussão uma das manifestações dessa arquitetura em um contexto regional. Procurou-se, dentro desse propósito, tirar partido da imagem fotográfica (como elemento estrutural na composição do objeto de estudo da pesquisa) no sentido de se conferir visibilidade à arquitetura moderna em Fortaleza. Para tanto, buscou-se identificar as principais publicações produzidas sobre a mesma e desvelar as narrativas que, ancoradas na fotografia, foram construídas em torno dessa produção arquitetônica.

Existia, à partida, a consciência das limitações do que teria sido o registro e a documentação fotográfica de tal produção no período em estudo (1959-1982), tanto em função das escassas publicações sobre o tema de que se tinha conhecimento, quanto em resultado do contato com algumas das pesquisas acadêmicas efetuadas e com alguns professores e pesquisadores do assunto. Por outro lado, esses conhecimentos prévios, aliados à constatação da existência de alguns acervos passíveis de investigação, já eram prometedores e foram substantivos para se levar a pesquisa adiante.

No âmbito da discussão teórica e conceitual, foi possível confirmar, por um lado, a natureza ambígua, subjetiva e polissêmica da fotografia como representação do real e, por outro, o seu valor documental, mais ou menos explícito. Dessa forma, fica evidente que se trata de uma construção subjetiva, de uma linguagem através da qual se constroem discursos e narrativas, muitas vezes (de forma consciente por parte do fotógrafo), através da manipulação visual dos objetos representados. Porém, trata-se também de um documento com uma importante carga de informação objetiva, factual, sobre o objeto arquitetônico. Verificou-se que todas essas constatações têm implicações no estudo da representação fotográfica da arquitetura de forma ampla e da arquitetura moderna em particular.

O livro *Brazil Builds: Architecture new and old – 1652-1942* surgiu, nesta dissertação, como documento paradigmático da construção - não só por meio da

imagem fotográfica, mas muito em função dela -, de uma narrativa hegemônica sobre a arquitetura moderna brasileira. Veio, dessa forma, justificar e reforçar a necessidade antes referida de direcionar o olhar e a escrita para contextos regionais.

A pesquisa documental efetuada resultou na recolha de três acervos de naturezas distintas: institucional (Memorial da UFC); do fotógrafo (Nelson Figueiredo Bezerra); e do arquiteto (Delberg Ponce de Leon), atendendo ao propósito de resgatar, inventariar e documentar parte dos acervos fotográficos existentes sobre a arquitetura moderna em Fortaleza, os quais, desta forma, passam a ter o acesso facilitado à pesquisa e ao público. É importante, no entanto, destacar que a busca por acervos sobre o tema não se esgota com esta pesquisa – que se viu limitada pelas atuais circunstâncias suscitadas pela pandemia da COVID-19 – podendo e devendo ser complementada por outras, de modo a se consolidar um banco de imagens o mais abrangente possível sobre a produção arquitetônica moderna na cidade.

A apresentação dos acervos recolhidos, assim como a análise efetuada às duas publicações consideradas as mais relevantes sobre o tema possibilitaram, ainda, desvelar os principais usos da fotografia no âmbito da produção arquitetônica moderna em Fortaleza. Nesse sentido, além da documentação dos processos de obra e das edificações já construídas, tanto por parte das instituições públicas como de alguns arquitetos, é importante destacar a utilização da fotografia de maquetes físicas, não só como instrumento de desenvolvimento de projeto, mas também enquanto forma de comunicação com os clientes ou de promoção da futura obra. Além disso, os arquitetos entrevistados foram unânimes em ressaltar a importância da fotografia, por meio dos livros e dos periódicos especializados, na formação da sua bagagem referencial, tanto no período acadêmico como durante a sua trajetória profissional.

A pesquisa executada sobre a publicação de matérias – fazendo uso da fotografia - sobre obras da arquitetura moderna em Fortaleza em periódicos nacionais evidenciou o curto alcance da difusão dessa produção pela imprensa especializada do país. Na investigação realizada, o *Índice da Arquitetura Brasileira*, ferramenta que reúne o catálogo dos artigos publicados em revistas nacionais pertencentes à coleção da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP e dedicadas à arquitetura e temas afins, constatou 15 ocorrências em resposta à pesquisa sobre o termo “Fortaleza”, entre 1950 e 1983. A mesma ferramenta registrou, somente no intervalo cronológico entre 1950 e 1970, 155 ocorrências em relação ao o termo “Brasília”, 292 sobre “Rio de Janeiro” e 1426 sobre

“São Paulo”, o que, embora se trate de uma comparação superficial e imediata, denota o desequilíbrio entre a quantidade de publicações referentes a Fortaleza e aos demais centros. É importante destacar que se tratou de uma pesquisa parcial, limitada a informações recolhidas *online* e cuja amplitude se viu diminuída pelas circunstâncias já referidas, que impossibilitaram, a partir de determinado momento, as pesquisas presenciais em bibliotecas.

Ainda no âmbito do processo de difusão da produção arquitetônica em estudo, destaca-se o “*Panorama da Arquitetura Cearense*” (1982) como a publicação de maior relevância, uma vez que foi a única de abrangência nacional dedicada, à época, exclusivamente a tal produção regional. “*Arquitetura moderna campus do Benfica – Universidade Federal do Ceará*” (2014), foi a segunda publicação destacada. O livro, publicado recentemente, apresenta uma parte do legado arquitetônico moderno daquela instituição, destacando-lhe as qualidades, denunciando, por intermédio da fotografia, a sua situação presente de descaracterização e problematizando os seus possíveis rumos futuros.

A partir da análise destas duas publicações e do amplo conjunto de fotografias que as compõem, foi possível identificar diferentes narrativas construídas em torno da arquitetura representada; narrativas essas que refletem temas e temporalidades distintas. No *Panorama*, o principal discurso veiculado foi o de afirmação de uma arquitetura moderna produzida pelos “arquitetos cearenses” e marcada por uma identidade própria, resultante da sua adaptação às condicionantes locais de natureza climática, material e social. A construção de um discurso visual sobre tal arquitetura dividiu-se, no livro, em temas associados às diferentes tipologias arquitetônicas - residências unifamiliares, edifícios residenciais, edifícios institucionais, equipamentos desportivos, entre outras -, as quais, em conjunto, contribuíram para a composição de uma narrativa mais ampla, essa associada à transformação urbana da cidade de Fortaleza no âmbito de uma lógica desenvolvimentista fruto da ação do Estado e do setor privado. Uma narrativa que expressa, portanto, uma transformação modernizadora não só da cidade, mas do Estado do Ceará e da Região Nordeste.

Na obra *Arquitetura moderna campus do Benfica*, a narrativa construída é de natureza distinta. Fazendo uso de diversas fotografias de época com origem no acervo do Memorial da UFC, assim como de imagens produzidas na atualidade, a publicação se ancora nessas duas temporalidades para, de um lado, destacar as

qualidades e características do objeto arquitetônico moderno no seu contexto urbano original, onde a sua *aura* de modernidade sobressai e, de outra parte, apresentar as edificações em suas condições atuais, lançando o debate sobre a sua conservação. Importa voltar a referir que o livro põe em destaque o valor documental da imagem fotográfica, em especial no que tange ao seu potencial nos processos de valorização e conservação do patrimônio cultural edificado.

A já referida ampliação da recolha e sistematização de acervos fotográficos de época referentes à arquitetura moderna na cidade (citando-se como exemplo a explorar futuramente o acervo temporariamente desativado do Museu da Imagem e do Som – Ceará), pode ser destacado como possível desdobramento desta dissertação. Outra possibilidade é a ampliação da documentação fotográfica do acervo arquitetônico em estudo através de uma vasta produção fotográfica atual, no sentido de se destacar as qualidades arquitetônicas inerentes a esse patrimônio edificado. Essa empreitada pode, também, incluir uma série de (re)fotografias efetuadas, se possível, a partir dos mesmos pontos de vista utilizados em determinados conjuntos de fotos antigas, de modo a que se possa, não só avaliar os processos de descaracterização ou degradação dos edifícios, como também ter a percepção sobre de que forma a sua expressão como objetos arquitetônicos modernos se altera com o tempo e as transformações no seu entorno físico. A sistematização desses diferentes acervos fotográficos poderá, por fim, resultar em um banco de imagens digital acessível ao público e à pesquisa.

É importante destacar que o conjunto de imagens em anexo a esta dissertação se constitui como um importante e amplo repertório visual sobre a arquitetura moderna em Fortaleza, aberto a diferentes interpretações, portanto, passível de desvelar outras narrativas.

Por fim, espera-se que este trabalho tenha contribuído para a construção de conhecimento e para a cultura arquitetônica na mesma medida em que contribuiu para a formação do seu autor como arquiteto e como fotógrafo.

REFERÊNCIAS

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **Marcel Gautherot na revista *Módulo* – ensaios fotográficos, imagens do Brasil**: da cultura material e imaterial à arquitetura. Anais do Museu Paulista. v. 22. n.1. Jan.- Jun. 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Disponível em: <<https://seminariostecmidi.files.wordpress.com/2012/02/benjamin-walter-pequena-historia-da-fotografia.pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

BEZERRA, Nelson F. **Cidade, saudade**: Fortaleza anos 70 / fotografias de Nelson F. Bezerra, [textos, Carlos Macêdo, Nelson F. Bezerra, Ricardo Bezerra]. - Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2013.

BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e império**: paisagens para um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Sales, 2012.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Arquitetura em revista**: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960). Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2006.

CASTRO, José Liberal de. **Martins Filho, o Edificador**. In: JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; GONÇALVES, Adelaide; BRASIL, Alexia Carvalho. (Org.). **Arquitetura moderna campus do Benfica**: Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

CASTRO, José Liberal de. **Ceará, sua arquitetura e seus arquitetos**. In: SERRA E NEVES, Nelson; PONCE DE LEON, Delberg; LIMA NETO, Otacílio Teixeira (Org.). **Panorama da Arquitetura Cearense**: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, v. 9 e 10. São Paulo: Projeto, 1982.

CONDURU, Roberto. **Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno.** Risco, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo. São Paulo: EESC-USP, 2005.

COSTA, Eduardo Augusto. **“Brazil Builds” e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira.** Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo:2009.

COSTA, Eduardo Augusto. **Fotografia de Arquitetura: a apropriação iconográfica do *Brazil Builds* na construção de um ideal moderno da arquitetura brasileira.** Associação Nacional de História – ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura.** In: XAVIER, Alberto (org.): **Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DIOGENES, B. H.; PAIVA, Ricardo Alexandre. **Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza: A contribuição do arquiteto Acácio Gil Borsoi.** In: SEMINÁRIO DOCOMOMO N-Ne, 2.,2008, Salvador.

DIOGENES, Beatriz H.N.; ANDRADE, Margarida J.S.A.. **O Modernismo Arquitetônico em Fortaleza.** In: JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; GONÇALVES, Adelaide; BRASIL, Alexia Carvalho. (Org.). **Arquitetura moderna *campus* do Benfica:** Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

DUARTE JR., Romeu. **A Preservação do Patrimônio Modernista do Ceará.** In: JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; GONÇALVES, Adelaide; BRASIL, Alexia Carvalho. (Org.). **Arquitetura moderna *campus* do Benfica:** Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

ELWALL, Robert. **Building with light: the international history of architectural photography.** London: Merrel, 2004.

ESPADA, H. **Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições.** Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 22, n. 1, p. 81-105, 1 jun. 2014.

FALBEL, Anat. **Peter Scheier: um fotógrafo moderno e a ideia de cidade.** Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/arquitetura-e-fotografia/>>. Acesso em 20 abr. 2018.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord.). **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros – brazilian architects.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

FIGUEIREDO, Fernando Stankuns de Paula. **Novo mundo do espaço: Le Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura**. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, 2012.

FITZ, Leonardo. **A obra de Eladio Dieste**. Orientadora Cláudia Piantá Costa Cabral. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, Propar UFRGS, 2015. In: PAIVA, Ricardo; CERETO, Marcos; TEIXEIRA, Lucas de Vasconcelos. **Severiano Porto e Eladio Dieste em Fortaleza**. Clube do Trabalhador e Escola de Música do Sesi (1977-2019) *in memoriam*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 21, n. 247.00, Vitruvius, dez. 2020 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.247/7973>>.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1989.
GOODWIN, Philip. **Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942**. New York: Modern Art Museum, 1943.

GOUVEIA, Sonia Maria Milani. **A fotografia de arquitetura de Peter Scheier em três publicações**. Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP, (24), 80-97. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i24p80-97>

GOUVEIA, Sonia Maria Milani. **O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier**. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP, São Paulo, 2008.

HARVEY, David. **Condição pós moderna** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro. **O Inventário da Arquitetura Moderna Cearense**. In: JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; GONÇALVES, Adelaide; BRASIL, Alexia Carvalho. (Org.). **Arquitetura moderna campus do Benfica**: Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; ANDRADE, Margarida. **“Construir o Aberto”**. Notas sobre pensamento e obra do arquiteto Roberto Martins Castelo. In: V ENANPARQ, 2018, Salvador. V Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - ANAIS. Salvador - Bahia: UFBA, 2018. v. 1. p. 1-2807.

JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; FERNANDES, Ricardo; DUARTE JR., Romeu. **Arquitetura moderna do Campus do Benfica da UFC**. In: JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; GONÇALVES, Adelaide; BRASIL, Alexia Carvalho. (Org.). **Arquitetura moderna campus do Benfica**: Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; GONÇALVES, Adelaide; BRASIL, Alexia Carvalho. (Org.). **Arquitetura moderna campus do Benfica**: Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; PAIVA, Ricardo Alexandre. (Org.). **Projeto, obra, uso e memória**: a intervenção no patrimônio modernista no norte e nordeste. Fortaleza: Edições UFC, 2018.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

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

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **Monumentalidade e sombra**: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. 2011. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LIMA, Marcus Venicius Pinto de. **A arquitetura moderna em Fortaleza na trajetória de Ivan Britto entre 1955 e 1973**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografias**: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de. O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2009.

MARCHETTI, Gustavo. **Projeto em revista**: Arquitetura e fotografia na Módulo (1955-1965). Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Arquitetura, 2016.

MUTHESIUS, Angelika. **Man Ray**. Köln: Benedikt Taschen, 1992.

MINDLIN, Henrique. **Brasilian Architecture**. London: Royal College of Art, 1961.

NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography** from 1839 to the present day. New York: The Museum of Modern Art, 1949.

NOGUEIRA, Anastácio Braga. **Arquitetura moderna bancária pelo Nordeste (1968-1986)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design, Fortaleza, 2018.

PAIVA, Ricardo; CERETO, Marcos; TEIXEIRA, Lucas de Vasconcelos. **Severiano Porto e Eladio Dieste em Fortaleza**. Clube do Trabalhador e Escola de Música do Sesi (1977-2019) *in memoriam*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 21, n. 247.00, Vitruvius, dez. 2020 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.247/7973>>.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira. **A contribuição do arquiteto José Liberal de Castro à escrita da história da arquitetura e do urbanismo no Ceará**. Belo Horizonte: 2011.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. . **Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza**: A contribuição do arquiteto Acacio Gil Borsoi. In: 2 Seminário DOCOMOMO N-Ne, 2008, Salvador. 2 Seminário DOCOMOMO N-Ne - Desafios da Preservação: referências da arquitetura e do urbanismo modernos no Norte e no Nordeste, 2008.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. . **Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza**: A contribuição do arquiteto e artista plástico Nearco Araújo. In: 7º Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste. tradição nativa, universalidade, conservação, 2018, Manaus. Anais 7º Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste. Tradição nativa, universalidade, conservação, 2018. p. 1-21.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. . **Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza**: a Contribuição do Arquiteto José Armando Farias. In: Clovis Ramiro Jucá neto; Ricardo Alexandre Paiva. (Org.). Projeto, Obra, Uso e Memória: A intervenção no Patrimônio Modernista no Norte e Nordeste. 1ed.Fortaleza: Edições UFC, 2018b, v. 1, p. 413-433.

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

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. . **Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza**: A contribuição do arquiteto Roberto Martins Castelo. In: 1 DOCOMOMO N/NE - Arquitetura e Urbanismo Modernos no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade, 2006, Recife. 1 DOCOMOMO N/NE - Arquitetura e Urbanismo Modernos no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade. Recife, 2006.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H.. **Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza**: a contribuição dos arquitetos José e Francisco Nasser Hissa. In: 4º Seminário Iberoamericano Arquitetura e Documentação, 2015, Belo Horizonte. 4º Seminário Iberoamericano Arquitetura e Documentação. Belo Horizonte: UFMG-MACPS-IEDS, 2015. v. 1.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. . **Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza**: A contribuição do paisagista Roberto Burle Marx. In: 8 DOCOMOMO Brasil, 2009, Rio de Janeiro. 8 DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. N. **Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza**: a contribuição do professor arquiteto José Neudson Braga. In: 4 DOCOMOMO N/NE - Arquitetura em cidades “sempre novas”: modernismo, projeto e patrimônio. Natal: 2012.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIOGENES, B. H. . **Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza**: A influência brutalista na obra dos arquitetos Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon. In: X DOCOMOMO Brasil: Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75, 2013, Curitiba. X DOCOMOMO Brasil: Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75. Curitiba, 2013.

PAIVA, Ricardo Alexandre; DIÓGENES, B. H. N. **Dinâmica imobiliária e preservação da arquitetura moderna em Fortaleza**: o passado, o presente e o futuro em questão. Anais do 12º Seminário Docomomo Brasil, ARQUITETURA E URBANISMO DO MOVIMENTO MODERNO - patrimônio cultural brasileiro: difusão, preservação e sociedade. Uberlândia: PPGAU/FAUED/UFU, 2017.

PAIVA, Ricardo Alexandre. **Projeto e meios de representação**: uma relação dialética. In: 7º PROJETAR - Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo: ensino, pesquisa e prática. Natal: UFRN, 2015.

PEREIRA, Miguel Alves. **Prefácio**. In: FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

RIBEIRO, Igor Lima. **Roberto Castelo**: arquitetura e reflexão crítica. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design, Fortaleza, 2018.

