



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**



# **ARQUITETURA MODERNA NA BAHIA, 1947-1951: Uma história a contrapelo**

**VOLUME 2**

**NIVALDO VIEIRA DE ANDRADE JUNIOR**



**SALVADOR**

**2012**



NIVALDO VIEIRA DE ANDRADE JUNIOR

**ARQUITETURA MODERNA NA BAHIA, 1947-1951:  
Uma história a contrapelo**

VOLUME II

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Urbanismo. Orientadora: Profa. Dra. Esterzilda Berenstein de Azevedo

Salvador

2012

## SUMÁRIO – VOLUME I

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
Sobre o objeto .....	14
Sobre o método .....	21
Sobre o <i>fazer historiográfico</i> .....	21
Sobre a <i>arquitetura moderna</i> .....	24
Sobre a arquitetura enquanto <i>campo de produção cultural</i> .....	39
Sobre a operacionalização da pesquisa e a estrutura da tese .....	47
<b>PRIMEIRA PARTE.....</b>	<b>50</b>
<b>1. O LUGAR DA BAHIA NA HISTÓRIA DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA .....</b>	<b>51</b>
1.1. A <i>trama narrativa</i> da história da arquitetura moderna brasileira.....	52
1.2. O <i>lugar</i> da Bahia em dez obras canônicas.....	55
1.2.1. <i>Brazil Builds</i> (1943): a irrupção de um discurso.....	55
1.2.2. <i>Modern Architecture in Brazil</i> (1956): a consolidação de um discurso.....	61
1.2.3. <i>Arquitetura Contemporânea no Brasil</i> (1981): a sutil ampliação do objeto .....	68
1.2.4. <i>Arquitetura Moderna Brasileira</i> (1982): a ampliação do recorte temporal e as limitações de uma trama recorrente .....	77
1.2.5. <i>Arquitetura Contemporânea</i> (1983): a perpetuação de um discurso .....	82
1.2.6. <i>Arquiteturas no Brasil 1900-1990</i> (1998): uma nova abordagem .....	86
1.2.7. As publicações da última década: a permanência de um discurso.....	94
1.2.8. Histórias da arquitetura moderna brasileira como <i>instâncias de legitimação</i> ....	102
1.3. Outras fontes são outra história?.....	105
1.3.1. O <i>lugar</i> da Bahia nas revistas de arquitetura consagradas.....	106
1.3.2. O <i>lugar</i> da Bahia em dois periódicos esquecidos .....	119
1.3.3. O <i>lugar</i> da Bahia nas Bienais Internacionais de São Paulo.....	133
1.4. Possíveis razões para um silêncio .....	141

<b>2. A CONSOLIDAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NA BAHIA (1947-1951)</b> .....	<b>149</b>
2.1. Antecedentes .....	151
2.1.1. O curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia .....	151
2.1.2. A primeira fase da arquitetura moderna na Bahia (1930-1945) .....	152
2.1.3. Mário Leal Ferreira e o plano do EPUCS .....	164
2.2. O contexto político, econômico e cultural para uma transformação .....	177
2.2.1. A redemocratização política .....	177
2.2.2. A perspectiva de industrialização .....	180
2.2.3. O aquecimento da construção civil (e a escassez de materiais).....	184
2.2.4. A eclosão da arte moderna .....	186
2.3. A autonomização do campo arquitetônico na Bahia (1947-1951).....	193
2.3.1. O EPUCS e a consolidação da arquitetura moderna na Bahia .....	194
2.3.2. A presença dos forasteiros.....	210
2.3.3. A geração formada no EPUCS: <i>Engenharia, Arquitetura e Urbanismo</i> .....	244
2.3.4. A integração das artes na Bahia .....	273
2.4. A consolidação da arquitetura moderna na Bahia (1947-1951) .....	276
2.A. Projeto: Penitenciária do Estado .....	278
2.B. Projeto: Residência Benjamin Andrade.....	285
2.C. Projeto: Residência Jorge Cintra Monteiro .....	286
2.D. Projeto: Residência Waldemar Gantois .....	287
2.E. Projeto: Residência Manuel Marques de Souza .....	288
2.F. Projeto: Edifício Caramuru .....	289
2.G. Projeto: Agência do Banco da Bahia em Ilhéus.....	290
2.H. Projeto: Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia.....	291
2.I. Projeto: Pq. Sanatorial Sta. Terezinha - Dispensário da Cruz Vermelha .....	294
2.J. Projeto: Pq. Sanatorial Sta. Terezinha - Sanatório de Triagem .....	295

## SUMÁRIO – VOLUME II

<b>SEGUNDA PARTE .....</b>	<b>299</b>
<b>3. "UM TETO PARA CADA ESCOLA": O PLANO DE EDIFICAÇÕES ESCOLARES DE ANÍSIO TEIXEIRA .....</b>	<b>300</b>
3.1. Anísio Teixeira e a "educação para todos" .....	301
3.2. Anísio Teixeira, Secretário de Educação e Saúde da Bahia .....	310
3.3. O "Plano de Construções Escolares" do INEP: as escolas rurais .....	314
3.4. O "prédio de construção extensível": as escolas primárias do interior do Estado .....	317
3.5. A educação secundária e a formação de professores: os Centros Regionais de Educação .....	325
3.6. Os Centros de Educação Elementar de Salvador .....	334
3.6.1. A concepção e o dimensionamento do sistema .....	334
3.6.2. A invasão do Corta-Braço e o primeiro <i>Centro de Educação Elementar</i> .....	340
3.6.3. Os primeiros projetos para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro .....	345
3.6.4. As Escolas-Classe I, II e III .....	347
3.6.5. O primeiro plano geral para a Escola-Parque .....	361
3.6.6. O pavilhão de Atividades de Trabalho .....	365
3.7. Valoração da arquitetura do <i>Plano de Edificações Escolares</i> .....	377
3.8. Rebatimentos da arquitetura do <i>Plano de Edificações Escolares</i> .....	383
3.A. Projeto: Prédio de Construção Extensível .....	392
3.B. Projeto: Colégio da Bahia - Setor do Garcia .....	397
3.C. Projeto: Centros Regionais de Educação - Escola Normal Tipo .....	404
3.D. Projeto: CECR - Escola-Parque (1ª proposta) .....	407
3.E. Projeto: CECR - Escola-Classe I .....	409
3.F. Projeto: CECR - Escola-Classe II .....	410
3.G. Projeto: CECR - Escola-Classe III .....	411
3.H. Projeto: CECR - Escola-Parque (2ª proposta) .....	412

<b>4. UM TEATRO PARA UMA CAPITAL .....</b>	<b>415</b>
4.1. Uma capital sem teatro .....	416
4.2. Os primeiros projetos para um teatro no Campo Grande.....	420
4.3. O Centro Educativo de Arte Teatral - Teatro Castro Alves (CEAT-TCA) .....	423
4.4. Repercussões do projeto do CEAT-TCA.....	438
4.5. Um projeto apagado da história.....	450
4.A. Projeto: Centro Educativo de Arte Teatral.....	469
<b>5. A INFRAESTRUTURAÇÃO DO TURISMO NA BAHIA .....</b>	<b>476</b>
5.1. A "Bahia da magia...": apelo turístico e falta de infraestrutura.....	477
5.2. As estâncias hidrominerais e os hotéis construídos pelo Estado.....	481
5.3. Um hotel para a capital.....	488
5.3.1. A construção de um hotel: concreto, publicidade e política .....	488
5.3.2. As diversas versões do Hotel da Bahia.....	499
5.3.3. O Hotel da Bahia e a arquitetura hoteleira brasileira.....	522
5.3.4. Paulo Antunes, Diógenes Rebouças e a questão da autoria .....	530
5.4. Um hotel para o sertão .....	533
5.4.1. A exploração da cachoeira de Paulo Afonso .....	533
5.4.2. O projeto do Hotel Paulo Afonso .....	535
5.4.3. A genealogia de uma arquitetura .....	551
5.5. O <i>transatlântico</i> e o <i>avião</i> : uma ruptura na arquitetura hoteleira brasileira .....	555
5.A. Projeto: Hotel da Bahia (projeto - 3ª versão).....	558
5.B. Projeto: Hotel da Bahia (versão construída) .....	560
5.C. Projeto: Hotel Paulo Afonso (versão construída) .....	562
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>567</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>577</b>
<b>FONTES DAS PRANCHAS.....</b>	<b>605</b>
<b>FONTES DAS IMAGENS .....</b>	<b>607</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>609</b>

Apêndice A - Mapa dos Municípios do Estado da Bahia (1949) .....	610
Apêndice B - Mapa de Salvador (1955) - Localização dos projetos abordados .....	612





## **SEGUNDA PARTE**



Capítulo 3

## **“Um teto para cada escola”: o Plano de Edificações Escolares de Anísio Teixeira**

### 3. “UM TETO PARA CADA ESCOLA”: o *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira<sup>224</sup>

No âmbito da arquitetura produzida durante o governo de Otávio Mangabeira na Bahia (1947-1951), destacam-se as obras realizadas pela Secretaria de Educação e Saúde e, mais especificamente, aquelas ligadas à construção de escolas de primeiro e segundo grau. A Secretaria de Educação e Saúde esteve, entre 1947 e 1951, ocupada pelo educador Anísio Teixeira, que conseguiu, com o apoio de Mangabeira e do ministro da Educação e Saúde, o baiano Clemente Mariani, conceber e começar a executar um dos mais ambiciosos planos educacionais de que se tem notícia no Brasil. É esta produção, praticamente ignorada pela historiografia da arquitetura moderna, que será analisada neste capítulo.

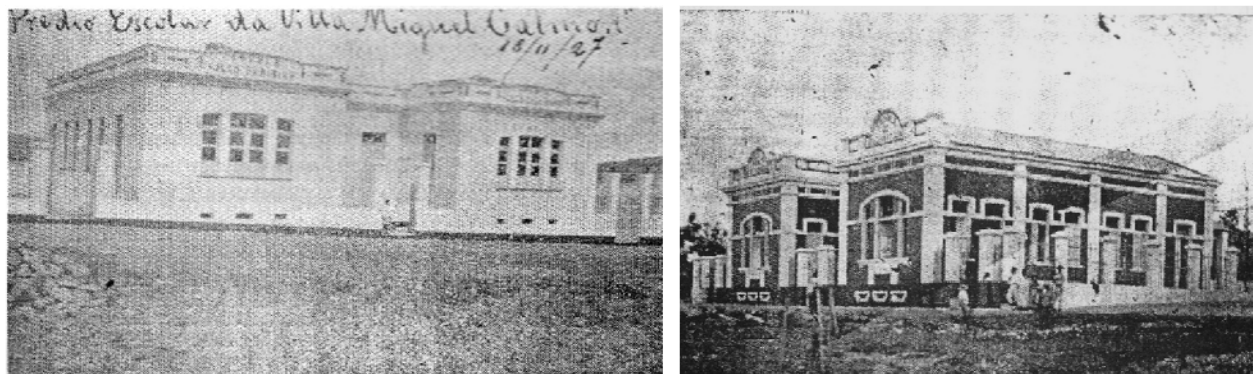
#### 3.1. Anísio Teixeira e a “educação para todos”

Anísio Teixeira nasceu em 1900 no longínquo município baiano de Caetité, a quase 800 quilômetros de Salvador, filho de um chefe político local. Em 1925, embora tivesse se graduado pela Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro há apenas três anos, Anísio foi convidado pelo Governador Francisco Marques de Góis Calmon para ocupar o cargo de Inspetor Geral da Instrução Pública da Bahia, então subordinado à Secretaria do Interior, Justiça e Instrução Pública e que equivalia, à época, ao de secretário de Educação do Estado. Nos quatro anos em que esteve à frente da Inspetoria Geral de Instrução Pública, Anísio conseguiu promover a reorganização do sistema escolar, ampliar em 67,8% o número de matrículas na Bahia e aumentar as despesas com instrução pública de 4,55% para 8,47% da receita geral do Estado. Mesmo com estes avanços, ao final da sua gestão a situação ainda era crítica e somente 20,54% da população frequentava ou havia frequentado o ensino primário – contra índices variando entre 60%, em São Paulo, e 73%, no Rio Grande do Sul (TEIXEIRA, 2001, p. 01-10).

O número extremamente reduzido de prédios escolares na Bahia já era, para Anísio, um problema de “urgência indiscutível”, e lhe parecia fundamental “assumir conosco mesmos o compromisso de dar à Bahia, dentro de uma geração, os prédios necessários às suas escolas” (TEIXEIRA, 2001, p. 99). O Governo do Estado, em parceria com os municípios, iniciou, em 1926, a construção de escolas em 28 localidades, das quais 11 foram inauguradas ainda na gestão de Anísio. Estes edifícios, porém, não se diferenciavam da produção escolar corrente na Bahia e no restante do país.

---

<sup>224</sup> Uma versão preliminar e parcial deste capítulo foi apresentada pelo autor durante o 9º Seminário Docomomo Brasil, em Brasília, em junho de 2011, e publicada nos respectivos anais, sob o título “As obras do *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira e a arquitetura moderna na Bahia (1947-1950)” (ANDRADE JUNIOR, 2011b).



**Figuras 3.01 e 3.02** – Duas escolas construídas na gestão de Anísio Teixeira como Inspetor Geral da Instrução Pública da Bahia: prédio escolar da Vila Miguel Calmon (à esquerda) e Escolas Reunidas de Barreiras (à direita) (Fonte: TEIXEIRA, 2001)

Aparentemente, só no final da década de 1920, quando passou a residir no Rio de Janeiro, Anísio travou contato com as manifestações artísticas e arquitetônicas brasileiras modernas, tendo se tornado imediatamente um entusiasta, a ponto de declarar, em 1929 que “a pintura de Tarsila do Amaral, a música de Villa Lobos, a arquitetura de Warchavchik são esforços deliciosos para não se ser nada senão Brasil e esse Brasil novo que está agora surgindo” (apud FERRAZ, 1965, p. 56).

Entretanto, já naquela época, Anísio defendia a escola como espaço para formar seres humanos e neles despertar o espírito da iniciativa individual, a partir da incorporação de atividades manuais e artísticas, como se pode depreender do relatório apresentado por ele ao governador Góis Calmon ainda à frente do cargo de Diretor Geral de Instrução:

Acima de tudo o que desejamos é vencer a resistência de uma tradição que compreende a escola como uma casa onde a criança entra para fazer e aprender o que se manda e pelo modo por que se manda. Esse modo é o da repetição ou copia servil ou o de decorar compendios.

Nem a escola desperta ou educa a iniciativa individual; nem a escola concorre para criar um sentimento de originalidade ou responsabilidade; nem a escola desenvolve a capacidade de pensar e agir diante dos problemas reais da vida; nem a escola ensina a criança a posse e o governo de si propria; nem lhe oferece oportunidade para habitua-la á vida cooperativa de grupo. Falha, assim, a escola á sua finalidade educativa e democratica.

Bem sabemos que é trabalho lento a renovação de taes processos. Entretanto, valha dizer, já, em muitas escolar está a despertar um espírito que se encaminha para essa nova concepção.

O Trabalho manual, as artes industriaes e o desenho, têm sido, na parte de estudos, os instrumentos de renovação. Graças a essas actividades escolares começamos a educar o nosso escolar no sentido de uma realização pessoal de si mesmos e começa a robustecer-se o methodo de ensino (TEIXEIRA, 2001, p. 28)

Durante o período em que esteve à frente da Instrução Pública da Bahia, Anísio fez duas viagens aos Estados Unidos. Na primeira, realizada em 1927, estuda a organização escolar dos Estados Unidos, onde permanece por quatro meses. A segunda decorre da obtenção de uma bolsa de estudos e Anísio fica entre junho de 1928 e junho de 1929 em Nova York, onde

acompanha, no *Teachers College* da *Columbia University*, um curso adiantado de educação, que lhe garante o título de *Master of Arts*. É na *Columbia University* que Anísio trava contato com o filósofo e pedagogo John Dewey, seu professor, que mudaria sua visão de mundo e seria a sua principal referência, pelo resto da vida, no campo da filosofia da educação.

E é também nos Estados Unidos que Anísio conhece o sistema “platoon”, então em voga naquelas paragens e que se baseava na separação das matérias em dois grandes grupos ou *platoons*: as *home-room subjects*, isto é, as matérias obrigatórias do ensino fundamental, e as *special subjects*, ou seja, as atividades especiais. Assim, uma escola *platoon* para 960 alunos, por exemplo, se estrutura em 12 salas de aulas comuns (*home rooms*) que atendem a 480 alunos e 12 salas para atividades especiais (*special rooms*), que atendem a outros tantos alunos: auditório, ginásio, sala de música, sala de artes, sala de leitura, biblioteca, sala de geografia, espaço para recreio e sala de artes manuais. O ensino é em tempo integral, dado que, diariamente, os alunos cumprem quatro períodos de 90 minutos de aula para o ensino das matérias fundamentais e 12 períodos de 30 minutos para as atividades especiais. Segundo Hélio Duarte, que dez anos depois viria a ser um colaborador diretor de Anísio, é essa variedade de matérias especiais que “coloca a escola Platoon num nível bem elevado de educação” e que “possibilita o pleno desenvolvimento infantil através de artes e técnicas diferentes num ambiente de emulação coletiva e de trabalho entusiástico” (DUARTE, 1973, p. 12-13).

Ao retornar à Bahia após a temporada nova-iorquina e se apresentar a Vital Henrique Baptista Soares, que sucedera Góis Calmon no governo do Estado uma ano antes, Anísio apresenta um plano de reorganização do sistema educacional baiano, que é rechaçado pelo governador sob o pretexto de inviabilidade de execução. Essa atitude levaria Anísio a pedir exoneração do cargo em novembro de 1929 (GERIBELLO, 1977, p. 24-27).

É entre 1931 e 1935, ao ocupar a Diretoria Geral da Instrução Pública do Distrito Federal, na gestão do Prefeito Pedro Ernesto, que Anísio terá a oportunidade de desenvolver e implantar, ainda que em pequena parte, um plano escolar inovador, que será materializado – ainda que parcialmente – a partir de uma arquitetura moderna; essas diretrizes serão recorrentes em toda a sua atuação posterior.

É preciso ressaltar que, no período imediatamente anterior, durante a gestão do Prefeito Antônio Prado Junior (1926-1930), quando o educador Fernando de Azevedo – um dos líderes, como Anísio, do movimento da *Escola Nova* – ocupou a Diretoria Geral da Instrução Pública do Distrito Federal,

todos os projetos de prédios escolares e mesmo prédios administrativos foram de inspiração neocolonial. Podemos dizer que o exemplo do México é seguido

e o estilo oficial da arquitetura da Diretoria de Instrução Pública da Cidade do Rio de Janeiro é aquele considerado ‘nacional’” (OLIVEIRA, 1991, p. 47)<sup>225</sup>.

Entre 1931 e 1935, Anísio desenvolve para o Distrito Federal um sistema escolar inspirado no sistema *platoon* que conheceu nos Estados Unidos, abrangendo desde a educação primária até a formação dos professores e a escola rural e defende “a educação artística da criança [...] contra o tradicionalismo em que havia mergulhado a educação estreitamente utilitária do século passado”, assim como prega que a escola elementar deve “buscar educar a criança para hábitos inteligentes, de lazer e de recreação” (TEIXEIRA, 1935, p. 115). Para alcançar esses objetivos, Anísio cria e instala, no âmbito do Departamento de Educação, Superintendências Especiais de Música e Artes; Desenho e Artes Industriais; e Educação Física, Recreação e Jogos, com professores especialmente selecionados e treinados para essas atividades:

A educação musical das crianças do Rio de Janeiro, os seus novos hábitos de recreação e jogos, a inclusão da dança regional e popular no programa primário e o ensino de desenho e artes industriais, não só enriqueceram sobretudo a escola elementar, como estão, mais do que qualquer outra coisa, facilitando a sua transformação em verdadeiras casas de educação e de formação de hábitos sadios, inteligentes e bellos.

A ação da escola, por esses três ensinamentos, não se restringirá ao âmbito da sua sede, mas se irradiará até a sociedade, concorrendo para a expansão e talvez a elevação de sua cultura social e artística.

A educação de hábitos de recreação e jogos vai, igualmente, influir nos hábitos da comunidade e, com a introdução de danças originais e populares, enriquecer o gosto público e desenvolver interesse mais profundo pelas fontes naturais da arte popular brasileira.

A obra de arte na escola primária está, assim, a oferecer a primeira legítima oportunidade para associá-la profundamente à cultura nacional. Graças a esses aspectos do seu programa, a escola vai deixando de ser a instituição isolada e medíocre de outros tempos, para se tornar um centro de caráter próprio, com perfeita individualização cultural e artística. (TEIXEIRA, 1935, p. 115-116)

Para viabilizar a implantação deste sistema escolar, Anísio cria, dentro do Departamento de Educação, uma *Divisão de Predios e Aparelhamentos Escolares*, “a cujo cargo se acha toda a parte material do sistema de educação e os estudos, projetos e execuções necessárias ao seu desenvolvimento gradual” (TEIXEIRA, 1935, p. 71). Essa Divisão era coordenada pelo arquiteto Enéas Silva, que aparece como o autor dos projetos nela elaborados; dela fizeram parte ainda os arquitetos Wladimir Alves de Souza, Atílio Corrêa Lima, Paulo de Camargo Almeida e Raul Penna Firme.

A preocupação de Anísio não é, contudo, meramente quantitativa, mas qualitativa, como observa Beatriz Santos de Oliveira:

---

<sup>225</sup> Dentre os prédios escolares construídos no Rio de Janeiro na gestão de Prado Júnior destaca-se o imenso Instituto de Educação, objeto de concurso público que estabelecia como exigência a adoção do “estilo tradicional brasileiro”, vencido por Ângelo Bruhns e José Cortez. Os edifícios escolares voltados ao ensino elementar construídos na segunda metade dos anos 1920 também adotaram o estilo neocolonial, como as Escolas Argentina e Uruguai, que adotaram um projeto padrão de autoria dos arquitetos Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes, datado de 1928 (OLIVEIRA, 1991).

O que poderia ser apenas uma questão numérica para um espírito desavisado, era, para Anísio Teixeira, uma questão de arquitetura – de uma arquitetura adequada como condição de eficiência e aproveitamento. Se se tratasse apenas de aumentar o número de salas de aula, bastaria repetir o comportamento adotado pelo poder público que compactuava com ‘a idéia de que se educa de qualquer forma, debaixo das árvores ou em casebres e galpões’. Mas não, essa mentalidade que fazia crer num ensino puramente intelectualista, como um fenômeno espiritual ‘que se realizasse milagrosamente, por contatos misteriosos entre a mente do professor e do aluno’, era para ele algo totalmente despropositado [...]

Boa educação era um direito de todos e precisava de boa arquitetura para realizar-se, portanto, boa arquitetura escolar era também direito de todos os cidadãos (OLIVEIRA, 1991, p. 147-148).

O *Plano regulador para o ano de 1942*, elaborado por Anísio e sua equipe em 1935, se apóia no plano de remodelação do Rio de Janeiro de autoria do urbanista francês Alfred Agache, concluído em 1930 (OLIVEIRA, 1991, p. 151), e propõe um sistema escolar em dois turnos:

[...] no primeiro turno, a criança receberá, em predio adequado e economico, o ensino propriamente dito; no segundo, receberá, em um **parque escolar** aparelhado e desenvolvido, a sua educação propriamente social, a educação physica, a educação musical, a educação sanitária e a assistencia alimentar (TEIXEIRA, 1935, p. 199).

Dentro do plano regulador de Anísio, cada **parque escolar** ocuparia uma área de 10.000 metros quadrados, em média, e atenderia a quatro **escolas-classe** (as edificações onde seria ministrado “o ensino commum de classe”); cada escola-classe ocuparia um terreno de aproximadamente 13 m x 40 m, “isto é, quasi um lote de casa particular” (TEIXEIRA, 1935, p. 200).

Estava prevista a construção de parques escolares nos bairros de Copacabana, Tijuca, Vila Isabel, São Cristóvão e Centro. O parque escolar teria o seguinte programa: direção geral, serviço médico e fichamento para controle de educação física, auditório, ginásio, refeitório, sala de música, jardim de infância, biblioteca, salas para clubes escolares, sala de projeção, terraço-jardim, estádio para concentração e pista de corrida, 14 pequenos campos para voleibol, equipamento completo para ginástica e playground (OLIVEIRA, 1991, p. 154-155).

O plano propunha, além do parque escolar, cinco tipos principais de escolas, inspirado no modelo norte-americano que Anísio conheceu alguns anos antes. O *typo mínimo*, que “se destina aos centros de população escolar altamente reduzida” e conta com apenas três salas, sendo duas salas de aula e uma de atelier e oficina, com capacidade para 240 alunos. A escola *nuclear*, com 12 salas comuns de classe, sala de administração, secretaria e biblioteca para os professores, corresponde à escola-classe padrão que complementa o “parque escolar”, com capacidade para 1.000 alunos. O terceiro tipo, chamado *Platoon 12 classes*, também com capacidade para 1.000 alunos, possui seis salas comuns de classe e seis salas especiais, sendo uma para leitura e literatura, anexa à biblioteca; uma para ciências sociais; uma para desenho e artes industriais, tendo em anexo as oficinas; uma como auditório; uma para música, recreação e jogos; e, por fim, uma ciências, tendo em anexo um viveiro de animais. A

escola tipo *Platoon 16 classes* possui, além das 12 salas comuns da escola nuclear, “quatro salas especiais para auditorio, musica, recreação e jogos, ciencias e ciencias sociaes”, com capacidade para 1.300 alunos. O quinto e último tipo, chamado *Platoon 25 classes*, com capacidade para 2.000 alunos, “é um predio com todas as instalações para o funcionamento regular e perfeitamente adequado do *systema Platoon*” e possui doze salas comuns de classe e doze salas especiais, sendo um par para cada um dos usos listados anteriormente, além de um amplo ginásio (TEIXEIRA, 1935, p. 201).

Entre 1934 e 1935, foi construído, entre o centro e os subúrbios do Rio de Janeiro, um total de 28 prédios escolares. Desses, um correspondia ao *parque escolar*, também chamado de *playground*, construído na Praça Cardeal Arcoverde, em Copacabana; dois ao tipo *mínimo*; doze ao tipo *nuclear* de 12 classes; cinco ao tipo *Platoon 12 classes*; dois ao tipo *Platoon 16 classes*; e três ao tipo *Platoon 25 classes*. As três escolas restantes correspondiam a versões alteradas dos tipos concebidos inicialmente (DÓREA, 2003, p. 95-97)<sup>226</sup>.

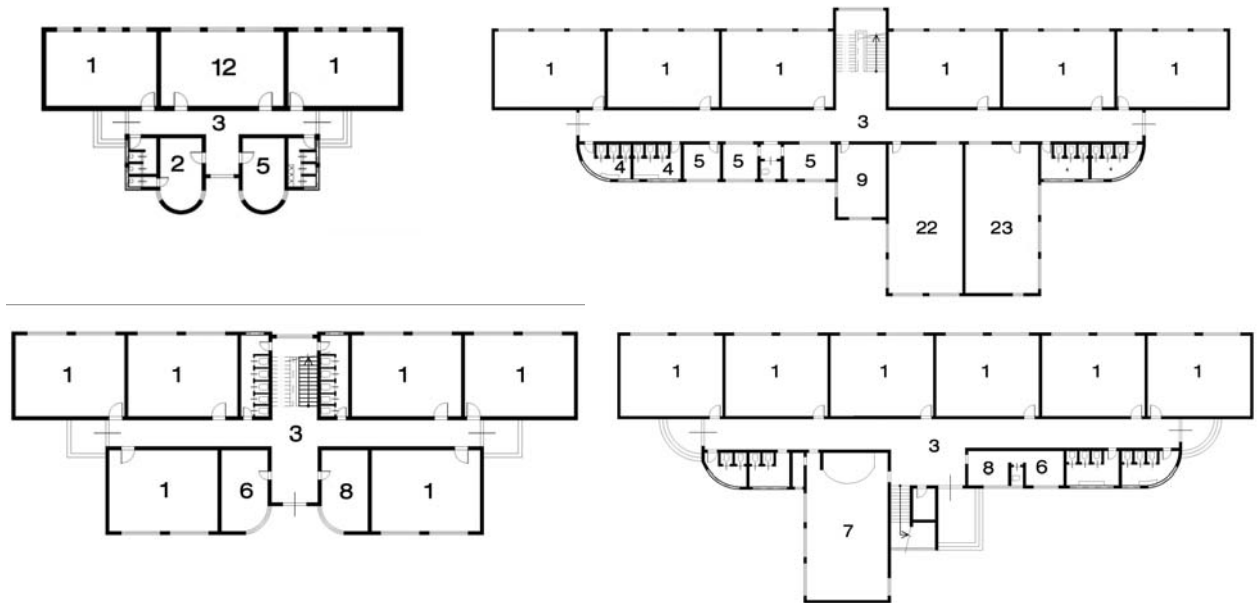
Embora esse número corresponda a apenas um terço do número inicialmente previsto, a sua construção representou um acréscimo de 323 classes às 250 existentes em 1932 – um aumento de 129% (TEIXEIRA, 1935, p. 202).

Os novos prédios escolares erguidos na gestão de Anísio foram, nas suas palavras, “construídos em condições de material e de projecto, tão modernos e economicos quanto nos foi possível obter” (TEIXEIRA, 1935, p. 202). Eram edifícios com estrutura de concreto armado e fechamentos em alvenaria, caracterizados volumetricamente pela justaposição de cubos e paralelepípedos, com alguns volumes curvos. A “grande terrasse-jardim para exercicios *physicos* ao ar livre”, na cobertura, abrigava pequenos volumes de acesso com delgadas marquises de concreto em balanço (SILVA, 1935, p. 360). Para acentuar a horizontalidade da edificação, as fachadas apresentavam janelas em fita; aproximando a estética da edificação daquela dos transatlânticos – aproximação formal tão cara a Le Corbusier –, as escolas apresentavam delicados guarda-corpos horizontais em barras de ferro, bem como janelas circulares. Nas escadas, grandes janelas envidraçadas com esbeltos caixilhos de ferro rompiam verticalmente os panos de parede.

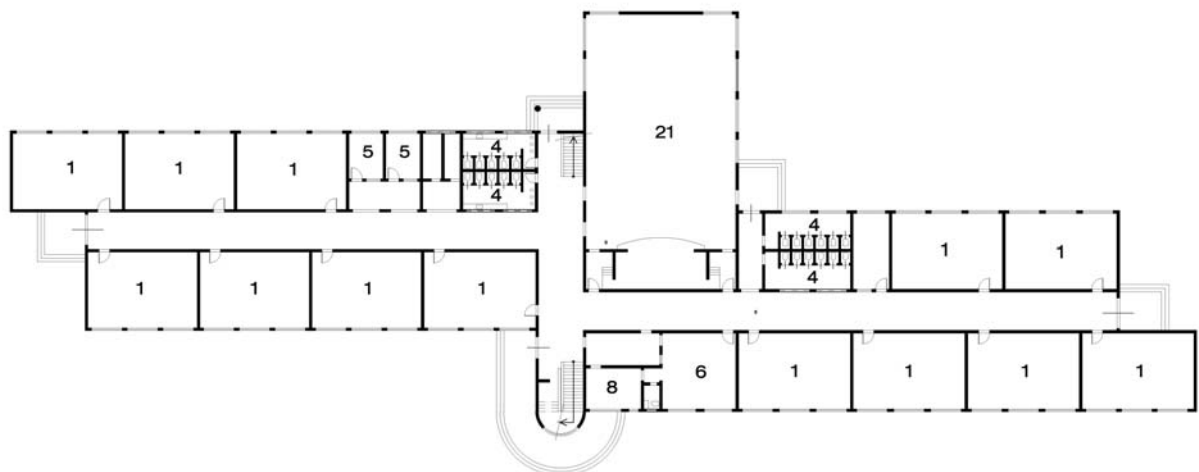
---

<sup>226</sup> Em sua tese de doutorado em educação, intitulada *Anísio Teixeira e a Arquitetura Escolar: planejando escolas, construindo sonhos*, Célia Dórea identifica e analisa a situação atual das 28 escolas construídas no Distrito Federal na gestão de Anísio à frente da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal (DÓREA, 2003, p. 98-110). O *playground* construído em Copacabana foi objeto de matéria assinada pelo autor do projeto, Enéas Silva, publicada na *Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, em janeiro de 1936, ainda na etapa de projeto (SILVA, 1936).

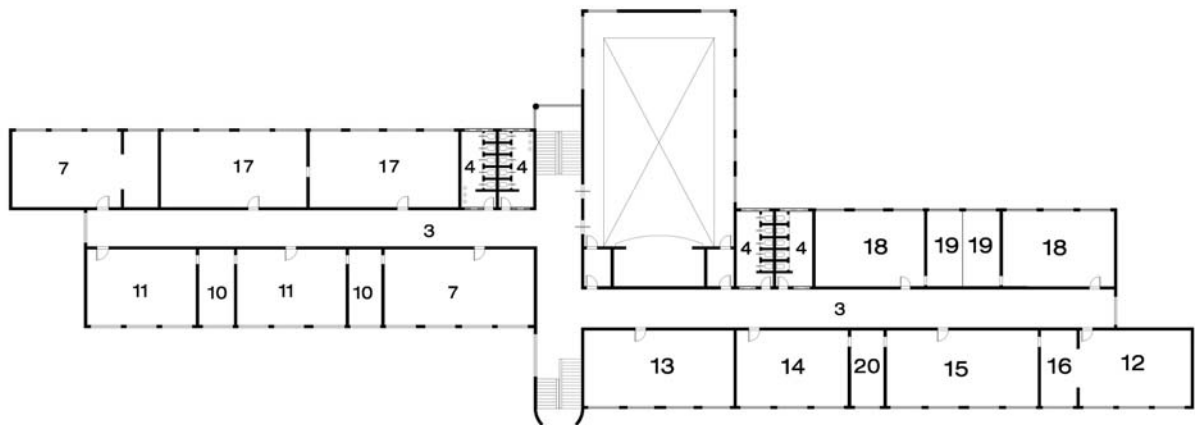




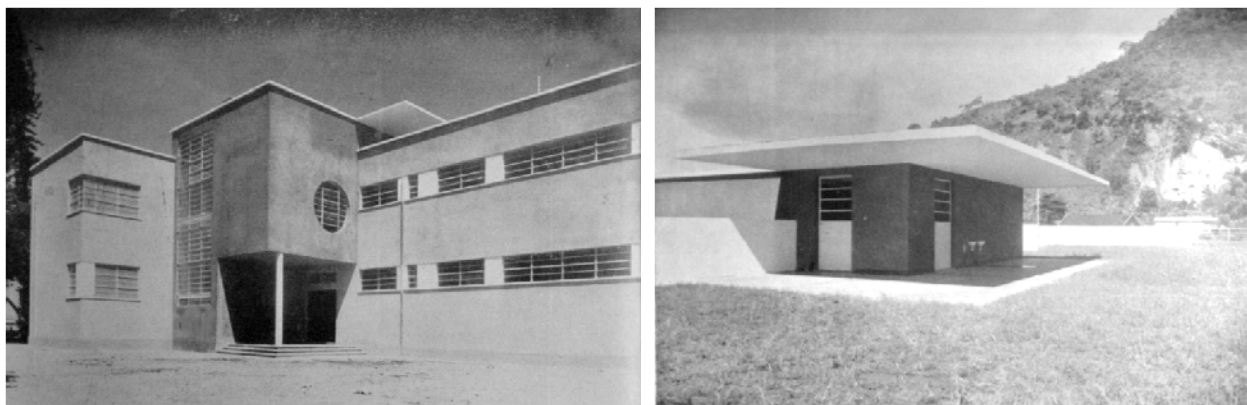
**Figuras 3.03, 3.04, 3.05 e 3.06** – Plantas de quatro escolas: “typo mínimo” de 3 classes (em cima, à esquerda), “typo Platoon” de 16 salas (em cima, à direita), “typo nuclear” de 12 classes (embaixo, à esquerda) e da “typo Platoon” de 12 classes (embaixo, à direita) (Fonte: desenho do autor, sem escala, a partir de TEIXEIRA, 1935)



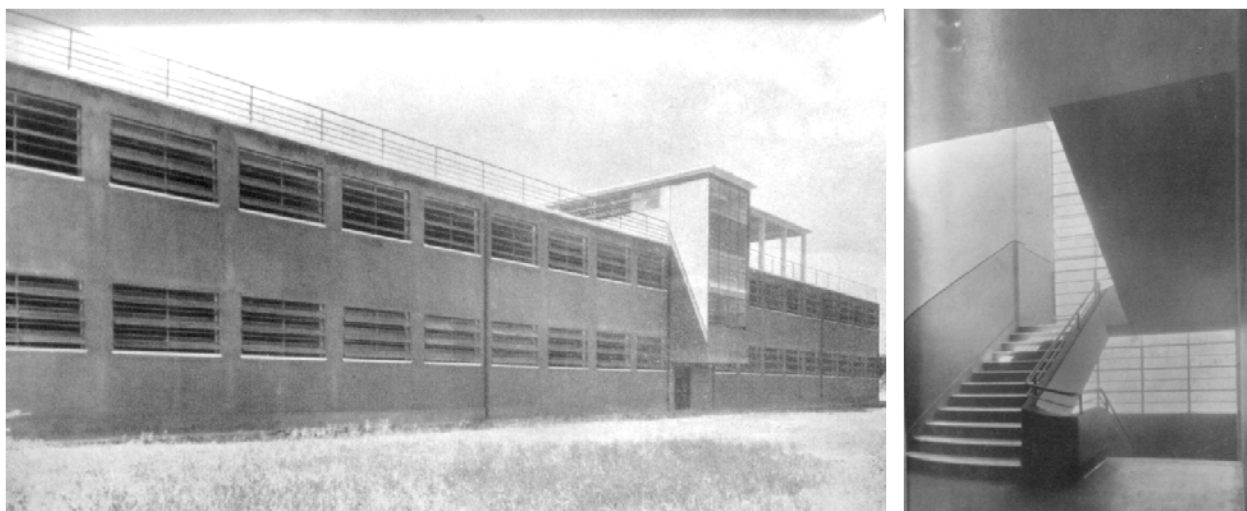
**Figuras 3.07 e 3.08** – Plantas da “escola typo Platoon” de 25 salas de aula: 1º pavimento (acima) e do 2º pavimento (abaixo) (Fonte: desenho do autor, sem escala, a partir de TEIXEIRA, 1935)



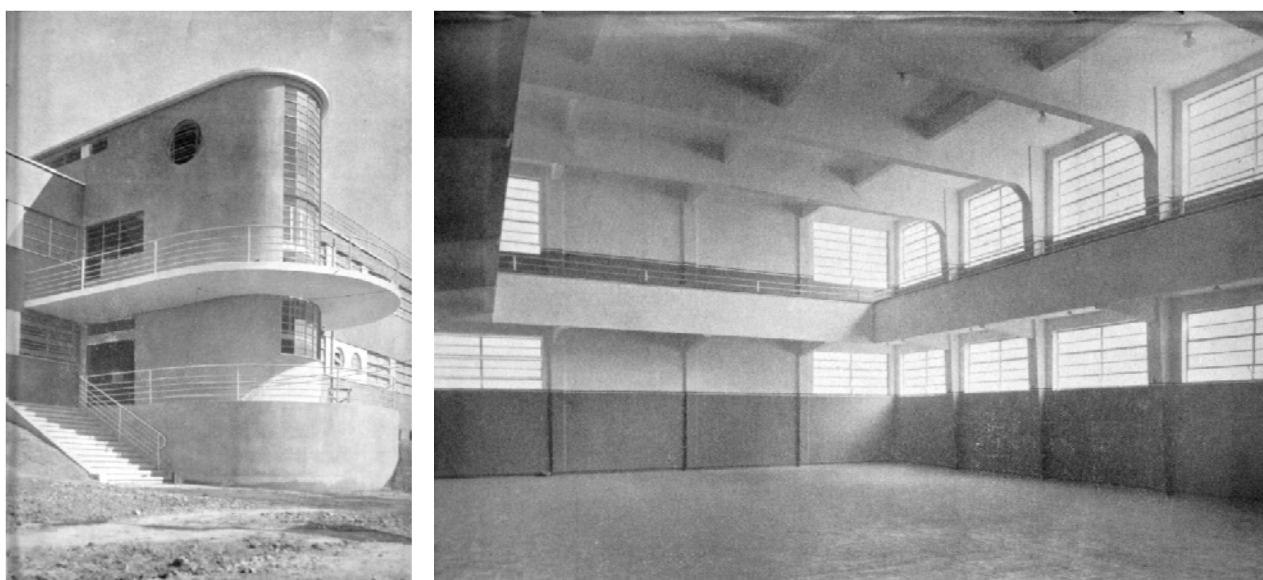
**Legenda das figuras 3.03 a 3.08** – 1. Classe; 2. Administração; 3. Circulação; 4. Sanitário; 5. Gabinete Médico ou Dentário; 6. Secretaria; 7. Auditório; 8. Diretoria; 9. Sala de Professores; 10. Biblioteca; 11. Sala de Leitura; 12. Artes Industriais; 13. Música; 14. Artes Domésticas; 15. Desenho; 16. Oficina; 17. Geografia / História; 18. Ciências; 19. Jardim Botânico; 20. Depósito de Modelos; 21. Ginásio/Auditório; 22. Música, Educação Física, Recreação e Jogos; 23. Desenho e Artes Aplicadas.



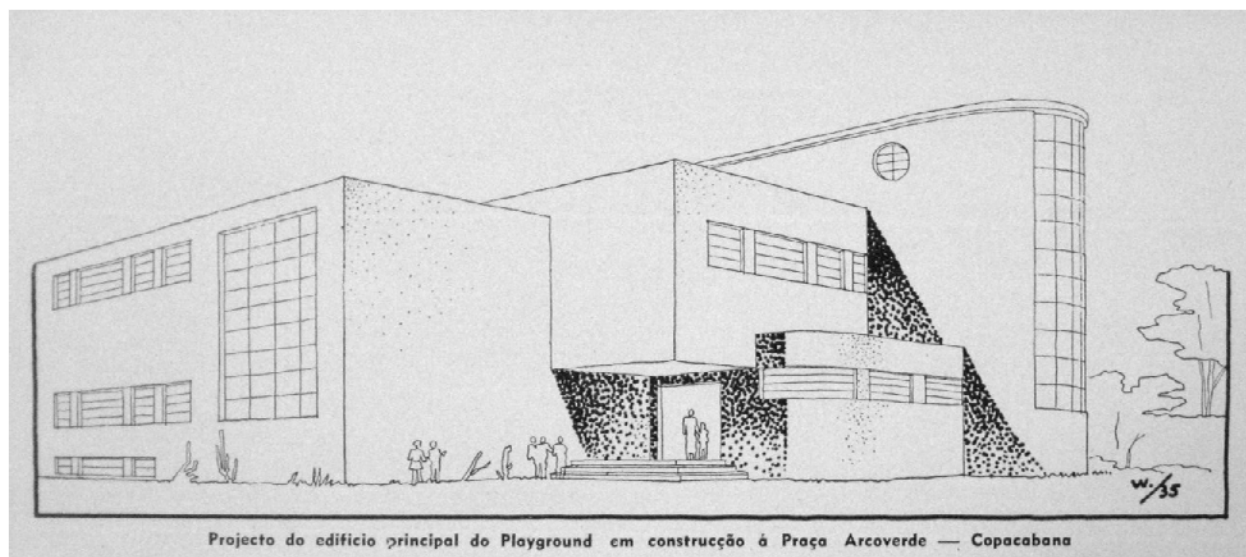
**Figuras 3.09 e 3.10** – Escola tipo *Platoon* de 12 classes: vista geral (à esq.) e vista do *terrasse-jardim* (à dir.) (Fontes: SILVA, 1935; TEIXEIRA, 1935)



**Figuras 3.11 e 3.12** – Escola tipo *Platoon* de 16 salas de aula: vista geral da fachada posterior (à esq.) e vista interna da escada (à dir.) (Fonte: TEIXEIRA, 1935)



**Figuras 3.13 e 3.14** – Escola tipo *Platoon* de 25 salas de aula: vista geral da entrada principal (à esq.) e vista do interior do ginásio (à dir.) (Fonte: TEIXEIRA, 1935)



**Figura 3.15** – Perspectiva do projeto de Enéas Silva para o edifício principal do *Playground* (parque escolar) construído na Praça Arcoverde, bairro de Copacabana, Rio de Janeiro (Fonte: SILVA, 1936)

Segundo Hélio Duarte, “foi esse, possivelmente, o primeiro planejamento de prédios escolares que, em obediência aos preceitos de uma orientação educacional, se fazia no Brasil” (DUARTE, 1973, p. 11). Considerando que, na então Capital Federal, predominavam ainda, à época, os estilos tradicionais, o projeto dessas escolas provocou a ira de José Marianno Filho, que as classificava de “estilo arquitetônico ‘caixa d’água’”, com “figurino comunista” inspirado em “alguns modelos corriqueiros de escolas alemãs ou russas” (apud SEGAWA, 1998, p. 67). Marianno Filho, o maior defensor da arquitetura neocolonial, afirmava ainda que

O México, por influência de José de Vasconcellos, escolheu o estilo nacional mexicano para todas as escolas do país, e em Portugal, por imposição de Salazar, as escolas primárias e preparatórias, possuem maquetes dos mais belos monumentos arquitetônicos do país, para que as crianças se familiarizem com expressões artísticas tradicionais da nação. As crianças que cursarem as empadeiras envidraçadas construídas por ordem de Anísio Teixeira, pensarão mais tarde que a arquitetura da nação é aquela que lhe impuseram desde a infância (apud CAVALCANTI, 1995, p. 215).

Com o passar do tempo, algumas das soluções adotadas nas escolas projetadas por Enéas Silva se mostrariam, efetivamente, inadequadas. Segundo Beatriz Santos de Oliveira, já na década de 1940, a Divisão de Prédios e Aparelhamentos Escolares precisou executar, sobre as lajes dos terraços-jardim, telhados cerâmicos com estrutura de madeira, frente ao aparecimento de infiltrações, decorrentes do elevado índice de precipitação pluviométrica do Rio de Janeiro e da baixa qualidade da impermeabilização que era feita à época – camadas de feltro e asfalto que subiam em rodapé pela parede (OLIVEIRA, 1991, p. 240).

Esta prolífica fase da atuação de Anísio Teixeira como pensador e gestor público na área educacional, correspondente à primeira metade dos anos 1930, é pontuada ainda pela elaboração e divulgação, em 1932, do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, do qual Anísio é um dos autores, e pela criação, por seu empenho pessoal, da Universidade do Distrito

Federal, em 1935. Entretanto, o fracasso da Intentona Comunista de 1935, que tentou apelar Getúlio Vargas do poder, resultou na intensificação dos ataques que já vinham sendo feitos ao Prefeito Pedro Ernesto por manter um suposto comunista como seu Diretor de Educação e resultaram no sacrifício deste último. A perseguição a Anísio se intensificou com o golpe que instituiu a ditadura do Estado Novo, em 1937; o mais brilhante educador brasileiro retorna à sua cidade natal, Caetité, e abre uma firma de exploração de minérios, chegando a visitar o Amapá frente à possibilidade de extração do manganês recém-descoberto na região. Na visão fantasiosa do jornalista Odorico Tavares, um pernambucano então recém chegado à Bahia, o intelectual Anísio Teixeira teria se transformado em um novo Rimbaud<sup>227</sup> (TAVARES, 1952, p. 3).

As atividades ligadas à educação só voltariam a ocupar prioritariamente o tempo de Anísio em 1946, quando é convidado pelo primeiro Diretor-Geral da UNESCO, Julian Huxley<sup>228</sup>, para se tornar consultor de Educação daquela instituição internacional. Imediatamente, Anísio se transfere para Paris, sede da UNESCO, com a intenção – como veremos, não concretizada – de ali permanecer por um longo período.

### **3.2. Anísio Teixeira, Secretário da Educação e Saúde da Bahia**

Em abril de 1947, ainda em Paris como consultor da UNESCO, Anísio Teixeira recebe do governador eleito Otávio Mangabeira o convite – imediatamente aceito – para ocupar o cargo de Secretário de Educação e Saúde da Bahia.<sup>229</sup> As condições da educação pública na Bahia encontradas por Anísio ao assumir o cargo, em 1947, eram desesperadoras. Em 1946, por exemplo, o jornal *A Tarde* publicou diversas matérias denunciando o abandono em que se encontravam as escolas estaduais, especialmente aquelas do interior do Estado, bem como diversos estabelecimentos escolares cuja construção havia sido iniciada na década anterior e se encontrava paralisada há anos (ABANDONADOS..., 1946; PRÉDIOS..., 1946).

---

<sup>227</sup> Referência ao poeta francês Arthur Rimbaud que, tendo produzido suas obras primas entre o fim da adolescência e o início da idade adulta, abandonou a literatura aos 22 anos, levando a partir de então uma vida errante até morrer, quinze anos depois, negociando café e armas em lugares distantes, como o Iêmen e a Etiópia.

<sup>228</sup> Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, fundada em 16 de novembro de 1945.

<sup>229</sup> É preciso ressaltar que, poucos meses antes, Anísio declinara o convite para ocupar um cargo mais importante: em novembro de 1946, o banqueiro e político baiano Clemente Mariani, indicado pelo presidente Eurico Gaspar Dutra para assumir o Ministério da Educação e Saúde, convidara, antes mesmo de assumir o cargo, Anísio Teixeira para ser seu “assistente técnico em matéria de educação”; Anísio, contudo, recusara este convite. Os telegramas e cartas em que Clemente Mariani faz reiterados apelos a Anísio Teixeira para que assuma esse cargo, assim como suas respectivas respostas negativas, encontram-se no Arquivo Clemente Mariani do CPDOC/FGV no Rio de Janeiro (Pasta CMa mes ce 1946.11.01). Estes documentos foram consultados pelo autor entre setembro de 2009 e janeiro de 2010.

Em matéria que teve como subtítulo “A que grau desceu o ensino no interior do Estado”, apresentada na edição de 18 de julho de 1946, o periódico vespertino registrava:

Si ha um setor da administração [sic] do Estado de pouca, ou quasi nenhuma eficiencia, é o da instrução publica. Basta uma ligeira visita, ao interior, para a apuração desta triste realidade. Escolas fechadas, escolas sem professoras, sem material, populam nos distritos e municípios. Aqui uma dezena, acolá centenas de crianças crescem e se desenvolvem no mais forte clima do analfabetismo. De quando em quando, o reporter se depara com uma escola. Regra geral é uma coisa que não se pode bem explicar. Um grupo de meninos sentados em toscos bancos e até em caixões de querozene indifiente, com o livro em cima das pernas, o olhar fixado numa mosca que passa voando, ou nalgum animal ou veiculo que cruza a estrada. A mestra, por sua vez, está ali, em corpo, por que, tambem, o seu espírito pensa em algo de mais encantador, no noivo, no namorado, na família. Ensina, por ensinar e nada mais – e vive dia e noite sonhando com as ferias ou com uma licença qualquer.

[...] A foto é um atestado eloquente. Trata-se do prédio escolar ‘Carneiro Ribeiro’, de Agua Preta, hoje Uruçuca. Está em ruínas, presentemente. Dezenas de pedidos têm sido enviados ao Estado para realizar os concertos [sic] precisos. E nenhuma resposta. Para que prédios escolares? Que cresçam as crianças sem o A, B, C., e assim mergulhem na noite terrível do analfabetismo (ESCOLAS..., 1946, p. 2).

Decorridos os primeiros dez meses no cargo, Anísio alertaria o governador para o que ele chamou de “regime de *laissez-faire* educativo”:

Os serviços de educação do Estado resumem-se em um corpo de professores primários aglomerados nas cidades ou dispersos pelas vilas e povoados, quase todos sem prédios, instalações e assistência técnica, moral ou mesmo administrativa, um corpo de professores secundários distribuídos por três ou quatro pavilhões de um único instituto secundário, e três institutos de formação do magistério primário, somente um com instalações materiais adequadas, mas lamentavelmente transformado numa confusa e congestionada escola secundária (TEIXEIRA, 1948, p. 1).

Alguns anos depois, Anísio chegaria a afirmar que, ao assumir a Secretaria de Educação e Saúde da Bahia, no que se refere à educação, “tudo se encontrava em condições semelhantes às de um país que houvesse sido devastado por uma guerra perdida”. Além das “dificuldades de pessoal e de recursos”, ele ressaltava o “espírito de desânimo e desalento que em tudo se instalara” (TEIXEIRA, 1952, p. 04). No que se refere especificamente às edificações escolares do interior do Estado, dois fatos, segundo Anísio, deixam claro a situação de letargia encontrada:

Trinta e nove prédios iniciados desde 1932 se achavam com a construção abandonada, fazia longos anos, e cêrca de 28 ‘escolas rurais’ de um convênio assinado com o Ministério da Educação em 1946 não haviam sequer sido iniciadas, a despeito de ter a administração anterior recebido e distribuído a primeira quota de 33% do auxílio total, então, de Cr\$ 50.000,00 por escola. (TEIXEIRA, 1952, p. 05)

Frente a esta situação, o Governador Mangabeira confiou à secretaria dirigida por Anísio “a responsabilidade pelo planejamento, construção, reconstrução e conservação dos prédios escolares do Estado, fôssem êstes construídos com recursos exclusivos do Estado, ou com auxílio federal a ser completado pelo tesouro estadual” (TEIXEIRA, 1952, p. 05). Desta forma,

os recursos para a construção das escolas rurais, que eram repassados pelo Ministério da Educação e Saúde diretamente para as prefeituras e cuja prestação de contas poucos municípios efetivamente realizavam, comprometendo o andamento do plano educacional, passaram a ser geridos, na Bahia, pela Secretaria de Educação e Saúde, que assumiu a responsabilidade de “construir os prédios, equipá-los e manter as escolas com professorado e material didático” (TEIXEIRA, 1952, p. 05).

Para Anísio, a construção de edifícios escolares era condição essencial para garantir uma educação de qualidade, principalmente para os mais pobres:

A obra de recuperação do ensino primário tem de atingir o prédio escolar e seu aparelhamento, o professor e o aluno. Primeiro, há que exigir um teto para cada escola. Não é possível continuar-se com a ‘escola-professor’. O mestre é um elemento, sem dúvida, essencial, mas não pode trabalhar sem local e material adequados. A escola sem prédio é uma demonstração do conceito da ‘escola-formalidade’, ou de escola para mistificar a necessidade de educação da população mais pobre (TEIXEIRA, 1948, p. 7).

O novo secretário da Educação e Saúde da Bahia acreditava, também, na capacidade dos arquitetos brasileiros, a ponto de afirmar:

Não será, assim, essa arquitetura (referência à arquitetura contemporânea, nota do A.) como um presságio das forças latentes do país?

Não será ela um sintoma, um sinal antecipado de que vamos despertar e, um dia, o espírito do arquiteto não dominará apenas as construções ocasionais que lhes entrega o acidentalismo de nossa vida pública e privada mas todo o país e tôdas as suas atividades, lançadas, finalmente, na grande aventura criadora de um povo entregue à construção, voluntária e inteligente do seu próprio destino?... (apud DUARTE, 1973, p. 7).

Para enfrentar o desafio de planejar, projetar e construir centenas de escolas em todo o território baiano em apenas quatro anos, além de recuperar e manter as escolas existentes, Anísio Teixeira estruturou, assim que assumiu o cargo, o Serviço de Obras da Secretaria de Educação e Saúde (SOSES). O SOSES era formado por um grupo de jovens engenheiros recém-formados pela Escola Politécnica da Bahia e foi coordenado, até fevereiro de 1948, por Fernando Sant’Anna; a partir daí e até janeiro de 1951, quando se encerrou o governo Mangabeira e Anísio deixou a secretaria, a coordenação ficou a cargo de Hildérico Pinheiro de Oliveira<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> Fernando Sant’Anna nasceu em Irará, Bahia, em 1915, e graduou-se em Engenharia Civil pela Escola Politécnica da Bahia em 1944. Foi deputado federal por quatro mandatos, inclusive na Assembléia Constituinte de 1988, além de um dos principais líderes históricos do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Hildérico Pinheiro de Oliveira, nascido em Salvador em 1921, graduou-se engenheiro civil na mesma turma de Sant’Anna e, a partir de 1951, foi professor da Escola Politécnica da Universidade da Bahia, chegando a Professor Catedrático dez anos depois. Foi, ainda, presidente do Conselho Estadual de Educação (1994-1998), presidente da Fundação Anísio Teixeira e presidente do Conselho Editorial da UFBA. Além de Sant’Anna e Pinheiro, Anísio Teixeira (1952, p. 14) cita ainda os seguintes “jovens e corajosos engenheiros recém-formados em nossa escola e que acreditavam em si mesmos e em sua terra” e que formaram o SOSES: Manuel Machado, Wagner Leal, Walmor Barreto, Francisco Neto, Horácio Fonseca, Ari Ornelas, Valdemar Moura, Hélio Gadelha, Afrânio Freitas, Helvécio Gondim, Afonso Brandão e Virgildasio Sena. Este último, nascido em Santo Amaro em 1923, concluiu o curso de

Diógenes Rebouças ficou responsável pela elaboração dos diversos projetos arquitetônicos de edificações escolares que seriam construídas pela Secretaria de Educação e Saúde na gestão de Anísio Teixeira, com exceção das escolas rurais, cujo projeto padrão provinha diretamente do INEP, no Distrito Federal; além disso, duas das escolas-classe inauguradas na região da Liberdade, em 1950, foram projetadas pelo arquiteto carioca Hélio Duarte, e alguns projetos pontuais e menos importantes foram realizados pelo engenheiro e arquiteto baiano Walter Gordilho<sup>231</sup>.

O Serviço de Obras da Secretaria de Educação e Saúde – que, em 1949, teve seu nome alterado para Superintendência de Prédios e Aparelhamento Escolar – teve como objetivo, em um primeiro momento, elaborar o “plano de edificações escolares do Estado”, localizando cada uma das escolas rurais a serem construídas com recursos do Governo Federal e definindo os tipos e a localização dos demais equipamentos escolares a serem construídos, com recursos do Governo do Estado, na capital e no interior da Bahia. Em seguida, esta mesma equipe assumiria o papel de elaborar os projetos destas escolas e de construí-las. Visando garantir “um teto para cada escola”, o plano deveria prever

[...] uma escola elementar compreensiva para cada sede de município, uma escola nuclear para cada distrito, uma escola mínima para cada povoação e as escolas de penetração para as populações dispersas nas zonas rurais e, mais, os núcleos regionais de educação secundária, profissional e normal, com os seus múltiplos edifícios (escola normal, escolas primárias anexas, escola secundária, com pavilhões de ensino ginásial, comercial, doméstico e industrial, internatos, à maneira dos dormitórios das universidades americanas, e edifícios de vida social e cultural) (TEIXEIRA, 1948, p. 15-16).

Hildérico Pinheiro de Oliveira registra as dificuldades enfrentadas pela equipe do SOSES:

Vários fatores concorriam para dificultar [sic] o desenvolvimento do programa. Sistema viário precaríssimo (em todo o Estado apenas o trecho de 7 Km, de Salvador a Pirajá, era pavimentado), notadamente para alcançar os locais onde se implantavam as escolas; dificuldades de ocorrência de materiais adequados para um mínimo de durabilidade dos prédios; inexistência de materiais industrializados indispensáveis; ausência de mão-de-obra qualificada e intermitência de disponibilidade da existente, em decorrência da prioridade às atividades de plantio, manutenção das culturas e colheita; dificuldades de fiscalização, que, sem estudo disciplinador, pela distância das obras e pelo custo dos transportes, consumiria, dos recursos financeiros existentes,

---

Engenharia Civil na Escola Politécnica da Universidade da Bahia em 1947 e, como Sant’Anna, ficou mais conhecido pela sua atuação política, tendo chegado a ocupar o cargo de Prefeito de Salvador entre 1963 e 1964, quando foi cassado pelos militares.

<sup>231</sup> Ofício localizado no fundo Clemente Mariani do CPDOC/FGV, datado de 29 de março de 1950, assinado pelo Secretário do Interior e Justiça da Bahia, Albérico Pereira Fraga e dirigido ao então Ministro da Educação e Saúde, informa que Walter Velloso Gordilho era, então “Engenheiro-Chefe da Seção de Planejamento do Departamento de Educação e Saúde” (CMA mes CE 1947.05.21/2, doc 23). Segundo Virgildásio Sena, em entrevista que nos concedeu em 21 de julho de 2010, Gordilho também fazia parte da equipe do SOSES e elaborou, a pedido de Anísio, o projeto do “pavilhão anfiteatro de química com laboratório e sala de professores anexa” (TEIXEIRA, 1950, p. 43), dentro do Colégio Central da Bahia e inaugurado em 1950. Gordilho recebeu os títulos de engenheiro civil pela Escola Politécnica da Bahia em 1938 e de arquiteto pela Escola de Belas Artes da Bahia no ano seguinte; a partir do início dos anos 1940, foi professor interino da primeira e catedrático da última.

percentuais superiores aos limites técnicos e financeiramente aceitáveis (OLIVEIRA, 1988, p. 32-33).

Para dar solução a essas dificuldades no prazo e nos limites orçamentários existentes, Fernando Sant'Anna relata que, ao ser convidado por Anísio para coordenar o SOSES, se dedicou a planejar todo o processo de construção das escolas. Sant'Anna dividiu os 150 municípios da Bahia então existentes em dez regiões, cada uma delas sob a responsabilidade de um engenheiro da equipe do SOSES. Tendo em vista a precariedade das estradas à época, cada engenheiro “dispunha de um jipe e um motorista para ir a todos os locais”. Dentro da sua região, cabia ao engenheiro responsável entrar em contato com os prefeitos locais, escolher “com o pessoal mais importante da cidade, o prefeito e outros, o local melhor para ser construída a escola”, fazer “a marcação dos pontos” (locação) e orientar os operários sobre como se daria a construção da escola, uma vez que, por razões óbvias, “o engenheiro não podia ficar no local”. O acompanhamento diário da obra, incluindo a fiscalização e o pagamento dos operários, através do repasse de recursos da Secretaria de Educação e Saúde, cabia a uma comissão formada por três representantes da comunidade local “que fossem realmente capazes” e “que o povo considerasse os melhores elementos”.<sup>232</sup>

Hildérico Pinheiro de Oliveira ressalta que as comissões locais “não percebiam quaisquer vantagens pecuniárias” e acrescenta que, dentre as medidas adotadas para cumprir o planejamento do SOSES, estavam:

utilização dos materiais ocorrentes nos locais das obras, evitando assim importação de mão-de-obra e custos adicionais de transportes; aquisição, nos grandes centros produtores, para distribuição às obras, de todos os produtos industrializados a utilizar nos prédios, tais como esquadrias, ferragens, tintas, louça sanitária, pregos, arame, etc. (OLIVEIRA, 1988, p. 33)

### **3.3. O “Plano de Construções Escolares” do INEP: as escolas rurais**

O plano para construção de escolas rurais era parte do “Plano de Construções Escolares”, elaborado em 1946 pelo educador Murilo Braga, então diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP) do Ministério da Educação e Saúde. Era a primeira vez que o Governo Federal iria interferir de maneira efetiva e extensa no ensino primário e normal, até então atribuição dos Estados e Municípios.

O projeto das escolas rurais, singelo mas eficiente do ponto de vista do programa, previa não somente uma sala de aula com capacidade para 40 alunos e uma área coberta para o recreio das crianças – ambos com 8,00 m x 6,00 m –, mas também a residência do professor, com 8,20 m x 6,00 m, abrigando dois quartos, uma sala e uma cozinha. A inclusão da residência do professor na mesma edificação da escola mostrava-se fundamental, tendo em vista “as

---

<sup>232</sup> Informações fornecidas pelo deputado Fernando Sant'Anna, em entrevista concedida ao autor em 16 de agosto de 2010 e registrada em vídeo.



dificuldades de alojamento condigno para os professôres das escolas rurais isoladas”. (INSTITUTO..., 1950, p. 07). Os dois maiores lados da edificação eram circundados por varandas, “de modo que só as duas paredes das empenas sofriam a ação das intempéries” (OLIVEIRA, 1988, p. 34).

Até 1949, apenas três anos após o início da elaboração e implementação do plano, já haviam sido construídas ou encontravam-se em construção 4.181 escolas rurais nos 21 Estados e sete territórios brasileiros; destas, 570 escolas (14% do total) estavam na Bahia. No ano seguinte, eram 263 as escolas rurais concluídas no Estado, enquanto 339 estavam em avançado estado de construção e 156 haviam sido iniciadas, totalizando 758 escolas rurais distribuídas pelos 150 municípios do Estado.

Um programa tão amplo e ambicioso não poderia escapar das críticas; uma das mais recorrentes, segundo o Prof. Robert King Hall, da Columbia University (Nova York), está diretamente relacionada com a solução arquitetônica adotada nas escolas rurais:

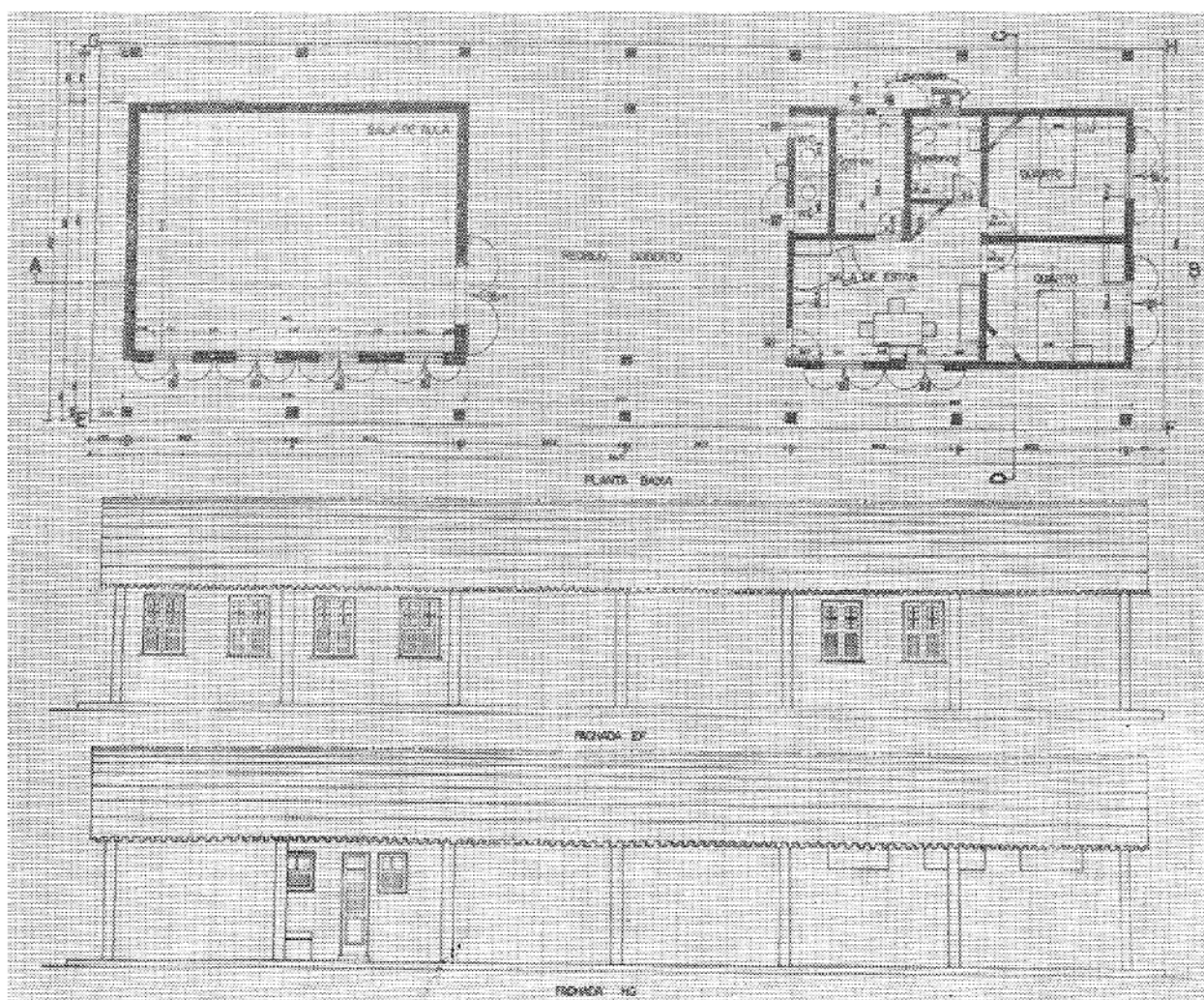
Logo que foram projetadas, surgiram severas críticas; não eram imponentes, sua simplicidade e ausência de ornamentos fazia lembrar as residências de escravos do século passado. A experiência, todavia, veio demonstrar que tais críticas não são necessariamente fundadas. Localizando-se a escola numa posição de destaque, freqüentemente no topo de um pequeno morro ou colina, que domina a vila e seus arredores, a estrutura, embora simples, pode revestir-se de uma certa imponência e dignidade. A arquitetura é extremamente funcional e a conservação deve ser de 30 a 35% inferior à dos prédios inicialmente construídos nas cidades do Estado que visitei. A prova de aceitação desse tipo de construção, pela população local é que muitos prédios particulares recentemente construídos não passam de cópias modificadas da escola do I.N.E.P.. (apud INSTITUTO..., 1950, p. 28).



**Figura 3.16** – Escola Rural do distrito de Ribeira do Amparo, Município de Cipó, em 1949 – à esquerda está a sala de aula, no centro o recreio coberto e à direita a casa da professora (Fonte: Leão Rozemberg – Arquivo Clemente Mariani, CPDOC/FGV – CMaFOTO 098\_9)



**Figura 3.17** – Escola Rural do distrito de Bôa Hora, Município de Cipó, com a cobertura em quatro águas, distinta do projeto padrão do INEP – à esquerda, vê-se a sala de aula, no centro o recreio coberto e, à direita, a casa da professora (Fonte: Acervo da família Accioly Vieira de Andrade)



**Figura 3.18** – Planta e fachadas do projeto de Escola Rural elaborado pelo INEP/MES em 1946 (Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)

### 3.4. O “prédio de construção extensível”: as escolas primárias do interior do Estado

Á simplicidade espacial e estrutural que caracteriza a escola rural do INEP, o sistema de edificações escolares primárias concebido por Anísio Teixeira e pelos engenheiros do Serviço de Obras da Secretaria de Educação e Saúde e projetado pelo arquiteto Diógenes Rebouças para os núcleos urbanos do interior do Estado agregaria um aspecto inovador: a adoção de um módulo básico e do conceito de “construção extensível” – isto é, a possibilidade de que, através de sucessivas ampliações já previstas no projeto original, uma escola pequena pudesse continuar atendendo às demandas de cidades em acelerado crescimento populacional. Ainda que, do ponto de vista programático, o sistema escolar desenvolvido para os núcleos urbanos da Bahia a partir de 1947 corresponda a um desenvolvimento do sistema escolar concebido por Anísio para a Capital Federal Rio de Janeiro na primeira metade da década de 1930, do ponto de vista arquitetônico se diferencia deste tanto por apresentar esta importante inovação quanto por adotar tecnologias construtivas tradicionais e soluções formais mais modestas, tendo em vista a já ressaltada escassez de materiais modernos e de mão-de-obra qualificada no interior do Estado, onde viria a ser construída a maioria das escolas projetadas.

A respeito do problema do prédio escolar, afirmou o Secretário Anísio Teixeira:

O problema do prédio escolar na Bahia tem dois aspectos. O primeiro é, digamos, o de demonstrar a sua necessidade, pois não falta quem suponha bastar à escola o professor. Daí o sem número de escolas a funcionarem em salas acanhadas de residências particulares, alugadas. O segundo é o de encontrar uma solução tão modesta quanto possível mas que, a despeito da modéstia, atenda ao mínimo de condições indispensáveis a um prédio escolar.

Com efeito, a necessidade de construir, o mais rapidamente possível, não alguns prédios, mas todo um sistema escolar, exige planos de economia e construção em massa que não são fáceis de traçar.

O govêrno da Bahia está a procurar encaminhar a solução do problema, por diversos ângulos. (TEIXEIRA, 1950, p. 9)

O “prédio de construção extensível” concebido por Anísio e Rebouças deveria atender aos núcleos urbanos do interior do Estado com população entre 400 habitantes e 10.000 habitantes; o edifício seria construído a partir do módulo de 1,25 m – escolhido “depois de estudos das conveniências de padronização de áreas, esquadrias, etc.”. As salas de aula teriam, invariavelmente, 66 metros quadrados, e o resultado seria, nas palavras de Anísio, “uma arquitetura de grande singeleza, podendo nele ser utilizado qualquer material de construção, até mesmo adobes, funcionando as colunas como gigantes de sustentação”. (TEIXEIRA, 1950, p. 10-11).

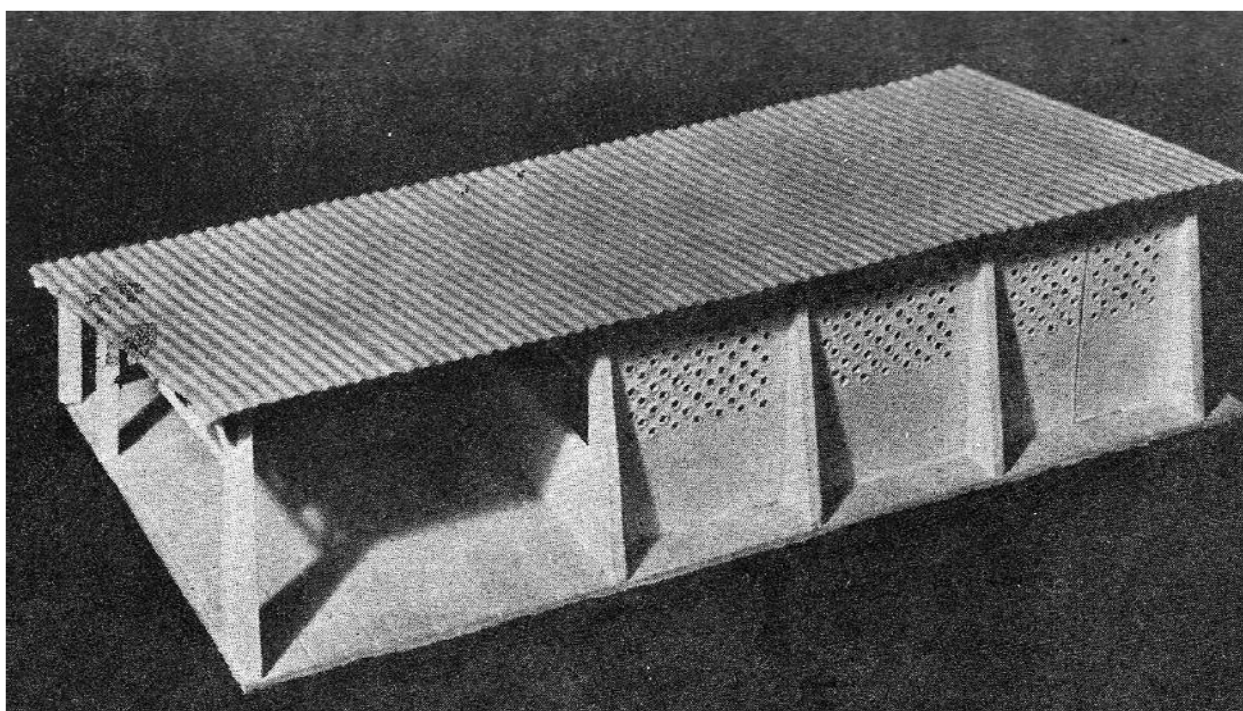
O prédio de construção extensível tinha como sua célula inicial a chamada *Escola Mínima* – EM, concebida para “povoados e arraiais diminutos, onde só caiba a escola isolada” (TEIXEIRA, 1949, p. 19). A Escola Mínima corresponde ao “simples tecto para a escola. [...] Um prédio de tamanha simplicidade que nem sequer possui janelas. É uma classe com

paredes meias e uma porta. Em torno, uma pequena área coberta. Ao lado, a instalação sanitária mínima” (TEIXEIRA, 1950, p. 10). A Escola Mínima estaria implantada em um terreno de um hectare; cada uma das três mil localidades do Estado da Bahia deveria receber pelo menos uma unidade e, com o futuro crescimento populacional da localidade e a consequente demanda por novas salas de aula, ela poderia ser progressivamente ampliada para duas, três, seis, doze e até catorze salas de aula.

Para as vilas e povoados mais densos, era prevista a construção da *Escola Nuclear* – EN, formada por três salas de aula – uma para cada um dos três primeiros graus de ensino –, diretoria, biblioteca e residência do zelador, além de área coberta para recreio (TEIXEIRA, 1950, p. 10).

O *Grupo Escolar Médio* – GE-6 seria construído nas pequenas cidades e teria, além de seis salas de aula, “salas de administração, uma boa biblioteca, disposições para clubes escolares, auditorium, salas especiais de desenho, artes industriais e ciências e largas áreas cobertas para recreio” (TEIXEIRA, 1950, p. 10-11).

O *Grupo Escolar Completo* – GE-12, com um total de catorze salas de aula, seria edificado nas cidades mais populosas e abrigaria, além do programa do Grupo Escolar Médio, “mais seis salas de aula primária, duas de jardim de infância, ginásio, cantina, teatro, centro de informações para adultos, etc.” (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 125). Segundo Mangabeira (1949, p. 19), o Grupo Escolar Completo estaria “em condições, afinal, de permitir o regular funcionamento da escola primária de cinco séries e de um centro recreativo e cultural da comunidade”.



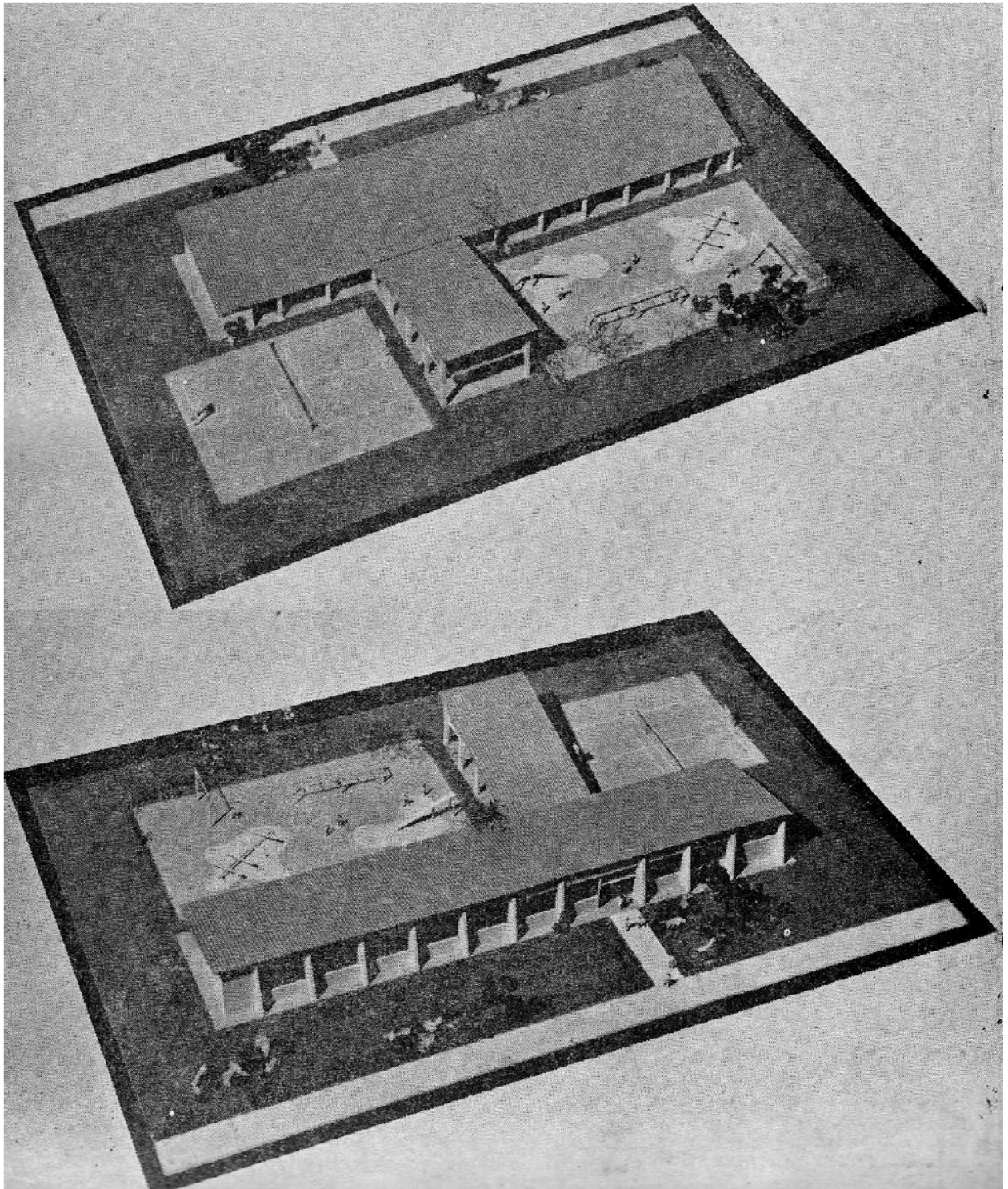
**Figuras 3.19** – Maquete da Escola Mínima, com uma única classe (Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)



**Figura 3.20** – Escola Mínima da localidade de Tijuco, no Município de Cipó  
(Fonte: Acervo da família Accioly Vieira de Andrade)



**Figuras 3.21** – Escola Mínima da localidade de Tijuco, no Município de Cipó  
(Fonte: Acervo da família Accioly Vieira de Andrade)



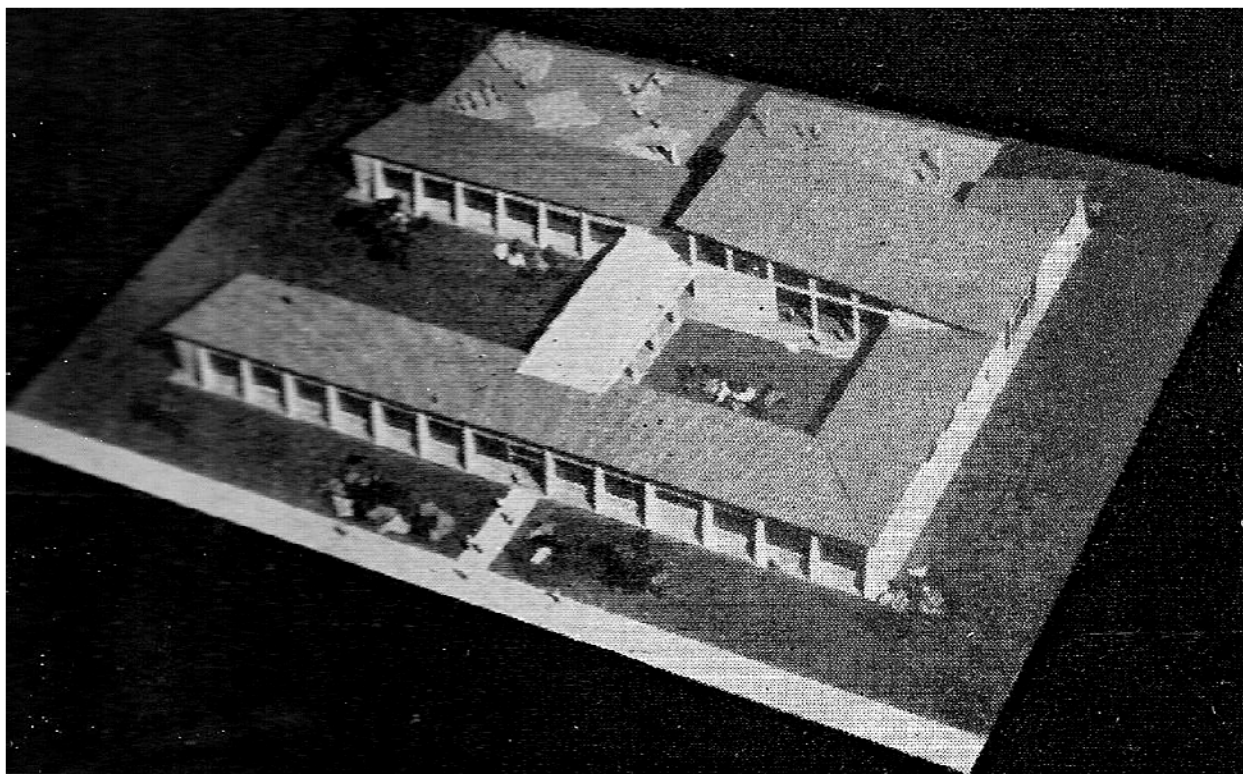
**Figura 3.22** – Duas vistas da maquete da Escola Nuclear (Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)



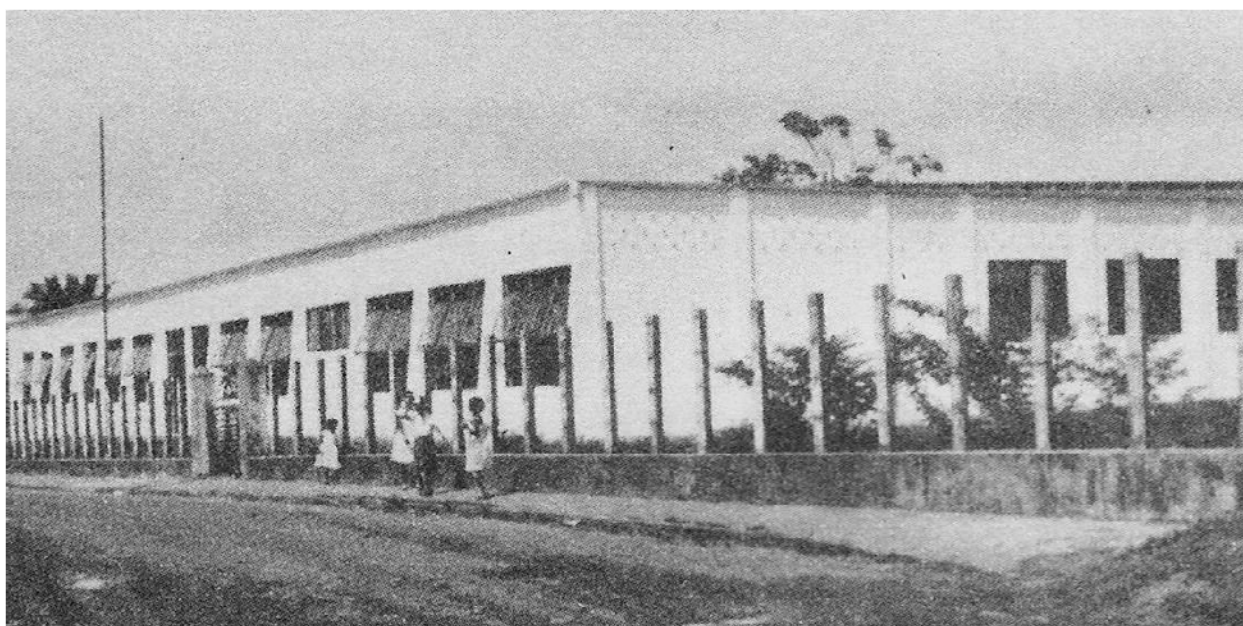
**Figura 3.23** – Escola Nuclear recém inaugurada no Município de Catu, Bahia, c. 1950  
(Fonte: Arquivo Clemente Mariani, CPDOC/FGV – CMaFOTO 077\_15)



**Figura 3.24** – Escola Nuclear recém inaugurada no Município de Catu, Bahia, c. 1950  
(Fonte: Arquivo Clemente Mariani, CPDOC/FGV – CMaFOTO 077\_60)

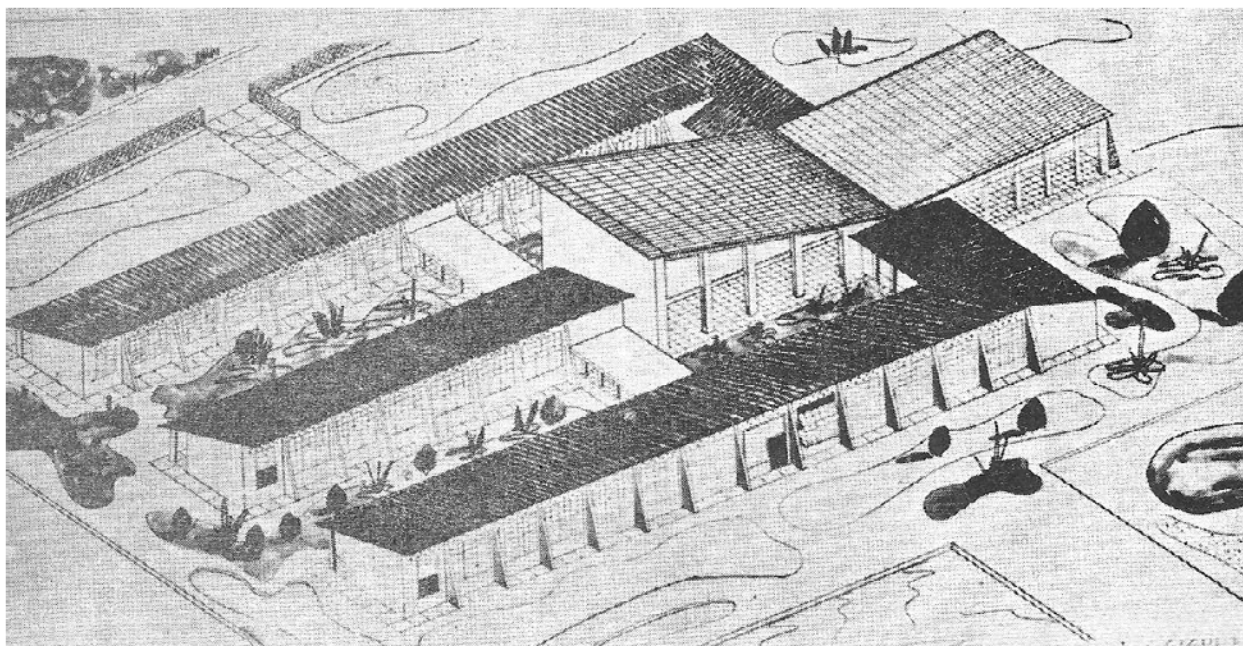


**Figura 3.25** – Maquete do Grupo Escolar Médio (Fonte: PREFEITURA..., 1954)

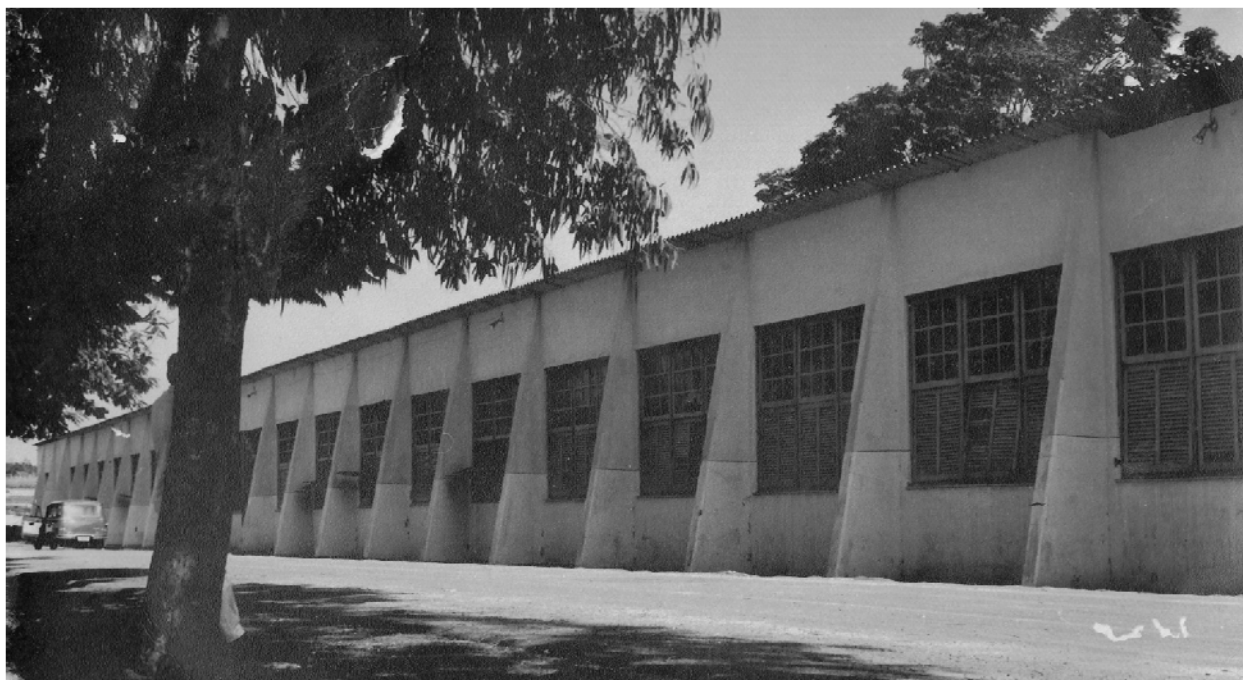


**Figura 3.26** – Vista geral de Grupo Escolar Médio na sede do Município de São Francisco do Conde (Fonte: FERREIRA, 1958)





**Figura 3.27** – Perspectiva do Grupo Escolar Completo (Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)



**Figuras 3.28 e 3.29** – Vistas gerais do Instituto de Educação Euclides Dantas, em Vitória da Conquista, inaugurado por volta de 1952 – corresponde ao Grupo Escolar Completo, com alterações volumétricas no pavilhão do auditório/biblioteca (Fonte: Acervo do Instituto de Educação Euclides Dantas)

Em 1950, três prédios escolares extensíveis previstos no “Plano de Edificações Escolares” estavam concluídos<sup>233</sup>, 47 se encontravam em construção e 20 haviam sido iniciados, totalizando 70 edificações. Destas, 40 haviam sido ou estavam sendo erguidas com recursos exclusivos do Governo do Estado, enquanto as outras 30 foram ou estavam sendo construídas através de convênio do Ministério da Educação e Saúde com o Governo do Estado (recursos de ambas as fontes). Dos 70 prédios escolares extensíveis construídos ou em construção, a grande maioria (49 prédios) correspondia a Escolas Nucleares de três ou, excepcionalmente, duas salas de aula; 15 eram Escolas Mínimas de uma sala de aula; quatro eram Grupos Escolares Médios de seis salas de aula; e somente duas eram Grupos Escolares Completos de doze salas de aula<sup>234</sup> (BAHIA, 1950c, p. 29-34).

Ao término da sua passagem pela Secretaria de Educação e Saúde, Anísio registra que

Concedeu o Ministério da Educação ao Estado da Bahia, pelos acordos de 1946, de que viemos também assumir plena responsabilidade, e de 1947, 1948, 1949 e 1950 auxílios para a construção de 878 escolas rurais, 51 grupos escolares, 6 escolas normais e 1 ginásio. Estas obras, acrescidas às de projetos exclusivos do Estado, elevaram-se, no total, a mais de mil prédios independentes, a serem construídos em mais de mil localidades diversas, situadas muitas em pontos quase inacessíveis do Estado (TEIXEIRA, 1952, p. 8-9).

A arquitetura do prédio escolar de construção extensível concebido por Rebouças é, de certa forma, simples, tendo em vista a necessidade de se utilizarem, na construção, os materiais disponíveis em cada localidade onde seria construída uma unidade. Nas tipologias mais modestas – como a *Escola Mínima* e sua variação de duas classes –, o prédio escolar de construção extensível se assemelha ao projeto da *escola rural* do INEP; entretanto, ao adotar o telhado em uma única água ao invés das quatro águas da escola rural e ao incorporar as colunas de seção variável, com uma inclinação que acompanha a da cobertura, declara sua filiação, ainda que de forma embrionária, à arquitetura moderna brasileira da *escola carioca*. Essa relação é reforçada pelos elementos vazados cilíndricos que garantem uma ventilação cruzada às salas de aula. A *Escola Nuclear*, com sua planta em “T” assimétrica, seu telhado-borboleta e as amplas esquadrias basculantes em veneziana de madeira e vidro, explicita de forma mais clara as referências à arquitetura de Le Corbusier e Oscar Niemeyer, que no *Grupo Escolar Médio* e no *Grupo Escolar Completo* tornam-se ainda mais francas.

Além das novas escolas baseadas no projeto “de construção extensível”, de autoria de Rebouças, o SOSES, como vimos, retomou a construção de escolas que haviam começado a ser erguidas nos governos anteriores e que se encontravam paralisadas. Assim, ao longo do

<sup>233</sup> As três edificações concluídas em 1950 eram a Escola Nuclear de três classes da localidade de Cabeças, no Município de Muritiba; a Escola Nuclear de três classes da localidade de Bonfim, no Município de Feira de Santana; e o Grupo Escolar Médio com cinco classes da localidade de Itagi, no Município de Jequié.

<sup>234</sup> Os dois *Grupos Escolares Completos* que se encontravam em construção e que vieram a ser concluídos em seguida foram os das sedes dos municípios de Santo Amaro e Nazaré, ambos construídos apenas com recursos do Governo do Estado.

governo de Otávio Mangabeira, foram inauguradas simultaneamente escolas de feição moderna – baseadas no projeto de Rebouças – e em linguagem *déco* ou neocolonial, como, por exemplo, o Grupo Escolar do município de Santa Terezinha, cuja inauguração foi anunciada pelo jornal *A Tarde* em agosto de 1949.

Quase quarenta anos depois dessa experiência, Hildérico Pinheiro de Oliveira ressaltava que, ainda que o que fora possível realizar não tenha chegado perto das metas estabelecidas no início do governo Mangabeira, era preciso reconhecer a dimensão do que o grupo do SOSES, sob a batuta de Anísio Teixeira, conseguiu realizar, não somente no aspecto quantitativo mas, principalmente, no aspecto qualitativo:

É possível que, para muitos dos que nos lêem, o programa aqui noticiado não merecesse tanta atenção pois abrangia pouco mais de 1.000 salas de aula. De fato, dentro das proporções atuais, não só do ponto de vista financeiro como demográfico o problema não avulta. Considerando-se porém a sua época, ele tinha sua importância, pois representava espaço para mais de 80.000 novas matrículas, número ponderável quando a matrícula no ensino primário, na rede, Estadual, em 1947, era de 123.473 alunos. Evidentemente que muitos dos prédios construídos serviam para substituir pardieiros inadequados que funcionavam como escolas e, assim sendo, não propiciaram aumento quantitativo de matrícula, mas asseguraram melhoria qualitativa do ensino (OLIVEIRA, 1988, p. 34).

### **3.5. A educação secundária e a formação de professores: os Centros Regionais de Educação**

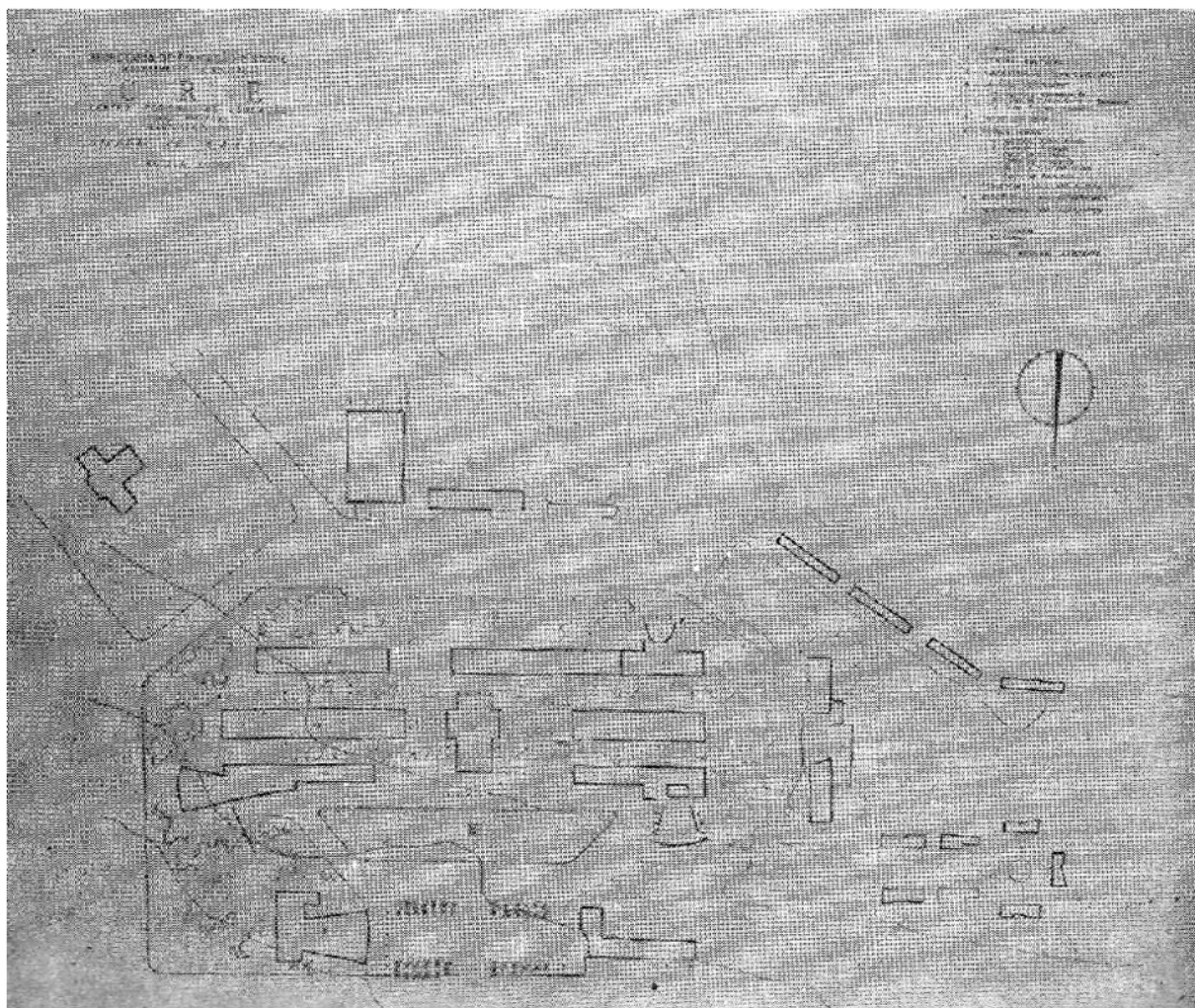
No que se refere ao problema da educação secundária no interior do Estado, o problema era grave tanto na capital quanto no interior do Estado. Salvo raras exceções, não havia, no interior do Estado, ginásios ou escolas normais; além disso, os poucos ginásios existentes, mesmo quando eram privados, dependiam de subsídios governamentais para funcionarem<sup>235</sup>. Assim, um desafio importante era “tornar mais generalizado o acesso às escolas post-primárias, distribuindo-as uniformemente pelo Estado e criando um sistema de matrícula pelo qual todos os municípios possam à mesma concorrer” (BAHIA, 1950c, p. 36). A divisão do Estado, feita por Anísio e sua equipe, em dez regiões educacionais que, como vimos, havia sido feita para viabilizar a construção das escolas rurais, foi apropriada no planejamento de uma solução para o problema da educação secundária na Bahia. Cada uma das dez regiões educacionais teria como sede um município já consolidado como polo regional, que abrigaria um Centro Regional de Educação – CRE, “onde se ministrará a educação de nível médio, geral e profissional e o

---

<sup>235</sup> Documento intitulado “O Ministério da Educação e Saúde e a Bahia na Gestão do Ministro Clemente Mariani 1946-1950”, localizado no fundo Clemente Mariani do CPDOC/FGV, informa que, no exercício de 1949, o Ministério da Educação e Saúde havia aportado recursos em ginásios privados localizados nas cidades baianas de Amargosa, Barra, Bonfim, Barreiras, Campo Formoso, Feira de Santana, Itabuna, Jequié, Jaguaquara, Nazaré, Remanso, Salvador, Santo Antônio de Jesus e Vitória da Conquista (CMA mes d 1950.00.00, doc 1)

ensino de formação do magistério, e que se constituirá no núcleo de difusão cultural de toda a região” (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 133).

Este complexo arquitetônico, projetado igualmente pelo arquiteto Diógenes Rebouças, é formado por diversos pavilhões distribuídos em um grande parque, cada um abrigando uma parte do programa, formando uma espécie de campus escolar: escola normal (escola de professores), escola primária (anexa à escola normal), escola secundária, biblioteca, edifício administrativo, centro cultural com teatro, edifício de serviços gerais com restaurante, internatos, praça de esportes e residências para o diretor, para professores e funcionários. Exceto pelos blocos cujo programa exige uma volumetria específica, como o centro cultural com teatro e a praça de esportes, todos os pavilhões possuem um partido pavilhonar marcadamente horizontal. Com recursos do Ministério da Educação e Saúde e do Governo do Estado, foi iniciada em 1950 a construção dos primeiros blocos, referentes à escola secundária, dos Centros Regionais de Educação localizados nas cidades de Barra, Caetité, Feira de Santana, Itabuna, Juazeiro e Vitória da Conquista, além da construção das escolas normais de Itaberaba e Jacobina (BAHIA, 1950c, p. 37).



**Figura 3.30** – Planta de conjunto de um dos Centros Regionais de Educação  
(Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)

Por outro lado, a capital baiana também carecia de um número maior de instituições que pudesse dar conta da demanda local e das cidades vizinhas. Logo, um objetivo a ser atingido era o “descongestionamento dos institutos oficiais” – o Colégio da Bahia, localizado junto ao convento de Nossa Senhora da Lapa, na Avenida Joana Angélica, no bairro de Nazaré, e o Instituto Normal da Bahia, no bairro do Barbalho<sup>236</sup>:

Em educação, como em qualquer outro serviço humano, a condição preliminar é a do espaço e instalações adequadas para os que se vão dela beneficiar. E o número desses está em estrita [sic] correlação com aquele espaço e aquelas instalações. Se congestionarmos um palácio, o palácio se transforma em um acampamento confuso e tumultuoso. Outra cousa não se deu com o próprio Instituto Normal. Com prédio excedido em sua capacidade e o ensino reduzido a períodos mínimos, registrou-se ali o paradoxal desperdício do edifício, cujas instalações mal utilizadas deram como resultado a perda de eficiência do ensino (TEIXEIRA, 1948, p. 3-4):

Anísio decidira que o primeiro e maior dos dez Centros Regionais de Educação estaria instalado em Salvador, para atender às demandas da capital e dos municípios do Recôncavo baiano. Frente à impossibilidade de ampliação significativa da área construída do Colégio da Bahia, situado em um trecho urbano consolidado e densamente ocupado, e visando à descentralização, no território da capital baiana, da demanda de Salvador e do Recôncavo, o Colégio da Bahia deveria desdobrar-se em ginásios de bairros: era prevista a criação de seções ginásiais nos bairros de Nazaré, Liberdade, Itapagipe, Brotas e Garcia (MAIS DE..., 1949, p. 2). Toda a gestão da rede ficaria centralizada no Colégio da Bahia, que agendaria provas, expediria certificados de conclusão de curso e efetuaría matrículas e transferências das diversas seções de bairro e, por essas razões, passou a se denominar Colégio Central da Bahia.

As duas primeiras seções – a de Nazaré, instalada a cerca de um quilômetro de distância do Colégio da Bahia, e a da Liberdade – foram criadas em 1948, se apropriando de construções existentes<sup>237</sup>; a seção de Itapagipe, por sua vez, foi construída no início dos anos 1950, na Avenida Beira-Mar, na Ribeira<sup>238</sup>, e aparentemente corresponde à adaptação parcial de diversos projetos elaborados por Rebouças para o SOSES. Com a criação das seções de bairro do Colégio da Bahia, o edifício do Instituto Normal no Barbalho pôde voltar a abrigar exclusivamente os cursos de formação do magistério primário.

Dentre as seções do Colégio da Bahia que não chegaram a ser criadas, possui particular interesse a do Garcia, pois tivemos acesso, no arquivo Diógenes Rebouças do CEAB/FAUFBA, ao seu projeto arquitetônico, datado de 13 de maio de 1949. As plantas desse projeto foram

---

<sup>236</sup> A partir do final dos anos 1930, a antiga Escola Normal passou a se denominar Instituto Normal da Bahia.

<sup>237</sup> A seção ginásial da Liberdade foi instalada na Escola Duque de Caxias, inaugurada em 1939 e que ainda hoje funciona como Colégio Estadual Duque de Caxias. A seção ginásial de Nazaré ocupou o imóvel doado ao governo do Estado pelo ex-governador Severino Vieira e atualmente corresponde ao Colégio Estadual Severino Vieira.

<sup>238</sup> Atual Ginásio Estadual João Florêncio Gomes.

publicadas, em 1949, em documento oficial do Governo do Estado, como sendo do “Centro Regional de Educação – Ginásio”, cuja construção seria iniciada em janeiro de 1950 nas cidades de Barra, Caetité, Feira de Santana e Juazeiro (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 134-135). Logo, podemos assumir que os projetos das seções de bairro do Colégio da Bahia que seriam construídas em terrenos vazios e aqueles dos ginásios que compunham os demais Centros Regionais de Educação do interior do Estado eram praticamente idênticos.

Com relação ao “Colégio da Bahia – Setor do Garcia”, Anísio Teixeira informava, em relatório encaminhado ao governador em 1949, que

Constituirá o primeiro ginásio da cidade, com instalações que irão permitir o ensino médio em todos os tipos e categorias, desde o geral ao técnico-industrial. Anexa, será construída uma escola primária, que dará início ao segundo centro educacional da Capital. Quando estiver todo construído ficará ligado ao conjunto do Teatro Castro Alves (TEIXEIRA, 1949, p. 17).

A partir das plantas do “Colégio da Bahia – Setor do Garcia”, podemos afirmar que o ginásio dos Centros Regionais de Educação seria formado por cinco pavilhões, sendo três deles paralelos entre si – os da administração, dos laboratórios e das oficinas – e conectados transversalmente por dois conjuntos paralelos de passagens cobertas.

O pavilhão da administração, localizado mais ao norte, possui 57,85 m de comprimento com apenas 7,65 m de largura e adota um módulo estrutural básico de 3,75 m x 3,75 m. Abriga, no pavimento térreo, uma grande área coberta e aberta e, no pavimento superior, a biblioteca, incluindo sala de leitura, depósito de livros, biblioteca infantil, sala de estar, varandas e sanitários. No pavimento térreo, esse pavilhão é prolongado nas suas duas extremidades para se articular ao pavilhão da escola classe e ao auditório, e nestes prolongamentos abriga espaços administrativos, como secretarias, diretorias e arquivos; espaços de apoio acadêmico, como sala dos professores e sala do conselho; e serviços de assistência aos estudantes, como consultório médico e de dentista – estes, inserido em um volume de forma orgânica voltado para a grande área aberta e coberta do pavilhão da administração, criando um contraste formal com a rigidez geométrica do restante do complexo.

Na extremidade leste do pavilhão administrativo e implantado transversalmente a ele encontra-se o pavilhão da escola classe; rampas paralelas a este último conectam estes dois pavilhões. O pavilhão da escola classe abriga, em cada um dos seus dois pavimentos, seis salas de aula com 7,35 m x 8,60 m cada, articuladas por um longo corredor de 61,15 m de comprimento e 2,30 m de largura.

O auditório, na extremidade oeste do pavilhão da administração, tem uma planta em formato de trapézio circular que, no pavimento térreo, abriga auditório propriamente dito, com cerca de 320 assentos, e, no pavimento imediatamente abaixo, semienterrado, abriga sanitários e um grande hall que dá acesso a duas salas de música.

Visando resolver o problema da implantação do conjunto em um terreno íngreme – situação comum em Salvador –, o pavilhão dos laboratórios encontra-se implantado paralelamente e a meio nível com relação ao pavilhão administrativo, sendo conectado a ele por duas rampas cobertas e paralelas com 3,00 m de largura cada. É o mais longo dos pavilhões que compõem o complexo, com 106,60 m de comprimento e 18,50 m de largura. Possui, nos pavimentos térreo e superior, uma configuração bastante semelhante: corredor central, com 3,00 m de largura, e laboratórios e salas de aula para as disciplinas do currículo mínimo do ginásio, tendo em média 8,60 m x 7,35 m. A principal diferença entre os dois pavimentos está no grande recreio coberto e aberto localizado no trecho central do pavimento térreo do pavilhão, tendo ao lado um bar, aberto por meio de um grande balcão, e uma cozinha.

Os dois pavimentos do pavilhão de laboratórios abrigam um total de 28 salas e laboratórios, organizados em cinco “suítes”. O pavimento inferior abriga duas “suítes”: ciências, contendo salas de história natural, laboratório de história natural, física, laboratório de física, química e laboratório de química; e comercial, abrigando escritório, mecanografia, estenografia e datilografia. O pavimento superior comporta três “suítes”: a de línguas, com quatro salas de português, duas de língua estrangeira e duas “salas ambiente”; a de ciências sociais, com seis salas, incluindo uma dedicada à história da civilização e outra à geografia; e a de matemática, com quatro salas.

Em ambos os pavimentos do pavilhão de laboratórios, nos pontos de conexão entre o corredor central e as rampas de ligação com o pavilhão administrativo, estão localizados os sanitários, salas de professores, depósitos e escada de acesso ao subsolo. Este ocupa apenas uma pequena parte da projeção do edifício e abriga o laboratório de ciências naturais e o acesso ao biotério, externo à edificação. O pavilhão de laboratórios possui telhado borboleta, com duas águas convergindo para o seu eixo longitudinal. O corredor possui uma cobertura em laje plana, em cota mais baixa que as duas águas do telhado, o que permite que as salas de aula e laboratórios possuam ventilação cruzada e iluminação natural em ambos os lados.

O pavilhão de oficinas é aquele localizado mais a sul, com 72,85 m de comprimento por 16,00 m de largura, e também se conecta ao pavilhão de laboratórios por duas passagens cobertas paralelas e em rampa. Está organizado em duas “suítes”, sem qualquer comunicação: a de artes industriais e costura abriga, no pavimento inferior, as oficinas de mecânica e eletricidade e, no pavimento superior, duas oficinas de trabalhos em madeira e dois ateliês de costura; a “suíte” de desenho comporta, no pavimento inferior, as oficinas de desenho figurado e modelagem e, no pavimento superior, três oficinas de desenho e uma de desenho de máquinas. Sua cobertura é semelhante à do pavilhão dos laboratórios, em duas águas que convergem para o eixo longitudinal do edifício, porém, como não possui corredor central – o acesso às salas e oficinas é feito por grandes halls, cada um com uma escada, que coincidem com as rampas que o ligam ao pavilhão dos laboratórios – possui calha central.

Bastante semelhante ao projeto do Ginásio do Garcia – e, de resto, aos ginásios de todos os Centros Regionais de Educação projetados por Rebouças – é a “*Escola Normal Tipo*”, projetada também por Rebouças para o Departamento de Educação da Secretaria de Educação e Saúde da Bahia entre outubro de 1949 e janeiro de 1950: três pavilhões estreitos e compridos, paralelos entre si e conectados transversalmente por duas estreitas passagens cobertas, sendo que nas duas extremidades de uma destas passagens se encontram dois volumes com planta em forma de trapézio circular, um maior, abrigando um auditório, e um menor, correspondendo a uma sala de música.

Embora possua menor área construída que o Centro Regional de Educação, a Escola Normal Tipo possui as mesmas características daquele e alguns pavilhões chegam a ser quase idênticos aos pavilhões do CRE. Por exemplo, o pavilhão previsto no projeto da Escola Normal Tipo para comportar os “cursos de conteúdo” e os “cursos de introdução e integração”<sup>239</sup>, é praticamente uma réplica, em escala reduzida, do pavilhão dos laboratórios do Centro Regional de Educação. Da mesma forma, o pequeno volume curvo e sinuoso do “Clube do Estudante”, contrastando com o grande espaço coberto e aberto lateralmente sob o bloco administrativo da Escola Normal, é análogo ao volume orgânico que abriga os consultórios médico e de dentista do pavilhão administrativo do Ginásio do Garcia.

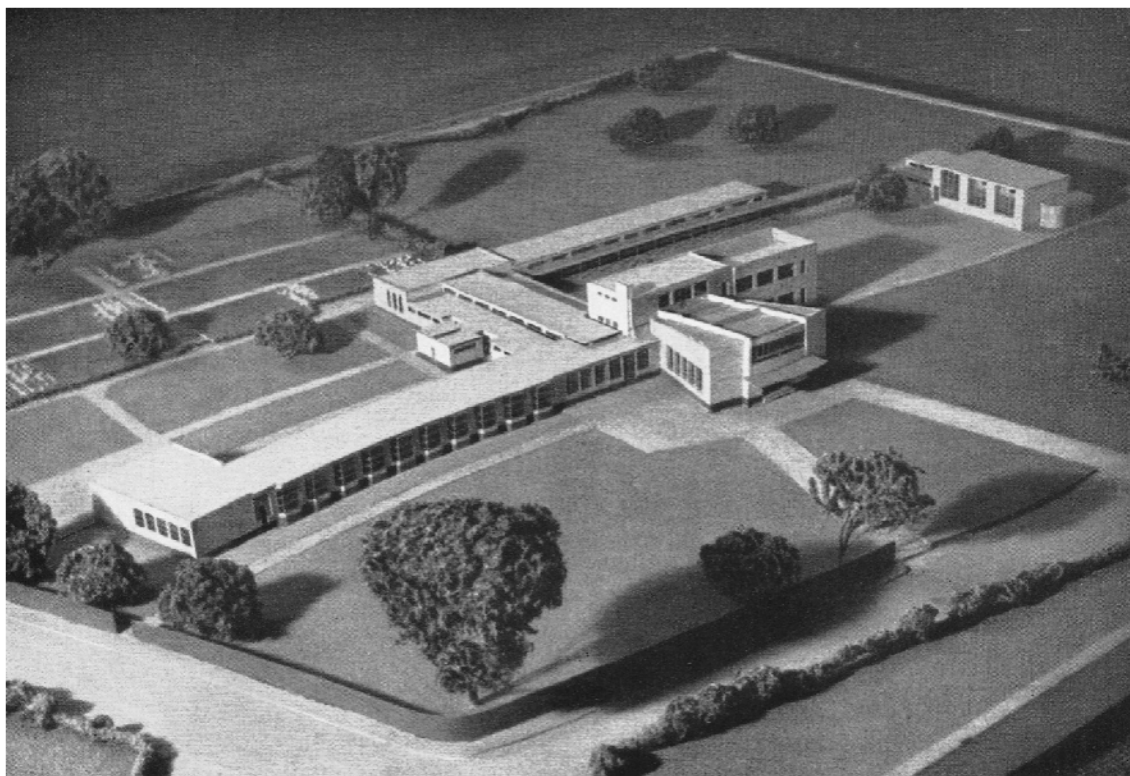
Do ponto de vista volumétrico e da articulação entre os diversos pavilhões, o complexo ginásial dos Centros Regionais de Educação e a Escola Normal Tipo se assemelham a alguns projetos de edifícios educacionais projetados por Walter Gropius a partir de 1936. Com a Escola de Impington em Cambridgeshire, Inglaterra, de autoria de Gropius e Maxwell Fry (1936), os projetos de Rebouças citados compartilham a distribuição da maior parte do programa em diversos pavilhões prismáticos retos, longos e estreitos, dispostos paralela ou transversalmente uns aos outros, enquanto o auditório rompe com essa ortogonalidade, na medida em que possui planta trapezoidal e parede curva na extremidade posterior

Por sua vez, com a Escola Secundária de Attleboro, no Estados Unidos, projeto de 1948 do TAC (*The Architects' Collaborative*, escritório criado por Gropius três anos antes), além dos aspectos em comum já identificados no projeto de Impington, é notável a adoção de estreitas passagens cobertas por lajes planas de concreto apoiadas sobre delgados pilares, que conectam os diversos pavilhões do complexo.

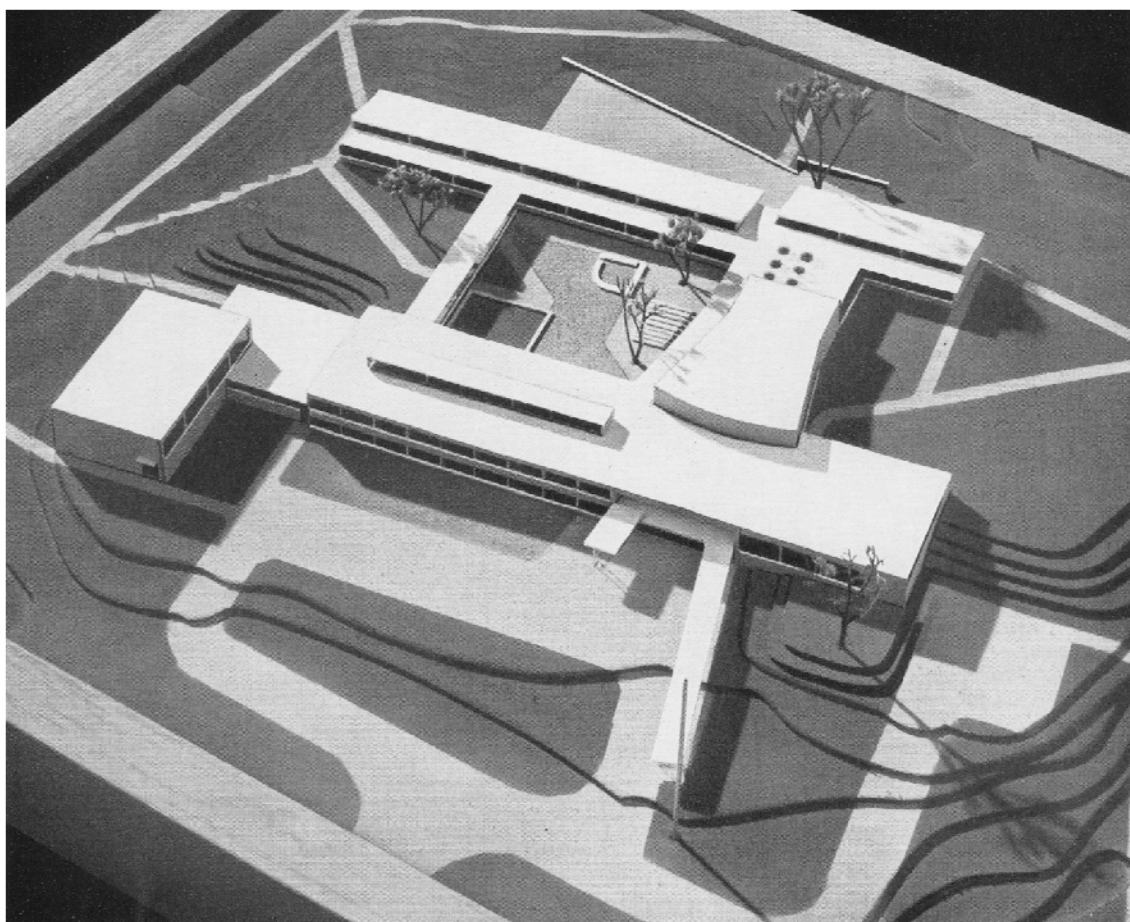
---

<sup>239</sup> Os “cursos de conteúdo” estariam situados no pavimento inferior do pavilhão e suas salas estariam agrupadas em cinco áreas: prática de ensino; linguagem, leitura e literatura infantil; ciências sociais; matemática; e ciências naturais. Os “cursos de introdução e integração”, por sua vez, estariam localizados no pavimento superior, com classes, salas de debates, para seminário e para trabalhos práticos organizadas em quatro áreas: biologia educacional e higiene aplicada; sociologia educacional; história e filosofia da educação; e psicologia educacional.





**Figura 3.31** – Maquete da Escola de Impington, Inglaterra, projeto de Walter Gropius e Maxwell Fry, 1936 (Fonte: GIEDION, 1954)



**Figura 3.32** – Maquete da Escola Secundária de Attleboro, Estados Unidos, projeto de *The Architects' Collaborative*, 1948 (Fonte: GIEDION, 1954)

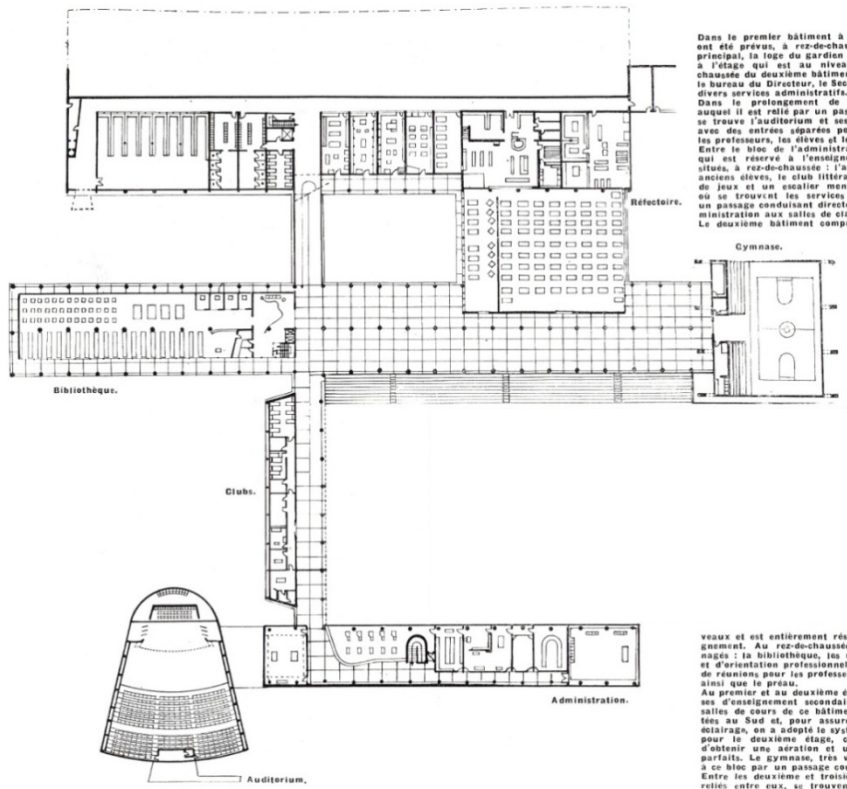
Considerando a influência confessa da *escola carioca* na arquitetura de Rebouças, outras possíveis referências destes projetos baianos podem estar no anteprojeto da escola preliminar desenvolvido por Affonso Eduardo Reidy em 1947 para o concurso do Centro Técnico da Aeronáutica (CTA) em São José dos Campos, São Paulo, e no projeto de Jorge Ferreira, Thomaz Estrella, Renato Mesquita dos Santos e Renato Soeiro – este, colega de Rebouças no DPHAN – para o Internato do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, datado de 1948. Em comum com estes projetos de Reidy e de Ferreira, Estrella, Mesquita e Soeiro, os complexos arquitetônicos desenhados por Rebouças para Anísio Teixeira apresentam os pavilhões horizontais, compridos e estreitos, articulados por rampas e passagens cobertas e os auditórios com planta em formato de trapézio circular.

Os projetos de Rebouças para o ginásio dos Centros Regionais de Educação e a Escola Normal Tipo, contudo, se destacam de todos esses exemplos prévios pela sua implantação: enquanto os projetos de Gropius, Reidy e de Jorge Ferreira e associados estão assentados sobre terrenos praticamente planos, os projetos baianos – especialmente o do ginásio do CRE – preveem a implantação em terrenos íngremes, situação absolutamente comum em Salvador. Decorre dessa necessidade a implantação dos diversos pavilhões em níveis distintos e a transformação das passagens cobertas em elegantes rampas, resultando em um conjunto arquitetônico mais dinâmico e complexo.

Ademais, é preciso ressaltar que os projetos do ginásio do CRE e da Escola Normal Tipo apresentam uma série de elementos que denotam uma preocupação em adequar a nova arquitetura ao nosso clima tropical, promovendo, sempre que possível, a ventilação cruzada nas salas e criando varandas – como na biblioteca do CRE – e outros amplos espaços de convivência cobertos e abertos lateralmente – como se observa nos espaços de convivência dos dois projetos, como recreio coberto, clube do estudante e cantina.

