

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT

CURSO DE DANÇA

Jaqueline Matos Brasil

**A ARQUITETURA DE SEVERIANO MÁRIO PORTO PELO OLHAR DA
DANÇA**

MANAUS – AM

DEZEMBRO/2018

Jaqueline Matos Brasil

**A ARQUITETURA DE SEVERIANO MÁRIO PORTO PELO OLHAR DA
DANÇA**

Monografia de conclusão de curso de Bacharelado em Dança, apresentado na Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas – UEA como requisito final para obtenção do título de bacharel em Dança.

Orientadora: Prof. Me. Meireane Carvalho

MANAUS – AM

DEZEMBRO/2018

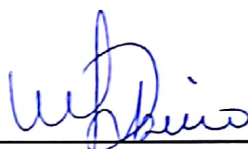
JAQUELINE MATOS BRASIL

A ARQUITETURA DE SEVERIANO MÁRIO PORTO PELO OLHAR DA DANÇA

Aprovado em: 03 / 12 / 2018

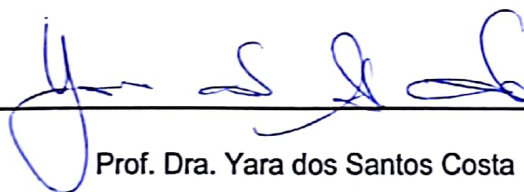
Nota: 10,0

Banca Examinadora:



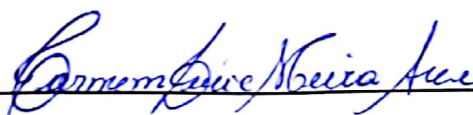
Prof. Me. Meireane Carvalho

Orientadora



Prof. Dra. Yara dos Santos Costa

Banca examinadora



Prof. Me. Carmem Meira Arce

Banca examinadora

Dedico à minha família, meus amigos, e a todos os que me ajudaram e apoiaram nessa longa caminhada de aprendizados.

Agradeço primeiramente à minha família, minha mãe Izabel Brasil, meu pai Antônio Brasil e meu irmão Miguel Brasil, por sempre me incentivarem e me apoiarem em todas as minhas decisões, por me darem todo o suporte necessário, material, psicológico e emocional durante minha caminhada acadêmica e por nunca medir esforços para me dar sempre o melhor dentro de suas possibilidades, contribuindo para minha formação intelectual e pessoal. Sem eles eu não seria nada do que sou hoje, e sou imensamente grata.

Um agradecimento especial a minha orientadora Meireane Carvalho, obrigada pela sua paciência e compreensão, pela sua humildade e conselhos, por me orientar até pelo telefone quando eu ficava preocupada porque não sabia fazer algo, que dormia tarde lendo e corrigindo meu trabalho e que nunca reclamou de nada. Também não posso deixar de citar aqui a professora Yara Costa, que foi a primeira professora que ouviu sobre meu interesse nessa pesquisa, e que me deu todo o apoio para continuar com ela, me presenteou com o livro que eu mais precisava e não conseguia encontrar em nenhum lugar, que veio como um anjo que não me deixou desistir. Obrigada a todos os meus professores que contribuíram em minha formação acadêmica, por compartilharem sua sabedoria e seus conhecimentos, sem vocês eu não poderia ter chegado até aqui.

Agradeço imensamente a todos os que puderam contribuir para que essa pesquisa acontecesse, especialmente o senhor Aristides Queiroz, dono da Pousada dos Guanavenas, por ceder seu tempo para tão pacientemente compartilhar suas histórias que foram tão preciosas para essa pesquisa.

Por fim, agradeço também a meus amigos, por me ajudarem durante toda a graduação, por compartilharem ensinamentos e lições, por me entenderem, minhas limitações e meus desafios. Agradeço em especial a minhas amigas que começaram essa caminhada comigo Bárbara Aranha, Tayline Dutra e Aline Rocha. Também cito aqui a maravilhosa Zuziane Mar, minha irmã de orientação, as queridas Gabriella Segadilha e Hanna Vilaça, que não me deixaram desistir quando eu já tinha desistido. Um agradecimento especial também para meu melhor amigo que poderia conhecer e hoje meu namorado Calebe Alves, obrigada por me ajudar, por ouvir todos os meus choros e acompanhar minhas frustrações e sucessos, por seu apoio diário e por não medir esforços de estar comigo em todos os momentos.

“A natureza cria, o arquiteto ~~transforma~~ INTEGRA!

O arquiteto integra.”

(Severiano Mário Porto)

RESUMO

Esta pesquisa propõe a investigação de como podemos encontrar a integração da arquitetura e a dança através das obras do arquiteto Severiano Mário Porto, trazendo as obras arquitetônicas com um olhar artístico, identificando elementos da forma física do prédio que podem colaborar para criação estética da dança e reconhecendo a partir do olhar do arquiteto sobre suas obras características da estética do edifício que possam reverberar na criação em dança.

Palavras-chave: artista observador; coisas; percepção de imagens.

ABSTRACT

This research proposes the investigation of how we can find the integration of architecture and dance through the works of the architect Severiano Mário Porto, bringing the architectural works with an artistic look, identifying elements of the physical form of the building that can collaborate for aesthetic creation of the dance and recognizing from the look of the architect's look about his works characteristic of the aesthetics of the building that can reverberate in the creation in dance.

Keywords: observer artist; things; perception of images.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Residência do Arquiteto	14
Figura 2 Pousada dos Guanavenas, em Silves (incluir o nome da pousada)	15
Figura 3 Centro de Proteção Ambiental Balbina	15
Figura 4 Estádio Vivaldo Lima.....	17
Figura 5 Restaurante Chapéu de Palha	17
Figura 6 Suframa.....	18
Figura 7 Residência Robert Schuster.....	18
Figura 8 Estádio Vivaldo Lima.....	20
Figura 9 Restaurante Chapéu de Palha	21
Figura 10 Casas de cultura	22
Figura 11 Casas de cultura Itacoatiara.....	22
Figura 12 SESI São Jorge.....	23
Figura 13 INPA.....	24
Figura 14 UFAM	24
Figura 15 SUFRAMA.....	25
Figura 16 Residência Recife	25
Figura 17 Reservatórios COSAMA.....	26
Figura 18 CPRM.....	26
Figura 19 Condomínio Parque Residências.....	27
Figura 20 SENAI Cachoeirinha	27
Figura 21 BASA 7 de Setembro	28
Figura 22 SESI Clube.....	28
Figura 23 Vila Olímpica	29
Figura 24 Residência Robert Schuster.....	29
Figura 25 TRE	30
Figura 26 IPASEA	30
Figura 27 Bosque Clube.....	31
Figura 28 Hotel Guanavenas.....	31
Figura 29 Balbina	32
Figura 30 Edifício Aracoara.....	32
Figura 31 Condomínio Mediterrâneo	33

Figura 32 Caixa Economica	33
Figura 33 Ponta Negra	34
Figura 34 SOS Infantil	34
Figura 35 IBAMA	35
Figura 36 Centro Ecumênico.....	35
Figura 37 Olímpico Clube.....	36
Figura 38 CEASA	36
Figura 39 Henoch Reis.....	37
Figura 40 Apartamentos no pavimento superior.....	54
Figura 41 Exposição do térreo	54
Figura 42 Chalés	55
Figura 43 Piscina e Bar	55
Figura 44 Pousada dos Guanavenas, em 1985	58
Figura 45 Visão do alto da pousada, com vista do rio.....	59
Figura 46 Prédio principal, em 1985.....	60
Figura 47 Vista atual da pousada.....	61
Figura 48 Vista de Silves para a estrada que vem de Manaus	64
Figura 49 Ruas de Silves	64
Figura 50 Elementos de madeira, desde a estrutura até os detalhes.	66
Figura 51 Detalhe das telhas em madeira, 1985.....	68
Figura 52 Atualmente em telhas metálicas	68
Figura 53 Forro adicionado no prédio	69
Figura 54 Rede feita pelos índios Guanavenas.....	70
Figura 55 Painel retratando a história dos índios Guanavenas	70
Figura 56 Exposição geral no térreo	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O LEGADO DO ARQUITETO SEVERIANO MÁRIO PORTO.....	11
1.1 LINHA DO TEMPO SEVERIANO MÁRIO PORTO.....	20
2 O ARTISTA EM OBSERVAÇÃO – CAPTURA DE COISAS	38
2.1 LEITURA DE IMAGENS – ELEMENTOS NORTEADORES PARA LEITURA DA OBRA	39
2.2 A ARQUITETURA NA DANÇA.....	45
3 METODOLOGIA.....	50
4 OLHAR SOBRE AS OBRAS	53
4.1 BREVE HISTÓRIA DA POUSADA DOS GUANA VENAS.....	53
4.2 LEITURA DE IMAGENS.....	56
4.2.1 Atribuição de temporalidade e narrativa	59
4.2.2 Criação do múltiplo de um dado observado.....	60
4.2.3 Contextualização e familiaridade.....	62
4.2.4 Visualização aurática do objeto	63
4.2.5 Leitura através dos sentidos e signos	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS.....	74

INTRODUÇÃO

Os edifícios projetados pelo arquiteto Severiano Mário Porto são exemplos de arquitetura pensada para a Amazônia, em relação a clima, materiais e características culturais. Pensando nisso e reconhecendo a arquitetura como uma linguagem artística, apresentamos inicialmente como problemática a seguinte questão da pesquisa: como podemos trabalhar a integração da dança e arquitetura através da leitura dos edifícios de Severiano Mário Porto como fio condutor para proposições de processos coreográficos?

Partindo desta problemática, temos a necessidade de voltar um pouco na história da arquitetura, onde vemos que, desde a revolução industrial a arquitetura vem sendo vista como uma área de exatas, e não mais uma forma artística (como era tratada na antiguidade, na Grécia, por exemplo). Desta forma, resgatando o que torna a arquitetura uma arte, pode-se desenvolver técnicas e olhares para a sua interação com outras formas de arte, como acontece regularmente com a dança e a música, a dança e o teatro, etc.

Especificamente sobre o arquiteto Severiano Mário Porto, há um legado de obras deixadas por ele na cidade de Manaus e no interior, obras estas cada vez menores, já que não há o interesse de preservação destas, demolindo-as constantemente, como exemplo disso, o antigo Estádio Vivaldo Lima, projetado por Severiano e demolido para a construção da atual Arena da Amazônia. Porém, ainda temos alguns prédios que podemos exemplificar para mostrar a identidade artística do arquiteto, como a UFAM (prédios do Campus), o Banco da Amazônia – BASA no centro da cidade, a sede da Superintendência da Zona Franca de Manaus – SUFRAMA, Sede do Tribunal Regional do Trabalho – TRT, Sede do Fórum de Justiça Henocho Reis, além de residências particulares (uma no Tarumã, uma no Centro e uma na Djalma). Estes edifícios são exemplos de arquiteturas tipicamente amazônicas, pois Severiano concebeu um modelo único de arquitetura amazônica e sustentável, unindo técnicas de construção e materiais regionais com a arquitetura moderna e inovações tecnológicas.

Partindo destas investigações, adotamos então como objetivo geral investigar as obras do arquiteto Severiano Mário Porto como propositoras para leitura em processo coreográfico, tendo como fio condutor o olhar da arquitetura. Com essa visão

geral, podemos delimitar os objetivos específicos, sendo eles: pesquisar obras de coreógrafos que apresentam em seu conceito criativo obras arquitetônicas, servindo como referencial teórico-prático para criação em dança; identificar nas obras arquitetônicas de Severiano Mário Porto elementos da forma que colaboram para a criação estética da dança e reconhecer para além do olhar do arquiteto sobre suas obras características da estética do edifício que possam reverberar na criação em dança.

A pesquisa então justifica-se pela investigação de como pode acontecer essa união das áreas de conhecimento aparentemente tão distintas, tendo como ponto de partida e guia do trabalho os edifícios projetados por Severiano na cidade de Manaus, propondo materiais de observação e relatos para compor processos coreográficos em dança a partir das características arquitetônicas dos edifícios de um artista tão importante para o desenvolvimento da malha urbana da cidade, mas tão pouco reconhecido pela classe de artistas e arquitetos.

1 O LEGADO DO ARQUITETO SEVERIANO MÁRIO PORTO

Neste capítulo abordaremos uma breve história do surgimento do Regionalismo Brasileiro e da história de Severiano Mário Porto na Amazônia, apresentando suas obras mais relevantes, e analisando seu partido arquitetônico para criação de seus prédios tão premiados.

