

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

UESLEI ALMEIDA PACHECO

**Edifícios modernos em Uberlândia:
uma leitura plástica a partir de percursos de percepção**

Uberlândia

2019

UESLEI ALMEIDA PACHECO

**Edifícios modernos em Uberlândia:
uma leitura plástica a partir de percursos de percepção**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Linha 2: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Linha de pesquisa: Arte Fora dos Eixos: Subsídios para Construção de uma História das Artes Visuais em Uberlândia e Entorno.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade

Uberlândia

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- P116e
2019
- Pacheco, Ueslei Almeida, 1973-
Edifícios modernos em Uberlândia [recurso eletrônico] : uma leitura plástica a partir de percursos de percepção / Ueslei Almeida Pacheco. - 2019.
- Orientador: Marco Antônio Pasqualini de Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.5614>
Inclui bibliografia.
- I. Artes. I. Andrade, Marco Antônio Pasqualini de, 1965-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgar@larte.ufu.br - www.larte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação ou Curso de Graduação em:	Artes				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGAR				
Data:	18 de Dezembro de 2019	Hora de início:	10:00 h	Hora de encerramento:	11:45 h
Matrícula do Discente:	11712ART009				
Nome do Discente:	Ueslei Almeida Pacheco				
Título do Trabalho:	Edifícios modernos em Uberlândia: uma leitura plástica a partir de percursos de percepção				
Área de concentração:	Artes / Modalidade cursada: Artes visuais				
Linha de pesquisa:	Fundamentos e Reflexões em Artes				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Arte fora dos eixos: subsídios para a construção de uma história das artes visuais em Uberlândia e entorno				

Reuniu-se no Laboratório de Arte Computacional, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta: Professores(as) Doutores(as): Sylvia Helena Furegatti - Unicamp; Alexander Gaiotto Miyoshi - UFU; Marco Antonio Pasqualini de Andrade - UFU, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/12/2019, às 11:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Gaiotto Miyoshi, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/12/2019, às 11:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sylvia Helena Furegatti, Usuário Externo**, em 18/12/2019, às 19:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1771995** e o código CRC **EF64914F**.

RESUMO

A dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, tem como objeto a cidade de Uberlândia, que caracteriza-se pelo caráter desenvolvimentista de seu crescimento e a produção de obras arquitetônicas construídas na cidade entre o momento pós Segunda Guerra, quando o movimento moderno se concretiza por novas tecnologias e novos processos. O estudo de caso partiu de um percurso pessoal e memorial que identificou referências urbanas com caráter plástico próprio, que pudessem ser interpretadas como fixos e marcos urbanos implantadas na cidade, de modo a estabelecer um diálogo entre arte e arquitetura. As obras escolhidas foram: Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, Lina Bo Bardi; Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco, Fernando Graça, Flávio Almada e Ivan Cupertino Rodrigues e o Edifício Chams, César Barney. Propõe-se elucidar os percursos da pesquisa e alguns pressupostos da investigação.

Palavras-Chave: Arquitetura Moderna Brasileira, plástica, fixos e fluxos, Lina Bo Bardi, Uberlândia, arte e arquitetura.

ABSTRACT

This dissertation, presented to the Graduate Program in Arts of the Federal University of Uberlândia, aims to analyze the architecture of Uberlândia, a city that has developmental characteristics, given its continuous growth. Its remarkable architectural production was realized mainly after Second World War, when the modern movement was materialized through new technologies and processes. The case study started from a personal and memorial journey that identified plastic urban references that can be interpreted as fixed and urban landmarks of the city, in order to establish a dialogue between art and architecture. The works chosen to be analysed were Lina Bo Bardi's Divine Holy Spirit Cerrado Church; the Presidente Castelo Branco bus station designed by Fernando Graça, Flávio Almada and Ivan Cupertino Rodrigues; and César Barney's Chams Building.

Keyword: Brazilian Modern Architecture, plastic, fixed, Lina Bo Bardi, Uberlândia, art and architecture

IMAGENS

Imagem 01: Igreja divino Espirito Santo do Cerrado – Lina Bo Bardi.	22
Imagem 02: Edifício Chams – César Barney.	22
Imagem 03: Estação Ferroviária – Oswaldo Arthur Bratke.	23
Imagem 04 e 05: Praça Tubal Vilela inaugurada em 1962 – João Jorge Coury	23
Imagem 06: Praça Sergio Pacheco - década de 1970 – Roberto Burle Marx.	24
Imagem 07: Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha – Autor: Frank Gehry	25
Imagem 08: Pavilhão Brasileiro – Feira Internacional de Nova York, 1939	28
Imagem 09: Escultura no Aeroporto Internacional de Guarulhos, São Paulo - Tomie Ohtake	38
Imagem 10: Escultura em comemoração aos 80 anos da Imigração Japonesa - Tomie Ohtake	39
Imagem 11: Vladimir Tatlin (1885-1953): Relevô de canto, 1915. Ferro, alumínio e base, 78,7 cm x 152 cm x 76,2 cm (destruído; reconstrução feita por Martyn Chalk, 1966-70, a partir de fotografias do original). Fischer Fine Art, Londres	40
Imagem 12: Foto maquete física do Fórum de Uberlândia	42
Imagem 13: Fórum de Uberlândia	42
Imagem 14: Desenho inicial da Estação Ferroviária de Uberlândia	43
Imagem 15: Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco	45
Imagem 16: Igreja Divino Espirito Santo Cerrado	45
Imagem 17: Praça Três Poderes – Brasília	46
Imagem 18: Residência (Palácio), Antônio Garcia Moya	49
Imagem 19: Templo, Antônio Garcia Moya	49
Imagem 20 e 21: Ministério da Educação e Saúde (1939/75), Rio de Janeiro/RJ	51
Imagem 22: Vista Frontal, casa da rua Santa Cruz, São Paulo, 1928 - Gregori Warchavchik	52
Imagem 23: Vista Lateral, casa da rua Santa Cruz, São Paulo, 1928 - Gregori Warchavchik	53

Imagem 24: Vista Lateral, casa da rua Bahia, Rio de Janeiro, 1930 - Gregori Warchavchik	53
Imagem 25 e 26: Vista Prédio Esther, 1936, Arquiteto Álvaro Vital Brasil	55
Imagem 27: Capela São Francisco de Assis - Pampulha, Belo Horizonte, 1940	56
Imagem 28: Cassino - Pampulha, Belo Horizonte, 1940	57
Imagem 29: Casa de Baile – Pampulha, Belo Horizonte, 1940	57
Imagem 30: Teatro Estadual de Araras – Araras – SP	58
Imagem 31: Teatro Popular Oscar Niemeyer, Niterói – RJ	59
Imagem 32: Teatro Raul Cortez, Duque de Caxias – RJ	59
Imagem 33 e 34: Teatro Municipal de Uberlândia, Arquiteto: Oscar Niemeyer	60
Imagem 35: Traçado da antiga linha férrea (primeiras referências espaciais) e BR 365	62
Imagem 36: Foto de 1940, estação original e os fixos instalados	63
Imagem 37: Pátio Ferroviário CIA. Mogiana dos anos 1940	63
Imagem 38: Traçado da ferrovia: linha vermelha erradicada, linha azul atual	64
Imagem 39: Torres Reservatório DMAE- Uberlândia – construído em 1940	66
Imagem 40: Estádio de Futebol Juca Ribeiro e as Torres Reservatório DMAE- Uberlândia	67
Imagem 41: Moinho 7 Irmãos	68
Imagem 42: Edifício Carlos Chagas – Sociedade Médica – construído em 1951	69
Imagem 43: Residência Benedito Modesto de Souza – projetada em 1954	70
Imagem 44: Residência Bolivar Carneiro – projetada em 1956	71
Imagem 45: Edifício Drogasil – construído 2ª metade da década de 1950	71
Imagem 46: Fórum: Palácio da Justiça Abelardo Penna – década de 1970	72
Imagem 47: Fórum: Palácio da Justiça Abelardo Penna – década de 1970	73
Imagem 48: Biblioteca Campos Santa Mônica, construída 1989/1990	74
Imagem 49: Prefeitura Municipal de Uberlândia, construída entre 1990/1993	75
Imagem 50 e 51: Terminal Santa Luzia (cobertura demolida)	76
Imagem 52: Estação Ferroviária de Uberlândia	77
Imagem 53: Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado e o tijolo aparente	78
Imagem 54: Edifício Chams e o vidro laminado	78

Imagem 55: Torres Cerâmica Vitória, da década 1950, Bairro Osvaldo Rezende	80
Imagem 56: Torres Cerâmica Uberlândia, de 1953	81
Imagem 57: Silos CASEMG – década de 1970	81
Imagem 58: Silos CASEMG – década de 1970.	82
Imagem 59: Praia Clube- Uberlândia – Ginásio da década 1960.	83
Imagem 60: Praia Clube- Uberlândia – Ginásio da década 1960.	83
Imagem 61: Estádio Juca Ribeiro – Ginásio da década 1960.	83
Imagem 62: Estádio Municipal Parque do Sabia – década 1980.	84
Imagem 63: Cartão Postal do Estádio Municipal Parque do Sabiá – década 1980.	84
Imagem 64: Construção da estação rodoviária.	86
Imagem 65: Entorno atual da estação rodoviária.	86
Imagem 66 e 67: Foto diurna e noturna sobre o Terminal Rodoviário.	87
Imagem 68: Vista região central, com indicação da construção do edifício Chams.	88
Imagem 69: Vista região central, com edifício Chams, década de 1970.	88
Imagem 70: Tomada superior em direção ao centro, onde está localizado o edifício Chams	89
Imagem 71: Tomada superior em direção ao prédio onde foi realizado a imagem anterior	89
Imagem 72: Estádio Juca Ribeiro com hipermercado já implantado	90
Imagem 73: Laje pré-moldada do Terminal Santa Luzia antes de sua demolição, de 1994	92
Imagem 74: Cobertura do Terminal Santa Luzia depois da reforma de 2012.	92
Imagem 75: Imagem residência Geraldo Migliorini, década de 1960.	94
Imagem 76: Imagem depois demolição residência Geraldo Migliorini, ocorrido em 2008	95
Imagem 77: Estação Rodoviária e o centro da cidade.	99
Imagem 78: Estação Rodoviária e o centro da cidade.	99
Imagem 79: Matéria do Jornal Correio de Uberlândia – 09/02/1977.	99
Imagem 80: Sinalização em amarelo das áreas destinadas a ampliação da rodoviária	100

Imagem 81: Vista do cilindro instalado na praça e vista frontal da rodoviária.	102
Imagem 82: Vista aérea do edifício e praça, o elemento cilíndrico se ofusca em meio a árvores	102
Imagem 83: Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco.	105
Imagem 84: Igreja Divino Espirito Santo Cerrado.	106
Imagem 85: Vista aérea das vias arborizadas e localização da igreja.	107
Imagem 86: Marcação dos eixos onde se encontra a igreja.	108
Imagem 87: Vista do campanário.	109
Imagem 88: Vista do bloco com aberturas e jardim externo.	109
Imagem 89: Vista da nova edificação inserida na implantação da Igreja.	110
Imagem 90: Vista da localização da igreja e da fábrica desativada.	111
Imagem 91: Vista da fábrica desativada próxima a Igreja.	111
Imagem 92: Vista em direção ao centro onde localiza o edifício Chams.	112
Imagem 93: Edifício Chams.	113
Imagem 94: Entorno Edifício Chams.	114
Imagem 95: Vista aérea da Praça Tubal Vilela.	115
Imagem 96: Chafariz na praça Tubal Vilela, ao fundo o Edifício Chams.	115

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. A RELAÇÃO PAISAGEM, FORMA E TEMPO	17
3. A ARQUITETURA E AS RELAÇÕES COM A CIDADE	26
3.1. Arquitetura, um caminho direcionado pela forma	31
3.2 . A Forma/Volume	34
3.3. Um diálogo entre a arte e o espaço	35
3.4. Esculturas nos espaços urbanos	36
3.5. A fotografia e a relação cidade de ontem e de hoje	41
3.6. Uma exposição em que a obra de arte é a arquitetura	44
3.7. Arquitetura Moderna no Brasil	47
3.8. As linhas de Niemeyer	55
4. PERCURSOS E PERCEPÇÃO SOBRE A CIDADE	61
4.1. As primeiras formas modernas em Uberlândia-MG	65
4.2. A cidade e as relações estabelecidas pelas formas curvilíneas	79
4.3. A forma e o espaço, entre o passado e o presente	86
4.4. Um vazio concebido pela ausência da forma construída e abolida	90
5. O CONJUNTO DE CURVAS PROJETADOS PARA UBERLÂNDIA	96
5.1. O terminal rodoviário modulado	98
5.1.1. A imagem plástica do terminal rodoviário	101
5.2. O tijolo aparente, por Lina Bo Bardi, no cerrado mineiro	105
5.3. O cilindro vertical: o vidro laminado	112
6. CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

1. INTRODUÇÃO

Considerada Município em 1888, em 1929 recebeu o nome Uberlândia. Sua localização geográfica tornou-se de suma importância para impulsionar a economia e as ligações comerciais e agrícolas, dando-lhe um aspecto desenvolvimentista. Tal fato foi proporcionado, em grande parte, pelas rodovias e pela ferrovia que cortam a cidade. Na década de 1950, começaram suas transformações urbanas, iniciando pelo antigo centro, onde ocorreu o processo de verticalização cujo marco inicial foi o Edifício Drogasil e Tubal Vilela. Em sequência, foram implantados serviços que passaram a promover as transformações espaciais, por exemplo, a implantação do Aeroporto e da Universidade Federal de Uberlândia que determinaram a criação de novos bairros.

Com a expansão e as reformulações, a arquitetura passou a ser importante no que se refere ao aspecto plástico e formal dos espaços, assunto que abordaremos a partir da apresentação de uma arquitetura cujas formas geométricas e características traduzem o movimento moderno presente na paisagem urbana. Essas obras tornaram-se marcos perceptíveis na cidade por meio de percursos que remontam o conhecimento dos espaços ou dos registros da memória dos indivíduos quando se deparam por algum meio que ainda não seja o físico. Essas relações são estabelecidas entre o fenômeno artístico e a dinâmica sociocultural, por isso possibilita reflexões sobre os símbolos urbanos, frutos das demandas sociais e das viáveis articulações com a sociedade, fato que possibilitou a formação crítica do indivíduo e a construção de “produtos” nos espaços urbanos.

Nosso propósito, então, é apresentar um estudo sobre arquitetura moderna em Uberlândia, localizada no espaço urbano. Para isso, as referências de Milton Santos permitiram-nos entender as relações e construir um mapeamento do espaço da cidade entre o período de 1970 a 1990. A questão formal e volumétrica da arquitetura foi estudada por apresentar grande relevância visual na cidade, o que traduz uma referência sobre o lugar e a memória, seja por um viés presencial seja por outros meios de linguagem produzidas sobre as obras.

A proposta surgiu a partir de nossos percursos realizados ao longo da formação espacial do local, de seu desenho, de seus traços e dos caminhos que proporcionam vínculos específicos a cada indivíduo, cujo olhar encontra valores estéticos, como apontado por LE CORBUSIER (1981):

Arquitetura é um fato de arte, um fenômeno de emoção, fora das questões de construção, além delas. A construção é para sustentar; a arquitetura é para emocionar. A emoção arquitetural existe quando a obra soa em você diapasão de um universo cujas leis sofremos, reconhecemos e admiramos. Quando são atingidas certas relações, somos apreendidos pela obra. Arquitetura consiste em “relações, é pura criação do espírito” (1981, p. 10).

Desse modo, a arquitetura é importante no que referente à relação entre espaço da cidade e os indivíduos.

Nosso interesse pelo assunto ocorreu no início dos estudos acadêmicos em 1994, quando, buscando entender a cidade sobre o prisma de “A Carta de Atenas”, segundo a qual no item 77: “as chaves do urbanismo estão nas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se (nas horas livres), circular” (CORBUSIER, 1993), foram feitos trajetos. Estes foram retomados na tratativa de identificação do atual cenário que envolve a relação obra e lugar, assim como nas relações de significado em virtude da questão formal e volumétrica do presente em relação à memória do passado.

A retomada dos percursos acionou imagens armazenadas, surgindo, assim, a necessidade de revisitar esses arquivos que se tornaram exemplos de arquitetura concernente à percepção visual, em particular, à relação estabelecida entre forma e espaço, passado e presente, obra e seu entorno, volume e escala, luz e sombra. Também foi possível constatar a existência de lacunas abertas causadas pela demolição de obras, o que apontou o rompimento com o espaço construído e suas formas volumétricas, registrando lapsos temporais referentes à história da cidade. Um exemplo a ser considerado foi o ocorrido com o terminal Santa Luzia e a residência Geraldo Migliorini.

Propomos apontar indícios de que a arquitetura, enquanto formas e volumes, resultou em uma poética particular de cada um dos autores dos projetos concretizada no contexto urbano com força suficiente para sustentar sua história. Isso deu forma aos espaços da cidade, considerando para tal as experiências adquiridas pelos indivíduos, os seus aprendizados, as emoções e as sensações diante de uma obra arquitetônica, configurando, desse modo, uma obra de arte.

As relações estabelecidas por essas obras, no campo da arte, foram determinadas por características e elementos cuja linguagem permitiu uma leitura de um período específico quando arte e arquitetura constituíram o Movimento Modernista. As criações exprimiam a novos pensamentos, contextualizando a época

ao surgimento de novas escolas voltadas ao modernismo, época em que se formaram nomes de referência, como Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Lucio Costa, entre outros.

Suas obras tornaram-se objetos de estudo e exemplos das relações entre a arquitetura e as novas tecnologias da época, além de expor ao conhecimento público novas formas de abrigar diferentes funções materializadas na nova estética. Por meio da modernização dos espaços das cidades e do conhecimento, essas personalidades promoveram fluxos, estabelecendo um rompimento com as representações do passado e os estilos já estabelecidos. Aqui, não abordamos a questão funcional, mas sim a formal, com interesse explícito nas formas geométricas, nos volumes, nas modulações, nas disposições, nos ritmos, nas proporções, nas texturas, na luz, na sombra e na escala. Assim, os artifícios utilizados pela nova arquitetura possibilitaram a formação de símbolos e delimitaram novos acontecimentos expressos por uma linguagem que se manifestou e se materializou em um dado tempo, os quais possibilitaram também que a arquitetura fosse tratada como obra de arte.

Este trabalho estrutura-se em capítulos. O primeiro aborda a questão da paisagem onde estão inseridos fixos, os quais determinaram fluxos e resultam em formas por ações e em relações estabelecidas por novas demandas sociais. Nesse cenário, estabelecem-se símbolos a partir de dados edifícios que, por suas aparências e volumes, possibilitaram experiências sobre o tempo vivido e a relação estabelecida com o espaço. Como base teórica, recorreremos a Rosalind Krauss por tratar das relações e das manifestações que ocorrem nos percursos urbanos. Também fomos a João Rodolfo Stroeter, Milton Santos e Hal Foster. No segundo capítulo, falamos da arquitetura e das relações que definem o pensamento sobre a forma e o volume resultantes de novas tecnologias e de novos resultados plásticos, a fim de evidenciar a relação entre arquitetura e espaço, obra e entorno, cidade e indivíduo. Giulio Carlo Argan, Josep Maria Montaner e Hugo Segawa deram aparato para construção desse pensamento.

Também abordamos o estudo sobre a arquitetura moderna do Brasil e a relação entre outras artes, a partir das referências históricas sobre o modernismo brasileiro que nos possibilitaram a identificação de edifícios com volumes e plásticas modernas. No terceiro capítulo, tratamos dos percursos que apresentam fatos relevantes para a formação espacial da cidade, como o gosto pela arquitetura modernista, desde a década de 1940 até 1990, apontando obras de impacto visual referente ao

modernismo e de outras que foram demolidas ou readequadas a nova função. No último capítulo, refletimos sobre três obras modernas concebidas em na segunda metade da década de 1970, as quais apresentaram forma curvilíneas, volumes cilíndricos e utilização de novos materiais aplicáveis ao movimento artística, assim como fazemos um estudo sobre relações entres esses fixos e o desenvolvimento do entorno.

2. A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO E PAISAGEM, FORMA E TEMPO

Geralmente, o que se vê, escuta ou sente remete afetivamente ao território ocupado. Exemplos disso são o bairro e o espaço particular, ou privado, determinados pelos conhecimentos que definem a identidade local ou específica da região. Assim, o espaço é dinâmico com fixos que estimulam o surgimento de fluxos determinantes para a existência do homem e para a consolidação de uma sociedade, como definido por Milton Santos (2002, p. 29), como “... conjunto de sistemas, objetos e ações, isto é, com itens e elementos artificiais e as ações humanas que manejam tais instrumentos no sentido de construir e transformar o meio, seja ele natural ou social”.

A partir disso, acontece a exploração das superfícies e dos elementos que as constituem, além de ocorrerem as transformações necessárias para a formação da paisagem urbana. Isso se estabelece de forma contínua e determina a formação de vínculos entre indivíduos, sociedade e cidade.

As relações de ocupação da paisagem são definidas por Santos (2008) como

o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que se anima.[...] A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível elaborar com a visão. [...] A paisagem se dá como conjunto de objetos reais-concretos. Neste sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico, já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico (2008, p. 103).

Os espaços são entendidos como uma área de existência de objetos e de seres que modificam o meio onde se encontram e onde ocorrem relações humanas e naturais responsáveis pela transformação do meio. Como citado por Santos (1979):

O espaço reproduz a totalidade social na medida em que essas transformações são determinadas por necessidades sociais, econômicas e políticas. Assim, o espaço reproduz-se, ele mesmo, no interior da totalidade, quando evolui em função do modo de produção e de seus momentos sucessivos. Mas o espaço influencia também a evolução de outras estruturas e, por isso, torna-se um componente fundamental da totalidade social e de seus movimentos [...]. O espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais

tem uma tamanha imposição sobre o homem, nenhuma está tão presente no cotidiano dos indivíduos (1979, p. 18).

Assim, esse meio proporciona aos indivíduos, ao longo do tempo, uma contínua contribuição para a memória da cidade, além de adquirir a função de formação e de representação de um simbolismo capaz de criar narrativas, as quais formam uma estrutura real pela ideia de marcos urbanos resultantes na narrativa da construção da história. Como apontado por Rosalind Krauss (2001, p.129), trata-se do

tempo experimentado. É o tempo vivido, ao longo do qual deparamos com o enigma, experimentando suas evasivas e desvios, sua resistência à própria ideia de solução. Ou então, é a experiência da forma, quando esta se mostra aberta a mudança no tempo e no espaço – a contingência da forma como função de aparência (2001, p.129).

As experiências estabelecidas sobre o espaço urbano contribuem para a formação de registros sobre o lugar, o tempo ali vivido e observado, porque determinaram relações e explorações. Tal fato faz com que o encontro com os atrativos ocupe significado particular e tornem-se referências visuais, as quais agregam valor estético estabelecido seja pela forma, cor, textura seja pelo conjunto plástico visualizado em obras com plástica aplicada. Nesse sentido, Santos (1979) diz:

Cada combinação de formas espaciais e de técnicas correspondentes constitui o atributo produtivo de um espaço, sua virtualidade e sua limitação. A função da forma espacial depende da redistribuição, a cada momento histórico, sobre o espaço total da totalidade das funções que uma formação social é chamada a realizar (1979, p. 16).

Esses nexos visuais são formados para direcionar o deslocamento dentro da extensão indefinida do espaço em que se vive e se observa, possibilitando, assim, a construção de caminhos e da noção espacial em que o indivíduo estabelecerá a experiência de seu desenvolvimento humano sobre o lugar. Trata-se também de onde se cria a afetividade, onde se usa o território e onde cria vínculo com o lugar, permitindo a relação com o espaço.

O convívio no espaço possibilita experimentar as relações e os impactos que determinam sensações e emoções sobre o local e tornam-se registros permanentes para o indivíduo, possibilitando reviver suas experiências ao refazer percursos cotidianos, formando registros espaciais que auxiliam para locomover-se, localizar-se

e estabelecer relações de gosto pelas formas ali existentes e armazenadas no campo do inconsciente.

É importante tornar-se ciente da existência desses elementos que, ao longo do tempo, passam a adquirir valores simbólicos, formando significados capazes de serem também entendidos pela perspectiva emocional. Por despertarem a noção de belo, Darcy Ribeiro (1992) faz a seguinte relação sobre o contexto: “a beleza é a única função importante, porque é a única capaz de dar permanência a uma obra arquitetônica”.

Ao realizarmos uma leitura dos elementos e das características da paisagem e do espaço, identificamos mudanças sobre os experimentos visuais vividos e observados que levam a um novo tempo, o tempo presente. Neste, as construções e as transformações operam como parte do arquivamento visual, mantendo um trânsito entre as lembranças, os experimentos reais (o existente) e a ausência (os demolidos ou modificados).

As imagens de obras comuns e sem expressão visual consistente apresentam características determinadas pela alvenaria convencional, técnica de domínio popular, com uso de tijolos revestidos de argamassa. Em sentido contrário, a demanda por mão de obra qualificada foi utilizada em obras com utilização de concreto armado, de estrutura metálica e de vidro laminado, elementos não convencionais em relação ao comum, que se tornaram marcos urbanos, signos na paisagem, o que será tratado no decorrer dos próximos capítulos.

As transformações visuais ocorridas ao longo do tempo sobre o meio urbano, nos conduziram à novas corporaturas, com exposição de volumes distintos e manifestações de superfícies e texturas diferenciadas. Apresentam-se como novos atrativos a partir do tijolo aparente (imagem 01), da estrutura mista (imagem 02) e do concreto armado (imagem 03), os quais materializaram volumes formais nos espaços, adquirindo ordem, proporções, sensações e valores simbólicos. Como considerado por Milton Santos (2008),

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se concretiza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objeto, por isso os objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa

condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente (2008, p. 103).

Assim, os espaços passaram por transformações e intervenções que levaram ao redimensionamento espacial, cuja demanda ocorreu pela criação e construção de fixos. Nessa perspectiva, Milton Santos (2008) apresenta:

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam (2008, p.61).

A arquitetura estampou os contrastes ordenados pelos arranjos formais entendidos como fatos plásticos que determinam valores e tradições expressas nos espaços da cidade. Com o tempo, o entorno foi sendo moldado com usos e serviços que demandavam a agregação de outros fixos, fato que alterou a paisagem. Isso evidenciou um contraste entre passado e presente aos que mantêm a memória do lugar por meio de registros apontados pelas mídias aplicáveis na atualidade. Assim, configurou-se uma nova plástica aplicada que se tornou de suma importância para narrativa da história da cidade.

