



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Tecnologia
Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Trabalho de Conclusão de Curso

Aspectos Formais da Arquitetura Multifamiliar Pós-Moderna em
João Pessoa-PB: Obras de Expedito Arruda (1992–1999)

Trabalho de conclusão de curso elaborado pelo aluno Gabriel Cunha de Arruda Pires (Mat.: 20190181057) apresentado como parte dos requisitos para obtenção de título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, elaborado sob a orientação da Professora Dra Amelia de Farias Panet Barros e do Professor Dr Ricardo Ferreira de Araujo

João Pessoa/PB

2025

GABRIEL CUNHA DE ARRUDA PIRES

Trabalho de Conclusão de Curso

Aspectos Formais da Arquitetura Multifamiliar Pós-Moderna em

João Pessoa-PB: Obras de Expedito Arruda (1992–1999)

Trabalho final de conclusão de curso (TCC) apresentado ao curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do grau de bacharel em arquitetura e urbanismo.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Amélia Farias de Panet Barros

Prof^º. Dr. Ricardo Ferreira de Araújo

João Pessoa/PB

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A779a Arruda, Gabriel de.

Aspectos Formais da Arquitetura Multifamiliar
Pós-Moderna em João Pessoa-PB: Obras de Expedito Arruda
(1992-1999) / Gabriel de Arruda. - João Pessoa, 2025.
113 f. : il.

Orientação: Amélia de Farias Panet Barros.
Coorientação: Ricardo Ferreira de Araújo.
TCC (Graduação) - UFPB/CT.

1. Arquitetura Multifamiliar. 2. Expedito Arruda. 3.
Pós-modernismo. 4. Morfologia Arquitetônica. 5. João
Pessoa. I. Barros, Amélia de Farias Panet. II. Araújo,
Ricardo Ferreira de. III. Título.

UFPB/CT

CDU 72(043.2)

Folha de Aprovação

Autor: Gabriel Cunha de Arruda Pires

Aspectos Formais da Arquitetura Multifamiliar Pós-Moderna em João Pessoa-PB: Obras de Expedito Arruda (1992–1999)

Trabalho final de conclusão de curso (TCC) apresentado ao curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do grau de bacharel em arquitetura e urbanismo.

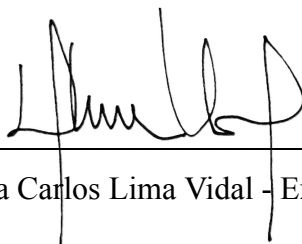
Banca Examinadora:



Prof.ª. Dr.ª. Amélia Farias de Panet Barros - Coorientador e Examinador Interno



Prof.º. Dr. Ricardo Ferreira de Araújo - Coorientador e Examinador Interno



Prof.º. Dr.ª. Wynna Carlos Lima Vidal - Examinador Interno



Prof.º. Me. Yane Almeida Diniz - Examinador Interno

João Pessoa (PB)

08 de Outubro de 2025

Dedico este trabalho e toda a minha trajetória durante a graduação às minhas avós Ivanise e Tereza (*in memoriam*), minha maior saudade é ter o prazer de ouvir suas vozes e palavras de amor. Gostaria muito de poder tê-las aqui comigo celebrando essa conquista.

Dedico, também, ao meu pai, Expedito, que foi a inspiração para a realização deste trabalho, ele é o maior exemplo de amor pela arquitetura e que me ensinou a amá-la também.

Agradecimentos

À minha mãe, Dayse, que nunca mediu esforços em prol dos meus estudos, sempre me apoiando em todas as decisões que tomei e aconselhando em tempos difíceis. Ela é um exemplo de arquiteta trabalhadora e dedicada a sempre dar o seu melhor e sempre me incentivou ao mesmo, mas, além disso, é responsável por me dar todo amor e carinho possíveis, mais até do que eu mereço.

Ao meu pai, Expedito, que desde pequeno me mostrou o prazer de ser arquiteto e urbanista, com ele aprendi a amar essa profissão e sempre pensar no próximo. Painho foi um pilar de aprendizado para mim durante toda minha vida e principalmente na graduação, todos os seus ensinamentos me levaram a alcançar os patamares que estou hoje.

Aos meus orientadores, Amélia e Ricardo, que além de terem sido meus mestres durante a graduação são tão responsáveis por esse trabalho quanto eu. Sem eles eu não teria conseguido escrever a primeira lauda, nunca duvidando do meu potencial e sempre me incentivando a persistir.

Aos membros da minha banca avaliadora, Wylnna e Yane, obrigado pelo seu tempo e generosidade em suas valiosas considerações.

À Deus, que sempre esteve comigo em dias difíceis, e por me mostrar que, mesmo eu tentando fugir da arquitetura na infância, ser arquiteto e urbanista é o que vai me fazer feliz.

Aos meus melhores amigos, Albério e Vitor, que me acompanham desde os 9 anos e que presenciaram de perto toda a minha caminhada e a minha evolução, aturando constantemente esse meu jeito de ser.

Às minhas amigas do colégio, Bia, Carol, Débora, Laura, Mari, Mariah e Yasmin, que estão sempre me fazendo feliz em momentos tristes.

Aos meus amigos do EJC, que estavam sempre abertos a me ouvir durante a elaboração dessa pesquisa e a me incentivar.

À toda a minha família, que me viu crescer e me tornar um homem mais maduro, sem fugir da minha essência.

À UFPB e a todos os professores com quem tive o prazer de aprender, meus mais sinceros agradecimentos, por todos os ensinamentos, risadas e amizades.

Resumo

Este trabalho analisa a arquitetura multifamiliar projetada por Expedito Arruda em João Pessoa na década de 1990, com atenção especial às soluções compositivas, à linguagem das fachadas e à relação dessas obras com o processo de verticalização e as transformações do contexto urbano da capital paraibana. A pesquisa parte da constatação da escassez de estudos sobre a produção arquitetônica local nesse período e busca valorizar a contribuição dos arquitetos regionais na construção da identidade da cidade. Para isso, adotou-se como base a metodologia de análise morfológica proposta por Victor Consiglieri (1999), que permite examinar aspectos como massa volumétrica, forma corpórea, sistemas aditivos e subtrativos, superfícies e a percepção arquitetônica. Os resultados mostram que Expedito Arruda soube combinar elementos do modernismo com signos emergentes do pós-modernismo, criando uma arquitetura híbrida e profundamente conectada às condições locais, como o clima, a topografia e as demandas do mercado imobiliário. Mais do que um simples exercício estético, suas obras multifamiliares se configuram como marcos urbanos, consolidando-se como parte essencial da memória arquitetônica e cultural de João Pessoa, além de inserir a produção local em um debate mais amplo sobre identidade, linguagem e contemporaneidade na arquitetura brasileira.

Palavras-chave: Arquitetura Multifamiliar; Expedito Arruda; Pós-modernismo; Morfologia Arquitetônica; João Pessoa

Abstract

This study analyzes the multifamily architecture designed by Expedito Arruda in João Pessoa during the 1990s, focusing on compositional solutions, façade language, and the relationship of his works with the city's verticalization process and urban transformations. The research addresses the lack of studies on local architectural production of this period and seeks to highlight the contribution of regional architects to the construction of urban identity. The methodology is based on the morphological analysis parameters proposed by Victor Consiglieri (1999), examining volumetric mass, corporeal form, additive and subtractive systems, surfaces, and architectural perception. The results show that Expedito Arruda articulated elements of modernism with emerging signs of postmodernism, producing a hybrid architecture rooted in local conditions such as climate, topography, and the real estate market. More than an aesthetic exercise, his multifamily buildings became urban landmarks, consolidating themselves as part of the architectural and cultural memory of João Pessoa, while also situating local production within the broader debate on identity, language, and contemporaneity in Brazilian architecture.

Keywords: Multifamily Architecture; Expedito Arruda; Postmodernism; Architectural Morphology; João Pessoa

Lista de Imagens

Figura 01: Residência Haroldo Coutinho de Lucena, Expedito Arruda, de 1979	20
Figura 02: O arquiteto Expedito Arruda	22
Figura 03: HPMP (1976), projeto do arquitetos Expedito Arruda e Ricardo Roque	23
Figura 04: Edifício Atrium (1987), de Expedito Arruda	24
Figura 05: Hotel Costa Brava em Lucena (década de 2010), projeto de Expedito Arruda	25
Figura 06: Projeto do Centro Cultural Ariano Suassuna (2014), projeto de Expedito Arruda	26
Figura 07: Guild House (1963), projeto de Robert Venturi	29
Figura 08: Pavilhão do Brasil em Bruxelas (1958), projeto de Sérgio Bernardes.	31
Figura 09: Pavilhão Brasileiro em Nova York (1939), de Costa e Niemeyer	31
Figura 10: Revista Pampulha 1º Edição (1979)	34
Figura 11: Grupo Escolar Vale Verde (1981), por grupo 3 Arquitetos	35
Figura 12: Companhia Hidrelétrica do São Francisco (1976), projeto de Assis Reis	37
Figura 13: Centro Empresarial Nações Unidas (1989), do escritório Aflalo & Gasperini	40
Figura 14: Secretaria de Finanças (1930), projeto de Clodoaldo Gouvêa	42
Figura 15: Sede do IPASE (1949), projeto do arquiteto Benedicto de Barros	43
Figura 16: Edifício “Dezoito Andares” (1959), projeto de Ulisses Burlamaqui	44
Figura 17: Sede da IAPAS (1966), projetado por Leonardo Stuckert Filho	45
Figura 18: Edifício da FUNAD em João Pessoa (1982), projeto de Expedito Arruda	48
Figura 19: A lei da boa forma	53
Figura 20: Lei da proximidade relativa	53
Figura 21: Lei da semelhança	54
Figura 22: Lei da continuidade	54
Figura 23: Quadrado	58
Figura 24: Cubo	58
Figura 25: Círculo	59
Figura 26: Cilindro	59
Figura 27: Triângulo	60
Figura 28: Pirâmide	61
Figura 29: Plantas Compactas	62
Figura 30: Forma aberta	62
Figura 31: Adição (Penetração, Sobreposição, Intersecção e Aglutinação)	65
Figura 32: Subtração	67
Figura 33: Superfícies planas e curvas	69
Figura 34: Residencial Varadero (1993)	73
Figura 35: Edifício Tarantus (1993)	73
Figura 36: Edifício Príncipe das Dunas (1994)	73
Figura 37: Edifício Cienfuegos (1995)	73
Figura 38: Edifício Cayo Largo (1994)	74
Figura 39: Residencial Memphis (1998)	74

Figura 40: Residencial Al Manara (1999)	75
Figura 41: Residencial César de Carvalho (1999)	75
Figura 42: Residencial D’Uomo di Milano (1994)	76
Figura 43: Residencial Amarcord e Residencial Rubayat (1995)	76
Figura 44: Residencial Reinos de Espanha (1996)	76
Figura 45: Palazzo Firenze e Venezia (1996)	77
Figura 46: Residencial Imperial Plaza (1999)	77
Figura 47: Edifício Atol das Rocas (1992)	78
Figura 48: Residencial Porto do Sol (1997)	78
Figura 49: Edifício Aspen (1998)	78
Figura 50: Residencial Quatro Estações (1999)	78
Figura 51: Cond. Res. José Américo III (1995)	79
Figura 52: Edifício Villa da Praia (1997)	79
Figura 53: Condomínio Areia Dourada (1999)	79
Figura 54: Etapa 1 - Edifício Cienfuegos	83
Figura 55: Etapa 2 - Edifício Cienfuegos	83
Figura 56: Etapa 3 - Edifício Cienfuegos	84
Figura 56: Etapa 3 - Edifício Cienfuegos	84
Figura 57: Etapa 4 - Edifício Cienfuegos	84
Figura 58: Etapa 5 - Edifício Cienfuegos	84
Figura 59: Etapa 6 - Edifício Cienfuegos	84
Figura 60: Etapa 7 - Edifício Cienfuegos	84
Figura 61: Etapa 8 - Edifício Cienfuegos	84
Figura 62: Etapa 9 - Edifício Cienfuegos	85
Figura 63: Etapa 10 - Edifício Cienfuegos	85
Figura 64: Etapa 11 - Edifício Cienfuegos	85
Figura 65: Etapa 12 - Edifício Cienfuegos	85
Figura 66: Etapa 13 - Edifício Cienfuegos	85
Figura 67: Etapa 14 - Edifício Cienfuegos	85
Figura 68: Etapa 15 - Edifício Cienfuegos	86
Figura 69: Etapa 16 - Edifício Cienfuegos	86
Figura 70: Etapa 17 - Edifício Cienfuegos	86
Figura 71: Fachada Leste - Edifício Cienfuegos	86
Figura 72: Fachada Oeste - Edifício Cienfuegos	86
Figura 73: Fachada Norte - Edifício Cienfuegos	87
Figura 74: Fachada Sul - Edifício Cienfuegos	87
Figura 75: Etapa 1 - Residencial César de Carvalho	91
Figura 76: Etapa 2 - Residencial César de Carvalho	91
Figura 77: Etapa 3 - Residencial César de Carvalho	91
Figura 78: Etapa 4 - Residencial César de Carvalho	91
Figura 79: Etapa 5 - Residencial César de Carvalho	91
Figura 80: Etapa 6 - Residencial César de Carvalho	91
Figura 81: Etapa 7 - Residencial César de Carvalho	92
Figura 82: Etapa 8 - Residencial César de Carvalho	92
Figura 83: Etapa 9 - Residencial César de Carvalho	92