Severiano Mário Vieira de Magalhães Porto nasceu em Uberlândia (MG) em 1928, porém aos 5 anos de idade mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde cresceu e formou-se arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil em 1954 e, já em 1966 mudou-se para o Amazonas, considerado um dos pioneiros a atuar no estado, onde permaneceu por 36 anos, sendo responsável por várias obras, tanto do meio público como do privado. Deixou a cidade de Manaus em 2001, quando mudou-se para Niterói-RJ, dedicando sua vida a organizar seu acervo.

Situando historicamente, os anos de formação de Severiano foram anos de intenso progresso e prosperidade econômica no país, nesses momentos pós segunda guerra, a arquitetura moderna brasileira passava por seu período de prestígio internacional através de Oscar Niemeyer, Irmãos Roberto, Affonso Eduardo Reidy, etc (NEVES, 2016). Porém, apesar de toda sua glória momentânea, na década de 60 houve o início da decadência da arquitetura moderna no Brasil, culminada pelo golpe militar, em 1964. Neste período, houve a intensificação do movimento de migração de profissionais por todo o país, desvinculando-se do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, considerado o centro das produções artísticas da época.

De acordo com Segawa (1999), a política de ocupação do interior do país neste período definiu uma estratégia de integração de regiões isoladas e pouco desenvolvidas do Brasil, principalmente o Centro-Oeste e o Norte, já que em muitas regiões havia pouquíssimos profissionais e desconhecia-se completamente a arquitetura moderna, solidificando a oportunidade de divulgação do modernismo e a abertura de espaço em novos territórios, porém, uma produção diferente das criadas inicialmente no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Desta vez, os arquitetos começaram a produzir de acordo com cada região, fragmentando o movimento modernista e

adquirindo diferenças peculiares distintas de cada região. Sobre esse movimento que começa a acontecer no país, Neves comenta:

Simultaneamente à construção de Brasília, devido à industrialização que se estende a todo o país, a linguagem arquitetônica de origens comuns vai se enquadrar em um novo contexto: diferenças econômicas, climáticas, tecnológicas e de programa condizem a um processo de regionalização. Deixa de existir uma expressão dominante para a arquitetura brasileira, a qual vai dar lugar a uma produção diferenciada cuja lógica deve ser procurada em cada região. (FICHER; ACABAYA *apud.* NEVES, 2016, p. 4-5)

De acordo com Bastos (2003), toda a ousadia da arquitetura racionalista vinda do Sudeste não foi recebida tão bem no interior, fazendo com que a arquitetura produzida não fosse desejada e sonhada, mas sim uma arquitetura possível, mostrando a necessidade de trabalhar com materiais convencionais, como o tijolo e a telha de barro, adotados pelo menor custo, pelo fácil acesso e pela mão de obra mais habituada a eles, o que até então é totalmente diferente do concreto armado da arquitetura modernista tradicional. Como exemplo, podemos citar a região amazônica, considerada isolada das grandes capitais, com suas riquezas ambientais e sua população local característica, favorecia a revisão da arquitetura moderna com a introdução das características culturais, construtivas, climáticas e em seus postulados genéricos.

Esse movimento aconteceu durante cerca de 20 anos de forma orgânica e nada acadêmica, e começou a ser discutido em congressos e encontros somente na década de 80, quando aconteciam os debates mundiais sobre o pós modernismo, onde este movimento foi reconhecido como Regionalista, havendo um incentivo quanto a diversidade da arquitetura nacional, onde foi afirmado que “... o compromisso maior delas [a arquitetura] deverá ser a coerência com seu contexto, sempre tendo em vista que a realidade está em permanente transformação, variando continuamente os parâmetros.” (ZEIN, *apud.* NEVES, 2016, p. 10)

A partir destas discussões de cunho regionalista, houve a criação de novos valores do movimento arquitetônico, onde deveria haver a necessidade de diálogo da edificação com seu contexto urbano, a adequação ao clima e ao ambiente natural, a importância da preservação da história e cultura locais, aliando tecnologia à tradição.

Desses arquitetos espalhados pelo Brasil na década de 60, Severiano Mário Porto se instalou no Amazonas, e foi o arquiteto precursor em divulgar a madeira como material de construção nobre na Amazônia. A madeira, como já é de conhecimento popular, sempre foi muito utilizada nas construções da região, pela sua disponibilidade abundante e de baixo custo, porém sendo vista com restrições, por ser usado pelos pobres para construir suas próprias moradias. Seu primeiro projeto, que foi o que o trouxe para a cidade, nunca foi executado (uma nova sede para a Assembleia Legislativa do Estado) era um prédio em madeira, o que não agradou o governador na época Artur Reis, por acharem a “madeira obra de pobre, e o governo quer uma imagem de permanência” (PORTO *apud*. CAMPOS, 2003). Pouco depois, planejou uma escola toda feita em madeira, fazendo-o enfrentar resistência dos construtores, por acharem o material “coisa de pobre”.

Em 1966, Severiano e sua família foram morar em uma casa de madeira nas margens de um igarapé, como vivem os ribeirinhos, e a partir deste contato íntimo com a região pode compreender a tipologia arquitetônica que poderia vir a trabalhar na região “construí uma casa madeira junto de um igarapé; na época não era costume, apenas as pessoas do povo moravam assim” (PORTO *apud*. CAMPOS, 2003). Logo de imediato, se conscientizou dos problemas do crescimento urbano desenfreado, do seu impacto no meio ambiente e na cultura das pessoas da cidade. Com o olhar sensível e crítico, Severiano retomou os princípios da arquitetura amazônica natural, resgatando as técnicas construtivas e tipologias tradicionais e mesclando-as com o modernismo em que foi iniciado quando morava no Rio de Janeiro. Esse processo de criação e construção trouxe à cidade uma arquitetura contextualizada e coerente com o meio físico e cultural em que está inserida. (ROVO e OLIVEIRA, 2004)

Sobre esse início da vivência na cidade de Manaus, Severiano comenta:

Foi observando o pessoal nativo – os seringueiros, para mim, gigantes que cruzam a floresta amazônica a pé e passam meses embrenhados na mata, levando uma bagagem mínima, enfrentando toda sorte de problemas até grandes onças que a gente pode encontrar mesmo perto de Manaus – que aprendi sobre o fazer regional. (PORTO *apud*. CAMPOS, 2003)

Dessa forma, o arquiteto construiu seu campo de criação, desde o desenvolvimento do projeto até a construção, um exercício de sentidos e percepção.

O olhar para a geografia do Amazonas, o escutar do homem local sobre seus materiais, métodos e técnicas, os costumes, tudo isso passou a construir sua sabedoria quando a arquitetura brasileira regional.

Observando a facilidade de manuseio e a mão de obra local, Porto realizou diversas obras em madeira, o que ajudou na diminuição do preconceito e na inserção do material em outros contextos. Neves (2016), citando Sabbag (2003) e Segawa (1988), afirma que Severiano precisou quebrar muitos tabus e resistências para que essa interpretação da cultura regional acontecesse, hoje considerado um valor incorporado à moradia de classes sociais nem sempre atentas a inovações. Algumas obras importantes de Severiano utilizando a madeira são a residência do arquiteto (figura 1), datada do ano de 1971 (demolido), a pousada na Ilha de Silves (figura 2), do ano de 1979-1983 e o Centro de Proteção Ambiental de Balbina (figura 3) também abandonado e em ruínas, projeto de 1983-1988.



Figura 1: Residência do Arquiteto

Fonte: www.archdaily.com.br



Figura 2 Pousada dos Guanavenas, em Silves (incluir o nome da pousada)

Fonte: cleidianesantos.files.wordpress.com



Figura 3 Centro de Proteção Ambiental Balbina

Fonte: www.vitruvius.com.br

Sua residência foi premiada pela utilização da madeira de uma maneira adequada, de acordo com o clima e o meio ambiente, tornando-se um exemplo nacional de arquitetura harmoniosamente inserida no contexto regional, elaborada com vocabulário brasileiro, porém sem se alienar da técnica contemporânea. Da mesma forma o Centro de Proteção Ambiental de Balbina é considerado pela crítica

como uma construção em que o caráter regional atingiu um refinamento, trabalhando a madeira de maneira singular.

Na pousada de Silves, o ponto de partida para o projeto foi a preservação da mata nativa e a integração do projeto ao ambiente, com construção inteiramente artesanal, em que a madeira foi utilizada na estrutura, paredes e cobertura. Segundo Segawa (1988), os resultados desta obra ultrapassam a reconhecida competência construtiva dos autores, alcançando um efeito formal inédito, mostrando que as técnicas tradicionais, criativamente trabalhadas, podem produzir obras do maior valor e dignidade, reconhecendo-nos como latino-americanos, capazes de criar arquitetura, formas e teorias sem precisar seguir padrões internacionais. Sobre essa necessidade de “internacionalização” da cultura, o próprio Severiano comenta para a revista Projeto:

Vivemos lendo livros estrangeiros e queremos entrar nos padrões europeus. Não nos libertamos disso nem [neste Seminário Latino-Americano], onde se precisou convidar europeus e japoneses para não ser uma simples bienal. (...) O que caracterizou a década de 80 foi a grande divulgação da produção arquitetônica de todas as regiões do Brasil. O marco mais significativo do fato acima foi a Mostra da Arquitetura Brasileira, em Buenos Aires, onde cerca de 300 arquitetos brasileiros apresentaram mais de 1000 trabalhos sobre temas diversos, realizados em vários pontos o território, permitindo, pela primeira vez, que se tivesse uma ideia geral do que estava sendo produzido no país, em termos de arquitetura. (PROJETO *apud*. NEVES, 2016, p. 12-13)

Em 1965, ele apresenta na terceira premiação anual do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB/RJ, o projeto do “tartarugão”, o Estádio de Futebol Vivaldo (figura 4) Lima (demolido em 2010), que conquista uma menção honrosa por ter uma solução simples, conduzida corretamente, integrada ao lugar e bem de acordo com a escala do problema. Dois anos depois, no ano de 1967, é executado o restaurante Chapéu de Palha (figura 5), demolido em 1990, utilizando somente madeira e palha, tornando o projeto viável com baixo custo e pouco tempo de obra, ganhando outro prêmio na VII premiação anual do IAB/RJ, pela simplicidade que sugere as origens e tradição locais.



Figura 4 Estádio Vivaldo Lima

Fonte: Globo Esporte



Figura 5 Restaurante Chapéu de Palha

Fonte: <http://marcoevangelista.blog.br>

Outros prêmios foram ganhos na IAB/RJ, com o Reservatório d'água COSAMI, em 1972; com o projeto da Superintendência da Zona Franca de Manaus – SUFRAMA (figura 6), em 1974; e a residência unifamiliar do Sr. Robert Schuster (figura 7), em 1978.



Figura 6 Suframa

Fonte: www.vitruvius.com.br



Figura 7 Residência Robert Schuster

Fonte: amazonascultura.blogspot.com

Porto nunca procurou seguir certa escola ou regra arquitetônica, o que revela em suas obras a vontade de fazer unicamente uma arquitetura harmoniosa com o local. O arquiteto comenta sua trajetória como uma produção composta por obras e linguagens diferentes para temas diferentes, não se prendendo a um tipo único de arquitetura, mas se adaptar ao contexto do projeto e ao seu momento, aliando seus conhecimentos da faculdade de arquitetura com a maneira simples de construir da Amazônia, a partir da sabedoria de artesões locais e da transmissão “pai para filho” culturalmente estabelecida, proporcionando a partir de suas obras, o encontro da arquitetura com o homem, suas necessidades e anseios (NEVES, 2016). A fórmula de Severiano era unicamente a de usar os materiais, as técnicas e a mão de obra existente em cada lugar de construção, sem se ater cegamente às tradições, mas

utilizar todos os recursos possíveis que os conhecimentos técnicos contemporâneos dispõem para melhorar soluções ou inventar novas. É uma arquitetura considerada do tempo e lugar, com uma tecnologia imaginativa, que mergulha no passado e o reinventa, criando formas que caracterizarão outra modernidade da arquitetura, sócio e culturalmente ambientadas (CAMPOS, 2003). Ele ainda comenta:

Acreditamos que à medida que fomos assumindo a responsabilidade de nos situarmos no momento presente, com a imensa quantidade de informações de tudo o que foi feito até os dias de hoje, de todas as técnicas locais e regionais e mais ainda os novos materiais, os equipamentos de apoio que dispomos, as novas técnicas construtivas, estaremos coerentes com o momento atual, nossa época, livres para criar, de uma forma mais bela, racional, mais adequada às regiões, à ecologia, às identidades regionais e ao seu homem. (CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO *apud*. NEVES, 2016, p. 14)

Rovo e Oliveira (2004) caracterizam as obras de Severiano Mário Porto como pertencentes a um regionalismo *eco-eficiente*, uma vez que os aspectos condicionantes de suas obras não se resumem à simples aplicação de técnicas de adequação da arquitetura ao lugar. A concepção da obra atenta evidentemente para o rigor do clima e para a economia nos materiais de construção, trazendo um olhar voltado para a sensibilidade humanista, mostrando soluções de projeto “alcançada pela síntese dos poetas”.