Desse modo, o indivíduo, elemento fundamental para o surgimento de novos espaços, vivenciou e observou as alterações da realidade, experimentou continuamente as extensões que ganharam novos limites e transformações, aguçaram comparações e o desbravamento de novos percursos originando em outros signos. Essas relações definiram vínculos entre o indivíduo e os novos limites das extensões finitas.

Foi a partir das relações e das observações que se tornou possível formular um conceito sobre espaço e sua importância. Como apontado por Milton Santos (2008),

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e de sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina. Através da presença desses objetos técnicos: hidroelétricas, fábricas, fazendas modernas, portos, estradas de rodagem, estradas de ferro, cidades, o espaço é marcado por esses acréscimos, que lhe dão um conteúdo extremamente técnico.

O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoados por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e a seus habitantes (2008, p. 63).

A partir dessa ideia, a formação se constrói ao longo da vida, partindo ou iniciando na infância. Conforme considerou Michel de Certeau (1998),

A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos, desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade metafórica ou em deslocamento. [...] Praticar o espaço é portanto repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância, é no lugar, ser outro e passar ao outro (1998, p. 191).

Portanto, ao entendermos o conceito e as relações necessárias sobre o espaço, partimos para a investigação sobre a importância dos percursos enquanto formadores de imagens e conceitos. Esses, experimentados pelo indivíduo, possibilitaram o desenvolvimento e a formação própria cuja capacidade de observação absorve e registra experiências e aquisições pessoais no campo perceptivo, atuando na formação simbólica, a qual formou relações entre arquitetura e elementos constituintes dos espaços. Tais relações internas e externas ao corpo passaram a estabelecer um diálogo entre cultura e sociedade, incluindo o homem no contexto, além de ressaltar a necessidade de preservação da memória e da criação da sua própria identidade. Logo, percursos que registraram signos levaram a uma retomada desses no presente, o que possibilitou reviver os espaços e estabelecer a permanência das identidades do passado, proporcionando o reconhecimento e a identificação de edifícios simbólicos na cidade, os quais se mantêm como signos, sejam por suas características plásticas e formais seja por se constituírem significado no espaço urbano.

A partir disso, formulamos a hipótese de que reside no espaço uma plástica com caráter próprio, em especial sobre a arquitetura que possui um conjunto de obras que contribuíram para os fluxos de desenvolvimento do cenário local, entre as décadas de 1970 a 1990. Nesse período de formação da memória do local e de seus espaços, identificamos obras cujos autores são citados como referência por agregarem à cidade obras de valores plásticos e formais. Entre os nomes importantes estão: Lina Bo Bardi (Imagem 01), César Barney (Imagem 02), Oswaldo Arthur Bratke

(Imagem 03), João Jorge Coury (Imagem 04 e 05), Roberto Burle Marx (Imagem 06), entre outros que também contribuíram para a formação estética de Uberlândia.



Imagem 01: Igreja divino Espírito Santo do Cerrado – Lina Bo Bardi

Fonte: acervo do autor, 2017.



Imagem 02: Edifício Chams – César Barney.

Fonte: Acervo do autor, 2019.



Imagem 03: Estação Ferroviária – Oswaldo Arthur Bratke.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.



Imagem 04 e 05: Praça Tubal Vilela inaugurada em 1962 - João Jorge Coury.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.



Imagem 06: Praça Sérgio Pacheco - década de 1970 –Roberto Burle Marx.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia

Identificamos nessas imagens a acuidade dos percursos com suas possibilidades de ofertar tomadas visuais de elementos importantes que geram novas emoções e experiências estéticas elaboradas por meio da materialização das formas geométricas e dos respectivos volumes constituídos nos espaços. Ainda hoje, essas formas proporcionam práticas e vivências afetivas sobre o lugar, independente das mudanças ocorridas na atualidade.

A forma estudada evidencia uma plástica que se estabeleceu em detrimento das características formais e volumétricas, as quais determinaram valor simbólico, como descrito por Hal Foster (2011): “a forma do edifício serve como signo e por vezes uma escala que domina o cenário, assim como o Guggenheim de Bilbao domina o seu entorno” (2011, p. 35). Por esse prisma, a imagem a seguir do citado edifício (Considerar Imagem 07) é predominantemente o marco visual do museu, o que foi reconhecido no campo visual por suas linhas e volumes que determinam a existência de um signo. Já o entorno, além de manter o predomínio de linhas retas e volumes típicos dos locais, não possui corporeidade capaz de atrair com a forma/volume do que se apresenta no Museu. Tal fato ressalta a importância da criação de fluxos a partir do fixo, resultando em um cenário novo, além de mostrar, no conjunto local, o surgimento de novos edifícios que possam expor ou não uma plástica capaz de sustentar a linguagem local sem competir com o edifício ícone.



Imagem 07: Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha – Frank Gehry.

Fonte: <https://www.hisour.com/pt/guggenheim-museum-bilbao-spain-19164/> consultado no dia 20/07/2019, as 15:20horas.

A opção pela questão formal e plástica permite identificar, localizar, ilustrar e apresentar sua importância no contexto histórico, despertando interesse sobre a história da cidade e sobre seus valores referentes ao meio cultural. Outrossim, a importância da arquitetura ao longo dos tempos com valores de marco urbano coaduna-se com o que considera Stroeter (1986), quando diz:

Em arquitetura, não é a função que tem uma forma. Ao contrário, a forma representa a função, pois é a forma que é construída, é ela que vence o tempo, atravessa os séculos e vem até nós. É nela que o uso é exercido, mas o resultado é sempre uma forma. É justamente na maneira pela qual a forma se vale da função que, acredito, reside a essência da arquitetura. A história da arquitetura é, de certo modo, a história de como os arquitetos transpuseram em construção, em pedra e cal, as funções utilitárias e simbólicas que procuraram atender na concepção dos edifícios (1986, p. 43).

Por fim, de acordo com as ideias sobre formas, espaço e sociedade, entendemos a importância que o tempo representa em termos plásticos para a arquitetura e a identidade local, assim como pode ser notado pela constituição do Guggenheim Bilbao (Imagem 07) na Espanha. No contexto da cidade de Uberlândia, identificamos edifícios que se tornaram símbolos e signos do passado, os quais permanecem como tais na atualidade, sobrevivendo às imposições do desenvolvimento e às transformações do entorno, seja na formação ou ausência de signos.

3. ARQUITETURA E AS RELAÇÕES COM A CIDADE

A existência de uma arquitetura ocorre quando existem espaços onde são materializadas paisagens e onde a sociedade se instala, permitindo o contínuo movimento dos espaços por meio de arranjos. Nesses locais, consideramos o tempo como fator primordial para visualizar e entender a arquitetura constituída espacialmente, nas relações entre os fixos e o indivíduo. Como assinala Adailson M. MESQUITA (2008):

O tempo e o espaço são relações que ligam fenômenos entre si na experiência diária de cada um, mas tais relações só existem em quem as observa e não nos objetos. Esta afirmação presente em Moreno (2005) evidencia o caráter relacional do tempo e do espaço, onde movimento torna-se preponderante como elemento ligante desta relação. A construção social, a construção do espaço: a construção da casa, da cidade, da rua, são fatos que partem da vivência como cotidianidade, como história de marcos (2008, p. 45).

Tratar a arquitetura como parte fundamental da formação de suas imagens é também entender que leituras sobre o tempo são determinantes para a compreensão, ao longo do tempo, de suas características, de forma a possibilitar a leitura formal e identificar um dado momento histórico ou movimento ao qual uma arquitetura pertence. Quanto às obras de nosso estudo, dizemos que são referentes ao período entre 1970 a 1990, o que não nos possibilitou fazer um percurso no tempo sobre a cidade de Uberlândia. De acordo com o estudo, elas se enquadram no modernismo. Segundo Stroeter (1986),

Os mestres do Movimento Moderno pregavam que forma e função devem ser tratados como coisa única, resultando numa verdade estética que é a arquitetura. Mas esta visão nem sempre foi a base da arquitetura de épocas passadas, já que, na alternância de períodos clássicos e românticos, o diálogo entre forma e função ora mostrou predomínio da forma que segue a função, ora traduziu-se em formas associadas a significados que pouco têm a ver com ela (1986, p. 12).

Entendemos a arquitetura como uma forma de linguagem simbólica com significados determinados por suas formas. A arquitetura moderna presente na paisagem de Uberlândia apresenta um conjunto de valor plástico e de fácil identificação. A plástica adotada encontra-se dentro do campo de visão, possibilitando a compreensão do campo cultural e a formação da história local, seja por meio de

diálogos seja por relações manifestadas pelo campo visual da cidade tornados marcos visuais. Como analisado por Pedrosa (2015), concernente à questão das obras de Niemeyer e de seus colegas,

Um dos traços característicos de nossa arquitetura é sem dúvida a leveza, a elegância das soluções estruturais, de vida ao emprego sistemático do cimento armado. Toda a obra de Niemeyer e de seus principais colegas deve sua proverbial leveza, sua beleza plástica às propriedades intrínsecas de flexibilidade, maleabilidade desse material. Outra contribuição muito significativa e talvez ainda mais original dessa escola são as diversas soluções que ela apresentou aos problemas relacionados com o controle da luz e do calor. Por um lado, as estruturas livres sobre pilotis e, por conseguinte, o terreno aberto, disponível. (Esse princípio de Le Corbusier teve solução magistral e em escala verdadeiramente monumental, pela primeira vez, no Ministério da Educação). De outro lado, as fachadas de vidro protegidas pelo brise-soleil. Era natural que as soluções mais audaciosas e mais eficazes a esses problemas viessem de um país de clima tropical e subtropical (2015, p. 82).

A referência ao concreto armado de fácil modelagem adaptável a aparências e formatos desejados por arquitetos tornou-se elemento presente na arquitetura moderna, como pode ser visto no Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco (Ver imagem 15) em Uberlândia. Não obstante, outros elementos também fizeram parte, abarcando estruturas em concreto ou mistas com acabamentos em tijolos aparentes ou em vidros laminados.

Essas características passaram a estabelecer valores e significados, por intermédio da intenção plástica, com perceptível importância estética, revelando linhas, massas, luzes, sombras e elementos resultantes de um conjunto estético capaz de atrair a atenção. Tal fato promoveu experiências ao longo do tempo e apontou transformações, assim, a paisagem passou a absorver existências por meio do todo, desde o entorno até a contextualização do movimento para também consagrar a importância delas na paisagem urbana.

Ademais, a leveza plástica das formas geométricas que encantam e emocionam eram concretizadas no Brasil em período anterior à 2ª Guerra Mundial. Naquela época, edifícios apresentavam uma nova forma de projetar resultante de uma habilidosa transformação da arquitetura brasileira pelas novas técnicas, a qual permitiu ordenar os espaços, criar novas formas e plásticas com significados e conceitos inéditos. Assim, a nova plástica arquitetônica produzida no Brasil foi apresentada ao mundo e reconhecida internacionalmente por uma linguagem própria,

o que ocorreu inicialmente na Feira Mundial de Nova York, em 1939, com o Pavilhão Brasileiro (Imagem 08). Esse fato foi catalogado em registros fotográficos no livro *Brazil Builds: Architecture New and Old (1652-1942)* apresentado em 1943. Nele, o autor Philip L. GOODWIN (1943) descreve o seguinte:

Havia na feira de Nova York excelentes edifícios modernos, mas nenhum de tão elegante leveza como o Pavilhão Brasileiro. Distinguiu-se pela maneira feliz com que foi o espaço aproveitado e pelos seus pormenores vivos e frescos (1943, p. 194).

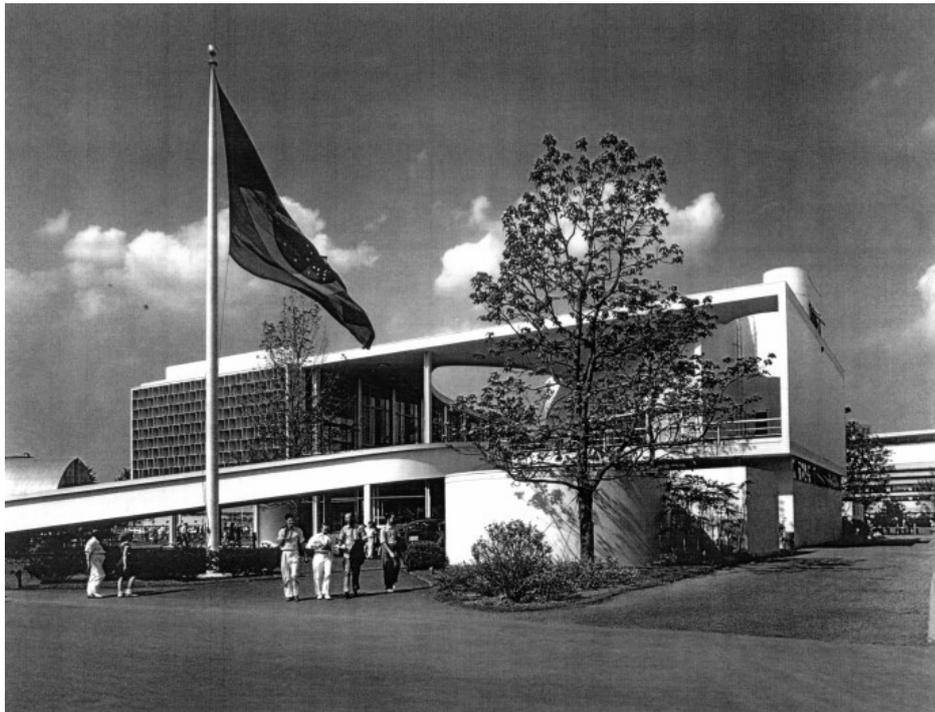


Imagem 08: Pavilhão Brasileiro – Feira Internacional de Nova York, 1939.

Fonte: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/36232> A feira Mundial de Nova York de 1939: O Pavilhão Brasileiro, p. 56.

Nessa perspectiva, Rodrigo Queiroz e Maria Luiza de Freitas (2012) apontam que “é a obra que deflagra o processo de autonomia da arquitetura moderna brasileira com relação aos pressupostos puristas de Le Corbusier” (2012, p. 102). Como legado, tivemos

O sucesso de crítica e bilheteria do pavilhão ajudou a lançar uma escola brasileira de arquitetura moderna baseada no Rio, colocada na ribalta por uma grande mostra no Museu de Arte Moderna de Nova York. O Brasil tinha se mantido neutro quando a invasão alemã-soviética da Polônia em setembro de 1939 deu início à Segunda Guerra Mundial. Embora muito menos importante que a oferta de ajuda financeira em troca do direito de estabelecer bases militares ao longo do nordeste do Brasil, a mostra foi parte dos esforços americanos para trazer Vargas para o lado dos Aliados. Foram os

curadores de *Brasil Builds: New and Old 1652-1942*, inaugurada em janeiro de 1943, cerca de quatro meses após o Brasil ter declarado guerra à Alemanha e à Itália (s/d, p. 102).

Entretanto, a obra apresenta narrativas das transformações ocorridas, distinguindo passado e presente. Em termos de arquitetura, GOODWIN (1943) apresenta o seguinte:

Muito antes do advento do governo Vargas, em 1930, apareceram no Brasil os primeiros ensaios de arquitetura moderna. De início modesto, coincidindo o movimento com uma verdadeira febre de construções, generalizou-se rapidamente. Quase que da noite para o dia, mudaram-se as feições de grandes cidades como Rio e São Paulo, onde a novidade tivera o acolhimento mais entusiástico.

A França influenciou sempre grandemente na cultura brasileira, já no campo da educação, já no da literatura, já no da ciência e das artes. As ideias revolucionárias do grande arquiteto suíço-francês Le Corbusier foram recebidas com simpatia especial pelos jovens arquitetos brasileiros. E seus ensinamentos se puseram em prática com brilho particular no Ministério da Educação e outras obras em Belo Horizonte.

Por meio de viagens ao estrangeiro e especialmente pelas publicações especializadas, o Brasil familiarizou-se logo com todas as minúcias da arquitetura moderna da Europa, não apenas a da França, mas ainda a da Alemanha e a da Itália. Os exteriores muito simples do projeto da Escola Normal da cidade da Baía, por exemplo, são de inspiração germânica, ao passo que muitos edifícios de São Paulo traem a influência italiana de um moderno mais pesado e mais pretencioso. Certo número de arquitetos são mesmo de origem estrangeira, tendo vindo para o Brasil já formados, prontos a aplicar ideias e princípios de traziam (1943, p. 81).

Nesse sentido, GOODWIN (1943) aponta a devida relevância do prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública (Verificar Imagens 20 e 21):

Em 1936, Le Corbusier foi convidado a ir ao Rio, a convite de um grupo de arquitetos encarregados da construção do Ministério de Educação e Saúde Pública. Nele a sua influência reflete-se acentuadamente, o mais importante porém e que aí se manifestam livres a imaginação do desenho e a condenação da velha trilha oficial. Enquanto o clássico dos edifícios federais de Washington, o arqueológico da Academia Real de Londres e o clássico nazista de Munich dominam triunfantes, o Brasil teve a coragem de quebrar a rotina e tomar um rumo novo dando como resultado poder o Rio orgulhar-se de possuir os mais belos edifícios públicos do continente americano (1943, p. 91).

Outros prédios foram significativos no mesmo período em que se estabeleceu o marco na arquitetura moderna no Brasil. A respeito disso, Ribeiro e Cruz (2011) aponta:

A construção do Ministério da Educação e Saúde (1936-1943) estabeleceu um marco na história da arquitetura brasileira, especialmente devido à presença de Le Corbusier, como assessor da equipe encarregada do projeto. Paralelamente, despontaram outras obras significativas, tais como, o prédio da A.B.I. (Associação Brasileira de Imprensa) e o Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro projeto dos irmãos Marcelo e Milton Roberto e a Estação de Hidroaviões do arquiteto Attílio Correa Lima Cruz (2011, p. 40).

Entendemos e consideramos a importância das influências internacionais de Bauhaus, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius e de nomes que conquistaram reconhecimento, como: Lucio Costa, Oscar Niemayer, Affonso Reidy, entre outros modernistas, cujas influências para renovação da arquitetura brasileira se apresentaram em duas principais escolas: a carioca e a paulista. Desse modo, as experiências sobre arquitetura revelaram-se estar além da finalidade básica: atender à determinada função, pois possibilitam a compreensão de seus resultados, que permaneceram no campo do pensamento. Em virtude disso, consideramos a importância da teoria da arquitetura. Tal como aborda Ronald Bradbury (1986),

A teoria arquitetônica é um ramo da filosofia que tem uma simples finalidade cognitiva e não constitui guia para o trabalho profissional [...] O teórico da arquitetura deseja compreender o trabalho do arquiteto não para interferir ou intervir em suas obras, mas sim para satisfazer um interesse intelectual autônomo. A arquitetura é a encarnação abstrata da filosofia, dos propósitos e dos ideais da organização social do período em que nasce. O conhecimento da teoria, ou da filosofia da arquitetura, não basta para a formação do arquiteto, mas pode governar o pensamento de um indivíduo de modo a que gradualmente, ele chegue a uma melhor compreensão dos desejos e necessidades (tanto físicos como intelectuais) da humanidade, a quem devemos a contínua evolução da arte. É possível, portanto, separar a história da teoria da arquitetura das considerações práticas e sociais, já que a evolução do pensamento especulativo em arquitetura se reflete no desenvolvimento da arquitetura realizada [...] A diferença entre teoria e história da arquitetura é que a história da arquitetura é a história da consciência estética, tal como se revela nos fenômenos concretos, enquanto que a teoria arquitetônica é a análise filosófica dessa consciência ¹ (BRADBURY apud STROETER, 1986, p. 33).

Partimos, então, da posição de que o indivíduo possa compreender seus pensamentos sobre a arte a qual está em constante evolução. Isso nos permite também dizer que buscar compreender a arquitetura e os seus diálogos com entorno

¹ Bradbury, Ronald. *The Romantic Theories of Architecture of the Nineteenth Century in Germany*, Englar 1934. Citado por Bruno Zevi, em *Architectura in Nuce: Una Definición de Arquitectura*, Aguilar S.A. de Ediciones, Madri, 1969, pp. 183 e 184.

faz parte de uma construção individual capaz de ser lida e interpretada de forma cultural.

Portanto, consideramos a arte como manifestação de ordem estética, que proporciona emoção e que fica registrada na memória do espectador. Entendemos também que a arquitetura retratada possui significado único, apresentando sensações ao estabelecer uma comunicação com a realidade. A arquitetura trata-se da parte real da sociedade, porque não está exposta como as pinturas ou as obras que dependem do espaço fechado para que sejam expostas; é, por fim, a própria realidade, promovendo experiências, sendo levada a outros lugares, por meio de imagens e de relatos sobre a experiência vivida.

3.1. Arquitetura, um caminho direcionado pela forma

Segundo Escobar (1998), a arquitetura no espaço urbano possui um “significado de espaço que abrange o conhecimento das relações dimensionais, escalares e volumétricas dos objetos e de seu entorno” (1998, p. 23), são resultantes de projetos que atendem a um determinado programa de necessidades apresentado, possibilitando a transformação de um determinado lugar por meio de objetos públicos e/ou particulares. Isso, geralmente, restringe a liberdade do autor quanto à concepção plástica.

Nesse sentido, entendemos que as relações dimensionais e escalares citadas por Escobar possuem conceitos que as elevam ao entendimento de arquitetura no âmbito cultural, por manterem-se e reafirmarem-se enquanto objeto de importância validado e legitimado no campo social, cultural e político. Logo, a arquitetura entendida como o elemento principal na construção espacial pode alterar uma realidade já estabelecida em detrimento das novas necessidades do homem, dos jogos e dos valores políticos tratados com importância pela sociedade por homens que ocupam os espaços da cidade e da arquitetura, definidos por questões funcionais.

Para atender as necessidades do homem, edifícios são projetados com função específica, por meio de direcionamentos políticos, que os viabilizam pela demanda pública, ocupando, assim, papéis de marcos em dados momentos históricos e/ou políticos. Ademais da parte política e social, o olhar foca no resultado final e na

compreensão da forma, a qual se apresenta no espaço urbano como escultórico², ocupando vazios e dando lugar à plástica, estabelecendo uma ponte entre o lugar e o indivíduo, além de estimular sensações e emoções no indivíduo. Como estabelece Le CORBUSIER (1981),

É que a arquitetura, que é coisa de emoção plástica, deve, no seu domínio, começar pelo começo também e empregar os elementos suscetíveis de atingir nossos sentidos, de satisfazer nossos desejos visuais e dispô-los de tal maneira que sua visão nos afete claramente pela delicadeza ou pela brutalidade, pelo tumulto ou pela serenidade, pela indiferença ou pelo interesse; estes elementos são elementos plásticos, formas que nossos olhos veem claramente, que nosso espírito mede. Essas formas primárias ou sutis, brandas ou toscas, agem fisiologicamente sobre nossos sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblíqua etc.) e os comovem. Sendo afetados, somos suscetíveis de perceber além de sensações grosseiras; nascerão então certas relações, que agem sobre nossa consciência e nos conduzem a um estado de júbilo (concordância com as leis do universo que nos dirigem e as quais todos os nossos atos se submetem) em que o homem usa plenamente de seus dons de lembrança, de exame, de raciocínio, de criação (1981, p. 7).

Aos indivíduos do meio cabe a interpretação sobre o lugar e os espaços, de forma a possibilitar a criação de significados, tornando possível a simbologia com a mesma importância que uma escultura ou uma pintura representa para a história da arte. Essa importância estabelece como seria feita a elaboração do projeto arquitetônico elaborado pelo arquiteto. LE CORBUSIER (1981) se referia a esse profissional como

O arquiteto ordenando formas, realiza uma ordem que é uma pura criação de seu espírito; pelas formas afetam intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos em consonância com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; é então que sentimos a beleza (1981, 19).

² Para maior entendimento sobre esse caráter escultórico, tomamos como referência o discurso de Krauss (2001) sobre o acontecimento temporal e o objeto estático. A visão de Lessing parte de critérios objetivos a respeito do que é natural e de quais entre eles podem criar significados. Logo, aponta a resposta sobre o que é a escultura: “Lessing declara que a escultura é uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço. É preciso distinguir entre esse caráter espacial definidor e a essência das formas artísticas, como a poesia, cujo veículo é o tempo. Se a representação de ações no tempo é natural para a poesia, não é natural para a escultura ou a pintura, pois o que caracteriza as artes visuais é o fato de serem estáticas. Em decorrência dessa condição, as relações entre as partes isoladas de um objeto visual são oferecidas simultaneamente a seu observador; estão ali para serem percebidas e absorvidas em conjunto e ao mesmo tempo” (2001, p. 3).

Assim, o profissional assume o mesmo papel de um artista em campos diferentes, mas com finalidades iguais, pois busca agregar valores visuais ao dar vida por meio da volumetria, das cores, das texturas. Tal fato ocorre porque ele possibilita a transformação do espaço, ao proporcionar emoções visuais, sensações e sentimentos.

Nos espaços criados para receberem os projetos, os elementos passam a ganhar vida e a unificarem-se, formando conjuntos que compõem a paisagem urbana, pela via da apresentação e da evidenciação das formas volumétricas proporcionais, o que instiga o indivíduo a formar análises visuais e simbólicas sobre a ordem espacial e organizacional. Por isso, a arquitetura cumpre o seu papel. Conforme constatou Le Corbusier (1981): “Arquitetura é a arte por excelência, que atinge o estado de grandeza platônica, ordem matemática, especulação, percepção da harmonia pelas relações comoventes. Eis aí o FIM da arquitetura” (1981, p.73).

O entendimento sobre uma escultura acontece a partir da observação do expectador do espaço em que está instalada, o que remete à organização espacial, permitindo experimentar a relação entre objeto e espaço. Quando se observa uma arquitetura única, as possibilidades de observação mantêm a mesma relação. Em ambas, os planos, as linhas, as formas, as luzes e as sombras manifestam os conceitos da arte moderna. Em outras palavras, os planos determinam os espaços e a ocupação referente ao que está dentro e fora, proporcionando ao expectador visões e leituras sobre os aspectos escultóricos.

Portanto, entendemos que a forma, para ser expressiva, demanda conhecimento dos materiais, das características e das técnicas utilizadas, solucionada a questão entre estrutura e forma o resultado final torna-se de caráter escultórico. Quando unificada, o indivíduo a capta sobre uma perspectiva própria e individual. Nesse sentido, LE CORBUSIER (1981) diz:

o volume que é o elemento pelo qual nossos sentidos percebem e medem, sendo plenamente afetados. [...] A superfície que é o envelope do volume e da superfície e que é aquilo pelo qual tudo é determinado irrevogavelmente. [...] a arquitetura atinge a matemática sensível, que nos dá a benéfica percepção da ordem (1981, p.9).

