

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE TECNOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ARQUITETURA E URBANISMO

# *Raio que o parta!*

Assimilações do modernismo  
nos anos 50 e 60 do século  
XX e seu apagamento em  
Belém (PA)

*Laura Caroline de  
Carvalho da Costa*

*Belém, Pará  
2015*



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE TECNOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

LAURA CAROLINE DE CARVALHO DA COSTA

**RAIO QUE O PARTA! ASSIMILAÇÕES DO MODERNISMO NOS ANOS 50 E  
60 DO SÉCULO XX E SEU APAGAMENTO EM BELÉM (PA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador (a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cybelle Salvador Miranda

Área de concentração: Análise e Concepção do Espaço Construído na Amazônia; linha de pesquisa: Patrimônio, Restauro e Tecnologia.

Belém, Pará  
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Costa, Laura Caroline de Carvalho, 1988-  
Raio que o parta! assimilações do modernismo nos  
anos 50 e 60 do século xx e seu apagamento em Belém (PA)  
/ Laura Caroline de Carvalho Costa. - 2015.

Orientadora: Cybelle Salvador Miranda.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade  
Federal do Pará, Instituto de Tecnologia,  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e  
Urbanismo, Belém, 2015.

1. Arquitetura moderna-Séc. XX-Belém (PA).  
2. Arquitetura-Belém (PA)-História. 3. Fachadas  
(Arquitetura)-Belém (PA). I. Título.

CDD 22. ed. 720.98115

---

Laura Caroline de Carvalho da Costa

**Raio que o parta! Assimilações do Modernismo nos anos 50 e 60 do século XX e seu apagamento em Belém (PA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Análise e Concepção do Espaço Construído na Amazônia; linha de pesquisa: Patrimônio, Restauro e Tecnologia.

Aprovada em: 17/04/2015

Banca Examinadora:

---

Profª Drª Cybelle Salvador Miranda  
Doutora em Antropologia/Universidade Federal do Pará  
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – UFPA

---

Profª Drª Celma de Nazaré Chaves de Souza Pont Vidal  
Doutora em Teoria e História da Arquitetura/Universidade Politécnica da Cataluña  
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - UFPA

---

Prof. Dr. Renato da Gama-Rosa Costa  
Doutor em Urbanismo/Prourb/Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Programa de Pós-graduação em Saúde Pública em ENSP/Fiocruz

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, sim, pela contribuição diária – seja através de ideias ou incentivo.

Aos meus pais, que me ajudaram durante a pesquisa de campo a encontrar e registrar casas Raio que o parta escondidas em ruas estreitas e não mapeadas pelo Google.

À minha orientadora, por me propor o desafio de fazer o mestrado e sempre oferecer referências e oportunidades de divulgação do trabalho.

Às alunas de graduação Karina Pamplona, Juliane Santa Brígida e Suelen Vieira, à arquiteta Carmosina Calliari e ao Sr. José Vasconcelos Paiva pela gigantesca colaboração nas fotos e entrevistas. Ao amigo Jeová Barros, pelo apoio logístico e indicação de residências RQP espalhadas por Belém.

Aos moradores dos bairros do Telégrafo, Umarizal e Cidade Velha que gentilmente (ou por muita insistência minha) concederam alguns minutos de seu tempo para responder às minhas perguntas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a Fundação Amazônia Paraense de Amparo à Pesquisa (FAPESPA) pelas bolsas de Mestrado e Iniciação Científica, bem como ao CNPQ pelo auxílio de deslocamento para Mestrando referente ao Projeto PROCAD Casadinho.

## RESUMO

Este trabalho é fruto de pesquisas que vem sendo desenvolvidas pelo Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará acerca da arquitetura não-erudita presente no Estado do Pará em meados do século XX, que emprestou elementos do modernismo para compor o que se conhece hoje por “Raio que o parta” (RQP), contemplando sua análise historiográfica a partir dos estudos já realizados sobre o assunto e a caracterização das tipologias presentes nas fachadas de residências de três bairros: Cidade Velha, Umarizal e Telégrafo. Nos três locais, é possível observar uma quantidade considerável de exemplares, embora cada um apresente um contexto distinto. Na Cidade Velha, casas com essa característica são frequentes, fato curioso por se tratar de uma área onde dominam as construções ecléticas e tombadas por órgãos do patrimônio histórico. No Umarizal, apesar de sensíveis modificações de seu estrato social e da especulação ao longo de sua história, é dos três bairros o que apresenta maior número de casas, mas também alto número de apagamentos. A quantidade de exemplares e a caracterização popular nas fachadas também justificam a escolha pelo terceiro recorte, o bairro do Telégrafo, onde encontramos o maior índice de renovação arquitetônica que provoca o desaparecimento das linhas RQP. Usando ferramentas como a Etnografia de Rua e a análise semiótica de fachadas, identificamos 90 casas com traços Raio que o parta, levando em consideração a relação do morador/proprietário com as mesmas, no que diz respeito aos condicionantes para sua remoção/apagamento e considerando aspectos como anseios de modernização da residência ou juízo de valor cambiante, identificados por Riegl (2006).

**Palavras-chave:** arquitetura moderna, Raio que o parta, memória, apagamento.

## ABSTRACT

This work is result of a research developed by the Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO), from the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará about the movement of non-classical architecture present in the State of Pará in the mid-twentieth century, who lent modernism elements to compose what is known today as "Raio que o parta" (RQP), contemplating his historiographical analysis from previous studies on the subject and the characterization of these types on the facades of three residential neighborhoods: Cidade Velha, Umarizal and Telégrafo. In all these three sites, one can see a considerable amount of copies, though each one presents a different context. In Cidade Velha, houses with these characteristics are common, which is a curious fact because it is an area where eclectic buildings toppled by organs of national heritage dominate the landscape. In Umarizal, although sensitive changes to their social and real state speculation over its history, it has great number of houses, but also high erasure rate. The number of copies and the popular characterization on the facades also justify the choice for the third cut, the neighborhood of the Telégrafo, where we find the most architectural renewal rate which has deactivated the RQP lines. Using tools such as street ethnography and semiotic analysis of facades, we identified 90 RQP homes in those neighborhoods, taking into account the relationship of the resident / owner with them, regarding to conditions for its removal / erasure, and aspects such as house modernization desires or judgment of changing value, identified by Riegl (2006).

**Key words:** Architecture, Raio que o parta, memory, erasure.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Detalhe dos pilotis e do piso em mosaico de azulejos no edifício “São Miguel”	29
Fotografia 2 – Edifício Palácio do Rádio, projeto de Judah Levy	31
Fotografia 3 – Edifício Manoel Pinto da Silva	32
Fotografia 4 – Residência na região da Mooca, em São Paulo, com aplicação de elementos em voga nas décadas de 50 e 60: colunas em V, platibandas e molduras recortadas e cacos de cerâmica colorida	35
Fotografia 5 – Composição de desenhos em mosaicos coloridos dos bancos do Parque Güell, na Espanha – projeto de Antonio Gaudí	38
Fotografia 6 – Residência do Sr. Jorge Soares, em Torres Vedras (Portugal), revestida pela técnica do “embrechado”	38
Fotografia 7 – Exemplo de residência Raio que o parta no bairro da Cidade Velha	39
Fotografia 8 – Residência de Ruy Meira (projetada pelo próprio) em Mosqueiro	41
Fotografia 9 – Mural de Alcyr Meira localizado na fachada do Clube do Remo, em Belém	42
Fotografia 10 – Pannel de azulejos do Palácio Gustavo Capanema (inicialmente Ministério da Educação e Saúde)	43
Fotografia 11 - Exemplo de apagamento dos azulejos na platibanda, Bairro do Telégrafo, Belém	45
Fotografia 12 - Exemplo de apagamento do azulejo de imóvel a venda no bairro do Umarizal	46
Fotografia 13 – Perspectiva da Av. 16 de Novembro, na Cidade Velha, no final da década de 60	57

Fotografia 14 – Rua Dr. Malcher, na Cidade Velha, no final da década de 60	57
Fotografias 15 e 16 – Rua Dr. Malcher atualmente	60
Fotografia 17 – Avenida Visconde de Souza Franco em 1972	62
Fotografias 18 e 19 – Avenida Visconde de Souza Franco atualmente (à esquerda) e vista da Rua Domingos Marreiros	63
Fotografia 20 – Casas na Av. Senador Lemos, no Telégrafo	64
Fotografia 21 - Igreja do Perpétuo Socorro, no bairro do Telégrafo	64
Fotografias 22 e 23 – Avenida Senador Lemos (à esquerda) e Rua Curuçá atualmente	65
Fotografias 24, 25 e 26 – Imóveis RQP no bairro da Cidade Velha	68
Fotografias 27 e 28 - Apagamento na Travessa de Breves, na Cidade Velha	68
Figuras 29, 30 e 31 – Exemplos RQP no bairro do Umarizal	69
Fotografias 32 e 33 – Apagamento do Raio que o parta na Avenida Alcindo Cabela, bairro do Umarizal	70
Fotografias 34, 35 e 36 – Residências RQP no bairro do Telégrafo	71
Fotografias 37 e 38 - Apagamento do Raio que o parta em imóvel na Rua Gonçalves Ferreira, no Telégrafo	71
Fotografias 39 e 40 – Residência Raio que o parta na Rua Dr. Assis em 2011 e em 2014	73
Fotografia 41 – Imóvel nº 1736 (à direita), no bairro do Telégrafo	76
Fotografias 42 e 43 – Casa nº 136, na Rua Rosa Moreira, em 2012 (à esquerda) e em 2014	77

Fotografia 44 - Exemplo de relação primeiro e segundo plano em fachada RQP no Umarizal	82
Fotografia 45 – Uso de cores vibrantes em residência dos anos 50	85
Fotografia 46 – Decoração em azulejos coloridos e banheira na residência RQP na Rua Dr. Malcher, Cidade Velha	86

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Projeto de Camilo Porto para a Sede Campestre da Assembléia Paraense: exemplar da arquitetura moderna em Belém	31
Figura 2 – Propaganda divulgada no Jornal da Manhã (São Paulo) em 5 de outubro de 1952, incentivando o uso de cacos de Cerâmica São Caetano. Essa aplicação é frequentemente encontrada em residências Raio que o parta	40
Figura 3 – Mapa de Belém com os bairros do Telégrafo, Umarizal e Cidade Velha em destaque	54
Figura 4 – Identificação de imóveis RQP através do Google Street View	55
Figura 5 – Distribuição de residências RQP no bairro do Umarizal	56

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>1 COMPONDO OS MOSAICOS DA CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO</b>	<b>15</b>
<b>2 RAIQUE O PARTA: O LADO B DO MODERNISMO PARAENSE</b>	<b>28</b>
2.1 Origens do Modernismo no Pará	28
2.2 Raio que o parta	33
<b>3 DESTINO: RAIQUE O PARTA</b>	<b>48</b>
<b>3.1 Etnografia em Arquitetura</b>	<b>48</b>
3.1.1 Mapeamento e Registro Fotográfico	54
3.1.2 Cidade Velha	56
3.1.3 Umarizal	61
3.1.4 Telégrafo	63
3.1.5 Entrevistas	65
<b>4 A PERCEPÇÃO DOS PADRÕES ESTÉTICOS PELO CAMINHO DE RENOVAÇÃO E PERDA</b>	<b>67</b>
4.1 O Raio que o parta na visão do morador	72
4.2 O Raio que o parta na visão semiótica	80
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>92</b>
<b>APÊNDICE A – LISTA DE CASAS</b>	<b>97</b>
<b>APÊNDICE B – CLASSIFICAÇÃO DAS FACHADAS RQP</b>	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

O estudo da arquitetura não-erudita permite a ampliação da noção de patrimônio, levando em consideração que o repertório teórico acerca do tema foi construído ao longo dos anos através da seleção e apagamento de memórias, conforme Bispo (2004). Os esforços empregados pelos órgãos responsáveis pela catalogação e preservação do que seria considerada a “memória nacional” voltaram-se mais para os exemplares da arquitetura de autor, esquecendo-se de obras que também fazem parte de um repertório local.

O Raio que o parta (RQP) é um fenômeno ostensivo no Estado do Pará, com exemplares espalhados tanto na capital paraense quanto nos municípios do interior. Embora contemple tanto projetos feitos por profissionais de engenharia e obras autoconstruídas, as informações referentes a autores e surgimento ainda são preliminares, a título de catalogação.

Dessa forma, soma-se à necessidade de estudo mais aprofundado a percepção da manifestação como elemento formador de identidade do Estado no contexto histórico em que sua expressão se insere, por meio da profusão de cores e representação geométrica de figuras variadas nas fachadas. A adoção desses elementos estético-formais em muitas casas paraenses revela a preocupação dos moradores de ter sua residência como destaque no cenário urbano - por meio de uma aparência inusitada e alegre – e alinhada às tendências difundidas pelo modernismo na arquitetura.

Outro aspecto a ser considerado para o estudo é a iminência de muitos desses exemplares deixarem de existir - seja por meio da demolição, seja pelas reformas empregadas na casa, reflexo muitas vezes de uma mentalidade contemporânea das novas gerações que querem deixar o passado para trás, taxando essa expressão cultural de “antiga”.

Embora já tivesse visto fachadas Raio que o parta desde a infância em minha cidade natal (Abaetetuba-PA), conheci esse termo anos depois - não no curso de Arquitetura, mas durante minha graduação em Design pela

Universidade do Estado do Pará, através daquela que viria a ser minha orientadora quando ingressei como bolsista no Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO) na UFPA. Através da catalogação de alguns exemplares e a constatação da quantidade considerável destes, comecei a ver o RQP (Raio que o parta) com outros olhos – os da preservação da memória arquitetônica paraense. A relação com o design, por permitir a reflexão acerca da estética e semiótica das formas geométricas aplicadas nas fachadas também foi se tornando mais evidente para aprofundar a pesquisa sobre o tema.

Este trabalho tem como objetivo principal a valorização da memória da arquitetura paraense manifestada no Raio que o parta, contemplando sua historiografia com base nas pesquisas já realizadas sobre o tema e a caracterização das fachadas de residências de três bairros: Cidade Velha, Umarizal e Telégrafo. Nos três locais, é possível observar uma quantidade considerável de exemplares, embora cada um apresente um contexto distinto. Na Cidade Velha, casas com esse estilo são frequentes, fato curioso por se tratar de uma área onde dominam as construções ecléticas e tombadas por órgãos do patrimônio histórico (IPHAN<sup>1</sup>, DPHAC<sup>2</sup> e FUMBEL<sup>3</sup>).

No Umarizal, apesar de sensíveis modificações de seu estrato social e da especulação ao longo de sua história, dos três bairros é o que apresenta maior número de casas, mas também alto número de apagamentos. A quantidade de exemplares e a caracterização popular nas fachadas também justificam a escolha pelo terceiro recorte, o bairro do Telégrafo, onde encontramos o maior índice de renovação arquitetônica que provoca o desaparecimento das linhas RQP. O estudo desses três bairros visa fornecer informações sobre a forma de manifestação do Raio que o parta em termos de, caracterização tipológica e semiótica de fachada das casas e condicionantes para sua remoção/apagamento, considerando aspectos como anseios de modernização da residência ou juízo de valor cambiante, identificados por Riegl (2006).

---

<sup>1</sup> Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional

<sup>2</sup> Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural

<sup>3</sup> Fundação Cultural do Município de Belém

No primeiro capítulo, trato de conceitos que estão relacionados com o objeto de estudo: como o Raio que o parta pode ser entendido como cultura material e a necessidade de preservação da memória arquitetônica não-oficial, incluindo os instrumentos para essa prática, como o tombamento e a educação patrimonial.

O aprofundamento no tema é alvo do segundo capítulo, que consiste na revisão das origens do Modernismo no Estado do Pará e a historiografia do Raio que o parta com base nos estudos já realizados (BARCESSAT et al., 1993; SANTOS, 1995; CARVALHO, MIRANDA, 2009; e CARDOSO, 2012) comparando as definições abordadas e classificação do RQP.

Os materiais e métodos que foram necessários para a pesquisa são descritos no capítulo 3, além de breve apresentação do recorte espacial – os bairros da Cidade Velha, Umarizal e Telégrafo – compreendendo desde sua origem aos dias atuais.

Apresento os resultados da pesquisa de campo no quarto capítulo, dedicado também à discussão dos dados e análise semiótica das fachadas Raio que o parta identificadas nos três bairros e do discurso dos moradores quanto à sua relação com o imóvel RQP, identificando o desejo de manutenção ou de modificação de suas características. Como conclusão, apresento algumas ideias para futuros desdobramentos no assunto, com o objetivo de aprimoramento da pesquisa e despertar a sensibilidade acadêmica e social para a importância de conhecer e preservar esse capítulo da arquitetura paraense.

## **1 COMPONDO OS MOSAICOS DA CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO**

Costumamos associar a palavra “cultura” a uma atividade humana. De fato, como os antropólogos atestam, um dos aspectos que nos diferencia dos outros seres da natureza é a capacidade de gerar conhecimento, ideias, formas de pensamento e crenças entre si. A cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social e é produto coletivo da vida humana (SANTOS, 2006).

O antropólogo Edward Tylor (apud LARAIA, 2001, p. 25) via a cultura como “complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes e quaisquer outros hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade”. Descartando o determinismo biológico e geográfico como fatores suficientes para explicar o comportamento cultural dos povos, acredita ser a cultura todo comportamento aprendido, independente de transmissão genética.

A cultura humana também permite ao homem se desenvolver através do material disponível no ambiente em que habita, mas outro antropólogo, Alfred Kroeber, menciona um fenômeno similar ao que Jung chamava de “inconsciente coletivo”: duas pessoas, mesmo em lugares diferentes, podem chegar à mesma conclusão sobre determinado assunto. De acordo com o antropólogo, “para alguns tipos de problemas existem determinadas limitações de alternativas que possibilitam que invenções iguais ocorram em culturas diferentes” (Idem, p. 26). Podemos observar esse comportamento na arquitetura: o uso de determinada forma geométrica no partido de uma edificação não é exclusivo de uma civilização, podendo ser encontrada em regiões diferentes, sem que aquelas culturas tivessem contato entre si.

Para dar vazão à sua potencialidade criativa, o homem consegue romper as barreiras ambientais através da endoculturação, em que o indivíduo assimila valores e experiências desde o seu nascimento até a morte. Entre as teorias idealistas que tratam do tema, Keesing (apud LARAIA, 2001) estabelece uma divisão em três grupos:

A) cultura como sistema cognitivo;

B) cultura como sistema estrutural; e

C) cultura como sistema simbólico.

Esta última foi desenvolvida pelos antropólogos Clifford Geertz (1926-2006) e David Schneider (1918-1995). Visando definir o conceito de homem com base no de cultura, Geertz acreditava que o homem tem em sua composição biológica a capacidade de receber uma programação - a cultura - limitada pelo contexto em que habita. Os códigos (ou símbolos) inerentes a essa programação são públicos, ou seja, não estão na cabeça das pessoas; estudar a cultura seria interpretar os símbolos partilhados por aquele grupo<sup>4</sup>.

Nenhum indivíduo é capaz de compreender completamente seu sistema cultural, mas por uma questão de convivência harmônica e identificação com outros indivíduos é necessário conhecer o essencial desse sistema (LARAIA, 2001). Por mais subjetivo que esse conceito possa parecer, existe uma lógica: “Muito do que supomos ser uma ordem inerente da natureza não passa, na verdade, de uma ordenação que é fruto de um procedimento cultural, mas que nada tem a ver com uma ordem objetiva” (Idem, p. 89).

Dessa forma, a cultura é um processo dinâmico em que as transformações são naturais, mesmo quando se pretende manter as tradições intactas para evitar sua aniquilação. Ou seja, a mudança no significado inevitavelmente ocorrerá, de acordo com o repertório do grupo social e o contexto em que os objetos culturais são produzidos. Não devemos entender os símbolos de forma abstrata, mas como resultado da experiência de homens e mulheres acerca das questões colocadas pela sociedade.

Além disso, cada grupo cultural representa sua visão de mundo e seus valores a seu modo e essa representação possui sentido e coerência para eles. Rodney Needham (apud LARAIA, 2001) faz uma analogia com o caso de indivíduos cegos desde o nascimento que ganham a visão por meio de cirurgia: as coisas que veem são uma confusão de cores e formas, e será preciso

---

<sup>4</sup>Trataremos com mais detalhes sobre Geertz e sua análise interpretativa das culturas no capítulo 3.

esforçar-se para compreender a lógica das mesmas. Quando um etnólogo<sup>5</sup> entra em contato com um povo estranho, é como se fosse cego culturalmente, da mesma forma quando nos chocamos ou ficamos admirados ao observar construções comuns de algumas regiões do país ou do mundo e que fogem de nosso repertório visual ou mesmo quando fazem parte de nosso ambiente, mas colocam à prova as noções de belo ou feio.

A cultura também é difundida, ou seja, não resulta apenas de um processo autóctone, mas também da apropriação de outros sistemas culturais. Ainda usando a arquitetura como exemplo, essa teoria fica evidente quando verificamos a quantidade de estilos, técnicas e materiais construtivos que são importados e exportados entre os países ao longo dos séculos.

Santos (2006) apresenta diversas abordagens acerca da cultura, e uma das mais comuns trata essa dimensão da vida humana como o conjunto de “resíduos” separados das atividades consideradas mais importantes, como ciência e educação. As políticas voltadas para a cultura se preocupam com o artesanato, pintura, escultura, teatro, arquitetura, consideradas como pertencentes a esse universo.

As camadas sociais populares estão criando seu repertório constantemente quando absorvem uma tecnologia em estágio superior. E quando essas novas técnicas aparecem, também contribuem para que a arte seja percebida de outra forma – tal é o exemplo da fotografia, cuja invenção fez a aura das obras de arte cederem espaço para sua reprodutibilidade (BENJAMIN, 2000).

A partir da ideia de refinamento individual, associada ao conhecimento restrito às classes dominantes da Europa medieval, começou a se desenvolver a ideia de cultura erudita, resultado de um repertório acessível a poucos, em oposição ao conhecimento do restante da população, considerado inferior e retrógrado - entendido como cultura popular. Para Santos (2006), o cerne da questão é a produção cultural resultante da história coletiva, alertando para os riscos dessa polarização:

---

<sup>5</sup>Diz-se do indivíduo especialista em etnologia, ou seja, aquele que estuda os povos e etnias, suas culturas, características, etc.

“Ela cria problemas falsos, e se esvazia em confronto com a realidade social. Ela se sustenta em bases frágeis, pois as preocupações com a cultura popular são preocupações da cultura dominante e suas elites, o que mina na base aquela polarização.” (SANTOS, 2006, p. 59)

Soma-se a isso a problemática em definir o que seria *popular*, haja vista que ora pode representar a população mais pobre de um país, ora a classe trabalhadora; e feita a definição, ainda é necessário compreender quais as expressões culturais desse estrato. O Raio que o parta é comumente classificado como arquitetura popular, mas ao longo da pesquisa sobre essa vertente do modernismo no Pará observamos que tal caracterização pode ser perigosa. Trataremos desse assunto no capítulo 2.

A partir da industrialização das sociedades modernas, nas quais o ritmo de produção e consumo é cada vez mais acelerado, desenvolveu-se o que Santos chama de “indústria cultural”: ela padroniza as classes e seus modos de vida através dos meios de comunicação - rádio, televisão, imprensa e mais recentemente a internet - que difundem maneiras de se vestir, de morar, de decorar seus espaços (sob a promessa de “modernização”). Ou seja, ao falar de cultura popular, devemos também considerar a “exportação cultural” própria das grandes cidades que atingem as regiões mais distantes do país: influências nos modos de falar, vestir e até de habitar são alguns dos exemplos mais comuns; nesses casos, é importante verificar qual o nível de apropriação desse repertório de maneira passiva ou criativa, segundo Guimaraens e Cavalcanti (1982). Quando essa transmissão não é feita pela migração de indivíduos de um ponto a outro, os meios de comunicação em massa tomam para si o papel de difusores de cultura, selecionando o que consideram realmente importante.

Neste trabalho, é importante conhecer não apenas a definição de cultura, mas a de cultura material, em cujo escopo a arquitetura está incluída. A expressão é recorrente entre os profissionais da arqueologia, que a utilizam para se referirem a um conjunto de objetos responsáveis por formar o ambiente de uma sociedade: utensílios, adornos, ferramentas, armas, etc. O objeto como protagonista foi defendido pela corrente semiótica: para Baudrillard (1973), por exemplo, o objeto é signo inserido num sistema discursivo - a cultura material.

Como a arquitetura se refere à construção, ela confere corpo e estrutura à entidade social (a cidade). É também signo, pois representa a forma como determinada sociedade desenvolve suas técnicas construtivas, cria seus estilos decorativos e pensa seus espaços conforme os usos. Nesse aspecto, Argan (2005) observa que na antiguidade a cultura era relacionada ao conhecimento das cidades, “sistemas de informação e de comunicação, com uma função cultural e educativa” (ARGAN, 2005, p. 244).