Figura 84: Etapa 10 - Residencial César de Carvalho	92
Figura 85: Etapa 11 - Residencial César de Carvalho	92
Figura 86: Etapa 12 - Residencial César de Carvalho	92
Figura 87: Etapa 13 - Residencial César de Carvalho	93
Figura 88: Etapa 14 - Residencial César de Carvalho	93
Figura 89: Etapa 15 - Residencial César de Carvalho	93
Figura 90: Fachada Leste - Residencial César de Carvalho	93
Figura 91: Fachada Oeste - Residencial César de Carvalho	93
Figura 92: Fachada Norte - Residencial César de Carvalho	94
Figura 93: Fachada Sul - Residencial César de Carvalho	94
Figura 94: Etapa 1 - Palazzo Firenze e Venezia	97
Figura 95: Etapa 2 - Palazzo Firenze e Venezia	97
Figura 96: Etapa 3 - Palazzo Firenze e Venezia	98
Figura 97: Etapa 4 - Palazzo Firenze e Venezia	98
Figura 98: Etapa 5 - Palazzo Firenze e Venezia	98
Figura 99: Etapa 6 - Palazzo Firenze e Venezia	98
Figura 100: Etapa 7 - Palazzo Firenze e Venezia	98
Figura 101: Etapa 8 - Palazzo Firenze e Venezia	98
Figura 102: Etapa 9 - Palazzo Firenze e Venezia	99
Figura 103: Etapa 10 - Palazzo Firenze e Venezia	99
Figura 104: Etapa 11 - Palazzo Firenze e Venezia	99
Figura 105: Etapa 12 - Palazzo Firenze e Venezia	99
Figura 106: Etapa 13 - Palazzo Firenze e Venezia	99
Figura 107: Etapa 14 - Palazzo Firenze e Venezia	99
Figura 108: Etapa 15 - Palazzo Firenze e Venezia	100
Figura 109: Etapa 16 - Palazzo Firenze e Venezia	100
Figura 110: Fachada Leste - Palazzo Firenze e Venezia	100
Figura 111: Fachada Oeste - Palazzo Firenze e Venezia	100
Figura 112: Fachada Norte - Palazzo Firenze e Venezia	101
Figura 113: Fachada Sul - Palazzo Firenze e Venezia	101
Figura 114: Etapa 1 - Edifício Aspen	105
Figura 115: Etapa 2 - Edifício Aspen	105
Figura 116: Etapa 3 - Edifício Aspen	105
Figura 117: Etapa 4 - Edifício Aspen	105
Figura 118: Etapa 5 - Edifício Aspen	105
Figura 119: Etapa 6 - Edifício Aspen	105
Figura 120: Etapa 7 - Edifício Aspen	106
Figura 121: Etapa 8 - Edifício Aspen	106
Figura 122: Etapa 9 - Edifício Aspen	106
Figura 123: Etapa 10 - Edifício Aspen	106
Figura 124: Etapa 11 - Edifício Aspen	106
Figura 125: Etapa 12 - Edifício Aspen	106
Figura 126: Etapa 13 - Edifício Aspen	107
Figura 127: Etapa 14 - Edifício Aspen	107
Figura 128: Etapa 15 - Edifício Aspen	107
Figura 129: Etapa 16 - Edifício Aspen	107
Figura 130: Etapa 17 - Edifício Aspen	107
Figura 131: Etapa 18 - Edifício Aspen	107
Figura 132: Fachada Leste - Edifício Aspen	108

Figura 133: Fachada Oeste - Edifício Aspen	108
Figura 134: Fachada Norte - Edifício Aspen	108
Figura 135: Fachada Sul - Edifício Aspen	108

Lista de Tabelas

Tabela 01: Projetos multifamiliares de Expedito Arruda (1992-99) na região metropolitana de João Pessoa	17
Tabela 02: Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri	70
Tabela 03: Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Ed. Cienfuegos	81
Tabela 05: Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Palazzo Firenze e Venezia	95
Tabela 06: Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Palazzo Firenze e Venezia	102

Lista de Mapas

Mapa 01: Localização dos projetos da Tabela 01	19
Mapa 02: Localização e demarcação dos acessos do Ed. Cienfuegos	81
Mapa 03: Localização e demarcação dos acessos do Res. César de Carvalho	88
Mapa 04: Localização e demarcação dos acessos do Palazzo Firenze e venezia	95
Mapa 05: Localização e demarcação dos acessos do Ed. Aspen	102

Sumário

1. Introdução	13
1.1 Objeto e objetivos da pesquisa	13
1.2 Atuação e obras de Expedito Arruda nos anos 1990	15
1.3 Estado da Arte de Expedito Arruda e a Lacuna de Estudos da Arquitetura Paraibana Pós-Moderna	19
2. Quem é Expedito Arruda?	22
3. Referencial Teórico	26
3.1 O debate historiográfico e a redefinição da arquitetura	26
3.2 Novas linguagens e a arquitetura como signo	27
4. O Movimento Moderno Entre 1970-1990 no Brasil	30
4.2 A arquitetura brasileira na década de 1970	32
4.3 Pós-modernismo tardio e transformações projetuais	34
4.4 Abertura à linguagem e o impacto do mercado	38
5. João Pessoa e Seu Desenvolvimento Arquitetônico	41
5.1 Arquitetura moderna em João Pessoa	41
6. Metodologia e justificativa	49
6.1 Metodologia de análise	50
6.2 Morfologia arquitetônica: massa, forma e percepção	50
6.3 A Teoria da Gestalt e a Percepção da Forma Arquitetônica	51
6.4 Geometria da forma	55
6.5 Sistemas composicionais aditivos	61
6.6 Sistemas composicionais subtrativos	65
6.7 A superfície arquitetônica como forma e expressão	67
6.8 A superfície curva e seus efeitos	70
6.9 Parâmetros de análise	70
7. Análise Das Obras	72
7.1 Divisão por grupos	72
7.2 Análise detalhada	80
7.2.1 Edifício Cienfuegos (1995)	80
7.2.2 Residencial César de Carvalho (1999)	87
7.2.3 Palazzo Firenze e Venezia (1996)	94
7.2.4 Edifício Aspen (1998)	101
8. Conclusão	109
9. Referências	111

1. Introdução

1.1 Objeto e objetivos da pesquisa

O presente trabalho tem como objetivo analisar a produção arquitetônica do arquiteto Expedito Arruda na cidade de João Pessoa durante a década de 1990, particularmente os edifícios multifamiliares. Neste momento, a escolha do arquiteto Expedito Arruda e suas obras se deve pela sua contribuição marcante para o debate arquitetônico local, sendo ele um dos principais responsáveis por contribuírem para a paisagem urbana da época. Suas obras apresentam características que se destacam quanto à forma, materialidade e elementos de linguagem, mesclando expressões da arquitetura moderna, pós-moderna e contemporâneas. A análise de seu exercício projetual, através dessas edificações, permite identificar os traços criativos e as soluções projetuais adotadas. Além de compreender como elas estão relacionadas com o contexto urbano de João Pessoa da época e o debate arquitetônico brasileiro.

As obras analisadas situam-se na região metropolitana de João Pessoa e foram projetadas durante a década de 1990, período este, marcado por importantes mudanças no mercado imobiliário e legislação urbanística local, e nos padrões estéticos da arquitetura brasileira. Vale destacar que, neste período, duas vertentes da arquitetura coexistiam para o debate arquitetônico brasileiro: o modernismo e o pós-modernismo. Enquanto o primeiro trazia a herança consagrada dos grandes arquitetos brasileiros, o segundo, repleto de signos diversos, apoiava-se em um amplo debate internacional, na busca de alguma inventividade.

Sabe-se que a arquitetura é influenciada por múltiplos fatores históricos, sociais, econômicos, políticos e estéticos, e por isso deve ser sempre analisada através de um contexto. Além disso, este estudo tem como premissa que as fachadas dos edifícios possuem outras funcionalidades, não apenas como elementos estéticos, mas como faces comunicativas, realçando intenções projetuais, influências de linguagem e diálogos com o entorno. Nesse sentido, a análise crítica das fachadas oferece informações relevantes sobre o pensamento projetual de um arquiteto, sobre as tendências de estilo e materialidade de determinado período e, também, sobre os processos de transformação urbana da época.

Na década de 1990, João Pessoa vivenciou uma significativa expansão urbana e um intenso processo de verticalização, especialmente na faixa litorânea, que compreende os bairros litorâneos de: Tambaú, Manaíra, Cabo Branco e Bessa. Mas, também uma expansão para a Zona Sul da cidade, nos bairros dos Bancários, Mangabeira e Valentina. Tal crescimento gerou transformações em sua organização urbana e provocou mudanças nos padrões arquitetônicos, refletidas principalmente nas fachadas dos edifícios multifamiliares. (ANDRADE, 2017)

Apesar da importância dessas transformações, ainda é insuficiente o volume dos estudos voltados à arquitetura recente de João Pessoa, principalmente quando relacionado à produção projetual local e aos arquitetos responsáveis que contribuíram para a transformação da paisagem urbana contemporânea da cidade. Grande parte das análises existentes sobre o desenvolvimento urbano e arquitetônico da capital paraibana ainda se concentra em períodos anteriores ou em obras de valor histórico consolidado, deixando à margem a investigação crítica das produções arquitetônicas das últimas décadas, aquelas que marcam a passagem do século XX para o século XXI.

Segundo Segawa (2002), a história da arquitetura brasileira no século XX sofreu diversas transformações que refletiram a corrente arquitetônica da época, no caso o moderno, e a ascensão do pós-moderno, através da tradição e inovação, universalidade e regionalismo, padronização e identidade. A partir do pós-guerra, o país presenciou a consolidação do movimento moderno como principal forma de projetar, com desdobramentos simbólicos e materiais que se estenderam por diversas áreas da arquitetura.

Com a reabertura democrática nos anos 1980, o campo arquitetônico nacional passou por uma reformulação. O crescimento do mercado imobiliário, o avanço da verticalização nas grandes cidades e a valorização da fachada com visuais marcantes tornaram-se expressões determinantes para a produção de edifícios. E assim, os discursos pós-modernos e, posteriormente, contemporâneos, influenciaram significativamente as práticas projetuais, e nesse contexto de transição, observa-se a reinterpretação da linguagem moderna.

Essa evolução dialoga diretamente com as raízes da modernidade arquitetônica, que se consolidou como ruptura em relação às linguagens históricas, priorizando uma estética ancorada na racionalidade construtiva, na clareza formal e na função como princípio ordenador, conforme destaca Curtis (2008). No Brasil, esse processo envolveu uma tentativa

de harmonizar a herança internacional com as particularidades locais, resultando em uma produção que ia além de aspectos formais e dialogava com valores culturais e sociais.

A crítica ao racionalismo normativo pavimentou o caminho para o discurso pós-moderno, que surgiu nas décadas de 1960 e 1970, em meio às tensões entre tradição e inovação. Segawa (2002) observa que, no contexto brasileiro, essa revisão não implicou uma ruptura completa com o modernismo, mas sim um questionamento de seus fundamentos, o que levou à valorização do pluralismo e à incorporação de referências históricas e regionais. Assim, a arquitetura começou a acolher a diversidade de linguagens, espelhando a complexidade cultural de sua época.