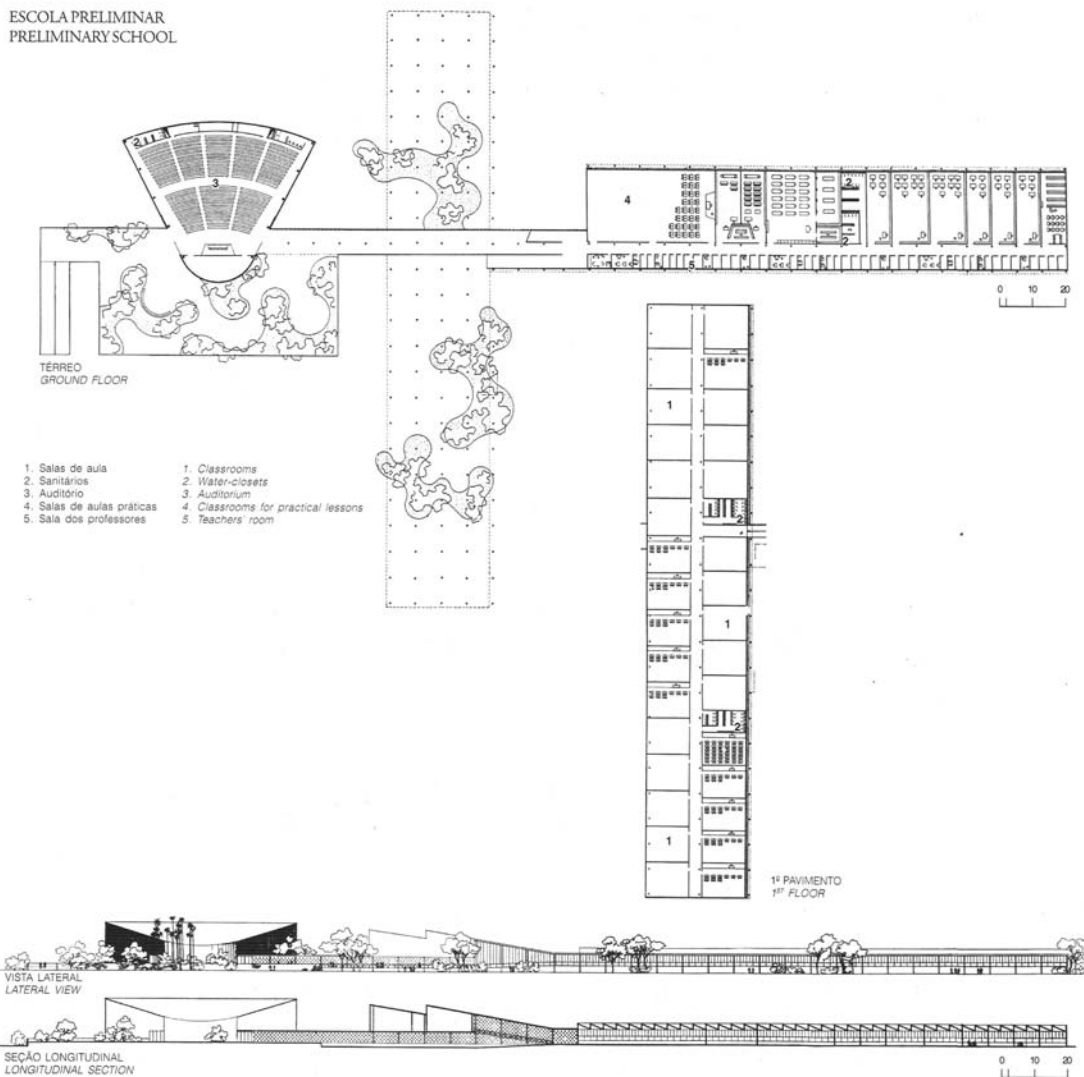


**Figura 3.33** – Projeto do Internato D. Pedro II no Rio de Janeiro, de Jorge Ferreira, Renato Soeiro, Renato Mesquita dos Santos e Thomaz Estrella (Fonte: Acervo do DPH-COC-FIOCRUZ, Rio de Janeiro)



**Figura 3.34** – Projeto do Internato D. Pedro II no Rio de Janeiro, de Jorge Ferreira, Renato Soeiro, Renato Mesquita dos Santos e Thomaz Estrella: planta (à esquerda) (Fonte: L'ARCHITECTURE..., 1952)

ESCOLA PRELIMINAR  
 PRELIMINARY SCHOOL



**Figura 3.35** – Projeto para o Centro Técnico da Aeronáutica em São José dos Campos, de Affonso Eduardo Reidy: planta, fachada e corte (abaixo) (Fonte: BONDUKI, 2000)

### 3.6. Os Centros de Educação Elementar de Salvador

#### 3.6.1. A concepção e o dimensionamento do sistema

No caso de Salvador, os problemas do ensino primário eram bastante distintos daqueles do interior do Estado:

Aí deparamos com a cidade já construída, sem áreas previstas para as construções escolares necessárias, e, como no interior, com todo um sistema escolar por edificar. Além disto, o sistema de 'turnos' (no mesmo prédio, funcionam duas escolas, uma pela manhã e outra à tarde) havia criado uma escola de tempo parcial, com um período demasiado reduzido para se fazer a educação elementar da criança.

A falta de áreas suficientemente amplas para grupos escolares completos e o hábito do professor só trabalhar um turno; isto é, quatro horas, levou-nos a imaginar um sistema especial de escolas, em que fôssem localizadas as funções do ensino propriamente dito em um prédio e em outro ou grupo de outros os de educação física, artística, social e pré-vocacional. Nasceu daí o prédio escolar que designamos de *escola-classe*, composto tão somente de salas de aula e dependências para o professor, e o prédio escolar, que designamos de '*escola-parque*', compreendendo salas de música, dança, teatro, clubes (educação artística e social), salas de desenho e artes industriais (educação pré-vocacional), ginásio de educação física e mais dormitórios, biblioteca, restaurante e serviços gerais. (TEIXEIRA, 1950, p. 11-12)

Continuando, Anísio informa que o sistema concebido para o ensino primário da capital seria formado por conjuntos escolares – os Centros de Educação Elementar ou Centros Populares de Educação, como os denominava Anísio<sup>240</sup> – com capacidade para até 4.000 alunos. Este sistema – um resgate da ideia concebida por Anísio para a Capital Federal mais de dez anos antes, sem nunca ter sido executada – seria formado por quatro *escolas-classe* e por uma *escola-parque*. Cada uma das *escolas-classe* contaria com 12 classes e atenderia a um total de 1.000 alunos (500 em cada turno), sendo instalada em um terreno de aproximadamente 1.200 metros quadrados e destinada ao “ensino de letras e ciências, com disposições para administração e áreas de estar” (TEIXEIRA, 1948, p. 15); a *escola-parque*, por sua vez, receberia em cada turno os 2.000 alunos que frequentassem as *escolas-classe* no turno oposto. Cada criança soteropolitana matriculada na rede pública passaria, portanto, um total de oito horas diárias no centro educacional, onde seriam oferecidas todas as refeições diárias (TEIXEIRA, 1959). Para facilitar o deslocamento das crianças, a distância entre as *escolas-classe* e a *escola-parque* não deveria ser superior a 500 metros<sup>241</sup>.

Sobre a gênese desse projeto, Anísio recordaria, em 21 de setembro de 1950, dirigindo-se ao governador Otávio Mangabeira no discurso proferido quando da inauguração da etapa inicial do primeiro Centro de Educação Elementar, batizado de Centro Educacional Carneiro Ribeiro:

<sup>240</sup> E como a ele se refere repetidamente o arquiteto Hélio Duarte em seu livro “Escolas Classe, Escola Parque” (DUARTE, 1973).

<sup>241</sup> O que, como veremos, não ocorreu no único Centro de Educação Elementar construído em Salvador, no bairro da Liberdade, cujas *escolas-classe* chegam a distar até 1,2 quilômetros da *escola-parque*. Da mesma forma, as três *escolas-classe* inauguradas em setembro de 1950 estavam implantadas em terrenos com áreas variando entre 3.400 (Escola-Classe I) e 12.000 metros quadrados (Escola-Classe II) – isto é, até dez vezes maiores que os 1.200 metros quadrados previstos originalmente.

Recordo-me que a construção dêste Centro resultou de ordem de V. Ex.<sup>a</sup>, certa vez em que se examinava o problema da chamada infância abandonada. Tive, então, oportunidade de ponderar que, entre nós, quase tôda a infância, com exceção de filhos de famílias abastadas, podia ser considerada abandonada. Pois, com efeito, se tinham pais, não tinham lares em que pudessem ser educados e se, aparentemente, tinham escolas, na realidade não as tinham, pois as mesmas haviam passado a simples casas em que as crianças eram recebidas por sessões de poucas horas, para um ensino deficiente e improvisado. No mínimo, as crianças brasileiras, que logram freqüentar escolas, estão abandonadas em metade do dia. E êste abandono é o bastante para desfazer o que, por acaso, tenha feito a escola na sua sessão matinal ou vespertina. Para remediar isso, sempre me pareceu que **devíamos voltar à escola de tempo integral.**

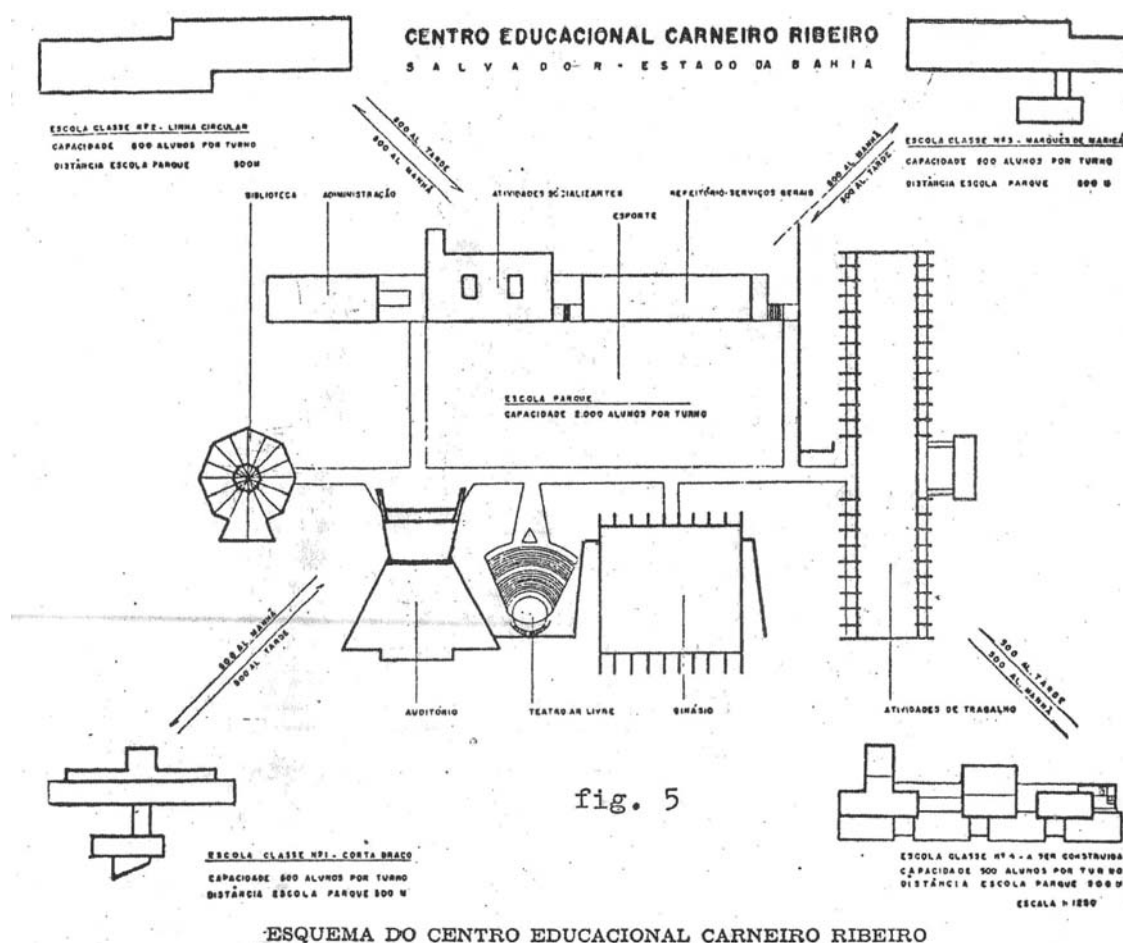
Tracejei, então, o plano dêste Centro que V. Ex.<sup>a</sup> ordenou fôsse imediatamente iniciado. A escola primária seria dividida em dois setores, o da instrução, pròpriamente dita, ou seja da antiga escola de letras, e o da educação, propriamente dita, ou seja da escola ativa. No setor instrução, manter-se-ia o trabalho convencional da classe, o ensino de leitura, escrita e aritmética e mais ciências físicas e sociais, e no setor educação – as atividades socializantes, a educação artística, o trabalho manual e as artes industriais e a educação física. A escola seria construída em pavilhões, num conjunto de edifícios que melhor se ajustassem às suas diversas funções. Para economia tornava-se indispensável que se fixasse um número máximo para a matrícula de cada centro. Pareceu-nos que 4.000 seria êsse número, acima do qual não seria possível a manipulação administrativa (TEIXEIRA, 1959, grifos nossos).

Os 2.000 alunos que estariam simultaneamente na *escola-parque* em cada turno se dividiriam em grupos de 650 a 700 estudantes pelos três setores de atividades: sociais e artísticas; de trabalho; e de educação física. O setor de atividades sociais e artísticas da *escola-parque* abrigaria um teatro e salas de música, canto e dança com capacidade para 700 crianças; o setor de atividades de trabalho corresponderia a um conjunto de ateliês e salas de trabalho de igual capacidade; e o setor de atividades de educação física se constituiria em um ginásio com capacidade para grupo idêntico. Além disso, a *escola-parque* contaria com um restaurante com capacidade para servir 2.000 crianças e sua respectiva cozinha, uma biblioteca para 300 crianças, um teatro ao ar livre, dois dormitórios para 100 crianças cada – um para cada gênero –, um edifício de serviços gerais e um edifício administrativo.

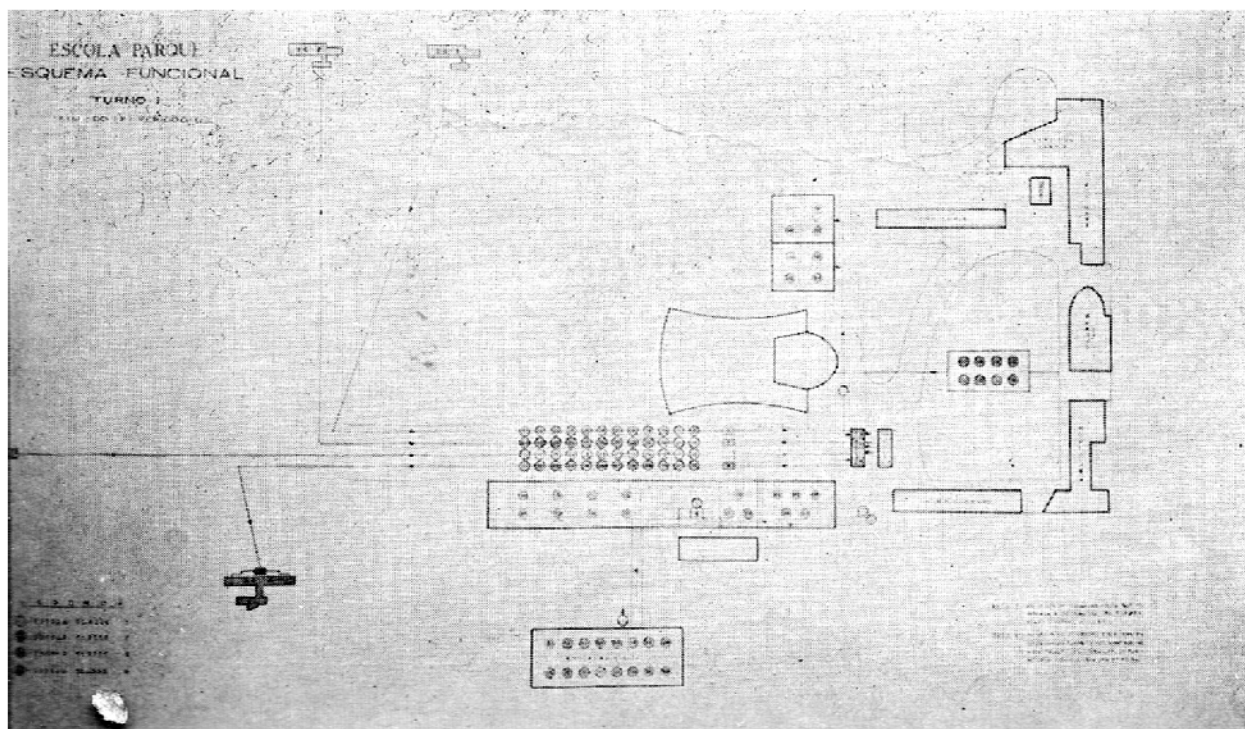
Os dormitórios eram peça fundamental no projeto político de inclusão social de Mangabeira e no plano pedagógico de Anísio Teixeira, para que as crianças sem um lar pudessem ter a mesma oportunidade das demais; para este último, “as crianças chamadas pròpriamente de abandonadas, sem pai nem mãe, [...] passarão a ser não as hóspedes infelizes de tristes orfanatos, mas as residentes da escola-parque” (TEIXEIRA, 1959). Assim, 5% das vagas do complexo – isto é, 200 vagas – eram reservadas para essas crianças, que viveriam em regime de internato na própria *escola-parque*. (TEIXEIRA, 1950, p. 12).

Para Anísio, a *escola-classe* seria a responsável por instruir a criança, mas é na *escola-parque* que ela seria educada, do ponto de vista do convívio social, da cultura intelectual e artística, da educação física e da formação profissional.

Para Anísio, as vantagens destes conjuntos formados por uma escola-parque e quatro escolas classe eram várias: a solução da dificuldade de áreas para a construção das escolas, tendo em vista que somente as escolas-parque demandariam terrenos de maiores dimensões, enquanto as escolas-classe poderiam ser implantadas em terrenos maiores – e mais difíceis de localizar na cidade consolidada; a duplicação da carga horária de permanência do aluno na escola, se somarmos as quatro horas de aulas na escola-classe – “de todo insuficientes para a educação elementar” – às quatro horas de atividades desenvolvidas na escola-parque; a “facilidade de renovação educativa”, na medida em que os professores das escolas-classes e das diversas atividades das escolas-parque teriam formações e perfis distintos; e “o enriquecimento da educação e da vida escolar da criança, com incalculáveis benefícios para sua educação social, para sua educação de saúde e para a frequência e estabilidade do corpo discente”. Além disso, Anísio via neste sistema a “oportunidade para uma renovação da arquitetura escolar, com a divisão de funções da escola e a unidade maior de cada tipo de edifício ou edifícios” (TEIXEIRA, 1948, p. 15).



**Figura 3.36** – Esquema de funcionamento do Centro Educacional Carneiro Ribeiro – primeiro Centro de Educação Elementar construído em Salvador (Fonte: DUARTE, 1973)



**Figura 3.37** – Esquema funcional original dos Centros de Educação Elementar, mostrando a articulação entre as Escolas-Classe (à esquerda) e a Escola-Parque (à direita) e a distribuição das atividades nesta última (Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)

Após a definição, pelo próprio Anísio, do projeto pedagógico e do programa de cada um desses *Centros Populares de Educação*, o engenheiro carioca Paulo de Assis Ribeiro foi encarregado de planejar o funcionamento de cada um dos conjuntos, inclusive definindo sua capacidade, distâncias máximas a serem percorridas pelos alunos entre as escolas-classe e a escola-parque, dentre outros aspectos. Paulo de Assis Ribeiro era um velho conhecido de Anísio e recentemente, em 1947, havia elaborado, a convite do governo mineiro, o projeto de reforma do sistema educacional daquele Estado (RIBEIRO, 1975)<sup>242</sup>.

O passo seguinte foi o de definir a localização de cada um destes *Centros de Educação Elementar* no território da capital baiana. Para isso, Anísio procurou o arquiteto Diógenes Rebouças, coordenador do EPUCS, que, anos depois, explicaria que uma das primeiras preocupações do secretário ao elaborar o seu plano escolar para a capital dizia respeito à possibilidade de integração com o plano que estava sendo finalizado no EPUCS e que previa dezenove subcentros urbanos, entendidos como “catalizadores das atividades sociais” (SANTOS NETO, 1993, p. 12). Como relata Rebouças,

Na conversa tida no Escritório, tivemos a oportunidade de fornecer-lhe todas as idéias e fazê-lo compreender o que estava sendo pensado em relação à estrutura física da cidade, à disposição e ao zoneamento dos equipamentos pontuais da cidade, inclusive os de saúde e educação. Ele, como sempre,

<sup>242</sup> Entre 1931 e 1935, enquanto Anísio ocupava o cargo de Diretor Geral da Instrução Pública do Distrito Federal, Assis Ribeiro exerceu diversos cargos no Departamento Nacional de Educação do Ministério da Educação e Saúde, do qual chegou a ser diretor. Em 1935, Assis Ribeiro foi, junto com Anísio, um dos responsáveis pela criação da Universidade do Distrito Federal.

ficava muito entusiasmado pela conexão dos problemas em relação ao que imaginava como implantação de um sistema educacional primário e secundário. De maneira que nos incumbiu de elaborar proposta de localização dos equipamentos previstos nas plantas cadastrais da cidade, com base naquela conversa que tivemos.

[...]

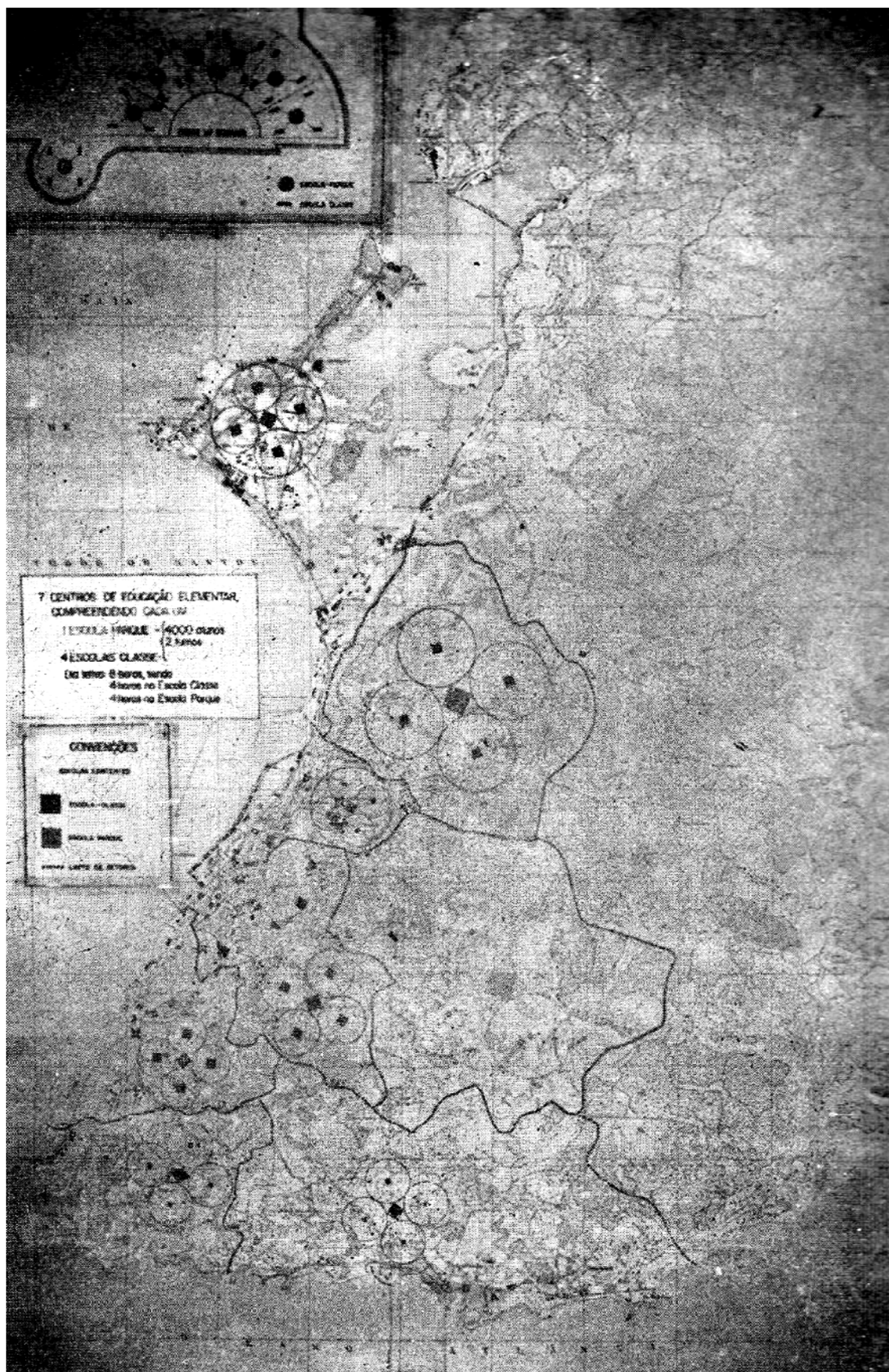
Isso gerou no EPUCS um entusiasmo crescente, justamente por facilitar bastante o equacionamento da questão da educação nos bairros teóricos que planejávamos para Salvador, onde, com base na topografia da cidade, já havíamos locado os pontos centrais nos quais deveriam ser implantados certos elementos e equipamentos urbanos, como comércio e os equipamentos escolares clássicos. Aí ele contribuiu muito, ponderando com rapidez notável: 'não Rebouças, a coisa se ajusta melhor se fizermos a completa dicotomia. Vamos colocar na periferia dos bairros o sistema educacional de instrução e, dentro desse núcleo, o grande parque escolar no qual educamos os meninos. [...] E, imediatamente, ele nos deu a incumbência de colocar no Plano da Cidade de Salvador oito grandes conjuntos desses, e nós fizemos um anteprojeto, justamente localizando todos estes equipamentos dentro daquela cidade que tinha como parâmetro, para o EPUCS, uma população prevista de um milhão de habitantes. De maneira que quando ele viu a planta e compreendeu a localização, disse: "aprovo cem por cento". (REBOUÇAS, 1992, p. 147-148)

Entre o início do seu planejamento, em 1947, e a inauguração parcial do primeiro conjunto, a quantidade de Centros de Educação Elementar formados por uma escola-parque e quatro escolas-classe previstos para serem construídos em Salvador variou entre sete e dez.

Aparentemente, o número de centros previstos foi aumentando à medida que o plano educacional de Anísio amadurecia. Quando o *Plano de Construções Escolares da Capital* começou a ser elaborado, Anísio falava em "uma rede escolar para 30.000 crianças", dividida em "30 'escolas-classes', para mil alunos cada uma em dois turnos, e 7 ou 8 parques escolares para 4.000 alunos cada um, também em dois turnos" (TEIXEIRA, 1948, p. 14). Um ano depois, passaram a ser precisamente sete as escolas-parque previstas no plano, conforme indicado na edição especial do quarto centenário da fundação de Salvador da *Revista Fiscal da Bahia*, em 1949 (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 136) e no relatório apresentado por Anísio ao governador naquele mesmo ano, localizadas nos seguintes bairros: Liberdade (na região conhecida como Caixa d'Água), Itapagipe, Santo Antônio, Brotas (Dique), Garcia, Barra e Rio Vermelho (TEIXEIRA, 1949, p. 17). Diógenes Rebouças, por sua vez, no depoimento concedido a João Augusto Rocha Lima em 1988, falou em oito conjuntos (REBOUÇAS, 1992, p. 148-150). Por fim, quando foram inauguradas as três primeiras escolas-classe, em setembro de 1950, Anísio afirmara que:

O [...] que hoje inauguramos [...] será um centro apenas para 4.000 das 40.000 crianças que teremos, no mínimo, de abrigar nas escolas públicas desta nossa cidade. Deveremos possuir, e já não só este, como mais 9 centros iguais a este (TEIXEIRA, 1959).





**Figura 3.38** – Plano de localização dos sete Centros de Educação Elementar de Salvador. Observe-se, no canto superior esquerdo, o modelo radioconcêntrico estabelecido no EPUCS, indicando a distribuição esquemática dos complexos (Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)

### 3.6.2. A invasão do Corta-Braço e o primeiro *Centro de Educação Elementar*

O único *Centro de Educação Elementar* efetivamente projetado e parcialmente inaugurado durante o governo de Otávio Mangabeira foi o da Liberdade que, conforme previsto no plano geral esboçado por Anísio Teixeira e Paulo de Assis Ribeiro, deveria ser formado por uma escola-parque e quatro escolas-classe. Os equipamentos escolares que compunham o Centro Educacional Carneiro Ribeiro (CECR) – nome dado pelo governador para homenagear o educador Ernesto Carneiro Ribeiro<sup>243</sup> – foram construídos na Caixa d'Água, no Corta-Braço e no Pau Miúdo, setores do bairro de Liberdade carentes de todo tipo de infraestrutura – à exceção, como vimos, do sanatório para tuberculosos – e cuja população estava dentre as de menor poder aquisitivo da cidade, formada predominantemente por afro-descendentes.

A região do Corta-Braço – que à época era também chamada de “Nova Pero Vaz” – havia sido alvo de uma intensa polêmica, acompanhada pela imprensa e pelos políticos locais, a partir de novembro de 1946, quando ocorreu uma das primeiras ocupações de terras da cidade por parte de grupos de sem-teto. Segundo Maria Raquel Mattedi,

As terras invadidas pertenciam à Prefeitura Municipal de Salvador, mas encontravam-se aforadas a um italiano que, segundo consta, inicialmente permitiu a ocupação do terreno. Todavia, a partir de um dado momento resolveu ‘dar o dito pelo não dito’ e determinou que o terreno fosse imediatamente evacuado (MATTEDI, 1979, p. 134-135).

A invasão<sup>244</sup> do Corta-Braço – que se iniciou com cerca de 200 famílias – se tornou paradigmática pela organização de seus moradores, que, em massa ou através de algumas lideranças, se dirigiam cotidianamente à sede do jornal *A Tarde*, ao Fórum e a outros órgãos públicos a fim de cobrar das autoridades uma solução para os seus problemas<sup>245</sup>. Além disso, abriram “uma caderneta na Caixa Economica Federal” para receber contribuições “de firmas comerciais, sociedades comerciais, particulares, qualquer pessoa, enfim, que num gesto de solidariedade, queiram enviar-nos donativos” para que a própria comunidade pudesse adquirir o terreno em que residia, em uma campanha que teve o imediato apoio do jornal *A Tarde* (UMA CAUSA..., 1947, p. 2). Mattedi observa que

---

<sup>243</sup> O médico e educador afro-descendente Ernesto Carneiro Ribeiro (1839-1920) foi um dos fundadores do Colégio da Bahia e professor de muitas gerações de baianos, dentre eles Ruy Barbosa.

<sup>244</sup> Faremos referência à *invasão* do Corta-Braço por ter sido o termo utilizado à época, porém o mais correto, hoje, seria falar em *ocupação*: frente ao senso comum que associa o termo a algo ilegal – o desrespeito ao direito de propriedade –, os movimentos sociais adotam, atualmente, o termo *ocupação*, especialmente quando o objeto da ocupação é, como no caso do Corta-Braço, um imóvel desocupado.

<sup>245</sup> O jornal *A Tarde*, por exemplo, registra que, em 20 de novembro de 1946, “mais de quinhentas pessoas de aparência modesta, homens e mulheres, enchem as salas e corredores daquela casa de justiça [o Fórum], todos moradores ao ‘Corta Braço’, onde construíram suas residências, á custa de muitos sacrifícios, num terreno a eles arrendado, por um italiano, que, como a ‘A Tarde’ já teve oportunidade de se referir em edição passada, pretende agora dali despejá-los. Como hoje, ás 10 e meia horas, entrava em julgamento o aludido caso, os prejudicados ali se achavam, aguardando a solução que a justiça dará ao mesmo, na pessoa do juiz Nicolau Tolentino de Barros” (FORAM AGUARDAR..., 1946, p. 2).

A invasão do Corta-Braço representou um movimento muito importante do ponto de vista popular pois mobilizou centenas de famílias desejosas de um lugar onde habitar. Por outro lado, iniciada espontaneamente, acabou mobilizando a participação de grupo de esquerda e do próprio Partido Comunista em defesa dos ocupantes (MATTEDI, 1979, p. 135).

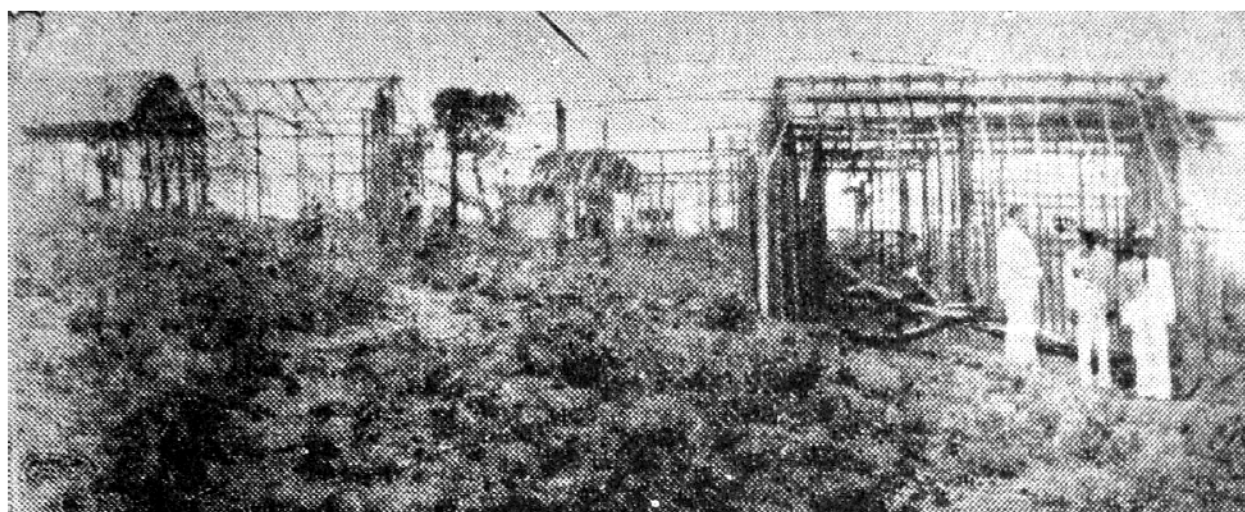
A questão se complicou em abril de 1947, quando, após ser emitido um mandato de reintegração de posse em favor de Francisco Pellosi – proprietário dos terrenos –, foram derrubadas cinco das casas construídas pelos invasores, para assinalar a reintegração (A QUESTÃO..., 1947, p. 2). É importante notar que, nesse momento, a população residente no terreno invadido já havia atingido uma cifra entre “quasi tres mil pessoas” (SÃO QUASI..., 1947, p. 2) e “quasi 4000 pessoas” (A QUESTÃO..., 1947, p. 2).

A partir daí, “a questão do Corta-Braço domina a cidade”, como mostra *A Tarde*, em matéria publicada em 19 de abril de 1947 (SÃO QUASE..., 1947, p. 2). Na mesma edição, o periódico vespertino informa ter recebido de última hora uma nota do gabinete do governador Mangabeira, empossado apenas nove dias antes, afirmando que

[...] é dever do governo empregar quantos esforços estejam a seu alcance para que o povo encontre onde morar, sendo forçoso reconhecer que o fato das invasões de que se trata resulta principalmente da carencia de tetos sob os quais se abriguem, sobretudo os menos protegidos da fortuna. Assim [...], já era pensamento do governo, como ponto fundamental do seu programa, promover, por todos os meios para que possa apelar, a construção de habitações populares [...].

Daí a resolução, que o governo acaba de tomar, de reservar certas áreas de que porventura disponha, para o referido fim, e declarar de utilidade pública, na forma da lei, outras tantas que, pela sua natureza, se prestem ao mesmo destino.

Como entre estas, evidentemente, se acha a do Corta-Braço, decidiu o governo chamá-la a si pelos meios regulares, respeitado pelo Poder Executivo como assegurado já foi pela Justiça, o direito de propriedade. O governo entendeu-se sobre o caso, já com o emerito juiz prolator da sentença, já com os representantes do proprietário, estando agora a ser examinados, com a devida prudencia, os termos do decreto, de ordem mais geral, a ser expedido sobre o assunto (ULTIMA HORA..., 1947, p. 2).



**Figura 3.39** –Casas em construção na invasão do Corta-Braço, em novembro de 1946  
(Fonte: GENTE..., 1946)

A desapropriação das terras da invasão do Corta-Braço por utilidade pública finalmente ocorre dez dias depois, em 29 de abril de 1947 (MATTEI, 1979, p. 136).

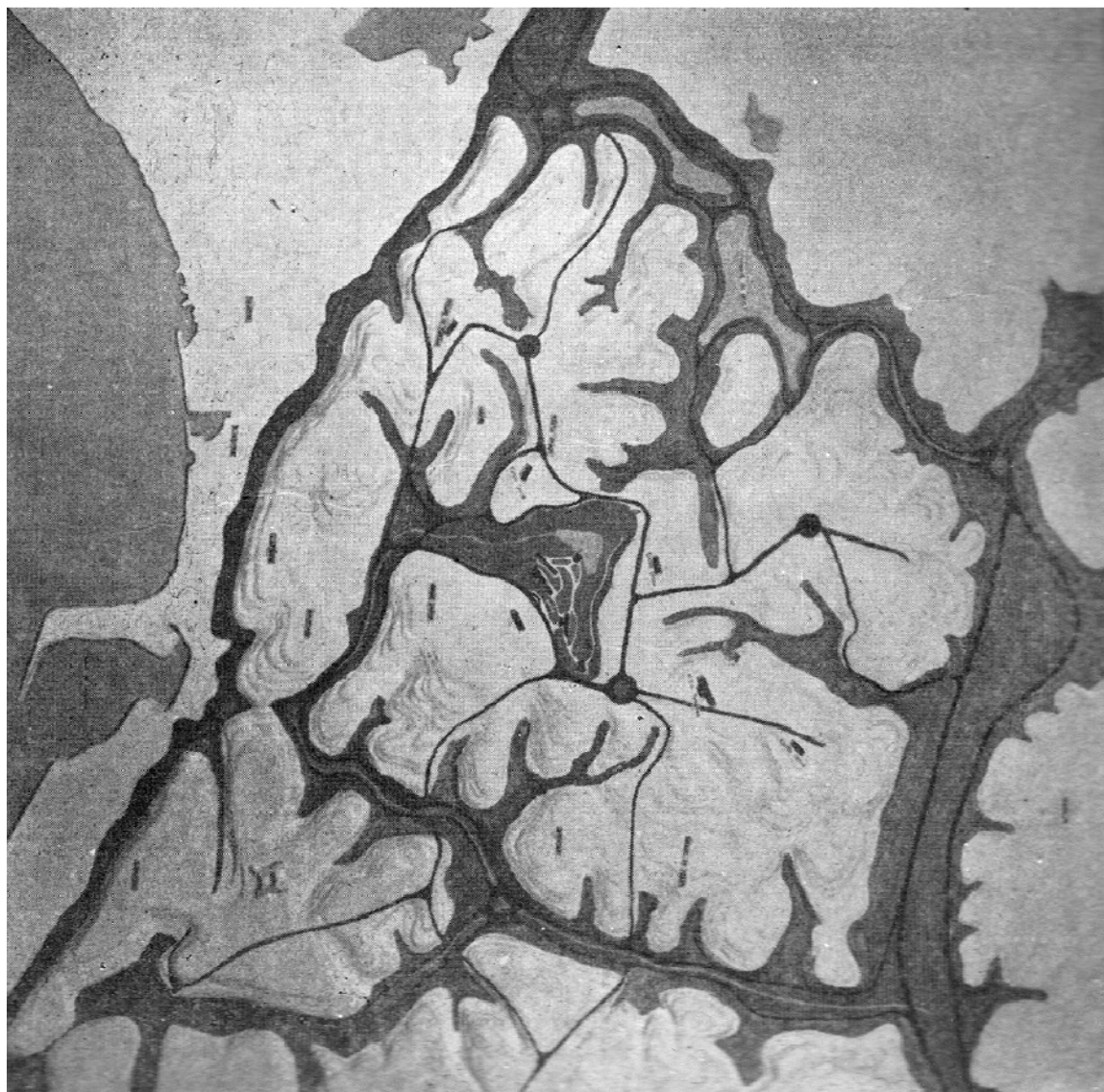
Segundo Rebouças, a decisão de implantar o primeiro *Centro de Educação Elementar* de Salvador – e que terminaria sendo o único – na Liberdade e, mais especificamente, nas proximidades do Corta-Braço, foi do próprio Anísio Teixeira, que teria afirmado:

Eu prefiro começar pelo bairro da Liberdade, é lá que temos os problemas maiores, não só em número de pessoas como em nível econômico baixo. Eu quero agir lá dentro (apud REBOUÇAS, 1992, p. 147).

Anos depois, Anísio recordaria que

Os que vêem hoje esta parte da cidade, em que se acha localizado o Centro, dificilmente podem imaginar o que era o local em 1947. A região era o centro de uma das chamadas "invasões", denominação com que, na Bahia, se designavam as formações precipitadas e abruptas do que se chamam no Rio as favelas. Sabemos que essas formações constituem concentração de população pobre, deslocada e em condições penosas de vida. O governador Otávio Mangabeira resolvera desapropriar as terras e dar aos 'invasores' condições para construir seus barracos e suas casas. Que melhor área se poderia escolher para aí se implantar uma experiência de educação primária, que revelasse aos seus habitantes a importância da educação para a solução de seus problemas de vida e pobreza? Logo se aprovou a idéia e foram reservadas as áreas para as escolas (TEIXEIRA, 1967).

A Escola-Parque do CECR seria implantada a partir da década de 1950 em um vasto terreno de 42.292,00 metros quadrados localizado na principal via da Caixa d'Água, a Rua Saldanha Marinho, no limite sul da invasão do Corta-Braço. Constituindo a primeira etapa do CECR, as três escolas-classe que seriam inauguradas em 21 de setembro de 1950 foram construídas a uma distância máxima, em linha reta, de 1.200 metros do terreno reservado à Escola-Parque. A Escola-Classe I foi construída em um lote na Rua Nova Pero Vaz, em pleno Corta-Braço, a cerca de um quilômetro da Escola-Parque. A Escola-Classe II também foi construída no Corta-Braço, tendo acesso principal pela Rua Conde de Porto Alegre e secundário pela Travessa Vítor Serra, situando-se a 800 metros a pé da Escola-Parque. A Escola-Classe III, a mais distante da Escola-Parque, foi erguida na igualmente popular zona do Pau Miúdo, na Rua Marquês de Maricá, correspondente ao prolongamento da Rua Saldanha Marinho. A Escola-Classe IV, que só seria construída entre 1959 e 1964– sendo inaugurada catorze anos depois das três primeiras escolas-classe –, terminou por se apropriar de um trecho do terreno originalmente reservado à Escola-Parque, com a qual teria uma ligação direta, além do acesso independente pela Rua Saldanha Marinho.



**Figura 3.40** – Maquete topográfica da Caixa d'Água e arredores, com esquema de localização do primeiro Centro de Educação Elementar (Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)

Segundo o jornalista Odorico Tavares, a inauguração, pelo governador Mangabeira, das Escolas-Classe I, II e III, em setembro de 1950, ocorreu “entre milhares de pessoas, na sua maioria homens e mulheres humildes do bairro da Liberdade” e representou “um marco de renovação numa zona onde, às vezes, o desespero e o desencanto poderiam levar aos caminhos da subversão” (apud INAUGURAÇÃO..., 1950, p. 44). No discurso de inauguração, Anísio Teixeira ressaltou o que representava, a seu ver, a implantação da primeira etapa do Centro Educacional Carneiro Ribeiro:

Veja-se, pois, em que círculo vicioso se meteu a nação. Improvisa escolas de todo jeito porque não acredita em escolas senão como formalidade social e para preencher formalidade de nada mais se precisa do que de funcionários que conheçam as fórmulas – e porque só tem escolas improvisadas e inadequadas não acredita que escolas possam ser as formadoras eficientes de uma ordem social. Ouviu dizer, está claro, que a Alemanha foi feita pelo mestre-escola, ouviu dizer que o Japão era uma nação medieval nos fins do século passado e se transformou em uma nação altamente industrializada; ouve falar em todo o progresso ocidental dos últimos duzentos anos,

sobrelevando espetacularmente o dos Estados Unidos, filho todo êle da ciência e das escolas; ouve falar que a Rússia se transformou em vinte anos e para isto fêz da escola um instrumento de poder incalculável; mas tudo isto lhe parece longe ou remoto. Em volta de si, vê escolas improvisadas ou desorganizadas, sem vigor nem seriedade, alinhavando programas e distribuindo, de qualquer modo, diplomas mais ou menos honoríficos. Como acreditar em escolas? Tem razão o povo brasileiro. E para que não tenha razão seria preciso que reconstruíssemos as escolas. É êste esforço que se está procurando aqui começar, senhor governador (TEIXEIRA, 1959).

Entre outubro e dezembro de 1950 – seus três primeiros meses de funcionamento –, as Escolas-Classe I, II e III já funcionaram plenamente, somando 1.000 alunos matriculados em cada escola, com 12 classes por escola em cada turno, e registrando uma frequência média de 86%<sup>246</sup>.



**Figura 3.41** – O governador Otávio Mangabeira e o Secretário da Educação e Saúde Anísio Teixeira cumprimentam alunos do Centro Educacional Carneiro Ribeiro (Fonte: Biblioteca Pública do Estado da Bahia – Setor de Documentação Baiana)

<sup>246</sup> Do total de 72 classes que funcionaram nas Escolas-Classe I, II e III entre outubro e dezembro de 1950, 54 classes eram de primeiro ano, 12 de segundo ano, 5 de terceiro ano e 1 de quarto ano, o que demonstra a carência da população infantil local. Na Escola-Classe III, por exemplo, o primeiro ano do curso abrigava não só alunos de 7 e 8 anos de idade (49,7% do total), como seria regular, mas também alunos com idades entre 9 e 12 anos (estes últimos chegando a 5,8% do total). No segundo ano do curso, somente 18,3% dos alunos possuíam entre 7 e 9 anos, enquanto os demais possuíam entre 10 e 12 anos de idade. No terceiro ano do curso, somente 20% dos alunos possuíam entre 9 e 10 anos, e a maioria da turma tinha 11 ou 12 anos. (Arquivo Público do Estado da Bahia, Fundo Secretaria de Educação, Grupo Departamento de Educação, Série Quadro de frequência do Colégio Carneiro Ribeiro, Data-limite 1950, Caixa 3956, Maço 64).

### 3.6.3. Os primeiros projetos para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro

O processo de implantação do Centro Educacional Carneiro Ribeiro durou dezesseis anos, entre a primeira versão do projeto, elaborada em 1948, e a inauguração das últimas edificações do conjunto – o Pavilhão do Setor Artístico da Escola-Parque, em 1963, e a Escola-Classe IV, em 1964. Tendo em vista que os projetos definitivos da maior parte dos pavilhões da Escola-Parque somente tenham sido elaborados no final dos anos 1950 e início dos 1960, só procederemos, neste trabalho, à análise dos projetos desenvolvidos no período em estudo.

A mais antiga referência ao projeto do Centro Educacional Carneiro Ribeiro que identificamos corresponde às plantas, cortes e fachadas publicados na edição especial da *Revista Fiscal da Bahia*, de 1949, dedicada ao quarto centenário de fundação de Salvador (REVISTA FISCAL..., 1949)<sup>247</sup>. Nela já aparecem os projetos das escolas-classe I, II e III, que já estavam sendo executados à época e que correspondem à configuração que estes três edifícios possuiriam ao serem inaugurados, em setembro de 1950. O projeto da Escola-Classe I é identificado como sendo de autoria do “arq. Diogenes Rebouças”, enquanto os projetos das Escolas-Classe II, III e IV seriam de autoria do “arquiteto Helio Duarte”. Do projeto de Hélio Duarte para a Escola-Classe IV, contudo, a revista só publicou as duas fachadas laterais; como não corresponde ao edifício efetivamente construído nos anos 1960, projetado por Diógenes Rebouças com a colaboração de Assis Reis, não será possível analisá-lo neste trabalho (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 139-141).

A mesma revista apresenta ainda o projeto de dois dos pavilhões da Escola-Parque, ambos de autoria de Duarte: o pavilhão das “atividades de trabalho” e aquele das “atividades de educação física” (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 142-143). Nenhum dos dois corresponde aos edifícios que viriam a ser construídos nos anos 1950 que, como veremos, são de autoria de Diógenes Rebouças.

---

<sup>247</sup> Existe, talvez, mais um projeto para a Escola-Parque de Salvador: durante palestra proferida no 6º Seminário Nacional DOCOMOMO Brasil, em Niterói, em novembro de 2005, o arquiteto Jorge Ferreira, que foi do quadro técnico da Divisão de Obras do Ministério da Educação e Saúde entre 1938 e 1970, apresentou uma fotomontagem da maquete de uma edificação sobre uma fotografia aérea como sendo a “Escola Parque – Salvador”. Não foi possível identificar quando nem em que circunstâncias esse projeto foi elaborado, tendo em vista que Ferreira faleceu dois anos depois dessa palestra e, ao longo da nossa pesquisa, a única outra referência que tivemos a esse projeto foi um conjunto de três imagens localizadas no Arquivo Anísio Teixeira do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), no Rio de Janeiro. Uma das imagens corresponde àquela apresentada por Ferreira na sua palestra (identificada no CPDOC/FGV como ATFOTO026\_2), junto a outras duas fotomontagens utilizando a mesma maquete sobre fotografias aéreas de pontos distintos (ATFOTO026\_3 e ATFOTO026\_4). A paisagem retratada nessas imagens, datadas de 1950 e 1951, é formada por imensas montanhas rochosas e planícies densamente edificadas e parcialmente verticalizadas ao nível do mar, o que não corresponde à paisagem urbana de Salvador e se aproxima bastante do Rio de Janeiro. Uma das imagens (ATFOTO026\_2), contudo, possui legenda informando tratar-se de “Uma das 7 Escolas Parque a serem construídas na Capital”. Tudo leva a crer, portanto, que o projeto em questão foi elaborado por Ferreira, na condição de arquiteto da Divisão de Obras do Ministério da Educação e Saúde, a pedido de Anísio Teixeira, entre 1950 e 1951. É inexplicável, contudo, o porquê da montagem da foto da maquete com uma paisagem carioca, tendo em vista que a escola-parque seria construída em Salvador.

O pavilhão das atividades de trabalho concebido por Duarte já apresentava o partido geral que seria adotado por Rebouças na versão final do projeto, consistindo em um amplo galpão, com pé direito único, separado em dois setores por uma sobreloja localizada no trecho central, sob o qual se encontram os sanitários. A forma geral, contudo, é bastante rígida: um paralelepípedo de base retangular com longas e contínuas aberturas horizontais, dispendo, ainda, de iluminação zenital e a exaustão proporcionada pela cobertura em *sheds*, que são escondidos externamente por altas platibandas. Na parte posterior, aproveitando-se da declividade do terreno, encontra-se um pavilhão anexo, de menor altura e de área reduzida, com cobertura em uma água.

No que se refere ao pavilhão das atividades de educação física projetado por Hélio Duarte, se aproxima ainda mais do projeto que seria posteriormente elaborado por Rebouças, na medida em que se caracteriza pela cobertura em abóbada de berço, sustentada por nove arcos treliçados. A principal diferença consiste no volume anexo – inexistente no projeto de Rebouças – que abriga, em dois pavimentos, os vestiários e salas de apoio e que, pela topografia acidentada, está implantado em uma cota mais alta que o volume principal. Esse anexo também possui cobertura em uma água.

A informação sobre a autoria de Hélio Duarte nos primeiros projetos elaborados para o CECR é ratificada no relatório da Secretaria de Educação e Saúde apresentado por Mangabeira à Assembléia Legislativa da Bahia em abril de 1949, no qual o governador informa sobre o plano de construir um conjunto de Centros de Educação Elementar para Salvador e sobre o fato de que o primeiro desses centros, batizado de Centro Educacional Carneiro Ribeiro, já se encontrava em construção, sendo seu projeto “confiado ao arquiteto Helio Duarte e seu desenvolvimento ao escritório técnico de Paulo Assis Ribeiro, do Rio de Janeiro” (TEIXEIRA, 1949, p. 16).

São desconhecidos os motivos que levaram Anísio Teixeira a confiar, inicialmente, o projeto da Escola-Parque e de duas das Escolas-Classe a Hélio Duarte – que residia em São Paulo desde 1944<sup>248</sup> – e não a Diógenes Rebouças, autor de todos os demais projetos de edifícios escolares desenvolvidos na Secretaria de Educação e Saúde da Bahia na gestão de Anísio. Não nos foi possível nem mesmo identificar qual a relação entre Anísio e Duarte, tendo em vista que, quando o primeiro residira na Capital Federal e ocupara, entre 1931 e 1935, o cargo

---

<sup>248</sup> Como vimos no segundo capítulo, Hélio Duarte havia se transferido de Salvador para São Paulo, onde se tornou arquiteto-gerente da filial paulistana da Companhia Brasileira Imobiliária e de Construções Ltda., em 1944, três anos antes de Anísio Teixeira assumir a Secretaria de Educação e Saúde. Paulo Ormino de Azevedo afirma, equivocadamente, que Hélio Duarte residia em Salvador quando foi convidado por Anísio para elaborar o projeto do CECR (AZEVEDO, 1997, p. 191). O próprio Anísio, em texto de 1967, afirma que “chamamos os arquitetos Diógenes Rebouças, da Bahia, e **Hélio Duarte, de São Paulo**, para os projetos que seriam desenvolvidos pelos escritórios de arquitetura que, então, mantinha Paulo de Assis Ribeiro, no Rio” (TEIXEIRA, 1967, grifo nosso).



de Diretor Geral da Instrução Pública do Distrito Federal, Duarte não fazia parte de sua equipe de arquitetos, embora também residisse no Rio de Janeiro<sup>249</sup>.

Da mesma forma, não foi possível descobrir as razões que levaram Anísio Teixeira e seus colaboradores a optarem por elaborar projetos arquitetônicos diferentes para cada uma das três escolas-classe construídas entre 1949 e 1950, considerando o fato de que elas possuíam exatamente o mesmo programa de necessidades e demandavam espaços muito parecidos, possuindo apenas, no que diz respeito às condicionantes do projeto, terrenos com dimensões, orientações e declividades distintas. Além disso, como vimos anteriormente neste capítulo, as demais construções escolares planejadas e executadas pela Secretaria de Educação e Saúde na gestão de Teixeira se basearam em projetos padrão, de autoria de Rebouças, tendo como objetivo reduzir os custos e prazos de execução.

#### **3.6.4. As Escolas-Classe I, II e III**

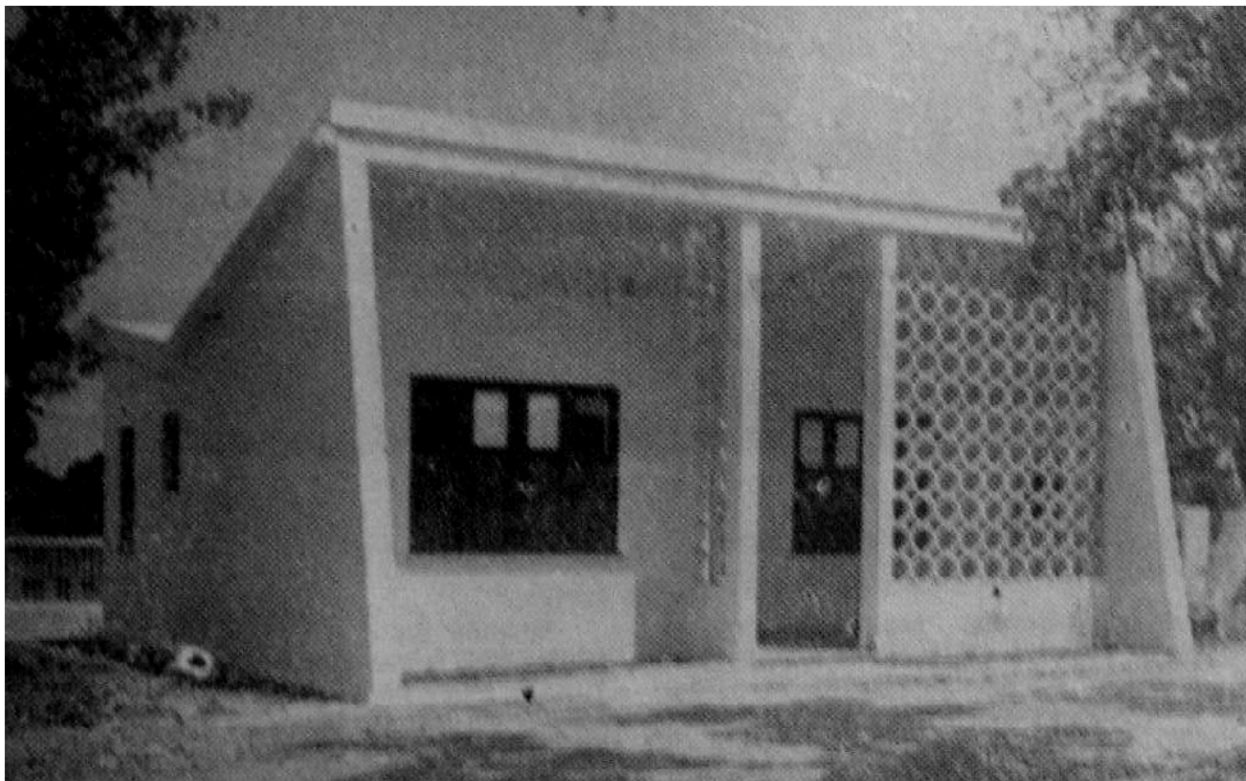
O programa das Escolas-Classe I, II e III consistia em doze salas de aula, áreas cobertas para recreio, biblioteca, espaços administrativos, cantina do professor e local para o almoço das crianças, além residência do diretor, em uma construção independente.

A pequena residência do diretor ficava localizada no mesmo terreno da escola-classe, nos fundos. Nas Escolas-Classe I, II e III, a residência do diretor foi construída a partir de um mesmo projeto padrão, cujo autor não conseguimos identificar. Sua característica mais marcante é a cobertura em duas águas com calha central paralela à fachada principal – o consagrado telhado borboleta do projeto não executado da residência Errázuriz, no Chile (1930), de Le Corbusier, adotado em diversos projetos de Oscar Niemeyer a partir do final dos anos 1930<sup>250</sup>. De outro projeto de Niemeyer – a residência da Sra. Prudente de Moraes, na Gávea (1943-1949) – as residências dos diretores das Escolas-Classe tomaram emprestada as empenas laterais com bases maiores que os topos. Essas duas características – o telhado borboleta e as empenas laterais com arrasto –, que já haviam aparecido no prédio escolar de construção extensível, aparecem também no projeto padrão dos Postos de Higiene construídos no interior da Bahia naquele período, pela mesma Secretaria de Educação e Saúde dirigida por Anísio Teixeira.

---

<sup>249</sup> Hugo Segawa, autor de diversos artigos sobre a obra de Duarte, também afirma, em texto recente, desconhecer “em quais circunstâncias Hélio Duarte desenvolveu o projeto” do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, assim como ignora “como se deu a aproximação do arquiteto com o educador [Anísio Teixeira]” (SEGAWA, 2009, p. 50, 76).

<sup>250</sup> Como a residência Passos em Miguel Pereira (1939), o Iate Clube da Pampulha em Belo Horizonte (1942) e a residência Charles Ofair (1943).



**Figura 3.42** – Vista geral da residência do diretor de uma das escolas-classe  
(Fonte: INAUGURAÇÃO..., 1950)



**Figura 3.43** – Fachada lateral da residência do diretor, localizada aos fundos da Escola-Classe II  
(Foto realizada pelo autor, 12 ago 2010)

Outros elementos característicos da arquitetura moderna brasileira que foram incorporados no projeto da residência do diretor são os painéis de cobogós que resguardam visualmente o acesso principal, ao mesmo tempo que o protegem da incidência direta do sol. Por outro lado, as janelas tradicionais, altas e estreitas, com duas folhas de abrir de madeira, demonstram que a questão da economia, através da utilização de esquadrias facilmente encontradas no mercado, e a vinculação à arquitetura tradicional foram aspectos igualmente presentes no projeto.

– e se situa em uma das principais vias do Corta-Braço (hoje Pero Vaz). O terreno em suave declive permitiu a adoção de um partido arquitetônico baseado em meios níveis: dois blocos paralelos, ambos com cobertura em uma única água, conectados por um volume transversal abrigando as rampas.

O bloco mais estreito e mais curto, com um único pavimento, está situado no ponto mais alto do terreno e próximo ao acesso, abrigando a entrada da escola – que funciona também como recreio coberto –, os espaços administrativos, como secretaria e diretoria, e a pequena biblioteca, anexa à qual existe uma varanda. O bloco mais comprido e mais largo possui dois pavimentos e está implantado na parte mais baixa do terreno, de modo que seus pavimentos encontram-se a meio nível com relação ao bloco menor. Este bloco abriga seis classes em cada pavimento, ventiladas e iluminadas por sofisticadas e amplas janelas basculantes, em venezianas de madeira, na metade inferior, e em vidro com caixilhos de madeira, na metade superior. O acesso às classes, em ambos os pavimentos, se dá por um corredor longitudinal localizado junto à fachada posterior.

A Escola-Classe I, cujo projeto é de autoria de Diógenes Rebouças, ocupa um terreno de cerca de 3.400 metros quadrados – quase três vezes maior do que o previsto originalmente no plano

Em termos espaciais, o elemento de destaque do projeto são as rampas, localizadas no volume que conecta transversalmente o trecho central do bloco das salas de aula à extremidade noroeste do bloco administrativo e de acesso, transformando o que, de resto, seria uma simples ligação entre espaços de aula e espaços de recreio em um passeio arquitetônico – uma *promenade architecturale* bem ao gosto de Le Corbusier, que retoma uma solução que já havia sido adotada por Rebouças no projeto não construído do Colégio da Bahia – Setor do Garcia. Na Escola-Classe I, o volume que abriga as rampas é guarnecido por um guarda-corpo maciço de alvenaria e fechado lateralmente somente nos trechos inferiores por painéis de cobogós, em função do controle de acesso. Um pequeno volume anexo ao volume das classes e situado no prolongamento do eixo das rampas abriga os sanitários.

No hall de entrada da Escola-Classe I, que funciona também como recreio coberto, encontra-se, próximo ao arranque das rampas, o painel “Jogos Infantis”, pintura a óleo sobre madeira de Carlos Bastos datada de 20 de agosto de 1949, com 2,60 x 2,55 m.



**Figura 3.44** – Escola-Classe I: bloco administrativo em primeiro plano e bloco das classes aos fundos (Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)



**Figura 3.45** – Escola-Classe I: bloco das classes (à esq.) e bloco administrativo (à direita), conectados pelas rampas (ao centro) (Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)



**Figura 3.46** – Escola-Classe I: vista interna das rampas de ligação entre os dois blocos – ao fundo, vêem-se os dois pavimentos do bloco de aulas  
(Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)



**Figura 3.47** – Escola-Classe I: painel “Jogos Infantis”, de Carlos Bastos, no hall de entrada (Foto realizada pelo autor, 12 ago 2010)

A Escola-Classe II, de autoria de Hélio Duarte, é a que apresenta a arquitetura mais simples do ponto de vista volumétrico e espacial. Ocupando um vasto terreno plano de quase 12.000 metros quadrados, delimitado pelas ruas Conde de Porto Alegre a sul, Pero Vaz a oeste e Travessa Vitor Serra a norte, este edifício corresponde a duas alas térreas de aproximadamente 45,00 metros de comprimento por 15,00 metros de largura, articuladas nas suas extremidades e deslocadas cerca de 5,60 metros na menor dimensão. O longo volume resultante da articulação entre os dois blocos semelhantes, com 95 metros de comprimento, possui cobertura em duas águas, com cumeeira paralela à fachada principal.

A edificação conta com três acessos: o principal se dá no ponto central da fachada norte e está abrigado por uma ampla marquise de concreto apoiada por quatro pilotis em “V” metálicos; a fachada sul possui dois acessos secundários, um na ala leste e outro na ala oeste, ambos abrindo diretamente para os recreios cobertos. Cada uma das alas abriga seis classes, sendo cinco delas voltadas para a fachada norte e uma para a fachada lateral correspondente. Os espaços administrativos e de apoio (sanitários, cantina, recreios cobertos) estão situados na fachada sul.

Na fachada sul, o volume, predominantemente maciço, é interrompido, nos trechos correspondentes aos recreios cobertos, por amplos painéis formados por cobogós de grandes dimensões (cerca de 50 x 50 centímetros); esses painéis são rompidos para dar lugar às amplas portas de acesso ao edifício. A fachada norte, por sua vez, tem seu ritmo marcado pelas janelas basculantes de venezianas de madeira e vidro, semelhantes às da Escola-Classe I, que iluminam e ventitam as salas de aula. Para permitir a ventilação cruzada, pequenos orifícios circulares são criados nos trechos superiores das paredes que separam as salas de aula dos corredores e recreios cobertos.

Na parede direita do hall de acesso principal da escola, encontra-se o painel “Panorâmica de Salvador”, têmpera a ovo sobre parede, de Carybé, com 2,00 x 6,00 m e datado de 1950 – a primeira das dezenas de obras de arte integradas realizadas pelo artista de origem argentina na Bahia.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> Carybé havia chegado pela quarta vez a Salvador no final de 1949, procedente da Argentina, com uma breve parada no Rio de Janeiro, onde conseguira uma carta de recomendação de Rubem Braga endereçada a Anísio, na qual o escritor capixaba solicitava ao Secretário de Educação e Saúde da Bahia que contratasse os serviços do artista argentino. Foi a contratação para elaborar o painel da Escola-Classe II que garantiu a permanência definitiva de Carybé na Bahia (FURRER, 1989, p. 141, 435).



**Figura 3.48** – Escola-Classe II: vista geral da fachada sul, mostrando a articulação entre as alas oeste (à esq.) e leste (à dir.) (Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)



**Figura 3.49** – Escola-Classe II: trecho da fachada norte com marquise de acesso apoiada em pilotis metálicos em “V” (Foto realizada pelo autor, 12 ago 2010)



**Figura 3.50** – Escola-Classe II: alunos em frente à fachada sul, no trecho caracterizado pelos cobogós de grandes dimensões (Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)



**Figura 3.51** – Escola-Classe II: recreio coberto da ala leste, vendo-se à direita os cobogós de grandes dimensões da fachada sul (Fonte: Arquivo Diógenes Rebouças – CEAB/FAUFBA)





**Figura 3.52** – Escola-Classe II: painel “Panorâmica de Salvador” no hall do acesso principal  
(Foto realizada pelo autor, 12 ago 2010)

A Escola-Classe III ocupa um terreno de aproximadamente 4.400 metros quadrados localizado no Pau Miúdo, a cerca de 1.200 metros a leste da Escola-Parque, e possui um único acesso, pela Rua Marquês de Maricá. Com projeto de Hélio Duarte, a Escola-Classe III apresenta menos semelhanças com a Escola-Classe II, do mesmo arquiteto, que com a Escola-Classe I, projetada por Diógenes Rebouças, dado que seu programa foi, assim como o desta última, subdividido em dois blocos paralelos, articulados por um elemento de ligação coberto. O bloco administrativo, com menor área (20,80 x 7,50 m) e com um único pavimento, está localizado na parte anterior do terreno e serve de acesso principal à escola, enquanto o bloco de classes, alinhado com o limite posterior do lote, é maior, com 65,45 metros de comprimento e largura variando entre 10,00 e 16,50 metros), e possui altura de dois pavimentos no trecho oriental.

Apesar das semelhanças com a Escola-Classe I, a Escola-Classe III está implantada em um terreno plano; desta forma, a ligação entre os blocos administrativo e de classes, implantados nos sentido leste-oeste, não é feita por rampas, mas por uma passagem de 3,90 metros de largura, coberta por uma laje de concreto ligeiramente curva. Como na Escola-Classe I, porém, o fechamento lateral desta passagem coberta é feito por cobogós.

Em termos formais, a Escola-Classe III é mais elaborada que as outras duas escolas-classe, especialmente no bloco administrativo. Coberto por um telhado-borboleta assimétrico, o bloco administrativo tem sua assimetria reforçada pelas diferenças no tratamento aplicado às duas metades da fachada principal do bloco: enquanto o trecho ocidental corresponde a um plano

cego de parede, recuado pouco mais de um metro com relação à projeção da cobertura e perfurado apenas pela porta de acesso, no trecho oriental o recuo entre o plano de parede vertical e a projeção da cobertura é ocupada por uma grelha de quebra-sóis fixos que, pelo desalinhamento alternado das peças horizontais, cria uma interessante composição e provoca ricos efeitos de luz e sombra, que variam ao longo do dia, em função do percurso do sol. Visando filtrar a incidência direta do sol no trecho menos trabalho da fachada, é resgatado, na porta principal de acesso à escola, um elemento da arquitetura tradicional brasileira: a treliça de madeira.

O bloco das classes possui um tratamento mais contido, com esquadrias de venezianas de madeira e vidro semelhantes às das demais escolas. Seu aspecto mais marcante está na sua irregularidade em planta e em altura: enquanto a ala ocidental possui apenas um pavimento e é mais estreita, com apenas 10,00 metros de largura, a ala oriental possui dois pavimentos e 15,00 metros de largura. Todas as classes estão voltadas para a fachada norte: duas delas estão localizadas na ala ocidental e as outras dez estão na ala oriental, sendo cinco em cada pavimento. O espaço correspondente à largura adicional da ala oriental abriga o recreio coberto. Em função do terreno plano e da ausência de rampas, a ligação entre os dois pavimentos do bloco de classes da Escola-Classe III se dá através de uma escada situada nas proximidades da passagem que o conecta ao bloco administrativo.

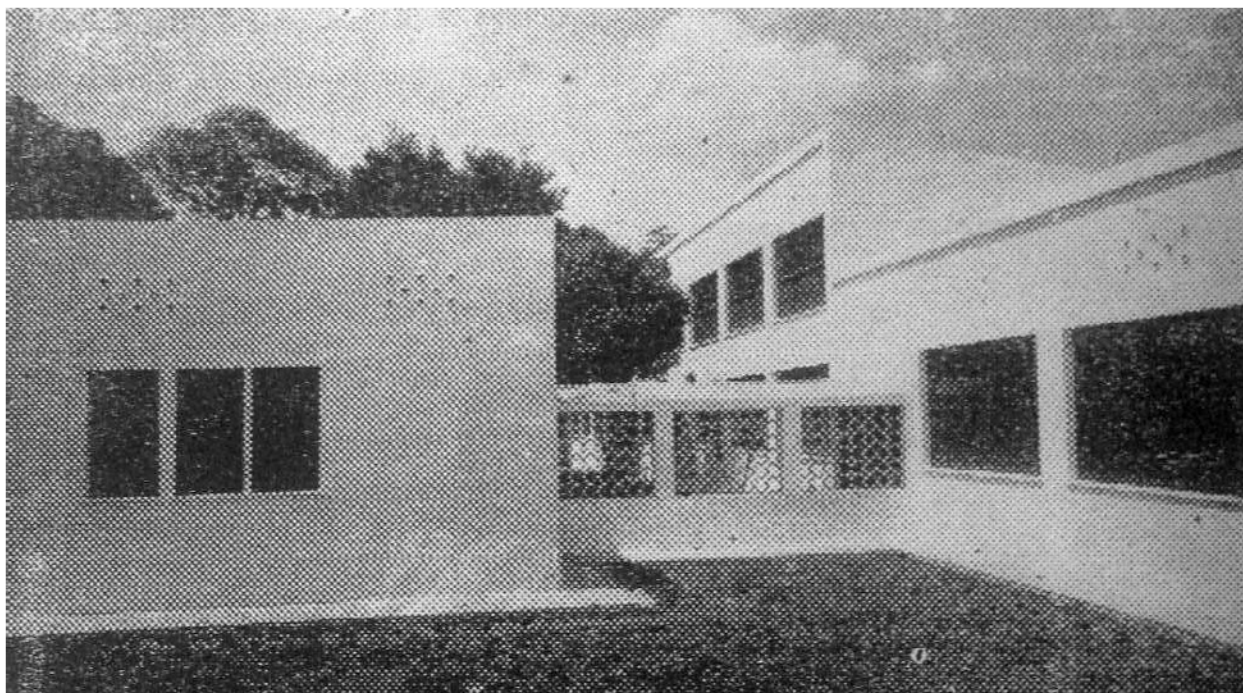
Assim como as Escolas-Classe I e II, a Escola-Classe III também conta com uma obra de arte moderna integrada ao seu hall de entrada: à direita do acesso principal, foi pintado, em 1950, o painel “Origem da Vida”, do artista plástico Mário Cravo Junior. Além dele, e diferentemente das Escolas-Classe I e II, a Escola-Classe III conta com uma segunda obra de arte integrada: a escultura em vergas de cobre intitulada “Criança Desenhando”, do mesmo artista, instalada na fachada norte do bloco administrativo, ao redor da porta de acesso principal, e que representa uma criança escrevendo “Escola Classe”.



**Figura 3.53** – Escola-Classe III: fachadas norte e oeste do bloco administrativo; ao fundo vê-se a fachada norte de trecho do bloco de classes (Fonte: Arquivo Diógenes Rebouças – CEAB/FAUFBA)



**Figura 3.54** – Escola-Classe III: fachada norte do bloco de classes (à esq.) e do bloco administrativo (à dir.); conectando os dois blocos, uma passagem coberta (Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)



**Figura 3.55** – Escola-Classe III: fachada oeste do bloco administrativo (à esq.) e fachada norte do bloco de classes (à dir.), conectando ambos, uma passagem coberta (Fonte: INAUGURAÇÃO..., 1950)



**Figura 3.56** – Escola-Classe III: crianças e professoras em roda; ao fundo, veem-se as fachadas leste e norte do bloco administrativo (Fonte: Arquivo Anísio Teixeira, CPDOC/FGV – ATFOTO 026\_10)



**Figura 3.57** – Escola-Classe III: autoridades, professores e alunos em frente à fachada principal (norte), durante a inauguração das Escolas-Classe I, II e III, em 21 de setembro de 1950 – no centro: o Secretário da Educação e Saúde, Anísio Spínola Teixeira; a diretora do CECR, Profa. Carmen Spínola Teixeira (irmã de Anísio); e o governador Otávio Mangabeira (acima)

(Fonte: [http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/Visita\\_Guiada/p5b24.htm](http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/Visita_Guiada/p5b24.htm))

**Figura 3.58** – Escola-Classe III: operários finalizando a pintura da fachada norte do bloco administrativo (à esquerda) – Foto: Pierre Verger (Fonte: FPV – 31421 FS AB)



**Figura 3.59** – Escola-Classe III: Mário Cravo Junior finalizando a escultura “Criança Desenhando”, na fachada norte do bloco administrativo (acima) – Foto :Pierre Verger (Fonte: FPV – 30535 FS AB)



**Figura 3.60** – Escola-Classe III: Pannel “Origem da Vida”, de Mario Cravo Junior, localizado no hall de acesso (à direita) (Foto realizada pelo autor, 12 ago 2010)

Nas três primeiras escolas-classe, são reinterpretados diversos elementos do repertório formal da arquitetura moderna da *escola carioca*: os cobogós de diferentes formas e dimensões e as esquadrias de veneziana de madeira e vidro presentes nas três escolas; as rampas contínuas que articulam os dois blocos paralelos da Escola-Classe I; as treliças da porta principal e os quebra-sóis fixos da fachada norte da Escola-Classe III; o telhado borboleta do volume de ingresso à Escola-Classe III e das residências dos diretores das três escolas; os pilares em “V” que sustentam a marquise de acesso da Escola-Classe II e, por último – mas não menos importante –, a presença de obras de arte moderna integradas aos acessos principais dos três edifícios.

### 3.6.5. O primeiro plano geral para a Escola-Parque

Ao deixar a Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia, com o fim do governo de Otávio Mangabeira, em 31 de janeiro de 1951, Anísio Teixeira apenas havia conseguido inaugurar as escolas-classe I, II e III do primeiro Centro de Educação Elementar de Salvador, na Caixa d'Água e arredores. Nos últimos meses da sua gestão, Anísio se inquietava por ainda não ter conseguido sequer finalizar um projeto para a Escola-Parque daquele conjunto educacional, peça fundamental do seu plano de educação elementar em tempo integral para a capital, sem a qual toda a concepção estaria comprometida. Hélio Duarte registrou as dificuldades que Anísio enfrentou para viabilizar a Escola-Parque do Centro Educacional Carneiro Ribeiro:

Entre elas podemos citar as minguadas verbas, certo desinteresse manifestado por alguns dos órgãos responsáveis, crítica inconsistentes, mas destrutivas e, sobretudo, a incompreensão de um meio nacional imaturo e refratário à idéia de ‘uma totalidade educacional’. Tudo concorreu para que, faltando somente dois meses para o encerramento de suas atividades como Secretário de Educação e Saúde do governo Mangabeira se encontrasse Anísio em uma situação nada agradável, o que se poderá aquilatar do pequeno trecho de uma das cartas a mim dirigidas:

*‘... Vi-me forçado, diante da dificuldade de toda ordem do plano da escola-parque e do terreno, a apelar para o Diógenes e perguntar-lhe se não queria ele me salvar da pequenina mas ridícula tragédia de terminar o meu período não somente sem haver construído, mas, sem projeto sequer para iniciar a construção (DUARTE, 1973, p. 6-7).*

Assim, visando deixar um legado para as administrações vindouras, Anísio convenceu Diógenes Rebouças a elaborar – ao que tudo indica sem perspectiva de remuneração imediata – um plano para a Escola-Parque do Centro Educacional Carneiro Ribeiro<sup>252</sup>.

<sup>252</sup> Deste plano, só tivemos acesso a uma planta de situação em escala 1:500, que indica a localização dos diversos pavilhões no terreno, e a duas pranchas relativas ao pavilhão de Atividades de Trabalho, contendo plantas em escala 1:100 e cortes em escala 1:50 do projeto arquitetônico, além de planta de cobertura em escala 1:200. Esses desenhos, pertencentes ao Arquivo Diógenes Rebouças do Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia da Faculdade de Arquitetura da UFBA (CEAB/FAUFBA), não apresentam em seus carimbos o nome de Rebouças e, como em diversos outros projetos elaborados

O projeto do pavilhão de atividades de trabalho representado nessas pranchas e nesta maquete corresponde ao edifício efetivamente construído nos anos seguintes e encontra-se aproximadamente na mesma localização no terreno. Entretanto, os demais pavilhões nelas representados apresentam formas e localizações distintas dos que viriam a ser erguidos nos anos 1950 e início dos 1960. O plano geral datado do final de 1950 já apresenta, contudo, o mesmo partido que seria adotado posteriormente: a criação de uma grande praça central retangular, com maior dimensão no sentido norte-sul, ao redor da qual se distribuem os diversos pavilhões.

Essa praça, com 118,40 metros de comprimento por 76,60 metros de largura, está limitada a norte pelo pavilhão de atividades de trabalho. A oeste da praça, encontra-se o pavilhão do dormitório e, na extremidade sudoeste, o pavilhão do refeitório, incluindo a cozinha e tendo, aos fundos, um anexo para os serviços gerais. A sul, lado correspondente à entrada da Escola-Parque, a praça está delimitado pelo pavilhão da administração e, na extremidade sudeste, por um pavilhão de planta retangular caracterizado por um pátio central que o divide em duas alas: a ocidental abriga a direção da Escola-Parque, o clube e um espaço para exposições, e a oriental, as salas de música e canto. Ao sul desta última encontra-se um dos dois únicos pavilhões que não está voltado diretamente para a praça: o auditório, cujo acesso se dá através de uma passarela coberta que o conecta ao pavilhão anterior. Tanto a forma do auditório quanto a passarela coberta retomam temas presentes em todos os demais projetos de edifícios escolares desenvolvidos por Rebouças para a Secretaria de Educação e Saúde na gestão de Anísio.

A leste, a praça é delimitada pelo pavilhão da biblioteca e do museu, também articulado ao das atividades artísticas por passarelas cobertas. No trecho quase plano localizado aos fundos do setor artístico e do pavilhão da biblioteca, em cota quase vinte metros inferior à da praça e completamente desvinculado dela e dos demais pavilhões, encontra-se o ginásio com os respectivos vestiários; o projeto deste pavilhão parece ainda corresponder, neste momento, àquele elaborado por Hélio Duarte no início da gestão de Anísio Teixeira, que analisamos anteriormente. Na extremidade sudeste do terreno, a cerca de 40 metros de distância dos pavilhões mais próximas, foi previsto um “teatro ao ar livre”.

---

pelo arquiteto baiano naquele período, têm a identificação do “Escritório Técnico Paulo de Assis Ribeiro”. A data indicada nos carimbos das três pranchas é 18 de novembro de 1950<sup>252</sup>. Além dessas pranchas, o livro de Zélia Bastos sobre o Centro Educacional Carneiro Ribeiro apresenta uma fotografia da maquete desta mesma versão do projeto sendo observada por Anísio e por outras pessoas não identificadas.





**Figura 3.61** – Anísio Teixeira e outras pessoas observam a maquete do primeiro projeto de Diógenes Rebouças para a Escola-Parque da Caixa d'Água, datado de novembro de 1950  
(Fonte: Z. BASTOS, 2000)



**Figura 3.62** – Maquete da escola primária e do ginásio do Pedregulho, projeto de Affonso Eduardo Redij  
(Fonte: BONDUKI, 2000)

Muitos dos pavilhões que compõem este conjunto, desenhado por Rebouças no apagar das luzes do governo Mangabeira e que incorpora pelo menos um pavilhão projetado anteriormente por Hélio Duarte, se caracterizam pela cobertura em abóbada – como o de Atividades do Trabalho, o ginásio esportivo e o refeitório. Essa era uma forma recorrente nas edificações de linhagem moderna da época cujos programas exigiam grandes vãos cobertos. O pavilhão do refeitório, por exemplo, ao qual se anexa, por uma passarela coberta, um volume paralelo, estreito e comprido, com cobertura em uma única água, se assemelha bastante ao conjunto formado pela escola primária e pelo ginásio esportivo no projeto de Affonso Eduardo Reidy para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes – mais conhecido como Pedregulho –, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Embora só viesse a ser inaugurado em 1951 (NASCIMENTO, 2008, p. 145), o projeto do Pedregulho, elaborado entre 1947 e 1948, já havia sido publicado pela revista *Arquitetura e Engenharia* poucos meses antes de Rebouças elaborar sua primeira proposta para a Escola-Parque.<sup>253</sup>

Após deixar o cargo de Secretário da Educação e Saúde da Bahia, Anísio se tornou, em julho de 1951, Secretário Geral da Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – que ele transformou posteriormente em Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O convite partira do baiano Ernesto Simões Filho, Ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas, recém empossado como Presidente da República eleito, em substituição a Eurico Gaspar Dutra. A partir de 1952 e até o golpe de 1964, Anísio acumulou ainda o cargo de diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP). É a partir desses cargos e do que Fernando Gouvêa chamou de “estratégia doce” adotada pelo “apolítico” Anísio Teixeira na relação com os 13 ministros que se sucederam entre 1951 e 1964 na pasta da Educação – muitos deles baianos – que Anísio conseguiu os recursos que viabilizaram, ao longo da década de 1950 e do início dos anos 1960, a conclusão dos projetos e das obras de construção do Centro Educacional Carneiro Ribeiro (GOUVÊA, 2009)<sup>254</sup>.

O primeiro pavilhão da Escola-Parque a ser inaugurado foi o das atividades de trabalho, em 1955; o último foi o do Setor Artístico, incluindo o teatro, inaugurado em 1963; no ano seguinte, foi inaugurada a quarta escola-classe prevista no plano original, ainda que em local distinto<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> *Arquitetura e Engenharia* publicou o projeto do Pedregulho na edição nº 14, de julho/setembro de 1950.

<sup>254</sup> Entre 1946 e 1954, o Ministério da Educação (e da Saúde, até julho de 1953) esteve ininterruptamente ocupado por baianos: Mariani, Eduardo Rios Filho (interino), Pedro Calmon, Ernesto Simões Filho, Péricles Madureira de Pinho (interino), Antônio Balbino e Edgar Santos se sucederam na titularidade da pasta. Calmon ocuparia novamente o Ministério entre junho de 1959 e junho de 1960, no governo de Kubitschek.

<sup>255</sup> Após a inauguração do pavilhão das Atividades de Trabalho, em 1955, as obras da Escola-Parque só seriam retomadas no final daquela década, quando foram construídos o pavilhão de Educação Física e Recreação e o teatro ao ar livre. O pavilhão do Setor Cultural, correspondente à biblioteca – arquitetura mais interessante do conjunto e considerada pelo próprio Rebouças como sua obra-prima (REBOUÇAS, 1999, p. 121) –, foi concluído em 1961. O pavilhão das Atividades Socializantes, o pavilhão da Cantina e Serviços Gerais e o pavilhão da Administração foram concluídos em 1962 e, no ano seguinte, inaugurou-

À exceção do pavilhão das atividades de trabalho, cujo projeto, como vimos, foi elaborado nos últimos meses de 1950, todos os demais pavilhões da Escola-Parque e a Escola-Classe IV foram projetados por Rebouças após o término do governo Mangabeira. Após a mudança de governo, Rebouças também inicia uma nova fase na sua carreira profissional: a partir de 1952, o arquiteto baiano não mais desenvolve seus projetos dentro do EPUCS, mas em escritório próprio, instalado no Edifício Cidade do Salvador – projeto de sua autoria –, localizado na Avenida Estados Unidos, no bairro do Comércio. No novo escritório de Rebouças, destaca-se dentre os seus colaboradores o arquiteto Assis Reis; é provável, portanto, que os projetos dos demais pavilhões da Escola-Parque e o desenho da Escola-Classe IV tenham sido desenvolvidos por Rebouças e Assis em parceria, ainda que somente o nome do primeiro apareça no carimbo das respectivas pranchas<sup>256</sup>.

### 3.6.6. O pavilhão de Atividades de Trabalho

O pavilhão de Atividades de Trabalho, inaugurado em 1955, é o maior edifício da Escola-Parque: um gigantesco galpão em forma de abóbada de berço com 125,00 metros de comprimento por 31,00 metros de largura, com estrutura formada predominantemente por arcos plenos e pé-direito de 9,35 m no ponto mais alto do arco. Os arcos, aparentemente uniformes e contínuos, são, na verdade, a uma estrutura mista de concreto armado e madeira. As extremidades de cada um dos arcos correspondem a uma espécie de pórtico em concreto armado em formato de letra “A”. As pernas do “A” são distintas: a mais externa é curva e corresponde a um prolongamento do arco da cobertura, enquanto a mais interna é reta e inclinada em direção ao interior da edificação.

As duas pernas do “A” estão conectadas por uma viga inclinada de concreto armado, sobre a qual estão apoiadas lajes de contraventamento das bases dos arcos, dando rigidez ao conjunto, que funciona de modo semelhante a um sistema de arcobotante e contraforte. As lajes de contraventamento terminam por constituir, ao mesmo tempo, uma marquise contínua. Os pórticos em concreto armado em formato de “A” são responsáveis por receber o empuxo e

---

se o pavilhão do Setor Artístico, último da Escola-Parque. Foram necessários 16 anos entre o início dos estudos para a construção dos Centros de Educação Elementar de Salvador, em 1948, e a inauguração da Escola-Classe IV, em 1964, para que o CECR ficasse completo.

<sup>256</sup> Identificamos, no Arquivo Diógenes Rebouças do CEAB/FAUFBA, 24 pranchas dos projetos definitivos dos diversos pavilhões da Escola-Parque; todas essas pranchas indicam o Centro Regional do INEP, dirigido por Anísio, como responsável pelo projeto. Os carimbos dessas pranchas indicam “Diógenes Rebouças – Arquiteto” como autor dos respectivos projetos; o nome de Assis Reis aparece, junto ao de Rebouças, somente em uma das pranchas, relativa à cobertura que conecta o pavilhão de Atividades de Trabalho com o almoxarifado anexo. Considerando o recorte temporal adotado nesse trabalho, ainda que tenhamos tido acesso aos projetos de quase todos os pavilhões da Escola-Parque – com exceção do pavilhão de Educação Física e Recreação, optamos por restringir a análise ao projeto do Pavilhão de Atividades de Trabalho.

por transferir às fundações as cargas dos arcos de madeira que definem a forma de abóbada do edifício e que sustentam a sua cobertura, em cimento amianto.

As duas imensas fachadas laterais do pavilhão de Atividades de Trabalho se organizam em duas faixas horizontais, em planos distintos e separadas pelas lajes de contraventamento que conectam as pernas do “A” dos pórticos de concreto armado. No trecho inferior, o fechamento lateral é totalmente feito por painéis quadrados pré-moldados de argamassa, com pequenos furos circulares que permitem a iluminação e a renovação do ar. No trecho superior, grandes esquadrias basculantes de vidro, interrompidas somente pela estrutura de concreto, garantem a iluminação e a ventilação cruzada em todo o pavilhão. Enquanto o fechamento no trecho superior ocorre na face interna – coincidindo com os pilares ligeiramente inclinados –, no trecho inferior o fechamento é rigorosamente vertical e mais externo, quase no limite da estrutura curva de concreto. A combinação entre as lajes de contraventamento, os painéis pré-moldados e perfurados e as grandes esquadrias basculantes de vidro resultam na proteção da incidência direta do sol nas áreas do pavilhão localizadas nas proximidades das fachadas, enquanto os espaços mais internos – e que tenderiam a ser mais escuros em um projeto nessas proporções – são aqueles mais iluminados.

O pavilhão de Atividades de Trabalho tem um único pavimento, com generoso pé-direito; somente no trecho correspondente ao acesso, excêntrico com relação à edificação, existe uma sobreloja, que abriga a administração do setor; deste local, os coordenadores podem supervisionar as atividades desenvolvidas pelos grupos de alunos sob a orientação dos respectivos professores e controlar as frequências<sup>257</sup>. A estrutura deste trecho é diferente, assim como a cobertura: ao invés dos arcos com suas terminações em forma de “A”, a estrutura é constituída de lajes, vigas e pilares inclinados de concreto e a cobertura, por duas lajes planas inclinadas, com calha central. O acesso principal se dá através de uma rampa externa transversal ao edifício, que conduz diretamente à sobreloja. Em frente à entrada, está localizada a elegante escada que dá acesso ao hall do pavimento térreo; atrás da escada, encontra-se o painel em têmpera sobre madeira “O Ofício do Homem”, da artista plástica baiana Maria Célia Amado, com 11,00 metros de largura por 3,00 metros de altura, por detrás do qual estão os sanitários dos professores.

---

<sup>257</sup> Ainda que de uma forma mais branda, a localização da administração do pavilhão das atividades de trabalho da Escola-Parque na sobreloja, com visão privilegiada de todo o pavilhão, se aproxima do conceito de panóptico analisado em profundidade por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 1987) e já abordado neste trabalho no capítulo anterior, quando analisamos sua aplicação no projeto de Rebouças para a Penitenciária do Estado.



**Figura 3.63** – Pavilhão de Atividades de Trabalho: estrutura recém-levantada, sem as vedações e esquadrias (Fonte: Arquivo Diógenes Rebouças – CEAB/FAUFBA)



**Figura 3.64** – Pavilhão de Atividades de Trabalho: etapa final de construção (Fonte: Arquivo Anísio Teixeira, CPDOC/FGV – ATFOTO 026\_6)

Há um acesso secundário no pavimento térreo, na projeção do acesso principal da sobreloja; da mesma forma, na projeção dos sanitários dos professores na sobreloja, o pavimento térreo abriga os sanitários dos alunos. O hall do pavimento térreo, com 414,00 metros quadrados, apresenta, nas paredes laterais que o separam das oficinas, dois imensos afrescos: à esquerda, está “Trabalho de Costumes”, do artista paulistano Carlos Magano<sup>258</sup>, e à direita, encontra-se o afresco “Retirada dos Nordestinos” – também conhecido como “A Evolução do Homem” –, do artista de origem sergipana Jenner Augusto. Cada um destes dois painéis tem 20,00 metros de comprimento por 2,70 metros de altura.

De resto, o Pavilhão de Atividades de Trabalho é ocupado por duas gigantescas oficinas: a masculina, com 1.650,00 metros quadrados, ocupando a ala à esquerda da entrada, e a feminina, com 1.237,50 metros quadrados, na ala direita. As paredes correspondentes às extremidades de cada uma dessas alas são totalmente ocupadas por gigantescos painéis em têmpera a ovo sobre madeira. Essas obras de arte são as maiores do edifício, com 20,00 metros de largura e altura em torno de 11,00 metros; são também as mais imponentes, em função da sua localização. Na oficina masculina, encontra-se o painel “Os Cinco Elementos”, de Carybé, enquanto na oficina feminina está localizada a obra “A Força do Trabalho” – também conhecida como “O Homem e a Máquina” –, de Mário Cravo Junior.

A educação pela arte, encontrada no discurso de Anísio mais de dez anos antes, encontra terreno fértil no Centro Educacional Carneiro Ribeiro: a convivência cotidiana e natural dos alunos da Escola-Parque com obras de jovens artistas plásticos modernos resultaria, acreditava Anísio, na sensibilização e no interesse pela arte.

---

<sup>258</sup> Dos seis artistas plásticos que possuem obras integradas ao Centro Educacional Carneiro Ribeiro, Carlos de Aguiar Magano é o único não baiano – consideramos que, ainda que Carybé fosse argentino de nascimento e Jenner Augusto, natural de Aracaju, eram ambos artistas radicados na Bahia. As razões para a inclusão de Carlos Magano neste grupo de artistas são desconhecidas, pois ele nunca residiu na Bahia. Por outro lado, Magano era um artista reconhecido nacionalmente, e chegou a elaborar, a convite de Anísio Teixeira, outros painéis em outras cidades brasileiras (PONTUAL, 1969, p. 329).



**Figura 3.65** – Pavilhão de Atividades de Trabalho: hall dos professores, na sobreloja, vendo-se o painel “O Ofício do Homem”, de Maria Célia Amado (Foto realizada pelo autor, 09 ago 2010)



**Figura 3.66** – Pavilhão de Atividades de Trabalho: hall do pavimento térreo, com o afresco “Trabalho de Costumes”, de Carlos Magano (Foto realizada por Alberto Beovides, 09 ago 2010)

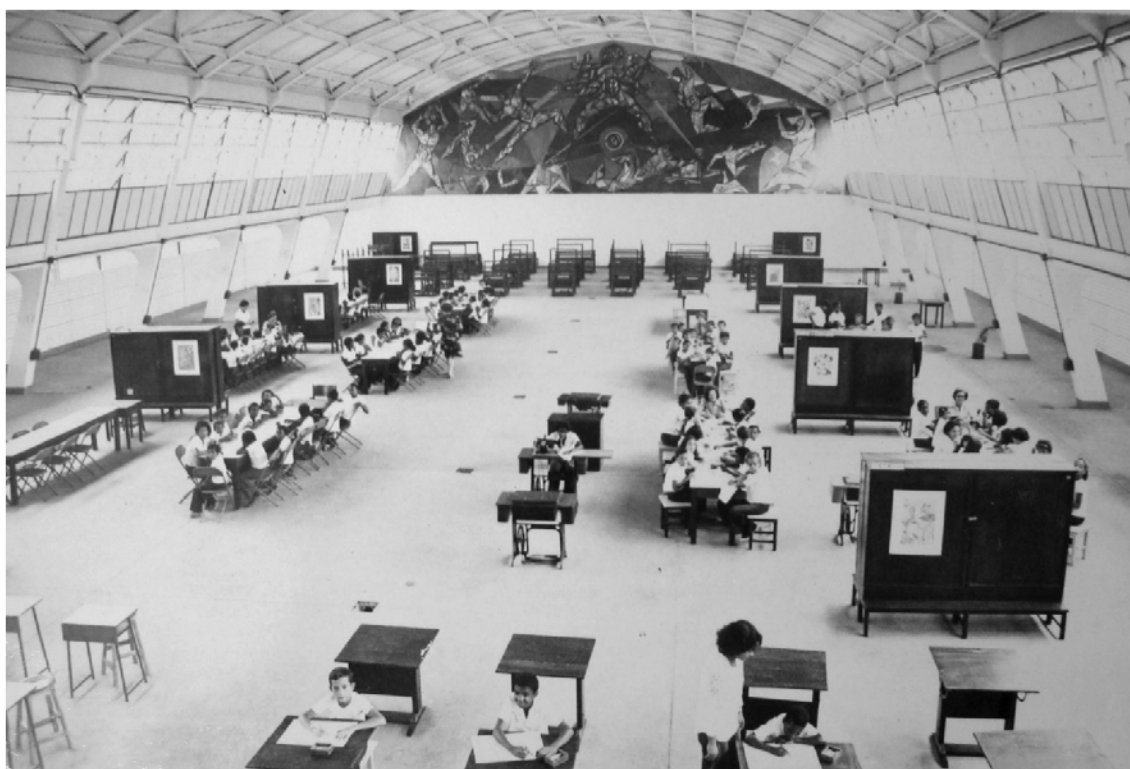


**Figura 3.67** – Pavilhão de Atividades de Trabalho: hall do pavimento térreo, com o afresco “Retirada dos Nordestinos”, de Jenner Augusto (Fonte: PONTUAL, 1974)





**Figura 3.68** – Pavilhão de Atividades de Trabalho: Anísio Teixeira na sobreloja, vendo-se, abaixo, a ala masculina e, em segundo plano, o painel “Os Cinco Elementos”, de Carybé (Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)



**Figura 3.69** – Pavilhão das Atividades de Trabalho: vista geral da ala feminina; ao fundo, painel “A Força do Trabalho”, de Mário Cravo Júnior (Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)

Ao inscreverem-se nas turmas, os alunos poderiam escolher as técnicas do seu interesse dentro daquelas oferecidas para cada gênero; a única exceção era o desenho, atividade obrigatória para ambos os gêneros dado que era considerada fundamental para o aprendizado das demais técnicas. Dentre as técnicas que os meninos podiam escolher estavam artefatos de couro, de madeira, de metal, cestaria, alfaiataria, cartonagem e cerâmica; já as meninas podiam optar entre bordado, crochê, corte e costura, confecção de bonecas e bichos, tapeçaria e tecelagem. Em cada uma das amplas oficinas do Pavilhão de Atividades de Trabalho, os alunos eram organizados, em grupos de dezesseis a vinte, ao redor de mesas retangulares.

Diferentemente das escolas-classe, na Escola-Parque “os alunos são agrupados não apenas pela idade, mas por suas preferências, e distribuídos em turmas de 20 a 30 no máximo, pelos diversos setores” (ÉBOLI, 1983, p. 27-28). Especificamente com relação ao Setor de Atividades de Trabalho, a educadora Terezinha Eboli observa:

Este setor da escola-parque visa, principalmente, educar o aluno pelo trabalho para o trabalho. [...]

Não existe [...] a preocupação de se ensinar determinado trabalho, mas, fundamentalmente, de oferecer oportunidade para se aprender a trabalhar. Os grupos de meninos, que por ali passam, adquirem, no mínimo, habilidade em uma *técnica*; mas, seguramente, levam algo muito mais importante: o gosto e o amor pelo trabalho. Para isso a escola oferece técnicas variadas, enriquecidas constantemente nas alternativas do aprendizado, com sentido educativo, de formação da personalidade e não com característica ou cunho profissional. O trabalho revela, assim, para estes alunos um sentido bem diferente da concepção errônea de tributo ou castigo; mais do que disciplinador da sociedade, é ele próprio, em toda sua amplitude, razão e objetivo da vida humana (EBOLI, 1983, p. 52-53).

Além de formar mão-de-obra especializada em determinada técnica, as atividades desenvolvidas pelos alunos do Centro Educacional Carneiro Ribeiro no Setor de Trabalho estão voltadas à sua formação humanista, à valorização do trabalho e à promoção da convivência social. O amplo espaço contínuo, sem separações e sem barreiras, do pavilhão projetado por Rebouças certamente contribuiu para atingir esses objetivos.



**Figura 3.70** – Pavilhão das Atividades de Trabalho: alunos aprendendo a técnica do entalhe em madeira (Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)

Formal e estruturalmente, o pavilhão de Atividades de Trabalho se aproxima da linguagem industrial e aerodinâmica adotada na arquitetura de galpões e hangares: um amplo e contínuo espaço coberto por uma abóbada, cuja forma curva se prolonga pelos elementos de apoio que descarregam seu peso no solo. Pela primeira vez em seus projetos de arquitetura escolar, elaborados para Anísio Teixeira, Rebouças assume a estrutura como elemento claramente definidor da forma: no pavilhão de Atividades de Trabalho da Escola-Parque da Caixa d'Água, a forma arquitetônica está sintetizada na solução estrutural.

É inevitável recordarmos a admiração de Le Corbusier pelas estruturas industriais, registrada no ensaio "Architecture ou Révolution", originalmente publicado em *L'Esprit Nouveau* em 1922 e depois transformado no capítulo final de *Vers une Architecture*:

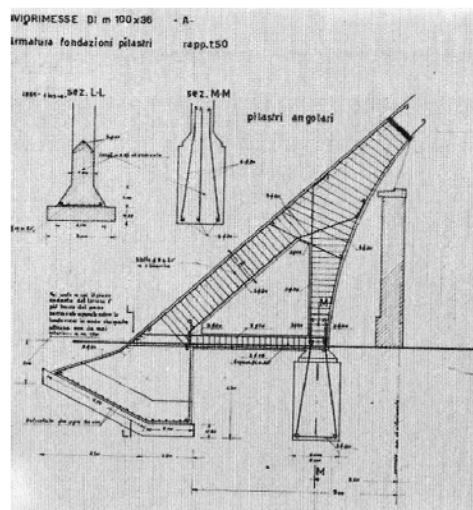
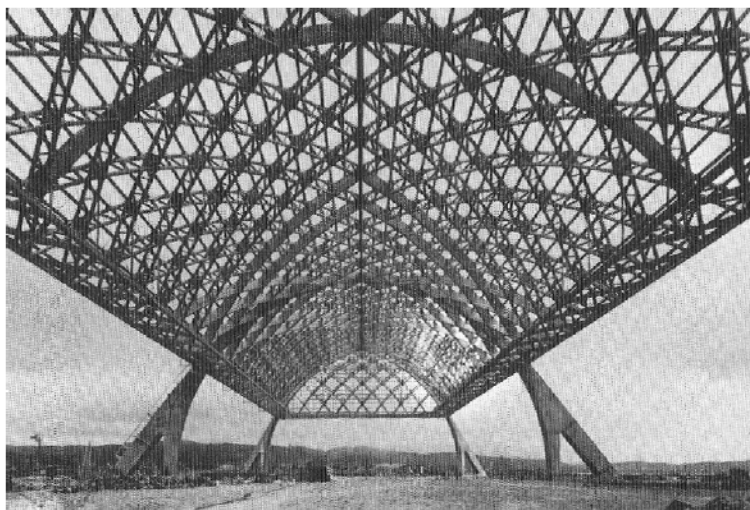
A construção encontrou seus meios, meios que, sozinhos, constituem uma libertação que os milênios anteriores tinham buscado inutilmente. Tudo é possível com o cálculo e a invenção quando se dispõe de um instrumental suficientemente perfeito, e esse instrumental existe. O concreto, o ferro transformaram totalmente as organizações construtivas conhecidas até aqui [...].

A arquitetura se acha diante de um código modificado. [...] Há uma tal novidade nas formas, nos ritmos, fornecida pelos procedimentos construtivos, uma tal novidade nas ordenações e nos novos programas industriais, locativos ou urbanos, que finalmente explodem em nosso entendimento as leis verdadeiras, profundas, da arquitetura que são estabelecidas entre o volume, o ritmo e a proporção [...] Se nos colocamos em face do passado, constatamos que a velha codificação da arquitetura, sobrecarregada de artigos e de regulamentos durante quarenta séculos, cessa de nos interessar; ela não mais nos diz respeito; houve revisão dos valores; houve revolução no conceito de arquitetura (LE CORBUSIER, 1994, p. 203).

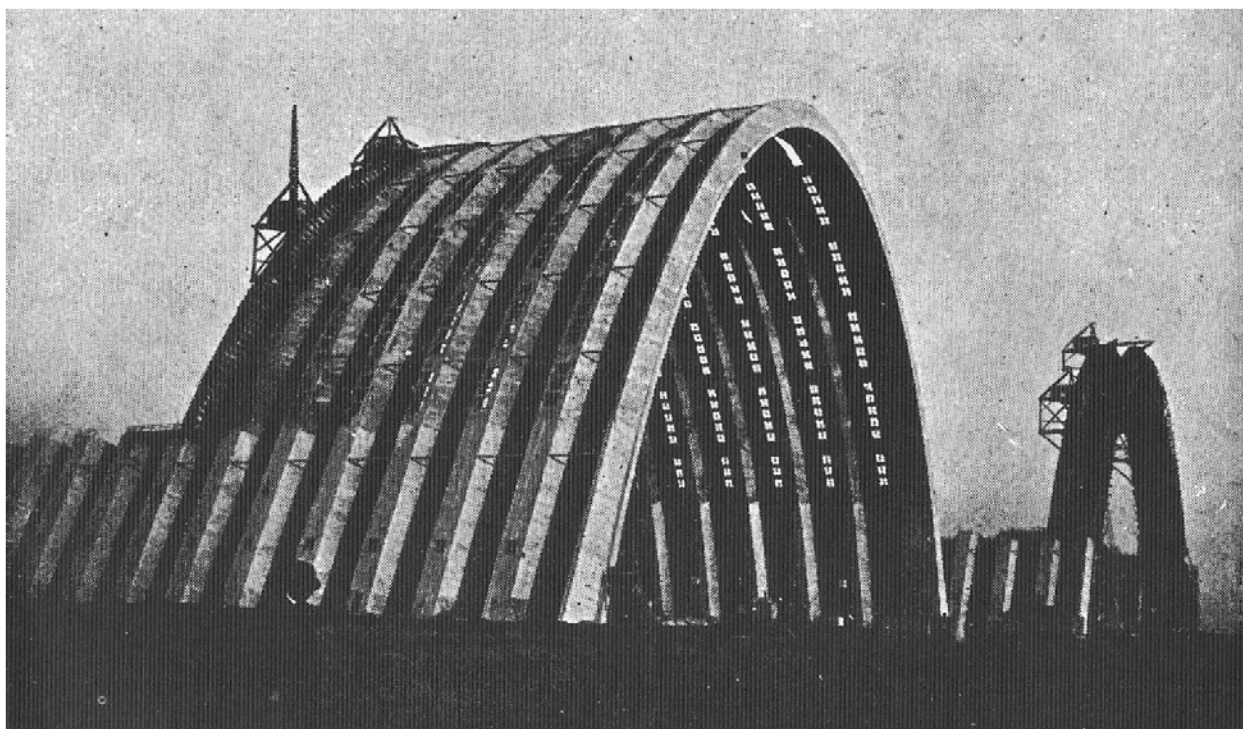
Não foi possível identificar até que ponto Rebouças conhecia a obra do engenheiro civil italiano Pier Luigi Nervi. Entretanto, são notáveis as semelhanças entre a solução estrutural do pavilhão das Atividades de Trabalho da Escola-Parque, bem como o espaço resultante dessa solução, e algumas estruturas projetadas a partir do final dos anos 1930 pelo engenheiro italiano, como os hangares para aviões construídos em estrutura pré-fabricada de concreto armado em Orvieto, Itália, entre 1939 e 1942. Apesar da solução estrutural distinta – o pavilhão de Atividades de Trabalho adota, na cobertura, uma estrutura em madeira –, as semelhanças entre os dois projetos são inúmeras e vão da forma geral e das dimensões totais das duas edificações<sup>259</sup> ao desenho da malha estrutural da cobertura e à solução dos pontos de apoio em forma de forquilha. É preciso ressaltar, contudo, que no projeto de Rebouças a criação de uma marquise contínua ao longo de toda a lateral do pavilhão adequou a solução estrutural ao nosso clima, protegendo os espaços internos mais periféricos do edifício da incidência direta do sol.

---

<sup>259</sup> Os hangares construídos em Orvieto por Nervi têm 100 metros de comprimento, 36 metros de largura e 12,50 metros de altura, enquanto o pavilhão das Atividades de Trabalho projetado por Rebouças possui 125 metros de comprimento, 31 metros de largura e 9,35 metros de altura – dimensões quase idênticas.



**Figuras 3.71 e 3.72** – Um dos hangares de aviões construídos por Nervi em Orvieto, Itália: vista geral da estrutura e planta das armaduras dos pilares (Fonte: DESIDERI, NERVI JR., POSITANO, 1997)



**Figura 3.73**– Hangar de dirigível em Orly, França, concebido e construído por Freyssinet e Limousin, com 80 metros de largura, 50 metros de altura e 300 metros de comprimento – fotografia publicada por Le Corbusier em *Vers une Architecture* (Fonte: LE CORBUSIER, 1994)

A adoção de uma estrutura mista no pavilhão de Atividades de Trabalho, com cobertura sustentada por arcos de madeira que se apoiam em conjuntos periféricos de pórticos de concreto armado, se justifica em um contexto carente de matéria-prima e de mão de obra especializada na execução de estruturas mais sofisticadas de concreto armado. Esta solução era relativamente comum e constantemente divulgada em propagandas publicadas nas revistas especializadas da época, como se vê na imagem a seguir. Entretanto, ao confrontarmos o projeto de Rebouças com a solução propagada nas revistas, percebe-se que o arquiteto baiano redesenhou o pórtico periférico de concreto, mantendo o espaço intersticial de penumbra entre interior e exterior da edificação, mas dando-lhe uma silhueta mais elegante.



★ CAIBRARMADO

# *Estruturas de* **MADEIRA**

**PARA FÁBRICAS, HANGARES, GARAGES, CINEMAS, DEPÓSITOS, GALPÕES, ETC.**

Nas construções industriais, onde a questão dos grandes vãos livres é primordial, a experiência provou que as estruturas de madeira substituem, com vantagens, as de ferro e de concreto. A Soc. **TEKNO** Ltda. dedicando-se exclusivamente a este ramo da moderna engenharia, obteve como resultados de seus estudos, novos tipos de estruturas de madeira que pela rapidez de execução, segurança e economia que oferecem, resolvem plenamente todos os problemas de coberturas industriais.

*Consultem-nos, sem qualquer compromisso.*

**Soc. TEKNO Ltda.**

RIO DE JANEIRO: Rua da Candelária, 9 — sala 612  
Oficinas: Avenida Brasil, 9110 — Fones 43-6041 e 43-6405  
S. PAULO: R. 15 de Novembro 200 - 15º - 5/ 7 e 8 - Tel 3-4329

APCO

**Figura 3.74** – Publicidade de estruturas de madeira Tekno para hangares e galpões  
(Fonte: **Acrópole**, São Paulo, nº 97, maio 1946)

A implantação de uma estrutura com essas características e dimensões é ainda mais impactante pelo contraste que estabelece com a fragmentação morfológica do entorno, formado por construções irregulares e de pequeno porte.



**Figura 3.75** – Vista da Escola-Parque da Caixa d'Água inserida em seu entorno  
(Fonte: Biblioteca do CECR – Escola-Parque)

### 3.7. Valoração da arquitetura do *Plano de Edificações Escolares*

Os projetos e construções concebidos no *Plano de Edificações Escolares*, elaborado na gestão de Anísio Teixeira na Secretaria de Educação da Bahia, configuram uma sofisticada e multifacetada rede de equipamentos escolares que estabelece uma complexa relação entre reforma pedagógica, políticas sociais, planejamento territorial e urbano e arquitetura moderna; no caso dos *Centros de Educação Elementar* de Salvador, deve ser agregado ainda o tema da arte moderna integrada à arquitetura e seu papel educador.

Em um período em que boa parte das localidades baianas sequer dispunha de uma sala de aula para que a população local pudesse ser alfabetizada, Anísio, baseado no sistema *platoon* norte-americano, concebeu um *Plano de Edificações Escolares* em que, com exceção das *escolas mínimas* de uma ou duas classes – reservadas para as localidades muito pequenas –, seriam oferecidas não só as matérias curriculares obrigatórias, mas também uma série de atividades especiais. Assim, já na *escola nuclear*, seria construída uma biblioteca; no *grupo escolar médio* a ela se agregariam as instalações para um clube escolar, um auditório e salas de desenho, de artes industriais e de ciências; e no *grupo escolar completo*, um ginásio, um teatro e um centro de informações para adultos. Os estabelecimentos voltados para o ensino médio, seja no interior, seja na capital, contariam igualmente com uma série de espaços voltados ao desenvolvimento de atividades artísticas, culturais, esportivas, de lazer, de formação e capacitação profissional e socializantes. A mais alta realização no âmbito desse plano foi, certamente, a construção do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, em Salvador – ainda que tenha levado dezesseis anos.

Embora corresponda à arquitetura mais simples e menos ambiciosa dentre todas aquelas concebidas como parte do *Plano de Edificações Escolares* anisiano, o *prédio de construção extensível* representou uma iniciativa pioneira na arquitetura pública brasileira no que se refere à adoção de um projeto arquitetônico padrão, porém ampliável em função do crescimento das demandas. Embora possamos encontrar, nas primeiras décadas do século XX, outras iniciativas públicas de construção de edificações em série, como mercados e escolas, tratavam-se invariavelmente de ações baseadas em modelos rígidos, não adaptáveis às especificidades de cada local<sup>260</sup> – e mesmo Enéas Silva, nos projetos de escolas que elaborou

---

<sup>260</sup> Nem mesmo a importante experiência das agências de correios e telégrafos brasileiros, iniciada na década de 1930, pode ser comparada à extensibilidade permitida no projeto de Rebouças para as escolas primárias do interior do Estado. Em seu estudo sobre a arquitetura das agências postais e telegráficas brasileiras, Margareth da Silva Pereira registra que, a partir de 1931, o Departamento dos Correios e Telégrafos começou a construir “uma série de edifícios-tipo, de ‘feição moderna, apropriados para agências postais e telegráficas’, de acordo com a importância do município”, baseada em uma lógica de funcionamento “claramente ‘industrial’, pautada na rigorosa hierarquização das regiões e municípios, que definia o perfil, as dimensões e a categoria de cada agência num sistema operacional mais amplo” (PEREIRA, 1999, p. 103). Estas agências postais, contudo, correspondiam a construções distintas em função do porte de cada localidade, sem prever a possibilidade de que, com o crescimento

com sua equipe para o Rio de Janeiro, a pedido de Anísio, na primeira metade da década de 1930, não previa que uma escola pudesse ser ampliada para atender a novas demandas.

O *prédio de construção extensível* projetado por Diógenes Rebouças no âmbito do *Plano de Edificações Escolares* da Bahia, ao contrário, permitia atender, a partir de um mesmo projeto em cinco etapas, desde localidades com apenas 400 moradores até núcleos urbanos de mais de 10.000 habitantes. Exatamente por prever essa possibilidade de ampliação progressiva, o *prédio de construção extensível* adotou um módulo básico de 1,25 metros a partir do qual os diversos tipos escolares foram projetados.

Ao contrário, porém, do que os defensores da arquitetura “racional” preconizavam à época com relação à construção em série, no caso das escolas construídas na Bahia a partir do projeto do *prédio de construção extensível* de Rebouças foi necessário, para reduzir custos e prazos, utilizar materiais tradicionais, que podiam ser facilmente encontrados nas localidades mais remotas – ainda que os engenheiros do SOSES, responsáveis pela construção desses equipamentos, levassem da capital uma série de produtos industrializados, como esquadrias, ferragens e louça sanitária.

Os edifícios erguidos na Bahia a partir dos projetos do *Plano de Edificações Escolares* anisiano foram ainda, em grande parte, os pioneiros na difusão da arquitetura moderna no interior do Estado, representando o advento de uma nova linguagem arquitetônica em cada uma das comunidades que foram contempladas, a partir da virada dos anos 1940 para os 1950, com uma destas escolas. Anísio era um defensor da arquitetura moderna – para ele, “um presságio das forças latentes do país” –, a ponto de afirmar, em 1951, que

[...] pela sua nova arquitetura, o Brasil vem participando de um espírito de coragem e de saudável aventura, que não anima nenhum outro setor da vida nacional, embora outro não devesse ser o espírito da civilização que se deveria implantar nas amplitudes vazias e promissoras dêste continente. [...] Um pequeno grupo [...] de arquitetos e engenheiros salva o espírito brasileiro, com essa arquitetura moderna que é, antes de tudo, um ato de confiança no país, no gênio de seu povo e no progresso do conhecimento humano. [...] O Brasil precisa, para se realizar, de lirismo – que é a capacidade de se esquecer – e de virtude – que é a capacidade de se superar. A sua arquitetura moderna é uma lição magnífica dessas duas atitudes redentoras (TEIXEIRA, 1951, p. 2).

O caráter inovador dessa produção arquitetônica promovida pela Secretaria de Educação e Saúde da Bahia é ainda mais surpreendente ao observarmos os modelos que o Ministério da Educação e Saúde tentava impor – vide a *escola rural* analisada no início deste capítulo – e se considerarmos que, na mesma época em que começaram a ser erguidas as escolas anisianas em todo o Estado da Bahia, o Governo Federal construía em Paulo Afonso – cidade criada para abrigar os funcionários da Companhia Hidro-Elétrica do São Francisco (CHESF) – escolas em estilo neocolonial, com arcadas, revestimento irregular em pedra bruta no embasamento,

---

de uma determinada cidade e a ampliação das demandas, aquela edificação pudesse ser ampliada; a rigor, ela teria que ser substituída por outra.



nos pilares e em outros elementos e cobertura em telhas cerâmicas, arrematada por lambrequins de madeira.

Nas escolas projetadas por Rebouças no âmbito do *Plano de Edificações Escolares* comparece uma boa parte das sete invariantes da arquitetura identificadas por Bruno Zevi. A *expressividade e a individualidade formal* estão presentes desde o *grupo escolar completo* até os complexos arquitetônicos de maior porte, como os ginásios dos Centros Regionais de Educação e a Escola Normal Tipo: em todos esses projetos, os pavilhões dos auditórios se destacam, denunciando, pela escala mas, principalmente, pela forma, os usos que abrigam; a Escola-Parque do CECR corresponde ao ápice desta expressividade, dado que cada setor do diversificado programa seria abrigado em um pavilhão distinto, adequado ao respectivo uso e assegurando-lhe individualidade formal.

No que se refere às *assimetrias e dissonâncias*, embora estivessem quase ausentes no projeto do *prédio de construção extensível* e comparecessem apenas discretamente nos Centros Regionais de Educação, na Escola Normal Tipo e no pavilhão das Atividades de Trabalho da Escola-Parque do CECR, são claramente identificáveis nas Escolas-Classe I e III, ambas formadas por blocos com altura, volumetrias e tratamentos de fachada distintos. Na Escola-Classe III, a fachada principal é, por si só, representativa de uma arquitetura heterogênea, composta por partes distintas, ainda que em equilíbrio formal.

As passagens cobertas – ora em nível, ora em rampa, por vezes fechadas lateralmente por cobogós, em outras totalmente abertas – se fazem presentes em praticamente todos os projetos do *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira. Junto com os recreios cobertos, varandas e outros espaços cobertos e abertos lateralmente recorrentes nesses projetos, são representativos da *decomposição quadridimensional* exaltada por Zevi, notável também no espaço monumental do pavilhão das atividades de trabalho da Escola-Parque. Menção especial merecem as rampas que ligam os blocos administrativo e de laboratórios no projeto do Colégio da Bahia – Setor Garcia e as que conectam os blocos administrativo e de classes da Escola-Classe I, que, para além da função prática de articular os diversos níveis nos quais o edifício está implantado, resultam em verdadeiras *promenades architecturales*. As passagens cobertas, rampas, varandas e recreios cobertos realizam também a *continuidade espacial* entre interior e exterior da edificação tão caros à arquitetura moderna.

A estrutura se explicita em quase todos os projetos: desde o *prédio de construção extensível* até a *escola normal tipo*, os pontos de apoio se apresentam claramente como tal, pelo menos nos inúmeros espaços de convivência abertos lateralmente; a *expressividade formal da estrutura*, porém, só se faz efetivamente notar – de forma exuberante – no pavilhão das atividades de trabalho da Escola-Parque do CECR.

Os projetos desenvolvidos no *Plano de Edificações Escolares* de Anísio tiveram uma sobrevida mesmo após a saída de Mangabeira e de Anísio dos respectivos cargos, pois o governo baiano continuou a construir, nos anos seguintes, escolas em todo o Estado a partir dos projetos elaborados por Rebouças, como o *prédio de construção extensível* e a *escola normal tipo*. Essas construções existem até hoje e continuam, nas cidades mais distantes do Estado, a abrigar atividades educacionais nos seus espaços, como é o caso do Colégio Estadual Cândido Meireles, em Cairú, do Centro Educacional Teodoro Sampaio, em Santo Amaro, do Instituto de Educação Euclides Dantas, em Vitória da Conquista, e do Instituto de Educação Anísio Teixeira, em Caetité, dentre muitos outros<sup>261</sup>.

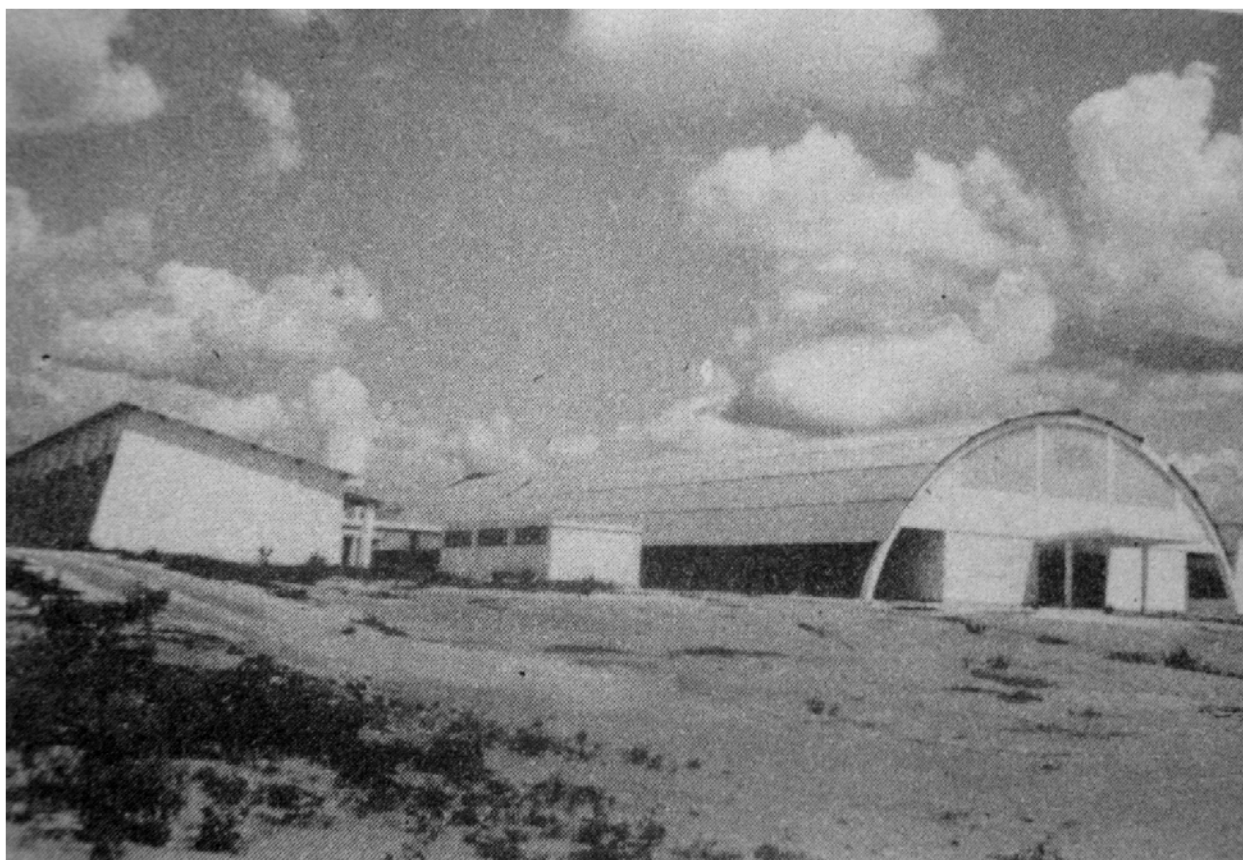
Diógenes Rebouças (1999, p. 120) afirmou que, em todas as obras que executara para o plano educacional elaborado no governo do Otávio Mangabeira, apenas havia interpretado “uma magnífica ideia de Anísio Teixeira, que sugeria uma arquitetura sadia, modesta e séria, mas pelo programa”. Não obstante o caráter *low-profile* de Rebouças, é inegável que a sua arquitetura permitiu a pioneira e mais perfeita materialização dos conceitos de educação de Anísio Teixeira. A ideia da escola como lugar de inclusão social, na sua defesa de uma “Educação para Todos”, e como espaço de formação humanista através da interação social, preparando as crianças para a vida em sociedade, encontram sua tradução espacial na praça central da Escola-Parque e no grande espaço contínuo e ininterrupto das oficinas que compõe o seu pavilhão de Atividades de Trabalho, assim como nos amplos espaços socializantes das escolas construídas no interior. Para Rebouças, “com um programa tão sólido como o de Anísio Teixeira, você não pode fazer uma coisa mambembe, pois ele é sólido em sua filosofia.” (REBOUÇAS, 1999, p. 125). Para Anísio, por sua vez, “nenhum outro elemento é tão fundamental, no complexo da situação educacional, depois do professor, quanto o prédio e suas instalações” (TEIXEIRA, 1951, p. 2).

Como vimos anteriormente, Adrian Gorelik destacou a atuação de Luís Nunes na construção de equipamentos públicos em Pernambuco nos anos 1930 como “a experiência brasileira mais comparável à da vanguarda radical” por “combinar a reforma social e o impulso estatal à industrialização numa arquitetura que se encarrega não apenas dos aspectos técnicos, mas também da formação e organização dos recursos humanos” (GORELIK, 2005, p. 46). Essas mesmas palavras poderiam ser usadas para definir a arquitetura escolar produzida por

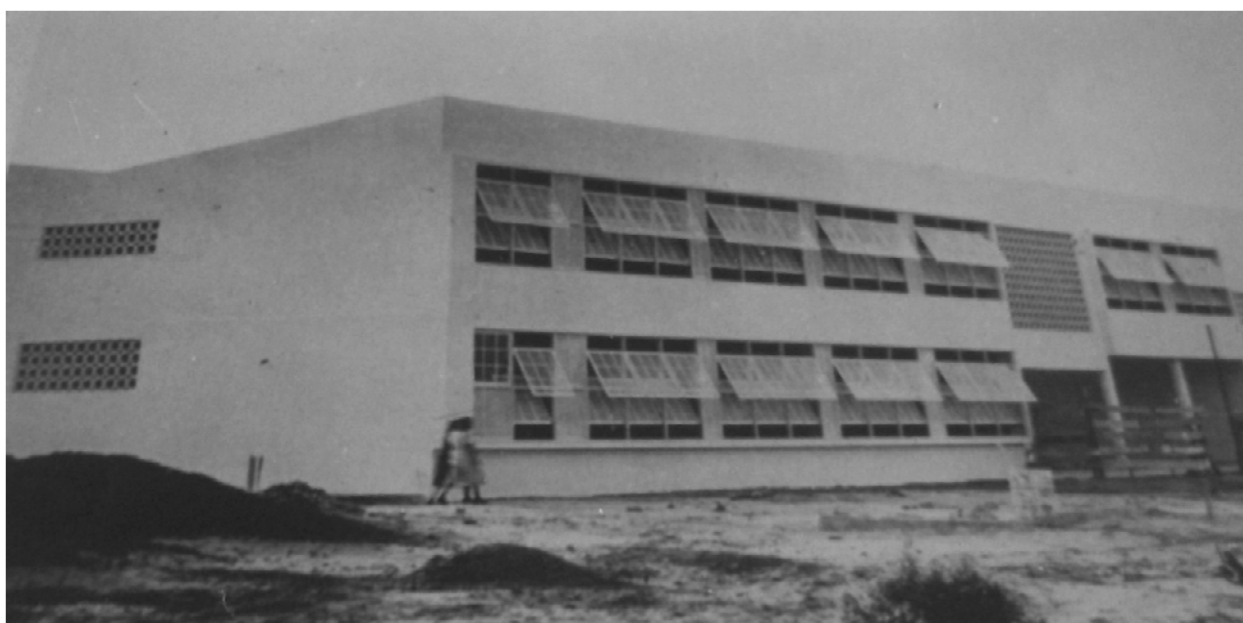
---

<sup>261</sup> O Colégio Estadual Cândido Meireles, em Cairú, corresponde a uma Escola Nuclear; o Centro Educacional Teodoro Sampaio, em Santo Amaro, corresponde a um Grupo Escolar Médio, cujo auditório foi ampliado ainda durante a construção e no qual as passagens cobertas planas foram transformadas em escadas e rampas, em função do terreno acidentado em que o edifício foi construído. O Instituto de Educação Euclides Dantas, em Vitória da Conquista, inaugurado por volta de 1952, corresponde a um Grupo Escolar Completo, cujo auditório foi construído de forma distinta daquela prevista no projeto original, se assemelhando a uma versão menos sofisticada do pavilhão das atividades de trabalho da Escola-Parque. O Instituto de Educação Anísio Teixeira, em Caetité, construído a partir de 1950 como a Escola Secundária do Centro Regional de Educação de Caetité, adotou o projeto elaborado por Rebouças para a Escola Normal Tipo, embora seu auditório tenha sido construído com maiores dimensões e outra linguagem.