O protagonismo do objeto material no processo de rememoração ainda é tratado a passos lentos pela bibliografia acerca da memória. Justamente por ser algo que geralmente ultrapassa o tempo de vida de seus criadores e proprietários originais, deve-se conferir crédito aos artefatos como representantes do passado (MENEZES, 1997).

A memória, aliás, pode ser entendida como construção das lembranças individuais e coletivas, haja vista que sempre há trocas nesses dois âmbitos. Ela permite ao homem a atualização de impressões passadas e varia conforme a presença ou ausência da escrita. Para conservar essas informações (e como forma de se apropriar do tempo), criaram-se documentos e acumularam-se objetos que falam do passado (LE GOFF, 2003).

Como capacidade inerente ao ser humano, as lembranças biográficas são indispensáveis, pois constituem as experiências, os relacionamentos e a imagem da própria identidade (ASSMANN, 2003). Como apenas uma parte de nossa memória está impressa linguisticamente, as recordações permanecem em estado latente e, quando se tornam conscientes, podem ser explícitas por meio das palavras e incluídas no acervo de um repertório disponível. Assmann afirma que se pode distinguir características válidas para as lembranças individuais: 1) tratam-se de perspectivas - caráter subjetivo e intransferível; 2) estão ligadas às lembranças dos outros, confirmando-se mutuamente; 3) são fundamentalmente fragmentárias, limitadas e informes, adquirindo estrutura apenas através das narrativas; 4) são instáveis, modificando-se com o passar do tempo ou mesmo se perdendo.

Uma característica do ato mnemônico é a sua função social, desempenhada pela comunicação de um fato “na ausência do acontecimento

ou do objeto que constitui o seu motivo” (FLORES, 1972, apud LE GOFF, 2003). Ou seja, a memória aproxima-se da sociedade por meio da linguagem, em especial a falada.

Le Goff relaciona a amnésia não apenas a uma perturbação individual, mas a uma perda gradual da memória coletiva, o que pode afetar a noção de identidade. Percebendo a influência de fatores como interesse e censura sobre a memória, a maior preocupação das classes e grupos sociais é a de tornarem-se “senhores da memória e do esquecimento” (idem, p. 422), no eterno jogo da manipulação coletiva de lembrar e esquecer.

Nadel (apud LE GOFF, 2003) classifica a história como memória coletiva, ideologia que tende a se confundir com o mito, pois narra os fatos segundo uma tradição estabelecida. Mas essa classificação é atribuída à memória das sociedades ditas “selvagens”, sem escrita, cujo foco é o conhecimento prático e técnico. Nelas, cabe aos chefes de família e sacerdotes o papel de homens-memória, com o intuito de garantir a coesão do grupo e preservar sua identidade. Entretanto, entre eles não há a preocupação com o rigor de reproduzir os fatos *ipsis litteris*, como num ato de memorização mecânica; a dimensão narrativa assume o papel mais importante do que uma rememoração exata.

A preferência ao relato oral como fonte primária da memória pode ser vista tanto nas já citadas sociedades sem escrita como na Europa medieval, quando muitos monges dedicavam-se a recolher depoimentos de grandes homens cujos testemunhos eram vistos como autênticos: um papa ou um rei não mentiam. O cenário começou a mudar a partir do século XIX, quando a prática historiográfica científica desvalorizou os relatos pessoais, considerados subjetivos e sem perspectiva imparcial como os documentos escritos (PICOLI, 2010). Paralelamente, a crescente industrialização modifica as estruturas sociais e a forma como estas lidam com a memória, relegando-a um papel secundário em detrimento da informação e da técnica consumistas.

Por isso, Nora (1993) constata no tempo presente o fator de “aceleração da história”, que significa uma oscilação mais rápida de um passado morto e que se fala tanto de memória porque esta não existe mais, e isso tem

despertado um interesse crescente por lugares de memória – onde ela se cristaliza e refugia.

Essa aceleração é entendida como a distância entre a memória verdadeira e a história (o que as sociedades fazem do passado para evitar o esquecimento). Esta última nos arrancaria a memória, causando a ruptura de um elo de identidade que seria a adequação da história e da memória. O autor afirma que se ainda a tivéssemos, não seria necessário lhe dedicar lugares, pois cada gesto “seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez” (NORA, 1993, p. 8); é possível perceber essa perda quando acumulamos rastros, documentos e fragmentos do passado, que se transformaram em história.

Há uma oposição clara entre história e memória, haja vista que esta é dinâmica e em permanente evolução, enquanto que a história tenta reconstruir, de forma incompleta, o que não existe mais. Sobre os “lugares de memória” de Nora, eles seriam restos, marcos testemunhais de outra era, que nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, e por isso mantém museus, organiza celebrações, cria arquivos, porque essas operações não são mais naturais. Nesse aspecto, há uma relação como o que escreve Assmann (2003), em que as instituições não possuem memória, mas a criam.

Assim, é preciso diferenciar a memória abrigada no gesto e no hábito e a memória transformada em história, que é voluntária e não-espontânea, uma memória arquivística. Quanto menos a memória é vivida no interior, mais tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas (NORA, 1993); daí a obsessão em arquivar tudo que diz respeito ao presente e ao passado – é a “memória de papel”. À medida em que desaparece a memória tradicional, seríamos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos e documentos, como se eles viessem a ser utilizados em algum tribunal da história; é a transferência do culto religioso para o culto aos lugares de memória.

A passagem da memória para a história fez com que cada grupo redefinisse sua identidade pela revitalização de sua própria história, cujo dever faz de cada um o “historiador de si mesmo” (Idem, p. 17), fortalecendo o

conceito de memória familiar e alimentando a investigação da árvore genealógica da forma mais completa possível.

Além disso, o autor fala em “psicologização da memória”, em que esta deixa de ser social para ser individual, obrigando cada um a se lembrar e reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Ou seja: quanto menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que assumem para si o papel de “homens-memória”. Le Goff também fala a respeito da amnésia coletiva:

(...) exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos mas ao longo do tempo, busca dessa memória menos nos textos do que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas; é uma conversão do olhar histórico. Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma perda de memória, de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na *moda retrô*, explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vende bem (LE GOFF, 2003, p. 466)

Nora acrescenta mais um conceito, o de memória-distância, que não está incorporada na vivência. Para a história-memória de antigamente, a verdadeira percepção do passado era considerar que ele não era verdadeiramente passado. Quando não se sabe do que ele é feito, a incerteza transforma tudo em vestígio, uma suspeita de história com a qual contaminamos a inocência das coisas.

Os lugares de memória assumem sentido material, simbólico e funcional, mas só são chamados assim quando a imaginação o investe de uma aura simbólica; ou seja, podem ser lugares físicos ou não, como a Torre do Tombo, em Portugal. Para sua existência, é preciso uma vontade de memória, sem a qual esses lugares são considerados “lugares de história”. Se a função do lugar de memória é parar o tempo, ele só vive de sua aptidão para a metamorfose.

Outro termo comumente associado à memória é o “monumento”. A palavra deriva do latim *monere* (advertir, lembrar), aquilo que evoca algo à lembrança; é “tocar, pela emoção, uma memória viva” (CHOAY, 2001). A partir desse princípio, todas as edificações feitas para rememorar sacrifícios ou acontecimentos marcantes na história de uma comunidade ou civilização seriam chamadas de monumentos; ou seja, seu conceito específico traz

relação direta com a memória, e essa relação contribui para manter viva a identidade de um grupo social, étnico ou religioso, como se fosse uma garantia de suas origens, evitando o aniquilamento. Portanto, a essência do monumento é a sua função antropológica.

Françoise Choay acredita que a extinção gradual da função memorial tem como causas principais a importância crescente dada ao conceito de arte nas sociedades ocidentais, que substituem o ideal de memória pelo de beleza, e a difusão de “memórias artificiais”: a história passa a ser uma disciplina cujo saber toma as vestes da memória viva, tirando suas forças, conforme já dizia Nora. O aperfeiçoamento de técnicas de conservação do passado, como a fotografia, restituem-no de forma concreta, pois se dirigem à sensibilidade.

O monumento histórico, criação da sociedade moderna, surge no momento em que há a valorização das obras da Antiguidade em função de suas características históricas e artísticas, e não pelo seu caráter simbólico ou memorial. Riegl (2006) afirma que essa mudança de atitude configurou o despertar de um valor de rememoração desvinculado da memória coletiva. Esse valor divide-se em três tipos: antiguidade, histórico e de rememoração intencional. O de antiguidade se revelaria à primeira vista, pois surge do contraste com o moderno e dos vestígios da passagem do tempo. A apreciação moderna vê, sob o olhar influenciado por esse valor, as ruínas como a manifestação de um ciclo natural, protegido apenas de um fim prematuro. O histórico é resultado do prazer estético da contemplação do monumento acrescido de uma reflexão científica, um conhecimento da história da arte; a obra passa a ser vista como documento a ser preservado o mais fiel possível ao original, recorrendo-se a medidas de paralisação de seu processo de degradação. Por último, o de rememoração intencional busca o eterno presente, como se nunca fosse tocado pela intervenção inexorável da natureza. Riegl acredita também que não existe um valor artístico absoluto, mas relativo, desde que se difundiu no século XIX a ideia de que não existem cânones artísticos objetivos.

A expressão “objeto de culto” (RIEGL, 2006) continua válida, mas sua natureza e formas passaram por transformações, assumindo recentemente

uma ligação com a indústria cultural. De origem privada, o culto ao monumento histórico teve sua transformação preparada com o advento de uma administração assumida pelo Estado, cujo modelo foi criado na França; mas essa transformação foi resultado de um conjunto de processos que reforçaram a política cultural do Estado.

Outro aspecto a ser considerado é a expansão significativa do público dos monumentos históricos, resultado do processo de democratização do saber e do desenvolvimento da sociedade de lazer e o turismo cultural de massa. O Estado francês é o pioneiro nessa empreitada, promovendo e controlando os ritos do culto oficial do patrimônio histórico que se tornou parte do culto da cultura (CHOAY, 2001).

Os monumentos e o patrimônio histórico assumem duas funções: obras que propiciam saber e prazer, mas também produtos culturais, prontos para serem consumidos. Essa mudança de valor de uso para o econômico ocorre devido à “engenharia cultural”, que explora os monumentos por todas as formas, para aumentar o número de visitantes. Existe a expectativa de que a valorização resuma a condição do patrimônio histórico edificado, e não dissimular sua destruição contínua; mas é uma expressão ambígua, pois contém a noção de mais-valia – de encanto, beleza, mas também da capacidade de atrair.

Definindo patrimônio como “esforço constante de resguardar o passado no futuro”, Ferreira (2006, p. 79) acrescenta que é uma construção cultural, na qual se sobressaem as escolhas e os conflitos. Em função da aceleração das informações que gera um momento presente cada vez mais fugidio, sentimos a necessidade de preservar nossa memória pelo medo de esquecer nossa origem. Dessa forma, fatores como o tempo e a identidade são responsáveis por classificar algo na categoria de “patrimônio”.

A preocupação com o tema data do século XVIII, mas intensificou-se a partir das décadas de 60 a 80 do século XX, quando as Cartas Patrimoniais ganharam força. Lemos (1981) credita ao escritor e museólogo Hugues de Varine-Bohan (1935-) a exploração do conceito de Patrimônio Cultural de forma

mais abrangente e didática, dividindo em três categorias: os elementos do meio ambiente (rios, florestas, planícies e montanhas, por exemplo); o saber fazer, ou seja, a cultura imaterial (técnicas e conhecimentos transmitidos pelas gerações) que compreende a capacidade humana de sobrevivência; e os produtos dessas técnicas desenvolvidas pelo homem – artefatos e construções –, a cultura material.

Dessa forma, o artefato construído pelo saber fazer não pode ser dissociado do contexto de necessidades e usos daqueles que o pensaram, e também é passível de modificações. No caso brasileiro, o contato com civilizações europeias refletiu-se não somente nos hábitos, mas na produção de bens materiais, como a arquitetura, apropriando-se de linguagens e técnicas de construção à nossa maneira: “sempre haverá um pouco de Brasil em cada coisa, em cada artefato, em cada gesto (...). Sempre daremos um jeitinho nosso às coisas de fora” (LEMOS, 1981, p. 28).

Considerando o patrimônio um bem, Lemos associa a sua preservação à manutenção da memória social, mas assinala o termo “significativo” para descrever o objeto de preservação, ou seja, devemos preservar o que for significativo dentro do repertório cultural brasileiro. Mas o que seria “significativo”? O próprio arquiteto prossegue em seu raciocínio mostrando que a preservação como manutenção da memória é objetivo de poucos, enquanto o interesse turístico prevalece em função do retorno financeiro para os governos, gerando a necessidade de se criar cenários artificiais para incrementar um nacionalismo cultural e fomentar o comércio e a arrecadação de impostos, como aponta Choay (2001).

O funcionamento do “parque patrimonial” se encontra ameaçado pela saturação física do sistema e as infraestruturas de transporte e alojamento dos visitantes ficam restritas por falta de espaço ou degradam a paisagem. Choay declara que a exploração do patrimônio histórico arquitetônico está fadada ao esgotamento, desde que se controle o fluxo de consumidores. Quanto aos valores artísticos e relacionados ao conhecimento, estes não sofreram mudanças; mas o problema reside naqueles que esperam do patrimônio histórico mais do que uma distração – uma iniciação aos prazeres da arte.

No Brasil, a preocupação em proteger o bem patrimonial torna-se patente a partir da Era Vargas: na Constituição criada em 1934, o Estado é eleito a entidade competente para resguardar o bem, através do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>6</sup>.

As práticas de defesa não se restringem ao bem material. A partir da Constituição de 1988, a proteção do patrimônio imaterial tornou-se um direito e dever constitucional. Os projetos de identificação e salvaguarda da dimensão imaterial são viabilizados pelo Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, por meio de técnicas como o inventário e o registro das manifestações culturais junto ao IPHAN, conforme sua natureza: celebrações religiosas, formas de expressão, saberes e lugares (AGUINAGA, 2006)

As cartas patrimoniais tem sido referência nas políticas de preservação nacional, consistindo em recomendações escritas por órgãos ou representantes de entidades governamentais com interesses no tema (CÉSAR, STIGLIANO, 2010). O marco inicial desse processo foi a Carta de Atenas (1931), que reforça a valorização histórica e artística e o respeito ao monumento em sua forma original, preservando o entorno. Dois anos mais tarde, a corrente modernista cria a segunda Carta de Atenas, voltada à necessidade do funcionalismo das construções e da definição dos contornos urbanos. O enfoque dado às ações educativas patrimoniais voltadas para a comunidade teve início com a Conferência Geral realizada pela UNESCO em Nova Délhi (1956). Além disso, mostrou-se a preocupação em divulgar os circuitos turísticos e exposições explicativas sobre o bem cultural (CÉSAR, STIGLIANO, 2010). Outros documentos, como a Carta de Veneza (1964) e a Carta de Burra (1980), cuidam da recomendação de técnicas de restauro responsáveis pela manutenção da integridade do bem.

O IPHAN tem no tombamento de bens históricos uma das ferramentas de proteção do patrimônio. Em sua proposta para a criação do órgão, Mário de Andrade destinava o tombamento às “casas históricas”, as quais considerava importantes para evocar a memória social, em virtude de terem sido palco de acontecimentos marcantes para a história do país ou por abrigarem

---

<sup>6</sup> Atualmente, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

personagens ilustres (RIBEIRO, 2012). Por outro lado, a própria Carta de Veneza exerceu decisiva influência na forma do Instituto tratar o patrimônio, quando define em seu documento que o monumento histórico também consiste em obras modestas que adquirem significância cultural com o passar do tempo.

Apesar de não ser uma prática incomum no território brasileiro, ainda pouco se sabe a respeito das implicações legais do tombamento, no que tange aos aspectos de intervenção no imóvel e desapropriação do mesmo, fazendo com que os proprietários se tornem resistentes aos “Agentes do Patrimônio” (TUTYIA, 2013). Por isso, autores como Carlos Lemos acreditam na educação patrimonial como a melhor forma de sensibilizar as pessoas sobre a salvaguarda da memória social através da cultura material e imaterial.

Pelo exposto, observamos que as diferentes categorias culturais – como a material, na qual a arquitetura está incluída – exercem importante influência na formação da memória coletiva e individual. As práticas e discursos preservacionistas começam a ganhar força em encontros internacionais que culminaram em cartas e legislações em prol do patrimônio material e imaterial; entretanto, também fica claro a preocupação frequente em criar uma memória oficial de acordo com os interesses em preservar e selecionar aquilo que convém transmitir para a posteridade. Esse esquecimento pode ser nocivo quando exclui a história dos vencidos, como dizia Walter Benjamim, e oferece em troca a perspectiva dos vencedores como se também fossem as suas: em arquitetura, escolhemos lembrar de uma obra em detrimento de outra quando a primeira tem reconhecido valor estético pela academia ou foi idealizada por um profissional célebre.

Mas sempre é válido conhecer os dois lados da história...e por isso voltaremos agora o olhar para um fenômeno, não-erudito mas expressivo, até pouco tempo esquecido pela historiografia da arquitetura moderna no Pará: O Raio que o parta.

## **2 RAIQUE O PARTA: O LADO B DO MODERNISMO PARAENSE<sup>7</sup>**

### **2.1 Origens do Modernismo no Pará**

As transformações produzidas pelo processo de modernização do país e do desenvolvimentismo que permeou as décadas de 30 a 50 do século XX começaram a influenciar o anseio de modernidade pelos novos grupos liberais, que passaram a ver os modelos ecléticos e neocoloniais das residências como ultrapassados. A partir de então, surgem moradias cuja linguagem arquitetônica dialoga com a modernidade e progresso que essas novas classes ansiavam.

Em Belém, o eixo de expansão que marcou a propagação da nova arquitetura foi a Avenida Presidente Vargas (anteriormente conhecida como Avenida da República e 15 de Agosto), na qual se formou um novo centro comercial e administrativo.

A população residente na cidade sofreu acentuada queda entre as décadas de 20 e 40, em virtude das deficiências na infraestrutura e atividades econômicas. Entretanto, o cenário começa a mudar a partir de 1960, com a valorização das áreas no entorno da então Avenida 15 de Agosto. Segundo Vidal (2008), os jornais divulgavam a intenção de modernizar a cidade, exaltando as construções arrojadas e os novos materiais construtivos, embora a resistência em abrir mão do estilo burguês de moradia – casas amplas e ajardinadas – ainda fosse grande.

Vidal ainda observa que, em termos de controle urbanístico, haviam exigências quanto ao alinhamento das edificações, higiene e conforto, com base no código de administração municipal de 1934, que só teve vigência até meados da década de 60. Aos poucos, os primeiros regulamentos edificatórios foram cedendo espaço para as demandas dos usuários, que a cada dia queriam construções “modernas”. O engenheiro Jerônimo Cavalcante criou o Plano Urbanístico da Cidade, uma espécie de código de obras para as novas edificações e que definia “zonas de usos distintos, circulação, saneamento,

---

<sup>7</sup> Este capítulo consiste no aprofundamento do artigo de mesmo nome publicado pela autora nos anais do III Enanparq, com co-autoria da discente de Arquitetura e Urbanismo Karina Pamplona (FAU-UFPA) e da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cybelle Miranda (PPGAU-UFPA), no ano de 2014.

arquitetura, parques e jardins, centro cívico, e um cinturão verde de circulação rápida” (VIDAL, 2008, p. 147).

O primeiro edifício a ultrapassar os três andares em Belém foi o “Costa Leite”, de autoria do engenheiro Judah Levy, em colaboração com David Lopes, arquiteto português (Idem, p. 148); foi também uma obra que, em sua linguagem arquitetônica, expressa originalidade através da fachada semicircular que sobrepõe três volumes bem articulados. Outro engenheiro a atuar em projetos de edifícios na capital paraense foi Agenor Pena de Carvalho, que influenciado pela linguagem moderna da escola carioca criou o edifício “São Miguel”, cuja área livre comum e uso de pilotis no térreo se comunicam com o exterior, além do emprego de cacos de azulejos nas paredes - prática que se repetiu entre muitos projetistas na época.

**Fotografia 1** – Detalhe dos pilotis e do piso em mosaico de azulejos no edifício “São Miguel”



Fonte: VIDAL, 2008

A criação do Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Pará em 1964 trouxe professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e com eles a inspiração do novo estilo que já vinha sendo empregado na região sudeste do país. No Pará, os textos didáticos de Edgar Graeff foram muito utilizados para a formação dos primeiros arquitetos, o que se refletiu em suas produções. Essa formação concorria com o repertório adquirido por meio de revistas de arquitetura estrangeiras, cujos padrões formais e estéticos eram aplicados de maneira literal; tal postura contrastava com a proposta de aplicar uma arquitetura mais voltada à integração ao

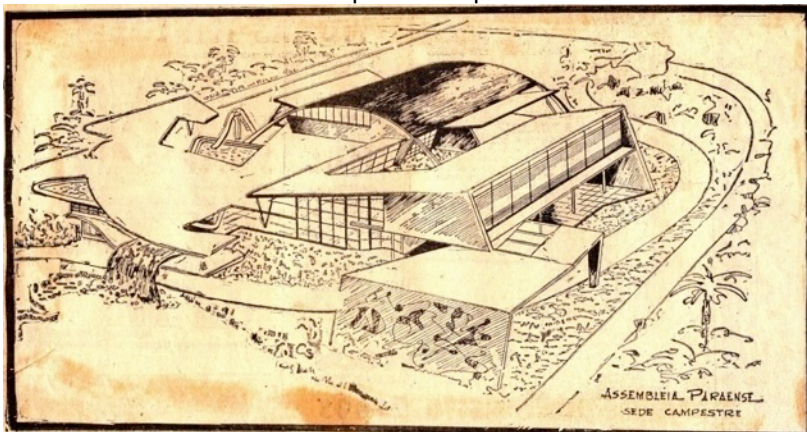
ambiente local. Em entrevista à Prof<sup>a</sup> Cybelle Miranda, Hélio Veríssimo – que foi um dos primeiros professores do Curso de Arquitetura da UFPA - descreve as soluções que adotou ao projetar sua casa: pergolados e venezianas de madeira para se adequar ao clima paraense. Entretanto, muitos egressos dos anos 70 optaram por emprestar referências da arquitetura colonial brasileira, projetando residências marcadas pelos arcos abatidos – hoje muito utilizados em construções sem acompanhamento profissional.<sup>8</sup>

Nas décadas seguintes à criação do curso, o modernismo no Pará – predominantemente, em sua capital – traduziu-se numa influência recebida das demais metrópoles brasileiras, usando o *Art déco* e o *Art nouveau* nos primeiros edifícios residenciais e nas vilas operárias (CARVALHO; MIRANDA, 2009). Enquanto o *Art nouveau* se apresentava em ornamentos mais elaborados nos gradis de ferro e curvas nas fachadas, o *Art déco* esteve mais presente nas edificações funcionais e espontâneas, em virtude de sua decoração geométrica mais racional. O chalé importado aos poucos foi substituído pelo bangalô feito por construtores locais e com dimensões reduzidas, o que também inspirou as construções modernas. Engenheiros como Camilo Porto de Oliveira e Judah Levy foram responsáveis pela introdução de novas idéias para construção: concreto armado, elementos vazados, panos de vidro e outros (Idem).

---

<sup>8</sup> Essas informações foram obtidas através da Pesquisa “Panorâmica do Curso de Arquitetura: da Escola à Faculdade”, realizada no período de 2008 a 2012, coordenada pela Professora Cybelle Miranda no LAMEMO/UFPA. O projeto teve como objetivo coletar e sistematizar informações referentes às atividades desenvolvidas no Curso de Arquitetura da UFPA, fundado em 1964, a fim de divulgar à comunidade acadêmica e à sociedade paraense a trajetória do Curso, contribuindo para sua valorização pelo seu corpo discente.

**Figura 1** – Projeto de Camilo Porto para a Sede Campestre da Assembléia Paraense: exemplar da arquitetura moderna em Belém



Fonte: <<http://fauufpa.org/2010/06/26/camilo-porto-de-oliveira/>>. Acesso em: 12 mar. 2014

**Fotografia 2** – Edifício Palácio do Rádio, projeto de Judah Levy



Fonte: Laura Costa, 2015

**Fotografia 3 – Edifício Manoel Pinto da Silva**



Fonte: <<http://fauufpa.org/2010/06/26/camilo-porto-de-oliveira/>>.  
Acesso em: 12 mar. 2014

O modismo da nova arquitetura não se limitou às elites locais, tendo alta receptividade entre outros grupos que, diferente dos primeiros, muitas vezes não dispunham de recursos suficientes para arcar com o acompanhamento de um projetista. A incorporação de um “gesto artístico” é um dos traços marcantes da Casa Gabbay (1954), do engenheiro Laurindo Amorim: o mural de azulejos no acesso lateral à residência tem as características do que viria a se chamar “raio que o parta”.

A extensão do patrimônio moderno brasileiro reforça a necessidade de sua preservação, e neste ponto Lara (2005) alerta para o fato de que esse patrimônio não é constituído apenas por exemplares feitos por arquitetos, mas abraça também as “casinhas ‘modernas’, signos das apropriações populares do vocabulário do movimento moderno” (LARA, 1997, apud LARA, 2005).