Nesse cenário, Segre (1991) enfatiza que, na América Latina, o pós-modernismo se entrelaçou com dilemas de dependência e resistência, nos quais a busca por uma identidade própria se chocava com a influência de modelos globais. Essa dinâmica permitiu enxergar a arquitetura não apenas como uma expressão formal, mas como um campo de disputas simbólicas e políticas, destacando a singularidade das produções periféricas em face da hegemonia internacional.

1.2 Atuação e obras de Expedito Arruda nos anos 1990

É precisamente nesse panorama que se insere a atuação do arquiteto Expedito Arruda em João Pessoa. Durante a década de 1990, suas obras multifamiliares refletem as transformações urbanas e arquitetônicas vivenciadas pela capital paraibana, especialmente em áreas de intensa consolidação urbana, como por exemplo nos bairros litorâneos e na Zona Sul da cidade. O processo de verticalização, impulsionado por interesses imobiliários, gerou uma nova configuração da paisagem urbana e exigiu respostas projetuais que articularam funcionalidade, soluções compositivas que transitam entre o legado do modernismo e a incorporação de signos pós-modernos, revelando uma produção híbrida, adaptada às demandas do mercado, mas também sensível ao culturalismo. (ANDRADE, 2017)

A escolha da obra de Expedito Arruda, como objeto de investigação, justifica-se pela sua relevância profissional na conformação da paisagem urbana de João Pessoa e, ainda, pela escassez de estudos críticos dedicados à arquitetura dos anos 1990 na cidade. Assim, este trabalho busca lançar luz sobre a arquitetura multifamiliar dos anos 1990 como resultado de um momento de expansão da cidade e da cultura arquitetônica paraibana.

A presente pesquisa tem como objetivo geral compreender a arquitetura multifamiliar projetada por Expedito Arruda na cidade de João Pessoa durante a década de 1990, com ênfase em suas fachadas e em sua relação com o contexto urbano e simbólico. Parte-se do entendimento de que as fachadas não se limitam a sua estética ou funcionalidade, mas atuam como superfícies comunicativas capazes de expressar intenções projetuais, referências estilísticas e vínculos com o entorno. Nesse sentido, a análise das fachadas dos edifícios selecionados visa identificar estratégias de composição, uso de materiais, articulação volumétrica e presença de simbolismos, além de situá-las no debate mais amplo sobre os caminhos da arquitetura brasileira entre o moderno e o contemporâneo.

A investigação proposta adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, apoiada em levantamento documental, registros fotográficos, análises morfológicas e revisão bibliográfica. A seleção das obras levou em consideração a relevância arquitetônica, a representatividade no conjunto da produção do arquiteto e a inserção em áreas significativas do processo de urbanização de João Pessoa. Dessa forma, busca-se construir uma leitura crítica que valorize a especificidade da produção arquitetônica local e contribua para o reconhecimento da atuação de arquitetos que, mesmo fora dos grandes centros do país, desempenharam papel fundamental na configuração do ambiente urbano contemporâneo.

Ao refletir sobre a arquitetura multifamiliar de Expedito Arruda, este trabalho pretende, não apenas documentar e interpretar sua produção, mas também colaborar com o debate sobre identidade, linguagem e permanência da arquitetura brasileira e local. Em um momento em que a memória construída recente corre o risco de ser apagada ou banalizada, torna-se urgente reconhecer o valor simbólico das obras que estruturaram a paisagem das cidades, resgatando sua importância como expressão de uma cultura arquitetônica em constante transformação.

A seguir está a lista de projetos multifamiliares de Expedito Arruda, para o período de 1992 a 1999, foi realizado com base nos dados adquiridos junto ao CREA-PB (Conselho

Regional de Engenharia e Agronomia da Paraíba). Além disso, é importante salientar que a extensão do recorte temporal se limitou à pela ausência de registros nos acervos consultados, incluindo o próprio CREA-PB, o CAU-PB (Conselho de Arquitetura e Urbanismo da Paraíba), as prefeituras municipais de João Pessoa e Cabedelo, e o acervo pessoal do próprio arquiteto.

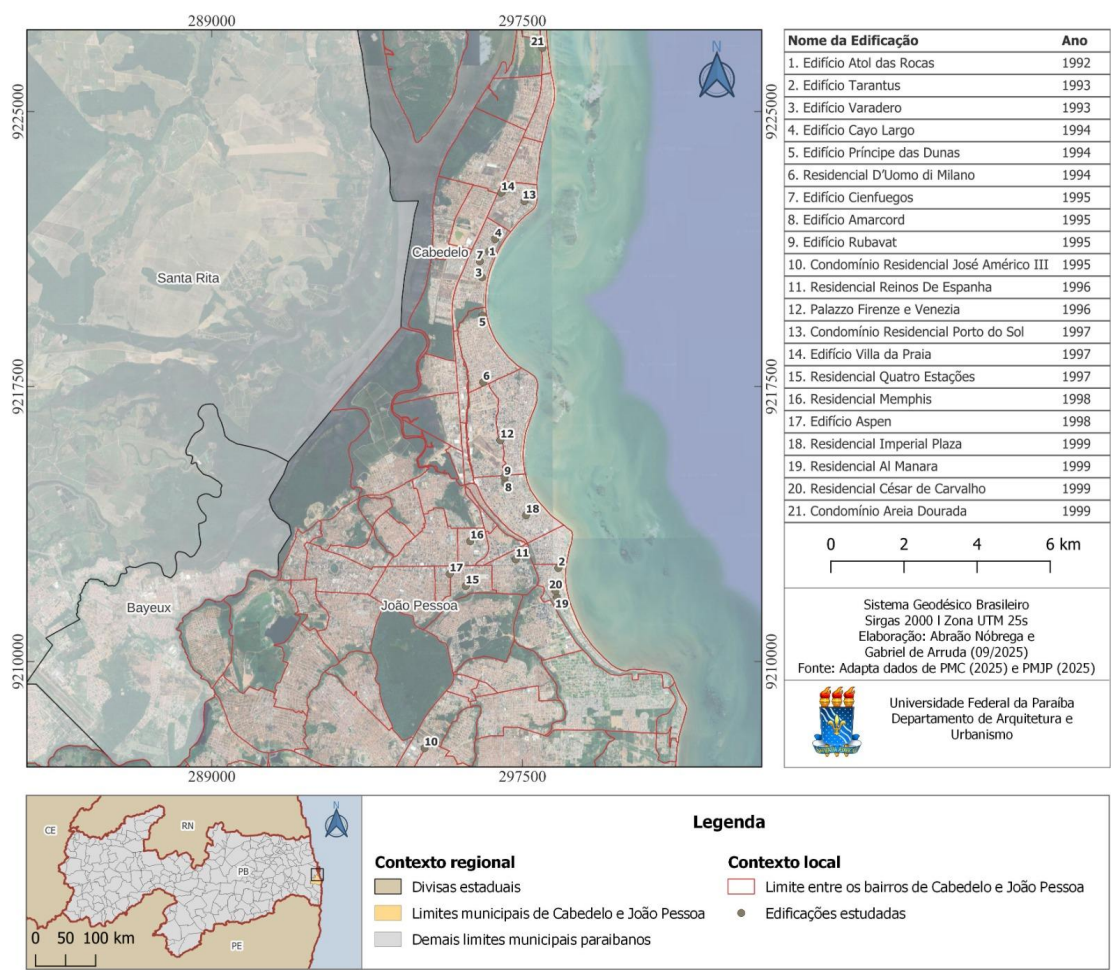
Tabela 01: Projetos multifamiliares de Expedito Arruda (1992-99) na região metropolitana de João Pessoa

Projetos Multifamiliares de Expedito Arruda (1992-99) na Região Metropolitana de João Pessoa		
Nome	Endereço	Ano
Edifício Atol das Rocas	R. Golfo de Cádiz, 26 - Intermares, Cabedelo	1992
Edifício Tarantus	Condomínio do Edifício Tarantus - Av. Antônio Lira, 823 - Cabo Branco, João Pessoa	1993
Edifício Varadero	Av. Mar Mediterrâneo, 1450 - Intermares, Cabedelo	1993
Edifício Cayo Largo	Av. Mar Negro, 76 - Intermares, Cabedelo	1994
Edifício Príncipe das Dunas	Av. Arthur Monteiro de Paiva, 90 - Bessa, João Pessoa	1994
Residencial D'Uomo di Milano	R. Tertuliano Castro, 101 - Bessa, João Pessoa	1994
Edifício Cienfuegos	Av. Mar Vermelho, 253 - Intermares, Cabedelo	1995
Edifício Amarcord	R. Reinaldo Tavares de Melo, 120 - Manaíra, João Pessoa	1995
Edifício Rubayat	R. Reinaldo Tavares de Melo, 142 - Manaíra, João Pessoa	1995
Condomínio Residencial José Américo III	Rua Luiza Dantas Medeiros, 261 - Conj. Min. José Américo de Almeida, João Pessoa	1995
Residencial Reinos De Espanha	R. Artur Lidiano de Albuquerque - Miramar, João Pessoa - PB	1996
Palazzo Firenze e Venezia	R. Bacharel José de Oliveira Curchatuz, 15 - Bessa, João Pessoa	1996
Condomínio Residencial Porto	Av. Oceano Atlântico, 1041 - Ponta de Campina,	1997

Projetos Multifamiliares de Expedito Arruda (1992-99) na Região Metropolitana de João Pessoa		
do Sol	Cabedelo	
Edifício Villa da Praia	R. Ricardo Mota Fernandes, 92 - Intermares, Cabedelo	1997
Residencial Quatro Estações	Av. Min. José Américo de Almeida, 2727 - Tambauzinho, João Pessoa	1997
Residencial Memphis	R. Prof. Joaquim Francisco Veloso Galvão, 1540 - Bairro do Estados, João Pessoa	1998
Edifício Aspen	R. Antônio Gama, 222 - Expedicionários, João Pessoa	1998
Residencial Imperial Plaza	Av. Esperança, 653 - Manaíra, João Pessoa	1999
Residencial Al Manara	R. Tab. José Ramalho Leite, 1544 - Cabo Branco, João Pessoa	1999
Residencial César de Carvalho	R. Tab. José Ramalho Leite, 1458 - Cabo Branco, João Pessoa	1999
Condomínio Areia Dourada	Rodovia Br Duzentos e Trinta, 386 - Areia Dourada, Cabedelo	1999

Fonte: Elaboração do autor (2025)

Mapa 01: Localização dos projetos da Tabela 01



Fonte: Elaboração do autor e Abraão Nóbrega (2025)

1.3 Estado da Arte de Expedito Arruda e a Lacuna de Estudos da Arquitetura Paraibana Pós-Moderna

O entendimento sobre o debate arquitetônico e a prática profissional na cidade de João Pessoa nos anos 1980 e 1990 passa pela obra de arquitetos que renovaram o panorama da produção e debate local. Esse período foi marcado por um processo de expansão urbana, que gerou um novo cenário para a arquitetura, onde a produção anterior dava lugar a uma nova geração de arquitetos. Dentre tais profissionais está Expedito Arruda, considerado figura central, cuja contribuição também foi essencial para a formação de outros profissionais arquitetos e urbanistas, trazendo mudanças significativas sobre o olhar da arquitetura e da cidade, influenciando toda produção local e o mercado de trabalho. Ele se juntou ao contexto urbano local dialogando não somente com as lições da arquitetura moderna, mas também com

o pós-moderno, demonstrando uma sensibilidade particular para as especificidades do debate dominante e de um mercado em expansão.

A relevância de sua obra reside na forma como ele abordou a arquitetura residencial unifamiliar e multifamiliar, através da introdução da linguagem pós-moderna e soluções espaciais que se diferenciavam da produção hegemônica da época. A atuação de Arruda não se limitou à prática projetual, contribuindo para a formação de uma nova geração de arquitetos ao atuar como expoente de novas tendências. (VASCONCELOS, 2022)

Figura 01: Residência Haroldo Coutinho de Lucena, Expedito Arruda, de 1979



Fonte: Oliveira Júnior (2007)

Expedito Arruda ocupa um papel central na compreensão da arquitetura em João Pessoa, especialmente por sua capacidade de articular a arquitetura com as demandas locais das décadas finais do século XX. Sua produção demonstra como princípios formais e técnicos foram adaptados no contexto nordestino, considerando variáveis como clima, topografia e dinâmica urbana. Como observa Tinem (2003), a arquitetura moderna em João Pessoa configurou-se em diálogo com o cenário nacional, mas assumindo especificidades próprias que a tornaram singular. Nesse sentido, Arruda deve ser reconhecido não apenas como projetista de obras multifamiliares relevantes, mas também como agente de formação cultural e profissional.

