

## **PERMANÊNCIA DE EXCLUSÃO:**

O “quartinho” de empregada na modernização arquitetônica de Belém (PA)

*PERMANENCE OF EXCLUSION:*

*The maid's "little room" in the architectural modernization of Belém (PA)*

*PERMANENCIA DE LA EXCLUSIÓN:*

*La "pequeña habitación" de la empleada del hogar en la modernización arquitectónica de Belém (PA)*

Izabelle Machado

*Mestre em Arquitetura e Urbanismo, FAU/PPGAU – UFPA,  
izabellelima@gmail.com*

Celma Chaves

*Doutora em Teoria e História da Arquitetura, FAU/PPGAU - UFPA,  
celma@ufpa.br*

### RESUMO

Este artigo aborda a permanência do quarto de empregada nas casas brasileiras. Para isto, adota-se como base conceitual o pensamento crítico contra a perspectiva hegemônica, que revela a naturalização de comportamentos sociais em prol das classes dominantes. Selecionou-se o recorte temporal entre 1948 e 1960, no contexto de modernização de Belém (PA), quando houve uma produção de residências modernas na cidade. Sobre este mesmo período, foram realizadas uma pesquisa documental no jornal local A Folha do Norte e uma análise programática de projetos arquitetônicos residenciais de arquitetura moderna. Plantas originais de três casas projetadas pelo engenheiro e arquiteto Camillo Porto de Oliveira e plantas de apartamentos-tipo de alguns dos edifícios habitacionais em altura mais relevantes neste contexto foram as bases do estudo. A análise revelou três pontos importantes: a forte demanda de mão de obra para tarefas domésticas; a recorrência da presença do quarto de empregada nas residências analisadas; a adaptação deste ambiente a novos modos de vida, como a moradia em altura. A discussão aponta que mesmo diante do pressuposto de inovação – ao qual apontava a arquitetura moderna – e das adaptações do modo de morar, a arquitetura continuava a limitar o lugar da mulher negra e pobre dentro dos lares brasileiros. Faz-se necessário aprofundar o olhar sobre esse tema em discussões historiográficas da arquitetura, com a perspectiva de construir narrativas contra hegemônicas. PALAVRAS-CHAVE: quarto de empregada, modernização, Belém (PA), arquitetura moderna, racismo.

### ABSTRACT

*This paper addresses the permanence of the maid's room in Brazilian houses. As a conceptual basis, the critical thinking against the hegemonic perspective is adopted, which reveals the naturalization of social behaviors*

*in favor of the dominant classes. The time frame between 1948 and 1960 was selected, in the context of the modernization of Belém (PA), when there was a production of modern residences in the city. About this same period, a documentary research was carried out in the local newspaper A Folha do Norte and a programmatic analysis of residential architectural designs of modern architecture. Original plans of three houses designed by the engineer and architect Camillo Porto de Oliveira, and apartment plans of some of the most relevant residential buildings of this context were the base of the study. Three important points were revealed: the strong demand for domestic labor; the recurrence of the maid's room in the analyzed residences; the adaptation of this room to new ways of life, such as living at high buildings. The discussion points out that, even in the face of the assumption of innovation, to which modern architecture pointed, and the adaptations of the way of living, architecture continued to limit the place of black and poor women within Brazilian homes. It is necessary to deepen the look on this theme in historiographical discussions of architecture so counter-hegemonic narratives can be build.*

**KEYWORDS:** maid's room, modernization, Belém (PA), modern architecture, racism.

#### RESUMEN

*Este artículo discute la permanencia de la habitación de la empleada del hogar en las viviendas brasileñas. Para ello, se ha adoptado como base conceptual el pensamiento crítico frente a la perspectiva hegemónica, que revela la naturalización de los comportamientos sociales a favor de las clases dominantes. Fue delimitado el período entre 1948 y 1960, en el contexto de la modernización de Belém (PA), cuando se detecta una producción de residencias modernas en la ciudad. En este contexto, se realizó una investigación documental en el periódico local A Folha do Norte y un análisis programático de proyectos arquitectónicos residenciales de arquitectura moderna. Los planos originales de tres casas diseñadas por el ingeniero y arquitecto Camillo Porto de Oliveira y planos de pisos de algunos de los edificios residenciales en altura más relevante fueron las bases del estudio. El análisis reveló tres puntos importantes: la demanda de mano de obra para las tareas domésticas; la recurrencia de la presencia de habitación de servicio en las residencias analizadas; la adaptación de esta habitación a nuevas formas de vida, como vivir en las alturas. La discusión apunta que, incluso frente de los principios de innovación, que fundamentaba la arquitectura moderna, y las adaptaciones del modo de vivir, los espacios domésticos concebidos, continuaban a limitar el lugar de las mujeres negras y pobres dentro de las viviendas brasileñas. Es necesario profundizar la mirada sobre este tema en las discusiones historiográficas de la arquitectura, con la perspectiva de construir narrativas contrahegemónicas.*

**PALABRAS CLAVE:** habitación, trabajadoras del hogar, modernización, Belém (PA), arquitectura moderna, racismo.

## INTRODUÇÃO

Ainda existem quartos de empregada nas casas brasileiras. Esta realidade poderia ser lida com menos naturalidade, mas ela integra a gama de sedimentações que consensualizam a opressão de raça e de classe na cultura social no Brasil (RAMOS, 2019; GRAMSCI, 2000). Preta-Rara (2019), historiadora e ex-empregada doméstica, lançou em 2019 um livro com os relatos que recolheu sobre as vivências de mulheres que desempenharam essa atividade. Não é preciso ir além da capa para compreender que algumas relações sociais delineadas pela arquitetura no Brasil ainda precisam ser investigadas em profundidade, pois o livro se intitula “Eu, Empregada Doméstica: a senzala moderna é o quartinho de empregada”.

Além da dor do racismo que a vivência como empregada doméstica apresenta, o título do livro de Preta-Rara escancara o papel fundamental da arquitetura enquanto aquela que delinea e materializa as relações humanas envolvidas no espaço construído. Isto expressa que o lugar, como espaço de vivência, representado no ambiente que foi designado para o alojamento dessas mulheres, nasceu na escravidão e atravessou a história de várias gerações, adaptando-se a novas conformações socialmente aceitas. Segundo Viana e Trevisan resumem: “Se traçarmos a árvore genealógica do “quartinho” na morada brasileira, chegaremos às senzalas.” (VIANA & TREVISAN, 2016, p. 6). Ou seja, todas as soluções arquitetônicas que foram esgalhando-se com o tempo para tentar “resolver” o problema do lugar da empregada doméstica dentro do lar, estavam na verdade desviando do verdadeiro problema, cuja origem está na nossa formação social (CARRANZA, 2005).

O trabalho doméstico em si não é visto com igual valor das demais funções de trabalho, mesmo sendo executado pelas próprias donas de casa. Primeiramente, porque se designa como uma atividade que caberia ao gênero feminino, além disso, está comumente relacionado a tarefas que são realizadas sem formação profissional. Sobretudo, o trabalho doméstico não se relaciona à produção de bens (MONTIEL, 2007). No Brasil, a discussão sobre o espaço doméstico e suas atividades é uma questão que precisa ir além dos debates de gênero. Desde a colonização, a cultura arquitetônica relacionada ao espaço da casa esteve vinculada às relações de poder das classes sociais dominantes sobre grupos oprimidos racial e financeiramente, devido à escravidão. Por desses atravessamentos, de acordo com Pereira (2011, p. 04), “o trabalho doméstico contém, em si, a síntese da dominação, na medida em que articula a tríplice opressão secular de gênero, raça e classe”.

Por isso, o espaço que chamamos quarto de empregada representa uma herança vexatória na história da arquitetura brasileira. O quarto de empregada atravessou mesmo as maiores inovações arquitetônicas, como as propostas pela arquitetura moderna. Esse cômodo (junto ao inseparável elevador de serviço), permanece de modo silencioso e não problematizado, mas fincado em nossos programas de necessidades. Essa continuidade revela, pela porta dos fundos, o consentimento com qual o racismo derivado da escravidão continua sedimentado na cultura arquitetônica brasileira.

Um problema social enraizado como este, dependeu de um processo de normalização de desigualdades. A ideia de hegemonia abordada por Gramsci (2000) indica um sistema em que as classes oprimidas estejam em estado de permanente coerção. A análise do autor permite constatar que

além do exercício do poder e da violência pelas classes dominantes, a hegemonia também implica na formação de consensos ideológicos que são transmitidos pelas classes que detém o controle social e assimilados pelas classes submissas (RAMOS, 2019). A arquitetura como representação espacial dessas relações, guarda dentro da ideia de lar, um espaço que se faz um símbolo da exclusão e do silenciamento das histórias de várias gerações de mulheres brasileiras.

Viana e Trevisan (2016) esclarecem que durante todo o período da escravidão, a casa brasileira estava essencialmente localizada em meio rural, de forma que as relações entre patrões e empregados eram as que constituíam a dinâmica entre a Casa Grande, dos senhores, e a Senzala, dos escravos. Segundo os autores, as senzalas eram construídas frequentemente próximas à "secreta", nome do buraco na terra que funcionava como banheiro, e que comumente eram construídas de materiais baratos, como adobe, taipa e cobertas de palha. Desde sua gênese, denota-se a função meramente conveniente para os senhores da existência da senzala, o que a caracterizou como arquitetura desimportante e inferior.

Com a Abolição da Escravatura, no final do século XIX, a sociedade brasileira passou por adaptações sociais e o trabalho doméstico converteu-se em uma atividade de meio de sobrevivência e, assim, se tornou o maior meio de incorporação de mão de obra ex-escrava na esfera do trabalho (Pereira, 2011). No caso das mulheres que já executavam as tarefas da casa como escravas, muitas "não tinham para onde ir e continuaram com seus ex-senhores exercendo a mesma função do cuidado da casa e da família patriarcal" (PEREIRA, 2011, p.2).

Ainda neste período, Carranza (2005) aponta que em São Paulo, as maiores transformações arquitetônicas vieram com a Proclamação da República, em 1889, que promoveu mais autonomia financeira para a região. Assim, o modelo da casa urbana de famílias mais abastadas passou por modificações que visavam a separação dos setores íntimo, social e de serviços, advinda da França, por isso chamada de distribuição à francesa. De acordo com a autora, esta solução arquitetônica é que passou a designar cada ambiente para apenas uma função, por isso,

(...) as circulações são projetadas com corredores e hall de distribuição de forma a permitir, por exemplo, que as pessoas passem da área íntima à área social sem que tenham, necessariamente de passar pela área social. Dessa forma, as circulações de patrões e criados eram separadas (CARRANZA, 2005, p. 5).

É, então, nesta passagem para o século XX que o quarto da empregada se agrega fisicamente ao programa da casa brasileira no setor de serviços. Carranza (2005) acrescenta que dependendo da quantidade de empregados também se optava pela solução de uma construção à parte para acomodá-los separadamente, como a edícula com quarto e banheiro, uma invenção nacional e ainda mais semelhante à senzala.

Simbolicamente, a presença de empregados domésticos se configurou como denotação de poder e hierarquia na sociedade moderna, ou seja, a quantidade de empregados, até mesmo a mera ideia de ter um, simbolizava o distanciamento da pobreza. Isto também se herda da

escravidão, em que as pessoas escravizadas representavam grande parte da economia e, portanto, aqueles que obtivessem maior quantidade também demonstravam mais poder econômico. Assim, o quarto da empregada se faz historicamente vinculado às casas também como símbolo de estabilidade financeira e poder aquisitivo das famílias, mesmo nas casas de classe média.

## **A EXCLUSÃO NA ARQUITETURA DA MODERNIDADE EM BELEM**

Durante a coleta de dados para a pesquisa cujo resultado parcial resultou neste artigo, constatou-se, a presença recorrente da mulher na temática das empregadas domésticas nos espaços das moradias de arquitetura moderna. Isto tornou imperativo buscar mais elementos sobre o tema, a fim de elucidar as circunstâncias em que essas mulheres estavam inseridas na cultura arquitetônica local. A pesquisa original refere-se à dissertação de mestrado<sup>1</sup> e se desenvolveu com base na consulta de jornais locais entre 1950 e 1960, bem como na consulta ao acervo de projetos no mesmo período do Laboratório de Historiografia da Arquitetura e Cultura Arquitetônica (LAHCA) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará (FAU-UFPA). Neste material também foi observado a recorrência de ambientes voltados para empregadas domésticas, inclusive com uso de termos hoje inaceitáveis, de cunho racista.

Ao investigar o processo de modernização de Belém no contexto do pós-guerra, detectou-se, ainda, um evidente tradicionalismo no modo de vida em parte dos grupos sociais locais que detinham um alto poder aquisitivo. Dias e Chaves (2015) apontam que, ainda assim, havia um desejo de atualização e de diferenciação de hábitos de morar por parte de alguns grupos emergentes naquele momento formado por profissionais liberais bem-sucedidos, comerciantes e empresários. Sobre o que se compreende por modo de vida, a seguinte citação exemplifica as condições que se observam nesse período, no caso de Belém:

(...) pode-se argumentar que "modo de vida" se refere apenas aos propósitos de grupos ou classes mais afluentes. Os humildes, nesse caso, se veriam mais ou menos excluídos da possibilidade de escolha de um estilo de vida. (...) Não se deve esquecer que a modernidade produz diferença, exclusão e marginalização. (GIDDENS, 1996, p. 39)

Nesse sentido, a burguesia belenense aparece nesta análise como o grupo que possuía suficientes recursos financeiros para financiar a diferenciada arquitetura residencial com elementos da linguagem moderna. Gorelik (1999) define que o *ethos* da modernidade atinge diretamente as classes sociais mais abastadas, e foi a esse segmento social que a arquitetura moderna desenvolvida por Camillo Porto se direcionou majoritariamente, ou seja, a linguagem da arquitetura moderna dirigia-se diretamente à burguesia de Belém, como um símbolo de expressão de seu poder aquisitivo.