É fundamental considerar a aceitação popular da arquitetura moderna no país, ao contrário do que ocorreu nos EUA e na Europa e do pensamento predominante de que o estilo nunca foi popular. Esse argumento ignora a apropriação popular por considerar aspectos como ausência de uma unidade compositiva e simplificação formal, mas o autor ressalta que a superficialidade é uma consequência da disseminação e do “desejo ardente, por parte do povo, da aquisição de uma linguagem nova no campo da arquitetura” (ARTIGAS, 1956, apud LARA, 2005).

Ao contrário do que se acreditou em relação à simplificação formal, essa apropriação da linguagem moderna se traduziu em composições bem elaboradas, com volumes trapezoidais definidos por diferentes inclinações de telhado, do tipo borboleta. As casas da classe média possuem janelas de dimensões menores que as de maior poder aquisitivo, e as marquises de concreto fazem as vezes das tradicionais varandas, com ângulos variados de inclinação e sustentadas por finas colunas metálicas. Outros elementos característicos são os elementos vazados (cobogós) e o revestimento cerâmico (azulejos e pastilhas).

Segundo Lara<sup>9</sup>, embora internamente refletissem semelhanças nas plantas tradicionais do início do século XX, nas fachadas das casas modernas de classe média há sobreposição de elementos conflitantes, aproximando-se do conceito de colagem e montagem do estilo e remetendo a diversos contextos. Os profissionais aparecem com frequência no projeto dessas edificações: em entrevistas, moradores revelavam que a casa havia sido projetada por um parente ou amigo que era formado ou estava concluindo o curso de arquitetura ou engenharia. Também é possível encontrar repetição de elementos compositivos em casas na mesma rua ou perímetro, sinal da “contaminação” do estilo entre a vizinhança (LARA, 2005).

## **2.2 Raio que o parta**

É sabido que a chamada arquitetura brasileira possui vários matizes, resultado de nossa formação cultural híbrida. Muitos estudos tem se debruçado na tentativa de classificação de exemplares “representativos” de nosso território, embora corram o risco de incorrer no processo de seleção e apagamento de memórias, segundo Bispo (2004), quando enquadram na memória nacional apenas edificações inseridas no contexto da arquitetura erudita ou de autor.

Por outro lado, pesquisas recentes tem procurado preencher esta lacuna, de maneira a abranger os exemplares arquitetônicos feitos por

---

<sup>9</sup> Fernando Luiz Lara é arquiteto brasileiro e escreve extensivamente sobre questões relativas ao ambiente construído na América Latina. É professor e dirige o grupo de pesquisa LAMA (Latin American Modern Architecture) na Universidade de Texas, em Austin (EUA), dedicado ao estudo da Arquitetura Moderna e Contemporânea na América Latina.

indivíduos de renda média e baixa que se identificam com a modernidade assimilada, geralmente sem acompanhamento profissional. Nesse âmbito, podemos encontrar estudos de classificação, como a obra “Arquitetura popular brasileira”, de Günter Weimer (2005), que encontrou argumentação crítica no campo antropológico (MIGUEL, 2011). Em análise etnográfica da obra, Miguel afirma que as categorias propostas por Weimer não são satisfatórias sob o ponto de vista analítico em virtude de apresentar discrepâncias no método e nos conceitos de “erudito” e “popular”, quando defende que arquitetura popular, além da simplicidade derivada da restrição de materiais e técnicas, preocupa-se com as necessidades imediatas (abrigo, por exemplo), enquanto na erudita acrescenta-se a intenção plástica. Além de Miguel, autores como Fernando Lara defendem que a arquitetura sem arquitetos carrega tanto ou mais significados que a erudita, além do fato de que em ambas existe a preocupação estética.

Os estudos de Guimaraes e Cavalcanti (1982) e Fernando Lara (2005) apontam a existência de uma arquitetura *kitsch* e “modernosa”, respectivamente, quando falam das edificações de caráter popular que se apropriaram da linguagem moderna à sua maneira, entre as décadas de 40 e 60 do século XX. Sobre esse capítulo da arquitetura brasileira, Lara (2005) diz que

[A] apropriação popular do modernismo brasileiro é descartada da historiografia por uma série de razões, como simplificação formal, consumo de elementos e ausência de unidade, que, se aplicadas às obras dos anos de 1960 e 1970, condenariam boa parte do trabalho dos melhores arquitetos do país. (LARA, 2005, p. 173)

Acredita-se que essa manifestação surgiu como um anseio das classes média e baixa de participar das tendências que o movimento moderno trazia no campo das artes e da arquitetura, encontrando reflexos em algumas regiões do país, como o Sudeste - Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais – e o Nordeste, também revelavam uma preocupação artística no ambiente construído. Vale ressaltar que ainda são poucos os estudos que se debruçam sobre a apropriação da linguagem que conjuga arte e arquitetura moderna, com maior preocupação em abordar os projetos feitos por profissionais, como os painéis geométricos com azulejos idealizados pelo arquiteto Acácio Gil

Borsoi em João Pessoa (PB) (SCOCUGLIA; MONTEIRO; DE MELO, 2005) ou a obra do artista plástico Athos Bulcão em edifícios no Distrito Federal (WANDERLEI, 2006).

**Fotografia 4** – Residência na região da Mooca, em São Paulo, com aplicação de elementos em voga nas décadas de 50 e 60: colunas em V, platibandas e molduras recortadas e cacos de cerâmica colorida



Fonte:

<<https://quandoacidade.wordpress.com/2012/11/29/bonito-bonito-e-barato/>>. Acesso em 29 out. 2013

O interesse pelo assunto vem sendo acrescido nos últimos quatro anos, tendo como exemplo a publicidade em torno de uma coleção criada pela marca Ná Figueiredo com a temática Raio que o parta, em 2011. A análise dessa arquitetura no Pará ainda é recente, por meio dos estudos de Barcessat *et al* (1993), Braga (1995), Carvalho e Miranda (2009) e Cardoso (2012), numa tentativa de fazer a catalogação de alguns exemplares e sua caracterização, bem como compreender o surgimento e gosto através de entrevistas com os proprietários.

O trabalho acadêmico de Barcessat *et al* (1993) foi resultado da pesquisa “A evolução histórica da arquitetura no Pará”, sob orientação da Professora Carmem Cal, sendo a 3ª etapa do estudo (intitulado “O pré-moderno em Belém”). Na verdade, o objetivo das autoras foi estudar as arquiteturas que se desenvolvem além do período de transição (pré-moderno) na arquitetura belemense da época em questão (de 40 a 80), que o grupo

considera como “os primeiros passos em busca de uma autêntica modernidade”. As autoras levam em consideração a trajetória histórica do movimento moderno no intuito de inserir a “nossa arquitetura” como “parte de uma história arquitetônica mundial e não como fenômeno isolado”. Identificam também exemplos populares cujos elementos foram emprestados da arquitetura moderna e mencionam a dificuldade em encontrar referências a respeito do tema, em virtude da falta de interesse em pesquisar ou por ser um assunto pouco aprofundado à época no curso de arquitetura – resultado de uma crença coletiva que pregava não haver nada de interessante na arquitetura de Belém após o declínio do ciclo da borracha.

O segundo trabalho, uma monografia do curso de especialização “História e Cidade”, é de autoria de Santos (1995), que estudou o tema “Cultura e Modernidade na Amazônia” e teve como embasamento teórico o autor Walter Benjamin. Para a autora, trata-se do resgate de um elemento da cultura local que parece revelar a dialética entre cultura e modernidade: a arquitetura modernista de Belém das décadas de 50 e 60, mais especificamente o fenômeno “raio-que-o-parta” (grafado em seu trabalho com hífen). O trabalho procurou analisar o RQP em termos de fachada, identificando o universo subjetivo responsável pela sua elaboração para definir seu alcance como arquitetura ou manifestação cultural.

Já Miranda e Carvalho publicaram artigo em 2008 no II Seminário Docomomo Norte/Nordeste, reproduzido no periódico *Arquitextos* em 2009, no qual discorrem sobre disseminação do modernismo na arquitetura de Belém e utilizam como referência o trabalho de Barcessat *et al* (1993) quando tratam do raio que o parta, além de entrevistas com arquitetos da época. Estabelecendo uma relação dos murais de azulejos coloridos com o movimento neoconcretista carioca, citam exemplares nos bairros do Umarizal e Reduto, bem como relacionam a tradição da azulejaria portuguesa de revestimento das fachadas neoclássicas como influência para o fenômeno, numa releitura que se aproxima da estética pós-moderna.

A produção mais recente é de autoria de Cardoso (2012), uma dissertação de Mestrado profissional em Preservação do Patrimônio Cultural.

Seu objetivo consiste em compreender o fenômeno através da consideração de campos relativos ao tema, não somente os do âmbito arquitetônico, para em seguida refletir sobre a inserção na categoria de Patrimônio Cultural. Cardoso observa que há uma demanda pela preservação dessas obras entre alguns profissionais da arquitetura, resultado também da busca recente em valorizar e preservar as criações “de caráter popular”. Isso é resultado de uma mudança gradual do discurso patrimonial a partir da década de 70, embora a preocupação exclusiva com a arquitetura erudita seja ainda muito forte. O trabalho divide-se ao estudo das práticas de preservação desenvolvidas pelo IPHAN, seguido dos conceitos relacionados ao objeto de pesquisa. A autora fez o mapeamento de 35 edificações distribuídas em diversos bairros de Belém (identificadas pela autora ou por indicação de colaboradores), bem como entrevistas com moradores e profissionais de arquitetura.

No intuito de compreender os condicionantes e características desse fenômeno e considerando os estudos acima citados, realizamos uma comparação da abordagem dos autores sobre o RQP, através da qual podemos destacar alguns elementos de análise:

**Origem:** Santos afirma que o Raio que o parta é “um fenômeno específico de Belém - com raras assimilações no interior do estado”, predominantemente residencial e de uma classe média em ascensão. Afirmar que se trata de um fenômeno específico é arriscado, haja vista que podemos encontrar residências em outros estados brasileiros com características muito próximas ao RQP, embora o emprego de desenhos como raios ainda não tenha sido observado nesses locais. Como exemplos de obras semelhantes, podemos destacar as obras de Antonio Gaudí, que no final do século 19 estabelece a ligação das primeiras *collages* expressionistas com as inovações da arquitetura da década de 50 (século XX), revestindo inúmeras de suas obras, como o Parque Güell, com “cacos de azulejos brilhantes, criando uma paisagem inquieta e alegre” (PEVSNER, 2002, p. 107). Em Portugal, a técnica do “embrechado”, que remonta ao século XVI, também guarda semelhança com o Raio que o parta:

“O ‘trabalho de embrechado’ pode ser descrito como a técnica que consiste em cravar ou imbricar materiais diversos em argamassa

fresca, no revestimento de paredes e tectos das mais variadas arquitecturas, e que conferem efeitos cenográficos e ornamentações insólitas, com características ora rudes e ingénuas, ora sofisticadas e eruditas. Os materiais utilizados eram variados, quanto à sua constituição e proveniência, assim como à sua forma, sendo utilizados intactos ou em fragmentos, como conchas, búzios, ou esponjas marinhas, contas, missangas, canudinhos e cacos de vidro, porcelana, faiança, mosaico ou azulejo, elementos pétreos, cristais, fósseis, corais, concreções e, do mais inédito possível como dentes de cavalo.” (SILVA, 2012, p. 167)

**Fotografia 5** – Composição de desenhos em mosaicos coloridos dos bancos do Parque Güell, na Espanha – projeto de Antonio Gaudí



Fonte: Disponível em  
<<http://www.artelista.com/obra/6514032573292299-bancosparcguell.html>>. Acesso em: 24 mar. 2015

**Fotografia 6** – Residência do Sr. Jorge Soares, em Torres Vedras (Portugal), revestida pela técnica do “embrechado”



Fonte: Disponível em:  
<[http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/jorge-soares/](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/jorge-soares/)>. Acesso em: 24 mar. 2015

Autores como Guimaraens e Cavalcanti (1982) e Lara (2005) atestam a existência de fenômeno similar em outras regiões brasileiras, como Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

Sedentos por qualquer forma de modernidade, os lares brasileiros adotaram o modernismo como o estilo dos anos 1950. Após ter sido adotada pelo governo como estilo oficial e pelas classes mais favorecidas como signo de status, a arquitetura moderna brasileira foi assumida pela classe média como paradigma estético, apesar das diferenças regionais ou discrepâncias sociais (LARA, 2005, p: 178).

Há um consenso quanto à idéia de que o “Raio que o parta” tenha surgido como apropriação estética da arquitetura moderna no Pará em residências de classe média. Não há datação específica, embora situem a manifestação no período que compreende as décadas de 40 e 50, época que coincide com o relato dos moradores entrevistados acerca da construção ou reforma de suas residências.

**Fotografia 7** – Exemplo de residência Raio que o parta no bairro da Cidade Velha



Fonte: COSTA, 2013

No trabalho de Barcessat *et al* (1993) é afirmado que o modernismo belemense foi em grande parte produzido pela “arquitetura popular” (expressão usada pelas autoras) na década de 60, embora houvessem engenheiros que usavam tais composições do RQP em suas obras, decisão justificada pela impermeabilidade do azulejo. Sobre a composição por cacos, há mais de uma versão, sendo mais conhecida a de que os azulejos sofriam avarias em virtude

das precárias condições da rodovia Belém-Brasília por onde os veículos transportavam esse material, e por isso as lojas vendiam esses produtos a preços mais baixos. Em entrevista para Santos (1995), um proprietário de casa “Raio que o parta” afirmou que a própria família quebrava os azulejos para formar os mosaicos e desenhos. Carvalho e Miranda (2009) falam de aproveitamento de sobras de construções e Cardoso (2012) levanta a hipótese de o “Raio que o parta” ter sido influência de murais criados pelo artista plástico Ruy Meira.

**Figura 2** – Propaganda divulgada no Jornal da Manhã (São Paulo) em 5 de outubro de 1952, incentivando o uso de cacos de Cerâmica São Caetano. Essa aplicação é frequentemente encontrada em residências Raio que o parta.



Fonte:  
<https://quandoacidade.wordpress.com/2012/11/29/bonito-bonito-e-barato/>. Acesso em 29 out. 2013

Segundo Vidal (2004), entretanto, havia na cidade muitos salões de Belas Artes e exposições de artes plásticas no período, organizadas pelas representações consulares que possibilitariam ao público conhecer a produção pictórica de artistas jovens que surgiriam nesses momentos. Durante os primeiros anos da década de 60, a tendência abstrata agregou artistas, como o

pintor e engenheiro Ruy Meira, ao mesmo tempo em que o engenheiro Camilo Porto de Oliveira inicia suas produções enquadradas na arquitetura moderna brasileira.

Ruy Meira incorporou os mosaicos de azulejos em algumas de suas obras, como a residência do artista em Mosqueiro e a do casal Benedito e Maria Sylvia Nunes (MEIRA, 2008). Além disso, outro engenheiro e sobrinho de Ruy, Alcyr Meira, já tinha manifestado essa experiência na fachada do Clube do Remo, cuja atual sede fora projetada por Camilo Porto em 1958. Segundo Vidal (2004, p. 184, tradução nossa) “Alcyr Meira montou o mural em pedras de cantaria sobre ladrilhos na fachada deste edifício, constituindo quiçá a primeira manifestação das artes plásticas e da arquitetura na cidade.”

Esta integração artística viria a repercutir nas arquiteturas populares do período, conforme atesta Barcessat et al (1993):

“O uso de painéis artísticos na obra arquitetônica pode ser considerado como tentativa de integrar arte e arquitetura, como pregava a Bauhaus. No Brasil, Niemeyer influenciou muitos jovens arquitetos após utilizar o painel de azulejo na fachada da Igreja de São Francisco em Pampulha” (BARCESSAT *et al.*, 1993, p. 111)

**Fotografia 8** – Residência de Ruy Meira (projetada pelo próprio) em Mosqueiro



Fonte: MEIRA, 2008

**Fotografia 9** – Mural de Alcyr Meira localizado na fachada do Clube do Remo, em Belém



Fonte: COSTA; PAMPLONA; MIRANDA, 2014

A idéia de “unidade artística” defendida pela Bauhaus era contrária à subordinação das artes à arquitetura proposta por Le Corbusier em seu texto “Arquitetura e Belas Artes”, em 1936. Nele, o arquiteto franco-suíço afirma que a arquitetura não tem necessidade das artes figurativas, mas ressalva que “em certas ocasiões, a arquitetura pode satisfazer às suas tarefas e aumentar o prazer dos homens através de uma colaboração excepcional e magnífica com as artes maiores: pintura e escultura” (LE CORBUSIER, 1984, p. 63). Defendia a síntese das artes, uma relação distinta através da qual “obras apresentando formas ou conceitos de orientações distintas poderiam coexistir de modo pacífico, desde que fossem consideradas modernas” (LUCCAS, 2013).

Sob a consultoria de Le Corbusier, o projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) no Rio de Janeiro é uma relação entre arquitetura e arte (escultura, pintura, murais e paisagismo) modernas de forma sintética. É importante ressaltar que a proposta também visava reunir elementos da cultura material brasileira, buscando inserir-se como elemento de identidade nacional e assim evitar estranheza. Lucio Costa definiu a proposta do MESP como “integração” das artes, pois a palavra integração denotava a comunhão da arquitetura com as expressões artísticas. Para Cardoso (2012, p. 72), “A síntese das artes na arquitetura moderna brasileira está profundamente ligada ao uso de azulejos”, e manifestações como o Raio que o parta atestam a absorção desse repertório de acordo com o seu próprio, numa atitude antropofágica.

**Fotografia 10** – Paineis de azulejos do Palácio Gustavo Capanema (inicialmente Ministério da Educação e Saúde)



Fonte: Disponível em  
 <[http://argosfoto.photoshelter.com/image/I0000Ki4T\\_tm.nm](http://argosfoto.photoshelter.com/image/I0000Ki4T_tm.nm)  
 U>. Acesso em 15 jan. 2015

**Expressão e classificação:** Cardoso (2012) afirma que

BARCESSAT et al. (1993) foram as primeiras a apontar o termo ["Raio que o parta"] num trabalho acadêmico, onde foi demonstrado que a denominação foi dada por Donato Melo Jr., professor oriundo da UFRGS que foi lecionar na Escola de Arquitetura da UFFA que "como muitos outros arquitetos eruditos, considerava tal manifestação como expressão de mau gosto e cafonice na nossa arquitetura" (p: 84) (CARDOSO, 2012, p: 76-7)

A autoria da expressão também é atribuída a Donato Melo Jr. nos demais trabalhos, embora seja questionada por alguns professores de arquitetura do período. Em comum, todos explicam que a intenção era de qualificar essa arquitetura de forma pejorativa, num trocadilho aos raios formados pelos cacos de azulejos nas platibandas.

Inserir o "Raio que o parta" numa categoria revelou-se um trabalho complexo. O termo mais comum e usado por Cardoso (2012) é "arquitetura popular", mas essa expressão é frequentemente associada a uma arquitetura feita pelo governo para a população de baixa renda do que para referir-se a obras feitas principalmente por moradores e pessoas que não possuíam formação em arquitetura. Falar em "arquitetura espontânea" também seria um risco, pois além dos proprietários, engenheiros civis também realizavam esse tipo de obra.

O termo *kitsch* também é sugerido como forma de classificar o “Raio que o parta”. Para Moles (1986), o kitsch é uma apropriação da arte erudita, uma atitude em relação ao repertório que se apresenta e por isso não deve ser enquadrada como “bom” ou “mau” gosto. Dessa forma, Cardoso (2012) defende:

Não seria errado entender o Modernismo popular, também, como consequência de uma atitude Kitsch. Consequentemente, o “Raio que o parta”, também, pode ser interpretado desta forma, como SANTOS (1995) também defende. (CARDOSO, 2012)

Entretanto, a mesma autora cita a visão de Kitsch para Umberto Eco, que considera a expressão do mau gosto e “uma forma de mentira estética” (CARDOSO, 2012, p. 43). Barcessat et al (1993) diferencia a arquitetura vernacular da kitsch: ambas são populares (produzidas pelo povo), mas a primeira estaria vinculada ao meio específico com materiais e recursos adequados às condições características, enquanto que a segunda é reflexo da tentativa de imitar o “rico”, utilizando materiais e recursos inadequados. Por outro lado, Carvalho e Miranda (2008) tecem uma crítica à compreensão das versões regionais do modernismo (como o Raio que o parta) como vulgaridade ou superficialidade (kitsch). Entendem que se trata de uma manifestação autêntica de assimilação da tendência corrente por meio de adaptação ao gosto local, e precursora do regionalismo dos anos 80 do século XX.

Carvalho e Miranda (2008) definem o RQP como modernismo de fachada. A classificação é justificada pela hipótese de as inovações se limitarem à aparência exterior da casa, desde a aplicação de mosaicos formando raios ou diversas figuras geométricas a molduras inclinadas de janelas e colunas em V. Essa classificação ainda pode encontrar força na concepção de que o “Raio que o parta” não pode ser considerado como um estilo, visto que não trouxe inovações em termos de programa arquitetônico. A esse respeito, Santos (1995) afirma:

Com relação às novas técnicas de construção alcançadas e largamente utilizadas pelo movimento moderno, o “Raio-que-o-parta” simplesmente não tomou conhecimento. A liberação dos elementos de vedação da dependência dos elementos da estrutura e o tratamento plástico das formas possibilitado pelo concreto eram técnicas desconhecidas pela arquitetura popular (SANTOS, 1995, p: 48).

**Caráter das residências:** Santos (1995) observara em sua pesquisa como o Raio que o parta era empregado nas casas, seja através da concepção desde o início da construção (casas de raiz) ou de reformas para receber a nova linguagem:

“Pequenas reformas de fachada adequavam, ao raio-que-o-parta, residências com características do período colonial, bangalôs ou, na maioria dos casos, casas muito simples, que podiam ser térreas ou de dois pavimentos, alinhadas ou não ao limite frontal do terreno, mais geralmente, alinhadas aos limites laterais do lote (...). Haviam, também, os casos advindos de construções novas, com fachadas já elaboradas em função do raio-que-o-parta, mas que muito pouco se diferenciavam das demais.” (SANTOS, 1995, p. 47).

**Apagamento:** A eliminação das características do “Raio que o parta” (por reforma ou demolição do imóvel) não foi aprofundada pelos trabalhos citados, embora a falta de reconhecimento dessa vertente da arquitetura moderna seja considerada por Lara (2005):

[A] apropriação popular do modernismo brasileiro é descartada da historiografia por uma série de razões, como simplificação formal, consumo de elementos e ausência de unidade, que, se aplicadas às obras dos anos de 1960 e 1970, condenariam boa parte do trabalho dos melhores arquitetos do país. (LARA, 2005, p: 173)

**Fotografia 11** - Exemplo de apagamento dos azulejos na platibanda, Bairro do Telégrafo, Belém



Fonte: COSTA; PAMPLONA; MIRANDA, 2014

Outra questão reside em um problema abordado por Guimaraens e Cavalcante (1982) e Santos (1995), os quais analisam que através da arquitetura popular (ou espontânea) brasileira ocorrem duas posturas ímpares: a primeira condiz ao trato às edificações como mercadoria de venda pela maior parte da população. Outro fator trata das modificações feitas no imóvel que

possam vir a desvalorizar a edificação para venda, de acordo com o gosto de um futuro comprador. O apagamento e mal cuidado reside, então, no bloqueio de vínculo com o imóvel, tratando-o como um produto, onde pode ser comprado e substituído.

**Fotografia 12** - Exemplo de apagamento do azulejo de imóvel a venda no bairro do Umarizal



Fonte: COSTA; PAMPLONA; MIRANDA, 2014

Assim, tendo em vista os estudos realizados sobre o raio que o parta até então, como deveríamos classificá-lo? Decerto não se trata de uma arquitetura acadêmica, mas que se apropriou da linguagem em voga – o modernismo e a integração das artes – de maneira singular. Se considerá-la popular seria limitar a autoria somente aos moradores e mestres de obra (lembrando que engenheiros também conceberam tais residências) e o termo *kitsch* poderia reduzir o raio que o parta a uma manifestação vulgar e superficial, talvez pudéssemos afirmar que se tratou de uma arquitetura intuitiva – resultante da apreensão de uma linguagem estética de forma direta, sem utilizar-se de deduções ou classificações – e híbrida, cujos autores possuíam ou não conhecimento técnico.

Devemos observar que o objetivo deste capítulo limita-se a observar o surgimento e características do raio que o parta em Belém, não levando em consideração possíveis alterações de programa de necessidades que possam ter ocorrido. Entretanto, nos diferentes bairros da capital paraense, constatamos que essa manifestação encontrou maneiras distintas de se expressar. No próximo capítulo, trataremos do trabalho de campo que buscou

identificar e analisar esses exemplares no contexto de três bairros da capital paraense – Telégrafo, Umarizal e Cidade Velha.

### **3 DESTINO: RAIOS QUE O PARTA**

É sabido que, para conhecer algo em profundidade, é necessário vê-lo de perto, como num exame microscópico. Em nosso caso, esse algo seria o fenômeno do RQP em Belém e, através das pesquisas já realizadas sobre o tema, compreendemos que se tratou de uma manifestação não-erudita da arquitetura moderna, cuja estética e símbolos extrapolam o sentido visual.