Sua contribuição se estende ao campo acadêmico, na medida em que colaborou para consolidar uma sensibilidade arquitetônica crítica em João Pessoa, vinculada ao ensino

universitário e à atuação em órgãos técnicos. Esse papel é particularmente importante porque, como destaca Segre (2006), a transição entre modernidade e contemporaneidade na América Latina se deu de forma desigual e marcada por experiências locais que buscavam conciliar racionalidade formal e identidade regional. A produção de Arruda insere-se nesse processo ao propor soluções habitacionais que articulam tipologia, adaptação climática e racionalidade construtiva, dialogando com questões urbanas e sociais emergentes na cidade.

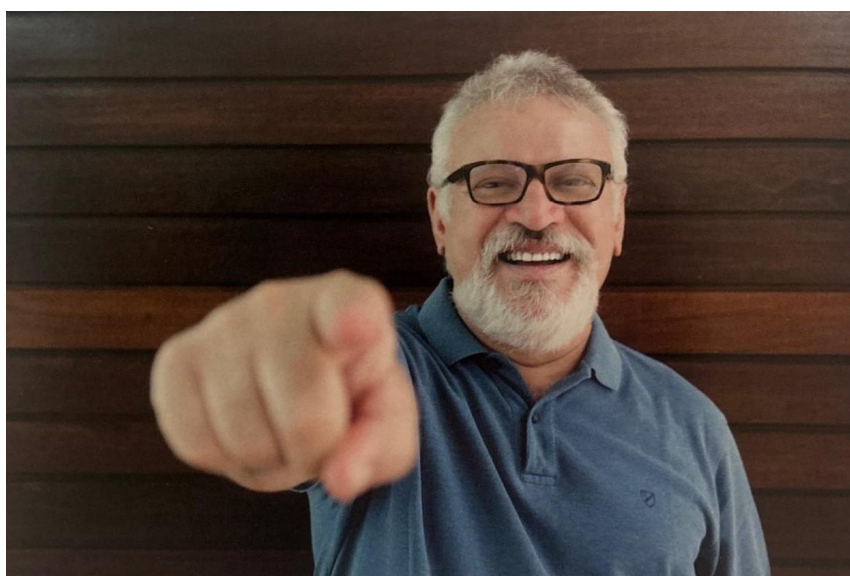
Apesar dessa relevância, a produção de Expedito Arruda, assim como o desenvolvimento arquitetônico da capital paraibana ao final do século XX, ainda não foi devidamente incorporada pela historiografia da arquitetura brasileira. Enquanto nomes como Acácio Gil Borsoi e Mário Di Lásio ganharam destaque nos estudos sobre a arquitetura moderna em João Pessoa (TINEM, 2003), a obra de Arruda permanece pouco documentada e analisada. Essa lacuna reforça a percepção de que a arquitetura paraibana das últimas décadas do século XX ainda carece de sistematização e reconhecimento, o que dificulta a valorização de experiências fundamentais para compreender a pluralidade da linguagem arquitetônica brasileira (CURTIS, 2008).

É nesse contexto que se insere a importância do trabalho em desenvolvimento. Ao investigar a produção multifamiliar de Expedito Arruda em João Pessoa nos anos 1990, esta pesquisa busca enfrentar a ausência de estudos mais abrangentes sobre o período, contribuindo para ampliar o debate acadêmico sobre a transição da modernidade à contemporaneidade no cenário local. Mais do que resgatar obras pouco conhecidas, o trabalho revela como processos criativos e soluções projetuais desempenharam papel essencial na formação de uma cultura arquitetônica própria. Dessa forma, o estudo contribui não apenas para o registro da memória arquitetônica da cidade, mas também para a construção de uma historiografia ampla e crítica sobre a produção arquitetônica paraibana.

2. Quem é Expedito Arruda?

Expedito de Arruda Pires de Freitas, nascido no ano de 1948, em Custódia, Pernambuco, é um arquiteto de origem humilde que conquistou seu espaço na paisagem da capital paraibana. Após o assassinato de seu pai, quando tinha apenas 7 anos, por motivo de conflitos políticos, ele se muda com sua mãe e seus 5 irmãos para Recife. Em 1969 ingressou na Universidade Federal de Pernambuco, graduando-se como arquiteto e urbanista em 1974. Durante seu período como estudante, teve a oportunidade de estagiar para importantes arquitetos da escola pernambucana de arquitetura moderna, como Armando de Holanda, Reginaldo Esteves e Wandenkolk Tinoco. Além desses, outros nomes foram de extrema importância em seu desenvolvimento profissional, referenciando também Delfim Amorim, Vital Pessoa de Melo e Acácio Gil Borsoi. (ARRUDA, 2025)

Figura 02: O arquiteto Expedito Arruda



Fonte: Livro Arquitetos na Paraíba (2017)

Ainda na graduação, Expedito teve a oportunidade de estagiar em mais de vinte escritórios, inicialmente fazendo trabalhos mais manuais, e só a partir do quarto período começou efetivamente a trabalhar diretamente em projetos. Buscando trabalhar em cidades de médio porte e menos superlotadas que Recife, em seu último ano de graduação, ele teve a oportunidade de trabalhar em Teresina/PI, no desenvolvimento do projeto do hospital da polícia militar do Piauí (HPMP), e Aracajú/SE, participando da equipe ganhadora de um concurso para a Biblioteca Pública do Estado de Sergipe.

Figura 03: HPMP (1976), projeto do arquitetos Expedito Arruda e Ricardo Roque



Fonte: Governo do Piauí (2025)

Após formado, veio o início de sua atividade em João Pessoa, através da indicação de um de seus professores, para a paisagista Janete Freire, para realização do projeto do Cemitério Parque dos Ipês, em 1977 seu primeiro projeto na Paraíba. Com isso, foi convidado pelo então prefeito Hermano Almeida para fazer parte do grupo de arquitetos da prefeitura da cidade, com isso ele se muda para a capital paraibana no mesmo ano, além de abrir seu próprio escritório em João Pessoa. “O meu grande desejo era sair de Recife, onde as cartas estão praticamente definidas.”, disse ele em entrevista para a Revista AU ed.19 de 1988, após 11 anos vivendo na capital paraibana.

Como arquiteto da Prefeitura Municipal de João Pessoa, Expedito ficou responsável por projetos como o Plano Nacional de Centros Sociais Urbanos, com a finalidade de promover a integração social na cidade, através da educação, cultura e esportes. Outro projeto que ele atuou foi o CURA, que visava a requalificação urbana através do melhoramento da infraestrutura e da qualidade de vida em áreas específicas, em específico o bairro de Manaíra, através da substituição de fossas por esgotamento sanitário. Esse projeto se destacou por envolver a participação privada no planejamento da cidade e por buscar mecanismos para controlar a valorização imobiliária, evitando a expulsão da população de baixa renda.

No ano de 1979, Expedito ingressa no corpo docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, e se afasta de suas funções na Prefeitura Municipal de João Pessoa, embora tenha continuado a colaborar pontualmente com projetos para a administração municipal. No primeiro semestre como professor, ministrou a disciplina de Geometria Descritiva, sendo posteriormente alocado, já no semestre seguinte, para a disciplina de Projeto de Edificações e Urbanismo 4, na qual permaneceu até 1991, quando deixou a universidade para dedicar-se integralmente ao trabalho em seu escritório. (ARRUDA, 2025)

Figura 04: Edifício Atrium (1987), uma das obras mais reconhecidas de Expedito Arruda



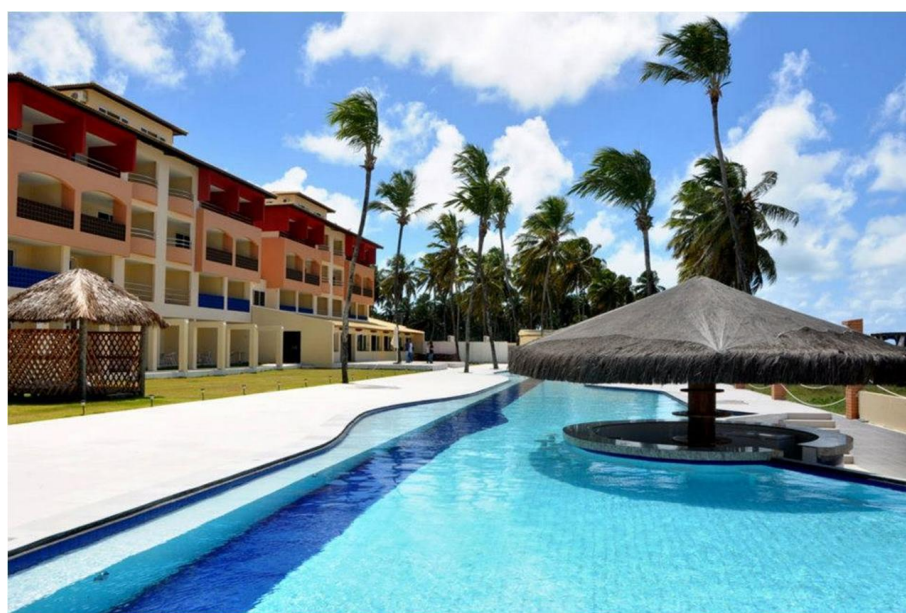
Fonte: Execut (2025)

Posteriormente, deu-se início o período de maior atividade do escritório, no qual Expedito desenvolveu diversos projetos significativos para grandes empreendimentos imobiliários, inclusive destinados a grupos estrangeiros interessados no mercado local. O arquiteto afirma que segue a linguagem do pós-modernismo, e “Procuo desenvolver uma linguagem dentro da escala do chamado pós-moderno, [...] mas que não se limitem a uma arquitetura ornamental. [...] A meu ver, a Arquitetura Moderna já não trazia respostas suficientes pra meu tipo de trabalho, de pesquisa. Mas a linguagem moderna permanece no bojo de nossa produção. [...] O pós quebrou isso.” (WOLF, 1988)

Para Arruda, arquitetos renomados como Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha mostravam resistência ao pós-modernismo, e ele acreditava que o moderno já estava repetitivo e carente de emoção, diferentemente das obras pós-modernas de Aldo Rossi e Mario Botta. No entanto, ele afirma que “o bom sempre será o bom, seja chamado pós ou pós-moderno.”, defendendo que a qualidade do projeto supera seu rótulo de estilo. E, segundo ele, seu objetivo como arquiteto é "desenvolver uma arquitetura que volte a emocionar as pessoas", procurando resgatar a capacidade da edificação de inspirar, que, para ele, estava se perdendo. (WOLF, 1988)

Com a chegada do século XXI, ele também expandiu seus horizontes ao ser pioneiro no desenvolvimento de projetos de condomínios horizontais nas cidades do interior paraibano, como Bananeiras, e edificações destinadas ao ramo hoteleiro em cidades ao longo da costa do Estado, como Lucena. Em 2018, foi convidado pelo Tribunal de Contas do Estado da Paraíba para assumir a direção do programa de Defesa do Estatuto da Cidade (DECIDE), com o objetivo de oferecer suporte técnico aos municípios, especialmente os de pequeno porte. Expedito foi responsável por elaborar projetos urbanos e arquitetônicos para diversas cidades do interior paraibano com o intuito de contribuir para a valorização do patrimônio cultural e para a melhoria da qualidade de vida das populações locais, permanecendo nesse posto até 2022. (ARRUDA, 2025)

Figura 05: Hotel Costa Brava em Lucena (década de 2010), projeto de E. Arruda



Fonte: Costa Brava Praia Hotel Lucena (Acesso 2025)

Figura 06: Projeto do Centro Cultural Ariano Suassuna (2014), projetado por Expedito Arruda para o Tribunal de Contas do Estado da Paraíba



Fonte: Paraíba Criativa (2021)

3. Referencial Teórico

3.1 O debate historiográfico e a redefinição da arquitetura

Alan Colquhoun (1967), citado por Nesbitt (2006), problematiza o conceito de "historicismo", reconhecendo o pós-modernismo como uma nova forma de consciência histórica, que substitui a postura anti-histórica do modernismo. Para Colquhoun, a visão moderna de história, baseada na ruptura com o passado, buscava criar liberdade e novidade, questionando a existência de verdades. Em contrapartida, ele argumenta que os fenômenos sociais e culturais devem ser compreendidos através de uma análise histórica, considerando que os ideais mudam com o tempo e o contexto. Essa visão reforça a crítica de Habermas (1987), à tentativa moderna de aplicar princípios universais, que acabou por gerar expressões impessoais.