Tal fato permitido, portanto, por intermédio de percepções e hábitos visuais, a formação racional, a significação e a representação de signos, imprimindo atenção e valores necessários para a arquitetura e para a cidade.

3.2. A Forma/Volume

O pensamento sobre a forma é o resultado de um conjunto de limites que assumem uma aparência e determinam um formato capaz de expressar, pelas linhas de seu contorno, o volume sólido. Esse objeto de estudo é definido a partir do da perspectiva plástica determinante no resultado dos edifícios estudados. Por isso, concordamos com NIEMEYER (1978), que diz:

A forma plástica evolui na arquitetura em função das novas técnicas e dos novos materiais que lhe dão aspectos diferentes inovadores. Primeiro foram às formas robustas que as construções em pedra e argila abrigavam; depois, surgiram as abóbodas, os arcos e as ogivas, os vãos imensos, as formas livres e inesperadas que o concreto permite e os temas modernos solicitam (1978, p. 9 e 16).

A forma, ainda que atendendo às questões da produção moderna, foi importante para questões plásticas, seja pela questão da produção em grandes escalas para responder ao funcionalismo, seja pelas possibilidades que foram adotadas em projetos. Isso ocorre com Oscar Niemeyer, em virtude de projetos modernos, com linhas e curvas de grande expressividade. De acordo com suas palavras:

Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein ³.

Em seus projetos, para alcançar a concepção da leveza desejada, foi utilizado o concreto armado, o qual contribuiu para a construção e possibilitou a outros arquitetos a produção de formatos seriadas, criando ritmo adquirido pela repetição do sistema construtivo, além de possibilitar a leveza. Le Corbusier (1981) fez suas considerações sobre o assunto:

o concreto, o ferro transformaram totalmente as organizações construtivas conhecidas até aqui e a exatidão com a qual esses materiais se adaptam a teoria e ao cálculo nos dá cada dia resultados encorajadores, primeiro pelo sucesso e depois por seu aspecto que lembra os fenômenos naturais que reencontra constantemente as experiências realizadas na natureza... Há tal novidade nas formas, nos

³ Citação de Oscar Niemeyer.

ritmos, fornecido à pelos procedimentos construtivos, uma tal novidade nas ordenações e nos novos programas industriais, locativos ou urbanos, que finalmente explodem em nosso entendimento as leis verdadeiras, profundas, da arquitetura que são estabelecidas sobre o volume, o ritmo e a proporção (1981, p.203).

As novas técnicas trouxeram elementos que produziram novas qualificações, assim como foram mantidos traços da tradição construtiva já instaurada. As texturas dos elementos utilizados nas composições abraçaram as curvas, dando vida à forma, cujo resultado foi promovido por cálculos e por experiências feitas pelos arquitetos, resultando em linguagens distintas em que o elemento curvo é o dominante na forma. Logo, as possíveis superfícies adotadas possibilitaram uma nova leitura quanto às possibilidades de uso na forma curva, apresentando individualidade por serem únicos. Isso foi estabelecido pela intenção plástica projetada. Nesse sentido, Le Corbusier relata (1981): “a arquitetura estabelece relações comoventes com materiais brutos. A arquitetura está além das coisas utilitárias. A arquitetura é assunto de plástica. Espírito de ordem, unidade de intenção” (1981, 30).

Por fim, a forma curvilínea se evidenciou como nova tendência na arquitetura no pós-guerra, mas antes indícios já eram visíveis e se tornaram concretos, adquirindo significado na arquitetura moderna. Por isso, foi legitimada como uma expressão autêntica da qual os autores se alimentaram e registraram no espaço uma assinatura própria.

3.3. Um diálogo entre a arte e o espaço

As obras que apresentam características intencionais, aos quais resultam de expressões e de linguagem específicas, podem ser entendidas como objetos, por ocuparem valor no espaço urbano, além de ampliarem reflexões por meio do olhar ao se tornarem instrumentos de possíveis abordagens críticas e discussões referentes a sua representação no espaço e no tempo. As formas volumétricas e as composições possuem um caráter de representação no espaço, em virtude do que provocam no indivíduo, como emoção sobre o tridimensional, e da possibilidade de produzir relações no campo imagético do indivíduo. Assim, os discernimentos visuais se tocam continuamente nas experiências dos indivíduos, fato que colabora para o

entendimento sobre a construção da história de um determinado espaço e serve ao futuro como fonte de abordagem para elaboração de debates e estudos.

No que concerne à relação entre arte e arquitetura, os espaços constituem uma sociedade e os homens que vivem nela e produzem valores que determinam significados. De acordo com Rosalyn Deutsche (2008, p.3),

espaço público está intimamente ligado às nossas ideias sobre o significado do ser humano, intencionalidade do espaço, se é público e intencional, todas as coisas urbanas, possui caráter de existir a fim de que? Da natureza da sociedade e do tipo de comunidade política que nós queremos embora existam divisões claras em torno dessas ideias, +quase todos vão concordar em um ponto: apoiar coisas que são públicas promove a sobrevivência e expansão da cultura democrática (2008, p.3).

Focamos a arquitetura por ela apresentar linhas que concebem planos e volumes independentes de uma finalidade funcional, além de permitir o livre acesso a serviços instalados, os quais proporcionam movimentação e circulação de pessoas em busca do comércio local, o que atende as demandas individuais. Como considerado por Gombrich (1999), isso “y una de lãs condiciones de la escultura de exteriores es que también debe satisfacer las demandas del pueblo”⁴ (1999, 149). Outrossim, fatores dimensionais aproximam do reconhecimento de uma identidade afirmada pela obra, a partir das possibilidades de valores formados no campo imagético.

A arquitetura como arte sempre esteve presente na sociedade. Por meio de suas formas e ornamentos expõem seu estilo ou a qual período pertence, qual o contexto histórico levou ao rompimento com o passado e se por determinadas ações sociais, culturais ou políticas, o que indica as relações estabelecidas entre a obra e o público.

3.4. Esculturas nos espaços urbanos

A questão da escultura debatida na pós-modernidade sobre os possíveis enquadramentos foi introduzida como forma elementar na vida cotidiana, por intermédio da visibilidade adquirida no âmbito visual. Além disso, a arquitetura é

⁴ Tradução do autor: “uma das condições da escultura ao ar livre é que também deva satisfazer as demandas das pessoas”.

constituída como objeto formal e volumétrico que pode resultar em esculturas instaladas no contexto urbano. Conforme considerações de Mirian Escobar (1998),

O espaço urbano recebe através do tempo uma série de inserções, que alteram as relações dimensionais, volumétricas e estéticas e que acarretam a criação de novos significados, signos e símbolos.

A instalação de uma escultura pode contribuir para a identificação de um lugar, quando o seu tema está relacionado com os valores culturais contidos naquele espaço.

De fato, nos casos de obras de escultura que são representações figurativas, a relação com o lugar de implantação é indicativa, direta e objetiva [...] a aproximação do símbolo com o lugar [...]. Essa identidade entre obra/lugar é u valor de legitimidade (1998, p. 23).

Assim, a arquitetura moderna pode ser visualizada por sua forma e volume como objeto escultural, o qual apresenta forma condizente com a arte. Isso ocorre por haver legitimação do espaço local independente do uso ou da função estabelecida entre público e privado, político e social. A partir disso, a forma determina elementos e criam cenas outras com o uso da luz e da sombra, compondo novas perspectivas criadas pelo uso de materiais, de formas e do espaço onde se deu sua implantação. Alberto Tassinari (2006) aborda a relação entre espaço e arte no contexto moderno, apontando que

É que a distinção entre o espaço e a sua visão é facilmente elidível. O espaço não é em si mesmo perspectivo. O que não é evidente, porém, no momento em que se experimenta uma visão. Ainda que a perspectiva imite uma visão apenas grosso modo, a ilusão que ocasiona é forte o bastante para que se confunda, como na visão natural, o espaço que se entreabre perspectivamente com o próprio espaço. Sendo individual, a visão é a garantia de cada um sobre tudo que vê. E o que se vê é um espaço perspectivado que se estende a partir de seus olhos e que se faz passar pelo espaço enquanto tal. A luta da arte moderna por um espaço artístico não perspectivo, se não se desvencilhou do espaço, o deixou como um tema relevante somente para este ou aquele artista e não em sua generalidade (2006, p. 19).

A partir dessa perspectiva individual, podemos considerar que o espaço, tanto na arte quanto na arquitetura moderna, demanda um campo visual considerável para que possa haver leitura e identificação de planos fora do que se tem como tradicional no cotidiano de cada indivíduo. Alguns exemplos são as esculturas de Tomie Ohtake (Verificar imagens 09 e 10), cujo material é capaz de expor a forma de maneira resolvida e desprovido da necessidade de agregar elementos outros para dar vida ao trabalho. A forma curva e o elemento cilíndrico se manifestam em suas obras, como a do Aeroporto Internacional de Guarulhos, em São Paulo, a qual estabelece uma

linguagem visual que intervém na paisagem urbana, por meio do jogo de luz e sombra com o objeto sem nenhuma base que a distingue no meio em que está inserida. Tal relação é idêntica às obras de arquitetura que realizam o mesmo propósito, exceto pelo fato de que, por entre as formas e volumes materializados, se aplica também uma função estabelecida, pré-requisito para ser implantada no meio urbano. Portanto, não se pode dizer que a escultura não possui uma função, pois, como na arquitetura, o espaço deve ser pensado para que ela possa ser implantada, a fim de gerar visualidade espacial no seu entorno, situação similar à de qualquer projeto arquitetônico.



Imagem 09: Escultura no Aeroporto Internacional de Guarulhos, São Paulo - Tomie Ohtake.

Fonte: http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/tomie_ohtake/as-esculturas-de-tomie-ohtake.html, visita realizada no dia 03/02/2017 às 22:38 h.



Imagem 10: Escultura em comemoração aos 80 anos da Imigração Japonesa - Tomie Ohtake.

Fonte: <http://static.glamurama.uol.com.br/2013/11/167572829.jpg>, visita realizada no dia 03/02/2017 às 23:07 h.

Percebemos que as esculturas apresentam-se no espaço, adquirindo grandes escalas com movimentos e podendo apresentar ritmo. Habitualmente localizadas em espaços abertos, são acessíveis ao cidadão, proporcionando-lhe contato com a forma, a textura e as superfícies de acordo com sua percepção visual.

Diferentes superfícies que mantiveram o ritmo definido e ocuparam o espaço em sentido vertical e horizontal passaram a estabelecer relações com o entorno, como ocorre em arquiteturas que agregam valores plásticos e volumétricos resultantes da forma utilizada. Trata-se de curvas que se manifestam nas diferentes superfícies. Isso pode ser constatado pelas imagens 09 e 10 em que o aço, o concreto armado ou qualquer outro elemento de suporte são capazes de receber a forma esculpida, recortada e/ou construída. Além disso, existe a ocupação da massa e da matéria pela forma estabelecida, resultando em esculturas e recebendo um significado de acordo com especificações dos projetos dos artistas. A partir disso, a forma adquire expressividade, a qual é resultado do trabalho de diferentes concepções no espaço urbano.

Quando se analisa uma obra, existem pontos de partida para entender o conjunto, como a concepção de forma, de plástica, de material, da cor, de textura, da relação luz e sombra, das perspectivas e da escala. Partindo do elemento de maior visibilidade, inicia-se a análise, percorrendo todo o objeto ou as limitações implicadas pelas visadas. Tal fato ocorre, por exemplo, ao analisar uma obra arquitetônica ou

uma escultura. Luiz Eduardo Borda (2003), sobre a questão do plano espaço no *Relevo de Canto* de 1915 de Vladimir Tatlin (Imagem 11), diz o seguinte:

Não existe um ponto de partida do qual o observador possa ter uma compreensão total do espaço. É preciso abordar o objeto a partir de vários pontos de vista para que se possa compreender a lógica que preside a organização espacial [...]. A impossibilidade de uma compreensão imediata da forma se deve tanto a assimetria da composição quanto à disposição dos planos. Cada visada é diverso da anterior mostra um novo aspecto do espaço; faz ver uma nova particularidade do objeto. A coerência espacial só pode ser apreendida ao nível mental: implica a somatória das várias experiências espaciais vividas no tempo. Tal percepção requer, portanto, uma temporalidade extensa; é impossível uma apreensão imediata (2003, p. 127).

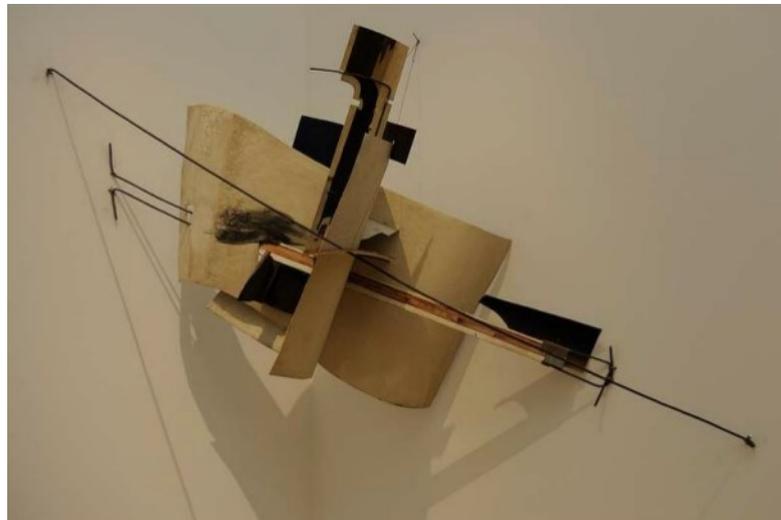


Imagem 11: Vladimir Tatlin (1885-1953): *Relevo de canto*, 1915. Ferro, alumínio e base, 78,7 cm x 152 cm x 76,2 cm (destruído; reconstrução feita por Martyn Chalk, 1966-70, a partir de fotografias do original). Fischer Fine Art, Londres.

Fonte: <https://rodrigovivas.wordpress.com/2017/01/12/vladimir-tatlin-relevo-de-canto-1915/>. Visita realizada no dia 05/02/2019, 18:07h.

Ao analisarmos uma obra arquitetônica ou uma escultura com relevância plástica, é necessário o reconhecimento espacial, ou seja, é preciso ter a visualidade do todo ou respeitar suas limitações quando elas existirem ou forem impostas dentro do que foi projetado, pois deve ser considerado o entorno. Pela análise, é possível identificar a forma, a escala, a plástica, o material, a linguagem adotada, o contexto e o entorno. Esses elementos são absorvidos quando se percorre visualmente a obra, por meio de visadas compreende-se a forma e causa ao espectador impacto visual

3.5. A fotografia e a relação cidade de ontem e de hoje

Entendemos que os símbolos urbanos apresentam relevância e são parte da realidade de um passado que permite escrever a história da cidade, cujas linhas podem ser expressas pela escrita e pela emoção. Consoante a Escobar (1998), ao remontar a importância sobre percepção e a formação da história da cidade,

Ver a cidade, conviver com suas construções e espaços livres tem sido o exercício cotidiano dos cidadãos, experimento de suas possibilidades perceptivas, coleta de infinitas imagens sobrepostas, decodificação de suas simbologias, recriação de sua história [...]. Confinar a leitura da cidade somente ao campo das sensações visuais seria restringir o campo da história dos seus espaços públicos, de sua arquitetura, de suas obras de arte e finalmente negligenciar a história do cotidiano de seu povo (1998, p. 13).

Ao longo da malha urbana, a cidade se apresenta para a sociedade por intermédio de referências que distinguem os espaços entre o público e o privado. A respeito da diferença entre os polos espaciais, Carlos Costa e Dulcilia S. Buitoni (2013) consideram:

A divisão entre o eu e o nós, entre o privado e o coletivo, entre o particular e o comum caracterizamos os polos em oposição na cidade... Porém, a questão se torna mais complexa quando essa relação se define pelo caráter comunicativo de dois parâmetros culturais e sociais em confronto em um mesmo local: surge a clara noção do espaço público... Cultura é de domínio público e sua relação comunicativa se desenvolve naquele espaço (2013, p. 37 - 38).

Então, vários são os meios de apresentação dos elementos que imprimem importância local, e isso é geralmente determinado por características estéticas. Nessa perspectiva, Giulio Carlo Argan (2005) diz:

A cidade é um objeto de uso coletivo, [...] é identificável com a arte porquanto resulta objetivamente da convergência de todas as técnicas artísticas na formação de um ambiente tanto mais vital quanto mais rico em valores estéticos (2005, p. 255).

A cidade em suas várias camadas sociais faz aquisição de formas, que podem produzir ou não relevância sobre o espaço, mediante um caráter plástico determinante por ganhar visibilidade, possibilitando a formação de símbolos adquiridos em um dado tempo específico. A arquitetura é fundamental na vida do homem, cujos resultados plásticos instala-se no meio urbano e garante-se como objeto fixo de poder plástico,

pela capacidade de determinar e de dar vida ao local e ao entorno, ocupando espaços ociosos.

As urbes podem ser representadas a partir de: meios bidimensionais, mapas, plantas e desenhos (Imagem 14); artifícios tridimensionais: maquetes (Imagem 12) e instalações; imagens técnicas: fotografia (Imagem 13), cinema, vídeo e imagem digital; e textos escritos ou falados. O meio utilizado para retratá-las sempre ganha consideração visual, contribuindo para a fonte de arquivo que revela sobre seu desenvolvimento, sua modernização e sua linguagem.

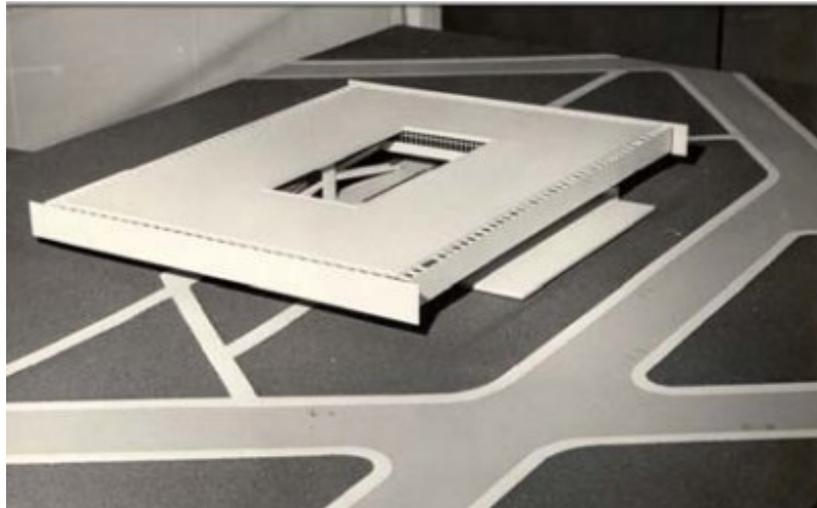


Imagem 12: Foto maquete física do Fórum de Uberlândia.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.



Imagem 13: Fórum de Uberlândia.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.

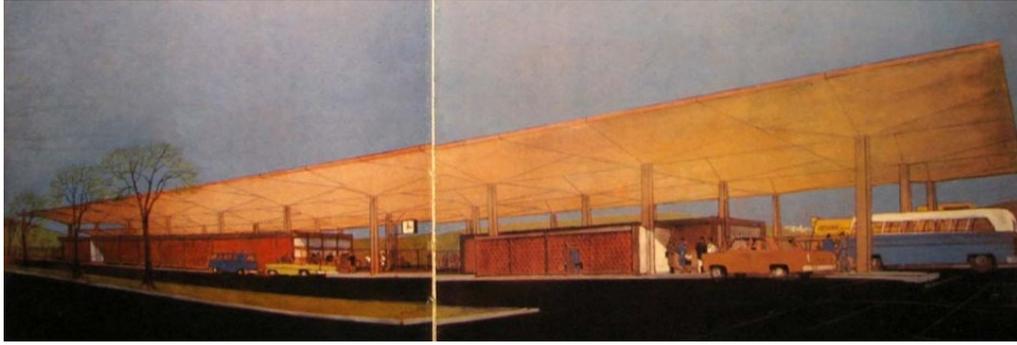


Imagem 14: Desenho inicial da Estação Ferroviária de Uberlândia.

Fonte: <http://doc.brazilia.jor.br/Ferrovia-Historia-Brasilia/CMEF-Mogiana-ref-estacoes-Ribeirao-Preto-Uberlandia-Bratke.shtml>. Visita realizada no dia 03/02/2017 às 20:00h.

Cada maneira de representar possui suas próprias especificidades e seus próprios significados que se justapõem à criação de códigos. No decorrer do tempo, novos elementos e técnicas apontam possíveis novos códigos, com isso novos significados podem surgir em virtude de forma de representação do objeto existente no espaço urbano. Um objeto significativo tomado como partido, por ser constituído de características e aspectos físicos representativos, capazes de serem relidos e transformados em uma nova linguagem, por exemplo, a fotografia que transporta uma realidade física em imagem sensível que passa a ser apresentada como outras versões de um mesmo objeto.

Os registros de imagens representam a expressão artística e permitem capturar a realidade e criar um discurso objetivo sobre a arquitetura e a arte. Tina Modotti (2002) define fotografia como

um discurso claro a favor do realismo, da objetividade e da missão social da arte, [...] só pode ser produzida no presente e com base no que existe objetivamente frente à câmara, se impõe como meio mais satisfatório para registrar a vida objetiva em todas suas manifestações; daí seu valor documental, e se a tudo isso acrescentou sensibilidade e compreensão do tema e principalmente, uma orientação clara do lugar que deve assumir no campo do desenvolvimento histórico, acho que o resultado é digno de ocupar um lugar na produção social, à qual todos devemos contribuir (MODOTTI apud MONTANER, 2002, 102).

A imagem produzida pode gerar uma nova leitura possível a partir do olhar sobre a forma de quem a registra, de quem a lê e a interpreta sob o ângulo que lhe interessa. Por essa via, é possível identificar, localizar, ilustrar e apresentar a cidade. Fotos são mediadoras do espaço urbano. Desse modo, representando uma realidade

concreta, funcionam, segundo Anna Letícia Pereira de Carvalho (2013), como “dispositivos imagéticos procuram produzir uma nova experiência sensitiva para o expectador”, [...] “suporte de informação” (CARBALHO apud COSTA; BUITONI, 2013, p. 33). Nesse viés, a fotografia torna-se um meio de evidenciar o caráter escultórico da arquitetura na elaboração de mídias como jornais, livros, exposições, ilustrando uma realidade física na construção de representações em mídias por diferentes meios como pela exposição, pela fotografia.

A lente pode revelar a arquitetura em sua dimensão estética e traduzir outro objeto inserido no meio urbano. O material fotográfico que resulta em registros produzidos como forma de enquadrar imagens que representam a cidade tornam-se arquivos visuais, com foco na forma e no volume, assunto direcionado à ocupação do espaço, delimitando formas, planos, luzes e sombras únicas dentro dos limites da cidade. Na contemporaneidade, pode haver novos sentidos sobre o mesmo objeto, mas com as perspectivas poéticas particulares de quem registra. Por fim, o entendimento sobre a arquitetura ocorre a partir da observação do expectador sobre suas vistas no espaço, o que remete à organização espacial, permitindo experimentar a relação entre objeto e espaço. Quando se observa uma arquitetura única, as possibilidades de observação mantêm as mesmas relações, pois os planos, as linhas, as luzes e as sombras se manifestam. Assim, planos determinam os espaços que produzem a ocupação do que é dentro e fora levando ao expectador visões e leituras sobre as formas adotadas.

3.6. Uma exposição em que a obra de arte é a arquitetura

Um edifício, pertencente à sociedade, comunica-se por imagens promovidas pela própria arquitetura em conjunto com os usuários do espaço e com os que circulam perto dele. Essa situação apresenta cenários visuais únicos e individuais, os quais só podem ser compartilhados quando o olhar do expectador registra o momento por meio de fotografia que revela e aciona a observação e a criação de novos registros quando existe uma relação definida pelo gosto. Pode uma imagem acionar registros psíquicos armazenados e, a partir da imagem visualizada, retomar o pensamento sobre o que é visto, além dos registros acionados por analogia pela forma, textura e cor estimularem novos significados.

A exposição Do Caos ao Lama do arquiteto e fotógrafo Leonardo Finotti ⁵, realizada em novembro de 2017, no MUnA - Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, foi um desses resultados. Entre fotografias de diversas partes do mundo, algumas se destacaram pelos registros dos cenários locais relativos às obras da cidade. As imagens apresentadas abordaram a arquitetura do ponto de vista da forma, as quais são tidas como signos locais com valor estético que adentra o campo das artes e adquire uma nova linguagem dentro do cubo branco – o museu, agora assistidas como obra de arte.

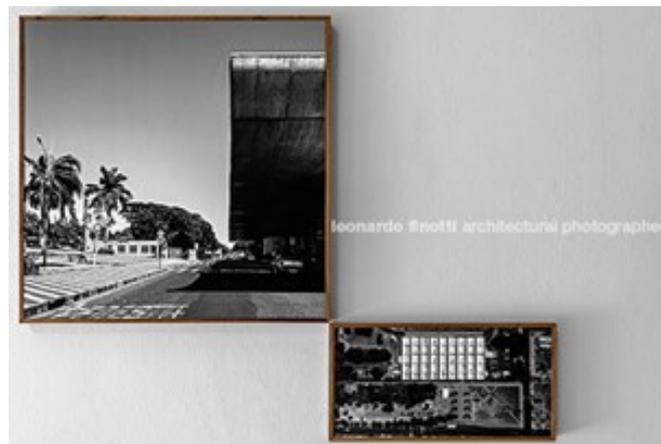


Imagem 15: Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco.

Fonte: Leonardo Finotti architectural photographer, visita realizada em 05/01/2018 as 09:30h.



Imagem 16: Igreja Divino Espirito Santo Cerrado.

Fonte: Leonardo Finotti architectural photographer, visita realizada em 05/01/2018 as 09:30h.

⁵ A exposição apresentou, por meio da arte de fotografar, diversas imagens sobre arquitetura local, regionais, brasileiras e internacionais. Entre elas, duas tiveram o foco direcionado ao Terminal Rodoviário e à Igreja do Divino Espirito Santo do Cerrado, sempre fazendo a apresentação por uma imagem aérea e outra a partir da percepção do fotógrafo, apresentando o entorno da obra, seu signo no entorno e sua identidade visual, com enquadramento do objeto em posição descentralizada. A outra apresenta um enquadramento vertical, com foco específico no detalhe que se sobressai no conjunto, atribuindo-lhe escala e impacto visual. Dois enfoques evidenciam o sentido vertical e o horizontal, possibilitando a livre imaginação do observador e induzindo a imaginação pelo plano do enquadramento.