Rebouças e Duarte na Bahia, durante a gestão de Anísio Teixeira na Secretaria de Educação e Saúde da Bahia (1947-1951).



**Figura 3.76** – Instituto de Educação Euclides Dantas, em Vitória da Conquista, construído a partir do *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira e inaugurado por volta de 1952 (Fonte: FERREIRA, 1958)



**Figura 3.77** – Instituto de Educação Anísio Teixeira em Caetité, construído a partir de 1950, no âmbito do *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira (Fonte: Biblioteca Pública Municipal de Caetité)



**Figura 3.78** – Antiga Escola Adozindo Magalhães de Oliveira, construída pelo Governo Federal em Paulo Afonso e inaugurada em 1949 – atual Campus Universitário VIII da Universidade do Estado da Bahia – UNEB (Foto realizada pelo autor, 04 fev 2010)



**Figura 3.79** – Antiga Escola Murilo Braga, construída pelo Governo Federal em Paulo Afonso e inaugurada em 1949 – atual Colégio Estadual Carlina Barbosa de Deus (Foto realizada pelo autor, 04 fev 2010)

### 3.8. “Rebatimentos da experiência baiana”

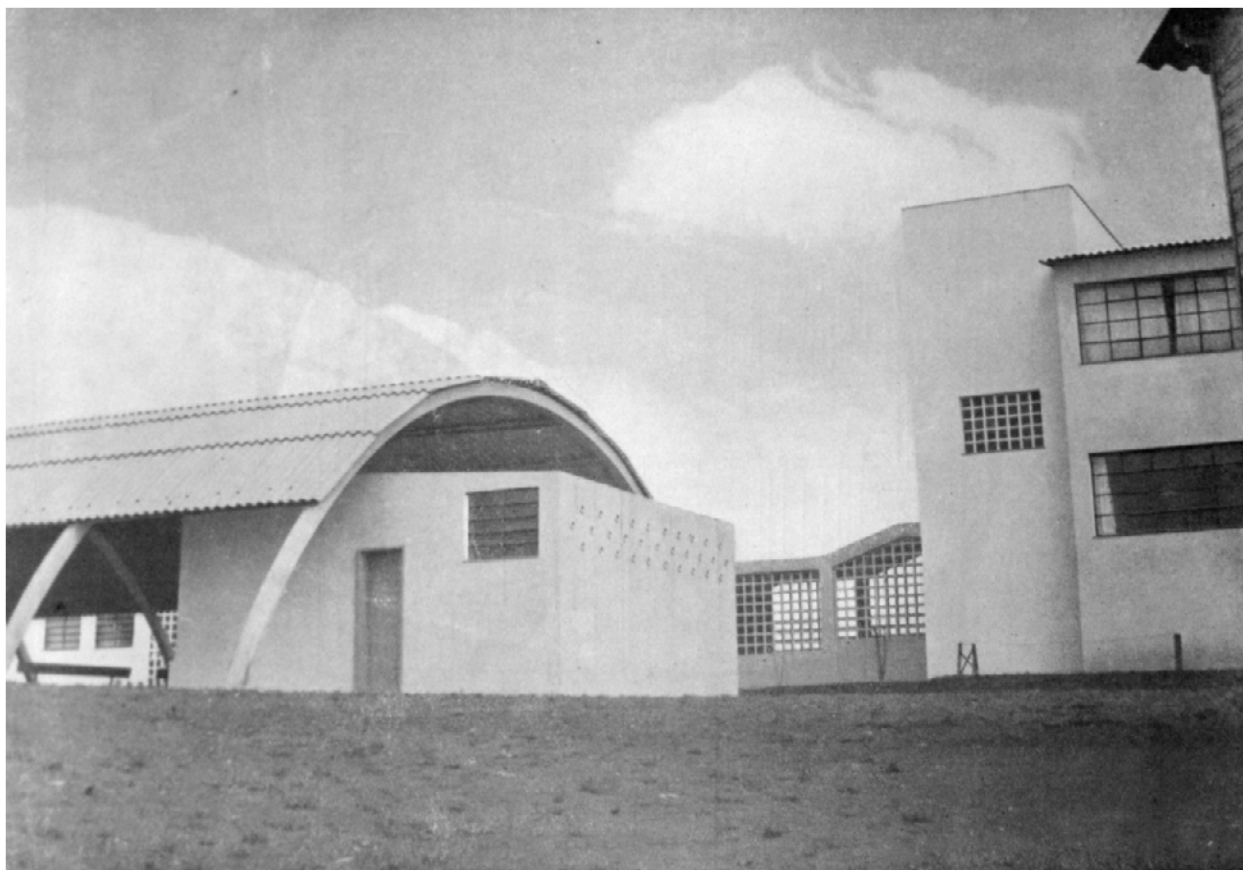
A partir de 1949, antes mesmo da inauguração das três primeiras escolas-classe do CECR, desenvolveu-se, em São Paulo, uma importante iniciativa na produção de edificações escolares que já se mostrava tributária do conceito aplicado por Anísio Teixeira, Paulo de Assis Ribeiro, Diógenes Rebouças e Hélio Duarte nos *Centros de Educação Elementar* baianos.

A assinatura de um acordo, em 1948, entre o Governo do Estado de São Paulo e a Prefeitura de São Paulo motivou a construção, por esta última, de cerca de 70 escolas na capital paulista, entre 1949 e 1954. O “Convênio Escolar” teve como base, do ponto de vista pedagógico, a proposta educacional de Anísio, “pioneiro ao propor a escola em período integral e disponibilizar seus espaços para a comunidade, bem como seus equipamentos complementares, isto é, bibliotecas, parques infantis, teatros, etc.” (FERREIRA & MELLO, 2006, p. 17). Os projetos arquitetônicos de cada uma das escolas construídas pelo Convênio Escolar – distintos, embora com diversas semelhanças – foram elaborados pelo engenheiro Ernest Robert de Carvalho Mange e pelos arquitetos Eduardo Corona, Roberto Tibau, Oswaldo Corrêa Gonçalves e Hélio Duarte, este último Presidente da Subcomissão de Planejamento.

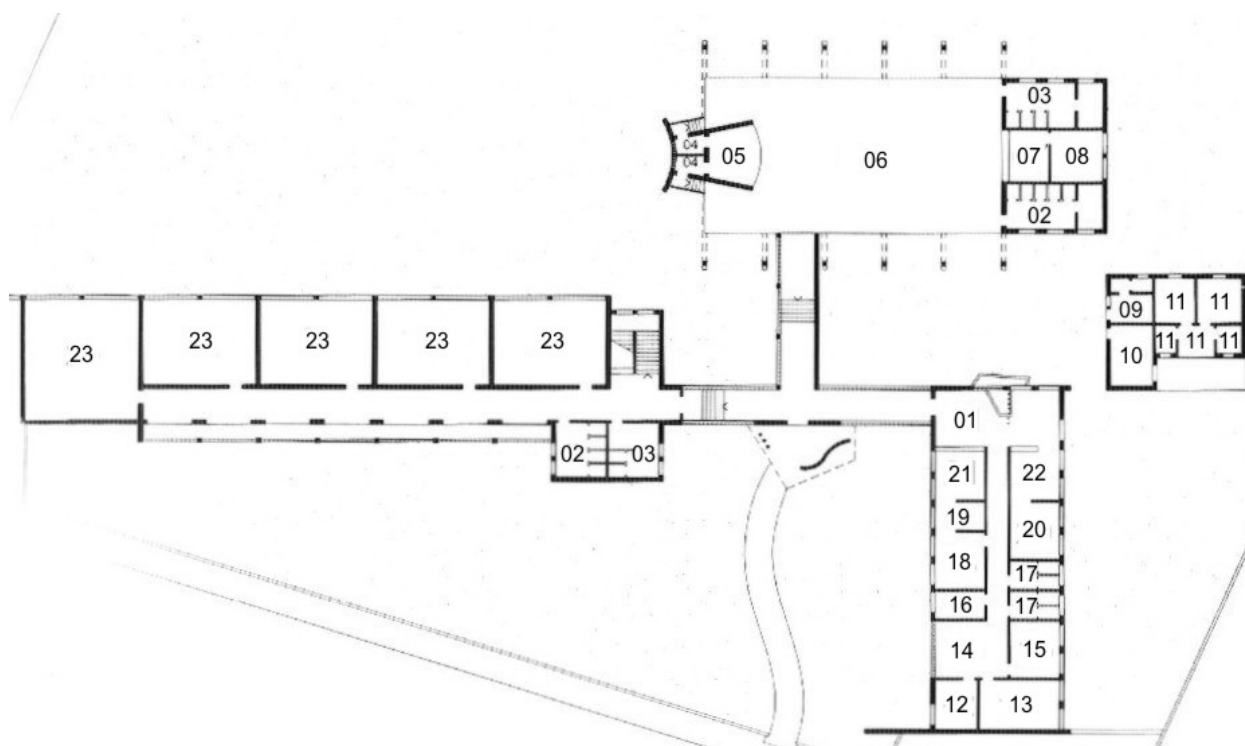
Segundo Avany Ferreira e Mirela Mello (2006, p. 17), a produção do Convênio Escolar “representa a primeira manifestação de arquitetura moderna pública em São Paulo”. Diversos autores reconhecem a influência, nos projetos do Convênio Escolar, da experiência de Hélio Duarte na elaboração dos primeiros estudos e projetos para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro. Guilherme Wisnik, por exemplo, afirma que “Duarte veio a colocar em prática, em São Paulo, muitos dos princípios aprendidos nessa rara experiência pedagógico-arquitetônica”; por outro lado, contudo, reconhece as limitações da experiência paulistana frente àquela baiana, ao afirmar que

[...] na capital paulista o incremento maciço de unidades escolares não se faria acompanhar de uma reforma do ensino. Antes, o ‘plano quinquenal’ [...] se concentrava no objetivo de equacionar o déficit no setor de modo urgente e acelerado até 1954, ano em que a cidade festejaria o 4º Centenário de sua fundação (WISNIK, 2006, p. 60).

Na elaboração dos projetos do Convênio Escolar, segundo Wisnik, “Duarte termina por adaptar uma série de princípios formulados na Bahia para a situação paulista” e, “mesmo sem chegar a construir as chamadas escolas-parque, ele parte do desmembramento do monobloco que caracterizava o edifício escolar republicano”. As escolas construídas no Convênio Escolar paulistano se caracterizaram pela conjugação de três blocos independentes: o bloco administrativo, o bloco de classes e o bloco de recreação e educação física, diferenciados volumetricamente e implantados ortogonal ou paralelamente, interligados por passagens cobertas. O bloco de recreação muitas vezes correspondia a um imenso galpão em forma de abóbada de berço, estruturado por arcos de concreto pré-moldados, como em diversos exemplos de escolas baianas.



**Figura 3.80** – “Galpão de recreação” do Grupo Escolar Murinho Nobre, em São Paulo – projeto de Hélio Duarte para o Convênio Escolar, 1950 (Fonte: DUARTE, 1951a)



**Figura 3.81** – Planta do pavimento térreo do Grupo Escolar Murinho Nobre, em São Paulo – projeto de Hélio Duarte para o Convênio Escolar, 1950. Legenda: 01. Hall-Museu; 02. Sanitário Feminino; 03. Sanitário Masculino; 04. Vestiário; 05. Palco; 06. Recreio Coberto; 07. Distribuição; 08. Cozinha; 09. Servente; 10. Almoarifado; 11. Zeladoria; 12. Assistente Social; 13. Médico; 14. Sala de Espera; 15. Dentista; 16. Material Escolar; 17. Sanitário; 18. Diretoria; 19. Arquivo; 20. Sala dos Professores; 21. Secretaria; 22. Biblioteca; 23. Sala de Aula (Fonte: FERREIRA & MELLO, 2006)

Ao vasto programa que compunha a Escola-Parque do CECR, as escolas paulistanas contrapunham um programa mais enxuto, frente à impossibilidade de uma reforma educacional. Em termos tipológicos, de programa e de escala, as escolas do Convênio Escolar se aproximam mais dos *grupos escolares completos* e dos *Centros Regionais de Educação* construídos no interior da Bahia do que dos Centros de Educação Elementar de Salvador, em que as salas de aulas destinadas aos cursos regulares se situavam em conjuntos arquitetônicos autônomos (as escolas-classe) com relação aos espaços socializantes e de atividades de trabalho, de recreação e artísticas (escolas-parque).

Desde os anos 1950 e até os dias de hoje, diversos projetos educacionais têm se espelhado na proposta dos *Centros Regionais de Educação* da Bahia, materializada no Centro Educacional Carneiro Ribeiro. O próprio Diógenes Rebouças elaborou, em parceria com o arquiteto Fernando Machado Leal, o projeto do Centro Educacional do Estado (CEE) de Alagoas<sup>262</sup>, no bairro do Farol, em Maceió, no início dos anos 1950, por indicação de Anísio Teixeira, então Diretor do INEP, órgão responsável pelos recursos destinados à execução da obra.

O CEE, que começou a funcionar em 1958, com quatro edificações, foi um dos maiores complexos educacionais do Brasil, e é claramente inspirado no CECR e nos projetos dos Centros Regionais de Educação de Rebouças, que comentaria, quarenta anos depois:

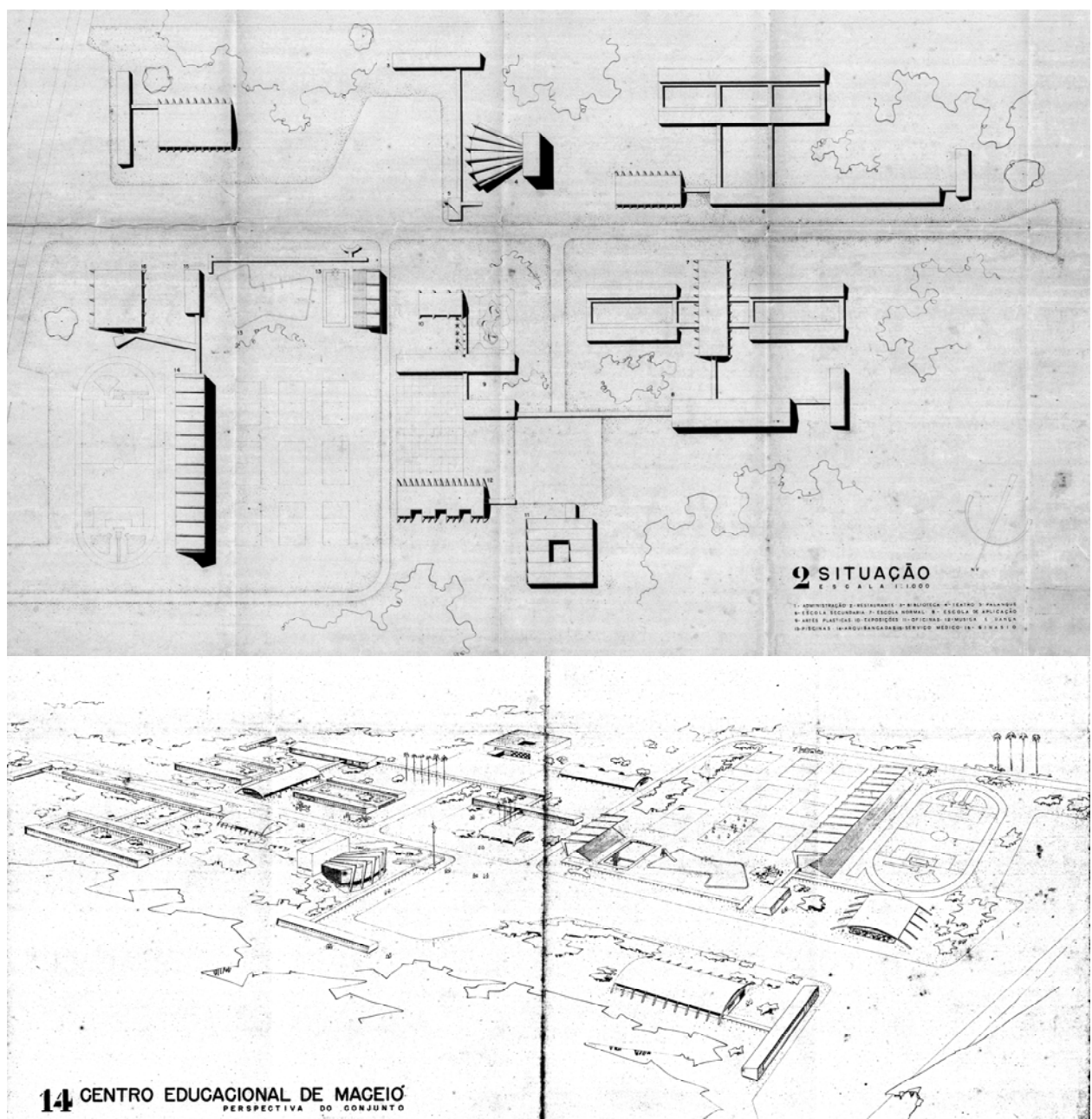
Mais ou menos nessa época [do projeto do Centro Educacional Carneiro Ribeiro], eu fiz, em Maceió, o Centro Educacional de Alagoas, cinco vezes maior que esse, imenso. Enquanto o daqui [da Bahia] levou 20 anos [sic] para ser feito, o de lá fizeram em quatro anos. Tinha escola normal, ginásio coberto, teatro, escola de arte, escola primária, jardim de infância, ginásio. Tudo isso num imenso terreno, perto do farol. Fui lá várias vezes e não sabia que estavam continuando o trabalho. Quando fui projetar a Salgema, me falaram que o Centro Educacional era a maior obra que o Estado tinha. Aí eu saí para ver. Cheguei lá e tomei um susto. Tudo pronto. Puxa, tem momentos em que, na terra da gente, não valemos nada. Tem lá uma casa que talvez seja a minha melhor obra em termos sentimentais. É a escolinha de arte. Quando eu olhei, que vi a escolinha de arte lá, fiquei emocionado. Eu estava na sala que havia imaginado, e estavam ali os meninos, como eu havia pensado (REBOUÇAS, 1999, p. 121-122).

O Projeto de Rebouças e Leal para o CEE de Alagoas era composto por uma série de pavilhões dispostos em um grande parque. Alguns pavilhões eram totalmente independentes, enquanto outros se articulavam através de passarelas cobertas. Os pavilhões da biblioteca, da escola secundária, da escola normal e da escola de aplicação eram bastante simples: prismas de base retangular, com um único pavimento e cobertura em uma água. Já os pavilhões do restaurante, das exposições, de música e dança e o ginásio possuíam forma de abóbada de berço, estruturados por um sucessão de arcos de concreto, se assemelhando bastante ao ginásio do Pedregulho, de Reidy, e de uma série de projetos que Rebouças já havia realizado, àquela altura, para Anísio Teixeira, como o pavilhão do auditório/biblioteca do Instituto de

<sup>262</sup> Posteriormente, Centro Educacional Antônio Gomes de Barros (SILVA, 1991, p. 33); atualmente, Centro Educacional de Pesquisa Aplicada – CEP.A.

Educação Euclides Dantas, em Vitória da Conquista, ou o pavilhão de atividades de educação física da Escola-Parque do CECR, em Salvador. O teatro do CEE de Alagoas se assemelhava aos projetos de auditórios concebidos por Rebouças para os diversos equipamentos escolares para a Bahia, enquanto o pavilhão das oficinas correspondia a um prisma de planta quadrada, com cobertura em *sheds*, resgatando o projeto original, não executado, de Hélio Duarte para o pavilhão de atividades de trabalhos da Escola-Parque do CECR.

Na primeira metade dos anos 1950, Diógenes Rebouças e Fernando Machado Leal elaboraram outro projeto para o INEP, igualmente referenciado na experiência prévia de Rebouças com Anísio em Salvador: a Escola Normal de Aracaju – um conjunto menos ambicioso, contudo, que aquele alagoano, tanto em termos de programa quanto de solução formal,.



**Figuras 3.82 e 3.83** – Centro Educacional do Estado de Alagoas, projeto de Diógenes Rebouças, c. 1951: Planta de situação (em cima) e perspectiva geral (embaixo)  
(Fonte: Arquivo Diógenes Rebouças – CEAB/FAUFBA)

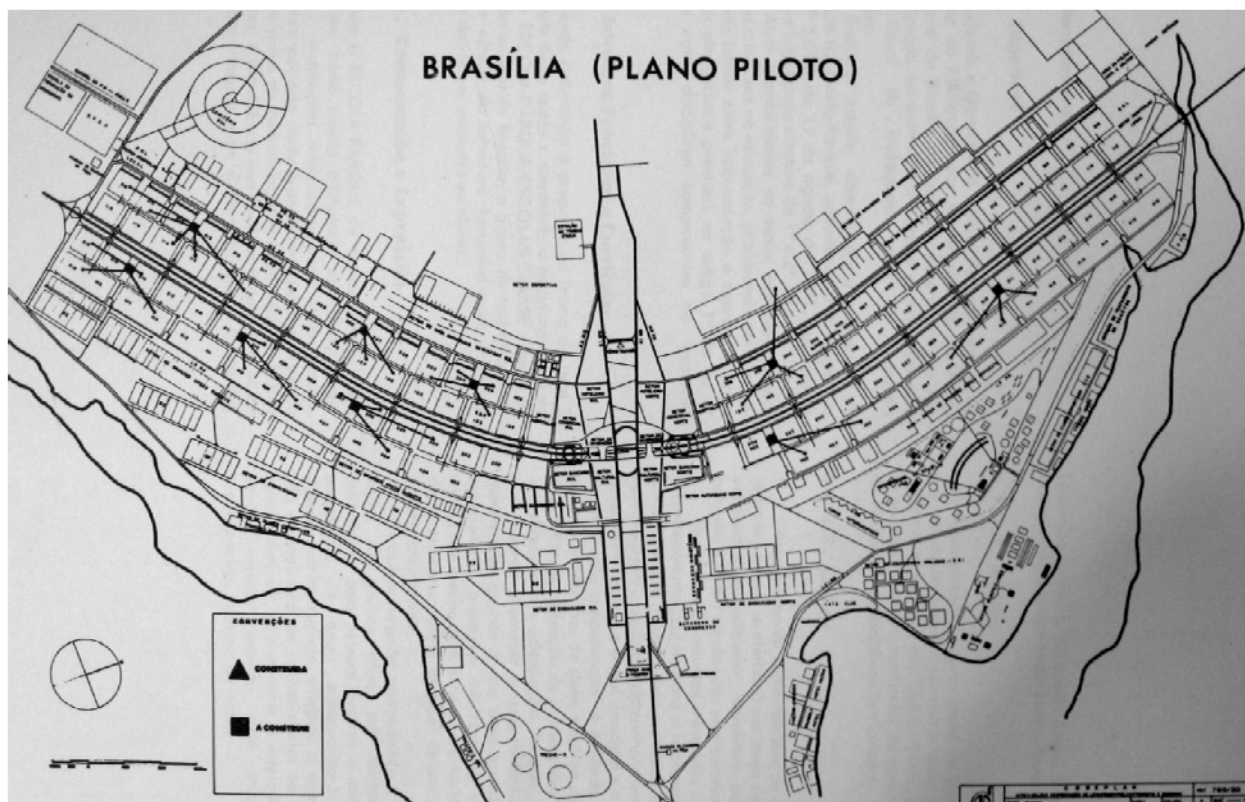


Referências ao projeto do Centro de Educação Elementar da Bahia são notáveis também no “Plano para Construções Escolares para Brasília” concebido para a nova capital federal em 1957 por Anísio Teixeira, então Diretor do INEP (PEREIRA & ROCHA, 2006, p. 5004). O “Plano de Construções Escolares para Brasília” previa a criação de 28 Centros de Educação Elementar, cada um deles formado por quatro jardins de infância, destinados à educação de crianças de 4 a 6 anos; quatro escolas-classe, para “educação intelectual sistemática” de crianças de 7 a 12 anos; e uma escola-parque, com capacidade total para 2.000 alunos. Seguindo a ideia, presente no Plano Piloto de Lucio Costa, de que cada conjunto de quatro superquadras formasse uma Unidade de Vizinhança, o “Plano de Construções Escolares para Brasília” propôs para cada Unidade de Vizinhança um Centro de Educação Elementar, abrigando uma escola-parque e, em cada uma das quatro superquadras, uma escola-classe e um jardim de infância (SOUZA et al., [1974?]).

A escola-parque seria formada pelos pavilhões de atividades de artes industriais (equivalente ao pavilhão de atividades de trabalho baiano), de atividades de recreação e educação física, de atividades sociais (música, dança, teatro, clube, exposições), de serviços gerais (refeitório e administração) e pelo pavilhão da biblioteca infantil/museu, além de “pequenos conjuntos residenciais para menores de 7 a 14 anos, sem família, sujeitos às mesmas atividades educativas que os alunos externos” (PEREIRA, 2007, p. 12) – como se vê, um programa bastante semelhante ao da Escola-Parque do CECR, onde o abrigo para órfãos foi o único pavilhão que jamais foi erguido.

Somente cinco dos 28 Centros de Educação Elementar previstos para Brasília foram efetivamente construídos. O primeiro deles foi implantado entre as superquadras 107, 108, 307 e 308 Sul. Em 1960, foi inaugurada a primeira etapa deste primeiro Centro de Educação Elementar: a escola-parque, projetada por José de Souza Reis e implantada entre as superquadras 307 e 308 Sul, e as escolas-classe 108 Sul e 308 Sul. A escola-classe da superquadra 107 Sul foi inaugurada em 1961 e, no ano seguinte, a última do conjunto, na 106 Sul, em substituição à 307 Sul, rompendo, portanto, com a proposta original da Unidade de Vizinhança (SOUZA et al., [1974?]; PEREIRA, 2007, p. 13-15).

Nas décadas seguintes, outras propostas educacionais desenvolvidas em outros Estados brasileiros continuaram a demonstrar a permanência do projeto educacional de Anísio Teixeira e do CECR enquanto referência fundamental, como nos Centros Integrados de Educação Pública (CIEP), projetados por Oscar Niemeyer e equipe e construídos no Estado do Rio de Janeiro durante a gestão de Darcy Ribeiro – um discípulo confesso de Anísio – na Secretaria Estadual de Educação (1983-1987); e nos Centros Educacionais Unificados (CEU), construídos pela Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura de São Paulo na periferia da cidade a partir de 2001, baseados em projetos básicos dos arquitetos Alexandre Delijaicov, André Takiya e Wanderley Ariza.



**Figura 3.84** – Plano Piloto de Brasília, sem escala, com a localização do único Centro de Educação Elementar implantado e de outros oito a serem implantados (SOUZA et al., [1974?])



**Figura 3.85** – Pavilhão de atividades sociais e serviços gerais da Escola-Parque 307/308 Sul em Brasília, projeto de José de Souza Reis (Foto realizada pelo autor, 08 nov 2006)

Além disso, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro também obteve amplo reconhecimento internacional, tendo sido objeto de documentário elaborado pela UNESCO logo após a sua inauguração, mostrando-o como exemplo de sistema educacional a ser adotado em países em desenvolvimento, e motivando a vinda à Bahia de especialistas em educação de diversos países, decididos a conhecer *in situ* a materialização dos conceitos educacionais de Anísio Teixeira.<sup>263</sup>

A sua incorporação como referência para a produção arquitetônica dos últimos sessenta anos não é acompanhada, contudo, pelo reconhecimento por parte da historiografia da arquitetura moderna brasileira. Hugo Segawa, ao tratar da arquitetura de “escolas e o espaço universitário” em sua obra *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (SEGAWA, 1998, p. 173-175), reconhece que “o programa escolar foi um tema permanente na pauta da arquitetura no Brasil do século 20” e que “nos anos 1950, edifícios escolares para cursos básicos também mereceram projetos de arquitetos ilustres – Demétrio Ribeiro no Rio Grande do Sul, Oscar Niemeyer para as escolas de Minas Gerais e Mato Grosso, entre outros” (SEGAWA, 1988, p. 173). Segawa aborda as obras do Convênio Escolar paulistano, mas não registra uma palavra sequer sobre a arquitetura educacional produzida por Diógenes Rebouças e Hélio Duarte durante a gestão de Anísio Teixeira na Secretaria de Educação e Saúde da Bahia.

O próprio Hélio Duarte, que presidiu a subcomissão de planejamento do Convênio Escolar de São Paulo, logo após ter participado do início da experiência anisiana na Bahia, reconheceu a importância da ação de Anísio na Bahia, entre 1947 e 1951, para as experiências realizadas posteriormente em outros Estados, ao publicar, em 1973, *Escolas Classe, Escola Parque*, a afirmar que os Centros de Educação Elementar implantados em Brasília a partir de 1960 são um “rebatimento da experiência baiana” (DUARTE, 1973, p. 49) e ao registrar que “o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, em Salvador, foi na opinião de Anísio Teixeira, a primeira

---

<sup>263</sup> Podemos citar, por exemplo, o artigo “Bahia et l’École Experimentale Parque”, do educador francês Max Fourestier, publicado na *Revue Française de l’Élite Européenne*, edição de março de 1963, no qual o educador francês narra a visita realizada nos dois últimos meses de 1961 a diversas cidades latino-americanas – Caracas, Lima, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideu, São Paulo, Rio de Janeiro, “Bahia” e La Paz – “sob os auspícios do nosso [francês] Ministério dos Negócios Estrangeiros”. Segundo ele, “a mais bela realização, propriamente pedagógica, do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais é o Centro Educacional Carneiro Ribeiro ou a escola experimental Parque, que eu estava ansioso para visitar, de tanto que me haviam falado no Brasil” e que corresponde a “um espetáculo e uma realização fora do comum”, “uma verdadeira revolução no campo do ensino elementar no Brasil, uma vez que ela se propõe a oferecer uma educação integral às crianças de sete a catorze anos, que têm o direito de encontrar na escola as condições necessárias ao surgimento e ao desenvolvimento de todas as suas aptidões”. Fourestier conclui seu artigo afirmando que “tamanho realização honra os responsáveis, no Brasil, pela educação pública. Em meio à miséria, a instituições públicas tão freqüentemente problemáticas, em um país imenso (dezessete vezes a França, continente em um continente...) em pleno porvir, encontro de raças que se procuram e, às vezes, se opõem, não estruturado socialmente ainda e sem bases econômicas e democráticas efetivamente estáveis, é um milagre ver funcionar tal pedagogia. [...] sua escola experimental Parque, não representa a ressurreição, mas o verdadeiro nascimento de todo o ensino elementar efetivamente perfeito que ele anuncia ao Brasil” (FOURESTIER, 1963, p. 93-96, tradução nossa).

demonstração do modelo que tinha a oferecer na passagem da escola de poucos para a escola de todos” (DUARTE, 1973, p. 39, grifos do autor)<sup>264</sup>.

Nos últimos anos, diversos pesquisadores vêm se debruçando sobre a arquitetura escolar produzida no Brasil ao longo do século XX, especialmente aquela realizada no âmbito do Convênio Escolar de São Paulo. Nesses trabalhos, sempre é feita referência à “inspiração na experiência baiana dirigida por Anísio” presente nas ações do Convênio Escolar (MARTINS, 1998, p. 06), como nos textos dos pesquisadores Carlos Martins (1998), Mirthes Baffi (1999), Ester Buffa e Gelson Pinto (2002), Alexandre Lipai (2004), Guilherme Wisnik (2006), Ivanir Abreu (2007), André Takiya (2009) e Maria Alice Junqueira Bastos (2009), todos sediados em São Paulo. Entretanto, até pela escassez de pesquisas mais aprofundadas sobre o *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira para a Bahia e, especificamente, sobre o CECR, essa referência é, em alguns casos, excessivamente superficial e tende a potencializar o papel de Hélio Duarte na “experiência baiana” – ainda que ele mesmo o tivesse relativizado em seu livro –, ao tempo em que a figura de Rebouças é minimizada:

No Brasil, **as experiências iniciadas pelo educador Anísio Teixeira e pelo arquiteto Hélio Duarte na Bahia** e, depois, em São Paulo, a partir dos anos 40, prosseguem até hoje, com os mais diversos resultados (TAKIYA, 2009, v. I, p. 40, 53, grifos nossos).

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, dos textos canônicos dedicados à arquitetura moderna brasileira, somente *Arquitetura Contemporânea no Brasil* dedica ao CECR um lugar de destaque. Yves Bruand, seduzido principalmente pela solução estrutural dos pavilhões projetados e construídos no final dos anos 1950, afirma que

Rebouças conseguiu achar um vocabulário adequado para as circunstâncias: simples, funcional e expressivo. A composição [dos pavilhões da Escola-Parque] repousa no emprego de elementos estruturais aparentados, que garantem ao conjunto a unidade de concepção desejável, ao mesmo tempo que evitam, por engenhosas variações, toda sensação de monotonia. [...] a linguagem de Rebouças nada tem de mecânico e é a de um verdadeiro arquiteto; nela, as preocupações plásticas desempenham um papel essencial e jamais são esquecidas em proveito de soluções exclusivamente funcionais e técnicas, embora estas sempre se encontrem na base da composição [...] (BRUAND, 1981, p. 262).

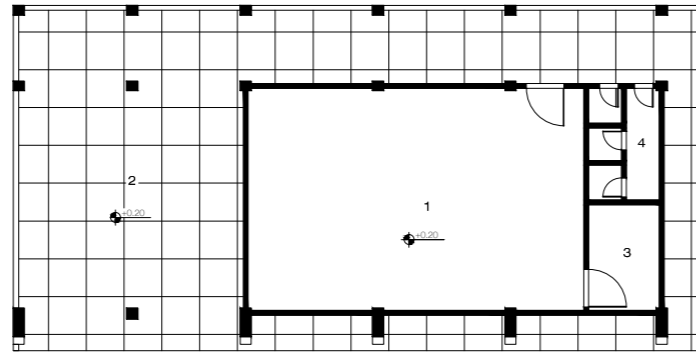
Em artigo em que analisa a obra de Diógenes Rebouças, Paulo Ormino de Azevedo afirma que o projeto do Centro Educacional Carneiro Ribeiro foi “a sua mais importante contribuição à Administração Mangabeira” (AZEVEDO, 1997, p. 191). A notoriedade internacional da experiência do CECR certamente contribuiu para eclipsar as demais ações promovidas por Anísio Teixeira durante a sua gestão como Secretário da Educação e Saúde da Bahia e,

<sup>264</sup> O livro como um todo pode ser entendido como uma homenagem de Duarte a Teixeira. Quanto a Rebouças, o livro é dedicado a três pessoas, dentre elas, o arquiteto baiano: “Para: [...] Diógenes Rebouças, arquiteto e Francisco Theodoro Pereira das Neves, engenheiro, como homens que tornaram possível a existência física do primeiro conjunto das escolas-classe escola-parque, a minha admiração” (DUARTE, 1973, p. 3). Um exemplar do mesmo livro existente na biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA) estampa a seguinte dedicatória, a caneta: “Ao Rebouças Amigo... (creio no valor das reticências). Com um bom e fraternal abraço do Hélio. S.P., 16/04/73”.

surpreendentemente, para minimizar um aspecto que nos parece fundamental: o CECR na Caixa d'Água não somente deveria ser apenas o primeiro de uma série de *Centros de Educação Elementar* idênticos, a serem distribuídos no território de Salvador, como ademais se inseria em um plano educacional amplo e ambicioso, social e culturalmente. Infelizmente, este plano só se realizou parcialmente, e até mesmo os professores, alunos e gestores das escolas concebidas por Anísio Teixeira, projetadas por Diógenes Rebouças e construídas em diversas as regiões da Bahia a partir do final dos anos 1940 desconhecem que elas constituem o outro lado da história do CECR.

Além disso, os exemplos citados anteriormente demonstram a influência inequívoca exercida pela primeira e mais completa materialização da visão pedagógica de Anísio Teixeira, através das obras construídas na Bahia a partir de projetos de Hélio Duarte e, principalmente, de Diógenes Rebouças, em alguns dos mais importantes e valorizados projetos educacionais desenvolvidos no Brasil desde então, do Convênio Escolar dos anos 1950 aos Centros Educacionais Unificados dos anos 2000. É preciso, portanto, resgatar a produção arquitetônica realizada durante a gestão de Anísio Teixeira à frente da Secretaria de Educação e Saúde da Bahia. Segundo Odorico Tavares,

Pôde Anísio Teixeira realizar e realizar em profundidade, numa experiência das mais belas que o país já assistiu no setor educacional. Aí está uma obra que não pode ser medida pela bitola estreita das regras burocráticas, mas pela visão panorâmica de um experimento cujas conseqüências em favor da disseminação da cultura estão aí e aí ficarão por muitos anos. Costuma-se dizer que Anísio Teixeira como secretário da Educação, infringia, cada semana, um artigo dos regulamentos administrativos, mas a cada minuto realizava uma grande coisa em favor do ensino e da educação na Bahia e exatamente porque não estava em seu posto para assinar papéis e para vestir a túnica de Nessus dos antiquados regulamentos. Havia quatro anos para realizar, havia uma febre intensa de engrandecer, de construir, de transformar, de renovar, de criar em proveito da cultura de um povo, no que êste povo tem de legitimamente seu. (TAVARES, 1952, p. 05-06).

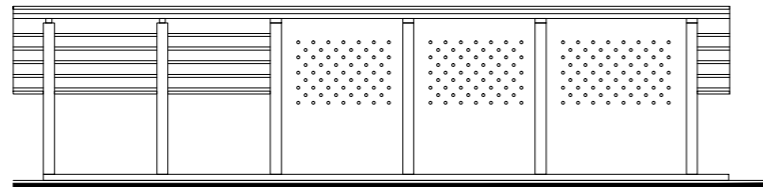


PLANTA BAIXA ESCOLA MÍNIMA

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250

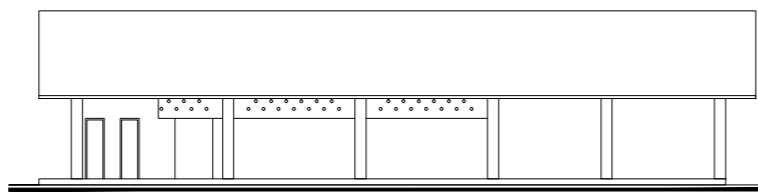


LEGENDA	
1	CLASSE
2	RECREIO COBERTO
3	DEPÓSITO
4	SANITÁRIO



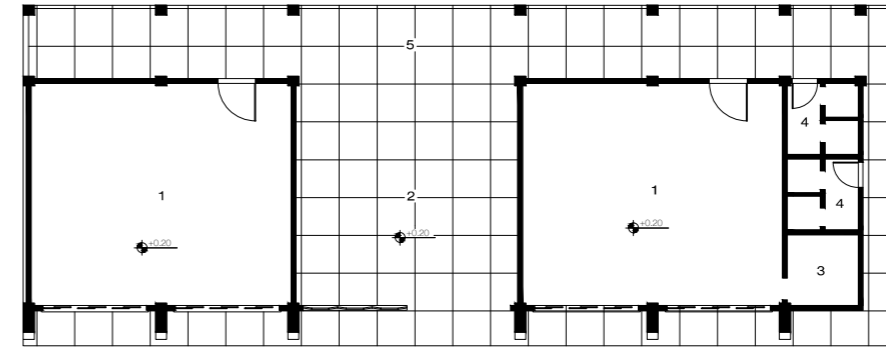
FACHADA PRINCIPAL ESCOLA MÍNIMA

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250



FACHADA POSTERIOR ESCOLA MÍNIMA

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250

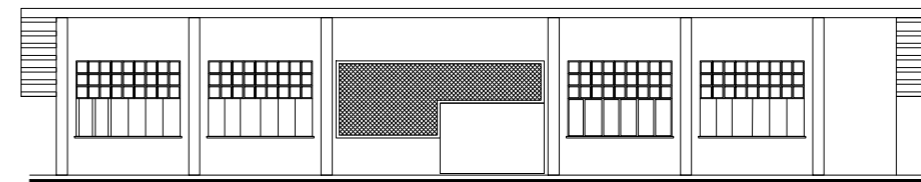


PLANTA BAIXA ESCOLA 2 CLASSES

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250



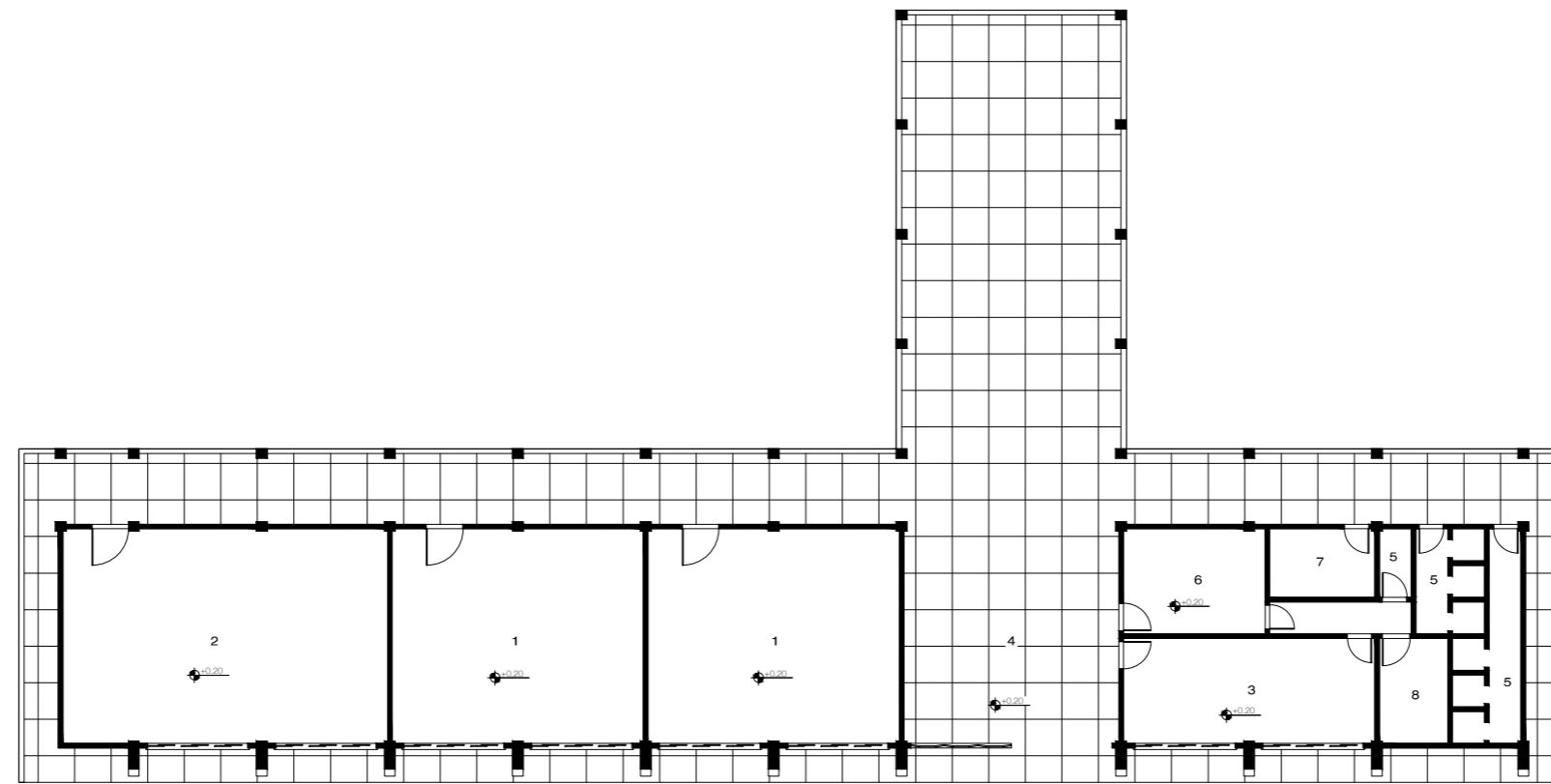
LEGENDA	
1	CLASSE
2	RECREIO COBERTO
3	DEPÓSITO
4	SANITÁRIO
5	CIRCULAÇÃO



FACHADA PRINCIPAL ESCOLA 2 CLASSES

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250



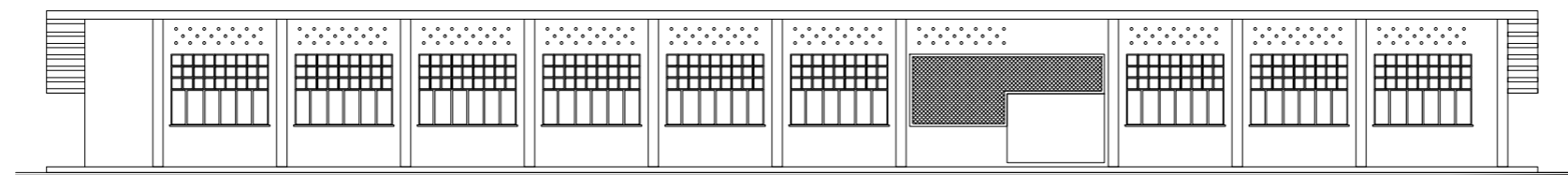


PLANTA BAIXA ESCOLA NUCLEAR

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250



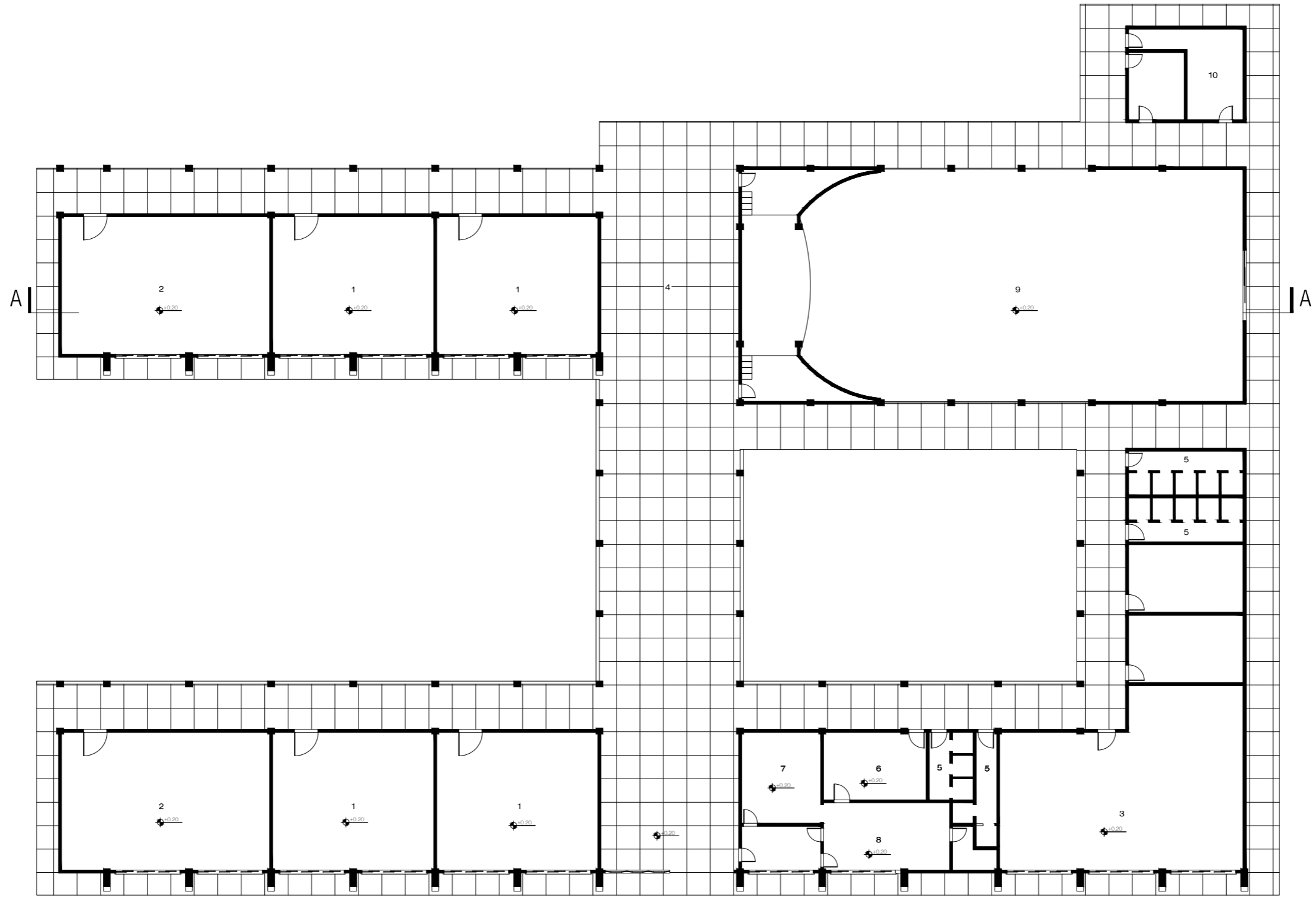
LEGENDA	
1	CLASSE
2	CLASSE ESPECIAL
3	BIBLIOTECA
4	RECREIO COBERTO
5	SANITARIO
6	DIREÇÃO
7	ZELADOR
8	SECRETARIA



FACHADA PRINCIPAL ESCOLA NUCLEAR

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250





PLANTA BAIXA GRUPO ESCOLAR MÉDIO

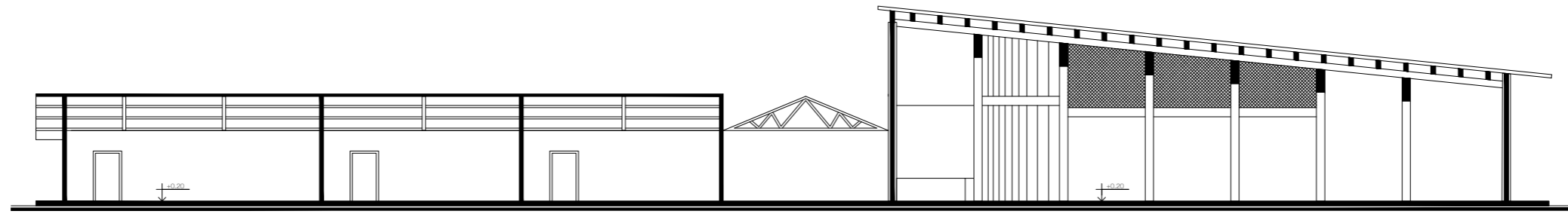
ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250



LEGENDA

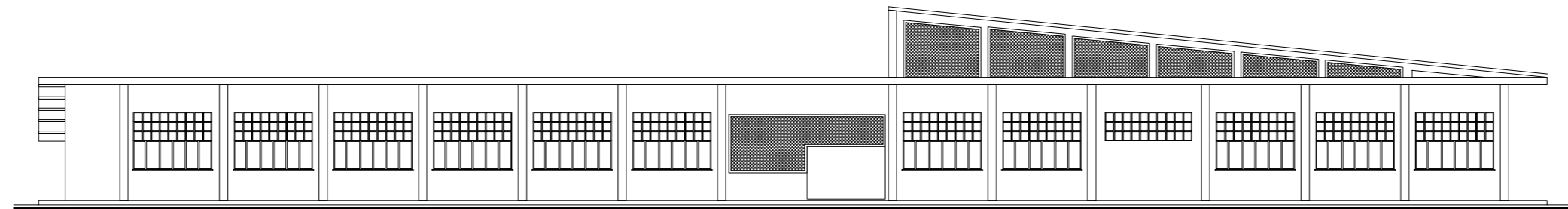
- 1 CLASSE
- 2 CLASSE ESPECIAL
- 3 BIBLIOTECA
- 4 RECREIO COBERTO
- 5 SANITÁRIO
- 6 DIREÇÃO
- 7 ZELADOR
- 8 SECRETARIA
- 9 AUDITÓRIO
- 10 ZELADOR





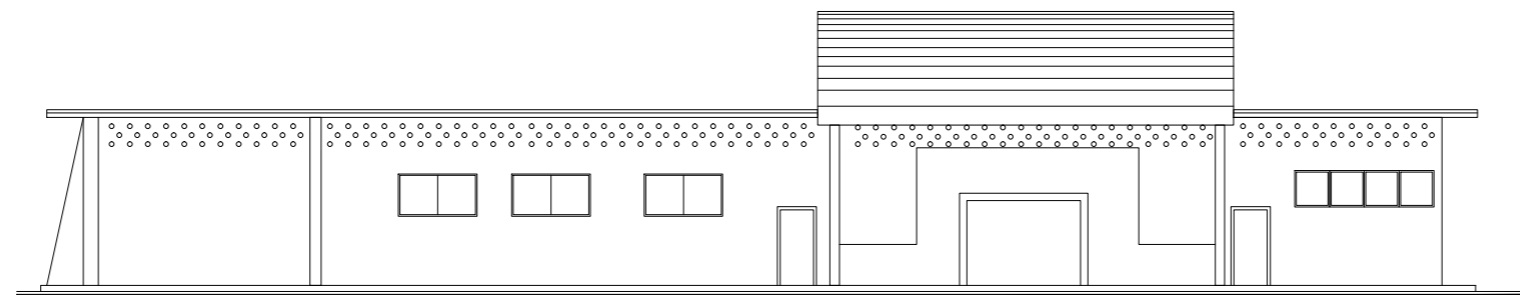
CORTE A-A GRUPO ESCOLAR MÉDIO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250  
0 1 5



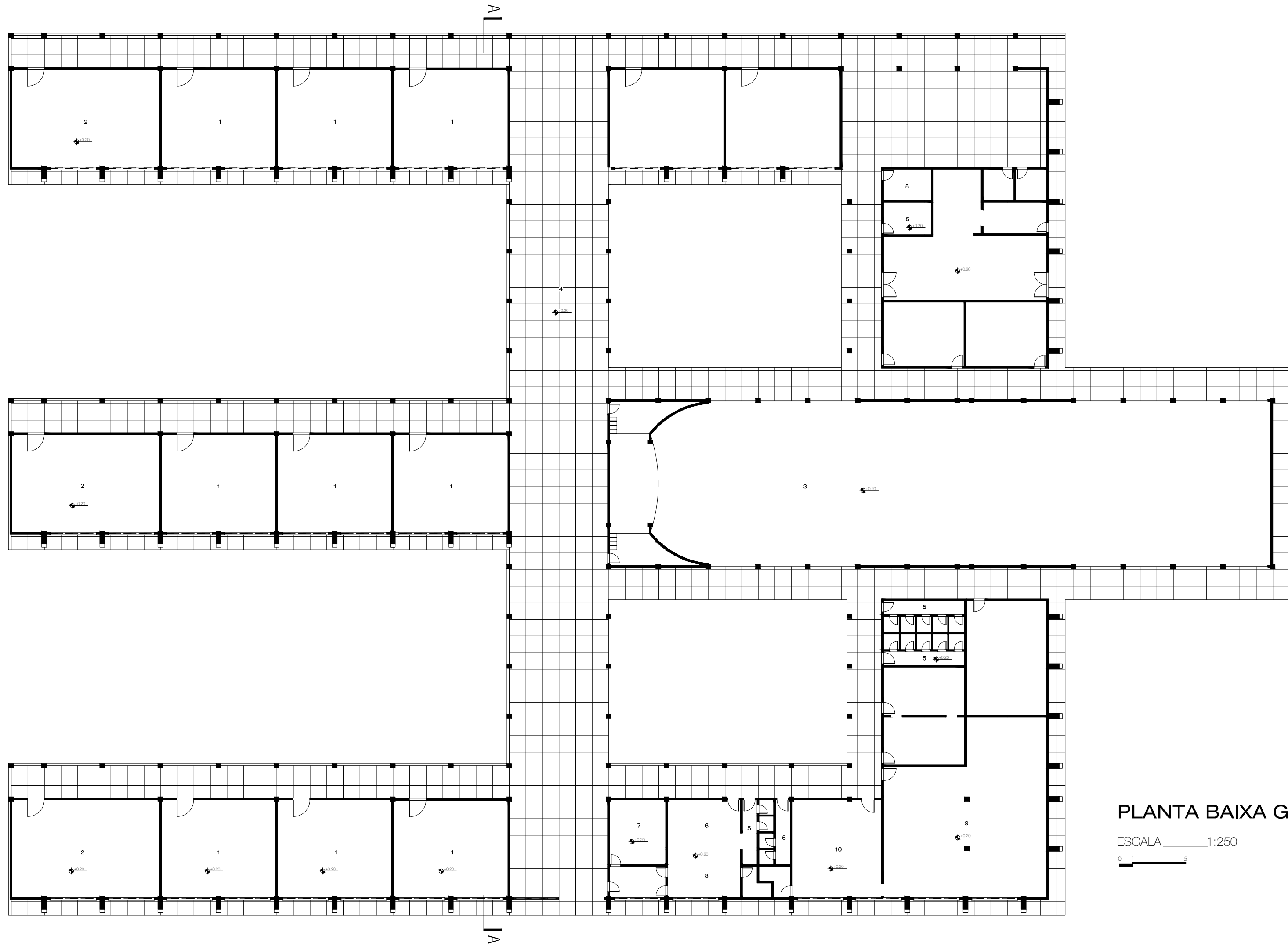
FACHADA PRINCIPAL GRUPO ESCOLAR MÉDIO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250  
0 1 5



FACHADA POSTERIOR GRUPO ESCOLAR MÉDIO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250  
0 1 5



**LEGENDA**

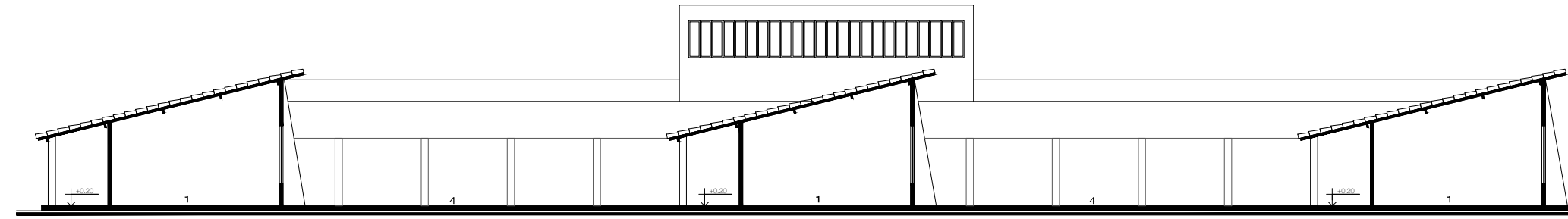
1	CLASSE
2	CLASSE ESPECIAL
3	AUDITÓRIO
4	RECREIO COBERTO
5	SANITÁRIO
6	DIREÇÃO
7	SECRETARIA
8	ZELADOR
9	BIBLIOTECA
10	SALA DE PROFESSORES

PLANTA BAIXA GRUPO ESCOLAR COMPLETO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250



**03.A.05 PRÉDIO DE CONSTRUÇÃO EXTENSÍVEL - GRUPO ESCOLAR COMPL.  
PLANTA BAIXA - Projeto: Diógenes Rebouças, 1948**



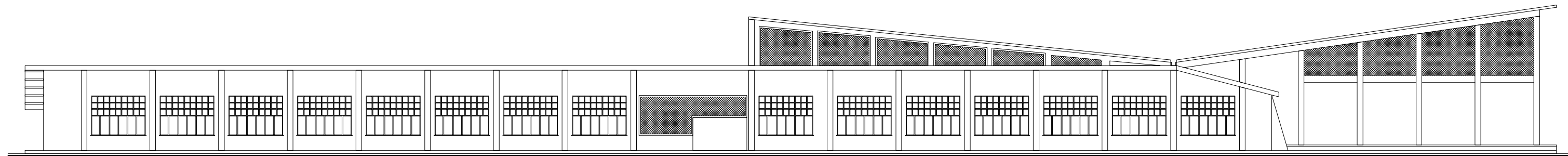
**CORTE A-A GRUPO ESCOLAR COMPLETO**

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250



**LEGENDA**

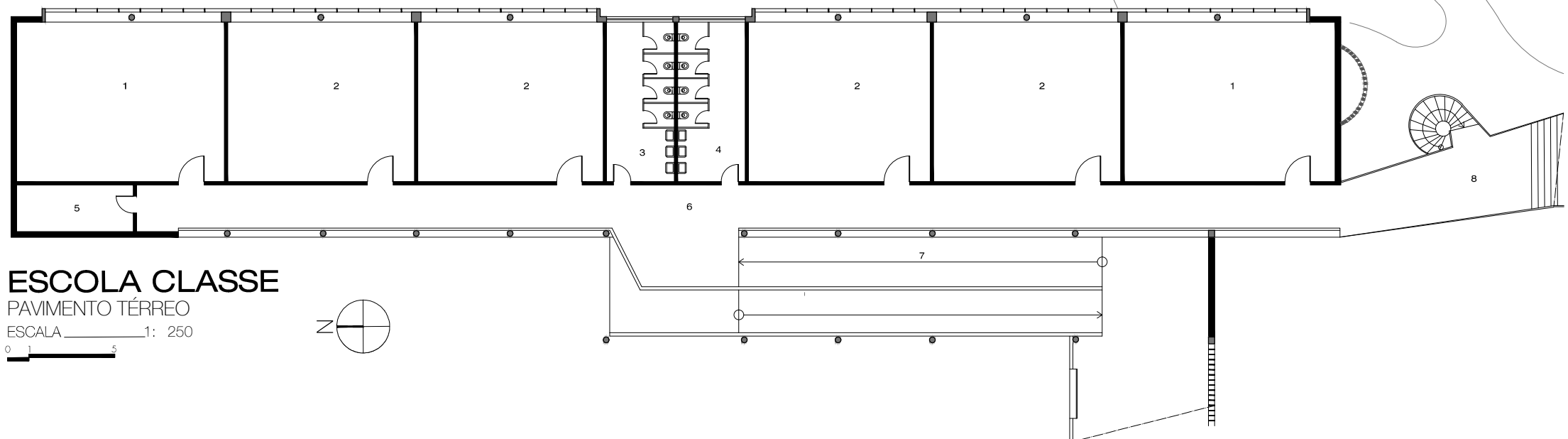
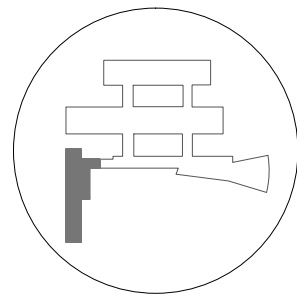
1	CLASSE
2	CLASSE ESPECIAL
3	AUDITÓRIO
4	RECREIO COBERTO
5	SANITÁRIO
6	DIREÇÃO
7	SECRETARIA
8	ZELADOR
9	BIBLIOTECA
10	SALA DE PROFESSORES



**FACHADA PRINCIPAL GRUPO ESCOLAR COMPLETO**

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:250

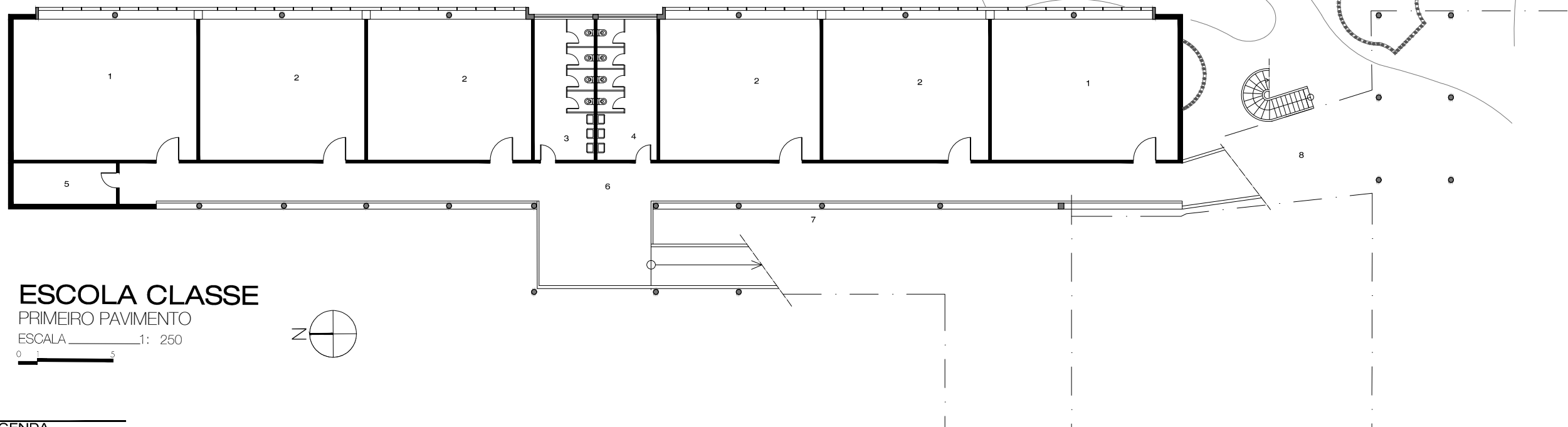
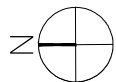




**ESCOLA CLASSE**

PAVIMENTO TÉRREO

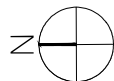
ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



**ESCOLA CLASSE**

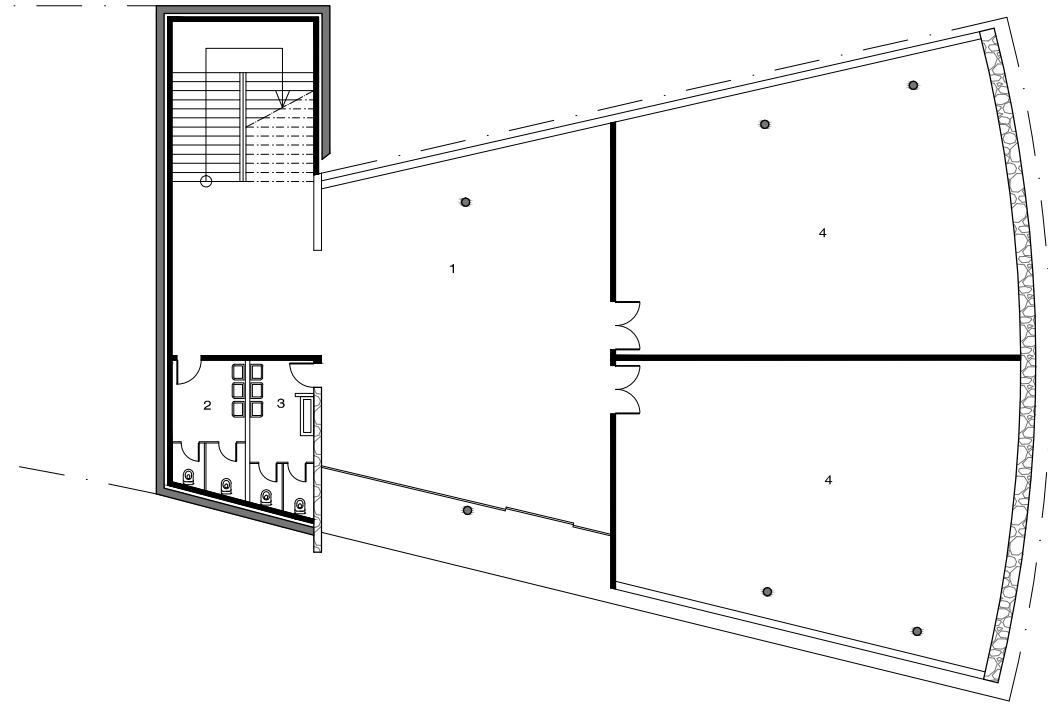
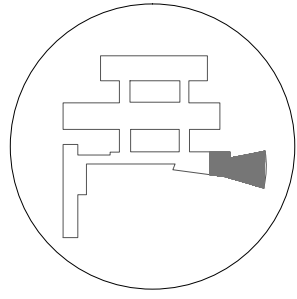
PRIMEIRO PAVIMENTO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250

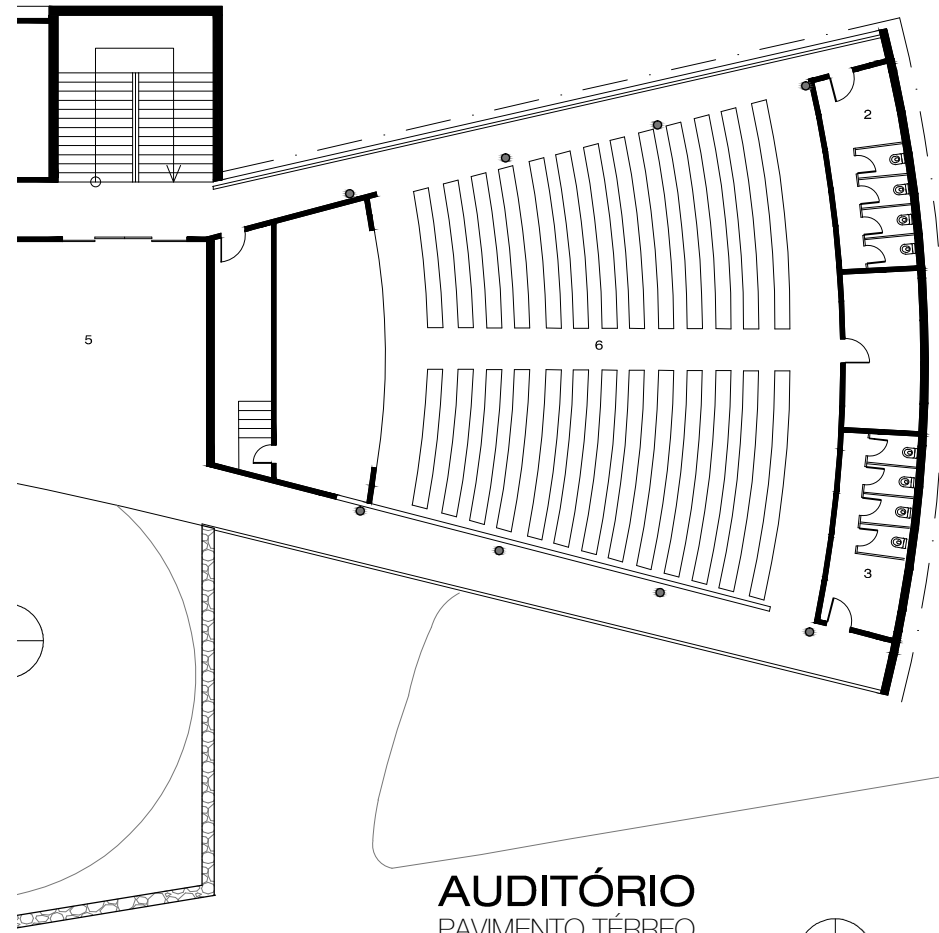
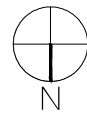


**LEGENDA**

1	SALA DE AULA ESPECIAL
2	SALA DE AULA
3	SANITÁRIO MASCULINO
4	SANITÁRIO FEMININO
5	DEPÓSITO
6	CIRCULAÇÃO
7	RAMPA
8	PASSAGEM



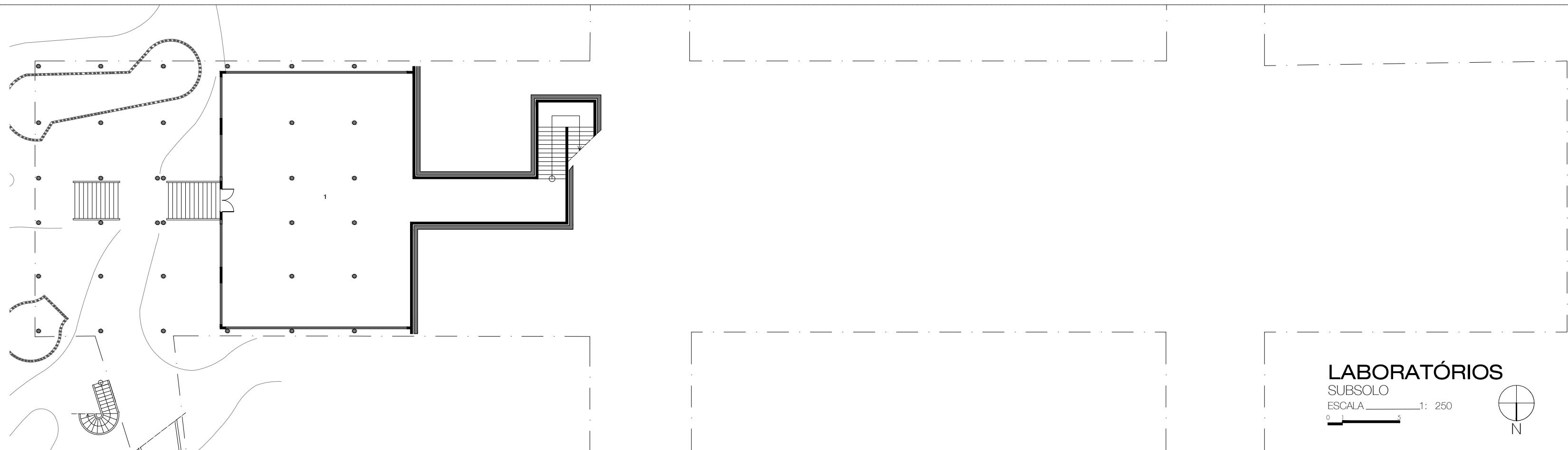
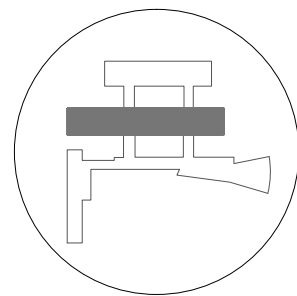
**AUDITÓRIO**  
SUBSOLO  
ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



**AUDITÓRIO**  
PAVIMENTO TÉRREO  
ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



- LEGENDA**
- 1 HALL
  - 2 SANITÁRIO FEMININO
  - 3 SANITÁRIO MASCULINO
  - 4 SALA DE MÚSICO
  - 5 ENTRADA
  - 6 AUDITÓRIO



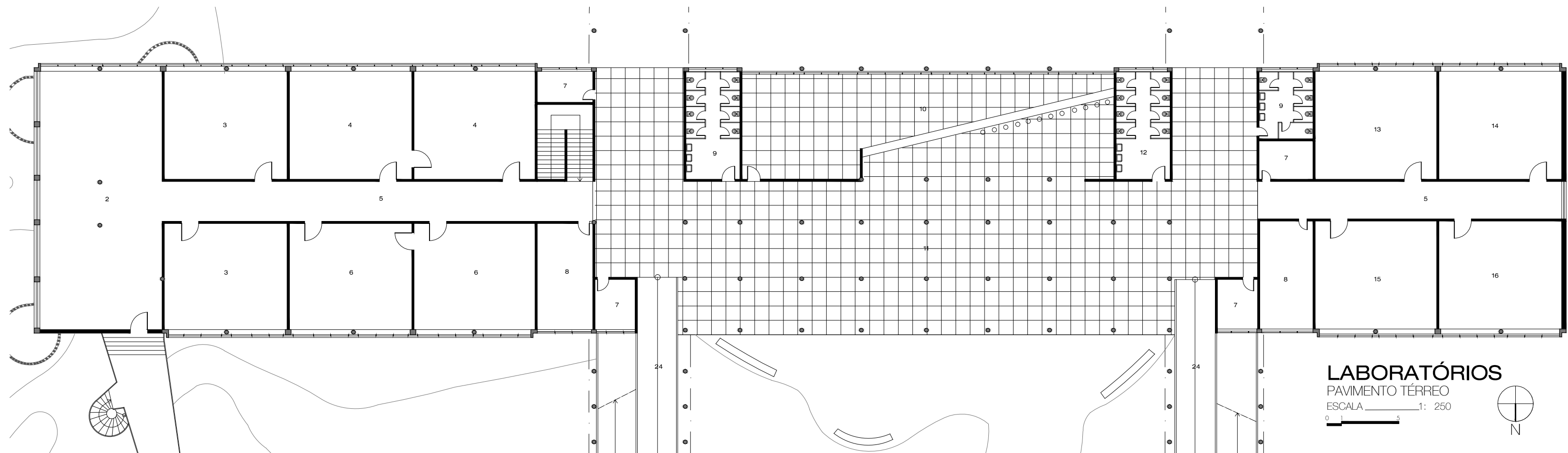
**LABORATÓRIOS**

SUBSOLO  
ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



**LEGENDA**

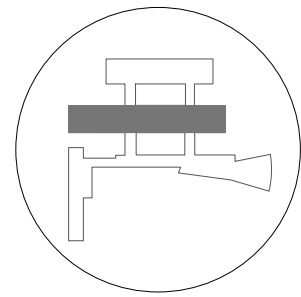
- 1 CIÊNCIAS
- 2 MUSEU
- 3 LABORATÓRIO DE HISTÓRIA NATURAL
- 4 LABORATÓRIO DE FÍSICA
- 5 CIRCULAÇÃO
- 6 LABORATÓRIO DE QUÍMICA
- 7 DEPÓSITO
- 8 SALA DOS PROFESSORES
- 9 SANITÁRIO FEMININO
- 10 COZINHA
- 11 ÁREA COBERTA
- 12 SANITÁRIO MASCULINO
- 13 ESCRITÓRIO
- 14 MECANOGRÁFIA
- 15 DATILOGRAFIA
- 16 ESTENOGRÁFIA
- 17 SALA AMBIENTES
- 18 SALA LÍNGUA ESTRANGEIRA
- 19 PORTUGUÊS
- 20 HALL
- 21 HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO
- 22 GEOGRAFIA
- 23 SALA DE AULA
- 24 RAMP



**LABORATÓRIOS**

PAVIMENTO TÉRREO  
ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250

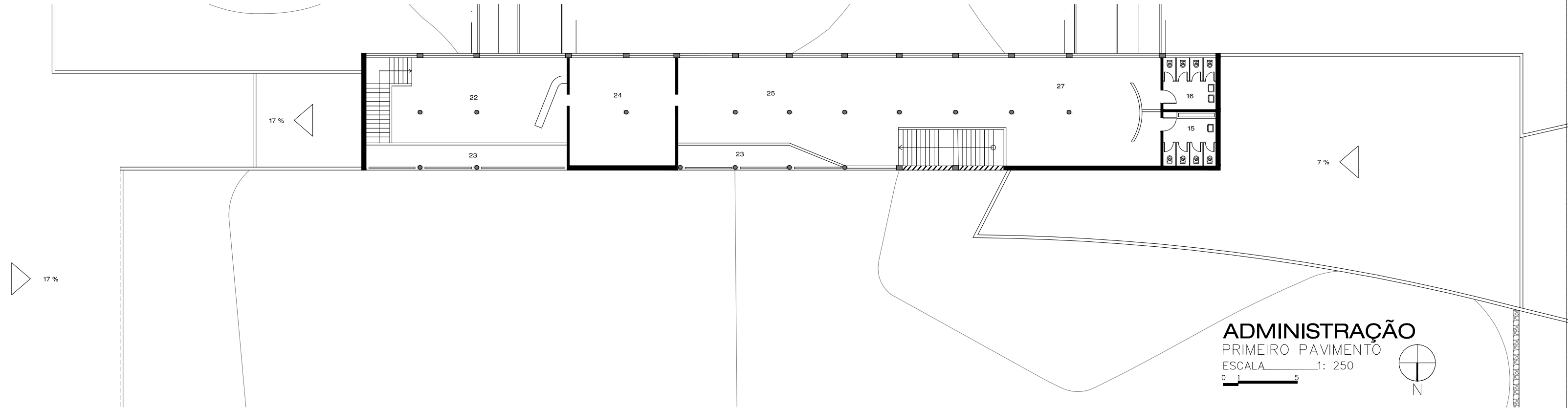
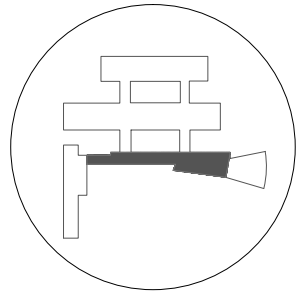




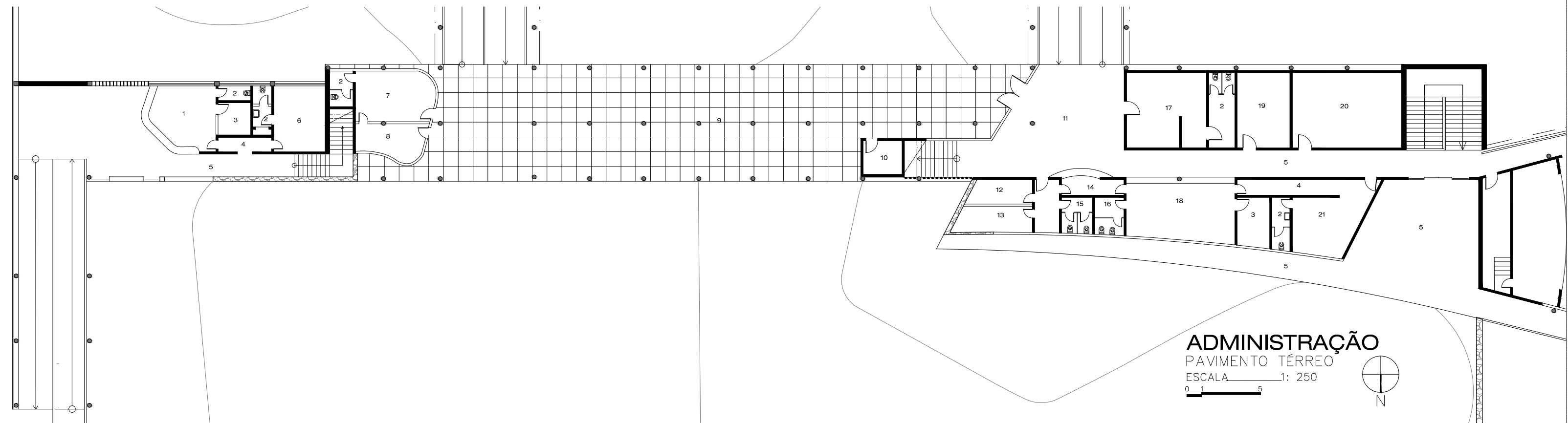
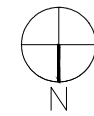
**LABORATÓRIOS**  
 PRIMEIRO PAVIMENTO  
 ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250  
 0 5

- LEGENDA**
- 1 CIÊNCIAS
  - 2 MUSEU
  - 3 LABORATÓRIO DE HISTÓRIA NATURAL
  - 4 LABORATÓRIO DE FÍSICA
  - 5 CIRCULAÇÃO
  - 6 LABORATÓRIO DE QUÍMICA
  - 7 DEPÓSITO
  - 8 SALA DOS PROFESSORES
  - 9 SANITÁRIO FEMININO
  - 10 COZINHA
  - 11 ÁREA COBERTA
  - 12 SANITÁRIO MASCULINO
  - 13 ESCRITÓRIO
  - 14 MECANOGRRAFIA
  - 15 DATILOGRAFIA
  - 16 ESTENOGRAFIA
  - 17 SALA AMBIENTES
  - 18 SALA LÍNGUA ESTRANGEIRA
  - 19 PORTUGUÊS
  - 20 HALL
  - 21 HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO
  - 22 GEOGRAFIA
  - 23 SALA DE AULA
  - 24 RAMPA

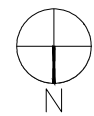
**03.B.04 COLÉGIO DA BAHIA - SEIOR GARCIA - PLANTA LABORATÓRIOS**  
**Projeto: Diógenes Rebouças, 1949**



**ADMINISTRAÇÃO**  
PRIMEIRO PAVIMENTO  
ESCALA 1: 250



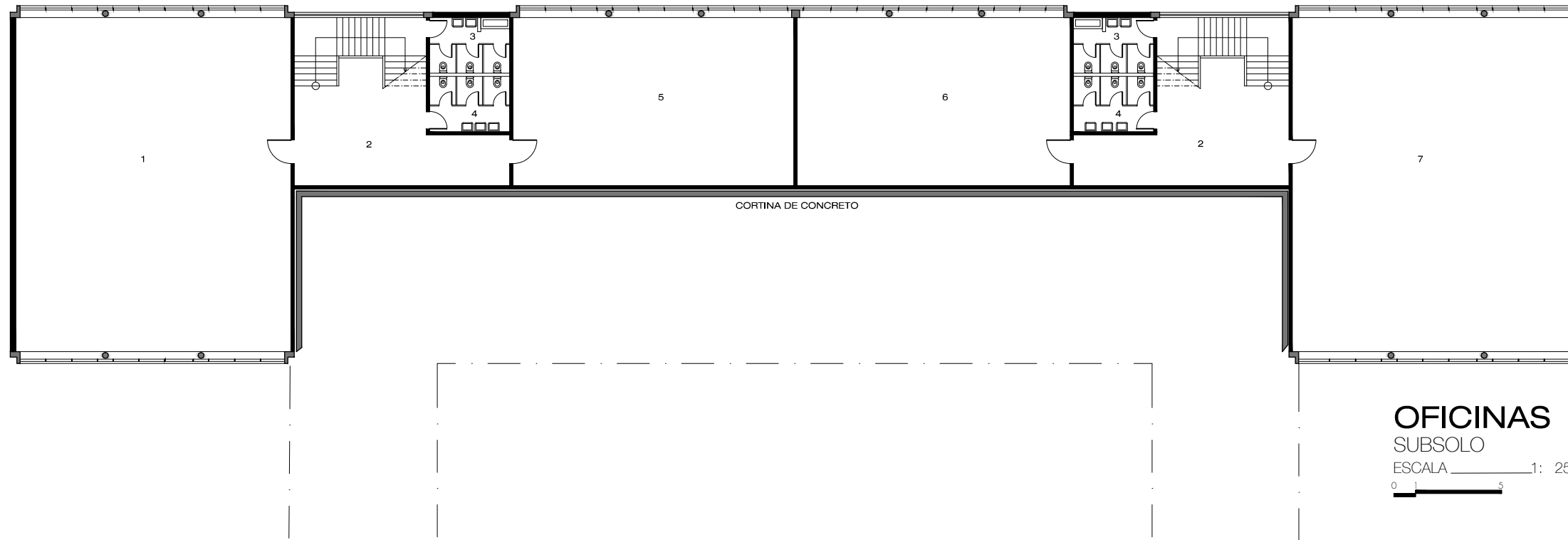
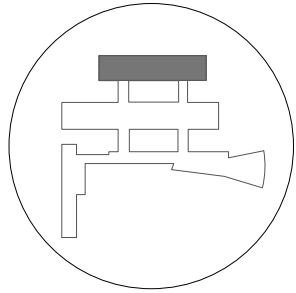
**ADMINISTRAÇÃO**  
PAVIMENTO TÉRREO  
ESCALA 1: 250



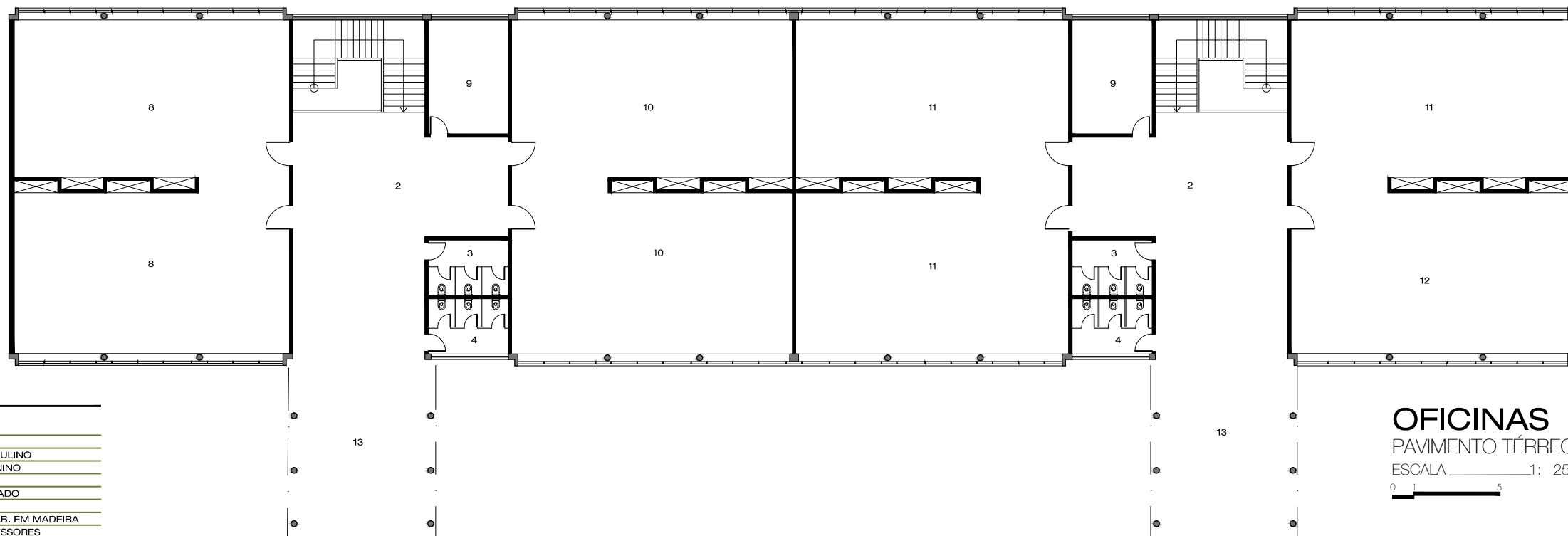
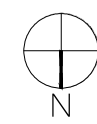
**LEGENDA**

- 1 SECRETARIA
- 2 LAVABO
- 3 ARQUIVO
- 4 PASSAGEM
- 5 CIRCULAÇÃO
- 6 DIRETOR
- 7 MÉDICO
- 8 DENTISTA
- 9 ÁREA COBERTA
- 10 DEPÓSITO
- 11 HALL
- 12 VESTIÁRIO FEMININO
- 13 VESTIÁRIO MASCULINO
- 14 PORTARIA
- 15 SANITÁRIO MASCULINO
- 16 SANITÁRIO FEMININO
- 17 SALA DOS PROFESSORES
- 18 SECRETARIA
- 19 DEBATES
- 20 SALA DO CONSELHO
- 21 DIRETORIA
- 22 BIBLIOTECA INFANTIL
- 23 VARANDA
- 24 DEPÓSITO DE LIVROS





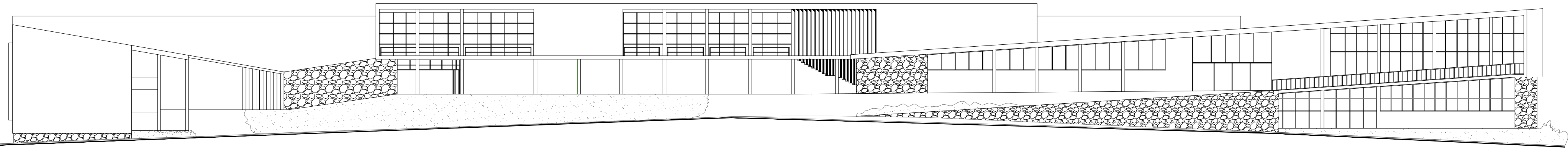
**OFICINAS**  
SUBSOLO  
ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



**OFICINAS**  
PAVIMENTO TÉRREO  
ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250

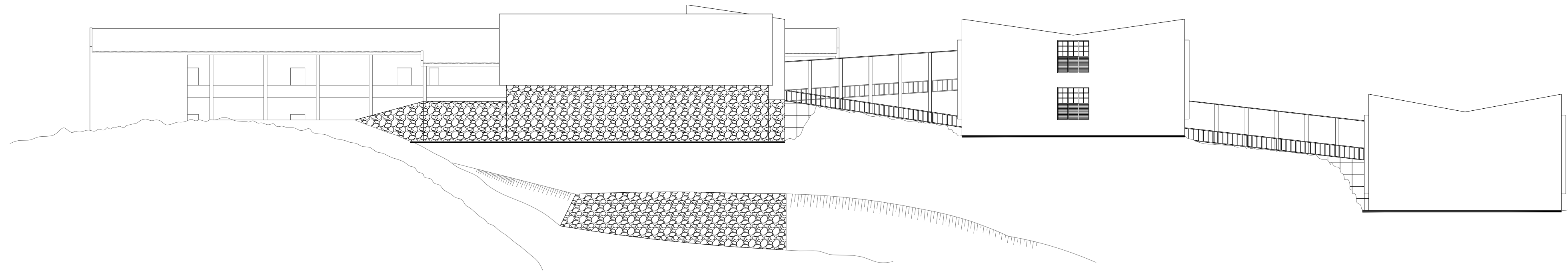


- LEGENDA**
- 1 MECÂNICA
  - 2 HALL
  - 3 SANITÁRIO MASCULINO
  - 4 SANITÁRIO FEMININO
  - 5 ELETRICIDADE
  - 6 DESENHO FIGURADO
  - 7 MODELAGEM
  - 8 OFICINAS DE TRAB. EM MADEIRA
  - 9 SALA DOS PROFESSORES
  - 10 ATELIER DE COSTURA
  - 11 DESENHO
  - 12 DESENHO DE MÁQUINAS
  - 13 PASSAGEM



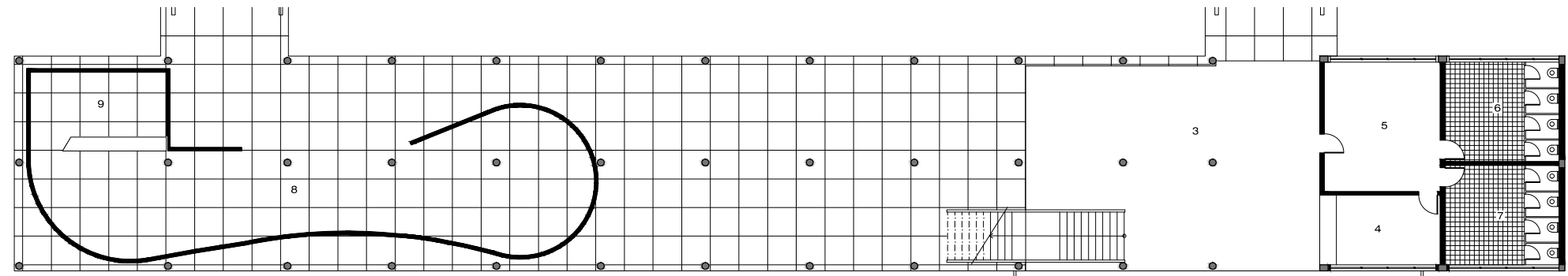
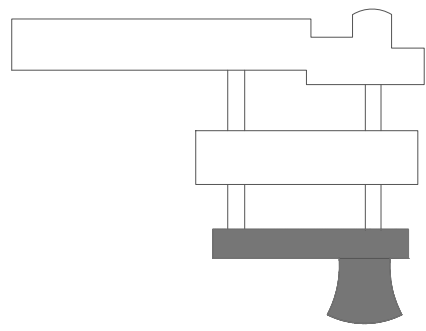
FACHADA NORTE

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250  
0 1 2 3 4 5



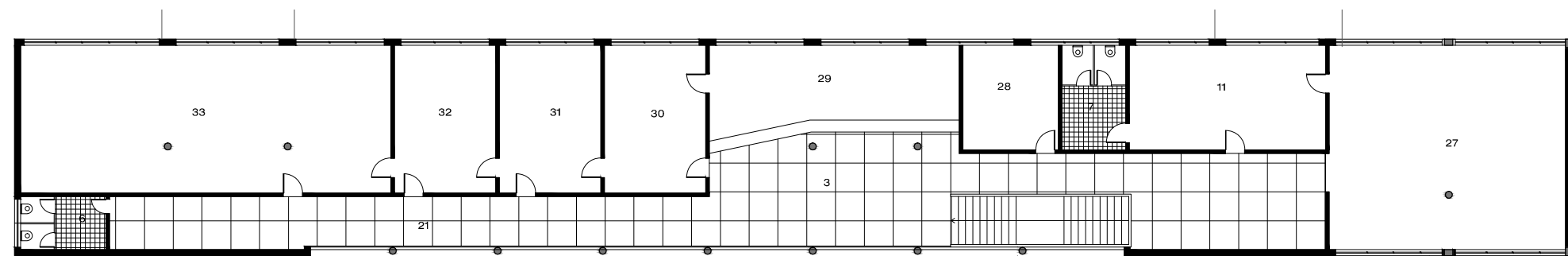
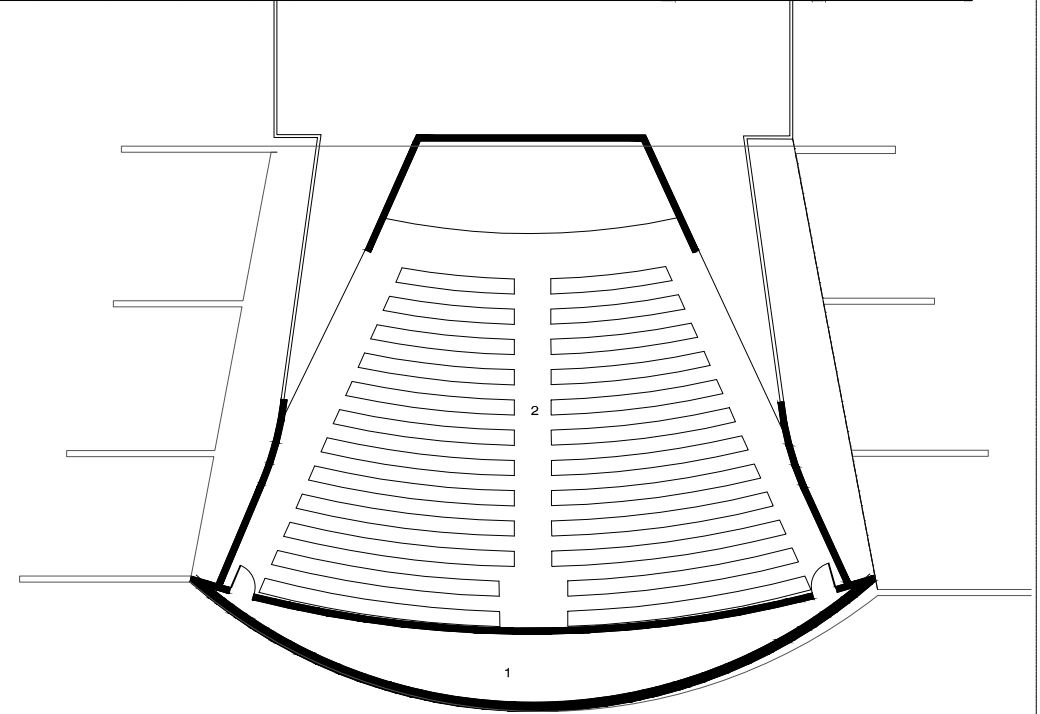
FACHADA OESTE

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250  
0 1 2 3 4 5



**PLANTA BAIXA TERREO**

BLOCO A - ADMINISTRAÇÃO  
 ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



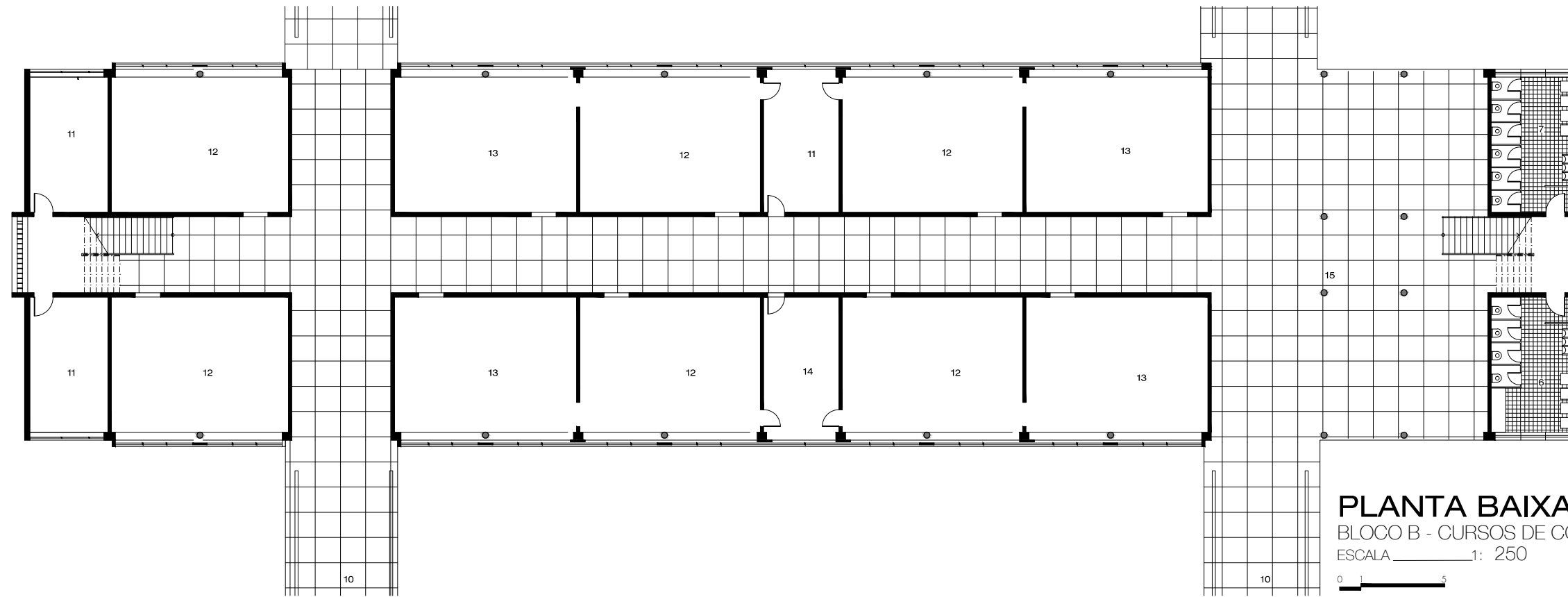
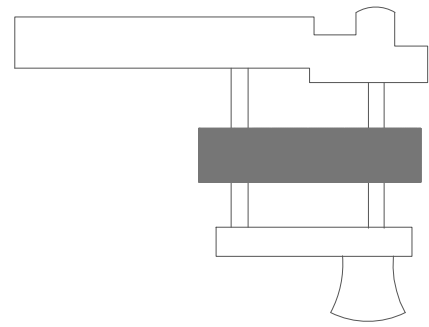
**PLANTA BAIXA 1º PAV.**

BLOCO A - ADMINISTRAÇÃO  
 ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



**LEGENDA**

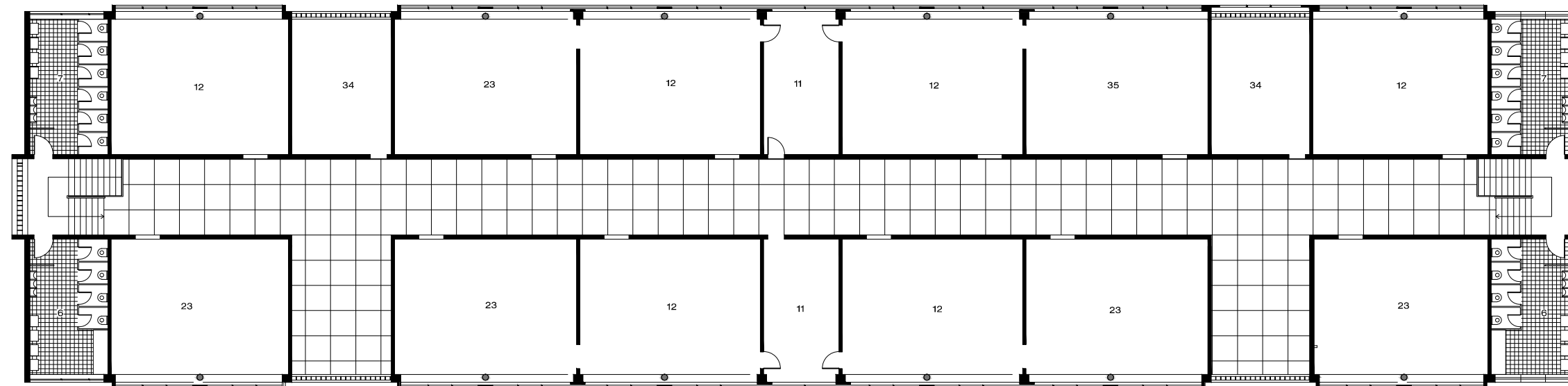
- |                                 |                     |
|---------------------------------|---------------------|
| 1 GABINETE E DEPÓSITO           | 19 DISCOTECA        |
| 2 AUDITÓRIO                     | 20 MÚSICA           |
| 3 HALL                          | 21 CIRCULAÇÃO       |
| 4 PORTARIA                      | 22 COZINHA          |
| 5 SERV. DE INSPETORES DE ALUNOS | 23 PRÁTICA          |
| 6 SANITÁRIO FEMININO            | 24 DIREÇÃO          |
| 7 SANITÁRIO MASCULINO           | 25 INFORMAÇÕES      |
| 8 CLUBE DOS ESTUDANTES          | 26 DEPÓSITO         |
| 9 CANTINA                       | 27 CONGREGAÇÃO      |
| 10 PASSARELA COBERTA            | 28 ARQUIVO          |
| 11 PROFESSORES                  | 29 SECRETARIA       |
| 12 CLASSE                       | 30 SALA DE ESPERA   |
| 13 MATERIAL DE ENSINO           | 31 DIRETOR          |
| 14 ASSISTENTE                   | 32 CONSELHO TÉCNICO |
| 15 RECREIO COBERTO              | 33 BIBLIOTECA       |
| 16 OFICINA                      | 34 DEBATES          |
| 17 EXPOSIÇÕES                   | 35 SEMINÁRIO        |
| 18 SALA DE DESENHO              | 36 CURSO INFANTIL   |



**PLANTA BAIXA TÉRREO**

BLOCO B - CURSOS DE CONTEÚDO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



**PLANTA BAIXA 1º PAV.**

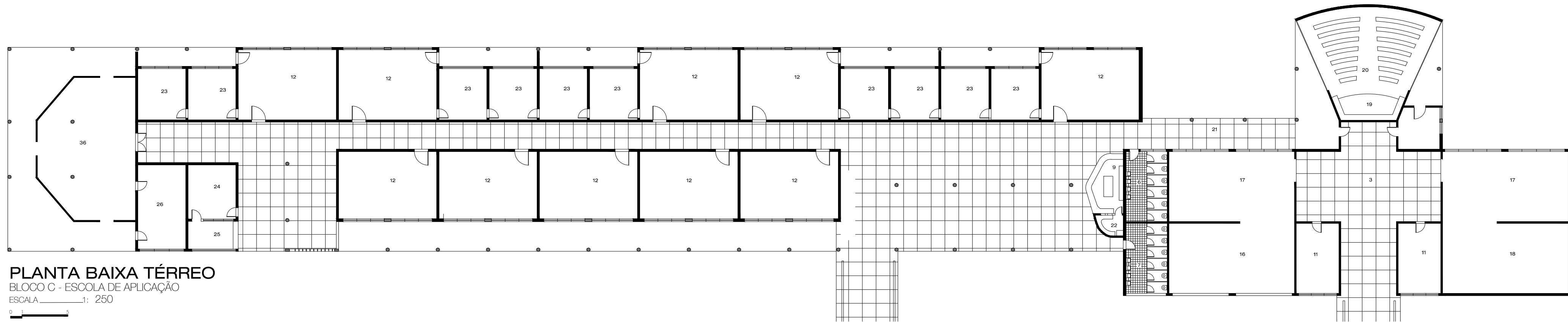
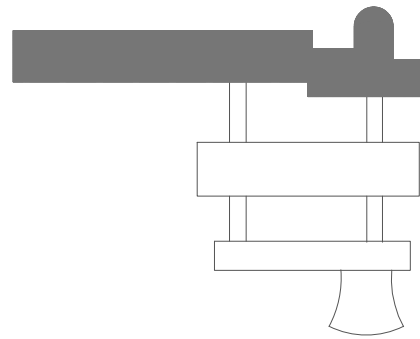
BLOCO B - CURSOS DE INTRODUÇÃO E INTEGRAÇÃO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



**LEGENDA**

- |                                  |                     |
|----------------------------------|---------------------|
| 1 GABINETE E DEPÓSITO            | 19 DISCOTECA        |
| 2 AUDITÓRIO                      | 20 MÚSICA           |
| 3 HALL                           | 21 CIRCULAÇÃO       |
| 4 PORTARIA                       | 22 COZINHA          |
| 5 SERV. DE INSPECTORES DE ALUNOS | 23 PRÁTICA          |
| 6 SANITÁRIO FEMININO             | 24 DIREÇÃO          |
| 7 SANITÁRIO MASCULINO            | 25 INFORMAÇÕES      |
| 8 CLUBE DOS ESTUDANTES           | 26 DEPÓSITO         |
| 9 CANTINA                        | 27 CONGREGAÇÃO      |
| 10 PASSARELA COBERTA             | 28 ARQUIVO          |
| 11 PROFESSORES                   | 29 SECRETARIA       |
| 12 CLASSE                        | 30 SALA DE ESPERA   |
| 13 MATERIAL DE ENSINO            | 31 DIRETOR          |
| 14 ASSISTENTE                    | 32 CONSELHO TÉCNICO |
| 15 RECREIO COBERTO               | 33 BIBLIOTECA       |
| 16 OFICINA                       | 34 DEBATES          |
| 17 EXPOSIÇÕES                    | 35 SEMINÁRIO        |
| 18 SALA DE DESENHO               | 36 CURSO INFANTIL   |



**PLANTA BAIXA TÉRREO**

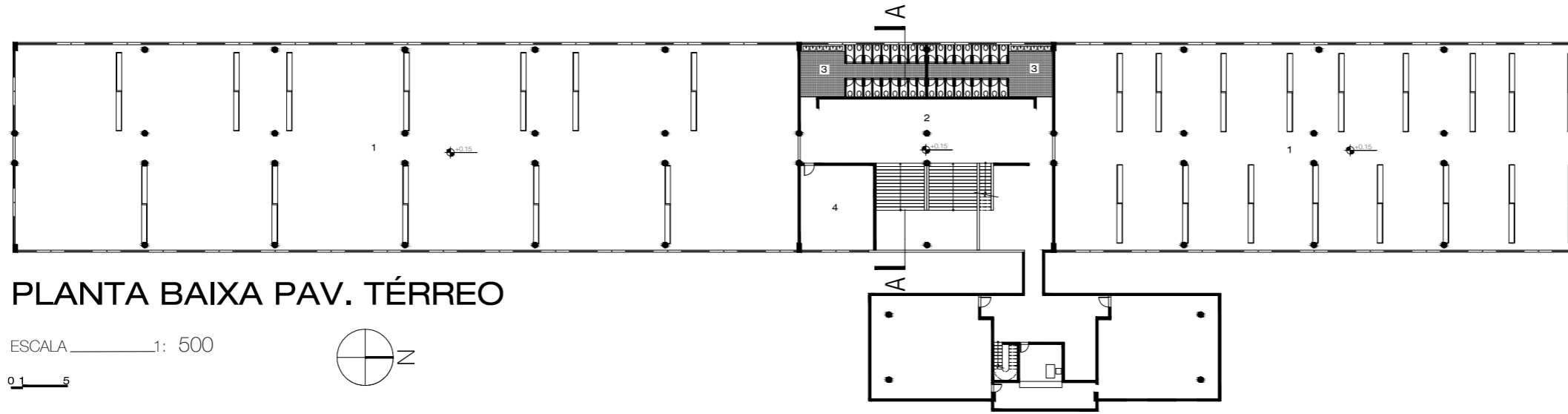
BLOCO C - ESCOLA DE APLICAÇÃO

ESCALA 1: 250



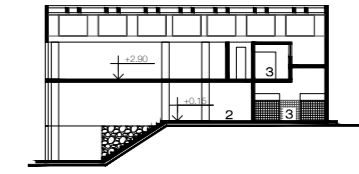
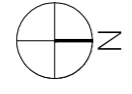
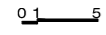
**LEGENDA**

1 GABINETE E DEPÓSITO	19 DISCOTECA
2 AUDITÓRIO	20 MÚSICA
3 HALL	21 CIRCULAÇÃO
4 PORTARIA	22 COZINHA
5 SERV. DE INSPECTORES DE ALUNOS	23 PRÁTICA
6 SANITÁRIO FEMININO	24 DIREÇÃO
7 SANITÁRIO MASCULINO	25 INFORMAÇÕES
8 CLUBE DOS ESTUDANTES	26 DEPÓSITO
9 CANTINA	27 CONGREGAÇÃO
10 PASSARELA COBERTA	28 ARQUIVO
11 PROFESSORES	29 SECRETARIA
12 CLASSE	30 SALA DE ESPERA
13 MATERIAL DE ENSINO	31 DIRETOR
14 ASSISTENTE	32 CONSELHO TÉCNICO
15 RECREIO COBERTO	33 BIBLIOTECA
16 OFICINA	34 DEBATES
17 EXPOSIÇÕES	35 SEMINÁRIO
18 SALA DE DESENHO	36 CURSO INFANTIL



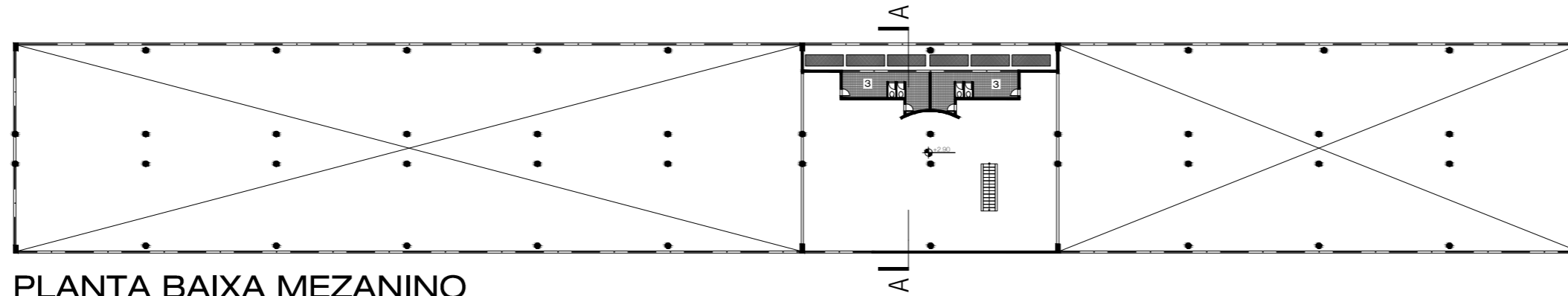
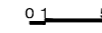
PLANTA BAIXA PAV. TÉRREO

ESCALA 1: 500



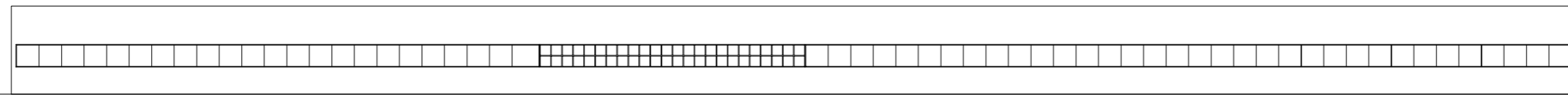
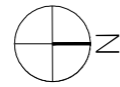
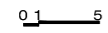
CORTE A-A

ESCALA 1: 500



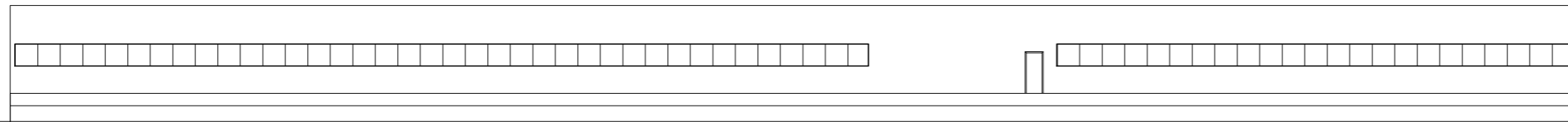
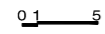
PLANTA BAIXA MEZANINO

ESCALA 1: 500



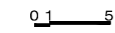
FACHADA OESTE

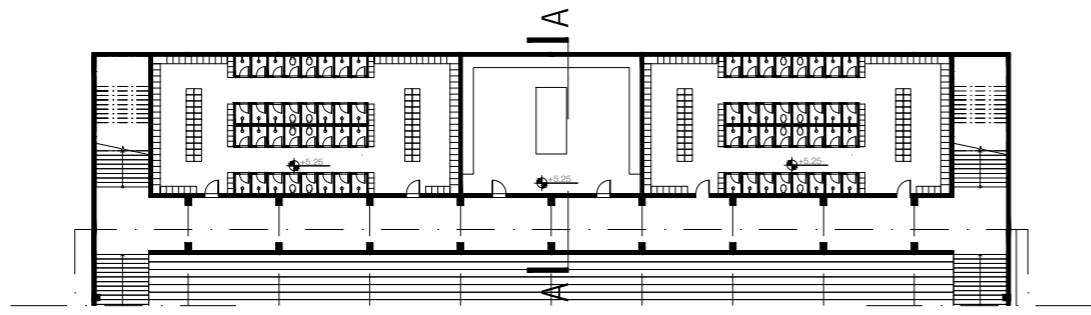
ESCALA 1: 500



FACHADA LESTE

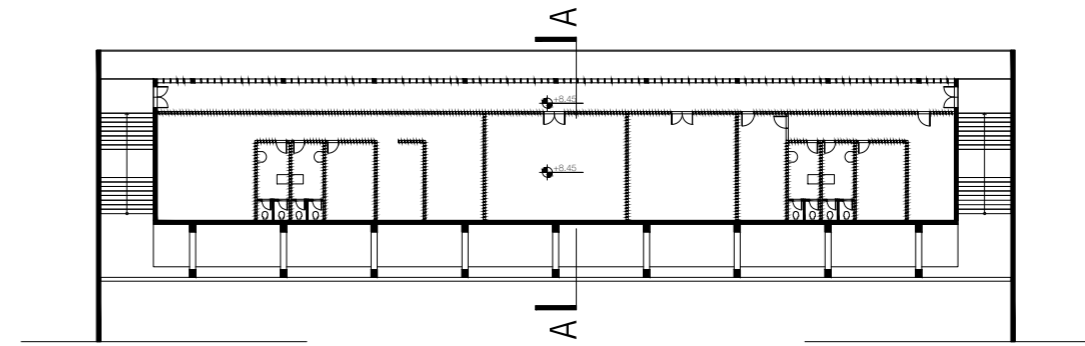
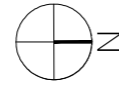
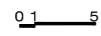
ESCALA 1: 500





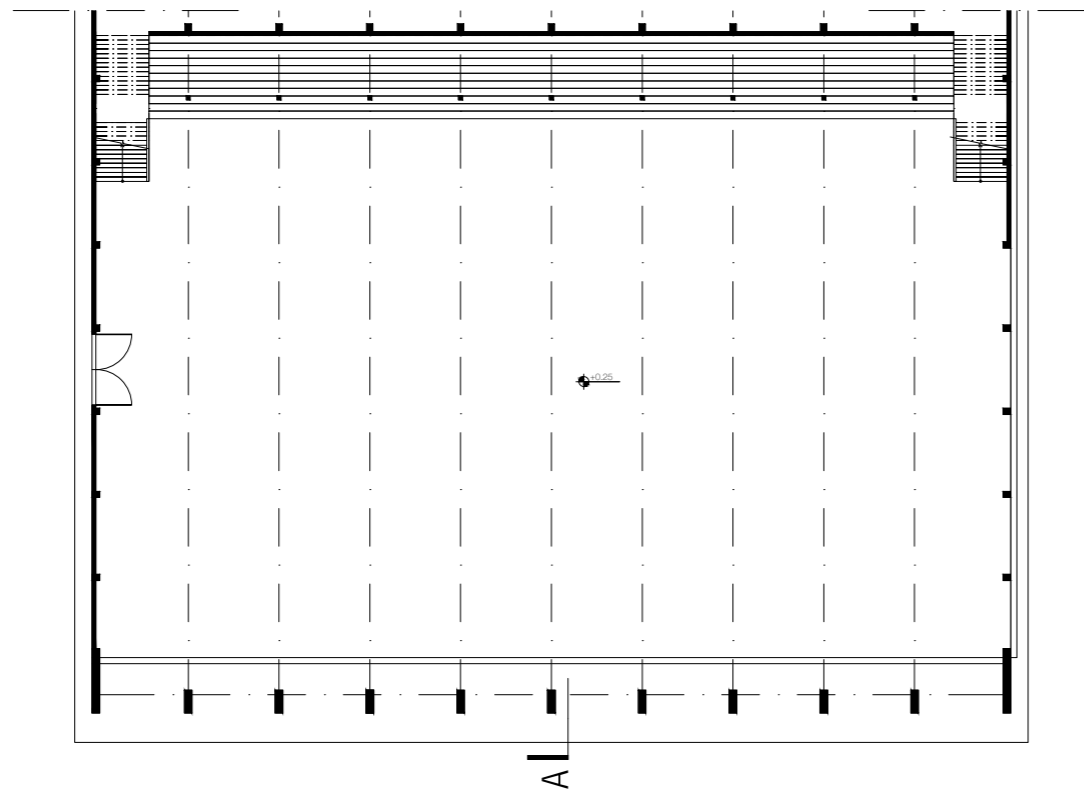
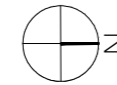
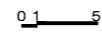
PLANTA BAIXA 1º PAV.

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 500



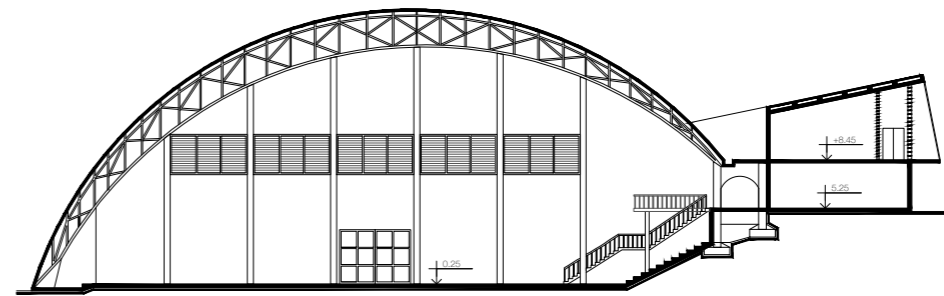
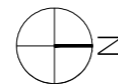
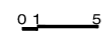
PLANTA BAIXA 2º PAV.