Colquhoun (1967) também distingue o historicismo em três dimensões: como teoria da história, como atitude artística e como prática artística. Segundo ele, é principalmente por meio da atitude e da prática que o pós-modernismo promove o retorno das formas históricas e o pluralismo eclético na arquitetura, um movimento que Nesbitt (2006) associa ao "historicismo pós-moderno" defendido por Venturi.

Alguns arquitetos, como Aldo Rossi e Michael Graves, propunham a recuperação de certos valores essenciais da tradição clássica, afastando-se da ideia de rompimento e da crença em uma revolução social, assim como a vertente historicista. A principal distinção em relação aos modernistas, que acreditavam na existência de uma lei natural para a forma arquitetônica, estava na postura crítica dos pós-modernos, que questionavam o determinismo histórico, através de sua interpretação como um instrumento de controle do espaço seguindo o mercado. (NESBITT, 2006)

Colquhoun critica que o pós-modernismo não tinha uma base teórica muito sólida, mas ele destaca duas ideias importantes. Primeiro, que a história não segue um caminho fixo e final, e segundo, que é preciso valorizar a tradição para que a arquitetura tenha significado, pois o conhecimento do passado é essencial para entender o presente. (NESBITT, 2006)

No entanto, para ele, usar o passado como um “modelo” pode causar interpretações distorcidas, algo que a historiografia moderna tenta evitar. Colquhoun também afirma que não existe uma cultura pura e isolada, todas as culturas se influenciam e se alimentam de ideias já existentes, inclusive o modernismo. Por fim, ele ressalta que é fundamental respeitar cada cultura, com o fato de que elas estão sempre inseridas em um contexto maior e têm uma memória histórica compartilhada.

Ele também defende que a arquitetura deve ser autocrítica, sendo compreendida como um campo de estudo independente, baseada na cultura e história, mas sem seguir regras universais fixas. Colquhoun sugere uma arquitetura que seja, ao mesmo tempo, consciente de seu passado e sempre atenta às tentações de se prender demais a isso.

Apesar das críticas e das limitações teóricas, o pós-modernismo na arquitetura trouxe novas opções e mais flexibilidade a um campo que já tinha seu espaço definido. Ele chamou atenção para as falhas do projeto moderno diante das mudanças culturais e da vontade de inovar, mostrando que explorar a linguagem pode ajudar a criar significado na arquitetura.

3.2 Novas linguagens e a arquitetura como signo

Com a teoria semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce é possível compreender a dimensão simbólica presente na arquitetura, e segundo ele, toda experiência perceptiva é estruturada a partir de três categorias fundamentais, que organizam a forma como

o sujeito atribui significados ao mundo que o cerca. A primeiridade diz respeito à impressão inicial, antes de qualquer reflexão lógica, trata-se de uma experiência pura, intuitiva, marcada pela qualidade do sentimento provocado pelo objeto. A secundidade, por sua vez, refere-se à reação frente a essa primeira sensação, sendo o momento em que o indivíduo reconhece o objeto, estabelecendo com ele uma relação concreta. Já a terceiridade representa o estágio mais complexo do processo perceptivo, no qual o pensamento é mediado pela memória, nesse momento o sujeito interpreta a experiência vivida a partir de referências prévias, construindo um sentido simbólico. (MATOS, 2013)

Peirce, citado por Matos (2013), também classifica os signos em três tipos: ícone, índice e símbolo. O ícone se assemelha ao objeto, reproduzindo suas características visuais, a exemplo de uma fotografia ou desenho. O índice estabelece uma relação causal ou de continuidade com o objeto, como a fumaça indica o fogo. Já o símbolo depende da convenção e do aprendizado cultural, tal qual um logotipo ou uma bandeira nacional.

Através dessas categorias, definidas por Peirce, é possível compreender a arquitetura como uma linguagem, sendo capaz de operar simultaneamente nos três níveis. Assim, Robert Venturi adota essa perspectiva em seu livro “Complexidade e Contradição em Arquitetura” propondo uma valorização das ambivalências da forma construída.

Para Venturi (1966), uma arquitetura verdadeiramente expressiva não é aquela que busca a clareza absoluta, mas sim a que possui ambiguidades e contradições, enriquecendo a experiência do espaço e ampliando todos os seus significados possíveis, através de suas qualidades. O autor também rejeita a pureza formal da arquitetura moderna e propõe uma leitura mais densa e plural da forma arquitetônica, na qual o edifício não é uma resposta única, ao que ele se refere como “boa ambiguidade”.

Figura 07: Guild House (1963), projeto de Robert Venturi, exemplo da “boa ambiguidade”



Fonte: Archdaily (2016)

Na mesma linha de pensamento, Bernard Tschumi defende a ideia de que o prazer na arquitetura reside em dois pontos, na racionalidade da geometria e na experiência sensorial transmitida pelo espaço construído. Em "The Pleasure of Architecture", ele argumenta que a arquitetura se constrói na união da ordem com o caos, da estrutura com o desejo e da funcionalidade com a expressão, sendo assim, para o autor, o prazer da arquitetura está na aplicação desses opostos e no respeito e quebra de regras. Nesse sentido, a arquitetura assume o papel de livre interpretação, onde habita o prazer do espaço, que seduz ao ocultar, que provoca ao sugerir sentidos múltiplos, e cuja leitura nunca é definitiva. (MATOS, 2013)

Sob esse ponto de vista, a arquitetura pode ser compreendida também como um símbolo, tal como proposto por Peirce, no qual, em certos casos, o edifício opera como um ícone, da qual a forma não remete a nada além de si mesma. Esse é o caso de construções que não possuem significado concreto, sem buscar representar ou comunicar algo, mas apenas existir, provocar sensações e impactar o observador pela sua presença.

Essa articulação entre utilidade e expressão é aprofundada por Maurício Puls no livro Arquitetura e Filosofia, no qual a arquitetura também é retratada como uma forma de arte ambígua, ao contrário das demais artes, que se destinam predominantemente à contemplação, a arquitetura também é usada, manipulada e habitada. (PULS apud MATOS, 2013)

Essa dupla condição permite que um mesmo edifício seja percebido de formas distintas dependendo de sua conexão com o indivíduo. Assim, para o usuário, ele é um bem funcional, já para o contemplador, ele é um símbolo, um objeto que expressa algo sobre o humano, e com isso, o autor argumenta que essa ambiguidade é fundamental para que a arquitetura seja, de fato, capaz de expressar a condição humana.

Ainda segundo Puls, toda construção é um artefato, mas nem todo artefato é arquitetura, essa que ultrapassa a simples satisfação das necessidades físicas, inserindo-se em diversos campos dos interesses mentais. Por isso, o julgamento estético de uma obra arquitetônica não é único ou definitivo, um edifício pode ser considerado belo ou desagradável por quaisquer de seus atributos. Para ser arquitetônico, um espaço precisa, além de possuir qualidades, evidenciá-las, e nesse sentido, a beleza não está apenas na obra em si, mas na capacidade de ser percebida, interpretada e sentida por diferentes observadores.

4. O Movimento Moderno Entre 1970-1990 no Brasil

Entre as décadas de 1970 e 1990, o Movimento Moderno no Brasil passou por um período de transformação e questionamento, que surgiu após o auge vivido nas décadas anteriores, no qual muitos arquitetos começaram a revisar os princípios do modernismo, buscando novas formas de se expressar ligadas ao contexto local, à cultura e às mudanças urbanas. A arquitetura brasileira desse período deixou de seguir apenas os ideais universais da forma e da função, incorporando referências históricas, materiais regionais e soluções mais adaptadas ao clima e à cidade. Foi um período de transição entre o moderno e o contemporâneo, marcado pela diversidade de linguagens e pela busca de uma identidade própria para a arquitetura nacional.

4.1 Modernismo consagrado e rupturas culturais

Em edições anteriores da feira mundial, como em Bruxelas (1958) e Osaka (1970), o estilo marcante da arquitetura brasileira já havia sido revelado, por meio de projetos de forte expressão moderna, como o pavilhão premiado de Sérgio Bernardes em 1958. Ainda antes disso, em 1939, o pavilhão de Lucio Costa e Oscar Niemeyer para a Feira de Nova York já mostrava a potência de um futuro discurso moderno brasileiro ainda em formação. (SEGAWA, 2002)

Figura 08: Pavilhão do Brasil em Bruxelas (1958), projeto de Sérgio Bernardes.



Fonte: Archdaily (2014)

Figura 09: Pavilhão Brasileiro em Nova York (1939), de Costa e Niemeyer



Fonte: Archdaily (2014)

A década de 1960 no Brasil teve início com um momento de efervescência cultural, mas esse processo foi interrompido em 1964 com o golpe militar, sendo ainda mais agravado após o AI-5, em 1968, que intensificou a repressão e a censura, resultando em um verdadeiro bloqueio cultural. Enquanto isso, no cenário internacional, a arquitetura já questionava os ideais do modernismo e buscava novos rumos, porém, no Brasil a inauguração de Brasília, em 1960, consolidou os pensamentos modernos, assim mostrando que a arquitetura nacional ainda estava distante dos Estados Unidos e Europa. (SPADONI, 2008)

Havia um notável contraste econômico e social entre as regiões do país, impactando o acesso à cultura e o desenvolvimento da construção civil, e somente a partir dos anos 1970, e com maior intensidade dos 1980, houve uma explosão imobiliária e de construção de edifícios

multifamiliares. A apreensão das ideias pós-modernas na arquitetura brasileira começou a se modificar, impulsionada pelo processo de abertura política iniciado com o Decreto de Anistia em 1979, o movimento das "Diretas Já" e a busca por um distanciamento da arquitetura moderna ligada à Brasília.

Após a construção de Brasília, surgiu a necessidade de formular um novo problema teórico, sendo necessário seguir adiante no tempo e compreender as transformações sociais, políticas e culturais da época que alteraram o contexto da produção arquitetônica no qual estavam inseridos. Um passado já consagrado e um futuro de cenário político autoritário que exigia ruptura causou, nos arquitetos, um sentimento de dupla herança. (COSTA, 2012)

4.2 A arquitetura brasileira na década de 1970

Nesse contexto, a década de 1970 foi decisiva, por consolidar um conhecimento derivado da experiência moderna, mas revelando os desafios enfrentados à época. Tais barreiras encontradas foram atribuídas ao endurecimento político da ditadura militar, assim como à percepção nacional de que a modernidade brasileira já havia cumprido seu papel com a construção da capital federal. Assim, a arquitetura brasileira, que até então havia se mostrado sintonizada com o debate internacional, começou a dar sinais de isolamento. (SEGRE, 1991)

Esse isolamento autoinfligido transformou a linguagem moderna em norma, essa ideia sendo corroborada através das obras de grande porte financiadas pelo Estado, como barragens, aeroportos e edifícios institucionais. Ainda que tecnicamente refinadas, essas construções passaram a reproduzir uma matriz já consolidada, com pouco espaço para experimentações significativas. Isso levou à dependência do modernismo, porém causou uma necessidade de resistência em preservar o espírito de invenção da arquitetura, levando a um dilema central.

Essa tensão entre dependência e resistência é a chave para interpretar a produção arquitetônica brasileira entre os anos 1970 e 1990. Ao final desse ciclo, a sensação era a de que a arquitetura moderna havia encerrado sua missão, o golpe militar e o declínio da projeção internacional da arquitetura brasileira contribuíram simbolicamente para isso. (SEGRE, 1991)

Nesse período o desejo de continuidade do projeto moderno se viu confrontado por novas condições históricas, exigindo dos arquitetos não apenas respostas técnicas, mas posicionamentos teóricos. Segundo Spadoni (2008), não houve ruptura absoluta com o moderno, mas sim a reinvenção de um projeto que, para seguir existindo, precisou redescobrir o sentido da própria invenção.

Na década de 1970 foi possível evidenciar a consolidação de arquitetos nacionais conferindo-lhes um papel de protagonismo na construção da cultura do país, sendo possível identificar um modo de projetar, como um posicionamento político e social que atravessava a produção arquitetônica. As distintas vertentes do modernismo já consolidadas contribuíram para a formação de uma cultura projetual específica, capaz de estabelecer delimitações precisas entre o que seria legitimado como arquitetura e aquilo que seria excluído desse campo disciplinar.