A poética do fotógrafo originou da percepção sobre o lugar, sobre a forma plástica do conjunto e a relação estabelecida com o entorno. As imagens em conjunto (Verificar imagens 15, 16 e 17) apontam a intenção de refletir sobre o lugar de modo a estabelecer as possíveis relações com o objeto em dimensões reais.

A relação entre cidade e sociedade ocorre a partir de imagens específicas do autor sobre obras arquitetônicas que possuem valores sociais e culturais. O Museu Universitário de Arte MUnA, como parte da cidade e instrumento de trocas culturais, contribuiu para apresentar parcelas da história da cidade, assim como de sua construção. A exposição trouxe o registro de obras amparadas por valores plásticos e volumétricos do cenário local. Por fim, o trabalho resultou em compartilhamento de símbolos presentes na paisagem urbana, tornando a cidade instrumento de cultura, como se fosse um grande museu com obras espalhadas a disposição de leituras visuais.

A representação da forma – quando deixa de ser apenas um recorte, um enquadramento e um produto do imaginário que cria códigos, independente do que quer dizer – adquire valor de arte, ganhando espaço em exposições, em galerias e em museus. São também utilizadas como produto a serem consumidos por meio de outdoors, de panfletos, de páginas de livros e de revistas específicas das áreas de artes, cultura e história. A exposição trouxe obras que percorreram outros países, como os Estados Unidos, no Museu de Arte Moderna – MoMA, em Nova Iorque, com a seguinte imagem:



Imagem 17: Praça Três Poderes – Brasília.

Fonte: Leonardo Finotti architectural photographer, visita realizada em 05/01/2018 as 09:30h.

A representação de um fixo expando a beleza do lugar e da arquitetura⁶ por meio da fotografia, ocupou dimensões além das determinadas pela função e forma, exposta ao mundo como obras de arte, agregando valor quando evidencia a arquitetura moderna brasileira.

3.7. Arquitetura Moderna no Brasil

Antes iniciarmos a abordagem sobre a história da arquitetura na qual trataremos de um período específico, consideremos o apanhado sobre o aspecto geral apresentado por STROETER (1986), o qual diz:

A história da arquitetura estabelece relações nítidas entre a forma dos edifícios e o tempo e as sociedades nas quais foram construídos, considerando-os mais como obras de arte do que objetos utilitários. Normalmente é a função segunda, simbólica, que está em questão, raramente a função primeira, utilitária [...]. Sabemos que as alterações da forma arquitetônica são explicadas por mudanças sociais: o declínio do Império Romano, que resultou em uma arquitetura introvertida; a insegurança social da época das grandes migrações na Europa, que fez com que a igreja românica assumisse aquele caráter austero de fortaleza sagrada, que conteve a invenção e marcou as construções com uma certa timidez formal; a sociedade estática e coletiva do final da Idade Média, que possibilitou construções audaciosas e igrejas mais festivas e leves, ao contrário, a sociedade dinâmica deu condições a um individualismo que se refletiu na arquitetura, que passou a simbolizar o mundo ideal ao qual o homem aspirava; o edifício medieval deu lugar a uma crescente coleção de experiências. Do Classicismo (Renascimento, Maneirismo e Barroco) ao Ecletismo e, aos poucos, até o Movimento Moderno, maior liberdade e novos recursos oferecidos pela tecnologia da primeira revolução industrial provocaram, cada vez mais, a imaginação dos arquitetos.

Avaliações desse tipo dizem respeito mais ao significado da forma do que à forma propriamente dita. A estética da forma trata de proporções, equilíbrio, ritmo, volume, espaço, luz, sombra, cheios e vazios, baseando-se essencialmente na dimensão sintática da arquitetura (no nível em que as partes do edifício relacionam com as outras partes e com o todo) (1986, p.99-101).

⁶ Em entrevista à Folha de São Paulo, referente a sua exposição no MoMA, Leonardo falou sobre fazer a imagem abordando o espaço e a obra: “A arquitetura possui tempos diferentes, e o mais garantido geralmente é o da obra recém inaugurada. Fica mais difícil de surpreender ao se revisitar obras algumas décadas mais tarde. De um lado, já existe uma memória visual daqueles edifícios e, de outro, você está muito mais suscetível ao estado de conservação em que eles se encontram. Mas, é óbvio que a luz, situações e surpresas preenchem aquele novo momento em que são feitos ensaios fotográficos renovados”. Disponível em: <https://baixomanhattan.blogfolha.uol.com.br/2015/03/30/fotografo-leonardo-finotti-ganha-destaque-em-mostrado-moma/>.

No início do Movimento Modernista, ocorrem grandes acontecimentos em relação à arquitetura, por exemplo, a arquitetura-manifesto cujos nomes foram Le Corbusier, Walter Gropius e Frank Lloyd Wright. Segundo STROETER (1986),

As primeiras décadas do Movimento Moderno foram ricas em acontecimentos arquitetônicos. Prevaleram nessa época as teorias e a arquitetura-manifesto (e basta citar como exemplos Wright, Le Corbusier e Gropius), com as quais se procurava mostrar e comprovar a importância de tudo o que era novo: o funcionalismo, os materiais que a indústria passava a fornecer, a conquista do espaço e a flexibilidade, novos sistemas estruturais, os pilotis, tetos-jardins e tantas outras ideias inéditas. Frequentemente foi em obras de pequeno porte que os arquitetos descobriram novas formas e novos caminhos. Muitas das ideias dos pioneiros do Movimento Moderno sequer saíram do papel, mas marcaram a arquitetura que veio a ser feita depois.

A arquitetura-manifesto é arquitetura-arte. Um edifício não é uma obra de arte porque sua planta está bem resolvida, ou porque o ar-condicionado funciona bem, ou simplesmente porque agrada a quem o utiliza. É necessário que o objeto do pensamento do arquiteto e o objeto de arte produzido sejam uma única e a mesma coisa. O edifício deve esclarecer uma intenção, mostrar o que o seu autor pensa sobre a arquitetura. Quando isso acontece a arte substitui a crítica (1986, p. 133 e 134).

A arquitetura moderna surgiu a partir de acontecimentos ocorridos em especial na Europa, depois disseminados a outros continentes, causado pela crise política e pelo enfraquecimento dos movimentos de vanguarda. O panorama artístico brasileiro não possuía representação satisfatória, por isso seguiam os padrões europeus.

O primeiro marco de manifestação artística brasileira foi durante a Semana de Arte Moderna em 1922, com representantes da pintura, da escultura, da arquitetura (com desenhos e maquetes), da música e da literatura. O resultado não foi satisfatório para ocupar destaque no cenário cultural, mas serviu como divisor de águas, porque os artistas passaram a não remeter suas produções exclusivamente ao que era retratado na produção europeia. Em relação à arquitetura, a resposta não foi outro senão de que não houve influência direta sobre ela.

As primeiras manifestações de uma tentativa de arquitetura moderna nesse período foram feitas por Moya. Sua ideia de arquitetura apresentou uma concepção de modernidade na Semana de Arte Moderna. Segundo sua concepção, os desenhos (Imagem 18 e 19) apontam uma linguagem pré-colombiana com utilização de elementos decorativos, como arcos. No desenho, são visíveis as linhas, as formas e

os volumes limpos interrompidos por uso de arcos nas aberturas que indicam portas e janelas.

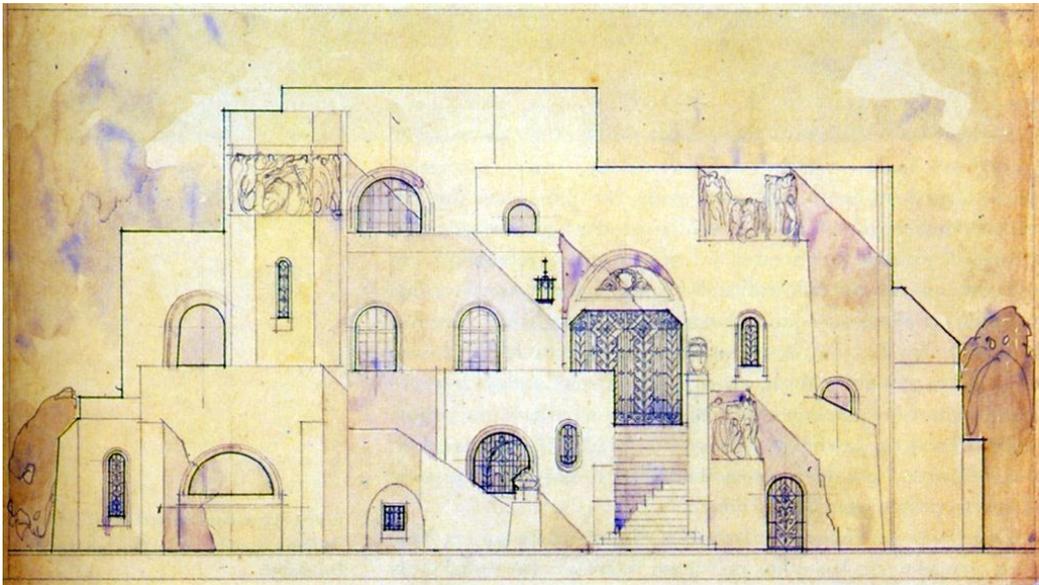


Imagem 18: Residência (Palácio), Antônio Garcia Moya.

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/25/e7/71/25e77168423f2745e2e9524a85f4dc9c.jpg> visita realizada no dia 06/02/2017 às 21:42h.

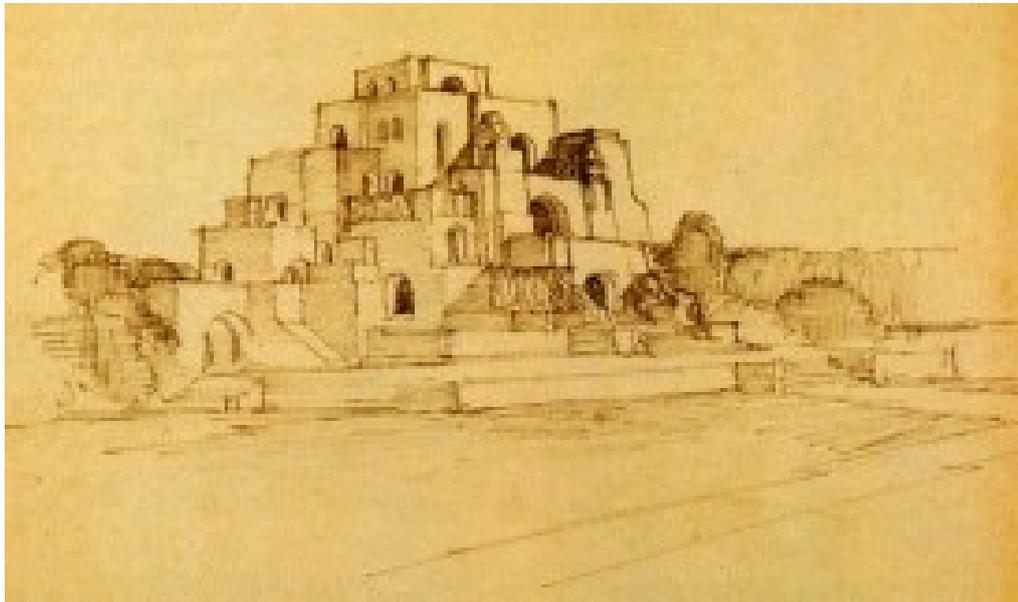


Imagem 19: Templo, Antônio Garcia Moya.

Fonte: <https://mdc.arq.br/2015/02/25/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22-parte-2/> visita realizada no dia 06/02/2017 às 21:42h.

Outro ponto de vista também relevante sobre o assunto é o de Hugo SEGAWA (2014) que diz:

Antônio Garcia Moya expôs desenhos de mausoléus, templos e casas de inspiração maia ou asteca, confundíveis também com influências da arquitetura popular mediterrânea (Moya tinha ascendência espanhola), sem dúvida, estranhos aos cânones Beaux-arts. Nas décadas seguintes, entretanto, ele prosseguiu sua carreira como um profissional eclético, para quem o moderno era apenas mais um estilo. Os arquitetos da Semana de Arte Moderna não ostentavam uma consistência programática como os seus colegas literatos ou artistas plásticos (2014, p. 43).

Os desenhos de Moya não concebiam uma arquitetura moderna e consistiam apenas em esboços, um estudo volumétrico. Logo, a arquitetura moderna apresentou novos fatos por influências de obras de Gregori Warchavchick e adquiriu maior engajamento no governo de Getúlio Vargas que teve sua gestão governamental voltada para o crescimento, transformação e impulso na industrialização nacional. Na época, o político nomeou Gustavo Capanema para a secretaria de Educação e Saúde, acolhendo diversos grupos heterogêneos ligados às artes e à arquitetura.

O marco para o modernismo aconteceu em 1935, quando foi aberto concurso para o projeto do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (Imagens 20 e 21). Depois de manobras e premiações políticas, foi formado um grupo de arquitetos composto por Lucio Costa, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Reidy e posteriormente por Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer, o que resultou em um grupo homogêneo formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Suas propostas arquitetônicas convergiam com as de Le Corbusier, o qual foi convidado a visitar o Brasil para ministrar palestras e prestar consultoria para a equipe sobre o projeto, embora ele não pudesse participar. O resultado foi um monobloco sobre pilotis predominantemente horizontal, com evidente participação do convidado, que buscou ressaltar aspectos característicos do Brasil, como as cores e o paisagismo, resumindo a identidade nacional, como proposto por Getúlio Vargas.



Imagem 20 e 21: Ministério da Educação e Saúde (1939/75), Rio de Janeiro/RJ.

Fonte: Nelson Kom.

A arquitetura moderna no Brasil ganhou relevância quando foi assunto em artigo publicado no Jornal O Estado de São Paulo, em 15 de outubro de 1925, de autoria de Rino Levi (1901-1965). O veículo de comunicação chamou a atenção para o uso de novos materiais, de técnicas de construção e para a contraposição ao neoclássico. Conforme Segawa (2014, p.43-44),

Levi fazia uma apologia da realidade moderna chamando a atenção para os novos materiais e “aos grandes progressos conseguidos nestes últimos anos da técnica da construção e, sobretudo ao novo espírito que reina em contraposição ao neoclassicismo, frio e insípido”. Clamava ele pela “praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros e bem em destaque, nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos que no mais das vezes são desproporcionados ao fim, e que constituem sempre uma coisa falsa e artificial”. E concluía seu pensamento voltado ao Brasil: “É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa.

Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo SEGAWA (2014, p. 43-44).

Outra publicação no mesmo ano, mas nesse caso, no Rio de Janeiro, foi feita pelo Correio da Manhã, sob o título “Futurismo?”, por Warchavchick. A matéria

apontou uma recusa ao passado em prol da noção estética, convergindo com o pensamento político da época. De acordo com Segawa (2014, p. 44),

Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, cabe o papel dos Medici da época de Renaissance e dos Luíses da França. Os princípios da grande indústria, a standardização (i. e., produção em grande escala baseada no princípio da divisão do trabalho) terão que achar a sua aplicação na mais larga escala, na construção de edifícios modernos. A standardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderá ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo. O arquiteto será forçado a pensar com maior intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, buscas de proporções etc. As partes standardizadas de edifício são como tons na música, dos quais o compositor constrói um edifício musical.

Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo onde a questão de economia predomina todas as demais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é sua alma Segawa (2014, p. 44).

Os textos indicavam o destino da arquitetura no país e foi consolidado por obras do autor em 1927 no projeto da casa localizada na rua Santa Cruz, em São Paulo, expondo racionalidade nos planos e recortes, enclausurando da cobertura, foi a representação do novo rompendo com uma linguagem tradicional da época:



Imagem 22: Vista Frontal, casa da rua Santa Cruz, São Paulo, 1928 - Gregori Warchavchik.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br> visita realizada no dia 10/01/2019 às 14:02h.



Imagem 23: Vista Lateral, casa da rua Santa Cruz, São Paulo, 1928 - Gregori Warchavchik.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br> visita realizada no dia 10/01/2019 às 14:02h.

Em 1930, Gregori Warchavchik também foi responsável por outra casa com traços modernos no Rio de Janeiro:



Imagem 24: Vista Lateral, casa rua Bahia, Rio de Janeiro, 1930 - Gregori Warchavchik.

Fonte: <https://reliquiano.com/2017/07/10/gregori-warchavchik-as-primeiras-casas-modernistas-de-sao-paulo-e-do-rio-de-janeiro/> visita realizada no dia 10/01/2019 às 16:00h.

Nota-se que a linha reta foi aplicada na volumetria, nos vãos de aberturas para portas e janelas, com ausência total de ornamentos. Para Segawa (2014),

o próprio arquiteto reconheceu as limitações locais quanto aos materiais e técnicas construtivas disponíveis, inadequados aos conceitos de racionalização ou escola industrial. A modernidade de sua obra persistiu mais como uma intenção, aplicada em casas burguesas, até os interiores, mas que ele não pôde demonstrar em programas de alcance social ou econômico maiores [...] Warchavchik teve o importante papel de agitador cultural ao mobilizar a opinião pública com suas realizações e promover uma causa – a arquitetura moderna racionalista [...] O único precedente significativo, nesse sentido foi a Semana de Arte Moderna, que, com Warchavchik, é representativa de uma renovação formal e da atualização das ideias como negação do passadismo em plena década de 1920 (2014, p. 48).

Queiroz e Freitas (2012) também mencionaram o arquiteto por ter sido representante do Brasil no Congresso Internacional, a indicação foi feita por Le Corbusier:

Le Corbusier visita as casas projetadas por Warchavchik e comparece à reunião realizada na casa da Rua Santa Cruz, reconhecida como primeiro exemplar da arquitetura moderna em território nacional. Consequência da boa impressão causada pelos projetos de Warchavchik em São Paulo, Le Corbusier redige carta a Sigfried Giedion indicando o arquiteto russo como representante do Brasil nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciam) (2012, p. 102).

As primeiras casas que inauguraram o modernismo no Brasil determinaram uma linguagem com novas características, afastando as referências coloniais e disseminando as novas, mas sem serem difundidas na classe popular. Assim, as referências no Rio de Janeiro apontavam novos caminhos para a arquitetura brasileira. Concomitantemente, São Paulo traçava suas linhas com seus respectivos grupos, os quais passaram a ser tratados como “Escola Paulista”, e o outro, como “Escola Carioca”, com a finalidade de estabelecer as produções e as tendências de cada uma delas.

A Escola Carioca apresentou uma linguagem mais livre, abordando os princípios de Le Corbusier, enquanto a Paulista, composta por Gregory Warchavchick, Flavio de Carvalho, Vilanova Artigas e Rino Levi, era uma composição heterogênea formada por arquitetos naturalizados brasileiros. Desse modo, diferentes costumes foram evidenciados, levando a uma fragmentação das escolas de arquitetura na década de 1940 com a instalação das faculdades de arquitetura do Mackenzie e da Universidade de São Paulo – USP. Na capital paulista, o primeiro grande prédio foi o

Edifício Esther (Imagens 25 e 26) do arquiteto Álvaro Vital Brasil composto por planta livre, teto jardim, fachada livre, janelas longitudinais e pilotis.



Imagem 25 e 26: Vista Prédio Esther, 1936, Arquiteto Álvaro Vital Brasil.

Fonte: <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/236/artigo301056-1.aspx> visita realizada no dia 01/02/2017 às 14:47h.

3.8. As linhas de Niemeyer

Oscar Niemeyer é um carioca de grande importância no cenário brasileiro. Foi mestre em traduzir as curvas da natureza e do corpo da mulher em formatos que imprimiram em seus projetos uma nova linguagem para a arquitetura brasileira. Em relação à arquitetura moderna, ele utilizou da melhor forma possível o concreto armado em seus traços, os quais alcançaram outros países. O maior exemplo de sua linguagem se encontra em Brasília, o qual é resultado plástico da forma em poesia, encontrada também em grandes centros urbanos nacionais e internacionais. Independentemente de ser pública ou privada, suas formas sempre foram marcantes nas paisagens urbanas. Conforme suas palavras,

A própria curva, estruturada, feita com curvas e retas. Até as colunas que afastávamos dos edifícios e desenhávamos com formas livres e variadas [...]. Meu intuito era mostrar como o problema plástico era laboriosamente pensado e como nele nos detínhamos com carinho (NIEMEYER, 1978, p. 32).

Podemos citar os seguintes exemplos: o Conjunto da Pampulha, de 1940, em Belo Horizonte (Imagens 27, 28 e 29); o Edifício Copan, de 1951, em São Paulo; Brasília, de 1957; e a Universidade de Constantine, de 1969, na Argélia. Retornamos

aqui a Feira Internacional de Nova York para lembrar o impacto adquirido pelo projeto com participação de Oscar Niemeyer. De acordo com Queiroz e Freitas (s/d),

A ruptura com os estilemas puristas de Le Corbusier, desencadeada no projeto do Pavilhão do Brasil em Nova York e levada adiante no projeto do conjunto arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte (1940-43), não vai representar, apenas, o exercício de uma proficiente liberdade plástica em oposição ao “ângulo reto” (Niemeyer, 2005, p. 29), mas um processo que inverte a própria lógica da arquitetura. O volume desprovido de profundidade assume a condição de uma imagem distante, não mais caracterizada pela profusão de seus elementos de composição, mas pela linha que define, ao mesmo tempo, seu contorno e sua espessura, como se a construção pudesse retornar à condição de desenho. Por fim, é esse o verdadeiro espírito novo e brasileiro da arquitetura moderna que se instituiu, sobretudo, a partir da década de 1940 (s/d, p. 104).

Niemeyer, ao longo dos anos, adquiriu prestígio no âmbito político. Em Minas Gerais, foi convidado, em 1939, para projetar o Grande Hotel de Ouro Preto. Em 1940, Juscelino Kubitschek solicitou-o para o projeto da Pampulha. Consoante a SEGAWA (2014),

Em Pampulha, Oscar Niemeyer produziu uma arquitetura que afastava da sintaxe corbusieriana por uma expressão mais pessoal, decerto amadurecida com a sua experiência nova-iorquina [...]. O cassino é uma contrastante combinação de um volume prismático regular, de rigorosa modulação estrutural – explorando a liberdade de ordenação dos espaços internos proporcionados pelos pilotis, associado ao curvilíneo e translúcido corpo que abriga a pista de dança. A casa de baile – é situado numa pequena ilha artificial, de planta baseada em dois círculos secantes da qual se desprende uma marquise sinuosa, como a acompanhar as ondulantes margens do lago. A pequena capela de São Francisco de Assis [...] inovadora pelo inusitado emprego de uma casca parabóide para a nave, associada a abóbodas para o abrigo das demais dependências religiosas, numa combinação de estruturas cuja resultante formal afastava-se de qualquer formulação do racionalismo do pós-guerra (2014, p.98-100).



Imagem 27: Capela São Francisco de Assis - Pampulha, Belo Horizonte, 1940.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/820/> visita realizada no dia 01/02/2017 às 14:02h.



Imagem 28: Cassino - Pampulha, Belo Horizonte, 1940.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/820/>, visita realizada no dia 01/02/2017 às 19:34h.

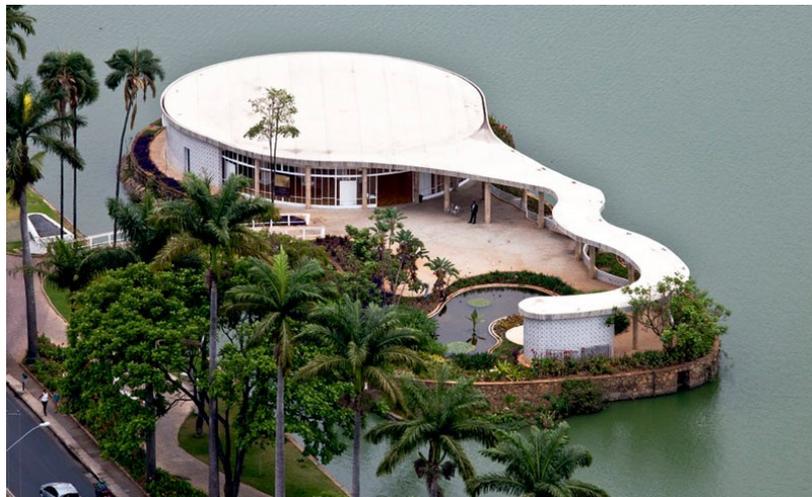


Imagem 29: Casa de Baile – Pampulha, Belo Horizonte, 1940.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/820/>, visita realizada no dia 03/02/2017 às 11:25h.

As evidências das expressões das linhas de Niemeyer tornaram-se reconhecidas mundialmente. Sua maior referência foi Brasília, uma utopia, cuja organização formal estabeleceu comunicação com o traçado urbano de Lucio Costa. Trata-se de projetos que se comunicaram por uma singularidade entre a linguagem formal e relações geométricas resultantes em volumes e formas reconhecidas pelo mundo.

NIEMEYER (1978) diz:

[foi em] Brasília que minha arquitetura se fez mais livre e rigorosa. Livre, no sentido da forma plástica; rigorosa, pela preocupação de mantê-la em perímetros regulares e definidos... Minha preocupação foi caracterizá-la com as próprias estruturas, afinando os apoios com o

objetivo de tornar os palácios mais leves, como que simplesmente tocando o chão, e incorporei a arquitetura ao sistema estrutural, permitindo que, determinada uma estrutura, ela também estivesse presente, ao contrário dos prédios usuais, onde aparece depois, pouco a pouco, com a colocação de pré-fabricados, brise-soleil, vidros, etc. Integrava-a na técnica mais avançada, no vão maior, nos balanços imensos, nela caracterizando o apuro do concreto armado (1978, p. 42).

Ele é o brasileiro que obteve grande projeção por imprimir resultados formais pelo material e a resolução estrutural que concretizou seus desenhos, transformando linhas em formas sem deixar que suas obras tornassem problemas para expor a beleza. A proporção impressa em suas configurações volumétricas foi indispensável para a arquitetura e para a fantasia humana. Além disso, não podemos desconsiderar que Oscar Niemeyer também contribuiu com suas formas para o cenário local, quando projetou, em 1989, o Teatro Municipal de Uberlândia (verificar imagem 33 e 34) concluído em 2012. Porém, não se trata de um projeto com linguagem diferenciada, visto outros por ele também projetados, os quais também apresentam uma linguagem formal muito parecido com este, por exemplo, o Teatro Estadual de Araras – SP (Imagem 30) inaugurado em 1991; o Teatro Popular Oscar Niemeyer em Niterói – RJ (Imagem 31) inaugurado em 1996; e o Teatro Raul Cortez na Praça do Pacificador em Duque de Caxias – RJ (Imagem 32) inaugurado em 2006.