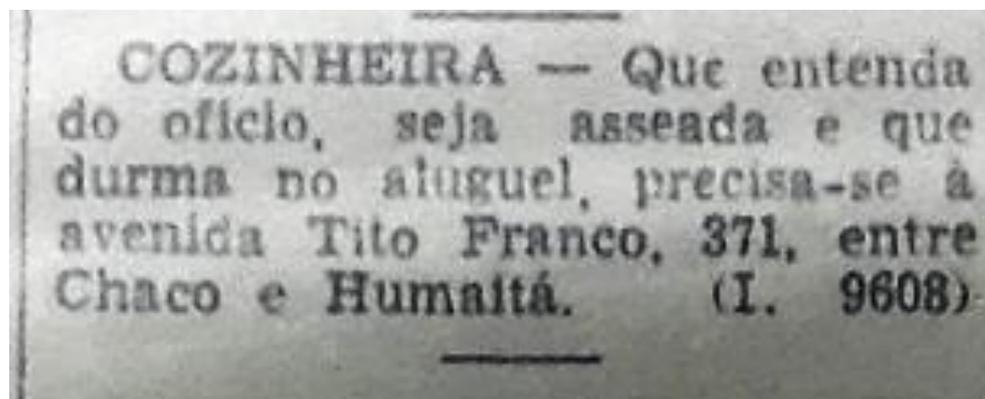
Estas relações, que transbordavam a materialização da arquitetura, apresentavam-se comumente nas colunas sociais dos jornais da época. Arquitetos e engenheiros que produziam a arquitetura moderna em Belém frequentavam os mesmos clubes e outros ambientes direcionados para a

burguesia local, verificando-se um círculo privilegiado (STEVENS, 2002) que via no ideário de modernidade uma possibilidade de usufruir do status de inovação e progresso representado na linguagem da arquitetura moderna.

Enquanto das colunas sociais emergiram os nomes daqueles que fomentavam a produção da arquitetura moderna de Belém e ganhavam status por usufruir da mesma, constatou-se, em pesquisa em um caderno de jornal bem menos elitizado, a outra parcela de usuários desta arquitetura. Nos classificados levantados nos jornais da época, notou-se uma forte demanda para os cargos de serviços domésticos, sendo a grande maioria os de cozinheira, empregada e lavadeira. A frequência de anúncios demonstra a dependência e a naturalização que as classes mais abastadas tinham do trabalho dessas mulheres, as quais eram sempre designadas como mulheres nos próprios anúncios, uma vez que o gênero já vinha definido no termo do anúncio. Esperava-se que elas desempenhassem a mesma função que suas avós e mães já haviam cumprido como escravas ou escravas libertas.

Nos pequenos excertos que constituem os anúncios de classificados, puderam ser coletadas variadas maneiras de desumanização daquelas e daqueles que se sujeitavam às vagas de trabalhos domésticos. Abaixo, na figura 01, vê-se a exigência de “asseada” para a candidata à vaga de cozinheira. Esta condição advém da ideia higienista, comum do início do século XX, de que a mulher pobre estava associada à falta de higiene, e acrescenta-se a isso a perspectiva de inferioridade que estará sempre presente em relação aos negros, que sempre foram aqueles que realizaram serviços domésticos.

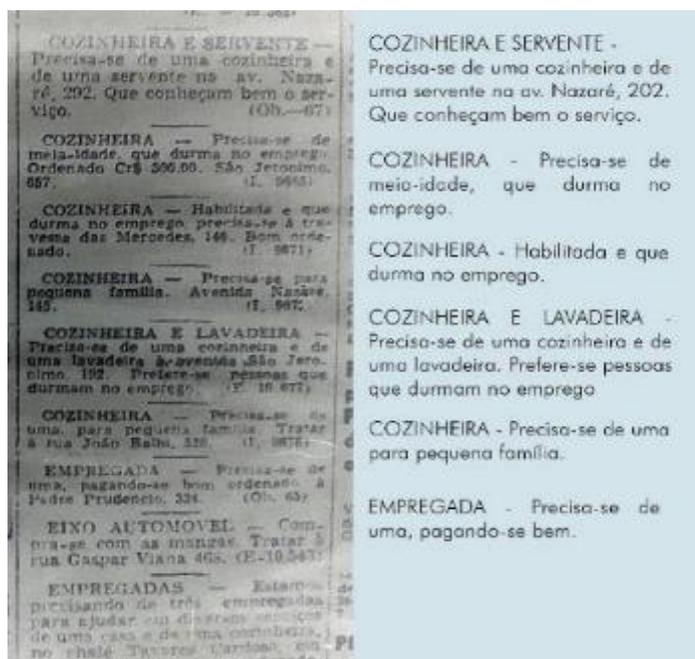
Figura 1: Recorte da sessão de Classificados. Jornal **A Folha do Norte**, 1956.



Fonte: Hemeroteca da Fundação Cultural do Estado do Pará – Centur.

No excerto de uma seção de classificados de 1953 do jornal A Folha do Norte (Figura 02), observa à altura da letra “C”, em que estão os anúncios de vagas para cozinheiras, pode-se verificar a grande demanda de ofertas e também a frequência com que a vaga de emprego exige que as candidatas “durmam no emprego”, expressão que mascara a verdadeira informação presente no anúncio: é necessário que a funcionária more, habite, vivencie aquele local.

Figura 2: Recorte de Classificados com transcrição de excertos. Jornal **A Folha do Norte**, 1956.

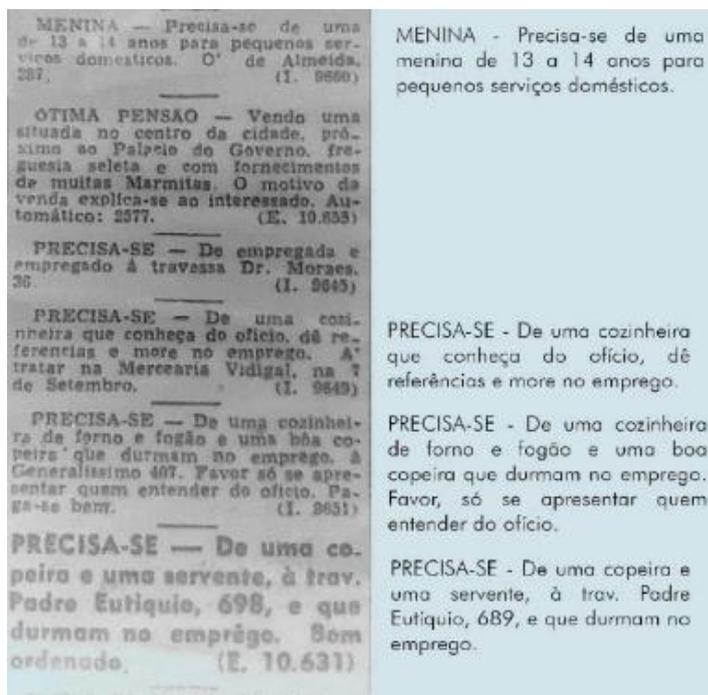


Fonte: Hemeroteca da Fundação Cultural do Estado do Pará – Centur.

Todavia, como funcionária, a ausência do senso de propriedade que a empregada exerceria sobre o lugar, permitia que aqueles que detivessem a dominância social, impusessem um outro tipo de morar para aquela que cumpriria ali um serviço: um limbo entre habitar e não pertencer, um apenas “dormir no emprego”. Este sempre foi o propósito do quartinho de empregada. Além disso, se a funcionária dormisse no local de trabalho, isso acarretaria disponibilidade de serviço a qualquer hora, reduzindo as chances de pagamento justo em relação às horas trabalhadas. Sobretudo, a presença do ambiente quarto de empregada na casa se dava como uma maneira de desligar a mulher da sua própria subjetividade, o que as afastava da convivência de suas próprias famílias, em suas próprias casas. Viana e Trevisan (2016) explicam esse “acordo cultural” relacionado ao quarto de empregada.

Toda a questão do “quartinho” gira em torno dessa cultura. Mesmo que o empregado doméstico não tivesse vindo do interior, mesmo que ele tivesse residência fixa e família na mesma cidade onde trabalha, foi “acordado” culturalmente, durante anos, que ele dormisse na casa dos patrões durante a semana, pois, dessa forma, poderia trabalhar desde muito cedo até muito tarde, sem “desculpas” para faltar ao serviço, retornando ao seu lar nos fins de semana (quando liberado). (VIANA E TREVISAN, 2016, p. 14)

Figura 3: Recorte da sessão de Classificados com transcrição de alguns excertos ao lado. Jornal A folha do Norte, 1956.



Fonte: Hemeroteca da Fundação Cultural do Estado do Pará – Centur.

No recorte da Figura 03, acima, é interessante observar a exigência do primeiro anúncio transcrito, que já se intitula “MENINA”, e que demanda que uma jovem se apresente para realizar “pequenos serviços domésticos”. É interessante observar que o anúncio se refere ao costume que consistia em terceirizar o serviço doméstico a uma menina sem condições financeiras, geralmente ainda na adolescência, vinda do interior, para que ela morasse na residência em questão e que assim este ato fosse apreciado como caridade para com ela. Essas meninas acabavam por desempenhar o trabalho doméstico com esse vínculo empregatício que se traduz praticamente em trabalho infantil e análogo à escravidão, uma vez que era socialmente aceitável que não houvesse remuneração, demonstrando como o cargo de empregada doméstica pode ser capaz de furtar, além da subjetividade, a própria infância da menina pobre.

O que se verificou nos jornais da época se traduziria para o espaço construído daquele momento histórico. Assim, apesar do desejo de inovação na linguagem arquitetônica e das novas possibilidades de distribuição interna devido aos avanços construtivos, quando a arquitetura moderna se traduziu nas particularidades brasileiras, a ruptura com as tradições nos modos de viver não se estendeu ao caso do quartinho de empregada. Conforme essa arquitetura foi inevitavelmente financiada por famílias abastadas, é possível observar claramente como foram adaptados os alojamentos para empregadas. Pode-se observar, por exemplo, na Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi, projetada para ser a casa própria do casal Bardi em 1951. A casa se divide claramente entre o primeiro bloco, que abriga o setor social e íntimo, e um segundo bloco, no qual ficam distribuídos os ambientes do setor de serviços. Os dois blocos são interligados apenas pela área da cozinha e estão afastados por um grande jardim central. Apesar da grande fluidez do setor social da casa, esta não está presente no setor de

serviço, com uma distribuição interna partindo de um longo corredor. Verifica-se, também, que o acesso pelo setor de serviço ao ambiente chamado “varanda” se dá a partir de um caminhamento que segue o aclive natural do terreno, sem cobertura e estreito, caracterizando certa desvalorização desse segundo acesso. Apesar de ser uma das raríssimas projetistas mulheres da época, Lina estava inserida no contexto da alta burguesia paulista e correspondia à forte demanda de empregados domésticos (Figura 4).

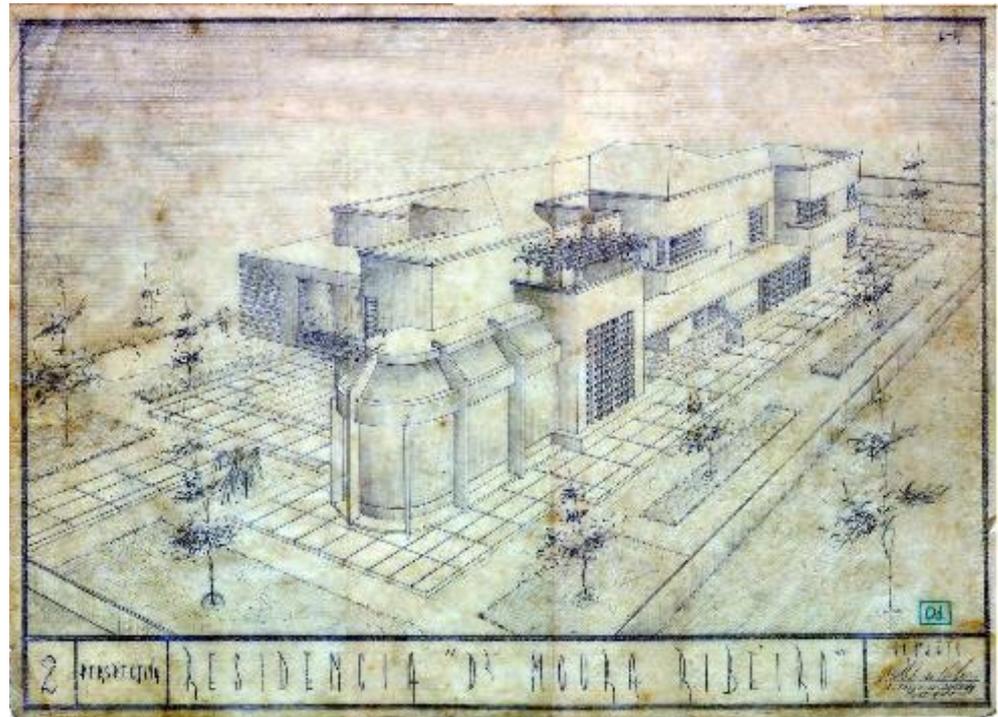
Figura 4: Casa de Vidro, **Lina Bo Bardi**: perspectiva em fotografia, fachada lateral com entrada dos fundos e esquema de distribuição de ambientes em planta baixa.



Fontes: <https://blogdaarquitectura.com/casa-de-vidro/> e FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org) Lina Bo Bardi. São Paulo: Empresa das Artes, 1993. p.78 e seg.