Nesse contexto, o concreto armado permanecia como elemento principal da estrutura do discurso arquitetônico, seja na configuração espacial, na abstração formal ou na expressividade construtiva. Contudo, apesar da sofisticação estrutural, sua execução seguia uma lógica quase artesanal, revelando um positivismo característico da cultura construtiva brasileira, com uma tradição que articula técnica, materialidade e casualidade.

Alguns grupos de produção exploraram o potencial simbólico da forma, da estrutura e da espacialidade, os vinculando ao dilema entre criação e invenção. Outros optaram pela preservação da imagem moderna, reafirmando princípios técnicos e compositivos como forma de resistência. Há ainda um terceiro conjunto de práticas que procurou confrontar a linguagem moderna, incorporando os indícios de transformação do debate global, buscando alternativas para uma arquitetura que já não encontrava pleno apoio em seus próprios fundamentos.

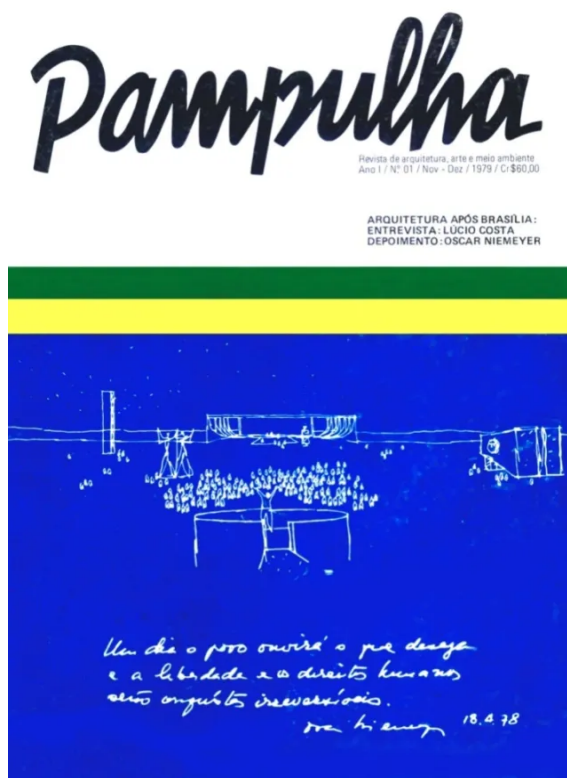
Em resumo, reconhece-se a coexistência de múltiplos caminhos que, por vezes, se sobrepõem e se interpenetram, uma vez que o panorama arquitetônico do período é marcado pela complexidade e pela pluralidade de respostas diante do projeto moderno dominante. (SEGRE, 1991)

4.3 Pós-modernismo tardio e transformações projetuais

Fora do eixo Rio-São Paulo, destacou-se em Minas Gerais a atuação de Éolo Maia e do coletivo conhecido como “3 Arquitetos”, formado por ele, Maria Josefina de Vasconcellos e Sylvio de Podestá. Essa geração projetual, oriunda de um contexto mineiro de intensas transformações urbanas e sociais, buscou construir uma alternativa ao moderno, associando experimentação estética, crítica institucional e compromisso com o lugar. (SEGAWA, 2007)

O marco simbólico dessa nova arquitetura mineira foi a criação da revista *Pampulha*, em 1979, editada de maneira artesanal por um grupo de jovens arquitetos, artistas e intelectuais de Belo Horizonte. A revista consolidou-se como um veículo de contestação cultural e crítica à ordem estabelecida no campo da arquitetura brasileira, ainda fortemente vinculada aos dogmas do modernismo tardio. Em meio ao regime autoritário vigente, a revista veiculava não apenas ideias inovadoras no campo projetual, mas também uma postura crítica de intuíto político e cultural, que encontrou leitores estudantes e jovens arquitetos engajados na busca por alternativas ao discurso hegemônico do moderno.

Figura 10: Revista Pampulha 1ª Edição (1979)



Fonte: MDC Revista de Arquitetura e Urbanismo (2013)

Ainda segundo Segawa (2007), a arquitetura mineira da época possuía um discurso projetual de forte conotação simbólica, criticando o funcionalismo e a estética purista da geração moderna, expressando-se por meio do emprego de referências históricas e populares, da incorporação de signos regionais e da ruptura formal. Mauro Neves Nogueira, para a revista *Projeto*, em 1984, apontou que essa abordagem trazia riscos, como a perda do equilíbrio formal e construtivo, mas ele reconheceu o valor inovador da obra, ligando-a à ideia de “poética da desordem”.

Obras do grupo “3 Arquitetos” como o Centro de Apoio Turístico em Belo Horizonte (1977–1978) e o Grupo Escolar Vale Verde em Timóteo (1981) revelam a articulação entre a forma arquitetônica e os conteúdos simbólicos, a valorização da mão de obra local e o uso de elementos associados à cultura material regional. Tais obras dialogam com o entorno, empregando recursos como cores, texturas, elementos escultóricos, e linguagens gráficas que remetem à arte e ao cotidiano.

Em vez de aderir ao pós-modernismo de forma sistemática ou teórica, os arquitetos mineiros assumiram uma postura anárquica, intuitiva e resistente à normatização, rejeitando rótulos, mesmo quando sua obra era associada ao pós-modernismo. Para o grupo “3 Arquitetos”, a liberdade criativa, o experimentalismo e o regionalismo eram fundamentos da prática arquitetônica, mostrando seu incômodo com a arquitetura pasteurizada e a necessidade de uma linguagem capaz de responder criticamente ao tempo presente. (SEGAWA, 2007)

Figura 11: Grupo Escolar Vale Verde (1981), por grupo 3 Arquitetos



Fonte: Archdaily (2014)

Para Segawa, a “pós-mineiridade” representou uma atitude frente ao projeto moderno, manifestada pela busca de alternativas expressivas, pelo retorno da dimensão simbólica da arquitetura e pela valorização do contexto local. As críticas sofridas na época oscilavam entre o reconhecimento da ousadia e a apreensão quanto à fragilidade construtiva ou o excesso de significados. Apesar dessas tensões, a contribuição desse ciclo mineiro revelou-se fundamental para a ampliação do repertório da arquitetura brasileira no contexto pós-Brasília.

As proposições pós-modernas chegaram de forma tardia, num momento em que já começavam a se dissolver no exterior, como observado por Colin (2004), e assim, ele conclui que o pós-modernismo mostrava-se incompatível com as contradições próprias do contexto brasileiro. Ele também diz que o movimento foi assimilado mais como influência externa do que como um movimento com raízes locais, ganhando espaço através da demanda por renovação no campo arquitetônico.

Com o fim da repressão, tornou-se mais fácil a circulação de revistas brasileiras que apresentavam aos arquitetos e estudantes as propostas do pós-modernismo, divulgando o uso de elementos históricos, texturas variadas, cores fortes e uma nova liberdade volumétrica. O pós-ditadura passou a demandar novos enfoques de projeto, e assim o crescimento do mercado imobiliário e a verticalização das cidades tornaram a linguagem visual pós-moderna oportuna, mobilizada como estratégia de marketing e consumo, com apoio da tecnologia, para estimular desejos e criar conexão visual nos edifícios.

A produção arquitetônica pós-moderna surgiu primeiro nos grandes centros urbanos do país, como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. No Nordeste, algumas valorizações de características regionais, como técnicas construtivas tradicionais, materiais locais ou uso de cores variadas, foram reconhecidas como atitudes pós-modernas, embora o próprio reconhecimento seja questionável.

O pós-modernismo surgiu a partir de reações anti modernas e longe de ser um movimento coeso, isso levou a uma assimilação mais simples, porém enfraqueceu sua legitimidade crítica. Somado a isso, Charles Jencks (1977), arquiteto estadunidense, propunha um pluralismo que também contribuiu para uma fragilidade lógica desses novos ideais.

Ainda assim, é possível compreender o relativo sucesso do pós-modernismo no Brasil a partir da metade dos anos 1980. Espallargas Gimenez (1984) retrata essa mudança como

reflexo da perda da inventividade moderna, baseado em referências internacionais usufruídas de forma consumista, sem mediações críticas locais.

No Brasil, esse desejo de mudança esteve muitas vezes ligado a uma reação contra o modelo dominante da arquitetura moderna paulista, visto por muitos como travado e fechado a novas ideias. A partir disso, o discurso da liberdade criativa e do pluralismo estético passou a justificar propostas que buscavam se aproximar mais do local em que estavam inseridos. Com isso, essas arquiteturas tentavam se desvincular do passado por meio da negação, reinterpretando ou, até mesmo, recusando a herança moderna como forma de seguir em frente e evoluir.

É importante destacar que, mesmo durante a hegemonia do modernismo, sempre existiram arquitetos e obras que fugiam de tais ideias, especialmente em contextos regionais como o Norte, o Nordeste e o Sul do país, mais distantes da escola de São Paulo, e, consequentemente, dos maiores centros econômicos do país. Depoimentos de arquitetos como Joaquim Guedes revelam a existência de arquiteturas legítimas e bem adaptadas ao contexto local, como Assis Reis, Vital e Borsoi, distantes do senso comum da época. Autores como Assis Reis, em Salvador, Vital e Borsoi, em Recife, protagonizaram experiências marcadamente locais. (COSTA, 2012)

Figura 12: Companhia Hidrelétrica do São Francisco (1976), projeto de Assis Reis



Fonte: Archdaily (2014)

A visibilidade e o reconhecimento dessas outras formas de fazer arquitetura se tornaram parte legítima do debate, servindo como um dos principais pilares de valorização do movimento pós-moderno, assim como a necessidade urgente de repensar a arquitetura da época e atualizá-la.

4.4 Abertura à linguagem e o impacto do mercado

No Brasil, mudanças semelhantes ocorreram em escritórios voltados à arquitetura corporativa, como Croce, Aflalo e Gasperini, Botti & Rubin, Königsberger & Vannucchi, e Luis Paulo Conde. A produção desses escritórios, principalmente nos anos 1980, reflete um afastamento do modernismo, através de uma nova linguagem, mais voltada, também, às fachadas e à retomada de elementos históricos como ornamentos.

Essas mudanças iniciais, ainda que simplórias, mostram a tentativa de uma nova geração em rever e reformular a arquitetura brasileira e força para proclamar que já não era possível seguir como antes. Porém, tratava-se de um caminho ainda não consolidado e cheio de disputas com os defensores do movimento moderno. Ao comentar a obra de Robert Venturi, a crítica Sophia Telles (1986) argumenta que a forma moderna, ao deixar de comunicar ideias de maneira clara e significativa, acabou sendo substituída por imagens genéricas da cidade e por estilos tradicionais sem profundidade crítica.

A recepção do pós-modernismo no Brasil não se deu de forma sistemática, os argumentos de Venturi e Aldo Rossi, embora não sendo um referencial explícito, passaram a circular como fonte de inspiração para os jovens arquitetos. O debate se tornou mais marcante a partir da metade da década de 1980, porém teve de enfrentar uma comunidade profissional pouco preparada para lidar com a complexidade das novas ideias. A antiga oposição entre dependência e resistência, que antes servia de base para o projeto moderno no Brasil, já não era capaz de explicar a diversidade de caminhos que começavam a surgir naquele período.

Segundo Eduardo Subirats (1986), naquele contexto existia um clima geral de expectativas e ideias dispersas, e não uma produção arquitetônica organizada e consolidada. Por isso, ganhou destaque o ensaio de Luis Espallargas Gimenez, publicado na revista *Projeto* em 1984. Em *Pós-Modernismo, Arquitetura e Tropicália*, ele defende que o debate pós-moderno chegou ao Brasil no momento adequado, exatamente quando o movimento internacional começava a apresentar maior clareza teórica e consistência formal.

O período foi marcado por uma polarização que dificultava uma análise crítica mais profunda entre o moderno e a recusa do novo, visto como superficial e exagerado. Um episódio simbólico dessa tensão foi o concurso para o Pavilhão Brasileiro na Expo Sevilha, no início dos anos 1990, com a escolha de um projeto alinhado aos princípios do modernismo paulista, que reacendeu essa discussão sobre o significado dessa tradição.