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 500



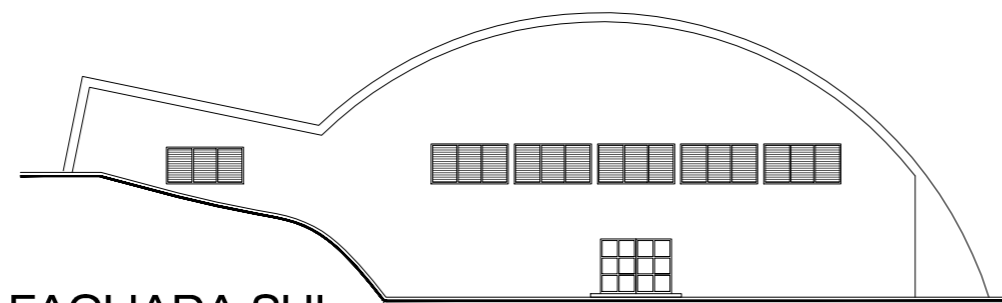
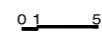
PLANTA BAIXA PAV. TÉRREO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 500



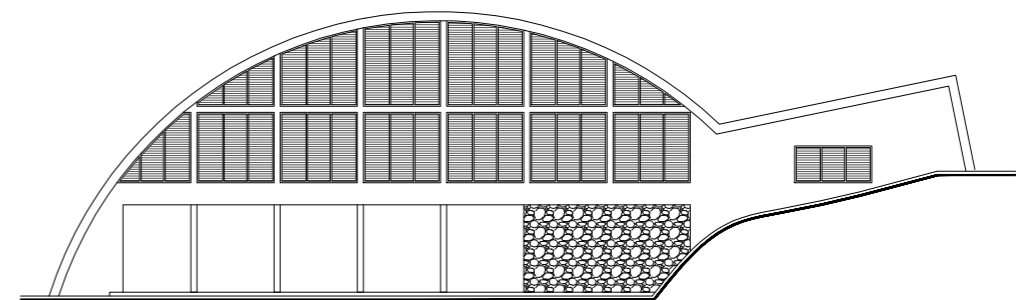
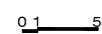
CORTE A-A

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 500



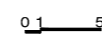
FACHADA SUL

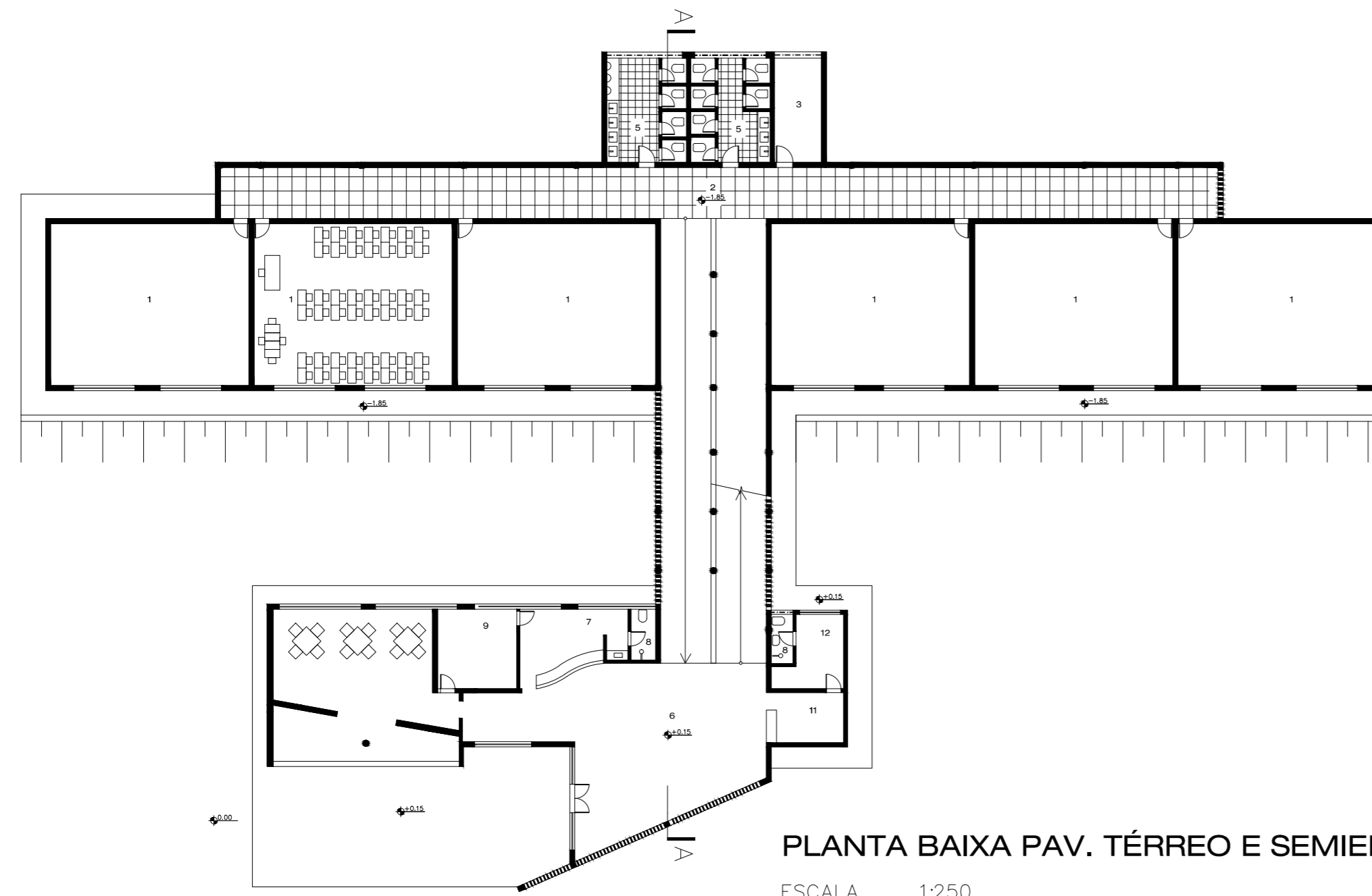
ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 500



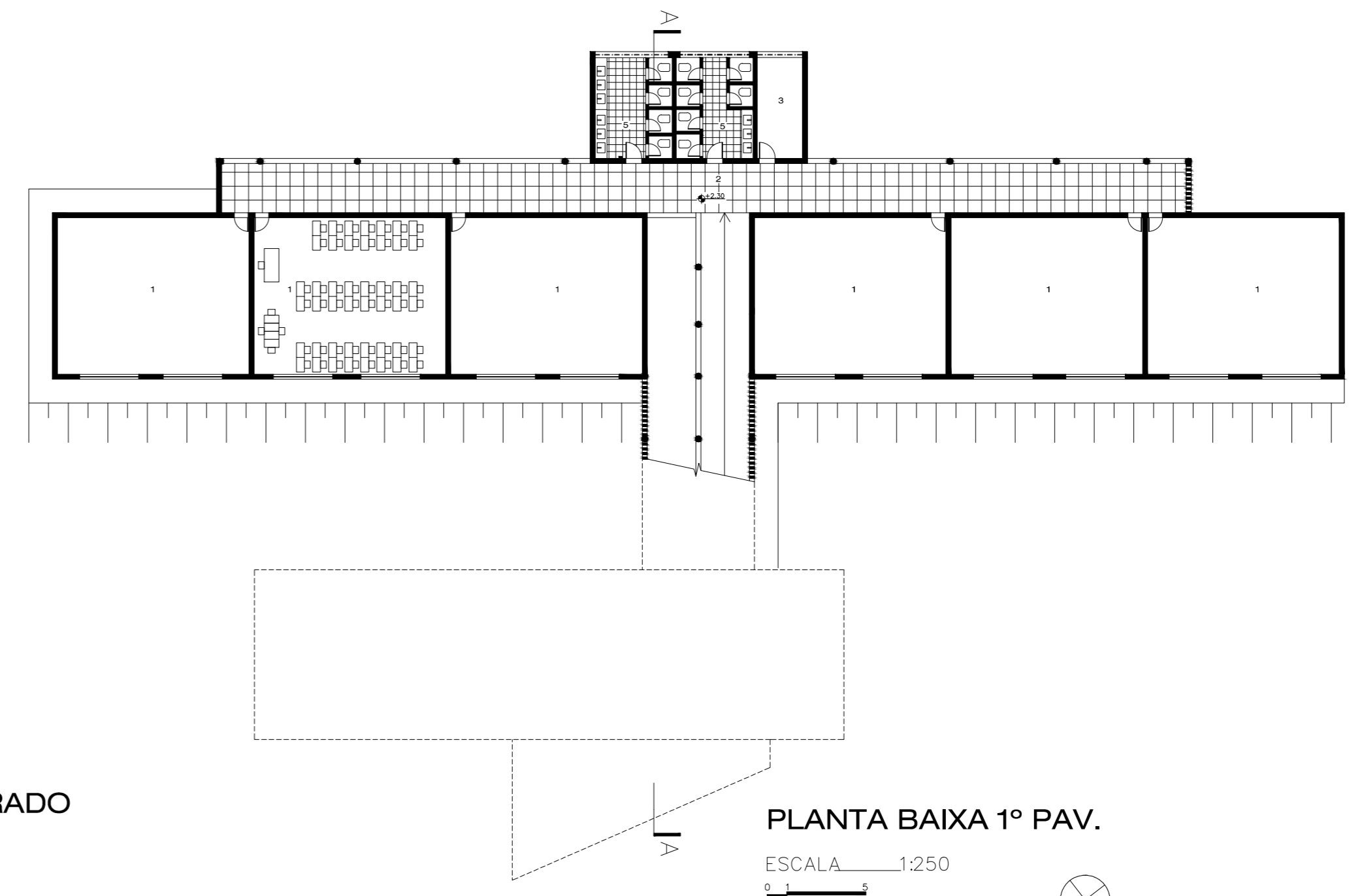
FACHADA NORTE

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 500

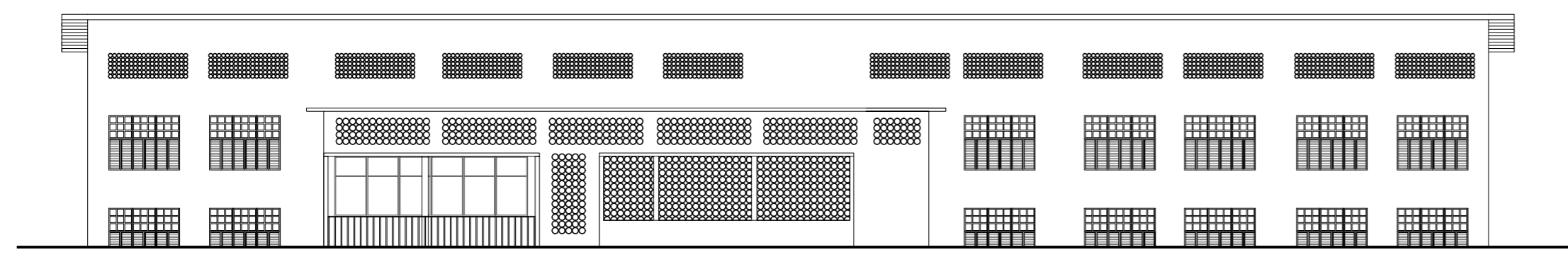




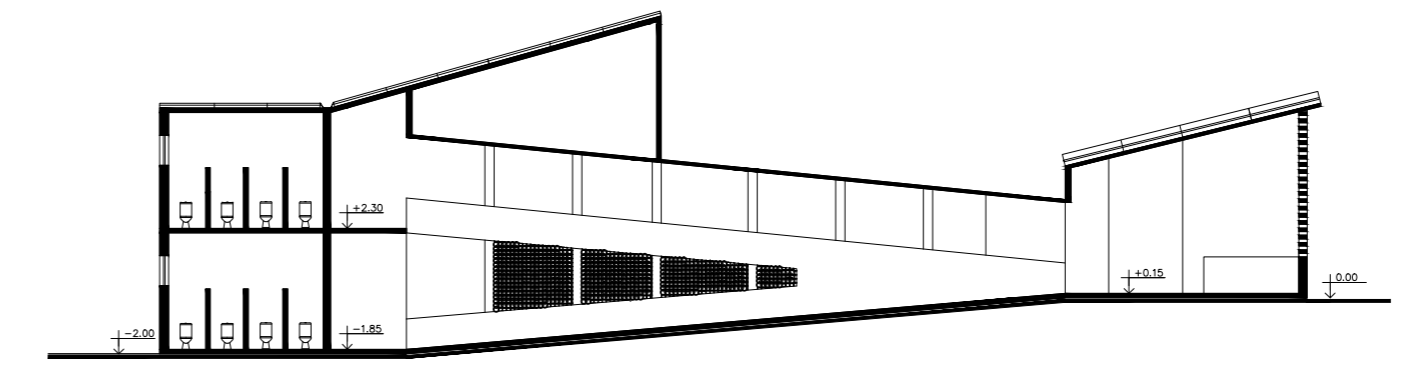
PLANTA BAIXA PAV. TÉRREO E SEMIENTERRADO  
 ESCALA 1:250



PLANTA BAIXA 1º PAV.  
 ESCALA 1:250



FACHADA NORDESTE  
 ESCALA 1:250

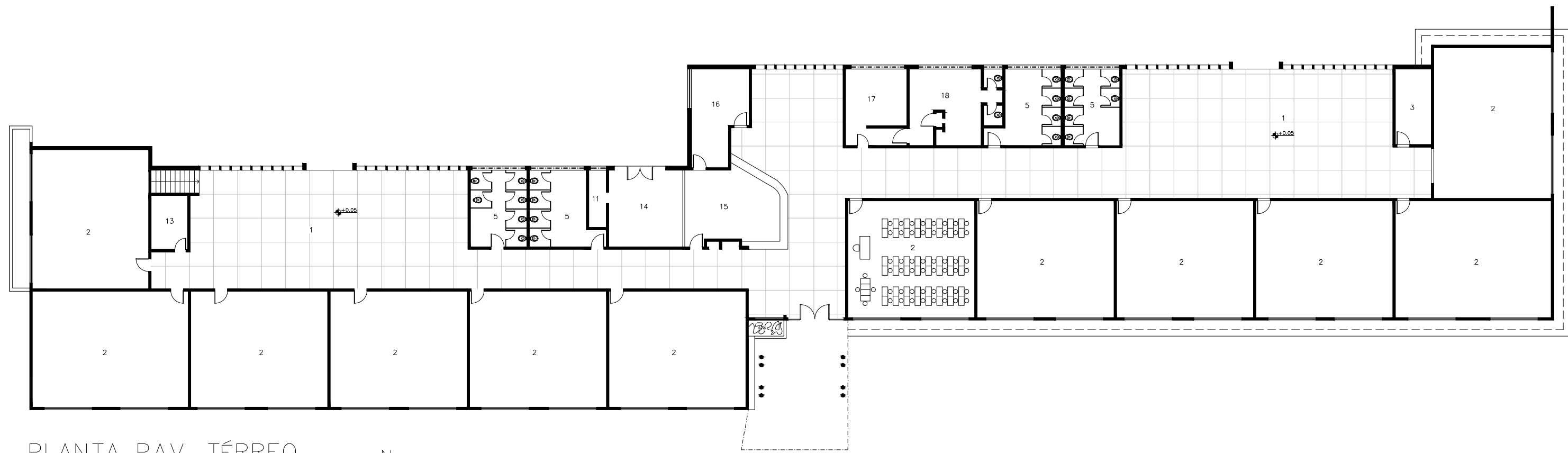


CORTE A-A  
 ESCALA 1:250

LEGENDA

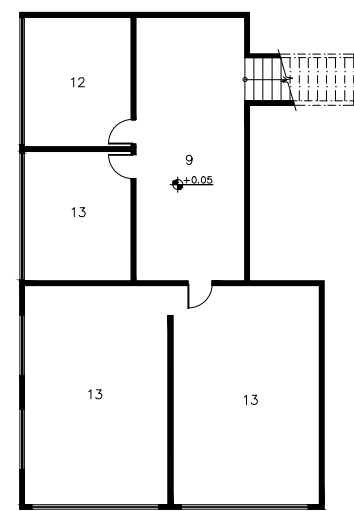
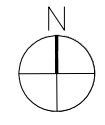
1	SALA DE AULA
2	CIRCULAÇÃO
3	DEPÓSITO
4	ÁREA DE LAZER
5	SANITÁRIO ALUNOS
6	RECREIO COBERTO
7	SECRETARIA
8	SANITÁRIO FUNCIONÁRIOS
9	DIRETORIA
10	BIBLIOTECA
11	COZINHA
12	DESPENSA





PLANTA PAV. TÉRREO

ESCALA 1: 250



PLANTA SUBSOLO

ESCALA 1: 250



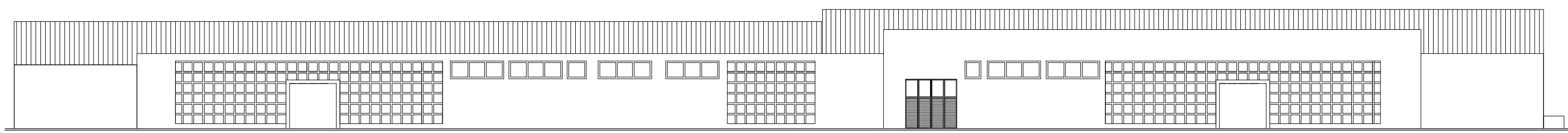
FACHADA LESTE

ESCALA 1: 250



LEGENDA

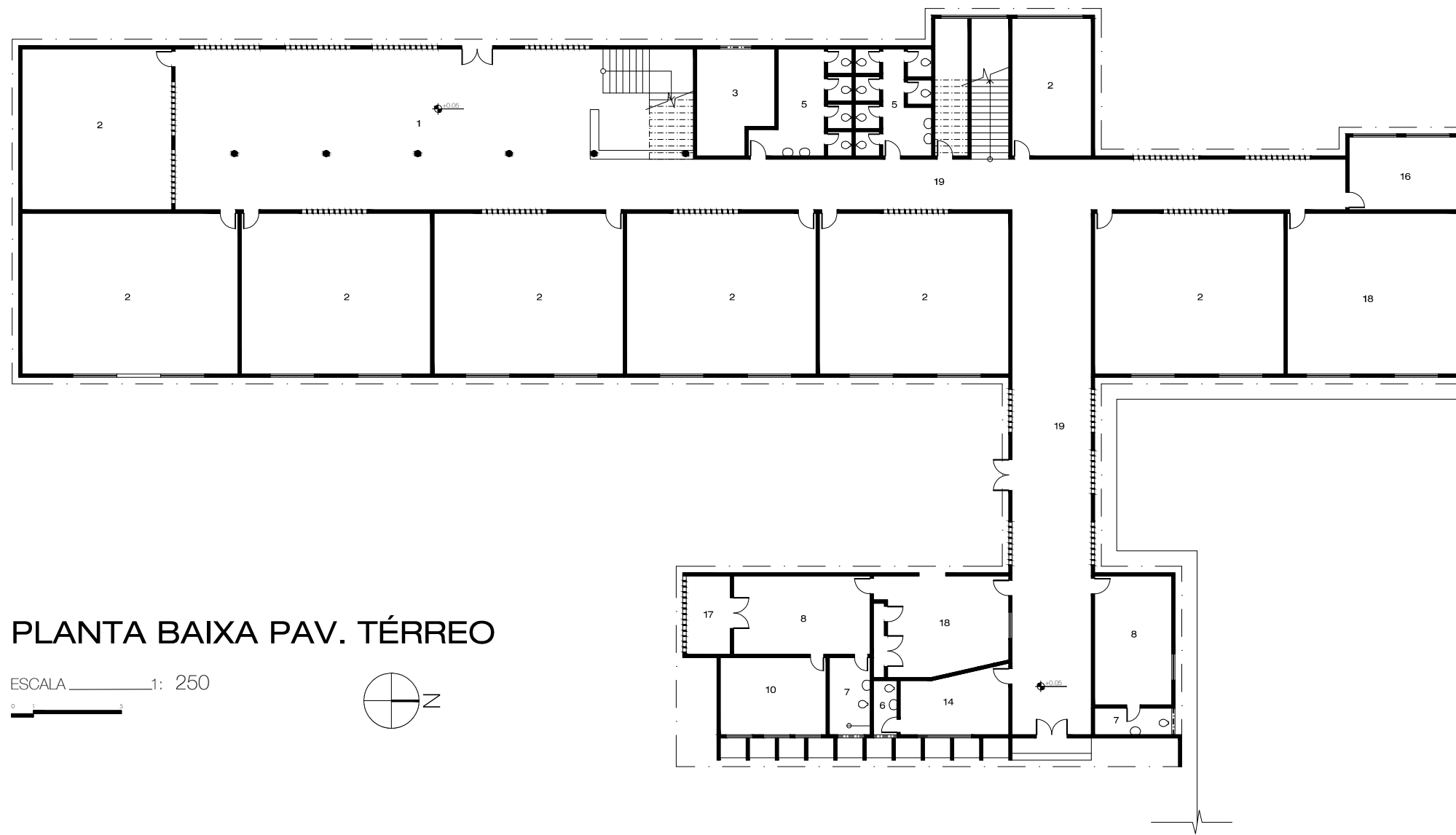
1	PÁTIO
2	SALA DE AULA
3	DEPÓSITO DA MERENDA
4	COPA
5	SANITÁRIO
6	ARQUIVO
7	SECRETARIA
8	SALA DOS PROFESSORES
9	CIRCULAÇÃO
10	SALA DE VÍDEO
11	DEPÓSITO
12	GABINETE DENTÁRIO
13	ADMINISTRAÇÃO
14	DIRETORIA/SECRETARIA
15	RECEPÇÃO
16	DESPENSA
17	CANTINA
18	ZELADORIA



FACHADA SUL

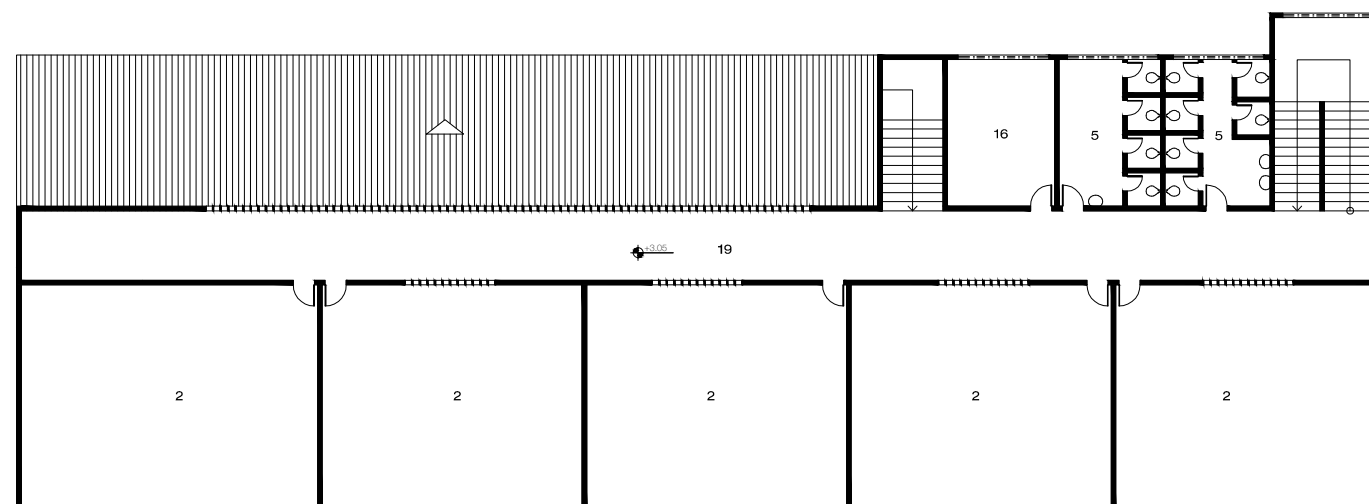
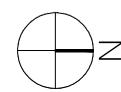
ESCALA 1: 250





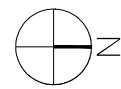
PLANTA BAIXA PAV. TÉRREO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



PLANTA BAIXA 1º PAV.

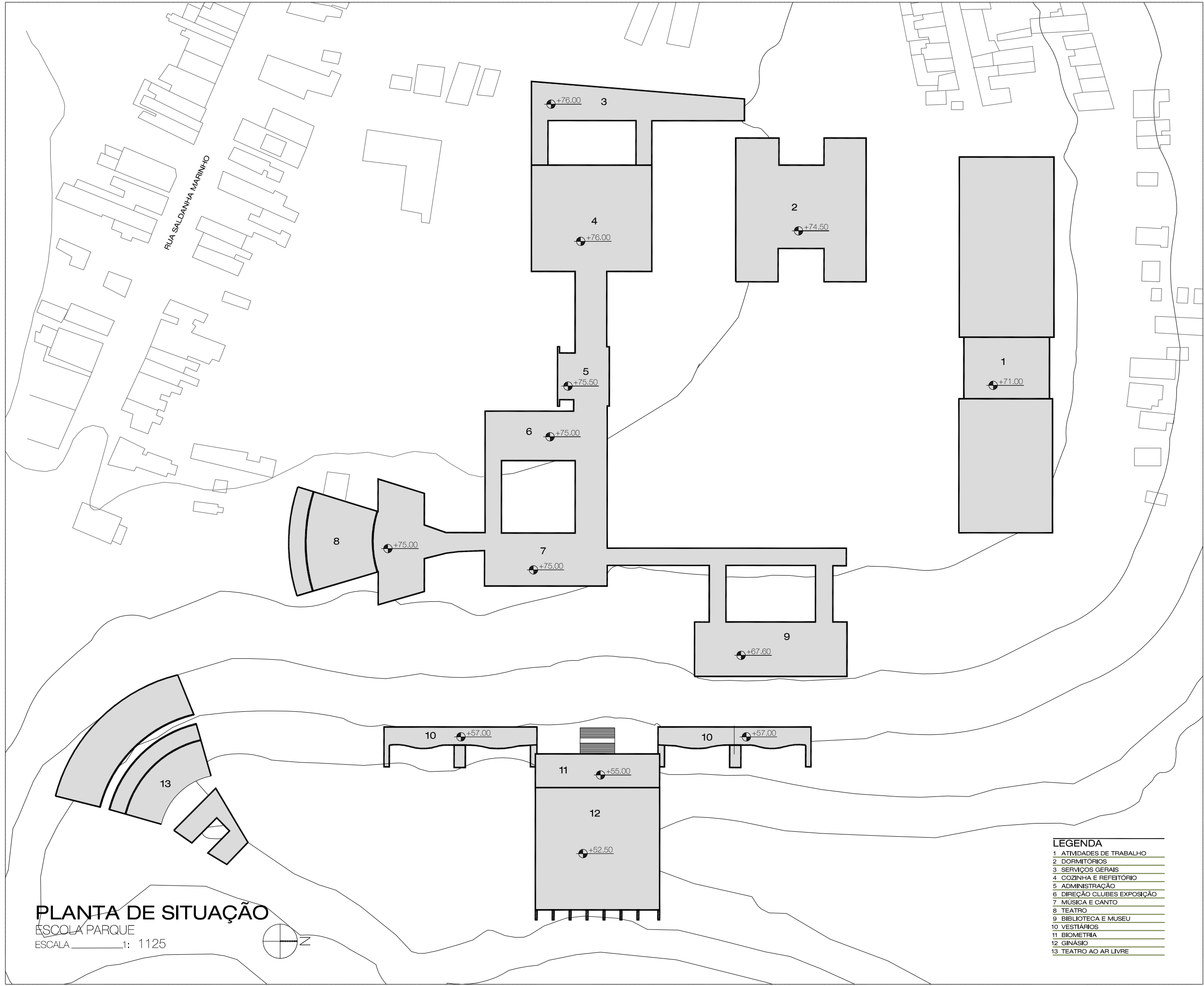
ESCALA \_\_\_\_\_ 1: 250



LEGENDA

- 1 PÁTIO COBERTO
- 2 SALA DE AULA
- 3 CANTINA
- 4 PÁTIO DESCOBERTO
- 5 SANITÁRIO ALUNO
- 6 SANITÁRIO FUNCIONÁRIO
- 7 SANITÁRIO PROFESSOR
- 8 SALA DOS PROFESSORES
- 9 DESPENSA
- 10 ALMOXARIFADO
- 11 DEP. MATERIAL DE LIMPEZA
- 12 ÁREA DESCOBERTA
- 13 ARQUIVO
- 14 DIRETORIA
- 15 DESP. MATERIAL LIMPEZA
- 16 DESP. MATERIAL ESCOLAR
- 17 JARDIM
- 18 SECRETARIA
- 19 CIRCULAÇÃO

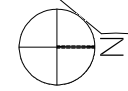
# 03.H.01 CENTRO EDUCACIONAL CARNEIRO RIBEIRO - ESCOLA PARQUE PLANTA SITUAÇÃO- Projeto: Diógenes Rebouças, 1950

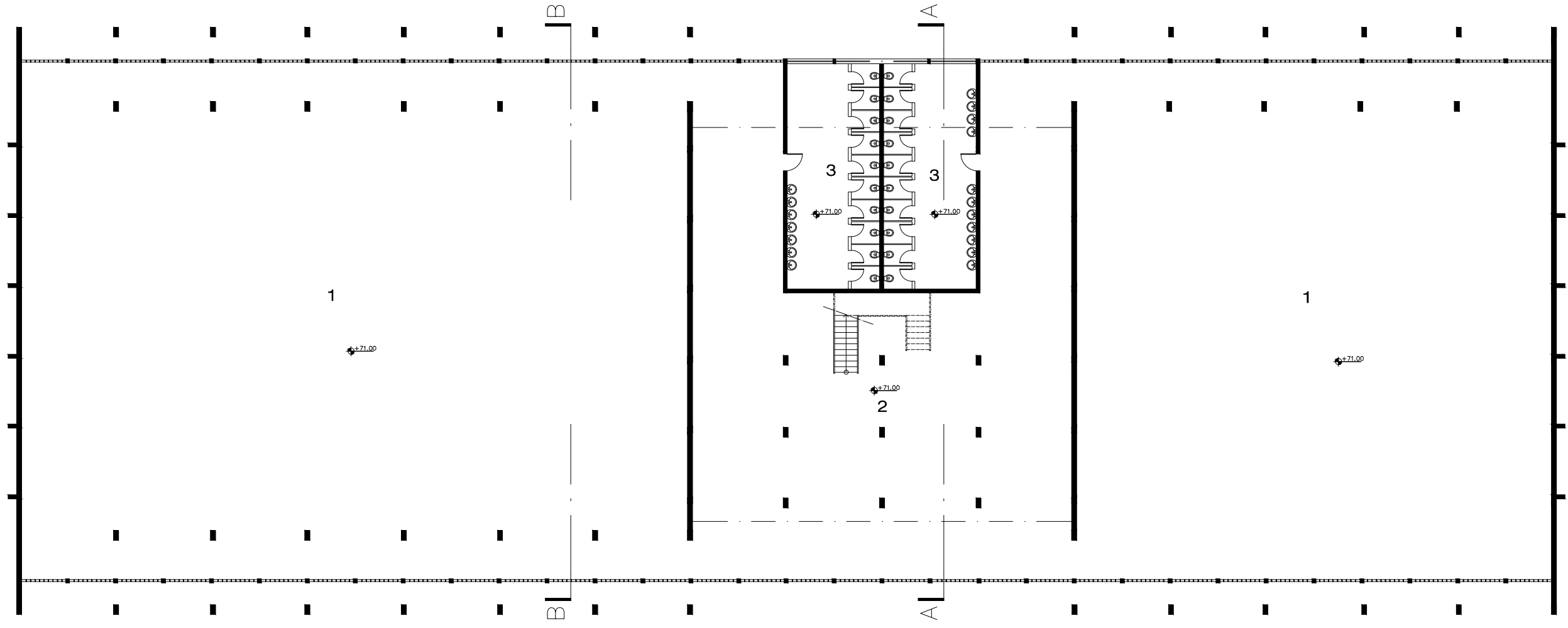


**LEGENDA**

1	ATIVIDADES DE TRABALHO
2	DORMITÓRIOS
3	SERVIÇOS GERAIS
4	COZINHA E REFEITÓRIO
5	ADMINISTRAÇÃO
6	DIREÇÃO CLUBES EXPOSIÇÃO
7	MÚSICA E CANTO
8	TEATRO
9	BIBLIOTECA E MUSEU
10	VESTIÁRIOS
11	BIOMETRIA
12	GINÁSIO
13	TEATRO AO AR LIVRE

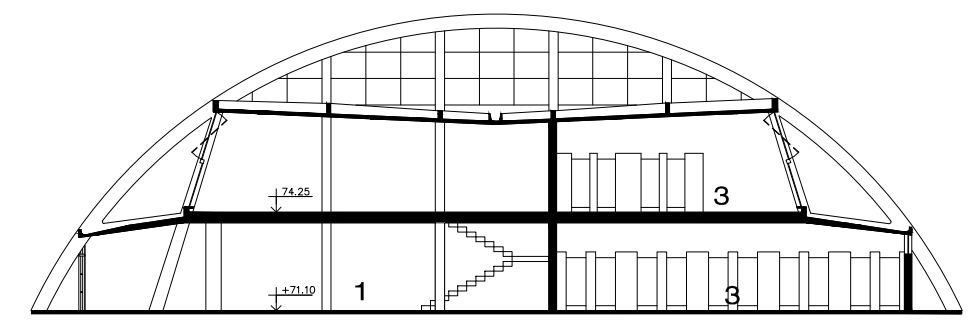
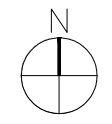
**PLANTA DE SITUAÇÃO**  
ESCOLA PARQUE  
ESCALA 1: 1125





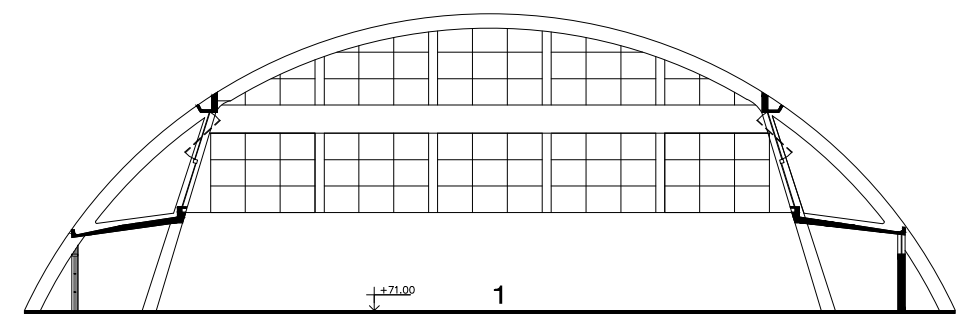
**PLANTA PAV. TÉRREO**

ESCALA 1: 250  
 0 1 5



**CORTE A-A**

ESCALA 1: 250  
 0 1 5

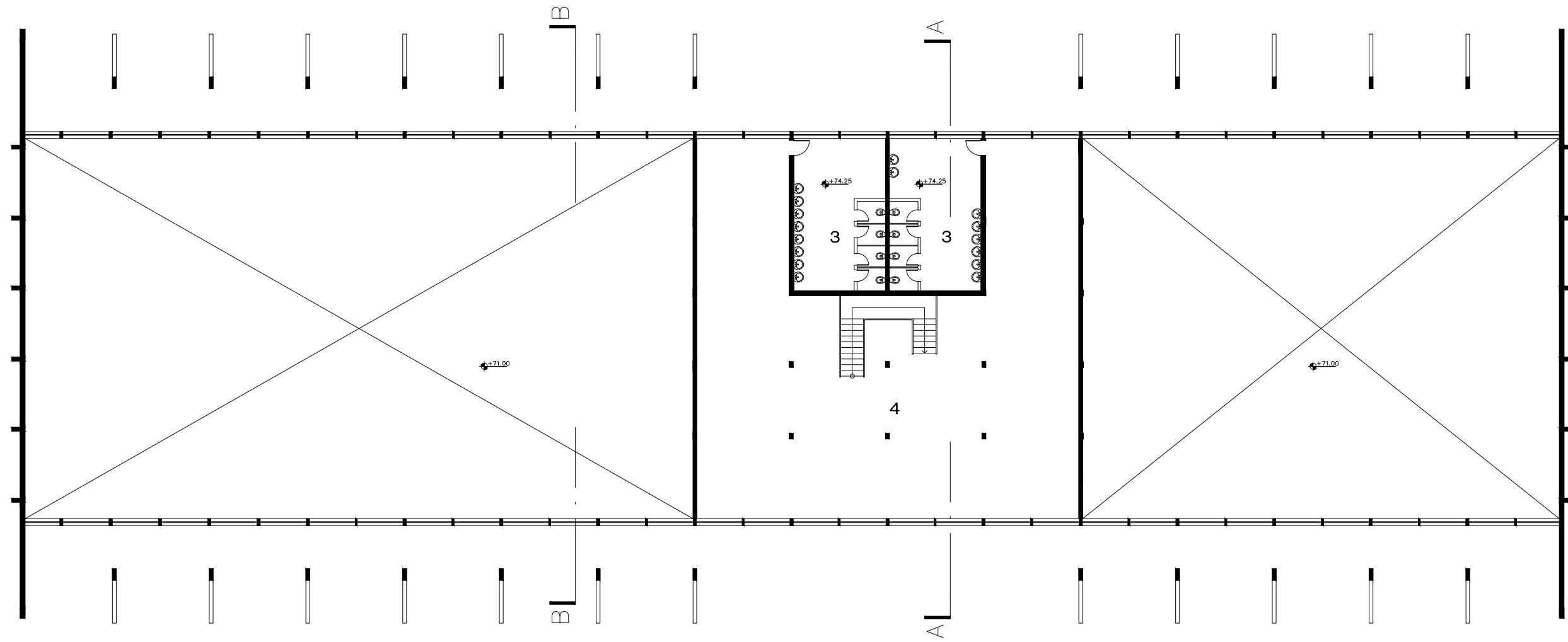


**CORTE B-B**

ESCALA 1: 250  
 0 1 5

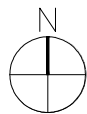
**LEGENDA**

1	OFICINAS
2	HALL
3	SANITÁRIOS
4	PROFESSORES



PLANTA MEZANINO

ESCALA 1: 250



LEGENDA

1	OFICINAS
2	HALL
3	SANITÁRIOS
4	PROFESSORES



Capítulo 4

# Um teatro para uma capital

## 4. UM TEATRO PARA UMA CAPITAL

### 4.1. Uma capital sem teatro

O processo de modernização em curso no Brasil a partir das primeiras décadas do século XIX, claramente perceptível seja pela transformação dos seus núcleos urbanos, seja na ocupação do território, caracterizou-se, dentre outras coisas, pela construção de grandes equipamentos urbanos nas principais cidades brasileiras. Destes equipamentos, é provável que os teatros construídos entre o início do século XIX e o início do século XX sejam os mais representativos. As principais capitais brasileiras foram dotadas de grandes salas de espetáculos, como o Teatro São João, em Salvador (1806-1812), o Real Teatro de São João, no Rio de Janeiro (1813), o Teatro Arthur Azevedo em São Luís (1817), o Teatro Santa Isabel, em Recife (1850), o Teatro São Pedro, em Porto Alegre (1850-1858), o Teatro da Paz, em Belém (1874-1878), o Teatro Santa Roza, em João Pessoa (1873-1889), o Teatro Amazonas, em Manaus (1881-1896), o Teatro Municipal, em São Paulo (1903-1911), o Teatro Municipal, no Rio de Janeiro (1904-1909) e o Teatro José de Alencar, em Fortaleza (1908-1910).

O Teatro São João de Salvador foi, durante pouco mais de um século, um dos mais importantes do país. Construído pelo governo baiano, com capacidade para 340 pessoas na plateia, 300 nos camarotes e 400 nas gerais, o Teatro São João foi, segundo Jaime Nascimento, “a primeira grande obra da arquitetura civil de função pública de Salvador, cidade cercada de construções religiosas e militares”, e também “a primeira grande casa construída no Brasil com a finalidade de ser um teatro” (apud SAMPAIO, 2005, p. 74). Por cerca de cem anos, o Teatro São João ofereceu à elite baiana “variadas apresentações de companhias estrangeiras e nacionais”, transformando o Largo do Teatro (atual Praça Castro Alves) em “um dos pontos mais importantes da Cidade”. A sua importância é ainda maior se levarmos em conta que “esses dramas, óperas e espetáculos de canto eram, na verdade, o único lazer em área pública que a Província oferecia” (SAMPALIO, 2005, p. 74).

Ao longo das duas primeiras décadas do século XX, o edifício do antigo Teatro São João abandonou as funções teatrais e abrigou diversos usos, como quartel da polícia militar, da guarda civil, agência da Caixa Econômica Federal e do Monte do Socorro (SAMPALIO, 2005, p. 76). Em 1912, ano do centenário da sua inauguração, o Teatro São João – então usado como quartel de polícia – foi bombardeado, surgindo, em seguida, a decisão de demoli-lo: no âmbito das ações voltadas à “modernização” da capital baiana empreendidas pelo governador José Joaquim Seabra em sua primeira gestão e que resultaram na destruição de monumentos e quarteirões inteiros, foi cogitada a demolição do Teatro São João, que era chamado de “trambolho”, em nome do “progresso da Bahia” e do seu entendimento como um “obstáculo [...] ao pleno descortino do belo panorama marítimo que o ponto oferece” (BOCCANERA JÚNIOR, 2008, p. 124).

Embora a demolição não tenha sido levada a efeito, o Intendente Municipal Júlio Viveiros Brandão começa, em 1914, com o apoio do governo estadual, a construção de um novo teatro, localizado na mesma Praça Castro Alves, a poucos metros do Teatro São João. Projetado pelo arquiteto italiano Antonio Virzi, o Teatro Municipal seria, segundo Sílio Boccanera Junior – então diretor do Teatro São João –, uma “obra progressista, digna de uma capital adiantada”:

Pela maquete, que esteve exposta, e planos conhecidos, fora, realmente, um edifício imponente, honroso para a Bahia, se levado a cabo; mas a cidade do Salvador tem jetatura, ao que nos parece, desde o berço, e por isso dificilmente dá um passo para a frente, maxime em se tratando de artes, em geral, e particularmente, de teatro, de há muito estrangulado pelos cinemas, maxixes e licenciosidades! (BOCCANERA JUNIOR, 2008, p. 125-126).

A construção do edifício eclético que abrigaria o Teatro Municipal não passou, porém, das fundações, e no mesmo terreno foi levantado, poucos anos depois, o cine-teatro Kursaal Baiano, posteriormente Cinema Guarany.

Visando promover a reforma e remodelação do teatro, o governo do Estado abriu, em 1920, um concurso de projetos, vencido pelo engenheiro italiano Filinto Santóro, autor dos traçados de outros importantes edifícios públicos em Salvador e em diversas capitais brasileiras<sup>265</sup>. Para Sílio Boccanera Junior,

Os planos do eng. Santóro, se fossem executados pelo governo, dariam belíssima transformação arquitetural ao exterior do edifício, e magnífica remodelação interna, consoante as leis da estética, tornando-o um teatro, não como precisamos, na integração do termo, mas, pelo menos, mais confortável, e mais à feição moderna (BOCCANERA JUNIOR, 2008, p. 128).

O projeto de reforma e remodelação do Teatro São João tampouco teve seguimento e, em 6 de junho de 1923, o teatro sofreu um grave incêndio que o deixou em ruínas. Pouco tempo depois, a secular casa de espetáculos foi demolida; desaparecia, assim, o único teatro dos tempos coloniais remanescente no Brasil. No terreno outrora ocupado pelo Teatro São João, foi erguido, em 1935, o edifício-sede da Secretaria de Agricultura do Estado, em linhas *déco*.

O outro teatro de grande porte que existiu em Salvador entre o final do século XIX e o início do século XX foi o Politeama Baiano, de propriedade privada. Inaugurado em 1886, possuía capacidade para 853 cadeiras, 16 frisas, 48 camarotes, 242 galerias numeradas e 500 gerais. Segundo Sílio Boccanera Junior, era “cheio de defeitos de origem e erros técnicos de construção [...], sendo o principal falta de acústica”, e não passava de um barracão, “muito amplo, muito arejado, muito asseado, muito iluminado, mas sem linhas arquitetônicas, sem acústica, sem nenhuma das principais leis que presidem as construções teatrais: simulacro de teatro, e nada mais” (BOCCANERA JUNIOR, 2008, p. 64-65).

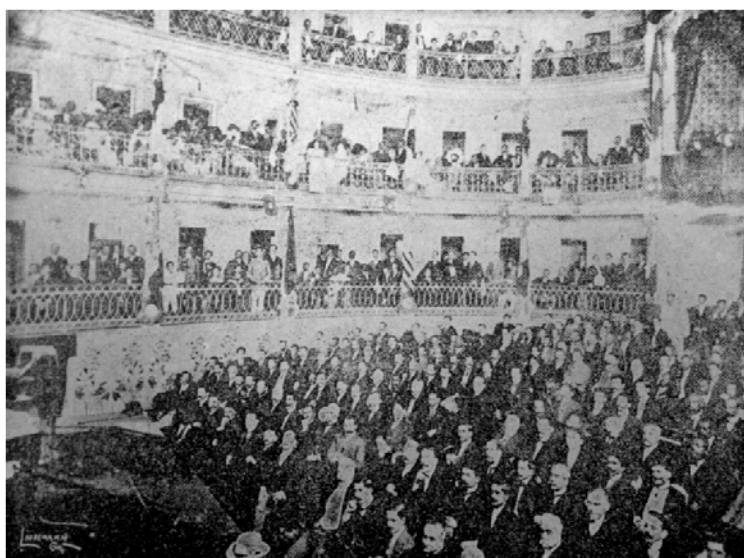
---

<sup>265</sup> O segundo lugar ficou com o arquiteto baiano Antonio Navarro de Andrade e o terceiro lugar com o arquiteto italiano Rossi Baptista, também bastante atuante na Bahia. Para maiores informações sobre Filinto Santoro, cf. o artigo de nossa autoria sobre a sua trajetória no Brasil e as obras que executou em cinco capitais brasileiras (ANDRADE JUNIOR, 2007).





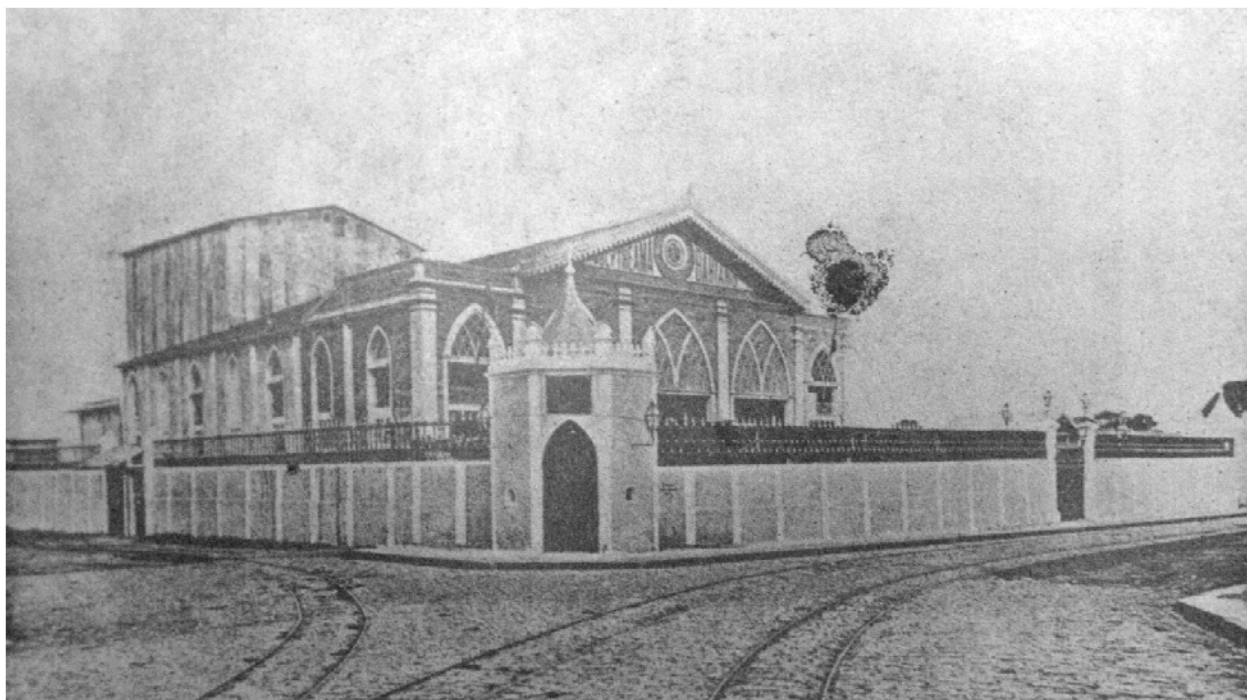
**Figura 4.01** – Vista geral do Teatro São João e do Largo do Teatro no século XIX  
(Fonte: FERREZ, 1989)



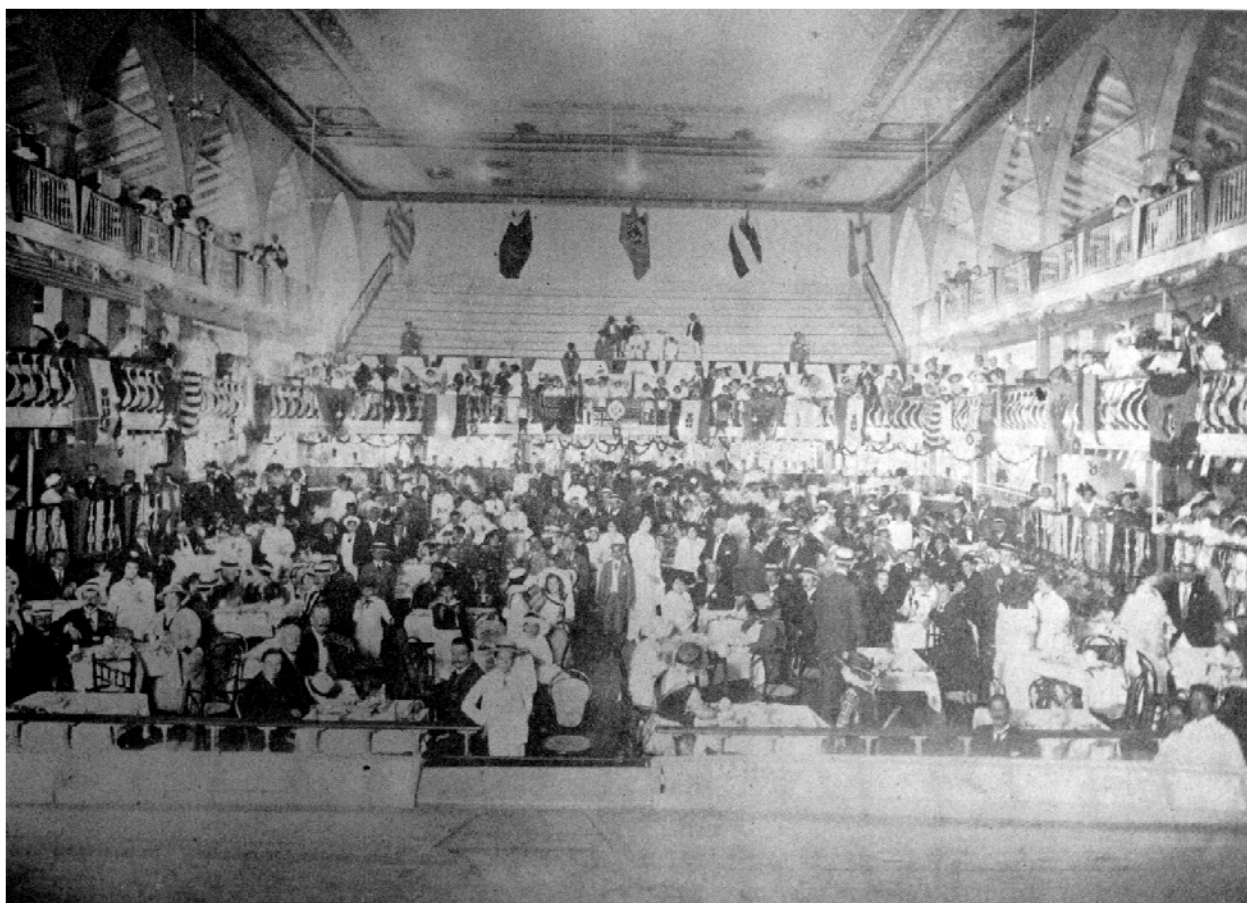
**Figura 4.02** – Interior do Teatro São João em 1910  
(Fonte: SALVADOR, 1951a)



**Figura 4.03** – Projeto do engenheiro italiano Filinto Santóro para a nova fachada do Teatro São João, datado de 1920 (Fonte: BOCCANERA JUNIOR, 2008)



**Figura 4.04** – O Teatro Politeama Bahiano (Fonte: SALVADOR, 1951a)



**Figura 4.05** – Interior do Politeama em 1914 (Fonte: SALVADOR, 1951a)

O Politeama Baiano foi demolido em 1936 para dar lugar ao edifício neocolonial do Instituto Feminino da Bahia, ainda hoje existente (DOREA, 2006, p. 186-187).

#### 4.2. Os primeiros projetos para um teatro no Campo Grande

Com as demolições do Teatro São João e do Politeama Baiano, Salvador se viu sem um teatro de porte que pudesse abrigar grandes espetáculos locais ou receber produções de outros Estados, ao contrário do que ocorreu nas principais capitais brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Manaus, Porto Alegre e Fortaleza, que podiam apresentar às suas populações concertos, recitais e peças teatrais.

Em 1936, durante a gestão do interventor federal Juracy Magalhães (1931-1937), a administração pública estadual baiana toma a decisão de construir um novo teatro na Praça Dois de Julho, historicamente conhecida como Campo Grande. Para tanto, são desapropriados alguns imóveis na sua face leste, sendo demolidas as construções neles existentes. Naquela ocasião, um primeiro projeto, em estilo marajoara, foi elaborado pela Companhia Construtora Nacional S.A., não tendo chegado a ser executado em função do golpe de estado de 10 de novembro de 1937, que instituiu o Estado Novo, e da saída do cargo do interventor federal Juracy Magalhães, descontente com os caminhos tomados por Vargas, no dia seguinte ao golpe (SALVADOR, [1978?], p. 107; RUY, 1959, p. 95)<sup>266</sup>.

Em dezembro de 1943, a pedido do engenheiro Elísio de Carvalho Lisboa, então Prefeito de Salvador, o arquiteto Hélio Duarte, à época ainda residente em Salvador, elaborou o anteprojeto de um Teatro Municipal para o mesmo terreno<sup>267</sup>. Segundo o próprio autor da proposta, não se tratava de traçar “a solução definitiva do problema, mas sim, sómente, proceder a sistematização e coordenação das diversas peças, de acôrdo com os objetivos gerais que sôbre o assunto nos foram fornecidos”; enfim, tratava-se de elaborar “a programação gráfica do máximo exigido pela municipalidade”:

Tratava-se, sobretudo, de executar um ante-projeto que servisse de base a uma futura concorrência para a apresentação do projeto definitivo. Devia-se, pois, se cingir inteiramente a programação das peças inerentes a um estudo dessa natureza (DUARTE, 1944).

Para subsidiar a elaboração do anteprojeto, Duarte visitou os teatros de Buenos Aires e o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Dentre as diretrizes pré-estabelecidas pela Prefeitura que

---

<sup>266</sup> Infelizmente, não tivemos acesso a maiores informações com relação a este primeiro projeto para um teatro no Campo Grande.

<sup>267</sup> Segundo Hugo Segawa (2009, p. 44), o anteprojeto do Teatro Municipal de Salvador elaborado por Duarte entre 1943 e 1944 teve como coautor Eudaldo Reis. É possível que se trate de Eudaldo Coelho dos Reis, à época aluno da Escola de Belas Artes da Bahia e que publicou alguns projetos de sua autoria, ainda na condição de estudante, na revista *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura*, em meados dos anos 1940 (por exemplo, o estudo para uma pequena residência “tipo econômico”, “para terreno estreito”, publicada no número 19, em outubro de 1946, e assinada pelo “6ºenista da E.B.A.B. EUVALDO REIS”). Reis só se graduaria em arquitetura pela EBA-BA na turma de 1952.

os estudos elaborados por Duarte tiveram que respeitar, estava a abertura de uma rua em curva ligando a Rua Leovigildo Filgueiras à Travessa Corneta Lopes, que reduzia o lote às dimensões de 93,00 metros de largura (na testada do Campo Grande) e 75,00 metros de profundidade. A fachada principal deveria estar voltada para a Praça e, nas palavras de Duarte, “o problema possuía [...] aspectos bem complexos e embaraçantes, dado que

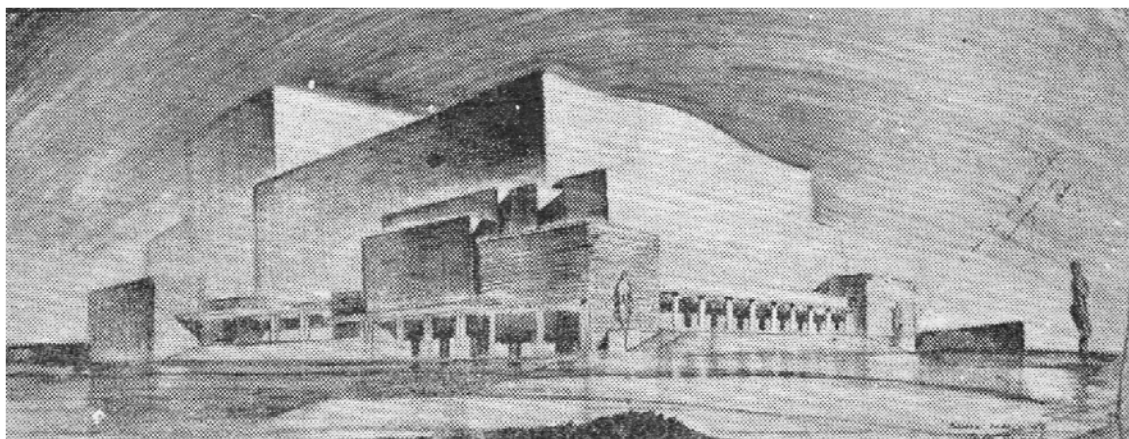
[...] das instruções recebidas umas limitavam a capacidade, enquanto outras obrigam-nos a um plano francamente clássico, sugerida, embora, a possibilidade de se executar um teatro para o povo, e que, além do mais, admitisse toda a espécie de representações usuais: desde o lírico, o sinfônico e o ‘ballet’ até a tragédia e a comédia, sem mesmo ficar despresada a projeção cinematográfica (DUARTE, 1944).

Os espectadores estavam divididos em dois setores: o setor inferior abrigaria a plateia-baixa, os camarotes e a plateia-baixa, enquanto no setor superior estariam localizados os balcões com os respectivos serviços (vestiários, bar e foyer), “inteiramente independentes, com vida própria, e com os movimentos de entrada e saída à parte” (DUARTE, 1944).

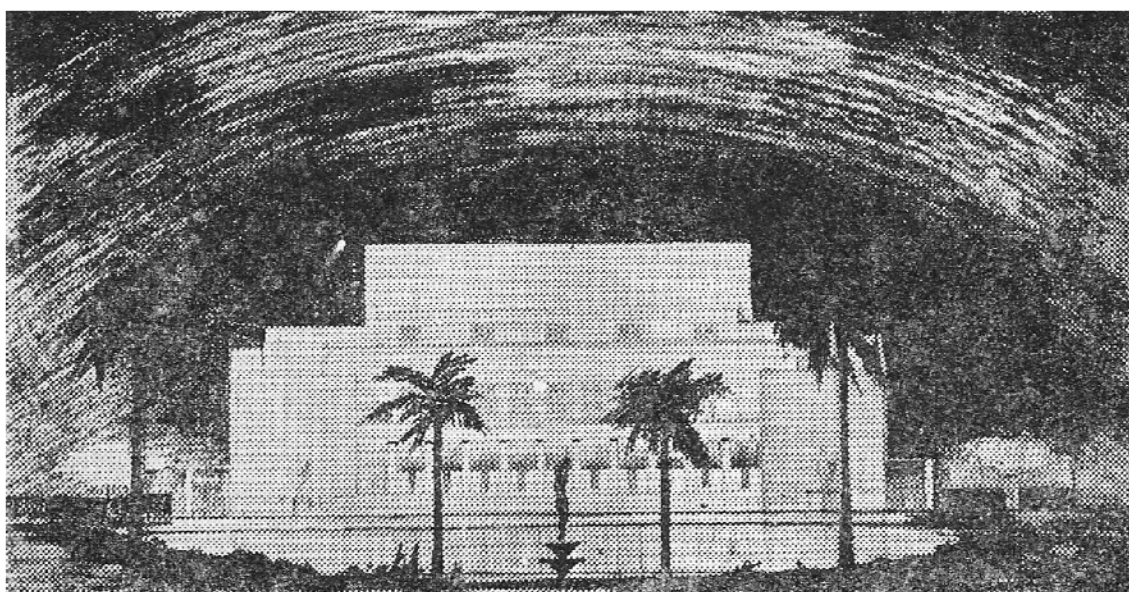
Externamente, o edifício concebido por Duarte se caracterizava pela justaposição de volumes ortogonais – cubos e paralelepípedos –, gerando uma composição simétrica e monumental, que se aproxima da arquitetura *déco* e, de certa forma, da arquitetura fascista italiana daqueles anos, em função da monumentalidade e do caráter classicizante da colunata que assinala o acesso principal ao foyer do teatro, na fachada voltada para o Campo Grande.

Apesar da sua simetria, da sua colunata e do seu porte monumental, até mesmo na imprensa paulistana o anteprojeto de Duarte teve repercussão: segundo Hugo Segawa, o *Diário da Noite* estampou a notícia de que “caberá à Bahia, apesar e [sic] toda a sua tradição, rebelar-se contra os princípios clássicos da construção de casas de espetáculos” (SEGAWA, 2009, p. 44).

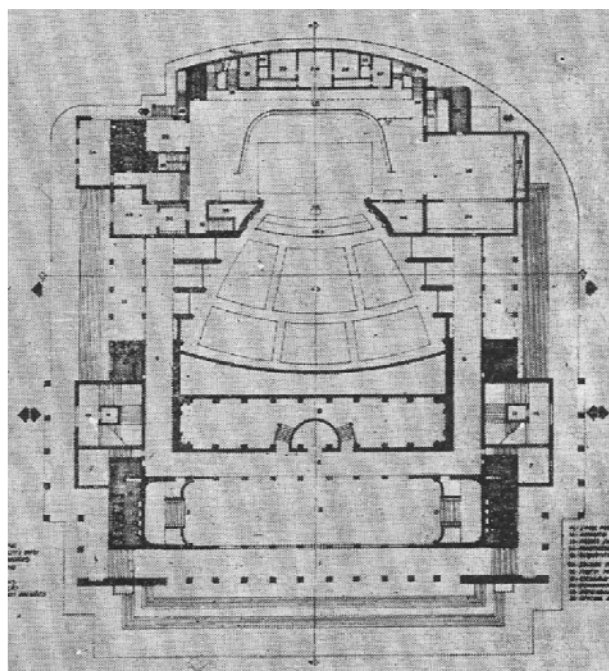
Embora conste que a Prefeitura tenha chegado a desapropriar terrenos de particulares e tenha permutado com o Estado prédios de sua propriedade, este projeto tampouco teve andamento. O problema de um teatro de porte e de excelência para Salvador só seria retomado alguns anos depois, com a chegada de Mangabeira ao governo do Estado.



**Figura 4.06** – Anteprojeto de Hélio Duarte para o Teatro Municipal de Salvador: “conjunto dos volumes” (Fonte: DUARTE, 1944)



**Figura 4.07** – Anteprojeto de Hélio Duarte para o Teatro Municipal de Salvador: fachada (Fonte: DUARTE, 1944)



**Figura 4.08** – Anteprojeto de Hélio Duarte para o Teatro Municipal de Salvador: planta baixa (Fonte: DUARTE, 1944)

### 4.3. O Centro Educativo de Arte Teatral – Teatro Castro Alves (CEAT-TCA)

Em 1947, quando Octávio Mangabeira se tornou governador, retomou imediatamente a ideia de construir um amplo e moderno teatro para a capital baiana, no mesmo terreno do Campo Grande para o qual tanto o Governo do Estado quanto a Prefeitura de Salvador vinham elaborando estudos há pelo menos dez anos. Para Mangabeira, era inaceitável que a capital baiana não contasse com uma sala de espetáculos condigna:

Já tivemos dois teatros, onde grandes artistas se exibiram. Hoje, não vêm, nem podem vir à Bahia as companhias de drama, ópera e opereta, que visitam, de quando em vez, a capital da República as de outros Estados do País. As novas gerações baianas não sabem o que é um espetáculo de boa e distinta apresentação teatral. Há no caso, é claro, um índice, não só de atraso, mas de decadência (BAHIA, 1948, p. 44).

O Secretário de Educação e Saúde do Estado, Anísio Teixeira, concebeu, a pedido de Mangabeira, mais do que um mero teatro e elaborou o programa de um equipamento cultural que integrasse música, dança e artes cênicas e conciliasse entretenimento, cultura e formação artística, no âmbito do seu Projeto “Educação pela Arte”<sup>268</sup>. O próprio nome escolhido para o equipamento - *Centro Educativo de Arte Teatral* (CEAT) – já destacava que, mais do que um conjunto de salas para apresentação de espetáculos, se tratava de um centro de formação artística – ou, na visão ufanista do governador, um “conjunto educacional, digno de uma cidade que se preza de ter sido o berço da nação” (MANGABEIRA, 1951, p. 26). A principal sala de espetáculos do complexo receberia o nome de *Teatro Castro Alves* (TCA), em homenagem ao poeta baiano que tantas vezes recitara e fora ovacionado no antigo Teatro São João.

Mangabeira imediatamente convidou Diógenes Rebouças para elaborar o projeto do CEAT-TCA<sup>269</sup>. Do estudo preliminar elaborado por Rebouças não encontramos qualquer imagem ou mesmo registro, exceto pela referência feita pelo próprio arquiteto em entrevista concedida

---

<sup>268</sup> Em 06 de fevereiro de 1947 – mais de dois meses antes da posse de Mangabeira e do regresso de Anísio Teixeira de Paris, onde residia há um ano, para a Bahia –, foi publicada uma matéria no jornal *A Tarde* sobre o plano de atividades e obras voltadas à comemoração do 4º Centenário da Fundação de Salvador, que ocorreria em 1949, apresentado pelo Prefeito de Salvador, Helenauro Sampaio, ao Ministro da Educação e Saúde, Clemente Mariani, com um pedido de colaboração. É curioso observar que o plano já alertava que “o Teatro, na Bahia, por motivos óbvios, não poderá ter características de Teatro Municipal, nos moldes dos similares do Rio e de São Paulo, e sim as de Teatro-Escola, mais consentaneas com a economia local”, Para a construção do “Teatro-Escola”, a Prefeitura solicitava ao Ministério da Educação e Saúde o aporte de \$ 8.000.000,00. A matéria era ilustrada por uma perspectiva do “Projeto do Teatro Municipal da Bahia” – o já citado anteprojeto de Hélio Duarte –; a legenda alertava, contudo, que o teatro “será transformado, para as comemorações do centenário, em Teatro Escola” (PARA O 4º CENTENÁRIO..., 1947, p. 2).

<sup>269</sup> Embora as matérias publicadas pela imprensa durante o governo Mangabeira se refiram invariavelmente ao complexo teatral projetado em 1948 como “Teatro Castro Alves”, ao longo deste trabalho ele será referenciado pela sigla CEAT-TCA (Centro Educativo de Arte Teatral – Teatro Castro Alves), seja porque é dessa forma que as pranchas originais do projeto o apresentam, seja para reforçar o caráter educativo inerente ao programa desenvolvido por Anísio Teixeira para o complexo, seja ainda para distingui-lo do projeto definitivo do TCA, elaborado na segunda metade dos anos 1950 pelo arquiteto José Bina Fonyat e executado entre 1956 e 1967, em que o teatro perde esse caráter educativo. Neste capítulo, quando nos referirmos a TCA no âmbito do projeto elaborado no governo Mangabeira, estaremos nos referindo especificamente ao bloco do teatro principal, que correspondia ao “Teatro Castro Alves” propriamente dito – isto é, à principal sala de espetáculos do complexo.

quase cinquenta anos depois e que dá a entender que a implantação geral do conjunto, tal qual seria desenvolvida em seguida pelos arquitetos cariocas Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis, teria sido definida por ele:

O professor Mangabeira me pediu para fazer o teatro, no lugar do atual Castro Alves. Anísio tinha me dado o programa. Ele não queria fazer o teatro só para encenar, para o deleite das elites. Queria um centro educacional artístico, uma escola de grande atividade cênica e uma concha acústica. Eu fiz os desenhos e mostrei a Anísio. Ele me disse: 'Rebouças, está muito bom. A idéia, a implantação do local, mas está faltando um élan arquitetônico para dar o impacto que a obra merece. Quem faz o que você fez até agora, basta um pouco de tranqüilidade para aquietar. Todo o resto eu aprovo. Uma beleza! A concha acústica que faça parte do palco, é fantástico! Você está no palco e, daqui a pouco, abre o palco, e você vê toda a concha acústica lá em baixo. É algo impressionante. Isso merece continuar e vai dar uma força imensa para o que você está fazendo.'

Mas eu estava atolado. Estava fazendo a penitenciária do estado, estava fazendo o Hotel da Bahia, estava fazendo o Centro Carneiro Ribeiro, estava fazendo uma série de coisas. No meu escritório não dava, mas o Mangabeira insistiu que eu fizesse o projeto. Eu então fiz um estudo. Esses croquis foram aprovados por Mangabeira, Anísio, a Escola de Música e a de Artes Cênicas juntas. Um trabalho bonito. A concha acústica era colocada de tal maneira que, quando abrisse todo o cenário, dentro do teatro, veria toda ela lá embaixo e todas as pontes que ligavam uma à outra. A minha idéia era interessante. (REBOUÇAS, 1999, p. 122).

Entretanto, como Rebouças estava, nas suas próprias palavras, "atolado", resolve indicar para assumir o encargo aquele que era declaradamente sua principal referência profissional: Lucio Costa, seu colega da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Autorizado por Mangabeira, Rebouças vai ao Rio de Janeiro consultar Lucio que, estando igualmente comprometido com outras atividades, sugere os nomes de outros dois arquitetos da DPHAN – Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis:

Falei com Lúcio, que não podia fazer: 'o Reis e o Alcides. Fale com eles'. Eles toparam a parada. Eu disse: 'Então, está bem. Olhem, esses meus croquis. Não existe importância em nada disso, mas eu gostaria de já sair daqui com uma proposta' (REBOUÇAS, 1999, p. 122).

Rebouças reconhece a falta de experiência e de traquejo de Rocha Miranda e Souza Reis para encarar um projeto daquele porte e com aquela complexidade, a ser elaborado para uma cidade a centenas de quilômetros de onde residiam:

Foi uma labuta danada, porque eles eram alheios, eram funcionários públicos. Nunca tinham pegado uma obra com um contrato com o governo estadual. O medo de avião fez com que demorassem dois meses para chegar aqui. Isso atrasou os trâmites legais. Eu tive que ir com eles para o Rio. Lá consegui um escritório formidável de engenharia, de um amigo deles, Paulo Assis Ribeiro, para desenvolver o projeto, fazer os desenhos. Eles só faziam as coisas no Rio. O Paulo Assis conseguiu fazer os desenhos iniciais (REBOUÇAS, 1999, p. 122).

Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis eram arquitetos da DPHAN, no Rio de Janeiro, desde os primeiros anos de funcionamento da repartição e nunca haviam elaborado um projeto com a complexidade, a escala e as especificidades de um teatro como o CEAT-

TCA<sup>270</sup>. Além disso, tudo leva a crer que a proposta de Rocha Miranda e Souza Reis para o CEAT-TCA se limitou ao nível de anteprojeto, formado por plantas baixas, cortes e fachadas em escala 1:100, sem que qualquer elemento arquitetônico fosse detalhado<sup>271</sup>.

A primeira imagem do projeto de Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis para o CEAT-TCA publicada na imprensa local foi, provavelmente, aquela publicada na edição de 04 de agosto de 1948 do jornal *A Tarde*, em matéria intitulada “O futuro ‘Teatro Castro Alves’”. A matéria informava sobre a iminente “abertura da concorrência [sic] pública para a construção do ‘Teatro Castro Alves’” e que “a conclusão das obras está calculada para fins de 1950, ou início do ano seguinte”, alertando, contudo, que “o teatro ao ar livre, dotado de palco próprio, [...] deverá estar pronto a tempo de alcançar as últimas comemorações dos centenários que

---

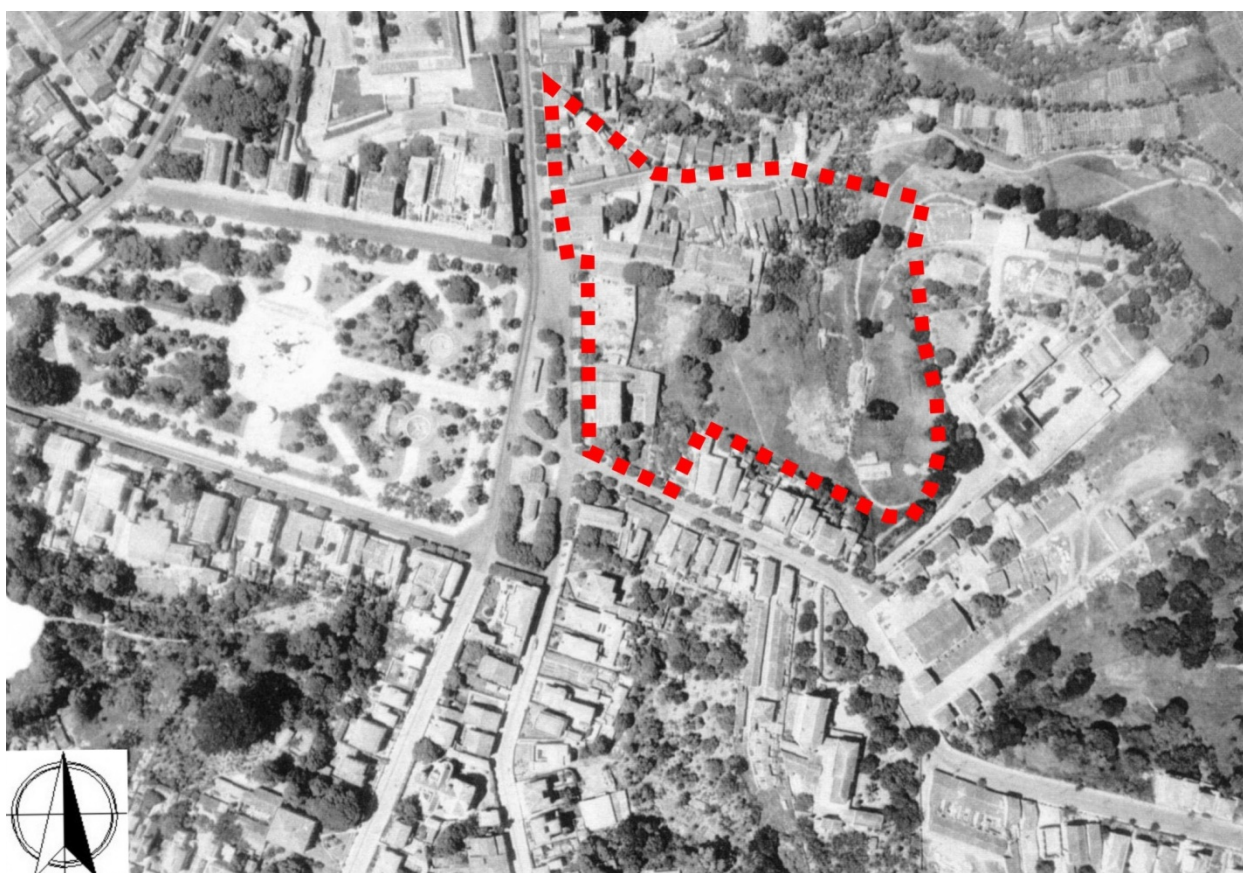
<sup>270</sup> Ambos nascidos em 1909 e formados em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes na turma de 1932, Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis eram ligados ao grupo de arquitetos da *escola carioca* – especialmente Reis, que havia sido parceiro de Niemeyer e Jorge Moreira no projeto para o concurso para o Ministério da Fazenda, em 1936, onde obtiveram o segundo lugar, e que havia participado da equipe que elaborou o projeto da Cidade Universitária na Quinta da Boa Vista, no mesmo ano, sob a coordenação de Lucio Costa. Quando foram convocados para desenvolver o projeto do CEAT-TCA, Rocha Miranda e Souza Reis eram autores de projetos conhecidos pelos seus pares e publicados nas revistas de arquitetura brasileira e internacionais, embora invariavelmente se tratassem de projetos de pequeno porte, elaborados, em sua maioria, para as cidades históricas mineiras, na condição de arquitetos do DPHAN, onde Souza Reis ingressara em 1938 e Rocha Miranda em 1940. Nestes projetos, eles se colocavam o desafio de conciliar a arquitetura moderna da *escola carioca* com paisagens e sítios históricos centenários. Dentre os exemplos mais importantes, destacamos o Panteão dos Inconfidentes (1938) e a Igreja Metodista (1946), ambos em Ouro Preto, de autoria de Souza Reis; o Grupo Escolar do Serro, o alojamento universitário na Rua das Flores em Ouro Preto e o projeto não executado para a Prefeitura de Congonhas do Campo, todos elaborados por Alcides da Rocha Miranda em meados dos anos 1940. O Grupo Escolar do Serro e a Prefeitura de Congonhas do Campo chegaram a ser publicados na edição especial da revista *The Architectural Forum – Magazine of Building* dedicada ao Brasil, em novembro de 1947.

<sup>271</sup> No acervo do arquiteto Diógenes Rebouças que se encontra sob a guarda da ex-bibliotecária da Escola Politécnica da UFBA, Sra. Marinha Andrade, em sua residência, em Salvador, encontramos doze pranchas do “CEAT – Teatro Castro Alves – Cidade do Salvador – Bahia”, dos “Arqs. Alcides da Rocha Miranda – José Souza Reis”, de um conjunto que possuía, originalmente, ao menos 16 pranchas. Essas pranchas apresentam, em escala 1:100, as plantas baixas dos diversos níveis, cinco cortes e três fachadas. Provavelmente, a prancha de número 1, não localizada, correspondia à planta de situação. No arquivo de Diógenes Rebouças existente no Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (DR/CEAB/FAUFBA), encontramos um conjunto de onze pranchas do “CEAT – Teatro Castro Alves – Cidade do Salvador – Bahia”, dos “Arqs. Alcides da Rocha Miranda – José Souza Reis”, contendo plantas baixas de cinco níveis, quatro cortes e três fachadas em escala 1:200 e uma planta de situação em escala 1:500, além de uma prancha sem identificação, correspondente a uma planta de situação de maior abrangência, sem escala e sem título ou indicação da autoria. No acervo do arquiteto Diógenes Rebouças que se encontra sob a guarda da ex-bibliotecária da Escola Politécnica da UFBA, Sra. Marinha Andrade (DR/MA), em sua residência, em Salvador, encontramos doze pranchas do “CEAT – Teatro Castro Alves – Cidade do Salvador – Bahia”, dos “Arqs. Alcides da Rocha Miranda – José Souza Reis”, de um conjunto que possuía, originalmente, ao menos 16 pranchas. Essas pranchas apresentam, em escala 1:100, as plantas baixas dos diversos níveis, cinco cortes e três fachadas. Provavelmente, a prancha de número 1, não localizada, correspondia à planta de situação. No Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB), não encontramos nenhuma prancha relativa a este projeto. Correspondem exatamente a esse mesmo projeto: a maquete que ilustra diversas matérias do jornal *A Tarde* publicadas entre 1948 e o início dos anos 1950; a maquete e as plantas que compõem matérias das revistas *Arquitetura e Engenharia* (CENTRO EDUCATIVO..., 1948) e *L’Architecture d’Aujourd’hui* (ÉCOLE..., 1949); as duas fotografias da maquete incluídas na publicação editada pela Prefeitura de Salvador em 1954, como parte das comemorações pelo quarto centenário da fundação da cidade de São Paulo (SALVADOR, 1954); e as quatro fotografias localizadas no acervo da Construtora Carioca Christiani-Nielsen, no Rio de Janeiro.



transcorrerão no próximo ano”. A matéria era ilustrada por uma fotografia da maquete do projeto de Rocha Miranda e Souza Reis, com a seguinte legenda: “A fachada principal do teatro, segundo o projeto dos arquitetos do M. da Educação” (O FUTURO ‘TEATRO...’, 1948, p. 2).

O CEAT-TCA ocuparia um amplo terreno irregular de aproximadamente 35.000 metros quadrados, em frente ao Campo Grande, resultante da desapropriação e remembramento de diversos imóveis. Este terreno correspondia, grosso modo, àquele para o qual a Companhia Construtora Nacional S.A., em 1936, e Hélio Duarte, em 1943, haviam elaborado estudos visando à implantação de um teatro.



**Figura 4.09** – Foto aérea do Campo Grande e arredores identificando, com uma linha tracejada em vermelho, o terreno adquirido pelo Governo do Estado para a implantação do CEAT-TCA (Figura elaborada pelo autor, a partir de aerofotografia da década de 1940 do Acervo CEAB-FAUFBA)

O Campo Grande se localizava ao sul do centro tradicional de Salvador e tinha sido mais intensamente ocupado a partir da segunda metade do século XIX, quando passou a abrigar as moradias de algumas das famílias mais tradicionais de Salvador e de alguns dos comerciantes estrangeiros mais prósperos residentes na Bahia. A partir do final dos anos 1940, se iniciou no

Campo Grande e nos bairros vizinhos, como Vitória, Canela e Garcia, um processo de adensamento populacional, através de substituição edilícia, que se prolongaria pelas décadas seguintes, com a demolição de sobrados e palacetes do século XIX e do início do século XX e a construção, nos respectivos terrenos, de edifícios verticais abrigando condomínios residenciais. Uma matéria publicada no jornal *A Tarde* sugere quais seriam as justificativas para a construção do principal teatro de Salvador na periferia do centro consolidado:

[O teatro] Ficará situado [...] em local dos mais indicados, sob todos os pontos de vista. Distanciado do centro urbano, o teatro sofrerá pouco com os ruídos do tráfego, que ali é reduzido, e além disto sua construção virá completar a urbanização daquele logradouro – sem dúvida o mais belo da cidade –, transformando-o num centro de caráter cultural e social, pois que em outro ângulo da praça se erguerá o grande hotel, atualmente em obras (O FUTURO 'TEATRO...', 1948, p. 2)<sup>272</sup>

A oeste, onde possuía sua maior testada, com cerca de 180 metros de comprimento, o terreno do CEAT-TCA estava limitado pelo Campo Grande e pela Rua Visconde de São Lourenço, no trecho em frente ao Forte de São Pedro, uma construção do século XVII. O limite sul do terreno estava definido pela Rua Leovigildo Filgueiras, principal via de acesso ao bairro do Garcia. A norte, o terreno se prolongaria para além dos limites do Campo Grande, ao longo da rua Visconde de São Lourenço; duas vias locais existentes – a Travessa Corneta Lopes e a Rua Gustavo de Andrade –, transversais a esta última, seriam incorporadas ao complexo teatral. É preciso ressaltar que, à época, as margens dessas duas travessas já eram ocupados por edificações residenciais de pequeno porte – provavelmente, uma ocupação espontânea e informal –, e que a implementação do projeto do CEAT-TCA, na sua totalidade, representaria a expulsão dessa população. A leste, o terreno do CEAT-TCA estava limitado pelo imóvel do Colégio do Santíssimo Sacramento. Se a porção ocidental do terreno do CEAT-TCA era praticamente plana e se encontrava no mesmo nível do Campo Grande, o trecho mais oriental correspondia a um grotão, cujo ponto mais baixo estava situado 23 metros abaixo daquela praça.

Além do grande teatro, com 2.400 assentos, o programa do CEAT-TCA previa um anfiteatro ao ar livre com capacidade para 6.000 pessoas, um “Teatro de Comédia”, uma boate e a Escola de Arte Dramática.<sup>273</sup> Em termos volumétricos, o complexo arquitetônico concebido por Rocha Miranda e Souza Reis seria formado por quatro elementos principais: o volume do TCA propriamente dito, o bloco da Escola de Arte Dramática, o bloco de acesso/exposições – que abrigaria também o Teatro de Comédia e a boate – e o teatro ao ar livre.

<sup>272</sup> De fato, como veremos no próximo capítulo, à época do início da construção do Teatro Castro Alves, o Hotel da Bahia já tinha começado a ser erguido.

<sup>273</sup> Embora nas mensagens do governador à Assembleia Legislativa (BAHIA, 1949, p. 24; MANGABEIRA, 1951, p. 26) a capacidade indicada para o teatro principal seja de 2.400 assentos e a do anfiteatro ao ar livre seja de 6.000 lugares, a matéria publicada pela revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* (ÉCOLE..., 1949, p. 15) informa que o TCA teria 3.000 assentos, enquanto o anfiteatro teria capacidade para 5.000 assistentes. É provável que estas últimas fossem as capacidades previstas nos primeiros estudos e que foram ajustadas durante o desenvolvimento do projeto.

Inquestionavelmente, o maior e mais marcante destes quatro blocos seria, por sua escala e por sua forma singular, o do “Teatro Castro Alves”. Implantado no sentido leste-oeste, este bloco correspondia, grosso modo, a dois meios troncos de cone de proporções distintas, unidos por suas bases menores. O bloco do Teatro Castro Alves possuía dimensões monumentais: 85 metros de comprimento, largura variando entre 50 e 70 metros e altura de aproximadamente 25 metros. Segundo Rocha Miranda, “a forma curva está ligada ao imaginário da Bahia”, pois ele e Souza Reis teriam se acostumado “com aquelas copas das mangueiras e indumentárias regionais, com formas curvas e redondas” (apud FROTA, 1993, p. 124).

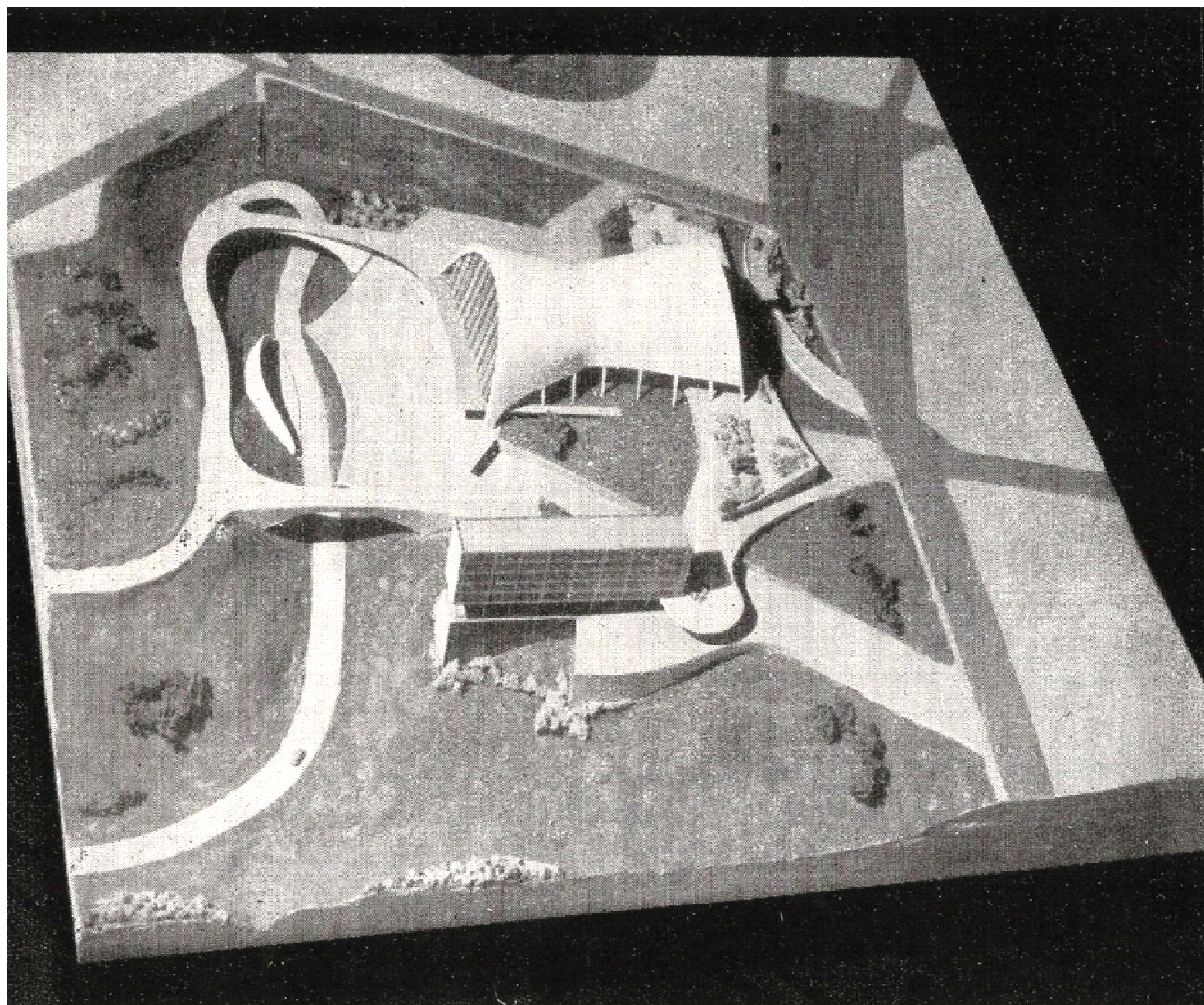
Este gigantesco bloco possuiria um tratamento externo homogêneo, tendo em vista que cobertura e vedação se combinariam na casca de concreto, com cerca de meio metro de espessura, que definiria a volumetria deste bloco. Esta casca, contudo, à medida que se aproximasse do terreno, se decomporia em uma sucessão de contrafortes inclinados, com aproximadamente 7,50 metros de altura e espaçados entre si cerca de 10,00 metros. As fachadas leste e oeste do volume, correspondentes às bases maiores dos dois meios troncos de cone, seriam formadas por imensos painéis envidraçados e inclinados, estruturados (e marcados formalmente) por robustos montantes de concreto a cada 5,00 metros; um sistema de *brise-soleil* externos, horizontais na fachada leste e verticais na fachada oeste, protegeriam os espaços internos da incidência direta do sol através desses grandes panos de cristal.<sup>274</sup>

A casca de concreto que fecharia o bloco do Teatro Castro Alves representava uma inovação em termos nacionais, em função da sua escala. O responsável pela solução estrutural foi o calculista Joaquim Cardozo, que havia colaborado nos projetos de Luís Nunes na Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) de Pernambuco, na década de 1930, e, entre 1940 e 1941, havia sido funcionário, como Rocha Miranda e Souza Reis, da DPHAN, no Rio de Janeiro. Cardozo havia se desligado do DPHAN após iniciar uma prolífica parceria com Oscar Niemeyer, tendo sido o responsável pelo cálculo estrutural de três dos projetos do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte: o Cassino, o late Clube e a Igreja de São Francisco de Assis<sup>275</sup>.

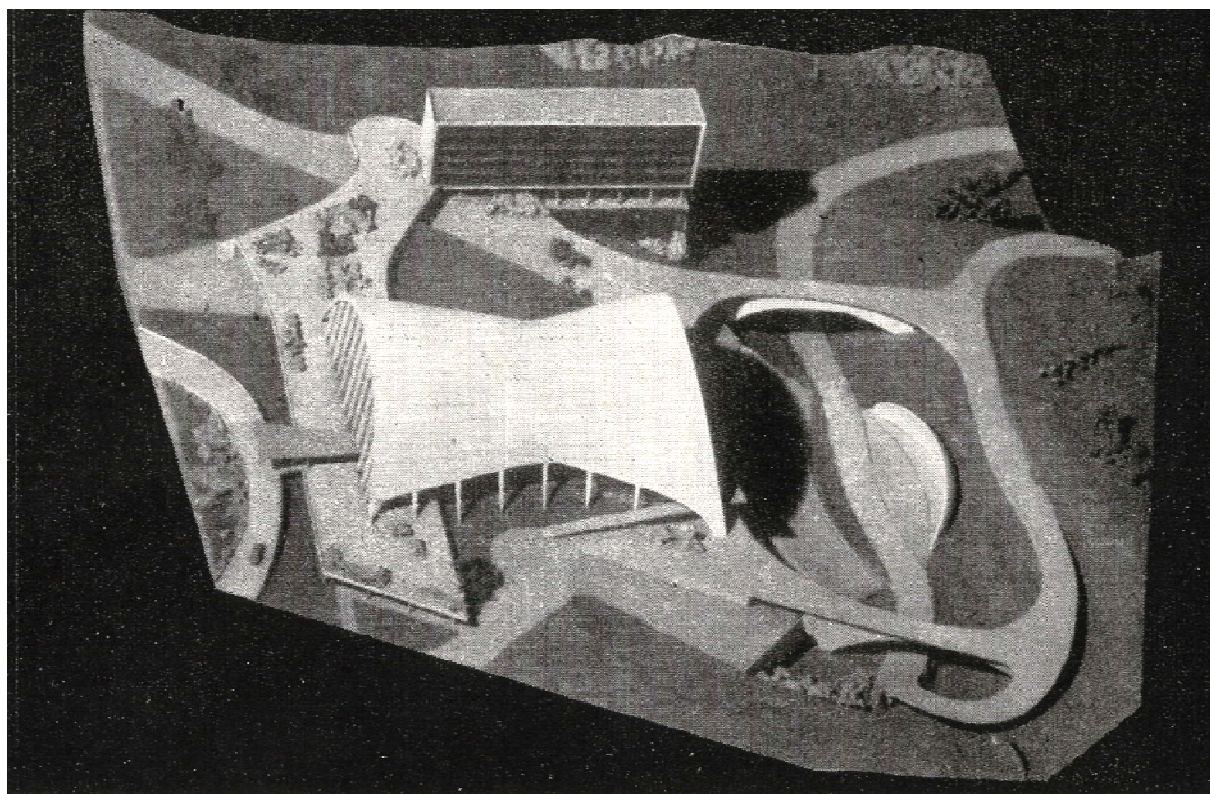
---

<sup>274</sup> A ausência de detalhes arquitetônicos nos conjuntos de pranchas localizados ao longo da nossa pesquisa não nos permite vislumbrar como Rocha Miranda e Souza Reis resolveriam o problema da instalação e controle dos quebra-sóis nessas gigantescas fachadas inclinadas.

<sup>275</sup> Joaquim Cardoso nasceu em Recife, em 1897, e graduou-se pela Escola de Engenharia de Pernambuco em 1930, após ter trabalhado como topógrafo entre 1920 e 1924. A partir da Pampulha, a parceria de Cardozo com Niemeyer se prolongaria por muitas décadas: são do primeiro os cálculos de alguns dos mais importantes edifícios de Brasília, dentre eles a Catedral, os Palácios do Planalto e do Alvorada e o Congresso Nacional.



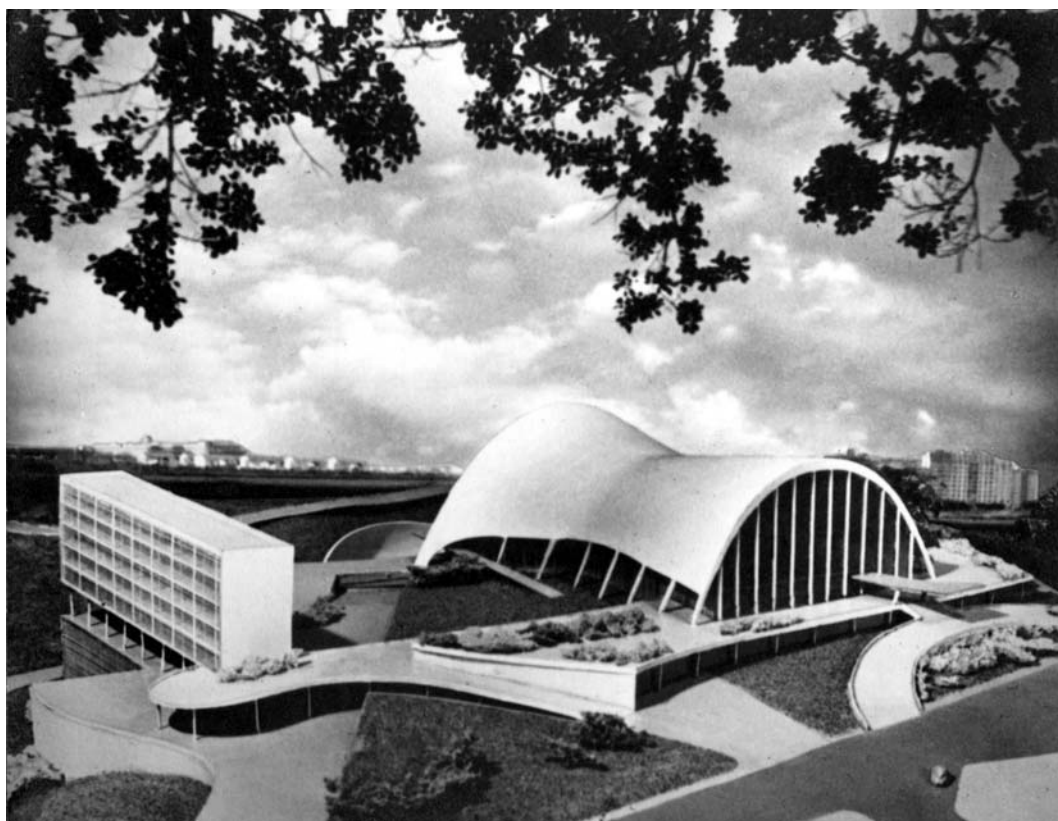
**Figura 4.10**– CEAT-TCA: maquete – vista superior (Fonte: SALVADOR, 1954)



**Figura 4.11** – CEAT-TCA: maquete – vista superior (Fonte: SALVADOR, 1954)



**Figura 4.12** – CEAT-TCA: maquete – fachadas oeste (voltada para o Campo Grande) e sul da Escola de Arte Dramática (à esquerda) e do TCA (à direita)  
(Fonte: Acervo da Construtora Carioca Christiani-Nielsen, Rio de Janeiro)



**Figura 4.13** – CEAT-TCA: maquete – fachadas norte e oeste (esta última, voltada para o Campo Grande) da Escola de Arte Dramática (à esquerda) e do TCA (à direita)  
(Fonte: Acervo da Construtora Carioca Christiani-Nielsen, Rio de Janeiro)



**Figura 4.14** – CEAT-TCA: maquete – fachadas leste e norte do TCA e da Escola de Arte Dramática, além do anfiteatro ao ar livre (Fonte: Acervo da Construtora Carioca Christiani-Nielsen, Rio de Janeiro)

Na virada dos anos 1940 para os 1950, os projetos de escala e forma análogas ao bloco do Teatro Castro Alves executados no Brasil adotavam, em sua maioria, estruturas mistas, em que arcos de madeira laminada regularmente espaçados e com bases em concreto armado definem a volumetria da edificação e servem de suporte à estrutura da cobertura e a eventuais elementos de fechamento lateral (vedação e esquadrias), sempre em materiais leves, de modo a não sobrecarregar a estrutura. Este é o sistema adotado, por exemplo, no edifício projetado em 1946 pelos irmãos Roberto para a empresa Sotreq, no Rio de Janeiro, inaugurado em 1949 e formado por arcos que vencem vãos de até 44 metros (USINE..., 1949); foi esta a solução adotada, igualmente, no pavilhão de Atividades de Trabalho da Escola-Parque do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, elaborado por Diógenes Rebouças no final de 1950 e analisado no capítulo 3.

Entretanto, à época, algumas obras executadas ou em construção no Brasil já apresentavam soluções estruturais mais audaciosas e que lançavam mão, de forma inovadora, das potencialidades do concreto armado. É o caso, por exemplo, da Igreja de São Francisco da Pampulha, em Belo Horizonte (1940-1943), formada por quatro abóbadas parabólicas de concreto armado, ainda que de pequenas dimensões se comparadas ao Teatro Castro Alves: a maior parábola da Igreja da Pampulha possui aproximadamente 10 metros de altura e 16 metros de largura. A solução de abóbadas de concreto armado também havia sido adotada em outra obra de Niemeyer, esta contemporânea do CEAT-TCA: a “Praça de Esportes” de Diamantina (1950), na qual uma abóbada de concreto armado se apóia em dois arcos abatidos do mesmo material, que pousam diretamente no solo. Os arcos, afastados entre si cerca de 13 metros, vencem um vão de aproximadamente 40 metros. Da mesma forma, o já citado ginásio do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes – Pedregulho, no Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy em 1947 e que se encontrava em construção em 1950, emprega também uma abóbada de concreto armado com largura de quase 30 metros.

A adoção de uma estrutura-cobertura de grandes dimensões, como aquela concebida por Joaquim Cardozo para o CEAT-TCA, exclusivamente executada em concreto armado, e, ademais, apresentando uma série de estreitamentos e alargamentos em sua volumetria, representava, portanto, uma experiência inédita no Brasil do final dos anos 1940, com todas as implicações (positivas e negativas) possíveis desse pioneirismo.

Em termos de escala e de complexidade formal, a edificação cuja volumetria mais se aproxima do bloco do Teatro Castro Alves é a piscina coberta do Parque da Água Branca, em São Paulo, projetada por Ícaro de Castro Mello em 1948 para o Departamento de Esportes do Estado de São Paulo e inaugurada em 1953. Esta gigantesca abóbada, com 57 metros de comprimento, 22 metros de altura e largura variando entre 39 e 45 metros, apresentava o mesmo aspecto de *sela de cavalo* do TCA, com estreitamento tanto vertical quanto horizontal na parte central da abóbada. A piscina paulistana, contudo, possui uma estrutura formada por 15 arcos

parabólicos de concreto armado, regularmente espaçados, enquanto o fechamento é realizado com placas onduladas de alumínio, apoiadas sobre vigas que descarregam na superfície externa dos arcos.

Voltando ao bloco do Teatro Castro Alves, a sua organização espacial e funcional interna se daria de modo absolutamente independente da casca responsável pela definição de sua imagem urbana. Em termos gerais, o bloco do TCA estaria dividido em três grandes setores: foyer, auditório e palco. Na extremidade oeste, próximo ao acesso principal pelo Campo Grande, encontrar-se-ia o foyer do teatro, com 50,00 metros de comprimento por 20,00 metros de largura e um pé-direito de mais de 20,00 metros – um espaço amplo e generoso, conectado visualmente ao Campo Grande pela fachada envidraçada e rasgado pelos dois mezaninos de acesso ao balcão nobre do auditório, a 3,96 e 7,88 metros de altura, respectivamente, e pelas rampas e conjunto de elevadores que garantiriam a ligação entre os diversos níveis. No nível do Campo Grande, sob o foyer, um amplo espaços de exposições, que será analisado mais adiante, dado que extrapola os limites do bloco do TCA.

O auditório, com 2.400 assentos, ocuparia o setor central do bloco do TCA e correspondia, à época, ao maior teatro do Brasil<sup>276</sup>. O nível inferior do auditório, no trecho mais próximo ao palco, abrigaria a plateia; no trecho central estariam os camarotes; no trecho mais afastado do palco e mais próximo a foyer, por sua vez, ficaria o balcão. O acesso à plateia e aos camarotes se daria por duas rampas laterais provenientes da sala de exposições no nível do Campo Grande, enquanto o balcão seria acessado diretamente pelo foyer. Por fim, o balcão nobre, absolutamente independente do restante do auditório e com uma inclinação mais acentuada, seria acessado pelos dois mezaninos do foyer, sendo que o mezanino inferior abrigaria também sanitários e um depósito.

A ligação entre os quatro níveis de acesso ao auditório seria feita por uma torre abrigando três elevadores e por dois conjuntos simétricos de rampas. Estas últimas contribuiriam de modo decisivo na configuração espacial do foyer, na medida em que não estavam apuradas verticalmente: em função da casca estrutural que reduziria progressivamente a largura do foyer nos níveis mais altos, as rampas acompanhariam esse movimento, se deslocando no espaço tornando-se cada vez mais próximas, à medida que subiam.

---

<sup>276</sup> O Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1909, era, então, o maior teatro do Brasil, com 2.365 lugares; a ele seguiam-se o Cine-Teatro Central, em Juiz de Fora (1.881 lugares), o Teatro Municipal de São Paulo (1.580 lugares) e o Teatro Pedro II, em Ribeirão Preto (1.558 lugares). Mesmo o Teatro Guaíra, em Curitiba – cujo projeto, vencedor de concurso público realizado em 1948, é contemporâneo daquele do CEAT-TCA – foi inaugurado com capacidade para 2.173 espectadores, em 1974.





**Figura 4.15** – Instalações da SOTREQ no Rio de Janeiro, projeto dos irmãos Roberto: fachada principal (Fonte: USINE..., 1949)

**Figura 4.16** – Praça de Esportes de Diamantina, projeto de Oscar Niemeyer: maquete (Fonte: MACEDO, 2008)



**Figura 4.17** – Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes – Pedregulho, projeto de Affonso Eduardo Reidy: escola (à esquerda) e ginásio (à direita) (Fonte: **Arquitetura e Engenharia**, Belo Horizonte, nº 23, set-out 1952)

**Figura 4.18** – Piscina coberta do Parque Água Branca, em São Paulo, projeto de Ícaro de Castro Mello: maquete (Fonte: **Arquitetura e Engenharia**, Belo Horizonte, nº 17, maio-jun 1951)



O terceiro e último setor, situado na extremidade oriental do bloco do TCA, corresponderia ao palco. No nível deste, aos fundos e nas laterais, estariam localizados os camarins, que teriam uma visão privilegiada do anfiteatro, localizado no declive aos fundos do palco, através da fachada leste envidraçada. Segundo Diógenes Rebouças, esta solução teria sido concebida por ele próprio, antes mesmo do convite a Rocha Miranda e Souza Reis, e se constituiria em um dos aspectos mais interessantes do projeto do CEAT-TCA:

Nesta época, estava no Rio então o Assalti que vinha da Argentina onde tinha feito o Teatro de Buenos Aires. Uma beleza! Ele era uma das pessoas mais credenciadas da Europa nas questões de artes cênicas. Pedi-lhe uma opinião sobre o que estávamos fazendo. Ele era um italiano de gestos espetaculares. Quando viu o projeto, viu a possibilidade de integrar o palco com a concha acústica [o anfiteatro ao ar livre], disse que faria de graça, pois queria o seu nome ligado a uma obra daquela. Ficou entusiasmado: 'Nunca vi coisa assim. Maravilha!'. A fachada que dava para a concha acústica, toda ela eram os camarins. [...] Era uma coisa linda (REBOUÇAS, 1999, p. 122).

Não obstante o caráter inovador do projeto do TCA no que se refere à forma e à estrutura e apesar da sua escala sem precedentes, do ponto de vista do programa a sala principal possuía uma configuração tradicional, semelhante à maior parte dos teatros construídos no Brasil desde o século XVIII, com um palco italiano separado do auditório pelo fosso da orquestra, pela bambolina e pelos bastidores e com um auditório subdividido em quatro setores, voltados para públicos de diferentes poderes aquisitivos, replicando no teatro a estratificação da sociedade. O TCA concebido por Rocha Miranda e Souza Reis não buscava qualquer filiação com as propostas vanguardistas da arquitetura teatral moderna, como, por exemplo a alteração radical da relação entre palco e plateia proposta no projeto do Teatro Total de Walter Gropius, datado de 1927 e que, nas palavras do arquiteto alemão, propunha a “divisão do teatro em palco e plateia, mas sem separação absoluta”, visando “criar uma ligação real entre o ator e o espectador” (apud GIEDION, 1954, p. 154, tradução do autor). É preciso ressaltar, contudo, que enquanto o Teatro Total de Gropius se configurava como um espaço de representação teatral, o CEAT-TCA se constituía em um espaço multiuso, destinado a apresentações não só de teatro, mas também de dança e música.

Do ponto de vista volumétrico, o segundo elemento de destaque do projeto do CEAT-TCA correspondia ao bloco da Escola de Arte Dramática: um prisma de base retangular com 65 metros de comprimento por 14 metros de largura e cinco pavimentos de altura, elevado sobre pilotis sutilmente recuados no nível do Campo Grande. Como este bloco avançava em direção ao grotão existente na extremidade oriental do terreno, outros tantos pavimentos foram previstos abaixo do nível de acesso, mantendo-se a mesma projeção em todo o edifício. Embora também estivesse implantado no sentido leste-oeste – paralelo, portanto, ao Teatro Castro Alves –, a ortogonalidade e a escala relativamente reduzida do bloco da Escola de Arte Dramática estabeleciam um claro contraste com a exuberância das curvas do bloco principal.

O terceiro elemento volumétrico do projeto do CEAT-TCA correspondia ao já citado salão de exposições: um volume comprido (cerca de 150 metros), estreito (variando entre 25 e 35 metros) e baixo (4,50 metros de altura) que se desenvolveria ao longo de todo o limite ocidental do terreno e faria a transição entre o Campo Grande e o complexo teatral, abrigando os acessos às diversas salas de espetáculo e aos demais espaços do conjunto, além de articular os blocos do TCA e da Escola de Arte Dramática. À parte as áreas reservadas às bilheterias e secretarias, na extremidade sul deste volume, ele se configuraria como um amplo espaço expositivo contínuo, do qual arrancariam as rampas e elevadores que conduziriam o público ao foyer do TCA, bem como aos balcões, os camarotes e à plateia.

A laje de cobertura deste longo bloco corresponderia a um terraço-jardim acessível ao público, no mesmo nível do foyer. O principal acesso ao CEAT-TCA – e o embarque e desembarque de passageiros dos automóveis – seria feito não no nível do Campo Grande, mas no nível do foyer e deste terraço-jardim, através de uma passagem protegida por uma elegante marquise.

Na sua extremidade norte, o bloco do salão de exposições assumiria formas mais orgânicas e, com paredes curvas, se prolongando em direção à Escola de Arte Dramática. Neste trecho do bloco se localizariam, no primeiro subsolo com relação ao Campo Grande, o Teatro de Comédia e a boate, conectados à Escola de Arte Dramática por meio de um conjunto de três elevadores e de uma rampa curva.

O quarto elemento correspondia ao anfiteatro ao ar livre, implantado no grotão situado na extremidade leste do terreno. A arquibancada se aproveitaria da própria declividade da encosta preexistente, sobre a qual, suavemente, se assentaria. O palco do anfiteatro, resguardado ao fundo por uma concha acústica larga, baixa e curva, se situaria no prolongamento do eixo longitudinal e de simetria do bloco do TCA.

O projeto do CEAT-TCA previa ainda um sistema de vias que circundava todo o complexo, de modo a permitir o acesso de veículos destinados ao transporte de equipamentos cênicos, de sonorização e de iluminação aos diversos espaços. Essas vias partiam do Campo Grande e da Rua Leovigildo Filgueiras e, mantendo-se no nível destas, circundavam o anfiteatro ao ar livre, vencendo o desnível através de duas pontes em arco que, ao passar pelas laterais da arquibancada do anfiteatro, terminavam por delimitá-la e confiná-la, reduzindo significativamente a sensação de amplitude espacial que a arquibancada poderia ter.

O projeto do CEAT-TCA apresenta quase todas as invariantes da arquitetura moderna identificadas por Bruno Zevi. O generoso espaço do foyer do TCA, surpreendente e movimentado seja pelo seu invólucro abobadado, seja pelas rampas e mezaninos que cortam seu espaço, tornando-o mais complexo, é exemplar do *protagonismo espacial* definido por Zevi, enquanto o percurso definido pelas sucessivas rampas desalinhadas, dando acesso aos diversos níveis do auditório, traduz exemplarmente o conceito corbusiano de *promenade*

*architecturale*, agregando às três dimensões tradicionais do espaço a quarta dimensão – *tempo*. Outros espaços, como o terraço-jardim sobre o bloco de exposições e a rampa que conecta o Teatro de Comédia à Escola de Arte Dramática, também se aproximam, ainda que de forma mais sutil, da noção de *promenade architecturale*.

Sobre a *expressividade formal da estrutura*, parece-nos indiscutível que, no caso do bloco do TCA propriamente dito, é a estrutura quem define a forma. A *continuidade espacial*, por sua vez, se apresenta de forma impactante – ao menos no discurso – por meio das relações visuais previstas entre o interior do volume do TCA e a paisagem externa, seja na visão dos camarins para o anfiteatro ao ar livre, seja na relação entre o Campo Grande e o foyer. É necessário ressaltar, contudo, que os *brise-soleil* previstos por Rocha Miranda e Souza Reis para atenuar a incidência direta do sol nas fachadas leste e oeste do TCA provavelmente comprometeriam essa continuidade visual entre interior e exterior.

A *expressividade e individualidade formal* de cada volume ou elemento que compõe o complexo, em função de aspectos funcionais e simbólicos, fica clara quando observamos as diferenças entre o exuberante e colossal bloco do TCA – elemento de destaque do conjunto – e a sobriedade e simplicidade do bloco da Escola de Arte Dramática. As *assimetrias* e *dissonâncias* são, dentre as invariantes da arquitetura moderna destacadas por Zevi, as que menos se destacam no projeto do CEAT-TCA, cujos blocos são, invariavelmente, simétricos; ainda assim, a composição volumétrica geral do complexo pode ser entendida como *dissonante*, dado o contraste entre as linguagens e escalas empregadas no TCA, na Escola de Arte Dramática, no bloco de exposições e no anfiteatro ao ar livre.

Por outro lado, o bloco do TCA projetado por Rocha Miranda e Souza Reis realiza como poucos projetos “a síntese entre espaço, estrutura e invólucro [que] constitui a meta da cultura arquitetônica”, como defendem Fanelli e Gargiani.

Diversos elementos arquitetônicos preconizados por Le Corbusier e então já amplamente utilizados e reinterpretados pela *escola carioca* da arquitetura moderna brasileira comparecem no projeto do CEAT-TCA: os *brise-soleil* nas fachadas leste e oeste do bloco do teatro, os pilotis da Escola de Arte Dramática, as rampas que predominam como elementos de circulação vertical em todo o complexo, e o terraço-jardim do bloco de exposições. No que se refere mais especificamente à arquitetura moderna brasileira, podemos destacar a “preocupação com a personalização e com o aparato formal”, identificada por Yves Bruand nas curvas da obra de Oscar Niemeyer, que pode ser observada na singularidade do bloco do TCA e nas curvas que comparecem em outros elementos arquitetônicos do complexo CEAT-TCA, como nas paredes do bloco de exposições, na concha acústica e nos arcos dos viadutos que delimitam o anfiteatro ao ar livre.

#### 4.4. Repercussões do projeto do CEAT-TCA

O anteprojeto elaborado por Alcides da Rocha Miranda e José Souza Reis por indicação de Diógenes Rebouças teve forte repercussão na imprensa local à época. Enquanto alguns setores se manifestavam contra o projeto, os arquitetos, engenheiros e críticos de arte engajados na consolidação e difusão da arquitetura e da arte modernas na Bahia publicavam artigos defendendo o projeto. O foco da discussão, invariavelmente, recaía na linguagem adotada no projeto, que os mais conservadores consideravam inadequada a um equipamento com aquela finalidade, em uma cidade com a carga histórica de Salvador.

Em 04 de agosto de 1948, a matéria do jornal *A Tarde* que apresentou ao público o projeto do novo teatro justificava nos seguintes termos a adoção do “estilo moderno”:

Na escolha do estilo a que deveria obedecer o nosso teatro, preferiu-se o moderno, devido à conveniência de não introduzir entre as construções autênticas da cidade imitações pretensiosas de formas arquiteturais arcaicas. Fugindo ao vício de copiar, nas construções de tal natureza, os estilos clássicos, o projeto do teatro vai permitir que este constitua **um interessante contraste com os nossos antigos edifícios coloniais**. (O FUTURO ‘TEATRO...’, 1948, p. 2, grifos nossos)

A mesma matéria faz referência à publicação de “uma referência crítica ao futuro teatro baiano” na “revista francesa ‘L’architecture d’aujourd’hui’, que se edita em Paris e é a publicação oficial do movimento modernista da arquitetura” (O FUTURO ‘TEATRO...’, 1948, p. 2). A referência de *A Tarde* àquela que era, então, uma das mais importantes publicações especializadas em arquitetura do mundo não pode ser vista senão como uma tentativa de legitimar o projeto do CEAT-TCA através do discurso da autoridade – *L’Architecture d’Aujourd’hui* seria, para usarmos o conceito de Bourdieu, uma *instância de legitimação*.

Um dos mais ferrenhos defensores do projeto de Rocha Miranda e Souza Reis para o CEAT-TCA foi o crítico de arte José Valladares, que, como vimos, foi um apoiador de primeira hora da arte e da arquitetura modernas na Bahia e que chegou a defender que o CEAT-TCA “será a obra capital da arquitetura moderna na Bahia” (VALLADARES, 1951c, p. 195).

Em 10 de outubro de 1948, logo após a divulgação do anteprojeto do CEAT-TCA pela imprensa, Valladares publicou, em sua coluna especializada em arte e cultura na edição do jornal baiano *Diário de Notícias*, um artigo enaltecendo o projeto dos dois arquitetos cariocas para o novo teatro baiano (VALLADARES, 1951b)<sup>277</sup>. Este artigo, intitulado “Sobre o Teatro Castro Alves”, é representativo da polêmica que se seguiu à divulgação do projeto junto ao grande público, através dos jornais de maior circulação de Salvador, e foi motivado pelo

<sup>277</sup> A nossa pesquisa nos periódicos de Salvador no governo Octavio Mangabeira, realizada no acervo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, teve que se limitar a *A Tarde*, tendo em vista que a coleção do *Diário de Notícias* referente ao período em estudo e existente naquele acervo encontra-se em estado avançado de degradação, o que não permite a sua consulta. Desta forma, esta e outras crônicas publicadas por Valladares no período serão analisadas a partir das respectivas versões publicadas em 1951 no livro “Dominicais: seleção de crônicas de arte 1948-1950”, que reúne 42 artigos publicados por Valladares no *Diário de Notícias* naqueles três anos.

questionamento, dirigido por “um leitor que se diz assíduo, e que muito honra esta secção”, sobre qual era a opinião de Valladares sobre o projeto do CEAT-TCA, “ora na etapa de concorrência para construção imediata, conforme é desejo do governo”. Na sua resposta, Valladares alerta, porém, que “quem faz a pergunta, por outro lado, parece que bastante se intriga com a classificação ‘obra clássica’ por muitos dada ao projeto, deixando entrever que também gostaria de alguns comentários a respeito” (VALLADARES, 1951b, p. 59). A resposta de Valladares à provocação do seu leitor se inicia de modo assertivo e contundente:

Achamos o projeto dos arquitetos José Reis e Alcides da Rocha Miranda um trabalho soberbo, de elevado padrão, tão bom quanto a melhor arquitetura que se faz presentemente no Brasil e, não menos importante, à altura da nobre arquitetura colonial da Bahia (VALLADARES, 1951b, p. 59).

Valladares aproveita para, em seguida, criticar as linguagens acadêmica e neocolonial que caracterizaram boa parte da produção arquitetônica baiana nas décadas anteriores. O ataque da metralhadora giratória da Valladares é a deixa para a defesa do projeto do CEAT-TCA e das características que o diferenciavam dessas arquiteturas, como o “respeito à natureza do material”, a atualidade (o pertencimento “à época em que vivemos”), o aspecto funcional (“aproveitamento inteligente do espaço”) e a “simplicidade” – quatro temas que estão no cerne de boa parte dos discursos contemporâneos de defesa da arquitetura moderna, no Brasil e no exterior:

Como, pois, não agradecer aos céus que, nesta terra de gente tão inteligente, afinal se tenha compreendido que cimento armado não foi feito para imitar mármore, nem cantaria, nem alvenaria? Que sua própria natureza oferece possibilidades para sustentação e equilíbrio de massas até então desconhecidas, competindo aos arquitetos aproveitá-las, animados de espírito criador, o espírito que conquistou o entablamento grego, o arco etrusco, a cúpula romana, a ogiva gótica?

O Teatro Castro Alves, tal como está projetado, não poderia ser levantado a não ser com os materiais de construção conquistados pela técnica moderna. **Pertence de corpo e alma à época em que vivemos, e aí se encontra a primeira de suas qualidades.** Quanto às suas linhas, de boa fé ninguém poderá contestar que sejam harmoniosas; não lhe cabe a menor culpa se, diante da novidade da concepção, algumas pessoas decidem escandalizar-se, em vez de pensar no **aproveitamento inteligente do espaço, respeito à natureza do material, simplicidade** e beleza plástica (VALLADARES, 1951b, p. 60-61, grifos nossos).

Quanto à pergunta do leitor sobre a classificação de “obra clássica” dada ao CEAT-TCA, Valladares se preocupa, inicialmente, em alertar que “clássico não quer dizer acadêmico, nem nunca quis dizer” e que, “em sentido estrito, só é clássico o que obedece aos cânones helênicos, e nesta base, poucos são os artistas que poderiam suportar uma comparação”. Em seguida, esclarece que, “em sentido mais largo [...] costuma-se dizer que é clássica toda obra possuidora daqueles atributos do gênio grego, embora vasada noutra vocabulário artístico” e que seriam detentoras de “sentimento clássico” todas as obras caracterizadas “pela medida e disciplina, simplicidade e clareza, beleza formal, serenidade e contenção, [...] em contraposição ao sentimento romântico, que é quase exatamente o oposto” (VALLADARES, 1951b, p. 61).

Por fim, acrescenta que “existe [...] um sentido mais largo ainda”, independentemente da obra possuir sentimento clássico ou qualquer outro, “bastando para isso que elas sejam obras-primas do respectivo estilo”. Para comprovar sua tese, Valladares cita a catedral de Chartres que, embora não obedecendo aos “cânones helênicos” nem possuindo sentimento clássico, “pois toda arte gótica é de sentimento romântico”, é reconhecida como uma “obra clássica, no sentido de que representa uma perfeição plástica” (VALLADARES, 1951b, p. 62).

Valladares conclui seu raciocínio e seu artigo vinculando o racionalismo do CEAT-TCA – e, de resto, da arquitetura moderna como um todo – ao “sentimento clássico”:

Somente o futuro poderá dizer se [o CEAT-TCA] constitui uma obra clássica da arte moderna; mas que é de sentimento clássico (medida e disciplina, simplicidade e clareza, beleza formal, serenidade e contenção), parece que não resta dúvida” (VALLADARES, 1951b, p. 62).

A polêmica parece ter se acirrado no ano seguinte: uma matéria publicada no jornal *A Tarde* em 12 de fevereiro de 1949 (O TEATRO..., 1949, p. 3), claramente favorável ao projeto de Miranda e Reis, já alerta para “os boatos [que] chovem, como sempre nessas ocasiões” e para “os que são contra o projeto dos arquitetos cariocas, achando-o demasiado avançado para o nosso meio”. Para o anônimo autor desta matéria, esse confronto resultaria em um “ambiente suspenso, preocupando áqueles que desejam vêr a Bahia servida de uma casa de espetáculos condizente com os seus foros de cidade civilizada”:

A Bahia tem uma grande tradição de cultura e de arte. Sempre formou na vanguarda dos movimentos de renovação, como pioneira das melhores realizações artísticas nacionais. Aí está o seu inestimável patrimônio, como prova irresponsável do apreço que os nossos antepassados devotavam às coisas da arte. Os nossos casarões coloniais são um vivo atestado de que os governantes e os cidadãos do passado viviam de acordo com o espírito de seu tempo, aceitando de bom grado o que lhes ditava a evolução histórica. Temos, pois, a obrigação de manter essa tradição, através de realizações que nos honrem e orgulhem. E o Teatro Castro Alves, tal como está no projeto, já discutido e aprovado, representa o respeito a essa tradição. **Verdadeira joia de arquitetura moderna, algo que se distancia do rotineiro tão do agrado de espíritos não evoluídos, será a palavra da Bahia no movimento de renovação artística que se processa no país.** (O TEATRO..., 1949, p. 3, grifo nosso)

Um dos maiores críticos do projeto do CEAT-TCA foi, provavelmente, o já citado engenheiro Jayme Cunha da Gama e Abreu, professor catedrático da Escola Politécnica da Bahia, na cadeira de *Arquitetura Civil, Higiene dos Edifícios e Saneamento das Cidades*, e do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia, na cadeira de *Higiene da Habitação*. Abreu já havia se colocado contra a verticalização que se iniciava em Salvador, em 1942, quando publicou na revista *Técnica* um artigo criticando o Edifício Oceania, primeiro arranha-céu da cidade, então em fase adiantada de construção após quase dez anos de obras (ABREU, 1942). Aquela crítica, porém, estava mais fundamentada em questões urbanísticas que propriamente arquitetônicas: não decorria da adoção de uma linguagem moderna no edifício, mas do impacto que uma “rua-em-pé” – que, segundo estimativas de Abreu, abrigaria mais de quarenta

unidades habitacionais, além de “casino, dancing e cinema” – provocaria no bairro da Barra, em termos de sobrecarga na infraestrutura existente na região e da sombra que provocaria nos edifícios do entorno.

Em um artigo publicado em *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura*, em 1950, Abreu questiona o projeto do CEAT-TCA, tomando como ponto de partida a já citada matéria elogiosa ao projeto do teatro, publicada no jornal *A Tarde* em 12 de fevereiro de 1949. Abreu começa seu artigo – um “protesto”, em suas próprias palavras” – questionando a afirmação de que o projeto do CEAT-TCA já havia sido “discutido e aprovado”. Segundo ele,

Houve, então, realmente, um debate a respeito do valor do projeto, a que se tivesse seguido a competente aprovação. Só se foi a portas *tão fechadas* e por *autoridades de tal modo competéntíssimas* que o vulgo ‘despresível’ ‘e não evoluído’ (mas tão ou mais! bahiano) nem sequer teve notícia de que se discutia tal projéto e muito menos de que fôra aprovado. Sim! Porque a *discussão pública*, a convite do ‘Centro de Estudos Baianos’, levantou uma tal onda de protestos contra ‘isso’ que ora é dado como ‘estudade [sic] e aprovado’ (!! que ‘isso’ NUNCA poderá ser tido como ‘a *palavra da Bahia no movimento, renovador que se processa no país*’. Apelo para as centenas de pessoas que lá estiveram. (ABREU, 1950, p. 09, grifos do autor)

Com relação a esse questionamento, é preciso ressaltar, em primeiro lugar, que Abreu parece estar atrasado em sua indignação: entre a publicação, pelo jornal *A Tarde*, da matéria que motivou o seu artigo na revista *Técnica*, passaram-se um ano e quatro meses; se considerarmos o tempo transcorrido desde que a primeira imagem representativa do projeto de Miranda e Reis para o Teatro Castro Alves foi impressa no jornal *A Tarde*, em 04 de agosto de 1948 (O FUTURO ‘TEATRO...’, 1948), e a publicação de artigo de Abreu, são quase dois anos. Se considerarmos, ademais, que esta última matéria informava que “na proxima semana, terá lugar, na Secretaria da Viação e Obras Públicas, a abertura da concorrência pública para a construção do ‘Teatro Castro Alves’” (O FUTURO ‘TEATRO...’, 1948, p. 2), a crítica ao processo de aprovação e validação do projeto do Teatro Castro Alves apresentada por Abreu mostra-se ainda mais intempestiva.

Em segundo lugar, embora, no âmbito da nossa pesquisa, não tenha sido possível identificar quando, em que circunstâncias e com que resultados teria sido realizada a “discussão pública” sobre o projeto do Teatro Castro Alves promovida pelo Centro de Estudos da Bahia (CEB), podemos considerar como altamente improvável que os seus participantes tenham se colocado unanimemente contrários ao projeto, tendo em vista que o CEB, sociedade civil de caráter cultural, fora “criado em 31 de julho de 1941 por um grupo interdisciplinar de personalidades e intelectuais, dentre as quais destacam-se [...] Diógenes Rebouças [e] José Valadares [...]” (HISTÓRICO DO CEB, 2008), dentre outros intelectuais e artistas de igual importância. Ora, sendo Diógenes Rebouças o principal promotor do anteprojeto de autoria de Miranda e Reis, e sendo José Valladares um defensor de primeira ora daquela proposta, se estivessem



presentes à “discussão pública”, certamente teriam apresentado argumentos em defesa do projeto dos arquitetos cariocas.

No que se refere especificamente aos valores arquitetônicos do projeto do CEAT-TCA – ou à ausência deles –, Abreu parte do pressuposto de que “a arquitetura [é] a arte de construir com solidez, conveniência, adaptação e beleza” (ABREU, 1950, p. 09); a sua análise, portanto, se baseará nestas quatro virtudes da arquitetura, correspondentes à tríade vitruviana *firmitas* (solidez), *utilitas* (adaptação à função) e *venustas* (beleza), à qual Abreu acresce a *conveniência* que, nas suas palavras, corresponde ao “emprêgo judicioso dos materiais” (ABREU, 1950, p. 09).

No que se refere à *solidez*, Abreu se pergunta, em um texto carregado de ironia, se foram realizados os cálculos estruturais e de fundações da edificação, bem com as sondagens capazes de permitir a avaliação da resistência do solo, em um terreno tão íngreme e sujeito a deslizamentos, além de questionar a qualificação dos engenheiros responsáveis por estes estudos e o valor das suas remunerações:

Como nunca foram apresentados os calculos das estruturas nem a maneira por que se ha de implantar com segurança tal edifício de proporções agigantadas no sólo, cuja resistencia não foi dada e cuja topografia (encosta abrupta) requer cuidados especiais, é de supôr-se que *os que estudaram e aprovaram* o projeto tenham encontrado tais maravilhas de cálculo de estruturas que as queiram guardar ciosamente, afim de que os calculistas bahianos, ofuscados por tanta ciência e corridos de vergonha, abandonem as cátedras da Escola Politécnica a esse de que sabemos, apenas, com certeza, que se fazem pagar nababescamente. (ABREU, 1950, p. 09, grifos do autor)

No que tange à *conveniência*, Abreu apresenta algumas considerações pertinentes, como aquelas referentes à dilatação e retração da imensa cobertura de concreto aparente sujeita às mudanças de temperatura, bem como aquelas referentes à estanqueidade desta, frente ao elevado índice pluviométrico de Salvador.

É preciso que esses ‘evoluídos’ fiquem sabendo que as condições em que tem de ser usado o ‘novo material’ são tão importantes quanto a ‘conformação’ que se lhes tem de dar.

Foi, por acaso, estudado o modo por que se ha de comportar, o cimento-armado aplicado em tão vasta superfície, sabendo que vai ficar exposto a variações diárias amplíssimas de temperatura, intercaladas de precipitações meteóricas intempestivas? É bom vêr; para que isto não conduza os srs. arquitetos-reporteres aos mesmos desacêrtos que obrigam as Lages de cobertura, na capital bahiana, a que sejam, depois, recobertas, por sua vês, de um telhado corriqueiro de armação de madeira e telhas de canal ou de ‘eternite’. A fórma hemitroncónica dos dois corpos do edifício, ligados pela menor base, exige dispositivos especiais nas juntas-de-dilatação que as tornem estanques e impermeaveis às chuvas supervenientes em períodos de forte dilatação, forçando a contracoes bruscas. Se tais dispositivos foram previstos, serão ‘custosíssimos’, porque ímpares, de conservação difícilima e dispendiosa em excesso, por causa das dimensões do edifício. (ABREU, 1950, p. 09, grifos do autor)

Por outro lado, as críticas mais pesadas de Abreu parecem recair nas inusitadas formas apresentadas no projeto de Miranda e Reis:

[...] desde quando o cimento-armado passou a ser novo material (como o vidro e as materias plásticas o serão dentro em breve), surgiu a necessidade de novas formas de arquitetura a que os 'evoluidíssimos' já estão chamando, a estas mesmas, formas de 'Arquitetura Contemporânea'.

Está certo que se procurem 'novas formas' decorrentes das qualidades intrínsecas [sic] do 'novo material'. Mas afirmar aos berros que estas novas formas já foram achadas e são as que nos querem impingir como obras de arte, vai uma distancia imensa. Por isto que o novo material tem grande maleabilidade, julgam os evoluidos que todos têm o dever de aceitar como expressão de arte tudo aquilo que ainda não foi executado.

[...]

Todo mundo sabe que seria um contrasenso usar o cimento armado em abobadas de aresta ou dar dimensões das colunas em sidero-concreto, as exigidas pelas regras novas de Vingole [sic] para o estilo grego ou romano. Mas, só os fanáticos ou ignorantes arvorados a sabichões é que podem aceitar os desviários dos incapazes de crear como sendo fórmulas artísticas peculiares ao 'novo material'. (ABREU, 1950, p. 09)

No que diz respeito à *adaptação* – segundo ele, “a condição que exige correspondam as construções e as suas diversas peças ao fim a que se destinam” –, o discurso funcionalista dos arquitetos modernos é apresentado como uma falácia:

Querem, pretensiosamente, os 'evoluidos' que isto, que é requisito essencial em todas as arquiteturas, de todas as civilizações e de todos os tempos, seja a grande descoberta privativa da tal arquitetura moderna. **A arquitetura moderna é essencialmente funcional, dizem, gritam, proclamam, mas... mas não aplicam a exigência às obras que pretendem executar.** Se não, vejamos:

No caso em apreço, **o aspecto exterior da fachada principal do 'Teatro Castro Alves' é, em tudo, uma reprodução da Estação Marítima de Cherbourg [sic] (projeto do arquiteto R. Levasseur).** Ora, havemos de convir que, entre um Teatro e uma Estação de Estrada de Ferro existe, certamente, a mesma analogia que entre uma máquina de escrever e uma de costura, é, (segundo o pacóvio da anedota): 'uma não se parece nada com a outra'. (ABREU, 1950, p. 09, grifos nossos)

Embora Abreu não ilustre seu artigo com uma imagem da fachada da Estação Marítima de Cherbourg nem se aprofunde na comparação desta com o CEAT-TCA, é conveniente nos determos brevemente sobre esse projeto. A Estação Marítima Transatlântica de Cherbourg, cidade portuária situada na Normandia, norte da França, é uma estrutura em concreto armado de 25.000 metros quadrados de área e 280 metros comprimento, decorada internamente em estilo Art déco. Inaugurada em julho de 1933, foi projetada pelo arquiteto René Levasseur (1881-1962) (RENÉ...). Em praticamente nenhum aspecto sua fachada se assemelha à do CEAT-TCA desenhado por Miranda e Reis: sua fachada consiste em um pórtico de concreto, encimado por cobertura de duas águas e decorado com motivos geométricos e elementos em alto e baixo relevo, enquanto a do teatro baiano consistiria em um arco pleno, resultante da casca de concreto que conforma o edifício, desprovida de qualquer elemento decorativo e absolutamente lisa; em comum entre os dois projetos apenas o grande pano de vidro – maior e mais impactante no CEAT-TCA que na estação francesa –, estruturado por montantes

regularmente espaçados de concreto. No caso do CEAT-TCA, deve-se ressaltar ainda que um sistema de *brise-soleil* externo modificaria de forma definitiva a percepção deste pano de vidro.