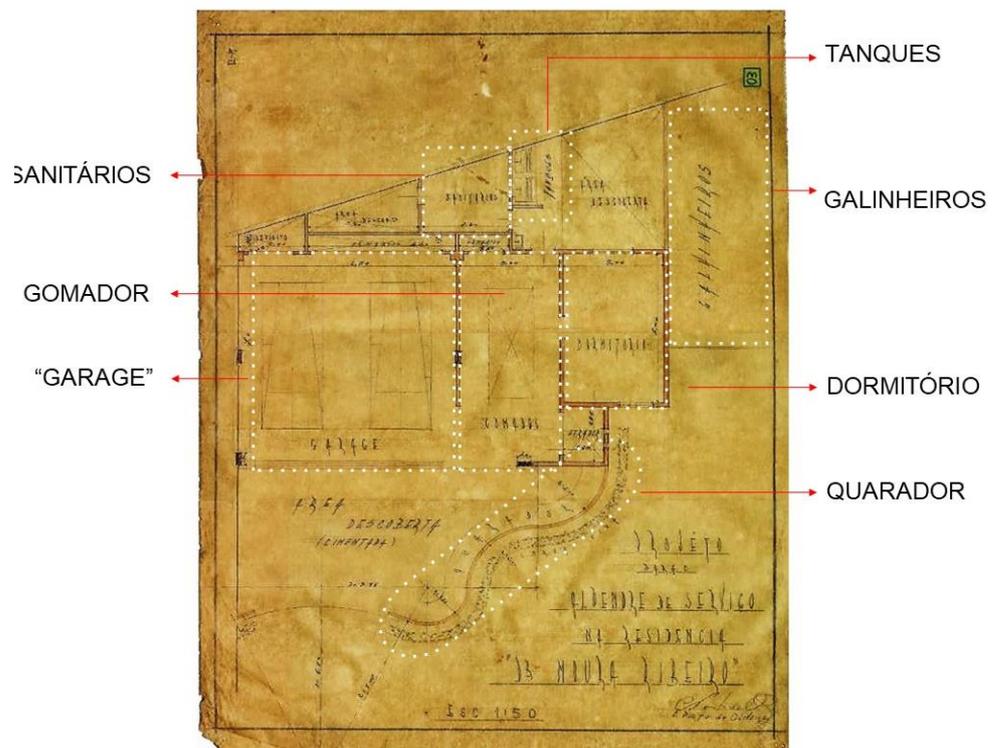
Em Belém, é possível observar, por meio da obra do engenheiro e arquiteto Camillo Porto de Oliveira, majoritariamente produzida a partir de 1940, a presença tanto de edícula como de quartos de empregada. A Casa Moura Ribeiro, de 1949 (Figura 05), destaca-se por representar, segundo o próprio autor, “o divisor de águas no que se refere à produção de arquitetura moderna em Belém” (CHAVES, 2008, p. 155). Nela, as linhas racionalizadas e o amplo espaço social no pavimento térreo denotam o desejo de apresentar o novo e o diferenciado àqueles que iriam frequentar os eventos sociais promovidos na Casa Moura Ribeiro. No projeto da casa, existe uma prancha especificamente para o projeto de uma área que o engenheiro designou “Alpendre de Serviço”, localizado aos fundos do terreno da casa (Figura 06).

Figura 5: Perspectiva da Casa Moura Ribeiro (1949).



Fonte: Acervo LAHCA.

Figura 6: Prancha original do Projeto de Alpendre de Empregados da Casa Moura Ribeiro (1949), com adaptações da autora.



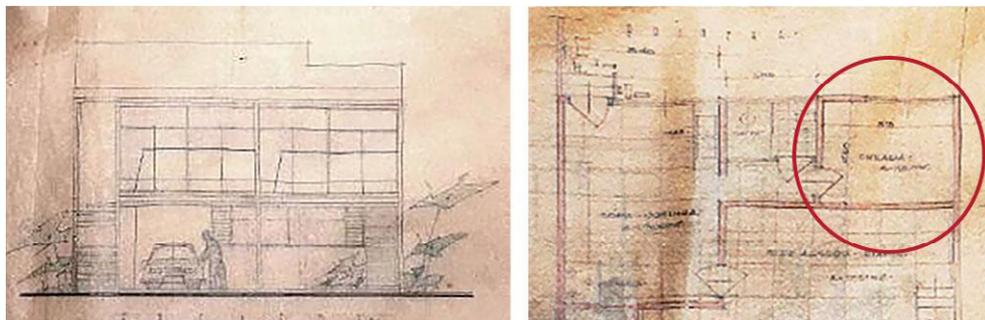
Fonte: Acervo LAHCA.

Nesta planta baixa, nota-se a presença de banheiros separados para as edículas, o que proporcionava a segregação total da vida íntima dos empregados em relação à da família. Isto também carrega um sentido higienista e de conotação racista na resposta projetual. De maneira geral, quando o quarto da empregada passa a ser inserido na casa, também se torna comum ele vir acompanhado de um pequeno banheiro, formando a tradicional “dependência de empregada”.

Além disso, observa-se que toda a construção está vinculada a atividades de serviço doméstico, como um ambiente denominado “gomador” especificamente para a atividade de passar roupas, e também os tanques. Mas, talvez, o que mais chame a atenção seja a presença de um galinheiro ao lado do dormitório dos empregados, de maneira que se lê – além da clara funcionalidade desta distribuição – a seguinte informação: os empregados são importantes como as galinhas.

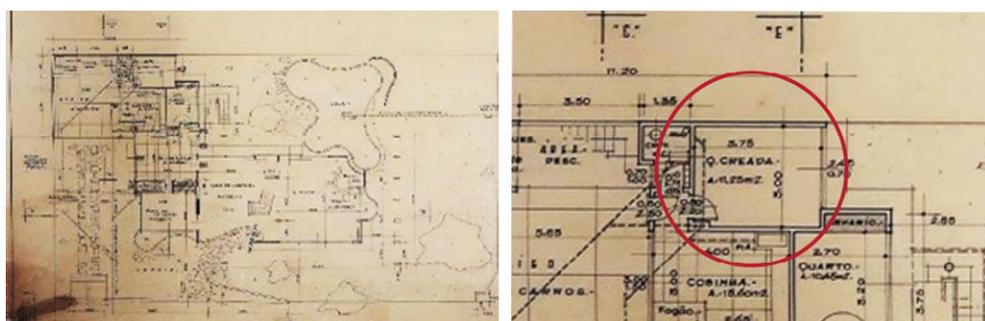
Em um projeto anterior, na Casa Silvio Bentes, de 1942, também é possível ler o ambiente quarto da empregada, mas, neste caso, com a designação “creada” em planta baixa (Figura 07), o que se repete nas pranchas originais do projeto da casa Belisário Dias (1954) (Figura 08), uma das residências mais documentadas do engenheiro-arquiteto. O uso do termo “criada” carrega o olhar de desumanização da empregada doméstica e o registro documental do uso deste em projetos arquitetônicos aponta para a naturalização do tratamento de hierarquização e distanciamento da empregada doméstica, além de toda sua carga de conservadorismo.

Figura 7 - Casa Silvio Bentes – Fachada e detalhe da Planta Baixa com o termo “creada” – pranchas originais digitalizadas.



Fonte: Acervo LAHCA.

Figura 8: Casa Belisário Dias – Planta Baixa Pav. Térreo e detalhe “Q. Creada” (1954) – pranchas originais digitalizadas.



Fonte: Acervo LAHCA.

Tendo em vista a clara dependência da permanência de uma empregada doméstica nos lares brasileiros, não seria de se estranhar que mesmo que fossem concebidas moradias em espaçonaves, a família brasileira iria inserir o quartinho de empregada no seu programa de necessidade. Hipérboles à parte, o advento da verticalização trouxe a inovação de morar em altura, o que era, ao mesmo tempo, instigante, mas também uma mudança muito abrupta no modo de vida das pessoas. Em Belém, mesmo diante das sacadas sinuosas do edifício Piedade, de 1946 (Figura 09), obtidas graças à inovação do concreto armado, o seu projetista, o engenheiro Judah Levy, teve que sair atrás de clientes pessoalmente, e, segundo Chaves (2008, p. 148) “sua principal dificuldade era convencê-los das vantagens de viver em apartamentos.”

Figura 9 - Ed. Piedade.



Fonte: CHAVES (2021)

Em São Paulo, Carranza (2005) aponta que a moradia coletiva tinha uma conotação negativa por ser uma característica apenas relacionada aos cortiços, que eram sinônimo de promiscuidade. Para satisfazer as “famílias de bem” e, assim, atrair compradores, a autora conta que a solução adotada foi tentar reproduzir o programa completo das casas para dentro dos apartamentos. Possivelmente, o mesmo aconteceu em outras partes do Brasil. Assim, o quarto de empregada foi integrado aos apartamentos e,

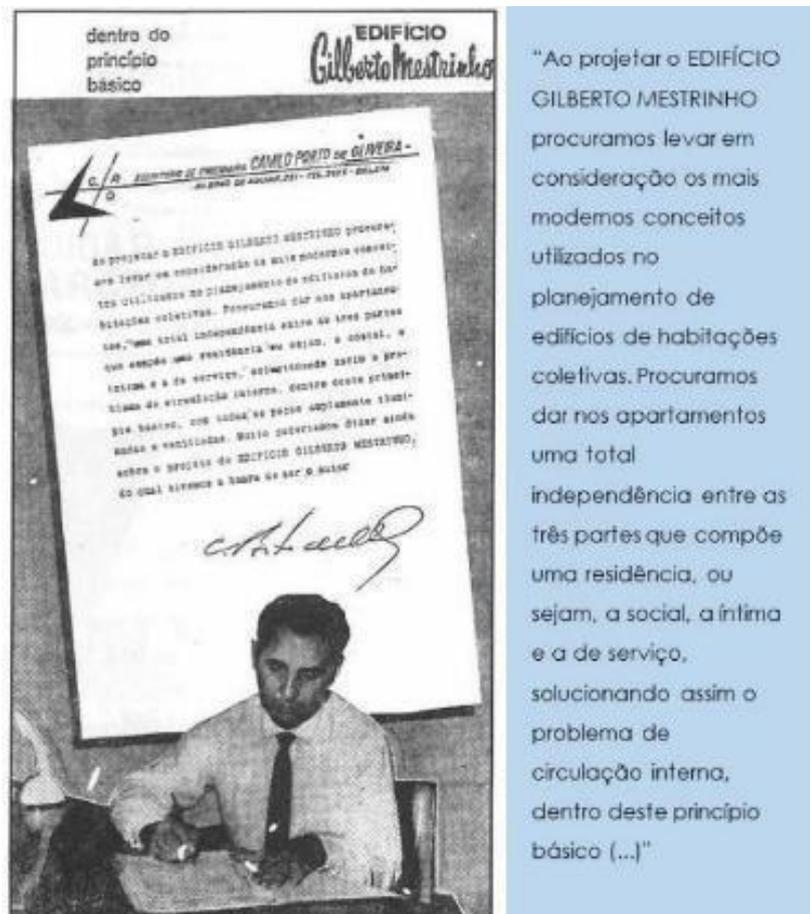
junto com ele, a solução do duplo acesso produziu um dos maiores estigmas para a vivência das empregadas domésticas, o elevador e a escada de serviço.

Apesar da moradia em altura tratar-se de moradia coletiva, era de suma importância que houvesse a separação entre os setores social, íntimo e de serviço, a chamada tripartição burguesa<sup>2</sup>, característica esta que foi transferida das residências unifamiliares tradicionais para os edifícios de apartamentos,

Nessa lógica, o “quartinho”, mesmo desvinculado de qualquer quintal, herdou características pregressas e permaneceu em ambiente excluído e isolado, na área de serviço, próximo à cozinha, e, em muitos casos, como uma alcova, sem janela para o exterior. Para acessá-lo a partir da rua, criou-se a entrada, o elevador e a porta de serviço – raramente vistos em países europeus e norte-americanos onde a presença de um empregado doméstico é algo pouco usual. (VIANA E TREVISAN, 2016, p. 11)

Além de representar esta reprodução da distribuição interna de ambientes das casas, a setorização era uma ferramenta imprescindível para evitar o cruzamento entre empregados e patrões, situação tida como problemática do ponto de vista do projeto arquitetônico. Na arquitetura moderna, apesar da grande tendência à maior fluidez espacial com a possibilidade da planta livre, observa-se que a setorização era uma ferramenta de atrair as famílias tradicionais por lhes oferecer maior privacidade em relação à presença de empregados na casa, ou seja, estes faziam questão que os empregados estivessem ali, mas não era interessante reconhecer a convivência com eles. Essa perspectiva pode ser observada neste anúncio de jornal sobre o Ed. Gilberto Mestrinho, aproximadamente da década de 1960, no qual o próprio engenheiro-arquiteto Camillo Porto de Oliveira narra a importância desta separação como um princípio básico do seu projeto (Figura 10).

Figura 10 - Recorte de jornal com anúncio do Ed. Gilberto Mestrinho redigido por Camillo Porto.

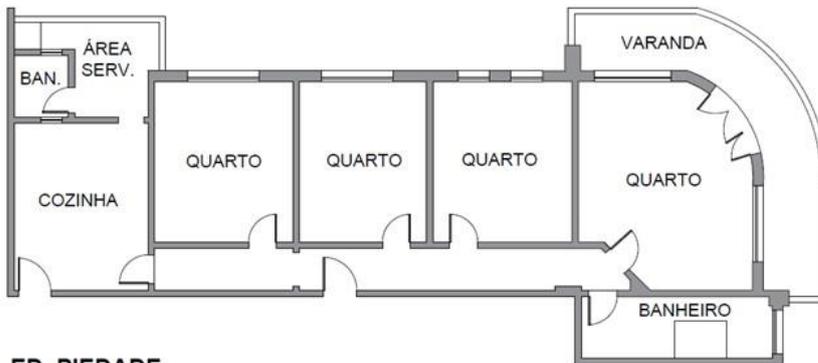


Fonte: <http://blogdoimovel.blogspot.com/2013/06/belem-assim-se-vendeu-o-ed-gilberto.html>  
Acesso em 20 jun. 2022.

Naqueles que foram os primeiros edifícios residenciais em altura de Belém, em sua maioria localizados na Av. Presidente Vargas, também é possível observar que houve soluções arquitetônicas que visavam a aproximação das configurações já tradicionalmente adotadas nas casas de Belém. Os primeiros dois casos explorados à frente referem-se a edifícios que representavam este salto entre o modo de vida em casas para os apartamentos em altura. No entanto, ainda não tivemos acesso a seus projetos originais. Apesar disso, o LAHCA desenvolveu o levantamento de alguns apartamentos-tipo que não apresentam modificações internas e que já fornecem informações programáticas sobre a presença de ambientes destinados a abrigar empregadas domésticas.

No supracitado Ed. Piedade (1948), do engenheiro Judah Levy (Figura 11), nota-se que em um apartamento-tipo, optou-se pela distribuição dos ambientes ao longo de um corredor, solução tradicional que se manteve desde as casas ecléticas de Belém. O acesso principal se dá por meio desta mesma circulação, que se conecta ao amplo banheiro social e à sala com varanda. Verifica-se que o acesso de serviço ocorre pela cozinha, e é consideravelmente afastado do acesso principal, de modo a segregar todo o setor de serviços.

Figura 11 – Ed. Piedade em 1949; Redesenho da planta baixa de um apartamento-tipo original do edifício.