Porém, a investigação teórica revelou-se insuficiente para responder a alguns questionamentos: quantos exemplares existem/resistem atualmente? Qual a razão dos apagamentos? Como os moradores/proprietários enxergam o Raio que o parta? Faltava-nos a aproximação com o objeto de estudo, e para tanto, trabalhamos com duas “lentes de aumento”: a etnografia, para observar a relação dessa arquitetura com os moradores e o contexto dos bairros do Telégrafo, Umarizal e Cidade Velha, e a análise semiótica, no intuito de identificar os padrões estético-formais adotados nas fachadas, relacionando-os à teoria dos signos vinculada à linguagem visual - conforme estudos de Charles Peirce adaptados por Sean Hall (2008), considerando que, embora fruto da iniciativa de mestres de obra e engenheiros, o raio que o parta conforma uma linguagem constituída por códigos convencionados pelo repertório local, com diferentes "sotaques" em cada região, os quais merecem ser identificados e interpretados no intuito de melhor compreender o fenômeno.

#### **3.1 Etnografia em arquitetura**

Roberto Oliveira (2000) destaca no seu “Trabalho do Antropólogo” três etapas de apreensão dos fenômenos sociais, questionando-as para o exercício da pesquisa em antropologia, campo em que se insere o método etnográfico. O olhar, o ouvir e o escrever, por serem tão comuns para nós, possuem a tendência de passar despercebidos em uma análise reflexiva; entretanto, quando os sentidos da visão e audição são “disciplinados”, a escrita revela um pensamento melhor estruturado e exercitado.

Por isso, a primeira experiência no campo deve ser antecedida pelo que o autor chama de “domesticação teórica do olhar”. O objeto de estudo acaba sendo apreendido pelo esquema conceitual da disciplina que forma nossa

maneira de ver a realidade, o olhar abandona a ingenuidade diante do novo ou exótico e se torna sensível por meio da teoria etnográfica. Citando como exemplo os índios Tükúna, Oliveira mostra que a observação dos nativos na maloca, bem como sua configuração arquitetônica, traz respostas sobre a mudança cultural ocorrida entre eles, reflexão possibilitada pelo acesso prévio da documentação histórica.

O ato de ouvir não pode, entretanto, ser desconsiderado nesse processo nem tampouco entendido como uma faculdade independente do olhar durante a investigação etnográfica - Oliveira compara-os a um par de muletas que sustenta o pesquisador, cujo trabalho está sujeito a quedas. Como exemplo do ouvir, a entrevista pode revelar informações até então indisponíveis através da observação. As explicações do nativo são concedidas por meio de um ouvir especial, para o qual é necessário o desenvolvimento da habilidade. Entretanto, a dificuldade em realizar essa tarefa pode se revelar pela falta de domínio do idioma cultural – a diferença entre o mundo do nativo e o do pesquisador. Na relação tradicional “pesquisador/informante”, o primeiro exerce grande influência sobre o segundo, embora pretenda atuar da forma mais neutra possível no campo nativo; mas esse poder cria a falsa ideia de interação, e o etnólogo não consegue criar uma relação dialógica de fato.

Essa relação, longe de criar um confronto entre os dois personagens, cria um espaço semântico entre eles, uma “fusão de horizontes”, desde que o pesquisador tenha a habilidade de ouvir seu interlocutor e de ser ouvido sem contaminá-lo com elementos do seu discurso. Conforme Oliveira (2000, p. 24), “O ouvir ganha em qualidade e altera uma relação, qual estrada de mão única, em uma outra de mão dupla, portanto, uma verdadeira interação.” Essa interação envolve a chamada observação participante, na qual o pesquisador tem sua aceitação mais facilitada pelo ambiente nativo, mas cujos resultados estão mais próximos do campo das hipóteses do que do conhecimento efetivo.

Malinovski (apud BEZERRA, 2010) legitimou a experiência de campo como recurso metodológico desde a década de 20, afirmando que ela é capaz de produzir não somente a tradução dos costumes para o meio acadêmico, como de prover teorias à antropologia. A observação participante requer o uso

de todos os sentidos, observando o momento adequado de falar e de calar frente ao entrevistado; há certas nuances desta ferramenta apontadas por Bezerra (2010), como a preocupação em manter uma distância do objeto de estudo para evitar a “contaminação” da subjetividade do pesquisador, embora outros autores afirmem que o envolvimento é inevitável e não necessariamente implica em falhas no trabalho. Essa observação envolve a adoção de rotinas específicas, o contato com outras experiências humanas e adversidades próprias da pesquisa, como a aceitação ou rejeição por parte do grupo estudado.

Muitas pesquisas etnográficas tem como foco as sociedades primitivas e povos exóticos; mas o estudo da cultura contemporânea, às vezes próxima e conhecida do etnógrafo, também apresenta dados importantes para análise do pesquisador – a exemplo de nosso trabalho sobre o Raio que o parta em três bairros de Belém. Entretanto, familiar ou exótica, cada realidade estudada sempre passará pelo filtro interpretativo do observador participante.

Escrever, etapa final do trabalho etnográfico, compreende um momento em que a questão epistemológica é mais crítica. Geertz (1989, apud OLIVEIRA, 2000) orienta a divisão e avaliação de duas etapas da pesquisa empírica: *being there*, o momento da pesquisa no campo, e o *being here*, a volta para seu ambiente usual de trabalho. “Estar lá” compreende “ver” e “ouvir”; “estar aqui” é o momento para “escrever”. Nesse período, são comparados e avaliados as impressões do trabalho por meio das anotações e registros feitos no diário de campo, e essa transposição dos eventos para o discurso constitui a fase mais cognitiva do etnógrafo.

Como escrever? O autor afirma que é um processo complexo, que exige a mudança de posturas habituais na escrita para a textualização da cultura, levando em consideração a contaminação provocada pelo contexto do “*being here*” – o ambiente acadêmico. O que o torna singular é a articulação que se pretende estabelecer entre o trabalho de campo e a construção do texto (OLIVEIRA, 2000). O diário de campo e os registros feitos em caderneta são, como já mencionados anteriormente, ferramentas para esse processo, mas que possuem claras diferenças quanto ao texto etnográfico final. Oliveira

distingue três tipos de monografias: as clássicas, que obedeciam a uma estrutura normativa; as modernas, cuja visão sobre a sociedade ou cultura é tratada de forma holística, mas concentradas num único tema; e as experimentais (ou pós-modernas), nas quais não há preocupação com o controle dos dados etnográficos.

No modo pós-moderno de escrita etnográfica, a escrita é conjugada na primeira pessoa do singular, o que não significa que deva assumir um caráter intimista (OLIVEIRA, 2000), mas antes um signo de “envolvimento”, em lugar de se esconder atrás da sombra impessoal do “nós”. Roberto Oliveira critica esse tipo de abordagem antropológica, embora reconheça sua contribuição para a teoria social.

Os dados contidos nos registros do trabalho de campo, quando revisitados pela memória, acrescentam um ganho em inteligibilidade; é trazer a contingência de informações obtidas no passado para o presente, com a influência da interpretação dada pelo “being here”. Dessa forma, os três atos – ver, ouvir e escrever – devem ser sempre questionados enquanto ferramentas para a obtenção do conhecimento empírico.

Na escrita experimental, podemos citar como expoente o antropólogo Clifford Geertz (1926-2006), responsável pela criação da Antropologia Interpretativa, contraponto à antropologia estrutural de Lévi-Strauss. Geertz procura as possibilidades de interpretação nos relatos etnográficos, mas estas interpretações não podem se distanciar daquilo que acontece de fato; dessa forma, o campo da antropologia interpretativa requer rigor conceitual.

Para entender uma cultura, o filósofo defende a necessidade de compreender a ação humana dentre várias outras e caracterizá-la, através do que chama de “descrição densa”, na qual é possível observar o caráter simbólico de seu comportamento. Como afirma Lobo (2011, s.p.),

“Os textos antropológicos são interpretações (de qualidade discutível, uma vez que apenas um “nativo” pode interpretar sua cultura). Antropologia é, portanto, ficção, algo construído, modelado. Não falsa, mas não-factual ou apenas experimentos de pensamentos.” (LOBO, 2011, s. p.)

Geertz acredita que o conceito de cultura é essencialmente semiótico, e se apoia na ideia defendida por Max Weber de que o homem está preso a uma teia de significados (cultura) tecida por ele próprio e, por isso, requer uma postura interpretativa de análise e não em busca de leis (GEERTZ, 1978). Explorando o conceito de “descrição densa”, o filósofo aborda o exemplo do ato de piscar: o etnólogo deve saber distinguir entre uma piscadela fruto de um tique nervoso de um ato voluntário (seja como imitação do piscar, como um ato de acordo entre pessoas, um ensaio desse ato...). Nesse estudo, o discurso humano se expande, de forma a estabelecer um diálogo com os “nativos”, mas sem se tornar um deles.

Dessa forma, a cultura deve ser analisada como um texto, a ser lido por sob os ombros de quem escreve (o nativo); é pública, porque seu sentido também o é. Quando o discurso social é anotado pelo etnógrafo, o acontecimento passa a se tornar um relato que pode ser consultado novamente, e o significado do que foi dito é fixado pela escrita; mas essa interpretação é discutível, pois apenas um nativo – o autor do “texto” - pode fazê-la.

A descrição densa apresenta quatro características:

- Interpretativa
- Interpreta o fluxo do discurso social
- Procura armazenar o que foi dito em um discurso de forma a preservá-lo e torná-lo alvo de possíveis pesquisas futuras
- Microscópica (“os antropólogos não estudam as aldeias, eles estudam nas aldeias” (LOBO, 2011))

Embora a tradição antropológica esteja centrada no estudo de culturas exteriores à do pesquisador, não há impedimentos para que este possa aprofundar a experiência etnográfica dentro de seu próprio contexto. Em arquitetura, os bens culturais e a paisagem, bem como os usuários que se apropriam desses elementos, oferecem um vasto material de estudo. A antropologia urbana trata de atender a essa necessidade, sob o ângulo de conhecer a cidade e descrevê-la como cenário onde interações sociais e trajetórias de grupos se delineiam pela tradição cultural. Essa apropriação do

espaço deve, contudo, “situar meu próprio ser em relação ao ser do Outro na cidade” (ECKERT; ROCHA, 2003). Segundo Tutya (2013, p. 28).

Na arquitetura, por exemplo, o olhar do pesquisador volta-se à compreensão daquela “cultura material” que abrange as construções de caráter popular, a auto-construção entre outras manifestações relegadas “ao invisível”.

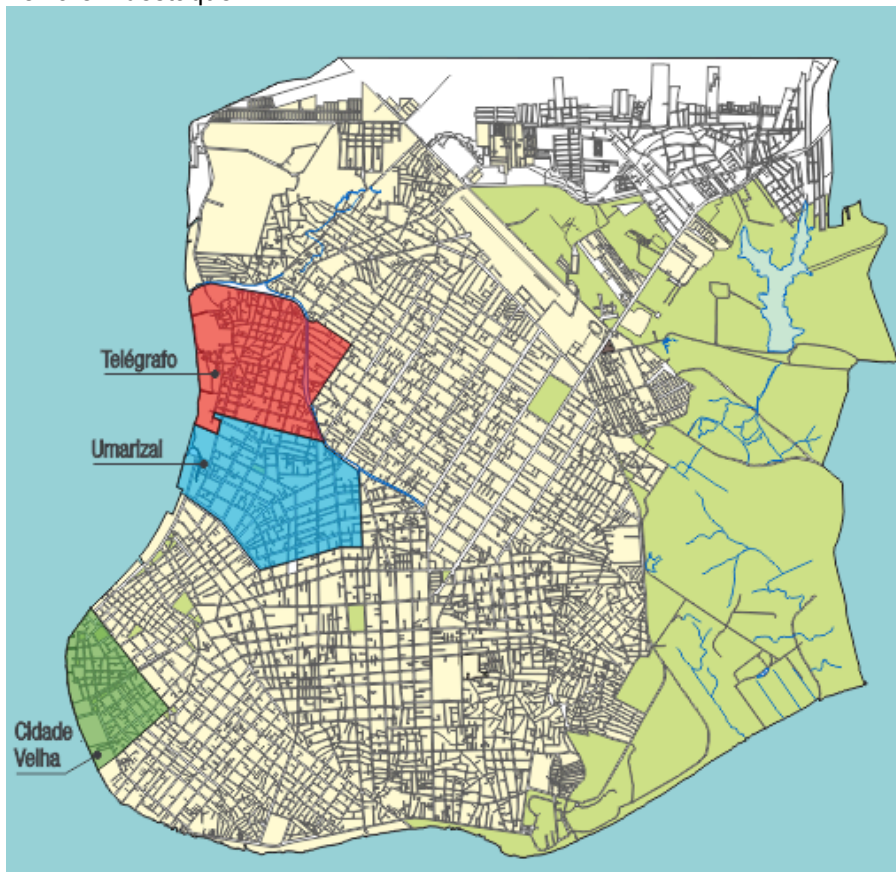
Neste trabalho, abordamos a antropologia urbana para compreender o Raio que o parta através da Etnografia de Rua, atendendo a uma proposta feita por Walter Benjamin (apud ECKERT; ROCHA, 2003), cuja preocupação com a pesquisa antropológica parte do paradigma estético ao interpretar a vida social no contexto urbano. Essa etnografia explora os espaços urbanos por meio de caminhadas ao estilo do *flâneur*, personagem proposto por Charles Baudelaire, que se desloca sem um destino preciso. Essa técnica visa proporcionar ao pesquisador a oportunidade de desenvolver as observações etnográficas.

Eckert e Rocha (2003) propõem uma etnografia na rua, através da qual é possível desenvolver essa observação do local e a descrição dos cenários e personagens, de situações cotidianas e imprevistas. Nesse contato com os indivíduos, a diversidade de eventos provoca a interação e reações no etnógrafo, que depende da reciprocidade do nativo para construir a pesquisa. Para tanto, recursos visuais e audiovisuais – fotos, vídeos e entrevistas – atuam como importantes ferramentas para auxiliar no registro de fragmentos de interação. É importante ressaltar que o uso desses recursos também requer conhecimento e cautela prévios quanto a questões éticas para seu uso, principalmente no que diz respeito à autorização por parte dos nativos. O respaldo legal é concedido ao pesquisador no momento em que este obtém do entrevistado a autorização do uso de sua imagem e informações cedidas através de um termo de consentimento, no qual deve constar os objetivos do estudo e seus desdobramentos, o que inclui a possível divulgação dentro e fora da academia (meio impresso ou digital).

Entender como a etnografia atua é fundamental para explorar suas possibilidades de aplicação na arquitetura. Em nossa pesquisa, conhecer o Raio que o parta envolveu também a necessidade de investigar os diferentes contextos em que ele se manifestou, ou seja, o comportamento dos três bairros

que constituem o recorte deste trabalho, em dois períodos: ontem (sua origem até a época de difusão do RQP) e hoje.

**Figura 3** - Mapa de Belém com os bairros do Telégrafo, Umarizal e Cidade Velha em destaque



Fonte: CODEM (adaptado por Laura Costa, 2015)

### 3.1.1 Mapeamento e registro fotográfico

Definidos o objeto de estudo e o método de aproximação e análise, o próximo passo seria ir ao encontro do Raio que o parta; entretanto, o tempo para a pesquisa de campo nos três bairros não seria suficiente para realizar as incursões à maneira do *flâneur*, descobrindo as residências no instante da aproximação física. Dessa forma, meu primeiro encontro com o RQP foi *online*, mapeando as obras antes de percorrer as ruas. Esses imóveis eram os personagens de cada bairro com os quais eu deveria entrar em contato, conhecendo suas expressões particulares, seus "sotaques".

Desse modo, contei com o auxílio do Google Street View<sup>®</sup> para identificar os imóveis RQP por meio do passeio virtual pelas ruas dos bairros

do Telégrafo, Umarizal e Cidade Velha. O fato de a captura das imagens pelo Google ter sido realizada em 2012 foi um ponto positivo para a pesquisa, pois permitiu a comparação dos imóveis com o ano do levantamento (2014), verificando alterações empregadas pelos moradores que comprometem ou não as características originais do Raio que o parta.

Também contribuiu para a pesquisa os registros feitos por Tutyaia (2013) em sua dissertação de mestrado sobre a Rua Dr. Assis, as fotografias do Sr. José Vasconcelos Paiva (morador do bairro da Cidade Velha) e um dos trabalhos realizados pelos alunos de graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA para a disciplina Estética das Artes Plásticas, em 2013<sup>10</sup>, no qual se realizou o levantamento fotográfico e entrevistas com moradores de residências RQP no bairro do Telégrafo, usando o método etnográfico.

**Figura 4** – Identificação de imóveis RQP através do Google Street View



Fonte: Google Street View, 2014

O endereço de cada residência encontrada era registrado em uma planilha, junto a uma referência local – por exemplo, quando era próximo de uma escola ou igreja – para facilitar sua identificação. Em seguida, todos os imóveis eram sinalizados em seus respectivos lotes registrados em mapa CAD do referido bairro, no intuito de visualizar a morfologia da concentração dos exemplares na região.

<sup>10</sup>O trabalho junto aos discentes de graduação compõe um dos resultados do Workshop “O Raio que o parta na arquitetura modernista paraense”, cujo tema foi proposto em função de minha participação em Estágio Docente na disciplina “Estética das Artes Plásticas”, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA.

**Figura 5** – Distribuição de residências RQP no bairro do Umarizal



Fonte: CODEM (adaptado por Laura Costa, 2014)

### 3.1.2 Cidade Velha

#### **Ontem**

Em meados do século XX, o bairro da Cidade Velha era essencialmente de uso residencial e formado por habitantes de classe média, cujas atividades eram geralmente realizadas no bairro do Comércio. O traçado estreito das ruas, além das construções históricas denuncia a herança da ocupação inicial da cidade. As casas são geralmente alinhadas à rua e revestidas de azulejos portugueses e rebuscados gradis de ferro nos balcões e guarda-corpos. Penteado (1973) observa a existência de pontos de embarque e desembarque de passageiros – os *clippers* – no entorno das três principais praças do bairro: do Relógio, D. Pedro II e Filipe Patroni. Algumas dessas construções também eram encontradas em outros pontos da cidade e refletiam a linguagem e inspiração do modernismo na arquitetura.

**Fotografia 13** – Perspectiva da Av. 16 de Novembro, na Cidade Velha, no final da década de 60



Fonte: PENTEADO, 1968

**Fotografia 14** – Rua Dr. Malcher, na Cidade Velha, no final da década de 60



Fonte: Idem

A primeira rua aberta na cidade, a Siqueira Mendes (ou Rua do Norte, inicialmente), ficou marcada pelo predomínio de depósitos, clubes náuticos e a famosa fábrica do Guaraná Soberano. Paralela a esta, a Rua Dr. Assis é essencialmente comercial, cujos serviços atendem principalmente às necessidades geradas pela aproximação com a Baía de Guajará. Ainda em sentido paralelo, encontramos a Rua Dr. Malcher, a mais residencial de todas – “nela existindo alguns ‘ateliers’ (alfaiates e costureiras) e modestos salões de cabeleireiros)” (PENTEADO, 1968, p. 276). Nos arredores, era possível

encontrar também depósitos e comércio de borracha, fábrica de gelo, o serviço de Malária e o famoso Porto do Sal, onde inicialmente era descarregado o produto que deu nome ao local. Em meados da década de 60 do século XX, a variedade de serviços encontrados no bairro revela sua importância para toda a cidade. O aspecto religioso também é fator presente, em virtude de se encontrarem as Igrejas do Carmo, de São João e a Catedral da Sé, entre outras.

Algumas de suas ruas homenageiam cidades do interior do estado - Cametá, Breves, Gurupá e Óbidos são exemplos. Relatos de pessoas que moraram no bairro, como o português Eugênio Brito (1997)<sup>11</sup>, lembram do bonde da linha Bagé que passava na Rua Dr. Assis (à época "Rua Espírito Santo") em direção à Praça do Arsenal.

Brito relata que no século XVII as construções típicas da Cidade Velha eram "residenciais e comerciais, eram todas em estilo antigo, muitas revestidas de azulejos portugueses e italianos, sem as mutilações que infelizmente vieram a acontecer" (BRITO, 1997, p. 43). Cita a presença de construções como o Palacete Pinho e identifica exemplares que descreve como "bangalô[s] em estilo moderno": um na Rua Dr. Assis, outro no Largo da Sé e um terceiro no Largo de São João (onde funciona o Ministério Público do Estado). Quanto ao comércio, funcionavam mercearias e sapatarias em quase todas as esquinas do bairro, embora o autor tenha observado significativa mudança no tipo de empreendimento com o passar dos anos. As ruas eram limpas e com abastecimento de luz elétrica (fornecida pela concessionária Pará Eletric), rede de esgoto e telefonia, e o lixo era acondicionado em latas padronizadas e resistentes ao ataque dos cães. O bairro era considerado tranquilo, cuja segurança era garantida por guardas e isenta de assaltos.

## Hoje

O primeiro contato com o bairro para a realização da etnografia deu-se no ano de 2013, em função da disciplina Método Etnográfico para Pesquisa em

---

<sup>11</sup> Eugênio Brito mudou-se para o Brasil em 1931, morando em Belém dos 13 aos 27 anos de idade (Idem).

Arquitetura. À época, escolhi a Rua Dr. Malcher pela quantidade de exemplares RQP – quatro, ao todo - encontrados no local.

Durante as incursões nesse momento inicial e nos seguintes, pude constatar a dinâmica do bairro, cuja característica a princípio residencial vem cedendo espaço ao comércio, percebido através de modificações nos imóveis ou pela escassa movimentação de pessoas a partir das 19h – quando as lojas já estão fechadas. Durante o dia, a atenção deve ser redobrada ao atravessar as estreitas ruas e calçadas, sob o risco de ser atropelada por carros, motos e vans que fazem as vezes de transporte alternativo, todos em alta velocidade.

Diferente do relato de Eugênio Brito, hoje é comum encontrar lixo doméstico em sacolas de supermercado nas calçadas, algumas já vasculhadas pelos cães - que circulam livremente, ao contrário da época em que haviam as carrocinhas para recolher os animais. Quanto à segurança, não presenciei nenhuma ocorrência de assalto ou tumulto durante as incursões, mas as notícias diárias de violência em toda a cidade foram incentivo para que eu ficasse atenta principalmente durante o registro fotográfico.

Em sua tese de doutorado sobre a Cidade Velha e o Projeto Feliz Lusitânia, Miranda (2006) afirma que não se deve pensar o bairro como se estivesse parado no tempo. Embora seja o mais antigo da capital paraense, os vestígios desses primeiros anos são mais visíveis na porção Norte do bairro, que é margeada pela Baía de Guajará: ruas estreitas com casas ecléticas e neoclássicas no alinhamento de calçadas em pedra de lioz. É como se houvessem dois bairros num só: ao norte, a “cidade velha” e ao sul, a “cidade nova”; essa divisão é claramente percebida pelo canal da Avenida Tamandaré, que separa as duas regiões. Na porção sul – ou a “cidade nova”, as vias e calçadas são mais largas, bem como as edificações assumem características mais contemporâneas, embora uma ou outra construção neocolonial ou eclética também seja encontrada, como é o caso da Fábrica do Café Glória, hoje desativada. Os aromas são um ponto forte do bairro, resultado de sua intensa atividade comercial alimentícia: não raro pude sentir o cheiro de café sendo torrado às proximidades do Porto do Sal, além da polpa fresca do açaí nos pontos de venda sinalizados com bandeiras vermelhas.

Na porção norte, as residências raio que o parta convivem com os imóveis mais antigos, sendo que muitas das primeiras sofreram reformas para aderir à moda dos cacos de azulejos ou platibandas recortadas, como a residência em que o Sr. Maiolino Miranda passou a infância, na década de 40, localizada na Rua Cameté (MIRANDA, 2006). Em outras, desde os princípios de sua construção já anunciavam a nova linguagem: são as “casas de raiz” raio que o parta, como o imóvel nº 561, na Rua Dr. Malcher. Em seu percurso etnográfico, Miranda observa as mudanças no bairro relatadas por seus moradores, como o Dr. Feliz, que aponta a “vila de casas modernas no final da [Rua] Cameté, na Rua Alenquer” (p. 112) como substituição a um sítio de portugueses responsáveis por prover leite de vaca, galinha e hortaliças em meados da década de 30.

A pesquisa etnográfica realizada para nosso estudo concentrou-se inicialmente na Rua Dr. Malcher<sup>12</sup>, para em seguida fazer o levantamento fotográfico das residências RQP encontradas em todo o bairro, com a ajuda do mapeamento prévio feito no Google Street View e a colaboração da mestrandia Carmosina Calliari e do Sr. José Vasconcelos Paiva, além das impressões dos moradores da Rua Dr Assis registradas por Tutyia (2013). Para identificação e acesso às residências RQP do bairro, recorri frequentemente às ruas Dr. Malcher e Ângelo Custódio, em virtude da proximidade com os endereços previamente mapeados.