SAMPAIO NETO, Paulo Costa. **Ressonâncias e inflexões do modernismo arquitetônico no Ceará**: a contribuição de Gerhard Bormann. Tese (Doutorado) - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo - FAUUSP, São Paulo, 2012.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SEGAWA, Hugo. (Org.). **Arquiteturas no Brasil / Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988.

SERRA E NEVES, Nelson; PONCE DE LEON, Delberg; LIMA NETO, Otacílio Teixeira (Org.). **Panorama da Arquitetura Cearense**: Cadernos Brasileiros de Arquitetura, v. 9 e 10. São Paulo: Projeto, 1982.

SIQUEIRA, Cristiane de Araújo Alves. **Neudson Braga e o Modernismo Arquitetônico em Fortaleza**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design, Fortaleza, 2018.

SLATER, Don. **Photography and modern vision**. In: JENKS, Chris. Visual Culture. London: Routledge, 1995.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAVERA, Andrés Téllez. **Imágenes de modernidad**: ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura em Chile, 1930-1970. Tesis presentada a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 2016.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro**: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2002.

TRAJANO FILHO, Francisco Sales. **Imágenes desarraigadas**: fotografía y arquitectura moderna en Brasil en los años treinta. *Bitácora Arquitectura*, Ciudad de México, Universidad Autónoma del México, v. 41, p. 4-11, 2019. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.41.70677> > DOI: 10.22201/fa.14058901p.2019.41.70677.

WAISMAN, Marina. **O interior da história**: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WRIGLEY, Richard. **Ansel Adams** Images of the American West. London: Bison Books, 1992.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

ZEVI, Bruno. **A linguagem moderna da arquitetura**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

ZEVI, Bruno. **História da arquitetura moderna**. Lisboa: Arcádia, 1970.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZIMMERMAN, Claire. **Photographic architecture in the twentieth century**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2014.

ZIMMERMAN, Claire. **Reading the (Photographic) Evidence**. Michigan: University of Michigan, 2017.

ANEXO A
ESTRUTURA DA ENTREVISTA A ARQUITETOS

ESTRUTURA DA ENTREVISTA DESTINADA AOS ARQUITETOS PARTICIPANTES NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO ACERVO ARQUITETÔNICO MODERNISTA EM FORTALEZA

1 - Qual o papel da fotografia na sua formação como arquiteto e como a fotografia influenciou a sua produção arquitetônica?

2 - Na sua atividade profissional a fotografia foi utilizada como ferramenta de projeto?

3 – Possui acervo fotográfico sobre a sua produção arquitetônica em Fortaleza ou sobre outras obras modernas na cidade?

4 - A fotografia contribuiu para a divulgação da sua obra? Se sim, quais os meios de comunicação utilizados no processo?

5 - Na sua opinião, de que forma a fotografia pode contribuir para a conservação do acervo arquitetônico moderno da cidade de Fortaleza?

6 - Discorra livremente sobre a temática da relação entre a fotografia e a arquitetura moderna.

ANEXO B
ACERVO FOTOGRÁFICO DO ARQUITETO JOSÉ ARMANDO FARIAS

Contato 01 – José Armando Farias



Legenda contato 01 – José Armando Farias

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
A2	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
A3	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
A4	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
B1	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
B2	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
B3	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
B4	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
C1	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
C2	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
C3	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
C4	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
D1	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
D2	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
D3	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
D4	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
E1	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
E2	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
E3	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
E4	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
F1	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
F2	DAER	José Armando Farias	Rua Assunção 1100 José Bonifácio	1961	autor desconhecido	-
F3	Residência Eng. Marcelo Sanford	José Armando Farias	-	-	autor desconhecido	-

ANEXO C
ACERVO FOTOGRÁFICO MEMORIAL UFC

Contato 01 - Memorial UFC



Legenda contato 01 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1962
A2	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1962
A3	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1962
A4	Pró-Reitoria de Extensão	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1962
B1	Pró-Reitoria de Extensão	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1962
B2	Institutos Básicos	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1962
B3	Institutos Básicos	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1962
B4	Institutos Básicos	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1962
C1	Institutos Básicos	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1962
C2	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1962
C3	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1962
C4	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1962
D1	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1962
D2	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
D3	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
D4	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
E1	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
E2	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
E3	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
E4	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
F1	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
F2	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
F3	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1962
F4	Hospital Universitário	Robert Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962

Contato 02 - Memorial UFC



Legenda contato 02 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Instituto Médico Legal	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962
A2	Maternidade Escola Assis Chateaubriand	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962
A3	Maternidade Escola Assis Chateaubriand	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962
A4	Maternidade Escola Assis Chateaubriand	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962
B1	Hospital / Maternidade Escola	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962
B2	Inst. Anatomia e Medicina Legal	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962
B3	Hospital do Câncer	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962
B4	Inst. Anatomia e Medicina Legal	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962
C1	Hospital do Câncer	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1962
C2	Escola Agronomia ?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
C3	Escola Agronomia ?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
C4	Escola Agronomia ?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
D1	Escola Agronomia ?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
D2	Escola Agronomia ?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
D3	Escola Agronomia ?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
D4	Escola Agronomia ?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
E1	Instituto de Zootecnia	Eneas Botelho	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
E2	Instituto de Zootecnia	Eneas Botelho	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
E3	Instituto de Zootecnia	Eneas Botelho	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
E4	Instituto de Zootecnia	Eneas Botelho	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
F1	Instituto de Zootecnia	Eneas Botelho	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
F2	Instituto de Zootecnia	Eneas Botelho	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
F3	Instituto de Zootecnia	Eneas Botelho	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1962
F4						

Contato 03 - Memorial UFC



Legenda contato 03 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1963
A2	Pró-Reitoria de Extensão	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1963
A3	Institutos Básicos	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1963
A4	Museu de Arte UFC	José Neudson Braga	Campus do Benfica	1965	Antônio Evangelista	1963
B1	Museu de Arte UFC	José Neudson Braga	Campus do Benfica	1965	Antônio Evangelista	1963
B2	Institutos Básicos	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1963
B3	Fac. Ciências Econômicas	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1963
B4	Fac. Ciências Econômicas	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1963
C1	Fac. Ciências Econômicas	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1963
C2	Inst. Medicina Legal	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1963
C3	Maternidade Escola Assis Chateaubriand	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1963
C4	Maternidade Escola Assis Chateaubriand	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1963
D1	Escola de Agronomia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1963
D2	Escola de Agronomia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1963
D3	Escola de Agronomia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1963
D4	Escola de Agronomia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1963
E1	Escola de Agronomia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1963
E2	Escola de Agronomia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1963
E3	Escola de Agronomia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1963
E4	Açude Sto. Anastácio	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1963
F1	Hospital do Câncer	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1963
F2	Institutos Básicos	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1963
F3	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1963
F4	-	-	-	-	-	-

Legenda contato 03 - Memorial UFC (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
G1	-	-	-	-	-	-
G2	Hospital do Câncer	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1963
G3	Dep. Ciências Sociais	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1963
G4	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
H1	Residência Universitária	Ivan da Silva Britto	Campus do Benfica	1966	Antônio Evangelista	1966
H2	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-

Contato 04 - Memorial UFC



Legenda contato 04 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1964
A2	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1964
A3	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1964
A4	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1964
B1	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1964
B2	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1964
B3	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1964
B4	Institutos Básicos	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1961
C1	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
C2	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
C3	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
C4	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
D1	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
D2	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1965
D3	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1965
D4	Pró-Reitoria de Extensão	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Antônio Evangelista	1965
E1	Auditório da Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	-	-	Antônio Evangelista	?
E2	Auditório da Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	-	-	Antônio Evangelista	?
E3	Auditório da Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	-	-	Antônio Evangelista	?
E4	Hospital do Câncer	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1965
F1	Hospital do Câncer	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1965
F2	Escola Agronomia ?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
F3	Escola Agronomia ?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965

Legenda contato 04 - Memorial UFC (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
F4	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
G1	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
G2	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
G3	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
G4	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
H1	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
H2	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-

Contato 05 - Memorial UFC



Legenda contato 05 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Museu de Arte UFC	José Neudson Braga	Campus do Benfica	1965	Antônio Evangelista	1965
A2	Museu de Arte UFC	José Neudson Braga	Campus do Benfica	1965	Antônio Evangelista	1965
A3	Museu de Arte UFC	José Neudson Braga	Campus do Benfica	1965	Antônio Evangelista	1965
A4	Escola Arquitetura UFC	-	Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1965
B1	Escola Arquitetura UFC	-	Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1965
B2	Escola Arquitetura UFC	-	Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1965
B3	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Antônio Evangelista	1965
B4	-	-	-	-	Antônio Evangelista	1965
C1	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
C2	Conservatório	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
C3	Prog. Univ. Desenvolvimento Industrial	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
C4	Prog. Univ. Desenvolvimento Industrial	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
D1	Maternidade Escola Assis Chateaubriand	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1965
D2	?	-	?	-	Antônio Evangelista	1965
D3	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
D4	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
E1	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
E2	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1965
E3	Faculdade de Medicina ?	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1965
E4	Faculdade de Medicina ?	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1965
F1	Escola de Engenharia	Eng. Luciano Ribeiro Pamplona	Campus do Benfica	1968	Antônio Evangelista	1965?
F2	Escola de Engenharia	Eng. Luciano Ribeiro Pamplona	Campus do Benfica	1968	Antônio Evangelista	1965?
F3	Escola de Engenharia	Eng. Luciano Ribeiro Pamplona	Campus do Benfica	1968	Antônio Evangelista	1965?
F4	Escola de Engenharia	Eng. Luciano Ribeiro Pamplona	Campus do Benfica	1968	Antônio Evangelista	1965?