Em 1986, Porto recebeu o prêmio da IAB-RJ como personalidades do ano. Em 1987, ainda na IAB, os projetos do Campos da UFAM e do Centro de Proteção Ambiental de Balbina receberam um prêmio, e todo o conjunto de suas obras recebeu menção honrosa no Prêmio Anual Nacional, consagrando-o como um dos maiores e melhores arquitetos do Brasil.

Ainda em 1987, Severiano é celebrado como o Homem do Ano pela maior revista de arquitetura da Europa, a L'Architecture d'Aujourd'hui, tornando o homem não somente o homem, mas agora “é abrigo, é teto, é casa, pássaro e floresta que se misturam compondo uma arquitetura em madeira e palha que envolve a cabeça, e formam a cabeleira e o rosto de Severiano.” (CAMPOS, 2003).

Portanto, pode-se constatar que Severiano foi uma personalidade muito importante no Estado do Amazonas, por suas obras e suas ideias de que cada projeto

leva consigo necessidades a serem atendidas para que a obra permaneça viva mesmo depois de anos de construção, através da harmonia com o entorno, da imagem de pertencimento ao lugar através de seus materiais construtivos e do conforto térmico, acústico e luminotécnico das pessoas que irão utilizar o lugar através dos anos, mostrando o regionalismo como um viés muito importante da arquitetura modernista brasileira e um exemplo de uma arquitetura modernista formal e funcional.

A seguir apresentaremos uma lista dos prédios projetados por Severiano Mário Porto no Amazonas em ordem cronológica.

1.1 LINHA DO TEMPO SEVERIANO MÁRIO PORTO

Segue abaixo os prédios construídos de Severiano Mário Porto no Amazonas, em ordem cronológica, com algumas informações de seu estado de conservação e suas características de regionalidade.

- **1965 – Estádio Vivaldo Lima**



Figura 8 Estádio Vivaldo Lima

Fonte: manausdeantigamente.blogspot.com

- Estado: Demolido em 2010 para construção da Arena da Amazônia.
- Localização: av. Pedro Teixeira – Dom Pedro – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: Grafismos de adorno com elementos regionais lembrando criações indígenas.

- **1967 – Restaurante Chapéu De Palha**



Figura 9 Restaurante Chapéu de Palha

Fonte: manausdeantigamente.blogspot.com

- Estado: demolido para a construção de um posto de gasolina.
- Localização: Esquina da rua Fortaleza com av. Paraíba (atual Humberto Calderaro Filho) – Adrianópolis – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: construído em madeira e palha trabalhado de forma luxuosa.

- **1969 – Sede da Petrobras**

(Não foram encontradas informações sobre o prédio)

- **1969 – Casas de Cultura**

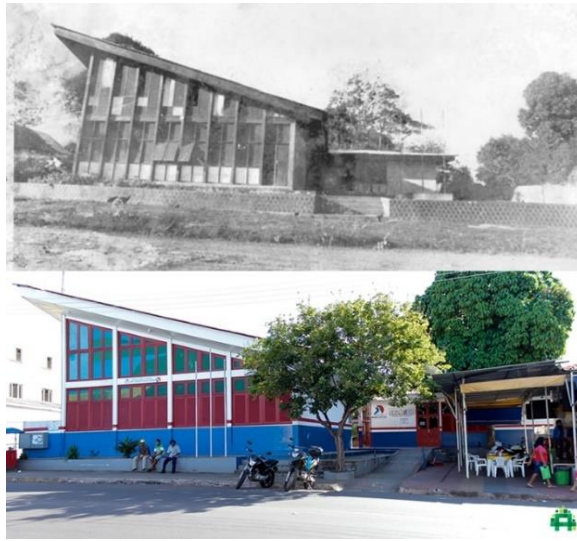


Figura 10 Casas de cultura

Fonte: amazonpixel.com.br

- Estado: reformada, tombado em esfera estadual.
- Localização: Manacapuru – AM.
- Pontos marcantes da regionalidade: detalhes em madeira.

- **1969 – Casas de Cultura**



Figura 11 Casas de cultura Itacoatiara

Fonte: amazonpixel.com.br

- Estado: tombado em esfera estadual.
- Localização: Itacoatiara – AM.
- Pontos marcantes da regionalidade: uso de madeira.

- **1965 – Escola de Madeira Pré-Fabricada Elisabete Rodrigues De Campos**

(Não foram encontradas informações sobre o prédio)

- **1970 – Departamento Nacional de Portos e Vias Navegáveis – DNPVN**

(Não foram encontradas informações sobre o prédio)

- **1970 – Sesi São Jorge**



Figura 12 Sesi São Jorge

Fonte: googleearth.com

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: rua Brasil – São Jorge – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não foram identificados.

- **1970 – Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia – INPA**



Figura 13 INPA

Fonte: acritica.com

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. André Araújo – Petrópolis – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: todos os prédios do complexo são feitos ou tem detalhes em madeira, com predominância de cores regionais.

- **1970-1980 – Universidade Federal do Amazonas – UFAM**



Figura 14 UFAM

Fonte: idd.org.br

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. Rodrigo Otávio – Coroado I – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: cores regionais, madeira, conforto térmico, arborização para ventilação e sombreamento.

- **1971 – Sede da Suframa**



Figura 15 SUFRAMA

Fonte: suframa.gov.br

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. Min. João G. de Souza – Distrito Industrial I – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: preocupação com a ventilação natural e conforto térmico.

- **1971 – Residência do Arquiteto (Residência Recife)**



Figura 16 Residência Recife

Fonte: www.archdaily.com.br

- Estado: Desmontada em 2004 para a construção de um condomínio.
- Localização: av. Recife (atual Mário Ypiranga) – Adrianópolis – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: preocupação com o conforto térmico, conservação da vegetação do terreno, uso de madeira.

- **1972 – Reservatórios Elevados COSAMA e Conjunto Administrativo**



Figura 17 Reservatórios COSAMA

Fonte: www.archdaily.com.br

- Estado: tombado em esfera estadual.
- Localização: rua General Miranda Reis – Adrianópolis – Manaus (administração)
- Pontos marcantes da regionalidade: cores regionais, formato de “flor”.

- **1972 – Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais – CPRM**



Figura 18 CPRM

Fonte: googleearth.com

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. André Araújo – Aleixo – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não pode ser analisado.

- **1972 – Condomínio Parque Residências**



Figura 19 Condomínio Parque Residências

Fonte: idd.org.br

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. Recife (atual Mário Ypiranga) – Adrianópolis – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: cores regionais e arborização.

- **1973 – SENAI Av Carvalho Leal**



Figura 20 SENAI Cachoeirinha

Fonte: www.fieam.org.br

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. Carvalho Leal – Cachoeirinha – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não foram identificados.

- **1974 – Banco Da Amazônia – BASA**



Figura 21 BASA 7 de Setembro

Fonte: registro do autor

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. 7 de Setembro – Centro – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: fachada em madeira com elementos lembrando cestos indígenas, cores regionais.

- **1976 – SESI Clube do Trabalhador**



Figura 22 SESI Clube

Fonte: www.fieam.org.br

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: Alameda Cosme Ferreira – Coroado III – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não foram encontrados.

- **1976 – Vila Olímpica**



Figura 23 Vila Olímpica

Fonte: globoesporte.globo.com

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. Pedro Teixeira – Dom Pedro – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não foram encontrados.

- **1978 – Residência Robert Schuster**



Figura 24 Residência Robert Schuster

Fonte: www.archdaily.com.br

- Estado: tombado em esfera estadual.
- Localização: Tarumã – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: preocupação com o conforto térmico, conservação da vegetação do terreno, uso de madeira.

- **1978 – Tribunal Regional Eleitoral – TRE**



Figura 25 TRE

Fonte: ter-am.jus.br

- Estado: reformado, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. André Araújo – Aleixo – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: conforto térmico.

- **1979 – Ambulatório IPASEA**



Figura 26 IPASEA

Fonte: amazonprev.am.gov.br

- Estado: em funcionamento.
- Localização: rua Visconde de Porto Alegre – Centro – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: conforto térmico.

- **1979 – Bosque Clube**



Figura 27 Bosque Clube

Fonte: googleearth.com

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: av. Constantino Nery – Chapada – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não foram identificados.

- **1979-1983 – Teleamazon**

- Estado: tombado em esfera estadual.
- Localização: av. Getúlio Vargas – Centro – Manaus.

- **1978-1983 – Pousada dos Guanavenas**



Figura 28 Hotel Guanavenas

Fonte: www.tripadvisor.com

- Estado: em funcionamento, tombado em esfera estadual.
- Localização: Silves - AM
- Pontos marcantes da regionalidade: madeira trançada, conforto térmico.

- **1983-1988 – Centro De Proteção Ambiental Da Usina Hidrelétrica Vila Balbina**



Figura 29 Balbina

Fonte: www.arcoweb.com.br

- Estado: abandonado, tombado em esfera estadual.
- Localização: Balbina – AM.
- Pontos marcantes da regionalidade: uso de materiais regionais, ventilação.

- **1987 – Edifício Aracoara**



Figura 30 Edifício Aracoara

Fonte: googleearth.com

- Estado: tombado em esfera estadual.
- Localização: av. André Araújo – Aleixo – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: ventilação, decoração em madeira, cores da região.

- **1987 – Edifício José Carlos Mestrinho (Anexo do Palácio Rio Negro)**

- Estado: em funcionamento.
- Localização: av. 7 de Setembro – Centro – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não foram identificados.

- **1987 – Condomínio Mediterrâneo**



Figura 31 Condomínio Mediterrâneo

Fonte: googleearth.com

- Estado: em funcionamento.
- Localização: av. do Turismo – Tarumã – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não foram identificados.

- **1988 – Anaconda Hotel**

(Não foram encontradas informações sobre o prédio)

- **1990 – Agência Caixa Econômica Federal**



Figura 32 Caixa Economica

Fonte: googleearth.com

- Estado: em funcionamento.
- Localização: rua José Clemente – Centro – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: fachada toda em madeira, cores da região.

- **1992 – Praia da Ponta Negra**



Figura 33 Ponta Negra

Fonte: manausdeantigamente.blogspot.com

- Estado: reformada.
- Localização: av. Coronel Teixeira – Ponta Negra – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: cores regionais.

- **1994 – Aldeias Infantil SOS Brasil**



Figura 34 SOS Infantil

Fonte: au17.pini.com.br

- Estado: tombada em esfera estadual.
- Localização: r. Prof. Cacilda Pedrosa – Alvorada I – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: uso de palha e madeira nos espaços de convivência, conforto térmico.

- **SEM INFORMAÇÃO DE ANO – Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal - IBAMA**



Figura 35 IBAMA

Fonte: googleearth.com

- Estado: em funcionamento, tombada em esfera estadual.
- Localização: av. Min. João G. de Souza – Distrito Industrial I – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não há informações.

- **SEM INFORMAÇÃO DE ANO – Centro Ecumênico Igreja de Cavaco Senador Jéferson Peres**



Figura 36 Centro Ecumênico

Fonte: amazonascultura.blogspot.com

- Estado: em funcionamento, tombada em esfera estadual.
- Localização: Rio Preto da Eva – AM.
- Pontos marcantes da regionalidade: toda em madeira.

- **SEM INFORMAÇÃO DE ANO – Olímpico Clube**



Figura 37 Olímpico Clube

Fonte: googleearth.com

- Estado: tombada em esfera estadual.
- Localização: av. Constantino Nery – Presidente Vargas – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: cores regionais.

- **SEM INFORMAÇÃO DE ANO – CEASA**



Figura 38 CEASA

Fonte: g1.globo.com

- Estado: em funcionamento, tombada em esfera estadual.
- Localização: BR-319 – Vila Buriti – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: não foram identificados.