**Fotografias 15 e 16 – Rua Dr. Malcher atualmente**



Fonte: Laura Costa, 2013

---

<sup>12</sup>As incursões à Rua Dr. Malcher também foram realizadas como requisito para a disciplina Método Etnográfico para Pesquisa em Arquitetura, durante os meses de abril a junho de 2013.

### 3.1.3 Umarizal

#### **Ontem**

Ernesto Cruz (1973) faz menção à abertura de ruas e travessas para o bairro do Umarizal em 1850, partindo do arraial de Nazaré. Já Rodrigues (2013) afirma que a criação teve início trinta anos mais tarde, sob o governo de José da Gama Malcher, e era caracterizado como “bairro periférico, de paisagem degradada, onde proliferavam as valas, capim, enchentes e aningal, dificultando o ir e vir das pessoas” (RODRIGUES, 2013, p. 5). O nome é referência às árvores de umari presentes na região no início de sua história.

Considerado atualmente um bairro nobre, o Umarizal foi outrora reduto de artistas e boêmios, músicos como Negro David que tocava em bailes nas residências. As festas juninas eram organizadas pelos moradores, que acendiam as fogueiras em frente às casas e faziam concursos de quadrilha (RODRIGUES, 2013).

Passagem obrigatória aos que se encaminhavam para o Telégrafo, Sacramento e Pedreira e destes para o centro, o Umarizal possui avenidas e quarteirões amplos com arborização à medida que se aproxima do eixo da Av. Nazaré. De acordo com Penteado (1968), é uma área residencial, estando em 2º lugar dentre os bairros mais populosos da capital em 1960; abriga a Santa Casa de Misericórdia do Pará e estabelecimentos industriais próximos à fronteira com o Reduto, responsáveis pelo beneficiamento de fibras vegetais, castanhas, óleos e curtumes.

**Fotografia 17** – Avenida Visconde de Souza Franco em 1972



Fonte: Disponível em:  
<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1006907>>. Acesso em: 20 mar. 2015

## Hoje

As incursões ao bairro foram realizadas após a etnografia no Telégrafo, em agosto e setembro de 2014, com o auxílio da discente em Arquitetura e Urbanismo (FAU-UFPA) Juliane Santa Brígida. Como o primeiro bairro, o Umarizal teve sua paisagem modificada não somente pelas construções, mas pelos usos e população. Inicialmente uma área de concentração operária, o bairro presenciou a chegada da modernidade em pelo menos dois momentos: durante o auge do “Raio que o parta”, influenciado pelo modernismo arquitetônico da década de 50 e 60 e nos últimos 30 anos, quando apresenta uma sensível modificação em seu desenho urbano através da especulação imobiliária e o aumento da verticalização, acrescentando os serviços ao uso residencial. Essa mudança é visível principalmente na Avenida Visconde de Souza Franco, perímetro que cedeu espaço para as torres com mais de 30 pavimentos, bares e restaurantes.

Entretanto, nas demais ruas do bairro alguns imóveis térreos ainda resistem - seja pela disputa de herdeiros, abandono ou pela recusa em ceder o terreno às construtoras. Em uma das entrevistas, um morador de residência RQP relatou a tentativa de uma incorporadora para adquirir seu imóvel e casos em que os operários de um edifício vizinho jogavam sacos de água congelada nos telhados das casas.

**Fotografias 18 e 19** – Avenida Visconde de Souza Franco atualmente (à esquerda) e vista da Rua Domingos Marreiros



Fontes (da esquerda para a direita): Disponível em: <<http://joaosilvio.blogspot.com.br/2013/09/domingo-em-belem-do-para-av-visconde-de.html>>. Acesso em: 20 mar. 2015, e Laura Costa, 2015

### 3.1.4 Telégrafo

#### **Ontem**

Os dados sobre a história deste bairro são pontuais. Cruz (1978) menciona a construção de um matadouro em 1861, cujas obras foram contratadas por Bruno Álvares Lobo, “proprietário de um sítio chamado São João do Bruno, que denominou após não apenas determinada área, mas um bairro de larga extensão” (CRUZ, 1978, p. 156). O bairro São João do Bruno hoje recebe o nome de “Telégrafo” (que antes possuía o complemento “Sem Fio”); o nome é referência à estação telegráfica existente no local.

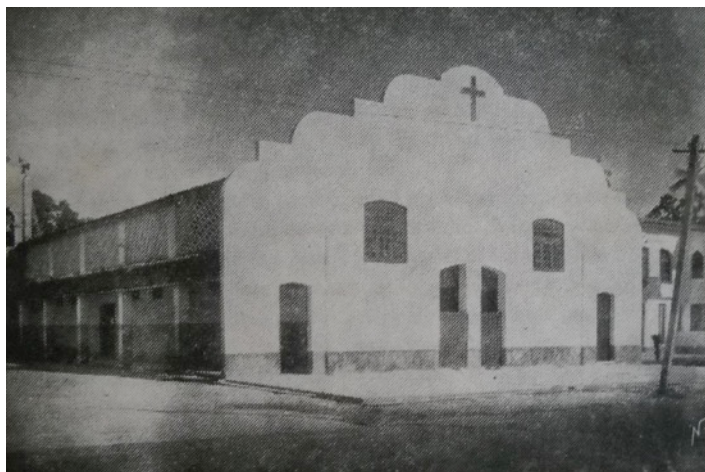
Em meados do século XX, a maior expressão de pobreza da área se encontrava na Vila da Barca, às margens da baía. As construções ainda eram precárias, nas quais se viviam as “piores condições de higiene e conforto, em tôda Belém” (PENTEADO, 1968, p. 343). A Avenida Senador Lemos, que junto com a Avenida Pedro Álvares Cabral recebe hoje o maior fluxo de veículos e pessoas no bairro, começou a ser asfaltada na década de 60; muitas residências, em função das condições econômicas de seus proprietários, ainda eram de madeira e tinham coberturas revestidas de palhas de ubussú (PINTO, 2010).

**Fotografia 20** – Casas na Av. Senador Lemos, no Telégrafo



Fonte: PENTEADO, 1968

**Fotografia 21** - Igreja do Perpétuo Socorro, no bairro do Telégrafo



Fonte: Disponível em  
<<http://fragmentosdebelem.tumblr.com/search/telegrafo>>.  
Acesso em: 5 fev. 2015

## Hoje

A pesquisa no bairro teve início em meados de abril de 2014, com o auxílio da bolsista de Iniciação Científica e discente de Arquitetura e Urbanismo (FAU-UFPB) Karina Pamplona, e teve como eixo de incursões a Avenida Senador Lemos (pela facilidade de acesso ao bairro) e a Travessa Curuçá, onde são encontradas mais de quatro casas RQP. As incursões para levantamento fotográfico e entrevistas eram normalmente feitos à tarde, quando era possível entrar em contato com os moradores.

Em comparação com a descrição de Penteadão, o bairro teve melhorias consideráveis em sua estrutura, o que pôde ser constatado durante a etnografia: ruas asfaltadas, linhas de transporte público, escolas e estabelecimentos comerciais de grande porte (como o It Center e concessionárias de veículos) são alguns elementos que denunciam essa mudança. Construções humildes de madeira ainda são comuns, mas tem se concentrado principalmente às margens do Canal do Galo ou em vias estreitas e sinuosas.

Apesar disso, o Telégrafo é composto em sua maioria por moradores de baixo poder aquisitivo e é conhecido por ser pouco seguro, o que se reflete na forma como os moradores se relacionam: há menos referências aos vizinhos que na Cidade Velha e a receptividade inicial é pouco amistosa. Quanto aos usos, o bairro oscila entre o comercial e o residencial, sendo este último o que prevalece. Próxima à maioria dos exemplares RQP do bairro, existe uma feira na qual são encontrados desde produtos alimentícios e roupas até artigos religiosos. Localizada na Avenida Senador Lemos, a feira é instalada em frente ao Supermercado Y.Yamada e ao Banco do Estado do Pará, atraindo um contingente de pessoas e camelôs comprometendo a circulação.

**Fotografias 22 e 23** – Avenida Senador Lemos (à esquerda) e Rua Curuçá atualmente



Fonte: Laura Costa, 2015

### 3.1.5 Entrevistas

A última etapa da pesquisa etnográfica consistiu em obter informações junto aos moradores das residências RQP dos três bairros mencionados. As perguntas seguiam um roteiro pré-estabelecido, sendo acrescentadas outras

no momento da entrevista, conforme a necessidade ou a disponibilidade do morador em acrescentar mais detalhes sobre o imóvel. O roteiro utilizado compreendia as seguintes perguntas:

- 1- Já ouviu falar em casas “Raio que o parta”?
- 2- Você sabe quando foi construída essa casa?
- 3- Construiu o imóvel ou teve acompanhamento profissional (engenheiro/arquiteto/mestre de obra)?
- 4- Você gosta da fachada de sua casa? Por quê?
- 5- Foi feita alguma alteração? Por quê?
- 6- Faria alguma alteração? Por quê?

O objetivo das três perguntas iniciais consistiu em verificar com os entrevistados informações sobre a história e construção da casa, o que poderia ser útil na investigação sobre a origem do Raio que o parta. Já as três últimas perguntas visavam observar a relação do morador com a residência quanto ao uso e o juízo de valor atribuído à mesma.

Para a realização das entrevistas, o morador deveria assinar um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (onde a pesquisa e seus objetivos eram apresentados) em que autorizava a gravação em áudio da entrevista. Nos casos em que o entrevistado aceitava responder as perguntas sem assinar o termo, as respostas não foram gravadas.

Assim, a aproximação ao objeto de estudo (Raio que o parta) inserido num recorte espacial (os bairros do Telégrafo, Umarizal e Cidade Velha) exigiu a definição de um método que possibilitasse identificar suas peculiaridades locais e a relação mantida entre os imóveis e seus proprietários/moradores. A partir de agora, discutiremos os dados obtidos durante essa aproximação para verificar se as perguntas que iniciam este capítulo foram respondidas.

## **4 A PERCEPÇÃO DOS PADRÕES ESTÉTICOS PELO CAMINHO DE RENOVAÇÃO E PERDA**

Neste capítulo, trataremos de apresentar os resultados obtidos durante a pesquisa etnográfica nos três bairros selecionados da cidade de Belém, incluindo a análise semiótica da linguagem visual das fachadas Raio que o parta e a percepção dos entrevistados sobre as mesmas.

Na pesquisa, foram encontradas 90 casas RQP nos três bairros selecionados pelo recorte espacial do estudo. As características visuais, concentração espacial e apagamentos serão discutidos abaixo.



### **Cidade Velha**

Neste bairro foram identificadas 27 casas RQP, e sua distribuição apresenta dois focos predominantes de concentração: na porção norte, pelo polígono compreendido pela Rua Joaquim Távora, Rua Siqueira Mendes, Travessa Capitão Pedro Albuquerque e Avenida 16 de Novembro; na porção sul, no entorno da Rua Ângelo Custódio, no trecho entre Avenida Tamandaré e Rua Triunvirato.

A casa RQP da Cidade Velha segue o perfil de uso residencial e com recuo frontal e/ou lateral, com dois pavimentos e mais de quatro vãos e platibanda plana. Os desenhos empregados nos painéis de cacos de azulejos são variados, incluindo raios e composições abstratas geométricas ou orgânicas; as cores também aparecem com mais destaque que nos demais bairros observados.



LEGENDA

-  FACHADA RQP PRESERVADA
-  FACHADA RQP APAGADA

TÍTULO: **RAIO QUE O PARTA - CIDADE VELHA**

ASSUNTO: **MAPEAMENTO DAS RESIDÊNCIAS**

ESCALA: **1/55000**

FOLHA: **01/03**

RESPONSÁVEL TÉCNICO: **LAURA CAROLINE DE C. DA COSTA**

DATA: **03/2015**

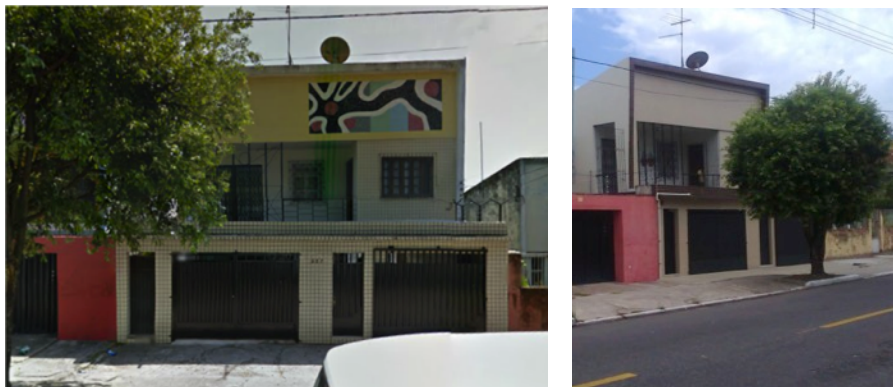
### Fotografias 24, 25 e 26 – Imóveis RQP no bairro da Cidade Velha



Fontes (da esquerda para a direita): Laura Costa, 2013, José Paiva, 2014 e Google Street View, 2012

Outro dado relevante é o número reduzido de apagamentos: somente 1 casa<sup>13</sup> optou por encobrir o painel de azulejos, enquanto que as demais conservam sua fachada no período entre a captura das imagens pelo Google Street View (2012) e o levantamento para a pesquisa (2014). A manutenção das características do RQP reflete-se no posicionamento da maioria dos moradores entrevistados, que afirmam não pretender modificar a fachada.

### Fotografias 27 e 28 - Apagamento na Travessa de Breves, na Cidade Velha



Fontes: Google Street View, 2012 e Carmosina Calliari, 2015

## Umarizal

Contrariando a ideia inicial de nossa pesquisa que acreditava encontrar poucos imóveis RQP nesse bairro em virtude da crescente verticalização e especulação imobiliária, o Umarizal apresenta 34 casas com tais

<sup>13</sup> A residência onde identificamos o apagamento se encontra fora dos limites do Centro Histórico de Belém, tombado pelo Ministério da Cultura.



LEGENDA

- FACHADA RQP PRESERVADA
- FACHADA RQP APAGADA

TÍTULO: RAIO QUE O PARTA – UMARIZAL	ESCALA: 1/75000	FOLHA: 02/03
ASSUNTO: MAPEAMENTO DAS RESIDÊNCIAS	DATA: 03/2015	
RESPONSÁVEL TÉCNICO: LAURA CAROLINE DE C. DA COSTA		

características. Ao contrário do Telégrafo, é possível identificar pelo menos dois focos de concentração, bem como casas em mais de uma face da mesma quadra – o que pode ser justificada pela teoria proposta por Lara (2002) e Guimaraes e Cavalcante (1982), que tratam da disseminação por “contaminação” entre os vizinhos. A Travessa 14 de março abriga 5 casas, seguida pela Rua Curuçá e Travessa Soares Carneiro, ambas com 3 casas.

As fachadas RQP do Umarizal são em sua maioria presentes em edifícios de uso residencial situadas no alinhamento do lote<sup>14</sup>, com 2 vãos, 1 pavimento e platibanda plana, esta também com azulejos com raios e setas, embora 1 residência tenha escolhido uma composição mais figurativa - a de estrela cadente - para ilustrar o painel. Além disso, neste bairro se observam cores de azulejos como rosa, vermelho e verde, mas a predominância do revestimento da fachada continua sendo a pintura. A expressão do Raio que o parta no Umarizal difere do bairro anterior quanto ao uso de cores, composição de painéis e outros elementos do RQP emprestados do modernismo, a respeito das colunas em V e a sobreposição de planos na fachada.

**Fotografias 29, 30 e 31 – Exemplos RQP no bairro do Umarizal**



Fonte: Karina Pamplona, 2014

O número de apagamentos é próximo ao do Telégrafo (5 ao todo). A diferença mais visível nesse aspecto diz respeito à maneira como os

<sup>14</sup> Em relação a essa classificação e ao caráter histórico recente do bairro, cabe uma observação, já que construções inseridas no alinhamento do lote remetam às características urbanas de bairros mais antigos. Embora a maioria das casas encontradas possuam volumetria com recuos em relação à calçada, as mesmas possuem ambientes que avançam para o alinhamento frontal (pátios e garagens cobertas, por exemplo).

apagamentos foram efetuados: somente uma casa buscou remover os azulejos, enquanto as demais optaram por encobrir os desenhos com pintura.

**Fotografias 32 e 33** – Apagamento do Raio que o parta na Avenida Alcindo Caceia, bairro do Umarizal



Fonte (da esquerda para a direita): Google Street View, 2012 e Laura Costa, 2014

### **Telégrafo**

O bairro possui o segundo maior número de imóveis 'Raio que o parta', contabilizando 29 exemplares. A distribuição espacial dos mesmos tende a se aproximar do Umarizal e é concentrada no entorno da Avenida Senador Lemos, no polígono delimitado pela Rua do Una, Travessa Djalma Dutra, Rua Curuçá e Travessa Rosa Moreira. A Rua Curuçá abriga o maior número de exemplares - 6 ao todo - seguido pela Avenida Senador Lemos e Rua Gonçalves Ferreira, com 4 casas RQP cada. Essa concentração também pode indicar a hipótese de contaminação do RQP entre vizinhos.

Quanto à tipologia das fachadas, tem-se a predominância de imóveis de uso residencial com recuo frontal e/ou lateral, pavimento térreo com platibanda recortada e 2 vãos (porta e janela/garagem) e acabamento predominante em pintura, reservando os azulejos para compor os painéis abstratos, estes em sua maioria compostos pelas cores azul, amarelo e preto, conformando desenhos que aludem a setas, bumerangues, raios que se cruzam e referências à maçonaria.



LEGENDA

- FACHADA RQP PRESERVADA
- FACHADA RQP APAGADA

TÍTULO: RAIO QUE O PARTA – TELÉGRAFO

ASSUNTO: MAPEAMENTO DAS RESIDÊNCIAS

ESCALA: 1/75000

FOLHA: 03/03

RESPONSÁVEL TÉCNICO:  
LAURA CAROLINE DE C. DA COSTA

DATA: 03/2015

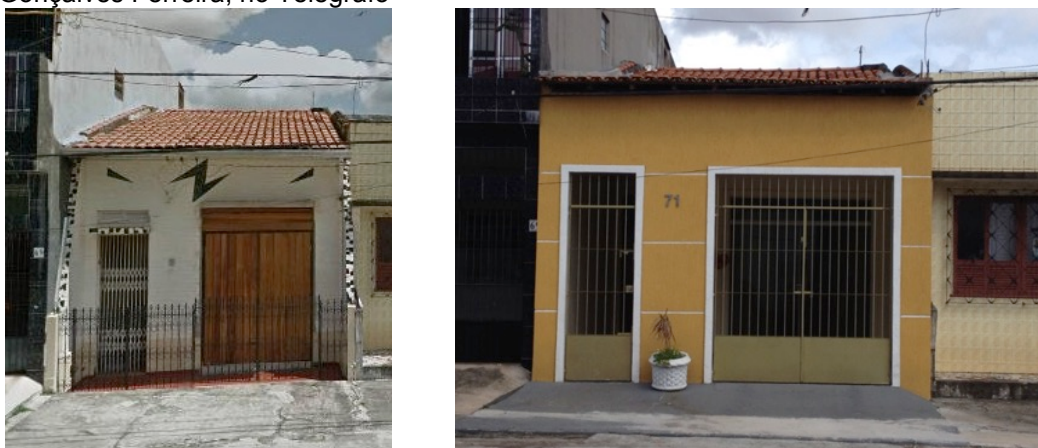
### Fotografias 34, 35 e 36 – Residências RQP no bairro do Telégrafo



Fontes (da esquerda para a direita): MODESTO et al., 2013, Karina Pamplona, 2014 e Laura Costa, 2014.

O bairro apresenta o maior índice de apagamentos (eliminação ou encobrimento das características do RQP) entre 2012 e 2014, somando 6 casas modificadas (20,7% do total); nesta área, os apagamentos foram mais drásticos, reformulando sensivelmente a fachada. Acrescentando esse dado às impressões dos moradores entrevistados, observamos que o Telégrafo apresenta maior risco de perda do RQP, entre reformas pretendidas/em curso ou abandono e venda dos imóveis.

### Fotografias 37 e 38 - Apagamento do Raio que o parta em imóvel na Rua Gonçalves Ferreira, no Telégrafo



Fontes: Google Street View, 2012 e Laura Costa, 2014

#### 4.1 O Raio que o parta na visão do morador

O que o discurso dos moradores entrevistados nos revela? A mentalidade muda de acordo com o bairro, e nisso podemos incluir a importância conferida pelos entrevistados a temas como preservação e memória arquitetônica.

Na Cidade Velha, 25% dos entrevistados já tinham conhecimento da expressão “Raio que o parta” em arquitetura e 25% forneceu uma época aproximada de construção do imóvel – nestes casos, a casa fora construída por volta da década de 40 a 50 e concebida com a estética RQP pela primeira geração com a qual o morador atual mantém vínculo familiar. Esses moradores afirmaram que a casa foi realizada com acompanhamento projetual, embora não tivessem a cópia do projeto ou soubessem de quem foi a autoria.

A maioria (62,5%) afirmou gostar da fachada RQP. A proprietária do imóvel nº 588, na Rua Ângelo Custódio (do qual se mudou para residir em uma casa mais ampla e, por coincidência, também é Raio que o parta) diz gostar porque “ela é bonita, ela é grande e é antiga”. Na Vila São Martinho, próxima à Ângelo Custódio, entrevistei três moradoras de residências RQP e suas impressões a respeito dos mosaicos de azulejos coloridos foram diferentes. A inquilina da casa nº 36 conta:

“Eu adoro, acho lindo, acho diferente. Tanto que o pessoal lá da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, todas as vezes que eles vem aqui (...), eles batem fotos porque eles acham diferente a fachada (...)” (MALCHER, Luiza. **Entrevista** [nov. 2014]. Entrevistador: Laura Costa. Belém, 2014.)

Sua vizinha, da casa nº 40, revela que sua opinião a respeito da fachada mudou, remetendo-nos à mudança de paradigma comentada por Hall (2009):

“Particularmente eu não gostava, nem da fachada nem do piso, que se tu observar o piso também é antigo, então, dos quartos eu troquei. Teve um grupo de italianos que veio me visitar e quando eles vieram, eles ficaram deslumbrados com a casa, acharam a casa a coisa mais linda que podia existir, ficaram tirando fotos e tudo, porque eles preservam muito esse lado da história, aí eu achei ‘Ou eles estão me sacaneando ou é verdade mesmo’, aí o que aconteceu, eles foram me explicar algumas coisas e eu comecei a entender um pouco mais e valorizar um pouquinho mais, tanto que hoje eu não mexo, eu pinto mas eu não mexo no *design* nem na arquitetura dela, deixo como ela tá.” (LUCENA, Simone. **Entrevista** [out. 2014]. Entrevistador: Laura Costa. Belém, 2014.).

O restante dos moradores (37,5% dos entrevistados) preferiu não proferir um juízo de valor definitivo a respeito da fachada, usando expressões de imprecisas como “tanto faz” ou “mais ou menos”. O morador da residência nº 40 (Passagem Maria Luiza) conta: “Não tenho problema, não altera nada, tanto faz ficar como não, até porque foram meus pais que deixaram esse treco aí, ficou assim, guardar a memória”. Em outras palavras, não houve afirmação

categórica por parte dos entrevistados a respeito de não gostar do RQP, mesmo a moradora da residência nº 121 (Rua Dr. Malcher) que, quando respondeu “Apesar de que já está velho, feio”, termina sua fala sem se posicionar: “mas... pra mim, não influi nem contribui”

Indagados sobre modificações já realizadas, 50% responderam afirmativamente, citando as mudanças frequentes nos dois primeiros bairros (pintura e trocas de piso ou forro). Ao contrário do Umarizal e do Telégrafo, 88% diz que não pretende modificar a fachada para retirar os desenhos de azulejos. Comparando as duas residências na Rua Dr. Assis em 2011, que constam na pesquisa de campo feita com discentes de Arquitetura e Urbanismo (FAU-UFGA) por Tutyia (2013) e em 2014, a única diferença observada em ambas foi a mudança da pintura, que inclusive ressaltava a composição abstrata das platibandas.

**Fotografias 39 e 40** – Residência Raio que o parta na Rua Dr. Assis em 2011 e em 2014



Fontes: BRAGA, 2011 e Laura Costa, 2014

No Umarizal, 6 entrevistas foram concedidas, das quais 3 foram gravadas em áudio com consentimento por escrito. Mesmo fazendo as tentativas em horários diferentes, houve muita dificuldade em encontrar os moradores para responder às perguntas, principalmente nesse bairro. Ao serem realizadas, nas entrevistas constatamos que 17% já conhecia o termo “Raio que o parta” empregado em arquitetura. Índice semelhante foi obtido em relação à época de construção do imóvel: apenas uma moradora, da casa nº 699 (na Rua Antônio Barreto) ofereceu uma data mais precisa – por volta de 1930 – que insere o Raio que o parta em época anterior ao recorte definido por

esta pesquisa (entre 1950 e 1960), e também foi a única que pode responder sobre a autoria da construção – cujo responsável fora seu avô. Nas demais casas, essa informação era imprecisa por falta de conhecimento do entrevistado (independente de haver ou não vínculo familiar com a geração que construiu a casa).