**ED. PIEDADE**  
PLANTA BAIXA - APTO. SEM MODIFICAÇÕES

Fonte: ALCÂNTARA; CHAVES, 2022; Acervo LAHCA.

Na planta baixa do Ed. Importadora (Figura 12), finalizado em 1954, observa-se que o acesso secundário se dá na área de serviço. Esta se distribui em formato longitudinal que já funciona como circulação entre dormitório e banheiro de serviço e a cozinha. É importante ressaltar que, somando as áreas do quarto e do banheiro de empregada, não se chega à área total do banheiro social da casa, que configurava o tipo “sala de banho” devido à sua proposta de grande extensão.

Figura 12 – Ed. Importadora na Av. Presidente Vargas, 1953 ; Redesenho da planta baixa de apartamento-tipo original do Ed. Importadora.



**ED. IMPORTADORA**  
**PLANTA BAIXA - APTO. SEM MODIFICAÇÕES**

Fonte: CHAVES, 2017; Acervo LAHCA.

Também localizado na mesma avenida, o Edifício Manuel Pinto da Silva (figura 13) tornou-se um ícone da arquitetura moderna vertical em Belém, entre muitos fatores, devido à audácia de seu empreendimento para a realidade local daquele momento e sua quantidade de pavimentos ainda não vista na cidade. A partir de documentação sobre o edifício, foi possível realizar uma análise mais pertinente referente aos ambientes de serviços e ao lugar do “quartinho de empregada”.

Figura 13 – Convite à inauguração da segunda fase do Ed. Manuel Pinto da Silva em jornal A Folha do Norte, de 1960.

13 FOLHA DO NORTE Domingo, 17,40

# MANUEL PINTO DA SILVA

COM ORGULHO ENTREGA À CIDADE DE BELÉM O SEU MAGESTOSO EDIFÍCIO, UMA DAS MAIS ALTAS CONSTRUÇÕES DO MUNDO! ✨

Belém tem, a partir de hoje, nova teta, o

## EDIFÍCIO “MANUEL PINTO DA SILVA”

Sonho e realização de um homem, o novo “top” da cidade e a maior contribuição da iniciativa particular para o melhoramento e o embelezamento de Belém. E, por outro lado, também, a reafirmação da capacidade de realização dos nossos profissionais de construção civil, engenheiros, especialistas e operários.

Por isso, é com alegria que o seu idealizador e construtor incorpora ao patrimônio da cidade o Edifício “Manuel Pinto da Silva”.

Esse júbilo é maior quando se sabe que o maior arranha-céu do Norte já é um marco da cidade, já identifica Belém, incorporou-se já definitivamente à silhueta da Metrópole da Amazônia. O Edifício “Manuel Pinto da Silva” consagra Belém como cidade que progride, cidade que cresce, cidade que se expande e que sabe, cidade moderna, cidade do Brasil — ano de Brasília!

**VENHA VER BELÉM DO ALTO!**  
novo e fascinante espetáculo para os seus olhos!

V, que é paranoico, e começa a construir do mesmo júbilo pela inauguração do edifício mais alto do Norte, venha conhecê-lo hoje em dia. Utilize-se de um dos elevadores e vá até o seu topo, e, lá, deslumbrado com uma maravilha, vista nova — Belém panorâmica. É um novo e fascinante espetáculo para os seus olhos, que há de avistar e em vão racinará que seria possível obter. Aproveite a oportunidade, que lhe oferecemos como uma das festas de inauguração do “top” da cidade!

**APRESENTAMOS ALGUNS DADOS DE INTERESSE GERAL**

**INVESTIMENTO DE CR\$ 500 MILHÕES DE CRUZEIROS**  
O Edifício “Manuel Pinto da Silva” representa uma área construída de 20.000 metros quadrados, e uma investida aproximada de CR\$ 500 milhões de cruzeiros. Este é o maior área coberta e o maior investimento imobiliário no Brasil.

**O MAIOR BLOCO RESIDENCIAL DO NORTE**  
O Edifício tem 6 lojas térreas e 217 apartamentos. Ditas, destinam-se exclusivamente a residência no 1.º, 2.º, 3.º e 4.º andares, permitindo a instalação de piscinas e convênios apenas no bloco da avenida Nazaré. É, portanto, o maior conjunto residencial da região!

**FORÇA E LUZ PARA ABASTECER UMA CIDADE**  
O Edifício tem a sua própria estação de força e luz, destinada a receber a corrente alta transformadora em trifásica. Sua capacidade geradora é de 450 KW, o bastante para atender as necessidades normais de uma cidade de 1.200 habitantes!

**1.001 VÃOS DE PORTAS E JANELAS**  
O conjunto dos três blocos que compõem o Edifício tem 3.084 vãos de portas e janelas. São 6.810 vãos de vãos tomados, 7.368 m<sup>2</sup> de esquadrias, 13.500 m<sup>2</sup> de telas de madeira, 18.532 m<sup>2</sup> de piso de madeira. Nesse bloco se gastaram ainda 14.775.000 quilos de pedras britadas, 5.400.000 quilos de areia branca granulada, 17.600.000 quilos de areia comum e sabão, 23.900.000 quilos de cimento Portland, 17.720.000 quilos de ferro e 9.120.000 metros lineares de madeira para formas.

**ALGUMAS DAS MAIS ALTAS CONSTRUÇÕES DO MUNDO**

Empire State Building, New York	381 m.
Chrysler Building, New York	318 m.
Spire East, Paris	302 m.
Bank of Montreal, New York	292 m.
Washington Building, New York	252 m.
Edifício de Washington, Washington	181 m.
Metropolitan de Paris	161 m.
Bank of Estado, São Paulo	161 m.
Ministerio de Uru	151 m.
Catedral de Colômbia	154 m.
Bank of Brasil, São Paulo	145 m.
Pirâmide Cheops Egito	137 m.
Conjunto de São Paulo (Londres)	131 m.
EDIFÍCIO “MANUEL PINTO DA SILVA”, BELÉM	128 m.
Edifício Marquês, São Paulo	105 m.
Edifício Pádua, Rio	100 m.

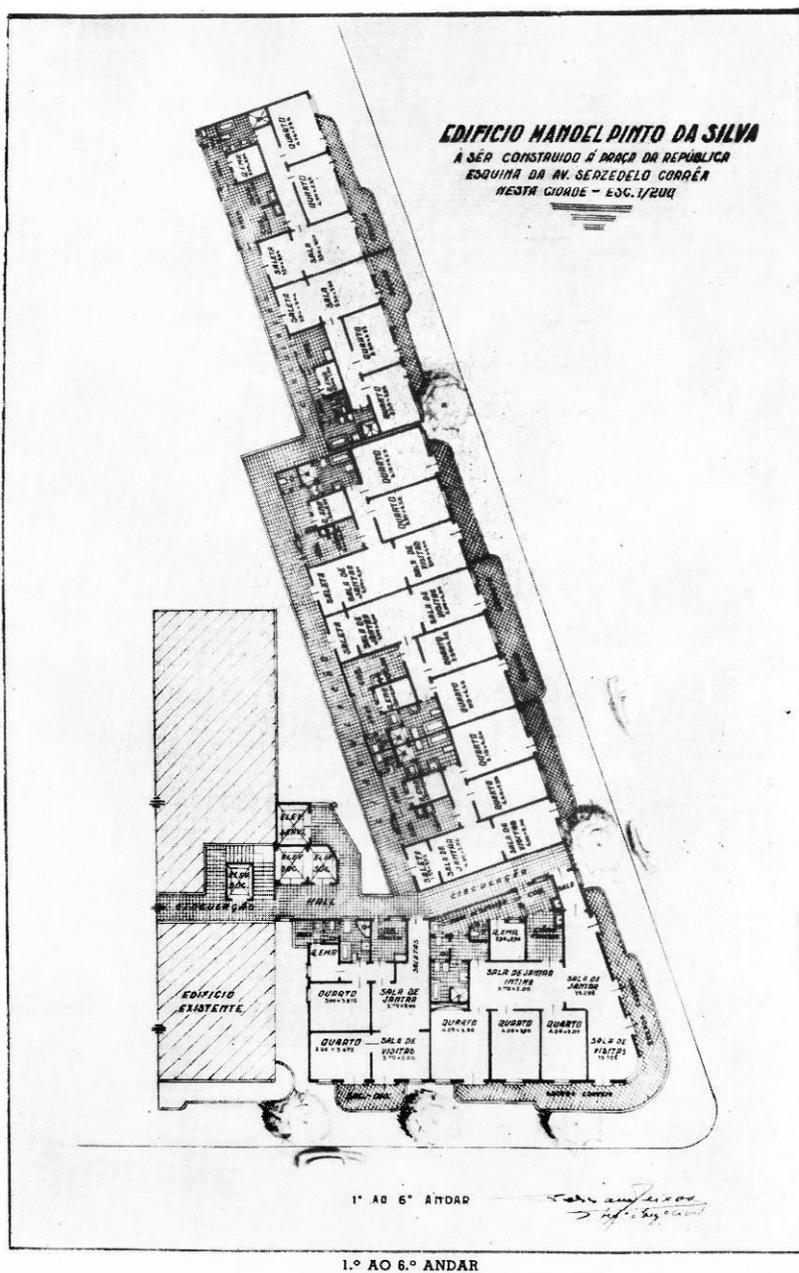
**EDIFÍCIO “MANUEL PINTO DA SILVA” o “top” da cidade**  
Projeto e fiscalização das obras: Engenheiros Paranaenses - Cálculo de concreto armado: Eng. Antonio Alves da Noronha  
Construção e propriedade: Manuel Pinto da Silva

Fonte: RIBEIRO, 2019, p. 71.

O empreendimento foi propagandeado como “uma das mais altas construções do mundo” nos jornais, e sua inauguração foi celebrada como um grande evento na cidade. A planta original de um pavimento tipo (figura 14), revela esta magnitude e também a variedade de apartamentos-tipo. Ribeiro (2019) constata que o Ed. Manuel Pinto da Silva obedecia padrões de setorização e apresentava originalmente

(...) 5 variações de plantas no conjunto, predominantemente com a mesma configuração de ambientes, variando entre quantidade e/ou tamanho: saleta, sala íntima, salas de estar (visitas) e jantar, quarto, banheiro, sacada, copa/cozinha, área de serviço e dependência de empregada completa. RIBEIRO, 2019, p.71.

Figura 14 - Planta Baixa original do projeto (1º ao 6º pavimento) do Ed. Manuel Pinto da Silva.



Fonte: RIBEIRO, 2019, p. 92

Os 5 tipos de unidades habitacionais que aparecem na planta baixa original acima são evidenciados nos redesenhos de RIBEIRO (2019), na Figura 15, em que se destaca em amarelo os ambientes referentes à “dependência completa de empregada”.

Figura 15 - Redesenho das plantas originais do Ed. Manuel Pinto da Silva.



Fonte: RIBEIRO, 2019, p. 96.

Nas plantas 01 e 04 constam duas distribuições que não conectam a cozinha à dependência de empregada, o que faria com que ela estivesse um pouco menos segregada das atividades sociais da casa, uma vez que teria que transitar em salas ou em circulação, respectivamente. Nas outras duas plantas, 02 e 03, a empregada poderia transitar muito menos em ambientes sociais, já que grande parte das suas atividades estariam concentradas em cômodos conexos.

À exceção da *kitnet*, todas as unidades apresentam este setor, cujos cômodos se veem comprimidos em relação aos outros espaços da casa. Tem-se claramente um padrão para o lugar da empregada doméstica neste edifício que simboliza, de muitas maneiras, a habitação moderna em altura, em Belém.

Em dimensões e documentações variadas, a desigualdade que se lê em meras comparações de áreas internas é uma evidência das condições de

vida propostas para a empregada doméstica em apartamentos naquele período e que perduram até hoje, de muitas maneiras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O recorte de pesquisa que traz esta análise demonstra a necessidade de se explorar este outro lado da arquitetura moderna de Belém, a fim de reconhecer as relações sociais e raciais delineadas por essa arquitetura. Este tema expõe uma história da arquitetura local a uma discussão socialmente inadiável. Considera-se que os estudos relacionados à perspectiva de gênero e o espaço doméstico precisam estar sempre para além da relação dicotômica entre homem e mulher. Pois a clareza projetual do espaço reservado à mulher de classe pobre, frequentemente negra e que habita todos os lares das classes abastadas brasileiras, é uma constante.

Demonstrar esta análise no contexto da modernização de Belém e da produção de arquitetura moderna residencial evidencia as contradições que envolveram esses processos localmente e que reverberam a cultura social brasileira. A arquitetura moderna se apresentava com princípios de inventividade e inovação e, mesmo diante das adaptações nos modos de viver propostas por ela – incluindo nisto o processo de verticalização – verificou-se a continuidade programática do “quartinho de empregada”. Este é um fenômeno que não se resumiu à arquitetura moderna produzida em Belém, pois foi verificado ainda em projetos icônicos como na Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi.

Neste artigo, tal permanência foi constatada em projetos da arquitetura moderna, mas sabe-se que o cômodo “quartinho de empregada” perdura na mentalidade brasileira, e em muitos programas de necessidades de apartamentos em empreendimentos atuais. Assim, as relações de poder e o próprio racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) da sociedade brasileira se materializam fortemente no interior das moradias e no ato de projeção destas.

É importante também ressaltar que a classe de trabalhadores domésticos, na qual as mulheres sempre foram grande maioria, só começou a adquirir direitos trabalhistas no Brasil quase 100 anos depois da Abolição da Escravatura.

De acordo com Viana e Trevisan (2016, p. 13), “a regularização da profissão começa apenas em 11 de dezembro de 1972, com a Lei presidencial n.º 5.859 que a conceitua e lhe atribui direitos”. Direitos estes que ainda estão até hoje em debate, apesar do enorme avanço com a instituição da “PEC das Domésticas”<sup>3</sup> em 2013. Ainda existe um longo caminho para a real valorização da mulher empregada doméstica, e à arquitetura caberá a responsabilidade de redefinir o espaço do “quartinho de empregada” dentro dos lares brasileiros para que esta parte da história, um dia, esteja no passado. A sua remanescência aponta, sobretudo, à exclusão e à submissão da vivência de milhões de mulheres brasileiras.