Muitas referências visuais estrangeiras eram incorporadas na arquitetura moderna brasileira de forma visual, sem haver um debate conceitual que a sustentasse. Por isso, embora a produção da época revelasse caminhos promissores, ela ainda carecia de uma base teórica consistente. Tratava-se de um período marcado pela experimentação, em que a diversidade surgia como uma tendência, mas ainda sem encontrar apoio firme para se consolidar plenamente.

Segundo Francisco Spadoni (2008), o mercado impôs um novo ritmo à produção arquitetônica, influenciado por uma mídia voraz, que buscava a multiplicação de referências visuais, tornando o “projetar” em um vocabulário estilístico genérico. Por isso, as novas gerações encontravam-se diante do desafio de se firmar num período em transformação, sem abandonar completamente o passado.

Spadoni (2008) buscou compreender esse período de transição entre a arquitetura moderna e contemporânea no Brasil, focando nos 1990 e em suas raízes nos anos 1970. Ele diz que esse período foi historicamente subestimado, tanto pela proximidade com os eventos quanto pela ausência, à época, de uma bibliografia crítica consolidada, e reitera que a produção da época foi um índice de transformação. Ele assume que houve uma construção teórica e simbólica da arquitetura moderna nacional, que ele denominou como uma "aventura moderna", um percurso de obras notáveis, cuja legitimidade não há de ser discutida.

A partir da década de 1990, é possível perceber que tanto a arquitetura moderna quanto a chamada pós-moderna contribuíram para a formação do repertório projetual brasileiro. O pensamento moderno continuava tendo importância, principalmente no domínio técnico e na racionalidade construtiva, por outro lado, o mercado incorporava elementos do pós-modernismo internacional, diferentemente das empresas estatais. Isso se refletia especialmente nos edifícios comerciais, onde se reforçava uma estética baseada na valorização da fachada e no uso de ornamentos como estratégia visual para a captação de clientes.

Assim, somente após esse período, tornou-se possível reconhecer que os exageros e as contradições daquele período não anulam, de nenhum modo, as contribuições do moderno e do pós-moderno. Nos anos 1970, a arquitetura brasileira estava tão ligada às necessidades do momento que não tinha espaço para refletir sobre sua história. De fato, o projeto moderno nos levou a avanços importantes, como o desenvolvimento de uma cultura técnica mais refinada e o amadurecimento de propostas arquitetônicas originais. Em outras palavras, aquele momento foi um período de reinvenção, mostrando uma história real e em construção com novas possibilidades para a arquitetura.

Figura 13: Centro Empresarial Nações Unidas (1989), projeto do escritório Aflalo & Gasperini, exemplo da aplicação da arquitetura pós-moderna na arquitetura corporativa brasileira



Fonte: SP Corporate (Acesso 2025)

Dessa forma, entre as décadas de 1970 e 1990, o processo de revisão do Movimento Moderno no Brasil refletiu-se também nas práticas regionais, como em João Pessoa, e nesse contexto, arquitetos como Expedito Arruda reinterpretaram os princípios modernos, conciliando racionalidade construtiva e expressão formal com maior atenção ao contexto urbano e cultural. Suas obras multifamiliares dos anos 1990 traduzem essa transição entre o moderno e o contemporâneo, revelando uma arquitetura que preserva a técnica e o rigor do modernismo, mas incorpora novas linguagens e significados, contribuindo para a construção de uma identidade arquitetônica local.

5. João Pessoa e Seu Desenvolvimento Arquitetônico

5.1 Arquitetura moderna em João Pessoa

A arquitetura moderna brasileira é amplamente estudada em nível acadêmico, sobretudo nos centros econômicos mais desenvolvidos. No entanto, permanece sub-representada quando se trata das contribuições locais e regionais, especialmente nas capitais nordestinas. Nas décadas de 1960 e 1970, a arquitetura pessoense tomou um rumo mais modernista, fortemente influenciada pela atuação de profissionais oriundos de Recife, que, além da curta distância entre as capitais, era o protagonista cultural e econômico da região na época. (SCOCUGLIA, 2005)

Sendo assim, é possível observar o surgimento de estratégias projetuais adaptadas ao clima e à cultura locais, como o uso de elementos vazados, brises, cobogós, sombreamentos generosos e soluções que promovem o conforto ambiental. Grande parte dos projetos executados em João Pessoa foi concebida por arquitetos vinculados à chamada Escola Pernambucana de Arquitetura Moderna, cujos representantes imprimiram um caráter regionalizado à estética moderna internacional.

Alguns dos principais arquitetos que marcaram a época foram Acácio Gil Borsoi, Carlos Alberto Carneiro da Cunha, Mário Glauco Di Lásccio, Leonardo Stuckert Filho e José Liberal de Castro. Suas obras constituem referências fundamentais para a caracterização da arquitetura moderna em João Pessoa, revelando uma sofisticação e coerência com os princípios do movimento moderno, ao mesmo tempo em que incorporam soluções contextuais específicas.

Do ponto de vista histórico, a trajetória da modernização urbana de João Pessoa remonta a uma série de transformações iniciadas ainda nas primeiras décadas do século XX, no qual, a cidade era marcada pela estagnação econômica, pela ausência de inovação e por um sistema político oligárquico. Nas décadas de 1920 e 1930, a capital passou a receber arquitetos com formação moderna vindos de centros como Rio de Janeiro, Itália e Argentina, sendo eles Pascoal Fiorilo, Olavo Freire, Clodoaldo Gouveia e Hermenegildo Di Lásccio, que trouxeram novos repertórios estilísticos, empregando soluções ecléticas, art déco, e neocoloniais adaptadas ao clima tropical.(SCOCUGLIA, 2005)

Na década de 1930, a partir de iniciativas do Departamento de Viação e Obras Públicas do Estado da Paraíba (DVOP), o arquiteto capixaba, Clodoaldo Gouvêa, realiza o projeto da Secretaria de Finanças, considerado um dos primeiros edifícios modernistas da capital, viabilizado por investimentos federais voltados à modernização urbana. Ainda na década de 1930, destacam-se o Estúdio da Rádio Tabajara e sua Estação de Transmissão, segundo projeto da América Latina concebido especificamente para radiodifusão. Também se insere nesse contexto o Instituto de Educação da Paraíba, atual Lyceu Paraibano, cuja autoria é também atribuída a Clodoaldo Gouvêa. (GALVÃO, 2012)

Figura 14: Secretaria de Finanças (1930), projeto de Clodoaldo Gouvêa



Fonte: Archdaily (2014)

Nos anos 1940, João Pessoa vivenciou uma fase de crescimento urbano intensificado, com obras como o Manicômio Judiciário (1943), de Clodoaldo Gouvêa, o Mercado Público Municipal (1948), de Antônio Bezerra Baltar, e a Sede do IPASE (1949), de Benedicto de Barros, que evidenciam a consolidação do ideário moderno. A divulgação desses acontecimentos era divulgada por toda a cidade por meio dos jornais locais que contribuíram para a difusão de uma imagem positiva da modernidade arquitetônica. (PEREIRA, 2008)

Figura 15: Sede do IPASE (1949), projeto do arquiteto Benedicto de Barros



Fonte: Carlos Romero (2021)

A partir da década de 1950, a pavimentação da Avenida Epitácio Pessoa impulsionou a expansão urbana em direção ao mar, gerando demanda por projetos residenciais nos bairros que surgiam ao longo de seu eixo. Em 1959, a construção do Edifício Presidente Epitácio Pessoa, conhecido como “Dezoito Andares”, projetado por Ulisses Burlamaqui, sinaliza o início do processo de verticalização da cidade. (SANTOS, 2023)

Figura 16: Edifício “Dezoito Andares” (1959), projeto de Ulisses Burlamaqui



Fonte: Carlos Romero (2022)

A partir da década de 1950 houve um incremento significativo no número de profissionais atuando na cidade, nomes como Roberval Guimarães, Mário Di Lásio e Leonardo Stuckert Filho. A linguagem adotada nesse período guarda forte relação com os princípios do modernismo europeu, especialmente as ideias de Le Corbusier, reinterpretadas no Brasil por Lúcio Costa, Affonso Reidy, Carlos Leão, os irmãos Roberto e, posteriormente, Oscar Niemeyer. Em João Pessoa, contudo, essa influência foi mediada pelas experiências da Escola do Recife, priorizando o regionalismo.

Acácio Gil Borsoi teve uma atuação de destaque em João Pessoa, formado pela Escola Nacional de Belas Artes, Borsoi foi professor da Universidade Federal de Pernambuco e desenvolveu uma arquitetura marcante por seus volumes e pela conversa fluida entre função e estética. Seus projetos na capital paraibana revelam o domínio das superfícies e dos planos e o uso de colunas em “V”, além de grandes vãos e balanços proporcionados pelo concreto armado. Elementos como painéis de azulejos, varandas, esquadrias de madeira, panos de vidro e jardins com paisagismo integrado reforçam a identidade visual de sua obra. (PEREIRA, 2008)

Outro arquiteto com presença significativa foi Mário Glauco Di Lásccio, cuja formação na Escola de Belas Artes do Recife foi marcada pela influência de Borsoi. Ele desenvolveu projetos residenciais em João Pessoa que combinavam pilotis, plantas livres, brises, esquadrias de vidro e ambientes bem ventilados e iluminados. Seu repertório incluía o uso de materiais locais, como cerâmica e azulejos, e a valorização da circulação interna por meio de rampas e escadas, conferindo dinamismo espacial às obras.

Já Roberval Guimarães, Leonardo Stuckert Filho e Carlos Carneiro da Cunha seguiram os passos do modernismo carioca, utilizando panos de vidro, cobogós, brises e grandes vãos, sempre com ênfase na funcionalidade e no conforto ambiental. Obras como a residência Creusa Pires, situada na Avenida Eptácio Pessoa, são exemplos dessa produção, embora várias delas tenham sido descaracterizadas ou demolidas ao longo dos anos.

Figura 17: Sede da IAPAS (1966), projetado por Leonardo Stuckert Filho



Fonte: Vitruvius (Acesso 2025)

Nos anos 1960, esse processo se intensifica, associado ao discurso de modernização, e com a nomeação de Abelardo Jurema, jornalista e advogado paraibano, como ministro da Justiça no governo João Goulart impulsionou a criação da Universidade Federal da Paraíba e o aumento dos investimentos na cidade. Isso ajudou na formação e surgimento de diversos novos nomes na arquitetura paraibana e, conseqüentemente, no desenvolvimento da cidade como um todo. (SCOCUGLIA, 2005)

O cenário urbano e arquitetônico de João Pessoa na década de 1970 foi marcado por uma intensa expansão da malha urbana e pela modernização da sua estrutura física. A cidade já estava posicionada entre os principais eixos viários formados pelas rodovias BR-230 e BR-101, desenvolvendo-se em três direções principais, sendo elas a orla marítima, o eixo centro-praia, consolidando-se com a implantação do Conjunto Castelo Branco e do Campus I da Universidade Federal da Paraíba, e a região do Distrito Industrial. (ARAÚJO, 2010)

Esse crescimento refletiu uma dinâmica de estratificação social bastante clara, sendo percebido nos bairros nobres próximos à orla, destinados às camadas com maior poder aquisitivo, predominavam residências de alto padrão financiadas pelo Sistema Financeiro de Habitação. As classes médias, por sua vez, se distribuíram entre o centro e a orla, em áreas que se expandiam gradativamente. Já a população de menor renda permaneceu em áreas mais próximas ao centro ou nas bordas dos bairros valorizados, aproveitando a oferta de serviços.

O chamado “milagre brasileiro” impulsionou ainda mais esse movimento, sendo esse uma política de crédito imobiliário que ampliou a construção de unidades de alto padrão, consolidando a ocupação dos bairros litorâneos, como Tambaú e Cabo Branco. Muitas casas de veraneio foram transformadas em residências permanentes, e o comércio passou a se instalar também nessas regiões, reforçando a ideia de uma urbanização contínua ao longo da faixa costeira, que avançava em direção a Manaíra e Bessa. (ARAÚJO, 2010)

A modernização urbana dos anos 1970 também foi marcada por importantes obras de infraestrutura, como a criação do código de urbanismo (1976), a pavimentação asfáltica e a ampliação do sistema viário – a construção dos viadutos Damásio Franca e Dorgival Terceiro Neto, na área central da cidade. As intervenções, naqueles anos 1970, ampliaram a capacidade da rede elétrica, de água e esgoto, além de consolidar a valorização de áreas nobres,

particularmente, bairros situados ao longo da Avenida Epitácio Pessoa (Bairro dos Estados, por exemplo) e os bairros situados na faixa litorânea.