A maioria dos entrevistados (67%) revelou não gostar da fachada de sua casa. A moradora da residência nº 33 (Rua Ferreira Pena) afirma não gostar porque “acho ela muito feia, muito arcaica (...). Deixei assim por causa do meu pai”. A casa foi comprada há 26 anos e, ao tentar modificá-la por completo, o pai da entrevistada (que faleceu há 7 anos) pediu a ela que não mexesse na fachada: “Não mexe na frente. Eu gosto dessa casa assim, acho ela bonita. Quando eu morrer, vocês fazem o que vocês quiserem”. Ela reforça que pretende modificar o imóvel assim que tiver condições financeiras para tal. A moradora da casa nº 1469 na Rua Boaventura da Silva também disse não gostar porque “é antiga”. Por outro lado, na casa nº 87 (Passagem 12 de novembro), a entrevistada diz gostar da casa porque é a única casa antiga e todos da passagem admiram. Em outras palavras, a mesma qualificação (*antiga*) é usada para valorizar ou desvalorizar o imóvel, de acordo com o juízo atribuído pelo indivíduo.

Em outra situação, o morador da casa nº 734 não afirmou com clareza se gostava da fachada e utilizou o discurso da preservação: “Na realidade, a gente sabe que é uma construção antiga e na medida do possível eu acho interessante preservar essa questão. Mas, se a gente fosse mudar, a gente mudaria para um *design* mais moderno”.

Quanto às alterações, 67% revelam que modificaram a casa em algum aspecto, e aqui se incluem não somente a substituição de pisos e forros, mas a alteração de ambientes, seja pelo acréscimo ou demolição de espaços. Indagados sobre mudanças futuras, 100% afirmam que tem interesse em empreender alguma modificação (e destes, 67% eliminariam os desenhos Raio que o parta da fachada).

No Telégrafo, foram realizadas 8 entrevistas, das quais 4 foram gravadas (com anuência do entrevistado através da assinatura do Termo de Consentimento). Com base nas perguntas descritas no capítulo anterior, 88%

dos entrevistados não conheciam o termo usado para classificar suas residências. Uma das moradoras afirmou já ter ouvido a expressão “Raio que o parta” através de uma arquiteta que se mostrou interessada em comprar sua casa.

A metade dos moradores forneceu uma época aproximada da construção do imóvel – em torno de 40 a 50 anos - embora nem todos tenham parentesco com os primeiros proprietários (que poderiam indicar uma datação mais precisa). Moradores que são filhos da primeira geração e que de certa forma acompanharam ou mesmo idealizaram o Raio que o parta (contabilizando quatro das oito residências) situam as construções em meados da década de 60.

Quanto à construção em si, apenas em 1 residência (na Rua Frederico Schneippe) o morador afirmou ter sido acompanhada pelo engenheiro Otávio Pires. Nas demais em que o morador dispunha dessa informação (e era da segunda geração da família que construiu o imóvel), o projeto e execução ficou a cargo de mestres de obra ou dos próprios moradores. Na residência nº 1948, situada à Avenida Senador Lemos, os próprios pais da proprietária (de 78 anos) fizeram o projeto, cuja ideia fora concebida por ela e sua mãe. De acordo com a entrevistada, os azulejos foram colocados há aproximadamente 44 anos atrás, – no “tempo dos azulejos” –, e por motivos econômicos, para não pintar e ter gastos recorrentes de manutenção da tinta, optaram pelo revestimento cerâmico. Nesta e em outra casa situada na mesma avenida, a construção RQP substituiu uma anterior feita de madeira. O proprietário do imóvel nº 1736, um senhor de 88 anos que perdeu a visão, conta que propôs a aplicação do painel de azulejos nas cores azul, amarelo e preto por se inspirar em suas viagens à Europa, citando os azulejos portugueses – provavelmente, referindo-se ao revestimento de “embrechado” próprio dessa região.

**Fotografia 41** – Imóvel nº 1736 (à direita), no bairro do Telégrafo



Fonte: Laura Costa, 2014

Em geral, as entrevistas conduzidas neste bairro foram entremeadas de revelações importantes sobre a origem da casa RQP e sobre a maneira como os atuais moradores (parentes ou não da primeira geração) se sentem em relação à fachada de suas casas. Na já mencionada casa nº 1948, embora não nos fosse concedida a entrevista gravada e nem a possibilidade de adentrar o imóvel, ao ser questionada sobre o que achava da fachada de sua moradia, a entrevistada não hesitou em dizer que amava, por ter sido feita com muito sacrifício. Não muito longe dali, entretanto, a pessoa que nos atendeu na casa nº 809 da Travessa José Pio afirmou não gostar de nada naquele lugar e pretendia mudar-se o quanto antes, embora estivesse impossibilitada de fazê-lo por questões jurídicas. Reação semelhante foi observada no imóvel situado à Travessa Djalma Dutra, nº 736 quando a moradora mencionou a palavra “odiar” ao se referir ao desenho feito na platibanda. A moradora do imóvel nº 1448 (Avenida Senador Lemos), comprado por ela quando já estava construída, revela que “Pra falar a verdade, eu não sou muito amante...porque casa antiga a gente já fica assim...que desmantela de um lado, conserta do outro...e assim fica fazendo, né?”.

O vínculo familiar com a primeira geração que idealizou o RQP nem sempre garante a afeição por essa estética. A moradora da residência nº 961, na Rua Curuçá (que à época estava à venda) conta que construiria outra casa no lugar, mesmo tendo sido obra de seu pai, “porque quando ele fez era o bacana, era o moderno, entendeu? Só que hoje ele está ultrapassado”. A falta

de vínculo também não exclui o gosto: a atual proprietária do imóvel nº 136 da Rua Rosa Moreira, que não possui parentesco com a primeira geração e adquiriu a casa totalmente modificada interna e externamente, afirma que a compraria com a fachada original (que mostramos em imagem capturada pelo Google Street View) e não a modificaria.

**Fotografias 42 e 43** – Casa nº 136, na Rua Rosa Moreira, em 2012 (à esquerda) e em 2014



Fontes: Google Street View, 2012 e Laura Costa, 2014

No que se refere às modificações, 63% dos entrevistados afirmaram ter feito alguma intervenção no imóvel, principalmente trocas de forro e piso, ambos originalmente de madeira. Esse índice se refere principalmente às casas cujas fachadas não foram alteradas, pois não obtivemos êxito para obter informações em casas RQP modificadas entre 2012 e 2014 (com exceção da casa nº 136). Indagados sobre possíveis alterações no futuro, 50% afirmaram que pretendem empregar algum tipo de reforma (e destes, 37,5% manteriam a fachada RQP e só modificariam itens como pintura, piso e forro).

Pelo exposto, notamos que a desvalorização do RQP é justificada pelos proprietários pelo anseio de “modernizar” a residência – algo curioso, visto que o Raio foi empregado com a mesma finalidade nas décadas de 40 a 60 do século XX. Já a decisão em preservar as características do RQP é tomada principalmente por aqueles que guardam um vínculo afetivo com a casa (o pai/avô construiu) ou viveu a época em que foi construída, participando direta ou indiretamente das obras. A maioria dos que adquiriram a casa dos proprietários originais não possuem esse vínculo, tampouco sabem informar a

respeito da origem do imóvel e não hesitam em afirmar que modificariam a casa para ter um “design mais moderno”. Entretanto, mesmo alguns descendentes da primeira geração que conhecem a história da casa RQP também mostram interesse em modificá-la.

Entre 2012 e 2014, dos 90 imóveis levantados por esta pesquisa nos três bairros, 12 já perderam as características do RQP – seja pelo encobrimento dos azulejos através de pintura ou reboco ou da reformulação total da fachada. Esse processo de perda do RQP revelou-se mais acelerado no Telégrafo, que apesar de concorrer com o Umarizal em número de imóveis RQP apagados, existem outros que estão na iminência de perderem suas características, de acordo com o relato – e o desejo – de seus atuais moradores. Em ambos os bairros, a maioria dos entrevistados pretende modificar a fachada no intuito de eliminar os painéis de azulejos, usando termos como “antigo” ou “velho” para justificar sua opinião. Essas conclusões reforçam as idéias propostas por Riegl (2006), quando fala do valor absoluto e valor relativo: para ele o termo “valor” é tratado como um evento histórico, não permanente:

De um ponto de vista moderno, que nega a existência do cânone artístico objetivamente válido, um monumento não pode evidentemente apresentar um valor artístico para as gerações ulteriores [...]. A experiência, entretanto, mostra que locamos constantemente obras datadas de muitos séculos acima de certas obras modernas [...] (RIEGL, 2006, p. 108)

Também encontramos paralelo com este autor quando ele se refere ao “Valor de Novidade”: para a vontade artística, quanto mais degradada a obra estiver, menos valor lhe é atribuído, da mesma forma como alguns moradores se sentem ao afirmar que, se a casa RQP estivesse em melhores condições, sentiriam mais apreço:

A multidão sempre foi seduzida pelas obras cujo aspecto novo estava claramente afirmado; [...] Ao olhar da multidão, só o que é novo e intacto é belo. O velho, o desbotado, os fragmentos de objetos são feios. (idem, p. 98)

A obra de Riegl foi escrita no momento em que a arquitetura moderna começava a desabrochar, influenciada pelo pensamento da “pura visibilidade”, a qual afirma que a experiência artística é subjetiva e as ideias de progresso ou superioridade de um estilo em relação a outro não existiriam (GONSALES,

2014). Esse conceito é traduzido por Riegl como “vontade artística”: essa cultura põe o homem como protagonista na relação de significado atribuído às coisas - os valores, então, estariam condicionados à apreciação de cada época (Idem, 2014). Essa teoria se traduz no discurso narrado pelos moradores que justificam seu pouco apreço pela fachada raio que o parta porque outrora era considerada moderna, mas hoje é tida como ultrapassada.

Na Cidade Velha, além de registrarmos somente um apagamento entre 2012 e 2014, o discurso de “guardar a memória” é visível, o que pode ser resultado da aura de preservação do patrimônio que impregna o local, onde estão situados imóveis históricos - do início do povoamento de Belém. Tutyia (2013) observa em sua pesquisa etnográfica pela Rua Dr. Assis certo receio dos entrevistados quanto aos órgãos de proteção patrimonial:

“(...) Continuando a tentativa de recolher as imagens da Dr. Assis, fiz a mesma pergunta para o senhor J.B., e ele curiosamente respondeu: ‘você está louca? Depois o patrimônio vem atrás de mim!’. Esta contestação me chamou atenção, pois não era a primeira vez neste dia que as pessoas se referiam ao ‘patrimônio’ como se fossem uma pessoa que fizesse cobranças. Fato que me fez refletir sobre o medo que as pessoas têm dos órgãos de preservação patrimonial, e me fez pensar em como deveria ter sido traumático para os moradores da área, o contato com as restrições feitas a partir tombamento do local, assim como as intensificações das fiscalizações por partes dos órgãos preservacionistas.” (TUTYIA, 2013, p. 48-9)

Em duas ocasiões, na Cidade Velha, ao interpelar os moradores da Rua Dr. Malcher – paralela à Dr. Assis –, estes me perguntaram se eu era da Prefeitura. Quando ouviu minha negativa, a atual proprietária do imóvel nº 121 confessou que pretendia modificar o imóvel, mas questionou se a prefeitura iria interferir ou aplicar algum tipo de penalidade. Dessa forma, a necessidade de proteger a memória/patrimônio deriva menos de uma consciência patrimonial que do medo de sofrer sanções dos órgãos de defesa. Por outro lado, no Umarizal e no Telégrafo (bairros externos à delimitação do Centro Histórico de Belém), não houve muito incômodo dos entrevistados em revelar que a fachada RQP não os agradava, exceto o morador da residência nº 734, no Umarizal – quando disse que, pela “questão” da preservação, não modificaria, mas não esconde o desejo de mudar para “um *design* mais moderno”.

Embora entre a classe de arquitetos a valorização desse tipo de arquitetura tenha crescido nos últimos anos através dos estudos já mencionados, não raro ainda encontramos opiniões contrárias. O arquiteto Alcyr Meira classifica o Raio que o parta como “antiarquitetura”, derivada de iniciativas como a do artista plástico Ruy Meira com seus painéis em cacos de azulejos<sup>15</sup>. Em entrevista para Cardoso (2012), C. N. reconhece como expressão cultural, mas não visualiza o contexto no qual o RQP seria considerado patrimônio cultural. Mas, entre aqueles que defendem a preservação do RQP, também cabe o questionamento se essa defesa resulta de uma preocupação autêntica ou da onda de revivalismo dos anos 50 que atualmente reverbera na moda e na televisão (como a aclamada série de TV norte-americana *Mad Men*, que retrata o cotidiano de uma agência de publicidade nos anos 50).

#### **4.2 O Raio que o parta na visão semiótica**

A análise semiótica teve início após a pesquisa de campo, quando procedi à etapa de catalogação das residências por categorias que abrangem desde sua inserção no lote e volumetria à caracterização dos painéis de azulejos encontrados nas fachadas dos três bairros. Essas categorias tiveram como objetivo traçar o perfil do RQP em cada bairro e como o imóvel se comporta atualmente quanto a usos e condição, além de colaborar para a compreensão da linguagem visual dos exemplares.

A classificação considerou os seguintes critérios:

- a. implantação (tipo de alinhamento no lote)
- b. cobertura (telhado aparente ou platibanda)

---

<sup>15</sup> Em conversa realizada durante sua visita ao Laboratório de Memória e Patrimônio Cultural (LAMEMO) em outubro de 2013. Inicialmente formado em Engenharia Civil, Alcyr Boris de Souza Meira graduou-se em Arquitetura na primeira turma do Curso de Adaptação para Engenheiros da Universidade Federal do Pará (1966), participando ativamente do desenvolvimento do Campus da referida Universidade, coordenando e supervisionando projetos de arquitetura e paisagismo. Foi membro da Comissão Organizadora do Salão de Artes Plásticas da Amazônia (1963), recebendo inúmeras homenagens – dentre elas, a de Professor Emérito da UFPA. Atualmente, além de exercer a profissão de arquiteto, Alcyr Meira preside a Academia Paraense de Letras (Fonte: Disponível em: <<https://proex.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=7992>>. Acesso em 23 mar. 2015)

- c. nº de vãos (portas e janelas)
- d. platibanda (plana ou recortada)
- e. acabamento de fachada (pinturas, pastilhas ou azulejos formando mosaicos ou painéis figurativos/abstratos)
- f. elementos estético-funcionais (dutos, cobogós, moldura nos vãos e marquises)
- g. uso do imóvel (residencial, comercial, institucional ou misto)
- h. linguagem (moderna/de raiz ou tradicional atualizada)
- i. condição do imóvel (preservado, reformado ou abandonado)

Essas características também visam identificar as modificações próprias da arquitetura moderna que foram assimiladas pelo raio que o parta, no que diz respeito à volumetria e inserção no lote, conforme os estudos de Reis Filho (2004) sobre a evolução da arquitetura no Brasil.

Hall (2009) explica que muitas vezes dizemos o que realmente queremos, mas ocasionalmente demandamos um esforço extra para compreender a mensagem transmitida por outra pessoa. Essa falta de compreensão instantânea pode ser resultado de uma mensagem obscura ou porque sua transmissão não é literal; o RQP frequentemente alude a um dos recursos não-literais citados por Hall em seu livro “Isto significa isso. Isso significa aquilo”: o primeiro e segundo planos.

De acordo com o autor, os seres humanos percebem as coisas em termos de profundidade (primeiro e segundo planos). Assim, ao ouvirmos uma música ou contemplarmos um quadro, por exemplo, nossa tendência é hierarquizar seus elementos componentes, destacando em nossa percepção um plano em detrimento dos demais. Entretanto, ao observar algumas casas Raio que o parta, cujo nível de pregnância<sup>16</sup> de suas composições é baixo, as noções de primeiro e segundo plano se confundem à primeira vista. O que

---

<sup>16</sup> Pregnância: referida como a “lei da boa figura” ou a “lei da simplicidade”, a pregnância é um dos conceitos da teoria da Gestalt relacionado à rapidez de leitura de um objeto. Segundo Gomes Filho (2000), quanto mais rápida e fácil a percepção, maior é sua pregnância.

parece um caos a princípio requer alguns minutos de observação para revelar padrões que muitas vezes utilizam conceitos como equilíbrio e simetria.

**Fotografia 44** – Exemplo de relação primeiro e segundo plano em fachada RQP no Umarizal



Fonte: Laura Costa, 2014

Seria preciso um trabalho muito extenso para tratar em profundidade os signos que encontramos nas fachadas Raio que o parta; entretanto, uma vez que nosso objetivo é aproximarmo-nos da mensagem não-literar transmitida por esse fenômeno, é necessário identificar suas unidades semânticas, por isso selecionamos as estruturas de significado propostas por Hall (2009):

### **Gênero: a categoria da expressão**

Para Hall, as categorias que se adaptam a divisões ou subdivisões de um meio específico são denominadas gêneros. Em arquitetura, podemos observar alguns gêneros, como o residencial, comercial, institucional, dentre outros. Os imóveis Raio que o parta encontrados nos bairros do Telégrafo, Umarizal e Cidade Velha enquadram-se principalmente no gênero de

arquitetura residencial, com alguns exemplares de gênero misto (residencial e comercial).

### **Estilo: o modo da expressão**

“Estilo é uma maneira de fazer alguma coisa” (HALL, 2009, p. 140). Sob o olhar semiótico, é possível dizer que o RQP tem um estilo, haja vista que ele possui uma maneira peculiar de fazer algo – neste caso, a arquitetura das décadas de 50 e 60 do século XX. Contudo, conforme vimos no capítulo que trata da historiografia do Raio que o parta, os autores que já se debruçaram sobre o tema afirmam não se tratar de um estilo, o qual em arquitetura compreende a classificação de períodos da história arquitetônica conforme suas características formais e técnicas, incluindo a inovação em termos de programa de necessidades. O Raio que o parta, segundo Santos (1995) utiliza referências estético-culturais distantes do repertório dos engenheiros e mestres de obra envolvidos em sua produção, em virtude de uma imposição psicológica ou a opção consciente por uma experiência diferenciada, e não oferece propostas a nível de tratamento do espaço tridimensional, o que caracterizaria um estilo arquitetônico. Barcessat *et al* (1993) acrescenta:

“(...) os cacos cerâmicos coloridos (...) merecem também um destaque especial dentre os prefixos à nossa arquitetura pois, embora impossibilitados de dizer que existiu um estilo ‘*Raio que o parta*’, somos obrigados a reconhecer e mencionar esta composição de fachada como tão ou mais influente à nossa arquitetura moderna que o tratamento cubista e o art déco, principalmente no que se refere a assimilação (sic) peculiar dos elementos modernos pela arquitetura popular.” (BARCESSAT *et al.*, 1993, p. 87)

Hall explica que apesar de desenvolvermos um estilo (maneira) próprio de fazer algo, esse modo tende a ter uma referência geral, isto é, relaciona-se com estilos originalmente sociais e culturais. Rego e Delmonico (2003) ilustram esse argumento ao analisar residências em Maringá (PR) construídas por engenheiros sob a aura do modernismo nas décadas de 50 e 60 do século XX. Essas construções, segundo os autores, “apropriam-se de características formais da arquitetura do movimento moderno como sinal de status e co-participação na modernidade (...)”. Isso não nos lembra o Raio que o parta em Belém? Mesmo que não seja considerado um estilo arquitetônico, não seria um estilo (maneira) de interpretar o moderno?

***Discurso e mito: os usos da expressão que criam ou refletem aspectos diversos da ordem social e as histórias que representam e formam a expressão individual ou coletiva***

Os discursos geralmente formam nossas ideias sobre o mundo por meio de formas reguladas de uso, refletindo aspectos particulares da sociedade e da cultura. A arquitetura moderna foi um discurso: Le Corbusier estabeleceu que a nova arquitetura estaria assentada em cinco elementos: planta livre, fachada livre, pilotis, terraço-jardim e janelas em fita, além da ausência de ornamentos. Contudo, esses elementos eram fruto de uma nova proposta de pensar a arquitetura, mas os equívocos gerados pelas diferentes interpretações – a exemplo da mostra “Estilo Internacional” – deram a entender que a arquitetura moderna resumia-se a motivos formais que poderiam ser reproduzidos em larga escala (REGO, DELMONICO, 2003). No Brasil, a disseminação da nova arquitetura encontrou sua origem na Casa Modernista de Warchavchik, desprovida de ornamentos, mas atada às técnicas tradicionais (alvenaria de tijolos e telhado encoberto por platibanda).

Os mitos podem ser histórias antigas provavelmente criadas, e não verdadeiras. Podemos citar neste trabalho os mitos de produto e os imagéticos (HALL, 2009), anunciados pela publicidade como responsáveis por garantir o bem-estar e a felicidade de quem os possuir ou de quem aparentar um padrão estabelecido. As décadas de 50 e 60 viveram a explosão das cores em vários aspectos, como no cinema (que abriu mão do preto e branco para explorar o *Technicolor*, surgido na década de 30) e na publicidade, que vendia produtos e modos de vida em tons vibrantes de vermelho, amarelo e azul.

**Fotografia 45** – Uso de cores vibrantes em residência dos anos 50



Fonte: Disponível em:  
<<http://hannabeth.buzznet.com/photos.php/timetra-veltothe50swi/list/?p=1>>. Acesso em 2 jan. 2015

O Raio que o parta reflete bem o mito imagético da arquitetura moderna: seus idealizadores buscavam mostrar que estavam alinhados com os novos tempos através de suas fachadas remodeladas ou mesmo “de raiz”. Muitos exemplares são histórias parcialmente verdadeiras – restringindo as tendências modernizantes à visão externa – e outras trazem o moderno para o espaço interior, a exemplo da residência nº 561, na Rua Dr. Malcher, projetada com banheira e decorada internamente pelos azulejos coloridos e mobiliário típicos da década de 50. Ao mesmo tempo, o RQP também se comporta como um “anti-mito”, visto que reinventa o moderno em sua aceitação popular e expressão na arquitetura paraense.

**Fotografia 46** – Decoração em azulejos coloridos e banheira na residência RQP na Rua Dr. Malcher, Cidade Velha



Fonte: Laura Costa, 2013

### ***Paradigma: as teorias que configuram a expressão***

A leitura de objetos, imagens e textos são sustentadas pelos paradigmas – maneiras de enxergar o mundo apoiadas em sistemas estruturados de conceitos e resultados (HALL, 2009). A interpretação comum atribuída ao Raio que o parta é apoiada em um paradigma apoiado em pré-conceitos referentes a algo desprovido de valor por não ser uma categoria da arquitetura erudita. Mas, se afirmássemos que o RQP fora concebido por arquitetos de renome nacional, provavelmente haveria uma mudança de paradigma, formando-se novos conceitos e procedimentos de interpretação (em direção à sua valorização). Cenário semelhante ocorreria aos que costumam taxar a manifestação de “velha” ou “feia” e se deparam com um discurso de autoridade oposto sustentado por profissionais ou veículos de divulgação em massa.

Hall também comenta a respeito da combinação de peças do vestuário de maneira considerada “inadequada” em relação ao que é convencionalizado por regras culturais estabelecidas, mas isso também ocorre em arquitetura, e as

opiniões negativas acerca do Raio que o parta (incluindo sua denominação pejorativa) são prova. A fachada RQP, alinhada com o modismo da nova arquitetura, rompeu com os paradigmas acadêmicos amplamente difundidos e valorizados em muitos países; seus moradores tinham urgência em adaptar-se aos novos tempos, e na falta de arquitetos para conceber suas ideias, chamaram projetistas e engenheiros ou mesmo as próprias famílias ergueram suas casas.

Robert Venturi (2003) afirma que os arquitetos tem muito a aprender com as paisagens populares em vez de se debruçarem apenas em perseguições teóricas. Em outras palavras, saber absorver o conteúdo histórico e simbólico dessa linguagem artística na arquitetura isento de preconceitos para extrair valiosas lições de como nos relacionamos com a paisagem. Para Venturi, não há nada de errado em dar às pessoas aquilo que querem em termos estéticos, e neste caso, elas queriam participar da modernidade - mesmo que isso implicasse em construir ou remodelar suas casas com os profissionais disponíveis (engenheiros ou mestres de obra) ou com as próprias mãos. Infelizmente, a visão negativa não se limita aos profissionais, mas inclusive àqueles que convivem diariamente com a arquitetura intuitiva do Raio que o parta, resultado da visão que relativiza o valor de acordo com a novidade.