Legenda contato 05 - Memorial UFC (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
G1	Escola de Engenharia	Eng. Luciano Ribeiro Pamplona	Campus do Benfica	1968	Antônio Evangelista	1965?
G2	Escola de Engenharia	Eng. Luciano Ribeiro Pamplona	Campus do Benfica	1968	Antônio Evangelista	1965?
G3	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
G4	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
H1	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
H2	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
H3	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
H4	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965

Contato 06 - Memorial UFC



Legenda contato 06 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
A2	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
A3	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
A4	Escola de Agronomia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1965
B1	Hospital do Câncer	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1965
B2	Hospital do Câncer	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1965
B3	Maternidade Escola Assis Chateaubriand	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1965
B4	Maternidade Escola Assis Chateaubriand	Roberto Nadalutti, Oscar Waldetaro e Israel Barros Correia	Campus Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1965
C1	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1965
C2	Residência Universitária	Ivan da Silva Britto	Campus do Benfica	1966	Antônio Evangelista	1965
C3	Residência Universitária	Ivan da Silva Britto	Campus do Benfica	1966	Antônio Evangelista	1965
C4	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1965
D1	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1965
D2	Concha Acústica UFC	Fábio e Ruth Kok de Sá Moreira	Campus do Benfica	1959	Antônio Evangelista	1965
D3	Escola de Engenharia	Eng. Luciano Ribeiro Pamplona	Campus do Benfica	1968	Antônio Evangelista	1965
D4	Faculdade de Odontologia?	-	Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1965

Contato 07 - Memorial UFC



Legenda contato 07 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Escola de Agronomia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1966
A2	Pav. Reitor Martins Filho	Nícia Paes Bormann	Campus do Benfica	1966	Antônio Evangelista	1966
A3	-	-	-	-	-	1966
A4	Faculdade de Farmácia	-	Campus do Porangabuçu	-	-	
B1	-	-	Campus do Pici?	-	-	1966
B2	-	-	Campus do Pici?	-	-	1966
B3	-	-	Campus do Pici?	-	-	1966
B4	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1967
C1	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1967
C2	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1967
C3	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1967
C4	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1967
D1	Faculdade de Farmácia	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1967
D2	Faculdade de Farmácia	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1967
D3	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
D4	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
E1	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
E2	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
E3	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
E4	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
F1	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
F2	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
F3	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
F4	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968

Legenda contato 07 - Memorial UFC (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
G1	Escola de Engenharia?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
G2	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1968
G3	Faculdade de Farmácia	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1968
G4	Fac. Filosofia, Ciências e Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1968
H1	Clube do Estudante Universitário	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1968
H2	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1968
H3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1970
H4	Centro de Humanidades	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1970
I1	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1970
I2	Biblioteca Centro Ciências de Saúde	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1970
I3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1970
I4	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1970

Contato 08 - Memorial UFC



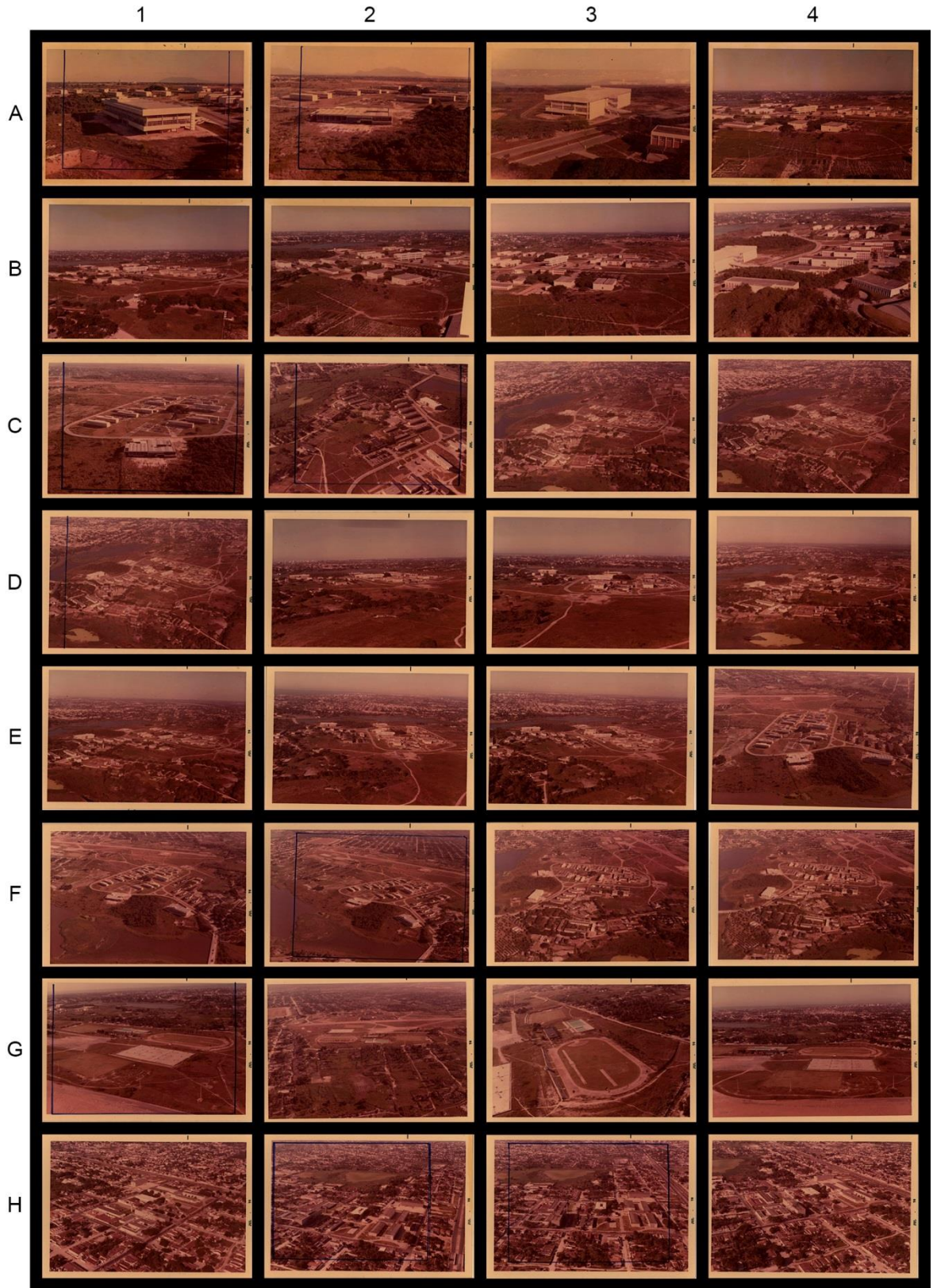
Legenda contato 08 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1970
A2	-	-	-	-	Antônio Evangelista	1970
A3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1970
A4	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1970
B1	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1970
B2	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1970
B3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
B4	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
C1	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
C2	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
C3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
C4	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
D1	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
D2	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
D3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
D4	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
E1	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
E2	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
E3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
E4	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
F1	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
F2	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
F3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
F4	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971

Legenda contato 08 - Memorial UFC (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
G1	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
G2	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
G3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
G4	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
H1	Pista de Atletismo	Nearco Araújo	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
H2	Pista de Atletismo	Nearco Araújo	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1971
H3	-	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1973
H4	-	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1973