- **SEM INFORMAÇÃO DE ANO – Fórum Henoch Reis**

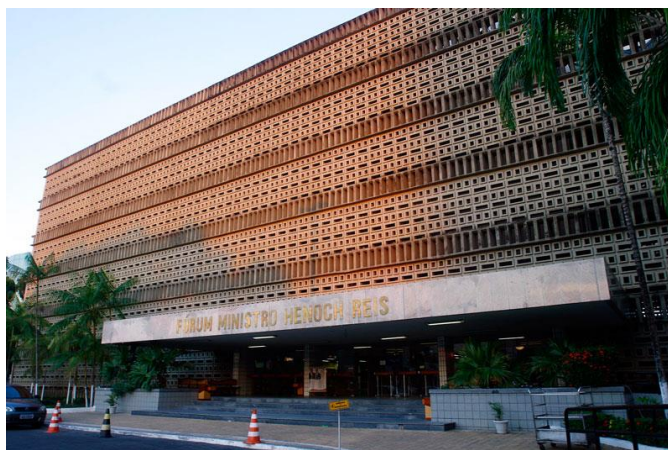


Figura 39 Henoch Reis

Fonte: emtempo.com.br

- Estado: em funcionamento, tombada em esfera estadual.
- Localização: Av. André Araújo – Aleixo – Manaus.
- Pontos marcantes da regionalidade: ventilação, elementos em madeira.

2 O ARTISTA EM OBSERVAÇÃO – CAPTURA DE COISAS

No Dicionário de Filosofia, Abbagnano (2007) traz a definição de ‘coisa’ em dois significados fundamentais, tanto na visão de senso comum quanto na visão filosófica, que são: primeiramente, coisa como algo genérico, podendo designar qualquer objeto ou termo, real, irreal, mental ou físico; depois, coisa em uma visão mais específica, que pode denotar os objetos naturais enquanto tais.

No primeiro significado, coisa toma o mesmo significado da palavra grega *pragma*, ou seja, pode ser a definição de qualquer ato humano, ou qualquer objeto com que se pode tratar de qualquer modo. Coisa é um dos termos mais usados na linguagem comum, que pode ser para designar um ato de pensamento ou conhecimento, de imaginação, de sentidos ou de vontade.

Saindo dessa visão mais ampla, coisa sendo objeto natural, pode ser chamado também de corpo (ou substância corpórea). Descartes traz essa definição pela primeira vez como *choses corporelles*, mas também utilizava a expressão *chose qui pense* (coisa que pensa), mostrando o entendimento da palavra ‘coisa’ como ‘substância’. Somente com Berkeley e Kant que o termo ‘coisa’ foi usado com significado mais próprio, ou seja, passou a indicar o corpo ou qualquer objeto natural, distinguindo as coisas como “tais como aparecem para nós, isto é, submetidas às condições da nossa sensibilidade (espaço e tempo), coisas em geral ou coisas em si.” (ABBAGNANO, 2007, p. 150).

Lepecki (2012) nos apresenta o termo *coisa* dentro de obras artísticas de dança e performance, o que ele chama de “ligação profunda entre performatividade e coisidade.” (p. 94). Lepecki nos apresenta a visão do filósofo italiano Giorgio Agamben, em sua obra *Homo Sacer*, onde, segundo Agamben, o mundo contemporâneo é dividido entre organismos vivos e dispositivos e, a partir do confronto entre esses dois opostos que o elemento da subjetividade surge. Nessa definição, ‘dispositivo’ pode ser “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres viventes.” (LEPECKI *apud.* AGAMBEN, 2012, p. 94.), sendo então dispositivo uma forma de sistema geral de controle, onde cabem desde prisões, manicômios, escolas, até canetas, a literatura, a filosofia, os celulares e a própria coreografia.

Em outras palavras, ao produzirmos objetos, produzimos dispositivos que subjugam e diminuem a nossa própria capacidade de produzir subjetividade não subjugadas, e, na medida que produzimos objetos acabamos sendo produzidos por eles. É assim que os dispositivos (ou coisas) se tornam úteis para investigação contemporânea em arte: em primeiro lugar porque mostra a performatividade inicial das coisas, e em segundo lugar, porque a dança possui uma relação íntima com a obediência dos gestos governados e movimentos determinados, aliando-se então com os objetos, ou coisas, que estão de forma subjetiva nos governando, direcionando os corpos na função de ser dispositivo. (LEPECKI, 2012)

Com essa visão de coisa como direcionador de algo, apresentamos as imagens como essas coisas, que, lendo-as e interpretando-as através de certos parâmetros podem delinear parte importante da pesquisa como instigadoras de estados corporais para futura proposição em dança.

2.1 LEITURA DE IMAGENS – ELEMENTOS NORTEADORES PARA LEITURA DA OBRA

Neste capítulo será feita uma explanação sobre os teóricos que apontam em suas linhas de pesquisa caminhos para leitura de imagens, explanando as principais técnicas que achamos relevante para a leitura em arquitetura, tornando viável o caminho para o processo criativo a ser apresentado futuramente.

Na Idade Média, os teólogos sentiram a necessidade de definir o conceito de imagem, explicando as coisas que existem ao nosso redor e diante de nós, as chamando de *vestigium*: vestígio, traço, ruína, procurando dessa forma mostrar que todas as coisas possuíam uma semelhança perdida, ou seja, a semelhança de Deus perdida no pecado (DIDI-HUBERMAN, 2005). Porém, uma das mais antigas definições de imagem foi dada por Platão em *A República*, onde afirma “chamo imagens em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero” (PLATÃO *apud*. JOLY, 2007, p. 13), o que nos remete a ser imagem um reflexo, e tudo aquilo que utiliza o mesmo processo de representação, tornando esta imagem um objeto segundo de algo. Posteriormente, Platão afirma também que todo

o reconhecimento não passa de recordação, assim como toda novidade não passa de esquecimento, onde Manguel (2000) utiliza este pensamento para apontar como estamos refletidos nas imagens ao nosso redor, fazendo com que elas se tornem parte do que somos.

Joly (2007) reforça esse pensamento, nos fazendo refletir sobre a origem da imagem, com desenhos feitos nas rochas das cavernas desde o período paleolítico, onde o homem já demonstrava vestígios de suas faculdades imaginativas. Estes desenhos geralmente destinavam-se a comunicar mensagens, onde muitos deles formaram que o chamamos hoje de pré-anunciadores da escrita, pois estes utilizavam processos de descrição e representação que nos apresentam coisas reais, tornando os primeiros meios de comunicação humana, mostrando como o ser humano é essencialmente um ser de imagens e figuras, estas tendo o papel de nos informar assim como as histórias.

Aristóteles afirma que todo o processo de pensamento requer imagens, estas tomando lugar das percepções diretas, tornando a existência um rolo de imagens que se desdobram continuamente, capturadas e realçadas pelos sentidos, variando seu significado ao longo do tempo, formando uma “linguagem de imagens traduzidas em palavras e palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência.” (MANGUEL, 2000, p. 21).

Da mesma forma, Didi-Huberman (2005) traz a reflexão de que nossos corpos são, em primeira leitura, objetos de visibilidade, sendo atribuídos a ser coisas a tocar, porém, em segunda leitura mais profunda, pode-se dizer que os corpos também são lugares de reencontros, de partidas, são receptáculos orgânicos, ao qual nós olhamos, mas que nos olha de volta em resposta. Há então a importância de fazer o ato do ver uma experiência, desenvolvendo um tipo de linguagem sobre o olhar, que o faz reviver a experiência e torna-la de certo modo metafísica.

Quando lemos imagens, seja elas de qualquer tipo, nosso primeiro impulso é o de atribuir a elas o caráter temporal e de narrativa, dando à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. Porém, esta ação de atribuir uma narrativa, na verdade, é somente a imagem traduzida para nós de acordo com nossa experiência, conforme Francis Bacon sugere no século XVI, só podemos ver aquilo que de alguma forma já vimos antes e temos imagens identificáveis, assim como só conseguimos ler em uma

língua cujo vocabulário já conhecemos. Isto não quer dizer que para ler uma imagem temos que conhecer as escolas e movimentos artísticos de cada época ou país, mas que “construímos nossa narrativa a partir de outras narrativas já construídas por nós através do autorreflexo, da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho” (MANGUEL, 2000, p. 28), assim como também podemos adicionar o conhecimento técnico e histórico artístico, mas nossa leitura não pode e nem vai depender somente dele, ou seja, nenhuma narrativa criada a partir de uma imagem é definitiva ou exclusiva.

Essas narrativas e impressões criadas por nós sobre a obra dão origem à apreciação crítica dela, que dá origem à outras apreciações críticas, colocando a obra sempre em algum lugar entre percepções, tanto as nossas como a dos nossos contemporâneos, entre o que lembramos e aprendemos, seja do vocabulário comum, seja de um vocabulário de símbolos secretos e profundos, tornando a imagem perdida em um abismo de incompreensão, ou até mesmo em um abismo de compreensão e interpretações múltiplas. (MANGUEL, 2000)

Sendo assim, caímos em uma indagação de como ler as obras artísticas: será essa obra algo a mais do que está apresentado no momento em que é vista? Existe um contexto para conseguir ler essas diversas obras apresentadas? Existe uma linguagem com que o espectador possa familiarizar-se antes de entender o significado da obra?

Didi-Huberman (2005) nos apresenta a leitura de imagens através da aura do objeto, que consiste em ser “a intuição e o conjunto de imagens que, surgidas da *memoire involontaire* [em francês no texto], tendem a se agrupar em torno dele.” (p. 149). Em consequência, o objeto é considerado aurático quando há imagens para além da visibilidade somente do objeto, se impondo como figuras associadas, que servem para poetizar, trabalhar e abrir sua significação, sem preocupação com a ideia de tempo convencional, mas tornando o tempo linear para a visualização aurática do objeto.

Joly (2007) nos traz a leitura através dos signos e da semiótica, onde, citando Pierce, afirma que o signo possui uma materialidade que percebemos através de nossos sentidos, sendo assim podemos vê-lo, ouvi-lo, cheirá-lo, tocá-lo ou até mesmo saboreá-lo. Porém, no que se refere a imagem, ela sempre se apresenta ao

espectador de forma heterogênea, ou seja, em uma só imagem obtemos diferentes categorias de signos, como cores, formas, textura, e até mesmo signos linguísticos, onde é necessário distinguir os principais instrumentos desta linguagem e o que significa sua presença ou sua ausência e, somente a partir da interação espectador-obra que produzimos um sentido a ela, sendo isso de forma mais ou menos consciente.

Esses questionamentos sobre leituras de imagens se apresentam ainda mais fortes nas obras contemporâneas, já que as produções artísticas passaram a abrir espaço para o abstracionismo, não sendo mais possível somente olhar a obra e já entender sobre ela, mas quanto mais bagagens de informações o espectador souber sobre o autor da obra, a época em que ele viveu, suas indignações, sua forma de pensar sobre a realidade em que vivia, etc, mais completa será sua fruição e entendimento da obra a ser apreciada, fazendo também com que o ser humano sempre queira encontrar uma lógica plausível e universal para tudo. (MANGUEL, 2000)

Dessa forma, tudo e qualquer coisa podem fazer parte da obra que vamos ver, seja uma experiência do autor da obra, seja experiências vividas por pessoas ao redor dele, seja seus sonhos e devaneios, fazendo com que as circunstâncias que cercam o ato de criação sejam parte deste ato, nunca tornando a leitura de uma obra definitiva e nunca ela sendo analisada em sua integridade contextual,

porque nossa tentativa de ler, como espectadores, aquilo que em sua essência é ilegível meramente preenche a ausência deliberada de um código decifrável com um sentido que tanto inventamos quanto desentranhamos. (MANGUEL, 2000, p. 55)

Podemos dizer então que esse método de ler uma obra artística que trás para o espectador as responsabilidades tanto de um escritor quanto de um leitor assemelham-se à identificação supersticiosa de sinas em jogos de azar, porém, é o único método em que o espectador pode almejar decifrar a imagem da obra assistida. Manguel (2000) comenta sobre isso:

Talvez seja um método ineficaz, de alcance restrito e de resultados falhos, nos fornecendo não mais do que o fantasma da sombra de um reflexo, entrevisto no mais embaçado dos espelhos que se possa imaginar, daquilo que, na falta de um termo melhor, denominamos de ato criativo, (...) imaginando que nossa leitura abrange e até assemelha-se à obra de arte em sua essência, quando tudo o que ela faz é permitir uma débil reconstrução de nossas impressões por meio de nossas próprias experiências e conhecimento deturpados, enquanto relatamos para nós mesmos narrativas que transmitem não a Narrativa, mas sim alusões, insinuações e suposições novas. (p. 55)

Joly (2007) confirma esse método crítico-interpretativo do espectador, e afirma que se formos nos impedir de interpretar uma obra por não termos a certeza das intenções do autor, seria melhor deixar de ler ou observar qualquer obra artística, pois, ninguém nunca vai saber o que o autor quis dizer, uma vez que nem mesmo o próprio autor domina todo o significado da imagem que produziu, por isso, analisar imagens não consiste em encontrar uma mensagem pré-existente, mas em compreender significações, mensagens e circunstâncias. Caso depois disso o espectador ainda precise de pontos de referência e de comparações de entendimento sobre determinada obra, o mais certo é discutir sua análise com outros espectadores, e não nas possíveis intenções hipotéticas do autor.