Uma vez identificada a naturalização com a qual a desigualdade racial é mantida nos lares brasileiros desde a colonização, fica indiscutível a necessidade de que o racismo seja uma pauta cada vez mais forte nos debates em arquitetura no Brasil. A historiografia é a ferramenta que possibilita o registro da crítica e o reconhecimento dos silenciamentos e exclusões das narrativas históricas. Só assim, torna-se possível escrever

histórias mais inclusivas e justas, a fim de construir novas narrativas contra hegemônicas.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa que produziu este trabalho, mediante bolsa de Mestrado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPA. À equipe do Laboratório de Historiografia da Arquitetura e Cultura Arquitetônica (LAHCA), pela participação e apoio necessários para a produção da pesquisa em questão. Nossos agradecimentos ao engenheiro Antônio Couceiro, pela doação de projetos e demais documentos históricos do arquiteto e engenheiro Camillo Porto para o LAHCA, os quais são fonte inestimável de conhecimento sobre a arquitetura moderna na Amazônia.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- ALCÂNTARA, João Victor; CHAVES, Celma. **O Edifício Piedade do engenheiro Judah Levy em Belém: modernidade, cultura técnica e sociedade**. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO NORTE E NORDESTE, 9º. São Luís, 2022.
- CARRANZA, Edite Galote. **O quartinho de empregada e a tradição**. 5% Arquitetura+Arte, p. 17-17, 2005.
- CHAVES, Celma. Modernização, inventividade e mimetismo na arquitetura residencial em Belém entre as décadas de 1930 e 1960. **Revista Risco**, São Paulo, n. 4, p.145-163, fev. 2008. Disponível em: [http://www.iau.usp.br/revista\\_risco/Risco8pdf/02\\_art10\\_risco8.pdf](http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco8pdf/02_art10_risco8.pdf). Acesso em: 29 jun. 2022.
- CHAVES, Celma. Belém e os sentidos da modernidade na Amazônia. **Revista Amazônia Moderna**, Palmas, v. 1, n. 1, p. 26-43, abr. 2017.
- DIAS, Rebeca; CHAVES, Celma. **A construção da historiografia da arquitetura moderna na Amazônia: estudo da arquitetura residencial em Belém**. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 4º. Artigo. Belo Horizonte, 2015.
- GORELK, Adrián. **O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização**. In: MELO MIRANDA, Wander. Narrativas da modernidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 55-80.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere - Maquiavel**. Notas sobre o Estado e a política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b. 428 p. v. 3
- MACHADO, Izabelle. **A mulher e a cultura arquitetônica na modernização de Belém: discursos e práticas entre 1950-1970**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU-UFPA. Belém. 2021. 141 f. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1HJel\\_zEDhV3JJgE6a7QGzmYKdmfoZgkj/view](https://drive.google.com/file/d/1HJel_zEDhV3JJgE6a7QGzmYKdmfoZgkj/view)
- MONTIEL, Aimée Vega. Por la visibilidad de las amas de casa: rompiendo la invisibilidad del trabajo doméstico. **Política y cultura**, n. 28, p. 181-200, 2007.

PEREIRA, Bergman de Paula. **De escravas a empregadas domésticas** - A dimensão social e o "lugar" das mulheres negras no pós-abolição. ANPUH - XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. São Paulo, 2011.

RAMOS, Marcelo Henrique Bezerra. **Racismo e supremacia como forma de hegemonia: diálogos entre Gramsci e a crítica da questão racial em uma perspectiva histórica.** ANPUH - XXX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Recife. 2019.

RARA, Preta. **Eu, empregada doméstica:** a senzala moderna é o quartinho da empregada. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

RIBEIRO, Rebeca Ferreira. **Arquitetura moderna e modernização em Belém:** um estudo do Edifício Manuel Pinto da Silva. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU-UFGA. Belém. 2019. 150 f.

STEVENS, Garry. **O círculo privilegiado:** fundamentos sociais da distinção arquitetônica. UNB, 2003.

VIANA, Maíra Boratto Xavier. TREVISAN, Ricardo. **O “quartinho de empregada” e seu lugar na morada brasileira.** IV ENANPARQ - ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 2016.

## NOTAS

---

**1** MACHADO, Izabelle. **A mulher e a cultura arquitetônica na modernização de Belém:** discursos e práticas entre 1950-1970. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU-UFGA. Belém. 2021. 141 f.

**2** Viana e Trevisan (2016) apontam que este conceito de setorização entre ambientes de serviço, íntimos e sociais originou-se nas casas burguesas que surgiram após a Revolução Industrial.

**3** Proposta de Emenda à Constituição n.º 478, de 2010 - mais conhecida como “PEC das Domésticas”

## **TRABALHO, CRENÇA E FESTA:**

arquitetura moderna e cultura popular no Maranhão  
(1960-1980)

*LABOR, BELIEF AND FESTIVITY:*

*modern architecture and popular culture in Maranhão (1960-1980)*

*TRABAJO, CREENCIA Y FIESTA:*

*arquitectura moderna y cultura popular en Maranhão (1960-1980)*

**José Antônio Viana Lopes**

*Mestre em Desenvolvimento Urbano e Regional (UFPE/2004),  
Laboratório de Urbanismo, Paisagismo, Arquitetura e Artes - LUPA,  
Centro Universitário UNDB. jose.lopes@undb.edu.br*

**Paulo Henrique Correia Silva Sá Vale**

*Arquiteto e Urbanista pelo Centro Universitário UNDB. phdevale@gmail.com*

### RESUMO

Esse artigo busca entender as bases da arquitetura moderna maranhense abordando um tema caro à arquitetura brasileira, a integração das artes plásticas. A pesquisa coloca em evidência a integração da arte à arquitetura moderna em São Luís. Para uma primeira aproximação a esta problemática, o estudo identifica os murais, painéis e esculturas presentes nos edifícios modernos construídos nas décadas de 1960 a 1980, em São Luís. Em um segundo momento, interrogando este acervo, a pesquisa coloca questões como: a arquitetura moderna maranhense tentou realizar a síntese das artes? Que arquitetos propuseram a integração da arquitetura com as artes plásticas? Em que projetos ou obras? Quais foram os artistas plásticos que contribuíram com sua arte para a arquitetura local? Através de que obras? Quais suas relações com os arquitetos modernos? A partir destas indagações, o artigo encontra, analisa e apresenta as trajetórias do arquiteto Cleon Furtado (1929 - ), formado na Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP) e do artista plástico autodidata Antonio Almeida (1922 - 2009), oriundo de Barra do Corda no interior do Maranhão, pioneiros do modernismo local e responsáveis, a partir do encontro de seus trabalhos e de suas experiências, pela integração das artes na arquitetura moderna maranhense.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arquitetura moderna; Antonio Almeida; Cleon Furtado; São Luís; Maranhão.

### ABSTRACT

*This article seeks to understand the foundations of Maranhão's modern architecture by addressing a important theme to Brazilian architecture, the integration of visual arts. The research highlights the integration of art to modern architecture in São Luís. For a first approach to this issue, the study*

*identifies the murals, panels, and sculptures present in modern buildings built in the 1960s to 1980s in São Luís. In a second moment, reflecting on this collection, the research poses questions such as: In what ways did Maranhão's modern architecture try to achieve the synthesis of the arts? Which architects proposed the integration of architecture with visual arts? In which projects or works? Who were the visual artists who contributed their art to local architecture? Through which works? What were their relationships with modern architects? From these inquiries, the article finds, analyzes, and presents the trajectories of architect Cleon Furtado (1929 - ), trained at the Presbyterian University Mackenzie (SP), and self-taught visual artist Antonio Almeida (1922 - 2009), from Barra do Corda, important regional urban center in the central Maranhão, pioneers of local modernism and responsible, from the meeting of their work and experiences, for the integration of the arts into Maranhão's modern architecture.*

**KEYWORDS:** Modern architecture; Antonio Almeida; Cleon Furtado; São Luís; Maranhão.

#### RESUMEN

*Este artículo busca comprender los fundamentos de la arquitectura moderna en Maranhão, abordando un tema querido por la arquitectura brasileña, la integración de las artes visuales. La investigación destaca la integración del arte con la arquitectura moderna en São Luís. Para un primer acercamiento a este problema, el estudio identifica los murales, paneles y esculturas presentes en edificios modernos construidos en las décadas de 1960 y 1980 en São Luís. En un segundo momento, cuestionando este acervo, la investigación plantea preguntas como: ¿de qué manera la arquitectura moderna en Maranhão trató de lograr la síntesis de las artes? ¿Qué arquitectos propusieron la integración de la arquitectura con las artes visuales? ¿En qué proyectos u obras? ¿Quiénes fueron los artistas plásticos que aportaron su arte a la arquitectura local? ¿A través de qué funciona? ¿Cuáles son sus relaciones con los arquitectos modernos? A partir de estas preguntas, el artículo encuentra, presenta y analiza las trayectorias del arquitecto Cleon Furtado (1929 - ), graduado en la Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP) y del artista plástico Antonio Almeida (1922 - 2009), originario de Barra do Corda en el interior del estado del Maranhão, pioneros del modernismo local y responsables, a partir del encuentro de sus obras y de sus trayectorias, por la integración de las artes en la arquitectura moderna de Maranhão.*

**PALABRAS CLAVES:** Arquitectura moderna; Antonio Almeida; Cleón Furtado; São Luís; Maranhão.

## INTRODUÇÃO

Algumas questões já colocadas em outros contextos regionais ou mesmo em referência à arquitetura moderna brasileira, precisam ser enfrentadas para o entendimento da arquitetura e do urbanismo produzidos no Maranhão no período moderno. Uma dessas questões, que norteia o debate sobre o moderno, diz respeito à busca pela síntese das artes na arquitetura brasileira. Esta pesquisa, portanto, investiga as bases da arquitetura moderna maranhense a partir das evidências da integração das artes plásticas nos edifícios, no período de 1960 a 1980, em São Luís.

Seguindo as reflexões propostas por autores como Damaz (1956), Rosa (2005), Holanda (2012) e Gonzalez (2012), entre outros, entendemos a *síntese das artes* como a combinação e integração de diferentes artes, como arquitetura, pintura, escultura, música e outras, para criar uma obra completa e coesa. Neste conceito, as artes trabalham em busca da harmonia para criar uma experiência estética única e completa para o usuário/expectador.

Já a *integração das artes plásticas* evidencia a incorporação de elementos artísticos na arquitetura, e pode incluir esculturas, mosaicos, pinturas murais, entre outros, que são integrados ao projeto arquitetônico para criar um ambiente esteticamente rico e enriquecedor. Os dois conceitos, complementares, auxiliaram a investigação e análise do rico material levantado pela pesquisa: os murais, painéis e esculturas presentes nos edifícios modernos construídos nas décadas de 1960 a 1980, em São Luís.

Trazendo a análise para a realidade maranhense, este trabalho investiga se ocorreu a síntese de artes na arquitetura moderna em São Luís. Até que ponto a arquitetura moderna maranhense tentou integrar as artes nos seus edifícios. Que arquitetos propuseram a integração da arquitetura com o design e as artes plásticas. E em que projetos ou obras. Ou, do ponto de vista das artes, quais foram os artistas plásticos que contribuíram para a arquitetura local. Através de que obras. E quais suas relações com os arquitetos modernos.

A partir destas indagações, a pesquisa encontrou a fecunda parceria do arquiteto Cleon Furtado, pioneiro do modernismo arquitetônico no Maranhão, formado na Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo, de onde trouxe os princípios da arquitetura moderna internacional e os exemplos das obras modernas brasileiras, e o artista autodidata Antonio Almeida, que cresceu em uma família de agricultores vagando pelo interior do Maranhão.

Este trabalho defende a hipótese de que, a partir do encontro destas duas trajetórias diversas, de seus trabalhos e de suas experiências, podemos compreender a integração das artes na arquitetura moderna maranhense. Esses vínculos entre a arquitetura moderna, acadêmica, e a cultura popular do sertão maranhense, estão bem expressos em um dos murais mais importantes e significativos de Almeida, intitulado *Trabalho, Crença e Festa*, realizado por iniciativa de Cleon Furtado, na fachada do primeiro edifício construído com estrutura metálica no estado.

A amplitude e as exigências do debate extrapolam os limites deste trabalho, mas a partir destas indagações, o artigo encontra algumas respostas – e novas questões - que podem contribuir no debate deste tema.

## **DUAS TRAJETÓRIAS DÍSPARES, MAS CONVERGENTES**

No Brasil, a busca pela integração das artes plásticas nas obras de arquitetura é um esforço evidente desde os primeiros grandes marcos da arquitetura moderna brasileira, como o conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, e o Edifício do Ministério da Educação e Saúde (1937-1943), no Rio de Janeiro (Cavalcanti, 2006).

Com jardins projetados por Roberto Burle Marx, painéis de Cândido Portinari, móveis de Lúcio Costa, esculturas de Bruno Giori, Jacques Lipchiz e do artista maranhense Celso Antonio, a integração das artes plásticas, do paisagismo e do design no Edifício do Ministério da Educação e Saúde extrapola o seu caráter de obra de arquitetura e se torna uma referência fundamental para os arquitetos modernos brasileiros:

O modelo do Ministério foi seguido por vários arquitetos em diversos espaços do país, incluindo a ideia de comunhão entre as artes plásticas e a arquitetura. Decorrente das utopias modernistas, a síntese das artes seria uma representação de uma nova sociedade, mais integrada, diferente da que produziu as grandes guerras. A cidade seria a grande obra, fruto das contribuições realizadas em conjunto para um fim comum [...] (MACIEL, 2012, p 75).

Portanto, na arquitetura moderna nacional, a integração das artes plásticas representou uma linha de desenvolvimento que consolidou sua hegemonia no ambiente cultural do país. Nas décadas de 1950 e 1960, quando a arquitetura moderna, influenciada pela “escola carioca” (CAVALCANTI: 2006) e pelo edifício do Ministério da Educação e Saúde (RJ), chegou em São Luís através dos edifícios sedes de órgãos públicos e empresas, a integração das artes plásticas já constituía uma prática corrente no país.

Neste período, importantes instituições construíram suas sedes na capital, com projetos de técnicos das próprias instituições ou contratados em outros estados, difundindo a arquitetura moderna em edifícios de médio e grande porte, como os prédios do DNIT (1956) e do IAPI (1957), entre outros.