Levando o discurso da “forma segue a função” às últimas consequências, Abreu questiona a uniformidade e continuidade volumétrica entre auditório e palco do CEAT-TCA, e chega a sugerir outra composição plástica para o projeto em questão, a seu ver mais “funcionalista”:

Mas, se atentarmos para uma forma que necessariamente tem de cada peça de uma construção, em virtude da função que lhe é privativa, própria, (porque isto é que é o funcional, quer para esses demi-deuses, os ‘evoluidos’ (!), quer para nós outros os desprezíveis não evoluidos; se atentarmos, dizia, para a forma de cada porção do edifício, o disparate é, simplesmente, revoltante. **Todos sabem que, em um teatro, qualquer que ele seja, existem dois corpos distintos na mesma edificação, resultando esta diferenciação capital, justamente da diversidade de função que lhes toca desempenhar. Estes dois corpos distintos existem, porem, obrigatoriamente em todo teatro e são os que caracterizam esta espécie de construção: Um é destinado à sala de espetáculos, no outro se localizam as atividades [sic] cênicas.** Será que para a sapiência ímpar dos tais evoluidos, estas duas funções sejam inversas uma da outra? Só assim se explica terem dado a ambos a mesma forma troncônica, mas com as bases maiores voltadas cada uma para um lado diferente, entretanto chifópagamente [sic] ligadas pela base menor. Estes srs. ‘evoluidos, pois, que enxergam no funcional a razão única de ser (não como nós, que nisto vemos um dos fundamentos para que haja arquitetura), estes srs. ‘evoluidos’ têm a obrigação primaria e elementarista de serem, antes de tudo, lógicos. Assim, portanto, se tiver que haver subordinação rígida ao principio do funcional, a forma exterior do Teatro Castro Alves não pode ser a que eles lhe deram, isto é, a de um pilão de duas bocas cortado longitudinalmente ao meio (o picaresco machucador deitado ou cangalha com um couro espichado em cima, dos irreverentes rotineiros desprezíveis) ou os dois meios troncos de cone ligados pela menor base semi-circular, dos geômetras; mas sim, a de uma caixa de fósforos em pé, encostada a uma machucador de pimenta cortado ao meio (um paralelepípedo apoiado à menor base de um tronco de cone seccionado longitudinalmente, diria o geometra) (ABREU, 1950, p. 09-10, grifo nosso).

A diferenciação entre os volumes do palco e da plateia, sugerida por Abreu visando uma efetiva subordinação da forma à função, é encontrada no Teatro Guaíra de Curitiba, projeto de Rubens Meister de 1948 e que se encontrava em construção em 1950, ainda que com uma forma mais complexa que a caixa de fósforos proposta por Abreu para abrigar o palco:

O partido arquitetônico procura evidenciar as funções básicas de *foyer*, platéia e palco, através de volumes diferenciados, dispostos segundo um eixo de simetria. [...] Com vinte metros de boca e dotado de proscênio, o palco é coberto por uma série de arcos parabólicos de 30 metros de altura, forma na época mais apropriada para vencer o grande vão de 56 metros e possibilitar a realização de todos os espetáculos previstos. (GNOATO, 2005, p. 67)

Por fim, no que se refere à quarta e última virtude da arquitetura preconizada por Abreu – a beleza –, ele informa que vai “deixar de lado [...], porque, se assim não fôra, este protesto se alongaria demais para um artigo de revista”, embora já tivesse declarado no início do artigo que “não [...] se pode chamar de verdadeira joia, seja de que arquitetura fôr, à edificação cuja forma exterior se confunde com a de um **machucador deitado** ou com a de um **selegote coberto por um couro espichado**”, segundo ele “expressões estas que, com o qualificativo de

‘ignominioso’ foram as escolhidas pela quasi totalidade de quantos estavam presentes à discussão pública” promovida pelo CEB (ABREU, 1950, p. 09-10, grifos nossos).

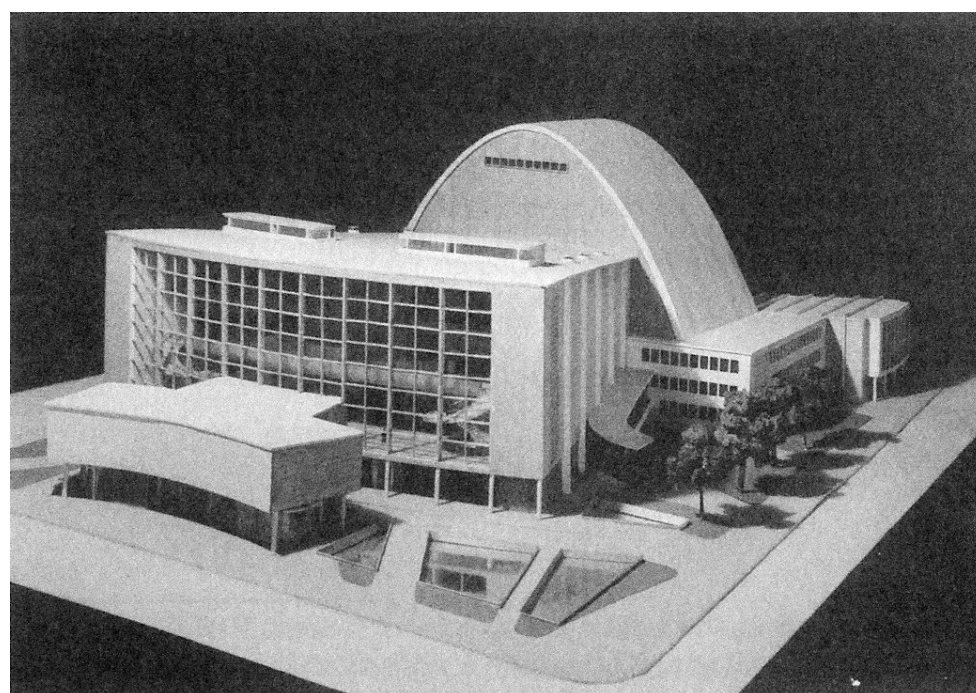
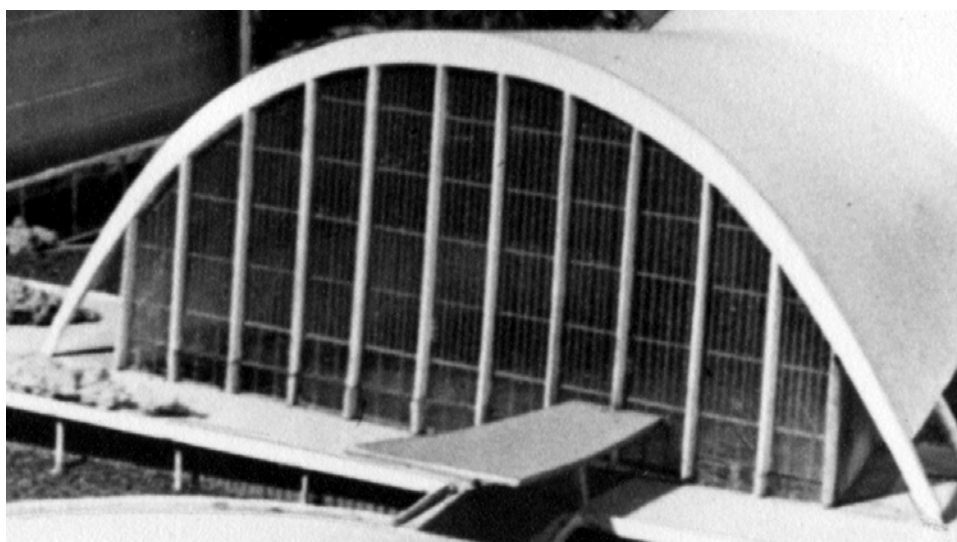
Por outro lado, ele não se abstém de alertar que os “‘evoluidos’ [...] estão de tal sorte obsecados pelos estilos clássicos (para os ‘evoluidos’ os estilos que nós conhecemos são os ‘clássicos’), que acham beleza somente nas formas características desses estilos”:

Pobres... pobres de espirito e de tudo mais, esses srs. ‘evoluidos’! Não saber ver que um estilo (porque assim o digamos) surge cada dia, em cada civilização e em cada povo. Não têm capacidade para discortinar que as características do estilo contemporâneo não residem nas diferenças de forma exterior, mas na diferença fundamental dos principios construtivos’ [...]. Isto porque a falta de estudos os mantêm incapazes de comparar, donde a impossibilidade de se aperceberem que, no século XII, na França, uma nova exigencia construtiva foi a causa do surgimento desse maravilhoso estilo chamado ‘Gótico’. (ABREU, 1950, p. 10).



**Figura 4.19** – Estação Marítima Transatlântica de Cherbourg, França (Fonte: [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org))

**Figura 4.20** – CEAT-TCA: maquete – detalhe da fachada oeste do Teatro Castro Alves (Fonte: Acervo da Construtora Carioca Christiani-Nielsen, Rio de Janeiro)



**Figura 4.21** – Teatro Guaíra em Curitiba: maquete (Fonte: GNOATO, 2005)

Embora fundamente seu discurso em um “adepto dos modernismos” menos conhecido, Abreu recorre a um dos dogmas da arquitetura moderna – aquele segundo o qual novos sistemas construtivos, baseados no surgimento de materiais como o aço e o concreto armado, deram origem a um novo “estilo” arquitetônico – para questionar justamente uma obra que, baseada nas potencialidades do concreto armado, cria uma volumetria “distante do rotineiro tão do agrado dos espíritos evoluídos” (O TEATRO..., 1949, p. 3) - para retomarmos as palavras da matéria que provocou o protesto de Abreu.

A ira do professor catedrático da Escola Politécnica é cada vez mais intensa à medida que o artigo se desenvolve, e na sua etapa final, Abreu declara considerar “quasi que um insulto ter-se a petulancia de chamar de verdadeira joia aquilo que nos apresentam como sendo o Teatro Castro Alves” e revolta-se “contra a pretensão de se querer dar o monstrego como prova da cultura bahiana”. Ele tem consciência, porém, que “esta minha atitude vai me trazer de aborrecimentos e contratempos. Mas a Bahia merece que arrote com todas as consequencias” (ABREU, 1950, p. 10).

Concluindo o artigo-protesto, Abreu deixa vir à tona o cerne do seu discurso: a oposição às transformações na paisagem urbana de Salvador, que estariam substituindo o seu caráter singular por um modelo indiferenciado, tornando a capital baiana igual a qualquer cidade do mundo, sob o discurso internacionalista da “arquitetura racional”:

Vejam que a cidade do Salvador perde, dia a dia, a expressão regional e singular de cidade tipicamente sex e septicentista colonial dos tropicos. Vão-lhe os seus inconscientes e irresponsaveis remodeladores tirando essa feição tão sua para lhe darem o aspecto inexpressivo e chão de uma cidade como as outras, o de um amontoado de casario como os ha tantos por esse mundo e que os evoluídos pretendem consolar com os gongorismos de cidades cosmopolitas. E nem ao menos buscam dar a esta colcha de retalhos em que estão transformando a nossa Soterópolis um aspeto ‘sui generis’, capaz de dar-lhe um cunho próprio em troca do outro, ‘tão expressivo’, que lhe estão tirando. [...] Estes evoluídos fazem tudo isto para dar razão ao aforismo por eles proclamado como tal de que a ‘arquitetura racional tem de ser internacional’. [...]

Deixemos a nossa Cidade do Salvador, como a fizeram evoluir as gerações de quatrocentos anos. Conservadora pelo culto ás tradições, liberal na maneira de acompanhar o progresso sem destruir o passado. Baste-nos a vergonha de havermos derrubado a Sé. Foi uma iconoclastia. Não queiramos rasgar os mantos senhoriais vetustos, mas augustos, em que se enroupou, para embrulha-la nos maillots agigantados das mascaradas exóticas. Não. Isto degrada como uma apostasia. (ABREU, 1950, p. 10)

O artigo de Abreu é perpassado, do início ao fim, por uma polarização entre os auto-proclamados “evoluídos” (os defensores da arquitetura moderna) e os “desprezíveis não evoluídos” (dentre os quais ele, ironicamente, se inclui), e por uma explícita xenofobia, questionando o conhecimento da Bahia dos dois arquitetos forasteiros, bem como o fato de Diógenes Rebouças – apresentado por Abreu como coautor da proposta –, embora baiano, não possuir o título de arquiteto (é preciso lembrar que o próprio Abreu, apesar de Professor Catedrático da área, também não possuía este título):

*'Palavra da Bahia'* (!!)) proferida por 'arquitetos (?) que da Bahia só conhecem, talvez, a localização nas cartas geográficas! [...] *Os que projetaram o Teatro são todos estranhos á Bahia. E, da Bahia aquêle que Figura como técnico, nunca foi arquiteto; é, simplesmente, agrônomo.* (ABREU, 1950, p. 09-10).

É inegável, porém, que àquela altura, o engenheiro agrônomo Diógenes Rebouças já era o mais importante arquiteto da Bahia, autor do projeto de diversas obras importantes então em construção, como o Estádio da Fonte Nova, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, e o Hotel da Bahia. Apesar do contundente posicionamento contra o projeto do CEAT-TCA, caracterizado por uma ojeriza à mudança, Gama e Abreu não pode, de maneira alguma, ser considerado um conservador: sua companheira de toda a vida foi uma das principais líderes feministas da Bahia à época, Edith Mendes da Gama e Abreu. Em um período em que as mulheres, salvo raras exceções, viviam para o lar e para a família, o casal Gama e Abreu não teve filhos, e Edith, que fundou e foi presidente vitalícia da Federação Bahiana pelo Progresso Feminino (FBPF) desde a sua criação, em 1931, teve uma atividade profissional, política e intelectual extremamente produtiva<sup>278</sup>. Segundo Claudia Vieira (2006, p. 3-4), Jayme Gama e Abreu nunca impôs limites às atividades profissionais, culturais e políticas de Edith Gama e Abreu; da mesma forma, toda essa desenvoltura em “espaços predominantemente masculinos” não inviabilizou que ela fosse vista, à época, como uma “esposa exemplar”, “obreira e perspicaz de um lar felicíssimo”.

Na edição seguinte da revista *Técnica*, o jovem engenheiro civil Francisco L. Santana publica um texto, intitulado “Teatro da Bahia”, “respondendo ao artigo do numero passado de ‘Técnica’ de autoria do Prof. G. Abreu” (SANTANA, 1950, p. 17). Francisco Lemos de Santana, então recém formado, era, à época, sócio de Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças – irmão caçula de Diógenes – no escritório *Engenharia, Arquitetura e Urbanismo Ltda.*, instalado no 7º andar do Edifício Caramuru.

A réplica de Santana ao texto de Abreu, que havia sido seu professor, é irônica e, ao mesmo tempo, direta, a ponto do jovem engenheiro afirmar que

A falta de auto-critica, conduz, como todos sabem ao ridículo, [...] ensinar higiene e urbanismo sem nunca ter produzido coisa alguma, criticar a Arquitetura Funcional, trazendo como bagagem cultural um amontoado de conclusões erroneas e ridiculas é algo de perigoso para a mocidade inespiciente que freqüenta a nossa querida Escola Politecnica (SANTANA, 1950, p. 16) .

---

<sup>278</sup> Edith Mendes da Gama e Abreu nasceu em Feira de Santana em 1898, em uma família influente e abastada – seu pai era coronel da Guarda Nacional e foi prefeito da cidade no início da década de 1930 – e foi a primeira mulher a se tornar membro da Academia de Letras da Bahia, em 1938; fundadora da Faculdade de Filosofia da Bahia, na qual, a partir de 1942, foi catedrática de *Didática Geral e Especial*; e oradora oficial, vice-presidente e presidente interina do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Edith Gama e Abreu chegou a ser candidata a deputada federal em 1934, obtendo mais de dez mil votos, o que não foi suficiente para elegê-la, embora tenha lhe garantido a suplência.

Por um lado, o discurso de Santana contrapõe ao suposto conhecimento especializado do Prof. Abreu uma fundamentação técnica notável, compatível com quem se consolidaria, nos anos seguintes, como um dos mais importantes e qualificados calculistas da Bahia:

A palestra realizada no Centro de estudos tomou um aspecto comico quando o grande Urbanista Engo. Civil Arquiteto 'Humores-Causa' disse para a assistencia que era capaz de projetar uma 'coisa' como o Teatro da Bahia, é bem possível que nosso Amigo seja capaz de projetar uma 'coisa'.

Não sendo especialista em concreto armado e sim estudioso do assunto, gostaria que o presado professor falasse algo em uma de suas aulas a respeito das linhas isostaticas nas cascas e da composição das tensões na teoria membranal necessária às vezes ao calculo das estruturas deste aspecto, deduzindo se possivel o valor das tenções numa casca de superfície tronco-conica. Se este pedido for aceito, estarei presente para conversarmos a respeito.

Análise estrutural para o calculo da estrutura do Teatro da Bahia, não tratou a cobertura como casca, mas é necessario que o professor conheça a teoria membranal para saber o porque do assunto.

Quero aproveitar o ensejo para advertir ao presado mestre que não se preocupe no que se refere a precauções tomadas em relação as condições necessarias aos calculos da estrutura do Teatro, qualquer explicação dada a este respeito não seria aceita pelo mestre pois para sua compreensão são exigidas condições por demais especializadas. O Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS) constitue uma eterna lição á incapacidade demonstrada pelo ingenuo mestre Abreu, que nem sequer pode compreender as mais elementares concepções de plano, que para ser compreendido só exige bom senso e ausencia de despeito mesquinho. Peço que essas palavras sejam lidas com atenção, pois dependem delas a melhor compreensão das coisas referentes á boa engenharia. (SANTANA, 1950, p. 16-17)

Por outro lado, Santana se coloca claramente entre os defensores da "arquitetura funcional", ao utilizar argumentos como o aproveitamento das potencialidades trazidas pelas novas técnicas construtivas, a valorização do funcionalismo como condição *sine qua non* para uma boa arquitetura e, por fim, a procura por uma nova linguagem, distante da imitação que grassava na produção eclética e que se caracterizaria pela "puresa das formas sinceras", pela "simplicidade" e pela "elegância funcional":

Qualquer pessoa medianamento [sic] compreensível sabe muito bem que a arquitetura contemporânea não surgiu para dar combate ao gotico ou a qualquer outro estilo digno de admiração, **a arquitetura contemporânea procura unicamente resolver os problemas de ordem tecnica** dentro da melhor diretriz **levando em consideração as pesquisas coroadas de exito dos nossos tempos**, que veste a Arquitetura com este manto de arrojo e elegância.

Centenas e centenas de construções foram projetadas obedecendo como norma inspiradora uma variedade enorme de estilos, **todas aquelas que ficaram para eternidade foram funcionais em sua epoca** e são respeitadas até hoje; torna-se necessario aos arquitetos hodiernos aproveitarem dos antigos apenas os ensinamentos acomodados á nossa epoca e **nunca usar a imitação como norma a seguir.**

[...]

Como se consegue ficar cego em frente **a puresa das formas sinceras que reveste a Arquitetura Moderna?** A **elegancia funcional** dos arcos



parabólicos indicados pelas necessidades estruturais, a **simplicidade** da cobertura tronco-cônica que satisfaz de maneira notável no caso do Teatro da Bahia as três cotas exigidas para o plano longitudinal da estrutura, para perfeito funcionamento das partes reservadas ao público e ao palco, senão no diz respeito as condições exigidas **comparando-a criminosamente a objetos corriqueiros?** (SANTANA, 1950, p. 16-17, grifos nossos)

Por fim, o jovem engenheiro civil se coloca ao lado daqueles que, como o mestre Le Corbusier, os arquitetos mais representativos da *escola carioca* e os autores do anteprojeto do CEAT-TCA, lideram a “Arquitetura Funcional”, com maiúsculas, no Brasil e no mundo:

A Arquitetura Funcional não necessita de adeptos incapazes; não constitui uma aventura mas sim uma realidade e ao Brasil cabe a vitória de marchar na dianteira, tendo com seus fiéis representantes Oscar Niemeyer, Eduardo Reydi, Lucio Costa e tantos outros, Alcides Costa Miranda [sic] e José Souza Reis, que tão bem souberam aproveitar os ensinamentos do grande mestre Le Corbusier que por sinal não é nem arquiteto nem agrônomo, mas tem talento, condição necessária que lhe capacita a produzir algo de sublime pelo que a humanidade dedica-lhe admiração e respeito (SANTANA, 1950, p. 17).

#### 4.5. Um projeto apagado da história

Apesar do envolvimento direto de Anísio Teixeira, então Secretário Estadual de Educação e Saúde, na definição do programa do CEAT-TCA, a contratação de seu projeto e a concorrência para sua construção ficaram a cargo da Secretaria de Viação e Obras Públicas da Bahia (SVOP), através da Divisão de Obras e Fiscalização. A concorrência para a construção do CEAT-TCA, realizada em agosto de 1948, foi vencida pela Christiani & Nielsen Engenheiros e Construtores S.A. e, em 17 de novembro daquele ano, foi aberta linha de crédito especial “para despesas na construção do ‘Teatro Castro Alves’”, através do Decreto nº 14.267<sup>279</sup>.

As obras levaram muitos meses para serem iniciadas: matéria publicada na edição de 12 de fevereiro de 1949 do jornal *A Tarde* observava que já se vivia “o segundo mês do ano do 4º centenário da Cidade” e que, dentre as “providências relativas às grandes comemorações [...], o Teatro Castro Alves ocupa lugar de destaque, pela sua importância e significação”; apesar disso, “até agora [...] não se sabe quando será iniciada a sua construção, como não se sabe se ele será efetivamente construído” (O TEATRO..., 1949, p. 3).

Em 7 de abril de 1949, na mensagem apresentada à Assembleia Legislativa por ocasião da abertura dos trabalhos legislativos daquele ano, o governador Otávio Mangabeira informou que “o Teatro Castro Alves começa a ser construído, com a obrigação contratual, para a firma construtora, de entregá-lo pronto em vinte meses” (BAHIA, 1949, p. 23-24). Em 17 de setembro do mesmo ano, as obras já estavam em pleno andamento, e foram visitadas pelo governador Mangabeira (AS INAUGURAÇÕES..., 1949, p. 2).

<sup>279</sup> APEB, Secretaria de Viação e Obras Públicas, Doc. Fazendário nº 5397, Período 1950-1950, p. 302.

As obras seguiram em ritmo bastante lento: como observou Mangabeira em sua mensagem à Assembleia Legislativa em 7 de abril de 1950, a construção do TCA vinha tendo “o seu progresso um tanto retardado, em virtude da necessidade do emprêgo de estacas Frankis, para as suas fundações” (BAHIA, 1950d, p. 4). De fato, como alertara Abreu, devido à qualidade do solo e à topografia do terreno onde seria implantado o CEAT-TCA – mas também em função da escala monumental da estrutura que seria construída sobre ele –, foi necessário cravar cerca de 400 estacas tipo Franki<sup>280</sup>.

Como consequência dos elevados custos decorrentes dessa solução para as fundações do CEAT-TCA, outros dois decretos autorizaram o Governo do Estado, ao longo de 1950, a aportar novos recursos para as obras: o Decreto nº 14.547, de 4 de janeiro de 1950, permitiu o aporte de mais Cr\$ 5.000.000,00, e o Decreto nº 14.716, de 20 de setembro do mesmo ano, outros Cr\$ 3.000.000,00. Para que se tenha uma ideia do quanto as fundações pesavam no valor total da obra, Cr\$ 4.000.000,00 foram destinados exclusivamente às estacas tipo Franki, enquanto aos arquitetos Rocha Miranda e Souza Reis foram pagos, a título de honorários, apenas Cr\$ 332.000,00.<sup>281</sup>

Na gestão do governador Régis Pacheco (1951-1955), que sucedeu a Mangabeira, as obras foram totalmente paralisadas. Embora em 29 de outubro de 1951 Pacheco tenha autorizado, através do Decreto nº 15.079, um crédito complementar de Cr\$ 4.000.000,00, “destinado ao prosseguimento da construção do Teatro Castro Alves”, este recurso nunca chegou a ser usado. As obras de construção do Teatro Castro Alves só seriam retomadas em 1957, já no governo Antônio Balbino (1955-1959), por outra empresa – a Construtora Norberto Odebrecht S.A. –, adotando outro projeto – de autoria do arquiteto José Bina Fonyat Filho e do engenheiro Humberto Lemos Lopes – e provocando grande polêmica.

Como veremos, a história oficial, que foi construída a partir do governo Antônio Balbino e que se consolidou paulatinamente nos livros e artigos de revistas especializadas publicados desde então sobre a trajetória do TCA pelo Governo do Estado da Bahia, pela Construtora Norberto Odebrecht e pelos autores do novo projeto, Bina Fonyat e Lemos Lopes, estabeleceu uma trama narrativa que, em um primeiro momento – que vai até a conclusão das obras do TCA, em 1958 –, desqualifica o projeto anterior de Rocha Miranda e Souza Reis para ressaltar os méritos do novo projeto e, em um segundo momento, simplesmente ignora a existência do primeiro projeto e as ações promovidas pelo governo Mangabeira visando dotar a Bahia de um teatro digno.

Em 12 de julho de 1956, Joaquim Alves da Cruz Rios, que havia sido consultor jurídico da Secretaria da Educação e Saúde na gestão de Anísio Teixeira, publicou uma matéria no jornal

<sup>280</sup> Estacas de concreto de base alargada, moldadas in loco a partir de formas metálicas recuperáveis.

<sup>281</sup> Arquivo Público do Estado da Bahia, Secretaria de Viação e Obras Públicas, Doc. Fazendário nº 5397, Período 1950-1950, p. 307.

A *Tarde* denunciando o abandono das obras do teatro desde o final do governo Mangabeira. Cruz Rios alertava que “a capital da Bahia [...] ressentia-se, há muitos anos, de três edifícios”: um hotel, um fórum de justiça e um teatro, e que Mangabeira, “que governou o Estado com amor de bahiano à sua terra”, havia feito “o que foi possível em menos de 4 anos, para sanar as deficiências mais sensíveis desta velha cidade tão descuidada de si mesma”, construindo o Hotel da Bahia, o Fórum Ruy Barbosa e iniciando as obras do CEAT-TCA. Entretanto, ainda segundo Cruz Rios, “os seus sucessores não compreenderam, como êle, que é uma vergonha, para nós bahianos, que nos orgulhamos das tradições de cultura e civilização de nossa terra, não possuir a sua capital, a mais antigo [sic] do Brasil, um teatro”. Para ele, “um teatro não é apenas uma casa de espetáculos; é também um centro de educação e de rejuvenescimento da sensibilidade patriótica das multidões, que é outra cousa – o patriotismo – que está desaparecendo” (CRUZ RIOS, 1956, p. 2).

Cruz Rios segue criticando as gestões que sucederam à de Mangabeira – os governos Régis Pacheco e Antônio Balbino, este último já chegando à sua metade – e que não consideraram prioritário dotar a Bahia de uma casa de espetáculos de porte:

Alheios ou ignorantes das finalidades e da importância de um teatro na vida de uma cidade, os governos que sucederam ao do sr. Octavio Mangabeira não deram seguimento à obra. Paralizaram-na, julgando-a talvez destinada à ‘gente bem’ (para usar uma expressão muito em voga) da Bahia ou dessas que consideram adiáveis porque – como dizem, fingindo muito interesse pelo desenvolvimento econômico do Estado – não são reprodutivas (CRUZ RIOS, 1956, p. 2).

Cruz Rios informava, todavia, sobre a “existência de 10 milhões de cruzeiros para prosseguimento das obras do Teatro”, obtidos pelo deputado federal Nelson Carneiro na capital federal. Segundo Cruz Rios,

Esta importância há muito tempo está no Ministério da Educação à disposição do govêrno do Estado. Foi preciso um representante da Sociedade dos Amigos da Cidade ir ao Rio interessar-se pelo assunto para fazer essa grande descoberta. O govêrno do sr. Balbino de nada sabia [...] E se sabia [...], não cuidava de receber o dinheiro. Restam três meses para o govêrno providenciar o recebimento. É possível que tal prazo seja curto e o tempo prossiga destruindo a obra já começada. Enquanto isso, vamos ficando sem teatro. (CRUZ RIOS, 1956, p. 2)

Um ano depois, em matéria publicada em 09 de julho de 1957, *A Tarde* informava seus leitores que as obras do Teatro Castro Alves “estão paradas desde que o sr. Mangabeira deixou o governo. Tem isto pelo menos 6 anos. Agora, anuncia-se que serão reiniciadas, e que, até serem dadas por concluídas, não sofrerão mais interrupção”. Decorrido mais da metade do mandato do governador Antônio Balbino e “sem recursos para executar o projeto Mangabeira, o govêrno cogita de reduzir as proporções do ‘Conjunto Teatral Castro Alves’, eliminando do plano certos anexos, de construção tida por dispendiosa.” (FEBRE..., 1957, p. 4).

Mais de cinquenta anos depois, o engenheiro Norberto Odebrecht nos relataria com minúcias por quais razões Balbino teria modificado o projeto herdado do governo Mangabeira e como se

dera, em 1957, a transferência do contrato da Christiani & Nielsen Engenheiros e Construtores S.A. para a empresa que leva seu nome. Segundo Odebrecht,

Balbino, nos primeiros dois anos, não se mexeu, depois ele [...] decidiu, um belo dia, que ele tinha que fazer o teatro, mas ele não queria o projeto da Christiani & Nielsen, ele queria um projeto social, atualizado. Ele era mais pro lado da esquerda do que da direita, e me aparece no escritório: 'Você vai fazer o teatro'. Eu digo: 'Eu? O governo tem um contrato com a Christiani. A dona da obra é Christiani. Se entenda com a Christiani'. [O governador responde:] 'Aquele projeto não nos serve, quem vai fazer é você'. 'Ah! Sou eu que tenho que fazer o projeto. Ah, está bem'.

Embarquei para o Rio e fui acertar com a Christiani & Nielsen [...] 'Eu vim dizer a vocês que o Governo da Bahia me disse que eu devo fazer o teatro. Eu disse que vocês que são os construtores, e não sou eu que tenho que fazer, [mas] ele quer que eu faça. Eu vim conversar com vocês, o que vocês acham?' Aí o presidente virou-se com tranquilidade grande: 'Norberto, espera aí'. Chamou o advogado dele e disse: 'Olha, pegue o contrato com o Governo [...]. Você agregue uma cláusula [...] em que [...] a Christiani & Nielsen terá o direito, se assim for do interesse deles, de transferir em parte ou no todo a obra. Faz uma carta curta só pedindo assim, que o Governo examine se aprova, para então assinarmos o contrato, que é o desejo da Christiani & Nielsen, que essa obra não tem andado nada, não está se fechando nisso' [...].

Bom, chego aqui e entrego ao nosso Governador, ele [...] respondeu positivamente, convidou a gente para assinar o contrato e pronto. Aí eu voltei [à Christiani & Nielsen] e digo: 'Tá aqui, olhe, a aprovação liquidada. Quanto eu devo? Vocês fizeram fundações, vocês devem ter despesas, tal'. 'Não, Norberto! Vamos deixar isso pra quando você tiver assinado o contrato. Você nos paga 0,75% do valor da obra'. Então nós nos damos por satisfeitos, perante a ação de tudo. 0,75%, quer dizer, menos de 1% do faturamento que seria o pagamento.<sup>282</sup>

Além de justificar o abandono do projeto elaborado no governo Mangabeira com o argumento de que Balbino, por ser "mais pro lado da esquerda do que da direita", "queria um projeto social atualizado", em seu depoimento Odebrecht afirma, equivocadamente, que o teatro cuja construção havia sido iniciada "era do estilo antigo, era um cabide [...] pro rei, pra corte, aquele troço tipo Manaus"<sup>283</sup>, em uma referência ao Teatro Amazonas, uma das obras mais exuberantes do ecletismo brasileiro, construída nas últimas décadas do século XIX.

Norberto Odebrecht recebeu do governador Antonio Balbino o desafio de construir o Teatro Castro Alves em menos de um ano: nas palavras do construtor, Balbino queria inaugurar a maior obra do seu governo em 14 de julho de 1958 para, no mês seguinte, "fazer propaganda [e] reunir o partido dele dentro do teatro e politicamente se impor"<sup>284</sup>.

Desta forma, Odebrecht convidou o engenheiro Humberto Lemos Lopes, seu ex-colega da Escola Politécnica da Bahia e que dirigia um escritório de engenharia e arquitetura que levava seu nome, para coordenar o novo projeto do TCA; foi Lopes quem convidou José Bina Fonyat

<sup>282</sup> Depoimento concedido pelo engenheiro civil e empresário Norberto Odebrecht em entrevista ao autor realizada em 09 de agosto de 2011.

<sup>283</sup> Ibidem.

<sup>284</sup> Ibidem.

Filho para desenvolver em parceria a proposta arquitetônica.<sup>285</sup> O projeto, contudo, foi elaborado quase que exclusivamente por Bina Fonyat, e Humberto Lemos Lopes teria atuado apenas como um intermediador entre Odebrecht e o efetivo autor do projeto.<sup>286</sup>

O projeto elaborado por Bina Fonyat para o TCA em 1957 é significativamente distinto daquele concebido nove anos antes, no governo Mangabeira, por Rocha Miranda e Souza Reis. Essas diferenças começavam no enxugamento do programa, reduzido basicamente à sala principal, ao anfiteatro ao ar livre e a um vestíbulo que poderia funcionar de forma independente, abrigando exposições e recepções; foram, assim, eliminados do novo projeto a Escola de Arte Dramática, a boate e o Teatro de Comédia previstos no projeto de 1948.

A sala principal, por sua vez, teve sua capacidade significativamente reduzida: dos 2.400 assentos previstos no projeto de Rocha Miranda e Souza Reis (que, inicialmente, eram 3.000), ficaram apenas 1.600 – segundo os autores do projeto, “limite aconselhado em Congressos de especialistas para casas de espetáculos dêsse gênero” (FONYAT FILHO & LEMOS LOPES, 1957, p. 10). Essa redução deixava o TCA distante de ocupar o posto de maior teatro do Brasil. Além disso, no novo projeto, os 1.600 assentos estavam distribuídos em uma plateia única, com a eliminação de balcões e camarotes. Até mesmo as autoridades, como o governador, teriam que compartilhar o mesmo espaço e os mesmos acessos com os demais espectadores.

O projeto de Bina Fonyat radicalizava a integração entre a caixa do palco e a plateia em um mesmo volume, ao apresentar uma “massa arquitetônica imensa e uma [que] foi trabalhada de maneira larga como uma verdadeira escultura”. Esta solução “resolveu o sério problema de interligação de volumes tão desproporcionais e formas tão diversas” em um bloco prismático único, marcante pelas suas fachadas laterais em forma de triângulos isósceles (TEATRO, 1957-1958, p. 5).

---

<sup>285</sup> Embora nascido em Salvador, em 1918, Bina Fonyat residia desde os oito anos de idade no Rio de Janeiro, onde havia recebido o título de arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), em 1950, e onde constituía, ainda durante a graduação, um escritório de desenvolvimento de projetos, em parceria com o amigo Murillo Vaz, que apoiava os arquitetos mais respeitados da época, como Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Álvaro Vital Brazil, Hélio Duarte e Sérgio Bernardes; os detalhes do Edifício Caramuru – projeto de Paulo Antunes Ribeiro – e do Hotel da Bahia – projeto de Diógenes Rebouças e Ribeiro –, por exemplo, foram elaborados no escritório de Bina Fonyat e Vaz. Recém-formado e após uma breve experiência como assistente do Professor Lucas Mayerhoffer na FNA, Bina Fonyat foi convidado por Diógenes Rebouças, responsável pela reforma curricular do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia (EBA-UB), para assumir as cadeiras de *Teoria e Filosofia da Arquitetura* e de *Pequenas Composições* daquele curso. Ainda que, durante os oito anos em que ensinou na EBA-UB, Bina Fonyat nunca tenha se estabelecido totalmente em Salvador – seu escritório e sua família permaneceram no Rio de Janeiro, enquanto seu “endereço” na capital baiana era o Hotel da Bahia –, o arquiteto deixou sua marca na paisagem soteropolitana através de uma série de projetos desenvolvidos em parceria com Diógenes Rebouças, na primeira metade dos anos 1950, e, a partir do rompimento com Rebouças, sozinho.

<sup>286</sup> Quando perguntado sobre a participação de Lopes no projeto do TCA, Norberto Odebrecht respondeu que “ele dava só palpite”, além do “que eu mandava transmitir que era o desejo de Balbino” (Entrevista concedida ao autor, 09 de agosto de 2011).

Do projeto de Rocha Miranda e Souza Reis, Bina Fonyat manteve o zoneamento de usos, conservando a localização do bloco principal no terreno e sua orientação, com o palco na extremidade oriental e o acesso à plateia na extremidade ocidental, bem como – ao menos em um primeiro momento – o desenho geral do anfiteatro ao ar livre e da concha acústica que cobre parte do seu palco<sup>287</sup>. Além disso, o novo projeto incorporava como vestíbulo o bloco que, no projeto de Rocha Miranda e Souza Reis, estava reservado às exposições e que tinha tido sua primeira laje executada no governo Mangabeira; somente a extremidade norte deste bloco foi alterada no novo projeto, reduzindo-se seu comprimento e abandonando-se as curvas que, no projeto original, articulavam o Teatro de Comédia, a boate e a Escola de Arte Dramática.

Essas semelhanças entre o projeto de Rocha Miranda e Souza Reis datado de 1948 e aquele elaborado por Bina Fonyat em 1957, somadas à ruptura, por razões pouco claras, da parceria e da amizade entre este último e Diógenes Rebouças – o mais influente arquiteto da Bahia à época –, resultaram naquela que foi, talvez, a mais acirrada polêmica jamais vista na Bahia no campo da arquitetura, colocando, de um lado, Bina Fonyat, Norberto Odebrecht e o governo do Estado da Bahia e, do outro, Diógenes Rebouças, Rocha Miranda e Souza Reis, o jornal *A Tarde* – que publicou, entre julho e setembro de 1957, sucessivas matérias recriminando a iniciativa de Balbino – e o departamento baiano do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB). Este último, curiosamente, havia sido fundado em 1954 por iniciativa de Bina Fonyat – na ocasião, membro da Direção Nacional do IAB – e teve Rebouças como seu primeiro presidente.

Em matéria publicada em 16 de julho de 1957, o jornal *A Tarde* assumia claramente sua postura contrário ao novo projeto, informando que, “desgraçadamente”,

[...] o govêrno do sr. Balbino de Carvalho vai descaracterizar completamente o projeto do teatro que o sr. Octávio Mangabeira começou a construir, disposto a alterar de tal forma o plano primitivo que as grandiosas proporções do ‘Conjunto Teatral Castro Alves’ acabarão reduzidas ao mísero arcabouço de qualquer ‘cine-poeira’ de subúrbio.

[...] Incapaz de concluir a importante obra no seu quadriênio, de que restam menos de dois anos, mas querendo, de qualquer maneira, inaugurar-la, para se cobrir de penas de pavão, preferiu o govêrno a mutilação do plano original, o abandono do projeto, já pronto e pago, que se começara a executar, para em lugar do imponente teatro, que honraria a cidade, construir outra coisa, ao jeito inosso das obras apressadas, mesquinho e precário como todo fruto da improvisação e da demagogia, em suma realização digna de um governicho que se especializou em lavanderias (É DEMAIS, 1957, p. 4).

A mesma matéria alertava, em tom irônico, que o projeto havia sido elaborado “pelo engenheiro Foniât [sic]” e que havia custado “a bagatela de 2 milhões e 500 mil cruzeiros, ressaltando que, “só com o dinheiro gasto com os dois projetos, o antigo e o atual, ter-se-ia podido, em outra época, construir um teatro inteirinho...”. Dentre as críticas ao novo projeto, estava a capacidade

---

<sup>287</sup> Ao longo do desenvolvimento do projeto por Bina Fonyat, o anfiteatro foi girado 90 graus no sentido anti-horário para melhor se adequar ao relevo.

de “1.500 pessoas apenas, isto é, será mais limitada do que a capacidade do auditório do Instituto Normal, onde há cadeiras para 1.800 assistentes”, decorrendo que o novo projeto do TCA era “feito para o passado, nunca para o futuro”. A principal crítica feita ao novo projeto do TCA pela matéria de *A Tarde* era, porém, à configuração da plateia, desde a ausência de “galeria para as pessoas menos protegidas pela sorte e que não podem pagar o elevado preço de uma cadeira” e de “um local onde possa ficar uma figura ilustre” até a existência de “uma única rampa, para a entrada e a saída do público, terminando bem no centro da plateia”, o que, iria “contra todos os princípios da arquitetura dirigida para êsse gênero de construções” (É DEMAIS!, 1957, p. 4).

Para além das questões especificamente arquitetônicas, *A Tarde* centrou fogo nos aspectos financeiros da construção do “mostrengo” que, “com a sua fachada em estilo de caixão”, custaria “a ninharia de... 80 milhões!”:

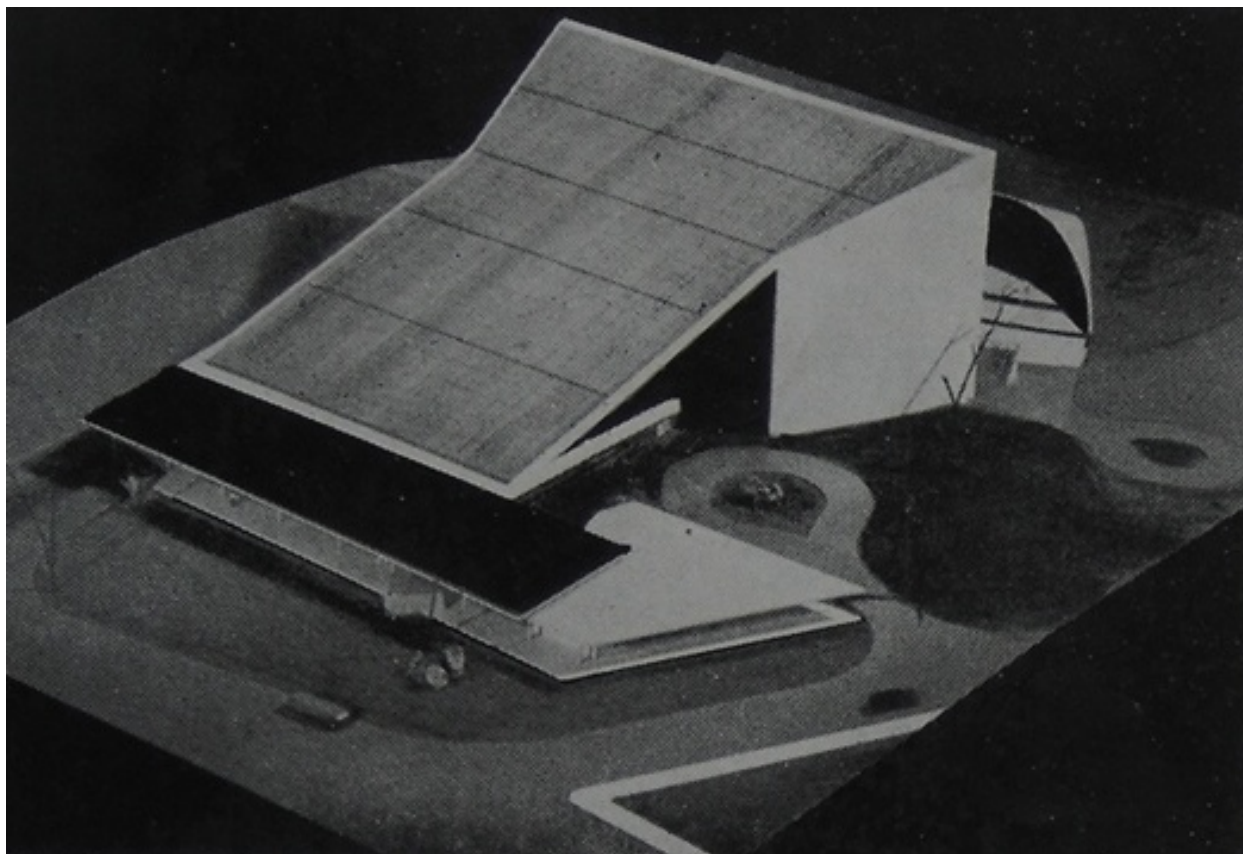
Neste momento, mudada a tapagem levantada pelos antigos construtores, turmas de operários, de picareta em punho, tratam de dismantelar o serviço que o govêrno Mangabeira principiara a fazer dentro da concepção do belo teatro que a Bahia não chegou a ter.

Enquanto eles trabalham para destruir o que está feito, a Secretaria da Viação esconde nas suas gavetas o requerimento de informações recebido, desde muitas semanas, da Câmara Estadual, sem dúvida porque não tem, honestamente, resposta a dar (É DEMAIS!, 1957, p. 4).

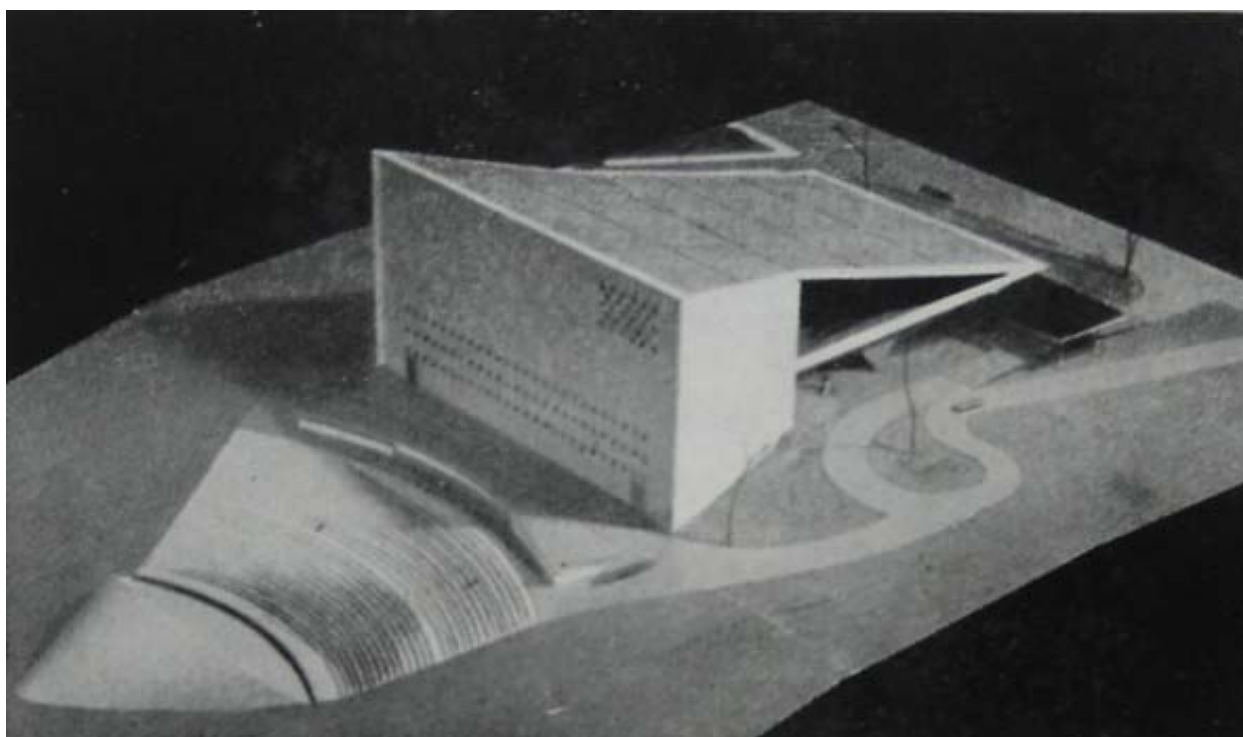
Exatamente um mês depois, o mesmo vespertino retoma o assunto, reiterando os argumentos relativos à capacidade e uniformidade da plateia da sala principal:

[...] enquanto o projeto anterior previa duas mil e quinhentas cadeiras, o que o sr. Balbino está adotando reduz aquele numero para, apenas, mil e seiscentos lugares padronizados. O projeto anterior, prevendo camarote, poltrona e galeria, possibilitaria uma escala de preços nos ingressos, dando ensejo, assim, a que os bilhetes populares fossem acessíveis á pobreza, o que não permitirá um teatro de cadeiras padronizadas. O govêrno justifica a sua iniciativa com a alegacao de que não deve haver separacao de classes numa casa de espetáculos, contrariando, com a sua tese, o que ocorre nos centros mais adiantados do mundo, onde os preços elevados dos camarotes e poltronas permitem a redução nos ingressos das galerias para as camadas pobres da população.

Esta nova matéria, claramente favorável ao projeto de Rocha Miranda e Souza Reis, ia além das questões arquitetônicas e de colocar em discussão a pertinência, do ponto de vista econômico, de alterar um projeto cuja execução já havia sido iniciada, questionando até mesmo a legitimidade da nova proposta, que iria “contra os mais elementares princípios da ética profissional”, como afirmava já na sua chamada (CONTRA..., 1957, p. 3). O projeto de Rocha Miranda e Souza Reis seria, segundo a matéria, “considerado, por técnicos nacionais e estrangeiros, como uma obra de notável valor”, e teria sido “exposto ao público e submetido a debates no Instituto Geográfico e Histórico, por numerosas pessoas interessadas no assunto, inclusive vários arquitetos e engenheiros, sendo unanimemente aprovado” – ignorando as acidas críticas de Abreu, publicadas na revista *Técnica* sete anos antes...

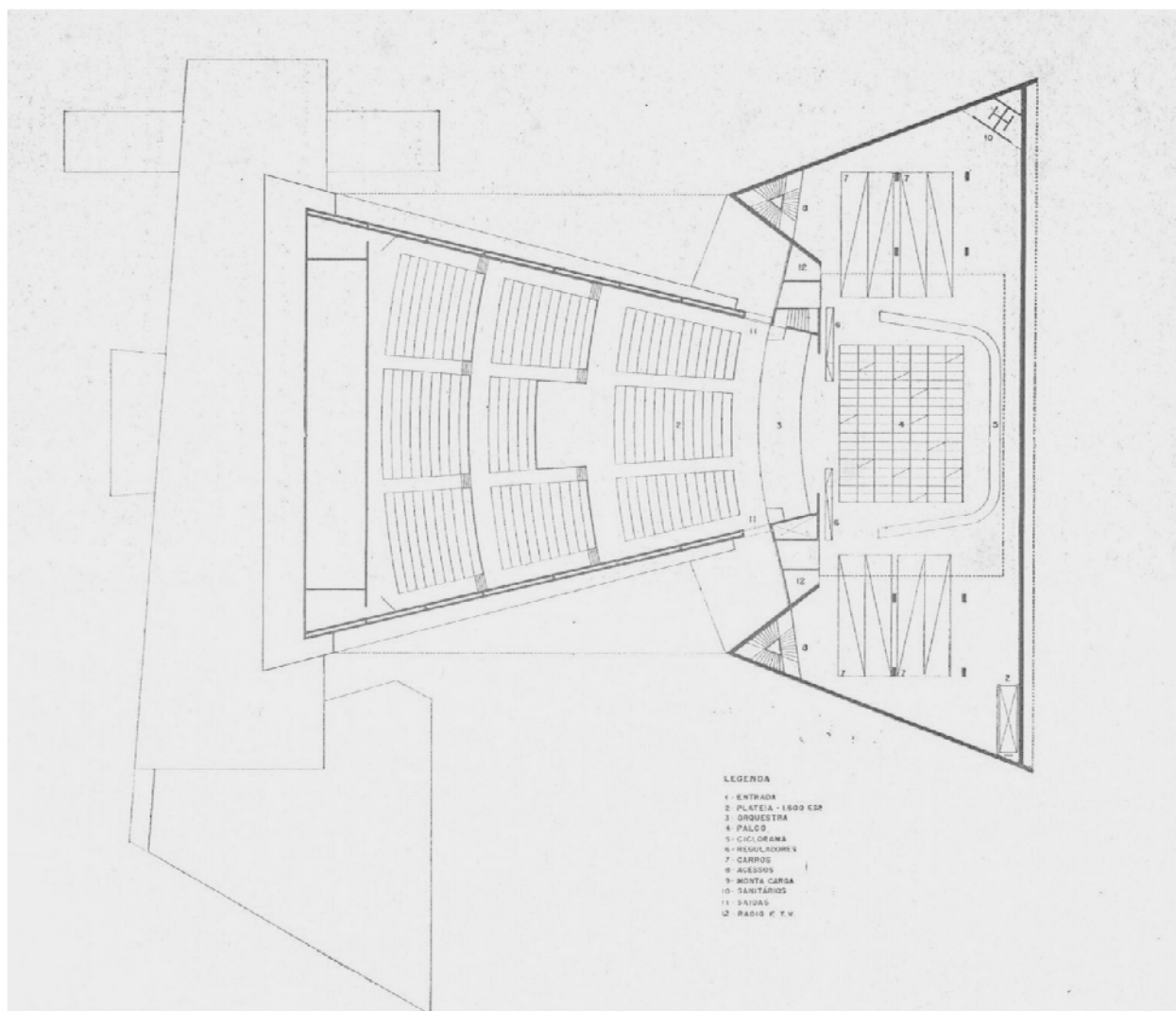


**Figura 4.22** – Maquete do projeto de Bina Fonyat para o Teatro Castro Alves: em primeiro plano, o vestibulo e a cobertura do edifício principal (Fonte: TEATRO..., 1958)

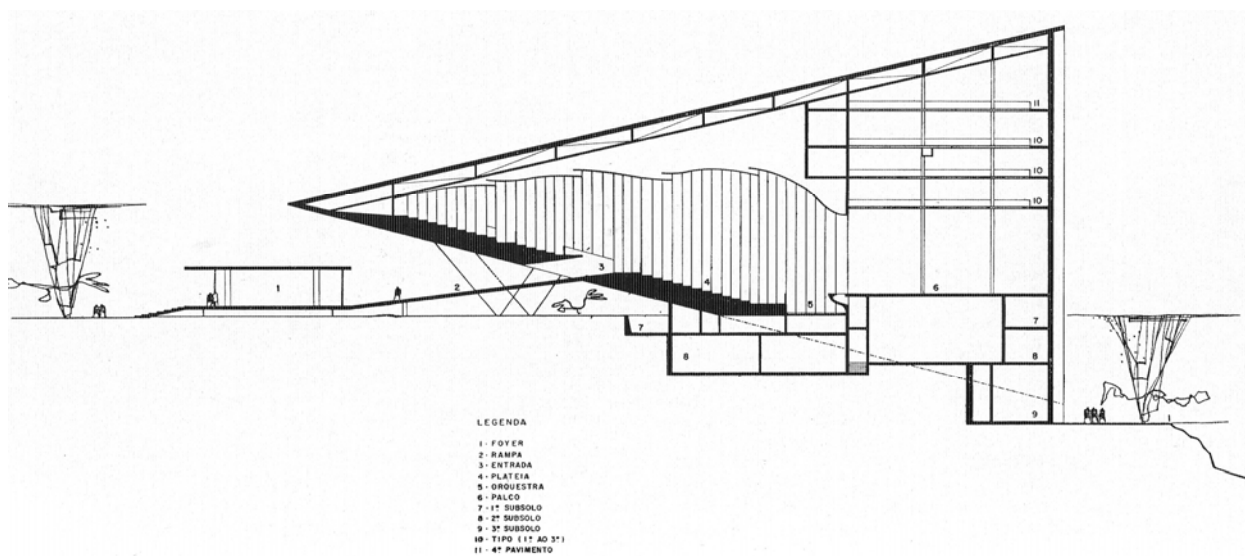


**Figura 4.23** – Maquete do projeto de Bina Fonyat para o Teatro Castro Alves: anfiteatro ao ar livre e fachadas leste e norte do edifício (Fonte: TEATRO..., 1958)





**Figura 4.24** – Projeto de Bina Fonyat para o Teatro Castro Alves: planta baixa – nível plateia  
(Fonte: TEATRO..., 1957-1958)



**Figura 4.25** – Projeto de Bina Fonyat para o Teatro Castro Alves: corte longitudinal, destacando-se a “única rampa, para a entrada e a saída do público, terminando bem no centro da plateia” (Fonte: TEATRO..., 1957-1958)

Por sua vez, o novo projeto, contratado por Balbino, não teria sido “dado ao conhecimento público nem submetido a discussão”; o novo governador teria substituído, “inadvertidamente, um projeto amplamente estudado, por um outro feito às pressas e que ainda não foi apresentado para um debate público”. A polêmica atinge seu auge quando a matéria informa que o projeto elaborado no governo Mangabeira estaria sendo “irregularmente alterado no governicho atual”, o que poderia “sair caro ao Estado”, uma vez que

[...] as fundações e marquises do projeto anterior estão sendo aproveitadas indevidamente, uma vez que os seus autores não foram previamente consultados e muitos detalhes do projeto em execução, por força mesmo desse aproveitamento, se inspiram no anterior (CONTRA..., 1957, p. 3).

A matéria informa ainda que Affonso Baqueiro Rios, presidente do departamento baiano do “Instituto dos Arquitetos, órgão dos mais competentes para opinar a respeito”, havia solicitado repetidas vezes “o ‘dossier’ completo do novo projeto do Teatro Castro Alves” à Secretaria da Viação e ao líder do governo na Assembleia Legislativa, sem sucesso, além de ter encaminhado aos “autores do projeto que está sendo alterado [...] um pedido de informações [...] sobre os entendimentos para o prosseguimento das obras do Conjunto Teatral Castro Alves”. A resposta de Rocha Miranda e Souza Reis à solicitação do IAB-BA é integralmente transcrita por *A Tarde*:

[...] Desconhecemos as razões que levaram o govêrno da Bahia a abandonar o projeto do Conjuno [sic] Teatral Castro Alves, de nossa autoria, adotando novo projeto, para ser construído exatamente em cima da obra iniciada, com os elementos estruturais do projeto original, calculados pelo engenheiro Joaquim Cardoso.

**O aproveitamento da implantação do bloco do teatro, no plano diretor do Conjunto, para a execução de outro projeto em características alteradas, sem qualquer consulta aos autores daquele plano, fere os mais comensuráveis princípios da ética profissional, de forma ainda nunca vista entre nós.**

Informamos ainda que sempre nos colocamos à inteira disposição das autoridades estaduais para continuar o detalhamento do nosso projeto, como fizemos ainda recentemente, com o engenheiro Aderbal Menezes, secretário de viação e obras do Estado (trata-se do diretor de Obras Públicas daquela Secretaria).

Por outro lado, nunca nos foi solicitado qualquer plano de redução da obra planejada, limitando-se os interessados a prever a execução por etapas, solução normal para conjuntos desta natureza [...] (CONTRA..., 1957, p. 3, grifos nossos).

Menos de um mês depois, *A Tarde* volta ao tema, recapitulando todos os acontecimentos ocorridos até então e afirmando que, “agora, com as cartas postas na mesa, o povo pode julgar definitivamente o que há de insensatez, de incorreção, de crime contra a Bahia, e – acrescente-se – de muito suspeito no caso do Teatro Castro Alves” (A BAHIA..., 1957, p. 4).

Novamente explicitando sua posição frente à polêmica do TCA, *A Tarde* observa que, “agora, quando afinal se resolve retomar a construção, o que está acontecendo é ainda mais espantoso”:

Abandona-se o projeto [de Rocha Miranda e Souza Reis], sem qualquer audiência dos arquitetos que o elaboraram. **Confia-se a outros arquitetos, de categoria incomparavelmente inferior**, a elaboração de um outro plano, que ninguém conhece, mas aproveitando as mesmas bases do projeto anterior, e reduzindo de cêrca ou mais de um terço os lugares para o público. Claro que os autores do novo plano foram pagos. Obtém-se de Cristian Nielzen [sic] que abra mão do contrato, mediante indenização – nova despesa – e entrega-se a obra, sem concorrência, a... Odebrecht. Os arquitetos autores do primitivo projeto, declarando-se espantados, acrescentam que estão examinando as medidas judiciais de que podem utilizar-se para defender seus direitos.

Não é claro que há muito de suspeito em tudo isto? É evidente que existe. [...] **Felizmente os meios artísticos de arquitetura começam, ao que parece, a movimentar-se.** Mas não basta. O assunto exige que nenhum amigo da Bahia se conserve indiferente [A BAHIA..., 1957, p. 4, grifos nossos].

Ao que tudo indica, o posicionamento do IAB-BA contra o novo projeto do TCA não se limitou a um pedido de esclarecimentos, chegando mesmo a recorrer ao Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia (CREA). Certamente por influência direta de Bina Fonyat, que era, à época, secretário da Direção Nacional do IAB, no Rio de Janeiro, o posicionamento do IAB-BA com relação ao assunto foi desautorizado pelo presidente nacional do Instituto, Ary Garcia Roza, em documento datado de 7 de outubro de 1957:

O Instituto de Arquitetos do Brasil vem a público para declarar que a atitude tomada pelo Presidente do Departamento da Bahia, dêste Instituto, na questão do projeto Castro Alves, é inteiramente contrária aos interesses da classe e à orientação básica adotada para relações com seus associados. Respeitados os direitos de autor, o resultado dos concursos públicos e a parte econômica dos contratos, não cabe interferência, de nenhuma forma, do IAB nas relações entre clientes e arquitetos, êstes com o direito da livre escolha de sua orientação plástica, técnica ou econômica e aqueles com a possibilidade de eleger o profissional de seu agrado, não cabendo, portanto, por parte dêste órgão de classe, apreciar qualitativamente trabalhos de seus associados e, muito menos ainda, compará-los.

É de lamentar, assim, que o IAB tenha de usar dêste meio para informar o público que o Presidente do Departamento da Bahia está desautorizado a falar em seu nome, o que faz, depois de um mês de vãs tentativas de fazê-lo voltar à razão por meio de ofícios e telegrama, por determinação do Conselho Superior do IAB, de acôrdo com a letra expressa em seu Estatuto.

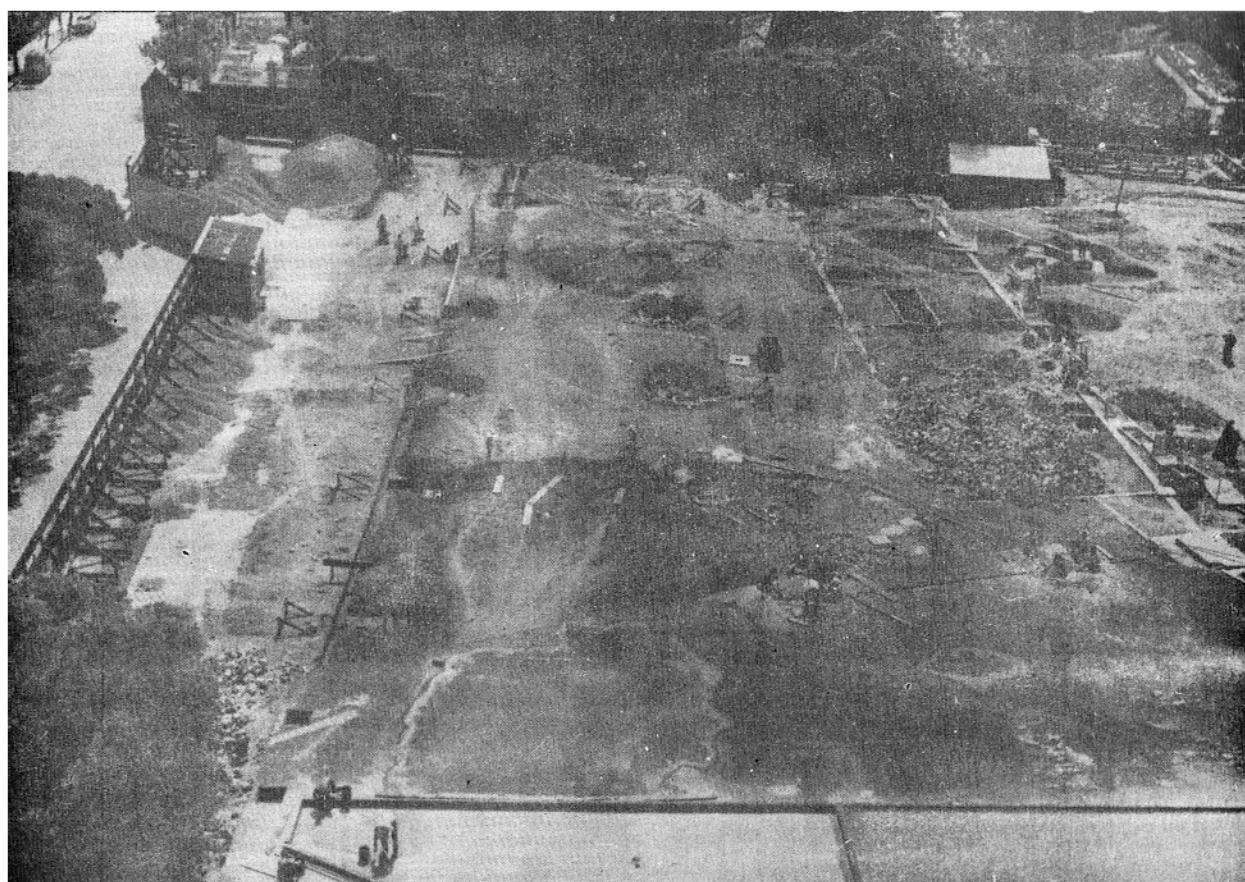
Nesta data está sendo enviado ofício ao CREA, comunicando que o recurso a êsse órgão, enviado pelo Departamento da Bahia, não deve ser considerado como do Instituto de Arquitetos do Brasil, que, com êle não concordando, pede arquivamento (INSTITUTO..., 1957, p. 53).

Além da intervenção direta da Direção Nacional do IAB no assunto, os responsáveis pelo novo projeto tomaram uma serie de outras iniciativas no intuito de legitimá-lo. Por um lado, a SVOP publicou um folheto (BAHIA, 1957), supostamente destinado a “elucidar e esclarecer a opinião pública acêrca da construção do TEATRO CASTRO ALVES”, afirmando que “as intrigas, as mistificações, as críticas destituídas de senso e de equilíbrio não prevalecerão sôbre a clareza meridiana da verdade”. A publicação da SVOP possuía claramente o objetivo de desqualificar o projeto elaborado na gestão de Mangabeira, apresentado como um “ante-projeto e não projeto, pois, em engenharia e arquitetura, não há confundir uma coisa com a outra” (BORGES, 1957, p. 3).



**Figura 4.26** – À esquerda: capa da publicação da Secretaria de Viação e Obras Públicas (BAHIA, 1957), publicada com o objetivo de desqualificar o projeto de Rocha Miranda e Souza Reis e legitimar o novo projeto de Bina Fonyat para o Teatro Castro Alves (Acervo da Biblioteca da FAUFBA)

**Figura 4.27** – Abaixo: fotografia do canteiro de obras do Teatro Castro Alves no momento em que iriam ser retomadas as obras do TCA pelo governo Antônio Balbino. Publicada pela Secretaria de Viação e Obras Públicas com a seguinte legenda: “Pela fotografia se observa, nitidamente, que, feita a limpeza do local dos trabalhos, sômente afloram a superfície do terreno algumas estacas de fundação e um pequeno trecho da lage do ‘foyer’. Desse ponto partiu o governo Antônio Balbino para a construção do Teatro Castro Alves” (Fonte: BAHIA, 1957)



No folheto publicado pela SVOP, intitulado *A Verdade sôbre o Teatro Castro Alves*, o titular da pasta, Josaphat Borges, defendia que, embora o projeto de Rocha Miranda e Souza Reis correspondesse, “de maneira genérica, [a] uma realização grandiosa”, era “mais oneroso, obra de mais difícil execução” e “não oferecia, em compensação, vantagens equivalentes” (BORGES, 1957, p. 3):

Daí o novo projeto, de concepção arrojada, resultado prático do estudo de vários arquitetos e de várias organizações, interessados, uns e outras, em dotar a Cidade do Salvador de um grande teatro, de um teatro à altura de suas brilhantes tradições históricas. [...] O novo projeto do TEATRO CASTRO ALVES (não, evidentemente, para ficar na maquete, ou, quando muito, em obra que mal aflore à superfície de terra) não é u'a mutilação nem constitui um esbulho, como alardeia meia dúzia de descontentes e despeitados. Não é um esbulho, porque ninguém está sendo despojado ou espoliado. Não é uma mutilação porque se trata de um projeto novo, completo, original, de linhas estruturais características (BORGES, 1957, p. 3-4).

Borges defende a plateia única e homogênea, um dos aspectos do novo projeto mais criticados pelos seus opositores, e aproveita para repudiar, sob um discurso de igualdade social, a separação entre diversos setores para públicos distintos prevista no projeto de Rocha Miranda e Souza Reis:

Ainda há, sem dúvida, quem defenda a separação marcante das classes sociais, através de galerias, frisas e camarotes. A Secretaria de Viação, todavia, é contrária a essas distinções discriminativas, que, em verdade, lhe parecem odiosas e condenáveis, maximé quando se trata de um teatro moderno, projetado de acôrdo com os ditames mais avançados da técnica e do estilo funcionais.

O Poder Público, ademais, tem o dever precípua de difundir a educação e a cultura. E o fará, também, através do TEATRO CASTRO ALVES, possibilitando ao povo o ensêjo de assistir, periodicamente, em récitas gratuitas ou de prêços populares, os melhores conjuntos cênicos do país e do exterior. Daí a plateia única, ampla e majestosa, proporcionando, ao pobre e ao rico, as mesmas vantagens e regalias, sem entradas separadas nem locais determinados – discriminação sempre humilhante para os que se destinam aos piores lugares (BORGES, 1957, p. 4-5).

Sempre no intuito de legitimar a proposta de Bina Fonyat, a SVOP incluiu no livreto pareceres favoráveis ao projeto, assinados por especialistas de renome nacional e internacional como Nino Stinco, “Diretor de Orquestra em Roma, Bologne, Palermo, Florença, Berlim, Dresden, Breslau, Viena, Madrid, Barcelona”; Pier Luigi Pizzi, “ex-cenógrafo do Teatro Scala de Milão”; e Sábado Magaldi, “Professor de História do Teatro da Escola de Arte Dramática de São Paulo” (BAHIA, 1957, p. 35, 37, 41). A publicação da SVOP transcreveu ainda a já comentada declaração do Presidente Nacional do IAB que desautorizava o posicionamento do presidente do IAB-BA sobre o assunto TCA (INSTITUTO..., 1957, p. 53).

Paralelamente, Norberto Odebrecht assumiu como prioridade *legitimar* o projeto de Bina Fonyat nas instâncias mais apropriadas: as revistas especializadas e as mostras internacionais de arquitetura. Assim, o novo projeto do TCA foi publicando imediatamente em algumas das principais revistas de arquitetura do país e do exterior e inscrito por Odebrecht – à revelia do

autor Bina Fonyat – na I Bienal de Artes Plásticas do Teatro, realizada como parte da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1957, recebendo uma menção honrosa. Nas palavras de Odebrecht:

Diógenes era o que mais martelava o projeto. [...] *A Tarde* mandava o malho [...]. Eu: 'Bina, na Bienal vamos ter dezoito arquitetos do mundo inteiro julgando dez ou doze projetos de teatros que foram construídos no mundo, decorrentes daqueles bombardeios, aquilo tudo, e vamos botar o nosso projeto para ser julgado'. [Bina:] 'Não, não, não entro não, Norberto. Não entro mesmo.' [...] [Odebrecht:] 'O projeto vai de qualquer forma para a Bienal, que eu não estou lá para receber as críticas que eu estou recebendo, eu tenho que tomar uma decisão na vida e tenho que dar uma satisfação ao Governador, que acreditou no projeto, aceitou o projeto porque corresponde ao desejo dele, e também para satisfazer o cliente. Tem que defender o Governo da Bahia e eu preciso que esse projeto seja julgado'. [Bina:] 'Não!' [Odebrecht:] 'Então vá embora que eu vou resolver e quem vai levar o projeto sou eu. [...]'. [O projeto] recebeu menção honrosa e aí mudou tudo.<sup>288</sup>

Como reconhece o próprio Norberto Odebrecht, a menção honrosa obtida na Bienal de São Paulo teve um papel fundamental no processo de *legitimação* do projeto de Bina Fonyat, que teve continuidade com a sua publicação, em 1958, pelas revistas *Brasil – Arquitetura Contemporânea* (TEATRO..., 1957-1958) e *Habitat* nº 48 (TEATRO..., 1958).

Por ocasião da entrega do Teatro Castro Alves ao governador Antônio Balbino, em 30 de junho de 1958, e dando seguimento à estratégia de legitimação do novo projeto, a Construtora Norberto Odebrecht publicou um livro sobre o edifício (CONSTRUTORA..., 1958), incluindo um ensaio do crítico de arte Clarival do Prado Valladares, irmão mais novo de José Valladares (VALLADARES, 1958). No seu ensaio, Clarival reconhece os méritos da “concepção plástica” do projeto de Rocha Miranda e Souza Reis, mas apresenta muitas restrições aos seus aspectos funcionais e à sua relação com o contexto local:

A demora que o destino determinou entre a primeira iniciativa e a sua realização pode ser vista agora como providencial. Se porventura fôsse concluído na época precedente teria resultado, fatalmente, em **mais um exemplo de atraente arquitetura contemporânea, de resultado plástico exuberante porém destituída de conhecimentos básicos, de vivência do problema para o qual se ergue e pretende**. O atraso permitiu a revisão serena, a adição do conhecimento em evolução, a posse da probidade na iniciativa e a pureza de sua elaboração. **Permitiu também sua identificação de forma e de função com as raízes culturais da terra a que se propõe**.

O projeto anterior tem relevantes méritos de concepção plástica exterior. O formato em sela de cavalo sugere uma ocupação espacial nitidamente escultórica mas a revisão demonstrou a carência de acomodações para o trabalho cotidiano técnico e educativo do teatro moderno, sem as quais o teatro seria apenas belo por fora! Do ponto de vista plástico nem uma dúvida resta do que já afirmamos: Sua forma rica em inovação e harmonia lembrando a de sela de cavalo. Contudo tal solução em nada se ligou ao caráter da terra e de sua cultura. Foi, em verdade, uma rica sugestão de forma exterior pronta para cavalgar em qualquer parte do mundo.

<sup>288</sup> Depoimento concedido pelo engenheiro civil e empresário Norberto Odebrecht em entrevista ao autor realizada em 09 de agosto de 2011.

Quando se enfrentou a solução definitiva, perguntas simples logo surgiram com iniludível gravidade: para quem se construirá este teatro? para qualquer parte do mundo ou para um povo cujo veio mais forte é a sua tradição de cultura e a sua viva participação no que a história da Pátria tem de mais relevante?

Para se realizar mais uma demonstração gigantesca da arte contemporânea de resultado estético decorativo ou destiná-la, sob os recursos da técnica e da arte contemporânea, ao encontro da majestade e imponência do tesouro de arte e história desta terra?

Para doar ao povo luxuosa sala de espetáculos e agradecer a elite com distintos camarotes ou para credenciar nossa terra com o mais completo sistema de artes cênicas dotado de tôdas as instalações que fundamentam a formação didática e o progresso da vida teatral? **Para mimosear a elite de prestígio eventual e momentâneo ao luxo indevido ou conduzir o público à solução técnica mais adequada no âmbito da mais sadia democracia?**

Para entregar ao destino desta terra obra d'arte nos limites de um ponto de vista, ou para creditá-la com a mais ampla disponibilidade de meios de realização e de desenvolvimento artístico do que o mundo hodierno tem de mais evoluído? (VALLADARES, 1958, p. 54-55, grifos nossos).

Ao abordar o novo projeto, definido como um “teatro de verdade”, Clarival do Prado Valladares – casado com a irmã caçula de Norberto Odebrecht e que teria sua carreira de crítico de arte alicerçada pelo cunhado nos anos seguintes – não poupa elogios nem à sua arquitetura nem aos envolvidos na sua realização. Todo o discurso de Valladares parece ter como objetivos desqualificar o projeto de Rocha Miranda e Souza Reis, justificar a elaboração de um novo projeto, rebater as acusações do IAB-BA e do jornal *A Tarde* de plágio e legitimar, de uma vez por todas, o projeto de Bina Fonyat:

[...] Do momento em que o preclaro Governo do Estado da Bahia, representado pelo Governador Dr. Antonio Balbino e seus ilustres colaboradores, decidiu sobre a entrega da obra a uma firma construtora cujo curriculum, experiência, disponibilidades técnicas e renome a credenciam como uma das mais capazes no âmbito da engenharia civil no País, coube à construtora indicar o critério de escolha do projeto. **O caráter essencialmente objetivo do construtor logo indicou não ser justo apoiar um projeto rico em forma aparente e precário em solução técnica.** Restaria realizar nova solicitação aos arquitetos brasileiros para um novo julgamento à base da escolha de uma comissão nomeada. Este processo de aparência democrática tem aplicabilidade satisfatória em obras comuns para fins relativamente simples. Contudo não é exequível para uma obra da complexidade do Teatro Castro Alves onde conhecimentos técnicos diferentes são mobilizados para um fim único. O sistema de concorrência sugerido ao construtor impediria a colaboração das fontes de experiência comprovada para cada assunto, uma vez que enfeixaria nas mãos e no interesse de um artista, obviamente sob o entusiasmo de sua própria criação, a idéia de solução de todos os problemas.

Sabe-se que em situações semelhantes o caráter individual da autoria filtra os problemas nas malhas da inspiração e não, necessariamente, na tranqüila e imprescindível solução técnica. Por conseguinte, a concorrência livre nesta finalidade resultaria não em decência democrática porém em hipertrofia da interferência individual. **Muito mais democrático foi, em realidade, o que logo Norberto Odebrecht decidiu: a mais ampla consulta e o mais amplo âmbito de colaboração técnica que se conhece nas construções hodiernas.**

[...]

**Então se tornou muito difícil reconhecer-se de imediato o autor de toda obra. Jamais se fará a indicação nominal. O autor desta obra é a**

**arquitetura e a engenharia do Brasil!** (VALLADARES, 1958, p. 55-56, grifos nossos).

Não pretendemos emitir um juízo de valor sobre qual dos dois projetos para o TCA – o de Rocha Miranda e Souza Reis, de 1948, ou o de Bina Fonyat, elaborado nove anos depois – é o mais adequado e possui maiores méritos estéticos, funcionais ou tecnológicos, até mesmo porque o primeiro nunca foi além da etapa de anteprojeto, enquanto o segundo não só foi executado como corresponde, há 45 anos, ao principal equipamento cultural do Estado da Bahia. Além disso, concordamos integralmente com boa parte das críticas relativas a lacunas e problemas funcionais do projeto de Rocha Miranda e Souza Reis realizadas à época pela Construtora Norberto Odebrecht, como, por exemplo,

A ausência de camarins coletivos, de guarda-roupa, de local apropriado para ensaiar o ballet e o côro, a profundidade do palco definitivamente exígua, a falta de local especialmente destinado à casa de força e à maquinaria de refrigeração de ar, a não existência de um monta-carga de grande capacidade, a falta de qualquer esquema de solução técnica de referência a mudança de cenários [...], a presença de esquadrias em tôda a extensão da fachada posterior da caixa do palco e a criação de uma entrada elevada através de grandes rampas, justamente na parte plana do terreno [...]. (CONSTRUTORA..., 1958, p. 08-09)

Em 09 de julho de 1958, com as obras praticamente concluídas, estando já entregue ao Governo do Estado, aberto à visitação pública e faltando apenas cinco dias para a sua inauguração oficial, o TCA projetado por Bina Fonyat foi destruído por um incêndio, repetindo a história do Teatro São João. Sua reconstrução foi realizada, de forma lenta e intermitente, ao longo dos anos seguintes pela mesma Construtora Norberto Odebrecht, sendo inaugurado somente em 1967. Nesse meio tempo, dando continuidade ao seu processo de *legitimação*, o projeto de Bina Fonyat foi publicado por outras duas importantes revistas especializadas brasileiras<sup>289</sup>.

O CEAT-TCA, concebido por Rocha Miranda e Souza Reis em 1948 a partir do programa desenvolvido por Anísio Teixeira, seria, certamente, junto com o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, a obra mais importante do governo Mangabeira, seja pela sua singularidade formal, seja pela sua escala e programa, seja pela ousada solução estrutural e pela original integração entre espaços internos e paisagens externas. Entretanto, através das estratégias de legitimação adotadas por Odebrecht, Bina Fonyat e pela SVOP, o projeto de Rocha Miranda e Souza Reis, que propunha a construção do maior teatro brasileiro, da mais sofisticada estrutura em casca de concreto armado do país e que agregava a educação artística à exibição de espetáculos, foi simplesmente eclipsado da história.

Mesmo quando se aborda a história do TCA, a existência deste projeto é omitida: o próprio memorial que o TCA mantém em suas instalações assinala o governo de Antônio Balbino como correspondendo ao início da construção do teatro, em uma *trama* – recuperando o conceito de

<sup>289</sup> *Acrópole*, nº 261, em julho de 1960, e *Arquitetura e Engenharia* nº 59, em janeiro-fevereiro de 1961.



Paul Veyne – que as publicações especializadas ainda hoje repetem, como se vê no verbete dedicado a este edifício incluído no livro de José Carlos Serroni sobre os espaços cênicos brasileiros:

No início do século XX, a Bahia dispunha de dois teatros: o São João, inaugurado em 1812, e o Polytheama, criado em 1883. Mas em 1923 um incêndio destruiu a primeira casa, e a segunda foi desativada na década seguinte. Descontentes com o fechamento das duas salas, um grupo de intelectuais deu início a um movimento que pedia a construção de uma nova casa de espetáculos. A idéia ganhou força e, em 1948, o deputado estadual Antônio Balbino encaminhou à Assembléia Legislativa do Estado a proposta para a criação de um novo teatro. **Nove anos depois, o Teatro Castro Alves começou a ser erguido**, com projeto do arquiteto José Bina Filho e do engenheiro Humberto Lemos Lopes. (SERRONI, 2002, p. 51, grifo nosso).

Surpreendentemente, mesmo um livro intitulado *Teatro Castro Alves: história e memória* (MOURA, 2005), publicado pela autarquia do Governo do Estado que administra o TCA, repete a trama narrativa na qual Antônio Balbino – o governador que só retomou a construção do teatro na segunda metade do seu mandato, com um programa muito menos ambicioso que aquele concebido por Anísio Teixeira – é enaltecido como o grande político responsável pela decisão de construir um teatro para Salvador; nesta versão da história, Otávio Mangabeira, Alcides da Rocha Miranda, José de Souza Reis e Diógenes Rebouças não são sequer citados. Após narrar, de forma sintética, o incêndio que destruiu o Teatro São João e registrar que “o teatro Polytheama Bahiano [...] foi desarmado – era de madeira e zinco – em 1932”, deixando a capital baiana “órfã” (MOURA, 2005, p. 16-19), o jornalista Diógenes Moura, autor dos textos dessa publicação, informa que

O desamparo dos artistas, dos intelectuais e da população, e uma campanha deflagrada por eles mesmos, no auge dos seus dias de desilusão e grito, que inspiraram o então deputado estadual Antonio Balbino a encaminhar, para a Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, em 1948, o Projeto de Lei 432, que pedia urgência para a construção de um grande teatro em Salvador. [...]

Antonio Balbino teve seu projeto aprovado e dois milhões de cruzeiros disponibilizados para as obras do grande teatro. Envolvido na campanha, o teatrólogo Adroaldo Ribeiro da Costa [...] sugeriu que a nova casa de espetáculos fosse chamada de Castro Alves, em homenagem ao poeta baiano [...]. A imprensa baiana registrou que ‘o novo Teatro Castro Alves deveria ser entregue à população em 1951’. Há registros também de que uma seca, que rachou o chão de todo o Nordeste transformando veio d’água em milagre divino, no final da década de 40, paralisou as obras do novo teatro, que só foi entregue à cidade em 1958, já sendo Antonio Balbino o governador do Estado. No dia 2 de julho, o novo e imponente Teatro Castro Alves, que avançava com suas linhas modernistas sobre o Campo Grande, foi aberto à visitação pública, com uma exposição de fotografias no seu foyer. A inauguração oficial foi programada para o dia 14 de julho. Mas ainda não seria nesse dia. (MOURA, 2005, p. 20-24)

Salvo um ou outro texto de circulação bastante restrita – como o já citado quarto volume da “Evolução Física Urbana” de Salvador, editado pela Prefeitura no final dos anos 1970 (SALVADOR, [1978?]) – todas as publicações sobre o Teatro Castro Alves a partir de 1957 ignoram, invariavelmente, os esforços de Otávio Mangabeira, na segunda metade dos anos 1940, para dotar Salvador de um grande teatro, bem como desconhecem a existência dos

projetos para esse teatro anteriores ao de Bina Fonyat. Até mesmo a apropriação, no projeto de Bina Fonyat, das fundações e da laje do foyer, executados no Governo Mangabeira segundo o projeto de Rocha Miranda e Souza Reis, é progressivamente apagada das narrativas sobre o Teatro Castro Alves.

A julgar por essa narrativa hegemônica, o governador Otávio Mangabeira jamais teve a preocupação de dotar a Bahia de um teatro condigno, Anísio Teixeira nunca imaginou um equipamento que integrasse apresentações de teatro, dança e música com a formação e educação pelas artes, e Joaquim Cardozo jamais concebeu, para um teatro a ser erguido na Bahia, a estrutura mais sofisticada do país à época. Segundo essa *trama*, o anteprojeto de Rocha Miranda e Souza Reis não possuiu qualquer relevância ou mesmo não chegou a existir – do mesmo modo como nunca existiram as polêmicas por ele suscitadas e que movimentaram o campo arquitetônico baiano na segunda metade dos anos 1950, como aquelas entre o professor catedrático do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia, Jayme Cunha da Gama e Abreu, e o jovem engenheiro Francisco Santana, entre a Direção Nacional do Instituto de Arquitetos do Brasil e seu departamento baiano, entre o jornal *A Tarde* e a Construtora Norberto Odebrecht e entre os arquitetos Bina Fonyat e Diógenes Rebouças. A história do Teatro Castro Alves foi *pacificada*, a partir de um esforço conjunto da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Governo do Estado e da Construtora Norberto Odebrecht para, inicialmente, **desqualificar** e, em um segundo momento, simplesmente **apagar** da história o projeto de Rocha Miranda e Souza Reis.

Como observou Paul Veyne (2008, p. 45), “toda historiografia é subjetiva” e, no caso do TCA, a trama recorrente nos discursos oficiais dos últimos quarenta e cinco anos assume uma empatia clara com os vencedores, como já alertara Walter Benjamin (1994, p. 225). Dentre os poucos registros *a contrapelo* dessa versão hegemônica da história está o depoimento dado por Diógenes Rebouças em 1994. Não obstante Rebouças tenha se tornado, desde o início da década de 1960, um dos colaboradores mais frequente da Construtora Norberto Odebrecht e amigo pessoal do seu fundador, ele afirmaria que

Se fosse feito o projeto anterior [de Rocha Miranda e Souza Reis] o nosso nome estaria ligado diretamente à concepção de Anísio, um centro cultural de alto porte, um museu de artes cênicas, de espaço para o som da Bahia, **não aquilo lá, aquele grande cinema.**

**Chamar isso de teatro oficial é uma calamidade.** Não se faz um teatro para o governo do estado se não tiver uma proteção muito grande à atividade do governo dentro do teatro. Imagine se, durante uma cena qualquer, o governador é chamado com urgência para fazer qualquer coisa fora do teatro! Não tem lugar por onde ele sair escondido. Em qualquer teatro vagabundo europeu o sujeito sai sem ser visto. **Isso é teatro? Isso é um cinema vagabundo de qualquer cidade do interior.** Isso é ‘carioquismo’! O outro, não. Era um teatro formidável, bem estudado, onde ele (o governador) poderia sair sem problemas. (REBOUÇAS, 1999, p.122, grifos nossos).

O mesmo discurso em que o TCA de Bina Fonyat é citado como “desastroso” e um “grande cinema” e no qual o projeto anterior de Rocha Miranda e Souza Reis é apresentado de forma elogiosa pode ser encontrado na entrevista concedida pelo arquiteto Assis Reis – principal colaborador de Rebouças na década de 1950 –, mais de vinte anos depois das polêmicas:

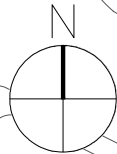
**O Teatro foi uma infelicidade geral, sob todos os pontos de vista.** Um acontecimento político impediu Salvador de ter um dos bons teatros da América Latina. [...] Existia, e existe, lá na Bahia, um engenheiro com muita vontade de ser arquiteto. [...] Este engenheiro projetava, porque tinha um escritório de construção. E recebeu a incumbência de fazer outro projeto, porque o Balbino não iria construir aquele do governo Otávio Mangabeira. O engenheiro chamou o Bina Fonyat que regeu o projeto, associado ao Balbino. **Foi um projeto desastroso, sob todos os aspectos. Ele desequilibra o quadro urbano existente, assume proporções que se baseiam nas propostas de Oscar Niemeyer, sem contudo possuir aquelas proporções geniais que o gênio do Oscar sempre propunha (ele fez quase uma caricatura).**

Quando faltava um ano para o Balbino terminar o seu governo, é anunciada a inauguração do teatro que, na minha opinião, não passa de um grande cinema. Não tem as características de teatro, além de destruir todo o quadro urbano existente. (REIS, 1978, p. 300-301).

PLANTA DE SITUAÇÃO

ESCALA 1:750

0.1 10



RUA LEOVIGILDO FILGUEIRAS

CAMPO GRANDE  
(PRAÇA 2 DE JULHO)

RUA VISCONDE DE SÃO LOURENÇO

RUA GUSTAVO DE ANDRADE

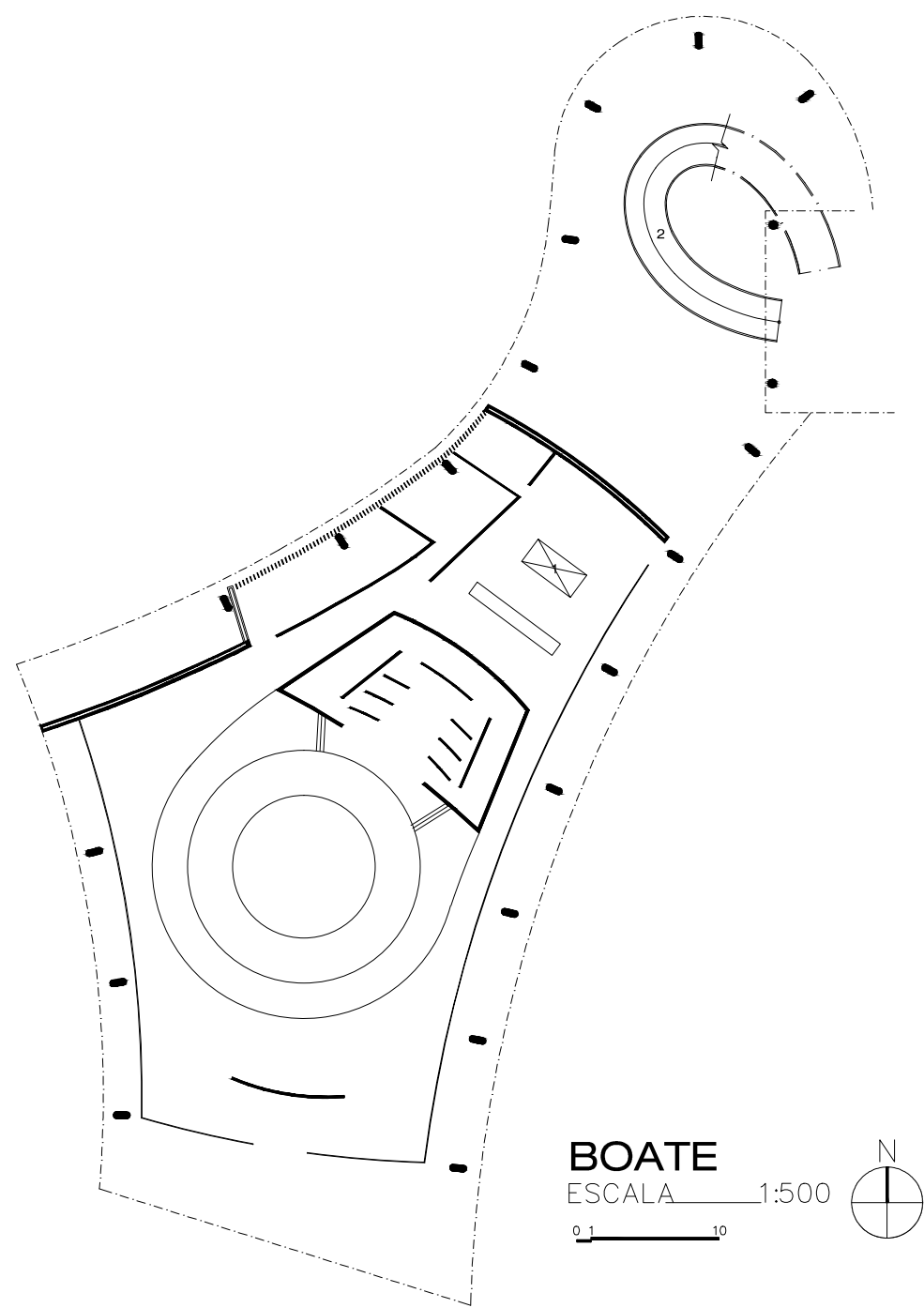
TRAV. CORNETA LOPES

LEGENDA

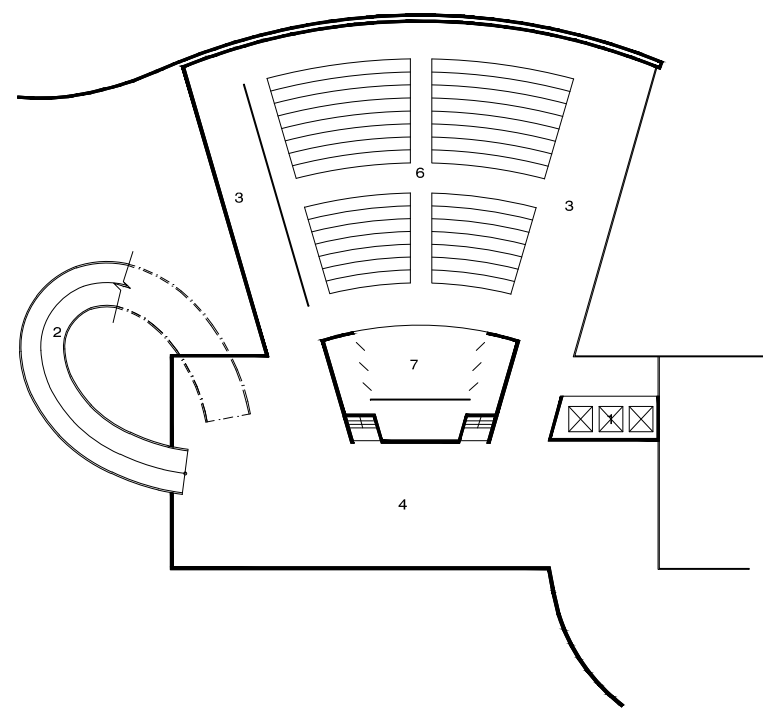
- 1 TEATRO
- 2 BOATE
- 3 TEATRO DE COMÉDIA
- 4 ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA
- 5 ESCOLA AO AR LIVRE

# 04.A.01 CENTRO EDUCATIVO DE ARTE TEATRAL - PLANTA SITUAÇÃO

Projeto: Alcides Rocha Miranda e José Souza Reis, 1948



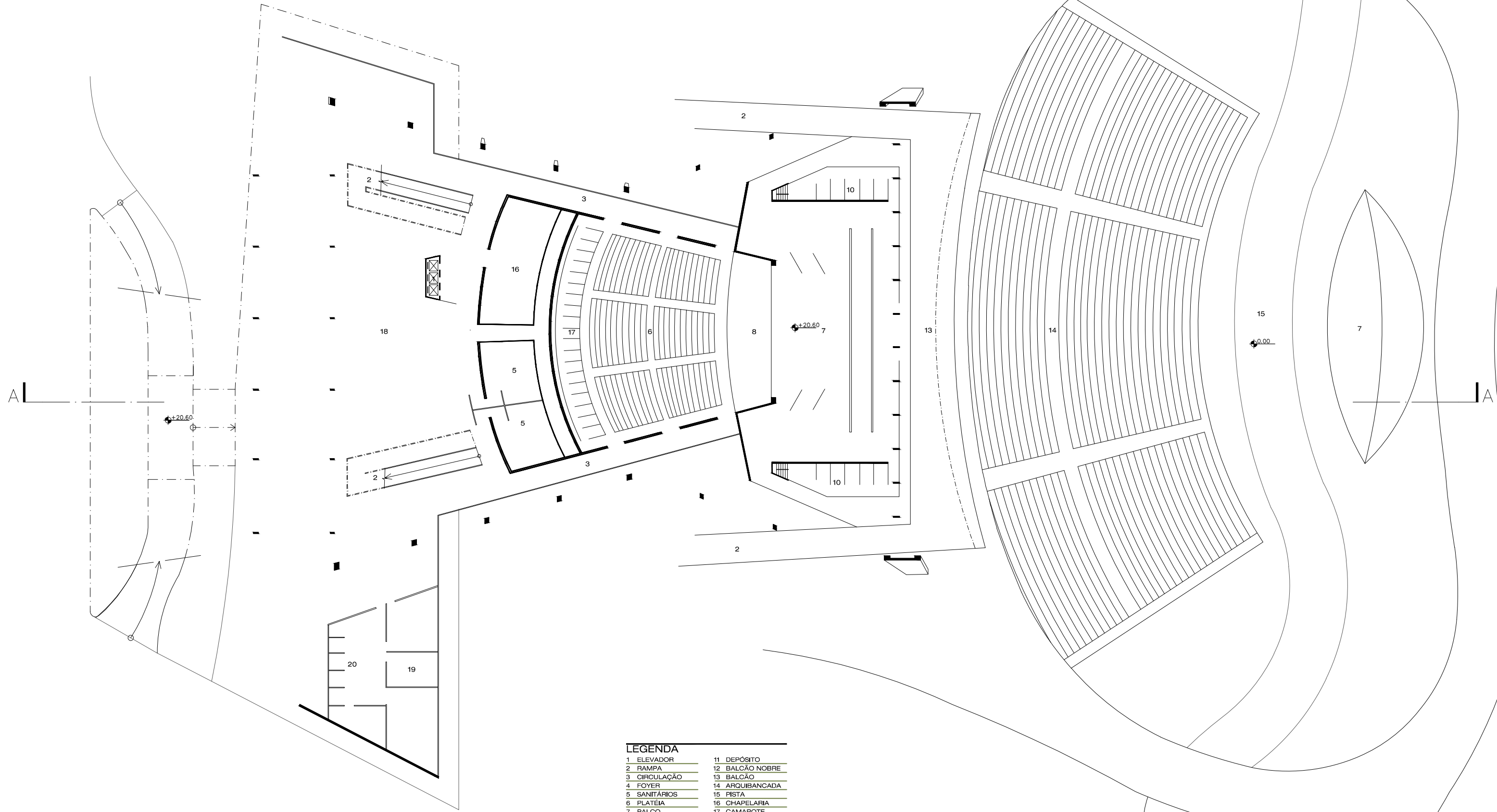
**BOATE**  
 ESCALA 1:500



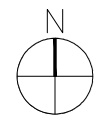
**TEATRO COMÉDIA**  
 ESCALA 1:500

**LEGENDA**

1 ELEVADOR	11 DEPÓSITO
2 RAMPA	12 BALCÃO NOBRE
3 CIRCULAÇÃO	13 BALCÃO
4 FOYER	14 ARQUIBANCADA
5 SANITÁRIOS	15 PISTA
6 PLATÉIA	16 CHAPELARIA
7 PALCO	17 CAMAROTE
8 ORQUESTRA	18 EXPOSIÇÕES
9 TERRAÇO	19 SECRETARIAS
10 CAMARINS	20 BILHETERIAS



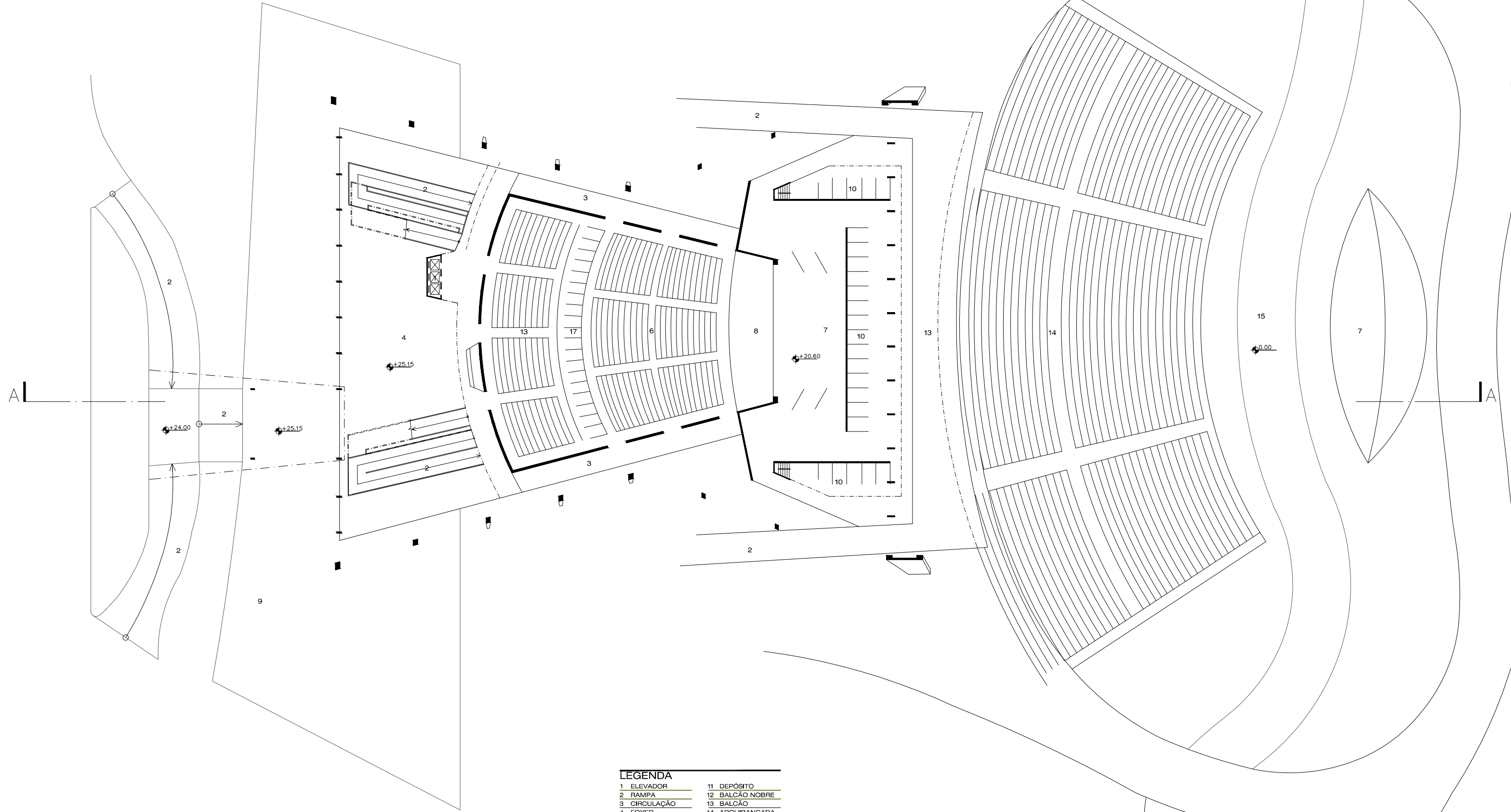
PLANTA NÍVEL +20.60  
 ESCALA 1:500



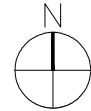
LEGENDA

1 ELEVADOR	11 DEPÓSITO
2 RAMPA	12 BALCÃO NOBRE
3 CIRCULAÇÃO	13 BALCÃO
4 FOYER	14 ARQUIBANCADA
5 SANITÁRIOS	15 PISTA
6 PLATEIA	16 CHAPELARIA
7 PALCO	17 CAMAROTE
8 ORQUESTRA	18 EXPOSIÇÕES
9 TERRAÇO	19 SECRETARIAS
10 CAMARINS	20 BILHETERIAS

**04.A.03** CENTRO EDUCATIVO DE ARTE TEATRAL - PLANTA BAIXA NÍVEL +20.60  
 Projeto: Alcides Rocha Miranda e José Souza Reis, 1948



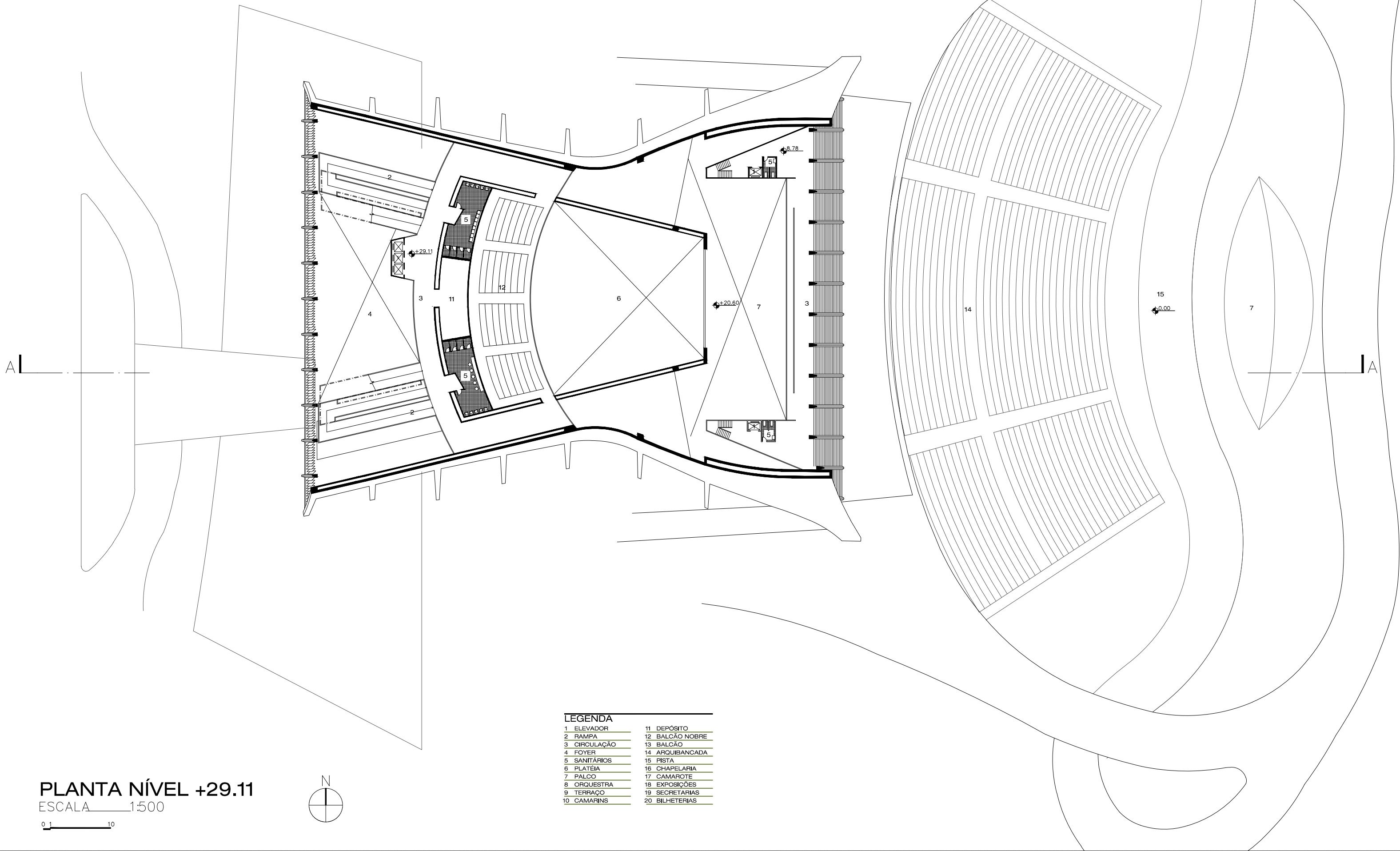
**PLANTA NÍVEL +25.15**  
 ESCALA 1:500



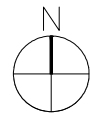
**LEGENDA**

1 ELEVADOR	11 DEPÓSITO
2 RAMPA	12 BALCÃO NOBRE
3 CIRCULAÇÃO	13 BALCÃO
4 FOYER	14 ARQUIBANCADA
5 SANITÁRIOS	15 PISTA
6 PLATEIA	16 CHAPELARIA
7 PALCO	17 CAMAROTE
8 ORQUESTRA	18 EXPOSIÇÕES
9 TERRAÇO	19 SECRETARIAS
10 CAMARINS	20 BILHETERIAS

**04.A.04 CENTRO EDUCATIVO DE ARTE TEATRAL - PLANIA BAIXA NÍVEL +25.15**  
 Projeto: Alcides Rocha Miranda e José Souza Reis, 1948



**PLANTA NÍVEL +29.11**  
 ESCALA 1:500

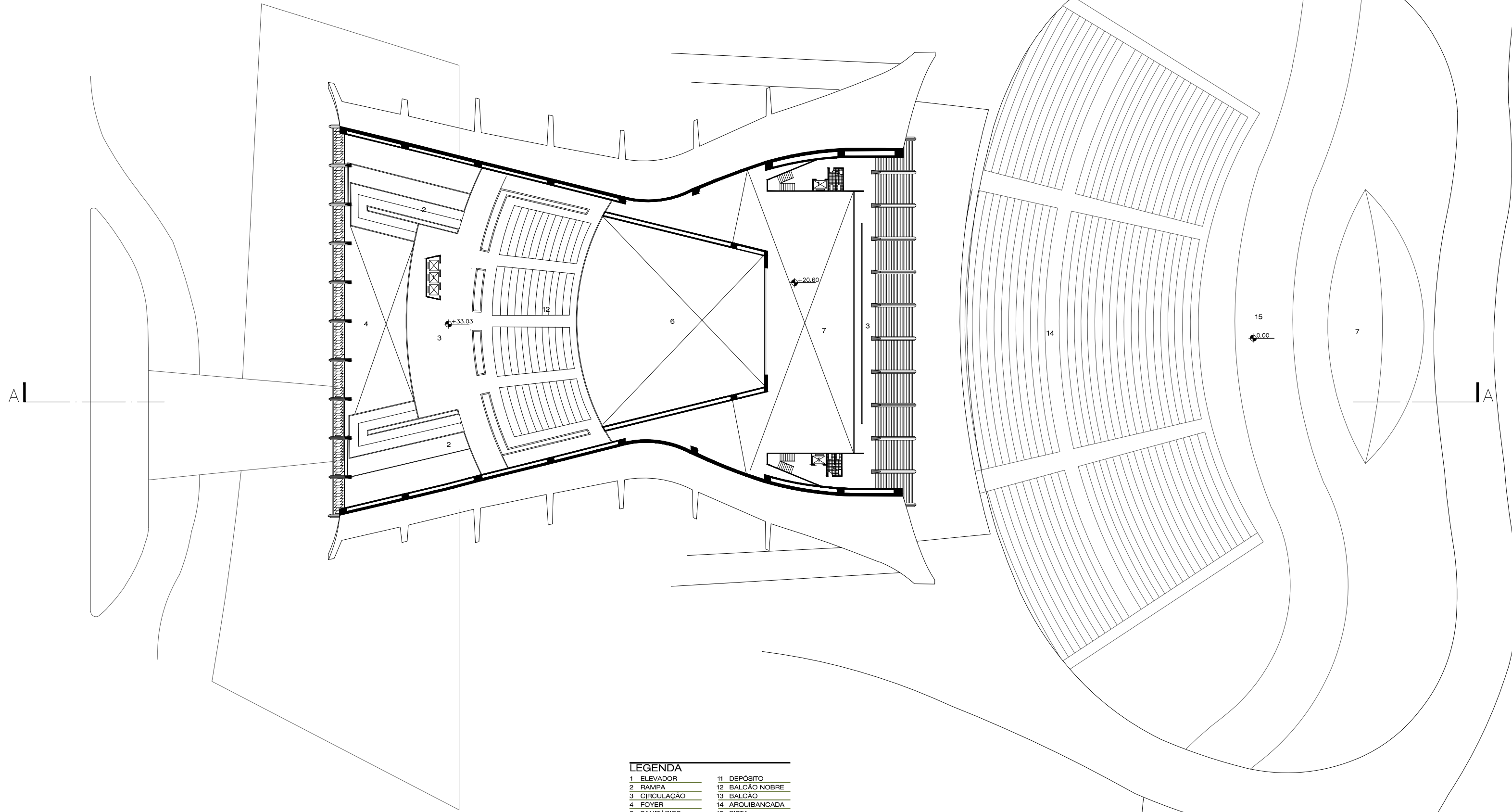


**LEGENDA**

1 ELEVADOR	11 DEPÓSITO
2 RAMPA	12 BALCÃO NOBRE
3 CIRCULAÇÃO	13 BALCÃO
4 FOYER	14 ARQUIBANCADA
5 SANITÁRIOS	15 PISTA
6 PLATEIA	16 CHAPELARIA
7 PALCO	17 CAMAROTE
8 ORQUESTRA	18 EXPOSIÇÕES
9 TERRAÇO	19 SECRETARIAS
10 CAMARINS	20 BILHETERIAS

**04.A.05 CENTRO EDUCATIVO DE ARTE TEATRAL - PLANTA BAIXA NÍVEL +29.11**  
 Projeto: Alcides Rocha Miranda e José Souza Reis, 1948

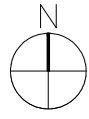




PLANTA NÍVEL +33.03

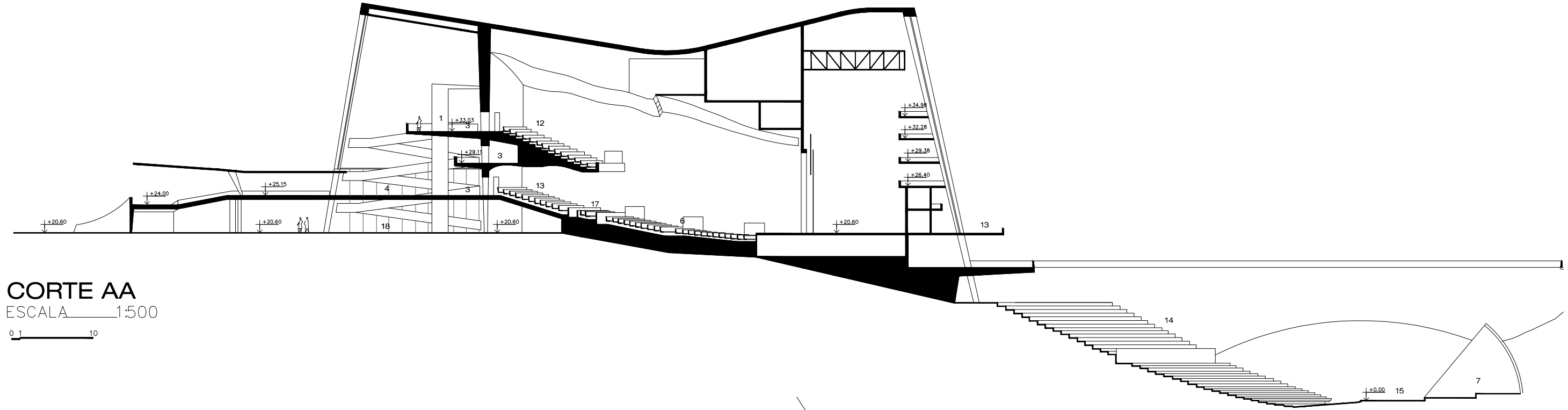
ESCALA 1:10

0 10

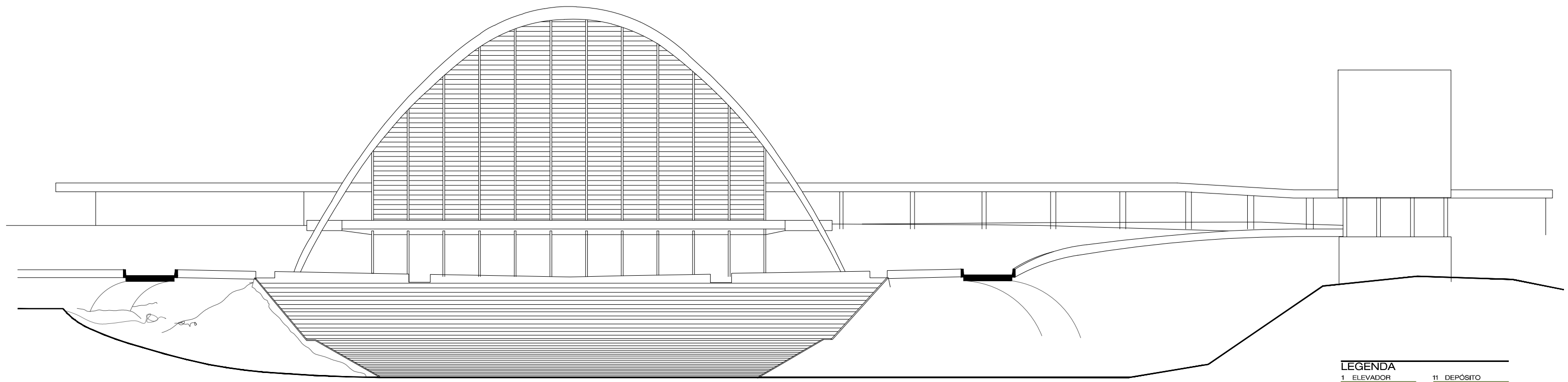


LEGENDA			
1	ELEVADOR	11	DEPÓSITO
2	RAMPA	12	BALCÃO NOBRE
3	CIRCULAÇÃO	13	BALCÃO
4	FOYER	14	ARQUIBANCADA
5	SANITÁRIOS	15	PISTA
6	PLATEIA	16	CHAPELARIA
7	PALCO	17	CAMAROTE
8	ORQUESTRA	18	EXPOSIÇÕES
9	TERRAÇO	19	SECRETARIAS
10	CAMARINS	20	BILHETERIAS

**04.A.06** CENTRO EDUCATIVO DE ARTE TEATRAL - PLANTA BAIXA NÍVEL +33.03  
 Projeto: Alcides Rocha Miranda e José Souza Reis, 1948



**CORTE AA**  
 ESCALA 1:500  
 0 1 10



**FACHADA LESTE**  
 ESCALA 1:500  
 0 1 10

**LEGENDA**

1 ELEVADOR	11 DEPÓSITO
2 RAMPA	12 BALCÃO NOBRE
3 CIRCULAÇÃO	13 BALCÃO
4 FOYER	14 ARQUIBANCADA
5 SANITÁRIOS	15 PISTA
6 PLATÉIA	16 CHAPELARIA
7 PALCO	17 CAMAROTE
8 ORQUESTRA	18 EXPOSIÇÕES
9 TERRAÇO	19 SECRETARIAS
10 CAMARINS	20 BILHETERIAS



Capítulo 5

# **A infraestruturação do turismo na Bahia**

## 5. A INFRAESTRUTURAÇÃO DO TURISMO NA BAHIA

### 5.1. A “Bahia da magia...”: apelo turístico e falta de infraestrutura

A partir dos anos 1930, uma série de manifestações artísticas na música popular, na literatura e no cinema constrói, no imaginário coletivo dos brasileiros e também dos estrangeiros, uma “Bahia” exótica, exuberante e alegre<sup>290</sup>. Na literatura, tiveram um importante papel nessa construção os livros de Jorge Amado, especialmente a partir de *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães de Areia* (1937), logo traduzidos em diversos idiomas e retratando uma Bahia pobre e decadente, porém sedutora e mística.

Na música popular, centenas de canções compostas nas décadas de 1930 e 1940, por compositores locais e forasteiros – alguns dos quais sem nunca ter pisado em solo baiano – louvaram, de forma idealizada, a *Cidade da Bahia* como um lugar místico e encantado. É a “santa Bahia imortal, Bahia dos sonhos mil”, na definição do paulista Denis Brian<sup>291</sup> ou, nas palavras do mineiro Ary Barroso; a “Bahia, terra de luz e amor”<sup>292</sup> ou “terra da felicidade”<sup>293</sup>. Carmen Miranda – uma portuguesa criada no Rio de Janeiro – teve um papel fundamental na difusão, no Brasil e no exterior, desta imagem da Bahia: através das canções imortalizadas na sua voz e do vestiário e dos trejeitos de “baiana” estilizada, que assumiu a partir da inclusão do samba *O que é que a baiana tem?* no filme *Banana da Terra*, em 1938, Miranda se transformou no arquétipo da baiana exótica, sedutora e festeira, imortalizando a Bahia não só no Brasil, mas também nos Estados Unidos, onde, a partir de 1939-40, se consagra como uma das artistas mais importantes, participando de dezenas de gravações, espetáculos e filmes.

Papel igualmente importante na difusão e consolidação desta imagem da Bahia teve o compositor e autor baiano Dorival Caymmi, autor da já citada *O que é que a baiana tem?* e de dezenas de outras canções que exaltam as coisas e as gentes da Bahia<sup>294</sup>, gravadas por ele e pelos principais cantores da “era de ouro” da música popular brasileira.

Apesar da ampla divulgação e da mistificação nacional e internacional, “o turismo desenvolvido no Estado até os anos 50 pode ser caracterizado como eventual, recebendo fluxos

---

<sup>290</sup> Á época, não só as canções mas os próprios baianos se referiam à cidade do Salvador como cidade da Bahia ou simplesmente “Bahia”. Até mesmo os habitantes das cidades do interior do Estado da Bahia, quando se referiam à capital, falavam da “Bahia”.

<sup>291</sup> Trata-se da canção *Bahia com H*, que teve grande sucesso em 1948, na voz de Francisco Alves.

<sup>292</sup> A canção *Faixa de Cetim* foi lançada e imortalizada em 1942 por Orlando Silva, o “cantor das multidões”.

<sup>293</sup> O samba *Na Baixa do Sapateiro* foi gravado por Carmen Miranda em 1938 e incluído, em 1944, no filme *The Three Caballeros*, lançado no Brasil como *Você Já Foi à Bahia?*, produzido pelos estúdios Disney como parte da “Política da Boa Vizinhaça” empreendida pelo governo norte-americano. *Na Baixa do Sapateiro* atingiu, já em 1945, mais de um milhão de execuções nos Estados Unidos (SEVERIANO & MELLO, 1997, p. 166).

<sup>294</sup> Dentre as canções de Caymmi que ajudaram a difundir a Bahia nacional e internacionalmente, podemos destacar, além de *O que é que a baiana tem?*: *Preta do acarajé* (1939), *Você já foi à Bahia?* (1941), *Vatapá* (1942), *Acontece que eu sou baiano* (1944), *365 Igrejas* (1946), *Lá vem a baiana* (1947), *Lenda do Abaeté* (1948), *Saudade de Itapoã* (1948) e *Festa de Rua* (1949).

esporádicos” e não representou uma atividade econômica relevante (QUEIROZ, 2005, p. 303), De fato, o turismo baiano ainda se encontrava em sua fase de implantação, vindo a se consolidar somente a partir do início dos anos 1970, não obstante experiências pioneiras como a criação, na década de 1930, da Secção de Turismo da Diretoria de Arquivos e Divulgação da Prefeitura Municipal do Salvador. Esta pequena seção, transformada em 1953 na Diretoria Municipal de Turismo, se limitou, porém, ao

apoio a eventos significativos do calendário soteropolitano de festas populares [...] e no fornecimento de informações sobre a cidade às poucas agências de viagem existentes”, e “não se preocupou em realizar qualquer intervenção no espaço geográfico (QUEIROZ, 2005, p. 299-301).

Até o final dos anos 1940 o parque hoteleiro de Salvador era bastante limitado em termos de oferta de leitos e formado exclusivamente por hotéis privados, de pequeno e médio porte. Segundo o “Pequeno Guia Turístico da Cidade do Salvador”, de 1949, citado por Silva (2007, p. 73-74), naquele ano a capital baiana possuía somente sete empreendimentos hoteleiros, totalizando apenas 359 quartos. Segundo Jorge Uzêda, citado por Silva (2007, p. 73-74), “esse número de quartos era insuficiente para a demanda e leva a crer que havia outras formas de abrigo para aqueles que chegavam à cidade”, tais como pensões e casas de cômodo. De fato, a *Sinopse Estatística do Município de Salvador* registra que em 1948 Salvador possuía, além dos sete hotéis, 56 pensões e 18 meios de hospedagem de outro tipo (INSTITUTO..., 1951, p. 64).

Sobre a precariedade da rede hoteleira soteropolitana, em *Bahia de Todos os Santos: Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador*, publicado originalmente em 1945, Jorge Amado observa que

Salvador é uma cidade pobre de hotéis. Em relação à sua importância talvez nenhuma cidade brasileira seja tão mal servida neste particular. São poucos e maus. O viajante não tem muito por onde escolher e, com a guerra, tem grandes possibilidades de não encontrar cômodos em nenhum deles, nem mesmo pagando os preços absurdos que são atualmente a tabela destes hotéis baianos, tão caros quanto ruins. Pelo preço poderá o turista desavisado julgar que se trata de um hotel de primeira classe. Mas logo aos contactos iniciais verá que de primeira classe o hotel só possui mesmo o preço. [...]

Bem merecia a cidade, com tantos fatores favoráveis para o turismo, melhores hotéis que acomodassem aqueles viajantes desejosos de um maior conhecimento da mais característica das cidades brasileiras e que pensassem numa permanência longa em meio ao povo mais acolhedor e amável do Brasil. A falta de bons hotéis no centro da cidade, assim como de hotéis para turistas em bairros como Barra, ou Amaralina, próximos às praias onde a constante brisa do mar faz das tardes verdadeiras delícias, é uma dessas clássicas lacunas a preencher. (AMADO, 1951, p. 281).

A escassez de empreendimentos hoteleiros em Salvador era tal que a inauguração do pequeno Solar Santo Antônio, no bairro do Canela, em junho de 1946, foi anunciada com destaque no principal jornal da cidade, que o apresenta como uma pensão “luxuosa, dispendo de 21 quartos e apartamentos” (A INAUGURAÇÃO do..., 1946, p. 1). Renan Baleeiro, por sua vez, conta que

A situação hoteleira na cidade era uma calamidade. Eu posso dar um depoimento. Meu pai [Dr. Jayme Baleeiro], que era presidente do Instituto dos Advogados, organizou, na Bahia, um Congresso de Direito Constitucional. As dificuldades que teve para hospedar os participantes o levaram a abrigar muitos na Casa de Retiro São Francisco, em Brotas (BALEIRO, 2000, p. 145).

Apesar da existência, desde o final do século XIX, de alguns hotéis, pousadas e pensões na região do Canela, Campo Grande e Vitória, o principal pólo de concentração de empreendimentos hoteleiros na primeira metade do século XX correspondia ao trecho urbano entre a Praça Castro Alves e a Rua Chile, área mais nobre do centro de Salvador à época. Nessa região, ainda no final do século XIX, se localizava o Hotel Sul Americano, com 80 quartos, que foi demolido no início dos anos 1940 para dar lugar ao Edifício Sulacap. Nos anos 1940, os melhores e mais conhecidos hotéis da cidade continuavam concentrados naquele pólo: o Hotel Meridional, com 85 quartos, localizado no terreno atualmente ocupado pelo Edifício Desembargador Bráulio Xavier, na Rua Chile, nº 22, esquina com a Praça Castro Alves e a Rua Rui Barbosa; o Chile Hotel, situado na Rua Chile, nº 7, com 59 quartos; e o Nova Cintra, com 44 quartos, situado na Rua Virgílio Damásio, nº 1 (SILVA, 2007, p. 63-74).

A inauguração, em 1934, do Palace Hotel, na Rua Chile, nº 20, estabeleceria um novo patamar no que se refere à qualidade das instalações – a louça sanitária, por exemplo, foi importada da Inglaterra –, embora ainda fosse um hotel de porte mediano, com 80 quartos. Ao contrário dos concorrentes, cujos quartos invariavelmente não dispunham de sanitários privativos, o Palace Hotel já contava com suítes nos moldes atuais (QUEIROZ, 2002, p. 302)<sup>295</sup>.

Segundo matéria publicada em 10 de agosto de 2003 no jornal Correio da Bahia e citada por Silva (2007, p. 75), o Palace Hotel

Tornou-se um dos símbolos urbanos de Salvador, arraigado à sua vida e à atmosfera social, especialmente da alta burguesia soteropolitana, principalmente entre os anos de 1939 a 1950. Concebido para ser um local de entretenimento, funcionando como hotel cassino, casa de espetáculo, teatro de revista e restaurante de alto requinte, ‘era ali que os boêmios se divertiam no cassino e escutavam boa música nos salões’.