Depois de todos esses conceitos de leitura de imagens, chegamos a arquitetura, onde Manguel (2000) comenta que nossas relações com os edifícios podem ser um exemplo de nosso conceito de espaço e nossas ideias sobre indivíduos e sociedade. Sendo assim, podemos dizer que a arquitetura é a concretização de uma ideia que evolui e muda da concepção para a conclusão por meio de retórica. Citando Hegel, em seu livro Lições sobre a estética introdução (1997), Manguel comenta que a missão do arquiteto é a de “purificar o mundo exterior, dotando-o de ordem simétrica e afinidade com a mente” (p. 254), criando uma cópia do divino baseado em nossa ideia de morada, que quando pronta torna-se o reino do divino, fazendo com que o homem crie uma estrutura que é ao mesmo tempo casa e lar. Nesse sentido, o espaço também passa a ser uma forma de aproximação do divino, apresentando-se como algo inacessível e objetivo, sempre estando ao nosso redor, fazendo com que nós, nessa constante experimentação do espaço, também sejamos levados a experimentar sua aura, sempre nos convidando a ir mais além, tornando-se algo singular dentro da ideia de espaço-tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2005).

Apesar dessas afirmações de que a arquitetura pode criar um ambiente físico que eleva o indivíduo e o separa do meio em que vive – como acontece desde sempre na história da humanidade, com a construção de templos e lugares sagrados –, entendemos, na visão corpo e espaço, que o homem nunca é separado do meio em que vive, pois, como já foi dito anteriormente, somos formados por nossas vivências, que ficam impressas em nosso corpo e em nosso modo de nos comportarmos, independente do lugar que venhamos a frequentar. Sendo assim, na leitura da arquitetura, mesmo sendo um espaço físico, que cria uma aura e um estado de espírito diferente para seus frequentadores, usamos nossas mesmas experiências e impressões que temos quando vamos interpretar um quadro ou uma fotografia, pois é a mesma pessoa que está observando e criando narrativas e referenciais.

Dentro do espaço, há a ideia da profundidade dos objetos e, comentando sobre este conceito de profundidade, aplicada na escultura, em que podemos fazer a ligação para a arquitetura, Didi-Huberman (2005) afirma que:

A profundidade não é o que escaparia ‘por trás’ de um cubo ou de um paralelepípedo minimalista; ao contrário, ela só deveria receber sua definição mais radical se estiver neles implicada, se a organização visual desses volumes geométricos – cromatismos, fluorescências, reflexões, diafaneidades ou tensões dos materiais – for capaz de produzir uma voluminosidade ‘estranha’ e ‘única’, uma voluminosidade ‘mal qualificável’. (p. 164)

Merleau-Ponty *apud*. Didi-Huberman (2005), comenta que é preciso redescobrir a profundidade como relação entre *coisas e planos*, reduzida a simples noção de largura, sem se atentar à experiência proporcionada, tornando um meio sem coisa. Quando nos deixamos ser no mundo sem assumi-lo ativamente, não encontramos mais a distinção entre planos ou cores. Por exemplo, se alguém doente escreve em uma folha de papel, a primeira ação é a de atravessar uma certa espessura de branco para sua caneta chegar ao papel, demonstrando que existe um tipo de profundidade que ainda não há lugar entre a percepção humana acerca dos objetos, que não avalia a distância de um para o outro e que é somente uma abertura de percepção da coisa “mal qualificada” citada anteriormente.

Dessa forma, toda construção nos propõe um argumento que nos envolve tanto como espectadores como moradores, estas duas experiências passando a ser

uma forma de medição do sucesso de uma construção, assim também como a nossa leitura acerca do prédio requer pelo menos estas duas percepções ou experiências, o que muitas vezes é ignorado pelos arquitetos, principalmente a partir do modernismo, onde recusam-se a dialogar com as pessoas que irão vivenciar ou contemplar os locais por eles projetados, esquecendo-se que uma construção propõe uma realidade corpórea a uma ideia já testada anteriormente pelo uso. Sendo assim, há uma teoria pré-estabelecida sobre o que nossas habitações podem significar, sugerindo ao espectador e leitor da obra viver sempre sobre certa noção de habitação e construção convencional. (MANGUEL, 2000)

Enfim, o processo de leitura de imagens é um processo de vários caminhos, levando o leitor a encontrar meios não planejados dentro de sua proposta original, ainda mais se tratando de leitura em arte, quando esta atualmente encontra-se tão subjetiva.

2.2 A ARQUITETURA NA DANÇA

Nesse momento será apresentado os artistas que trabalharam com a interação da dança e arquitetura, relatando suas técnicas e experiências, experimentações coreográficas e processos criativos, a fim de trazer aproximação com nossa proposta atual.

A discussão entre a possível relação entre dança e arquitetura é um assunto recente, principalmente em relação ao Brasil, aonde academicamente, é algo pouco explorado, dificultando o número de referências sobre o assunto e, quando o fazemos, nos deparamos com opiniões divergentes, tornando-se uma discussão complexa em seus procedimentos e propósitos e muito conseqüente em seus efeitos e derivações.

Britto (2008) traz uma definição de como o corpo está inserido na arquitetura e na dança:

A Arquitetura, seja pelo viés das edificações ou do planejamento das cidades (Urbanismo), tem por justificativa e motivação o aspecto mais primário da relação entre corpo e espaço: a manifestação da vida humana em seus ambientes de existência. E a Dança, seja artística ou social, é sempre um evento instaurado pelo corpo em movimento e cuja ocorrência é situada espacialmente. (p. 12)

Para Britto (2008), cada um desses campos sugere uma via de interlocução muito fechado e específico, tornando-se difícil a expansão e associação de um campo no outro, sobretudo pela possibilidade do exercício associativo, dada sua natureza processual. Dessa forma, a interdisciplinaridade destas duas áreas de estudo pode levar à sujeição de uma sobre a outra, levando a tratar aspectos de cada área de forma simplista, como por exemplo, tratar a arquitetura como cenário da dança, ou a dança como justificadora de estruturas arquitetônicas. Este relacionamento entre a dança e a arquitetura a ser construído pode ser considerado frágil, pois, o mero conhecimento não é suficiente para determinar o grau de sucesso de sua interação, ao contrário, relacionamentos são processos, que como qualquer um, não ocorrem no vácuo, mas acontecem pela ação da temporalidade que é ininterrupta e promove modificações nos estados das coisas.

Sendo assim, o debate entre dança e arquitetura pode se caracterizar como um processo de construção de uma zona de transitividade, e não como um simples encontro de áreas de conhecimento (se assim fosse, seria apenas uma reiteração de uma crença na complementariedade harmônica pouco condizente com a realidade), onde busca-se conexões que mobilizam experiências para reorganizar seus respectivos regimes de funcionamento e estados de equilíbrio, para que dessa forma haja a produção de novos sentidos. (BRITTO, 2008).

Deleuze (*apud* LACERDA, 2018) fala sobre essas zonas de interação entre áreas distintas, relacionando ciência, artes e filosofia, afirmando que todas são criativas, sem haver necessidade de prioridade entre elas: “o verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensoriais e o verdadeiro objeto da filosofia é criar conceitos.” (p. 109). Assim, essas áreas podem realizar trocas mútuas, mas sempre por razões internas, necessitando o espectador ou criador vê-las como linhas melódicas separadas, mas em constante interação uma com a outra, reconhecendo que esta interação entre diferentes linhas não é um problema de monitoramento ou reflexos mútuos, mas de tomar para si o papel criador e fazer seu próprio movimento, tornando esta interação na verdade uma troca, onde você dá, mas também recebe.

A partir de todas essas reflexões, podemos dizer que esta união não é algo simples, uma vez que a arquitetura abrange fortemente a espacialidade, ancorada por sólida produção intelectual, amplamente referenciada, diferente da dança, que abrange fortemente a temporalidade, fazendo parecer com que seus discursos sejam sempre coisas inaugurais, dificultando a consolidação de uma tradição teórica. O exercício de articulação dessas áreas, constitui-se então pela desterritorialização de alguns conceitos como tempo, espaço, corpo e ambiente em cada uma dessas áreas de conhecimento, para então haver a abertura de novos conceitos e sentidos que tenham a abrangência das áreas de conhecimento em questão. (BRITTO, 2008)

Depois dessa discussão técnica sobre a possível relação dança-arquitetura, o coreógrafo e professor Cláudio Lacerda traz sua experiência relatada através de um artigo do Congresso da Abrace, onde ele mostra quais meios utilizados por ele para a montagem do espetáculo de dança a partir de estímulos da arquitetura de Zaha Hadid¹. Segundo o próprio autor, esta pesquisa “valoriza o campo da dança como articulador de relações interartísticas e interdisciplinares, fazendo avançar questionamentos”. (LACERDA, 2016, p. 694) Sua pesquisa então ocupa-se em revelar o aspecto processual da criação artística em dança e como este pode ser atravessado por inúmeros estímulos corporais, visuais e teóricos.

Para o autor, o processo coreográfico que interage com áreas tão distintas pode ser iniciado com a constituição de afetos, procurando o que o encanta dentro do trabalho da arquiteta, para então haver a identificação e fruição do trabalho. A partir daí há o questionamento: “que forças atuantes em determinadas obras reverberam em meu corpo estimulando-o a trabalhar criativamente?” (LACERDA, 2016, p. 696) e é dentro desse campo subjetivo da imaginação e criatividade que seu trabalho se baseia.

Deleuze (*apud*. Lacerda 2016) afirma que a relação de troca mútua entre campos de conhecimento (o que ele chama de “mediadores”) pode realmente acontecer, surgindo a partir de qualquer elemento, seja artista, cientista ou filósofo, seres animados ou inanimados, reais ou imaginários, formando certos tipos de “séries”

¹ Zaha Hadid foi uma arquiteta iraquiana-britânica da corrente desconstrutivista da arquitetura. Foi premiada em 2004 com o Prêmio Pritzker, considerado o “Nobel da Arquitetura”, é o prêmio mais importante entre os arquitetos, se tornando a primeira mulher a conquistar este prêmio.

que, sem as quais, você encontra-se perdido. Como artistas, então, devemos estar suficiente permeáveis para sorver estas séries, inclusive estando dispostos a hierarquizar estruturas de poder conferidas a campos de conhecimento que, no que se refere à dança, esses campos se apresentam de forma multissensorial de fruição, incluindo o cinestésico, o visual e o aural e em multicamadas, incluindo o real e o imaginário. Os meios de processamento desses conhecimentos também fluem em canais múltiplos, ou seja, podem ser produzidos em forma de dança, escrita, fala, imagens, etc.

Sobre seu processo coreográfico o coreógrafo comenta:

O primeiro trabalho que fiz com meus bailarinos foi conquistar sua admiração pelo trabalho de Hadid. O ato de apresentar-lhes sua obra teria que ser cuidadoso no sentido de que eu gostaria de lhes proporcionar reações corporais que se aproximassem das reações que eu tive perante as obras de Hadid. (...) Aliado a isso, procurei ser claro no objetivo de trabalhar com as forças presentes nas imagens e não como tradução de formas arquitetônicas para o corpo e enfatizar que o input pessoal de cada um seria valorizado dentro do trabalho. (LACERDA, 2016, p. 671)

A preocupação de Cláudio Lacerda sobre a admiração dos bailarinos pelo trabalho da arquiteta é respaldada por Gaston Bachelard (1990), onde, segundo ele, a admiração é a forma primária do conhecimento, que enaltece e valoriza seu objeto, ou seja, um valor, no primeiro encontro, não se avalia: admira-se. A partir da admiração vem a estimulação do corpo dos bailarinos através de fotos e textos principalmente (neste processo especificamente). Por se tratar de arquitetura, um dos estímulos a se utilizar pode ser o contato direto do corpo com a obra: a visita ao lugar escolhido como estímulo. Lacerda (2016) afirma que o contato direto com a obra arquitetônica constitui uma fonte primária legítima, estimulando o corpo do bailarino de maneira diferente do estímulo recebido através somente de fotos e textos.