Na década de 1950 e início dos anos 1960, outra linha de atuação consolidou a influência do modernismo em São Luís. Neste período, a prática de profissionais formados em universidades de São Paulo e Rio de Janeiro, como Cleon Furtado, Braga Diniz e Antony Milbourny, permitiu afirmar que “a formação de um grupo local de profissionais que produziu um conjunto de obras representativas consolidou o Movimento [Modernista] na capital maranhense” (CHIQUITELLI, 2020, p. 21).

Ao identificar os murais, painéis e esculturas presentes nos edifícios modernos construídos nas décadas de 1960 a 1980 em São Luís, dois nomes se destacam pela frequência com que aparecem (juntos ou separados) e pela qualidade de suas contribuições: o arquiteto Cleon Furtado e o artista plástico Antonio Almeida. As trajetórias distintas, mas convergentes, destes dois profissionais permitem vislumbrar a síntese de arte e arquitetura moderna em São Luís.

## **CLEON FURTADO, UM PIONEIRO NA ARQUITETURA MODERNA MARANHENSE**

O maranhense Cleon Nascimento Lima Furtado, nascido em São Luís em 1929, cursou arquitetura entre 1950 e 1955 na Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo, onde já havia feito o curso científico (FURTADO, 2015). Logo após, retornou a São Luís para iniciar sua carreira profissional e trabalhar em numerosos projetos e obras residenciais, difundindo os preceitos da arquitetura moderna entre seus clientes.

O primeiro projeto construído por Cleon Furtado foi a residência de Olga Nagem Frota em 1956, localizada na Avenida Beira-Mar, hoje descaracterizada pelas sucessivas reformas (PFLUEGER; FURTADO, 2018, p. 10). Já nesta primeira fase, ele trabalhou em parceria com artistas que forneciam quadros aos seus clientes, a partir das suas recomendações. O mais frequente deles neste período foi Yêdo Saldanha<sup>1</sup>.

Em 1960, o arquiteto organizou a Construtora Cleon Furtado em sociedade com o paulista Dario Profeta, engenheiro de minas formado na Faculdade de Engenharia de Ouro Preto, e Júlio Rebelo dos Santos, engenheiro civil formado na Faculdade Nacional do Rio de Janeiro. Entre os artistas que colaboraram com Cleon nesta fase de seu trabalho, o nome recorrente foi o do pintor Inaldo Goulart.

As residências projetadas por Cleon Furtado nos anos 1960 e 1970 refletem sua preocupação em buscar o "projeto integral", ou seja, sua visão da arquitetura como síntese das artes (Figura 1). Esta afirmação está fundamentada no fato de que, além dos cinco pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier, que ele incorpora com maestria em seus projetos, desde as primeiras obras, a linguagem modernista de Cleon também se expressa no mobiliário que ele desenha e em elementos construtivos, como escadas, elementos vazados ou mesmo em pisos e materiais de acabamento.

Figura 1: Variedade de materiais até então nunca utilizados pelas construtoras maranhenses, estão sendo agora empregados pela "Construtora Cleon Furtado". Na residência da foto, pertencente ao dr. José Burnet, o funcional casa-se harmoniosamente com o decorativo (foto de Ubiratan Teixeira para C.N.)



Fonte: CONSTRUTORA...: 1962.

Estes elementos ganham status de arte, simulando quadros e esculturas e compondo um ambiente em tudo diferenciado da arquitetura da época, como nas residências de Glacimar Marques (1958), de Mário Lameiras (Fig. 2) e de José Burnett (Fig. 3), construídas antes de 1962, e no projeto de sua própria residência, de 1967, onde utiliza o piso como elemento decorativo, por exemplo. Esta casa pode ser considerada hoje um dos marcos da arquitetura moderna maranhense.

Figura 2: Uma artística escada de mármore e anteparos de metal, une o andar térreo ao superior, servindo também de decoração para a sala de visitas. Esta, foi uma das residências - Mário Lameiras - decoradas por Cleon. Junto à escada, um artístico bar, também desenho do arquiteto (foto Ubiratan).



Fonte: CONSTRUTORA...: 1962.

Além dos elementos que o próprio arquiteto desenhou e incorporou como partes da construção, Cleon tratou também de integrar a arte moderna maranhense em suas obras, orientando seus clientes a adquirirem quadros de artistas como Yêdo e Inaldo Goulart inicialmente, mas também de Lobato, Fransoufer e Antonio Almeida.

Figura 3: Residência José Burnett (foto de Ubiratan Teixeira).



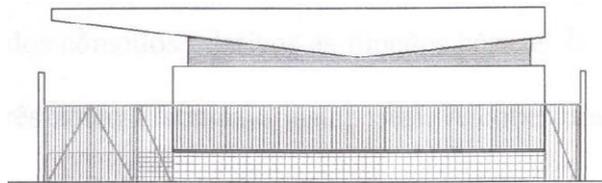
FONTE: CONSTRUTORA...: 1962.

O repertório modernista está presente nos projetos e obras de Cleon Furtado através de elementos como os telhados borboleta, cujo exemplo mais expressivo talvez seja a sede da empresa Mardisa (1971); e as *fenêtre en longueur*.

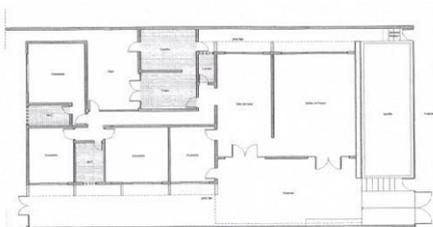
Figuras 4, 5, 6 e 7: Residência Ruy Sousa, interior (1), fachada (2), planta (3) e foto (3) fachada.



1.



2.



3.



4.

Fontes: MARTINS, 2006 (1, 2 e 3); Acervo do autor, 2021 (4).

Os brises e a janela em fita são soluções interessantes que aparecem na obra de Cleon. Em cada obra, ele os utiliza para se ajustar às condições locais. Por exemplo, na residência Ruy Souza no Monte Castelo, ele "soltou"

a cobertura das paredes, fechando o vão com uma esquadria leve que funcionou como brise horizontal, protegendo a fachada da insolação e do movimento intenso da avenida, sem impedir a ventilação (figs. 4, 5, 6 e 7). Nesta casa, a distribuição funcional dos ambientes também cumpre esse papel de proteção da área íntima, com o jardim, um *living* e garagem na área frontal. E na sua própria residência (1967), ele transformou as duas varandas das casas conjugadas em uma janela em fita que percorre toda a fachada, protegendo e mantendo a privacidade dos quartos que dão para a rua (Fig. 8).

Figura 8: Residência do arquiteto na Avenida Beira-mar.



Fonte: LOPES, 2008.

Em uma entrevista ao jornal *Correio do Nordeste*, em 1962, o arquiteto explicou seu modo de trabalho na Construtora, por "administração contratada". Nesse modelo, ele desenvolve o projeto e executa a obra, fornecendo serviços de cálculos de concreto, projetos de instalações e hidráulica, orçamentos, levantamentos topográficos, decoração, entre outros:

Quando entregamos uma residência ao proprietário, tudo esta no seu devido lugar, o porta-toalhas, o bужão de gás, o armário e até o quadro da parede. Não é culpa nossa se, no lugar de um nu artístico de Inaldo, colocarem, depois, uma gravura de folhinha, nem, tão pouco, se, por baixo de um quebra-luz de bronze, instalarem um "abat-jour" de porcelana japonesa: problema de quem vai morar (CONSTRUTORA...: 1962).

Cleon não se deixou seduzir pelas curvas da linha carioca da arquitetura moderna e afirmou, em entrevista, que preferia "as primeiras obras de Oscar Niemayer, antes de sua obsessão pelas curvas [...]" (FURTADO, 2015). Nas residências projetadas por Cleon, estão presentes os elementos que caracterizam a arquitetura moderna: as linhas retas, planos inclinados, solução estrutural clara e independente, o jogo de volumes sobrepostos, o vidro, o concreto, os painéis de pedra natural, organizados a partir dos

princípios gerais adotados pelo arquiteto: proporcionalidade, funcionalidade e identidade (FURTADO, 2015).

A *proporcionalidade* se dá por meio da harmonia entre os volumes construtivos, de forma que todos os elementos da obra são necessários para o equilíbrio do conjunto. É a busca do equilíbrio das massas construtivas e dos seus elementos formais. A *funcionalidade*, que consiste na filosofia da arquitetura moderna de atender à função, com hierarquia e acessos a todos os espaços e setores de forma organizada e em uma sequência racional. E a *identidade*, que consiste na caracterização da obra: uma casa deve parecer uma casa (FURTADO, 2015). Esses três princípios estão expressos com clareza nos projetos do arquiteto.

Além de trabalhar na construtora, Cleon também atuou como funcionário público e professor do curso de Técnico em Edificações na Escola Técnica Federal do Maranhão (atualmente Instituto Federal do Maranhão - IFMA), onde lecionou por dez anos as disciplinas Desenho de Arquitetura e Técnicas Construtivas.

Cleon Furtado trabalhou por 28 anos como chefe do setor de engenharia do Banco do Estado do Maranhão (BEM), onde ingressou a convite do governador Mattos Carvalho para supervisionar a construção do edifício sede do banco, projetado pelo arquiteto maranhense Lucídio Guimarães de Albuquerque<sup>2</sup>, entre 1961 a 1966.

Figuras 9, 10, 11 e 12: Agências do Banco do Estado do Maranhão em Colinas (1), Viana (2), São Bento (3) e São João dos Patos (4).



Fonte: IBGE, 2020.

No BEM, Cleon fez projetos para cerca de oitenta agências bancárias no interior do estado, em cidades como São Bento e São João dos Patos (Fig. 09, 10, 11 e 12). O projeto padrão das agências do BEM no interior do estado incluía uma pequena marquise que se desdobrava em um brise horizontal marcando a entrada principal e um painel de azulejos (com a impressão da logomarca do banco) na fachada, em prédios que geralmente eram implantados em um nível elevado em relação à rua.

Cleon também atuou em reformas e construções de agências bancárias de outros estados localizadas no centro antigo de São Luís, como o Banco do Estado de São Paulo, na Rua de Nazaré (Fig. 13 e 14); o Banco de Minas Gerais e o Banco do Nordeste, ambos na Rua Grande (datas de projeto não identificadas). Além disso, projetou o prédio do Banco da Amazônia (1978), na Praça Pedro II.

Figuras 13 e 14: Agência do Banco, na Rua de Nazaré (1) e detalhe do azulejo da fachada (2).



FONTE: Acervo dos autores, 2021.

À medida que os encargos da construtora começaram a mudar para outros projetos, marcando talvez uma segunda fase de sua carreira, o arquiteto propôs-se a incorporar painéis e murais nas áreas internas e fachadas dos edifícios projetados.

Nos anos 1970, a atuação de Cleon Furtado alcançou edifícios públicos e comerciais de médio porte, como a sede da Assembleia Legislativa na Rua do Egito, a sede da empresa MARDISA de 1971, o quartel da Polícia Militar inaugurado em 1975 e a sede do INCRA em 1978, entre outros.

Para os painéis e murais das fachadas, Cleon Furtado aconselhava os proprietários a contratarem artistas plásticos, especialmente Antonio Almeida, a quem considerava "o melhor artista plástico do Maranhão" (FURTADO, 2015).

Mas Cleon Furtado também projetou e criou pelo menos um mural para seus edifícios, o painel em mosaico de ladrilhos de vidro em tons de azul e branco na fachada da sede da Associação Atlética do Banco do Brasil (AABB), um edifício moderno localizado ao lado da Capela das Laranjeiras<sup>3</sup>, cuja data de projeto ainda não foi identificada. (Fig. 15).

Figura 15: Sede da AAB.



FONTE: Acervo do autor, 2021.

A trajetória de Cleon Furtado expressa, portanto, uma preocupação permanente em relacionar a arquitetura com as artes plásticas, dentro de uma abordagem projetual que vê a obra como um todo e que passa, gradativamente, do mobiliário e materiais de acabamento, para os elementos de composição da construção e, finalmente, para as fachadas e a busca do olhar da cidade.

### **ANTONIO ALMEIDA, UM ARTISTA DA TERRA**

Dialogando com o trabalho de Cleon Furtado em diferentes escalas e tempos, destaca-se o trabalho do artista plástico maranhense Antonio Almeida, que se dedicou à arte da pintura, da xilogravura, ao muralismo, à escultura e à confecção de painéis de grandes dimensões integrados em edifícios e espaços públicos da cidade de São Luís.

Antonio Alves de Almeida nasceu em 27 de maio de 1922 no povoado Lagoa do Jacaré, no município de Barra do Corda, interior do Maranhão, e faleceu em 02 Janeiro de 2009, em São Luís. Filho de pai cearense e mãe piauiense, ele viveu as dificuldades das famílias de pequenos agricultores pobres, forçados à vida nômade para fugir da miséria:

Desde que nasceu, até sair da companhia do pai, há uns quatro anos, viveu mudando-se de um lugar deserto para outro, quando o primeiro começava a ser "concorrido" e apossado. Assim, ele me explicou, seu pai escondia a miséria em que viviam, gastavam menos em roupas e não faziam dívidas. Logo que chegavam negociantes ao tal lugar onde estavam, achavam mil jeitos de comprometer, através de vendas, a roça para fazê-los entregar tal ou qualquer produção. No fim, ele sempre tinha de deixar

toda a roça e mais os porcos, cabras e galinhas, que sua mãe conseguira juntar, e tinha que ir embora, com seu olho vazado, procurar um mato mais distante, onde pudesse curtir sua nova e maior miséria (RIBEIRO, 1996, p.324).