Para Jorge Amado (1951, p. 281), o Palace Hotel era “o mais afamado hotel da Bahia”, porém, segundo ele, “aqui não se pode falar em melhor hotel, pode-se falar no menos ruim.” Até o início da década de 1950, os visitantes ilustres ou abastados que vinham a Salvador, fossem eles artistas, políticos, empresários ou latifundiários, ficavam hospedados neste hotel, como ocorreu com Carmen Miranda, Orson Welles e Pablo Neruda. Pretensiosamente, o Palace Hotel era chamado de “Copacabana Palace da Bahia” e se configurou, a partir da segunda metade da década de 1930 e da década seguinte, como o salão de recepções da cidade (SILVA, 2007, p. 75-76). A sua decadência se inicia com a proibição dos jogos de azar no

<sup>295</sup> A construção do Palace Hotel foi uma iniciativa de um dos empresários e industriais mais ricos do Estado, o Comendador Bernardo Martins Catharino, acionista de diversos bancos e companhias de seguro e proprietário da Companhia Progresso União Fabril, detentora do maior parque industrial têxtil da Bahia.

Brasil, por força do Decreto-lei nº 9.215, assinado pelo Presidente Eurico Gaspar Dutra em 30 de abril de 1946.



**Figura 5.01** – Palace Hotel em Salvador, logo após a sua inauguração, em 1934  
(Fonte: Acervo da Construtora Carioca Christiani-Nielsen, Rio de Janeiro)

Com relação a restaurantes, a situação era idêntica. De acordo com Jorge Amado (1951, p. 282),

Pobre de hotéis, a Bahia é paupérrima de restaurantes. Na rua Chile o viajante encontrará a 'Baiana' e o 'Chile', os dois restaurantes mais afamados da cidade. O preço está à altura da fama, os cozinheiros muito abaixo e o serviço também. Fora daí não há restaurantes apresentáveis.

Se, na Salvador dos anos 1940 e início dos 1950, apesar do limitado número de empreendimentos hoteleiros, ainda era possível encontrar instalações de qualidade mediana, como as do Palace Hotel, no interior do Estado a situação era ainda mais grave, pois a quase totalidade das cidades não dispunha de instalações com as mínimas condições de higiene e conforto. Pequena nota publicada no jornal *A Tarde* em janeiro de 1950 informa que “as pessoas que viajam pelo interior do Estado, a zona sul inclusive, condenam-se a dois grandes sacrifícios”, sendo o primeiro deles relativo às péssimas estradas e o segundo à “imprestabilidade da quase totalidade das pensões e hospedarias em que se é obrigado a permanecer” (BILHETES..., 1950, p. 2). O editorial da edição de 21 de março de 1952 do mesmo jornal, por sua vez, alerta que, “deficientes na própria capital, no interior do Estado os meios de hospedagem são os menos satisfatórios” (MEIOS de hospedagem, 1952, p. 3)

## 5.2. As estâncias hidrominerais e os hotéis construídos pelo Estado

As primeiras ações efetivas do poder público voltadas a incentivar o turismo no Estado não se deram na capital, mas no interior, mais especificamente em duas estâncias hidrominerais criadas nos anos 1930: Cipó e Itaparica<sup>296</sup>. A criação dessas duas estâncias hidrominerais foi acompanhada da elaboração dos respectivos planos de urbanismo: o Plano de Expansão e Melhoramentos da Vila Balneária do Cipó (1935), concebido pelo engenheiro Oscar Caetano da Silva, e o Plano de Urbanismo da Cidade de Itaparica (1937), de autoria do engenheiro Paulo Peltier de Queiroz.

A partir da transformação de Cipó e Itaparica em estâncias hidrominerais e da elaboração dos respectivos planos, o Governo do Estado passou a atuar diretamente na gestão direta dessas localidades e na sua infraestruturação, através da construção de obras públicas. Vale ressaltar que a Constituição Federal de 1934 estabelecia, em seu artigo 13, inciso III, parágrafo 1º, que os Prefeitos da capital e das estâncias hidrominerais podiam ser nomeados pelo Governador; assim, tanto a Estância Hidromineral de Cipó quanto a de Itaparica tiveram, desde que foram criadas, os cargos de prefeito ocupados por engenheiros civis do quadro da então Secretaria

---

<sup>296</sup> A Estância Hidromineral de Cipó foi criada pelo Decreto nº 9.523, de 16 de maio de 1935, assinado pelo interventor federal Juracy Magalhães (SANTOS NETO, 2009, p. 121), enquanto a Estância Hidromineral de Itaparica foi instituída pelo Decreto nº 10.440, de 10 de dezembro de 1937, na gestão do interventor federal Antônio Dantas (SANTANA, 2002, p. 87).



Estadual da Agricultura, Indústria, Comércio, Viação e Obras Públicas, posteriormente Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado da Bahia (SVOP) (BAHIA, 1934).

Os primeiros hotéis construídos nessas duas estâncias hidrominerais eram de propriedade privada, de pequeno ou médio porte – com até 50 quartos – e em “estilo”, adotando uma feição neocolonial ou *déco*. Como estes empreendimentos hoteleiros privados não atendiam à demanda crescente das duas estâncias hidrominerais, o Governo do Estado reconheceu, já no início dos anos 1940, a necessidade de implantar, naquelas estâncias, hotéis que pudessem garantir maior conforto e comodidade aos turistas que para elas se dirigiam, ressaltando o envolvimento obrigatório do Estado nessa ação:

Prosseguiu o Govêrno nas obras de melhoramentos das estações hidro-minerais de Itaparica e Cipó, iniciadas no Govêrno anterior.

[...]

Numa, como noutra, dessas estações, verifica-se a carência de acomodações moderna, em hotéis. É assunto que depende da ação do Govêrno do Estado, para a sua solução, uma vez que se fazem necessários favores oficiais, além de auxílios diretos, pelo menos até que possam as estâncias, por si próprias, compensar o capital a empregar na construção e custeio de hotéis modernos (BAHIA, 1941a, p. 13).

Assim, no início da década de 1940, a Diretoria de Obras Públicas e Urbanismo (DOPU) da SVOP deu os primeiros passos para dotar as duas estâncias hidrominerais de hotéis de grande porte. Em 1942, foi contratada a Construtora Christiani Nielsen para projetar<sup>297</sup> e erguer um grande hotel na Praça Juracy Magalhães, a principal de Cipó, a poucos metros do principal hotel privado então existente, o Radium Hotel. As obras do *Hotel-Casino* seguiram lentamente e, somente em julho de 1947, já no governo Otávio Mangabeira, “foram concluídas as obras executadas no Hotel Balneário<sup>298</sup>, [...] faltando apenas a instalação dos ascensores” (BAHIA, 1948, p. 16).

Apesar disso, a inauguração do Grande Hotel de Cipó – denominação definitiva do empreendimento – só ocorreu mais de cinco anos depois, em 24 de junho de 1952, com a presença do presidente Getúlio Vargas, do governador Régis Pacheco e de “figuras da maior expressão na vida publica do país” (PRONTO..., 1952, p. 2).

---

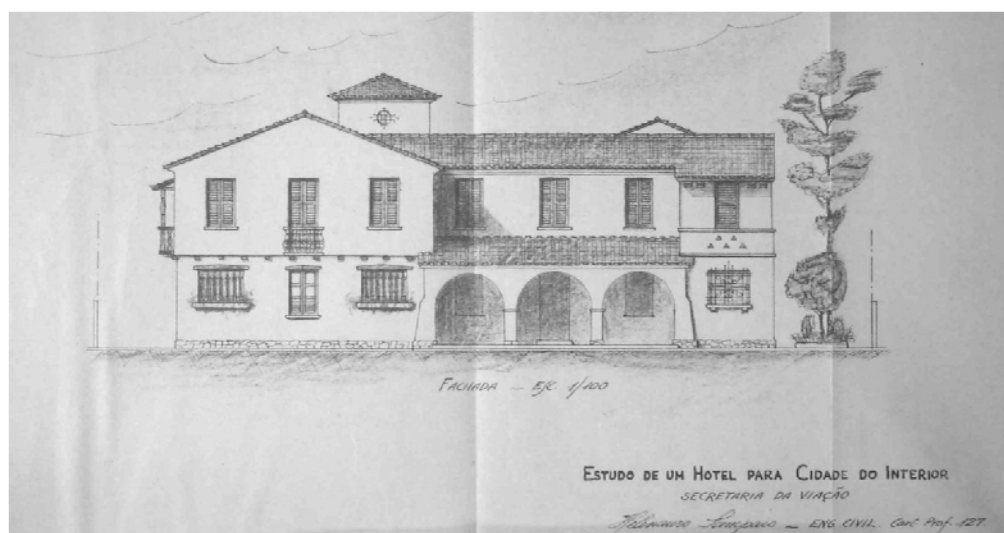
<sup>297</sup> Sobre a autoria do projeto, Edson Santos Neto (2009, p. 178) informa que “o projeto do hotel teria sido feito pelo Eng. Helenauro Sampaio, numa exceção aberta pela construtora Christiani & Nielsen que se reservava a construir edifícios cujos projetos estavam sob sua responsabilidade. Essa versão não pôde ser comprovada, o que se sabe, porém é que o Eng. Helenauro Sampaio esteve em contato com projetistas da construtora, na sede do Rio de Janeiro, em 1942, discutindo detalhes técnicos da construção e fornecimento de materiais na Bahia”.

<sup>298</sup> O *Hotel-Casino* passa a ser chamado *Hotel Balneário* após a proibição dos jogos, em 1946.



**Figuras 5.02 e 5.03** – Radium Hotel em Cipó: em 1933 (em cima) e após a reforma que lhe deu uma feição *déco* (à esquerda) (Fonte: SANTOS NETO, 2009)

**Figura 5.04** – “Estudo para um Hotel para Cidade do Interior” em “estilo missões”, elaborado pelo Eng. Helenauro Sampaio em 1943 e executado em Cipó como Hotel Balneário (Fonte: Arquivo Público do Estado da Bahia)



O pavimento térreo do Grande Hotel de Cipó, com pé-direito duplo e mezanino, abrigava o hall, administração, restaurante, cassino e salões de festa e de estar para os hóspedes. Nos três primeiros pavimentos, estavam os 84 apartamentos-tipo, voltados para o norte para aproveitar a vista para o rio Itapicurú, enquanto o corredor de acesso se desenvolvia ao longo da fachada principal do hotel, voltada para a Praça Juracy Magalhães, a sul. O quarto pavimento abrigava os quatro apartamentos maiores e mais luxuosos, com quase 70,00 m<sup>2</sup> de área cada, e os imensos salões voltados ao lazer dos hóspedes. O quinto e último pavimento, restrito ao corpo central do edifício, abrigava somente a circulação vertical e um mirante, do qual se podia ver toda a cidade.

Apesar da complexa composição volumétrica do edifício, a fachada principal, orientada para o sul, era tratada de forma tradicional, com pilares disfarçados em largas pilastras – com exceção de dois pilotis situados na extremidade direita – e com aberturas de pequenas dimensões, à exceção do pavimento térreo. No total, a fachada sul apresentava dez tipos de aberturas de formas, dimensões e fechamentos diferentes, incluindo envasaduras com vergas retas e arcadas, seteiras, vãos preenchidos com treliças de concreto armado e quebra-sóis verticais; o trecho mais heterogêneo corresponde aos três pavimentos que abrigam os apartamentos-tipo, que possuem janelas com aduelas em arco pleno, no primeiro pavimento, e que vão se subdividindo nos dois pavimentos seguintes.

A fachada dos fundos, voltada para o rio Itapicurú, e, portanto, visível somente à longa distância e por quem viesse do norte, é a que mais se aproxima de uma estética moderna, devido à total ausência de ornamentos e à maior homogeneidade da fenestração. Além disso, o jogo de volumes que caracteriza o hotel é incrementado, nesta fachada posterior, pelas interessantes cobertas em abóbada abatida de concreto das varandas dos apartamentos do primeiro pavimento da ala noroeste, e pelos grandes terraços localizados no pavimento térreo e no primeiro e segundo subsolo, pontuados por delgados pilotis e cuja horizontalidade é acentuada pelos guarda-corpos contínuos. Esbeltos pilotis de seção circular também se expõem sem pudores nas duas extremidades do edifício, elevando os blocos de apartamentos e criando uma rica espacialidade, especialmente pela integração com as duas elegantes escadas externas de concreto em espiral, localizadas em cada uma dessas extremidades e que ligam o pavimento térreo ao mezanino.



**Figura 5.05** – Vista da fachada sul do Grande Hotel de Cipó, voltada para a Praça Juracy Magalhães, logo após sua inauguração (Fonte: Arquivo da Construtora Carioca Christiani-Nielsen, Rio de Janeiro)



**Figura 5.06** – Vista da fachada posterior (norte) do Grande Hotel de Cipó, logo após sua inauguração (Fonte: Acervo Accioly Vieira de Andrade)

O processo que resultou na construção do *Hotel Casino Balneário* da Estância Hidromineral de Itaparica é análogo e contemporâneo ao do hotel de Cipó: em 1943, os engenheiros da DOPU/SVOP elaboraram “o estudo do projeto de um Hotel para a Estância”, na área reservada, no plano de urbanismo, ao parque, “por ser a que melhor situação oferece, particularmente, pela sua proximidade ao ‘Parque das Águas’, além de motivos outros de ordens diversas” (BAHIA, 1944, p. 57). Através de contrato assinado entre o Governo do Estado da Bahia e a Empresa de Hoteis Balnearios e Aguas Minerais Ltda., esta última ficou encarregada de erguer o empreendimento, obtendo, em contrapartida, o direito de explorá-lo.

Em janeiro de 1946, as obras de construção do hotel já se encontravam em andamento, com a estrutura do primeiro pavimento e as lajes do segundo pavimento já erguidas (ITAPARICA..., 1946, p. 2); entretanto, em junho de 1947, o contrato entre o Governo do Estado e a concessionária foi rescindido “porque a construção do hotel foi abandonada e jamais a empresa regularizou-o perante o Conselho de Fazenda, ficando incorporados ao patrimonio do Estado as obras já realizadas e o saldo existente na Caixa Economica Federal, em conta aberta para tal fim” (A CONSTRUÇÃO..., 1947, p.2).

As obras de construção do hotel só foram retomadas no início de 1949, agora pela Companhia Brasileira Imobiliária e de Construções S.A. e com recursos do próprio Governo do Estado. A inauguração do hotel, contudo, ocorreu apenas dois anos depois, contemporaneamente à do Grande Hotel de Cipó, após a assinatura de um contrato entre o governo do Estado e o Sr. Antônio Rocha de Vasconcelos, que garantia ao último a exploração dos dois hotéis (VÃO FUNCIONAR..., 1952, p. 2).

Adotando o “estilo Missões” tão em voga no Brasil dos anos 1940, o *Grande Hotel de Itaparica* – nome adotado após a inauguração – era formado por dois paralelepípedos de base retangular, com dois pavimentos cada, articulados por um volume cilíndrico um pouco mais alto, que abrigava o hall do hotel. As alas laterais, onde estavam situados os apartamentos, possuíam 42,00 m de comprimento por 16,00 m de largura e formavam entre si um ângulo de aproximadamente 120°. Enquanto a ala sudeste era totalmente ocupada pelos apartamentos nos dois pavimentos, na ala norte os quartos estavam limitados ao pavimento superior, pois o seu pavimento térreo, interceptado por um volume em forma de tronco de cone, abrigava os espaços sociais e o restaurante. Tanto as alas laterais quanto o volume cilíndrico central possuíam cobertura em telhas cerâmicas.

O volume cilíndrico de acesso, que articulava as duas alas laterais, possuía um pé-direito duplo, sendo o grande vazio central cercado por uma galeria de circulação que conectava as alas de apartamentos ao nível do pavimento superior e dava acesso a um balcão curvo localizado na fachada. As escadas que ligavam os dois pavimentos do hotel estavam situadas aos fundos deste volume cilíndrico.



**Figura 5.07** – Perspectiva do projeto do *Hotel Casino Balneario de Itaparica*  
(Fonte: CARICCHIO, 1949)



**Figura 5.08** – Estado atual da ala norte do Grande Hotel de Itaparica  
(Foto realizada pelo autor, 23 jul 2010)

### 5.3. Um hotel para a capital

#### 5.3.1. A construção de um hotel: concreto, publicidade e política

Enquanto o Governo do Estado promovia a construção de dois grandes hotéis nas estâncias hidrominerais de Itaparica e Cipó, a capital continuava sem dispor de um equipamento hoteleiro que pudesse hospedar dignamente artistas, políticos e empresários oriundos de outras cidades. A preocupação, contudo, em preencher essa lacuna pode ser percebida ainda no final da década de 1930, como comprova o relatório de governo relativo ao biênio 1938-1939 apresentado pelo interventor federal Landulpho Alves ao Presidente Getúlio Vargas em 1941:

As condições que a Bahia oferece para o grande turismo, já pelo seu clima excepcional, já pela variedade sem par de suas paisagens, pela riqueza de suas antiguidades, às ligadas a hábitos, usos, costumes tradicionais, estão a indicar a alta importância que assumirá, em futuro não remoto, o turismo no Estado.

Cumpra, para isto, aparelhar-se a Capital com o hotel e o restaurante modernos, com o 'casino', com os centros de diversões, com os meios de transporte adequados (BAHIA, 1941a, p. 12).

Embora em abril de 1946 o jornal *A Tarde* tenha informado que o EPUCS estava elaborando o projeto “para a construção de um grande hotel, abrangendo partes das ruas Carlos Gomes, Cabeça, Largo 2 de Julho e Rua da Força” (A CONSTRUÇÃO..., 1946, p. 02), a efetiva iniciativa pela construção de um grande hotel para Salvador só teve desenvolvimento no governo de Otávio Mangabeira. Logo após tomar posse, em abril de 1947, Mangabeira foi procurado por um grupo de empresários baianos que lhe informaram que haviam adquirido o grande lote na esquina do Campo Grande com a Avenida Sete de Setembro, onde se localizava a residência do professor Eduardo de Moraes<sup>299</sup>, com o intuito de demoli-lo e construir, no terreno, um edifício de apartamentos, do qual reservariam dois pavimentos para instalar um hotel. Segundo Renan Baleeiro,

O velho *Mangabeira* ouviu a comunicação e, em vez de agradecer ou celebrar, saiu com uma resposta que deixou a comissão estupefata, melhor dizendo, saiu com uma pergunta. Eu considero essa solução de aproveitar dois andares do prédio muito mesquinha. ‘Todos conhecem a Igreja da Conceição da Praia?’. E *Mangabeira*, logo em seguida, arrematou: ‘quando os portugueses construíram o templo, Salvador tinha poucos milhares de habitantes’. Mas os portugueses olharam o futuro e construíram um grande templo, já pensando no desenvolvimento da Bahia. E o Hotel da Bahia surgiu dessa comparação perfeitamente pertinente com a Igreja da Conceição da Praia, mas que, no momento, atordoou a comissão. Tamanho era o poder de sedução e encantamento de *Mangabeira*, que ele usou, realmente, um argumento definitivo. E os empresários que já estavam pensando nos lucros que a incorporação lhes traria, se renderam à necessidade de se associar meio a meio com o Estado da Bahia para fazer o Hotel. (BALEIRO, 2000, p. 145-146).

---

<sup>299</sup> O palacete em questão havia sido “primitivamente residência do Visconde de S. Lourenço”, em seguida de Domingos Guimarães e, por fim, do professor Eduardo de Moraes (SALVADOR, 1951, p. 153). As matérias e depoimentos da época da compra do terreno para a construção do hotel referem-se sempre ao último proprietário.

Como ocorria com quase todas as edificações públicas importantes da época, o EPUCS, através de Diógenes Rebouças, ficou encarregado de elaborar o projeto para um hotel de alto padrão naquele terreno<sup>300</sup>. Já em 23 de julho de 1947 – pouco mais de três meses após o início do governo de Mangabeira – o jornal *A Tarde* publica uma perspectiva da proposta de Rebouças – “uma bela e sugestiva visão do futuro hotel, a localizar-se no Campo Grande”. A nota informava ainda que “os estudos e projetos já estão prontos” e que

atendendo às palavras otimistas do prefeito e da comissão encarregada de tornar, com o governador da cidade, a iniciativa em realidade, a grande obra far-se-á, mesmo porque ela não será de um, mas da Bahia, que tanto dela necessita para os seus foros de civilização e progresso a que já atingiu (VISÃO DO MODERNO..., 1947, p. 2).

O longo processo de materialização do hotel durou cinco anos, entre a decisão de construí-lo e a sua inauguração, em 24 de maio de 1952. Cada uma das etapas deste processo, que incluíram a compra do terreno, a demolição do palacete existente, as modificações mais significativas do projeto, as obras de construção e até mesmo a constituição da sociedade anônima que viabilizou o hotel economicamente, foi acompanhada *pari passu* pela imprensa local com grande entusiasmo.

A empresa “Hotel da Bahia S.A.” era dirigida por importantes empresários e políticos locais, dentre os quais se destacavam os presidentes de dois dos maiores bancos privados brasileiros, Miguel Calmon<sup>301</sup>, do Banco Econômico, e Fernando Goes<sup>302</sup>, do Banco da Bahia. O fundador e diretor do jornal *A Tarde*, Ernesto Simões Filho<sup>303</sup>, também se encontrava entre os diretores da Hotel da Bahia S.A., o que, para além da natural expectativa positiva gerada pela construção de um empreendimento há tanto tempo ansiado pela população baiana, justificaria o tom sempre elogioso e superlativo das matérias publicadas pelo vespertino baiano, como demonstra, por exemplo, reportagem da edição de *A Tarde* de 17 de setembro de 1947:

O início das obras do hotel é uma notícia alviçareira, porque vem indicar a realização próxima de um melhoramento que a Bahia está necessitando e sem

---

<sup>300</sup> Segundo Rebouças, “Mangabeira me chamou e disse que era uma vergonha a Bahia receber tantos artistas e pessoas ilustres e ter de hospedá-los de favor, em casas de famílias. Não é possível que não houvesse um hotel” (REBOUÇAS, 1999, p. 124).

<sup>301</sup> Miguel Calmon du Pin e Almeida Sobrinho (1912-1967), diretor-presidente do Banco Econômico da Bahia de 1940 a 1962, foi herdeiro de uma das mais tradicionais famílias baianas, que deu alguns ministros de Estado e governadores e presidentes das províncias da Bahia, Ceará e Rio Grande do Sul, dentre os quais seu pai, Francisco Marques de Góis Calmon, que foi presidente da Bahia entre 1924 e 1928. Miguel Calmon du Pin e Almeida Sobrinho foi professor da Escola Politécnica da Bahia, reitor da Universidade Federal da Bahia (1964-1967), deputado federal (1958-1962) e Ministro da Fazenda (1962-1963).

<sup>302</sup> Fernando Menezes de Goes (1906-1973) foi vice-presidente do Banco da Bahia (1942-1946 e 1950-1973) e, no período em que o presidente Clemente Mariani esteve à frente do Ministério da Educação e Saúde (1946-1950), ocupou a presidência do Banco.

<sup>303</sup> Ernesto Simões Filho (1886-1957) fundou *A Tarde* em 1912 e ocupou diversos cargos políticos ao longo da sua vida, dentre os quais o de Deputado Federal, nos mandatos de 1924-1926 e 1927-1930, sendo neste segundo líder da maioria na Câmara dos Deputados. Embora tenha se colocado como oposição ao Governo Vargas e tenha se exilado na Europa após a revolução de 1930, quando Vargas é eleito em 1950, é convidado por ele para o cargo de Ministro da Educação e Saúde, que ocupa entre 1951 e 1953.



o qual não é possível explorar convenientemente as possibilidades de nossa capital, no campo da lucrativa indústria turística (VÃO COMEÇAR..., 1947, p. 2).

A matéria informava que se encontrava “bastante adiantada a constituição da sociedade, que se está formando, para construir o hotel de turismo” e que “deverá começar na próxima semana a demolição da antiga residência do professor Eduardo de Moraes, no Campo Grande, onde se levantará aquele edifício”. A expectativa era de que, “dependendo do ritmo com que fôr executada a construção, é mesmo possível que o hotel se encontre pronto em 1949, ano do quarto centenário da cidade, de modo a se poderem hospedar ali os numerosos visitantes que vierem para aquelas grandes festas”. A reportagem de *A Tarde* defende ainda que “o local [...] é dos mais apropriados para o futuro hotel, pela sua situação, pela amenidade de temperatura e pelo aspecto urbanizado do trecho em que se encontra” (VÃO COMEÇAR..., 1947, p. 2).

No mês seguinte, o decreto-lei municipal n. 666, de 9 de outubro de 1947, autorizava o prefeito Wanderley Pinho “a despender até Cr\$ 2.000.000,00 como auxílio à incorporação de uma Sociedade que tomasse a si a construção de um grande hotel” (SALVADOR, 1948, p. 32).

Em 28 de janeiro de 1948, nova matéria de *A Tarde* informa sobre o iminente encerramento do prazo para subscrição do capital da Hotel da Bahia S.A., que se encarregaria da construção do “grande hotel moderno de que vai ser dotada esta cidade” e sobre todo o processo de viabilização econômica do empreendimento, envolvendo recursos públicos e privados:

A Prefeitura subscreveu dois milhões de cruzeiros, e o govêrno do Estado tem dado e dará todo o apoio, direto e indireto, à construção, pedindo o governador, se for necessário, autorização á Assembléia Legislativa para figurar, com determinada soma, entre os acionistas (O FUTURO HOTEL..., 1948, p. 2).

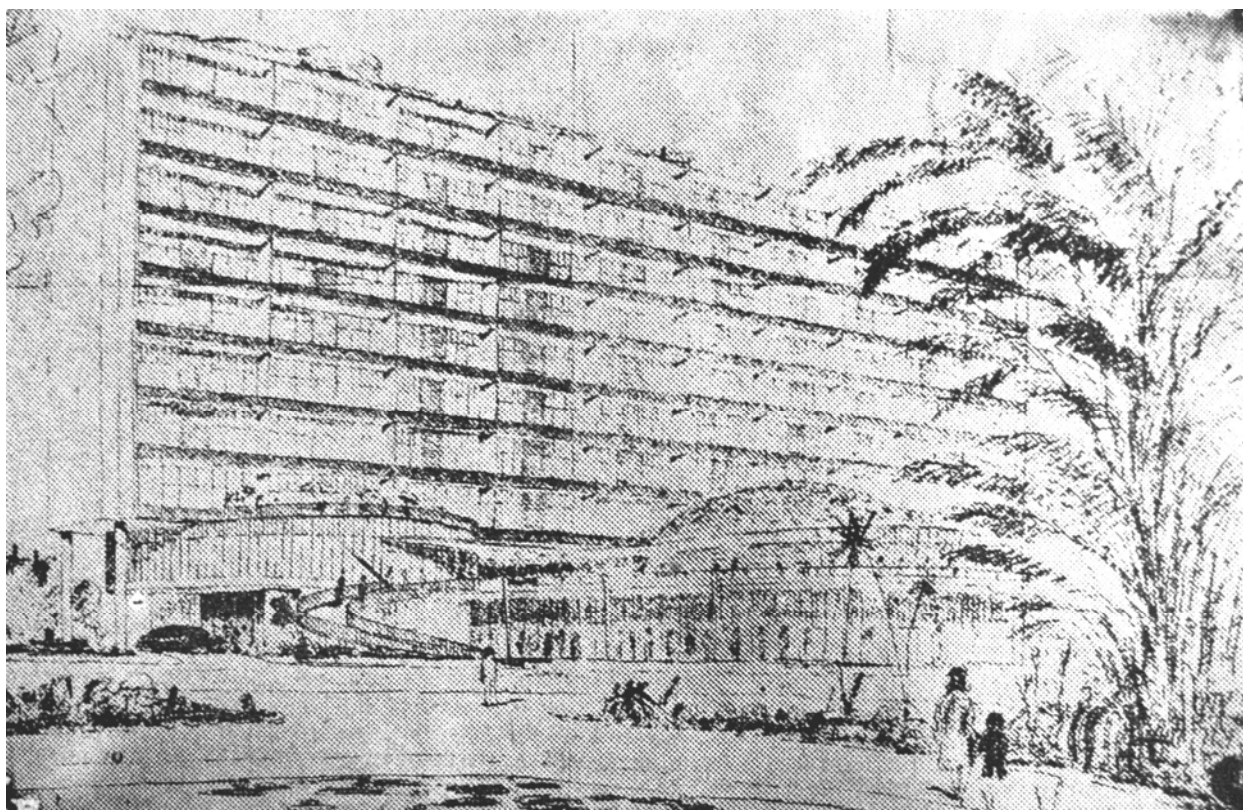
A matéria afirmava que “o futuro ‘Hotel da Bahia’ igualar-se-á aos mais destacados e luxuosos do país” e alertava para o que tal empreendimento representaria na infraestruturação da Bahia para receber os turistas do Brasil e do exterior:

A idéia de se levantar um hotel de 1.<sup>a</sup> classe na nossa capital, encontrou a devida ressonância entre os capitalistas bahianos, que estão subscrevendo o capital necessário á realização da obra. É que reconheceram a importancia do empreendimento e o que êle representará para a Bahia, que está destinada a converter-se num ponto de atração internacional, dado o interêsse que nossa antiga e pitoresca cidade despera, não só no Brasil, como também no estrangeiro.

Consagrado ainda pela musica popular que corre mundo, o nosso Estado passou a ser conhecido, principalmente nos Estados Unidos, cujo povo encontra sempre sabor e encanto em percorrer outras terras e conhecer outras gentes. Esse interesse, porém, não somente dos estrangeiros como pelos proprios brasileiros, era amortecido pela ausencia quase completa de um hotel em condições de acolher os ‘globe-trotters’ e visitantes nacionais. **Era o turismo que se nos escapava, quando em outros países é assunto que tanta atenção merece da parte dos poderes públicos. E turismo, como se sabe, é sinonimo de boa fonte de renda** (O FUTURO HOTEL..., 1948, p. 2, grifos nossos).



**Figura 5.09** – Vista aérea do Campo Grande e arredores, vendo-se na esquina do Campo Grande com a Avenida Sete de Setembro a antiga residência de Eduardo de Moraes, que seria demolida para dar lugar ao Hotel da Bahia (Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia)



**Figura 5.10** – Perspectiva do projeto do Hotel da Bahia publicada em *A Tarde*, em 23 de julho de 1947 (Fonte: VISÃO DO MODERNO..., 1947)

Por fim, a matéria esclarecia que

O ante-projeto do Hotel da Bahia [...] é da autoria do engenheiro-arquiteto Diogenes Rebouças, o qual, submetido a estudos pelo arquiteto Paulo Antunes Ribeiro, do Rio de Janeiro, e grande autoridade no assunto, sofreu ligeiras alterações (O FUTURO HOTEL..., 1948, p. 2).

Como a subscrição pelo capital privado não alcançou os valores necessários à execução da obra, a Prefeitura se viu obrigada a aumentar sua contribuição à empreitada, o que foi autorizado pelo decreto-lei n. 698, de 22 de março de 1948 (SALVADOR, 1948, p. 32).

Menos de dois anos depois, em 19 de setembro de 1949, *A Tarde* informava que o prefeito Wanderley de Pinho, havia afirmado em discurso que a prefeitura havia contraído um empréstimo graças “à influência, tenacidade e prestígio” do governador, que permitiu, dentre outras obras, “ver altear-se em adiantada construção o grande hotel, o Hotel da Bahia – fundada esperança da Cidade, como base para a lucrativa indústria do turismo”. A conta apresentada pelo jornal indicava que a Prefeitura havia subscrito Cr\$ 7.000.000,00 que, somados aos Cr\$ 8.000.000,00 de “subscritores particulares”, resultaram nos “quinze mil [contos] do capital que vai sendo absorvido na edificação, e já necessita do reforço que lhe vão dar o Estado e novos subscritores” (OBRAS DA PREFEITURA..., 1949, p. 2).

Em maio de 1949, *A Tarde* havia publicado matéria sobre o andamento das obras de construção do hotel, que se encontravam então na sua terceira laje, já tendo sido “realizado mais de metade do volume de concreto de toda a obra”:

a atenção dos que passam pelo local é despertada pela volumosa estrutura de concreto armado que sobe rapidamente, testemunhando uma atividade produtiva e a decisão de levar a bom termo tão louvável quanto reclamado empreendimento, realização do governo e de um grupo de homens de boa vontade da Bahia (SERÁ UM HOTEL..., 1949, p. 2).

O engenheiro Oswaldo Augusto da Silva, diretor na Bahia da Companhia Construtora Régis Agostini, responsável pela construção do hotel, esclarecia à reportagem de *A Tarde* que, apesar da carência de materiais de construção no mercado baiano, se acreditava que a obra poderia ser concluída dentro do cronograma estabelecido, dado que “todas as encomendas estão feitas e em execução, sejam tijolos, esquadrias, serralheria, ladrilhos, materiais hidráulico, material sanitário, etc., com prazos estipulados”. Para Oswaldo Augusto da Silva, o Hotel da Bahia correspondia a “um edifícios em linhas muito modernas, **porém** harmônicas e elegantes” (SERÁ UM HOTEL..., 1949, p. 2, grifo nosso).

O engenheiro esclarece ainda, quando indagado pelo repórter, que “o dr. Paulo Antunes é o fiscal técnico” da obra e que o governador Otávio Mangabeira “nos visita com assiduidade, de tudo indagando, perquirindo, incentivando-nos” (SERÁ UM HOTEL..., 1949, p. 2).

Embora, como veremos, as obras de construção do hotel só tenham sido finalizadas em 1951, o Hotel da Bahia já abrigava, desde 1949, importantes eventos sociais e culturais. Como vimos, o *I Salão Bahiano de Belas-Artes*, promovido em novembro daquele ano por Anísio Teixeira,

secretário de Educação e Saúde da Bahia, nos salões do pavimento térreo do hotel ainda em construção, representou não só um acontecimento singular, em termos de número de visitantes e repercussão social, no cenário cultural baiano como foi também um marco na consolidação da arte moderna na Bahia, através da criação de uma divisão dedicada ao tema.

Ao longo do ano de 1950, enquanto se concluíam as obras de construção do hotel, a principal preocupação do governador e dos diretores da sociedade responsável pelo empreendimento passou a ser o seu arrendamento. Com este objetivo, em abril de 1950 veio à Bahia, a convite de Mangabeira e de Miguel Calmon, José Tjurs<sup>304</sup>, o mais importante empresário do setor hoteleiro do Brasil à época, que era proprietário de alguns dos maiores e mais luxuosos hotéis de São Paulo, como o Excelsior, o Marabá e o Cinelândia, e que estava construindo, em 1950, o Hotel Excelsior Copacabana, no Rio de Janeiro (O HOTEL DA BAHIA, 1950, p. 2).

O Hotel Excelsior havia sido eleito logo após a sua inauguração, em 1942, o mais luxuoso de São Paulo; o Hotel Excelsior Copacabana, por sua vez, foi concebido para atender às demandas dos turistas que afluíram ao Rio de Janeiro para a Copa de 1950 e para concorrer com o Hotel Copacabana Palace, o mais luxuoso do país (XAVIER, 2007, p. 70).

Inquirido pelo repórter de *A Tarde* quanto às suas impressões sobre o Hotel da Bahia, Tjurs confirma a péssima imagem que a hotelaria soteropolitana possuía nacionalmente até então e reitera o tom grandiloquente impresso por *A Tarde* nas diversas matérias publicadas a respeito do empreendimento baiano:

Foi a coisa mais maravilhosa que já vi e acredito que na América do Sul não haja um hotel com tal rasgo de arquitetura. Tudo nele é grandioso. As instalações são magníficas. A Bahia muito deve a êsse punhado de filhos seus que se lançaram nesse grande empreendimento. Não era possível que a sua terra vivesse a afugentar turistas, com a má reputação de não ter um estabelecimento que os hospedasse. Eu mesmo, devido às informações que recebi, trouxe do Rio uma almofada de penas, pois me disseram que os travesseiros eram muito duros. Evidentemente, de um exagero de mau gosto, embora seja verdade que muita coisa fica a desejar (Tjurs apud O HOTEL DA BAHIA, 1950, p. 2).

---

<sup>304</sup> O argentino Tjurs começou como motorista de táxi, em seguida foi guia turístico, até se tornar o fundador da maior cadeia de hotéis do Brasil: o Grupo Horsa (Hotéis Reunidos S.A.). Além dos hotéis já citados, pertenceram a Tjurs a partir da década de 1950 o Hotel Nacional no Rio de Janeiro (projetado por Oscar Niemeyer em 1968 e inaugurado em 1972); o Hotel Nacional de Brasília (primeiro hotel da capital, inaugurado em 1961); os hotéis Del Rey e Excelsior em Belo Horizonte; o Hotel Excelsior Grão-Pará em Belém; e o Hotel Jaraguá em São Paulo (o primeiro hotel de alto luxo daquela cidade, inaugurado em 1954, projetado por Jacques Pilon e Franz Heep e que incluía painéis de Di Cavalcanti e de Clóvis Graciano). Tjurs foi também o empreendedor do Conjunto Nacional (1954), responsável pela transformação da Avenida Paulista, em São Paulo, de pacata rua residencial da elite paulistana em principal centro de negócios da cidade; projetado por David Libeskind, o Conjunto Nacional abrigava lojas, um cinema, salas comerciais e apartamentos e que deveria também abrigar o Hotel Nacional de São Paulo, o que não foi possível em função da legislação urbanística então em vigor (IACOCCA, 2004, p. 39-50; XAVIER, 2007, p. 69-70).

Tjurs faz ressalvas somente à ausência de uma piscina, “a exemplo do que existe no Copacabana Palace, onde se reúne a sociedade carioca”, e defende a construção, prevista nas primeiras versões do projeto, de

um cinema [...] junto ao hotel, afim de que aquele pitoresco local seja transformado num ponto elegante da cidade, tornando-se, com o hotel, o teatro [Castro Alves] e um moderno cinema um local de atração da sociedade bahiana (Tjurs apud O HOTEL DA BAHIA, 1950, p. 2).

Com relação às possibilidades de exploração do hotel, o potencial candidato coloca claramente a demanda de que o poder público continuasse a aportar recursos para o funcionamento do empreendimento nos seus primeiros anos:

O papel do governo não é menos importante [que o da sociedade baiana para o sucesso do hotel]. Acredito que nos primeiro anos, terá ele que subvencionar o estabelecimento, pois, para os cento e poucos quartos do hotel e demais serviços, serão necessários cerca de duzentos empregados, que terão que ganhar bem, afim de que deles se possa exigir o máximo.

Quanto custará isso? E a conservação geral? Com a casa cheia está tudo azul mas quando ela estiver vazia como poderá ocorrer nos primeiros anos, o arrendatario terá que arcar com uma despesa de mais de 200 mil cruzeiros, fora a alimentação de todo esse exercito de trabalhadores. Vazio o hotel, eles não deixarão de comer porisso (Tjurs apud O HOTEL DA BAHIA, 1950, p. 2).

Em julho de 1950, as obras de construção estavam em sua etapa final e os móveis já estavam encomendados (O GOVERNO..., 1950, p. 2), e Miguel Calmon anunciou, em reunião da diretoria da Associação Comercial da Bahia, que havia sido assinado, no Rio de Janeiro, contrato de arrendamento do Hotel da Bahia com a Companhia Hotéis Excelsior, “sendo de esperar que até o fim do corrente ano esteja o hotel em funcionamento, o que será motivo de regosijo para a Bahia, com a realização dêsse empreendimento de indiscutível utilidade” (Calmon apud ARRENDADO..., 1950, p. 2).

Entre 1º e 30 de novembro de 1950, o Hotel da Bahia abrigou no seu pavimento térreo, como no ano anterior, o *II Salão Bahiano de Belas-Artes*, novamente promovido pelo secretário de Educação e Saúde do Estado, Anísio Teixeira.

No mês seguinte, *A Tarde* publicou uma longa reportagem, após realizar visita às obras do Hotel da Bahia, que “já está praticamente terminado”, chegando ao exagero de afirmar que “falta tão pouco que poderia ser inaugurado amanhã”. Até mesmo o mobiliário já estava, ao menos parcialmente, instalado, e os elogios ao projeto arquitetônico se sucedem ao longo da matéria, ressaltando a “feliz escolha do seu local” e “o mobiliário [...] escolhido com bom gosto”, a imponência do edifício”, “as suas linhas arquitetônicas”, “a apurada técnica com que se construiu”, “a delicadeza das tintas”, culminando por destacar a “beleza do projeto, a merecer as justas referencias dos arquitetos mais abalizados” (O HOTEL SERVIRÁ..., 1950, p. 2).



**Figura 5.11** – Hotel da Bahia em obras, vista do Passeio Público (Fonte: SALVADOR, 1951b)



**Figura 5.12** – Hotel da Bahia em obras, vista do Campo Grande (Fonte: SALVADOR, 1951b)

Nesta visita ao Hotel da Bahia, o repórter foi ciceroneado pelo “diretor do EPUCS, eng. Diogenes Rebouças, a quem coube a parte técnica e artística na execução do projeto de construção do Hotel da Bahia” e que o acompanhou até o EPUCS, onde lhe explicou, em detalhes, as características da obra. Segundo o visitante,

Nessa fase final, todos os dias, quase que todas as horas, comparece ele ali, quando não só em companhia do governador do Estado cujo interesse pela conclusão desse empreendimento que a Bahia tanto reclamava é notório. E há até quem diga que, para não perder muito tempo, os escritórios do EPUCS foram localizados bem ali defronte no edifício que já serviu ao consulado do Uruguai... (O HOTEL SERVIRÁ..., 1950, p. 2).

No final de 1950, as obras se encontravam finalizadas, inclusive com todo o mobiliário do hotel já instalado; não havia ainda, contudo, nenhuma definição com relação ao arrendamento e exploração do hotel pois, ao que tudo indica, o contrato com a Companhia Hotéis Excelsior não havia sido assinado. Como se aproximava o final do governo Mangabeira, foi agendada para o último dia da gestão estadual, 30 de janeiro de 1951, a inauguração simbólica do Hotel da Bahia.

Ao longo de 1951, o hotel continuou fechado, abrindo somente seus salões para abrigar eventos sociais e culturais<sup>305</sup>. O problema do funcionamento do hotel só se resolveria quase um ano depois da sua inauguração: em 23 de janeiro de 1952, foi assinado o contrato de arrendamento do Hotel da Bahia com Alberto Quatrini Bianchi, vencedor de concorrência promovido pela firma proprietária do hotel e que já explorava importantes hotéis no Rio de Janeiro e em Recife<sup>306</sup>. O contrato teria duração de dez anos e o arrendatário deveria aportar a soma de um milhão de cruzeiros no ato da assinatura, agregando posteriormente mais quinhentos mil cruzeiros. O contrato previa ainda uma porcentagem fixa a ser paga à sociedade proprietária a título de aluguel e uma porcentagem variável sobre os rendimentos dos apartamentos ocupados. (O ARRENDAMENTO..., 1952, p. 2).

Finalmente, a inauguração ocorreu em 24 de maio de 1952, com um baile inaugural oferecido pelo arrendatário. Na véspera da inauguração, Bianchi, interpelado por repórter do jornal *A Tarde*, declarou estar “satisfeito com lhe ter cabido a honra [...] de explorar também o Hotel da Bahia, sem dúvida o mais luxuoso, em beleza arquitetônica e em instalações, de todos os que fazem parte de sua importante organização hoteleira” (A INAUGURAÇÃO AMANHÃ..., 1952, p. 2).

<sup>305</sup> Como o Baile da Marinha promovido pelo 2º Distrito Naval em 11 de junho, que reuniu o “‘grand mond’ social da cidade” (O BAILE..., 1951, p. 2); o banquete oferecido ao Ministro da Fazenda Horácio Lafer, de passagem pela Bahia, em 18 de agosto (O MINISTRO..., 1951, p. 1); ou o *III Salão Bahiano de Belas-Artes*, promovido novamente no hotel em novembro (INAUGURADO..., 1951, p. 2).

<sup>306</sup> A firma Hotéis Bianchi Ltda. explorava diversos hotéis e cassinos no país, dentre eles o Grande Hotel de Ouro Preto, projetado por Oscar Niemeyer, e o Grande Hotel de La Plage, o principal estabelecimento do tipo da praia do Guarujá, no Estado de São Paulo, demolido alguns após a proibição dos jogos de azar no Brasil.

Por iniciativa de Bianchi, foram convidados para a inauguração “figuras de destaque na política, na administração e na sociedade carioca e paulista” (A INAUGURAÇÃO AMANHÃ..., 1952, p. 2). Participaram do evento autoridades locais, como o governador Régis Pacheco e o ex-governador Otávio Mangabeira – que, a convite de Pacheco, presidiu o ato solente –, os acionistas da Hotel da Bahia S.A. e 150 convidados que chegaram a Salvador em três aviões fretados para o evento<sup>307</sup>.

No mês de julho seguinte, a revista *O Cruzeiro*, do grupo *Diários Associados*, dedicou três páginas fartamente ilustradas à inauguração do “mais belo hotel de todo o Brasil”, “orgulho da indústria hoteleira da América”, instalado em “um belíssimo edifício de linhas modernas levantado especialmente para acolher um hotel de luxo e [que] enriqueceu extraordinariamente a paisagem urbana da Bahia”, que “constitui por si só uma grande atração”, devido aos “seus volumes harmoniosos” (MÁRIO, 1952, p. 112-114).

Antecipando o tom folclórico-regionalista que viria a caracterizar o restaurante típico do Hotel da Bahia, foram servidos “por um grupo de autêntica, legítimas e graciosas bahianinhas” diversos pratos regionais, como bolo de tapioca e canjica de milho verde” (MÁRIO, 1952, p. 113).

O jornal *A Tarde* registrou que o Hotel da Bahia “jorrava luz pelos seus painéis de vidro” e que seu repórter presente ao evento ouvi de algumas ilustres visitantes “as mais lisonjeiras impressões”. A cerimônia de inauguração do Hotel da Bahia representou a inauguração da “tão desejada era de turismo a que na Bahia somente faltava coordenação, pois tesouros antigos e galas da natureza não nos faltam” (A INAUGURAÇÃO DO HOTEL..., 1952, p. 2).

Em outra matéria, o mesmo jornal afirma que o Hotel da Bahia “faz bem às vistas e ao coração de qualquer bahiano orgulhoso de sua terra e da capacidade de realização de sua gente”:

Em verdade, é mais do que um simples hotel para constituir um ponto de referência, uma indicação do bom-gosto dos nossos artistas. Porque desde a sua arquitetura aos arranjos de suas instalações luxuosas, nada fica a desejar em comparação com o que há de melhor no país, guardada naturalmente a proporção da obra (A INAUGURAÇÃO AMANHÃ..., 1952, p. 2).

Aproveitando a presença na Bahia dos ilustres convidados, foi inaugurado, horas antes do baile comemorativo, um medalhão de bronze com a efígie de Otávio Mangabeira no *hall* do Hotel da Bahia, como homenagem da diretoria da firma Hotel da Bahia S.A.. No seu discurso de agradecimento, o ex-governador salientou que “de bahiano naquele hotel só existia o chão, pois o material veio [sic] em caminhões de outros Estados” (apud QUADROS..., 1952, p. 2).

---

<sup>307</sup> Dentre os que estiveram presentes à inauguração do Hotel da Bahia, estavam o vice-presidente da República e presidente do Senado Federal, Café Filho; senadores e deputados federais baianos, cariocas e paulistas, como o ex-interventor federal na Bahia Renato Pinto Aleixo, o filho do presidente da República Lutero Vargas e o futuro governador da Bahia Antônio Balbino; o banqueiro e ex-ministro da Educação e Saúde Clemente Mariani; e o jornalista e senador Assis Chateaubriand, convidado de honra do evento.



O processo de construção política e financeira do Hotel da Bahia é exemplar do papel de Otávio Mangabeira como articulador na viabilização de projetos de importância para o Estado e, principalmente, para a Capital. Embora a iniciativa da construção do hotel tenha sido da Prefeitura, que também presidiu a organização de uma sociedade anônima para permitir que o capital privado pudesse contribuir para a empreitada, é inegável que foi Otávio Mangabeira a grande figura por trás de todo o processo – a ponto de, ao final da operação, mais de 60% do capital da empresa Hotel da Bahia S.A. ter sido diretamente aportado pelo Governo do Estado (SALVADOR, 1951b, p. 24).



**Figuras 5.13 e 5.14** – Baile de inauguração do Hotel da Bahia, em 24 de maio de 1952. Acima, o vice-presidente Café Filho, o ex-governador Otávio Mangabeira e o senador Assis Chateaubriand; à direita, uma das “baianinhas” que serviram o bufê (Fonte: MÁRIO, 1952)

### 5.3.2. As diversas versões do Hotel da Bahia

Entre o primeiro estudo, realizado no primeiro semestre de 1947, e o edifício concluído entre o final de 1950 e janeiro de 1951, existiram, pelo menos, quatro versões do Hotel da Bahia, que seguiram um mesmo partido arquitetônico, com variações em aspectos pontuais. Da primeira versão, só tivemos acesso à perspectiva publicada por *A Tarde* em 23 de julho de 1947 e em 28 de janeiro de 1948; provavelmente, esta versão corresponde ao estudo preliminar elaborado exclusivamente por Rebouças.

A segunda versão corresponde a um anteprojeto, cujas pranchas encontram-se no acervo do EPUCS<sup>308</sup>. Esta versão apresenta algumas diferenças pontuais em relação à primeira, já se aproximando da terceira – e mais interessante – variação do projeto, que é aquela representada na maquete publicada pelo jornal *A Tarde* em 19 de maio de 1948 e que esteve exposta, antes de maio de 1949, no Palácio Rio Branco. Esta maquete, as plantas e um corte longitudinal desta versão foram publicados nos anos seguintes em revistas especializadas no Brasil e na França (HOTEL..., 1949, 1951, 1954).

A quarta e última versão corresponde ao edifício tal qual foi inaugurado em 1951, cujas plantas e fotografias foram incluídas no catálogo *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin (1956). Esta alternativa corresponde, grosso modo, a uma versão incompleta da terceira, uma vez que partes importantes do projeto não foram construídos por questões financeiras e, conseqüentemente, aquelas efetivamente executadas precisaram passar por pequenas adaptações.

Primeiramente, apresentaremos a terceira versão, por se tratar da mais completa, do ponto de vista do programa, e a mais interessante, do ponto de vista arquitetônico; em seguida, explicitaremos as diferenças identificadas entre ela e as demais versões.

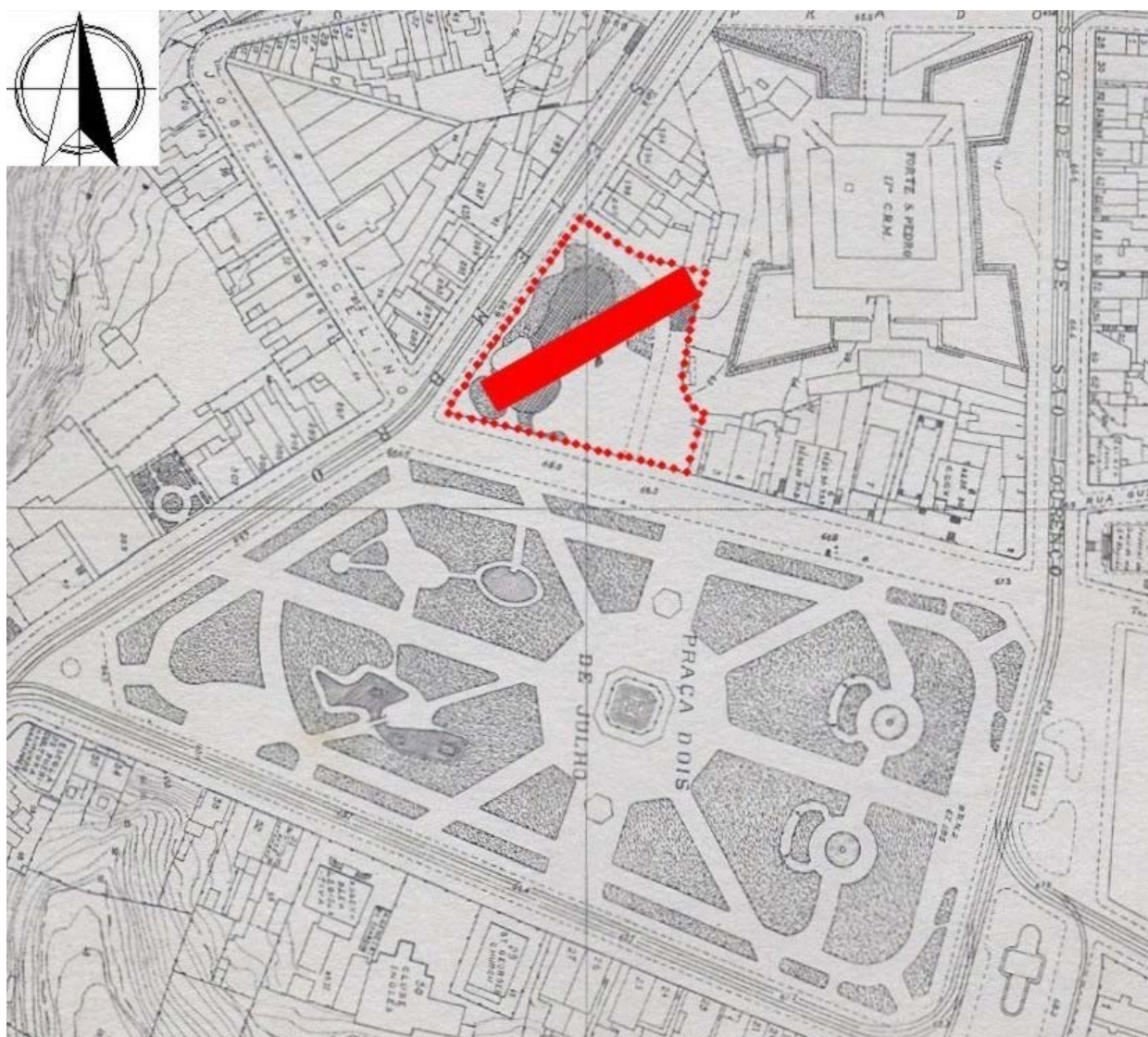
Na sua terceira versão, o Hotel da Bahia se compõe de quatro volumes articulados. O maior e mais impactante é um paralelepípedo estreito (16,40 m) e comprido (84,00 m), com oito pavimentos-tipo e um pavimento recuado, na cobertura. Este bloco abriga a totalidade dos apartamentos e sua implantação no lote é incomum.

O terreno possui a forma aproximada de um trapézio, com um dos lados maiores voltado para a Avenida Sete de Setembro – uma das principais vias comerciais de Salvador à época, ligando o centro tradicional às novas áreas de ocupação recente – e o outro, contíguo ao primeiro, voltado para a Praça Dois de Julho (Campo Grande), um dos mais importantes espaços públicos da cidade. A longa e estreita lâmina do bloco dos apartamentos não se alinha

---

<sup>308</sup> Como vimos no segundo capítulo, o acervo do EPUCS, atualmente localizado na Fundação Gregório de Mattos da Prefeitura Municipal de Salvador, encontra-se em processo de recuperação e sua consulta está interdita até que este processo esteja concluído. No caso específico do conjunto de pranchas do “Ante-projeto – Hotel – Cidade do Salvador”, tivemos acesso a fotografias realizadas em data desconhecida pelo arquiteto e pesquisador Paulo Kalil.

nem com um nem com o outro limite, e atravessa diagonalmente o terreno, da esquina formada pela Avenida Sete com o Campo Grande ao canto oposto do terreno, alinhando-se com o trecho subsequente da avenida – aquele que limita o Campo Grande a noroeste.



**Figura 5.15** – Planta de localização, sem escala, do terreno do Hotel da Bahia (linha tracejada vermelha); o retângulo preenchido em vermelho corresponde ao bloco de apartamentos (Figura elaborada pelo autor, a partir do Atlas Parcial da Cidade do Salvador de 1955)

A adoção dessa solução traz quatro importantes consequências para o projeto. Em primeiro lugar, ela é a única que permite a construção, naquele terreno, de uma lâmina única de tal comprimento (84,00 m), que teria de ser reduzida ou dividida caso fosse adotada qualquer outra implantação. Em segundo lugar, essa implantação, associada à altura de até quatro pavimentos que caracterizava, à época, as construções do entorno, garante vistas privilegiadas seja aos quartos da fachada sudeste seja àqueles da fachada noroeste: os primeiros para o Campo Grande e, mais ao longe, para o Oceano Atlântico; e os últimos para a Baía de Todos os Santos. Em terceiro lugar, resolve o sempre delicado problema da esquina do quarteirão, transformando a extremidade sudoeste do edifício em ponto focal para quem se aproxime pelo Corredor da Vitória. Em quarto e último lugar, essa solução divide o restante do lote em dois grandes triângulos: um deles voltado para a Avenida Sete de Setembro e o outro para o Campo Grande.

Além do hotel propriamente dito, com todos os espaços necessários ao seu adequado funcionamento, o programa inicialmente previsto inclui um centro comercial bastante ambicioso, formado por restaurante, lojas, bares e um cinema com capacidade para 1.000 pessoas. O partido adotado do bloco de apartamentos cruzando o terreno em diagonal permite que o hotel e esse centro comercial possuam acessos independentes e por vias distintas. Enquanto o acesso ao hotel foi localizado no triângulo voltado para a Avenida Sete de Setembro, o acesso aos espaços comerciais se dá por meio do outro triângulo, voltado para o Campo Grande.

Voltando ao bloco de apartamentos, cada um dos seus oito pavimentos abriga 35 apartamentos – 16 voltados para a Baía de Todos os Santos e 19 para o Campo Grande – e é atravessada por um corredor longitudinal de 2,40 m de largura. Duas caixas abrigam a circulação vertical que conecta os diversos pavimentos: a dos hóspedes, localizada em um ponto quase central da fachada noroeste, e a de serviços, situada na extremidade nordeste do bloco, no ponto mais interno do terreno. A primeira é formada por escada e três elevadores que se abrem para um hall, junto ao qual se encontra um pequeno estar para os hóspedes. A segunda possui escada e três elevadores, sendo um deles de maiores dimensões. Em cada pavimento deste bloco, contígua à torre de circulação e serviços, encontra-se uma sala de apoio às atividades de serviço, com um dos elevadores se abrindo diretamente para ela. Os apartamentos possuem 4,00 m de largura por 7,00 m de profundidade, e contam todos com sanitário exclusivo.

A fachada sudeste do bloco de apartamentos, voltada para o Campo Grande, é rasgada por aberturas horizontais contínuas em cada pavimento, acentuando a percepção de horizontalidade do bloco. A fachada noroeste, por sua vez, voltada para a Baía de Todos os Santos – e para o poente –, é marcada por uma malha ortogonal contínua, definida horizontalmente pelas lajes (a cada 3,00 m de altura) e verticalmente pelas paredes que

separam os apartamentos (a cada 4,00 m de largura). Esta grelha é interrompida somente no trecho correspondente à torre de circulação dos hóspedes, cuja vedação seria realizada em cobogós cerâmicos. A estreita fachada voltada para a esquina do Campo Grande com a Avenida Sete de Setembro, por sua vez, é dotada de pequenas aberturas a cada pavimento, para iluminar e arejar o corredor de acesso aos apartamentos.

A cobertura é marcada pelos volumes das duas torres de circulação – um volume rígido, ortogonal, no caso da circulação de serviço, e um volume curvo e sinuoso, no caso da circulação dos hóspedes. A cobertura abriga ainda um terceiro volume, recuado com relação às fachadas do edifício, mais baixo e de maior superfície, que abriga os “apartamentos especiais” e articula os dois volumes mais altos das torres de circulação. A complexa composição volumétrica proposta para a cobertura coroaria com leveza e movimento o pesado e estático prisma que contém os apartamentos.

Entretanto, o que mais contribui para diminuir a sensação de peso do grande bloco dos apartamentos são os delgados pilotis de seção circular que o elevam a cerca de 12,00 m do solo. O espaço resultante da sobrelevação do bloco de apartamentos é ocupado de forma inusitada. Ao invés de simplesmente prolongar os planos de fachada deste bloco até o solo e preencher os espaços resultantes com os diversos usos sociais e de serviço do hotel, o que potencializaria a sensação de peso da edificação, os autores do projeto optaram por estabelecer uma ocupação totalmente diferente nesses pavimentos.

O programa previsto para o térreo e o primeiro pavimento – cada um deles com pé-direito duplo – é separado em dois grandes setores: social e de serviços. O primeiro, por razões óbvias, está localizado na parte anterior do terreno, próximo à esquina do Campo Grande com a Avenida Sete de Setembro, enquanto o segundo se restringe à parte posterior e mais reservada do lote.

O setor de serviços está delimitado por paredes retas e paralelas, porém recuadas com relação às fachadas principais do bloco de apartamentos, o que deixa as duas linhas de pilares externas totalmente expostas, promovendo uma sensação de leveza ao bloco de apartamentos.

O setor social demanda uma área muito maior, em função do amplo programa que, além do saguão do hotel e dos diversos espaços anexos, inclui dois restaurantes, um cinema com 1.000 assentos e um pequeno conjunto de lojas; desta forma, ele foi distribuído em três blocos curvos de altura reduzida, formalmente independentes mas funcionalmente articulados, que não respeitam a ortogonalidade do bloco principal e se distribuem livremente pelo terreno, ora estando na projeção do bloco de apartamentos, ora se situando totalmente fora dessa estrutura. Esses elegantes volumes curvos, com altura equivalente à dos pilotis que erguem o bloco de apartamentos (12,00 m), criam um rico contraste com a rigidez e estaticidade deste

último e ora abarcam e escondem os pilotis que sustentam o bloco de apartamentos, ora os deixam expostos.

Ao publicar o projeto pela primeira vez, *L'Architecture d'Aujourd'hui* o apresenta como “um dos mais característicos da Escola brasileira”, que “demonstra em que sentido evolui uma concepção arquitetônica amplamente influenciada na sua origem pelas diretrizes de Le Corbusier” (HOTEL..., 1949, p. 90, tradução nossa). A relação entre a ortogonalidade do bloco de apartamentos e a fluidez dos blocos curvos localizados no térreo é apreciada pelo redator da revista francesa nos seguintes termos:

Os arquitetos brasileiros compreenderam a necessidade de enriquecer seu vocabulário plástico; o volume rigoroso de uma paralelepípedo com fachadas definidas por linhas calmas e denunciando um caráter funcional, se move com um vigor e uma elegância perfeitos sobre uma base que pretende provocar na visão do pedestre uma sensação de leveza e de audaciosa fantasia, sem que seja ultrapassada, contudo, a estrita ‘medida’ além da qual o humanismo arrisca se transformar em pitoresco (HOTEL..., 1949, p. 90, tradução nossa).

A solução estrutural do bloco de apartamentos também precisou se adequar para atender ao zoneamento entre “espaços de serviço” na parte posterior e “espaços sociais” na parte anterior e também para ressaltar o contraste entre a rigidez do bloco de apartamentos elevado e a fluidez promovida pelos blocos implantados diretamente sobre o solo. Conceitualmente, o bloco de 84,00 m de comprimento é dividido transversalmente em 21 vãos idênticos, de 4,00 m cada. As linhas de pilares longitudinais, por sua vez, são quatro e com espaçamentos variáveis: os dois eixos externos recuados 1,00 m das fachadas e os dois eixos internos afastados 4,00 m daqueles externos, criando um vão central de 6,40 m.

Na parte posterior do bloco de apartamentos, que abriga o setor de serviços, o vão adotado longitudinalmente entre os pilares foi de 4,00 m, correspondente à largura de um apartamento, enquanto que, na parte anterior, visando evitar que o saguão do hotel, no térreo, e o grande salão para eventos do primeiro pavimento ficassem pontuados por uma infinidade de pilotis, o vão entre os pilares no sentido longitudinal é duplo, de 8,00 m – equivalente à largura de dois apartamentos. Essa irregularidade na modulação estrutural é percebida externamente e amplia a assimetria do trecho inferior da edificação e a sensação de leveza da extremidade do bloco de apartamentos que se projeta em direção à esquina da Avenida Sete de Setembro com o Campo Grande.

Quanto aos três blocos curvos, possuem funções distintas. O primeiro, um cilindro de base elíptica, está situado fora da projeção do bloco de apartamentos, ocupando parcialmente a porção triangular de terreno próxima à Avenida Sete de Setembro. Este volume abriga, no térreo, o restaurante típico e, no primeiro pavimento, um grande salão de convenções, que pode ser subdividido em salas menores e antecipa uma prática que se popularizaria décadas depois: a do centro de convenções acoplado ao hotel. O restaurante possui acesso direto pelo

exterior da edificação, sem que o comensal precise passar pelo saguão do hotel; já o salão de convenções só é acessado por dentro do hotel.

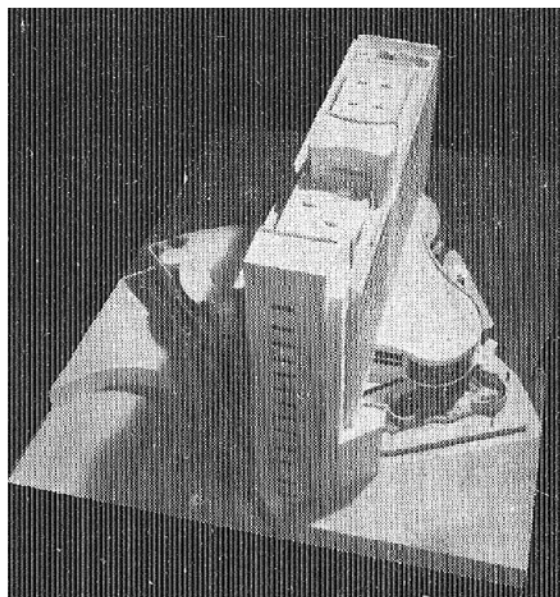
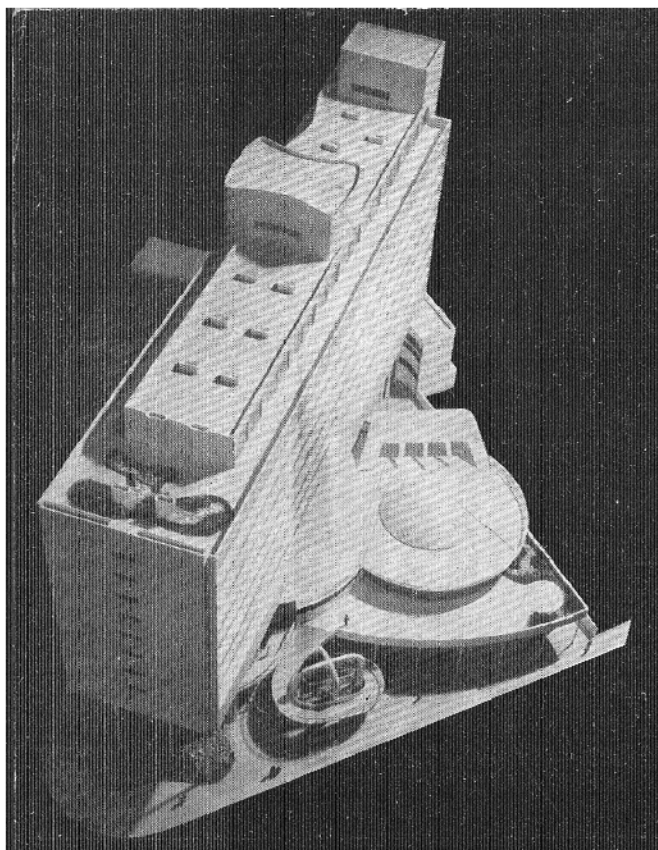
O segundo bloco curvo encontra-se igualmente fora da projeção do bloco de apartamentos e é resultado de uma sobreposição de dois volumes arquitetônicos formalmente distintos. No nível do solo, um prisma de base trapezoidal ocupa quase que totalmente a porção triangular do terreno remanescente entre o bloco principal e o Campo Grande, abrigando um cinema de 1.000 lugares. A grande parede dos fundos desse volume, voltada para a aquela praça, é curva, e sua altura total é de aproximadamente 6,50 m – para atingir um pé-direito total de 8,50 m no cinema, seu piso estaria 2,00 m abaixo do nível do solo. Sobre esse prisma, uma cúpula abriga o segundo restaurante do complexo.

O terceiro e último bloco curvo é um cilindro de base circular, cujo centro encontra-se no eixo longitudinal do bloco de apartamentos e que está quase que totalmente situado na sua projeção. Está localizado no trecho mais próximo à esquina do Campo Grande com a Avenida Sete de Setembro, porém recuado cerca de 8,00 m da extremidade do bloco principal, criando assim um grande jardim do qual brotam os pilotis de sustentação deste último. Diferentemente dos outros dois volumes curvos, este bloco tem uma continuidade espacial com os espaços de articulação localizados na projeção do bloco principal, e internamente é impossível saber onde termina um e onde começa o outro. No térreo, abriga um pequeno centro comercial, com lojas e salão de beleza, e, no pavimento superior, um grande salão para eventos, situado na projeção do bloco principal; se conclui em uma generosa e agradável varanda.

Uma marquise curva liga este último bloco ao primeiro e, articulada a outra marquise, reta e mais baixa, cria um abrigo para o embarque e desembarque dos hóspedes.

Para permitir que o acesso ao restaurante do segundo bloco e ao salão de festas do terceiro possa ocorrer de forma independente com relação ao funcionamento do hotel, uma rampa curva situada entre estes dois blocos dá acesso direto ao primeiro pavimento para os usuários provenientes do Campo Grande.

O grande cinema, os restaurantes, bares e lojas que fariam parte do Hotel da Bahia constituiriam, junto com o Teatro Castro Alves então em construção, um novo centro de lazer e cultura para aquela região da cidade; o acesso independente possibilitaria que fossem frequentados por toda a população dos bairros circundantes, sem comprometer a segurança dos hóspedes do hotel.

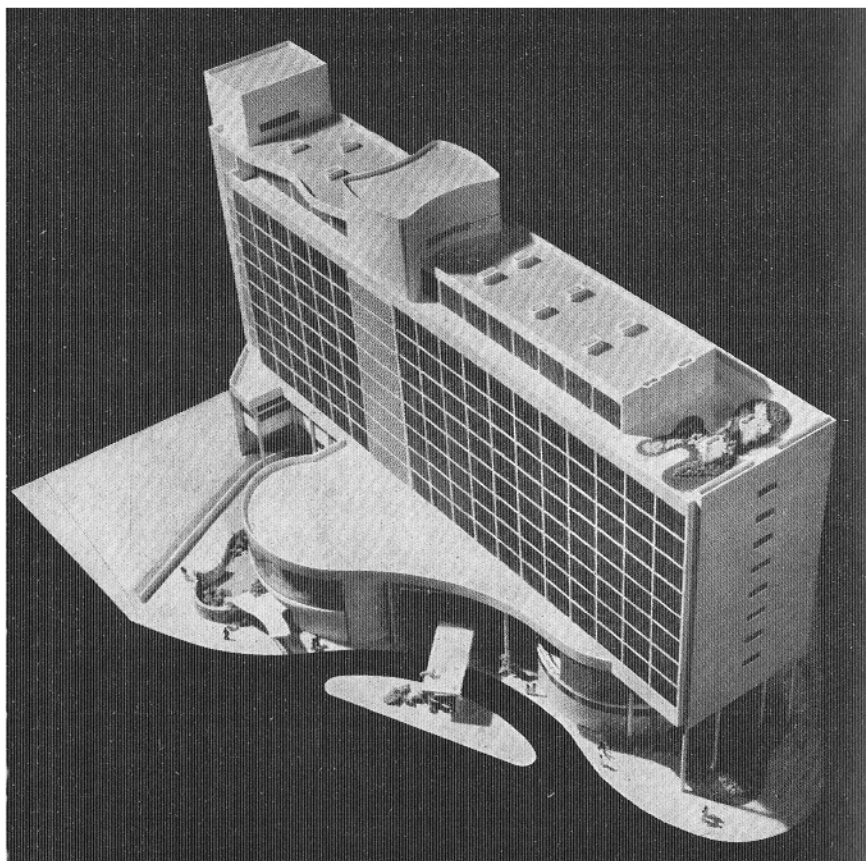


**Figuras 5.16 e 5.17** – Fotos da maquete da terceira versão do projeto do Hotel da Bahia. Na imagem à esquerda, vê-se à direita o bloco do cinema e restaurante; na imagem acima, vê-se à direita o bloco do restaurante típico e do salão de convenções (Fonte: HOTEL..., 1949)



**Figura 5.18** – Foto da maquete da terceira versão do projeto, vendo-se, no trecho inferior, da esquerda para a direita, o bloco do centro comercial/salão de festas, a rampa externa de acesso ao primeiro pavimento e o bloco do cinema/restaurante (Fonte: HOTEL..., 1949)





**Figura 5.19** – À esquerda: foto da maquete da terceira versão do projeto, vendo-se o volume cilíndrico que abriga o restaurante típico e o salão de convenções (Fonte: HOTEL..., 1949)

**Figura 5.20** – Abaixo: foto da maquete da terceira versão do projeto, vendo-se, no trecho inferior, da esquerda para a direita, o bloco do restaurante típico e do salão de convenções, o bloco do centro comercial e do salão de festas e o bloco do cinema e do restaurante (Fonte: HOTEL..., 1949)



A comparação desta terceira versão com aquelas que a precederam nos permite analisar os caminhos percorridos pelo projeto desde a primeira proposta e as variáveis que tiveram que ser equacionadas neste processo.

A primeira versão, cuja perspectiva (cf. Figura 5.10) foi publicada por *A Tarde* em julho de 1947 (VISÃO DO MODERNO..., 1947) e, novamente, em janeiro de 1948 (O FUTURO HOTEL..., 1948), já apresentava o mesmo partido adotado nas demais: um paralelepípedo com oito pavimentos implantado na diagonal do terreno e elevado sobre pilotis, com volumes curvos e independentes ocupando a altura equivalente aos pilotis do primeiro bloco. A principal diferença desse estudo preliminar em relação à terceira versão está no bloco de apartamentos, que aparenta ser muito mais estreito e, certamente por isso, aparece apoiado somente em duas linhas longitudinais de pilotis, em lugar das quatro das versões posteriores.

Os três apartamentos especiais localizados no terraço já apareciam nesta primeira versão e eram apresentados como “apartamentos de grande luxo, que se destinariam á hospedagem de presidentes de nações, embaixadores especiais ou milionarios, em visita á Bahia”, além de “um balneário e uma piscina” (O FUTURO HOTEL..., 1948, p. 2).

Quando ao pequeno centro de comércio e serviços dos pavimentos térreo e primeiro, também já aparecia nesta primeira versão, e incluía “bars, barbearias e salão de beleza, ‘fumeurs’, e demais dependências”; e “um restaurante especial [que] funcionará no primeiro pavimento ou terreo e será típico, servido apenas comidas da terra, com ‘garçonettes’ em trajes regionais” (O FUTURO HOTEL..., 1948, p. 2).

A segunda versão do projeto, existente no acervo do EPUCS, possui uma singularidade: o bloco de apartamentos possui nove, e não oito pavimentos-tipo, como na versão anterior e nas posteriores. Por outro lado, já possui a largura definitiva, com quatro linhas longitudinais de pilotis de seção circular, ainda que regularmente espaçados.

Nessa versão, a superfície do terreno que não é ocupada por construções já abriga um jardim tropical, que dá mais leveza ao bloco de apartamentos e se configura como um prolongamento do Campo Grande no caso do acesso externo ao pequeno centro comercial e de serviços.

A perspectiva colorida, relativa à vista a partir do Campo Grande, demonstra que existia nesta segunda versão a intenção de adotar as cores da bandeira da Bahia – azul, vermelho e branco – nas fachadas: enquanto a cor branca predomina em quase toda a edificação, a metade inferior do bloco que abriga o centro comercial no térreo e os guarda-corpos dos apartamentos da fachada sudeste são azuis e alguns elementos, como um dos volumes do terraço superior, são vermelhos. As demais diferenças entre a segunda e a terceira versões são sutis e limitadas à subdivisão do espaço interno.

A quarta e última versão do Hotel da Bahia, aquela inaugurada em 1951 e cujas plantas foram publicadas em *Modern Architecture in Brazil* (MINDLIN, 1956), se diferencia da terceira proposta em poucos aspectos. Dois deles se devem, provavelmente, às limitações financeiras existentes para a execução da obra.

O primeiro se refere à não construção do volume que abrigaria o cinema e o segundo restaurante, localizado entre o bloco principal e o Campo Grande. Com a eliminação deste bloco, o centro comercial e de serviços originalmente previsto foi reduzido a cinco pequenas lojas situadas no pavimento térreo do bloco cilíndrico de base circular, e com a consequente supressão da rampa que dava acesso direto ao primeiro pavimento a partir do Campo Grande, o acesso ao salão de festas e aos demais espaços do primeiro pavimento passou a ser feito exclusivamente através de uma escada interna, já prevista nas versões anteriores.

O segundo aspecto que diferencia o edifício construído da terceira versão do projeto consiste na redução dos oito pavimentos-tipo de apartamentos originalmente previstos para apenas cinco. A estrutura, contudo, foi dimensionada para receber futuramente os três pavimentos remanescentes. Ao ser inaugurado, o Hotel da Bahia contava com 36 apartamentos por piso, totalizando 180 apartamentos. Embora seja um número significativamente menor que o previsto originalmente, representou sozinho um aumento de 50% na oferta de quartos de Salvador, uma vez que, como vimos, em 1949 todos os empreendimentos hoteleiros da capital totalizavam apenas 359 quartos (SILVA, 2007, p. 74).

No depoimento que concede ao jornal *A Tarde* em dezembro de 1950, quando as obras já estavam praticamente finalizadas, Diógenes Rebouças apresenta mais esclarecimentos sobre o projeto. Para ele, “um hotel moderno deve ser, em principio, dotado de máximo conforto e também de grande simplicidade”; através “da bôa disposição das peças do edifício”, o projeto arquitetônico deve resultar em uma “economia da administração resultante”. É neste sentido que Rebouças defende a “estandardização completa dos apartamentos” e propõe que os 180 apartamentos distribuídos nos cinco pavimentos do bloco principal sejam “iguais e intercomunicantes permitindo [...] a formação de ‘suítes’” (apud O HOTEL SERVIRÁ..., 1952, p. 2).

A escala reduzida das edificações localizadas nos arredores do Hotel, que permite que “todos os apartamentos, sem exceção, desfrutem de esplendida vista panorâmica sobre a cidade, o oceano ou a baía de Todos os Santos” (apud O HOTEL SERVIRÁ..., 1950, p. 2), é a responsável pela constatação de que “a ventilação se faz admiravelmente, em qualquer ponto em que se esteja” (A INAUGURAÇÃO AMANHÃ..., 1952, p. 2).



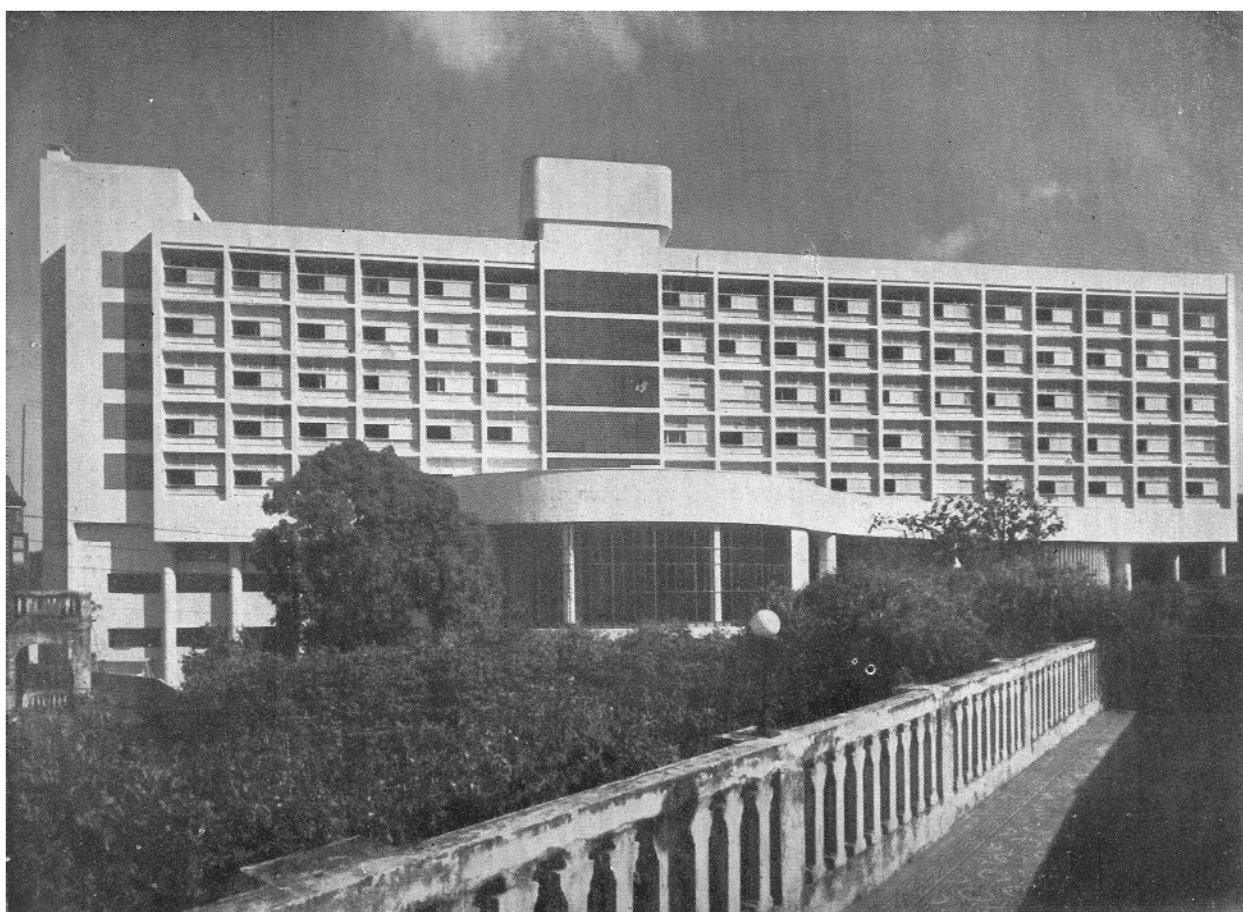
**Figura 5.21** – Perspectiva da segunda versão do projeto do Hotel da Bahia, visto a partir do Campo Grande (Fonte: Acervo EPUCS/FGM, Salvador)



**Figura 5.22** – Hotel da Bahia já concluído, visto do Campo Grande (Fonte: Arquivo Histórico Municipal / Fundação Gregório de Mattos, Salvador)



**Figura 5.23** – Hotel da Bahia já concluído, visto do Campo Grande (Fonte: SALVADOR, 1951b)



**Figura 5.24** – Hotel da Bahia já concluído, visto do Passeio Público (Fonte: HOTEL..., 1951)

Rebouças alerta para os serviços abrigados no subsolo, tais como recepção de mercadoria, lavanderia, rouparia, almoxarifado, central elétrica, caldeiras, forno incinerador de lixo e oficinas de manutenção, além da lavanderia, à qual “procurou-se dar um desenvolvimento tal, que a capacitasse de servir à cidade, no intuito de proporcionar mais uma renda apreciável”. Ligada ao subsolo, a parte posterior do edifício abriga a entrada de empregados, com os respectivos vestiários e sanitários, além da recepção de bagagem dos hóspedes.

No trecho central do edifício, na fachada voltada para a Avenida Sete de Setembro, encontra-se a entrada principal do hotel, dando acesso direto ao hall, onde estão localizados portaria, gerência, caixa e casa-forte, central telefônica e sanitários. O restaurante típico, instalado no volume de planta elíptica situado à esquerda da entrada principal, possui entrada independente diretamente pela Avenida Sete de Setembro, assim como cozinha e bar próprios e um “jardim primitivo contíguo”; nele se encontra o mural de Genaro de Carvalho que analisaremos mais a frente.

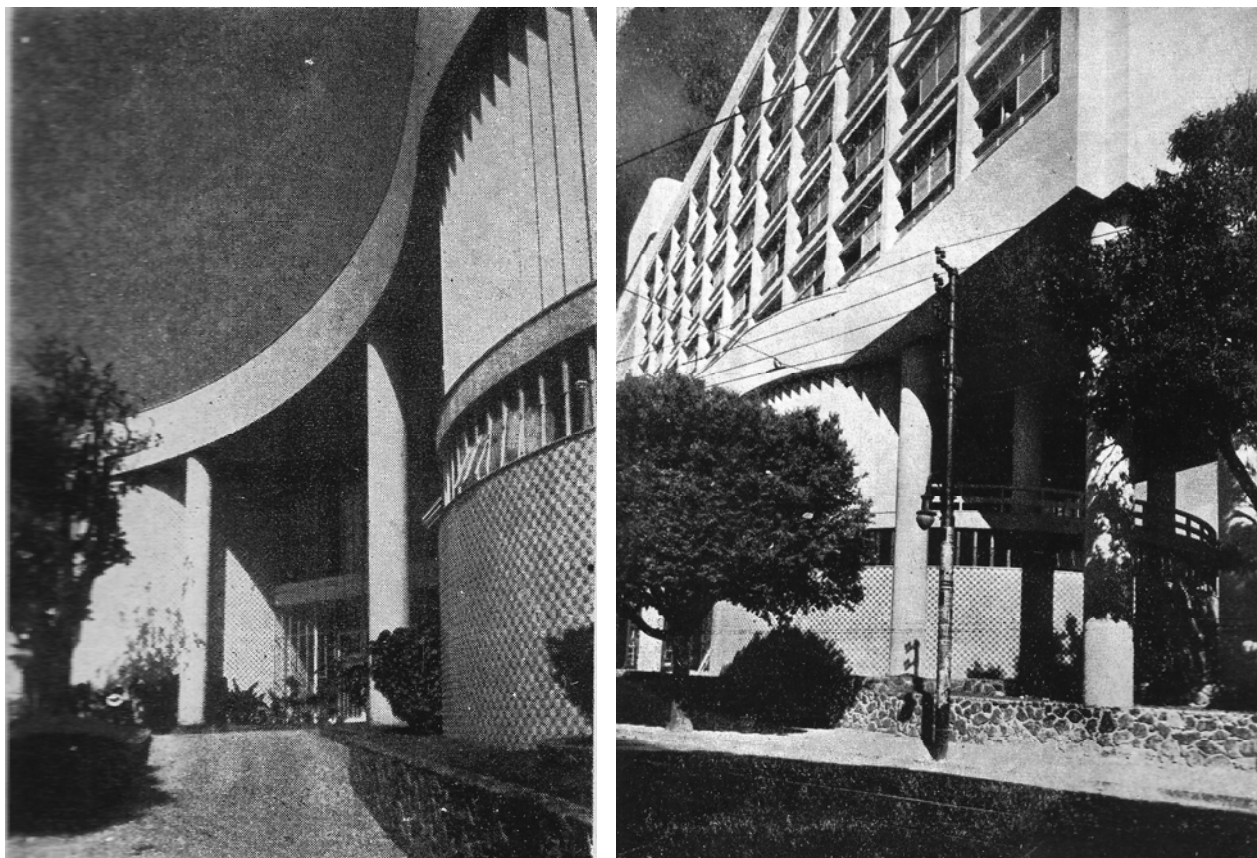
Na parte anterior do edifício, com acesso independente pelo Campo Grande, mas também ligado ao hall da recepção, “encontram-se serviços de conforto para os hóspedes e em geral para a população da cidade, como sejam: lojas, barbearias, salões de beleza, correio, telégrafo e telefones” (apud O HOTEL SERVIRÁ..., 1950, p. 2).

Esses “serviços de conforto” eram voltados para um público mais amplo que os hóspedes do hotel: os moradores do Campo Grande, Vitória, Canela e arredores, pertencentes às classes sociais mais abastadas, tanto que um dos primeiros espaços comerciais a ser ocupado o foi pelo “Bureau Automobilístico” do Automóvel Clube do Brasil, “onde os seus associados encontrarão as informações que desejarem e a assistência que a instituição lhes dispensa”; da inauguração do bureau, em agosto de 1952, participaram diversas autoridades, dentre as quais o prefeito de Salvador e o governador do Estado (O PRIMEIRO..., 1952, p. 2).

Sobre o primeiro pavimento, Rebouças observa que

Aí se encontra o grande salão de estar do hotel com suas varandas circundantes, permitindo completa vista do parque Dois de Julho e do aspecto colonial da fortaleza de S. Pedro. É a peça mais imponente do hotel, toda cercada de esquadrias de ferro e vidro, que lhe dão luminosidade e alegria. Anexa, fica uma pequena sala de leitura e correspondência.

Contíguo ao salão de estar fica ainda o grande salão elíptico, destinado a refeições ou banquetes, tendo ligação direta para as instalações de copa e cozinha que mereceram destacada atenção no projeto. Aí se encontra todo o equipamento necessário a um completo serviço de restaurante: frigorífico, padaria, confeitaria, cozinha quente e fria, cafeteria, bar com as instalações complementares de esterilização e lavagem de cristais e louça e limpeza de prataria. A cozinha está ligada, diretamente por elevadores próprios, ao centro de abastecimento inclusive adega no sub-solo e, aos andares dos apartamentos (apud O HOTEL SERVIRÁ..., 1950, p. 2).



**Figuras 5.25 e 5.26** – Dois detalhes do Hotel da Bahia visto da Avenida Sete de Setembro: acesso principal ao hotel (à esquerda) e esquina com o Campo Grande (à direita)  
(Fonte: SALVADOR, 1954; HOTEL..., 1951)



**Figuras 5.27 e 5.28** – Hotel da Bahia: vistas dos cobogós da torre de circulação vertical (à esquerda) e do volume do restaurante e do salão de eventos (à direita)  
Fotos: Pierre Verger (Fonte: FPV – 29909 FS FS, 29911 FS FS)



**Figuras 5.29 e 5.30** – Vistas do Hotel da Bahia a partir do Passeio Público (à esquerda) e do Forte de São Pedro (à direita) – Fotos: Pierre Verger (Fonte: FPV – 29896 FS FS, 29898 FS FS)



**Figuras 5.31 e 5.32** – Interior do Hotel da Bahia: escada de conexão do saguão no térreo para o salão do primeiro pavimento (à esquerda); *brise-soleils* no salão do primeiro pavimento (à direita)  
Fotos: Pierre Verger (Fonte: FPV – 29933 FS FS, 29934 FS FS)



No entrepiso, situado entre o primeiro pavimento e o bloco dos apartamentos, ficam os espaços reservados aos funcionários do hotel, incluindo seu refeitório e salas de aula para instrução de garçons, arrumadeiras e “boys”.

O saguão do hotel no térreo e o “suntuoso salão de recepções” do primeiro pavimento são conectados por “uma imponente escadaria em mármore”. Uma matéria do jornal *A Tarde* publicada na véspera da inauguração apresenta assim o salão de recepções:

Aí é que se requinta o bom-gosto, sobretudo na escolha e apresentação de mobiliário e ‘maples’ em côres berrantes ou suaves. Deslumbra também aí o sistema de iluminação que se faz através de lustres custosos ou ‘abat-jours’ que emprestam ao ambiente harmonia tocada por aquela poesia que se nota em todas as coisas de arte. Será aí, sem dúvida, o ponto de reunião social não sómente do hotel mas do nosso ‘grand-monde’, que agora terá onde passar momentos de agradáveis convívios. É nesse pavimento onde se localiza, dando frente para a Avenida Sete, o amplo salão de refeições, com capacidade para atender aos hóspedes do hotel e particulares que ali queiram realizar as suas refeições, já que o Hotel da Bahia manterá serviço a ‘la carte’. Comunicando-se com o salão de refeições, a não menos ampla cosinha toda eletrificada e obedecendo à mais moderna técnica (A INAUGURAÇÃO AMANHÃ..., 1952, p. 2).

Para além da hospedagem temporária de governantes, artistas, empresários e industriais brasileiros e estrangeiros, no Hotel da Bahia residiram, nas décadas de 1950 e 1960, importantes nomes da política e da cultura baiana.<sup>309</sup> Além disso, ao longo das décadas de 1950 e 1960, foi o principal ponto de encontro da alta sociedade baiana, particularmente em dois de seus mais importantes espaços: o restaurante típico – dublê de *grill room* e boate – situado no pavimento térreo, voltado para a Avenida Sete de Setembro, e o grande salão de banquetes e eventos, localizado no primeiro pavimento.<sup>310</sup> Como observou Diógenes Rebouças, “o hotel deveria ser uma sala de visita da cidade. [...] Um programa dessa ordem, não era um hotel comercial, para dar rendas. Eram grandes salões...” (REBOUÇAS, 1999, p. 124).

O restaurante típico abrigava uma atração em particular: o gigantesco mural em afresco seco “Festas Regionais”, pintado no segundo semestre de 1950 pelo jovem artista plástico baiano Genaro de Carvalho<sup>311</sup>. Com 50,00 m de circunferência e 4,00 m de altura, o afresco do restaurante do Hotel da Bahia foi considerado “o maior mural do Brasil” (EXPORÃO..., 1950, p. 2) e, ainda que tenha sido precedido por outras obras de menor porte e de temáticas

<sup>309</sup> Como o ex-governador Otávio Mangabeira (de 1951 a 1955), os arquitetos Lina Bo Bardi (no período em que dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia, entre 1959 e 1964) e José Bina Fonyat Filho (no período em que ensinou na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, entre 1951 e 1958).

<sup>310</sup> Foi ali que Martha Rocha foi eleita Miss Bahia, em 1954; foi ali também que, em 1958, aconteceram a “recepção de gala” e a “festa dansante” (BANCO DA BAHIA, 1958) comemorativos do centenário do Banco da Bahia, contando com a presença dos principais nomes da sociedade baiana e de políticos e empresários vindos do Rio de Janeiro, de São Paulo e de outras capitais.

<sup>311</sup> Genaro de Carvalho possuía então 23 anos e tinha acabado de retornar de Paris, onde, com bolsa do governo francês, estudara na *École Nationale de Beaux-Arts* e fora discípulo do pintor cubista André Lhote (SILVEIRA, 1969). O mural do Hotel da Bahia é quase uma exceção na obra de Genaro, que, a partir da década de 1950, se dedicaria à arte da tapeçaria-mural, da qual se tornaria um dos nomes mais respeitados no Brasil e no exterior.

distintas<sup>312</sup>, é, pela sua localização, pela sua monumentalidade e pela relação entre linguagem e tema adotados, considerado o marco inicial do muralismo baiano.

O mural do restaurante do Hotel da Bahia é representativo do rumo que o muralismo baiano assumiria nas décadas seguintes: embora possua claras influências do cubismo na sua expressão, trata-se de uma ode às manifestações populares baianas. O mural de Genaro de Carvalho foi a primeira manifestação, no muralismo moderno baiano, desta expressão regionalista, focada na cultura popular local e que será a tônica da maior parte da produção de artistas como Carybé ao longo das décadas seguintes. Na apreciação do crítico de arte José Valladares, publicada no *Diário de Notícias* apenas duas semanas após a conclusão do painel,

[...] dentro de uma organização espacial herdada do cubismo, com predominância do amarelo, do terra e do azul, tão gritantes em nossa paisagem, o verde, o vermelho e outras cores de nosso meio marcando certo ritmo, **apresenta o mural meia dúzia de cenas da chamada Bahia histórica e pitoresca**, todas simplificadas plasticamente (VALLADARES, 1951e, p. 191, grifo nosso).

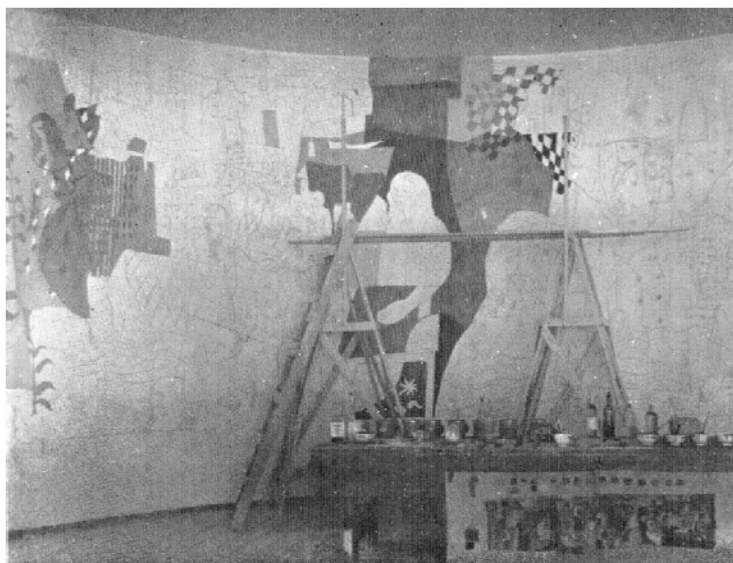
Valladares também reconhece o significado do mural de Genaro no panorama da arte mural brasileira:

Valor de obra de arte não se mede pelo tamanho – não é preciso que ninguém nos diga. Todavia, verificar que um moço de 23 anos de idade se revelou capaz de realizar um mural de duzentos metros quadrados (50 de comprimento por quatro de altura, em campo circular), é circunstância que necessariamente causa impressão. E não se trata apenas de haver coberto de tinta tão vasta extensão de parede. **O mural do Hotel da Bahia pertence ao rol dos bons murais brasileiros atuais. Devemos reconhecer que estamos diante de um artista de pulso**, que logo nos faz lembrar, e vamos ficar pela Bahia, aqueles pintores do passado que não se amedrontavam em face de tetos imensos, como o da Conceição da Praia, ou do Bonfim, ou do Carmo. **Uma coisa, o mural do hotel já lhe assegurou: até o momento, nenhum artista nacional de sua geração levou a efeito obra da mesma envergadura** (VALLADARES, 1951e, p. 190, grifos nossos).

Além do mural do restaurante, a integração das artes plásticas à arquitetura no Hotel da Bahia pode ser encontrada nos painéis de azulejos brancos e azuis com motivos marinhos em alto relevo que revestem as paredes externas dos dois blocos cilíndricos que abrigam o restaurante típico e o centro de serviços. Embora apresentem muitos pontos em comum com os painéis de azulejos que Carybé conceberia na mesma época e nos anos seguintes para obras como a pequena residência Waldemar Gantois (1949-1951) e a gigantesca Agência Central do Banco do Brasil no Comércio (1962-1968), os azulejos do Hotel da Bahia não são de autoria do artista argentino, mas do arquiteto Paulo Antunes Ribeiro (MINDLIN, 1956, p. 110).

---

<sup>312</sup> Como vimos no terceiro capítulo, a pintura “Jogos Infantis”, de Carlos Bastos, que adorna o hall de entrada da Escola-Classe I, é datada de 1949. Do mesmo ano e do mesmo artista é “Alegoria ao Anjo”, que marcava o corredor de entrada do Bar Anjo Azul, na Rua do Cabeça. Tratam-se, porém, de obras cujas dimensões não podem ser comparadas com o monumental mural do Hotel da Bahia – a primeira possui 2,60 x 2,55 m e a segunda, 2,30 x 6,00 m – e que não adotam como tema as manifestações populares da Bahia, que é o que caracterizará o chamado muralismo baiano.



**Figuras 5.33 e 5.34** – Processo de execução do mural “Festas Regionais”, de Genaro de Carvalho, no interior do restaurante típico do Hotel da Bahia (Fonte: CARVALHO, 1956)



**Figura 5.35** – Mural “Festas Regionais” finalizado – Foto: Pierre Verger (Fonte: FPV – 29947 FS AB)



**Figura 5.36** – Detalhe do mural “Festas Regionais” (Fonte: MATOS, 2010)

Como vimos no primeiro capítulo, para notórios autores como Philip L. Goodwin (1943), Henrique E. Mindlin (1956) e Yves Bruand (1981), a integração das artes à arquitetura, através da pintura mural e do resgate dos painéis de azulejos da arquitetura colonial brasileira, estão entre as principais características da arquitetura moderna brasileira que garantem a sua singularidade e o seu mérito. Um terceiro aspecto igualmente importante para o reconhecimento dos valores da arquitetura moderna brasileira, segundo esses autores, corresponde à reinterpretação de elementos da nossa tradição construtiva voltados ao controle climático do espaço interno da edificação, como *muxarabis* e venezianas. Esses elementos também estão presentes no Hotel da Bahia.

Os mais marcantes dentre eles são as esquadrias em venezianas de madeira e vidro adotadas para os apartamentos nas duas fachadas, e que foram detalhadas no Rio de Janeiro por Bina Fonyat. O futuro sócio de Diógenes Rebouças já detalhara anteriormente as esquadrias semelhantes de outros projetos de Paulo Antunes Ribeiro (como o edifício Caramuru) e de arquitetos como Hélio Duarte, Sérgio Bernardes e F. F. Saldanha; o interesse de Bina Fonyat pelas esquadrias de veneziana e vidro era tal que este foi o tema de um longo ensaio publicado por ele na revista *Acrópole* em 1959, ilustrado por diversos exemplos de esquadrias com essas características (ACRÓPOLE, 1959).

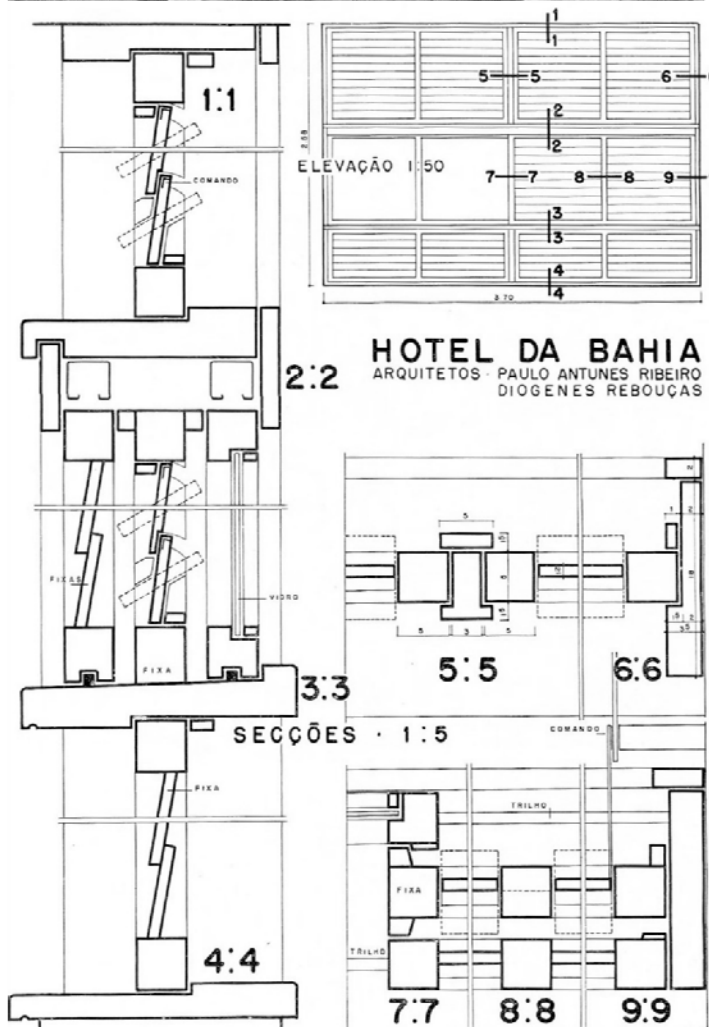
As esquadrias dos apartamentos da fachada noroeste ocupam praticamente toda a extensão da fachada. As paredes divisórias dos apartamentos, verticalmente, e as lajes dos pavimentos, horizontalmente, definem uma grelha saliente na fachada que resulta em um vão de 3,70 m de largura por 2,90 m de altura. As esquadrias, recuadas alguns centímetros com relação às faces externas dessas paredes e lajes, ocupam o vão resultante em sua quase totalidade: somente no trecho inferior é erguida uma pequena alvenaria, de aproximadamente 0,30 m de altura, que serve de arremate do piso e de base à esquadria.

O restante é preenchido por uma esquadria padrão, composta por três faixas horizontais: a inferior possui 0,60 m de altura e é formada por venezianas fixas de madeira, enquanto a superior, com 1,00 m de altura, é igualmente fixa, porém constituída por venezianas de madeira reguláveis. A faixa central, também com 1,00 m de altura, se compõe de folhas triplas, sendo as externas de correr e constituídas por venezianas fixas de madeira, as intermediárias fixas, formadas por venezianas reguláveis de madeira, e as internas de vidro, de correr. Essa complexa composição permite que o hóspede possa controlar a entrada de vento e de luz de forma ampla.

As esquadrias dos apartamentos da fachada sudeste são bastante semelhantes às da fachada oposta, sendo a principal diferença que a faixa inferior de venezianas fixas foi substituída por um guarda-corpo que amplia a sensação de horizontalidade da edificação.



**Figura 5.37** – Vista parcial da fachada noroeste do bloco de apartamentos do Hotel da Bahia, com as esquadrias em veneziana de madeira e vidro (Fonte: FONYAT FILHO, 1959)



**Figura 5.38** – Detalhes das esquadrias dos apartamento na fachada noroeste do Hotel da Bahia (Fonte: FONYAT FILHO, 1959)

Os cobogós também foram empregados, especificamente na fachada noroeste, nos volumes correspondentes às caixas de circulação vertical. No caso da torre de circulação dos hóspedes, foram utilizados cobogós cerâmicos cilíndricos que, quando vistos de longe, resultam em uma interessante textura que se assemelha a uma rendilha. Eles assumem, todavia, um papel mais compositivo que de controle da incidência solar, uma vez que escondem uma parede contínua e vedada cujas únicas aberturas correspondem a duas pequenas janelas por pavimento, desalinhadas: uma ilumina e areja o hall dos elevadores e a outra, o patamar da escada.

Os *brise-soleils* igualmente característicos da arquitetura moderna brasileira foram adotados com parcimônia: quebra-sóis verticais fixos de concreto, revestidos com as mesmas pastilhas cerâmicas dos pilotis, foram empregados na varanda do salão de eventos do primeiro pavimento, nos pequenos trechos que recebem a incidência direta do sol.

Uma quarta singularidade da arquitetura moderna brasileira, louvada por Mindlin, é o jardim tropical moderno de Roberto Burle Marx, “inventivo e plasticamente exuberante” e caracterizado pela “espontaneidade emocional, esforço pela integração com as circunstâncias de solo e clima, e reavaliação da linguagem plástica e dos meios de expressão, tudo sob intenso rigor intelectual” (MINDLIN, 1956, p. 13, tradução nossa).

A não construção do volume do cinema e do segundo restaurante, previstos para o trecho do terreno mais próximo ao Campo Grande, resultou em uma grande área não edificada para a qual Burle Marx foi convidado a projetar, em 1950, “um belíssimo jardim moderno” ao redor de uma “elegante piscina” a ser construída posteriormente (O HOTEL SERVIRÁ..., 1950, p. 2). Burle Marx se encontrava, à época, elaborando, a convite do EPUCS, os projetos para três praças históricas de Salvador – o Terreiro de Jesus, a Piedade e o Campo Grande – e certamente o convite para o projeto dos jardins do Hotel da Bahia ocorreu como uma forma de otimizar a sua presença na Bahia.

Entretanto, o projeto paisagístico de Burle Marx, executado em 1951, incluía não só esta zona, mas se prolongava com suas formas orgânicas por toda a área não edificada do terreno, até se concluir no “jardim primitivo” contíguo ao restaurante típico.

Segundo Paulo Kalil, o piso interno ao jardim era em “mosaico sinuoso de pedra portuguesa em branco e preto” e foram utilizadas 25 espécies vegetais, incluindo palmeiras, arbustos, herbáceas, forrações e plantas aquáticas para o lago. A utilização de espécies de cores diferentes, como azul, verde, violeta, branco, rosa, vermelho, amarelo e laranja, garantiu o colorido do jardim (KALIL, 2011, p. 112-113).

O regionalismo do mural de Genaro, os motivos marinhos dos azulejos azuis, o colorido do jardim tropical de Burle Marx: tudo isso se soma aos volumes curvos do restaurante e do centro de serviços para criar uma atmosfera lúdica e rica em sensações ao nível do pavimento térreo, se contrapondo aos robustos pilotis que sobrelevam o rígido e homogêneo bloco de

apartamentos, como observam tanto o anônimo redator de *L'Architecture d'Aujourd'hui* quanto Mindlin:

Ao volume rigoroso do corpo do bloco principal se opõe a linha livre dos edifícios blocos. Esse contraste é afirmado também pela diferenciação dos materiais utilizados para o revestimento das paredes. As fachadas dos pavimentos superiores são tratadas dentro de um espírito essencialmente funcional. Para os blocos no nível do jardim, revestimento em pastilhas vitrificadas (HOTEL..., 1954, p. 32, tradução nossa).

Distintamente da disciplina do bloco superior, os salões públicos apresentam uma exuberante variedade de atmosferas nos ambientes internos. Isto está em harmonia com a finalidade comercial do empreendimento, que pretende atrair o turista em busca de novidades e da excitação de estar em um ambiente diferente. (MINDLIN, 1956, p. 110, tradução nossa).

Apesar do regionalismo do mural de Genaro e dos azulejos de Paulo Antunes Ribeiro, da apropriação de elementos – como as venezianas, os cobogós e os brises – da arquitetura tradicional brasileira, e do caráter tropical do jardim de Burle Marx, podemos identificar em alguns detalhes do Hotel da Bahia a influência direta de mestres como Le Corbusier e Oscar Niemeyer, como a pequena marquise de acesso ao restaurante típico, apoiada em um pilotis em “V”, emulando uma imagem recorrente há vinte anos, desde a construção da Cité de Refuge de Paris (Le Corbusier, 1932-1933), e já reinterpretada no Brasil em obras como o Cassino da Pampulha (Niemeyer, 1942) e a residência Antônio L. Barros em São Paulo (Vilanova Artigas, 1946).



**Figuras 5.39, 5.40 e 5.41** – Três marquises apoiadas em pilotis em “V”: *Cité de Refuge* em Paris, de Le Corbusier, 1932-1933 (à esquerda); Cassino da Pampulha em Belo Horizonte, de Oscar Niemeyer, 1942 (centro) e restaurante típico do Hotel da Bahia em Salvador, de Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro, 1947-1951 (à direita)  
(Fontes: BOESIGER, 1952; GOODWIN, 1943; foto do Hotel da Bahia de Pierre Verger – FPV – 29899 FS FS)



### 5.3.3. O Hotel da Bahia e a arquitetura hoteleira brasileira

Com quase 40,00 m de altura e 84,00 m de comprimento e situado em um tecido urbano formado por solares e sobrados neoclássicos e ecléticos de até quatro pavimentos – além de vizinho de uma fortificação do século XVII, o Forte de São Pedro –, o Hotel da Bahia “provoca um contraste marcadamente moderno na capital do Estado da Bahia, que se orgulha da sua riqueza de edifícios históricos e de uma centena de igrejas antigas”, como observa Mindlin, em *Modern Architecture in Brazil* (1956, p. 110, tradução nossa).

Em diversos aspectos, o Hotel da Bahia parecia, à distância, com um transatlântico: o monumental e homogêneo bloco de apartamentos marcado horizontalmente pelas lajes e guarda-corpos que marcavam os pavimentos, se aproximava formalmente das cabines de um imenso navio de passageiros, enquanto as saliências pontuais que encimavam o bloco de apartamentos do hotel, correspondentes ao reservatório superior e às casas de máquinas dos elevadores, se assemelhavam às chaminés do transatlântico.

Le Corbusier fora um admirador da “estética que exala das criações da indústria moderna”, defendendo que “cada vez mais, as construções, as máquinas se afirmam com proporções, jogos de volumes e de matérias tais que muitas dentre elas são verdadeiras obras de arte, porque comportam os números, isto é, a ordem” (LE CORBUSIER, 1994, p. 59). Além dos automóveis e dos aviões, o arquiteto franco-suíço era um apreciador dos transatlânticos, “essas coisas formidáveis”, “palácios junto dos quais as catedrais são bem pequenas” (LE CORBUSIER, 1994, p. 61):

Se esquecermos um instante que um transatlântico é um instrumento de transporte e se o contemplamos com novos olhos nos sentiremos diante de uma manifestação importante de temeridade, de disciplina de harmonia, de beleza calma, nervosa e forte.

Um arquiteto sério que contempla como arquiteto (criador de organismos) encontrará em um transatlântico a libertação de servidões seculares malditas.

[...] O transatlântico é a primeira etapa na realização de um mundo organizado segundo o espírito novo (LE CORBUSIER, 1994, p. 68).

Além do contraste que o “transatlântico” Hotel da Bahia produzia com o contexto urbano em que se inseria, ele “foi o primeiro estabelecimento [hoteleiro] de grande porte a ser construído no Brasil, em estilo moderno” (CAVALCANTI, 2001, p. 320). Para que se tenha uma idéia do que representou na área específica da arquitetura hoteleira moderna, basta assinalar que *Modern Architecture in Brazil* apresenta apenas quatro projetos de hotéis<sup>313</sup>; os outros três, porém, são edifícios de pequeno porte e localizados em contextos suburbanos ou em cidades pequenas: o “Park Hotel” em Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro (1944), de Lucio Costa,

<sup>313</sup> Além dos quatro hotéis efetivamente apresentados, os projetos de outros três são ilustrados por fotos de maquete no texto introdutório de Mindlin: hotel na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro (1946), e hotel do Copan, em São Paulo (1953) – ambos de autoria do próprio Mindlin; e o Conjunto Nacional (1955), de David Libeskind, em São Paulo, então em construção e que incluía, além do hotel, um centro comercial e unidades residenciais.

com apenas dois pavimentos e dez apartamentos; a colônia de férias do Instituto de Resseguros do Brasil na Tijuca, Rio de Janeiro (1944), dos irmãos Marcelo e Milton Roberto, com três pavimentos abrigando apenas cinco quartos privativos e dois grandes dormitórios; e o Grande Hotel de Ouro Preto (1940), de Oscar Niemeyer, o maior dos três, com quatro pavimentos e 34 apartamentos.

Outros exemplos relevantes de hotéis modernos do período, não publicados por Mindlin, mas que possuem características semelhantes aos três hotéis citados acima são o Hotel Cataguases, projetado por Aldary Toledo e Gilberto Lemos na cidade de Cataguases, e o Hotel Tijuco em Diamantina, de Oscar Niemeyer, ambos localizados em Minas Gerais e ambos inaugurados em 1951.<sup>314</sup>

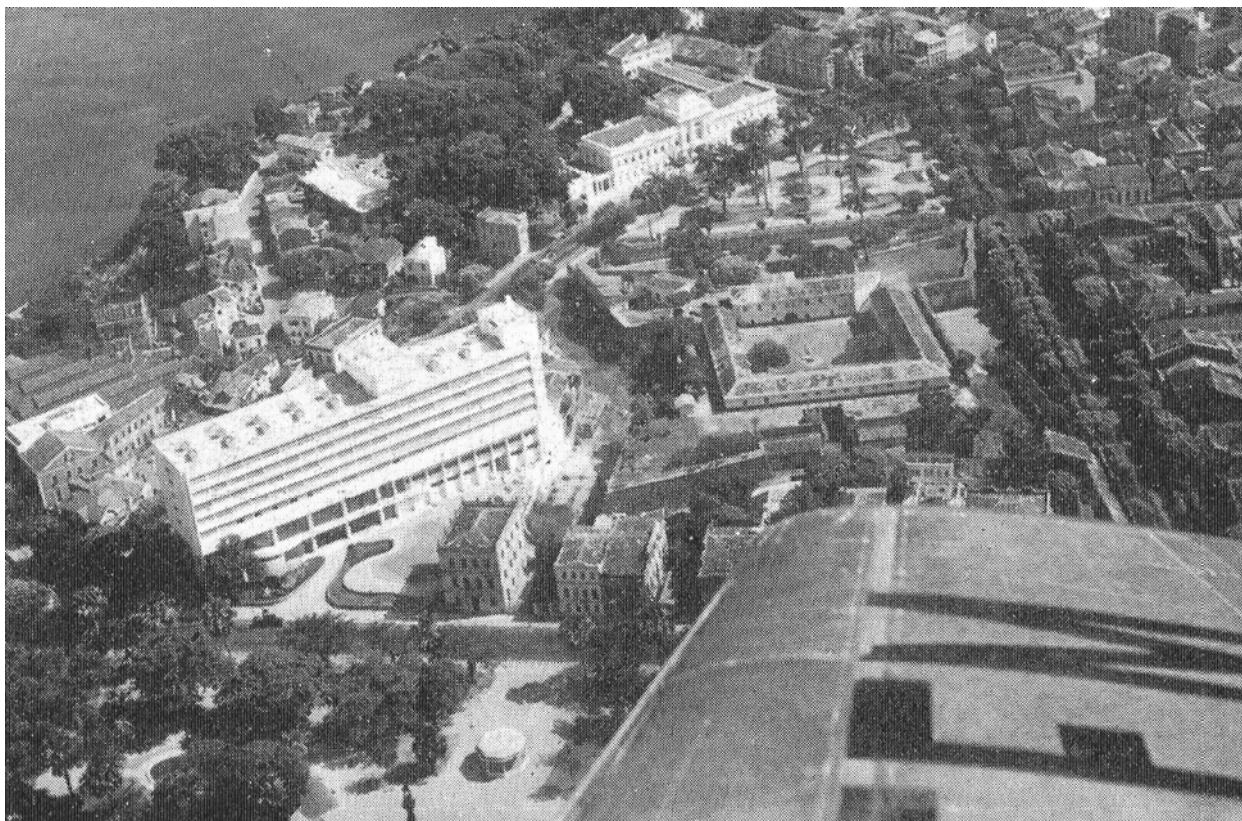
Oscar Niemeyer já havia elaborado anteriormente alguns projetos de hotéis de maior porte, localizados em grandes centros urbanos, como o Hotel de Turismo na Pampulha, em Belo Horizonte (1943), com quatro pavimentos e cerca de 100 apartamentos, e o Hotel Regente Gávea, na praia do Leblon, no Rio de Janeiro (1949), com 170 apartamentos de diversos tipos distribuídos em três pavimentos de uma longa lâmina de 150,00 m de comprimento (PAPADAKI, 1950). Nenhum dos dois, porém, foi executado.

Evidentemente, o Hotel da Bahia não foi o primeiro hotel de grande porte construído no Brasil. As áreas centrais de São Paulo e do Rio de Janeiro já contavam, no final dos anos 1940, com hotéis verticalizados e erguidos em estruturas independentes de concreto. Do ponto de vista da linguagem arquitetônica adotada, porém, essas construções ainda estavam vinculadas a linguagens mais conservadoras, como o ecletismo do Hotel Glória (1922) e do Copacabana Palace (1923) ou o déco do Hotel Acapulco (1940), no Leme, todos no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, duas importantes exceções foram os já citados Hotel Excelsior (1941), uma torre de mais de 20 pavimentos projetada pelo principal arquiteto moderno da cidade à época, Rino Levi, e o Hotel Marabá (1940), ambos localizados na Avenida Ipiranga e explorados por José Tjurs. Estes hotéis possuíam outra característica em comum: como parte do programa arquitetônico, o projeto incluía um cinema com capacidade para mais 1.000 espectadores – o Cine Ipiranga, no caso do Hotel Excelsior, e o Cine Marabá, no caso do hotel homônimo. É provável que a idéia de incorporar um grande cinema ao Hotel da Bahia, como se vê nas três primeiras versões do projeto, tenha sido influenciada por essas experiências prévias paulistanas.

---

<sup>314</sup> O Hotel Cataguases possui apenas três pavimentos; o Hotel Tijuco, diferentemente do Grande Hotel de Ouro Preto, do mesmo Niemeyer, apresenta uma linguagem marcadamente moderna, com sua longa fachada inclinada e o volume elevado sobre pilotis em “V”. Apesar disso, trata-se de um edifício de apenas dois pavimentos e 24 apartamentos.



**Figura 5.42** – Vista aérea do Hotel da Bahia, vendo-se à direita o Forte de São Pedro  
(Fonte: HOTEL..., 1954)



**Figura 5.43** – Vista geral do Grande Hotel de Ouro Preto de Oscar Niemeyer, 1940  
(Fonte: MINDLIN, 1956)



**Figura 5.44** – Park Hotel em Nova Friburgo, de Lucio Costa, 1944 (Fonte: WISNIK, 2001)



**Figura 5.45** – Projeto do Hotel Regente Gávea no Rio de Janeiro, de Oscar Niemeyer, 1949  
(Fonte: PAPADAKI, 1950)

Somente a partir do início dos anos 1950, os grandes e modernos hotéis se tornariam mais comuns. Segundo Angelo Iacocca (2004, p. 45), “os anos 50 seriam caracterizados por um grande impulso no turismo mundial, quando [...], com muito dinheiro, os norte-americanos resolveram conhecer todos os recantos do planeta”. Denise Xavier observa que, frente à escassez do parque hoteleiro paulistano no início dos anos 1950, a comissão responsável pela organização das comemorações do 4º Centenário de Fundação da Cidade, a se realizar em 1954, aprovou uma lei de incentivo à instalação hoteleira, “isentando de impostos até o fim de 1962 os hotéis que fossem construídos e concluídos até 25 de janeiro de 1954”, o que resultou na construção de diversos hotéis no centro de São Paulo (XAVIER, 2007, p. 69).

Entretanto, em termos de linguagem arquitetônica, o hotel que mais se aproxima daquele baiano é o Amazonas, em Manaus, projetado por Paulo Antunes em 1947. Trata-se de um hotel menor em escala e com programa mais simples. O pavimento térreo com pé-direito duplo abriga o saguão e a recepção, uma pequena sala de leitura para os hóspedes e outra para a administração, espaços de serviços e, com acesso direto pelo exterior do edifício, duas lojas com sobreloja. O segundo pavimento, que é ocupado apenas parcialmente e com recuos com relação à projeção do restante do edifício, abriga um restaurante, um bar e uma sala de estar. Do terceiro ao sexto pavimentos estão os apartamentos – 11 apartamentos por andar, todos dotados de sanitário privativo e um pequeno balcão; o acesso se dá por dois elevadores e uma escada que se abrem para um pequeno hall. A cobertura abriga um único apartamento de luxo.

O Hotel Amazonas foi encomendado pela Prudência Capitalização, a mesma companhia de seguros que encarregara Paulo Antunes, em 1946, de elaborar o projeto do edifício Caramuru, em Salvador. Em junho de 1947, um mês antes de *A Tarde* estampar em suas páginas, pela primeira vez, uma imagem do futuro Hotel da Bahia, a maquete do Hotel Amazonas – então chamado de Hotel Ajuricaba – foi publicada na Revista de Seguros, o órgão oficial das empresas do setor, em um relatório da Prudência Capitalização que o apresentava como “a mais importante construção de Manaus”, que começaria a ser erguida ainda naquele ano (PRUDÊNCIA..., 1947, p. 576-577).

Inaugurado no início de 1952 – praticamente ao mesmo tempo que o Hotel da Bahia –, o Hotel Amazonas contava com decoração e projeto paisagístico de Burle Marx e com “esquadrias [que] vieram prontas da Inglaterra” e “ar condicionado [que] veio da América”. Louvado pela revista *O Cruzeiro* como “obra de arte, conforto e bom-gosto” (UM PALÁCIO..., 1951, p. 21), o Hotel Amazonas tem mais em comum com o Hotel da Bahia do que os elogios recebidos.

Dentre os pontos em comum entre os dois hotéis, podemos destacar a reinterpretação da composição clássica formada por embasamento (o térreo, com pé-direito duplo, e o primeiro pavimento), corpo principal (os quatro pavimentos que abrigam os apartamentos) e coroamento (a cobertura habitada). Os pilotis que soerguem o corpo principal, dando uma sensação de

leveza ao edifício, e o tratamento da cobertura, com volumes recuados que abrigam apartamentos especiais, são outros pontos em comum, da mesma forma que a planta dos apartamentos, estreitos e profundos, com o sanitário localizado junto à porta de acesso.

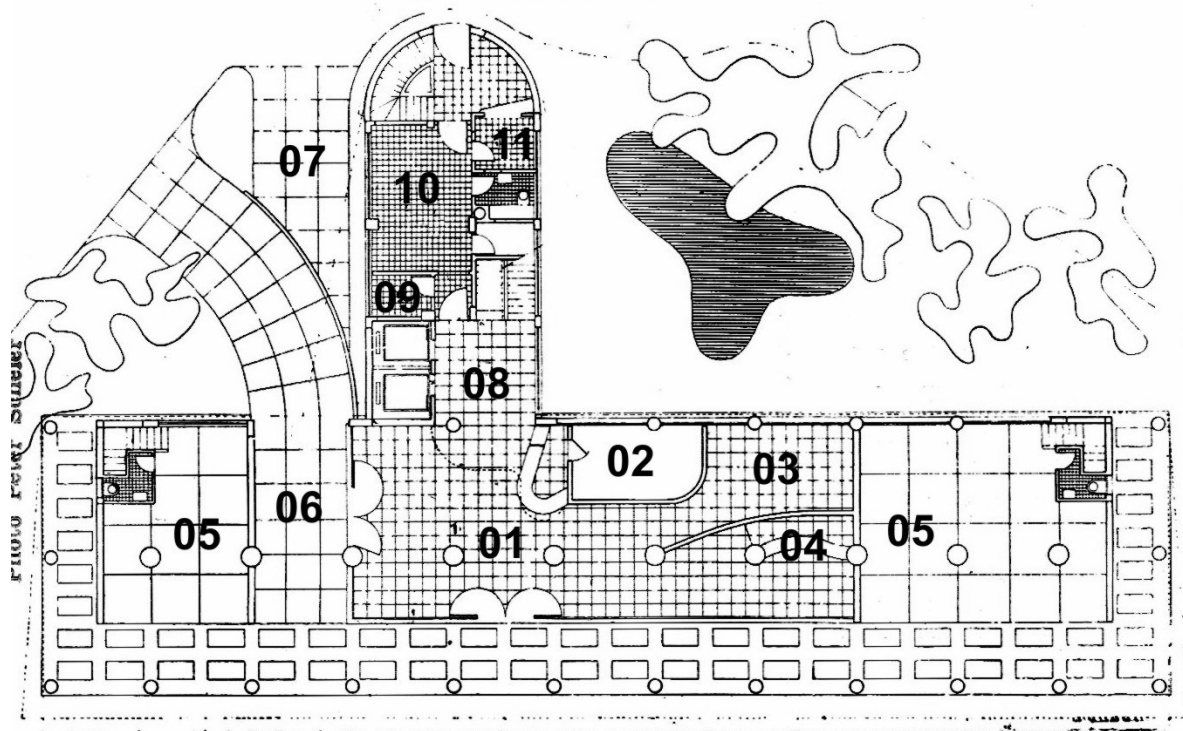
São ainda bastante semelhantes nos dois hotéis: os volumes que abrigam a circulação vertical, que se destacam na leitura geral do edifício, pela altura maior e por se contraporem ao bloco de apartamentos de uma forma deliberada; o tratamento da fachada principal, com a geração de um reticulado marcado horizontalmente pelas lajes e guarda-corpos e verticalmente pelas paredes que separam os apartamentos; e o tratamento das fachadas laterais, predominantemente cegas e perfuradas apenas pontualmente por janelas pequenas e retangulares, distribuídas de forma ordenada.

Por fim, os dois hotéis se inserem em contextos formados por edificações mais antigas e, em geral, mais baixas – embora o Hotel Amazonas, de menor altura que o seu congênere baiano, não supere em altura o sobrado eclético de apenas quatro pavimentos situado do outro lado da rua.