Imagem 30: Teatro Estadual de Araras – Araras – SP.

Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-estadual-de-araras/>, visita realizada no dia 26/10/2019 às 22:51h.



Imagem 31: Teatro Popular Oscar Niemeyer, Niterói – RJ.

Fonte: Foto Mariana de Assis, 2015 (Acervo Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana) <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.205/6587> visita realizada no dia 27/10/2019 às 11:08h.



Imagem 32: Teatro Raul Cortez, Duque de Caxias – RJ.

Fonte: Taisa Magalhães, 2015 (Acervo Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana). <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.205/6587> visita realizada no dia 26/10/2019 às 22:33h.

O teatro Municipal de Uberlândia apresenta um volume cilíndrico como elemento principal e um secundário que assume a forma elíptica, com ligação entre os dois por uma caixa revestida em vidro a qual rompe a ligação direta e evidencia o volume principal da obra. Seja pela dimensão seja pela altura que possui um corte interrompendo a noção de volume perfeito entre os volumes menores, o sentido vertical cortado pelo elemento elíptico assumido na horizontal. Construído em concreto armado, manteve sua superfície coberta por pintura branca, comum em suas obras.



Imagem 33 e 34: Teatro Municipal de Uberlândia - Oscar Niemeyer.

Fonte: acervo do Autor, 2019.

4. PERCURSOS E A PERCEPÇÃO SOBRE A CIDADE

Elementos, como terra, asfalto, paralelepípedos de concreto e ruas, possuem caráter fundamental na construção do espaço urbano. No imaginário dos indivíduos, percursos tornam-se possíveis à formação e ao reconhecimento dos significados sobre as relações existentes entre formas, escalas e volumes presentes no contexto urbano. Identificando, reconhecendo os limites espaciais e as barreiras por eles criados, dão origem aos novos limites hoje existentes e determinados ao longo do tempo os quais foram revelando um novo campo visual.

As descobertas, inicialmente no brincar pelas ruas, produziram noções sobre o espaço e apropriação das dimensões, ainda que restritas. Aos poucos, a circulação pelas ruas locais de forma cotidiana, enfatizou a vivência por meio da paisagem urbana e conduziu ao descobrimento dos trilhos da Companhia Mogiana de Estrada de Ferro. O cenário anunciava as primeiras noções sobre o funcionamento da cidade e de seus equipamentos, como o transporte de vagões, que, além de transportarem matéria-prima para o local, funcionavam como delimitador de espaço entre bairros, o que promoveu progresso e desenvolvimento inicialmente concentrado nas margens. O Moinho de Trigo 7 Irmão (Imagem 41), que permanece, com suas atividades, no mesmo local é um exemplo.

Ao criar percepções sobre o espaço urbano e simultaneamente sobre seus elementos, as configurações formais e técnicas aplicadas propiciaram o entendimento das referências a respeito do lugar e dos símbolos instalados na cidade. Segundo discurso de Milton Santos (2008),

É o lugar que atribui às técnicas o princípio de realidade histórica, relativizando o seu uso, integrando-as num conjunto de vida, retirando-as de sua abstração empírica e lhes atribuindo afetividade histórica. E, num determinado lugar, não há técnicas isoladas, de tal modo que o efeito de idade de uma delas é sempre condicionado pelo das outras. O que há num determinado lugar é a operação simultânea de várias técnicas, por exemplo, técnicas agrícolas, industriais, de transporte, comércio ou marketing, técnicas que são diferentes segundo os produtos e qualitativamente diferentes para um mesmo produto, segundo as respectivas formas de produção. Essas técnicas particulares, essas “técnicas industriais”, são manejadas por grupos sociais portadores de técnicas socioculturais diversas e se dão sobre um território que, ele próprio, em sua constituição material, é diverso, do ponto de vista técnico. São todas essas técnicas, incluindo as técnicas da vida, que nos dão a estrutura de um lugar (2008, p. 58).

Os principais atrativos foram os desenhos do traçado sinuoso da linha férrea que estabeleceram a malha urbana local, criando o loteamento e margeando a direita o bairro Brasil. Apresenta malha urbana ortogonal com quadras quadradas predominantes; outras próximas à sinuosidade da linha férrea apresentam-se cortadas em função do desenho local; há uma interrupção da grelha reticulada, respeitando exatamente o que levou ao seu surgimento. Outro fator de interesse é o traço sinuoso da rodovia BR 365 que cruza com a antiga linha de ferro, trecho erradicado para dar lugar à ocupação da Av. Monsenhor Eduardo.

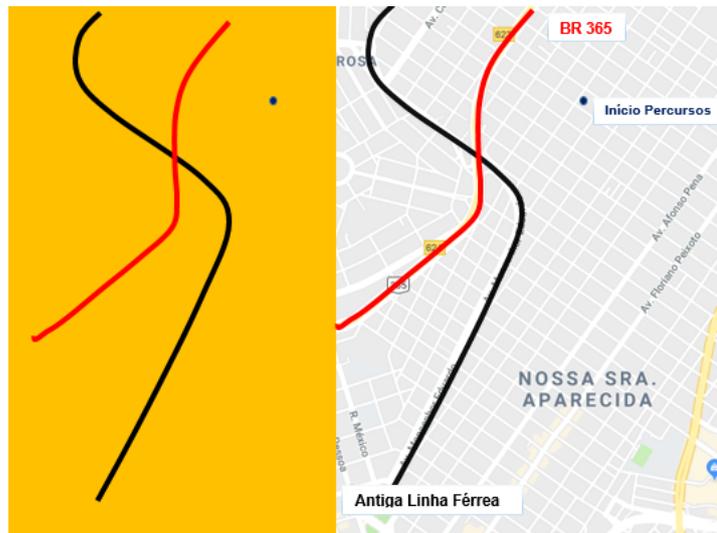


Imagem 35: Traçado da antiga linha férrea (primeiras referências espaciais) e BR 365

Fonte: <http://www.google.com.br/maps>

A sinuosidade da linha férrea remete às lembranças afetivas sobre como os primeiros deslocamentos locais levaram à percepção da cidade, dos espaços e das volumetrias aplicadas em uma região de predominância residencial e formação horizontal. A memória visual primeira foi a dos vagões estacionados e/ou em movimento, não podendo excluir o sinal sonoro, por exemplo, o marco e o ritmo que indicavam a chegada, a partida, a passagem e o pare para os veículos e pedestres. Tal questão funcional abria possibilidades para entender o limite do ir e vir, os movimentos estabelecidos pela circulação dos trens e seus sentidos, o parar e o aguardar a passagem, a percepção de elementos que se unificavam e promoviam a visão de planos e volumes, cujo cenário adquiriu lugar no armazenamento da memória, seja pelo movimento do trem e curvas existentes entre os sentidos de chegada e partida, seja pelos vagões que permaneciam estacionados para descarregar matéria-prima.

Em outros momentos, a memória “materializa” o conjunto, os volumes entre os trens estacionados com edifícios no centro da cidade (Imagem 36), as primeiras relações estabelecidas entre o horizontal e o vertical, entre formas e volumes que materializavam o sentido do lugar, onde os fixos e os fluxos estabeleciam e promoviam o ir e vir, apontando de forma nítida a relação entre escalas e espaços proporcionados pelos fixos que deram origem aos fluxos.



Imagem 36: Foto de 1940, estação original e os fixos instalados.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.



Imagem 37: Pátio Ferroviário CIA. Mogiana dos anos 1940.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia

A imagem a seguir apresenta os dois traçados da linha férrea. Em destaque vermelho está a linha original, hoje desativada, que percorria o primeiro núcleo urbano da cidade. Ao longo do tempo, passou por transformações e agregou às suas margens e ao seu entorno indústrias e novos bairros. Além de promover o crescimento e o desenvolvimento no seu entorno, as margens foram redefinidas como vias de relevância para o sistema viário, onde, em alguns pontos, encontramos fixos com valores agregados, como o antigo fórum da cidade.



Imagem 38: Traçado da ferrovia: linha vermelha erradicada, linha azul atual.

Fonte: http://www.estacoesferroviarias.com.br/mogiana_triangulo/uberlandia.htm, visita realizada dia 19/09/2019 as 23:05h.

A linha azul, ainda em processo de desenvolvimento, apresenta grandes glebas de terras destinadas a uma provável urbanização. O local conta com loteamentos de uso misto e comporta uso comercial, residencial e pequenas indústrias que agregam valor em função de possibilidades de utilização da linha férrea. A perspectiva sobre esses espaços vazios permitirá o desenvolvimento do entorno, considerando que, ao analisar a linha vermelha e sua trajetória, percebe-se que ela aponta um paralelo entre os espaços criados e a formação espacial em que ambos se encontram com suas especificidades históricas. Assim, o registro do passado será evidenciado por imagens criadas, tornando-se referência para apontar as relações estabelecidas quanto aos rumos adquiridos pelo planejamento urbano local.

As linhas férreas deram suporte para a formação da memória e para a lógica simbólica da evolução urbana, materializando as transformações de um desenvolvimento que se tornou marco do processo e da construção de valores, permitiu a formação de concepções no cotidiano, da significância pelas formas, da percepção visual, organizacional e espacial.

4.1. As primeiras formas modernas em Uberlândia-MG

A relação entre espaços e formação da cidade apresentou um diálogo com a arquitetura traduzido por fixos capazes de serem abordados e debatidos em relação ao espaço urbano. Essa comprovação ocorreu pela arquitetura distribuída ao longo da cidade, cujas formas alcançam a condição de obra de arte. Nesse sentido, CORBUSIER (1981) considerou,

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. Todo mundo está de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico. É a própria condição das artes plásticas (1981, p.13).

As primeiras manifestações plásticas de uma arquitetura com sinais modernistas em Uberlândia ocorreram a partir da década de 1940, quando as linhas e as novas formas começaram ser manifestadas como novo signo, principalmente com o rompimento do cenário dominante. Naquele período, elementos compunham volumetria distinta, por uma composição determinante e marcante seja pelo sentido vertical e horizontal, seja pela questão funcional que determinou a criação de elementos de destaque em virtude da escala em relação ao entorno. Esses fatores que geraram uma estabilidade em relação ao espaço foram promovidos pela implantação e pela relação pré-estabelecida com o entorno, determinando movimentos e novas visões sobre o lugar. Permitiram também que ações no entorno participassem como coadjuvantes em termos formais, mas de suma importância quando se trata da função e do desenvolvimento, considerando que a política da época pregava o desenvolvimento ordenado.

O desenvolvimento inicial deu-se com a inauguração do Reservatório de Água do Departamento Municipal de Água e Esgoto – DMAE (Imagem 39), na década de 1940. Ele é composto por três reservatórios elevados em forma cilíndrica. Pela imagem, podemos entender que a função da forma é facilitar a realização da higienização e da limpeza adequada, o que seria dificultoso se o volume fosse concebido com cantos ou arestas. A forma impactante dos volumes atrai a atenção dos transeuntes resultou da resolução funcional do projeto.



Imagem 39: Torres Reservatório DMAE- Uberlândia – construído em 1940.

Fonte: <http://www.carrijo.com.br/noticias/comunicado-dmae/dmae/>, visita realizada dia 15/06/2018, as 13:34h.

Nas caixas d'água, as linhas que formam o cilindro são explicitamente estruturadas por sistema de vigas e de pilares em concreto. A primeira construída possui fechamento em toda a estrutura, a qual recebe o cilindro maior que se funde em forma de taça. Os outros dois seguem a mesma linguagem, exceto o fato de que os vãos entre as vigas e os pilares são mantidos expostos sem fechamentos entre eles, o que permite identificar visualmente de qualquer ângulo a torre inicial. A partir disso, podemos interpretar tais fatos como marco histórico do local.

A estrutura aparente de sustentação evidencia a modulação, cuja função específica ocorre com o sustento do volume que se abre também em forma cilíndrica. O sistema foi adotado em todas as torres, com as já citadas diferenças entre o marco do local e a expansão, e essa demanda aconteceu em função do desenvolvimento da cidade. A cobertura do conjunto possui dois acabamentos, duas torres idênticas com

coberturas convexas em que a primeira possui laje plana, apresentando um pequeno anel circundante, continuação do volume existente.

As torres foram edificadas com cimento armado, localizadas na região central da cidade, por isso se apresentam como atrativo visual pela forma utilizada em suas concepções. A distinção de cheios e vazios presentes entre a primeira torre e as duas posteriores oferece uma harmonia visual ao conjunto. Além disso, a construção estabelece um diálogo com outro edifício importante e próximo, o Estádio de Futebol Juca Ribeiro (Imagem 40), que, em 1963, teve acrescentada em sua estrutura a nova arquibancada em cimento armado em forma de semicírculo, elemento que, por sua natureza de uso, tornou-se um fixo que ainda hoje movimenta e contribui para os fluxos no seu entorno.



Imagem 40: Estádio Juca Ribeiro e as Torres Reservatório DMAE- Uberlândia.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.

Ainda a respeito dos volumes cilíndricos, identificamos outros elementos presentes no cenário urbano, como no Moinho de Trigo 7 Irmãos.



Imagem 41: Moinho 7 Irmãos.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.

O volume dos silos, em forma também cilíndrica, apresenta uma característica nítida do pós-guerra, quando a industrialização se intensificou. Foi instalado nas margens de linha férrea, a fim de facilitar o transporte. Identificamos uma arquitetura moderna, já aplicada em outros edifícios na cidade, com um nítido volume modulado, típico da representação industrial. Seja pela estrutura seja por suas aberturas, os volumes da torre cilíndrica justificam novamente a questão funcional, determinando forma e volume que levam em conta a necessidade de manutenção desses espaços quando vazios e quando precisam passar por limpeza.

O edifício, composto por quatro cilindros que se unificam para formar o silo do local, incorpora um volume maior e pouco mais elevado, forma adotada que remete a um coroamento do conjunto, em que as linhas retas são determinantes na formação do volume maior. Seja em dimensões horizontais ou verticais, apenas se rompem quando os cilindros se solidificam no volume, reafirmando que a plástica é impactante, como em outros edifícios que apresentam a mesma linguagem e impacto visual na cidade, os quais serão abordados posteriormente quando formos tratar da cidade e as relações estabelecidas pelas formas curvas.

Outras edificações foram construídas na década seguinte, por exemplo: o Edifício da Sociedade Médica projetado em 1951 (Imagem 42); a residência Benedito Modesto de Souza, de 1954 (Imagem 43); a residência Bolivar Carneiro projetada, de 1956 (Imagem 44); o Edifício Drogasil construído na segunda metade da década, de 1950 (Imagem 45); e o Moinho 7 Irmãos, de 1958 (Imagem 41).

O Edifício da Sociedade Médica foi projetado pelo arquiteto Miguel Juliano, o qual começou a trabalhar no escritório de João Jorge Coury antes de se graduar. Posteriormente em São Paulo, trabalhou com George Warchavchic, comungando da formação da Escola Paulista, a qual contribuiu para sua formação. O projeto de 1951 passou por interrupções e só foi finalizado em 1963. A obra apresenta tipologia moderna, com estruturas em concreto armado, fazendo uso de pilotis e *brises* em concreto na fachada principal. De acordo com site da Prefeitura Municipal de Uberlândia sobre os bens tombados,

O Edifício Carlos Chagas é uma edificação de tipologia arquitetônica moderna, projetada segundo os postulados de Le Corbusier, explorando a estrutura em concreto armado, com planta e fachadas livres, pilotis, uso de brises em concreto na fachada noroeste e panos de vidro na sudeste. Essa concepção de projeto segue uma tendência da década de 50, onde predomina a utopia de desenvolvimento e progresso, expressos na arquitetura através da utilização de novas técnicas e da funcionalidade e racionalidade dos espaços (visita realizada dia 18/09/2019).



Imagem 42: Edifício Carlos Chagas – Sociedade Médica – construído em 1951.

Fonte: <http://docs.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/09/Ces%C3%A1rio-Alvim-2-Sociedade-M%C3%A9dica.pdf>, visita realizada dia 18/09/2019 as 22:16h.

A residência Benedito Modesto de Souza, de 1954, teve como autor do projeto o arquiteto João Jorge Coury. A respeito dela, a Prefeitura de Uberlândia descreve o seguinte:

A tipologia arquitetônica é, predominantemente, moderna, observada na forma de implantação da casa no lote, na presença da laje plana, formas ameboides e grandes panos de vidro. A composição volumétrica é caracterizada por dois corpos, sendo um principal e outro, um anexo, no fundo do lote. A fachada principal tira partido do

concreto, que foi trabalhado para ressaltar a leveza da laje nervurada, armada nos dois sentidos, criando um plano horizontal que forma a varanda, que se apoia sobre seis pilares esbeltos e cilíndricos. Ela se desprende do corpo da edificação, curva-se e movimenta-se numa forma ameboide, demonstrando a preocupação com a pesquisa formal e a expressão plástica. A varanda abraça o jardim e cria a relação rua/jardim/varanda/jardim/casa. Nota-se também, a busca da integração interior-exterior pelo uso de um grande pano de vidro, montado em esquadrias de metal, abrindo a sala de estar para a rua; integração reforçada pelo murete baixo à frente da casa, que apenas delimita o espaço privado, sem se constituir em barreira visual. Completando a composição, no jardim frontal há um espelho d'água, também em forma ameboide (visita realizada dia 18/09/2019).



Imagem 43: Residência Benedito Modesto de Souza – projetada em 1954.

Fonte: <https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/cultura/patrimonio-historico/bens-inventariados/>, visita realizada dia 18/9/2019, as 22:18h.

Um projeto que se comunica em termos formais com o Edifício da Sociedade Médica é a antiga Residência Bolivar Carneiro (Imagem 44), hoje considera Módulo Imóveis. Projeto de Sylvio de Vasconcelos, de 1956, conta com elementos pertinentes ao modernismo, como panos de vidro na fachada frontal que recebem o bloco superior; possui uma laje de abrigo solta, quase independente do bloco principal; o volume é composto por dois pavimentos; o térreo permite visibilidade maior por se apresentar deslocado e projetado a frente com instalação de elementos horizontais que trazem uma ideia de maior dimensão. Outro ponto a ser considerado é que, ao contrário de utilizar pilotis para livre acesso, foi criado um aterro frontal, o qual desligou o bloco do alinhamento da via local, cujo afastamento podemos entender como forma de gentileza urbana.



Imagem 44: Residência Bolivar Carneiro – projetada em 1956.

Fonte: Acervo do Autor – 2019.

O Edifício Drogasil data da segunda metade da década de 1950. Projeto da empresa Morse & Bierrenbach, o prédio se tornou um marco vertical da cidade. O primeiro com sete andares, que apontou o desenvolvimento da nova forma de viver no coração da cidade, possui linhas retas, formando uma caixa com elementos que ora vazam concebendo sacadas ora se projetam em modestas molduras como coroamento das aberturas frontais. Os grandes paredões fechados sem aberturas podem servir de atrativo, considerando que, ao se aproximar da fachada do edifício, abrem-se os planos de cheio e vazio, situação peculiar também adotada no edifício da Sociedade Médica.



Imagem 45: Edifício Drogasil – construído 2ª metade da década de 1950.

Fonte: Acervo do Autor – 2019.

Compreendemos a visualidade plástica dos edifícios com domínio de linhas retas e sem a presença de ornamentos decorativos que remetam ao estilismo aplicado nas obras locais da época. As apresentadas evidenciaram, de forma clara, a leitura de um novo tempo na cidade, com construções que se tornaram exemplos de uma arquitetura moderna no perímetro urbano da cidade. No entanto, não as consideramos como esculturas, mas como formas e volumes que podem ser entendidos e visualizados. Como apontado por ESCOBAR (1998),

uma entidade simbólica representada tridimensionalmente que mantém com o lugar de instalação, a rua, o largo, a praça, uma relação espacial, artística e cultural [...] atua dentro da cenografia urbana como um elemento vital e interativo com o observador, [...] através da percepção direta dos gestos do olhar (1998, p. 15).

Outras referências foram consideradas nas décadas seguintes, em sua maioria, com o predomínio de linhas retas, eventualmente com sinalização modesta na composição por linhas curvas. Tais obras já se encontram no modernismo pós-2ª Guerra Mundial, por exemplo, as linhas retas do Palácio da Justiça Abelardo Penna, a Biblioteca da UFU – Campus Santa Mônica e a Prefeitura Municipal de Uberlândia (Imagens 46 e 47, 48, 49 respectivamente).



Imagem 46: Fórum: Palácio da Justiça Abelardo Penna – década de 1970.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.



Imagem 47: Fórum: Palácio da Justiça Abelardo Penna – década de 1970.

Fonte: <https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/cultura/patrimonio-historico/bens-inventariados/>, visita realizada dia 18/9/2019, as 22:26h.

O Palácio da Justiça Abelardo Penna, projeto de José Carlos Laender de Castro e Roberto Pinto Manata, foi construído entre 1972 e 1977. Abrigou o Fórum da cidade, hoje estão em processo de tornar-se centro cultural, representa o brutalismo do concreto, cujas linhas formam um volume em prisma sustentado por pilares de seção octogonal. De acordo com o site da Prefeitura de Uberlândia, a construção

Adota os princípios da arquitetura brutalista paulista da década de 1970, na busca da verdade dos materiais, explorando o concreto não apenas como estrutura, mas também como acabamento; outra característica dessa linguagem presente é o exagero no dimensionamento da estrutura. [...] As elevações são cegas, constituídas por painéis de concreto aparente, que protegem o edifício do sol e da poluição sonora, sem prejudicar a ventilação e iluminação natural dentro do edifício (visita realizada dia 18/09/2019).

Em 1989, Paulo Zimbres e Luís Antônio Almeida Reis projetaram a Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (Imagem 48). Trata-se de duas com a mesma linguagem, uma no Campus Santa Mônica e outra no Campus Umuarama. Possuem formato quadrado, sistema de pilotis, com vigas e pilares modulados em concreto armado, constando fechamento em partes; apresentam uma laje nervurada e modulada; possuem uma casca externa afastada do bloco em alvenaria composta por cogobós cerâmicos, compondo entre cheios e vazios com desenho livre, permitindo iluminação e ventilação no interior por esquadriar em vidro; há também uma visão da cidade que se apresenta através das aberturas que, por serem blocos vazados, ornamentam, como moldura, cada olhar para mundo externo do edifício.



Imagem 48: Biblioteca Campos Santa Mônica, construída 1989/1990.

Fonte: www.comunica.ufu.br Foto: Milton Santos, visita realizada no dia 18/9/2019, as_13:59horas.

A Prefeitura Municipal de Uberlândia (Imagem 49), projeto realizado entre 1990 e 1993, dos autores Acácio Gil Borsoi e Milton Leite Ribeiro, cuja proposta é gerar uma organização macroespacial, permite ao usuário e observador circular por seus espaços de forma a explorar as possibilidades em relação ao mundo externo, a cidade e o entorno. A volumetria é composta por blocos, atendendo às necessidades do poder político. O partido horizontal adotado é de fácil percepção, mesmo que os blocos internos tenham pavimentos, o fechamento de todas as faces em concreto armado assume grande dimensões horizontais em relação à forma/volume adotados. O concreto armado é o elemento dominante presente em todos os blocos e é mais definido nos sólidos menores que fazem contraposição com blocos retangulares, os quais apresentam tratamento homogêneo em panos de vidro ou em pequenos volumes nas extremidades das peças. Destinados à circulação, estes apresentam mais escala vertical e são revestidos com pastilhas coloridas e com passarelas que interligam os pisos em estrutura metálica, vidro ou concreto. O resultado misto de formas e volumes que se abrem ou se fecham, a depender das necessidades funcionais, não expõem uma linearidade formal capaz de fixar o olhar enquanto conjunto.

Observamos, ao tratar de percepção, a melhor impressão obtida quando observamos e estudamos os blocos individualmente. Assim, a praça entre o poder

executivo e o legislativo, de forma significativa, tornou-se ponto de respiro, ocupando lugar de equilíbrio para leitura espacial dos edifícios. Um elemento de forte representação adquirida e que ocupa parcialmente a cobertura dos blocos retangulares é utilizado como cobertura de um prisma central formado por abóbodas em tijolo cerâmico, cuja modulação permite o ritmo e a sensação de movimento sobre os três grandes blocos que se escalonam em faces por desníveis entre os pisos. A implantação da praça em frente ao gabinete do prefeito tem formato de teatro de arena, mas não ocupou de forma dominante a função proposta, pois se tornou ponto de passagem com contínua ausência de uso, principalmente por abrigar e promover eventos culturais, uma vez que se trata de um local público que envolve interesses políticos.



Imagem 49: Prefeitura Municipal de Uberlândia, construída entre 1990/1993.

Fonte: www.uberlandia.mg.gov.br, visita realizada dia 19/9/2019, as 22:00h.

A escolha pela utilização de coberturas com formas quem mantêm a mesma linguagem do projeto da Prefeitura foi verificada no terminal de ônibus Santa Luzia, de 1993 (Imagens 50 e 51). Desenho também do arquiteto Milton Leite adota linguagem parecida com a que foi empregada em outro modelo. No caso desse, há apenas estruturas sobre pilotis, mantendo um apelo plástico quando comparado aos outros terminais da cidade. Hoje sabemos que sua cobertura foi demolida, mas encontramos ainda uma caixa sem expressão plástica quando comparada à estrutura antiga.



Imagem 50 e 51: Terminal Santa Luzia (cobertura demolida).

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.

Em visita ao site: <https://www.miltonleitearquitetos.com.br/centro-administrativo-de-uberlandia>, na página sobre o Centro Administrativo de Uberlândia, do arquiteto Milton Leite, apresenta um texto de 1993, de autoria de Hugo Segawa, Lu de Laurentiz e Marco Antônio Gil Borsoi abordando a relação em processo de desenvolvimento quando se trata de fixos já existentes no entorno, possibilitando fluxos:

Como intervenção urbanística, o centro administrativo estabelece e confirma um vetor de expansão recente em Uberlândia: vizinho aos recentes Center Shopping e conjunto do hipermercado Carrefour, essas novas referências urbanas apontam para a ocupação de áreas de pouca densidade entre o centro da cidade e o campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia. O sistema viário vem sofrendo alterações que prefiguram uma região em rota de seguro adensamento. O manejo e a generosidade das áreas livres que emolduram (ou permeiam) os edifícios do centro administrativo, valorizando as visuais em direção ao belo *skyline* de Uberlândia, sugerem que, quando (ou apesar) da provável verticalização e diversificação do uso do solo do seu entorno, a praça concebida por Borsoi e equipe se caracterizará como um espaço público de alta qualificação urbana. O novo conjunto é um vetor de transformação e valorização da área, dotando-a de um contexto com magnífico potencial". [...] o projeto procura retomar a ideia de lugar de referência e identidade na vida cívica, cultural e cotidiana da cidade, destacando inicialmente da sua concepção a intenção do conjunto edificado com o sítio, seu condicionamento ambiental e espacial, construtibilidade material e expressão arquitetônica (1993).