Entretanto, não podemos ignorar o apreço de muitos moradores às suas casas. Na pesquisa, observamos que a relação de afetividade é mais freqüente quando o morador possui vínculo com a primeira geração ou participou de alguma maneira na concepção da fachada Raio que o parta. Mas isso não exclui casos em que o atual proprietário ou inquilino (sem parentesco com a família original) demonstre sensibilidade aos desenhos coloridos e “diferentes”, segundo contam. Nestes casos, a preservação é mais relacionada ao gosto pessoal. Lembremos também o caso da moradora que inicialmente não gostava, mas ao perceber que outras pessoas valorizavam, mudou de opinião; isso nos remete à importância de explorar a educação patrimonial, discutida no primeiro capítulo, como recurso à manutenção dessas obras. Em vez de uma proteção que limita as intervenções por meio da coerção implícita, orientar as pessoas quanto ao valor cultural que essa arquitetura representa como

expressão do desejo de modernidade humana através de soluções compositivas que misturam criatividade e senso artístico pode inculcar nelas a consciência e o reconhecimento da necessidade de preservação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No filme "Excalibur", de 1981, o mago Merlin afirma que o grande mal do homem é o esquecimento. Merlin se refere ao esquecimento da essência humana, o clássico questionamento filosófico "de onde viemos" e "para onde vamos".

Essa amnésia tem se estendido àquilo que construímos como seres culturais. Contudo, vivemos um paradoxo: nunca fomos tão aniquiladores da memória e, ao mesmo tempo, vorazes pela sua salvaguarda. Apagamos momentos históricos pela sede do novo para em seguida ressuscitar os séculos e décadas passadas com ar de nostalgia. Falamos tanto de memória, como já dizia Nora (1993), porque ela não existe mais, pois o passado cede lugar ao eterno presente através da aceleração da história; para amenizar esse efeito devastador, impera a necessidade de segurarmos os traços e vestígios de nossa memória local.

Mas o que valorizamos? O antigo, pelo discurso dos moradores entrevistados, assume conotações opostas. E o próprio termo é usado para referir-se a algo que outrora foi novo e todos queriam copiar: o Raio que o parta.

O objetivo inicial do projeto de pesquisa para o Mestrado em Arquitetura era fazer o mapeamento de todos os exemplares Raio que o parta no Estado do Pará; infelizmente, fui advertida – e também pude observar depois do longo processo de identificar 90 casas em apenas três bairros da capital – de que esse intento não seria possível para ser realizado durante os dois anos da pós-graduação. Assim, esta dissertação não é o fim, mas o estímulo para construir continuações; por isso, apresento como sugestão alguns possíveis encaminhamentos:

- Levantamento das residências RQP nos demais bairros da cidade de Belém e análise comparativa entre os mesmos, verificando a morfologia das fachadas e da composição dos painéis;
- Aprofundamento da pesquisa sobre a educação patrimonial como instrumento de proteção da arquitetura intuitiva do modernismo

paraense, haja vista a iminência de perda de muitas fachadas RQP ocasionada por falta de reconhecimento da expressão arquitetônica;

- Criação de um acervo online colaborativo em que qualquer pessoa possa enviar fotos de fachadas RQP, não somente para fins de catalogação, mas para acompanhar possíveis apagamentos;
- Estudo comparativo do RQP em Belém e no interior do estado. Em algumas residências Raio que o parta encontradas em Cametá e na Ilha de Marajó, notamos que as composições ousam mais no volume da fachada e apresentam bom estado de conservação. Vale também a pesquisa sobre a relação dos moradores com essas residências.

Durante a formatação desse texto, retornei ao bairro do Telégrafo e passo pela Travessa Djalma Dutra. Ao olhar a fachada nº 736, relembro as palavras da moradora que me atendeu e vejo que sua intenção fora realizada: o desenho RQP na platibanda (que ela odiava) fora substituído por outro revestimento cerâmico – que, ironicamente, possui padrão geométrico semelhante a pequenos mosaicos. Situações similares ocorrem no mesmo bairro ou nos demais em que o morador está insatisfeito com sua casa “antiga” e quer entrar para a modernidade.

Apresentar o Raio que o parta como patrimônio arquitetônico, depois de anos de discursos dos órgãos de proteção que diziam o que devia e o que não devia ser preservado, é árduo trabalho; mas, a exemplo dos estudos que já foram realizados sobre o assunto, é possível. A realização da pesquisa sobre a estética do raio que o parta em Belém com os discentes da Disciplina Estética das Artes Plásticas (FAU-UFPA) revelou-se fundamental para despertar nos alunos o interesse por essa arquitetura, percebendo-a como elemento formador de identidade cultural do Pará e de uma manifestação criativa que criou um modernismo popular de baixo custo, cuja disseminação pelos quatro cantos do Estado também alerta para a necessidade de sua preservação e conscientização junto aos moradores a respeito de sua importância para a memória arquitetônica paraense, buscando reduzir os apagamentos.

Por isso, acredito que desdobramentos futuros e projetos acerca do tema contribuirão para sensibilizar a sociedade como um todo de que a

preservação da memória da arquitetura paraense não compreende apenas as obras construídas por grandes arquitetos de estilos anteriores ao modernismo. Ignorar nossa interpretação do moderno é, de certa forma, esquecer quem somos enquanto cultura.

Assim, busquei com esse estudo criar o estímulo de aprofundar a pesquisa sobre o RQP nos demais bairros de Belém e no interior, reconhecendo-o como um exemplo da arquitetura brasileira, junto com as obras já consagradas.

## REFERÊNCIAS

- AGUINAGA, Karyn. A proteção do patrimônio cultural imaterial e os conhecimentos tradicionais. *In: Anais do XV CONPEDI*. Manaus, 2006.
- ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ASSMANN, Aleida. A gramática da memória coletiva. *In: Humboldt*, ano 45, n. 86, 2003.
- BARCESSAT, Maria et al. **Arquitetura de Belém de 40 a 80**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa*. Trad. De Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BEZERRA, Ada. A pesquisa etnográfica e as especificidades da observação participante. *In: Vinheta*, v. 01, p. 01-18, 2010.
- BISPO, Raphael. Selecionar, disputar e conservar: práticas de comunicação social e constituição da memória nacional pelo Iphan. *In: Revista CPC*. São Paulo, n.11, p. 33-59, nov. 2010/abr. 2011.
- BRAGA, Julia. **Relatório da Visita à Cidade Velha dia 18 de novembro, percurso na Dr. Assis**. Trabalho de graduação (Disciplina Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo IV) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.
- BRITO, Eugênio. **Minhas memórias da Cidade Velha**. Belém: Santo Antônio, 1997.
- CARDOSO, Andréia L. **A valorização como patrimônio cultural do “Raio que o parta”**: expressão do modernismo popular, em Belém/PA. Dissertação (Mestrado). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012.
- CARVALHO, Ronaldo Marques de; MIRANDA, Cybelle Salvador. Dos mosaicos às curvas: a estética modernista na Arquitetura residencial de Belém. *In: Arqtextos*. 2008. Disponível em: <<http://vitruvius.es/revistas/read/arqtextos/10.112/25>>. Acesso em: 15 out. 2012.

CÉSAR, Pedro; STIGLIANO, Beatriz. A visibilidade superestrutural do patrimônio: estudo do Museu da Língua Portuguesa. *In: Cultur*. Santa Catarina: UESC, ano 4, n. 1, jan. 2010.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

COSTA, Laura; PAMPLONA, Karina; MIRANDA, Cybelle. Raio que o parta: o lado b do modernismo paraense. *In: Anais do III Enanparq*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2014.

CRUZ, Ernesto. **História de Belém**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973. v. 2.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza. Etnografia de Rua: Estudo de Antropologia Urbana. *In: Iluminuras*. v. 4, n. 7, 2003.

FERREIRA, M. Patrimônio: discutindo alguns conceitos. *In: Diálogos*, p.79-88, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto – Sistema de Leitura Visual da Forma**. 6 ed. São Paulo: Escrituras, 2000.

GONSALES, Célia. O excepcional e o exemplar: valor e patrimônio recente. *In: Cadernos do PROARQ*. UFRJ, v. 1, p. 14-28, 2014.

GUIMARÃES, Dinah; CAVALCANTE, Lauro. **Arquitetura Kitsch: Suburbana e rural**. Santa Ifigênia: Paz e Terra, 1982.

HALL, Sean. **Isto significa isso – Isso significa aquilo**. São Paulo: Ed. Rosari, 2008.

LARA, Fernando. Modernismo de fachada? Considerações sobre a apropriação popular da estética modernista. *In: Anais do VII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Salvador: UFBA, 2002.

\_\_\_\_\_. Modernismo Popular: elogio ou imitação? *In: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v.12, n.13, p.171-184, dez. 2005.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LE CORBUSIER. A arquitetura e as belas-artes. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 19, 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

LEMOS, Carlos. **O que é Patrimônio Histórico**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

LOBO, Abdiel. **GEERTZ, Clifford – A Interpretação das Culturas – Capítulo 1 – Uma Descrição Densa**. Disponível em: <resenhassociologicas.blogspot.com.br/2011/01/geertz-clifford-interpretacao-das.html>. 2011. Acesso em: 6 ago. 2013.

LUCAS, Luís H. H. **Da integração das artes ao desenho integral: interfaces da arquitetura no Brasil moderno**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.160/4877>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

LUCENA, Simone. **Entrevista [out. 2014]**. Entrevistador: Laura Costa. Belém, 2014.

MALCHER, Luiza. **Entrevista [nov. 2014]**. Entrevistador: Laura Costa. Belém, 2014.).

MEIRA, Maria Angélica Almeida. **A ARTE DO FAZER: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980**. Dissertação (Mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro, 2008.

MIGUEL, Francisco P. **Arquitetura popular brasileira: um enfoque etnográfico**. *In: Revista Habitus*. IFCS/UFRJ, v. 9, n. 2, 2011.

MIRANDA, Cybelle. **Cidade Velha e Feliz Lusitânia: cenários do Patrimônio Cultural em Belém**. Tese (Doutorado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

MODESTO, Abílio et al. **O “Raio que o parta” na arquitetura modernista paraense e a estética contemporânea – pesquisa no bairro do Telégrafo – Belém/Pa**. Trabalho final (Disciplina Estética das Artes Plásticas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

MOLES, Abraham. **O Kitsch: A Arte da Felicidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. *In: Projeto História*. Revista do PPGH/PUC-SP, n.10, p.7-28, 1993.

OLIVEIRA, Roberto C. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever**. *In: O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, 2000.

PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém do Pará (Estudo de Geografia Urbana)**. Belém: Universidade Federal do Pará, v. 2, 1968.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PICOLI, Bruno. Memória, história e oralidade. In: **Mnemosine Revista**. UFCG, v. 1, n. 1, jan/jun 2010.

PINTO, Lúcio. Prefeitura. In: **Jornal Pessoal**, 1 de março de 2010. Disponível em: <<http://www.lucioflaviopinto.com.br/?p=1324>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

REGO, Renato; DELMONICO, Renato. Casas de estilo: arquitetura moderna e edificações residenciais em Maringá, Estado do Paraná. In: **Acta Scientiarum. Technology**. Maringá, v. 25, n. 2, p. 179-184, 2003.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RIBEIRO, Marcus T. Entre o ser e o coletivo – o tombamento das casas históricas. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília: IPHAN, 2012.

RIEGL, Aloïs. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

RODRIGUES, Venize. Bairro e Memória: Umarizal das vacarias aos espigões. In: **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, 2013.

SANTOS, Ivana. **Raio-que-o-parta – Um fragmento entre cultura e sociedade**. Monografia (Especialização) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 1995.

SANTOS, José Luís. **O que é Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006 (Coleção Primeiros Passos).

SCOCUGLIA, Jovanka Baracuhy Cavalcanti; MONTEIRO, Lia; DE MELO, Marieta Dantas Tavares. Arquitetura Moderna no Nordeste 1960-70: a produção de Borsoi em João Pessoa. Influências pernambucanas e necessidade de preservação. In: **Arquitextos**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.063/432>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

SILVA, André. Conservação e restauro de *Embrechados*. In: **VIII Jornadas de Arte e Ciência**. Universidade Católica Porto, Porto, 2012.

TUTYIA, Dinah. **Rua Dr. Assis: uma incursão pela paisagem patrimonial transfigurada da Cidade Velha, Belém do Pará**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Tecnologia, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Belém, 2013.

VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIDAL, Celma. La ciudad del nuevo ecletismo (1930-1950). *In*:\_\_\_\_\_. **La arquitectura em Belém, 1930-1970: Uma modernización dispersa com lenguajes cambiantes**. Tese (Doutorado) - Escola Técnica Superior de Arquitetura, Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, p. 114-190, 2004.






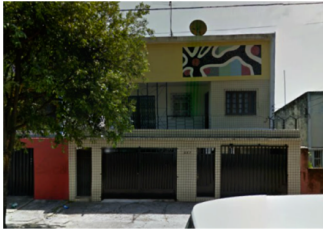




\_\_\_\_\_. Modernização, inventividade e mimetismo na arquitetura residencial em Belém entre as décadas de 1930 e 1960. *In*: **Revista Risco**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44757>>. Acesso em: 28 mai. 2014.

WANDERLEY, Ingrid Moura. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Urbanismo e Tecnologia) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18141/tde-10112006-142246/>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

APÊNDICE A – *Lista de Casas: Cidade Velha*

EDIFICAÇÃO	ENDEREÇO	EDIFICAÇÃO	ENDEREÇO
	Rua Cesário Alvim, 377		R. Siqueira Mendes, 24
	Tv. Gurupá, 301		Tv. Joaquim Távora, 526
	R. Dr. Assis, 181		R. Dr. Assis, 262
	R. Dr. Malcher, 121		R. Dr. Malcher, 277
	R. Dr. Malcher, 334		R. Dr. Malcher, 561











APÊNDICE A – *Lista de Casas: Cidade Velha*

	<p>R. Dr. Rodrigues dos Santos, 65</p>		<p>R. Ângelo Custódio, 166</p>
	<p>R. Ângelo Custódio, 451</p>		<p>R. Ângelo Custódio, 466</p>
	<p>R. Ângelo Custódio, 588</p>		<p>Tv. de Breves, 257</p>
	<p>Tv. de Breves, 267</p>		<p>Rua de Óbidos, 607</p>
	<p>R. Triunvirato, 344</p>		<p>R. Veiga Cabral, 63</p>

APÊNDICE A – *Lista de Casas: Cidade Velha*

	<p>R. Veiga Cabral, 632</p>		<p>Vila Marinha, 1</p>
	<p>Pass. Maria Luiza, 40</p>		<p>Vila São Martinho, 36</p>
	<p>Vila São Martinho, 44</p>		<p>Vila São Martinho, 25</p>
	<p>Rua Cameté, 81</p>		

EDIFICAÇÃO	ENDEREÇO	EDIFICAÇÃO	ENDEREÇO
	Tv. José Pio, 436		Tv. Boaventura da Silva, 1469
	Av. Senador Lemos, 925		Av. Senador Lemos, 41
	R. Jerônimo Pimentel, 378		Rua Curuçá, 34
	Rua Curuçá, 238		Rua Curuçá, 483
	R. Oliveira Belo, 18		R. Diogo Mória, 1106

	<p>R. Antônio Barreto, 699</p>		<p>R. Antônio Barreto, 1221</p>
	<p>Tv. Alnte. Wandenkolk, 308</p>		<p>Tv. Alnte. Wandenkolk, 589</p>
	<p>Tv. Dom Romualdo Coelho, 117</p>		<p>Tv. Dom Pedro I, 255</p>
	<p>Tv. Soares Carneiro, 795</p>		<p>Tv. Soares Carneiro, 801</p>
	<p>Tv. Soares Carneiro, 917</p>		<p>Tv. Manoel Evaristo, 504</p>

	<p>Tv. Manoel Evaristo, 989</p>		<p>R. Ferreira Pena, 33</p>
	<p>Av. Alcindo Cacela, 412</p>		<p>Av. Alcindo Cacela, 4</p>
	<p>Tv. 14 de março, 908</p>		<p>Tv. 14 de março, 663</p>
	<p>Tv. 14 de março, 214</p>		<p>Tv. 14 de março, 131</p>
	<p>Pass. 12 de novembro, 60</p>		<p>Pass. 12 de novembro, 87</p>



R. Ferreira Pena,  
193



Tv. 14 de março,  
734



Tv. Ferreira Pena,  
498



Av.  
Generalíssimo  
Deodoro, 323

EDIFICAÇÃO	ENDEREÇO	EDIFICAÇÃO	ENDEREÇO
	<p>Tv. José Pio, 809</p>		<p>Tv. Cel. Luís Bentes, 156</p>
	<p>Pass. Frederico, 75</p>		<p>Pass. Frederico, 33</p>
	<p>R. Frederico Scheneippe, 257</p>		<p>Av. Senador Lemos, 1948</p>
	<p>Av. Senador Lemos, 1736</p>		<p>Av. Senador Lemos, 1444</p>

	<p>Av. Senador Lemos, 1448</p>		<p>Tv. Djalma Dutra, 367</p>
	<p>Tv. Djalma Dutra, 736</p>		<p>Rua Curuçá, 839</p>
	<p>Rua Curuçá, 961</p>		<p>Rua Curuçá, 1136</p>
	<p>Rua Curuçá, 1285</p>		<p>Rua Curuçá, 1312</p>
	<p>Rua Curuçá, 1421</p>		<p>Passagem Isabel, 142</p>

	<p>Passagem Isabel, 272</p>		<p>Passagem Assunção, 130</p>
	<p>R. Gonçalves Ferreira, 71</p>		<p>Vila São José, 12</p>
	<p>Rua Gonçalves Ferreira, 16</p>		<p>Rua Gonçalves Ferreira, 26</p>
	<p>Rua Gonçalves Ferreira, 55</p>		<p>Tv. Rosa Moreira, 623</p>
	<p>Tv. Rosa Moreira, 541</p>		<p>Tv. Rosa Moreira, 136</p>



Pass. Ipiranga, 29

## CLASSIFICAÇÃO

### **A) Implantação**

Alinhamento  
Recuo (frontal ou lateral)  
Gabarito (térreo ou 2 pavimentos)

### **B) Cobertura**

Telhado aparente  
Platibanda

### **C) Nº de vãos (porta e janela ou garagem)**

2 vãos  
3 vãos  
4 vãos ou mais

### **D) Platibanda**

Plana  
Recortada

### **E) Acabamento da fachada**

Pintura  
Revestimentos: pastilhas coloridas, azulejos coloridos, azulejos coloridos formando mosaicos e azulejos coloridos formando painéis figurativos ou abstratos

### **F) Elementos estético-funcionais**

Cobogós  
“Dutos”  
Moldura nos vãos  
Marquises

### **G) Uso do imóvel**

Residencial  
Comercial  
Institucional  
Misto

### **H) Linguagem**

Moderna  
Tradicional Atualizada

### **I) Condição**

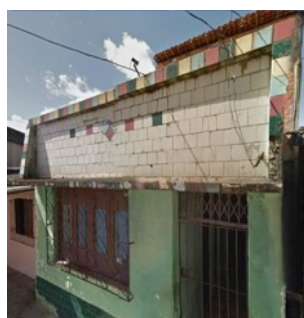
Preservada  
Reformada (Apagamento)  
Abandonada

ALINHAMENTO FRONTAL  
IMPLANTAÇÃO

**CIDADE VELHA: 13 casas (48,14%)**



**UMARIZAL: 20 casas (60,6%)**





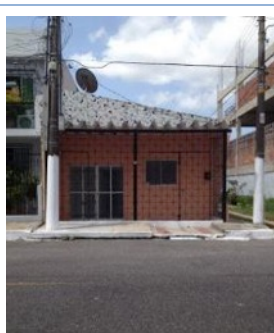
**TELÉGRAFO: 7 casas (24,1%)**

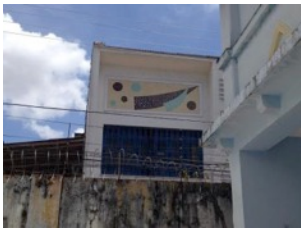




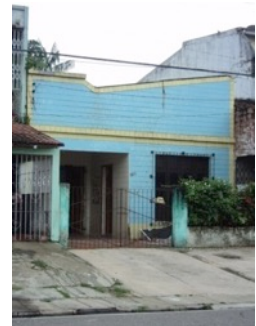
## RECUO FRONTAL/LATERAL IMPLANTAÇÃO

### CIDADE VELHA: 14 casas (51,8%)

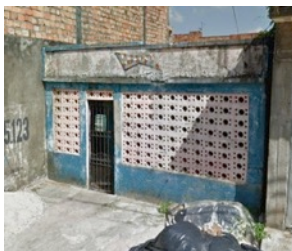
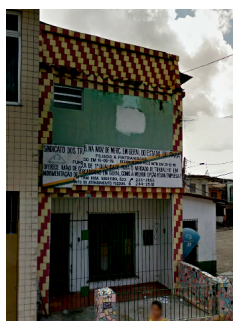
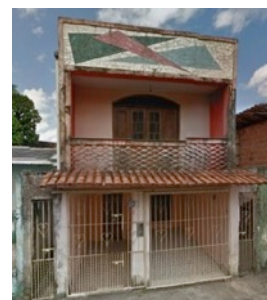
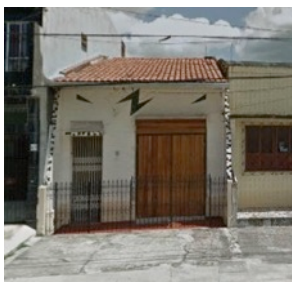
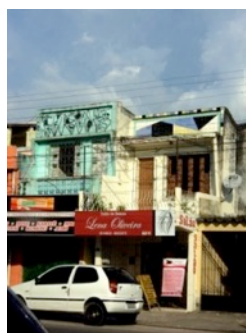
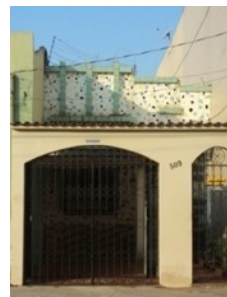
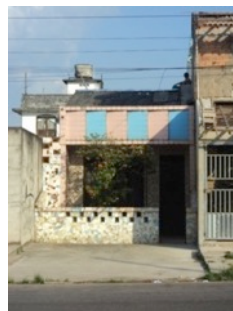


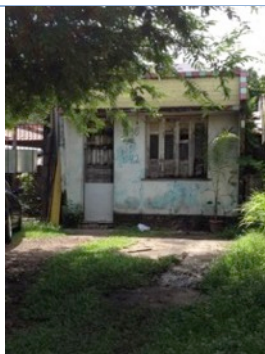


**UMARIZAL: 14 casas (39,4%)**



**TELÉGRAFO: 22 casas (75,9%)**



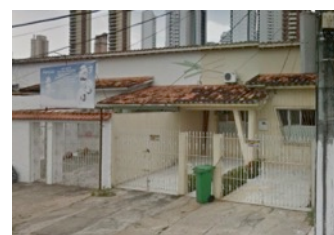
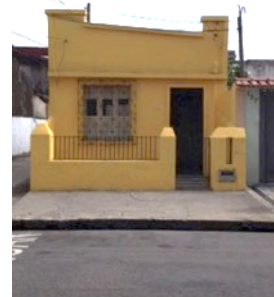
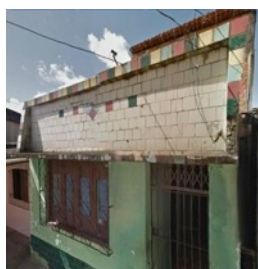


1 PAVIMENTO  
IMPLANTAÇÃO

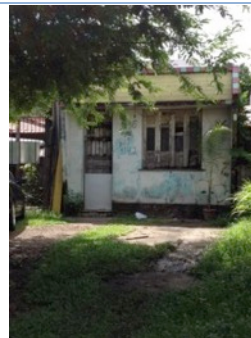
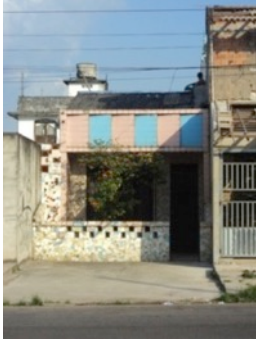
**CIDADE VELHA: 12 casas (44,4%)**