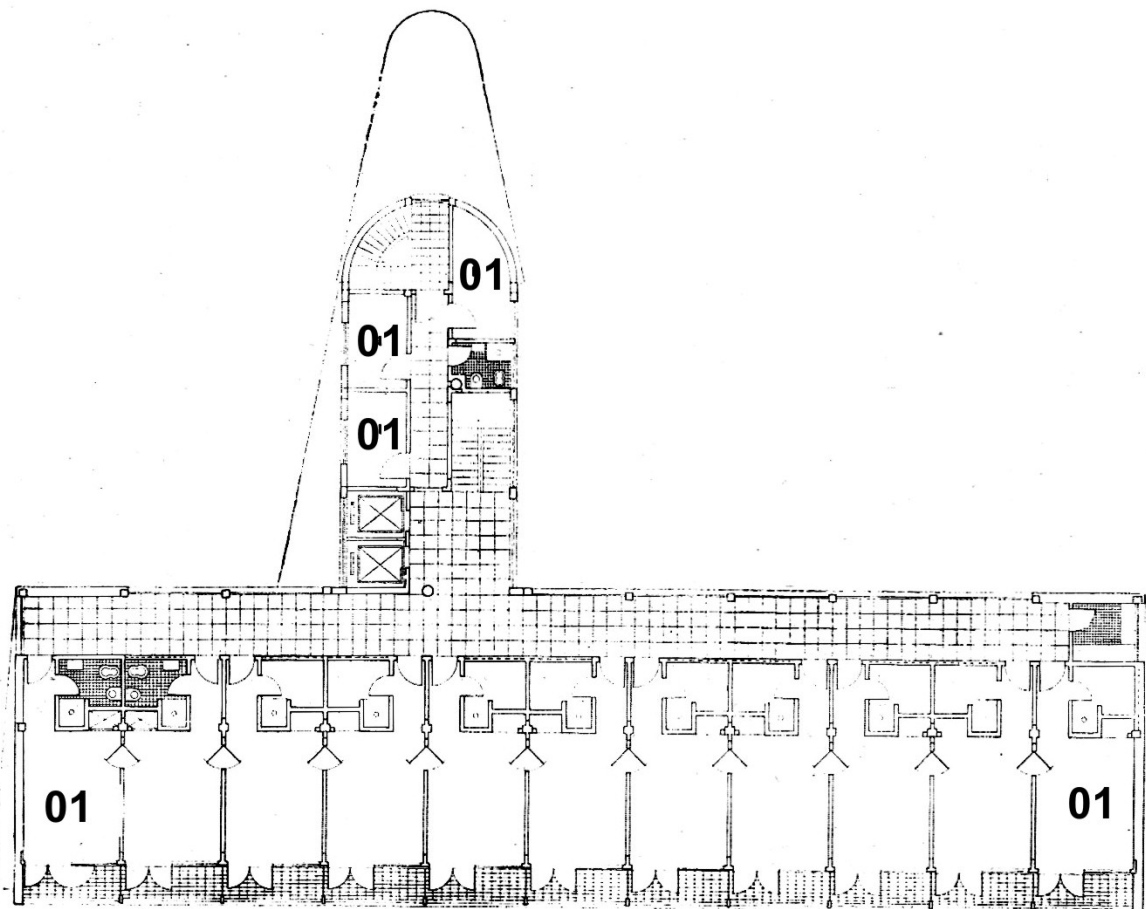
Por outro lado, as diferenças também existem, em menor quantidade, mas de forma marcante: a mais importante e que reforça a singularidade do Hotel da Bahia está na rigidez e simetria do Hotel Amazonas: onde o Hotel da Bahia possuía pilotis ora mais próximos, ora mais afastados, o hotel manauara dispõe seus pilotis de forma tediosamente regular; enquanto o hotel baiano apresentava, no pavimento térreo, uma série de volumes cilíndricos e paredes curvas que davam graça e movimento contrastante com a ortogonalidade do bloco de apartamentos, a rigidez do hotel do norte extrapola os pavimentos-tipo, atingindo o pavimento térreo, contido na projeção do corpo principal e praticamente simétrico. Os únicos elementos que rompem efetivamente com a simetria do Hotel Amazonas são o bloco que abriga o apartamento especial da cobertura, ligeiramente deslocado do eixo de simetria, e a torre de circulação vertical, absolutamente assimétrica.

Uma outra diferença significativa diz respeito à relação do edifício com o terreno. Enquanto o Hotel da Bahia é implantado na diagonal do amplo terreno, o Hotel Amazonas, pelas dimensões reduzidas do lote, é implantado paralelamente à rua. Esse aspecto, associado à sua escala mais reduzida em comparação com o hotel baiano, tornam-no pouco monumental e, até certo ponto, pouco destacado na paisagem urbana manauara.

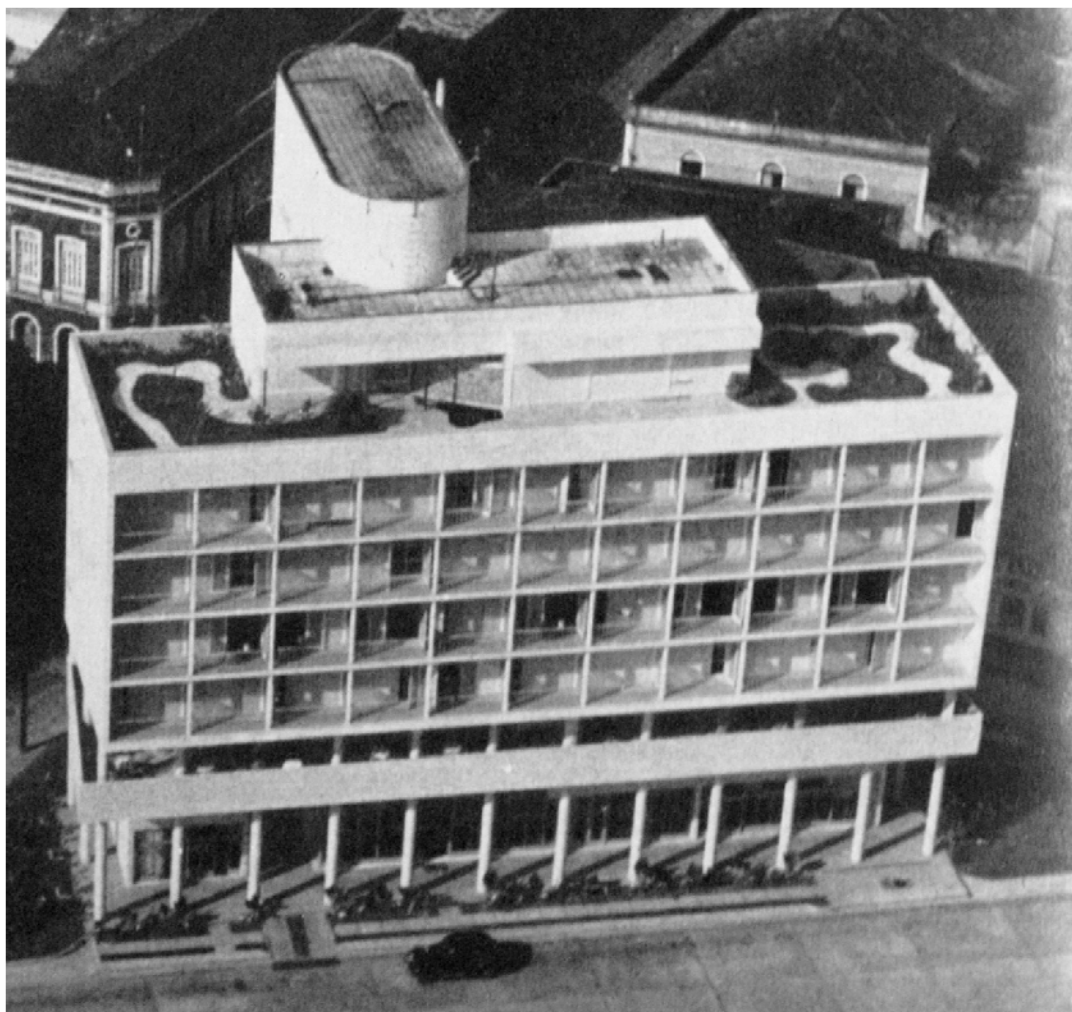
Frente a essas semelhanças e à forma como comumente o projeto do Hotel da Bahia é apresentado na historiografia da arquitetura moderna, uma pergunta não pode ser evitada: qual teria sido de fato o papel de cada um dos arquitetos – Paulo Antunes Ribeiro e Diógenes Rebouças – no projeto do Hotel da Bahia?



**Figura 5.46** – Planta do pavimento térreo do Hotel Amazonas: 1. Recepção; 2. Administração; 3. Sala de leitura; 4. Balcão interno; 5. Lojas; 6. Circulação de veículos; 7. Rampa de acesso; 8. Hall dos elevadores; 9. Telefone; 10. Serviços; 11. Porteiro  
(Fonte: desenho do autor, sem escala, a partir de HOTEL..., 1952)



**Figura 5.47** – Planta do pavimento-tipo do Hotel Amazonas: 1. Apartamentos  
(Fonte: desenho do autor, sem escala, a partir de HOTEL..., 1952)



**Figura 5.48** – Vista aérea do Hotel Amazonas (Fonte: Publicidade da Sociedade de Engenharia e Construções Ltda., **Revista Módulo**, São Paulo, nº 1, 1955)



**Figura 5.49** – Vista do Hotel Amazonas (à esq.) e seu entorno imediato (Fonte: Acervo fotográfico / Biblioteca Digital do IBGE – [www.biblioteca.ibge.gov.br](http://www.biblioteca.ibge.gov.br))



### 5.3.4. Paulo Antunes, Diógenes Rebouças e a questão da autoria

Uma questão que nos parece importante abordar, do ponto de vista da revisão historiográfica que pretendemos fazer, diz respeito à questão da autoria do projeto do Hotel da Bahia e à participação dos arquitetos Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro.

Como vimos no primeiro capítulo, Antunes, além de publicar regularmente seus projetos nas principais revistas de arquitetura brasileiras e estrangeiras, era titular de um dos mais importantes escritórios do país, com projetos espalhados por todo o país, e sempre gozou de grande prestígio entre os seus pares. Diógenes Rebouças, por sua vez, atuante e sediado na Bahia, não cultivou o hábito de publicar seus projetos nos periódicos especializados; de fato, as únicas obras de sua autoria que foram publicadas nestes meios foram realizadas em parceria com colegas instalados no Rio de Janeiro, como Bina Fonyat e o próprio Paulo Antunes Ribeiro, e podemos supor que estes parceiros tenham sido os responsáveis pelos contatos e pela preparação dos respectivos materiais para as publicações.

Tudo indica que a visibilidade alcançada por Antunes entre seus pares, associada ao caráter reservado e introspectivo de Rebouças, já comentado no primeiro capítulo, fizeram com que o projeto do Hotel da Bahia fosse, sempre que apresentado no Brasil e no exterior, caracterizado como uma parceria dos dois na qual, sutilmente, se atribui um papel secundário ao baiano: o nome de Rebouças aparece sempre em segundo lugar<sup>315</sup>, quando não é simplesmente omitido<sup>316</sup>; Yves Bruand, em *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, chega a apresentar Rebouças como um dos “colaboradores diretos” de Paulo Antunes Ribeiro (BRUAND, 1981, p. 262), embora o Hotel da Bahia seja o único projeto resultante da parceria dos dois.



**Figura 5.50** – À esquerda: Diógenes Rebouças por volta de 1950 (Fonte: Acervo do CECR – Escola-Parque)



**Figura 5.51** – À direita: Paulo Antunes Ribeiro por volta de 1951 (Fonte: PAGLIA, 1951)

<sup>315</sup> Cf. HOTEL... (1949, 1951, 1954) e a ficha de inscrição do projeto do Hotel da Bahia na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951.

<sup>316</sup> A revista italiana *Domus*, em matéria intitulada “Sesto Itinerario Domus: Architettura in Brasile 1925-1977”, publicada na edição de janeiro de 1978, atribui o projeto do Hotel da Bahia exclusivamente a Paulo Antunes Ribeiro (GENNARI, CELLE & MANFRONI, 1978).

Mais grave ainda: nas quatro páginas que Lauro Cavalcanti (2001) dedica ao projeto do Hotel da Bahia, não é feita qualquer referência a Rebouças; a única menção feita por Cavalcanti ao arquiteto baiano está na página reservada à biografia de Antunes, quando somos informados que ele “foi autor, entre outros, dos projetos do edifício Caramuru, em Salvador (1946); do Hotel Amazonas, em Manaus (1947); e do Hotel da Bahia (1951), este em colaboração com Diógenes Rebouças” (CAVALCANTI, 2001, p. 314, p. 320-323)<sup>317</sup>.

É impossível afirmar com certeza qual a contribuição de cada um dos dois profissionais no projeto final do Hotel da Bahia, mas é indiscutível que houve um estudo preliminar ou anteprojeto elaborado exclusivamente por Rebouças, aprovado por Mangabeira e que, posteriormente, foi revisto e sutilmente alterado por Antunes. Como vimos anteriormente, o jornal *A Tarde*, em matéria do dia 23 de julho de 1948, confirma esse fato e justifica a incorporação de Antunes por se tratar de uma “grande autoridade no assunto” (O FUTURO HOTEL..., 1948, p. 2); esta suposta “autoridade” decorria, certamente, da elaboração, pelo arquiteto carioca, do projeto do Hotel Amazonas, em Manaus, em 1947<sup>318</sup>.

Paulo Ormino de Azevedo, por sua vez, informa, baseado em entrevista realizada em 1988 com o próprio Rebouças, que este “oferece a coautoria de um projeto já aprovado pelo Governador a Paulo Antunes Ribeiro, devido a sua maior experiência em licitações e administração de obras públicas” (AZEVEDO, 1997, p. 191). Esta informação é corroborada de forma definitiva pelo arquiteto Assis Reis, que à época da concepção do projeto trabalhava com Rebouças como desenhista do EPUCS, no âmbito do qual teria sido elaborada a primeira versão do projeto do Hotel da Bahia:

Este hotel, às vezes de autoria equivocadamente atribuída ao arquiteto Paulo Antunes, teve traço inicial, a nível de estudo preliminar, de Diógenes Rebouças, afirmação que faço com segurança, por testemunhar o fato [...].

Elaborado este estudo, Diógenes vai ao Rio e submete-o à apreciação de Lucio Costa, surgindo algumas críticas ao trabalho, posteriormente incorporadas por Diógenes, sem afetar a concepção inicial. Somente a partir daí, talvez devido a determinados aspectos legais, e para promover intercâmbio profissional, Diógenes convida Paulo Antunes para participar do projeto (REIS, 1978, p. 282-283).

Diógenes Rebouças não possuía, até 1952, um escritório formalizado, e provavelmente essa razão o impedia de ser contratado formalmente pelo Poder Público. Em muitos dos projetos elaborados entre o final dos anos 1940 e início dos 1950 por Rebouças para o Estado, o contrato foi assinado com o Escritório Técnico Paulo de Assis Ribeiro, do Rio de Janeiro, que

<sup>317</sup> O mesmo não ocorre em outras situações. Por exemplo, quando Cavalcanti apresenta a Fábrica Duchon, inserida no seu guia no âmbito das obras de Oscar Niemeyer (embora o coautor Hélio Uchôa também tenha sido contemplado no livro), o texto se inicia da seguinte forma: “Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa projetaram essa fábrica [...]” (CAVALCANTI, 2001, p. 280).

<sup>318</sup> Contraditoriamente, dos mais de 40 projetos de autoria de Paulo Antunes que conseguimos identificar, distribuídos em nove Estados brasileiros, os únicos relativos a hotéis são o de Manaus e o de Salvador. Muito mais presentes na sua produção foram os projetos de edifícios de escritórios (20 projetos), de hospitais (seis projetos) e de residências unifamiliares (seis projetos).

elaborava os projetos complementares e subcontratava Rebouças para o arquitetônico, quando, na verdade, era este último o coordenador e articulador de todo o processo.

Paulo Antunes Ribeiro, por sua vez, já havia emprestado o nome de sua empresa a um colega para viabilizar uma contratação profissional ao menos em uma ocasião: o amigo era Atílio Correia Lima, e o contrato era para a elaboração do plano urbanístico de Goiânia:

Face às exigências legais, Atílio não poderia ser contratado pelo Estado como pessoa física para elaborar este trabalho, o que o obrigou a solicitar ao seu amigo, o arquiteto Paulo Antunes Ribeiro, que emprestasse o nome de sua empresa para que o contrato pudesse ser celebrado. Em 6 de julho de 1933, Pedro Ludovico [Teixeira, interventor federal em Goiás] elaborou o Decreto 3547, com os seguintes termos iniciais:

*O INTERVENTOR Federal, neste Estado, resolver encarregar o urbanista Atílio Correia Lima, representante da firma P. Antunes Ribeiro e Cia., do Rio de Janeiro, do estabelecimento do projeto da futura capital do Estado [...]* (ACKEL, 2007, p. 137).

Não pretendemos, de modo algum, insinuar que a participação de Paulo Antunes Ribeiro no projeto do Hotel da Bahia se limitou a “emprestar” o nome de sua empresa para o contrato, até mesmo porque, como vimos, existem muitos aspectos em comum entre os projetos quase contemporâneos do Hotel da Bahia e do Hotel Amazonas – este, de autoria exclusiva de Antunes. Porém, parece ser bastante provável que, além do respaldo de um profissional com experiência em projetos do tipo, um dos motivos que teriam levado Rebouças a convidar Antunes para desenvolver o seu estudo preliminar para o Hotel da Bahia tenha sido resolver um problema prático de contratação.

Tudo indica que a perspectiva publicada por *A Tarde* em 23 de julho de 1947 corresponde ao estudo preliminar elaborado exclusivamente por Diógenes. Encontramos indícios de que somente no primeiro semestre do ano seguinte Paulo Antunes foi incorporado ao processo, passando a contribuir no desenvolvimento do projeto. O principal desses indícios é a ficha de inscrição do projeto do Hotel da Bahia na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, preenchida somente com os dados de Paulo Antunes – embora o nome de Diógenes Rebouças apareça como coautor – e firmada exclusivamente pelo arquiteto carioca; esta ficha informa como data do projeto o ano de 1948.

## 5.4. Um hotel para o sertão

Simultaneamente à elaboração do projeto do Hotel da Bahia, Diógenes Rebouças vai se debruçar sobre outra proposta arquitetônica para um equipamento com fins semelhantes, ainda que em um contexto radicalmente distinto e em menor escala: o Hotel Paulo Afonso, em pleno sertão baiano, às margens do rio São Francisco, junto à divisa com Alagoas e Pernambuco.

### 5.4.1. A exploração da cachoeira de Paulo Afonso

Por mais de quatro séculos, a cachoeira de Paulo Afonso, no rio São Francisco, na divisa dos Estados de Bahia, Alagoas e Pernambuco, exerceu enorme fascínio sobre baianos e forasteiros, sendo retratada por diversos artistas, como o pintor holandês Franz Post, no século XVII, e o fotógrafo Marc Ferrez, no século XIX.

Desde pelo menos o final da década de 1930, antes mesmo do Governo Federal começar a empreender ações efetivas para a exploração hidroelétrica das águas do rio São Francisco e da cachoeira de Paulo Afonso, o Governo do Estado já identificara um suposto potencial turístico nesta última:

A estrada de rodagem que ora se constrói, de Cipó a Paulo Afonso, porá a Cidade do Salvador em contacto direto com a grande cachoeira. Será isto objeto de grande interesse para o turista nacional, como para o estrangeiro, que terão, no percurso de 7 a 8 horas de rodovia a vencer entre os dois extremos, a Estação Hidro-Mineral de Cipó, onde encontrarão condição de repouso e conforto que, certo, não dispensarão (BAHIA, 1941a, p. 13).

O Ato das Disposições Transitórias da Constituição Federal de 1946 determinou, em seu artigo 29, que o Governo Federal deveria, por vinte anos, “traçar e executar um plano de aproveitamento total das possibilidades econômicas do rio São Francisco e seus afluentes, no qual aplicará, anualmente, quantia não inferior a um por cento de suas rendas tributárias” (BRASIL, 1946).

Dessa forma, o aproveitamento econômico do rio São Francisco se tornou, no Governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), uma prioridade nacional. Para gerir os recursos do tesouro acima citados, foi criada pela Lei Federal nº 541, de 15 de dezembro de 1948, a Comissão do Vale do São Francisco (CVSF). A CVSF começou imediatamente a elaborar, sob a direção do engenheiro baiano Paulo Peltier de Queiroz, um “plano técnico [...] ainda inédito no país, pela magnitude e complexidade dos problemas que coordena – que deverá ser executado num período de 15 anos” (SÃO FRANCISCO..., 1949, p. 287).

As ações previstas no plano para o rio São Francisco pretendiam adensar o povoamento das suas margens, torná-las economicamente estáveis, elevar o padrão de vida de suas populações e “implantar uma civilização ribeirinha que seja uma síntese, uma transição entre as civilizações que se constroem no Nordeste e no Centro do país”. O discurso incluía

transformar as zonas banhadas pelo rio São Francisco em um “vale de possibilidades e promessa” através da “melhor distribuição de suas águas”, da “utilização de seu potencial hidroelétrico”, do “fomento da indústria e da agricultura” e do “desenvolvimento da irrigação” (SÃO FRANCISCO..., 1949, pp. 285-286).

O marco inicial da exploração do potencial energético do rio São Francisco – e da ocupação da região de Paulo Afonso – foi o Decreto-lei Federal nº 8.031, de 03 de outubro de 1945, que autorizou a organização da Companhia Hidro Elétrica do São Francisco (CHESF), visando instalar uma usina hidroelétrica na cachoeira de Paulo Afonso, no município baiano de Glória, com o objetivo de “fornecer energia em uma área abrangida por uma circunferência de 450 km de raio, com centro em Paulo Afonso”. Entretanto, somente após quase três anos, em 15 de março de 1948, a CHESF foi finalmente constituída.

A partir de 1948, contudo, as ações do Governo Federal na região da cachoeira de Paulo Afonso não se limitaram àquelas empreendidas diretamente pela CHESF, tendo em vista “os esforços do Poder Executivo, no sentido de concretizar em breve espaço de tempo a redenção econômica dessa área do Nordeste brasileiro”. Em junho de 1948, o Presidente Eurico Gaspar Dutra informa ao Ministro da Educação e Saúde, o banqueiro baiano Clemente Mariani, sobre a constituição da “Comissão Coordenadora dos trabalhos programados para a área de Paulo Afonso”, da qual fariam parte, dentre outros, o Diretor do Departamento Nacional de Saúde (DNS) e o Diretor do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), ambos subordinados àquele Ministério (ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088).

Visando colaborar na infraestruturação da zona da cachoeira de Paulo Afonso, Clemente Mariani imediatamente assume para o Ministério da Educação e Saúde a responsabilidade de projetar e erguer “um hospital e um hotel, que será posteriormente incorporado ao Parque Nacional daquela região, constituindo-se grande centro de turismo” (TRANSITA pela Bahia..., 1948, p. 2).

Somente cinco meses depois, em 24 de novembro de 1948, seria criado, através do Decreto Federal n.º 25.865, “na região circunjacente à cachoeira de Paulo Afonso, no Rio São Francisco em terras dos Estados de Alagoas, Pernambuco e Bahia, o Parque Nacional de Paulo Afonso, subordinado ao Ministério da Agricultura” (BRASIL, 1948); apesar disso, desde meados daquele ano o Ministério da Educação e Saúde, através do DPHAN e por determinação do Ministro Mariani, já estava mobilizado para a elaboração do projeto do Hotel Paulo Afonso.

#### 5.4.2. O projeto do Hotel Paulo Afonso

Em 07 de julho de 1948, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Diretor do DPHAN, encaminhara telegrama ao arquiteto Diógenes Rebouças, colaborador do órgão na Bahia<sup>319</sup>, solicitando “sua ida Paulo Afonso afim escolher localização adequada construção hotel para turistas ali desejado bem assim elaborar esboço respectivo anteprojeto acrescido parque imediações” e informando que “já foi aprovado Congresso Nacional crédito cinco milhões cruzeiros destinados construção referido hotel”. Oito dias depois, Rebouças envia telegrama a Rodrigo Melo Franco “aceitando honrosa incumbencia” (ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088).

Em 30 de julho de 1948, Rebouças envia telegrama ao Diretor do DPHAN informando:

ACABO CHEGAR PAULO AFONSO ONDE COLHI DADOS NECESSARIOS  
ELABORACAO PARECER SOBRE LOCALIZACAO HOTEL TURISMO PT  
PEDIRIA PRASO 20 DIAS PARA APRESENTAR RELATORIO E GRAFICOS  
(ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088).

Em 23 de agosto, alguns dias depois do prazo solicitado, o arquiteto baiano encaminha a Rodrigo Melo Franco de Andrade “o resultado da excursão que fiz a Cachoeira de Paulo Afonso, para estudar a localização de um hotel de turismo, ali, condensando os elementos colhidos no memorial, plantas e fotografias anexas” (ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088)<sup>320</sup>.

O memorial apresentado é, na verdade, um “estudo de localização” no qual Rebouças apresenta duas soluções possíveis para a implantação do hotel, indicando a que lhe parece mais adequada e apresentando os argumentos que justificaram a sua escolha.

Em seu estudo, Rebouças recorda que a decisão pela construção de um hotel de turismo em Paulo Afonso decorreu do

[...] interesse de aproveitar os atrativos da grandiosidade dos aspectos naturais da região e dos acidentes geográficos que a caracterizam, em favor do desenvolvimento utilitário do potencial hidráulico da cachoeira” (ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088).

As duas “soluções a encarar”, segundo Rebouças, seriam: a primeira, localizar o hotel na margem esquerda do rio São Francisco, no Limpo do Imperador<sup>321</sup>, em Alagoas; e a segunda, localizá-lo na margem direita, na “ponta do espigão entre o [rio] Gangorra e o [rio] S. Francisco”, na Bahia. A primeira opção apresentava duas vantagens: a proximidade com as instalações da Usina Delmiro Gouveia e a visão privilegiada que se teria da chamada “quêda alagoana” a partir do hotel; para garantir a vista da cachoeira a partir dos quartos do hotel,

<sup>319</sup> É interessante observar que o telegrama citado, assim como outros telegramas, cartas e ofícios contidos na mesma pasta, são endereçados ao “EPUCS – Praça Cairú”, local onde Diógenes Rebouças, além de coordenar o Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador, contratado pela Prefeitura Municipal desta cidade, desenvolvia os projetos solicitados pelos seus clientes, dentre eles o Governo do Estado e o DPHAN.

<sup>320</sup> As plantas e fotografias referidas não foram localizadas no Arquivo Noronha Santos do IPHAN.

<sup>321</sup> O mirante conhecido como Limpo do Imperador, localizado na margem alagoana do rio São Francisco, tem esse nome por ter sido o local onde o Imperador D. Pedro II pernitoiu em 1859 quando visitou a cachoeira de Paulo Afonso.

contudo, estes teriam que estar voltados para o oeste, uma orientação absolutamente inadequada no clima de Paulo Afonso.

Outras desvantagens desta primeira localização eram a vegetação, que segundo Rebouças se encontrava totalmente devastada no local, “ao ponto de se haver transformado em savana a região, perdidas as características primitivas”, e a dificuldade de acesso, dado que não se dispunha ainda de “estrada de rodagem praticavel, nem de campo de aviação próximo”.

A segunda opção, por sua vez, apresentava seis vantagens: a situação dominante em relação ao trecho principal do cânion; a orientação dos quartos, que teriam a vista para o cânion e, ao mesmo tempo, estariam voltados para leste, que é a mais adequada naquela região; a proximidade das ilhas do rio São Francisco, das instalações da usina-piloto e da central elétrica que se encontrava então em projeto; as facilidades de acesso, tanto por rodovia, quanto por avião, tendo em vista a proximidade do “grande aeródromo em construção”; a “flora regional intacta, rica de exemplares característicos”; e a “disponibilidade de área contígua, ampla, bem definida e em altiplano, perfeitamente adequada à formação de um parque representativo da flora e da fauna regionais”.

Explicitando sua preferência por essa segunda opção, Rebouças apresenta suas desvantagens já acompanhadas de ponderações que as transformam em vantagens ou demonstram que a solução para os problemas é certa e iminente. A “falta de visão direta da quédá ‘alagoana’” é minimizada pelo discurso de que esta visão é “inferior a muitos respeitos ao que oferece o canyon, cuja imponência sobreleva a de todos os demais aspectos da região”; quanto à ausência de ligação do hotel com o Limpo do Imperador, essa seria resolvida através de uma ponte, então já em etapa de projeto, a ser instalada nas proximidades, ou ainda pela construção de um funicular, já previsto como parte das obras da usina hidroelétrica, o que “não só eliminará essa desvantagem, como criará motivos para excursões pitorescas” (ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088).

Ao encaminhar este memorial, junto com o anteprojeto do hotel e fotografias do local, Rebouças afirma Rodrigo Melo Franco que espera que “não haja o menor constrangimento quanto à crítica, aceitação rejeição, ou oferecimento de sugestões outras porventura oportunas que o venham completar”.

Pouco mais de uma semana depois, em 1º de setembro, o Diretor do DPHAN remete delicada carta de agradecimento a Rebouças, ressaltando a aceitação que o projeto obtivera junto aos seus colegas do órgão no Rio de Janeiro:

[...] a propósito do ante-projeto do hotel destinado a turistas em Paulo Afonso, venho reiterar-lhe meus sinceros agradecimentos pelo serviço extremamente valioso prestado não só à Companhia Hidro-Elétrica do São Francisco, mas também a esta repartição. Reitero-lhe, igualmente, minhas felicitações calorosas pelo notável trabalho que realizou e que tem sido apreciado quanto o merece quer pelos seus colegas desta Diretoria – [Renato] Soeiro, [José de

Souza] Reis e Alcides Rocha Miranda –, mas também pelo mestre Oscar Niemeyer, a quem o mostrei hoje e que o louvou devidamente. O Lucio [Costa] é que ainda não pôde vê-lo, porque está em preparativos para uma viagem à Europa e não tem tido folga para se demorar comigo (ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088).

Quase cinquenta anos depois, em sua última entrevista, concedida poucos meses antes de falecer, Rebouças recordaria que Lucio Costa lhe dissera à época que o Hotel de Paulo Afonso era “uma das melhores obras de arquitetura que existem no Brasil”:

Sua concepção era interessante. Foi preciso um sertanejo para me levar até o local, que era como se fosse uma ponta, onde o rio passava a uns 60 metros. Estava cercado de cachoeiras. Era uma vista linda. Era o lado baiano e teve uma discussão política danada com os pernambucanos. Dr. Rodrigo, que era do Patrimônio, assumiu a responsabilidade de fazer o hotel, por conta do Patrimônio (REBOUÇAS, 1999, p. 123-124).

Apesar dos elogios dos colegas cariocas e da recepção calorosa de Rodrigo Melo Franco, o primeiro anteprojeto elaborado por Rebouças para o Hotel Paulo Afonso apresentava um grande problema: com 80 quartos, ultrapassava significativamente a verba prevista para a sua construção. Por estas razões, em outubro de 1948, Rebouças foi convidado por Eduardo Rios Filho, assessor do Ministro Clemente Mariani, a ir ao Rio de Janeiro para ajustar o seu anteprojeto aos recursos concedidos. Dias depois Rebouças envia um telegrama a Rodrigo Melo Franco, informando que se encontrava impossibilitado de viajar naquele momento e sugerindo-lhe que, frente à grande urgência do assunto, solicitasse aos técnicos do “Serviço” – o DPHAN – que realizassem este ajuste, independente da sua presença. No dia seguinte, Rodrigo Melo Franco lhe responde que “relativamente redução projeto Hotel [Renato] Soeiro entrou entendimento Dr. Rios Filho” (ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088).

Um documento de duas páginas em papel timbrado do Ministério da Educação e Saúde – apócrifo, mas provavelmente elaborado por Renato Soeiro<sup>322</sup> – apresentava uma série de cálculos que demonstram que a capacidade do hotel prevista por Rebouças, de 80 quartos, deveria ser revista, considerando que, além dos quartos, deveriam ser construídos com esses recursos todos os espaços de apoio e de serviços necessários, como lavanderia, cozinha, restaurante, bar, espaços de estar e administrativos. O parecer final apresentado no documento era que

Para ser atendido o equipamento completo do hotel dentro da verba de Cr\$ 5.000.000,00 deverá ser reduzida a capacidade do mesmo para a metade da

<sup>322</sup> Renato de Azevedo Soeiro nasceu em Belém do Pará em 23 de dezembro de 1911 e graduou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil em 1936. A partir de 1938, fez parte da equipe técnica do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); com a saída de Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1967, Soeiro se torna diretor do órgão, que dirige até 1979. Além da atuação no órgão nacional do patrimônio, Soeiro foi coautor de diversos projetos arquitetônicos junto com os arquitetos Jorge Ferreira, Thomaz Estrella e Renato Mesquita dos Santos, muitos deles publicados em revistas no Brasil e no exterior, como a Estação de Controle de Imigração e Hospedaria na Ilha das Flores, no Rio de Janeiro (1945), a Escola Técnica de Teresina (1950), a residência Stanislav Kozlowski no Rio de Janeiro (1954) e o Hotel do SESC/SENAC em Porto Alegre (1955). A obra mais importante da qual participou foi, contudo, a Estação de Hidroaviões do Rio de Janeiro (1938), como membro da equipe coordenada por Atílio Correia Lima.



estimativa aqui feita (40 quartos) ou no máximo, a 2/3 da mesma, isto é 52 quartos (ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088).

Não tivemos acesso ao primeiro anteprojeto elaborado por Rebouças entre julho e agosto de 1948 – aquele que fora aprovado por Rodrigo Melo Franco e que contava com 80 quartos. O Arquivo Central do IPHAN – Arquivo Noronha Santos (ANS/IPHAN), no Rio de Janeiro, apresenta três conjuntos de pranchas do Hotel Paulo Afonso, relativos a duas versões do projeto que apresentam poucas diferenças entre si, mantendo o partido e a implantação geral, a quantidade de pavimentos e a distribuição dos usos no edifício<sup>323</sup>. Todos eles apresentam 43 quartos.

O primeiro conjunto de pranchas é de um anteprojeto em escala 1:200, datado de 25 de fevereiro de 1949, e inclui plantas baixas dos três pavimentos, três cortes e quatro fachadas. Os carimbos não indicam a autoria do projeto e a data está escrita a caneta.

O segundo conjunto de pranchas também corresponde a um anteprojeto, na mesma escala do anterior, mas não possui indicação de data; está formado igualmente pelas plantas baixas dos três pavimentos, por três cortes e pelas quatro fachadas, e também não indica a autoria do projeto nos carimbos.

O terceiro e último conjunto corresponde ao projeto executivo resultante do desenvolvimento do anteprojeto apresentado no segundo conjunto. As diferenças entre essas duas versões do projeto são insignificantes. Datado de 02 a 18 de abril de 1949, o projeto executivo é formado por 21 pranchas em diversas escalas: planta de situação (escala 1:1.000), plantas dos três pavimentos (nas escalas 1:200 e 1:50, estas últimas separadas por setores), quatro cortes (escala 1:50), quatro fachadas (escala 1:100), planta de cobertura (escala 1:200) e três pranchas de detalhes das esquadrias (escala 1:1), além de três perspectivas coloridas. Somente neste conjunto de pranchas aparece, no carimbo, o nome de “Diógenes Rebouças – Arquiteto”, associado ao do “Escritório Técnico Paulo de Assis Ribeiro”<sup>324</sup>.

Salvo sutis diferenças, é o projeto executivo retratado neste terceiro conjunto de pranchas – doravante chamado de projeto executado – que começou a ser construído em algum momento

---

<sup>323</sup> Identificamos também, em outros dois arquivos, localizados em Salvador, fotografias de plantas, cortes e fachadas do projeto do Hotel Paulo Afonso. No arquivo de Diógenes Rebouças abrigado no Centro de Estudo da Arquitetura na Bahia da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (DR/CEAB/FAUFBA), encontramos fotos da primeira versão do projeto, riscadas a lápis – provavelmente pelo arquiteto – mostrando algumas alterações que seriam incorporadas na versão seguinte; no arquivo da Superintendência Regional do IPHAN na Bahia (IPHAN-BA), localizamos fotografias das pranchas da terceira versão, com pequenas alterações na forma de apresentação e nas informações contidas no carimbo mas não no projeto em si.

<sup>324</sup> Como vimos anteriormente, a nossa tese é que o Escritório Técnico Paulo de Assis Ribeiro era, em geral, o contratado pelo Governo Federal ou Estadual para “assinar” os projetos de Diógenes Rebouças, face ao fato de que este não possuía uma empresa que pudesse fazê-lo. Nessas situações, Rebouças era o autor do projeto arquitetônico e o coordenador do processo como um todo, e a equipe do Escritório Técnico Paulo de Assis Ribeiro elaborava os projetos complementares.

entre o final de 1949 e o início de 1950<sup>325</sup>. Em 23 de junho de 1950, com as obras já em andamento, *A Tarde* publicou matéria sobre Paulo Afonso na qual abordava o hotel e sua importância:

Entre as muitas obras que se entrozam com a da exploração da energia de Paulo Afonso, inclui-se a da construção de um amplo hotel para turistas. Já tiveram início, em pontos da margem bahiana, junto ao 'canyon' do rio, em ponto distante seis quilômetros da catarata. Estão a cargo do Ministerio da Educação.

Acentue-se, a proposito que uma das maiores dificuldades para a visita a cachoeira reside, justamente, na falta de hospedagem. Muitos excursionistas se dirigem à Pedra de Delmiro dali se submetendo a outra viagem, de auto, até as quedas d'agua ou até a margem do rio em frente a Gloria, para atingir, em balsa, essa localidade e dali alcançar o Acampamento (*A LUTA...*, 1950, p. 1).

Embora a estrutura de concreto e as alvenarias de pedra do hotel já estivessem totalmente levantadas em junho de 1951, quando o fotógrafo Pierre Verger e os artistas plásticos Carybé e Mario Cravo Junior visitaram o seu canteiro, em função da desistência do Governo Federal em construí-lo, por falta de recursos, ela seria totalmente abandonada ainda no início dos anos 1950 e só receberia vedações vinte anos depois; o hotel só seria finalizado e inaugurado, com revestimentos e esquadrias totalmente diferentes dos que haviam sido especificados por Rebouças, na década de 1980, após a estrutura ser comprada pela Varig.

Por estas razões, optamos por analisar, inicialmente, o projeto executado, para em seguida, apresentar as principais diferenças entre ele e o primeiro anteprojeto existente no Arquivo Noronha Santos do IPHAN.

O primeiro aspecto que se destaca no Hotel Paulo Afonso é a sua implantação. Como vimos, o local escolhido por Rebouças para erguer o empreendimento se localiza em uma ponta entre o rio São Francisco e o rio Gangorra, em um altiplano localizado a cerca de 85 metros de altura com relação ao espelho d'água. A implantação do hotel lhe garante uma vista abrangente para o cânion do rio e para toda a paisagem circundante.

Ao longo do topo da escarpa, cercando o hotel, seria implantado um sistema de belvederes, abrigando uma ampla piscina e através dos quais se acessaria um teleférico<sup>326</sup> que permitiria aos turistas atravessar o rio até chegar à margem alagoana, onde se poderia fazer trilhas e visitar a Usina de Angiquinho, construída por Delmiro Gouveia em 1913, e chegar até o Limpo do Imperador, de onde se têm belas vistas da cachoeira alagoana. Aos fundos do hotel, um

<sup>325</sup> Em 11 de maio de 1949, uma matéria do jornal *A Tarde* sobre as ações governamentais em curso em Paulo Afonso informava que estava sendo cogitada a construção de um hotel no local, o que demonstra que as obras ainda não haviam sido iniciadas (*UM PARQUE...*, 1949, p. 2).

<sup>326</sup> Embora todas as plantas e textos produzidos à época sobre o tema se refiram à construção de um "funicular" ligando as duas margens, o equipamento em questão era um teleférico – uma cabine para transporte de pessoas, suspensa por cabos –, como se vêem nas plantas de situação e nas fotos da maquete. Um funicular ou plano inclinado – um par de cabines interligadas por cabos que circulam sobre trilhos apoiados em uma superfície inclinada – tem como objetivo ligar dois pontos em níveis diferentes e não dois pontos na mesma cota, como é o caso das duas margens do rio; além disso, não conseguiria de modo algum vencer o vão do cânion do rio São Francisco, de aproximadamente 200 metros.

parque com exemplares da fauna nativa e um serpentário com espécies da região serviriam também de atrativo para os turistas.

A volumetria do edifício é marcante sob todos os aspectos e retoma um dos fetiches da arquitetura moderna, na medida em que se assemelha a um avião prestes a alçar vôo sobre o cânion do rio, principalmente quando se observa o hotel ainda no seu esqueleto de concreto. É notória a admiração de arquitetos como Le Corbusier pelos aviões<sup>327</sup>; embora o arquiteto franco-suíço afirme que “a lição do avião não está tanto nas formas criadas”, para ele “o avião é certamente, na indústria moderna, um dos produtos de mais alta seleção”, que “mobilizou a invenção, a inteligência e a ousadia: a *imaginação* e a *razão fria*” (LE CORBUSIER, 1994, p. 71).

Alguns dos aviões retratados por Le Corbusier em *Vers une Architecture*, como o Farman F.60 Goliath e o triplano Caproni, se assemelham de forma surpreendente com o Hotel Paulo Afonso. Essa semelhança volumétrica decorre principalmente de dois aspectos do hotel. O primeiro é a sua planta em forma de “T”, em que o bloco principal pode ser entendido como uma analogia ao corpo do avião – incluindo a cabine do piloto e o motor –, enquanto as alas transversais corresponderiam às asas. A segunda é o telhado borboleta que cobre o corpo principal do hotel, com duas águas desiguais convergindo para uma calha central. A menor água possui menos da metade do comprimento da maior, e está localizada na extremidade oposta às alas laterais.

O bloco principal do hotel abriga os espaços de serviço e o grande hall, enquanto as duas alas transversais abrigam espaços sociais no pavimento térreo e os 43 apartamentos do hotel dos dois pavimentos superiores. As duas alas laterais são muito semelhantes, em termos gerais, porém possuem larguras e comprimentos distintos, o que gera uma interessante assimetria.

As alas laterais estão implantadas exatamente no eixo norte-sul, o que permite que a maior fachada contínua do edifício, com 102 metros de comprimento, esteja voltada para o nascente, que, nesta localização, coincide com a estonteante vista do cânion do rio São Francisco. Para esta fachada, portanto, ficaram voltados os 43 quartos, enquanto a fachada poente corresponde, nos dois pavimentos superiores, ao corredor de acesso aos apartamentos.

O bloco principal é o mais amplo, com 24,00 m de largura, e se divide em dois setores: o de serviços, com dois pavimentos, e o social, localizado quase que exclusivamente no pavimento térreo.

---

<sup>327</sup> O artigo “Des yeux qui ne voient pas... – II : Les Avions”, publicado em 1921 no número 9 da revista *L'Esprit Nouveau* (editada por Le Corbusier e por Amédée Ozenfant), e transformado no capítulo homônimo de *Vers une Architecture*, publicado pelo arquiteto franco-suíço dois anos depois.



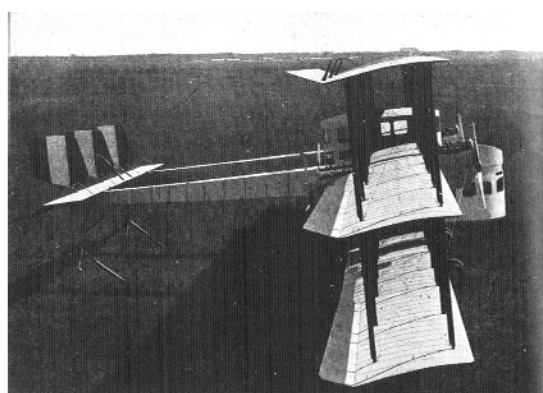
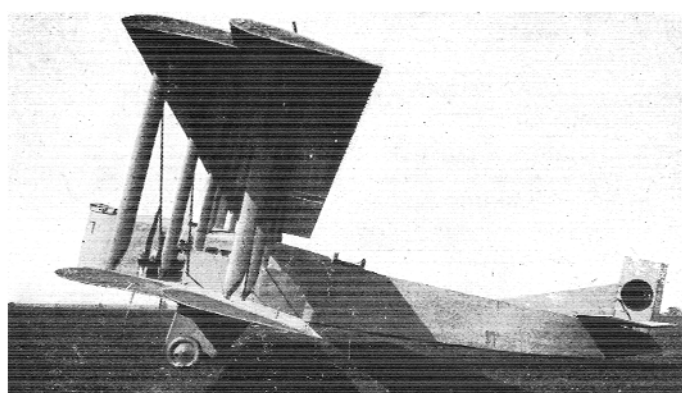
**Figura 5.52** – Maquete do projeto do Hotel Paulo Afonso  
(Fonte: Arquivo da Superintendência do IPHAN/BA, Salvador)



**Figura 5.53** – Vista do Hotel Paulo Afonso em construção, a partir da Usina da CHESF  
(Fonte: Arquivo da Superintendência do IPHAN/BA, Salvador)



**Figura 5.54** – Vista aérea do Hotel Paulo Afonso, já com todo o esqueleto de concreto erguido, em 10 de setembro de 1953 (Fonte: Memorial da CHESF, Paulo Afonso)



**Figuras 5.55 e 5.56** – Duas fotografias de aviões publicadas por Le Corbusier: o Farman F.60 Goliath e o triplano Caproni (Fonte: LE CORBUSIER, 1994)

O setor de serviços possui acesso independente, pela fachada oposta ao rio, e se organiza em dois pavimentos: no térreo, uma generosa lavanderia (101,00 m<sup>2</sup>) e uma imensa e bem resolvida cozinha (126,85 m<sup>2</sup>) com pé-direito duplo, além do almoxarifado, dos vestiários e do refeitório dos empregados; no primeiro pavimento, estão a rouparia / sala de costura e os quatro dormitórios para os empregados, além dos respectivos sanitários. Os dois níveis do setor de serviços se articulam por uma escada interna; além disso, dois monta-cargas ligam a lavanderia diretamente à rouparia.

Neste bloco principal, o setor social é formado pelo imenso hall (cerca de 420,00 m<sup>2</sup>), localizado no pavimento térreo e com um pé-direito que varia entre 5,00 e 8,00 metros, e por

um pequeno mezanino, onde estão situados a gerência e uma pequena barbearia; o acesso ao mezanino é feito por uma escada helicoidal e, sob ele, encontram-se os sanitários sociais. O hall abriga a portaria, um bar e o elegante conjunto de rampas, que corresponde ao único acesso dos hóspedes aos dois pavimentos superiores.

A laje de cobertura do hall, onde se apóiam as telhas de cimento amianto, possui a mesma inclinação das rampas (aproximadamente 12%) e atinge seu ponto mais alto na intersecção entre o corpo principal e as alas laterais; neste ponto, a laje do primeiro pavimento é reduzida a uma estreita passarela de ligação entre as duas alas de quartos, e a parede voltada para o cânion do rio São Francisco é substituída por uma ampla vidraça de 24,00 m de largura por 6,30 m de altura. Assim, a paisagem circundante é emoldurada e trazida para dentro do hall.

No bloco principal, a cobertura é suportada por três linhas paralelas de pilares. A linha intermediária atravessa longitudinalmente o hall; ao contrário das linhas perimetrais, em que os pilares de seção retangular são incorporados discretamente às fachadas, os pilares da linha intermediária possuem seção circular com 0,50 m de diâmetro que, associada à altura em que se elevam livremente, que chega a 8,00 m, lhes garante uma notável esbelteza.

As suas dimensões agigantadas, o zigzague promovido pelas rampas, o ritmo e a esbelteza dos seus pilotis e a relação direta estabelecida com a exuberante paisagem do entorno tornam o hall do Hotel Paulo Afonso um espaço arquitetônico de grande simplicidade, beleza e elegância.

As alas laterais abrigam áreas sociais no pavimento térreo: na ala sul, estão localizados um amplo espaço, totalmente aberto lateralmente e denominado no projeto de “pilotis” e uma sala de estar como prolongamento do hall do hotel. Esta última estaria protegida do poente por uma parede cega de pedra e, nas demais faces, por esquadrias de madeira e vidro. Na ala norte, estaria localizado o salão do restaurante, conectado diretamente à cozinha e, por um longo corredor, aos demais espaços do setor de serviços.

Nos dois pavimentos superiores, as alas laterais abrigam os apartamentos, e tipologicamente são idênticas: um longo corredor junto à fachada oeste dá acesso aos apartamentos, formados por sanitário, quarto e varanda – esta última debruçada sobre o cânion do rio, a leste.

A ala sul é a mais longa – com 49,60 m de comprimento –, mas também a mais estreita – com 12,60 m de largura. Ela abriga a maior parte dos apartamentos do hotel: são 14 no primeiro pavimento e 16 no segundo, todos com 3,50 m de largura. As diferenças entre os apartamentos dos dois pavimentos superiores são mínimas e decorrem do fato dos quartos do segundo pavimento serem menores: para criar uma continuidade espacial entre os dois pavimentos ao longo da circulação de acesso aos apartamentos, o corredor do segundo pavimento é recuado com relação à fachada, tornando mais curtos os apartamentos aos quais

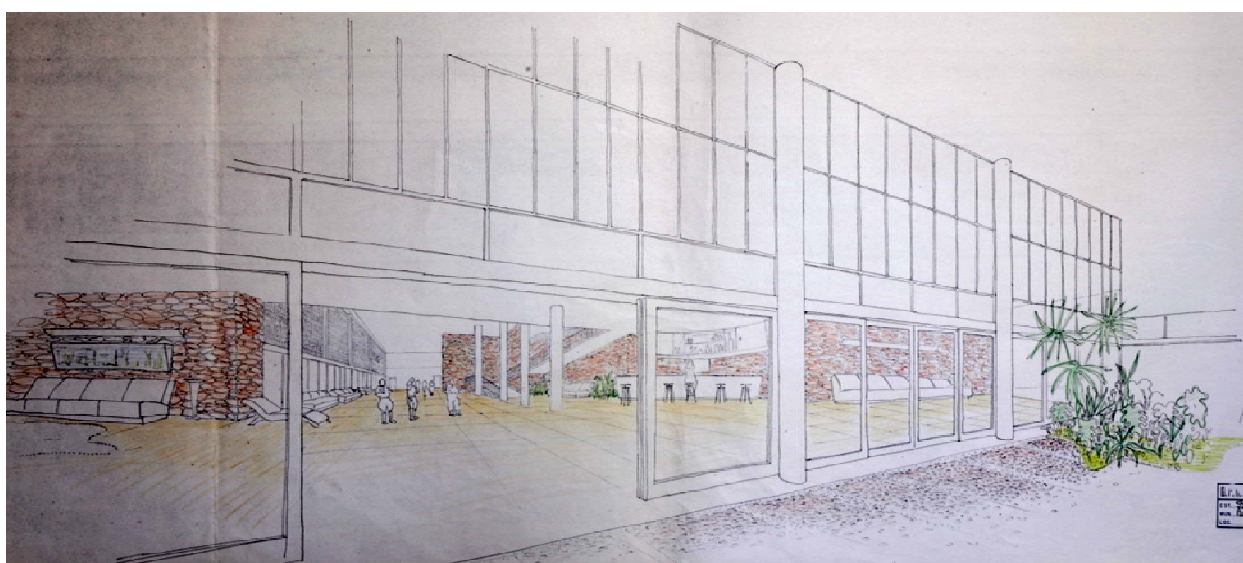
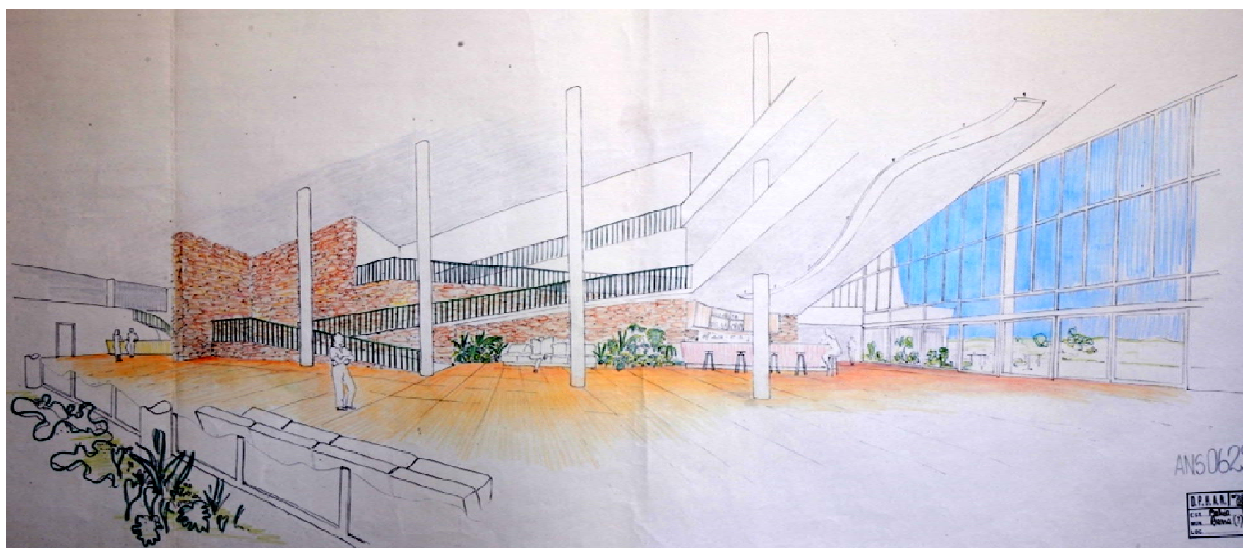
dá acesso mas, ao mesmo tempo, se abrindo sobre o corredor do pavimento imediatamente inferior.

A ala norte é mais curta – 28,60 m de comprimento – e abriga, no segundo pavimento, 10 apartamentos idênticos aos da ala sul; no primeiro pavimento, por sua vez, estão situados três apartamentos especiais. Estes possuem o dobro da largura dos demais e possuem 93,00 metros quadrados de área, abrangendo vestíbulo, sala, sanitário, quarto e varanda. Quarto e sala são separados por uma parede diagonal, esconsa com relação à ortogonalidade que caracteriza o restante do edifício. A ampla varanda avança para além do plano da fachada leste, gerando assimetria e promovendo uma interessante dissonância.

As passarelas de ligação entre as alas norte e sul dos dois pavimentos superiores possuem desenhos distintos, o que não só lhes garante visões diferentes do hall e, no caso do primeiro pavimento, da paisagem externa, mas também agrega assimetria e dissonância ao espaço do hall. Em ambos os pavimentos, junto às passarelas, encontram-se amplas salas de estar, com vista para o rio, e, do lado oposto, a circulação de serviço formada por escada e três montacargas – dois deles destinados ao transporte de alimentos e bebidas e acesso diretamente pela cozinha e o terceiro, maior, destinado ao transporte de roupa de cama e banho. Ao lado dessa circulação de serviço, estão localizados, em cada um dos dois pavimentos, uma copa, uma rouparia e o duto de lixo.

No que diz respeito às vedações, o edifício alterna, em suas fachadas, trechos que chamaremos de “pesados” – totalmente vedados e que imprimem uma forte sensação de massa – com outros, que chamaremos de “leves”, formados por elementos transparentes ou vazados. Entre os primeiros, predominam as paredes de alvenaria de pedra aparente que, nas fachadas norte e sul, correspondem às áreas de serviço e que, na fachada oeste, protegem do sol inclemente do sertão dois espaços sociais localizados no pavimento térreo: a sala de estar próxima aos “pilotis” da ala sul e o salão de refeições do restaurante na ala norte. Nas duas laterais da parede de pedra que protege o salão do restaurante foram adotados *brise-soleils* verticais.

As paredes “pesadas” são, invariavelmente, cegas; merece destaque aquela correspondente à lavanderia e rouparia, na fachada sul, rompida apenas pontualmente por cinco estreitas janelas altas, que iluminam os sanitários do pavimento térreo que atendem ao hall do hotel. A qualidade do trabalho executado na cantaria é louvável e seduziu o fotógrafo Pierre Verger, que a registrou em detalhe em algumas fotos. As empenas laterais dos blocos de apartamentos são igualmente maciças e cegas, construídas em alvenaria de blocos cerâmicos pintada em cores claras.



**Figuras 5.57, 5.58 e 5.59** – Projeto executivo do Hotel Paulo Afonso: perspectivas, 18 de abril de 1949  
(Fonte: Mapoteca do Arquivo Noronha Santos/IPHAN, Rio de Janeiro)





**Figura 5.60** – Hotel Paulo Afonso em construção: em primeiro plano, setor de serviços  
(Fonte: Arquivo da Superintendência do IPHAN/BA, Salvador)



**Figuras 5.61 e 5.62** – Hotel Paulo Afonso em construção, em junho de 1951: vista da fachada norte do corpo principal (à esquerda) e vista da ala sul a partir do saguão (à direita)  
Fotos: Pierre Verger (Fonte: FPV – 25637 FS, 25633 FS FS)

Os invólucros dos trechos “leves” – que correspondem à maior parte da vedação do edifício – são distintos em função do uso dos espaços que protegem. A fachada sul do grande hall, por exemplo, onde se situa a entrada dos hóspedes, é caracterizada, no seu trecho inferior, por uma sucessão de esquadrias de vidro com caixilhos de ferro, com 3,00 m de altura e que totaliza 22,00 m de largura, sendo interrompida apenas pelos pilares.

O trecho superior desta fachada é preenchido com cobogós, que comparecem também na parte superior da fachada oposta (norte), correspondente à cozinha. Os elementos vazados aparecem ainda nas circulações de acesso aos apartamentos, na forma de painéis contínuos de cobogós salientes, interrompidos apenas por delgados montantes destinados ao seu travamento. O pé-direito duplo desses painéis mascara a existência de dois pavimentos de apartamentos e, internamente, dilui a sensação de confinamento inerente a um corredor. O salão do restaurante é circundado por esquadrias de vidro com caixilhos de ferro, que possuem continuidade com a grande vidraça que conecta visualmente o hall do hotel com a paisagem circundante.

A horizontalidade da fachada leste é acentuada pelas faixas contínuas correspondentes aos guarda-corpos das varandas dos apartamentos, ritmadamente marcadas, a cada 3,50 m, pelas paredes que separam as unidades de hospedagem. A separação entre os quartos e as respectivas varandas é feita exclusivamente com esquadrias de madeira e vidro, com folhas duplas de correr – a folha interna é em vidro com caixilhos de madeira e a externa, com venezianas fixas de madeira. As folhas de correr possuem 2,10 m de altura, e são complementadas até a altura da laje superior com folhas fixas de venezianas de madeira móveis. Assim como no Hotel da Bahia, essa combinação de venezianas fixas, móveis e folhas de vidro de correr permite ao hóspede controlar e combinar a quantidade de vento e de luz que deseja que penetre no seu apartamento.

A estrutura do edifício é toda em concreto armado: as grossas paredes de pedra são somente de vedação e escondem pilares de concreto. Os pilares embutidos nas paredes possuem seção retangular, mas aqueles situados fora dos planos de paredes possuem seção circular. No trecho da fachada leste equivalente ao pavimento térreo, os pilotis de seção circular são externos às esquadria do restaurante e do hall, estabelecendo um interessante ritmo e promovendo a sensação de leveza do bloco de apartamentos. No caso da ala sul, os pilotis que sobrelevam o bloco de apartamentos possuem seção elíptica variável, o que acentua a sua elegância e leveza. Com exceção daquela de cobertura, que possui vigas invertidas, todas as lajes são nervuradas, de modo a vencer com menor altura os vãos entre os pilares, que variam entre 7,00 e 8,00 m.

Todo o edifício seria cercado por jardins de formas sinuosas e orgânicas. Rebouças lembraria, quase meio século depois da primeira visita a Paulo Afonso, que havia ficado “encantado com

a vegetação [local], que era uma caatinga linda, linda” (REBOUÇAS, 1999, p. 124); esse deslumbramento transparece no tratamento das fachadas e perspectivas do projeto, em que cactáceas e outras espécies locais são representadas nas áreas externas do hotel. O jardim próximo ao restaurante incluiria um espelho d’água formado por curvas e contracurvas.

O primeiro anteprojeto localizado no Arquivo Noronha Santos do IPHAN se diferencia do projeto executivo em poucos aspectos.

Na primeira versão, o edifício era mais extenso, devido ao maior comprimento da ala sul; isso, associado ao deslocamento para o norte do bloco principal, acentuaria ainda mais a horizontalidade do edifício e a sensação de assimetria na intersecção do bloco principal com as alas laterais. Além disso, o bloco principal atravessava as alas laterais, avançando sutilmente em direção ao cânion, resultando não mais em uma planta em “T” mas em cruz. Esse avanço corresponderia a uma sala de estar com pé-direito duplo no primeiro pavimento e a uma galeria-mirante no segundo pavimento. Esta solução resultava em um edifício desproporcional e menos elegante do que a versão definitiva.

Por outro lado, esta primeira versão apresentava outra diferença com relação à derradeira: um interessante volume em forma de tronco de cone invertido, semelhante ao do segundo restaurante previsto para o Hotel da Bahia, que não chegou a ser construído. No Hotel Paulo Afonso, esse volume, apoiado diretamente sobre o terreno e conectado, no nível do pavimento térreo, ao edifício principal, também abrigaria um restaurante, além de uma sala de estar para os hóspedes. No nível do primeiro pavimento, este grande espaço de planta circular corresponderia a uma varanda. As razões que levaram ao abandono desse volume na versão definitiva do projeto talvez encontrem suas raízes no comentário registrado por Godofredo Filho, então chefe do 2º Distrito do DPHAN e professor catedrático de “Arquitetura no Brasil” do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, no seu diário, em 21 de agosto de 1948, logo após conhecer o anteprojeto de Rebouças:

O trabalho agradou-me em particular, menos quanto à varanda que se abre a cavaleiro do canhão do rio, a meu ver inconvenientemente circular, demasiadamente recurva e doce para integrar-se no resto do edifício e concordar com a natureza, no local aspérrimo, de grandes linhas quebradas (apud PERES & ROLLEMBERG, 2007, p. 66).

A área ocupada pelo salão do restaurante na versão definitiva do projeto, situada na ala norte, seria ocupado aqui pela cozinha do restaurante. Para ampliar o pé-direito da cozinha, os apartamentos localizados no primeiro pavimento da ala norte foram levantados cerca de 1,20 m com relação ao restante do pavimento; conseqüentemente, no segundo pavimento desta ala não existem apartamentos.

Infelizmente, o Hotel Paulo Afonso, tal como concebido por Rebouças e elogiado por Niemeyer, Rocha Miranda, Souza Reis, Soeiro e Godofredo Filho, nunca chegou a existir completamente. Embora a estrutura, a volumetria e a espacialidade do projeto concebido pelo arquiteto baiano

tenham sido imediatamente materializadas, quando o hotel foi finalmente finalizado, nos anos 1970, seguiu o projeto de outro profissional, que alterou completamente as especificações de esquadrias, vedações e revestimentos do projeto de Rebouças. Segundo este último, a Varig comprou o hotel e seus arquitetos e engenheiros “o esbodegaram”:

Aquilo é uma infâmia. Um projeto que foi elogiado por todo mundo, inclusive internacionalmente. O governo federal não teve dinheiro para acabar. [...] ficou sem acabamento, a estrutura ficou lá anos e anos. Ficou abandonado mesmo. A Varig conseguiu comprá-lo e arranjou um engenheiro do sul, que veio aqui na Bahia me procurar para continuar. Passou aqui acho que uma semana ou duas, voltou para o Rio e inventou: ‘*O Dr. Rebouças é muito velho, nem atende mais ninguém e eu tenho a solução*’. Pegou o cunhado dele, que parece que era arquiteto, para fazer o projeto. De uma estrutura tão bonita, tão leve, ele fez um lixo, e a Varig entrou nessa conversa (REBOUÇAS, 1999, p. 124).

O cobogó empregado no projeto executado pela Varig é pesado e grosseiro, uma antítese da delicadeza prevista nos desenhos de Rebouças; no lugar das esquadrias de madeira e vidro, com venezianas móveis e fixas, que fechariam toda a fachada leste nos dois pavimentos superiores, foram utilizados os mesmos cobogós, perfurados pontualmente por janelas banais de vidro com caixilhos de madeira, com duas folhas de correr.

O mais grave, contudo, foram as alterações no grande hall, lugar mais importante e espacialmente mais rico do hotel: a grande esquadria de vidro da fachada leste, que deveria emoldurar a paisagem e trazê-la para dentro do hall, teve sua largura reduzida a um terço do originalmente previsto; as esquadrias de vidro e os delicados cobogós da fachada sul – onde se encontra o acesso principal dos hóspedes – foram substituídos pelo grosseiro elemento vazado adotado no resto do edifício; todos os pilotis e paredes desse gigantesco espaço foram totalmente revestidos com pedrinhas claras irregulares, absolutamente distintas das grandes pedras escuras e aparelhadas das fachadas externas; por fim, o guarda-corpo adotado para as rampas e passarelas, com muitos elementos circulares e curvos intercalados, representa o cúmulo ápice da incompatibilidade entre espaço e detalhe e de como a mera alteração das esquadrias e revestimentos é capaz de modificar radicalmente um ambiente arquitetônico.



**Figura 5.63** – Vista geral da fachada leste do Hotel Paulo Afonso, em 20 de janeiro de 1971, após execução das esquadrias dos apartamentos e do hall de forma distinta àquela prevista no projeto de Rebouças (Fonte: Memorial da CHESF, Paulo Afonso)



**Figura 5.64** – Vista geral do hall do Hotel Paulo Afonso, em seu estado atual (Foto realizada pelo autor, 05 fev 2010)

### 5.4.3. A genealogia de um projeto

É preciso ressaltar o significado do hotel, com essas características, no ambiente de Paulo Afonso do final dos anos 1940 e início dos 1950. A arquitetura adotada no hotel contrastava com aquela empregada nas demais construções do “acampamento” da CHESF, com exceção, como vimos, do Hospital Regional projetado por Rebouças na mesma época.

A alvenaria de pedra aparente, as rampas como elemento marcante no espaço principal do edifício, o telhado borboleta em que a maior das águas acompanha a inclinação de uma das rampas e a decisão de aproveitar o pé-direito mais alto gerado pela inclinação do telhado em uma das extremidades para abrigar outros pavimentos não deixam dúvidas sobre quais seriam as fontes de inspiração de Rebouças para o projeto do Hotel Paulo Afonso. Guardadas as proporções, decorrentes de programas e escalas muito distintas, pode-se afirmar que o bloco principal do hotel é quase idêntico ao do projeto não executado de Le Corbusier para a residência Errázuriz, no Chile (1930).

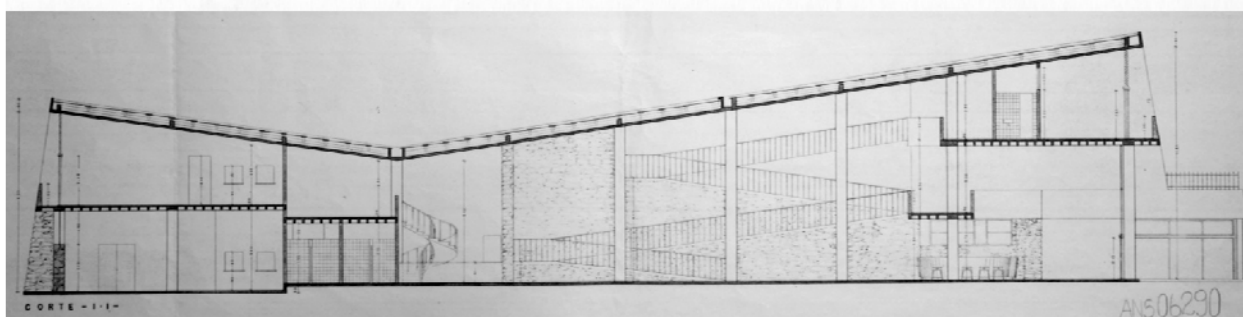
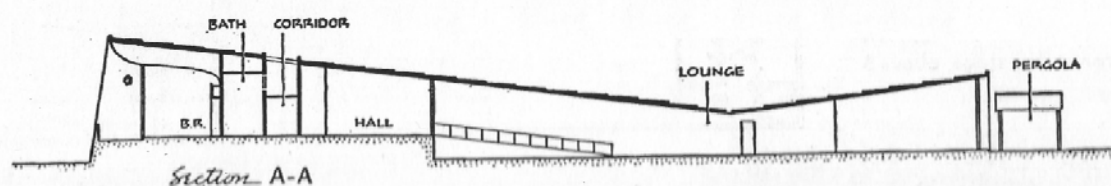
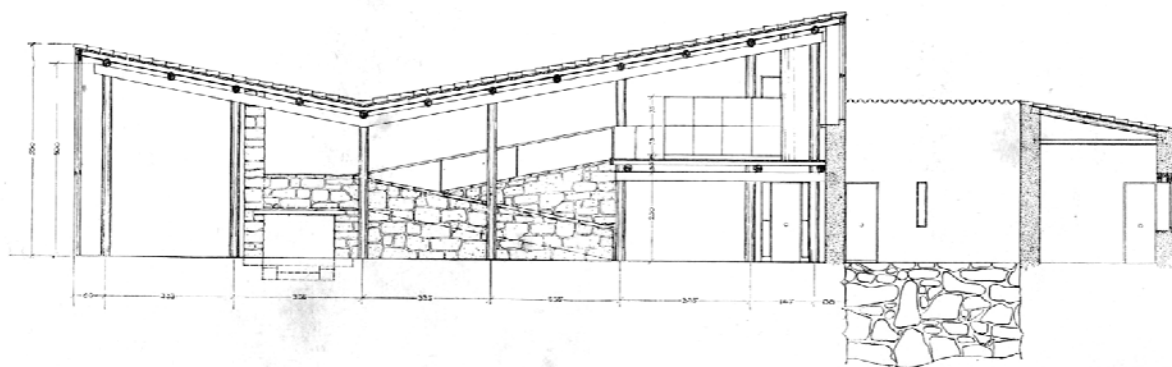
A solução do telhado borboleta – novamente associada a alvenarias de pedra aparente – reaparece em projetos posteriores de Le Corbusier, como a residência Le Sextant em Mathes, França (1935). No Brasil, já a partir do final dos anos 1930, o telhado borboleta aparece em diversos projetos de Oscar Niemeyer, como o da residência Passos em Miguel Pereira (1939), do late Clube da Pampulha (1942), da residência de fim-de-semana de Juscelino Kubitschek (1943), também na Pampulha<sup>328</sup>, e da residência Charles Ofair (1943). Da mesma forma, Niemeyer empregara alvenarias de pedra aparentes para promover sensação de peso em diversos projetos de residências, como os da já citada residência Passos e da residência Gustavo Capanema, na Gávea (1947).

A residência Capanema, por sua vez, retoma outra característica da arquitetura da *escola carioca* que também aparece no Hotel Paulo Afonso: a empena lateral em alvenaria de pedra aparente.

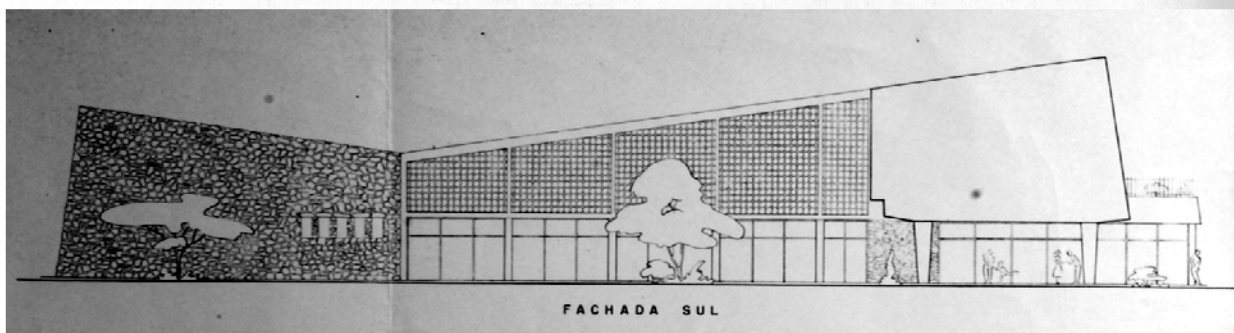
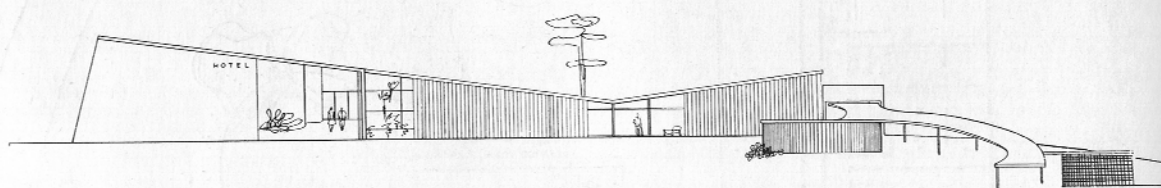
Entretanto, existe outro projeto de Niemeyer que apresenta tantas semelhanças com o Hotel Paulo Afonso que ultrapassam qualquer possibilidade de mera coincidência, deixando clara a influência do arquiteto carioca na produção do colega baiano. Estamos nos referindo ao projeto para um hotel em Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro, datado de 1945 e nunca construído (PAPADAKI, 1950, p. 138-141).

---

<sup>328</sup> O primeiro projeto de Niemeyer para a residência de Kubitschek na Pampulha, diferentemente da versão construída, apresentava uma fachada inclinada, como no Hotel Paulo Afonso (MACEDO, 2008, p. 393-395).



**Figuras 5.56, 5.66 e 5.67** – Cortes transversais em três projetos: residência Errázuriz no Chile, de Le Corbusier, 1930 (em cima); hotel para Nova Friburgo, de Oscar Niemeyer, 1945 (no centro); Hotel Paulo Afonso, de Diógenes Rebouças, 1948-1949 (embaixo) (Fontes: BOESIGER, 1952; PAPADAKI, 1950; Arquivo Noronha Santos/IPHAN, Rio de Janeiro)



**Figuras 5.68 e 5.69** – Fachadas laterais de dois projetos: hotel para Nova Friburgo, de Oscar Niemeyer, 1945 (em cima); Hotel Paulo Afonso, de Diógenes Rebouças, 1948-1949 (embaixo) (Fontes: PAPADAKI, 1950; Arquivo Noronha Santos/IPHAN, Rio de Janeiro)

Diógenes Rebouças provavelmente conhecia este projeto, que fora publicado com riqueza de informações no mesmo ano em que o projeto do Hotel Paulo Afonso começou a ser elaborado (HOTEL DA MONTANHA, 1948)<sup>329</sup>. Rebouças era um admirador confesso de Niemeyer, a quem fazia questão de consultar a cada grande projeto que realizava, desde o projeto da Praça de Esportes da Bahia, no início da década de 1940:

Lucio, Oscar, Afonso Reidy, José Reis, Alcides da Rocha Miranda são pessoas por quem tenho grande apreço. Eles vinham aqui, eu via o trabalho deles. Eles faziam comentários e me estimulavam (REBOUÇAS, 1999, p. 123).

O projeto de Niemeyer para um hotel em Nova Friburgo com 20 apartamentos apresenta uma série de aspectos em comum com o Hotel Paulo Afonso, apesar da escala reduzida comparado com o Hotel Paulo Afonso. Dentre os aspectos comuns, se destacam a planta em “T”, com alas laterais de comprimentos diferentes; a planta das alas laterais, que abrigam os apartamentos e são praticamente idênticas às do hotel baiano, com um corredor longitudinal de acesso aos apartamentos na fachada posterior e os apartamentos estreitos e profundos, formados por sanitário, quarto e varanda, com distribuição interna quase idêntica ao hotel de Rebouças; o telhado borboleta no corpo principal, com duas águas de dimensões distintas, sendo a maior a que se prolonga sobre os apartamentos; a existência de rampas conectando o hall, com pé direito generoso, aos apartamentos localizados em nível mais elevado; as diversas soluções de fechamento adotadas para as fachadas, ora empregando elementos vazados, como *brises-soleils* e *cobogós*, ora mostrando-se totalmente vedadas.

Entretanto, apesar das semelhanças, os dois projetos apresentam também algumas diferenças significativas. O projeto de Niemeyer inclui alguns volumes anexos, de formas orgânicas, que embora se mostrem claramente como elementos singulares e autônomos com relação ao edifício principal de planta ortogonal, agregam complexidade e riqueza formal, além de articular o hotel em si ao jardim que o cerca. Esses volumes correspondem à sinuosa pérgula que conecta o hall e o restaurante do hotel aos espaços de lazer – piscina, quadra de esportes e parque infantil – e aos espaços de apoio que lhe são anexos, como a creche e os vestiários.

Por outro lado, o Hotel Paulo Afonso demonstra uma maior depuração formal do que o projeto de Niemeyer em diversos aspectos: por exemplo, no hotel fluminense existe uma quarta “ala”, de serviços, anexa ao corpo principal edifício, abrigando a cozinha, o refeitório dos funcionários e outros espaços de serviço. Essa ala de serviços, de planta retangular e com uma pequena cobertura borboleta simétrica, possui uma forma absolutamente estranha ao restante da edificação e fica caracterizada como um apêndice que foi agregado ao edifício por questões

---

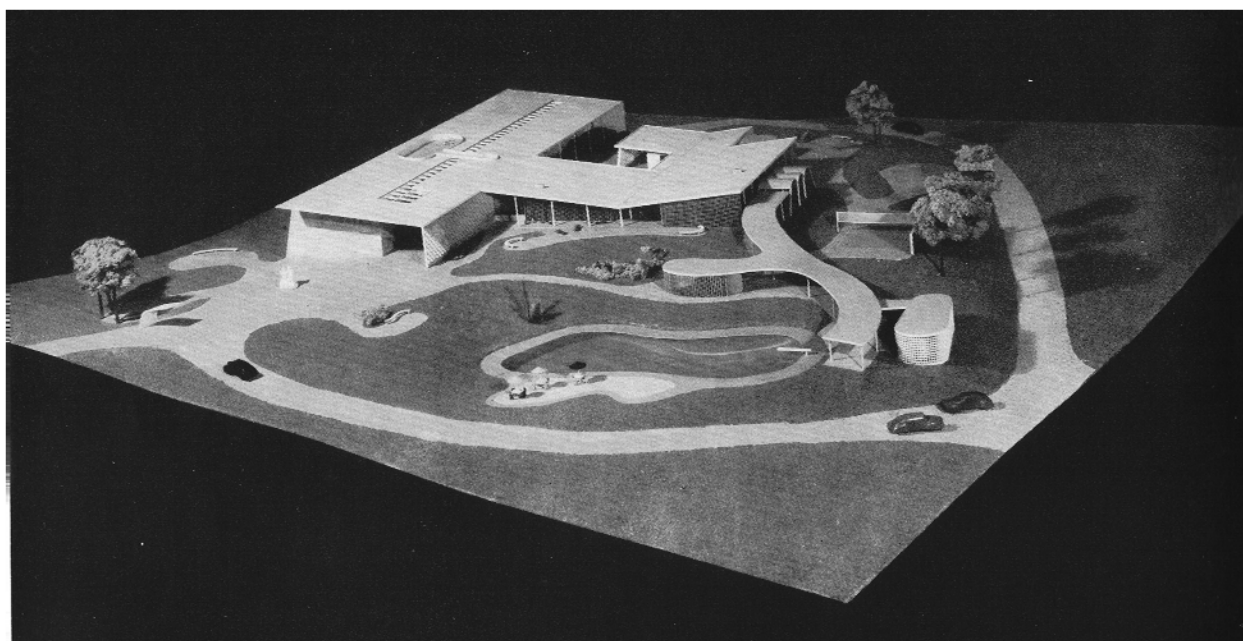
<sup>329</sup> A biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia conta com exemplares dessa publicação. Embora não haja registros sobre a origem desses exemplares, o acervo de periódicos desse período da FAUFBA provém da biblioteca da Escola de Belas Artes da Bahia, frequentada por Rebouças à época, e das doações dos acervos de arquitetos e professores locais, dentre os quais o próprio Diógenes Rebouças, o que nos leva a afirmar que é bastante provável que Rebouças tenha tido acesso a essa publicação antes ou durante a elaboração do seu projeto para o Hotel Paulo Afonso.



meramente funcionais, e que de certa forma termina por romper com o equilíbrio formal do edifício em “T”.

Além disso, os diversos espaços do projeto de Niemeyer se mostram, em certo sentido, mesquinhos e atarracados se comparados com o hotel sertanejo: o hall, por exemplo, é relativamente estreito, uma vez que o bloco principal também abriga os apartamentos dos funcionários em uma de suas laterais, além de possuir um pé-direito relativamente baixo, de altura semelhante aos quartos. A edificação de Friburgo como um todo possui uma proporção menos agradável que a de Paulo Afonso, na medida em que as alas transversais que abrigam os apartamentos são mais largas que o corpo principal onde se encontra o hall; isso, somado ao fato destas alas de apartamentos possuírem um único pavimento – ainda que implantado em um platô elevado cerca de 1,00 m com relação ao hall – atribui um protagonismo às alas de apartamentos, com relação aos espaços sociais.

À primeira vista, o Hotel Paulo Afonso pode parecer uma cópia ampliada do projeto de Niemeyer. Uma análise mais detalhada, contudo, ressalta que, se o edifício baiano se inspirou na proposta realizada dois anos antes pelo arquiteto carioca, na verdade ele corresponde a uma versão amadurecida e burilada daquele projeto, com maiores qualidades volumétricas e espaciais.



**Figura 5.70** – Maquete do projeto de hotel para Nova Friburgo, de Oscar Niemeyer, 1945  
(Fonte: PAPADAKI, 1950)

### 5.5. O *transatlântico* e o *avião*: uma ruptura na arquitetura hoteleira brasileira

Os hotéis de Salvador e Paulo Afonso, assim como os seus similares de Cipó e Itaparica, representaram o primeiro esforço por parte do poder público para a infraestruturação do território baiano para o turismo, reconhecido como atividade econômica. Entretanto, se eles compartilham esse papel social e econômico, eles possuem especificidades arquitetônicas marcantes.

O Grande Hotel de Itaparica apresenta características do “estilo Missões” – uma variação da arquitetura neocolonial –, enquanto o Grande Hotel de Cipó se vincula à arquitetura *déco*, duas linguagens em voga no Brasil nos anos 1940. Ademais, ambos foram originalmente concebidos como hotéis cassinos, uma vez que foram projetados antes da proibição dos jogos de azar, ocorrida em 1946<sup>330</sup>.

As significativas diferenças arquitetônicas entre os “hotéis-cassinos” projetados para Cipó, em 1942, e Itaparica, em 1943, e aqueles concebidos apenas quatro ou cinco anos depois para Salvador e Paulo Afonso vão além da inexistência de espaços reservados aos jogos de azar. Essas diferenças, mais do que programáticas, explicitam a ruptura formal promovida na arquitetura baiana – e na arquitetura hoteleira brasileira como um todo – no período objeto de estudo dessa tese.

Essa ruptura torna-se ainda mais evidente ao constatarmos que os hotéis da Bahia, de Cipó e de Itaparica foram inaugurados praticamente ao mesmo tempo – o primeiro em maio de 1952 e os dois outros em junho do mesmo ano – e que, à época, as obras do hotel de Paulo Afonso também já estavam praticamente finalizadas, faltando apenas esquadrias e revestimentos. Em síntese: quando os hotéis de Cipó e Itaparica foram inaugurados, a linguagem adotada na grande maioria dos edifícios públicos baianos já é outra.

Enquanto os hotéis de Cipó e Itaparica são formados por espaços internos extremamente compartimentados – apesar de alguns salões com pés-direitos duplos –, os hotéis de Salvador e de Paulo Afonso estabelecem uma complexa continuidade entre seus principais espaços internos, especialmente aqueles voltados às atividades coletivas.

Ademais, através de amplas aberturas e generosas superfícies envidraçadas nas áreas sociais e de grandes planos de esquadrias quase contínuas nos seus apartamentos, o Hotel da Bahia e o Hotel Paulo Afonso estabelecem continuidade visual entre os espaços internos às edificações e os respectivos contextos.

---

<sup>330</sup> Essa era uma realidade não somente baiana, mas nacional, pois, como observa Ana Carla Monteiro (2005), “a década de 40 foi marco de um episódio muito importante para o desenvolvimento dos grandes hotéis. Foi o período em que foram construídos hotéis-cassino como o Parque Balneário, em Santos, o Grande Hotel de Poços de Caldas, o Grande Hotel de Araxá, o São Pedro e o Quintandinha em Petrópolis” (MONTEIRO, 2005).

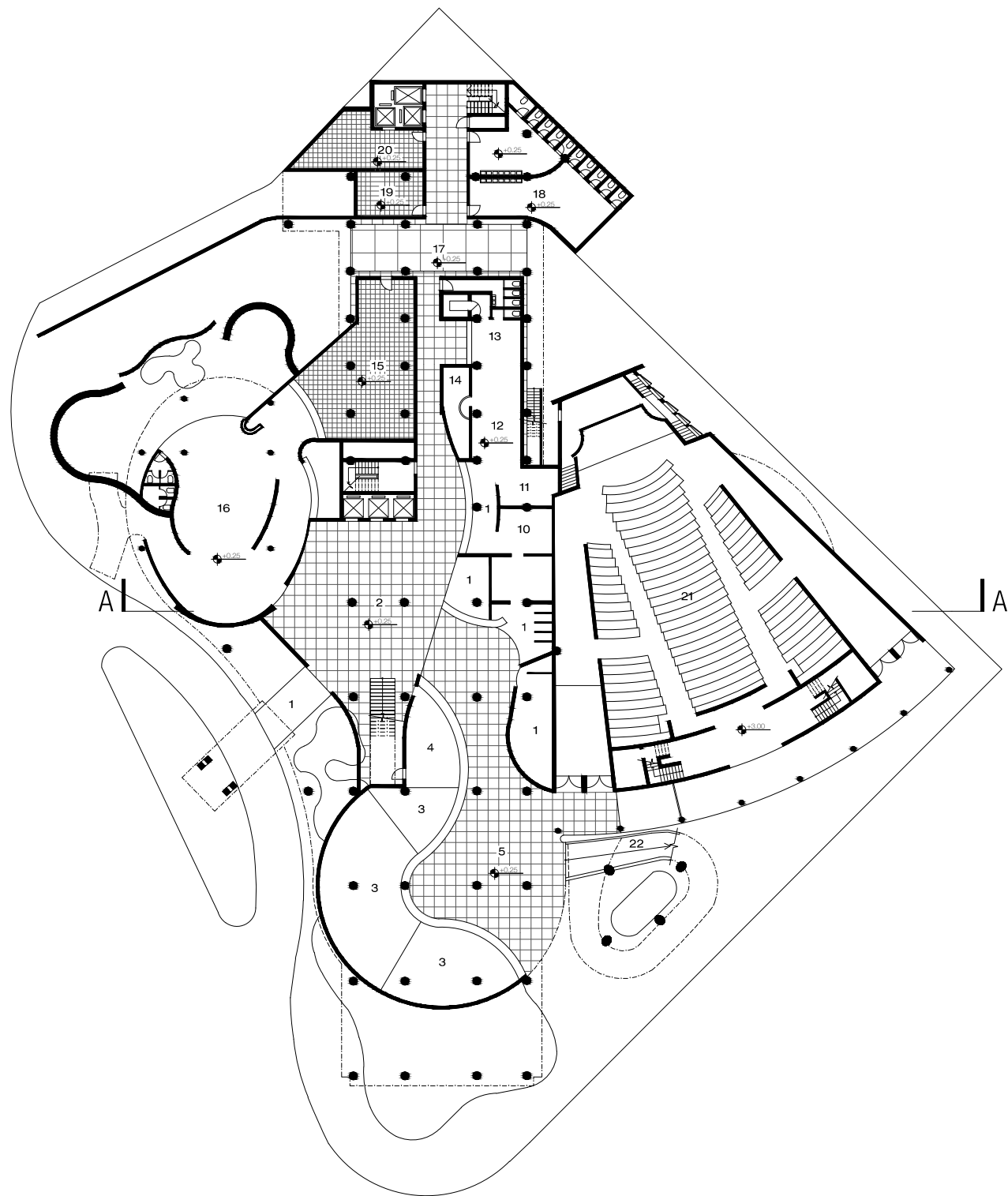
Outro aspecto se refere à aceitação dos elementos de apoio não mais como meros elementos estruturais, mas também como fatos estéticos, capazes de estabelecer um ritmo para a edificação e de elevá-la do solo, diminuindo assim sua sensação de peso – um papel que inexistia no Grande Hotel de Itaparica, por exemplo, assentado diretamente no solo, e que havia sido apenas ensaiado em trechos da fachada posterior – e menos visível – do Grande Hotel de Cipó. Nos hotéis de Salvador e de Paulo Afonso, porém, essa aceitação da estrutura aparece de maneira explícita e manifesta.

Se retomamos as sete invariantes da arquitetura moderna identificadas por Bruno Zevi (2000), podemos observar que muitas delas estão presentes nos projetos do Hotel da Bahia e do Hotel Paulo Afonso. Além do *comprometimento estrutural* e do *continuum edifício-cidade-território* explicitados nos parágrafos anteriores, podemos identificar nos dois hotéis o *repertório dos conteúdos e das funções*, quer nos diferentes tratamentos aplicados a cada trecho de fachada do Hotel Paulo Afonso, como os grandes painéis de cobogós dos corredores de acesso aos apartamentos, a parede de pedra aparente rasgada por seteiras da lavanderia e a ampla vidraça do hall, quer no complexo jogo de volumes do Hotel da Bahia, com formas explicitamente variadas para cada um dos blocos com funções distintas: apartamentos, boate/salão de reuniões, lojas e cinema/restaurante.

*Assimetria e a dissonância* explicitam-se no ritmo diferenciado estabelecido pelos pilares nas metades norte e sul e no contraste entre o monumental paralelepípedo do bloco de apartamentos e a delicadeza e sinuosidade das curvas dos demais blocos que compõem o “transatlântico” Hotel da Bahia, do mesmo modo que na assimetria entre as alas (ou asas) norte e sul do “avião” Hotel Paulo Afonso. A *decomposição quadridimensional* e o *espaço temporalizado* se apresentam claramente no espaço do hall do hotel sertanejo, ora delimitado por grandes vidraças verticais, ora por pesadas paredes de pedra, ao mesmo tempo em que é rompido por delgadas e irregulares lajes e passarelas – e, mais do que tudo, o verdadeiro *promenade architecturale* das rampas e passarelas que conectam os diversos níveis e as duas alas de apartamentos.

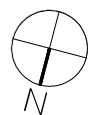
Nos hotéis de Salvador e de Paulo Afonso, além de podermos perceber essas invariantes e as já citadas referências às máquinas de transporte modernas exaltadas por Le Corbusier, encontramos todo um repertório vinculado à arquitetura moderna e, mais especificamente, à *escola carioca*. São elementos voltados ao controle climático, como *brises-soleils*, cobogós e esquadrias em venezianas de madeira e vidro, ou manifestações artísticas modernas integradas a uma arquitetura igualmente moderna, como os jardins tropicais com desenho orgânico e, no caso do Hotel da Bahia, os azulejos em alto relevo e o mural do restaurante típico.

O *transatlântico* ancorado no Campo Grande, a cavaleira da Baía de Todos os Santos, na sedutora cidade da Bahia, e o *avião* prestes a decolar sobre o cânion do rio São Francisco, em pleno sertão baiano, são dois hotéis projetados contemporaneamente pelo mesmo autor e que podem ser facilmente incluídos entre os melhores exemplares da arquitetura moderna brasileira produzida entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950.

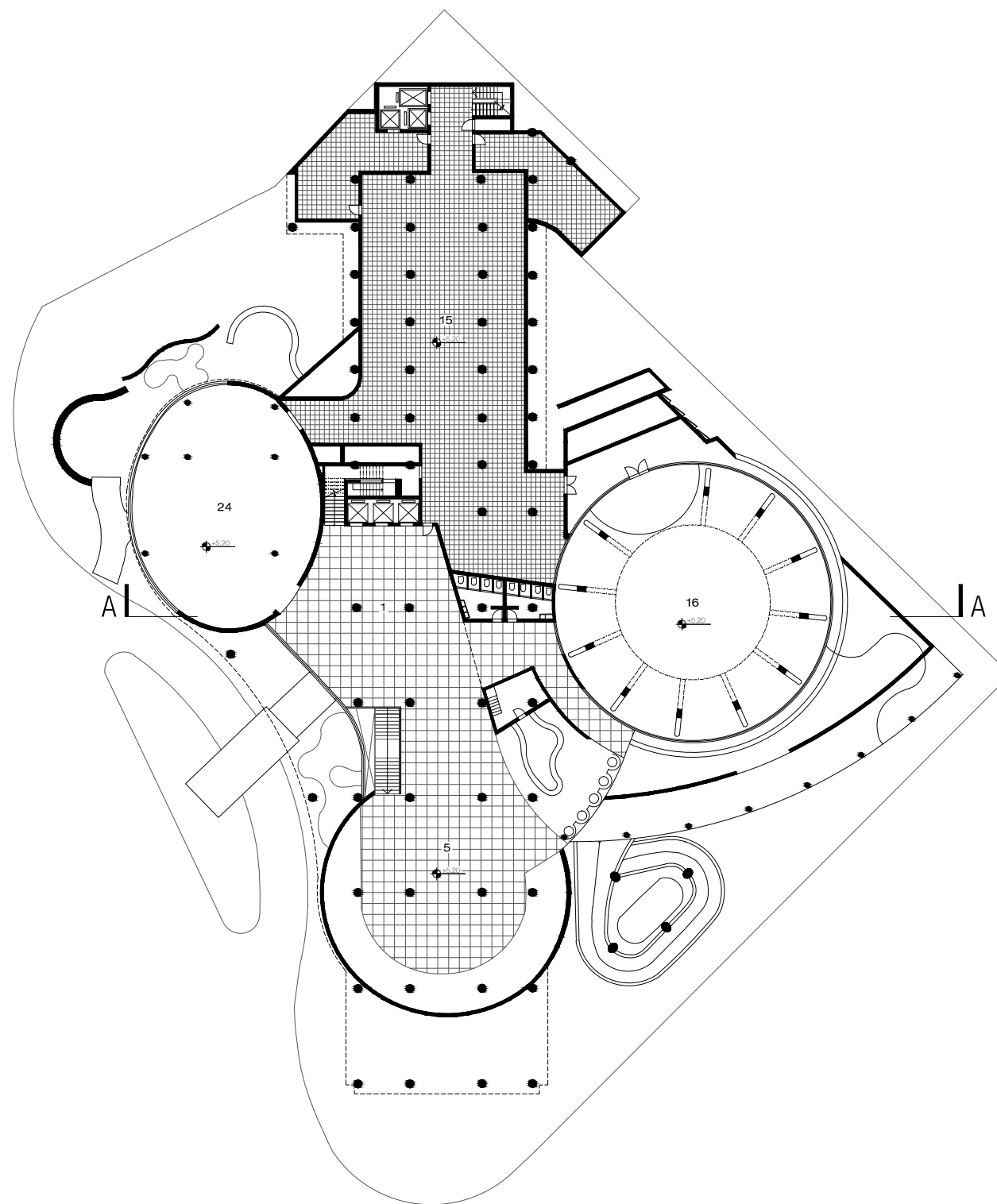


PLANTA PAV. TÉRREO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:500  
0.1 5



LEGENDA	
1	ENTRADA
2	RECEPÇÃO
3	LOJAS
4	SALÃO DE BELEZA
5	SALÃO
6	CABELEIREIRO
7	TELEFONE
8	AGÊNCIA DOS CORREIOS
9	PORTARIA
10	VESTIÁRIO
11	RECEPÇÃO
12	ADMINISTRAÇÃO
13	GERÊNCIA
14	CAIXA
15	COZINHA
16	RESTAURANTE
17	PASSAGEM
18	VESTIÁRIO-SANITÁRIOS
19	BAGAGENS
20	HALL DE SERVIÇO
21	CINEMA
22	RAMPA

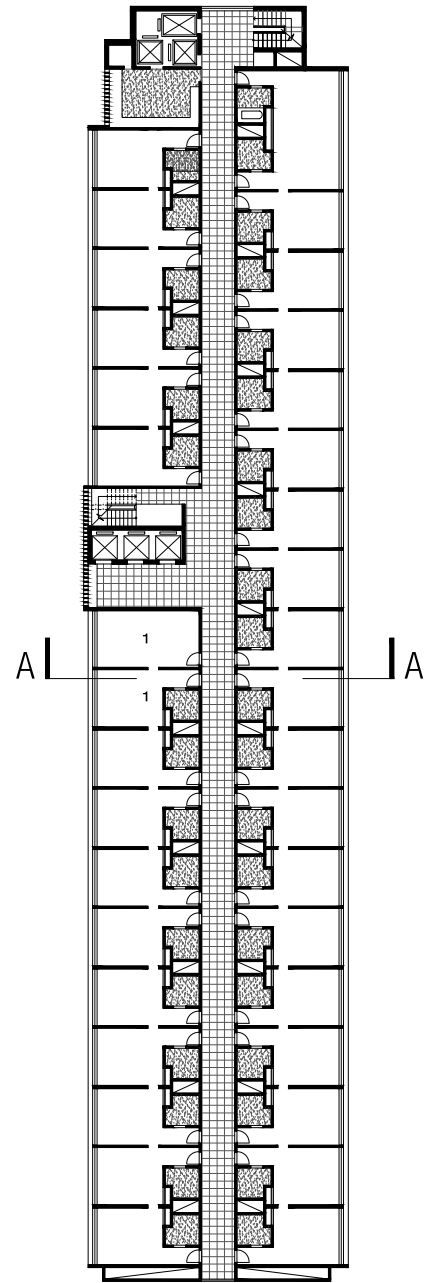


PLANTA 1º PAV.

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:500  
0.1 5

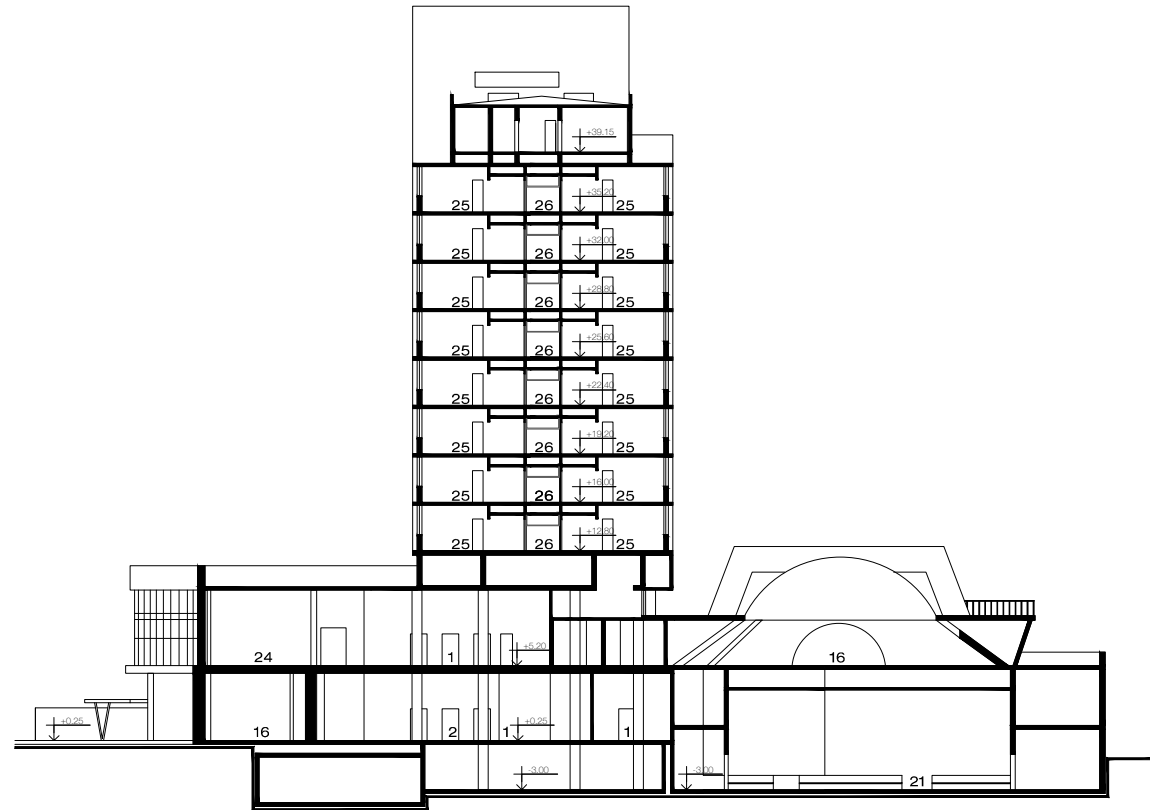
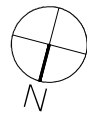


LEGENDA	
1	HALL
2	SALÃO
3	RESTAURANTE
4	SALÃO DE REUNIÕES
5	COZINHA



PLANTA PAV. TIPO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:500  
 0 1 5

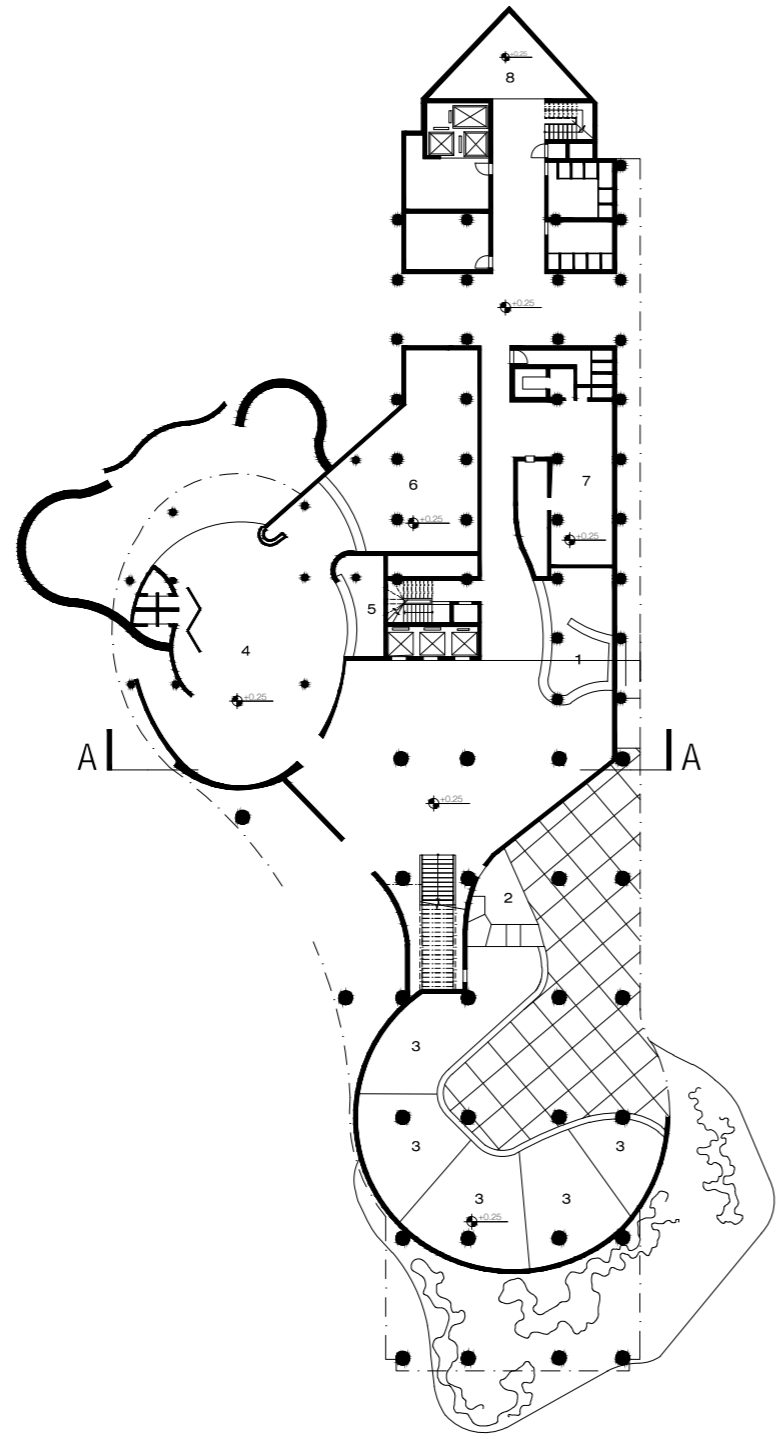


CORTE A-A

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:500  
 0 1 5

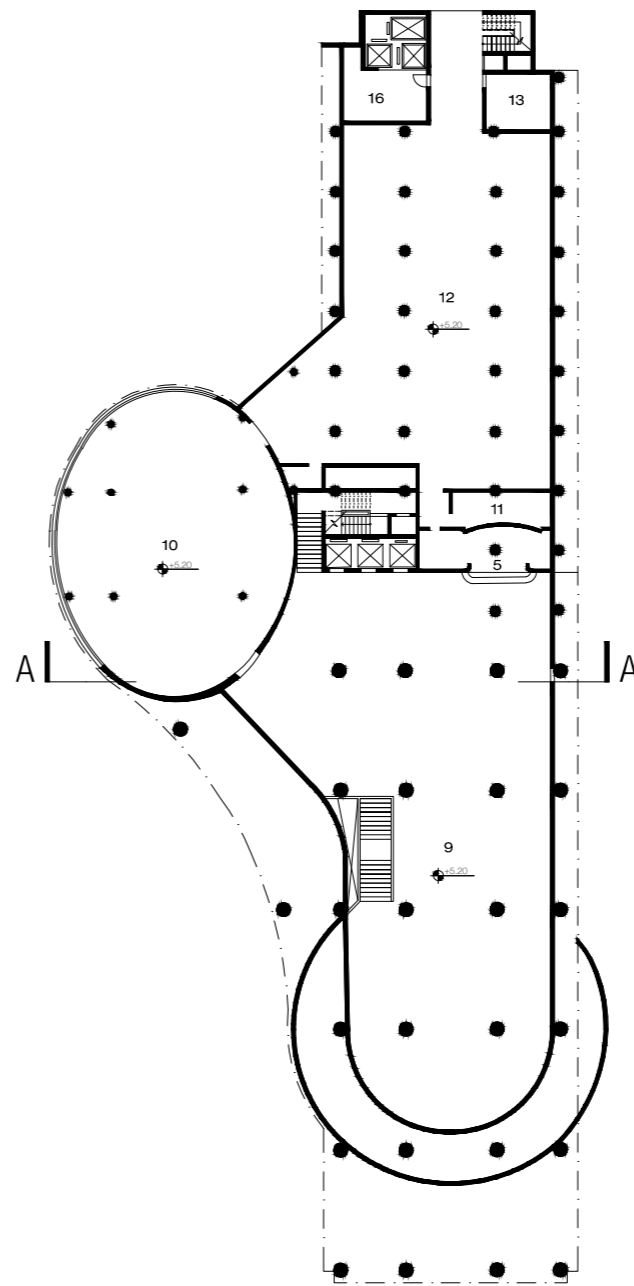
LEGENDA

1 ENTRADA	12 ADMINISTRAÇÃO
2 RECEPÇÃO	13 GERÊNCIA
3 LOJAS	14 CAIXA
4 SALÃO DE BELEZA	15 COZINHA
5 SALÃO	16 RESTAURANTE
6 CABELEIREIRO	17 PASSAGEM
7 TELEFONE	18 VESTIÁRIO-SANITÁRIOS
8 AGÊNCIA DOS CORREIOS	19 BAGAGENS
9 PORTARIA	20 HALL DE SERVIÇO
10 VESTIÁRIO	21 CINEMA
11 RECEPÇÃO	22 RAMPA



PLANTA PAV. TÉRREO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:500



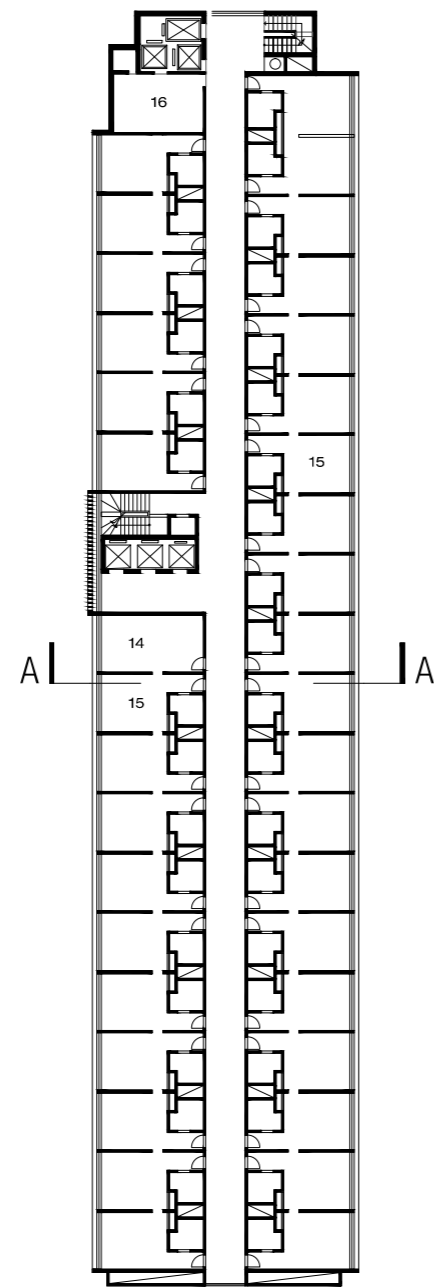
PLANTA 1º PAV.

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:500



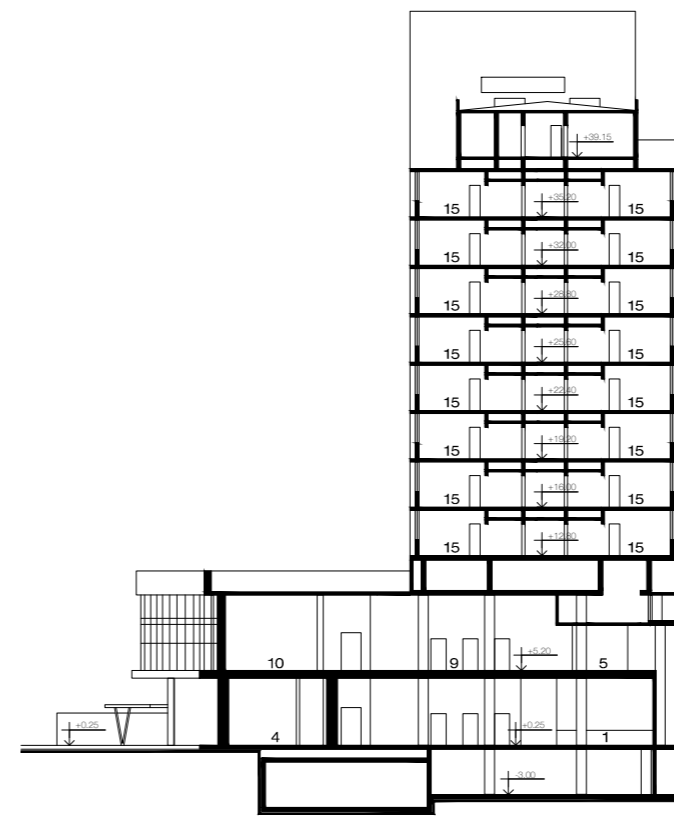
LEGENDA

1	RECEPÇÃO	9	SALÃO
2	TELEFONES	10	SALA DE JANTAR
3	LOJAS	11	CHEFE DE COZINHA
4	GRILL E BOATE	12	COZINHA
5	BAR	13	EXAUSTOR
6	COPA	14	LIVING
7	GERÊNCIA	15	QUARTO
8	BOILER	16	SERVIÇO DE QUARTO



PLANTA PAV. TIPO

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:500  
 0 1 5



CORTE A-A

ESCALA \_\_\_\_\_ 1:500  
 0 1 5

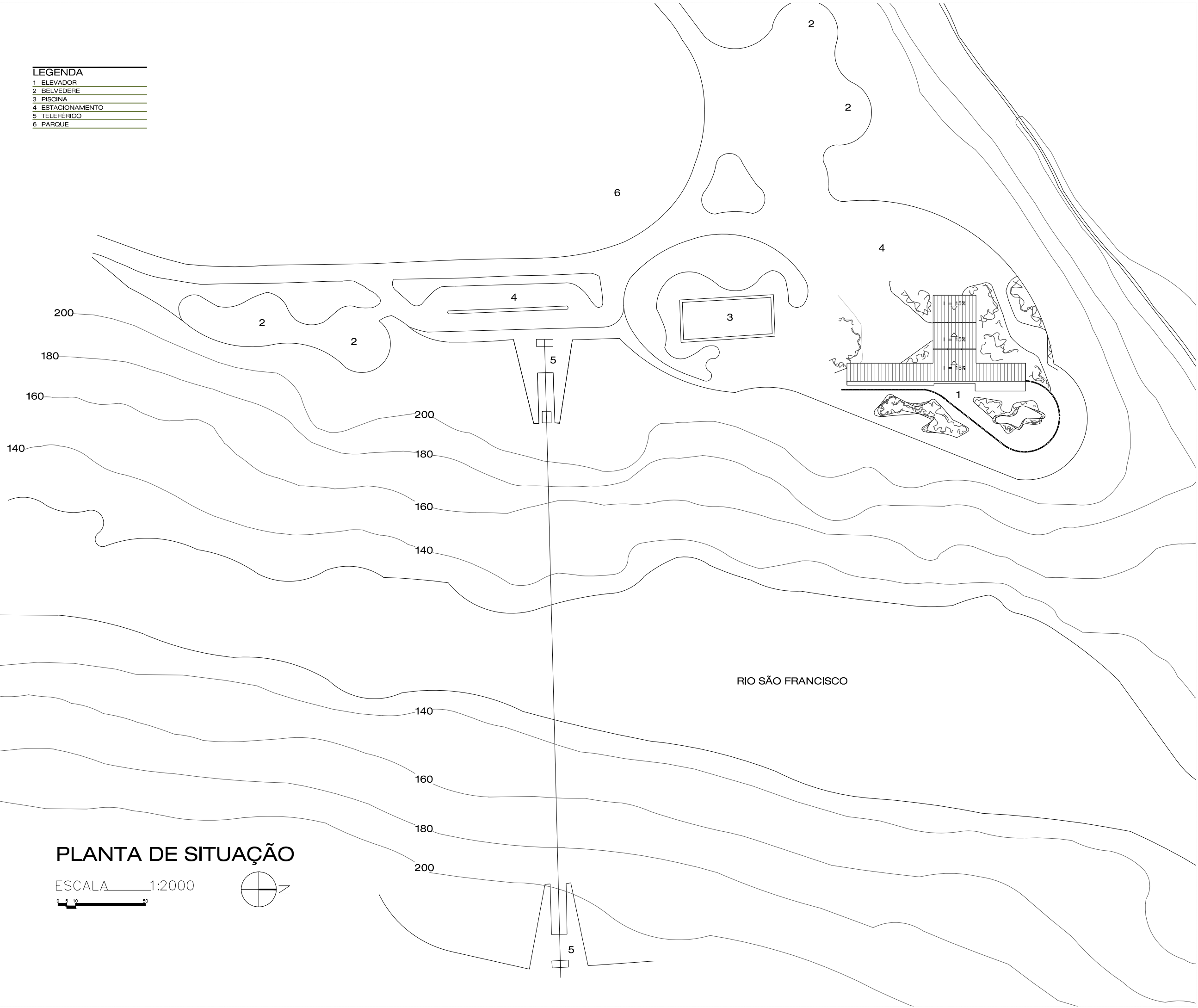
LEGENDA

1	RECEPÇÃO	9	SALÃO
2	TELEFONES	10	SALA DE JANTAR
3	LOJAS	11	CHEFE DE COZINHA
4	GRILL E BOATE	12	COZINHA
5	BAR	13	EXAUSTOR
6	COPA	14	LIVING
7	GERÊNCIA	15	QUARTO
8	BOILER	16	SERVIÇO DE QUARTO



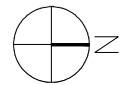
LEGENDA

- 1 ELEVADOR
- 2 BELVEDERE
- 3 PISCINA
- 4 ESTACIONAMENTO
- 5 TELEFÉRICO
- 6 PARQUE



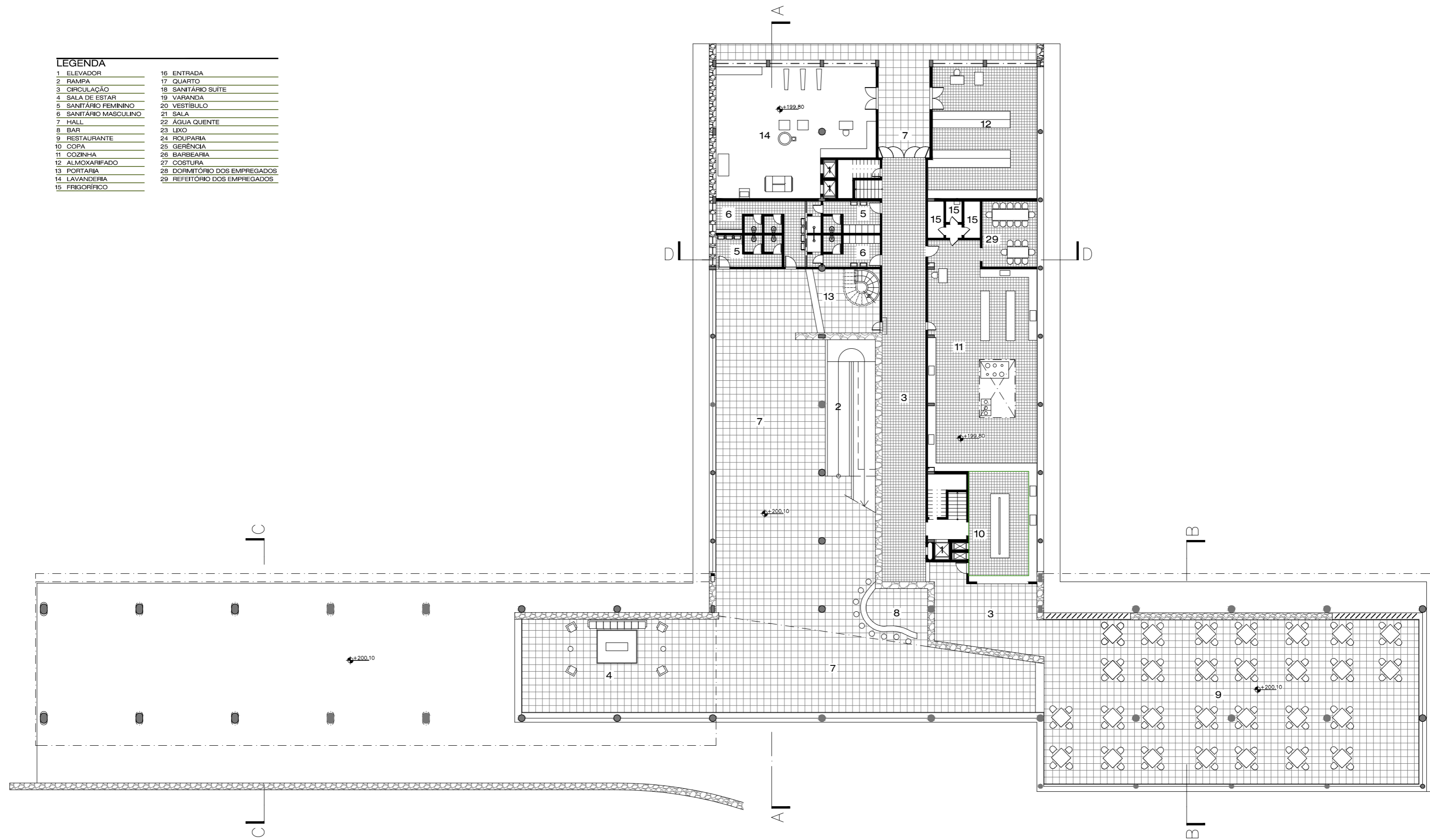
PLANTA DE SITUAÇÃO

ESCALA 1:2000



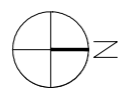
**LEGENDA**

- |                       |                              |
|-----------------------|------------------------------|
| 1 ELEVADOR            | 16 ENTRADA                   |
| 2 RAMPA               | 17 QUARTO                    |
| 3 CIRCULAÇÃO          | 18 SANITÁRIO SUITE           |
| 4 SALA DE ESTAR       | 19 VARANDA                   |
| 5 SANITÁRIO FEMININO  | 20 VESTÍBULO                 |
| 6 SANITÁRIO MASCULINO | 21 SALA                      |
| 7 HALL                | 22 ÁGUA QUENTE               |
| 8 BAR                 | 23 LIXO                      |
| 9 RESTAURANTE         | 24 ROUPARIA                  |
| 10 COPA               | 25 GERÊNCIA                  |
| 11 COZINHA            | 26 BARBEARIA                 |
| 12 ALMOXARIFADO       | 27 COSTURA                   |
| 13 PORTARIA           | 28 DORMITÓRIO DOS EMPREGADOS |
| 14 LAVANDERIA         | 29 REFEITÓRIO DOS EMPREGADOS |
| 15 FRIGORÍFICO        |                              |



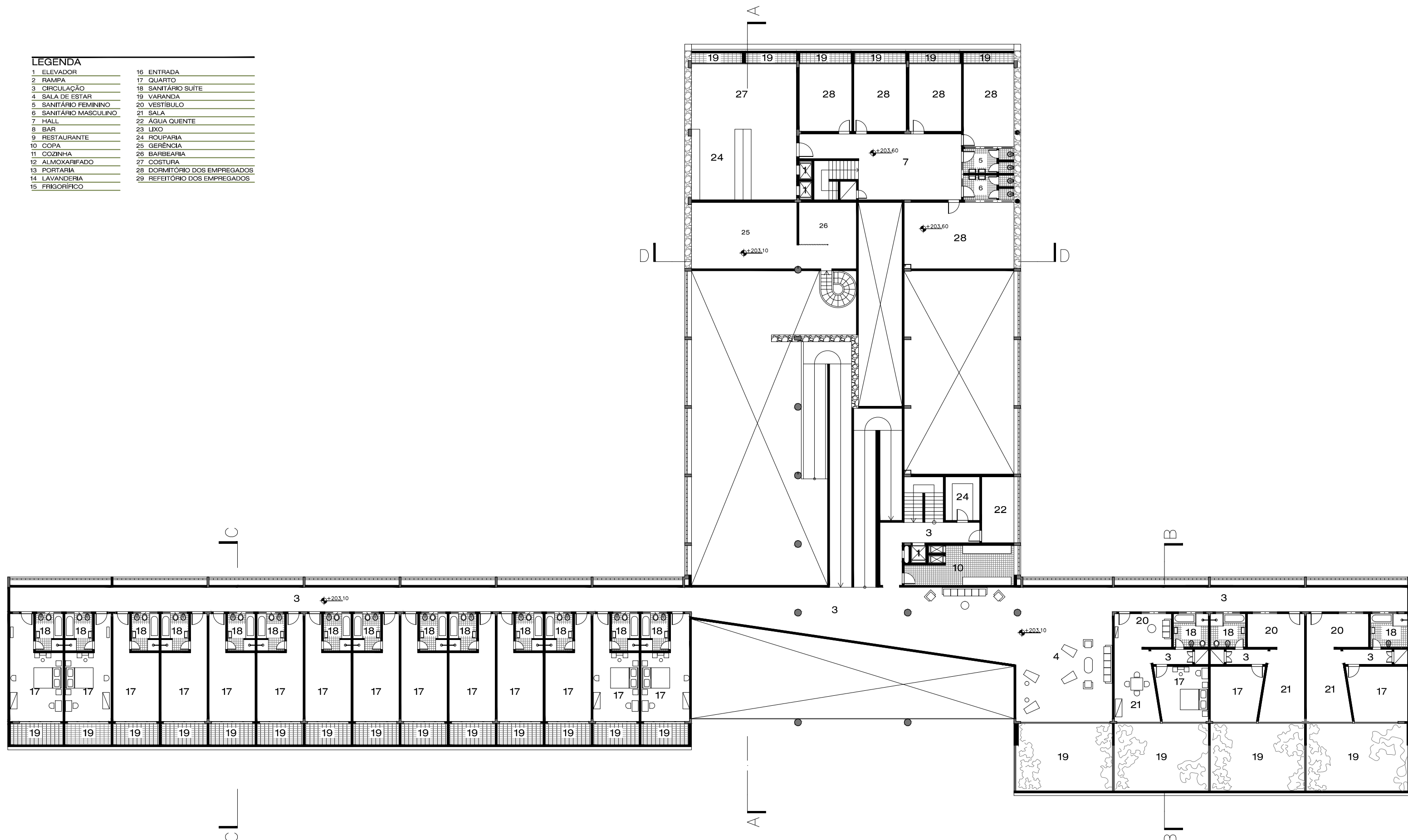
**PLANTA BAIXA PAV. TÉRREO**

ESCALA 1:250



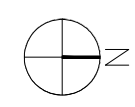
**LEGENDA**

- |                       |                              |
|-----------------------|------------------------------|
| 1 ELEVADOR            | 16 ENTRADA                   |
| 2 RAMPA               | 17 QUARTO                    |
| 3 CIRCULAÇÃO          | 18 SANITÁRIO SUITE           |
| 4 SALA DE ESTAR       | 19 VARANDA                   |
| 5 SANITÁRIO FEMININO  | 20 VESTIBULO                 |
| 6 SANITÁRIO MASCULINO | 21 SALA                      |
| 7 HALL                | 22 ÁGUA QUENTE               |
| 8 BAR                 | 23 LIXO                      |
| 9 RESTAURANTE         | 24 ROUPARIA                  |
| 10 COPA               | 25 GERÊNCIA                  |
| 11 COZINHA            | 26 BARBEARIA                 |
| 12 ALMOXARIFADO       | 27 COSTURA                   |
| 13 PORTARIA           | 28 DORMITÓRIO DOS EMPREGADOS |
| 14 LAVANDERIA         | 29 REFETÓRIO DOS EMPREGADOS  |
| 15 FRIGORÍFICO        |                              |



**PLANTA BAIXA 1º PAV.**

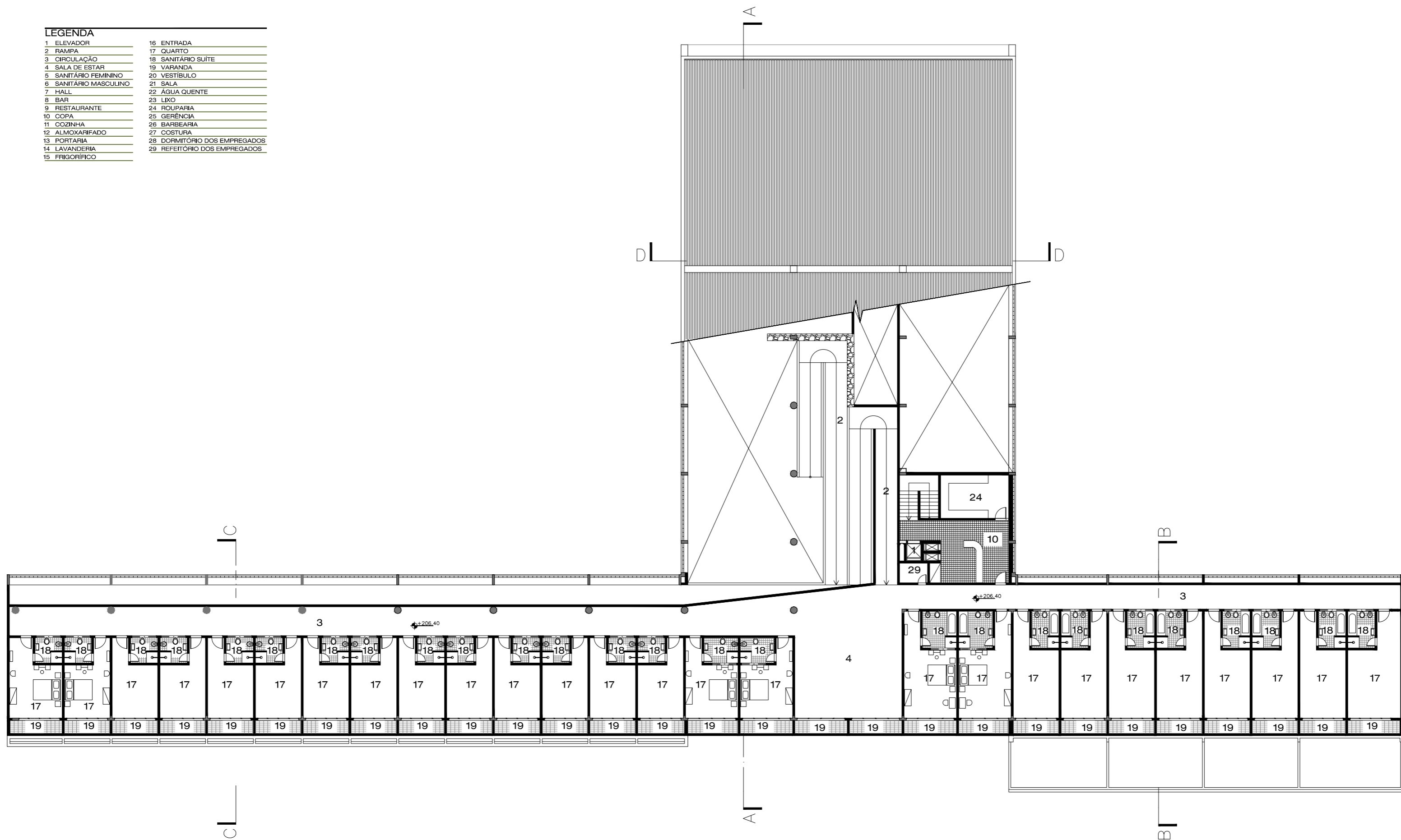
ESCALA 1:250



**05.C.03 HOTEL PAULO AFONSO - PLANTA 1º PAVIMENTO**  
**Projeto: Diógenes Rebouças, 1948 - 1949**

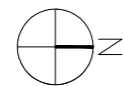
**LEGENDA**

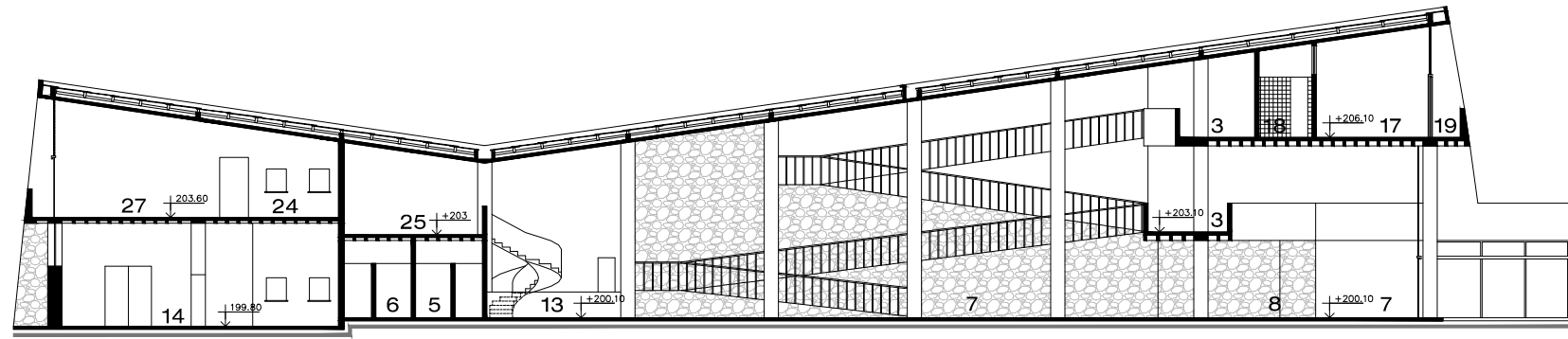
- |                       |                              |
|-----------------------|------------------------------|
| 1 ELEVADOR            | 16 ENTRADA                   |
| 2 RAMPA               | 17 QUARTO                    |
| 3 CIRCULAÇÃO          | 18 SANITÁRIO SUITE           |
| 4 SALA DE ESTAR       | 19 VARANDA                   |
| 5 SANITÁRIO FEMININO  | 20 VESTÍBULO                 |
| 6 SANITÁRIO MASCULINO | 21 SALA                      |
| 7 HALL                | 22 ÁGUA QUENTE               |
| 8 BAR                 | 23 LIXO                      |
| 9 RESTAURANTE         | 24 ROUPARIA                  |
| 10 COPA               | 25 GERÊNCIA                  |
| 11 COZINHA            | 26 BARBEARIA                 |
| 12 ALMOXARIFADO       | 27 COSTURA                   |
| 13 PORTARIA           | 28 DORMITÓRIO DOS EMPREGADOS |
| 14 LAVANDERIA         | 29 REFETÓRIO DOS EMPREGADOS  |
| 15 FRIGORÍFICO        |                              |



**PLANTA BAIXA 2º PAV.**

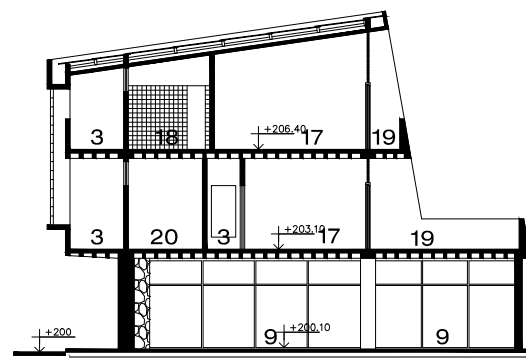
ESCALA 1:250





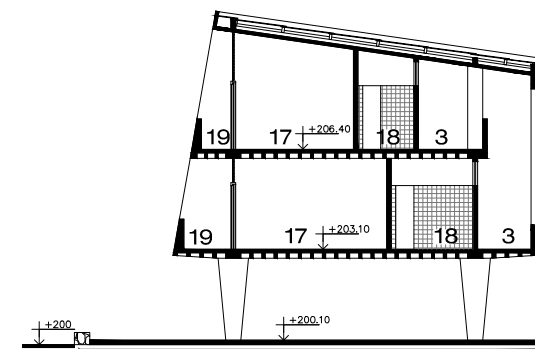
**CORTE AA**

ESCALA 1:250



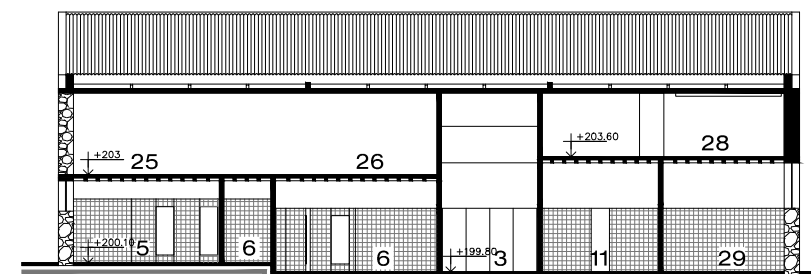
**CORTE BB**

ESCALA 1:250



**CORTE CC**

ESCALA 1:250



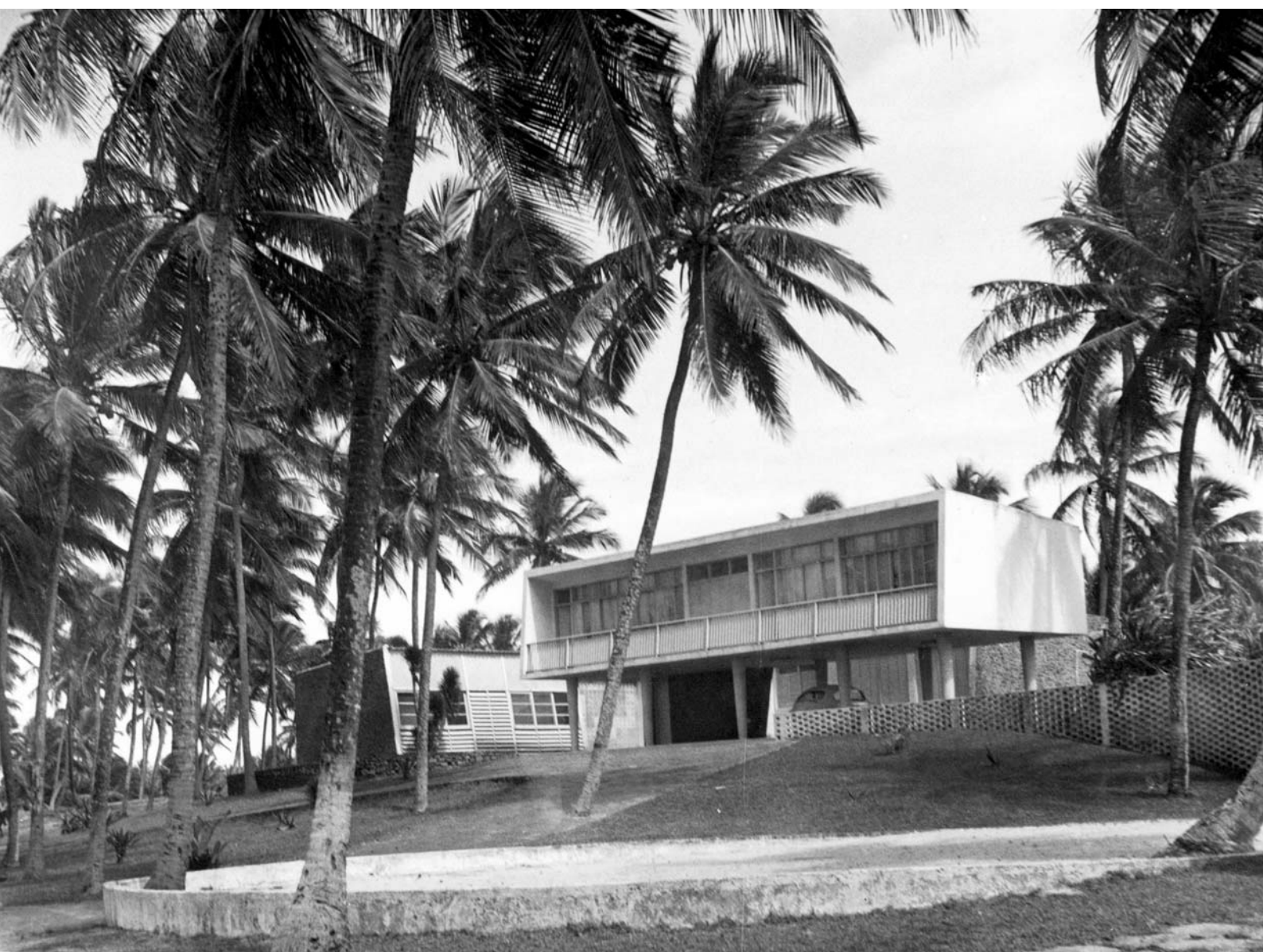
**CORTE DD**

ESCALA 1:250



**LEGENDA**

1 ELEVADOR	16 ENTRADA
2 RAMPA	17 QUARTO
3 CIRCULAÇÃO	18 SANITÁRIO SUÍTE
4 SALA DE ESTAR	19 VARANDA
5 SANITÁRIO FEMININO	20 VESTÍBULO
6 SANITÁRIO MASCULINO	21 SALA
7 HALL	22 ÁGUA QUENTE
8 BAR	23 LIXO
9 RESTAURANTE	24 ROUPARIA
10 COPA	25 GERÊNCIA
11 COZINHA	26 BARBEARIA
12 ALMOXARIFADO	27 COSTURA
13 PORTARIA	28 DORMITÓRIO DOS EMPREGADOS
14 LAVANDERIA	29 REFEITÓRIO DOS EMPREGADOS
15 FRIGORÍFICO	



**Considerações finais**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre 1947 e 1951, foram projetadas e construídas na Bahia dezenas de edificações com características comuns à arquitetura moderna brasileira. Essa produção se deu predominantemente no setor público, onde alcançou praticamente todas as áreas, e incluiu obras que se destacam no panorama da arquitetura moderna brasileira. No setor educacional, começou a ser implantado o mais revolucionário projeto de arquitetura escolar já concebido no Brasil – o *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira, então secretário de Educação e Saúde da Bahia. Embora esse plano tenha sido apenas parcialmente implantado, o seu projeto mais conhecido – o Centro Educacional Carneiro Ribeiro (CECR) – se tornou referência internacional e, ao longo dos últimos sessenta anos, vêm sendo referência constante para projetos educacionais em todo o Brasil.