O relato acima foi incluído pelo antropólogo Darcy Ribeiro no livro em que apresenta suas pesquisas sobre os Urubu Kaapor, no qual o autor abre um parêntese para narrar a trajetória do pintor autodidata maranhense, com quem se encontrou em sua passagem por São Luís:

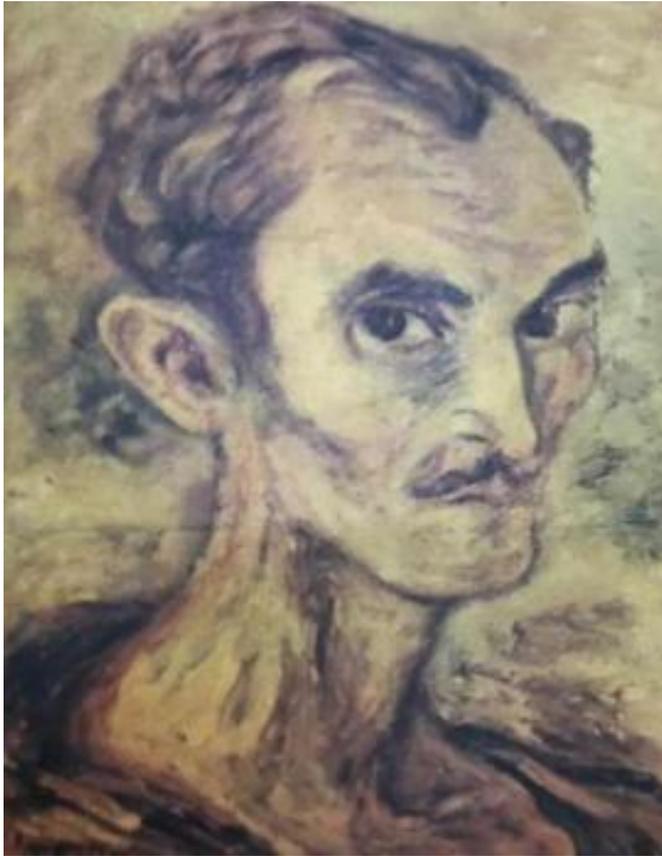
Conheci em São Luís um pintor, moço ainda, muito nervoso e confuso, mas com um raro sentido plástico. Ali, sem nunca ter visto um original qualquer, faz pintura melhor que a de muitos cretinos que andam expondo pelo Rio e São Paulo, e é moderno, o que parece escandaloso (RIBEIRO, 1996, p. 324).

O próprio Almeida, em entrevista à pesquisadora Geyse Soraia Morais Ribeiro em 2003, informou que foi aos 5 anos de idade que observou, pela primeira vez, um homem desenhar, despertando sua paixão pelas artes. Intuitivo e autodidata, o então menino começou a desenvolver sua vocação para as artes plásticas, demonstrando extrema capacidade de visualizar paisagens, pessoas e objetos como gravuras (RIBEIRO, 2003).

Tendo estudado em Barra do Corda, onde conheceu e se apaixonou pelas obras de Castro Alves, Casimiro de Abreu, Camões, e, sobretudo, por "Os Sertões" de Euclides da Cunha, Almeida se mudou para a cidade de Pedreiras na juventude, onde passou a se dedicar às caricaturas, até desagradar o prefeito que passou a persegui-lo por não ter gostado de seu "retrato". Em 1944, aos 22 anos, Almeida chegou à capital maranhense, São Luís, em um exílio forçado que abriu novos caminhos para sua arte.

Em São Luís, Almeida iniciou o percurso que o legitimaria como artista moderno. Na capital, teve contato com o famoso escultor Newton Pavão e o pintor Telésforo Moraes Rêgo, artistas já consagrados, que o convidaram a participar do II Salão Arthur Marinho, realizado no hall do Teatro Arthur Azevedo. Com a repercussão de seu trabalho, o artista plástico se inseriu no meio artístico e intelectual maranhense, passando a frequentar a Movelaria Guanabara (RIBEIRO, 2003).

Figura 16: Autoretrato de Antonio Almeida (1952).



FONTE: GOMES, 2019.

Em 1950, Antônio Almeida recebeu o prêmio de 2º lugar no 1º Salão de Pintura da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão (SCAM). Em 1952, ele foi premiado com a medalha de prata no Salão de Artes Plásticas do Ceará, com um autorretrato (Fig. 16).

Além de participar do grupo da Movelaria Guanabara, Almeida também participou da revista *Legenda*, dirigida por José Chagas. Na década de 1950, o artista explorou novas formas de expressão artística, como guaches, aquarelas e colagens. Segundo Ribeiro:

Ainda neste momento [anos 1950], Antônio Almeida descobre a pintura em grandes dimensões, que marcou a sua vida como artista. Aproveita essa modalidade para trabalhar com temáticas relacionadas aos costumes da população maranhense, especialmente sobre as camadas mais populares (RIBEIRO, 2003).

Entre seus trabalhos na década de 1960, destacam-se o desenho da logomarca da Companhia de Águas e Esgotos do Maranhão (CAEMA) de 1966 e as xilogravuras que ilustraram o livro *Norte das Águas* do escritor e político José Sarney em 1968. Foi a primeira vez que Almeida trabalhou com a técnica de xilogravura (ALMEIDA, 2003), e na década de 1970, ele a transferiu para os baixos e altos-relevos dos murais.

Figura 17: Mural de Antonio Almeida recuperado, no Parque do Bom Menino.



FONTE: Acervo do autor, 2020.

A partir dos murais encomendados pelo prefeito Haroldo Tavares para o Parque do Bom Menino (Fig. 17 e 18), projetado pelo arquiteto Antony Milbourne em 1965, Antônio Almeida dedicou-se à arte urbana, realizando diversos murais, totens e esculturas na região central da cidade, bem como nos eixos de expansão urbana.

Figura 18: Mural de Antonio Almeida recuperado, no Parque do Bom Menino (detalhe).



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Os dois murais do Parque do Bom Menino, inaugurados em 1969, são realizados na técnica de baixo-relevo em alvenaria. O mural da parede externa retrata brincadeiras de crianças maranhenses e, no mural interno ao anfiteatro, as principais manifestações culturais do estado. Logo em seguida, Almeida recebe mais dois encargos privados: a sede da MARDISA e um mural próximo à Rodoviária, inaugurada em 1970.

Para as novas avenidas que surgiam em direção às áreas de expansão da cidade, Almeida realiza a escultura em ferro intitulada *Operários* (Fig. 18), na rotatória da Barragem do Bacanga (LOPES, 2016).

Figura 19: Escultura Operários, no aterro do Bacanga, desaparecida.



FONTE: GOMES, 2019.

A escultura em concreto *Romeiros de Ribamar*, no retorno da Forquilha foi encomendada no governo de João Castelo, para a inauguração da MA-201 em março de 1980 (Fig. 20 e 21). E, ainda, a obra *Flor de Lys*, demolida em uma ampliação da Avenida Jaime Tavares. Todas as três foram demolidas ou estão desaparecidas.

Figura 20 e 21: Escultura *Romeiros de Ribamar*, demolida.



Fonte: GOMES, 2019.

Em murais posteriores, os últimos que realizou, optou pela técnica de pintura sobre alto-relevo na fachada, como no painel *A União faz a Paz*, no prédio do Hotel Central (Palácio do Comércio), de 1988 (Fig. 22 e 23), e no antigo prédio da agência do BEM na Avenida Kennedy (atual Secretaria Municipal da Fazenda - SEMFAZ), de 1989.

Figuras 22 e 23: Detalhes do Mural 'A União faz a Paz', na entrada do prédio da ACM, de 1988.



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Em seus temas, Antônio Almeida retratou cenas do cotidiano do povo e da cultura maranhense. Segundo o próprio artista: "Foram essas pessoas, todas analfabetas, que geralmente são vistas como grotescas pelo povo da cidade grande, que me incentivaram a desenvolver meus dons artísticos". (O IMPARCIAL, 1994) Sua obra reflete uma forte ligação com o povo simples do interior do estado. Almeida cultivou essa ligação a ponto de recusar um convite para estudar arte na França, com o apoio do Governo do Estado:

O conjunto de sua obra revela profunda ligação com a terra e a cultura, a possibilidade de estudos fora das suas raízes o fez recusar o convite pelo receio de perder sua naturalidade ao retratar os temas do cotidiano e da cultura representada em suas obras (GOMES, 2019, p.29).

Como reconhecimento da importância do seu trabalho em favor das artes no Maranhão, Almeida foi o primeiro artista plástico eleito para ocupar uma cadeira na Academia Maranhense de Letras, em 1986.

## O DIÁLOGO DE DOIS MESTRES NA ARQUITETURA MODERNA MARANHENSE

Antonio Almeida, por seus temas, técnicas e época, e pela qualidade de sua produção artística, pode ser considerado o primeiro e mais moderno entre os artistas que atuaram em São Luís<sup>4</sup>. Durante sua carreira, o artista estabeleceu uma parceria frutífera com o arquiteto Cleon Furtado, um dos pioneiros do modernismo arquitetônico no Maranhão.

Cleon Furtado, formado na Mackenzie em São Paulo, trouxe os princípios da arquitetura moderna internacional, como os "cinco pontos da arquitetura" de Le Corbusier, e os exemplos das obras modernas brasileiras para o Maranhão, inspirado - como ele mesmo disse - no "Niemayer antes de se apaixonar pelas curvas" (FURTADO, 2015). Ele encontrou Antonio Almeida, um artista autodidata que cresceu em uma família de agricultores e viveu em vários locais no interior do estado.

Para incluir quadros, painéis e murais em seus projetos arquitetônicos, Cleon Furtado indicava a seus clientes a contratação de artistas plásticos locais. Ele escolhia os artistas a partir de suas preferências pessoais, escolhendo aqueles que tinham afinidade com a linguagem modernista.

O arquiteto não cobrava nenhuma comissão e não havia uma parceria comercial entre ele e os artistas. Além disso, do ponto de vista artístico, não havia tutela ou orientação de um para o outro.

Esta autonomia das artes em relação à arquitetura e vice-versa é evidente ao considerarmos que, mesmo nas colaborações, a arte não faz parte do projeto original, mas é "acrescentada" na forma de painéis e murais no interior ou nas fachadas, e, quando incorporada, acrescenta valor e uma nova camada discursiva a esta arquitetura. Isso pode ser visto nas colaborações entre estes dois modernos, nos prédios da Mardisa, no posto de combustíveis de Larry Marques, na Assembleia Legislativa, no BASA, no BEM e na SEMFAZ.

Para o posto de combustíveis localizado estrategicamente em frente ao prédio do antigo terminal rodoviário da cidade, no bairro da Alemanha (projetado por Cleon e inaugurado em 1970), o artista propôs e executou um totem de duas faces intitulado *Populário*, retratando o povo maranhense e suas atividades (Fig. 24).

Figura 24: Totem de Antonio Almeida em frente à Rodoviária.



Fonte: GOMES, 2019.

O totem *Populário*, de Antonio Almeida, em baixo-relevo em alvenaria com três faces, retrata a vida dos migrantes do interior do estado. O prédio da rodoviária foi demolido na década de 1980, mas o totem *Populário*, permanece marcando este antigo uso na cidade (Fig. 25, 26 e 27).

Figuras. 25, 26 e 27: Antonio Almeida em frente ao totem Populário (1); Situação atual do totem: implantação (2) e detalhe (3).



Fonte: GOMES, 2019 (1); Acervo do autor, 2018 (2 e 3).

Em 1970, Cleon Furtado projetou o novo prédio da Assembléia Legislativa (ALEMA), na Rua do Egito, construído no lugar de um antigo casarão colonial, anteriormente remodelado como exemplo do nosso eclétismo, que foi demolido. Ao introduzir materiais e formas inovadoras, o prédio respeitou, no entanto, a escala e as linhas de composição dos imóveis antigos vizinhos.

Para o prédio moderno da ALEMA, projetado por Cleon Furtado, Antonio Almeida confeccionou dois painéis de madeira entalhada, localizados no interior do prédio, com o título *O Enforcamento de Bequimão* (Fig. 28). Alguns elementos deste painel foram reproduzidos, anos depois, na forma de mural na sede da TV Mirante (Fig. 29).

Figuras 28 e 29: Detalhe do painel em madeira na ALEMA (1), reproduzido parcialmente no mural da TV Mirante (2).



Fonte: GOMES, 2019.

O prédio da ALEMA, junto com a sede da Mardisa, representam uma transição no trabalho de Cleon Furtado, dos projetos residenciais para os projetos de prédios públicos e comerciais de médio porte. Nesta mudança de escala e programas, o arquiteto manteve sua postura em relação à necessidade de integração das artes nas edificações modernas.

Figura 30: Sede da MARDISA, em 1979.



Fonte: REIS, FILHO, 1980.

Na obra de Cleon Furtado, o exemplo mais representativo do uso do "telhado borboleta" pode ser a sede da empresa Maranhão Diesel S.A. (Mardisa), inaugurada em 1971 no bairro Alemanha (Fig. 30). Cleon solicitou a Antonio Almeida que executasse um mural para este prédio. O artista retratou os caminhões da Mercedes Benz (vendidos pela empresa) com suas tradicionais carrocerias de madeira da região, mas também incluiu na composição o animal de carga, a palmeira, a igreja, o sobrado com mirante e os edifícios modernos.

O mural, trabalhado em baixo-relevo, era originalmente pintado com cores vibrantes. De acordo com uma foto de 1979, já não apresenta mais a sua pintura original (REIS, FILHO, 1980), e atualmente se encontra em estado de abandono, junto com o edifício (Fig. 31 e 32).

Figuras 31 e 32: Almeida em frente ao mural na sede da Mardisa (1) e situação atual do prédio (2).

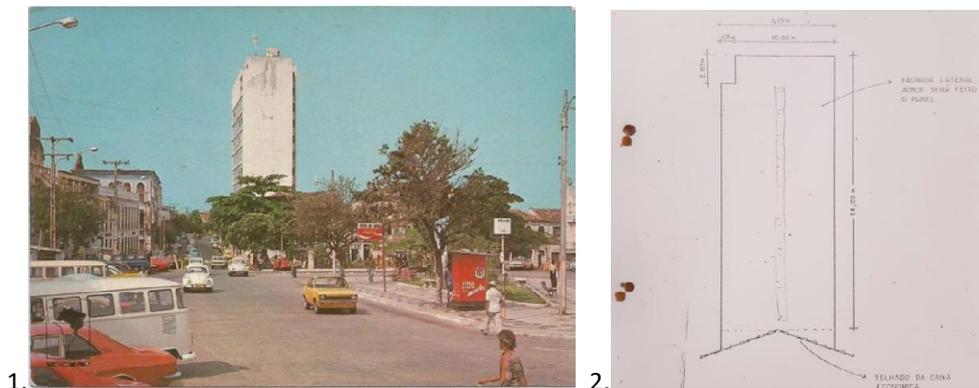


Fontes: GOMES, 2019 (1); Acervo do autor, 2019 (2).