O concreto armado tornou-se elemento de relevância presente na paisagem local. O material foi utilizado na materialização de projetos já citados e em outros, como: Estação Ferroviária, de 1970 (Imagem 52), projeto do Arquiteto Oswaldo Arthur

Bratke. Há utilização de formas com estrutura modular pré-moldadas com repetições que se fundem na composição do conjunto, possibilitando a ampliação por sua reprodução modular, cuja simplicidade visual resulta em ritmos, proporção e volumetria capazes de atrair o olhar para suas configurações formais e volumétricas.



Imagem 52: Estação Ferroviária de Uberlândia.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.

O concreto armado trouxe para a arquitetura uma nova linguagem. Trata-se de um material aparente e de característica bruta, fria, mas maleável e adaptável às necessidades funcionais, além de ser capaz de ordenar formalmente a obra arquitetônica integrada aos sistemas modulares particulares. Sua superfície natural apresenta acabamento satisfatório, como uma nova textura que contrasta com outras habituais utilizadas em maior proporção, a exemplo do tijolo aparente presente em edifícios espalhados pela cidade. O principal fator atrativo é a dispensa do uso de tecnologias para sua execução. Assim como ocorre com o concreto armado, o tijolo também possui a capacidade de assumir formas capazes de manter uma comunicação com o concreto. Podemos observar isso nas obras da cobertura do Terminal Santa Luzia (Imagens 50 e 51), no prisma dos blocos da Prefeitura de Uberlândia – ambos com utilização de blocos de tijolo – e, com a mesma imponência, na cobertura da Estação Rodoviária Presidente Castelo Branco (Imagem 15 e 64).



Imagem 53: Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado e o tijolo aparente.

Fonte: acervo do Autor, 2018.

Outro elemento relevante a ser considerado foi a utilização do vidro laminado que trouxe uma nova leitura sobre as superfícies. Entretanto, para ser executada, demanda planejamento, especificações e especialistas.



Imagem 54: Edifício Chams e o vidro laminado.

Fonte: acervo do Autor, 2018.

4.2. A cidade e as relações estabelecidas pelas formas curvilíneas

O desenvolvimento da cidade possibilitou a criação de novos espaços e de novas percepções arquitetônicas. A forma na arquitetura, particularmente no contexto urbano de Uberlândia (MG), apresentou marcos relevantes sobre o aspecto plástico presente em edifícios implantados, mas há uma lacuna específica e determinante para o desenvolvimento da cidade.

Na diversidade das obras, deparamo-nos com a presença de curvas, sobretudo volumes que assinalam sua importância na paisagem. Por fazerem parte da memória da urbe, tornaram-se marcos imponentes enquanto memória da arquitetura industrial que causaram impacto visual ao expor resultados formais em volumes de destaque, com adoção de visíveis curvas que expressam em primeiro lugar a questão funcional e em resolução estética de imponência plástica definida pela função. Compreendemos que ocorreu, na paisagem, a materialização de momentos importantes para a sociedade, possibilitando o desenvolvimento. Esse fato conduziu ao entendimento sobre a cidade e a vivência significativa de seus habitantes seja a partir da fonte geradora de trabalho seja a partir do progresso aplicado ao entorno desses espaços, quando surgiram novas explorações e a concretização de inéditos padrões urbanos.

A memória da arquitetura industrial obedece a uma específica questão funcional particular de cada estabelecimento projetado, o que não implica debruçar sobre tal uso, mas sim estabelecer o resultado plástico e volumétrico determinado pela função. Assim, partimos do entendimento sobre o objeto enquanto resultado formal e dos resultados plásticos, elementos fundamentais para a identificação de marcos que determinaram a sua importância no cenário local. Nesse sentido, as transformações espaciais, considerando a manifestação industrial, foram apresentadas a partir da década de 1940, como a forma das caixas d'água do DMAE (imagem 39) e, a partir na década de 1950, as torres da Cerâmica Vitória (Imagem 55) e da Cerâmica Uberlândia (imagem 56). Estas foram constituídas em função da expansão industrial. Já na década de 1970, tivemos a construção dos silos da Companhia de Armazéns e Silos de Minas Gerais – CASEMG (Imagens 57 e 58).

As cerâmicas construídas na cidade ocuparam significado de fixos e geraram o desenvolvimento dos bairros onde foram instaladas, hoje não existe nenhum a referência em função de terem sido demolidas. São exemplos a Cerâmica Vitória no

Bairro Custódio Pereira, ao lado da rodovia BR-050 e da atual estação de ferro e a Cerâmica Uberlândia, no Bairro Osvaldo Rezende, próxima à rodovia BR-365. Esses locais transformaram-se em referência visual por apresentarem grande dimensão vertical edificada em sua própria matéria-prima, o tijolo aparente. Além disso, proporcionaram ao seu entorno o desenvolvimento. Consoante ao site da prefeitura,

A maioria dos funcionários da fábrica era moradores do próprio Bairro Osvaldo Rezende. Por esse motivo, eram promovidas, nos galpões da cerâmica, festas e celebrações religiosas esporádicas, as quais proporcionavam meios de convivência entre os funcionários e, ao mesmo tempo, promoviam a integração da própria fábrica com o seu entorno (visita realizada no dia 18/09/2019).



Imagem 55: Torres Cerâmica Vitória, década 1950, Bairro Osvaldo Rezende.

Fonte: <http://docs.uberlandia.mg.gov.br>, visita realizada dia 18/09/2019, as 14:46h.



Imagem 56: Torres Cerâmica Uberlândia, de 1953.

Fonte: <http://docs.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/09/Torres-Cer%C3%A2mica-Uberl%C3%A2ndia-Rua-Estrela-do-Sul-2296.pdf> visita realizada dia 18/09/2019, as 14:46h.



Imagem 57: Silos CASEMG – década de 1970.

Fonte: acervo do Autor, 2019.



Imagem 58: Silos CASEMG – década de 1970.

Fonte: acervo do Autor, 2019.

A questão da imagem em relação à memória industrial está ligada diretamente à forma cilíndrica que, em vários pontos da cidade, impõe-se visualmente, estabelecendo relações entre claro e escuro e entre profundidade e projeções diversas, o que, para o modernismo, é de suma importância, pois possibilitou a visualização dos traços geométricos e volumétricos, os quais se encontram no espaço e representam a cultura local. São essas formas que passaram a narrar a história da cidade e, com o tempo, ganharam força e se reverberaram em outros edifícios, como no Teatro Municipal, obra de Oscar Niemeyer (Imagens 33 e 34). Retomamos a ideia da função para afirmar que cada um, com suas peculiaridades, foi resolvido formalmente a partir de um programa em planta, para depois ser resolvido em forma e volume.

Outra manifestação ocorreu nos anos 1960, cujo foco foi a área do esporte e do lazer. Nessa categoria, identificamos o ginásio do Praia Clube (Imagens 59 e 60), o Estádio Juca Ribeiro (Imagem 61) e, na década de 1980, o Estádio Parque do Sabia (Imagem 62).



Imagem 59: Praia Clube- Uberlândia – Ginásio da década 1960.

Fonte: Leila Srour, 2019.

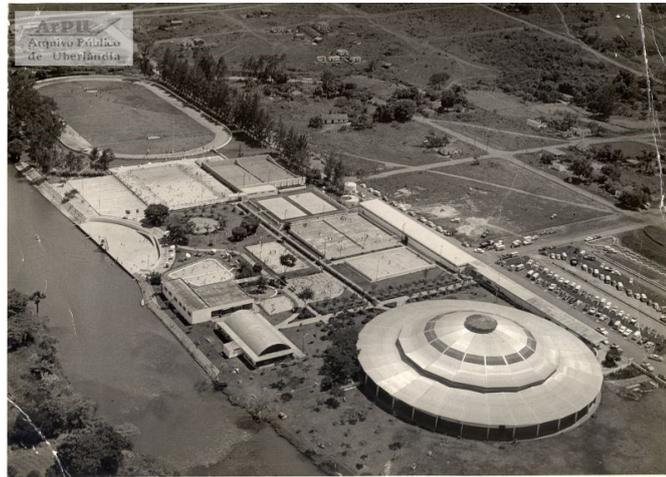


Imagem 60: Praia Clube- Uberlândia – Ginásio da década 1960.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.

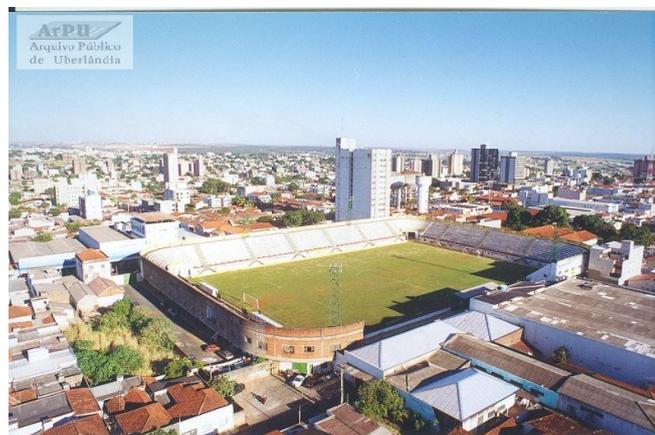


Imagem 61: Estádio Juca Ribeiro – Ginásio da década 1960.

Fonte: <http://docs.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/09/Est%C3%A1dio-Juca-Ribeiro.pdf>, visita realizada dia 19/09/2019, às 13:29h.



Imagem 62: Estádio Municipal Parque do Sabiá – década 1980.

Fonte: Acervo do Autor – 2018.

A ideia de consolidar um “marco urbano” pode ser observada pelo impacto causado em quem chega à cidade por rodovias ou por via aérea, podendo identificar tomadas visuais de grande atrativo, como o Estádio Parque do Sabiá, o qual apresenta forma de cilindro, formato recorrente em grandes cidades e capitais, pois remete ao desenvolvimento, à circulação e ao movimento de pessoas. Não se trata de algo inédito, mas é importante entender as formas urbanas e as possibilidades funcionais que podem ser realizadas, as quais atraem grandes concentrações de pessoas, além do futebol. Podemos entender que, de acordo com a concepção formal, esses locais têm múltipla função, porque recebem grandes eventos, fato que define a utilização do espaço. Tais acontecimentos determinam a criação de marco, que extrapola a ideia de templo do Esporte. Outro conjunto que comunga com a mesma noção é o ginásio do Praia Clube, da década de 1960. Considerado cartão postal da cidade, é uma estampa requerida para visitação aos que aqui chegam e buscam um clube para lazer.



Imagem 63: Cartão Postal do Estádio Municipal Parque do Sabiá – década 1980.

Fonte: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-719705503-postal-futebol-brasil-uberlndia-mg- JM>.

Cada objeto arquitetônico instalado na cidade possui uma dimensão significativa em relação ao espaço e cada construção presente na paisagem é geralmente retomada pela memória do indivíduo, além de poder ser revista em anúncios ou em cartões postais. Nesse cenário apto para o homem perceber movimentos, SANTOS (1997) faz considerações:

O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam de um lado, certo arranjo geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e anima, ou seja, a sociedade em movimento. O conteúdo (da sociedade) não é independente da forma (os objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração do conteúdo. O espaço, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento. As formas, pois têm um papel na realização social (1997, p. 27).

Os principais exemplos do modernismo e dos elementos curvos e cilíndricos são a Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado, no Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco, e o Edifício Chams (imagens 85,83 e 94) concluídos e entregues à cidade em um curto período de tempo, na segunda metade dos anos 1970. Não desconsideramos outros edifícios que também possuem a aplicação de curvas em suas formas e volumes, aqui não foram considerados por fazerem parte de outros movimentos ou período da história da arquitetura.

A questão formal dos edifícios possibilitou uma leitura plástica particular sobre o elemento curvo na cidade de Uberlândia, o qual possui harmonia definida por formatos limpos resultantes em leveza e em equilíbrio entre forma e material, além de haver um rompimento explícito com as referências e estilos anteriores cuja finalidade era atender a uma forma decorativa. As composições com os elementos curvos e as dimensões consideráveis resultaram em uma arquitetura modernista para a época, que se estabeleceu pelo uso de materiais, como o concreto, o aço e o vidro laminado, elementos essenciais da arquitetura modernista.

Assim, esses locais revelam a cidade e a relação entre este e tempo, entre o espaço e a arquitetura, o espaço e a cidade, além de ser onde acontecem representações físicas de seus elementos em relação ao fator tempo. A criação de percepções do sujeito sobre a questão urbana possibilita a interpretação da arquitetura e da cidade a partir de suas representações, cujos resultados produzem significados. Utilizados como meio de representação, tornam-se códigos criados por

fixos que permitem promover discursos, produções, construções e comunicações sobre a percepção do homem.

4.3. A forma e o espaço, entre o passado e o presente

Ao considerarmos as imagens sobre o Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco (Imagem 64, 66 e 67), encontramos diferentes registros dos olhares que apresentaram leituras sobre a arquitetura moderna. Eles são o registro da construção na década de 1970. Como contraste, temos a imagem colorida extraída de aplicativo público utilizado para navegação e localização, o que possibilita outra leitura acerca do espaço, do passado e do presente:



Imagem 64: Construção da estação rodoviária.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia



Imagem 65: Entorno atual da estação rodoviária.

Fonte: earth.google.com, visita realizada no dia 15/10/2018, as 16:34h.

Ao estabelecermos um paralelo entre as imagens do passado e do presente, constatamos que o seu entorno adquiriu volume após a instalação do edifício rodoviário. Compreendemos que nenhum outro elemento construído foi capaz de concorrer com sua imponência. As linhas curvas permanecem únicas, sua dimensão ainda é elemento dominante na paisagem local, espaços foram ocupados e outros se encontram vazios limitados pelas vias que o circundam, as quais delimitam o público do privado. Outras imagens, sobre esse edifício, trouxeram novas perspectivas e um novo recorte sobre o dia e a noite:



Imagem 66 e 67: Foto diurna e noturna sobre o Terminal Rodoviário.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.

Ao analisarmos as imagens, retomamos a questão da arte, pois passam a ocupar, de forma objetiva e sensível, dois registros, um do dia e outro da noite. Uma, com incidência da luz natural, onde o ordenamento seriado apresenta sua sustentação, pilares não disputam a atenção do observador, evidenciando o pano de vidro que reflete a paisagem do entorno. A outra imagem, um registro noturno, chama

a atenção do observador pela ausência de luz presente no entorno, como pela iluminação direcionada ao edifício que existe para dar vida à função do lugar, a luz ultrapassa o concreto através do elemento translúcido, gerando o jogo de sombra sobre a parte superior dos seriadados, foi utilizada para marcar a arquitetura.

As transformações ocorreram também em áreas já povoadas, como no centro da cidade, que ainda manteve o seu crescimento no sentido vertical. Prédios foram erguidos, o que pode ser constatado pelas imagens a seguir, nas quais sinalizamos onde hoje se encontra o Edifício Chams:



Imagem 68: Vista Região central, com indicação da construção do edifício Chams.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.



Imagem 69: Vista região central, com edifício Chams, década de 1970.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.

Percebemos que, anterior à construção da edificação, o espaço vertical do entorno não apresentava grandes dimensões que atraíssem olhares, pois as transformações ocorreram nos edifícios em escala menor, definindo uma nova

paisagem. A dimensão vertical do edifício passou a evidenciar as linhas que formam volumes as quais se tornaram elementos visuais de rompimento com que já existia. Além de ter sido instalado no entorno, um diálogo direto foi estabelecido com o hotel localizado na esquina, com evidentes linhas retas e modernas, cuja dimensão vertical torna explícita a relação de escala diretamente ligada ao Edifício Chams (Imagens 70 e 71).



Imagem 70: Tomada superior em direção ao centro, onde está localizado o edifício Chams.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Imagem 71: Tomada superior em direção ao prédio onde foi realizado a imagem anterior.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Portanto, visualizamos que nenhum outro volume vertical foi construído ocupando tamanho destaque por forma curva. O cilindro com vidro laminado ainda hoje é único, não existindo, no entorno, outro capaz de desviar ou atrair a atenção do olhar. Trata-se do resultado de um jogo em que a arquitetura produz espetáculos visuais de qualidade, cujas coberturas causam afeições visuais e permitem a emoção poética a partir de sua plástica, que é o resultado do que vemos e podemos avaliar pelo olhar.

4.4. Um vazio concebido pela ausência da forma construída e abolida

A cidade de Uberlândia, que sempre prezou a modernização e o desenvolvimento, descuida-se de sua história recente, permitindo que obras que representam a cidade, enquanto um dado período, sejam destruídas para darem lugar à especulação imobiliário, tornando questionável o limite para o desenvolvimento frente a marcos urbanos que foram destruídos, hoje lembrados por imagens ou noticiários que acusam a situação ocorrida. A relevância do patrimônio histórico e cultural podem ser entendidos por meia das palavras de Steinbeck:

O senhor não está comprando apenas velharias, está comprando vidas em ruínas. Mais, o senhor está comprando amargura. O senhor está comprando uma meninazinha entrançando o pescoço deles, tirando a fita dos cabelos dela para amarrá-la na crina dos cavalos, uma meninazinha de cabecinha encostada no pescoço dos animais, roçando-lhes o focinho com o rosto corado. O senhor está comprando anos de árduo labor, lides de sol a sol; está comprando uma mágoa que não se pode expressar. Mas olhe, seu: há uma coisa que vai junto com esse montão de troços que comprou, junto com esses baios tão lindos – é uma flor de amargura que crescerá na sua casa e ali florescerá um dia. (STEINBECK apud ALVES; CARVALHO, 2013 p. 90).

No entanto, algumas construções são reformuladas, por exemplo, o Estádio Juca Ribeiro hoje não é mais utilizado e fora parcialmente demolido para atender a uma nova função, ocupando parte dos acessos do estacionamento de um supermercado (Imagem72).



Imagem 72: Estádio Juca Ribeiro com hipermercado já implantado.

Fonte: <http://globoesporte.globo.com/mg/triangulo-mineiro/fotos/2014/03/fotos-do-estadio-juca-ribeiro-antes-e-depois.html>, visita realizada em 29/10/2019 as 17:55h.

A manutenção de parte das arestas e de ângulos da arquibancada mantém intacta a memória do que existia, situação oposta à de outros prédios os quais foram demolidos ou descaracterizados. Tal fato, motivado pelo descaso público, causa ruptura nas referências da cidade, como encontramos lamentavelmente no Terminal Santa Luzia (verificar imagens 50 e 51) e na residência Geraldo Migliorini, obra da década de 1960 (verificar imagem 75).

A principal referência visual do Terminal Santa Luzia foi a cobertura projetada por Milton Leite, que assumiu uma leitura próxima à adotada no Centro Administrativo de Uberlândia (Imagem 49). Mas, o que ainda existe da antiga obra são os pilares que receberam o caixote que mantém a linguagem plástica atual adotada para todos os terminais da cidade, exceto o Terminal Central.

A notícia da reforma, que resultou na demolição da cobertura, descaracterizou por completo o edifício, como foi noticiado nos meios de comunicação local. Isso pode ser averiguado na matéria publicada em 14 de janeiro de 2012, no site G1:

Terminal Santa Luzia será reformado em Uberlândia. Embarque e desembarque serão feitos do lado de fora do terminal. Obra vai custar R\$ 1,5 milhão e deve ficar pronta até junho desse ano.

A partir desta segunda-feira (16), o embarque e desembarque de passageiros no Terminal de ônibus no Bairro Santa Luzia, em Uberlândia, serão feitos do lado de fora. O local passará por reformas, atendendo reivindicações da população. Todo os dias passam pelo local 48 mil passageiros.

O embarque e desembarque de passageiros vai ser transferido para a calçada até o fim da obra. O trecho da Avenida João Naves de Ávila, que fica em frente ao terminal, ficará exclusivo para os ônibus. A obra de adaptação começou e a via já foi interditada. Será feito um desvio e outro lado da avenida terá mão dupla (2012).

O ocorrido também pode ser observado na reportagem do mesmo jornal, datada de 13 de agosto de 2012, cuja manchete foi “Reforma do Terminal Santa Luzia é concluída em Uberlândia, MG”:

Obras demoraram seis meses e custaram cerca de R\$ 1,5 milhão. Trânsito na Avenida João Naves voltou a ser liberado nos dois sentidos. Por mais de seis meses uma estrutura improvisada na calçada do Terminal Santa Luzia, em Uberlândia, no Triângulo Mineiro, servia para o embarque e desembarque de passageiros. Na manhã desta segunda-feira (13), as obras de reforma foram concluídas e a plataforma definitiva voltou a funcionar.

A fim de reconstruir parte do piso e substituir da cobertura do terminal de ônibus coletivo, a obra custou cerca de R\$ 1,5 milhão. Foi uma reivindicação dos passageiros que reclamavam que, quando chovia, a laje não retia água e molhava a todos. A estrutura foi construída em 1992.

Com o fim da reforma, a estrutura foi retirada e o trecho na Avenida João Naves de Ávila, em frente ao terminal do Bairro Santa Luzia, foi liberado nos dois sentidos (2012).

A demolição da cobertura descaracterizou visualmente o marco urbano, seja pela questão funcional de prestação de serviços, seja por ser exemplo de arquitetura moderna na cidade, uma referência destruída pelo próprio poder municipal. Assim, a iniciativa pública contraria a preservação do bem que, ao contrário, poderia propor resoluções para o problema, como soluções plásticas, a serem adotadas para manterem o que existia, adequando às necessidades da população.



Imagem 73: Laje pré-moldada do Terminal Santa Luzia antes de sua demolição, de 1994.

Fonte: <https://mapio.net/pic/p-59900374/>, visita realizada no dia 24/10/2018 as 15:23h.



Imagem 74: Cobertura do Terminal Santa Luzia depois da reforma de 2012.

Fonte: Acervo do Autor, 2018.

Percebemos que houve um interesse em exibir um produto político de determinada gestão governamental, o que provocou a derrubada da cobertura e a instalação de um caixote, seguindo um padrão sem nenhuma volumetria ou plástica relevantes. Como podemos observar na imagem anterior, demolir monumentos da história da cidade é um confronto direto entre a memória do urbano e a propriedade privada que atinge diretamente o cenário local. Essa situação é recorrente em determinados imóveis da cidade cujos proprietários demoliram antes que se tornassem um bem tombado pelo patrimônio municipal.

O tombamento tem a função de intervir na propriedade, o que é feito pelo Poder Público, com a finalidade de proteger um determinado patrimônio cultural. Esse instrumento é difundido no país pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, inclusive há bens imóveis já tombados e registrados na cidade, entre eles, constam neste trabalho: a Praça Tubal Vilela (Imagem 96) e a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado (Imagem 85). Ademais, existem os Bens Inventariados, conforme pesquisa no site da Prefeitura Municipal de Uberlândia:

Inventário de Proteção: É um programa dinâmico e sistemático de identificação das diversas manifestações culturais e bens de interesse de preservação. Trata-se de um instrumento de preservação que fornece bases para definição de políticas públicas locais e busca identificar, dentro do Município, os bens culturais de natureza material e imaterial.

O principal objetivo do Inventário é compor um banco de dados que revelará o patrimônio cultural existente em Uberlândia, possibilitando valorização e salvaguarda, planejamento e pesquisa, conhecimento de potencialidades e educação patrimonial (18/09/2019).

A residência Geraldo Migliorini consta na lista de Bens Inventariados na seção Estruturas Arquitetônicas e Urbanísticas, com a ressalva de que o imóvel hoje só pode ser consultado através de imagens e notícias nas mídias. Projetada por Fernando Graça, em 1958 (Imagem 75), tem características modernas, lajes planas, pano de vidro, composição volumétrica e painéis decorativos. Consta que o Sr. Geraldo Migliorini possuía influência local, pois sua casa servia como local de reuniões para tratar de questões sociais e políticas da cidade. Após a venda da residência, foi solicitado o tombamento, e o novo proprietário não possuía autorização para demolição, estando apenas em seu poder o alvará para pequenas reformas.

Em pesquisa, encontramos considerações sobre o parecer do órgão competente local, o qual foi favorável ao processo, estabelecendo diretrizes sobre o tombamento:

A realização de qualquer tipo de intervenção, dentro do perímetro de tombamento ou do perímetro de entorno, deverá ser encaminhada primeiramente para o Conselho Municipal do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Cultural, responsável para elaborar um parecer favorável ou contrário a tal intervenção. Todas as características, inclusive elementos arquitetônicos e artísticos das fachadas e da volumetria deverão ser preservados de acordo com o original. (Arquivo Público Municipal, 2008).

Mesmo sem autorização para fazer alterações, ao tomar ciência do processo de tombamento, o proprietário demoliu o imóvel. O fato ocorreu em 19 de julho de 2008, ganhando destaque nas mídias locais.



Imagem 75: Imagem residência Geraldo Migliorini, década de 1960.

Fonte: Acervo do autor, 1998.

Em pesquisa no arquivo do Jornal Correio de Uberlândia, do dia 05 de setembro de 2008, a matéria destacou a questão dos imóveis de importância histórica para a cidade:

Bens que não existem mais, como o Cine Regente e a Casa dos Migliorini, demolida há pouco mais de um mês, ainda fazem parte da lista. “O pedido de tombamento da casa dos Migliorini foi aprovado por unanimidade pelos 21 membros do COMPHAC na quinta-feira, dia 17, mas no sábado, antes que o entregássemos para a Prefeitura, a casa foi demolida”, disse Anderson Ferreira. De acordo com a assessoria de comunicação da Secretaria de Planejamento, o alvará da Prefeitura para a obra permitia a reforma e adaptação da casa, construída na década de 1960, na praça Coronel Carneiro. Quem passa hoje por lá,

vê apenas três paredes de uma casa que tinha dois pavimentos (2008).



Imagem 76: Imagem depois demolição residência Geraldo Migliorini, ocorrido em 2008.

Fonte: <http://direito.unetri.edu.br/index.php/Anais-Direito/article/viewFile/2/4>, visita realizada em 11/09/2018, as 10:25h.