Em relação a esses estímulos, o psiquiatra Daniel Stern *apud*. Lacerda (2016) chama-os de correspondências intramodais, e atribui a eles relação com a unidade dos sentidos, ou seja, o conhecimento ou experiência do mundo que é visto é o mesmo mundo que é ouvido ou sentido, tornando as qualidades de percepção (como intensidade, forma, tempo, movimento e número) de fácil abstração por qualquer modo sensorial a partir das propriedades invariantes do mundo dos estímulos, e então traduzidas para outras modalidades de percepção. Sendo assim, a dança pode ser

considerada o exemplo máximo de expressão e qualidades sentidas no outro. Com essa experiência de estímulos em seu processo, Lacerda (2016) relatou “no meu caso, a fluência intermodal partiu de estímulos visuais que imediatamente afetaram o corpo, fazendo o corpo imaginar e reagir a texturas, formas e ritmos espaciais.” (p. 675)

Por fim, o coreógrafo faz uma comparação sobre os afetos e como eles trabalham em espirais:

Posso ser afetado por uma arquitetura; no momento em que trabalho com outros bailarinos, os afetos com minhas propostas; a resposta criativa deles me afeta de volta e me abre a outras possibilidades criativas. (...) Nessas espirais, criar e escrever dança não mais estão separados, operam um alimentando o outro, que se transforma e se dá de volta, e assim por diante. (LACERDA, 2016, p. 678)

A partir destes relatos, enfim, podemos ter um levantamento de propostas de processos coreográficos trabalhados com a proposta da pesquisa, seja a partir de afetos, de desterritorialização de conceitos, de estímulos de consciências intramodais, etc, apontando a partir de métodos já conhecidos em criação em dança novos caminhos e possibilidades de inovação.

3 METODOLOGIA

A pesquisa caracteriza-se como **qualitativa**, com o entendimento de que não se trata de uma pesquisa exata, e pela proposta de aprofundamento da compreensão de um grupo social, muitas vezes sendo necessário um modelo de metodologia própria somente aplicada para sua pesquisa (GOLDENBERG, 1997). Assim, se delineou qualitativa por se tratar de um estudo que observou a arquitetura de Severiano Mario Porto como objeto vivo em poética regionalista e que foi observado as nuances de significação para criação artística.

Em relação aos objetivos, a pesquisa caracteriza-se como **exploratória**, uma vez que em sua proposta houve a intenção de obter familiaridade com o problema, com o objetivo de torná-lo mais explícito, ou até mesmo construir hipóteses (GIL, 2010). Bertucci (2008) comenta que este tipo de pesquisa pode ter também como objetivos descrever determinadas situações, estabelecer relações entre variáveis, ou definir problemas de pesquisa a serem continuadas por outros pesquisadores posteriormente. Desta forma, como a união das áreas de conhecimento da arquitetura e da dança são temas pouco explorados, acredita-se que houve a proposta de uma aproximação para o pesquisador de dança com uma nova possibilidade de criação e produção acadêmica relacionando arte e arquitetura como um composto artístico no fazer da arte.

Quanto a técnica utilizada, a pesquisa caracteriza-se como **estudo de campo**, o que consiste em um “aprofundamento das questões propostas [na pesquisa].” (GIL, 2008, p. 57), dessa forma, seu planejamento apresenta muito maior flexibilidade, podendo ocorrer até que seus objetivos sejam reformulados ao longo da pesquisa e, além disso, por ser estudado um único grupo, tende-se a utilizar muito mais a observação do que a interrogação. Dentro dessa definição, e como já citado anteriormente foi escolhido o arquiteto Severiano Mário Porto e, estudando e analisando suas obras, optou-se pela escolha de um edifício projetado por ele para estudo particular nesta pesquisa, ligando as características do arquiteto para esse edifício. Dessa forma, havendo a necessidade de preservação da característica única do prédio escolhido, desenvolvendo reverberações do olhar da pesquisadora para criação artística.

Para o método da coleta de dados foi utilizado a técnica de **observação**, onde segundo Marconi e Lakatos (2001, p.190), consiste em “uma técnica de coleta de dados para conseguir informações, e utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Não consiste apenas em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se desejam estudar.”. Para isso, tivemos auxílio de **registro de imagens antigas e atuais, histórico do prédio, pesquisa de obras acadêmicas que trouxeram informações sobre o prédio em questão e entrevista com o dono do prédio.**

O prédio escolhido foi a **Pousada dos Guanavenas**, localizado no município de Silves – AM, sendo um dos prédios mais premiados do arquiteto Severiano Mário Porto. Construído entre os anos de 1979 a 1983, é uma obra importantíssima de simbolização da cultura e identidade amazonense, com o uso da madeira explorado tanto esteticamente como estruturalmente, proporcionando diferentes e variados processos de experimentação e fruição da obra pelo espectador.

Com isso, a análise de dados foi feita através da leitura da obra pelo pesquisador através da técnica de leitura de imagens, dos dados levantados no método da coleta, e das impressões do artista-pesquisador, onde, ao mesmo tempo em que se compila informações, há uma reação corporal e sensorial registrada pelo artista, utilizando-se disso em momento futuro, levando a descoberta e interpretação das nuances dos elementos que suscitem reverberações para criação em dança.

Para a leitura de imagens, foram desenvolvidos a partir dos autores estudados e citados na pesquisa, que se revelaram em cinco categorias leitura e análise de imagens para serem aplicados durante a pesquisa, que são eles:

1. Atribuição de temporalidade e narrativa;
2. Criação do múltiplo de um dado observado;
3. Contextualização e familiaridade;
4. Visualização aurática do objeto;
5. Leitura através dos sentidos e signos.

Entendemos nessa pesquisa que o processo de coleta de dados é muito importante para processo de criação, pois, a vivência de pesquisa de campo também trouxe reverberações e impressões corporais que agregaram observações

descritivas, textos e imagens intenções para futuros laboratórios de criação em dança. Desta forma, reconhecemos que a pesquisa se divide em dois momentos: neste primeiro momento houve a necessidade de uma investigação *in loco*, para pesquisar informações e documentos para leitura de imagens, uma vez que o prédio encontra-se em um lugar distante de Manaus, demandando tempo de investigação e coletando uma variedade de dados imagéticos para análise e diante de tudo isso propor acolhimento de dados para criação em dança. O segundo momento acontecerá em momento futuro como artista, onde acontecerá o processo de criação de fato, ainda que o processo de investigação se dê como criação corporal, pois, entendemos que quando olhamos e vivemos o local e o momento nosso corpo já está reagindo, porém, não sendo materializado em processo de criação neste primeiro momento.

4 OLHAR SOBRE AS OBRAS

Neste capítulo será mencionadas reflexões acerca das pesquisas apresentadas anteriormente, apresentando o prédio escolhido e mostrando possibilidades de leitura da Pousada dos Guanavenas, em primeiro momento somente a partir de fotos, e em segundo momento, a partir da minha vivência no local, e em seguida, registro as minhas impressões corporais, assim podendo traçar a relação de minhas experiências visuais e presenciais com o corpo e movimento.

4.1 BREVE HISTÓRIA DA POUSADA DOS GUANAVENAS

Construída entre os anos 1978-1983, a Pousada dos Guanavenas foi idealizada por Aristides Queiroz de Oliveira Neto², projetada por Severiano Mário Porto, que acompanhou e fiscalizou sua execução.

Em conversa com o senhor Aristides Queiroz, ele conta que teve a ideia a partir de um amigo canadense, que tinha um hotel na beira das montanhas onde se hospedavam atletas que praticavam esportes na neve durante o inverno, e pescadores no verão. Com essa ideia, Aristides Queiroz adaptou esse modelo de empreendimento para o Amazonas, criando um hotel que abrigasse turistas, pescadores, pesquisadores, praticantes de esportes e trilhas ou seja, apreciadores da região amazônica. Inicialmente foram pensadas várias outras cidades para construir o hotel, como Presidente Figueiredo, Manacapuru, Autazes, Maués, mas acabou-se sendo escolhido Silves por influências de amigos que já conheciam a cidade. Foi dado o nome Pousada dos Guanavenas em homenagem à tribo dos índios Guanavenas que viviam na região da cidade de Silves, e que foram extintos durante a colonização do Amazonas.

Foi-se então projetado e construído o hotel, um local arrojado todo construído em madeiras da região amazônica, belissimamente trabalhadas, desde a sua estrutura até os elementos de decoração internos e externos. No prédio principal ficam alguns apartamentos no pavimento superior (figura 40), e no térreo fica toda a área

² Atualmente prefeito de Silves, Aristides Queiroz nasceu no interior do Amazonas e desde muito cedo é admirador da cultura local. Idealizou e mandou construir a Pousada dos Guanavenas, seu segundo investimento empresarial. Hoje, considera a pousada como sua casa em Silves, mantendo o local somente pelo gosto de estar lá, pois, não recebe mais muito hóspedes.

administrativa, cozinha, restaurante, lavanderia e área de serviço, além de uma exposição com artefatos históricos (figura 41), em sua maioria indígenas, da própria tribo dos Guanavenas. Em sua totalidade, o complexo da pousada abrange também um bar, duas piscinas, alguns chalés com outros apartamentos para hóspedes (figura 42), sala de jogos, sala de televisão, espaço fitness, recepção externa e uma área de descanso próximo a piscina (figura 43). Todos esses locais foram cuidadosamente pensados para harmonizar e retratar a cultura e a forma de viver do homem amazônico.



Figura 40 Apartamentos no pavimento superior

Fonte: do autor



Figura 41 Exposição do térreo

Fonte: do autor



Figura 42 Chalés

Fonte: do autor



Figura 43 Piscina e Bar

Fonte: do autor

Ao longo dos anos de funcionamento, o hotel foi passando por algumas reformas e adaptações para solução de alguns problemas com relação a manutenção e preservação da vida útil da madeira, e sua prevenção para o não apodrecimento, já que, por ser uma tecnologia construtiva não usual, há aspectos da estrutura do prédio que só podem ser percebidos e corrigidos de acordo com o passar dos anos, estudando novas soluções a partir do que ia se observando durante o tempo de vida

útil do prédio, onde, principalmente se tratando da madeira, há o problema constante de cupins.

Atualmente, o hotel em seu aspecto estético perdeu muita coisa de quando foi construindo, apesar disso, o seu partido inicial e sua ideia de concepção feita por Severiano foi preservada, mantendo a harmonia com a floresta que o cerca, a calma e a quietude do local, a sua forma quase que camuflada entre as árvores, e a madeira e a cultura local como ponto principal dentro desse ambiente.

4.2 LEITURA DE IMAGENS

Para leitura de imagens serão considerados os cinco pontos já mencionados anteriormente na metodologia, e que são: atribuição de temporalidade e narrativa, criação do múltiplo de um dado observado, contextualização e familiaridade, visualização aurática do objeto e leitura através dos sentidos e signos. Abaixo descrevemos como identificamos nos autores estudados as formas de análise de cada um desses tópicos.

- Atribuição de temporalidade e narrativa: de acordo com Manguel (2000), esse é o nosso primeiro impulso quando nos deparamos com uma obra artística, atribuindo uma história a imagem que vemos, a situando em um tempo e espaço de acordo com nosso conhecimento, nossas histórias e nossa percepção. Essa primeira leitura que fazemos diz muito de quem nós somos e de nossas experiências, pois, só podemos ver aquilo que de alguma forma já vimos, e que construímos nossa narrativa sempre a partir de outras coisas já conhecidas, como fofocas, devaneios, preconceitos, iluminações, dos escrúpulos, da compaixão, etc.
- Criação do múltiplo de um dado observado: Manguel (2000) também nos leva a ler imagens através múltiplas interpretações que pudermos criar, onde, segundo ele, daí nasce a apreciação crítica do leitor, agregando novas visões de uma mesma obra depois da leitura inicial feita, tornando a obra o mundo de coisas e interpretações em que ela foi concebida, saindo da percepção do autor da obra para o leitor.