Contato 09 - Memorial UFC



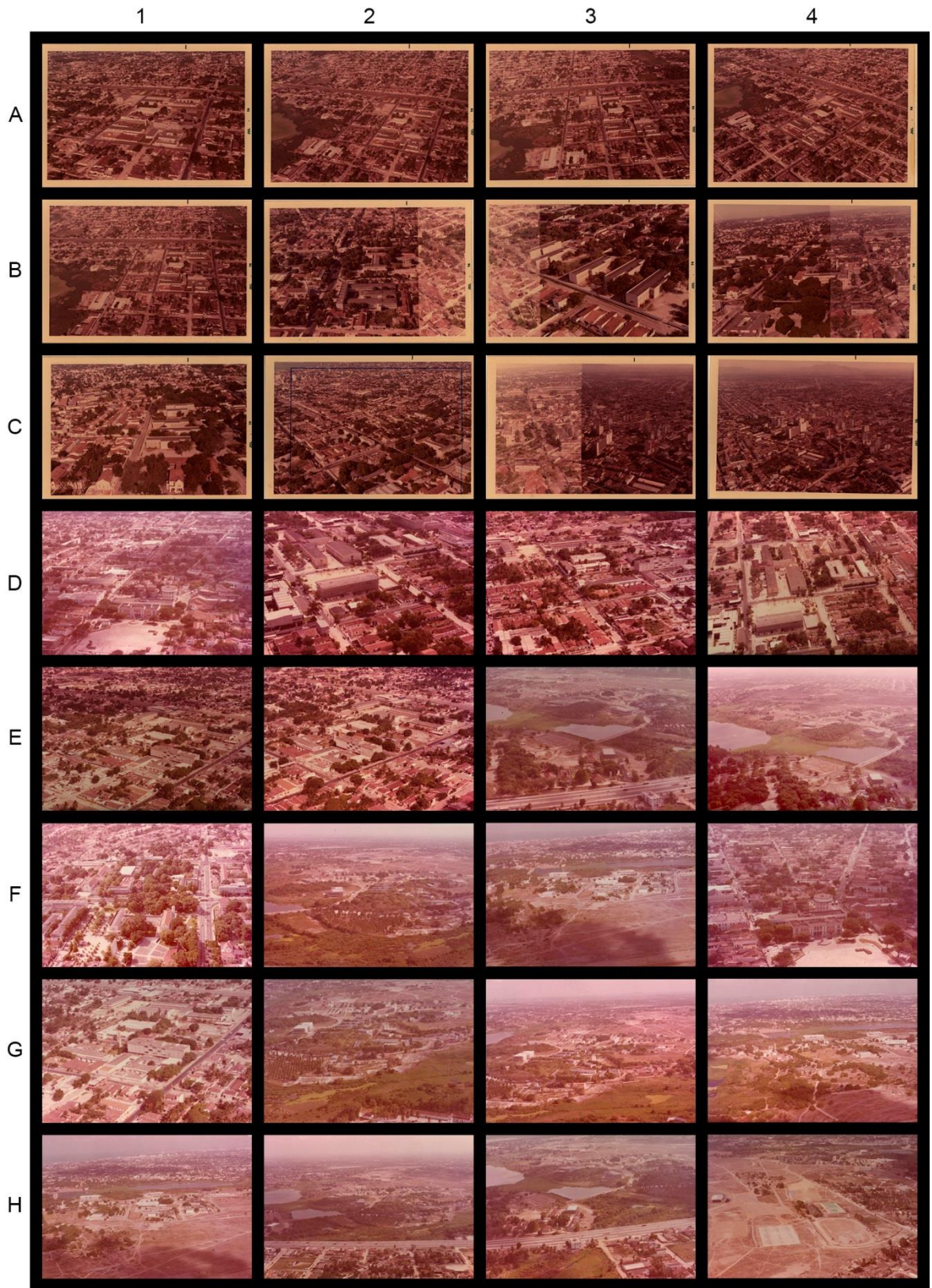
Legenda contato 09 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1976
A2	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1976
A3	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1976
A4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga.	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
B1	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
B2	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
B3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
B4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
C1	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
C2	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
C3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
C4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
D1	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
D2	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
D3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
D4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
E1	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
E2	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
E3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
E4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
F1	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
F2	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
F3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976

Legenda contato 09 - Memorial UFC (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
F4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
G1	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
G2	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
G3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
G4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1976
H1	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1976
H2	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1976
H3	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1976
H4	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1976

Contato 10 - Memorial UFC



Legenda contato 10 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1976
A2	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1976
A3	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1976
A4	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1976
B1	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1976
B2	Campus do Benfica		Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1976
B3	Campus do Benfica		Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1976
B4	Campus do Benfica		Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1976
C1	Campus do Benfica		Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1976
C2	Campus do Benfica		Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1976
C3	Campus do Benfica		Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1976
C4	Centro		Centro		Antônio Evangelista	1976
D1	Centro		Centro		Antônio Evangelista	1980
D2	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1980
D3	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1980
D4	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1980
E1	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1980
E2	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1980
E3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
E4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
F1	Campus do Benfica		Campus do Benfica		Antônio Evangelista	1980
F2	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
F3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
F4	Centro		Centro		Antônio Evangelista	1980

Legenda contato 10 - Memorial UFC (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
G1	Campus do Porangabuçu		Campus do Porangabuçu		Antônio Evangelista	1980
G2	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
G3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
G4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
H1	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
H2	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
H3	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980
H4	Campus do Pici	Plano diretor: Hélio Duarte e José Neudson Braga	Campus do Pici		Antônio Evangelista	1980

Contato 11 - Memorial UFC



Legenda contato 11 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
A2	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Antônio Evangelista	1979
A3	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
A4	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
B1	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
B2	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
B3	Centro de Tecnologia	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
B4	Centro de Ciências	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
C1	Dep. Engenharia Civil	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
C2	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Antônio Evangelista	1979
C3	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Antônio Evangelista	1979
C4	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
D1	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
D2	Centro de Tecnologia?	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
D3	Centro de Tecnologia?	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
D4	Centro de Tecnologia?	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
E1	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
E2	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
E3	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Antônio Evangelista	1979
E4	Centro de Ciências?	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
F1	Centro de Tecnologia?	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
F2	Centro de Tecnologia?	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
F3	Centro de Tecnologia?	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
F4	Centro de Tecnologia?	José Neudson Braga	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979

Legenda contato 11 - Memorial UFC (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
G1	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Antônio Evangelista	1979
G2	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
G3	-	-	-	-	Antônio Evangelista	-
G4		José Neudson Braga	Campus do Pici	década de 1970	Antônio Evangelista	1979
H1	Centro de Tecnologia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
H2	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
H3	-	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
H4	Centro de Tecnologia	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979

Contato 12 - Memorial UFC



Legenda contato 12 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
A2	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
A3	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
A4	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
B1	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
B2	Núcleo de Atletismo	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
B3	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
B4	Restaurante Universitário	José Neudson Braga	Campus do Pici	década de 1970	Antônio Evangelista	1979
C1	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Antônio Evangelista	1979
C2	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
C3	Restaurante Universitário	José Neudson Braga	Campus do Pici	década de 1970	Antônio Evangelista	1979
C4	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Antônio Evangelista	1979
D1	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
D2	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
D3	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Antônio Evangelista	1979
D4	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
E1	Museu de Arte UFC	José Neudson Braga	Campus do Benfica	1965	Antônio Evangelista	1979
E2	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
E3	-	-	-	-	Antônio Evangelista	1979
E4	-	-	-	-	Antônio Evangelista	1979

Contato 13 - Memorial UFC



Legenda contato 13 - Memorial UFC

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Campus do Benfica	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1979
A2	Campus do Porangabuçu	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1979
A3	Campus do Benfica	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1979
A4	Campus do Benfica	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1979
B1	Campus do Benfica	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1979
B2	Campus do Porangabuçu	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1979
B3	?	-	?	-	Antônio Evangelista	1979
B4	Campus do Porangabuçu	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1979
C1	Campus do Porangabuçu	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1979
C2	Campus do Benfica	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1979
C3	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
C4	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
D1	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
D2	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
D3	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
D4	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
E1	?	-	?	-	Antônio Evangelista	1979
E2	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Antônio Evangelista	1979
E3	Campus do Benfica	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1979
E4	Campus do Benfica	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1979
F1	Campus do Benfica	-	Campus do Benfica	-	Antônio Evangelista	1979
F2	Campus do Porangabuçu	-	Campus do Porangabuçu	-	Antônio Evangelista	1979