Uma galeria com pequenas lojas, serviços e restaurantes ocupa hoje o lugar do patrimônio histórico e cultural. Apesar disso, sobrevivem lembranças e histórias que se alinhavam às reuniões políticas que lá ocorriam, imagens arquivadas e noticiários dos meios impressos e televisivos, além de estudos acadêmicos afins.

5. O CONJUNTO DE CURVAS PROJETADAS PARA UBERLÂNDIA

Na década de 1970, em um período de 05 anos, três edifícios com a predominância formal de curvas foram projetados: o Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco, a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado e o Edifício Chams. As formas adotadas remeteram a uma linguagem específica, além do caráter público ou privado. A plástica resultou em um formalismo de configurações simples com presença de elementos atrativos ao olhar crítico, incidindo sobre as transformações da sociedade. A atenção foi direcionada às composições formadas por elementos curvos e formas cilíndricas, singulares à linguagem da arquitetura moderna.

O tempo entre os projetos e as conclusões das obras ocorreu entre 1973 e 1978, o último foi concluído em 1985. Suas composições curvas tornaram-se marcos urbanos, referências formais consolidadas e geradoras de movimento no entorno, resultando em transformações espaciais e culturais, de forma a inserir a cidade no circuito de visita cultural. Tal fato consolidou resultados plásticos e formais de projeção junto com outras obras estaduais e federais (Belo Horizonte e Brasília).

Como primeiro cartão postal da cidade, temos a rodoviária, local de chegada e partida de pessoas, onde se estabelece o primeiro impacto visual das imagens com as quais as pessoas se deparam ao se aproximarem do edifício. Trata-se de uma visão explícita de um mundo concreto, e a mesma experiência pode ser vivida para os que chegam a Brasília, pois é possível identificar características comuns às duas cidades do cerrado brasileiro. Nos dois lugares, a linha do horizonte sempre se apresenta marcante, com exposição de uma arquitetura moderna explícita que se tornou marco, seja pelo planejamento urbano seja pelas formas que assumiram o concreto armado.

A arquitetura moderna local apresenta valor de arte simbólica presente na paisagem de Uberlândia, pois seus elementos expõem resultados plásticos em contínuo diálogo entre arquitetura e arte moderna. Podemos expor alguns exemplos anteriores à década de 1970, como: o Reservatório DMAE, de 1940 (Verificar imagem 39), orientado pelo escritório de engenharia de Belo Horizonte; o Moinho Sete Irmãos, inaugurado em 1958, sem identificação de autor (Verificar imagem 41); a Estação Ferroviária, de 1960, de Oswaldo Arthur Bratke (Verificar imagens 03 e 14); e outros da década de 1970, quando as formas transitavam entre linhas retas, como: as do

Palácio de Justiça Abelardo Pena, 1972-1977, projetado por Roberto Pinto Manata e José Carlos Larder de Castro (Verificar Imagens 12 e 13); as formas geométricas e volumétricas com domínio de curvas e cilindros, o que pode ser visto na Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, 1975, de Lina Bo Bardi (Conforme imagem 85); no Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco, de 1976, de Fernando Graça, Flávio Almada e Ivan Cupertino Rodrigues (Conforme imagem 81 e 82); e no Edifício Chams, do final década de 1970, de César Barney (Conforme imagem 94).

Entre as obras citadas, três apresentaram significativos elementos curvos com recorte de intervalo de cinco anos entre elas. Isso possibilitou a investigação sobre as relações formais ⁷, considerando a já consagrada referência de Brasília e o reconhecimento da arquitetura brasileira no novo contexto internacional.

Os três edifícios, além da forma, apresentam outra função. Como define STROETER (1986, p. 97) sobre a arquitetura, “provocar emoções é uma das razões de ser da arquitetura, na realidade, uma função indispensável”. O autor também aprofunda a questão sobre o valor simbólico que o edifício possui:

Os edifícios não vivem somente por aquilo que tem de visível, de físico, mas também pelos reflexos sobre a memória de gerações de pessoas. O valor simbólico da arquitetura é encontrável, portanto, não só no objeto e nas relações com outros objetos, como na relação entre o objeto e quem o usufrui. O mesmo ocorre com o seu valor estético (1986, p. 97).

A partir disso, podemos apontar para os seguintes fatos: as inter-relações determinadas entre espaço e indivíduos e as ações e o lugar. Sobre isso, recorremos a Santos (2008):

Os elementos fixos, (...), permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também se modificam (Santos, 1982, p. 53; Santos, 1988, pp.75-78).

⁷ Anos mais tarde, em 1994, a arquitetura ganhou destaque na cidade referente aos aspectos plásticos e arquitetônicos. Foi quando inauguram a primeira instituição de graduação em Arquitetura e Urbanismo na cidade, momento em que os pensamentos sobre os aspectos plásticos passaram a apontar a importância das arquiteturas existentes na cidade e formaram o primeiro parâmetro para discutir estudos acadêmicos. Com a Faculdade, obras ganharam novos valores, e olhares foram direcionados a elas para que pudessem dizer sobre arquitetura, história, plástica e formas. Foi um momento propício para propor novas ideias e novas perspectivas para o futuro da arquitetura local, como propiciou uma nova plástica.

Fixos e fluxos juntos, interagindo, expressam a realidade geográfica [...] hoje os fixos são cada vez artificiais e mais fixados ao solo; os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos (2008, p. 61-62).

Desse modo, a realidade local nos conduz a percepções de intencionalidades, permitindo diálogos entre objetos, homem e as relações fenomenológicas proporcionadas pelo fator tempo presente, sem, contudo, rasurar as já marcadas e registradas na memória passada, seja pelo que somos seja pelo que temos, como por outras significações.

5.1. O terminal rodoviário modulado

A necessidade de um novo terminal rodoviário, para substituir o que se localizava na Praça Cícero Macedo, atual Biblioteca Municipal de Uberlândia após passar por devidas reformas para atender ao novo uso, ocorreu na gestão do prefeito Renato Freitas ⁸. Tal fato foi motivado pelo crescimento e pelo desenvolvimento urbano que possibilitou a construção de uma nova rodoviária capaz de abrigar a demanda por várias décadas, ocupando um novo sítio distante do centro da cidade, a cerca de 2,7 Km, onde a população tinha fácil acesso.

A localização ao lado da marginal que dá acesso a BR-365 foi estratégica, pois indicava maior facilidade de acesso mesmo estando distante, na época, da região central da cidade, a qual se encontrava em pleno desenvolvimento com a transferência da linha férrea para o extremo leste da cidade, o que possibilitou novos usos e implantações sobre o seu entorno e sobre suas áreas. Assim, o local distante e cheio de vazios urbanos entre o centro e nova implantação passou pela transformação desejada. Com os lugares sendo ocupados no entorno e do outro lado da rodovia, o crescimento e o desenvolvimento concretizaram-se. Além disso, os

⁸ Natural de Uberlândia, é formado em engenharia civil, no Rio de Janeiro, em 1949, e em direito no Rio e em Uberlândia em 1965. Sua carreira foi projetada na política, em mandatos de vereador, posteriormente foi empossado como prefeito em 1966, eleito pelo partido ARENA (partido político criado em 1965, com objetivo de reinventar a direita no Brasil, com inspiração e sustentação à ditadura militar). Seu governo representou um caráter revolucionário, com obras que agregaram desenvolvimento e novos valores para a cidade, conseguindo fazer a transferência da companhia Mogiana para a atual localização. Sobre a rodoviária, em uma breve pesquisa realizada na página de histórias de Uberlândia, em texto do Sr. Antônio Pereira da Silva, publicou em 08/03/2017 o seguinte trecho: “Uma obra monumental e objetiva. No seu tamanho original, ela vai servir ao município por várias décadas e quando não mais for suficiente, a área-reserva em sua volta é tão grande que dará para quadruplica-la” (2017).

espaços ainda ociosos no entorno do edifício são destinados a futuras ampliações e demandas necessárias para funcionamento do terminal.



Imagem 77: Estação Rodoviária e o centro da cidade.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.



Imagem 78: Estação Rodoviária e o centro da cidade.

Fonte: <https://mapas-earth.com/>, visita realizada no dia 27/02/2019 às 11:06h.



Imagem 79: Matéria do Jornal Correio de Uberlândia – 09/02/1977.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.

O projeto elaborado pelos arquitetos Fernando Graça, Flávio Almada e Ivan Cupertino Rodrigues foi inaugurada em 1976. A área destinada à sua implantação possui grandes dimensões. Apontando uma preocupação com o futuro, o entorno, com um traçado urbano já peculiar ao desenho da cidade, manteve-se seguindo o padrão quadriculado evidenciando algumas distorções às margens da rodovia. A implantação do edifício assumiu uma quase centralização, apresentando maior distância pelo lado esquerdo onde os veículos de passageiros possuem acesso ao embarque e desembarque. Os traços visivelmente definem sentido às futuras ampliações do espaço de acordo com a demanda, garantindo que sua expansão continue a atender a população por décadas.



Imagem 80: Sinalização em amarelo das áreas destinadas a ampliação da rodoviária.

Fonte: earth.google.com, visita realizada em 17/11/2018, às 19:55h.

Outro destaque sobre o local foi a implantação da Praça da Bíblia (linha vermelha). Concebida para humanizar o espaço, tornou-se área de passagem interligando as adjacências ao terminal rodoviário, ocupando status de acesso aos usuários. Também considerada como eixo delimitador entre o edificado e os vazios destinados à ampliação do terminal rodoviário, por sua centralização, assumiu a função mais de circular do que recrear, não oferece atrativo cultural, concentra circulação de pessoas locais e passageiros usuários da rodoviária, também serve de apoio a base avançada da Secretaria de Trânsito e Transporte SETTRAN e apoio a Migração, serviços públicos aos usuários.

Ao analisarmos o entorno da rodoviária que margeia o seu outro lado, há predomínio de comércio e de pequenas indústrias. A ligação entre os dois lados ocorre

por uma passarela. Nas áreas adjacentes, além dos espaços destinados à ampliação, encontramos um uso misto, como: pequenos hotéis, restaurantes, bares e residências, uma área depreciada, porém, com comércio popular a qual consegue atender pessoas por valores mais acessíveis. Portanto, o espaço é de circuito inferior, pois reuni pessoas de baixa renda, comércio acessível, mendigos e pedintes. Desse modo, as relações sociais se tornam evidentes, no espaço público há a institucionalização do conflito em que o poder é questionado e as relações sociais são desiguais. Tal fato reflete a sociedade local e as contradições sociais que concebem o espaço urbano.

5.1.1. A imagem plástica do terminal rodoviário

A rodoviária possui sentido predominantemente horizontal com volumes individuais, que se unificam formando o todo e imprimindo ritmo e ordenamento em seus elementos em concreto armado, garantindo uma visão total sem implicar em qualquer tipo de conflito visual. O ritmo proporciona, no campo visual, resultados de equilíbrio. Segundo CORBUSIER (1981),

o ritmo é um estado de equilíbrio procedente de simetrias simples ou complexas ou procedentes de sábias compensações. O Ritmo é uma equação: igualação (simetria, repetição) (templos egípcios, hindus); compensação (movimento dos contrários) (Acrópole de Atenas) (Santa Sofia) [...] ritmo que é um estado de equilíbrio (1981, p.32).

Um dos autores do projeto, o arquiteto Flávio Almada, registrou o concreto como um elemento visual de maior expressão no edifício. O material possui grande potencial de plasticidade e permitiu criar elementos curvilíneos e angulares, completando a plasticidade desejada, assim como criou uma textura impressa pelas formas utilizadas na fabricação dos módulos da cobertura. Outrossim, elementos verticais compõem os espaços que direcionam ao interior do edifício. O uso das formas, da textura adquirida e do concreto, que remete ao brutalismo junto com a resistência em contraste com os demais elementos, trouxe leveza ao resultado formal. Há imponência de seus elementos externos que marcam a horizontalidade a qual se rompe por meio de um único elemento vertical, fora do limite da obra, instalado na praça e que mantém comunicação com o conjunto. Trata-se de um elemento tímido

em forma cilíndrica e em concreto armado que marca que a praça se integra ao edifício sem ocupar destaque em relação aos elementos posteriores a ele. Hoje, o edifício possui um paisagismo de dimensões consideráveis formado por árvores de grande porte que o circundam.



Imagem 81: Vista do cilindro instalado na praça e vista frontal da rodoviária.

Fonte: Arquivo Público de Uberlândia.



Imagem 82: Vista aérea do edifício e praça, o elemento cilíndrico se ofusca em meio a árvores.

Fonte: Leonardo Finotti architectural photographer. visita realizada em 05/01/2018 as 09:25h

A praça contribuiu para humanizar o entorno e o acesso ao Terminal Rodoviário. O paisagismo ocupou as delimitações dos canteiros compostos por revestimentos rasteiros e maciços verdes que se destacam sobre uma paginação de piso em pedras portuguesas, onde duas cores se alternam mantendo o ritmo e

fazendo menção à cobertura do edifício. É possível perceber que está, em formato de abóboda invertida, assume o principal elemento de comunicação visual, como se pousasse sobre três finos pilares ao longo de seu sentido longitudinal, os quais timidamente se apresentam como secundários e tornam-se mais evidentes pela vista posterior, sem apontar destaque ao conjunto.

Os pilares de sustentação que receberam a cobertura têm a função de evidenciar a verticalidade modulada a cada abóboda, formando um conjunto independente que possibilita a replicação ao longo de suas extremidades, além de possibilitar a ampliação da rodoviária. Os pilares possuem bases quadradas, o que corresponde à única forma em que a curva não se manifesta. Eles assumem grande escala no sentido vertical, evidenciando sua função estrutural e, assim como o elemento vertical da praça, não disputam lugar visual, por isso permanecem coadjuvantes e consagram-se na identidade visual. O desnível do terreno aponta um movimento na obra evidenciado pelas dimensões apresentadas no início e no fim do edifício, o que é visível na vista frontal onde volumes que fogem aos limites da cobertura marcam mais uma vez a horizontalidade. Esses elementos, por sua localização, explicitam o desnível existente na topografia e reafirma a questão da horizontalidade.

A ligação entre os elementos horizontais em concreto armado com pequena escala vertical evidencia mais uma vez o partido adotado e a ligação entre eles e a cobertura. Isso ocorre pela instalação de painéis de vidro que permitem a penetração da luz nos espaços vazios, proporcionando sensações diferenciadas a cada momento. Como elemento de composição, a luz resulta em sombras as quais, de acordo com sua incidência, promovem novas formas diferentes das obras que possuem aberturas específicas e que ficam limitadas a passarem por interferência de projeto luminotécnico para proporcionar cenas distintas.

O ritmo entre os elementos é marcante e fundamental para que visualmente tenha imponência, visto a grande dimensão que ocupa. Através de pesquisa foi encontrado contato de e-mail de um dos autores do projeto, o arquiteto Flávio Almada, onde encaminhamos texto relatando sobre o estudo no dia 26/01/2018 informando o interesse em saber maiores informações sobre o projeto, em resposta ele se prontificou a falar sobre e gentilmente relatou sobre a proposta plástico-arquitetônica:

A postura elementar de um Arquiteto, frente a um projeto desta ordem, teria de contar, no meu modo de ver, com "as condições físico-espaciais do lugar" e "um pensar filosófico" sobre os espaços, internos e externos, a se considerarem na composição, conjuntamente à funcionalidade do todo em questão, dada a exigência natural do "programa".

Assim, nosso proceder nos levou ao resultado conseguido.

Itens fundamentais na nossa busca:

- 1) O programa e seus aspectos funcionais, com seu nível de complexidade, nos levaram inicialmente a um pensar basicamente longitudinal para o todo.
- 2) O terreno-paisagem e seu entorno, absolutamente planos, motivou-nos a uma volumetria horizontalizada em uníssono com o lugar.
- 3) Nosso pensar conceitual dos espaços a abrigar "passageiros de idas, chegadas e espera" nos induziu a uma busca de inspiração para tal suprimento, quando "sentimos" a necessidade de sombra, luz, delicadeza espacial e ritmo a atuarem no subconsciente destas pessoas, predispondo-as com prazer às viagens e levando receptividade às que chegam, mais, claro, o bem-estar às que esperam ...
- 4) Um ritmo, não agora dos motores dos ônibus, mas da sombra e da luz a transmitir ao subconsciente dos viajantes uma emoção perfeita do abrigo e do espairecer nas viagens de idas e vindas ...
- 5) O setor administrativo também foi visto com carinho, subjugável, contudo, ao espaço-máster.

A inspiração, a solução:

Desenhos sem-fim, apoiados num esboço longitudinal-funcional preliminar do todo e marcados pelos conceitos emocionais da proposta, levam-nos até a criação dos módulos do teto-cobertura, de perfil-gráfico semielíptico das "meias folhas" e interligados pelo detalhe em vidro, quando conquistamos o ritmo, a sombra e a luz na dosagem certa e com o todo integrado à paisagem, pela horizontalidade da grande e dominante cobertura com seu detalhe formal-gráfico dos módulos semielípticos interligados por frestas de luz ⁹ (2018).

O terminal rodoviário apresenta elementos simples resultante da composição em módulos que atuam como reveladores contínuos de experiências promovidas pela luz e sombra que valorizam as superfícies do concreto, no sentido vertical pelos panos de vidros de ligação entre os elementos físicos, na parte superior pelos *sheds* instalados na junção dos módulos em material translúcido, o que também vem a atuar

⁹ Flavio Almada foi contatado após pesquisa sobre os autores do projeto. Enviamos e-mail no dia 26/01/2017 às 11:22 horas. A resposta veio no dia 27/01/2015 às 15:18, agradecendo o interesse e se dispondo a falar sobre o projeto. A primeira informação foi sobre o período deste, o qual foi realizado em 1973, juntamente com Fernando Graça e Ivan Cupertino Rodrigues. Como não existe memorial descritivo do projeto, disse que apresentaria uma visão própria sobre a plástica. No mesmo dia, às 15:38, retornamos com agradecimentos e perguntamos sobre os outros autores, considerando a ausência de contatos. Às 15:48h do dia seguinte, ele retornou informando que, após o término do projeto da Rodoviária, a sociedade foi rompida, por isso os contatos acontecem via telefone. Ele deu outras informações e finalizou com a seguinte frase: "Continuo aqui ao seu dispor para aquilo que precisar, ok?".

para uma iluminação cênica do espaço. Apreciar a arquitetura é serem também sensíveis às mudanças impostas pela luz, como também pelo clima.



Imagem 83: Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco.

Fonte: acervo do autor, 2019.

5.2. O tijolo aparente, por Lina Bo Bardi, no cerrado mineiro

Lina Bo Bardi, membro importante da Escola Paulista, imigrante italiana nascida em Roma em 1914, chegou ao Brasil no período da 2ª Guerra Mundial, onde se estabeleceu e naturalizou-se brasileira em 1951, quando realizou seu primeiro projeto: a Casa de Vidro. Realizou projetos em várias partes do país que resultaram em pureza nas formas utilizadas, por meio de materiais, como vidro e concreto, que são o seu carimbo. A sua obra de maior reconhecimento é o MASP – Museu de Arte de São Paulo, de 1968, (Conforme imagem 84), referência da arquitetura Moderna no Brasil. Outros projetos de grande importância, como o SESC Pompéia de 1982, a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado de 1975, em Uberlândia, a qual foi encomendada pelos freis Egidio Parisi e Fúlvio Sabia (Conforme imagem 85). No entanto, a arquiteta relutou em aceitar o convite para desenvolver o projeto e somente mudou de ideia ao

ter conhecimento de que seria uma construção feita por mutirão de moradores de um bairro periférico da cidade. Além de aceitar a proposta, faz doação do projeto.

Em seus escritos sobre a construção, Lina Bo Barde escreveu (2014):

A igreja foi construída por crianças, mulheres, pais de família, em pleno cerrado. Construída com materiais muito pobres, coisas recebidas de presente, em esmolas. É tudo dado. Mas não no sentido paternalista, mas com astúcia, de como pode se chegar a coisas com meios muito simples (BARDI apud FERRAZ, 1999, p. 226).

A linguagem adotada por Lina Bo Bardi na Igreja apresenta um resultado formal e volumétrico diferente das volumetrias até então adotadas em seus projetos, nas quais a linha reta é dominante, formando figuras geométricas evidentes por paralelepípedos ou cubos. Estes se tornaram marco urbano onde foram instalados, por isso não foi diferente em Uberlândia, exceto pelo fato de a construção daqui ter sido constituído com volumes cilíndricos, o que é resolução formal distinta das adotadas na Igreja, por exemplo, podemos considerar as diferenças entre a sua obra de maior referência, o Museu de Arte de São Paulo, e a Igreja Divino Espirito Santo do Cerrado.



Imagem 84: Igreja Divino Espirito Santo Cerrado.

Fonte: Acervo do Autor, 2017.

Inaugurada em 1985, 10 anos após seu projeto, foi então construída a partir do trabalho coletivo da comunidade local, como descrito por Lina Bo Barde (2014):

O que houve de mais importante, na construção da Igreja do Espírito Santo, foi a possibilidade de um trabalho conjunto, entre arquiteto e mão de obra. De modo algum foi um projeto elaborado num escritório de arquitetura e enviado simplesmente para a execução, pois houve um contato fecundo e permanente entre arquiteto, equipe e o povo que se encarregou de realiza-lo (BARDI apud FERRAZ, 1993, p. 214)

Assim, cada tijolo erguido expressa o empenho dos envolvidos da comunidade que se agruparam e possibilitaram a sua conclusão. Hoje, a igreja é de grande importância arquitetônica e expressa parte da história local enquanto marco urbano. O edifício apresenta-se no espaço com formas puras com composição em volumes cilíndricos, os quais se unificam como se fossem soldados um ao outro e são implantados ao longo do desnível do terreno. A obra apresenta concreto aparente de forma dominante nas vigas e pilares, fechamento em tijolos maciços mantendo a cor e a textura natural do elemento cerâmico, ocupando sentido contrário aos edifícios da época que buscavam fechar os vãos e suas estruturas com reboco, pintura ou aplicação de revestimentos.

A construção foi implantada em um terreno de duas vias laterais e outra frontal, sendo que em duas delas existe canteiro central arborizado por árvores de grande porte.

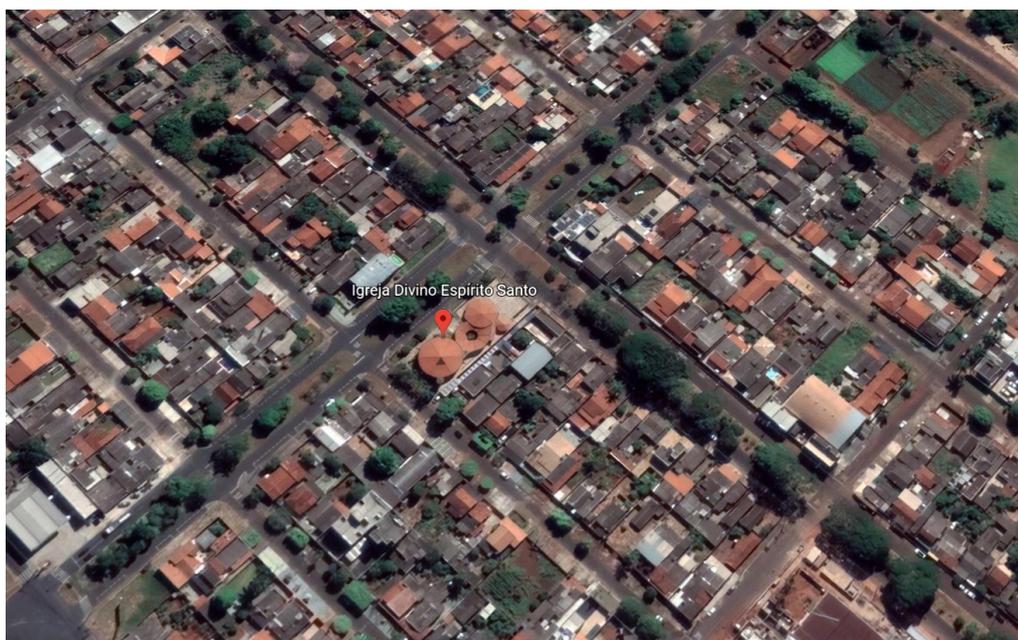


Imagem 85: Vista aérea das vias arborizadas e localização da igreja,

Fonte: <https://earth.google.com> visita realizada em 17/11/2018, às 19:58h

O cruzamento é ponto expressivo e define visualmente um eixo de atenção, onde está implantada a igreja. Entende-se que esse cruzamento, em função dos limites físicos de início e fim das vias, trouxe ao local, em função da localização da igreja, a forma de uma cruz, elemento simbólico e representativo da religião cristã. Trata-se de uma localização perfeita, por ser construída no centro do entroncamento das vias. Esses elementos formam um signo quando se tem atenção espacial sobre o lugar e a razão social a que se presta.



Imagem 86: Marcação dos eixos onde se encontra a igreja (linhas concentram o maciço de árvores).

Fonte: <https://earth.google.com>, visita realizada em 17/11/2018, às 20:05h

Ao considerarmos as dimensões das copas das árvores, o edifício poderia ser camuflado visualmente, mas isso não ocorre em função da escala adotada nos volumes dos níveis mais altos (a igreja em si e o campanário) e principalmente pela evidente altura do campanário que se pronuncia visualmente entre os blocos e as dimensões distintas deles. Tal fato ocorre pela cor do elemento que rompe o verde das árvores, assim a textura e a cor dos tijolos manifestam-se além-copas, sendo atrativo para a percepção dos usuários e visitantes. Os cilindros, sem grandes dimensões, adquiriram imponência pelo volume do campanário. Os volumes inferiores abaixo dele em menor escala seguiu o desnível do terreno, ficando os maiores elementos na parte mais elevada.



Imagem 87: Vista do campanário.

Fonte: Arquivo Pessoal do Autor – 2018.

Ao retomarmos a imagem como um todo, a atenção foca no segundo bloco de maior dimensão. Ele possui, no seu eixo central, outro cilindro aberto para onde estão voltadas as janelas do bloco. Além disso, há outro elemento redondo centralizado com pequena fonte que limita o jardim circundado por um calçamento. A mesma forma foi mantida em todos os níveis do bloco, uma linguagem que manteve equilíbrio sem utilizar linhas retas para soltar o elemento curvo.



Imagem 88: Vista do bloco com aberturas e jardim interno.

Fonte: Arquivo Pessoal do Autor – 2017.

O elemento que rompe com os círculos e os cilindros somente apresenta-se ao nível mais baixo de uma das vias. Os elementos evidenciados na construção possuem texturas diferentes, como suas cores, e foi adotada madeira, concreto aparente e tijolo maciço (elemento estrutural) que remetem ao entorno, cujas obras mantêm a mesma linguagem, sendo as superfícies rebocadas e pintadas.