- Contextualização e familiaridade: Lacerda (2016) durante seu próprio processo de criação, houve uma preocupação em apresentar o trabalho da arquiteta Zaha Hadid aos bailarinos, como forma de conquistar a admiração deles por seus prédios, dessa forma, houve a necessidade de estar no local de pesquisa da obra, para além da análise de fotos e textos sobre ele, pois, como Lacerda (2016) também comentou, por se tratar do trabalho com a arquitetura, um dos estímulos principais que se pode ter é a visita ao local, onde o contato direto do pesquisador com sua obra de admiração constitui em uma fonte primária de recebimento de estímulos corporais, muito mais intensos do que somente o trabalho a partir de fotos.
- Visualização aurática do objeto: Didi-Huberman (2005) apresenta essa forma de leitura, que consiste em visualizar e levar em consideração todas as imagens mentais que tendem a se agrupar em volta do objeto a ser estudado quando o olhamos e queremos analisá-lo. Essas figuras associadas podem abrir caminhos para trabalhar a significação da obra principal para o leitor/espectador.
- Leitura através dos sentidos e signos: Martine Joly (2007) afirma que podemos captar os signos da obra a partir de nossos sentidos, onde é necessário distinguir os principais instrumentos de cada linguagem e seus significados, criando a partir dessa interação espectador-obra o nosso sentido em relação a ela, de forma mais ou menos consciente.

As categorias de análise foram desenvolvidos a partir de autores estudados durante a pesquisa: Martine Joly, Alberto Manguel e Georges Didi-Huberman, assim foram propostos os critérios a partir das visões desses autores sobre o assunto, e do que se esperava para essa pesquisa, de tal maneira que alguns desses aspectos de leitura só puderam ser melhor visualizados quando estive presente pessoalmente no local.

A seguir serão apresentadas as leituras de imagens de acordo com cada aspecto proposto, onde, em cada um será feito, em primeiro lugar a imagem como fotografia, e depois a imagem como local de fato, a partir da minha experiência e vivência. É importante salientar que não serão apresentadas leituras individuais de

cada foto escolhida para essa pesquisa, mas sim, considerando a visão delas sobre o prédio em si, ou seja, pelo conjunto da obra, uma vez que a proposta é uma pesquisa corporal através do prédio, e não através de fotografias. A imagem então se torna não só a imagem fotografia, mas sim a imagem do prédio como obra de arte, retratado em visões diferentes e de formas diferentes através do tempo.

As imagens-fotografias apresentadas foram disponibilizadas por um familiar meu antes da minha visita ao local e que, através de uma conversa informal, comentou que já tinha ido a Pousada dos Guanavenas anos atrás e que ainda tinha as fotos (figura 44), o que foi de grande importância pra mim, pois consegui me sentir mais próxima do prédio, e consegui chegar a resultados de leitura melhores do que quando estava tentando somente a partir de fotos da internet, talvez por se tratar de fotografias físicas, talvez por terem sido cedidas por um familiar, adquirindo esse caráter mais pessoal e agregando mais identificação para mim enquanto pesquisadora diante do meu objeto de pesquisa.



Figura 44 Pousada dos Guanavenas, em 1985

Fonte: Leida Leide Brasil

4.2.1 Atribuição de temporalidade e narrativa

Eu sempre ouvi, desde criança, histórias da minha mãe contando a experiência dela quando ela morava no interior, e o avô dela era dono de terras e plantações, e eles tinham uma casa grande, com pernas altas perto do rio, para os trabalhadores pararem suas canoas próximo da casa, onde eles moravam e reuniam a família e os trabalhadores da roça para suas refeições, e, sempre que eu via o prédio da pousada eu lembrava dessas histórias da minha mãe, mesmo sem saber o porquê, as vezes eu achava que era por ser um local no interior que eu não conhecia e que eu só podia imaginar como era.

Dessa forma, a minha leitura inicial, foi comparar o prédio a uma casa grande do interior do Amazonas, por conta de histórias contadas por minha mãe, e que, pra minha surpresa, ao chegar no local essa impressão só se confirmou para mim quando vi que o prédio está no local mais alto de Silves, e totalmente voltado para o rio (figura 45). Nesse momento ele me pareceu como algo deslocado do lugar em que está situado, tanto fisicamente quanto temporalmente, eu me senti presa em uma das fotos antigas que minha tia tinha me dado, parecia que eu tinha sido transportada para um local diferente que não era Silves, em uma época diferente, presa em uma calmaria e um barulho de pássaros e voadeiras passando no rio a frente do prédio.



Figura 45 Visão do alto da pousada, com vista do rio

Fonte: do autor

Meu impacto com o local foi tanto que, mesmo eu já sendo uma pessoa calma, eu me senti desacelerando cada vez mais, até quase parar. Minha forma de andar foi a primeira coisa que mudou, eu sentia o chão e cada ladrilho que eu pisava, eu parecia outra pessoa, e me imaginava minha mãe criança vivendo e andando pela casa dela, parando pra olhar cada detalhe que via nas janelas e portas, cadeiras e mesas, o número do quarto entalhado no chaveiro de madeira. Eu me senti vivendo uma das histórias que tanto ouvi na minha vida toda.

4.2.2 Criação do múltiplo de um dado observado

Para mim, a Pousada dos Guanavenas é um local demasiadamente orgânico, sua forma redonda me levou sempre a uma apreciação tranquila, me trazendo uma sensação de paz e relaxamento, onde parece que tudo está no seu devido lugar. Além disso, há também a simetria pensada por Severiano, que é algo que sempre me encanta em qualquer coisa em que seja aplicada, seja prédios, seja fotografia, seja quadros. Assim, minha visão externa do prédio sempre foi de um local harmonioso com uma sensação de tranquilidade, além do saudosismo e da nostalgia por conta das histórias da minha mãe (figura 46).



Figura 46 Prédio principal, em 1985

Fonte: Leida Leide Brasil

Ao chegar no local, ainda sensação de harmonia foi intensificada. As árvores dos jardins ao redor do prédio trazem uma sensação de camuflagem e total integração do hotel com o seu entorno, combinando exatamente com o local em que está posto. Não é uma construção que chama atenção em meio ao seu entorno, mas que é totalmente adequado, desde o seu formato redondo, que dá intenção de como se fosse um grande tronco de árvore posto no meio de tantas outras vegetações (figura 47), até a seu interior com seus elementos decorativos, que parecem que estamos entrando em uma árvore, ou uma casa na árvore, ou algo parecido, dando a sensação de infância, ou a um lugar dentro de um sonho.



Figura 47 Vista atual da pousada

onte: do autor

4.2.3 Contextualização e familiaridade

Essa é uma questão que sempre há o questionamento quando se fala em leitura de imagens, ou de obra de arte em geral. O leitor/espectador precisa de um conhecimento prévio do assunto para entender a obra? Há uma exigência de familiaridade ou de vivência anterior para podermos entender uma obra de arte ou podermos ler uma imagem?

Dentro dessa pesquisa, achou-se necessário que sim, por conta da complexidade da proposta de pesquisa e por ser um assunto pouco explorado no meio acadêmico, achamos que seria preciso um estudo detalhado desde o movimento arquitetônico em que Severiano estava inserido, o que o pode ter levado a trabalhar dessa forma e nessa região, quais foram as outras obras dele, e, mesmo depois da escolha da Pousada dos Guanavenas, um estudo detalhado sobre a história do local, o que levou o dono a querer construí-la, etc.

Como arquiteta por formação, antes mesmo do início desta pesquisa em específico, já havia uma identificação minha para com os prédios de Severiano Mário Porto. Durante a faculdade de arquitetura, eu já havia estudado sobre o Banco da Amazônia – BASA e a SEFAZ, também projetados por ele, o que me levou a um interesse de pesquisa e de forma de criação e identidade arquitetônica.

Durante essa pesquisa, estudar sobre o assunto, desde o regionalismo (movimento arquitetônico em que Severiano se encontrava), até saber sobre a história de cada detalhe do prédio, me levou a me encantar cada vez mais pelo Severiano como arquiteto, como artista e como inspiração de criação, o que eu creio que seja importante durante o futuro processo de criação em dança, pois acreditamos que a admiração é a forma primária de conhecimento, onde ela vai valorizar o objeto para o observador. Sendo assim, houve a preocupação em estar familiarizado com o local em seu ponto máximo: a vivência *in loco*.

Essa experiência foi realmente uma explosão de sensações em mim, e um salto de conhecimento e paixão pelo objeto de pesquisa. Estar no local depois de ter estudado tanto sobre ele, sobre seu criador, ouvido falar dele de tantas pessoas, visto inúmeras fotos, sonhado em como deveria ser foi uma experiência ímpar, em que realmente nenhuma análise de fotografias somente poderia justificar. É notório a

importância desse momento meu para com o andamento da pesquisa e do processo coreográfico que será desenvolvido. No local eu fui presa, fiquei extasiada, fiquei tensa, levei sustos, explorei lugares, fui liberta, mudei, repensei ideias, senti uma infinidade de coisas, as vezes tudo ao mesmo tempo, e essa experiência foi toda registrada em mim, enriquecendo meu corpo com sensações e estímulos que eu nunca pensei que fosse ter.

4.2.4 Visualização aurática do objeto

Ao visualizar fotos da Pousada dos Guanavenas, me vem as imagens de água, natureza, oásis, índios em primeiro plano. Em uma segunda análise, surge em mim a imagem de pessoas, principalmente crianças e trabalhadores, e férias.

Quando eu entrei na graduação em dança, pouco tempo depois eu conheci uma moça, que fazia turismo, também na UEA, e que me disse que tinha vindo de Silves para a capital fazer faculdade. Na época, eu não tinha ouvido falar muito de Silves, e conversando com ela perguntando mais sobre a cidade, descobri que ela é uma ilha, por isso, sempre que ouvia falar em Silves, me vinha um rio muito grande e afastado de Manaus, com uma ilha pequena no meio dele, afastado de tudo. Durante a pesquisa, enquanto estava pesquisando sobre as obras de Severiano, cheguei a Pousada dos Guanavenas somente com a informação de que ‘Severiano tinha construído um hotel na cidade de Silves’, o que me despertou logo a atenção sobre como era esse hotel, pois, se a ilha de Silves para mim era tão pequena e cheia de floresta, então o hotel seria como um oásis no meio de tudo isso com o trabalho tão bem feito de Severiano.

Quando cheguei no fim da estrada para pegar a balsa para ir a Silves, quase me decepcionei ao ver que a cidade está a alguns poucos quilômetros da estrada que viemos ao invés de estar muito afastada (figura 48), e que, a pequena ilha não era tão pequena assim quanto era na minha imaginação, mas eu ainda tinha a sensação de estar em meio a muitas águas, floresta e a natureza em si.



Figura 48 Vista de Silves para a estrada que vem de Manaus

Fonte: do autor

Ao chegar no hotel, que é um pouco afastado do centro de Silves, e mais cercado da floresta, eu confirmei minha sensação de oásis, já que a tipologia do hotel é tão diferente da tipologia das casas e construções do resto da cidade (figura 49).



Figura 49 Ruas de Silves

Fonte: do autor

Durante meu tempo no hotel, as imagens que mais me vinham eram umidade, índios e cultura indígena, casa na árvore, o que me dá a sensação de estar imersa no regionalismo e na cultura local, vivendo e vendo o que Severiano via quando estava em Manaus, pesquisando nossa cultura e transformando isso em arte dentro da área dele, o que me deixava sempre com a sensação de orgulho por morar em uma região tão linda e rica culturalmente. Essa aura de cultura amazônica presente sempre no local era uma coisa quase que palpável, eu podia sentir em todos os lugares ao meu redor, parecia que pesava em mim, fazendo eu me sentir mal por estar sempre na “cidade grande” ocupada com meus afazeres, nunca tendo tempo de ter uma conexão com a chamada “minhas origens”. Era isso que eu sentia afinal, uma aura de estar conectado com minhas origens finalmente, e pesar por ter demorado tanto tempo para conseguir.

4.2.5 Leitura através dos sentidos e signos

Ao observar as fotos do local, só o que eu podia ver era ao prédio principal da pousada, seja em sua área interna ou externa, eu nunca tinha visto os outros prédios do complexo da pousada, coisa que só fui conseguir ver pessoalmente. Com somente a leitura visual que tinha, e somente do prédio principal, eu já percebia uma aspiração a tradução dos costumes amazônicos em um lugar só, e ao mesmo tempo sentia o respeito que Severiano Porto tinha com nossos materiais construtivos, levando em consideração todos os aspectos de uma construção, desde a mão de obra até os tipos de materiais que poderia trabalhar, e mesmo assim, os trabalhando de forma sofisticada e exuberante, contrariando as expectativas dos próprios moradores da cidade, que estavam acostumados a ver as construções em madeira como costumes de pessoas mais pobres, com suas casas a beira dos igarapés.