No setor cultural, o Governo do Estado contratou o projeto e iniciou a construção de um dos primeiros grandes teatros modernos do país: o Teatro Castro Alves (TCA), concebido por Anísio Teixeira como Centro Educativo de Arte Teatral (CEAT), uma vez que, além de oferecer espetáculos de teatro, dança e música para a população de Salvador em diversos espaços, deveria abrigar um centro de formação artística nestas áreas. Projetado pelos arquitetos cariocas Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis, a partir de estudos iniciais e da indicação de Diógenes Rebouças, a construção (interrompida ao final do período) do CEAT corresponderia à mais sofisticada estrutura em casca de concreto já concebida até então no país, calculada por Joaquim Cardozo.

No setor hoteleiro, foi projetado e construído, com recursos provenientes, em sua maioria, do Governo do Estado e da Prefeitura de Salvador, o maior e mais impressionante hotel moderno do Brasil à época – o Hotel da Bahia, a poucos metros do terreno destinado ao CEAT. Paralelamente, através do apoio do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) à infraestruturação da zona onde se instalava a usina hidroelétrica de Paulo Afonso, foi projetado e começou a ser construído em pleno sertão baiano um hotel que recebeu elogios de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros mestres da arquitetura moderna brasileira pelo seu traçado corbusiano e pela sua magnífica integração com a paisagem do cânion do Rio São Francisco.

Além destas obras de relevância nacional, foram elaborados e executados no período diversos outros projetos de interesse local. Na área da saúde, foram construídos grandes hospitais e pequenos postos de saúde assinados por arquitetos como Jorge Machado Moreira e Diógenes Rebouças, que estabeleceram novas referências para a arquitetura hospitalar na Bahia e contribuíram para a consolidação e difusão da arquitetura moderna no Estado, com destaque

para os equipamentos voltados ao combate à tuberculose, uma das doenças com maior índice de mortalidade no período.

No que se refere à habitação social, o primeiro conjunto residencial foi projetado e construído no período pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI), com projeto arquitetônico assinado por um dos mais constantes colaboradores de Oscar Niemeyer à época, Hélio Uchôa Cavalcanti.

O Governo do Estado promoveu a elaboração do projeto (por Diógenes Rebouças) e o início da construção de uma grande e moderna penitenciária na zona rural da capital, enquanto a Prefeitura de Salvador contratou o maior paisagista brasileiro, Roberto Burle Marx, para reformar as principais praças históricas da cidade e construiu, junto a uma das fortificações coloniais mais importantes da cidade, um singelo mercado destinado à venda de peixes, também de autoria de Rebouças e que é considerado pela crítica local uma das obras-primas da arquitetura moderna baiana, com claras influências das obras de Lucio Costa que reinterpreta a arquitetura tradicional brasileira.

Além dessas e de outras obras públicas, esse período testemunha a construção, no bairro do Comércio (Cidade Baixa) e na Rua Chile (Cidade Alta), dos primeiros “arranha-céus” comerciais baianos, incorporando plenamente o repertório corbusiano formado por pilotis, terraços-jardim, *brises* e fachadas e plantas livres, abrasileirado pelo uso de azulejos e cobogós. No que diz respeito à habitação unifamiliar, os novos bairros ao sul do centro tradicional que começaram a ser ocupados no início do século pelas famílias mais abastadas veem surgir, ao lado dos chalés, *cottages*, palacetes ecléticos e solares em estilo californiano, casas francamente inspiradas na arquitetura de Le Corbusier e de Oscar Niemeyer, criando novas referências na paisagem urbana de Salvador, em particular ao longo da orla atlântica.

Essa produção, em praticamente todas as áreas e invariavelmente de elevada qualidade, representou uma integração rara entre os campos da arquitetura, das artes plásticas – dado que, em sua maioria, apresentavam obras de arte integradas – e do planejamento urbano – uma vez que a quase totalidade dos projetos localizados em Salvador estava articulada, em maior ou menor escala, ao plano elaborado pelo EPUCS a partir de 1943. Em casos específicos, esta produção projetual representou ainda a pioneira e mais direta materialização na arquitetura da pedagogia anisiana, como no caso das escolas projetadas para o *Plano de Edificações Escolares* concebido por Anísio Teixeira e, de certa forma, também no caso do CEAT, com seu programa centrado na educação artística.

Ademais, a produção baiana do período apresentou, de modo geral, uma série de características comuns e que também eram compartilhadas pela arquitetura moderna brasileira que se popularizou à época e que obteve reconhecimento internacional.



No que se refere à *dimensão técnica*, embora parte dessa produção – como o prédio escolar de construção extensível – ainda se aproprie de materiais tradicionais, ela está, em grande parte, baseada na utilização do concreto armado. Seu ápice, neste sentido, está, provavelmente, na casca de concreto do CEAT, embora a planta livre do edifício Caramuru, do edifício-sede do Banco da Bahia e da residência Cintra Monteiro e os grandes espaços contínuos dos pavimentos inferiores do Hotel da Bahia estejam vinculados em grande parte a essa adoção.

No que se refere à *dimensão formal*, por um lado essa arquitetura se declara liberada das reminiscências históricas, por outro encontra pontos de aproximação da vertente luciocostiana de conciliação entre tradição e modernidade, como no mercadinho do peixe do Porto da Barra ou na reinterpretação das gelosias da arquitetura tradicional em cobogós, muxarabis e quebra-sóis, recorrentes em quase todos os projetos.

No que se refere à *dimensão funcional*, a produção arquitetônica baiana do final dos anos 1940 e início dos anos 1950 dá nova dimensão a programas tradicionais, como a *escola*, adaptando-a novos conceitos pedagógicos e à diretriz de uma escola inclusiva e em tempo integral, que incorpora uma série de atividades de trabalho, esporte, cultura, artes e socializantes. Resolve com modo inédito, ao menos na Bahia, programas relativamente novos, como o *hotel de turismo*, a *habitação coletiva de interesse social* e o *edifício de escritórios*.

No que se refere à *dimensão simbólica*, essa arquitetura emula o fetiche corbusiano pelas novas máquinas de transporte, como os navios transatlânticos (Hotel da Bahia e, de certo modo, residência Raul Faria) e os aviões (Hotel Paulo Afonso), e nas novas estruturas industriais, como os galpões (pavilhão de atividades de trabalho da Escola-Parque do CECR, CEAT). Cria marcos referenciais na paisagem urbana, seja em áreas consolidadas – com o edifício Caramuru e o Hotel da Bahia –, ou na periferia urbana de Salvador – com as construções do CECR –, seja no interior do Estado, até mesmo em zonas predominantemente rurais – com o Hotel Paulo Afonso, com a agência do Banco da Bahia em Ilhéus, com dezenas de escolas projetadas no plano anisiano e com os postos de saúde.

Parte dessa produção evoca, no que tange a uma *dimensão sociopolítica ou ideológica*, a ideia de que a arquitetura é um instrumento de transformação da sociedade, o que pode ser percebido – ao menos como intenção – nos projetos do *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira e na Penitenciária do Estado.

Se retomarmos as invariantes da linguagem moderna de Bruno Zevi (2000), as *assimetrias* e *dissonâncias* são frequentes, seja em projetos de menor porte, como a Escola-Classe III, as residências Cintra Monteiro e Raul Faria e a agência do Banco da Bahia em Ilhéus, seja em edificações maiores, como o edifício-sede da Associação Baiana de Imprensa (ABI) e o Hotel

da Bahia. Entretanto, a simetria ainda persiste em obras importantes, como o CEAT, o mercado do peixe e o edifício-sede do Banco da Bahia.

A *individualidade formal* dos elementos que compõem a edificação, em razão de aspectos funcionais ou simbólicos, faz-se notar nas residências Cintra Monteiro e Waldemar Gantois, na separação entre o bloco administrativo e o bloco de aulas das escolas-classe I e III e nos volumes que abrigam os espaços dos auditórios nos Centros Regionais de Educação, na Escola Normal Tipo e no edifício-sede da Associação Baiana de Imprensa; sua ausência, por outro lado, foi um dos aspectos mais criticados do projeto do CEAT, onde palco e plateia compartilham uma mesma forma. A individualidade formal atinge seu maior refinamento e complexidade no Hotel da Bahia.

A *expressividade formal da estrutura* ocorre predominantemente através do uso de pilotis, ora de seção circular (em inúmeras obras), ora em “V” (presente como coadjuvante em obras como o Hotel da Bahia, a escola-classe II e a residência Marques de Souza). Entretanto, a expressividade formal da estrutura se destaca no protagonismo assumido pelo monumental laje de cobertura apoiada sobre um piloti em “V” na residência Raul Faria, nos pórticos periféricos de concreto que estruturam o pavilhão das atividades de trabalho da Escola-Parque e, especialmente, na casca de concreto do CEAT.

O *protagonismo espacial* atinge níveis elevados no *hall* do Hotel Paulo Afonso e no *foyer* do CEAT; em menor escala, pode ser notado nas residências projetadas por Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças e nas áreas sociais do Hotel da Bahia e dos edifícios comerciais desenhados por Paulo Antunes.

A *decomposição da caixa em planos e superfícies descontínuos* ocorre, de maneira sinuosa e sensual, nos pavimentos inferiores do Hotel da Bahia e, de algum modo, na residência Raul Faria.

A *continuidade espacial* é uma das invariantes recorrentes nessa produção: ela ocorre internamente em quase todas as obras, porém é mais impactante quando incorpora a paisagem externa ao espaço interno. Estamos nos referindo ao CEAT, que articula visualmente o anfiteatro ao ar livre e o palco da sala principal; ao Hotel Paulo Afonso, que incorpora o cânion do Rio São Francisco e a visão da caatinga ao seu saguão; ao Hotel da Bahia, que integra virtualmente o Campo Grande aos espaços sociais localizados nos seus pavimentos inferiores; ou a residência Cintra Monteiro, onde o vale do Chame-Chame é enquadrado pela grande abertura posterior do salão do pavimento inferior.

As rampas – adotadas constantemente por Le Corbusier e por Oscar Niemeyer – são adotadas por projetos tão distintos em uso e escala quanto a Penitenciária do Estado e o CEAT, as escolas-classe do CECR, os Centros Regionais de Educação e a Escola Normal Tipo

anisianos, ou o Hotel Paulo Afonso, o Hotel da Bahia e o Sanatório de Triagem do Parque Sanatorial Santa Terezinha.

Tão recorrente quanto as rampas é, na arquitetura baiana do período, o telhado borboleta corbusiano, amplamente incorporado na obra de Niemeyer desde o final dos anos 1930: aparece na Escola-Classe III, no Hotel Paulo Afonso, nas residências Cintra Monteiro e Marques de Souza e em várias outras obras. Invariavelmente, são adotadas nas coberturas telhas de fibrocimento, que começavam a ser amplamente utilizadas – ainda que, em alguns projetos, seja incorporadas de modo discreto, visando sugerir coberturas em lajes planas de concreto.

Na melhor tradição da arquitetura moderna da *escola carioca*, há uma busca na adequação dessa arquitetura ao clima local, através do tratamento dos invólucros, como cobogós, venezianas e muxarabis, e de saliências, como marquises e quebra-sóis. Esses elementos são recorrentes e podem ser encontrados em praticamente todos os projetos analisados, adotando desde formas já consolidadas até reinterpretações singulares, como os quebra-sóis dos edifícios Caramuru e Paraguassú, que assumem direções opostas – delicadeza e leveza no primeiro, monumentalidade e peso no segundo.

A relação com o contexto morfológico preexistente, assim como na *escola carioca*, varia do contraste deliberado à consonância criativa. O catálogo *Brazil Builds* ressaltara, em fotos de Kidder Smith, o contraste entre a Caixa d'Água e a Sé de Olinda e entre os edifícios da Associação Brasileira de Imprensa e da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro (GOODWIN, 1943, p. 115, 158), enquanto Henrique Mindlin, em *Modern Architecture in Brazil*, registrara a dissonância entre a sede do Ministério da Educação e Saúde e a Igreja de Santa Luzia, também no Rio de Janeiro (MINDLIN, 1956, p. iv). Em Salvador, esse contraste pode ser percebido nas relações estabelecidas entre o edifício-sede do IPASE e o Mirante do Saldanha, entre o edifício da Associação Baiana de Imprensa e o casario da Praça da Sé ou, fora do centro histórico de Salvador, entre o pavilhão de atividades de trabalho da Escola-Parque e a ocupação do entorno.

Por outro lado, alguns autores, como Yves Bruand, destacaram na arquitetura moderna brasileira as tentativas de Lucio Costa de “encontrar um vocabulário novo, que fosse ao mesmo tempo internacional e local, moderno e ligado ao passado” (BRUAND, 1981, p. 140). Na Bahia, essa busca pode ser percebida na preocupação de Diógenes Rebouças, no projeto para o mercado do peixe do Porto da Barra, em estabelecer um diálogo respeitoso com o Forte de Santa Maria, ao mesmo tempo em que afirma sua condição de modernidade.

Uma característica que compõe o ideário da arquitetura moderna em geral, enquanto avanço tecnológico e meio de transformação social – ainda que ausente na produção de Niemeyer, por exemplo, caracterizada pela sua exuberância formal e singularidade – está presente em parte

da arquitetura baiana do período. Referimo-nos à reprodutibilidade e à modulação da edificação, visando à sua expansibilidade; nesse caso destaca-se o prédio escolar de construção extensível desenhado por Diógenes Rebouças. No que se refere à modulação estrutural, citemos o pavilhão de trabalho da Escola-Parque e o Hotel da Bahia, onde ocorreu também a construção por etapas, dado que os três pavimentos superiores só foram executados mais de trinta anos depois dos demais. No que se refere exclusivamente à reprodutibilidade, podemos citar também os pavilhões celulares da Penitenciária do Estado e, com restrições, os cinco pavilhões do Conjunto Residencial Salvador do IAPI e os postos de saúde.

Outro aspecto comum entre essa produção e a arquitetura moderna da *escola carioca* é a integração das artes. Embora, na Bahia, os projetos paisagísticos integrados às edificações sejam relativamente raros – e aí se destacam os jardins de Burle Marx para a cobertura do edifício Caramuru e para o Hotel da Bahia –, as artes plásticas são constantemente incorporadas aos projetos, quase sempre através de pinturas murais e outras intervenções nos elementos de vedação dessas obras. A quase totalidade das edificações analisadas ao longo deste trabalho incorporam obras de arte dos principais artistas modernos baianos, como Carybé, Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos e Mariacelia, além de, excepcionalmente, obras de forasteiros como Portinari e Carlos Magano.

Essa integração entre artes plásticas modernas e arquitetura de vanguarda na Bahia não ocorre sem contradições. São obras artísticas que, ainda que com linguagem moderna, retratam, em sua maioria, temas ligados à cultura popular e à história local: os pescadores dos murais de Jenner e Carybé nas residências Gantois e Marques de Souza, respectivamente; as festas populares do grande painel de Genaro no Hotel da Bahia; a feira de Água de Meninos retratada por Mariacelia na residência Raul Faria; e, na obra de Carybé – curiosamente, o único estrangeiro dentre esses artistas – os índios no edifício Paraguassú, os capoeiristas na residência Cintra Monteiro, a fundação da primeira capital brasileira no hall de entrada do edifício Cidade do Salvador e o frontispício de Salvador na Escola-Classe II. As obras que fogem a esse caráter regionalista são aquelas integradas aos edifícios do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, assim como os dois painéis de Genaro na Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia e, de modo geral, toda a obra de Mário Cravo Júnior, mais abstrata e com referências universais.

A esse regionalismo predominante nas obras de arte integradas, se contrapõe uma arquitetura prenhe de inspirações forâneas, ora estrangeiras, através obra do franco-suíço Le Corbusier, ora cariocas, por meio da produção de nomes como Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Affonso Eduardo Reidy. A arquitetura que moderniza a paisagem urbana e, muitas vezes, rompe com a cidade tradicional abriga obras de arte que mitificam e sacralizam essa mesma urbe ancestral.

A influência da produção carioca na Bahia neste período decorre da atuação constante de profissionais da Capital Federal no Estado – muitos deles, como Roberto Burle Marx, Alcides da Rocha Miranda, José de Souza Reis e Paulo Antunes Ribeiro, a convite direto do EPUCS. Mesmo outros profissionais, como Hélio Duarte, Jorge Moreira e os arquitetos da Campanha Nacional contra a Tuberculose (CNCT), estiveram em contato direto com Diógenes Rebouças e com a equipe do EPUCS. As consultas aos colegas do DPHAN no Rio de Janeiro, como Lucio Costa e Renato Soeiro, eram constantes, como pode ser percebido nos projetos do Hotel Paulo Afonso e do CEAT.

O EPUCS se consolidou, a partir de 1947, quando Diógenes Rebouças assumiu sua coordenação, como um escritório estatal de arquitetura e urbanismo, elaborando dezenas de projetos para a Prefeitura e, principalmente, para o Governo do Estado. Constituiu-se, também, no principal centro de formação dos jovens profissionais, face às deficiências do único curso de arquitetura então existente no Estado; teve, ainda, papel fundamental na consolidação da arquitetura moderna e na autonomização do campo da arquitetura na Bahia.

A ruptura na arquitetura baiana teve a importante participação de arquitetos sediados no Rio de Janeiro, mas certamente não teria ocorrido sem o protagonismo assumido por não arquitetos locais, como o engenheiro civil Antônio Rebouças, o desenhista Lev Smarcevski e, principalmente, o engenheiro agrônomo Diógenes Rebouças, principal responsável por este processo. Os poucos arquitetos locais, formados pela Escola de Belas Artes da Bahia, de modo geral não participaram desse processo – o engenheiro e arquiteto Walter Gordilho, que teve um papel secundário no EPUCS e na transformação da arquitetura produzida no período, não pode nem mesmo ser considerado uma exceção.

A consolidação da arquitetura moderna na Bahia corresponde àquilo que Bourdieu (2009, p. 118-119) definiu como legitimação de “um gênero de obras e de um tipo de homem cultivado” através da “consagração por sanção simbólica” promovida por “grupos ou grupelhos mais ou menos reconhecidos” – no caso, os críticos de arte locais, com destaque para José Valladares, que defendiam essa produção em seus artigos nos jornais locais; o periódico *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura*, que, a partir do final dos anos 1940, intensifica a publicação de obras modernas; o suporte financeiro e apoio institucional de clientes como o governador Otávio Mangabeira e o secretário da Educação e Saúde Anísio Teixeira; bem como outras “instâncias mais ou menos institucionalizadas” (BOURDIEU, 2009, p. 119), como a I Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal Internacional de Arte, em 1951.

Apesar da sua personalidade reservada e pouco afeita à promoção de sua produção, Diógenes Rebouças se consolida, no período, não só como o principal urbanista baiano – o que seria natural, face à sua liderança no EPUCS – mas também como um arquiteto quase onipresente e que teve oportunidade, somente entre 1947 e 1951, de projetar desde vias urbanas até

residências unifamiliares, de um pequeno mercado de venda de peixe a hotéis de médio e grande porte, de uma penitenciária a edifícios de escritórios, de escolas de diversos níveis e escalas a um sanatório para tuberculosos e um hospital geral. Seu papel na materialização da pedagogia de Anísio Teixeira, ademais, o levou a elaborar, nos anos 1950, projetos de complexos escolares de grande porte para Estados como Alagoas e Sergipe. Principalmente, sua atuação na coordenação do EPUCS e dos projetos arquitetônicos e urbanísticos desenvolvidos naquela estrutura o levaram a constituir, ao longo da década de 1950, um verdadeiro “latifúndio profissional, sem esperanças para qualquer outro”, como registraria, anos depois, seu ex sócio Bina Fonyat (1968, p. 17). Quantos arquitetos no Brasil desfrutaram de tamanha projeção e tiveram tal domínio sobre o mercado profissional em suas respectivas cidades?

Embora a bibliografia produzida sobre o EPUCS ressalte seu papel no planejamento urbano de Salvador, a atuação desta estrutura como o primeiro escritório de projetos arquitetônicos e urbanísticos do Estado, como centro de formação profissional de toda uma geração de arquitetos e, conseqüentemente, na consolidação da arquitetura moderna na Bahia e na constituição do campo arquitetônico baiano foram igualmente importantes. O EPUCS atuou diretamente na sistematização e na materialização das políticas públicas das mais diversas áreas: educação, com as escolas anisianas; cultura, com o CEAT; turismo, com o Hotel da Bahia; saúde, no apoio direto à Campanha Nacional contra a Tuberculose; e segurança pública, com a Penitenciária do Estado. O EPUCS correspondeu a um dos mais importantes episódios de difusão da arquitetura moderna no Brasil, como setor responsável pela materialização, através da arquitetura e do planejamento urbano, das principais ações governamentais no Estado.

Entretanto, apesar destas singularidades e desta abrangência, a *trama narrativa* recorrente na história da arquitetura moderna brasileira silenciou quase que totalmente sobre essa produção, que corresponde não só a parte importante da história da arquitetura baiana, mas também dos caminhos da arquitetura moderna brasileira. Os principais textos dedicados a constituir a história da arquitetura brasileira do século XX atuaram como *instâncias de legitimação* de determinados arquitetos e obras em detrimento de outros, constituindo uma *prática discursiva* que, salvo raras exceções, expurga, a partir dos textos publicados nos anos 1950, toda a arquitetura produzida fora do Rio de Janeiro e de São Paulo da sua *narrativa*. Baseada na “crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia” (BOURDIEU, 2001, p. 14-15), constituiu-se, assim, uma história da arquitetura moderna brasileira na qual só há espaço para a produção dos escritórios cariocas e, em menor escala, dos paulistas.

Ao pretendermos escrever uma *história a contrapelo* da arquitetura moderna na Bahia, buscamos resgatar projetos absolutamente esquecidos, como o Hotel Paulo Afonso e o Centro Educativo de Arte Teatral, ou que não tiveram o destaque merecido nos textos consagrados da

história da arquitetura moderna brasileira, como o Centro Educacional Carneiro Ribeiro e as demais obras do *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira. Buscamos ainda lançar luz sobre a arquitetura residencial de Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças, que teve um papel fundamental no cenário arquitetônico local no período em estudo. Buscamos demonstrar ainda que existiram experiências de promoção dessa arquitetura de vanguarda no interior do Estado da Bahia, com obras de grande impacto, como o Hotel de Paulo Afonso, a agência do Banco da Bahia em Ilhéus e as escolas construídas em Caetitê, Vitória da Conquista e outras cidades pela Secretária de Educação e Saúde do Estado.

Ao registrar e qualificar essa produção, acreditamos contribuir não só para resgatar um conjunto de obras esquecido pela narrativa hegemônica da arquitetura moderna brasileira, mas também para a sua preservação para as gerações futuras. Até mesmo pelo desconhecimento da sua importância, essa arquitetura vem sendo, nas últimas décadas, destruída e descaracterizada: das quatro residências de Smarcevscki e Antônio Rebouças que analisamos, três já foram demolidas e a única remanescente encontra-se bastante descaracterizada; o mercado do peixe na Barra foi demolido; o Hotel Paulo Afonso está abandonado há décadas, depois de ser descaracterizado; o Hotel da Bahia foi, igualmente, bastante modificado nos anos 1980, com a participação do próprio Diógenes Rebouças, e, assim como o edifício Caramuru, esteve prestes a ser demolido há poucos anos. Em ambos os casos, a demolição só foi evitada pelo tombamento provisório emergencialmente promovido pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) e que contou, especialmente no caso do Hotel da Bahia, com o aporte de diversos dados levantados nessa pesquisa.

Mesmo a Escola-Parque, único bem da produção ora em análise que já havia sido anteriormente tombado pelo IPAC, não se encontra a salvo: esteve por longo tempo abandonada e, mesmo hoje, alguns de seus painéis artísticos encontram-se mutilados e em avançado processo de degradação. Seu tombamento, aliás, desconsidera o fato de que a Escola-Parque corresponde tão somente a uma parte de um complexo educacional e arquitetônico – o Centro Educacional Carneiro Ribeiro – e que as escolas-classe são igualmente importantes e representativas, seja da arquitetura escolar anisiana, seja da arquitetura moderna baiana e da integração entre as artes.



**Referências**



## REFERÊNCIAS

- A BAHIA e o teatro. **A Tarde**, Salvador, p. 04, 03 set 1957.
- A BAHIA EM PLENO renascimento. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 10 abr 1950.
- A BAHIA TERÁ uma Penitenciária-Modelo. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 10 fev 1950.
- A BAHIA VAI ter uma fabrica de cimento. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 03 abr 1951.
- A CONSERVAÇÃO do Patrimonio Historico Bahiano. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 13 ago 1946.
- A CONSTRUÇÃO do Fórum. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 13 abr 1946.
- A CONSTRUÇÃO do hotel de Itaparica. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 19 jun 1947.
- A INAUGURAÇÃO AMANHÃ do Hotel da Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 23 maio 1952.
- A INAUGURAÇÃO DO HOTEL e da rádio movimentam a cidade. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 24 maio 1952.
- A INAUGURAÇÃO do Salão de Belas Artes. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 31 out 1951.
- A INAUGURAÇÃO do “Solar Santo Antônio”. **A Tarde**, Salvador, p. 01, 06 jun 1946.
- A INDUSTRIA do cimento no Brasil. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 17 maio 1949.
- A LUTA contra a água – Paulo Afonso em 1950. **A Tarde**, Salvador, p. 01; p. 09, 23 jun 1950.
- A QUESTÃO do ‘Corta-Braço’. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 18 abr 1947.
- A SITUAÇÃO da Penitenciária do Estado. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 19 ago 1948.
- A VILA dos Industriarios. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 15 maio 1950.
- A VISITA do interventor a Itaparica. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 09 set 1946.
- ABANDONADOS os prédios escolares do interior. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 25 jan 1946.
- ABI – ASSOCIAÇÃO BAIANA DE IMPRENSA. **Um Marco na História da Imprensa Livre**. Salvador: Contexto & Arte Editorial, 2000.
- ABREU, Ivanir Reis Neves. **Convênio Escolar: utopia construída**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ABREU, Jayme da Cunha Gama. O “Teatro Castro Alves”. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 32, p. 09-10, jul 1950.
- ABREU, Jaime Cunha Gama e Abreu. Uma rua em pé. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 09, maio-jun 1942.
- ACKEL, Luiz Gonzaga Montans. **Attílio Correia Lima: uma trajetória para a modernidade**. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ALMEIDA, Stela Borges de. A Escola Parque da Liberdade, Bahia. In: MONARCHA, Carlos (Org.). **Anísio Teixeira: a obra de uma vida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 125-140.
- ALTBERG, Alexander & LANDUCCI, Lelio. Concurso para a construção de edifícios públicos em Ilhéus. **PDF – Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Districto Federal**, Rio de Janeiro, anno II, nº 10, p. 06-09, maio 1934.
- AMADEI, José. O que é o Convênio Escolar. **Habitat**, São Paulo, nº 04, p. 03, set-dez 1951.
- AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos: Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1951.
- \_\_\_\_\_. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMARAL, Aracy A.. **Arte Para Quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

AMORIM, Luiz. **Obituário arquitetônico – Pernambuco modernista.** Recife: Instituto Delfim Amorim, 2007.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. A influência italiana na modernidade baiana: o caráter público, urbano e monumental da arquitetura de Filinto Santoro. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, nº 4, out 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_fs\\_vnaj.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_fs_vnaj.htm)>. Acesso em: 07 out 2011.

\_\_\_\_\_. Diógenes Rebouças: multiplicidade e diversidade na produção de um arquiteto baiano. In: SEMINÁRIO LATINO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 2008, Belo Horizonte. **Anais....** Belo Horizonte: Escola de Arquitetura – Universidade Federal de Minas Gerais, 2008a (CD-Rom).

\_\_\_\_\_. Rediscutindo a arquitetura brasileira do século XIX: os preconceitos da historiografia moderna e o processo de valorização recente. In: CAVALCANTI, Ana M.T.; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República.** Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro / DezenoveVinte, 2008b. p. 37-52.

\_\_\_\_\_. Os órgãos estaduais de preservação e a constituição das identidades regionais através dos tombamentos. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES E RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS, 13., 2009, Porto Alegre. **Anais....** Porto Alegre: Associação Brasileira de Conservadores – Restauradores de Bens Culturais, 2009. p. 325-333.

\_\_\_\_\_. Arquitetura Moderna e as Instituições de Saúde na Bahia nas Décadas de 1930 a 1950. In: BARRETO, Renilda; SANGLARD, Gisele (Orgs.). **História da Saúde na Bahia: instituições e patrimônio arquitetônico (1808-1958).** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; São Paulo: Manole, 2011a, p. 94-139.

\_\_\_\_\_. As Obras do Plano de Edificações Escolares de Anísio Teixeira e a Arquitetura Moderna na Bahia (1947-1950). In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 9., 2011, Brasília. **Anais....** Brasília: Universidade de Brasília, 2011b. (CD-Rom).

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Hospital Especializado Octavio Mangabeira – Descrição Arquitetônica. In: BARRETO, Renilda; SANGLARD, Gisele (Orgs.). **História da Saúde na Bahia: instituições e patrimônio arquitetônico (1808-1958).** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; São Paulo: Manole, 2011c.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Hospital Manoel Victorino – Descrição Arquitetônica. In: BARRETO, Renilda; SANGLARD, Gisele (Orgs.). **História da Saúde na Bahia: instituições e patrimônio arquitetônico (1808-1958).** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; São Paulo: Manole, 2011d.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de; ANDRADE, Rosa Maria de Carvalho; FREIRE, Raquel Neimann da Cunha. Avant-garde na Bahia: urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anais....** Rio de Janeiro: DOCOMOMO Brasil: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009a (CD-Rom).

\_\_\_\_\_. O IPHAN e os desafios da preservação do patrimônio moderno: A aplicação na Bahia do Inventário Nacional da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos. In: SEGRE, Roberto et al.. **Arquitetura + Arte + Cidade: um debate internacional.** Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010. p. 333-348.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de; SANTOS NETO, Edson Fernandes D'Oliveira. Cipó (1935) e Paulo Afonso (1948): Duas cidades novas no semi-árido baiano. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 11., 2010, Vitória. **Anais....** Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2010.

ANDREOLI, Elisabetta & FORTY, Adrian (Orgs.). **Arquitetura Moderna Brasileira**. London: Phaidon, 2004.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Centros Educacionais Unificados: arquitetura e educação em São Paulo**. *Arquitextos* 055.02, ano 05, dez 2004. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.055/517>

\_\_\_\_\_. **Architettura Contemporanea: Brasile**. Milano: Motta Architettura, 2008.

ARAÚJO, Anete Régis Castro de. **Espaço privado moderno e relações sociais de gênero em Salvador: 1930-1949**. 2004. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

ARAÚJO, Cláudia Gomes de. **Arquitetura e Cidade na obra de Ernest de Carvalho Mange**. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004.

ARAÚJO, Emanuel (Cur.). **O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó, o baiano Carybé**. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2006.

ARAÚJO, Heloísa Oliveira de. **Inventário da Legislação Urbanística de Salvador: 1920-1966**. As novas regras do jogo para o uso e o abuso do solo urbano. 1992. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1992.

ARCHITETTURA spontanea. Palazzo per uffici a Bahia. **Domus**, Milano, nº 292, p. 05, marzo 1954.

**Arquitetura Brasileira do Ano – Caderno de Arquitetura Brasileira**, Rio de Janeiro, Supplementum V, 1971.

ARRENDADO o Hotel da Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 29 jul 1950.

AS COMEMORAÇÕES do IV Centenario da Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 30 jul 1948.

AS INAUGURAÇÕES de novembro. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 17 set 1949.

ASSOCIAÇÃO Baiana de Imprensa. **Acrópole**, São Paulo, nº 259, p. 176-177, mai 1960.

AZEVEDO, Paulo Ormindo de. Crise e modernização: a arquitetura dos anos 30 em Salvador. In: SEGAWA, Hugo (org.). **Arquiteturas no Brasil: Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988. p. 14-18.

\_\_\_\_\_. Diógenes Rebouças, um pioneiro modernista baiano. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). **(Re) Discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. p. 187-200.

\_\_\_\_\_. Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia. **Arquitextos**, São Paulo, 081.01, Vitruvius, fev 2007 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/268>>.

BAFFI, Mirthes. Convênio Escolar: a arquitetura moderna a serviço do ensino público. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 3., 1999, São Paulo. **Anais....** São Paulo: DOCOMOMO Brasil, 1999. Disponível em: <[www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema\\_A2F/Mirthes\\_baffi.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_A2F/Mirthes_baffi.pdf)>. Acesso em 20 ago 2011.

BAHIA. **A Bahia em 1937: Mensagem do governador Juracy Magalhães relatando à Assembléia Legislativa, em 2 de Julho de 1937, a situação geral do Estado da Bahia**. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1937.

BAHIA. **Atividades da Administração Pública no Biênio 1938-1939: Relatório apresentado ao Excelentíssimo Senhor Presidente Getulio Vargas pelo Interventor Landulpho Alves**. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1941a.

BAHIA. Diretoria de Obras Públicas e Urbanismo. **Relatório apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Delsuc Moscoso, pelo Engº Civil Celso Torres, relativo ao ano de 1940.** Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1941b.

BAHIA. Secretaria de Viação e Obras Públicas. **S.V.O.P.: Relatório 1943.** [Salvador,] Bahia: S.V.O.P., 1944.

BAHIA. **Mensagem apresentada pelo Dr. Octavio Mangabeira**, governador do Estado da Bahia, à Assembléia Legislativa, por ocasião da abertura dos trabalhos de sua reunião ordinária, em 7 de abril de 1948. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1948.

BAHIA. **Mensagem apresentada pelo Dr. Octavio Mangabeira**, governador do Estado da Bahia, à Assembléia Legislativa, por ocasião da abertura dos trabalhos de sua reunião ordinária, em 7 de abril de 1949. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1949.

BAHIA. **Mensagem apresentada pelo Dr. Octavio Mangabeira**, governador do Estado da Bahia, à Assembléia Legislativa, por ocasião da abertura dos trabalhos de sua reunião ordinária, em 7 de abril de 1950. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1950a.

BAHIA. Secretaria de Educação e Saúde. **II Salão Bahiano de Belas-Artes – 1950.** Catálogo. [Salvador,] Bahia: Secretaria de Educação e Saúde, 1950b.

BAHIA. Secretaria de Educação e Saúde. **Relatório apresentado ao Senhor Governador por Anísio Teixeira, Secretário de Educação e Saúde, em 1950.** Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1950c.

BAHIA. Secretaria de Viação e Obras Públicas. In: **Mensagem apresentada pelo Dr. Octavio Mangabeira**, governador do Estado da Bahia, à Assembléia Legislativa, por ocasião da abertura dos trabalhos de sua reunião ordinária, em 7 de abril de 1950. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1950d. p. 01-45.

BAHIA. Secretaria do Interior e Justiça. In: **Mensagem apresentada pelo Dr. Octavio Mangabeira**, governador do Estado da Bahia, à Assembléia Legislativa, por ocasião da abertura dos trabalhos de sua reunião ordinária, em 7 de abril de 1950. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1950e. p. 01-29.

BAHIA. Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado. **A verdade sôbre o Teatro Castro Alves.** [Salvador,] Bahia: SVOP, 1957.

**BAHIA: Tradicional e Moderna.** Salvador, nº 01, 1939.

BALEEIRO, Renan. **Estação 70.** Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2000.

BANCO DA BAHIA. **Relatório e Balanços de 1953.** Relatório da Diretoria do Banco da Bahia S.A. para ser apresentado à Assembleia Geral dos Acionistas em 20 de abril de 1954. [Salvador,] Bahia: Livraria Catilina, 1954.

\_\_\_\_\_. **Banco da Bahia Comemora Centenário.** Salvador: Banco da Bahia, 1958.

BANHAM, Reyner. Neoliberty – the Italian retreat from Modern Architecture. **Architectural Review**, n. 747, p. 230-235, apr 1959.

BANQUE de Bahia à Ilheus. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, nº 42-43, p. 44-45, août 1952.

BANQUE de Bahia à Salvador. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, nº 52, p. 42-43, jan-fév 1954.

BARBOSA, Emiliano Côrtes. **Escola Politécnica da Bahia: Poder, política e educação na Bahia Republicana (1896-1920).** 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BARDI, Lina Bo. Casa na Bahia. **Habitat**, São Paulo, nº 8, p. 16-17, jul-set 1952.

BARKI, José. **O Risco e a Invenção**: Um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto. 2003. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

BARRETO, Carlos Eduardo Paes. **A Saga do Petróleo Brasileiro**: “A farra do boi”. São Paulo: Nobel, 2001.

BASTOS, Carlos. **Carlos Bastos**. Rio de Janeiro: Carlos Bastos, 2000.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília**: rumos da arquitetura brasileira. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2003.

\_\_\_\_\_. A escola-parque: ou o sonho de uma educação completa (em edifícios modernos). **AU – Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, nº 178, p. 42-45, jan 2009.

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

BASTOS, Zélia. **Centro Educacional Carneiro Ribeiro**: uma experiência de educação integral em tempo integral de atividades. Salvador: Fundação Anísio Teixeira, 2000.

BATALHA, Sílvio. **Cartilha Histórica da Bahia**. Salvador: Oficina do Impresso, 2007.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 222-232.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os Restauros de Lina Bo Bardi e as Interpretações da História**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

\_\_\_\_\_. **El Caracol y el Lagarto**: abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi. 2006. Tese (Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura) – Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2006.

\_\_\_\_\_. Fluxos e influxos. Arquiteturas modernas, modernização e modernidade em Salvador na primeira metade do século XX. **Arquitextos**, São Paulo, 139.02, Vitruvius, dez 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.139/4158>>.

BILHETES de Ilhéus. **A Tarde**, Salvador, p. 2, 09 jan 1950.

BILL, Max. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura – entrevista de Max Bill a Flávio de Aquino. In: CINTRÃO, Rejane. **Arte Concreta Paulista. Documentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p.32-33.

BITTENCOURT, Tania Mara Mota. **Peste Branca, Arquitetura Branca**: Os sanatórios de tuberculose no Brasil na primeira metade do século 20. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, São Carlos, SP, 2000.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. **O Teatro na Bahia: da colônia à república (1800-1923)**. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2008.

BOESIGER, Willy (Ed.). **Le Corbusier et Pierre Jeanneret**. Oeuvre Complète de 1929-1934. Zurich : Éditions Girsberger, 1952.

BONDUKI, Nabil (Org.). **Affonso Eduardo Reidy**. Lisboa: Editorial Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

\_\_\_\_\_. **Origens da Habitação Social no Brasil**: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

\_\_\_\_\_. **Os Pioneiros da Habitação Social no Brasil**. 2011. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. 2 v.

BORGES, Josaphat. Teatro Castro Alves. In: Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado. **A verdade sôbre o Teatro Castro Alves**. [Salvador,] Bahia: SVOP, 1957. p. 03-06.

BORSÓI, Acacio Gil. **Arquitetura como manifesto**. Recife: Gráfica Santa Marta, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

\_\_\_\_\_. **Lições da Aula**. Aula inaugural proferida no *Collège de France* em 23 de abril de 1982. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. O mercado de bens simbólicos. In: \_\_\_\_\_. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 99 -181.

\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRASIL. Constituição (1934). **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm)>. Acesso em: 01 ago 2011.

BRASIL. Constituição (1946). **Constituição dos Estados Unidos do Brasil**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao46.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm)>. Acesso em: 02 ago 2011.

BRASIL. Decreto n.º 25.865, de 24 de novembro de 1948. Cria o Parque Nacional de Paulo Afonso. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/34948710/Parque-Nacional-de-Paulo-Afonso-Extinto-Paulo-Afonso-National-Park-Abolished>>. Acesso em: 02 ago 2011.

BRAZIL, Álvaro Vital. **50 Anos de Arquitetura**. São Paulo: Nobel, 1986.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BUFFA, Ester & PINTO, Gelson de Almeida. **Arquitetura e Educação: Organização do espaço e propostas pedagógicas dos Grupos Escolares Paulista, 1893/1971**. São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos; Brasília: INEP, 2002.

CABRAL, Renata Campello. **Mario Russo: um arquiteto italiano racionalista em Recife**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. Recepção da arquitetura moderna brasileiras nos periódicos italianos, ingleses e franceses (1945-1960). In: GITAHY, Maria Lucia Caira; LIRA, José Tavares Correia de (Orgs.). **Tempo, cidade e arquitetura**. São Paulo: Annablume / FAU-USP / FUPAM, 2007a. p. 125-148.

\_\_\_\_\_. Recepção e difusão da arquitetura moderna no Brasil: Norte-Nordeste nas revistas francesas, inglesas e italianas entre 1940 e 1960. In: MOREIRA, Fernando Diniz. **Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade**. Recife: FASA, 2007b. p. 129-149

CARAMURA Building [sic]. **Architectural Review**, London, nº 694, p. 234-250, oct. 1954.

CARICCHIO, Ernani (Org.). **Cia. Brasileira Imobiliária e de Construções S.A., Bahia**. Salvador: Imprensa Vitória, 1946.

\_\_\_\_\_. **Cia. Brasileira Imobiliária e de Construções S.A., Bahia (IIº Tomo)**. Salvador: Imprensa Vitória, 1949.

CARRILHO, Marcos José. 55 anos da Exposição *Brazil Builds*. **AU – Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 77, p. 55-61, 1998. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/77/brazil-builds-55-anos-da-exposicao-24143-1.asp>>. Acesso em 15 ago 2011.

CARVALHO, Genaro de. Do painel à tapeçaria. **Habitat**, São Paulo, n. 29, p. 24-27, abr 1956.

CASAS PARA MAIS de mil industriários. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 16 fev 1952.

CASAS POPULARES na Bahia. **A Tarde**. Salvador, p. 02, 04 abr 1952.

CAVALCANTI, Lauro. **As Preocupações do Belo**: arquitetura moderna brasileira dos anos 30/40. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Moderno e Brasileiro**: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Quando o Brasil era moderno**: Guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Correa do. **Ainda Moderno?**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi**: O mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.

CENTRO EDUCATIVO de Arte Teatral. **Arquitetura e Engenharia**, Belo Horizonte, nº 08, p. 30-36, ago-out 1948.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 65-119.

CHAGAS, Maurício de Almeida. **Modernismo e Tradição**: Lina Bo Bardi na Bahia. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

CIMENTO da Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 04 ago 1952.

CLEMENTE MARIANI. In: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil / Fundação Getúlio Vargas: Biografias. Disponível em <[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/clemente\\_mariani](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/clemente_mariani)>. Acesso em 29 mar 2012.

CLÍNICA Tisiológica da Universidade da Bahia. **Acrópole**, São Paulo, nº 223, p. 254-255, maio 1957.

CNP – CONSELHO NACIONAL DO PETRÓLEO. **Relatório de 1948**. Rio de Janeiro: Conselho Nacional do Petróleo, 1949.

COLQUHOUN, Alan. **La Arquitectura Moderna**: una historia desapasionada. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras**: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. 2002. Tese (Doctorat en Projet Architectural et Urbain) – Université de Paris VIII – Vincennes – Saint Denis, 2002a.

\_\_\_\_\_. Moderna (1930 a 1960) / Modern (1930 to 1960). In: MONTEZUMA, Roberto (Org.). **Arquitetura Brasil 500 anos / Architecture Brazil 500 years**. Recife: ArqBr / UFPE, 2002b. p. 182-238.

COMEÇOU o asfaltamento da Liberdade. **A Tarde**. Salvador, p. 02, 06 fev 1950.

CONDURU, Roberto. **Vital Brazil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CONSTANTINO, Regina Adorno. **A Obra de Abelardo de Souza**. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CONSTRUTORA Norberto Odebrecht S/A. **TEATRO Castro Alves**. Salvador: Construtora Norberto Odebrecht, 1958.

CONTINUIDADE na execução do plano de urbanismo. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 28 maio 1949.

CONTRA os mais elementares principios da ética profissional. **A Tarde**, Salvador, p. 03, 16 ago 1957.

CONTRIBUTION d'architectes et d'artistes du Brésil aux recherches actuelles. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n. 42-43, p. 114, août 1952.

COSTA, Eunice R. Ribeiro & CASTILHO, Maria Stella de (Coord.). **Índice de Arquitetura Brasileira 1950/70**. São Paulo: FAU-USP, 1974.

COSTA, Lucio. Arte, manifestação normal de vida. In: \_\_\_\_\_. **Lucio Costa: Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 266-267.

\_\_\_\_\_. Carta-depoimento. In: COSTA, Lucio; XAVIER, Alberto (Org.). **Lúcio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007a. p. 119-128.

\_\_\_\_\_. Depoimento de um arquiteto carioca. In: COSTA, Lucio; XAVIER, Alberto (Org.). **Lúcio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007b. p. 169-201.

COSTA, Paulo Segundo da. **Octávio Mangabeira: democrata irredutível**. Salvador: Press Color, 2008.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Arquitetura e Saúde no Rio de Janeiro. In: PÔRTO, Ângela (Org.). **História da Saúde no Rio de Janeiro: instituições e patrimônio arquitetônico (1808-1958)**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2008. p. 117-142.

COSTA NETO, Alexandre et alii. Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia. **Acrópole**, São Paulo, nº 223, p. 254-255, maio 1957.

COUTINHO, Riolan Metzker. **Arte Mural Moderna na Bahia**. Relatório de Pesquisa. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1983.

CRAVO, Mário. **O Desafio da Escultura: a arte moderna na Bahia – 1940 a 1980**. Salvador: Omar G., 2001.

CRUZ, Luiz Gonzaga. **A arte do mural e o muralismo na Bahia**. 1973. Tese (Curso para Professor Assistente) – Departamento de Desenho – Escolas de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia, 1973.

CRUZ RIOS. O teatro e a displicência do Govêrno. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 12 jul 1956.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. II, p. 975-1033.

CURTIS, William J.R.. **Modern Architecture since 1900**. London: Phaidon, 2007.

CZAJKOWSKI, Jorge. Documento – Carlos Leão: Mestre da justa medida. **AU – Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, nº 48, p. 69-80, jun-jul 1993.

CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

DAAD – DEUTSCHER AKADEMISCHER AUSTAUSCHDIENST. **Balkon mit Fächer – 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD**. Berlin: DAAD, 1988.

DESIDERI, Paolo; NERVI JR., Pier Luigi; POSITANO, Giuseppe. **Pier Luigi Nervi**. Bologna: Zanichelli, 1997.

DÓREA, Célia Rosângela Dantas. **Anísio Teixeira e a Arquitetura Escolar: planejando escolas, construindo sonhos**. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

DÓREA, Luiz Eduardo. **Histórias de Salvador nos nomes das suas ruas**. Salvador: EDUFBA, 2006.

DUARTE, Hélio. Teatro Municipal – Cidade do Salvador. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 15, mar-maio 1944.

\_\_\_\_\_. As arquiteturas do Convênio Escolar. **Habitat**, São Paulo, nº 04, p. 07-40, set-dez 1951a.

\_\_\_\_\_. O problema escolar e a arquitetura. **Habitat**, São Paulo, nº 04, p. 04-06, set-dez 1951b.



\_\_\_\_\_. **Escolas Classe, Escola Parque**. São Paulo: FAUUSP, 1973.

DUARTE, Hélio de Queiroz; TAKIYA, André (Org.). **Escolas Classe, Escola Parque**. São Paulo: FAU-USP, 2009.

DUTRA, Neli. Linhas e horizontes sob o céu da Bahia. **Casa e Jardim**, São Paulo, nº 30, p. 16-20, nov 1956.

É DEMAIS!. **A Tarde**, Salvador, p. 04, 16 jul 1957.

EBOLI, Terezinha. **Uma Experiência de Educação Integral**: Centro Educacional Carneiro Ribeiro. Rio de Janeiro: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, 1983.

ÉCOLE d'art dramatique au Brésil. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n. 23, p. 15, mai 1949.

EDIFICE Caramuru à Bahia. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, nº 42-43, p. 24-25, août 1952.

EDIFÍCIO "MARGARIDA". **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 23, out 1947.

ESCOLA de Puericultura "Raymundo Pereira de Magalhães". **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 02, out-nov 1940.

ESCOLAS fechadas por falta de professoras. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 18 jul 1946.

ESTUDO para a Séde da Associação Baiana de Imprensa. **Acrópole**, São Paulo, nº 98, p. 53-54, jun 1946.

ESTUDO para a Nova Séde da Associação Baiana de Imprensa (Nova Localização). **Acrópole**, São Paulo, nº 117, p. 249-251, jan 1948.

EXPORÃO na Bahia pintores de todo o Brasil. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 31 out 1950.

FALCÃO, João. **O Partido Comunista que eu Conheci (20 Anos de Clandestinidade)**. Salvador: Contexto & Arte, 2000.

FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto. **Storia dell'architettura contemporanea: spazio, struttura, involucro**. Roma-Bari: Laterza, 2005.

FARIA, Sérgio Fraga Santos. **Escola Politécnica**: tradição de grandes nomes da história da Bahia. Salvador: Helvécia, 2004.

FEBRE de teatro. **A Tarde**, Salvador, p. 04, 09 jul 1957.

FERNANDES, Ana. Recuperação e disponibilização do acervo do EPUCS (Salvador-BA): Trabalho compartilhado e desafios. In: SEMINÁRIO LATINO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 2008, Belo Horizonte. **Anais....** Belo Horizonte: Escola de Arquitetura – Universidade Federal de Minas Gerais, 2008 (CD-Rom).

FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; SAMPAIO, Antonio Heliodório Lima. Plano de Urbanismo do EPUCS – Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador, 1943-1947. In: LEME, Maria Cristina da Silva (coord.). **Urbanismo no Brasil 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999. P. 412-415.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 6., 2005, Niterói. **Anais....** Niterói: Escola de Arquitetura e Urbanismo / Universidade Federal Fluminense, 2005 (CD-Rom).

\_\_\_\_\_. Bienal 50 Anos – Exposições Internacionais de Arquitetura. In: FARIAS, Agnaldo (Coord.). **Bienal 50 Anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 262-289.

FERNÁNDEZ COX, Cristián. **El Orden Complejo de la Arquitectura**. Teoría básica del proceso proyectual. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2005.

FERRAZ, Geraldo. Impressões esparsas dos pintores da Bahia. **O Jornal**, São Paulo, p. 02, 17 jun 1951a.

\_\_\_\_\_. Resultados positivos e negativos na mostra de arquitetura da Bienal. **Diário de São Paulo**, São Paulo, p. 02, 09 dez 1951b.

\_\_\_\_\_. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: MASP, 1965.

FERREIRA, Avany de Francisco & MELLO, Mirela Geiger de (Orgs.). **Arquitetura Escolar Paulista – Anos 1950 e 1960**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação / Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, 2006.

FERREIRA, Jurandyr Pires. (org.). **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**. Rio de Janeiro: IBGE, 1958, v. XX-XXI.

FERREZ, Gilberto. **Bahia: Velhas fotografias, 1858-1900**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

FICHER, Sylvia. **Os Arquitetos da Poli: Ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

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

\_\_\_\_\_. A quatro mãos: Arquitetura Moderna Brasileira, 1978-1982. **mdc . mínimo denominador comum – revista de arquitetura e urbanismo**, Belo Horizonte/Brasília, 29 mar 2011. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2011/03/29/a-quatro-maos-arquitetura-moderna-brasileira-1978-82/>>. Acesso em 24 ago 2011.

FONSECA, Fernando L.. **Apontamentos para a História da Faculdade de Arquitetura**. Salvador: FAUFBA, 1984.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/MinC-IPHAN, 2005.

FONYAT FILHO, José Bina. Veneziana e Vidro – A Ocorrência. **Acrópole**, São Paulo, nº 251, set 1959.

\_\_\_\_\_. Era o que tinha a contar. **Arquitetura Brasileira do Ano – Caderno de Arquitetura Brasileira**, Rio de Janeiro, Supplementum III, p. 15-17, 1968.

FONYAT FILHO, José Bina & LOPES, Humberto Lemos. Teatro Castro Alves: Relatório aos construtores. In: Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado. **A verdade sobre o Teatro Castro Alves**. [Salvador,] Bahia: SVOP, 1957. p. 09-15.

FORAM AGUARDAR, no Forum, a decisão da justiça. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 20 nov 1946.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

\_\_\_\_\_. Nietzsche, a genealogia e a história. In: \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2007b. p. 15-37.

FOURESTIER, Max. Bahia et l'école expérimentale Parque. In: ÉBOLI, Terezinha. **Uma experiência de educação integral: Centro Educacional Carneiro Ribeiro**. Rio de Janeiro: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, 1983, p. 93-96.

FRAMPTON, Kenneth. **Modern Architecture: a critical history**. London: Thames & Hudson, 1992.

FROTA, Lélia Coelho. **Alcides da Rocha Miranda: caminho de um arquiteto**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

FURRER, Bruno (Org.). **Carybé**. Salvador: Odebrecht, 1989.

GALEFFI, Lúcia Maria Larcher. **A Linguagem Déco na Arquitetura: uma dimensão da arquitetura moderna. Salvador nas décadas de 1930-1940**. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

GARCIA, Cione Fona. **A Obra de Yoshiakira Katsuki**. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

GARZEDIN, Maria Aruane Santos. **A Negação da Figura e a Legalização do Vazio: urbanismo moderno, arte e espaço público em Salvador, Bahia – 1935-1974**. 2004. Tese (Doctorado en Espacio Publico y Regeneración Urbana: Arte y Sociedad) – Facultad de Bellas Artes – Universidad de Barcelona, 2004.

GENNARI, Massimo; CELLE, Lucia; MANFRONI, Mario (a cura di). SESTO Itinerario Domus: architettura in Brasil 1925-1977. **Domus**, Milano, n. 578, gen. 1978

GENTE humilde lutando por um lar. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 06 nov 1946.

GERIBELLO, Wanda Pompeu. **Anísio Teixeira: análise e sistematização de sua obra**. São Paulo: Atlas, 1977.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIEDION, Sigfried. **Walter Gropius, l'homme et l'œuvre**. Paris: Éditions Albert Morancé, 1954.

\_\_\_\_\_. Brazil and contemporary architecture. In: MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**. New York: Reinhold, 1956. p. IX-X.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GNOATO, Salvador. Rubens Meister, um clássico da arquitetura de Curitiba. In: SUTIL, Marcelo; GNOATO, Salvador. **Rubens Meister: vida e arquitetura**. Curitiba, Factum/Travessa dos Editores, 2005. p. 49-85.

GOES, Carlos Tertuliano de. **Fernando Goes: um homem e sua época**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2006.

GONDIM, Djanira Oiticica et al. (Org.). **Delfim Amorim – Arquiteto**. Recife: Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de Pernambuco, 1991.

GOODWIN, Philip L.. **Brazil Builds: Architecture new and old / Construção Brasileira: Arquitetura moderna e antiga – 1652-1942**. Photographs by G.E. Kidder Smith. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.

GORELIK, Adrián. **Das vanguardas a Brasília: Cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Humanitas: Ed. UFMG, 2005.

GOUVÊA, Fernando. Anísio Teixeira e os treze ministros: a “estratégia doce” de um “apolítico” (1951-1964). In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 32., 2009, Caxambu, Minas Gerais. **Anais....** Caxambu, Minas Gerais: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2009. Disponível em <<http://www.anped.org.br/reunioes/32ra/arquivos/trabalhos/GT05-5179--Int.pdf>>. Acesso em 29 mar 2012.

GOUVEIA NETO, Hermano. **Anísio Teixeira: educador singular**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERBST, Helio. **Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)**. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HISTÓRICO DO CEB. 2008. Disponível em <http://www.twiki.ufba.br/twiki/bin/view/Ceb/Historicos>>. Acesso em: 07 ago 2011.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin american architecture since 1945**. New York: Museum of Modern Art, 1955.

HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOSPITAL para a Criança da Liga contra a Mortalidade Infantil. **Diário da Bahia**, Salvador, p. 01, 12 out 1952.

HOTEL à Bahia (Brésil). **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, nº 27, p. 88-90, déc 1949.

HOTEL à Bahia. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, nº 52, p. 32, jan-fév 1954.

HOTEL Amazonas a Manaus. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, nº 42-43, p. 54, août 1952.

HOTEL da Bahia – Cidade do Salvador – Brasil. **Arquitetura e Engenharia**, Belo Horizonte, nº 17, p. 41-42, mar-abr 1951.

HOTEL AMAZONAS. **Arquitetura e Engenharia**, Belo Horizonte, nº 16, p. 36-37, mar-abr 1951.

HOTEL BALNEÁRIO de Cipó. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 29, mar-abr 1949.

HOTEL DA MONTANHA. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 30.1-30.5, 1948.

HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IACOCCA, Angelo. **Conjunto Nacional: A conquista da Paulista**. São Paulo: Iacocca, 2004.

IAPETC – Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Empregados em Transportes e Cargas. **Relatório 1946-1950. Administração Hilton Santos**. Rio de Janeiro: IAPETC, 1950.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Conselho Nacional de Estatística. **Características Demográficas do Estado da Bahia**. Edição Comemorativa do IV Centenário de Salvador. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1949.

\_\_\_\_\_. Conselho Nacional de Estatística. **Sinopse Estatística do Município de Salvador – Estado da Bahia**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1951.

IEFB – Instituto de Economia e Finanças da Bahia. **Atlas Geoeconômico da Bahia**. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1959.

INAUGURAÇÃO do Centro de Educação Popular “Carneiro Ribeiro”. **Administração Pública**, Departamento do Serviço Público do Estado da Bahia, Salvador, n. 01, p. 43-49, 1950.

INAUGURADO o Salão Bahiano de Belas-Artes. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 03 nov 1951.

INEP – INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS PEDAGÓGICOS. **Sinopse de Atividades**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1950.

INSTALA-SE, terça-feira, o Primeiro Salão Bahiano de Belas Artes. **Diário de Notícias**, Salvador, p. 03-04, 30 out 1949.

INSTITUTO de Arquitetos do Brasil. Teatro Castro Alves. In: BAHIA. Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado. **A verdade sobre o Teatro Castro Alves**. [Salvador,] Bahia: SVOP, 1957, p. 53.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO DO RIO DE JANEIRO. **Arquitetura Brasileira após Brasília / Depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB-RJ, 1978. 3 v.

ITAPARICA, terra da água, do petróleo e dos plácidos verões. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 08, 30 jan 1946.

KALIL, Paulo Costa. **Burle Marx na Bahia**: descobertas e construção de paisagens. 2011. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel : Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

L'ARCHITECTURE d'Aujourd'hui. Paris, n. 42-43, août 1952.

LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LEITE, José Roberto Teixeira; MANUEL, Pedro. Primeira geração moderna. In: AA VV. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, v. 2, p. 712-739.

LEMOS, Carlos A.C.. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos : Edusp, 1979.

\_\_\_\_\_. Arquitetura Contemporânea. In: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. II, p. 823-865.

\_\_\_\_\_. Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 20, p. 167-174, 1984.

LIGANDO BAIROS distantes. **A Tarde**, Salvador, p. 02-08, 29 abr 1949.

LINS, Paulo de Tarso Amendola. **Arquitetura nas Bienais Internacionais de São Paulo (1951-1961)**. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

LIONS Clube de Salvador. **A Nova Cidade do Salvador**. Salvador: Lions Clube de Salvador, 1968.

LIPAI, Alexandre Emílio. Uma arquitetura para o fluir da vida. **Integração**, São Paulo, Ano X, nº 37, p. 137-144, abr/jun 2004.

LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. **A presença da Bahia na música popular brasileira**. Brasília: MusiMed/Linha Gráfica Editora, 1990.

MACEDO, Danilo Matoso. **Da matéria à invenção**: As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.

MACHADO, Paula Merlino. **Casa e Jardim**: a revista e a divulgação do ideário moderno na década de 1950. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. A heterotopia do moderno: a Sede do Instituto do Cacau da Bahia. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). **(Re) Discutindo o modernismo**: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. p. 214-220.

\_\_\_\_\_. "Estilo funcional": Expressão local do Movimento de Arquitetura Moderna. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 5., 2003, São Carlos, São Paulo. **Anais....** São Carlos, São Paulo: Escola de Engenharia de São Carlos / Universidade de São Paulo, 2003 (CD-Rom).

MAIS DE 800 novas unidades escolares. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 12 ago 1949.

MANGABEIRA, Octavio. **Um Ano de Governo**: Política e administração. Introdução à mensagem apresentada à Assembléia Legislativa do Estado, em 7 de abril de 1948. Salvador: Imprensa Oficial, 1948.

\_\_\_\_\_. **Um período governamental na Bahia** (de 10 de abril de 1947 a 31 de janeiro de 1951). Mensagem de despedida, lida perante a Assembleia Legislativa, em sessão extraordinária de 27 de janeiro de 1951, pelo Dr. Octavio Mangabeira, Governador do Estado. [Salvador:] Imprensa Oficial da Bahia, 1951.

- MÁRIO, Luiz. O mais belo hotel do Brasil. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 112-114, 05 jul 1952.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil**: Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lucio Costa 1924-1952. 1987. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1987.
- \_\_\_\_\_. Construir a escola, construir a cidade, construir o cidadão: a ação do Convênio Escolar e a São Paulo dos anos 50. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 5., 1998, Campinas, SP. **Anais....** Campinas, SP: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / Universidade de Campinas, 1998.
- \_\_\_\_\_. Construir uma arquitetura, construir um país. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). **Da Antropofagia a Brasília**: Brasil 1920-1950. São Paulo: FAAP; Cosac & Naify, 2002. p. 373-435.
- MATOS, Matilde. **50 anos de arte na Bahia**. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2010.
- MATTEDI, Maria Raquel Mattoso. **As Invasões em Salvador**: uma alternativa habitacional. 1979. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1979.
- MATTOS, Wilson Roberto de et alii. **Uma Luz na Noite do Brasil**: 50 anos de História da Refinaria Landulpho Alves. Salvador: Solisluna Design e Editora, 2000.
- MEIOS de hospedagem. **A Tarde**, Salvador, p. 03, 21 mar 1952.
- MELENDEZ, Adilson. Escolas-parques são alternativa educacional e referenciais urbanos: Centros Educacionais Unificados (CÉUS). **Projeto**, São Paulo, nº 284, p. 62-68, out 2003.
- MELLO, Eduardo Kneese de. Impressões de uma viagem á Baía: Palestra realizada na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. **Acrópole**, São Paulo, nº 96, p. 317-320, abr 1946.
- MELO, Alcília Afonso de Albuquerque. **Revolução na Arquitetura**: Recife, Década de Trinta. Intervenções do Estado sobre a arquitetura e o espaço da cidade de Recife. Teresina: EDUFPI, 2001.
- MILHEIRO, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WISNIK, Guilherme. **Coletivo** – 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MINDLIN, Henrique E.. **Modern Architecture in Brazil**. New York: Reinhold, 1956.
- MINDLIN, Henrique E.. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN : Aeroplano, 1999.
- MISTURA DE ESTILOS. **A Tarde**, Salvador, p. 03, 04 nov 1950.
- MODENESE FILHO, Eduardo. **Entre Linhas e Curvas**: a teoria e a prática na obra de Zenon Lotufo. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MONARCHA, Carlos (Org.). **Anísio Teixeira**: a obra de uma vida. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- MONTANER, Josep Maria. Espaço e antiespaço, lugar e não lugar na arquitetura moderna. In: \_\_\_\_\_. **A Modernidade Superada**: arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 25-56.
- MONTEIRO, Ana Carla de Castro Alves. Os hotéis da metrópole. Evolução e história dos hotéis na cidade de São Paulo. **Arquitextos**, São Paulo, 062.04, Vitruvius, jul 2005 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.062/444>>.
- MORAES, Vinicius de. Dix années d'architecture. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n. 42-43, p. 27, août 1952.
- MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. **Arquitextos**, São Paulo, 058.00, Vitruvius, mar 2005 <<http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/05.058/484>>.

- MOTTA, Flávio L.. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem**. São Paulo: Nobel, 1983.
- MOURA, Diógenes. **Teatro Castro Alves: história e memória**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005.
- NASCIMENTO, Flávio Brito do. **Entre a Estética e o Hábito: o Departamento de Habitação Popular (Rio de Janeiro, 1946-1960)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.
- NASCIMENTO, Valdinei Lopes do. **Salvador na Rota da Modernidade (1942-1965): Diógenes Rebouças, arquiteto**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.
- NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetura Moderna em Pernambuco, 1951-1972: As contribuições de Acácio Gil Borsó e Delfim Fernandes Amorim**. 2004. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- NERY, Pedro Aloisio Cedraz. **Assis Reis: Arquitetura, Regionalismo e Modernidade**. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- NORBERTO ODEBRECHT CONSTRUTORA LTDA. **Catálogo de Obras**. Salvador: Norberto Odebrecht Construtora Ltda., 1950.
- NOVA organização Técnica de Engenharia. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 31, p. 12, nov-dez 1949.
- NOVOS HOSPITAIS para o combate à peste branca. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 29 jan 1951.
- NÚCLEO de Artes: primórdios da arte moderna na Bahia**. Salvador: Núcleo de Artes do Desenbanco, 1982.
- O 4º CENTENÁRIO da Fundação da Cidade. **A Tarde**, Salvador, p. 07, 30 mar 1946.
- O ARRENDAMENTO do Hotel da Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 23 jan 1952.
- O BAILE da Marinha no Hotel da Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 12 jun 1951.
- O CRESCIMENTO da cidade. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 16 ago 1950.
- O EDIFÍCIO do IPASE. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 04 abr 1952.
- O EDIFÍCIO do IPASE na Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 22 ago 1951.
- O E.P.U.C.S. também ameaçado de despejo. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 01 jun 1949.
- O ESTÁDIO bahiano influirá no Plano de Urbanismo. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 15 jan 1946.
- O FUTURO HOTEL da cidade. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 28 jan 1948.
- O FUTURO 'TEATRO Castro Alves'. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 04 ago 1948.
- O GOVERNO da Bahia. **A Tarde**. Salvador, p. 02, 08 abr 1947.
- O GOVERNO apressa as obras. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 08 jul 1950.
- O HOTEL DA BAHIA. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 17 abr 1950.
- O HOTEL SERVIRÁ a toda a cidade. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 13 dez 1950.
- O I.A.P.E.T.C. na Bahia e o Governo do Gal. Gaspar Dutra. **A Tarde**, Salvador, p. 15, 20 nov 1948.
- O IPASE vai construir a sua sede. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 13 jun 1951.
- O MINISTRO num candomblé da Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 01, 20 ago 1951.
- O PRÉDIO do Instituto dos Industriários ameaçado também de ruir. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 23 jan 1952.

- O PREFEITO da Capital. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 09 abr 1947.
- O PRIMEIRO Departamento do Automóvel Clube na Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 04 ago 1952.
- O QUE FAZEM os Institutos. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 04, 14 fev 1951.
- O REGRESSO de Londres do sr. Anísio Teixeira. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 16 abr 1947.
- O TEATRO Castro Alves. **A Tarde**, Salvador, p. 03, 12 fev 1949.
- OBRAS DA PREFEITURA entregues ao público. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 19 set 1949.
- OLIVEIRA, Beatriz Santos de. **A Modernidade Oficial: a arquitetura das escolas públicas do Distrito Federal (1928-1940)**. 1991. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de. **Conversa sobre normalização de textos acadêmicos: aplicando Normas da ABNT como instrumento de lapidação estrutural**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.
- OLIVEIRA, Hildérico Pinheiro de. A ação conjunta de Anísio Teixeira e o INEP na Bahia. **Cadernos IAT**, Salvador, v. I, n. 01, p. 31-46, dez 1988.
- OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra : Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- OLIVEIRA BRITO. In: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil / Fundação Getúlio Vargas: Biografias. Disponível em <[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/oliveira\\_brito](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/oliveira_brito)>. Acesso em 29 mar 2012.
- OVERY, Paul. **Light, Air and Openness: Modern architecture between the wars**. Londres: Thames & Hudson, 2007.
- PAGLIA, Dante (Org.). **Arquitetura na Bienal de São Paulo**. São Paulo: Ediam, 1951.
- PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950.
- \_\_\_\_\_. **Oscar Niemeyer: works in progress**. New York: Reinhold, 1956.
- PARA O 4º CENTENÁRIO de Fundação. **A Tarde**, Salvador, p. 02-04, 06 fev 1947.
- PAULO AFONSO – O sonho que se converte em realidade. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 08 out 1948.
- PAULO AFONSO em 1950. **A Tarde**, Salvador, p. 03, 20 jun 1950.
- PAULO AFONSO. Prefeitura Municipal de Paulo Afonso. **Paulo Afonso**. Informativo em Comemoração aos 40 Anos de Emancipação Política de Paulo Afonso – Bahia. Paulo Afonso: Prefeitura Municipal de Paulo Afonso, 1998.
- PEDRÃO, Angela West. A Escola-Parque, uma experiência projetual arquitetônica e pedagógica. **Rua**, Salvador, nº 07, p. 24-29, jul/dez 1999.
- PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEREIRA, Alessandro Guimarães. **Arquitetura Escolar: Notas comparativas sobre projetos em São Paulo e Brasília**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- PEREIRA, Eva Waisros & ROCHA, Lúcia Maria da Franca. Escola Parque de Brasília: uma experiência de educação integral. In: CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 6., 2006, Uberlândia, MG. **Anais...** Uberlândia, MG: Universidade Federal de Uberlândia, 2006. p. 5002-5012. Disponível em



<[http://www.faced.ufu.br/columhe06/anais/arquivos/457EvaWaisros\\_LuciaRocha.pdf](http://www.faced.ufu.br/columhe06/anais/arquivos/457EvaWaisros_LuciaRocha.pdf)>. Acesso em 25 mar 2012.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A Ação Cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2001.

PEREIRA, Manoel Passos. **História do Bairro de Nazaré: uma experiência participativa em Salvador**. Salvador: FUNCEB, 1994.

PEREIRA, Margareth da Silva. **Os Correios e Telégrafos no Brasil: um patrimônio histórico e arquitetônico**. São Paulo: MSP / Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999.

PEREIRA, Miguel Alves. Prefácio. In: FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura Moderna Brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982. p. 04-07.

PERES, Fernando da Rocha; ROLLEMBERG, Vera (Orgs.). **Diário de Godofredo Filho**. Salvador: EDUFBA, 2007.

PLANEJARÁ para a Bahia uma Penitenciária Modelo. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 04 jun 1949.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. **Jenner: A arte moderna na Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

PRÉDIOS escolares eternamente em obras. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 13 abr 1946.

PRÉDIOS escolares para o interior. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 17 mar 1947.

PROJETARÁ os jardins do Hotel da Bahia. **Diário de Notícias**, Salvador, p. 03, 14 abr 1950.

PRONTO o hotel do Cipó para a inauguração. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 10 jun 1952.

PRUDÊNCIA Capitalização: A salutar influencia de seus metodos nos meios econômicos do país. **Revista de Seguros**, Rio de Janeiro, ano XXVII, nº 312, p. 575-578, jun 1947.

PUPPI, Marcelo. **Por uma História Não Moderna da Arquitetura Brasileira: questões de historiografia**. Campinas, SP: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA: IFCH: Unicamp, 1998.

QUADROS célebres no pedestal do Monumento da Independência. **A Tarde**, Salvador, p. 2, 26 maio 1952.

QUE PENSA você sobre o III Salão Bahiano de Belas Artes?. **A Tarde**, Salvador, p. 05, 10 nov 1951.

QUEIROZ, Lúcia Maria Aquino de. **A gestão pública e a competitividade de cidades turísticas: a experiência da cidade do Salvador**. 2005. Tese (Doctorado en Planificación Territorial y Desarrollo Regional) – Departamento de Geografía Física y Análisis Geográfico Regional – Facultat de Geografia e História – Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.

QUEZADO DECKKER, Zilah. **Brazil built: the architecture of the modern movement in Brazil**. London: Spon Press, 2001.

REBOUÇAS, Diógenes. Depoimento. In: ROCHA, João Augusto de Lima (Org.). **Anísio em Movimento: a vida e as lutas de Anísio Teixeira pela escola pública e pela cultura no Brasil**. Salvador: Fundação Anísio Teixeira, 1992. p. 147-154.

\_\_\_\_\_. História do Fazer Moderno Baiano – entrevista de Diógenes Rebouças a Naia Alban e Anna Beatriz Galvão. **Rua**, Salvador, nº 7, p. 116-125, jul-dez 1999.

REFORMA no sistema penitenciário. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 01 jun 1949.

REIS, F. Assis. Depoimento. In: INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO DO RIO DE JANEIRO. **Arquitetura Brasileira após Brasília / Depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB-RJ, 1978. p. 273-302.

REIS, Francisco Assis; ALBAN, Naia; NERY, Pedro. Diógenes Rebouças: Um homem e suas circunstâncias. **AU – Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, nº 58, p. 55-63, fev-mar 1995.

RENÉ Levvasseur (architecte). In: Wikipédia: l'encyclopédie libre. Disponível em <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9\\_Levvasseur\\_\(architecte\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Levvasseur_(architecte))>. Acesso em 08 ago 2011.

RESIDENCIA JORGE Cintra Monteiro. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 27, nov-dez 1948.

RESIDÊNCIA OSWALD Andrade. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 29.1, 1948.

**Revista Fiscal da Bahia**. Quatro séculos de história da Bahia: álbum comemorativo do 4º centenário da fundação da cidade de Salvador. Salvador: Tipografia Beneditina, 1949.

RIBEIRO, C.J. de. **Apontamentos sobre a vida e a obra de um apóstolo do humanismo e da cultura**: contribuição ao estudo biográfico de Paulo de Assis Ribeiro. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1975.

RIBEIRO, Lourival. **A Luta contra a Tuberculose no Brasil (apontamentos para sua história)**. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1956.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROBERTO, Milton. Dix années d'architecture. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n. 42-43, p. 26-27, août 1952.

ROCHA, Carlos Eduardo da. Modernismo e Mercado de Arte na Bahia. In: PONTUAL, Roberto. **Jenner: A arte moderna na Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 87-89.

ROCHA, João Augusto de Lima. As inovações de Anísio Teixeira na arquitetura e construção escolar: os casos da Bahia e do Rio de Janeiro. In: ROCHA, João Augusto de Lima (Org.). **Anísio em Movimento**: a vida e as lutas de Anísio Teixeira pela escola pública e pela cultura no Brasil. Salvador: Fundação Anísio Teixeira, 1992. p. 95-107.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão Moderno/Popular em Lina Bo Bardi**: nexos de arquitetura. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

ROSSI NETO, Pedro & SECCHIN, Newton. Dispensário Clínico. **Acrópole**, São Paulo, nº 224, p. 293, jun 1957.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 24, p. 97-105, 1996.

\_\_\_\_\_. **Rotas da Modernidade**: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

RUY, Affonso. **História do Teatro na Bahia**: Séculos XVI – XX. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.

SALVADOR. Prefeitura Municipal da Cidade do Salvador. **Mensagem-Relatório apresentada e lida pelo Prefeito Municipal da Cidade do Salvador José Wanderley de Araújo Pinho perante a Câmara Municipal na sessão de 3 de abril de 1948**. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1948.

SALVADOR. Prefeitura Municipal da Cidade do Salvador. **Relatório apresentado à Câmara Municipal pelo Prefeito José Wanderley de Araújo Pinho** por ocasião da abertura da sessão a 7 de abril de 1949. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1949.

SALVADOR. Prefeitura Municipal da Cidade do Salvador. **Relatório apresentado à Câmara Municipal pelo Prefeito José Wanderley de Araújo Pinho** por ocasião da abertura da sessão a 7 de abril de 1950. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial da Bahia, 1950.

SALVADOR. Prefeitura do Município do Salvador. **Álbum-Lembrança da Exposição Iconográfica e Bibliográfica Bahiana** realizada entre 5-11-49 e 5-1-50 nos salões do Paço do Saldanha e promovida pela Prefeitura Municipal do Salvador. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1951a.

SALVADOR. Prefeitura do Município do Salvador. **Obras Públicas na Administração Wanderley Pinho 1947-1951**. [Salvador,] Bahia: Tipografia Beneditina, 1951b.

SALVADOR. Prefeitura Municipal da Cidade do Salvador. **Cidade do Salvador**. São Paulo: Habitat, 1954.

SALVADOR. Prefeitura Municipal do Salvador. **Atlas Parcial da Cidade do Salvador**. Salvador: P.M.S./D.T.C.M., 1955.

SALVADOR. Órgão Central de Planejamento. **EPUCS: uma experiência de planejamento urbano**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1976.

SALVADOR. Órgão Central de Planejamento. **Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano: Evolução Física Urbana**. Volume 4. Salvador: PMS/OCEPLAN/PLANDURB, [1978?].

SALVADORI, Elena. Arquitetura no Brasil: ensino e profissão. **arquiteturarevista**, Porto Alegre, v. 4, nº 02, p. 52-77, jul-dez 2008.

SAMPAIO, Antônio Heliodório Lima. **Formas Urbanas – Cidade Real & Cidade Ideal**. Contribuição ao estudo urbanístico de Salvador. Salvador: Quarteto: PPG/AU-FAUFBA, 1999.

SAMPAIO, Consuelo Novais. **50 Anos de Urbanização: Salvador da Bahia no Século XIX**. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

SANATÓRIO Manoel Vitorino. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 32, p. 23-24, jul 1950.

SANTANA, Edno Alves. **Itaparica, do auge à decadência: a trajetória da primeira estância hidromineral do Brasil**. 2002. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

SANTANA, Francisco L.. Teatro da Bahia. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 33, p. 16-17, nov 1950.

SANTANA, Jussilene. **Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia**. Salvador: Vento Leste, 2009.

SANTOS, Cecília Rodrigues et al.. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela : Projeto Editora, 1987.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia SPHAN. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 24, p. 77-95, 1996.

SANTOS, Paulo Ferreira. **Quatro séculos de arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SANTOS NETO, Edson Fernandes D'Oliveira. **Estância hidromineral de Cipó: a construção de uma cidade balneária no sertão da Bahia**. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SANTOS NETO, Isaiás de Carvalho. **Salvador: Cara & Coroa**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo / Universidade Federal da Bahia, 1993. Pretextos, Série A, n. 03.

SÃO FRANCISCO: rio da unidade nacional. In: **Revista Fiscal da Bahia**. Quatro séculos de história da Bahia: álbum comemorativo do 4º centenário da fundação da cidade de Salvador. Salvador: Tipografia Beneditina, 1949. p. 285-291.

SÃO QUASI tres mil pessoas que moram no Corta Braço. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 19 abr 1947.

SCALDAFERRI, Sante. **Os Primórdios da Arte Moderna na Bahia: depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Museu de Arte Moderna da Bahia, 1997.

SCHLEE, Andrey & FICHER, Sylvia. Bahia – um outro modernismo: paralelo e escamoteado. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO NORTE-NORDESTE, 2., 2008, Salvador. **Anais...** Salvador: Faculdade de Arquitetura / Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em <[http://www.docomobahia.org/AF\\_Andrey%20Rostenhal%20e%20Sylvia%20Ficher.pdf](http://www.docomobahia.org/AF_Andrey%20Rostenhal%20e%20Sylvia%20Ficher.pdf)>. Acesso em 11 mar 2012.

SECRETARIA de Viação e Obras Públicas. Hospital Sanatório Santa Terezinha. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 06, set-out 1941.

SEDE do Banco da Bahia, S.A.. **Arquitetura e Engenharia**, Belo Horizonte, nº 30, p. 45-51, mar-abr 1954.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998.

\_\_\_\_\_. Arquitetura na Era Vargas: O avesso da unidade pretendida. In: PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria. **Moderno e Nacional**. Niterói: Ed. UFF, 2006. p. 83-99.

\_\_\_\_\_. Hélio Duarte: Moderno, peregrino, educador. In: DUARTE, Hélio de Queiroz; TAKIYA, André (Org.). **Escolas Classe, Escolas Parque**. São Paulo: FAU-USP, 2009. p. 35-78.

\_\_\_\_\_. Um vade-mécum da Arquitetura no Brasil no século 20: Arquiteturas no Brasil 1900-1990. **mdc . mínimo denominador comum – revista de arquitetura e urbanismo**, Belo Horizonte/Brasília, 07 abr 2011. Disponível em <<http://mdc.arg.br/2011/04/07/um-vade-mecum-da-arquitetura-no-brasil-no-seculo-20-arquiteturas-no-brasil-1900-1990>>. Acesso em 24 ago 2011.

SEGAWA, Hugo (org.). **Arquiteturas no Brasil: Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988.

SERÁ UM HOTEL digno da Bahia. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 28 maio 1949.

SERRONI, J.C.. Teatro Castro Alves. In: \_\_\_\_\_. **Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. p. 51.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**, v. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, Enéas. Os novos prédios escolares do Distrito Federal. **PDF- Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal**, Rio de Janeiro, anno III, nº 01, p. 15, jan 1936.

\_\_\_\_\_. *Playgrounds*. **PDF- Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal**, Rio de Janeiro, anno IV, nº 16, p. 359-365, maio 1935.

SILVA, Geraldo Gomes da. Marcos da Arquitetura Moderna em Pernambuco. In: SEGAWA, Hugo (org.). **Arquiteturas no Brasil: Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988. p. 19-27.

SILVA, Luís Cláudio Requião da. **Os meios de hospedagem em Salvador: distribuição espacial ao longo de sua história**. 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia – Instituto de Geociências – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA, Maria Angélica da. **Arquitetura moderna: a atitude alagoana**. Maceió: SERGASA, 1991.

SILVEIRA, José. **À Sombra de uma Sigla ou 40 Anos de IBIT**. Salvador: Instituto Brasileiro para Investigação do Tórax, 1977.

\_\_\_\_\_. O admirável (e quixotesco) Hélio Duarte. **Projeto**, São Paulo, nº 131, p. 52, abr-maio 1990.

\_\_\_\_\_. **Uma Doença Esquecida: A história da tuberculose na Bahia**. Salvador: UFBA, 1994.

SILVEIRA, Junot. **Genaro**. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1969. Coleção Plásticos da Bahia.

SMARCEVSKI, Lev. **Graminho: a alma do saveiro**. Salvador: Odebrecht, 1996.

SMARCEVSKY, Lev, As artes e a arquitetura integradas. In: PONTUAL, Roberto. **Jenner: A arte moderna na Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 85-86.

SNT – SERVIÇO NACIONAL DE TUBERCULOSE. **Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Tuberculose durante o ano de 1946**, apresentado pelo respectivo diretor, Dr. Raphael de Paula Souza, ao Diretor Geral do Departamento Nacional de Saúde. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Departamento Nacional de Saúde / Serviço Nacional de Tuberculose, 1947.

\_\_\_\_\_. **Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Tuberculose durante o ano de 1947**, apresentado pelo respectivo diretor, Dr. Raphael de Paula Souza, ao Diretor Geral do Departamento Nacional de Saúde. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Departamento Nacional de Saúde / Serviço Nacional de Tuberculose, 1948.

\_\_\_\_\_. **Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Tuberculose durante o ano de 1948**, apresentado pelo respectivo diretor, Dr. Raphael de Paula Souza, ao Diretor Geral do Departamento Nacional de Saúde. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Departamento Nacional de Saúde / Serviço Nacional de Tuberculose, 1950.

\_\_\_\_\_. **Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Tuberculose durante o ano de 1949**, apresentado pelo respectivo diretor, Dr. Raphael de Paula Souza, ao Diretor Geral do Departamento Nacional de Saúde. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Departamento Nacional de Saúde / Serviço Nacional de Tuberculose, 1951a.

\_\_\_\_\_. **Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Tuberculose durante o ano de 1950**, apresentado pelo respectivo diretor, Dr. Raphael de Paula Souza, ao Diretor Geral do Departamento Nacional de Saúde. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Departamento Nacional de Saúde / Serviço Nacional de Tuberculose, 1951b.

SOUB, José Nazal. **Minha Ilhéus: fotografias do século XX e um pouco de nossa história**. Itabuna, BA: Agora, 2005.

SOUZA, Diego Beja Inglez de. **Reconstruindo Cajueiro Seco: Arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco (1960-1964)**. São Paulo: AnnaBlume, FAPESP, 2010.

SOUZA, Lúcia Alencastro Valentim de et al. **A Escola-Parque em Brasília**. Brasília: Governo do Distrito Federal / Secretaria de Educação e Cultura / Fundação Educacional do Distrito Federal, [1974?].

STEVENS, Garry. **O Círculo Privilegiado: Fundamentos sociais da distinção arquitetônica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

SURGIRÁ no Retiro a “Cidade dos Industriários”. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 24 set 1949.

TAKIYA, André. **EDIF 60 Anos de Arquitetura Pública**. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 2 v.

TAVARES, Odorico. **Prioridade Número Um para a Educação: Entrevista de Anísio Teixeira por Odorico Tavares**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

TEATRO Castro Alves. **Brasil – Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, nº 12, p. 02-16, 1957-1958.

TEATRO Castro Alves. **Habitat**, São Paulo, nº 48, p. 10-12, mai-jun 1958.

**Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 32, jul 1950.

TEIXEIRA, Anísio Spínola. **Educação Pública: sua organização e administração**. Relatório do Director Geral do Departamento de Educação do Distrito Federal: Anísio S. Teixeira. Rio de Janeiro: Officina Graphica do Departamento de Educação, 1935. Separata do Boletim de Educação Pública, anno IV, n. 11-12, jul-dez 1934.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Educação e Saúde. In: BAHIA. **Mensagem apresentada pelo Dr. Octavio Mangabeira**, governador do Estado da Bahia, à Assembléia Legislativa, por ocasião da abertura dos trabalhos de sua reunião ordinária, em 7 de abril de 1948. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1948. p. 01-38.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Educação e Saúde. In: BAHIA. **Mensagem apresentada pelo Dr. Octavio Mangabeira**, governador do Estado da Bahia, à Assembléia Legislativa, por ocasião da abertura dos trabalhos de sua reunião ordinária, em 7 de abril de 1949. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1949. p. 01-81.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Educação e Saúde. In: BAHIA. **Mensagem apresentada pelo Dr. Octavio Mangabeira**, governador do Estado da Bahia, à Assembléia Legislativa, por ocasião da abertura dos trabalhos de sua reunião ordinária, em 7 de abril de 1950. [Salvador,] Bahia: Imprensa Oficial, 1950. p. 01-106.

\_\_\_\_\_. Um presságio de progresso. **Habitat**, São Paulo, nº 04, p. 02, set-dez 1951.

\_\_\_\_\_. **A Construção de Prédios Escolares na Bahia entre 1947 e 1950**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

\_\_\_\_\_. Centro Educacional Carneiro Ribeiro. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Rio de Janeiro, v. 31, nº 73, p. 78-84, jan-mar 1959. Disponível em: <<http://www.bvanisoteixeira.ufba.br/artigos/cecr.htm>>. Acesso em: 12 out 2011.

\_\_\_\_\_. A Escola Parque da Bahia. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Rio de Janeiro, v. 47, nº 106, p. 246-253, abr-jun 1967. Disponível em: <<http://www.bvanisoteixeira.ufba.br/artigos/parque.htm>>. Acesso em: 14 nov 2011.

\_\_\_\_\_. **O Ensino no Estado da Bahia (1924-1928)**. Edição fac-símile. Salvador: Gráfica do Colégio Apoio, 2001.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna**. João Pessoa: Manufatura, 2002.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. **The Historiography of Modern Architecture**. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1999.

TRANSITA pela Bahia o ministro da Educação. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 28 jun 1948.

TROTSKI, Leon. A cultura e a arte proletárias. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 149-169.

UB. Universidade da Bahia. **Arquivos da Universidade da Bahia – Escola de Belas Artes – 1954-1955**. Salvador: Universidade da Bahia, 1955. v. II

UFBA. Universidade Federal da Bahia. Departamento Cultural da Reitoria. **Notícia Histórica da Universidade da Bahia**. Salvador: UFBA, 1967.

ULTIMA HORA – O governo resolver declarar de utilidade publica a zona do Corta-Braço. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 19 abr 1947.

UM MONUMENTO á Previdencia Individual. **A Tarde**, Salvador, p. 04, 25 nov 1946.

UM PALÁCIO na selva. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 21, 13 jan 1951.

UM PARQUE industrial em Paulo Afonso. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 11 maio 1949.

UM PREFEITO Pr'as Arabias. **Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, nº 31, p. 4, nov-dez 1949.

UMA CASA, um mural, um pintor. **A Tarde**, Salvador, p. 09, 21 jul 1951.

UMA CAUSA merecedora de ajuda. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 22 mar 1947.

USINE 'Sotreq' a Rio de Janeiro. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n. 27, p. 26-30, déc 1949.

VALLADARES, Clarival do Prado. Considerações sobre o T.C.A. e sua interpretação estética. In: CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT S/A. **Teatro Castro Alves**. Salvador: Construtora Norberto Odebrecht, 1958. p. 54-57.

VALLADARES, José. **Bêabá da Bahia**: guia turístico. Salvador: Livraria Turista Editora, 1951a.

\_\_\_\_\_. Sobre o Teatro Castro Alves. In: \_\_\_\_\_. **Dominicais**: seleção de crônicas de arte 1948-1950. Salvador: Edições Caderno da Bahia, 1951b, p. 59-62.

\_\_\_\_\_. As artes no governo Mangabeira. In: \_\_\_\_\_. **Dominicais**: seleção de crônicas de arte 1948-1950. Salvador: Edições Caderno da Bahia, 1951c, p. 193-197.

\_\_\_\_\_. O Salão Bahiano. In: \_\_\_\_\_. **Dominicais**: seleção de crônicas de arte 1948-1950. Salvador: Edições Caderno da Bahia, 1951d, p. 115-126.

\_\_\_\_\_. O mural do novo hotel. In: \_\_\_\_\_. **Dominicais**: seleção de crônicas de arte 1948-1950. Salvador: Edições Caderno da Bahia, 1951e, p. 189-193.

\_\_\_\_\_. O Anjo Azul. In: \_\_\_\_\_. **Dominicais**: seleção de crônicas de arte 1948-1950. Salvador: Edições Caderno da Bahia, 1951f, p. 105-108.

\_\_\_\_\_. Belas Artes na Bahia de hoje. In: SALVADOR. Prefeitura Municipal da Cidade do Salvador. **Cidade do Salvador**. São Paulo: Habitat, 1954.

\_\_\_\_\_. O Terceiro Salão, 1951. In: **Artes Maiores e Menores**. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1957. p. 145-155.

VÃO COMEÇAR as obras do hotel. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 17 set 1947.

VÃO FUNCIONAR os hotéis de Cipó e Itaparica. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 03 maio 1952.

VASCONCELLOS, Sylvio de. A Arquitetura Colonial Mineira. In: VASCONCELLOS, Sylvio de; LEMOS, Celina Borges (Org.). **Arquitetura, Arte e Cidade**: textos reunidos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004. p. 117-138.

VEYNE, Paul. **Como se Escreve a História**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

VIEIRA, Claudia Andrade. Os feminismos latino-americanos e suas múltiplas temporalidades no século XX. In: **Seminário internacional fazendo gênero 7**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina / Universidade do Estado de Santa Catarina, 2006. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/C/Claudia\\_Vieira\\_40.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/C/Claudia_Vieira_40.pdf)>. Acesso em 20 ago 2011.

VILA PROLETARIA no Corta Braço. **A Tarde**, Salvador, p. 01, 29 dez 1947.

VISÃO DO MODERNO hotel que terá a cidade. **A Tarde**, Salvador, p. 02, 23 jul 1947.

WEBSTER, Helena. **Bourdieu for architects**. Oxon, England: Routledge, 2010.

WILLIAMS, Richard J.. **Brazil**. London: Reaktion Books, 2009.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. O programa escolar e a formação da 'escola paulista'. In: FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger de (Orgs.). **Arquitetura Escolar Paulista – Anos 1950 e 1960**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação / Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, 2006, p. 59-66.

XAVIER, Denise. **Arquitetura Metropolitana**. São Paulo: AnnaBlume, FAPESP, 2007.

ZANINI, Walter. Arte Contemporânea. In: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. II, p. 499-821.

ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Brutalista Paulista 1953-1973**. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ZEVI, Bruno. **Capire e fare architettura**: Capolavori del ventesimo secolo esaminati con le sette invarianti del linguaggio moderno. Roma: Newton & Compton, 2000.

\_\_\_\_\_. **Saber Ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZONTA, Regina. ...Arquitetura na Bahia – Proprietário: Manuel Marques de Souza. **Casa e Jardim**, São Paulo, nº 41, p. 29-33, mar-abr 1958.



## **LISTA DE ARQUIVOS CONSULTADOS**

### **Caetité**

1. IEAT: Instituto de Educação Anísio Teixeira – Acervo fotográfico, em Caetité [pesquisa remota].

### **Paulo Afonso**

2. M-CHESF: Memorial da Companhia Hidroelétrica do São Francisco – Acervo fotográfico, em Paulo Afonso;

### **Rio de Janeiro**

3. ANS/IPHAN: Arquivo Noronha Santos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
4. CCCN: Construtora Carioca Christiani-Nielsen – Acervo fotográfico [pesquisa remota];
5. CPDOC/FGV: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas – Arquivos Pessoais de Anísio Teixeira e Clemente Mariani;
6. DAD-COC-FIOCRUZ: Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz da Fundação Oswaldo Cruz – Fundo Raphael de Paula Souza [pesquisa remota];
7. DPH-COC-FIOCRUZ: Departamento de Patrimônio Histórico da Casa de Oswaldo Cruz da Fundação Oswaldo Cruz – Acervo fotográfico;
8. IMS: Instituto Moreira Salles – Acervo do fotógrafo Marcel Gautherot [pesquisa remota];
9. NPD-FAU/UFRJ: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Fundo Jorge Machado Moreira [pesquisa remota];

### **Salvador**

10. AHM/FGM: Arquivo Histórico Municipal de Salvador – Fundação Gregório de Matos;
11. AP/AAR: Acervo pessoal de Antônio de Almeida Rebouças;
12. AP/EGN: Acervo pessoal de Eina Gantois Novis;
13. AP/IS: Acervo pessoal de Ivan Smarcevscki;
14. APEB: Arquivo Público do Estado da Bahia – Seção Republicana – Fundos: Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública, Secretaria de Viação e Obras Públicas e Secretaria do Interior e Justiça;
15. CDRO: Centro de Documentação e Referência da Odebrecht [pesquisa remota];
16. CEAB/FAUFBA: Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia – Arquivo Diógenes Rebouças;
17. CECR: Centro Educacional Carneiro Ribeiro – Acervo fotográfico;
18. DOCOMOMO/FAUFBA: Núcleo DOCOMOMO Bahia, sediado na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia;

19. DR/MA: Acervo pessoal do arquiteto Diógenes Rebouças que se encontra sob a guarda da Sra. Marinha Andrade, em sua residência, no bairro de Nazaré;
20. FPV: Fundação Pierre Verger – Acervo fotográfico de Pierre Verger;
21. HEOM: Hospital Especializado Octávio Mangabeira – Acervo fotográfico;
22. IPAC-BA: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – Processos de tombamento;
23. IPHAN-BA: Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional na Bahia – Arquivo documental;
24. SEC-BA: Secretaria da Educação do Estado da Bahia – Levantamentos cadastrais de escolas estaduais em meio digital (SEC-BA) [pesquisa remota];
25. SUCAB: Superintendência de Construções Administrativas da Bahia – Mapoteca [pesquisa remota];

### **São Paulo**

26. AHWS/FBSP: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo;

### **Vitória da Conquista**

27. IEED: Instituto de Educação Euclides Dantas – Acervo fotográfico, em Vitória da Conquista;

## ENTREVISTAS REALIZADAS PELO AUTOR

**Antônio de Almeida Rebouças**, engenheiro civil. Entrevistas realizadas em 11 de março de 2009, registrada em áudio, e em 11 de janeiro de 2011, registrada em vídeo.

**Fernando Sant'Anna**, engenheiro civil. Entrevista realizada em 16 de agosto de 2010, registrada em vídeo.

**Francisco de Assis Couto dos Reis**, arquiteto. Entrevistas realizadas em 19 de julho de 2007 e em 19 de julho de 2010, esta última registrada em vídeo.

**Guarani Valença de Araripe**, arquiteto. Entrevista realizada em 21 de outubro de 2010.

**Ivan Smarcevscki**, arquiteto. Entrevistas realizadas em 16, 18 e 29 de junho de 2010.

**Mario Cravo Junior**, artista plástico. Entrevista realizada em 07 de julho de 2009.

**Norberto Odebrecht**, engenheiro civil e empresário. Entrevista realizada em 09 de agosto de 2011, registrada em vídeo.

**Virgildásio Senna**, engenheiro civil. Entrevista realizada na tarde de 21 de julho de 2010, registrada em vídeo.

## FONTES DAS PRANCHAS

### 02.A – PENITENCIÁRIA DO ESTADO (Diógenes Rebouças, 1950)

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir das pranchas do projeto original, datadas de 20 de maio de 1950 (CEAB/FAUFBA).

### 02.B – RESIDÊNCIA BENJAMIN ANDRADE (Diógenes Rebouças, 1949)

Desenhos elaborados por Ana Caroline Sylos sob a orientação do autor, a partir das pranchas do projeto original, sem data (DR/MA).

### 02.C – RESIDÊNCIA JORGE CINTRA MONTEIRO (Lev Smarcevscki, 1948-1951)

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicados em *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura*, Salvador, nº 27, nov-dez 1948.

### 02.D – RESIDÊNCIA WALDEMAR GANTOIS (Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças, 1949-1951)

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicados em *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura*, Salvador, nº 32, jul 1950, corrigidos a partir de fotografias e entrevista com a Sra. Eina Gantois Novis.

### 02.E – RESIDÊNCIA MANUEL MARQUES DE SOUZA (L. Smarcevscki e A. Rebouças, 1950-1952)

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicados em *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura*, Salvador, nº 32, jul 1950, corrigidos a partir de fotografias antigas e de visita ao imóvel.

### 02.F – EDIFÍCIO CARAMURU (Paulo Antunes Ribeiro, 1946-1949)

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir das plantas publicadas em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 42-43, août 1952, cotejadas com aquelas publicadas por MINDLIN, 1956.

### 02.G – AGÊNCIA DO BANCO DA BAHIA EM ILHÉUS (Paulo Antunes Ribeiro, 1949-1951)

Desenhos elaborados por Ana Caroline Sylos sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicados em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 42-43, août 1952.

### 02.H – CLÍNICA TISIOLÓGICA DA UNIV. DA BAHIA (A. Costa Neto, N. Secchin, M. Studart e L.R. Inke, 1948-1951)

Desenhos elaborados por Ana Caroline Sylos sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicados em *Acrópole*, nº 223, maio 1957.

### 02.I – PQ. SANATORIAL STA. TEREZINHA - DISPENSÁRIO DA CRUZ VERMELHA (P. Rossi Neto e N. Secchin, 1949-1950)

Desenhos elaborados por Ana Caroline Sylos sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicados em *Acrópole*, nº 224, jun 1957.

### 02.J – PQ. SANATORIAL STA. TEREZINHA - SANATÓRIO DE TRIAGEM (Jorge Machado Moreira, 1947-1951)

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir das pranchas do projeto original, datadas de 06 de março de 1948 (NPD-FAU/UFRJ).

### 03.A – PRÉDIO DE CONSTRUÇÃO EXTENSÍVEL (Diógenes Rebouças, 1948)

Desenhos elaborados por Ana Caroline Sylos sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicados em *REVISTA FISCAL...*, 1949.

### 03.B – COLÉGIO DA BAHIA – SETOR DO GARCIA (Diógenes Rebouças, 1949)

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir das pranchas do projeto original, datadas de 13 de maio de 1949 (CEAB/FAUFBA).

### 03.C – CENTROS REGIONAIS DE EDUCAÇÃO – ESCOLA NORMAL TIPO (D. Rebouças, 1949-1950)

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir das pranchas do projeto original, datadas de 17 de outubro de 1949 e de 13 de janeiro de 1950 (CEAB/FAUFBA).

**03.D – CENTRO EDUCACIONAL CARNEIRO RIBEIRO – ESCOLA-PARQUE (Hélio Duarte, 1948)**

Desenhos elaborados por Ana Caroline Sylos sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicados em REVISTA FISCAL..., 1949.

**03.E – CENTRO EDUCACIONAL CARNEIRO RIBEIRO – ESCOLA-CLASSE I (D. Rebouças, 1948-1950)**

Desenhos elaborados por Ana Caroline Sylos sob a orientação do autor, a partir do cadastro da situação atual, fornecido pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia, em Salvador, e confrontado com os desenhos publicados em REVISTA FISCAL..., 1949.

**03.F – CENTRO EDUCACIONAL CARNEIRO RIBEIRO – ESCOLA-CLASSE II (H. Duarte, 1948-1950)**

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir do cadastro da situação atual, fornecido pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia, em Salvador, e confrontado com os desenhos publicados em REVISTA FISCAL..., 1949.

**03.G – CENTRO EDUCACIONAL CARNEIRO RIBEIRO – ESCOLA-CLASSE III (H. Duarte, 1948-1950)**

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir do cadastro da situação atual, fornecido pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia, em Salvador, e confrontado com os desenhos publicados em REVISTA FISCAL..., 1949.

**03.H – CENTRO EDUCACIONAL CARNEIRO RIBEIRO – ESCOLA-PARQUE (D. Rebouças, 1950)**

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir das pranchas do projeto original, datadas de 18 de novembro e 12 de dezembro de 1950 (CEAB/FAUFBA).

**04.A – CENTRO EDUCATIVO DE ARTE TEATRAL (A. Rocha Miranda e J. Souza Reis, 1948)**

Desenhos elaborados por Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir das pranchas do projeto original, sem data, existentes no Acervo do Arquiteto Diógenes Rebouças que se encontra sob a guarda da Sra. Marinha Andrade, em sua residência, em Salvador.

**05.A – HOTEL DA BAHIA (PROJETO – 3ª VERSÃO) (D. Rebouças e P. Antunes Ribeiro, 1948)**

Desenhos elaborados por Ana Caroline Sylos sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicadas em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 27, déc 1949.

**05.B – HOTEL DA BAHIA (VERSÃO CONSTRUÍDA) (D. Rebouças e P. Antunes Ribeiro, 1948-1951)**

Desenhos elaborados por Ana Caroline Sylos sob a orientação do autor, a partir dos desenhos publicadas em MINDLIN, 1956.

**05.C – HOTEL PAULO AFONSO (Diógenes Rebouças, 1948-1949)**

Desenhos elaborados por Lucas Paes e Roberta Esteves sob a orientação do autor, a partir das pranchas do projeto original, datadas de 02 e 18 de abril de 1949 (ANS/IPHAN)

**APÊNDICE A – MAPA DOS MUNICÍPIOS DO ESTADO DA BAHIA (1949)**

Desenho elaborado por Roberta Esteves e pelo autor, a partir da digitalização de mapa publicado por IBGE, 1949; editado, com base em informações obtidas no CPDOC/FGV – Arquivo Clemente Mariani, de modo a representar os 150 municípios existentes entre 1947 e 1951.

**APÊNDICE B – MAPA DE SALVADOR (1955) – Localização dos projetos abordados**

Desenho elaborado por Felipe Amorim, Fábio Steque e pelo autor, a partir da digitalização do Atlas de Salvador de 1955 (SALVADOR, 1955)

## **FONTES DAS IMAGENS**

As fontes das figuras que ilustram o corpo do texto estão indicadas nas respectivas legendas.

### **CAPA**

Faixa superior, a partir da esquerda:

Escola-Classe III, Centro Educacional Carneiro Ribeiro em Salvador – Hélio Duarte, 1948-1950 (Fonte: Acervo CEAB/FAUFBA)

Hotel Paulo Afonso em Paulo Afonso – Diógenes Rebouças, 1948-1949 (Fonte: M-CHESF)

Pavilhão das atividades de trabalho, Escola-Parque, Centro Educacional Carneiro Ribeiro em Salvador – Diógenes Rebouças, 1950-1955 (Fonte: ATFOTO026\_6 – CPDOC/FGV)

Residência Manuel Marques de Souza em Salvador – Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças, 1950-1952 (Fonte: Marcel Gautherot – 010BASA09297 – IMS)

Faixa inferior, a partir da esquerda:

Pavilhão das atividades de trabalho, Escola-Parque, Centro Educacional Carneiro Ribeiro em Salvador – Diógenes Rebouças, 1950-1955 (Fonte: CECR)

Instituto de Educação Euclides Dantas em Vitória da Conquista – Diógenes Rebouças, c. 1952 (Fonte: IEED)

Hotel da Bahia em Salvador – Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro, 1948-1951 (Fonte: SALVADOR, 1951b)

Centro Educativo de Arte Teatral em Salvador (maquete) – Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis, 1948 (Fonte: CCCN)

## **SEPARATRIZES**

### **Introdução**

Edifício Caramuru em Salvador – Paulo Antunes Ribeiro, 1946-1949 (Fonte: Pierre Verger – 31798 FS AB – FPV)

### **Primeira Parte**

Terraço-jardim do edifício Caramuru em Salvador – Paulo Antunes Ribeiro, Roberto Burle Marx, escultura de Mário Cravo Junior, 1946-1949 (Fonte: Pierre Verger – 31801 FS AB – FPV)

### **Capítulo 1 – O lugar da Bahia na história da arquitetura moderna brasileira**

Capas de publicações sobre a arquitetura moderna brasileira – a partir da esquerda: GOODWIN, 1943; MINDLIN, 1956; BRUAND, 1981; FICHER & ACAYABA, 1982; LEMOS, 1983; SEGAWA, 1998; MARTINS, 2002; ANDREOLI & FORTY, 2004; WILLIAMS, 2009 (Fonte: acervo pessoal do autor)

### **Capítulo 2 – A consolidação da arquitetura moderna na Bahia (1947-1951)**

Mercado de peixe próximo ao Forte de Santa Maria em Salvador – Diógenes Rebouças, 1949-1950 (Fonte: Pierre Verger – CEAB/FAUFBA)

### **Segunda Parte**

Mário Cravo Júnior executando escultura “Criança Desenhando”, na fachada da Escola-Classe III – Centro Educacional Carneiro Ribeiro em Salvador – Hélio Duarte, 1948-1950 (Fonte: Pierre Verger – 30535 FS AB – FPV)

### **Capítulo 3 – “Um teto para cada escola”: o *Plano de Edificações Escolares* de Anísio Teixeira**

Anísio Teixeira em frente ao pavilhão das atividades de trabalho da Escola-Parque – Centro Educacional Carneiro Ribeiro em Salvador – Diógenes Rebouças, 1950-1955 (Fonte: CECR)

### **Capítulo 4 – Um teatro para uma capital**

Centro Educativo de Arte Teatral em Salvador (maquete) – Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis, 1948 (Fonte: CCCN)

### **Capítulo 5 – A infraestruturação do turismo na Bahia**

Hotel da Bahia em Salvador – Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro, 1948-1951 (Fonte: Pierre Verger – 29899 FS FS – FPV)

### **Considerações finais**

Residência Waldemar Gantois em Salvador – Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças, 1949-1951 (Fonte: AP/EGN)

### **Referências**

Agência do Banco da Bahia em Ilhéus – Paulo Antunes Ribeiro, 1949-1951 (Fonte: CDRO)

### **Apêndices**

Escola-Classe III – Centro Educacional Carneiro Ribeiro em Salvador – Hélio Duarte, 1948-1950 (Fonte: CPDOC/FGV – ATFOTO026\_10)

### **Apêndice A**

Hotel Paulo Afonso em construção, sobre o cânion do rio São Francisco no município de Glória – Diógenes Rebouças, 1948-1949 (Fonte: IPHAN-BA)

### **Apêndice B**

Avenida Presidente Vargas (Avenida Oceânica) no bairro da Barra, em Salvador: a partir da esquerda, Forte de Santo Antônio da Barra / Farol da Barra (século XVII), edifício Oceania (Freire & Sodré, 1932-1944) e residência Raul Faria (Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças, 1949-1951) (Fonte: Instituto Feminino da Bahia – acervo fotográfico – FM-SALVADOR-5498)

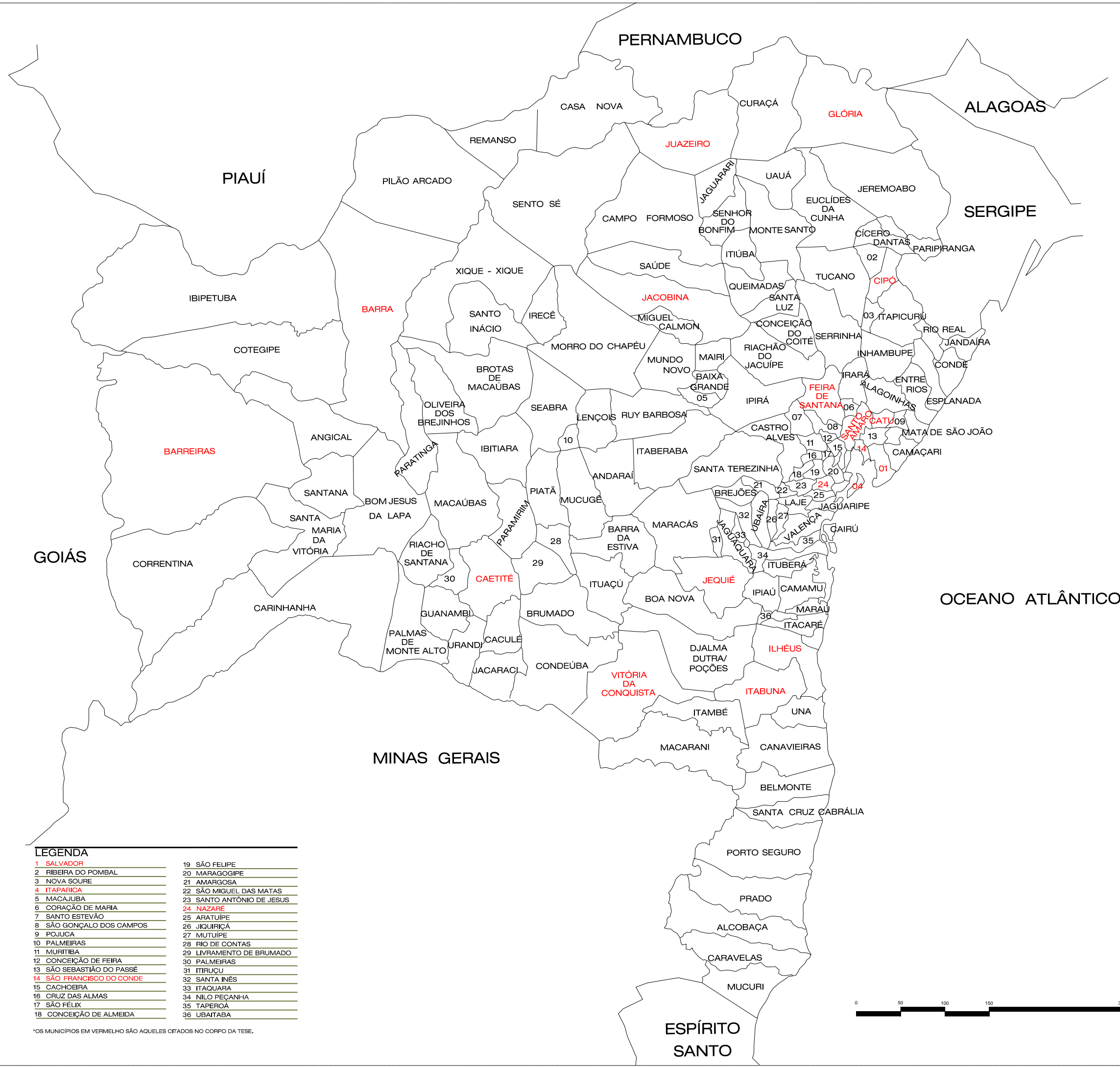


## Apêndices





# APÊNDICE A



**LEGENDA**

- |                           |                           |
|---------------------------|---------------------------|
| 1 SALVADOR                | 19 SÃO FELIPE             |
| 2 RIBEIRA DO POMBAL       | 20 MARAGOGIPE             |
| 3 NOVA SOUTE              | 21 AMARGOSA               |
| 4 ITAPARICA               | 22 SÃO MIGUEL DAS MATAS   |
| 5 MACAJUBA                | 23 SANTO ANTÔNIO DE JESUS |
| 6 CORAÇÃO DE MARIA        | 24 NAZARÉ                 |
| 7 SANTO ESTEVÃO           | 25 ARATUÍPE               |
| 8 SÃO GONÇALO DOS CAMPOS  | 26 JQUIRIÇÁ               |
| 9 POJUÇA                  | 27 MUTUIPE                |
| 10 PALMEIRAS              | 28 RIO DE CONTAS          |
| 11 MURITIBA               | 29 LIVRAMENTO DE BRUMADO  |
| 12 CONCEIÇÃO DE FEIRA     | 30 PALMEIRAS              |
| 13 SÃO SEBASTIÃO DO PASSÉ | 31 ITIRUCU                |
| 14 SÃO FRANCISCO DO CONDE | 32 SANTA INÊS             |
| 15 CACHOEIRA              | 33 ITAQUARA               |
| 16 CRUZ DAS ALMAS         | 34 NILO PEÇANHA           |
| 17 SÃO FÉLIX              | 35 TAPEROÁ                |
| 18 CONCEIÇÃO DE ALMEIDA   | 36 UBAITABA               |

\*OS MUNICÍPIOS EM VERMELHO SÃO AQUELES CITADOS NO CORPO DA TESE.

**APÊNDICE A MAPA DO ESTADO DA BAHIA  
MUNICÍPIOS DA BAHIA, 1949**



# APÊNDICE B

**LEGENDA:**

**I - PRIMEIRA FASE DA ARQUITETURA MODERNA**

- 01 ELEVADOR LACERDA (1927-1930)
- 02 PUPILEIRA (1935)
- 03 AGÊNCIA CENTRAL DOS CORREIOS E TELÉGRAFOS (1933-1937)
- 04 EDIFÍCIO DOURADO (1936-1938)
- 05 ESCOLA DUQUE DE CAXIAS (1938)
- 06 INSTITUTO DO CACAU DA BAHIA (1936-1939)
- 07 ESCOLA NORMAL DA BAHIA (1937-1939)
- 08 ESTAÇÃO DE HIDROAVIÕES (1937-1939)
- 09 EDIFÍCIO BRÁULIO XAVIER (1939)
- 10 ESCOLA DE PUERICULTURA RAYMUNDO PEREIRA DE MAGALHÃES (1940)

- 11 SANATÓRIO DE TUBERCULOSOS SANTA TEREZINHA (1941)
- 12 EDIFÍCIO OCEANIA (1932-1944)
- 13 EDIFÍCIO-SEDE DO INSTITUTO BRASILEIRO DE INVESTIGAÇÃO DA TUBERCULOSE (1942-1944)
- 14 EDIFÍCIO SULACAP (1942-1946)

**II - CONSOLIDAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA**

- 15 CENTRO EDUCATIVO DE ARTE TEATRAL (1948)
- 16 PRAÇA 2 DE JULHO - CAMPO GRANDE (1948-1949)
- 17 PRAÇA 13 DE MAIO - PIEDADE (1948-1949)
- 18 PRAÇA 15 DE NOVEMBRO - TERREIRO DE JESUS (1948-1949)
- 19 ESCOLA-CLASSE I (1948-1950)
- 20 ESCOLA-CLASSE II (1948-1950)
- 21 CENTRO EDUCACIONAL CARNEIRO RIBEIRO: ESCOLA-CLASSE III (1948-1950)

- 22 CENTRO EDUCACIONAL CARNEIRO RIBEIRO: ESCOLA-PARQUE (1948-1963)
- 23 CENTRO EDUCACIONAL CARNEIRO RIBEIRO: ESCOLA-CLASSE IV (1959-1964)
- 24 PRAÇA DE ESPORTES DA BAHIA - ESTÁDIO OTÁVIO MANGABEIRA (1942-1951)
- 25 HOTEL DA BAHIA (1948-1951)
- 26 MERCADO DO PEIXE (1949-1950)
- 27 AVENIDA DO CENTENÁRIO (1949-1951)
- 28 PENITENCIÁRIA DO ESTADO NA MATA ESCURA (1950)
- 29 PQ. SANATORIAL STA. TEREZINHA - PAVILHÃO INFANTIL DO HOSPITAL SANTA TEREZINHA (1948)
- 30 PQ. SANATORIAL STA. TEREZINHA - DISPENSÁRIO DA CRUZ VERMELHA (1949-1950)
- 31 PQ. SANATORIAL STA. TEREZINHA - SANATÓRIO DE TRIAGEM (1947-1951)
- 32 PQ. SANATORIAL STA. TEREZINHA - PAVILHÃO DE SERVIÇOS GERAIS (1948-1951)
- 33 PQ. SANATORIAL STA. TEREZINHA - PAVILHÃO DE TRIAGEM (1948-1951)
- 34 CLÍNICA TISIOLÓGICA DA UNIVERSIDADE DA BAHIA (1948-1951)

- 35 EDIFÍCIO CARAMURU (1946-1949)
- 36 RESIDÊNCIA BENJAMIN ANDRADE (1949)
- 37 SANATÓRIO MANOEL VITORINO (1947-1951)
- 38 EDIFÍCIO SULAMÉRICA (1948-1951)
- 39 RESIDÊNCIA JORGE CINTRA MONTEIRO (1948-1951)
- 40 RESIDÊNCIA RAUL FARIA (1949-1951)
- 41 RESIDÊNCIA WALDEMAR GANTOIS EM PIATÃ (1949-1951)
- 42 EDIFÍCIO CIDADE DO SALVADOR (1947-1952)
- 43 CONJUNTO RESIDENCIAL SALVADOR - IAPI (1948-1952)
- 44 RESIDÊNCIA MANUEL MARQUES DE SOUZA (1950-1952)
- 45 RESIDÊNCIA FERNANDO GOES (1952)
- 46 EDIFÍCIO PARAGUASSU (1952)
- 47 EDIFÍCIO-SEDE DO BANCO DA BAHIA (1949-1953)
- 48 EDIFÍCIO-SEDE DA ASSOCIAÇÃO BAHIANA DE IMPRENSA (1946-1960)
- 49 HOSPITAL DA LIGA BAHIANA CONTRA A MORTALIDADE INFANTIL - HOSPITAL MARTAGÃO GESTEIRA (1951-1965)

**III - OUTRAS EDIFICAÇÕES CITADAS**

- 50 EDIFÍCIO-SEDE DA SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA (1937)
- 51 INSTITUTO FEMININO DA BAHIA (1939)
- 52 ESCOLA GÓES CALMON (1939)
- 53 EDIFÍCIO MARGARIDA (1947)
- 54 HOSPITAL DAS CLÍNICAS (1938-1948)
- 55 HOSPITAL DO IAPETC (1948)
- 56 FÓRUM RUI BARBOSA (1937-1949)
- 57 TERMINAL DE PASSAGEIROS DO AEROPORTO DE SANTO AMARO DO IPITANGA (1947-1950)
- 58 PALÁCIO DA REITORIA DA UNIVERSIDADE DA BAHIA (1949-1952)