ANEXO D
ACERVO DO FOTÓGRAFO NELSON FIGUEIREDO BEZERRA

Contato 01 - Nelson Bezerra



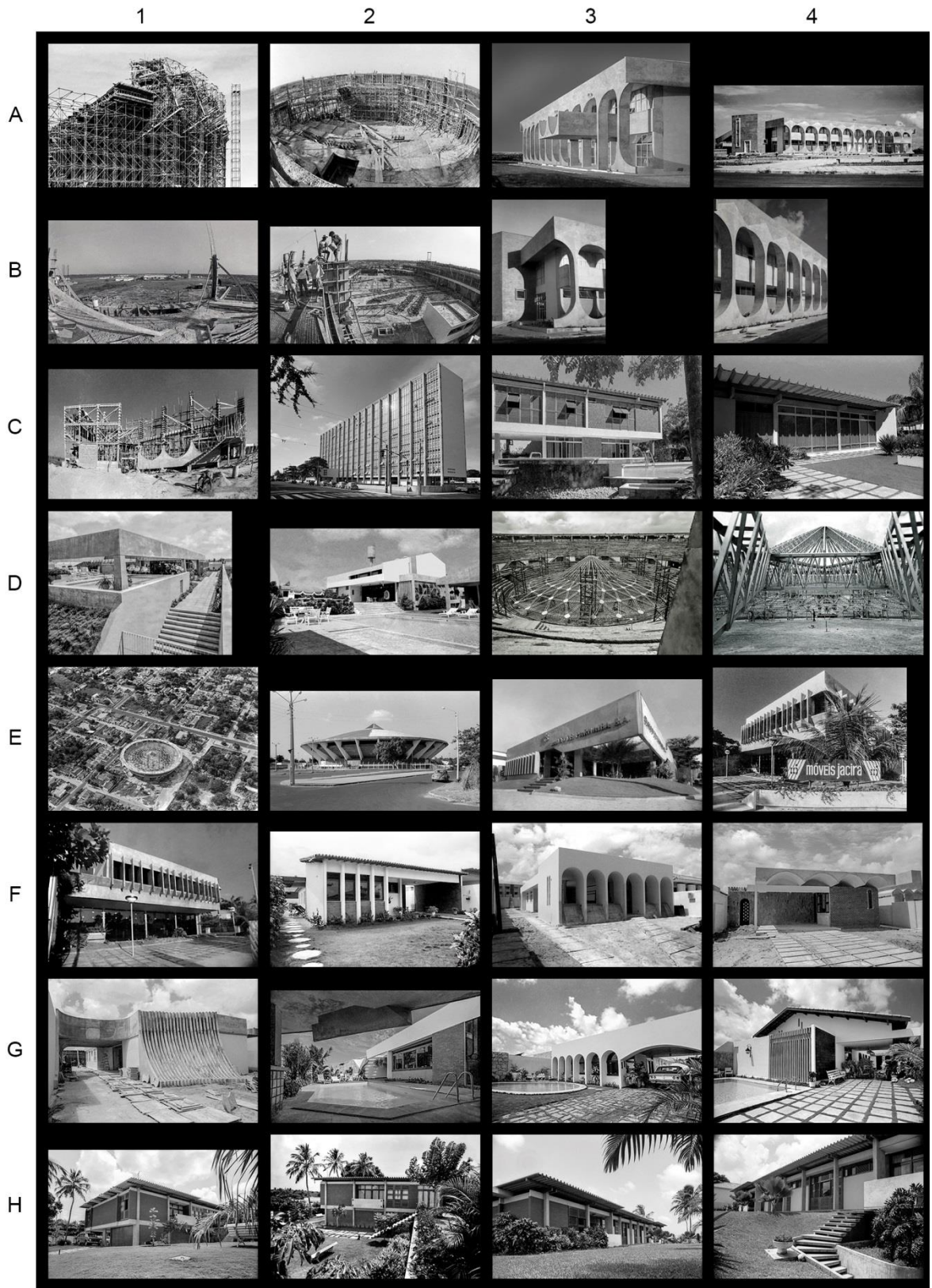
Legenda contato 01 - Nelson Bezerra

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Banco do Brasil	-	Av. Duque de Caxias - Centro	-	Nelson Bezerra	-
A2	Palácio da Abolição	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1971
A3	Palácio da Abolição	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1971
A4	Palácio da Abolição	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1971
B1	Palácio da Abolição	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1971
B2	Capela do Palácio da Abolição	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1971
B3	Palácio da Abolição	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1971
B4	Capela do Palácio da Abolição	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1971
C1	Palácio da Abolição	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1971
C2	Assembleia Legislativa do Ceará	Roberto M. Castelo / José da Rocha Furtado	Av. Desembargador Moreira, 2807 - Dionísio Torres	1972	Nelson Bezerra	1977
C3	Assembleia Legislativa do Ceará	Roberto M. Castelo / José da Rocha Furtado	Av. Desembargador Moreira, 2807 - Dionísio Torres	1972	Nelson Bezerra	1977
C4	Assembleia Legislativa do Ceará	Roberto M. Castelo / José da Rocha Furtado	Av. Desembargador Moreira, 2807 - Dionísio Torres	1972	Nelson Bezerra	1977
D1	Assembleia Legislativa do Ceará	Roberto M. Castelo / José da Rocha Furtado	maquete	1972	Nelson Bezerra	década 1970
D2	Assembleia Legislativa do Ceará	Roberto M. Castelo / José da Rocha Furtado	Av. Desembargador Moreira, 2807 - Dionísio Torres	1972	Nelson Bezerra	década 1970
D3	Assembleia Legislativa do Ceará	Roberto M. Castelo / José da Rocha Furtado	Av. Desembargador Moreira, 2807 - Dionísio Torres	1972	Nelson Bezerra	década 1970
D4	Assembleia Legislativa do Ceará	Roberto M. Castelo / José da Rocha Furtado	Av. Desembargador Moreira, 2807 - Dionísio Torres	1972	Nelson Bezerra	década 1970
E1	Ed. Bagatelle e Demoiselle	Eng.º Joaquim Rodrigues	Av. Santos Dumont, 3665 - Aldeota	1976	Nelson Bezerra	década 1970
E2	Sede Construtora Beta	José Armando Farias	Rua Clarindo de Queiroz - Centro	1967	Nelson Bezerra	1970
E3	Sede Construtora Beta	José Armando Farias	Rua Clarindo de Queiroz - Centro	1967	Nelson Bezerra	1970
E4	Biblioteca Pública	Célio Falcão Queiroz / Airton Ibiapina Montenegro Jr.	Av. Presidente Castelo Branco, 255 - Moura Brasil	1975	Nelson Bezerra	década 1970
F1	Sede Banco do Nordeste do Brasil	Nelson Serra e Neves / José Alberto de Almeida / Antônio Carlos Campelo / Carlos Alberto Costa	Rua Floriano Peixoto - Centro	1978	Nelson Bezerra	década 1970

Legenda contato 01 - Nelson Bezerra (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
F2	Teleceará	Nasser Hissa Arquitetos Associados	Rua Monsenhor Luiz Rocha com Rua Sena Madureira	1982	Nelson Bezerra	1983
F3	Sede Banco do Nordeste do Brasil	Nelson Serra e Neves / José Alberto de Almeida / Antônio Carlos Campelo / Carlos Alberto Costa	Rua Floriano Peixoto - Centro	1978	Nelson Bezerra	década 1970
F4	Sede Banco do Nordeste do Brasil	Nelson Serra e Neves / José Alberto de Almeida / Antônio Carlos Campelo / Carlos Alberto Costa	Rua Floriano Peixoto - Centro	1978	Nelson Bezerra	década 1970
G1	Sede Banco do Nordeste do Brasil	Nelson Serra e Neves / José Alberto de Almeida / Antônio Carlos Campelo / Carlos Alberto Costa	Rua Floriano Peixoto - Centro	1978	Nelson Bezerra	década 1970
G2	BNB - Passaré	Marco Thé Wesson Nobrega, Paisagismo: Burle Marx	-	1981 - 1985	Nelson Bezerra	década 1970
G3	Banco do Estado do Ceará	Neudson Braga	Rua Pedro Pereira - Centro	1973	Nelson Bezerra	década 1970
G4	Sede Regional Caixa Econômica Federal	Jerônimo Cunha Lima (1943-) Carlos Fernando pontual(1944-)	Rua Sena Madureira - Centro	1982- 1988	Nelson Bezerra	década 1980
H1	Estádio Plácido Castelo (Castelão)	José Liberal de Castro / Gerhard Bormann / Marcílio Dias de Luna / Reginaldo Rangel / Ivan Britto	Av. Alberto Craveiro, 2901 - Castelão	1969	Nelson Bezerra	década 1980
H2	Estádio Plácido Castelo (Castelão)	José Liberal de Castro / Gerhard Bormann / Marcílio Dias de Luna / Reginaldo Rangel / Ivan Britto	Av. Alberto Craveiro, 2901 - Castelão	1969	Nelson Bezerra	década 1980
H3	Estádio Plácido Castelo (Castelão)	José Liberal de Castro / Gerhard Bormann / Marcílio Dias de Luna / Reginaldo Rangel / Ivan Britto	Av. Alberto Craveiro, 2901 - Castelão	1969	Nelson Bezerra	1970- 1973
H4	Estádio Plácido Castelo (Castelão)	José Liberal de Castro / Gerhard Bormann / Marcílio Dias de Luna / Reginaldo Rangel / Ivan Britto	Av. Alberto Craveiro, 2901 - Castelão	1969	Nelson Bezerra	1970- 1973