O entorno nesta situação é totalmente oposto à realidade espacial da rodoviária, pois não apresenta espaços livres e nem há uma área para ampliação da igreja. Por isso, evidenciamos que o campo proposto ocupa uma nova construção fora do contexto do projeto inicial, um volume que evidencia um rompimento com o projeto e com as formas adotadas, por meio das texturas das superfícies, além de ser um espaço à parte que não agrega valor plástico ao conjunto.



Imagem 89: Vista da nova edificação inserida na implantação da Igreja.
Fonte: Arquivo Pessoal do Autor – 2017.

Ademais, um novo uso foi incorporado ao conjunto, o Museu de Arte Sacra – MAS, que ocupa o bloco mais baixo em tijolo aparente onde funcionava o antigo convento. Sobre essa instalação, o historiador do museu Rodrigo Félix relatou:

Criado em 26 de maio de 2009 o Museu de Arte Sacra de Uberlândia/MG tem se constituído no cenário cultural de Uberlândia e região, como importante local de encontro, memória, cultura e história. [...] sendo esta a única da arquitetura em Minas Gerais, tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais/IEPHA. [...] Após a transferência do MAS para a nova sede foi aberta ao público [...] o complexo arquitetônico se abriu com mais liberdade para as demandas culturais da cidade, região e país. [...] ampliou-se a visibilidade da construção aproximando cada vez mais o público. [...] O programa educativo do MAS tem como objetivo aproximar o museu da comunidade, acreditando em um trabalho de construção cooperativa, com dinâmica em que pessoas possam se reconhecer como participantes deste processo, uma vez que somos constituídos a partir da memória e identidade (2019).

5.3. O cilindro vertical: o vidro laminado

O edifício Chams (em Árabe, Chams significa Sol, o que justifica o vidro espelhado em dourado) é o único que possui grandes dimensões inserido entre tantos outros em seu entorno. Ele se destaca por sua verticalidade e apresenta a possibilidade de ser visualizado a grandes distâncias, porque as linhas dominantes do entorno são retas, os volumes retangulares e possuem relevância no cenário local.



Imagem 92: Vista em direção ao centro, onde localiza o edifício Chams.

Fonte: Arquivo pessoal do autor, 2019.

As lâminas de vidro espelhado contribuem para sua percepção, porque os reflexos do entorno proporcionam o envolvimento do olhar e permitem uma aproximação do céu, como algo da ordem do espiritual, os quais também refletem o tumulto do entorno por suas linhas retas. Trata-se de uma forma poética ao estabelecer relação entre a cidade e a arquitetura, entre a realidade e o imaginário.

A questão determinante para permitir as percepções é definida pela perspectiva do observador, pela sua localização e pelo seu interesse em acionar o olhar em direção ao céu, acima da linha do horizonte, onde passa a estabelecer relação de escalas, cores e inimagináveis texturas. Outra leitura possível do edifício surge quando o indivíduo ocupa outro ponto de vista que, a partir de dada altura, é possível por acesso aos edifícios que o circundam. Ele se apresenta em contraste com as

coberturas dos edifícios considerados em plano horizontal, como também por outras de menor escala que se contrastam em relação à sua forma.

Implantado entre o cruzamento de uma via principal e outra secundária, as quais distribuem o fluxo de pessoas e de veículos no entorno com uso também misto entre lojas e comércios voltados aos pedestres, a construção mistura-se com os edifícios de uso comercial, como no caso do Chams e de outros de uso multifamiliar. A distinção clara entre o público e o privado se manifesta à noite, quando os serviços, quase que totalitários, se encerram e abrem seus espaços destinados à alimentação e ao lazer, refletindo duas realidades opostas, uma do dia, com grandes aglomerações de pessoas, veículos e serviços, e outra da noite com outros serviços.

A leitura espacial do entorno acontece a partir dos demais edifícios com apresentações volumétricas convencionais, tipo caixas, sem muitos ornamentos, às vezes, apresentando diferencial pela cor adotada nas pinturas de suas faces ou pelas repetições de linhas retas e formas similares. Assim, representando uma resolução em volumes retangulares, a forma cilíndrica é única, pois nenhum outro edifício consegue sobrepor-se a ele.



Imagem 93: Edifício Chams.

Fonte: acervo do autor, 2019.

As possibilidades de observação a nível superior ficam restritas aos acessos e aos edifícios que se misturam entre residências e comércios, ou seja, o acesso pode ser restrito ou exclusivo aos proprietários dos edifícios familiares ou aos usuários comerciais. A visão, a partir dos edifícios do entorno, resulta em uma forma diferente distorcida daquela que o pedestre da via urbana tem, porque, no nível das vias, o prédio se transforma em formato de cone, ao passo que, quando é observado por outros níveis, se apresenta mantendo seus limites imaginários.



Imagem 94: Entorno Edifício Chams.

Fonte: <https://earth.google.com>, visita realizada em 07/11/017, às 14:25h.

Uma maneira de estabelecer relação do edifício com o entorno pode ser feita ao circular pela praça ¹⁰, cuja paginação foi composta por faixas com pedras portuguesas em cores brancas e pretas, as quais, a partir da Avenida Afonso Pena, em direção à Avenida Floriano Peixoto, conduzem a vista do transeunte para o edifício. As linhas parecem dar continuidade, pelos módulos de estrutura e de pano de vidro que formam e compõem o cilindro. Entre os elementos, reside uma continuidade expressiva para que seja percebido o edifício principalmente pela percepção visual causada pelas faixas da praça.

¹⁰ Equipamento urbano com traçado moderno que estabelece uma comunicação com o edifício. A praça teve sua última remodelação em 1959 e foi reinaugurada somente em 1962. O autor do projeto foi João Jorge Coury. O objetivo era remodelar a cidade, e a praça era a área mais importante da cidade.



Imagem 95: Vista aérea da Praça Tubal Vilela.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pra%C3%A7a_Tubal_Vilela.jpg, visita realizada no dia 25/10/2018, às 15:33h.

A malha retangular do entorno, pela perspectiva aérea, limita-se a coroar o Chams por sua forma, por sua escala, por sua pele de vidro e pelo cilindro que se destaca e mantém uma comunicação muito discreta com outro elemento curvo localizado na praça, em formato de nave, onde está instalado um chafariz. A proporção de escala é quase imperceptível em relação ao edifício, mas é o único prédio que possui forma circular e curva.



Imagem 96: Chafariz na praça Tubal Vilela, ao fundo o Edifício Chams.

Fonte: <https://www.tripadvisor.com.br>, visita realizada no dia 12/04/2019, às 16:20h.

6. CONCLUSÃO

O estudo abordou as questões de afetividade em relação ao território onde a identidade e a memória dos lugares apontaram fixos que geraram fluxos essenciais para vida cotidiana a partir de objetos e ações, transformando a especialidade por meio de explorações e da geração de vínculos entre indivíduo, sociedade e cidade. A paisagem e as formas atuaram como representação do homem e da natureza, objetos passados e presentes que determinaram fixos de significado e de transformações ao longo do tempo. Tais cenários criaram as memórias dos lugares e das cidades, tornando-se símbolos urbanos que narram histórias. Os nexos visuais direcionaram o deslocamento no espaço e criaram afetividades pelas experiências, sensações e emoções sobre o espaço. As vivências cotidianas, quanto à locomoção e à localização no espaço urbano, possibilitam vínculos visuais com a arquitetura do lugar, tornando-se signos pela atração despertada. Como considera Darcy Ribeiro, “a beleza é a única função importante, porque é a única capaz de dar permanência a uma obra arquitetônica” (RIBEIRO apud NIEMEYER, 1992, p. 12).

A leitura da paisagem e do espaço apontou experimentos visuais identificados pelas construções e transformações ocorridas, mostrando marcos urbanos extintos do cenário atual, vivos somente pelas memórias possíveis em imagens e registros. As finalidades próprias dos fixos que geraram os fluxos contribuíram para as ações e para as modificações dos significados ao longo do tempo na formação da história da cidade. Nesse sentido, a hipótese se confirma: reside no espaço uma plástica com caráter próprio específica entre 1970 e 1990, quando as tomadas visuais sobre os espaços da cidade possibilitaram ao indivíduo o descobrimento de percursos que atuaram na formação de imagens, na materialização das formas e volumes, na formulação de conceitos e signos que são constituintes do diálogo entre cultura e sociedade e na memória e na identidade presentes em obras, como de Lina Bo Bardi – Igreja Divino Espírito Santo Cerrado – cuja questão formal e plástica permite identificar, localizar, ilustrar e apresentar sua importância no contexto histórico e cultural.

Dada as devidas importâncias, reiteramos a citação de Stroeter (1986, p. 43): “a forma representa a função, pois é a forma que é construída, é ela que vence o tempo, atravessa os séculos e vem até nós”. Em Uberlândia, as referências

arquitetônicas tornaram-se identidade local, resistindo às imposições do desenvolvimento, mesmo quando se aplica mudanças ou demolições, as quais passam a ser consideradas e estudadas por meios capazes de presentificar a memória ou a imagem impressa por estudos relacionados.

A existência de uma arquitetura ocorre pelos espaços e paisagens, com arranjos que apresentaram a cidade e seus significados identificados pelas relações entre fixos e indivíduos. Concordamos com Adailson M. Mesquita (2008): “O tempo e o espaço são relações que ligam fenômenos entre si na experiência diária de cada um, mas tais relações só existem em quem as observa e não nos objetos”. (2008, p. 45), considerar as relações tempo e espaço fundamentais para a construção social e espacial pela via da vivência cotidiana e da formação de marcos. A formação de imagens arquitetônicas permitiu compreender características e identificar o modernismo e os resultados impressos pela leveza plástica das formas geométricas em edifícios que nos levaram à compreensão formal/espacial e foram acionados pelo campo cognitivo da consciência estética.

Segundo Escobar (1998, p. 23), a arquitetura possui um “significado de espaço [que] abrange o conhecimento das relações dimensionais, escalares e volumétricas dos objetos e de seu entorno”, instaurando a organização espacial, a relação objeto e espaço e a percepção da ordem. Assim, as técnicas e materiais aplicados às intenções volumétricas em curvas deram significado à arquitetura moderna, legitimando-se como uma expressão autêntica do período, quando esses objetos ocupavam valor no espaço urbano, abrindo reflexões ao se tornarem instrumentos de discussões sobre espaço e tempo.

As formas volumétricas e as composições causam no indivíduo emoção sobre o tridimensional, assim, estabelecem-se como símbolo do lugar, sendo possível ser experimentado a partir da leitura de imagens de fotografias que permanecem acionando o campo visual seja pela forma e volume, seja pela sombra ou pelos novos sentidos sobre o lugar. Em consonância com nossa fala, Hugo Segawa (2014, p.44) aponta: “A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é sua alma”.

Um grande referencial desse resultado é Niemeyer, que utilizou de formas e estruturas curvas e retas para dar vida à liberdade plástica e rigorosa de seus projetos.

A circulação e os percursos entre elementos construídos no espaço são fundamentais para construção do urbano e do imaginário individual resultantes de formas, escalas e volumes presentes no contexto urbano que, ao longo do tempo, revelam novo campo visual, permitindo a formação de concepções sobre o cotidiano, pela vivência e pela significância das formas, da percepção visual, organizacional e espacial. Atrativos, como a sinuosidade da linha férrea e as relações estabelecidas por suas margens, reafirmam a potencialidade do fixo, gerando os fluxos e conseqüentemente o desenvolvimento local e do entorno. Nesse viés, o fator tempo é fundamental para a formação afetiva sobre a cidade e sobre as inúmeras relações definidas entre o passado e o presente, que são o suporte para a formação da memória e da lógica simbólica da evolução urbana, ao materializarem as transformações de um desenvolvimento e ao tornarem os fixos marcos no processo de construção de valores a partir de um lugar.

A arquitetura que formaliza a relação entre espaço e formação da cidade tornou-se um jogo de exposição de formas que remetem a uma obra de arte. Isso pode ser notado quando extinta a questão funcional das edificações modernas de Uberlândia, que ocorreu inicialmente pelas formas do Reservatório de Água do Departamento Municipal de Água e Esgoto – DMAE, da década de 1940. A forma cilíndrica foi concebida para atender às questões de higienização e de limpeza, o que não seria viável em volumes quadrados. Ademais, pelos volumes dos silos em forma também cilíndrica, o Moinho 7 Irmãos apresenta a manifestação industrial que se estabeleceu como fixo a partir da demanda de localização junto à linha férrea que distribuía sua produção e trazia a matéria-prima. A mesma situação ocorre com a Companhia de Armazéns e Silos de Minas Gerais – CASEMG.

A utopia de desenvolvimento persistiu a partir da década de 1950, por intermédio de projetos com tipologia arquitetônica moderna presentes em residências e comércios públicos e privados. Tal fato estabeleceu representações simbólicas e tridimensionais nos espaços que compõem a cenografia urbana que permitem interagir com o observador pelo olhar, seja pela forma brutalista, pelas linhas, formas e volumes resultantes da verdade dos materiais adotados para suas execuções, seja pela forma explícita ou com adoção de superfícies outras capazes de alimentar o uso de materiais modernos. Isso torna esses elementos em referência de lugar e de identidade visual, confirmando o desenvolvimento de Uberlândia, além de configurar

reconhecimento de novos espaços e de formas aplicadas, explicitando estampas ou exposições sobre a cidade, como o ginásio do Praia Clube, cartão postal da cidade e mais uma forma de criação de percepções do sujeito em relação ao urbano e à interpretação da arquitetura a partir de suas representações.

As produções que abordam a criação, a modificação ou a demolição também são formadoras de significados. Definindo suas produções, apontam o que ocorreu no passado por meio de mídias da época, permitindo uma leitura sobre o passado que resulta na construção da identidade e da história da cidade quando o assunto é arquitetura moderna.

Na década de 1970, três edifícios com predominância formal de curvas e de elementos cilíndricos ocuparam importância simbólica: o Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco, a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado e o Edifício Chams, os quais são resultado da linguagem plástica e formal da arquitetura moderna. As composições curvas materializaram-se como marcos urbanos geradores de movimento e de transformações espaciais e culturais, adquirindo importância no circuito de visita cultural pela exposição real das obras modernistas e por causarem emoções. Segundo João Rodolfo Stroeter (1986, p. 97): “provocar emoções é uma das razões de ser da arquitetura, na realidade, uma função indispensável”.

O diálogo entre objetos e o homem, entre as relações fenomenológicas e as significações estabelecidas pelo impacto visual dos edifícios, foram determinadas pela arquitetura moderna que é exposta como arte simbólica, seja por sua plástica ou pelo valor estético resultante em fixos espalhados em sítios que expressam a realidade das ações e dos marcos instalados na paisagem.

O Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco, que ocupou um novo sítio tido como distante da sociedade na época, hoje está próximo à região central. De fácil acesso, os espaços vazios foram substituídos por ações de desenvolvimento do entorno. O projeto dos arquitetos Fernando Graça, Flávio Almada e Ivan Cupertino Rodrigues foi inaugurado em 1976 e possui localização estratégica. Margeando a BR-365, possui implantação com volumetria horizontalizada e conta com a humanização em virtude da implantação da Praça da Bíblia, ponto de passagem que interliga as áreas adjacentes ao terminal rodoviário. O entorno tem uso predominantemente comercial e, com pequenas indústrias, tornou-se espaço de circuito inferior e de relações sociais desiguais.

A volumetria do terminal rodoviário possui sentido predominantemente horizontal com volumes individuais que se unificam formando o todo e imprimindo ritmo e ordenamento ao concreto armado. É, pois, o elemento visual de maior expressão pelos traços semi-elípticos e longitudinais do teto-cobertura, os quais correspondem a maior atratividade e permitem acionar o inconsciente dos usuários a partir da luz e da sombra produtores de cenários contínuos em transformação.

No que tange à Lina Bo Bardi, ela fez doação do projeto e posteriormente vivenciou, na construção, a relação com a mão-de-obra encarregada de construir a Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado de 1975, construção feita por mutirão de moradores de um bairro periférico da época.

A linguagem adotada apresenta um resultado formal e volumétrico oposto às linhas retas dominantes em projetos. Em Uberlândia, volumes cilíndricos romperam sua linguagem como forma de dar sentido à ligação de fiéis em prol da fé que ali passaria a se manifestar. Hoje é expressão plástica de grande importância e tornou-se marco urbano.

As formas puras dos volumes cilíndricos unificados são atrativas pelo mais elevado elemento, o campanário, e o de menor diâmetro no conjunto implantado sobre o desnível do terreno. Os volumes expõem o tijolo aparente e as estruturas em concreto armado, representando a união entre as técnicas adotadas e a facilidade para a construção por pessoas não habituadas à construção. Recentemente, ao passar por uma ampliação, foi criado um bloco para abrir outras funções religiosas com formato de um retângulo de baixa volumetria implantado na parte mais baixa do terreno, o que corresponde a um elemento que conflita visualmente e formalmente com o já construído. Um ponto de relevância foi a instalação de um Museu de Arte Sacra que ocupa a área destinada ao convento. O novo espaço agregou conhecimentos e apreciação da arquitetura de Lina Bo Bardi pelos mais distintos e diferentes apreciadores de arte e da arquitetura.

Já o edifício Chams contribui para tornar-se mais evidente seja por sua forma cilíndrica seja pelo material aplicado na superfície. É o único que possui grandes dimensões inserido entre tantos outros no seu entorno com linhas retas e volumetrias retangulares verticais. A ativação do perceptível ocorre no sentido vertical que se tornou marco urbano em uma região dominada por linhas retas. Nesse caso, não se aplica a possibilidade de estabelecer uma disputa por uma beleza que só o cilindro

possui. Implantado entre vias de grandes fluxos, sua expressividade formal ainda chama atenção, seja a distância seja ao se aproximar do edifício que mantém uma contínua comunicação com o exterior pelas projeções ou reflexos da película aplicada ao vidro.

Em pontos distintos da cidade, temos a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, o Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco e o Edifício Chams em evidência sobre o que é comum no cenário local. As composições formais e volumétricas desses edifícios, como de tantos outros seja no campo industrial seja no lazer, apresentaram as linhas curvas, despertando no indivíduo, por meio de sua sensibilidade consciente ou inconsciente, a geração de significados, de signos e de fixos instalados no espaço urbano.

Além disso, apresentamos esculturas do modernismo, cujas formas e volumes mantiveram a mesma linguagem dos edifícios citados em que os cheios e vazios permitiram acesso ao interior, como possibilitaram o entendimento sobre as relações estabelecidas em ambos. Isso ocorreu, porque foi possível a aplicação de forma, volume, escala, ritmo, textura, luz, sombra e proporção, tornando-se uma mesma linguagem. Não excluimos, desse modo, o saber sobre a questão funcional, o que define a existência destas no contexto urbano.

Concluimos que o conjunto se insere na contemporaneidade, ao apoiar leituras sobre os elementos repetidos e ritmados colocados em um espaço determinado capazes de causar emoção pela forma, além de poderem ser experimentadas, acionando o campo do belo e da estética. Tal fato nos possibilita entender esse conjunto como obra de arte, afinal, de acordo com STROETER (1986, p. 95): “toda obra de arte retrata o seu autor (ri-trato = re-trazido), e é por isso que todo edifício tem uma personalidade, um tom, um humor, um sentido pessoal”.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. ALMADA, Flavio. Terminal Rodoviário Uberlândia. Disponível em: < <https://flavioalmada.wordpress.com/2011/12/28/terminal-rodoviario-uberlandia>>. Acesso em: 20/10/2017
2. ALVES, Jonatan J. O. e CARVALHO, Ricardo S. **Tombamento do Patrimônio: a problemática da Casa Migliorini. Uberlândia – MG.** <http://direito.unitri.edu.br/index.php/Anais-Direito/article/viewFile/2/4>
3. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Cia das Letras, 2010.
4. ———. **História da arte como História da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
5. BORDA. Luís Eduardo. **O NEXO DA FORMA - Oscar Niemeyer: da Arte Moderna ao Debate Contemporâneo.** São Paulo, 2013 (Tese Doutorado).
6. BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** São Paulo, Editora Perspectiva S. A. 1991
7. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
8. COELHO, Teixeira. Introdução - o outro lado da cultura - e a arte. In: **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001.** São Paulo: Iluminuras / Itaú, 2008.
9. CORBUSIER, Le. A carta de Atenas. São Paulo: Edusp, 1993.
10. ———. **Por uma arquitetura.** Editora Perspectiva. São Paulo, 1981.
11. COSTA, Carlos; BUITONI, Dulcilia Schroeder. **A cidade e a imagem.** São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2013.
12. D'ANGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa.** Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.
13. DEUTSCHE, Rosalyn. **Agoraphobia.** Col. Quaderns portàtils. Barcelona: MACBA, 2008.
14. ESCOBAR, Miriam. **Esculturas no Espaço Público em São Paulo.** CPA – Consultoria de Projetos e Artes, São Paulo, 1998.
15. FAUED. **Documentação da arquitetura moderna no Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba: História e Preservação.** UFU. Volume 1: Novembro de 2011. Uberlândia, 2011.

16. FINOTTI, Leonardo. Leonardo Finotti do Lama ao Caos at MUnA. Leonardo Finotti: architectural photographer. Disponível em: <http://leonardofinotti.com/projects/leonardo-finotti-do-lama-ao-caos-exhibition-at-muna/image/00005-171121-005d>>. Acesso em: 10/01/2018.
17. FINOTTI, Leonardo. Presidente Castelo Branco Bus Station. Leonardo Finotti: architectural photographer. Disponível em: <http://leonardofinotti.com/projects/presidente-castelo-branco-bus-station>>. Acesso em: 05/01/2018
18. FOSTER, Hal. **O complexo arte** – arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
19. GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds: Architecture New and Old (1652-1942)**. The Museum of Modern Art, New York, 1943.
20. GOMBRICH, E. H.. **Los usos de las imágenes** – Estudios sobre La función social Del arte y La comunicación visual. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
21. KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
22. MACHADO, Arlindo. A perspectiva ou o olho do sujeito. In: **A ilusão especular**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
23. MESQUITA, Adailson M. **Dos Fragmentos à Totalidade? Mobilidade e Legibilidade Urbana de Uberlândia – MG**. Tese Doutorado Instituto de Geografia – UFU. Uberlândia. 2008.
24. MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
25. NIEMEYER, Oscar. **A forma na Arquitetura**. Coleção depoimentos. Avenir Editora, 1978. Rio de Janeiro.
26. ————. **Meu sócio e eu**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1992.
27. PEDROSA, Mário. **Arquitetura** - ensaios críticos. Organização, prefácio e notas: Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
28. QUEIROZ, R., & Freitas, M. L. (2012). Dos movimentos modernizantes ao espírito novo: arquitetura brasileira após a Semana de Arte Moderna. **Revista USP**, (94), 93-106.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i94p93-106>
29. RATTENBURY, K. (Ed.). **This is not architecture: media constructions**. London: Routledge, 2002.

30. SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: EdUSP, 4ª Edição, 2008.
31. ————. **Metamorfose do espaço habitado**. São Paulo: HUCITEC, 1997.
32. SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 3ª Edição, 2014.
33. STEIN, Ernildo. **Mundo Vivido**. Das vicissitudes e dos usos de um conceito de fenomenologia. Coleção FILOSOFIA – 180, EDIPUCRS, Porto Alegre, 2004.
34. STROETER, João Rodolfo. **Arquitetura & teorias**. São Paulo: Nobel, 1986.
35. SUZUKI, Juliana Harumi. **Artigas e Cascaldi – Arquitetura em Londrina**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.
36. TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo, COSAC NAIFY, 2006.
37. WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
38. <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/236/artigo301056-1.aspx> visita realizada no dia 10/01/2018.
39. <https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/01/28/a-arquitetura-na-semana-de-arte-moderna-de-1922/>, visita realizada em 12/09/2019.
40. <http://docs.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/09/Est%C3%A1dio-Juca-Ribeiro.pdf>, visita realizada dia 19/09/2019, às 13:29h.
41. <https://earth.google.com>, visita realizada em 07/11/017, às 14:25h.
42. <http://globoesporte.globo.com/mg/triangulo-mineiro/fotos/2014/03/fotos-do-estadio-juca-ribeiro-antes-e-depois.html>, visita realizada em 29/10/2019 as 17:55h
43. <https://i.pinimg.com/originals/25/e7/71/25e77168423f2745e2e9524a85f4dc9c.jpg> visita realizada no dia 06/02/2017 às 21:42h.
44. http://institutobardi.com.br/?page_id=87 . Acesso realizado no dia 09/12/2018.
45. <https://mapas-earth.com/>, visita realizada no dia 20/08/2019, às 11:50h.
46. <https://mapio.net/pic/p-59900374/>, visita realizada no dia 24/10/2018 as 15:23h.
47. <https://mdc.arq.br/2015/02/25/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22-parte-2/> visita realizada no dia 06/02/2017 às 21:42h.
48. <http://museubrasil.org/es/museu/masp-museu-de-arte-de-sao-paulo>, visita realizada no dia 26/10/2018, as 21:05h.
49. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/820/>

50. <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-719705503-postal-futebol-brasil-uberlndia-mg- JM>.
51. https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_prefeitos_de_Uberl%C3%A2ndia
52. <https://reliquiano.com/2017/07/10/gregori-warchavchik-as-primeiras-casas-modernistas-de-sao-paulo-e-do-rio-de-janeiro/>
53. <http://soleassociados.com.br/projetos/teatro-municipal-de-uberlandia/>
54. <https://www.archdaily.com.br> visita realizada no dia 10/01-2019.
55. <http://www.carrijo.com.br/noticias/comunicado-dmae/dmae/>, visita realizada dia 15/06/2018, as 13:34h.
56. www.comunica.ufu.br Foto: Milton Santos, visita realizada no dia 18/9/2019, as 13:59horas
57. <http://www.estacoesferroviarias.com.br/mogiana triangulo/uberlandia.htm>, visita realizada dia 19/09/2019 as 23:05h.
58. <https://www.miltonleitearquitectos.com.br/centro-administrativo-de-uberlandia>, visita realizada em 22/04/2019.
59. <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-estadual-de-araras/>, visita realizada no dia 26/10/2019 às 22:51h.
60. <https://www.tripadvisor.com.br>, visita realizada no dia 12/04/2019, às 16:20h.
61. <http://www.uberlandia.mg.gov.br/2014/secretaria-pagina/23/438/secretaria.html>
62. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.086/1917>
63. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pra%C3%A7a_Tubal_Vilela.jpg, visita realizada no dia 25/10/2018, às 15:33h.