No novo prédio da Sede do Banco da Amazônia (BASA), projetado por Cleon Furtado em 1978, ele utilizou recursos como um painel de pedras decorativas no canto chanfrado do térreo para marcar a independência dos volumes. O edifício, localizado na Praça Pedro II, substituiu um antigo prédio em estilo eclético que havia sido demolido. Para este projeto, Antonio Almeida produziu um painel decorativo em madeira.

O prédio do Banco do Estado do Maranhão (BEM) foi projetado pelo arquiteto maranhense Lucídio Guimarães de Albuquerque em 1958. O prédio foi construído sob a supervisão de Cleon Furtado e inaugurado em 1964. Trata-se de um volume monolítico de 12 pavimentos, com pilares simulando um pilotis, janelas em fita em toda a fachada e um teto jardim (Fig. 3).

Figuras 33 e 34: Sede do BEM, na década de 1970 (1) e proposta apresentada ao IPHAN em 1987 (2).



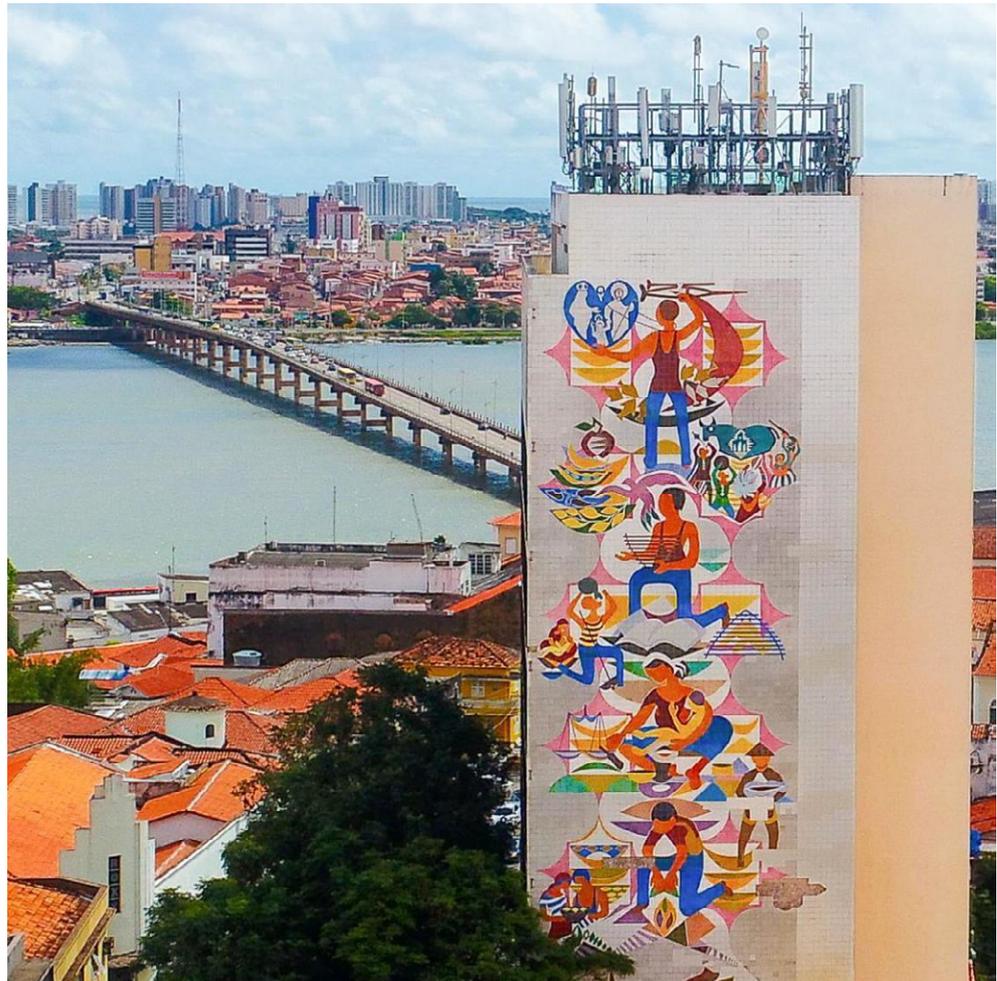
Fontes: IBGE (1); 3º SR/IPHAN (2).

Em 1986, vinte e dois anos após a construção do prédio, foi organizado um concurso para a colocação de um mural na fachada lateral direita, com vista para a Praça João Lisboa (Fig. 34). Ou seja, o mural não fazia parte do projeto original do arquiteto Lucídio Guimarães.

Cleon, um dos idealizadores do concurso, participou do júri e foi um dos responsáveis pela seleção e contratação do artista Antonio Almeida, para a confecção do painel decorativo intitulado *Trabalho, Crença e Festa*, implantado na fachada lateral cega do prédio do BEM em 1987 (Fig. 35).

O mural foi escolhido por uma comissão julgadora composta por Jomar Moraes, então Secretário de Cultura do Estado do Maranhão, o poeta e jornalista José Chagas, o artista plástico Manoel Maia Ramos e o arquiteto Cleon Furtado, no dia 27 de janeiro de 1986, entre os trabalhos apresentados ao Concurso "BEM Maior" (O IMPARCIAL, 1986).

Figura 35: Mural Trabalho, Crença e Festa, na fachada lateral da antiga sede do BEM.



Fonte: Acervo do autor, 2020.

O artista escolheu a técnica de impressão em azulejos e montou todo o painel no chão antes de aplicá-lo na fachada, com o apoio da Alfa Construções Ltda. O painel é composto por mil azulejos e tem cerca de 3 metros de comprimento por 30 metros de altura.

A obra de Almeida apresenta elementos característicos da cultura maranhense, como as festas religiosas, a pesca artesanal, as quebradeiras de coco, o garimpo de ouro e o pequeno produtor rural. O mural é uma importante obra de arte urbana e uma representação da riqueza cultural do estado do Maranhão. Além disso, a colocação do mural no prédio do BEM valoriza o patrimônio arquitetônico da cidade e indica, a partir do olhar dos arquitetos modernistas, a importância da arte na construção de uma sociedade moderna.

## CONCLUSÃO

Uma primeira constatação desta pesquisa é que a influência e importância destes dois maranhenses, cada um na sua área específica - a arquitetura e as artes plásticas - transcende os momentos em que atuaram em conjunto. Suas obras, individualmente, são referências fundamentais para o entendimento da cultura no Maranhão. Além disso, seus trabalhos conjuntos

trazem novas contribuições que precisamos também compreender e valorizar.

A pesquisa documental fez um levantamento da trajetória profissional do arquiteto Cleon Furtado, identificando os períodos, cargos e encargos, além das principais obras, e suas relações com o meio técnico e artístico de São Luís, registrando a inserção de obras de artistas plásticos e os próprios projetos de murais do arquiteto (como na sede da AABB). Nesse sentido, foi identificada e colocada em evidência a trajetória profissional de Antonio Almeida, autor de importantes obras que agregaram novos significados simbólicos às obras e espaços arquitetônicos.

A atuação de Cleon Furtado no Maranhão foi pautada por uma visão da arquitetura como síntese das artes, incorporando de forma consciente os elementos das artes plásticas e visuais nos elementos construtivos da obra, na decoração dos ambientes e na paisagem da cidade, através dos murais nas fachadas.

A partir de sua formação em outro contexto (São Paulo), Cleon Furtado valorizou a funcionalidade e a boa forma, que ele identificou como a "proporcionalidade" da obra, que deveriam se enquadrar nos parâmetros do que, nos anos 1960, já era conhecido como arquitetura moderna brasileira, tendo Oscar Niemeyer como a grande referência.

Projetando para a elite cultural e econômica do Maranhão, Cleon ajudou a difundir os elementos modernos e as novas técnicas construtivas em concreto. Na arquitetura de Cleon não há traços que indiquem alguma reivindicação social ou política, exceto quando se incluem nas suas obras as contribuições de Antonio Almeida.

À preocupação com a funcionalidade e a forma moderna, que o arquiteto Cleon Furtado incorporava em seus projetos, acrescentou-se a preocupação com a cultura, a identidade e as desigualdades sociais presentes no Maranhão, refletidas nos trabalhos do artista autodidata Antonio Almeida.

Apesar do esforço do artista em utilizar temas relacionados às funções do edifício, como na sede da MARDISA, onde foram incorporados caminhos, e na rodoviária (*Populário* e *O Rapto*), Almeida não desviava o seu foco dos costumes e da cultura popular, que gostava de retratar.

A integração das artes plásticas na arquitetura moderna de Cleon Furtado, no Maranhão, contribuiu para popularizar os trabalhos artísticos modernos, especialmente os murais. Por outro lado, a incorporação da obra do artista Antonio Almeida, representando as crenças, as tradições e os anseios populares através de um novo vocabulário formal de cores, traços e formas essenciais, reforça o caráter simbólico dos edifícios modernistas de Cleon, como expressões da diversidade cultural local.

Foi com o encontro de Cleon Furtado e Antonio Almeida que a arquitetura moderna propôs uma reflexão sobre as condições de vida e a cultura do povo maranhense, representando uma das visões da modernidade no Brasil.

A *síntese das artes* é uma abordagem mais ampla, que visa a integração de várias artes em uma experiência estética única, enquanto a *integração das artes plásticas* se concentra na incorporação de elementos artísticos específicos na arquitetura. Ambas as abordagens buscam enriquecer a experiência estética de quem utiliza o espaço, mas exigem, em sua análise, pressupostos e métodos diferentes.

Para avançar e esclarecer de que formas se fez essa síntese das artes no Maranhão, será necessário aprofundar a pesquisa no sentido da análise formal das obras, tanto na escala do edifício, buscando suas relações espaciais e aspectos visuais - como a composição de linhas e cores, as representações figurativas, etc. - quanto na escala urbana, do entorno, como fica evidente em obras como o mural *Trabalho, Crença e Festa*, do artista Antonio Almeida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIQUITELLI, Marcelo. **Arquitetura Moderna em São Luís: inventário de Bens Imóveis (1956-1991)**. 2 Vol. São Luís, 2020.

CONSTRUTORA CLÉON FURTADO. **Arquitetônica do Planalto nas colinas de La Ravardière**. Jornal Correio do Nordeste, São Luís, 06 mai. 1962.

DAMAZ, Paul. **Art in European Architecture: Synthese des Arts**. New York: Reinhold, 1956.

FURTADO, Cleon. **Entrevista concedida a Paulo Henrique Correia Silva Sá Vale**. [Entrevista realizada em 2015].

GOMES, Mídrea Gianessi do Valle. **Antônio Almeida: a interface entre a arte e a arquitetura moderna maranhense**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2019. 91 p.

GONSALES, Célia Helena Castro. **Síntese das artes: sentidos e implicações na obra arquitetônica**. In: Revista Vitruvius, Arqtextos, n. 144, p. 73-84, maio 2012. Disponível em: [www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.144/4351](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.144/4351)\_ Acesso em: fev. 2019.

HOLANDA, Ana Carolina Oliveira de. **Integração das Artes Plásticas e Arquitetura em Pernambuco: 1950-1980**. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. 186 p.

LOPES, José Antonio Viana. **São Luís, cidade radiante: o Plano de Expansão da Cidade de São Luís do Eng. Ruy Ribeiro de Mesquita (1958)**. São Luís: FAPEMA, Gráfica Sete Cores, 2016.

LOPES, José Antonio Viana (Org.). **São Luís, Ilha do Maranhão e Alcântara: guia de arquitetura e paisagem**. 1. ed. (bilíngue). Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes – Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2008. 448 p.

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. **A integração das artes na arquitetura moderna em Salvador e a construção de um discurso**. Cultura Visual, Salvador, v. 3, n. 18, p. 73-84, dez. 2012. Anual. EDUFBA.

O IMPARCIAL. **Entrevista com Antonio Almeida sobre o concurso “BEM Maior”**. São Luís: Jornal O Imparcial, 21 Jan. 1986.

O IMPARCIAL. **Entrevista com Antonio Almeida**. São Luís: Jornal O Imparcial, 16 ago. 1994.

PFLUEGER, Grete, FURTADO, Livia. **Dois modernos na Amazônia**. In: Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil – Norte/Nordeste: tradição nativa, universalidade, conservação. Manaus - AM: UFAM, 13 – 16 ago. 2018. Disponível em: [https://7docomomomanaus.weebly.com/uploads/7/0/0/2/70024539/dois\\_modernos\\_na\\_amaz%C3%94nia.pdf](https://7docomomomanaus.weebly.com/uploads/7/0/0/2/70024539/dois_modernos_na_amaz%C3%94nia.pdf) Acesso em: fev. 2019.

REIS, José Ribamar, FILHO, Cordeiro. **Perfil do Maranhão - 1979**. São Luís: PRELO, 1980, 290 p.

RIBEIRO, Darcy. **Diários índios: os Urubu Kaapor**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1996.

RIBEIRO, Geyse Soraia Moraes. **Antonio Almeida: compreensão e análise de sua produção artística como referencial para o ensino da Arte**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística) - Universidade Federal do Maranhão. São Luís: UFMA, 2003.

ROSA, Rafael Brener. **Arquitetura, a síntese das artes – um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira**. Porto Alegre. 2005.

## NOTAS

---

**1** Yêdo Figueiredo Saldanha (1930-?), gravador, pintor, desenhista, cenógrafo e decorador.

**2** Arquiteto nascido em Buriti Bravo, no Maranhão, Lucídio foi aluno de Lúcio Costa na antiga Universidade do Brasil (RJ), na década de 1940, atuou na Comissão de Localização da Nova Capital Federal (1954 – 1956) e foi chefe da Comissão de Projetos e Obras do Conselho de Abastecimento (1958). Co-autor do plano urbanístico do Núcleo Bandeirante, foi também professor da Universidade de Brasília (UnB), onde defendeu a criação da disciplina de Desenvolvimento Regional Integrado, chegando a coordenador do curso de Arquitetura por um curto período em fins de 1965.

**3** Primeiro edifício tombado como Patrimônio Nacional pelo IPHAN no Maranhão, em 1941.

**4** Celso Antônio, a despeito de influenciar a vanguarda do modernismo nacional, teve pouca atuação em São Luís e só possuímos registro de uma obra sua em espaço público da capital maranhense, o busto de Antônio Lobo, no largo de Santo Antônio.