Contato 02 - Nelson Bezerra



Legenda contato 02 - Nelson Bezerra

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Estádio Plácido Castelo (Castelão)	José Liberal de Castro / Gerhard Bormann / Marcílio Dias de Luna / Reginaldo Rangel / Ivan Britto	Av. Alberto Craveiro, 2901 - Castelão	1969	Nelson Bezerra	1970-1973
A2	Centro de Convenções do Ceará	José Neudson Braga	Av. Washington Soares, 1141 - Edson Queiroz	1973	Nelson Bezerra	década 1970
A3	Centro de Convenções do Ceará	José Neudson Braga	Av. Washington Soares, 1141 - Edson Queiroz	1973	Nelson Bezerra	década 1970
A4	Centro de Convenções do Ceará	José Neudson Braga	Av. Washington Soares, 1141 - Edson Queiroz	1973	Nelson Bezerra	década 1970
B1	Centro de Convenções do Ceará	José Neudson Braga	Av. Washington Soares, 1141 - Edson Queiroz	1973	Nelson Bezerra	década 1970
B2	Centro de Convenções do Ceará	José Neudson Braga	Av. Washington Soares, 1141 - Edson Queiroz	1973	Nelson Bezerra	década 1970
B3	Centro de Convenções do Ceará	José Neudson Braga	Av. Washington Soares, 1141 - Edson Queiroz	1973	Nelson Bezerra	década 1970
B4	Centro de Convenções do Ceará	José Neudson Braga	Av. Washington Soares, 1141 - Edson Queiroz	1973	Nelson Bezerra	década 1970
C1	Centro de Convenções do Ceará	José Neudson Braga	Av. Washington Soares, 1141 - Edson Queiroz	1973	Nelson Bezerra	década 1970
C2	DNOCS	Marcílio Luna	Av. Duque de Caxias, 1700 - Centro	-	Nelson Bezerra	década 1970
C3	-	-	-	-	Nelson Bezerra	década 1970
C4	-	-	-	-	Nelson Bezerra	década 1970
D1	-	-	-	-	Nelson Bezerra	década 1970
D2	-	-	-	-	Nelson Bezerra	década 1970
D3	Ginásio Paulo Sarasate	Ícaro de Castro Melo	Rua Idelfonso Albano, 2050 - Joaquim Távora	1964-1971	Nelson Bezerra	1971
D4	Ginásio Paulo Sarasate	Ícaro de Castro Melo	Rua Idelfonso Albano, 2050 - Joaquim Távora	1964-1971	Nelson Bezerra	1971
E1	Ginásio Paulo Sarasate	Ícaro de Castro Melo	Rua Idelfonso Albano, 2050 - Joaquim Távora	1964-1971	Nelson Bezerra	1971
E2	Ginásio Paulo Sarasate	Ícaro de Castro Melo	Rua Idelfonso Albano, 2050 - Joaquim Távora	1964-1971	Nelson Bezerra	década 1970
E3	Banco de Parnaíba Ag. Aldeota	-	-	-	Nelson Bezerra	década 1980
E4	Móveis Jacira	-	-	-	Nelson Bezerra	década 1970
F1	Móveis Jacira	-	-	-	Nelson Bezerra	década 1970
F2	Residência (Construtora Metro)	-	-	-	Nelson Bezerra	-

Legenda contato 02 - Nelson Bezerra (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
F3	Residência (Construtora Metro)	-	-	-	Nelson Bezerra	-
F4	Residência (Construtora Metro)	-	-	-	Nelson Bezerra	-
G1	Residência (Construtora Metro)	-	-	-	Nelson Bezerra	-
G2	Residência (Construtora Metro)	-	Papicú	-	Nelson Bezerra	-
G3	Residência (Construtora Metro)	-	Papicú	-	Nelson Bezerra	-
G4	Residência (Construtora Metro)	-	Papicú	-	Nelson Bezerra	-
H1	Residência (Construtora Metro)	-	-	-	Nelson Bezerra	-
H2	Residência (Construtora Metro)	-	-	-	Nelson Bezerra	-
H3	Residência (Construtora Metro)	-	-	-	Nelson Bezerra	-
H4	Residência (Construtora Metro)	-	-	-	Nelson Bezerra	-

Contato 03 - Nelson Bezerra



Legenda contato 03 - Nelson Bezerra

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Edifício Sede do Ministério da Fazenda	Acácio Gil Borsoi	Rua Barão de Aracati, 946 - Aldeota	1975-1979	Nelson Bezerra	década 1970
A2	Edifício Sede do Ministério da Fazenda	Acácio Gil Borsoi	Rua Barão de Aracati, 946 - Aldeota	1975-1979	Nelson Bezerra	1977
A3	Edifício Sede do Ministério da Fazenda	Acácio Gil Borsoi	Rua Barão de Aracati, 946 - Aldeota	1975-1979	Nelson Bezerra	década 1970
A4	Edifício Sede do Ministério da Fazenda	Acácio Gil Borsoi	Rua Barão de Aracati, 946 - Aldeota	1975-1979	Nelson Bezerra	década 1970
B1	Mausoléu Presid. Castelo Branco	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1975
B2	Mausoléu Presid. Castelo Branco	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1975
B3	Mausoléu Presid. Castelo Branco	Sérgio Bernardes	Av. Barão de Studart, 505 - Meireles	1970	Nelson Bezerra	1975
B4	Polícia Federal	-	-	-	Nelson Bezerra	-
C1	Polícia Militar	Marrocos Aragão	-	-	Nelson Bezerra	-
C2	Polícia Militar	Marrocos Aragão	-	-	Nelson Bezerra	-
C3	Polícia Militar	Marrocos Aragão	-	-	Nelson Bezerra	-
C4	Ed. residencial	-	-	-	Nelson Bezerra	-
D1	Residência Benedito Macedo	Acácio Gil Borsoi	Rua Visconde de Mauá - Aldeota	1968	Nelson Bezerra	-
D2	Residência Benedito Macedo	Acácio Gil Borsoi	Rua Visconde de Mauá - Aldeota	1968	Nelson Bezerra	-
D3	Residência Benedito Macedo	Acácio Gil Borsoi	Rua Visconde de Mauá - Aldeota	1968	Nelson Bezerra	-
D4	Residência Benedito Macedo	Acácio Gil Borsoi	Rua Visconde de Mauá - Aldeota	1968	Nelson Bezerra	-
E1	Clube de Regatas	Ivan da Silva Britto	Av. Pres. Castelo Branco com Av. Rad. José Vila Verde	década 1960	Nelson Bezerra	década 1970
E2	Clube de Regatas	Ivan da Silva Britto	Av. Pres. Castelo Branco com Av. Rad. José Vila Verde	década 1960	Nelson Bezerra	década 1970
E3	Clube de Regatas	Ivan da Silva Britto	Av. Pres. Castelo Branco com Av. Rad. José Vila Verde	década 1960	Nelson Bezerra	década 1970
E4	Ed. Palácio Progresso	José Liberal de Castro	Rua do Pocinho, 33 - Centro	1964-1969	Nelson Bezerra	década 1970
F1	Teleceará	Nasser Hissa Arquitetos Associados	Rua Monsenhor Luiz Rocha com Rua Sena Madureira	1982	Nelson Bezerra	1983
F2	Ed. Veneza I	Nasser Hissa Arquitetos Associados	Rua Leonardo Mota, 500 - Meireles	1980	Nelson Bezerra	década 1980

Legenda contato 03 - Nelson Bezerra (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
F3	Faculdade de Administração	-	-	-	Nelson Bezerra	-
F4	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Nelson Bezerra	-
G1	Faculdade de Direito	José Liberal de Castro	Rua Meton de Alencar - Centro	1967	Nelson Bezerra	-
G2	Faculdade de Farmácia	-	Campus do Porangabuçu	-	Nelson Bezerra	-
G3	Faculdade de Farmácia	-	Campus do Porangabuçu	-	Nelson Bezerra	-
G4	Faculdade de Medicina	-	Campus do Porangabuçu	-	Nelson Bezerra	-
H1	Hospital das Clínicas	-	Campus do Porangabuçu	-	Nelson Bezerra	-
H2	-	-	Campus do Benfica	-	Nelson Bezerra	-
H3	Pró-Reitoria de Extensão	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	1961	Nelson Bezerra	década 1980
H4	-	-	Campus do Benfica		Nelson Bezerra	década 1970

Contato 04 - Nelson Bezerra



Legenda contato 04 - Nelson Bezerra

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Departamento de Sociologia	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	-	Nelson Bezerra	-
A2	CAEN	VER LIVRO DO CLOVIS BENFICA	Campus do Benfica	-	Nelson Bezerra	-
A3	CAEN	VER LIVRO DO CLOVIS BENFICA	Campus do Benfica	-	Nelson Bezerra	-
A4	Departamento de Sociologia	José Liberal de Castro	Campus do Benfica	-	Nelson Bezerra	-
B1	Faculdade de Letras	José Neudson Braga	Campus do Benfica	-	Nelson Bezerra	-
B2	Residência Universitária	Ivan da Silva Britto	Rua Paulino Nogueira, 125 - Benfica	1957-1966	Nelson Bezerra	-
B3	Museu de Arte UFC	José Neudson Braga	Campus do Benfica	1965	Nelson Bezerra	-
B4	Museu de Arte UFC	José Neudson Braga	Campus do Benfica	1965	Nelson Bezerra	-
C1	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Nelson Bezerra	década 1980
C2	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Nelson Bezerra	década 1980
C3	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Nelson Bezerra	década 1980
C4	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Nelson Bezerra	década 1980
D1	Biblioteca Central	Nearco Araújo	Campus do Pici	1976	Nelson Bezerra	década 1980
D2	Núcleo de Processamento de Dados	Nearco Araújo	Campus do Pici	1979	Nelson Bezerra	década 1980
D3	Restaurante Universitário	José Neudson Braga	Campus do Pici	década de 1970	Nelson Bezerra	década 1980
D4	Instituto de Hemoterapia do Ceará	José Liberal de Castro / José Neudson Braga	Av. José Bastos, 3390 - Rodolfo Teófilo	1972	Nelson Bezerra	-
E1	Instituto de Hemoterapia do Ceará	José Liberal de Castro / José Neudson Braga	Av. José Bastos, 3390 - Rodolfo Teófilo	1972	Nelson Bezerra	-
E2	Hospital	-	Campus Porangabuçu	-	Nelson Bezerra	-
E3	Terminal Rodoviário João Thomé	Marrocos Aragão	Av. Borges de Melo, 1630 - Fátima	1969	Nelson Bezerra	1973
E4	Terminal Rodoviário João Thomé	Marrocos Aragão	Av. Borges de Melo, 1630 - Fátima	1969	Nelson Bezerra	1973
F1	Terminal Rodoviário João Thomé	Marrocos Aragão	Av. Borges de Melo, 1630 - Fátima	1969	Nelson Bezerra	1973
F2	Restaurante SESI	Marrocos Aragão	-	-	Nelson Bezerra	-
F3	Restaurante SESI	Marrocos Aragão	-	-	Nelson Bezerra	-