**UMARIZAL: 19 casas (%)**

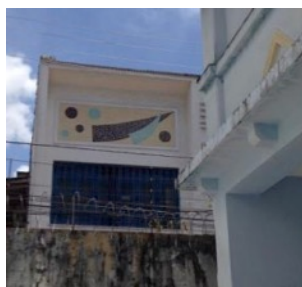


**TELÉGRAFO: 20 casas (69 %)**



2 PAVIMENTOS OU MAIS  
IMPLANTAÇÃO

**CIDADE VELHA: 15 casas (55,5%)**



**UMARIZAL: 15 casas (45,4%)**



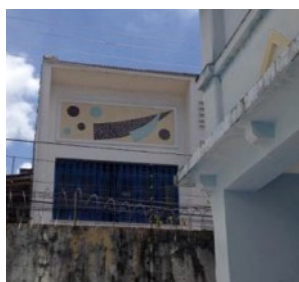
**TELÉGRAFO: 9 casas (31%)**



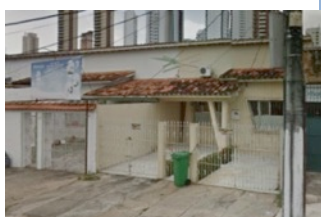
TELHADO APARENTE  
COBERTURA

**CIDADE VELHA: 6 casas (%)**

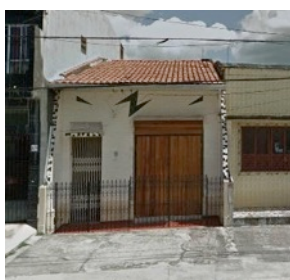




**UMARIZAL: 5 casas (15,1%)**



**TELÉGRAFO: 2 casas (6,9%)**



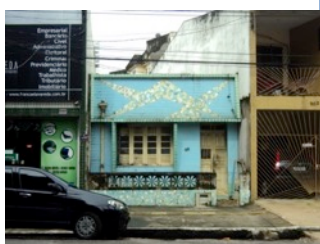
**TELHADO COM PLATIBANDA**  
COBERTURA

**CIDADE VELHA: 21 casas (77,8%)**

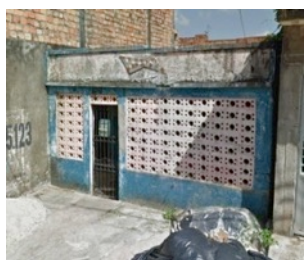
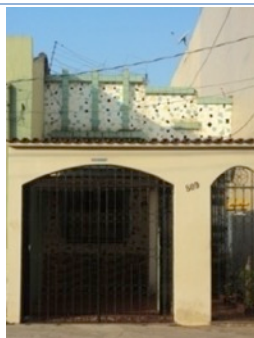
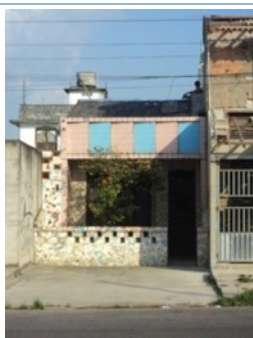
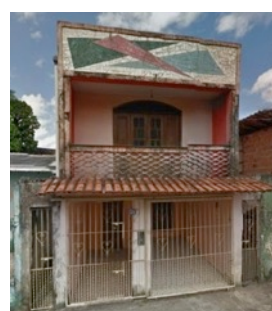
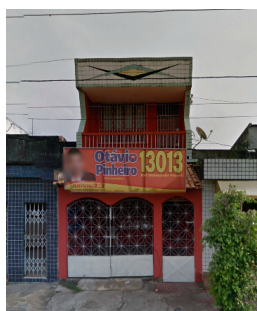




**UMARIZAL: 29 casas (87,8%)**









## 1 VÃO (PORTA)

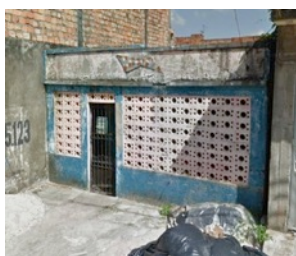
Nº DE VÃOS

**CIDADE VELHA:** não há

**UMARIZAL:** 1 casa (3%)



**TELÉGRAFO:** 1 casa (3,4%)



## 2 VÃOS (PORTA E JANELA OU GARAGEM)

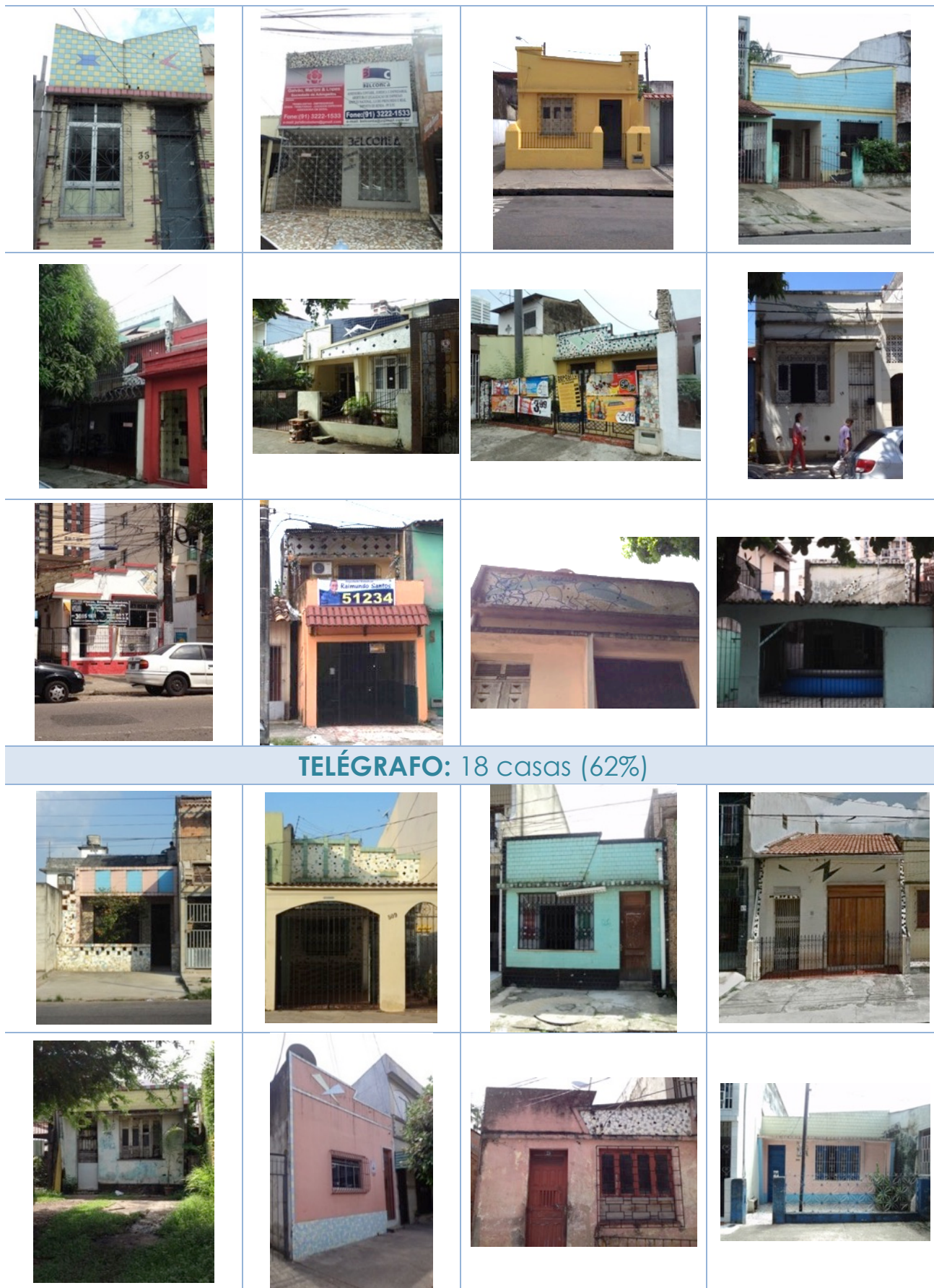
Nº DE VÃOS

**CIDADE VELHA:** 11 casas (40,7%)



**UMARIZAL: 20 casas (57,5%)**







3 VÃOS (PORTA E JANELAS OU GARAGEM)  
Nº DE VÃOS

**CIDADE VELHA:** 4 casas (55,5%)



**UMARIZAL:** 3 casas (9,1%)



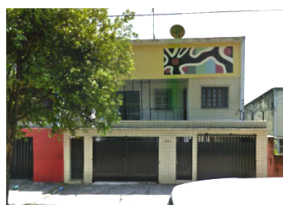
**TELÉGRAFO:** 4 casas (13,8%)

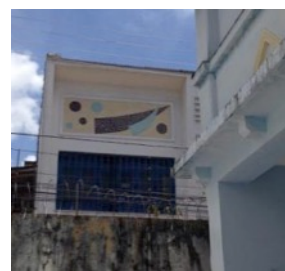


## 4 VÃOS OU MAIS (PORTA E JANELAS OU GARAGEM)

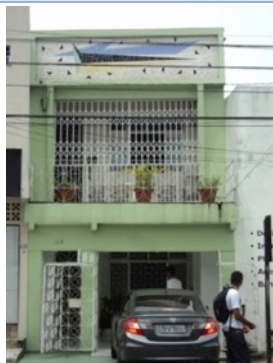
Nº DE VÃOS

**CIDADE VELHA:** 12 casas (44,4%)





**UMARIZAL: 10 casas (30,3%)**



**TELÉGRAFO: 6 casas (20,7%)**



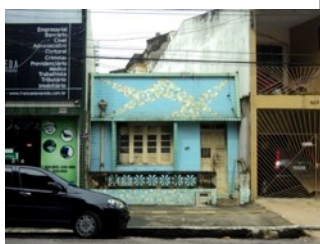
PLANA  
PLATIBANDA

CIDADE VELHA: 14 casas (51,8%)



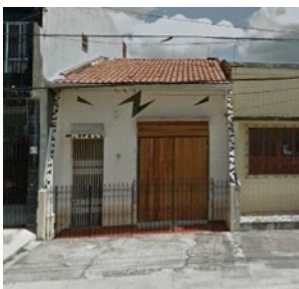
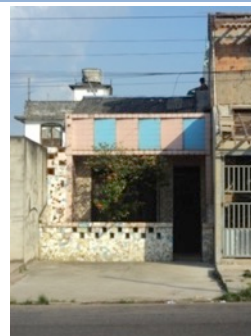
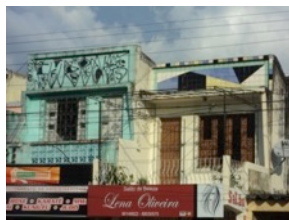
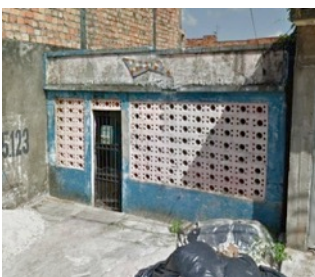


**UMARIZAL: 23 casas (66,7%)**





**TELÉGRAFO: 12 casas (41,4%)**





## RECORTADA/INCLINADA

PLATIBANDA

**CIDADE VELHA: 13 casas (48,1%)**

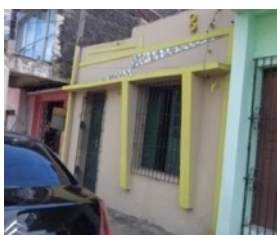




**UMARIZAL: 11 casas (33,3%)**



**TELÉGRAFO: 16 casas (55,2%)**





## PINTURA

ACABAMENTO DA FACHADA

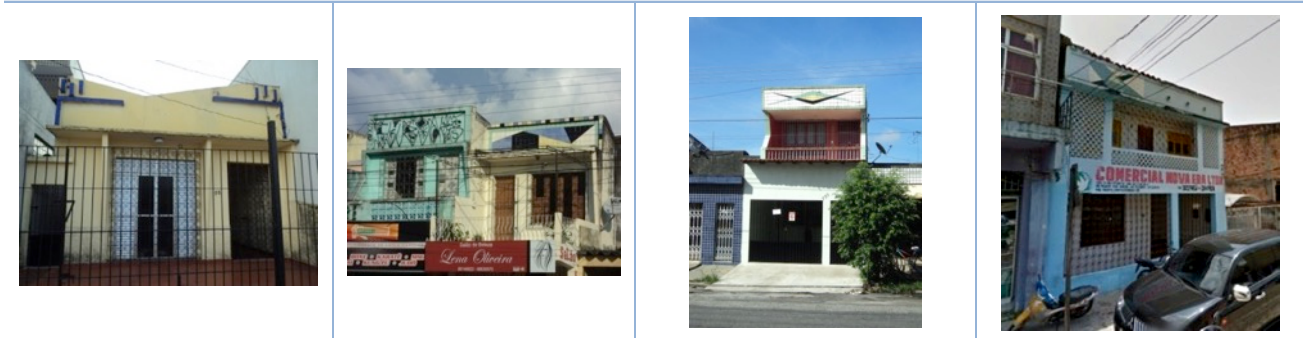
**CIDADE VELHA: 15 casas (55,6%)**







**TELÉGRAFO: 20 casas (69%)**





## REVESTIMENTO EM PASTILHAS COLORIDAS

ACABAMENTO DA FACHADA

**CIDADE VELHA: 2 casas (7,4%)**



**UMARIZAL:** 1 casa (3%)

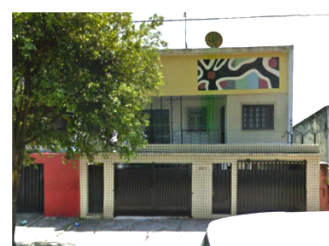


**TELÉGRAFO:** não há

## REVESTIMENTO EM AZULEJO COLORIDO

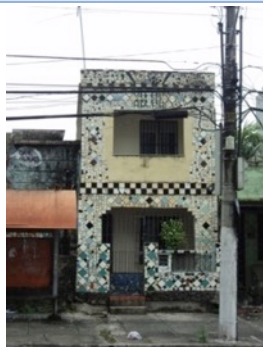
ACABAMENTO DA FACHADA

**CIDADE VELHA:** 10 casas (37%)

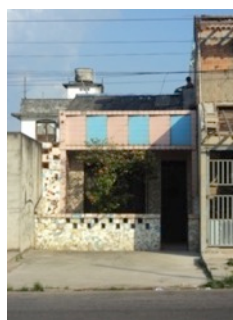
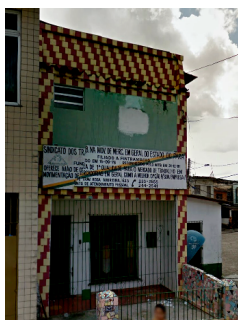




**UMARIZAL: 11 casas (33,3%)**



**TELÉGRAFO: 9 casas (31%)**





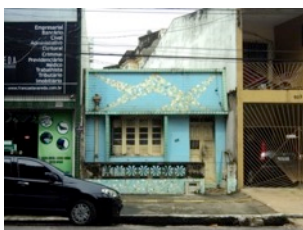
## PAINÉIS FIGURATIVOS OU ABSTRATOS ACABAMENTO DA FACHADA

**CIDADE VELHA: 18 casas (66,7%)**





**UMARIZAL: 21 casas (60,6%)**





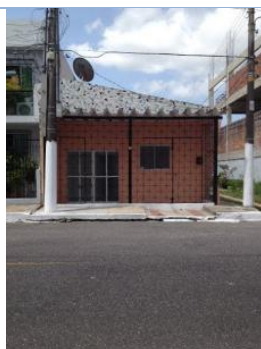
**TELÉGRAFO: 17 casas (58,6%)**



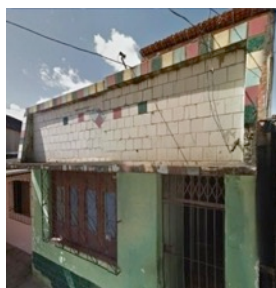
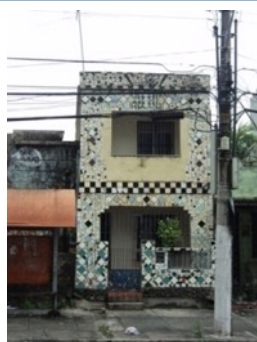


AZULEJOS COLORIDOS FORMANDO MOSAICOS  
ACABAMENTO DA FACHADA

**CIDADE VELHA: 6 casas (22,2%)**



**UMARIZAL: 10 casas (29,4%)**



**TELÉGRAFO: 6 casas (20,7%)**



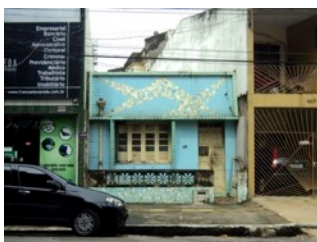
## COBOGÓS

ELEMENTOS ESTÉTICO-FUNCIONAIS

**CIDADE VELHA:** 4 casas (14,8%)



**UMARIZAL:** 2 casas (6%)



**TELÉGRAFO:** 7 casas (6%)



## DUTOS

ELEMENTOS ESTÉTICO-FUNCIONAIS

**CIDADE VELHA: 3 casas (11,1%)**



**UMARIZAL: 1 casa (9,1%)**



**TELÉGRAFO: 3 casas (10,3%)**

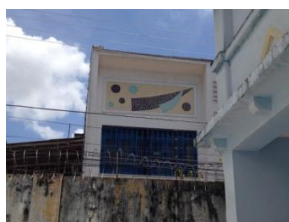


## MOLDURA (RETA OU INCLINADA)

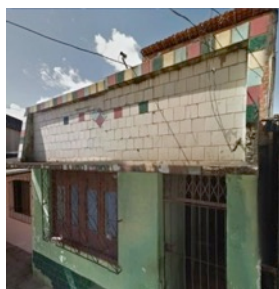
ELEMENTOS ESTÉTICO-FUNCIONAIS

**CIDADE VELHA: 18 casas (66,7%)**





**UMARIZAL: 21 casas (60,6%)**







## MARQUISE

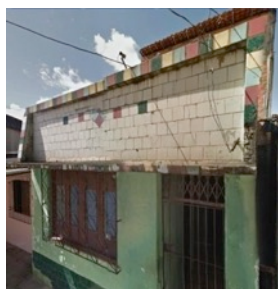
ELEMENTOS ESTÉTICO-FUNCIONAIS

**CIDADE VELHA: 14 casas (38%)**





**UMARIZAL: 14 casas (42,4%)**



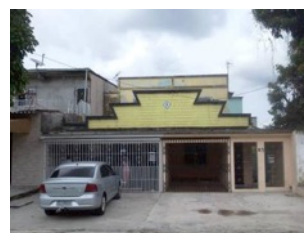


**TELÉGRAFO: 11 casas (38%)**



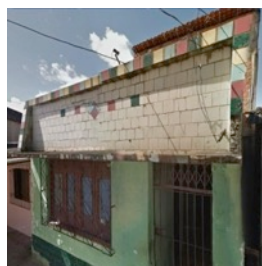
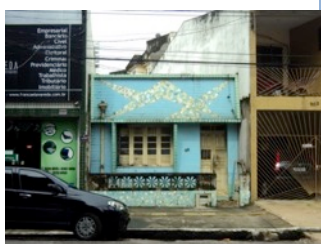
RESIDENCIAL  
USO DO IMÓVEL

**CIDADE VELHA: 24 casas (88,9%)**

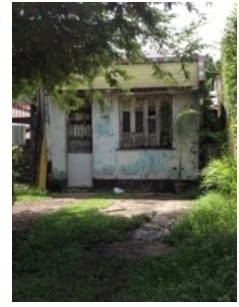




**UMARIZAL: 27 casas (78,8%)**







## COMERCIAL

USO DO IMÓVEL

**CIDADE VELHA:** não há

**UMARIZAL:** não há

**TELÉGRAFO:** 1 casa (3,4%)



## INSTITUCIONAL

USO DO IMÓVEL

**CIDADE VELHA:** não há

**UMARIZAL:** 1 casa (3%)



**TELÉGRAFO:** 1 casa (3,4%)



## MISTO

USO DO IMÓVEL

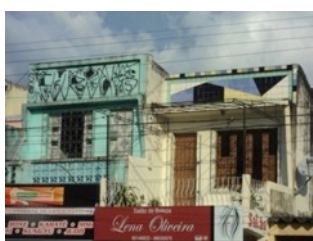
**CIDADE VELHA: 3 casas (11,1%)**



**UMARIZAL: 6 casas (18,2%)**



**TELÉGRAFO: 6 casas (6,9%)**



MODERNA  
LINGUAGEM

**CIDADE VELHA: 19 casas (70,3%)**



**UMARIZAL: 28 casas (81,8%)**





**TELÉGRAFO: 16 casas (55,2%)**



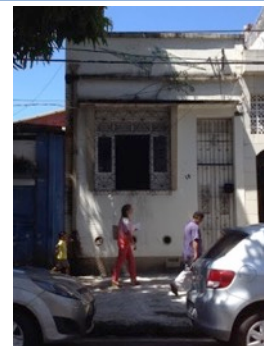


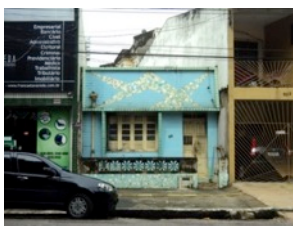
TRADICIONAL ATUALIZADA  
LINGUAGEM

**CIDADE VELHA: 8 casas (29,6%)**

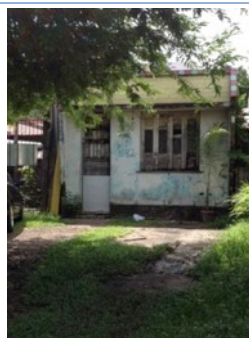
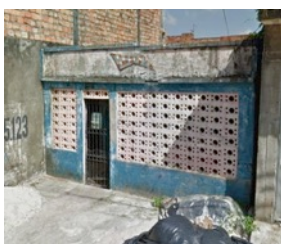
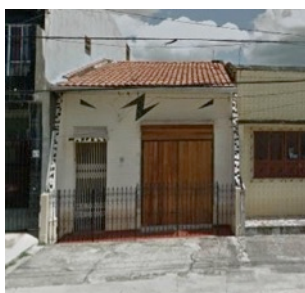


**UMARIZAL: 6 casas (15,1%)**





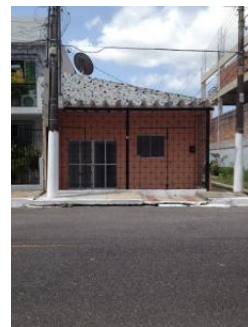
**TELÉGRAFO: 13 casas (44,8%)**



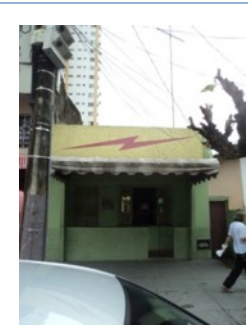
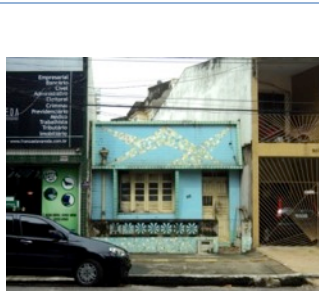
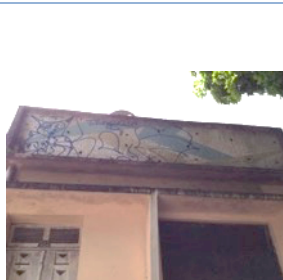
PRESERVADO  
CONDIÇÃO DO IMÓVEL

**CIDADE VELHA: 24 casas (88,9%)**





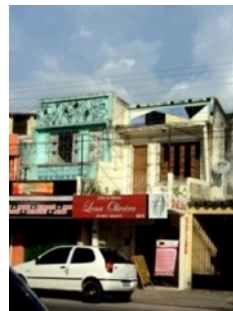
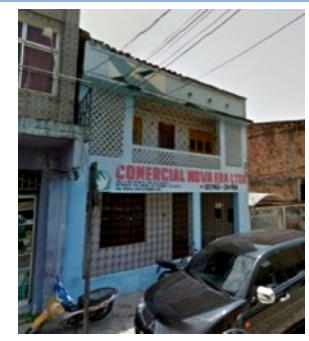
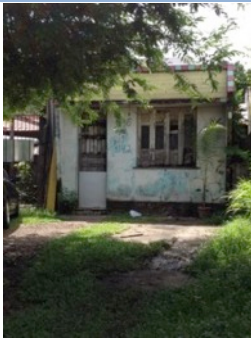
**UMARIZAL: 27 casas (78,8%)**





**TELÉGRAFO: 23 casas (79,3%)**



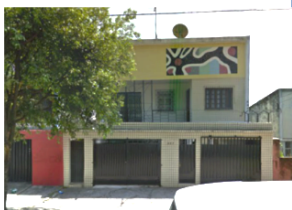


## REFORMADO (APAGAMENTO)

CONDICÃO DO IMÓVEL

### CIDADE VELHA: 24 casas (88,9%)

**Antes**



**Depois**



### UMARIZAL: 5 casas (15,1%)

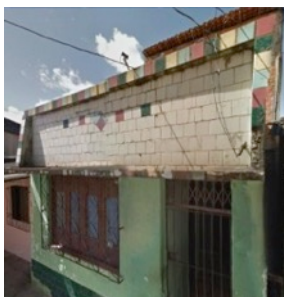
**Antes**



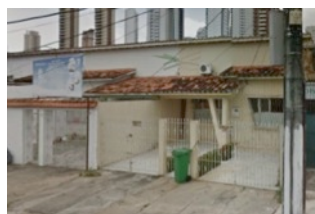
**Depois**












**Antes**



**Depois**



### TELÉGRAFO: 6 casas (88,9%)

<p><b>Antes</b></p>		<p><b>Depois</b></p>	
<p><b>Antes</b></p>		<p><b>Depois</b></p>	
<p><b>Antes</b></p>		<p><b>Depois</b></p>	
<p><b>Antes</b></p>		<p><b>Depois</b></p>	
<p><b>não encontrada</b></p>			

## ABANDONADO/DESOCUPADO

CONDIÇÃO DO IMÓVEL

### CIDADE VELHA: 3 casas (11,1%)



### UMARIZAL: 2 casas (6%)



### TELÉGRAFO: 2 casas (6,9%)