Essa minha forma de imaginar todo o trabalho de Severiano Porto e a preocupação de como retratar sua obra foi confirmada quando conversei com Aristides Queiroz, que explicou que Severiano acompanhava as obras pessoalmente, sempre estudando soluções de como melhor trabalhar a madeira, e me deu o exemplo do telhado, que foi feito com madeiras encaixadas, e que essa madeira tinha que ser cortada com machado para ficar marcas de ranhuras nelas, e essas ranhuras eram o que serviam como caminho para onde a água da chuva deveria escorrer quando

caísse. Quando eu ouvi essa história, fiquei muito maravilhada em como a proporção do cuidado que eu pensava que Severiano tinha com sua obra e os estudos dele sobre os materiais que ele usava eram muito maior do que eu achei que fosse, e, só de ouvir essas histórias, na hora eu literalmente senti meu corpo reagindo com a surpresa de poder saber tantos detalhes antes que eu pudesse registrar essa surpresa de fato de forma mais consciente.

Dessa forma, Severiano contrariou todas as minhas expectativas sobre o que era a sua visão artista e obra, assim como deve ter contrariado as expectativas de muitas pessoas na época que pensavam que madeira só podia ser construída de forma simples nas beiras dos igarapés, quando viram o prédio sofisticado, minimamente trabalhado em seus detalhes, a beira do rio, e quase em sua totalidade de madeira (figura 50).



Figura 50 Elementos de madeira, desde a estrutura até os detalhes.

Fonte: Leida Leide Brasil

Ao chegar no local da pousada, finalmente consegui ver o local como ele é, com todos os outros prédios auxiliares em volta, pois, até então eu só conseguia imaginar de fato como era o prédio principal através das fotos, não tendo praticamente nenhuma informação de como eram os outros ao redor. Posso dizer que, o prédio principal de Severiano é o que mais retrata a madeira e o cuidado de Severiano com seu uso, mas, ele por si só não fala tanto quando ver ele dentro de todo o contexto do

complexo que lá está. As árvores, os outros prédios, até as piscinas, a visão de tudo isso traz o sentimento de que 'agora sim, tudo faz sentido', e percebe-se que o prédio realmente foi feito e projetado pra exatamente onde ele está. Somente dessa forma poderia sentir a aura de orgulho pela cultura, e o sentimento de estar em um oásis, como descrevi antes, somente quando cheguei no local e percebi o todo, que mudou tudo em mim.

Nessa mudança, a percepção sensorial foi o fator principal para ter acontecido: eu ouvia os animais nas árvores ao redor, passarinhos, macacos, ouvia os sapos a noite, ficava com medo das sombras que as árvores faziam com o vento e do canto das guaribas, tateava e cheirava a madeira, pensando em como que uma pessoa poderia pensar naquilo tão detalhadamente, sentia o peso da madeira em um ambiente, as vezes deixando ele pesado e escuro demais, as vezes deixando ele mais leve e claro, percebi as transformações que o prédio sofreu ao longo do tempo, o telhado em madeira (figura 51) que foi trocado por um de telhas metálicas (figura 52), o forro adicionado internamente no prédio (figura 53), vi as marcas de cupim no pé da escada do prédio principal, algumas paredes derrubadas perceptíveis pela marcação na cerâmica do chão, os caminhos cobertos feitos ao longo da propriedade que não existiam antes, vi o tempo que deteriorou algumas partes de alguns chalés, enfim um mundo de coisas e sensações que eu só poderia ter estando lá, registrando isso em mim.



Figura 51 Detalhe das telhas em madeira, 1985

Fonte: Leida Leide Brasil



Figura 52 Atualmente em telhas metálicas

Fonte: do autor



Figura 53 Forro adicionado no prédio

Fonte: do autor

Uma das coisas que me chamou bastante atenção também foi a exposição de artefatos indígenas, ou que contam a história da colonização daquela cidade. São cestos, abanadores, remos, cocares, vasos e redes feitos pelos próprios índios, painéis feitos em pano contando a história dos Guanavenas, máscaras e cerâmicas, além de elementos decorativos que pertenciam aos Holandeses, que colonizaram aquela área (figuras 54, 55, 56). O sr. Aristides Queiroz conta que quando estavam escavando as fundações do muro que cerca a propriedade, encontraram várias garrafas de cerâmica, com inscrições em Holandês indicando alguma bebida alcoólica, uma dessas garrafas ele guardou e expõe junto com os outros elementos, e as outras foram dadas ao IPHAN para estudo e preservação. Esses elementos no local trazem grande peso, pois, estar em um lugar que um dia era morada dos índios e que, de certa forma minha presença ali fere a existência deles, já que eles foram extintos pelos colonizadores, e eu só estou lá por conta da colonização, ao mesmo tempo que, o que foi construído ali homenageia e harmoniza com o ambiente que eles

viveram, é um sentimento dualista de pesar e conforto que me atingia muitas vezes enquanto eu estava olhando para aquela exposição.



Figura 54 Rede feita pelos índios Guanavenas

Fonte: do autor



Figura 55 Painel retratando a história dos índios Guanavenas

Fonte: do autor



Figura 56 Exposição geral no térreo

Fonte: do autor

O dualismo ali me acompanhou em praticamente todos os momentos: era felicidade de estar ali misturado com o que poderia sair de dentro da mata para me assustar; a madeira no ambiente interno ora pesava e escurecia todo o ambiente parecendo que ia me engolir, e depois parecia que ela estava ali para trazer leveza ao ambiente; a umidade em certos momentos parecia demais deixando a respiração pesada e com a sensação que não chegava aos pulmões, em outros momentos tudo era fresco e ventilado, sem umidade nenhuma; as árvores em um momento pareciam que dançavam e cantavam felizes com o vento, e em outros momento dava a sensação que elas escondiam coisas e criavam formas nas luzes que me assustavam; ou seja, uma hora eu amava o local e não queria sair dali nunca, outra hora parecia que ele me aprisionava e eu só queria sair dali e ir para casa. Eu nunca havia sentido isso, e não creio que Severiano o projetou para ser assim, ou pelo menos pensou que alguém poderia se sentir assim no local que ele criou, mas enquanto estava lá isso me acompanhou, e me encantou e me deu medo ao mesmo tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa tinha por objetivo final identificar nas obras de Severiano Mário Porto elementos da forma que colaboram para a criação estética da dança e reconhecer para além do olhar do arquiteto sobre suas características da estética do edifício que possam reverberar na criação em dança. Durante o percorrer da pesquisa, entendi que para seu delineamento foi necessário adotar alguns métodos que eu achei necessário para alcançar os resultados dos objetivos propostos apresentados na metodologia da pesquisa, onde a classificamos como pesquisa de campo, e destaquei elementos para identificar reverberações corporais que, a partir deles, possam gerar atos de criação do corpo em observação da obra do arquiteto.

Escolhi para estudo particular a Pousada dos Guanavenas, por se tratar de uma obra importantíssima de simbolização da cultura e identidade amazonense, que ganhou prêmios nacionais e internacionais, com o uso da madeira explorado tanto esteticamente como estruturalmente, proporcionando diferentes e variados processos de experimentação e fruição da obra pelo espectador.

Dessa forma, para o melhor aprofundamento entre pesquisador e obra de estudo, escolhi classificar critérios de leitura e análise de imagem, onde entendo que a imagem do prédio pode ser fruída tanto através de fotografias e, principalmente através da vivência do estar no local. Assim, a leitura de imagens se deu tanto por imagem-fotografia como por imagem-estar reconhecendo a imagem do prédio como obra de arte, retratado em visões diferentes e de formas diferentes através do tempo pelas fotos, e pelas sensações e reverberações corporais através da vivência tida pessoalmente.

Diante das discussões apresentadas durante o andamento da pesquisa, entendo que a categorização dos critérios de leitura de imagens serviram principalmente para organização das experiências vividas, pois, na prática, as sensações e reverberações corporais vinham, e vinham cada vez mais fortes, e afetavam cada vez mais partes do corpo, desde as memórias, até a forma que os sentidos captavam as coisas, tomando proporções e experiências únicas, onde o escrever e registrar se torna até de certa forma difícil, pois as palavras nunca parecem suficientes.

Sendo assim, os dados colhidos são todas essas experiências e sensações corporais vividas, nos dois momentos, tanto na observação de fotografias quanto na vivência na Pousada dos Guanavenas. Numa leitura inicial, comparou-se o prédio às casas do interior do Amazonas, por conta de sua localização voltado para o rio e cercado de vegetação, a desaceleração sobre o estar em um local diferente foi imediata, onde o andar do pesquisador foi a primeira coisa alterada, juntamente com memórias de histórias de infância. A sensação de calma foi dando lugar a sensação de oásis, onde houve uma imersão na cultura regional como algo quase que palpável que estava ao redor, com uma mistura de orgulho por estar e ser o que é.

Depois de todas essas experiências, quase que ao mesmo tempo em um preenchimento de sensações no corpo, os sentidos foram alterados, e passou-se a perceber as coisas de uma maneira diferente, com uma mistura de medo e fascinação pelo desconhecido, onde cada detalhe parecia uma descoberta importantíssima e inédita.

Percebi que a análise de imagens é um trabalho que exige tempo e não é feito espontaneamente, onde, sua prática pode aumentar a fruição estética e comunicativa das obras, aumentando o sentido da observação e do olhar, aumentando os conhecimentos e permitindo alcançar mais informações na recepção das obras.

Acredito que todas essas impressões e dados geram identificação enquanto pesquisadora e objeto de pesquisa, aumentando a vontade e o prazer de estar desenvolvendo esse estudo, e enriquecendo e agregando valor para justificar o resultado final.

Por fim, penso que as experiências corporais proporcionadas pelo espaço criado pela arquitetura podem ser importantes caminhos para criação em dança, onde a imersão nas sensações podem ser importantes meios de experimentação em processos coreográficos, podendo dizer então que este primeiro momento da pesquisa teve um valor muito importante para sua futura continuação, quando será experimentado de forma prática em dança, com todo um acervo de impressões corporais disponíveis por mim enquanto pesquisador em meu próprio corpo.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. Tradução Paulo Neves da Silva. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BERTUCCI, J. L. de O. **Metodologia básica para elaboração de trabalhos de conclusão de cursos: ênfase na elaboração de TCC de pós-graduação lato sensu**. São Paulo: Atlas, 2008.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpo a ambiente: co-determinações em processo**. Cadernos PPG-AU/UFBA. V. 7, edição especial (2008) – Paisagens do Corpo.
- CAMPOS, Elizabete Rodrigues. **A arquitetura brasileira de Severiano Mário Porto**. *Arquitextos*, 043.08, ano 04, dez. 2003. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.043/631>. Acesso em 04/04/2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- FAVILLA, Daniela. **O regionalismo crítico e a arquitetura brasileira contemporânea: o caso de Severiano Mário Porto**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2003.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão. **Criando e escrevendo dança estimulado pela arquitetura de Zaha Hadid.** Anais do IX Congresso da Abrace – 2016. Uberlândia – MG.

LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão. **Contraespaços entre dança e arquitetura:** uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro/Escola de Dança. Salvador, 2018.

LEPECKI, André. **9 variações sobre coisas e performance.** Tradução de Sandra Meyer. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. v. 2, n.19 (2012).

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens.** 1º ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MARCONI, M & LAKATOS, EM. **Metodologia do trabalho científico.** 6º ed, ver. E ampl. São Paulo: Editora Atlas, 2001.

NEVES, Letícia de Oliveira. **A obra de Severiano Mário Porto na Amazônia:** uma produção regional e uma contribuição para a arquitetura nacional. Disponível em <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Leticia-de-Oliveira-Neves.pdf>. Acesso em 04/04/2018.

NEVES, Letícia de Oliveira. **Arquitetura bioclimática e a obra de Severiano Porto:** estratégias de ventilação natural. Dissertação (mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2006.

ROVO, Mirian Keiko Ito; OLIVEIRA, Beatriz Santos. **Por um regionalismo eco-eficiente:** a obra de Severiano Mário Porto no Amazonas. *Arquitextos*, 047.04, ano 04, abr. 2004. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.047/594>. Acesso em 04/04/2018.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1990-1990.** 2ºed. São Paulo: Edusp, 1999.

SEGAWA, Hugo; SANTOS, C. R.; ZEIN, R. V. (Org.). **Arquiteturas no Brasil:** anos 80. 1º ed. São Paulo: Projeto, 1988.