Legenda contato 04 - Nelson Bezerra (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
F4	Restaurante SESI	Marrocos Aragão	-	-	Nelson Bezerra	-
G1	Ed. Bagatelle e Demoiselle	Eng.º Joaquim Rodrigues	Av. Santos Dumont, 3665 - Aldeota	1976	Nelson Bezerra	1975
G2	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Nelson Bezerra	1980
G3	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Nelson Bezerra	1980
G4	Pici	-	Pici	-	Nelson Bezerra	1973
H1	Esplanada Praia Hotel	Paulo Casé	Av. Beira Mar, 2000 - Praia de Iracema	1978	Nelson Bezerra	-
H2	Campus do Pici	-	Campus do Pici	-	Nelson Bezerra	1980
H3	Ed. C. Rolim	José Neudson Braga	Rua Pedro Borges - Centro	-	Nelson Bezerra	década 1980
H4	Assembléia Legislativa do Ceará	Roberto M. Castelo / José da Rocha Furtado	Av. Desembargador Moreira, 2807 - Dionísio Torres	1972	Nelson Bezerra	década 1970

ANEXO E
ACERVO FOTOGRÁFICO DO ARQUITETO DELBERG PONCE DE LEON

Contato 01 - Delberg Ponce de Leon



Legenda contato 01 - Delberg Ponce de Leon

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	DENTEL - Departamento Nacional de Telecomunicações	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	A. Senador Virgílio Távora, 2500 - Dionísio Torres	1978	autor desconhecido	década 1990
A2	INCRA - Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária	Fausto Nilo Costa Júnior / Delberg Ponce de Leon	Av. José Bastos, 4700 - Bela Vista	1972-1974	Delberg Ponce de Leon	1975
A3	Ed. São Francisco	Delberg Ponce de Leon	Praia de Iracema	Década 1970	Delberg Ponce de Leon	Década 1970
A4	Ed. São Francisco	Delberg Ponce de Leon	Praia de Iracema	Década 1970	Delberg Ponce de Leon	Década 1970
B1	Ed. São Francisco	Delberg Ponce de Leon	Praia de Iracema	Década 1970	Delberg Ponce de Leon	Década 1970
B2	Ed. São Francisco	Delberg Ponce de Leon	Praia de Iracema	Década 1970	Delberg Ponce de Leon	Década 1970
B3	Instituto de Medicina Infantil	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	Década 1970	Delberg Ponce de Leon	Década 1970
B4	Instituto de Medicina Infantil	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	Década 1970	Delberg Ponce de Leon	Década 1970
C1	Instituto de Medicina Infantil	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	Década 1970	Delberg Ponce de Leon	Década 1970
C2	Instituto de Medicina Infantil	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	Década 1970	Delberg Ponce de Leon	Década 1970
C3	Residência Unifamiliar não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
C4	Residência Unifamiliar não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D1	Residência Unifamiliar não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D2	Residência Unifamiliar não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D3	Residência Unifamiliar não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D4	Residência Unifamiliar não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
E1	Residência Unifamiliar não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
E2	Residência Unifamiliar não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
E3	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
E4	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
F1	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
F2	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970

Legenda contato 01 - Delberg Ponce de Leon (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
F3	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
F4	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
G1	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
G2	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
G3	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
G4	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
H1	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
H2	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
H3	Residência A. Macedo	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Monsenhor Catão com Rua Paula Ney	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
H4	Residência Antônio Galvão	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970

Contato 02 - Delberg Ponce de Leon



Legenda contato 02 - Delberg Ponce de Leon

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Residência Antônio Galvão	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
A2	Residência Antônio Galvão	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
A3	Residência Antônio Galvão	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
A4	Residência Aristides Ribeiro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1980	Delberg Ponce de Leon	década 1980
B1	Residência Aristides Ribeiro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1980	Delberg Ponce de Leon	década 1980
B2	Residência Dermeval Leitão	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Manuel Jesuíno - Mucuripe	década 1970	autor desconhecido	década 1970
B3	Residência Dermeval Leitão	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Manuel Jesuíno - Mucuripe	década 1970	autor desconhecido	década 1970
B4	Residência Dermeval Leitão	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Manuel Jesuíno - Mucuripe	década 1970	autor desconhecido	década 1970
C1	Residência Felix Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
C2	Residência Felix Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
C3	Residência Jean Ary	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont com Rua Barbosa de Freitas	década 1970	autor desconhecido	década 1970
C4	Residência Jean Ary	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont com Rua Barbosa de Freitas	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D1	Residência Jean Ary	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont com Rua Barbosa de Freitas	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D2	Residência Jean Ary	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont com Rua Barbosa de Freitas	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D3	Residência Jean Ary	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont com Rua Barbosa de Freitas	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D4	Residência Jean Ary	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont com Rua Barbosa de Freitas	década 1970	autor desconhecido	década 1970
E1	Residência José Augusto Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	1973	Delberg Ponce de Leon	década 1970
E2	Residência José Augusto Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	1973	Delberg Ponce de Leon	década 1970
E3	Residência José Augusto Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	1973	Delberg Ponce de Leon	década 1970
E4	Residência José Augusto Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	1973	Delberg Ponce de Leon	década 1970
F1	Residência José Augusto Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	1973	Delberg Ponce de Leon	década 1970
F2	Residência José Augusto Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	1973	Delberg Ponce de Leon	década 1970

Legenda contato 02 - Delberg Ponce de Leon (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
F3	Residência Ormando Rodrigues	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
F4	Residência Ormando Rodrigues	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
G1	Residência Ormando Rodrigues	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
G2	Residência Ormando Rodrigues	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
G3	Residência Ormando Rodrigues	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
G4	Residência Raimundo Carvalho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Deputado Moreira da Rocha - Papicu	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
H1	Residência Raimundo Carvalho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Deputado Moreira da Rocha - Papicu	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
H2	Residência Raimundo Carvalho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Deputado Moreira da Rocha - Papicu	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
H3	Residência Raimundo Carvalho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Deputado Moreira da Rocha - Papicu	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
H4	Residência Raimundo Carvalho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Deputado Moreira da Rocha - Papicu	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970

Contato 03 - Delberg Ponce de Leon



Legenda contato 03 - Delberg Ponce de Leon

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
A1	Residência Raimundo Carvalho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Deputado Moreira da Rocha - Papicu	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
A2	Residência Raimundo Carvalho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Deputado Moreira da Rocha - Papicu	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
A3	Residência Raimundo Carvalho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Deputado Moreira da Rocha - Papicu	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
A4	Residência Raimundo Carvalho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Deputado Moreira da Rocha - Papicu	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
B1	Residência Riamburgo Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	1975	Delberg Ponce de Leon	década 1970
B2	Residência Riamburgo Ximenes	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	1975	Delberg Ponce de Leon	década 1970
B3	Residência Ronaldo Loureiro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
B4	Residência Ronaldo Loureiro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
C1	Residência Ronaldo Loureiro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
C2	Residência Ronaldo Loureiro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Santos Dumont	década 1970	Delberg Ponce de Leon	década 1970
C3	Residência não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
C4	Residência não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D1	Residência não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	autor desconhecido	década 1970
D2	Pneu Center	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Almirante Tamandaré	década 1970	Maurício Albano	década 1970
D3	Pneu Center	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Almirante Tamandaré	década 1970	Maurício Albano	década 1970
D4	Pneu Center	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Almirante Tamandaré	década 1970	Maurício Albano	década 1970
E1	Pneu Center	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Av. Almirante Tamandaré	década 1970	Maurício Albano	década 1970
E2	Residência não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970
E3	Residência não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970
E4	Residência não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970
F1	Residência não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970
F2	Residência não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970

Legenda contato 03 - Delberg Ponce de Leon (continuação)

	obra	arquiteto	localização	data obra	Fotografia	data fotogr.
F3	Residência não identificada	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970
F4	Residência p/ Construtora Metro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Bento Albuquerque	década 1980	Maurício Albano	década 1980
G1	Residência p/ Construtora Metro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Bento Albuquerque	década 1980	Maurício Albano	década 1980
G2	Residência p/ Construtora Metro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Bento Albuquerque	década 1980	Maurício Albano	década 1980
G3	Residência p/ Construtora Metro	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Bento Albuquerque	década 1980	Maurício Albano	década 1980
G4	Residência Gerardo Santos Filho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970
H1	Residência Gerardo Santos Filho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970
H2	Residência Gerardo Santos Filho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970
H3	Residência Gerardo Santos Filho	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	-	década 1970	Maurício Albano	década 1970
H4	Residência José Risse Hortêncio	Delberg Ponce de Leon / Fausto Nilo Costa Júnior	Rua Alfeu Aboim, 129	1975	Maurício Albano	1975