Nesse período, o concreto armado tornou-se o material dominante, tanto como solução construtiva quanto como recurso estético. Materiais como tijolo aparente, revestimentos cerâmicos, caixilhos metálicos e vidro fumê também foram bastante utilizados, refletindo uma linguagem moderna e expressiva. Grandes obras reforçaram a imagem de modernização da cidade, como o Hotel Tambaú, projetado por Sérgio Bernardes, inaugurado em 1971, tornando-se um ícone da arquitetura da cidade, bem como o Espaço Cultural José Lins do Rêgo, na década de 1980, também de Bernardes, entre outros. Experiências que marcaram a continuidade de uma produção fortemente associada ao debate arquitetônico da época, sob a influência do modernismo paulista, ou do brutalismo paulista.

No campo da produção arquitetônica, além das casas unifamiliares, destacaram-se os edifícios multifamiliares e empresariais, como o Edifício Aristeu Casado, projetado por Mário Glauco Di Lásccio em 1978, que marcou o início da verticalização no bairro de Manaíra, e o Edifício Passárgada, projeto de Expedito Arruda no ano de 1979, inovou ao introduzir unidades duplex em Tambaú. (ARAÚJO, 2010)

Uma produção arquitetônica que passava a configurar a imagem de uma cidade que buscava se afirmar como moderna, mas que, ao mesmo tempo, convivia com profundas contradições sociais, expressas na segregação espacial e na precarização habitacional da população mais vulnerável, ao implantar seus Conjuntos Habitacionais em áreas periféricas e oferecer moradias de baixa qualidade arquitetônica que seguiam o modelo BNH, como foi o caso dos Conjuntos Geisel e José Américo. (ARAÚJO, 2010).

Na entrada da década de 1970, João Pessoa vivenciou um período de transformações urbanas e sociais significativas, marcado pelo crescimento populacional e pela expansão da malha viária, que impulsionou a demanda por novas construções residenciais e comerciais pela cidade. Nesse contexto, a abertura do curso de Arquitetura e Urbanismo (AU) na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 1974, representou um marco para a formação profissional local, fomentando a qualificação de arquitetos e urbanistas e contribuindo para o

amadurecimento do campo projetual na região. Paralelamente a isso, observava-se o deslocamento de famílias tradicionais para bairros mais a leste e norte da cidade, como Bairro dos Estados, Manaíra e Cabo Branco, impulsionado pela valorização de áreas litorâneas e pela busca por maior qualidade de vida, o que estimulou a produção de residências modernas e condomínios que dialogavam com o litoral paraibano.

Com a chegada da segunda metade da década de 1970, Amaro Muniz Castro, Régis Cavalcanti e Expedito Arruda ganham relevância na produção arquitetônica local. A atuação desses profissionais, ao lado de arquitetos ativos desde a década de 1930, corroboram com um panorama amplo da arquitetura moderna em João Pessoa, cujas obras emblemáticas são objeto de registro e análise neste trabalho. (VASCONCELOS, 2022)

Figura 18: Edifício da FUNAD em João Pessoa (1982), projeto do arquiteto Expedito Arruda



Fonte: Portal Correio (2023)

6. Metodologia e justificativa

A pesquisa pretende preencher um espaço vazio relevante ao documentar e analisar a obra de Expedito Arruda durante um período pouco explorado da arquitetura local. Ao analisar edifícios multifamiliares, busca-se compreender como as habitações multifamiliares foram adaptadas às especificidades regionais, aos condicionantes urbanos e às expectativas de mercado. Nesse quesito, a pesquisa pode contribuir para a valorização da produção arquitetônica paraibana e para o reconhecimento da importância dos profissionais locais na construção da identidade urbana da cidade.

A partir da seleção de edifícios representativos da produção de Expedito Arruda, será realizada uma investigação que compreenda tanto a análise de linguagem de suas fachadas quanto o contexto urbano em que esses projetos estão inseridos. Somado a isso, serão levantados registros fotográficos e mapas que permitam uma compreensão visual e espacial mais aprofundada, sendo assim, com a união dessas informações será possível realizar uma reflexão fundamentada sobre a produção arquitetônica em questão.

Dessa forma, a pesquisa busca contribuir para os estudos da arquitetura brasileira recente, chamando atenção para a importância de se documentar, explorar e valorizar as produções arquitetônicas locais como parte fundamental da memória urbana. Ao lançar um olhar atento sobre a arquitetura multifamiliar dos anos 1990 em João Pessoa, o levantamento busca também ampliar o campo de debate sobre identidade, linguagem e contexto na arquitetura contemporânea.

A análise de alguns exemplares da obra de Expedito Arruda concentra-se em aspectos morfológicos relacionados à concepção projetual das propostas. Essa abordagem considera os mecanismos de composição, as cores, as relações entre cheios e vazios, a adição e subtração de volumes, a definição de superfícies, bem como a compreensão do contexto urbano em que as obras estão inseridas.

6.1 Metodologia de análise

A análise será feita com base no livro “A Morfologia da Arquitectura: 1920 - 1970” de Victor Consiglieri, que propõe um estudo profundo e singular da arquitetura, indo além da história dos estilos para focar na forma e na estrutura das construções, sendo possível estudar a adição e subtração de volumes, assim como de superfícies planas e curvas, permitindo a análise dos mecanismos composicionais empregados pelo arquiteto em suas obras.

6.2 Morfologia arquitetônica: massa, forma e percepção

A investigação da morfologia arquitetônica exige a definição de conceitos fundamentais como massa volumétrica e forma corpórea, ambos vinculados à relação entre espaço construído e percepção. Para o autor, a massa volumétrica corresponde ao maciço exterior que organiza e envolve o espaço, enquanto a forma corpórea traduz a tensão entre interior e exterior, conformando-se segundo forças visuais e estruturais. Essa relação é mediada pela percepção, que pode ocorrer de modo estático, quando o objeto é apreendido frontalmente como unidade bidimensional, ou de modo cinético, quando a experiência incorpora o movimento e a multiplicidade de ângulos.

No início do século XX, a superfície, antes subordinada ao volume, passa a assumir protagonismo, estruturando fachadas e transmitindo impacto visual, no qual o deslocamento do volume para a superfície é um dos fundamentos da modernidade e pós-modernidade arquitetônica. Essas transformações foram analisadas por diferentes historiadores, Paul Frankl, no início do século XX, interpretou a evolução formal a partir de categorias, distinguindo forma espacial, corpórea e visual. A forma espacial exprime o espaço encerrado e sua progressiva abertura em continuidade com o exterior, a forma corpórea resulta da tensão entre forças internas e externas, articulando-se em ciclos históricos de fechamento e dissolução, e a forma visual está ligada à percepção mental da imagem arquitetônica, ora estável e frontal, ora fragmentada e descontínua.

Nesse percurso, destacam-se também os aportes da psicologia da Gestalt, que enfatizou a percepção do todo como superior à soma das partes, ao mesmo tempo em que a fase topológica valorizou geometrias orgânicas e superfícies não euclidianas, e a fase fenomenológica incorporou a dimensão existencial do espaço, entendendo a arquitetura como experiência de habitar, são essas contribuições que dão sentido à arquitetura pós-moderna.

6.3 A Teoria da Gestalt e a Percepção da Forma Arquitetônica

As chamadas leis gestálticas, formuladas inicialmente por Wertheimer, em 1923, constituem princípios fundamentais de organização perceptiva e estão diretamente relacionadas à compreensão da forma arquitetônica. Conhecidas como leis de agrupamento, explicam a maneira como as partes se articulam na constituição do todo, orientando a percepção de figura e fundo, a simetria e a relação entre elementos visuais. Esse sistema não se limita à arquitetura, mas abrange também a pintura e a escultura, fornecendo bases para o entendimento das configurações visuais como estruturas ordenadas. A percepção, nesse sentido, não decorre apenas da soma de partes isoladas, mas da forma como estas se relacionam, estabelecendo hierarquias e tensões que conduzem à unidade da composição.

A partir dessas formulações, Consiglieri (1999) afirma que, por volta da década de 1970, teóricos como Christian Norberg-Schulz subdividiram os princípios em leis específicas: da boa forma (ou pregnância), da proximidade, da semelhança e da continuidade. Todas elas explicam mecanismos perceptivos que operam na leitura da forma visual, permitindo compreender por que determinadas composições tendem a ser vistas como completas, mesmo quando fragmentadas. Assim, o observador tende a preencher lacunas, agrupar elementos por proximidade ou afinidade formal e perceber a continuidade de linhas e superfícies, ainda que incompletas. O resultado é a construção de um padrão perceptivo, no qual a simplicidade geométrica atua como recurso fundamental de organização e economia visual.

A lei da boa forma, em especial, traduz a tendência natural da mente em perceber configurações simples, regulares, simétricas e estáveis, em detrimento de formas complexas ou confusas. Essa predisposição assegura clareza à leitura arquitetônica e reforça a ideia de que a simplicidade é um valor compositivo, capaz de revelar tanto as estruturas mais elementares quanto sistemas mais complexos. Arquitetos modernos como Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe exploraram amplamente esse princípio, adotando formas prismáticas, cúbicas ou paralelepípedicas como base de suas composições, seja em propostas compactas, seja em arranjos abertos, sempre fundamentados na clareza estrutural e na racionalidade formal.

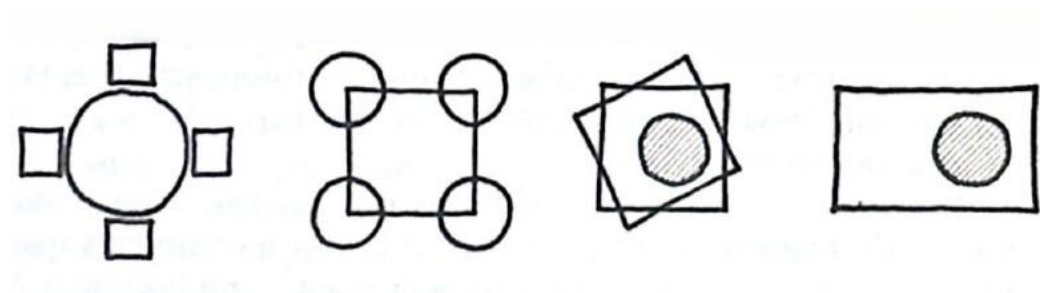
O modernismo, ao mesmo tempo em que rompeu com os cânones clássicos da arte combinatória, manteve a intuição como aliada da racionalidade na aplicação das leis gestálticas. Isso se refletiu em composições baseadas tanto na semelhança e justaposição de volumes quanto na fragmentação e na abertura espacial. Nesse processo, a simplicidade não significava rigidez, mas a possibilidade de alcançar uma ordem perceptiva que equilibrasse clareza formal, dinamismo e expressividade. Dessa maneira, as leis gestálticas consolidaram-se como instrumentos de leitura e criação arquitetônica, permitindo compreender a articulação entre forma, estrutura e percepção ao longo da modernidade.

A lei da proximidade relativa, formulada no âmbito da psicologia gestáltica, enfatiza o papel do vazio e de sua relação com os elementos figurativos na composição arquitetônica. O espaçamento entre cheios e vazios determina tensões de coesão e define a percepção de conjunto, já que a mente humana tende a agrupar elementos próximos em unidades reconhecíveis. Essa lógica perceptiva está diretamente relacionada ao conceito de densidade espacial, que estabelece vínculos entre afastamentos, alinhamentos ou aproximações, funcionando como princípio organizador das formas arquitetônicas.

Nos objetos arquitetônicos, esse princípio se manifesta em diferentes configurações, como a distância entre superfícies paralelas, convergentes ou em intersecção. O ritmo de planos paralelos, por exemplo, foi amplamente explorado nas fachadas barrocas e neoclássicas, onde a alternância entre cheios e vazios criava modulações que dinamizavam a frontalidade dos edifícios. Em termos mais amplos, trata-se da articulação entre massa e vazio, em que o espaço não apenas separa, mas também une os elementos, funcionando como mediador da percepção formal.

A lei da boa forma assegura clareza e legibilidade à leitura arquitetônica, permitindo que o observador apreenda a totalidade da forma de modo imediato e intuitivo. Mais do que uma predisposição psicológica, trata-se de um fundamento compositivo que valoriza a racionalidade estrutural e a transparência formal, oferecendo um campo de organização visual no qual a simplicidade atua como recurso de síntese.

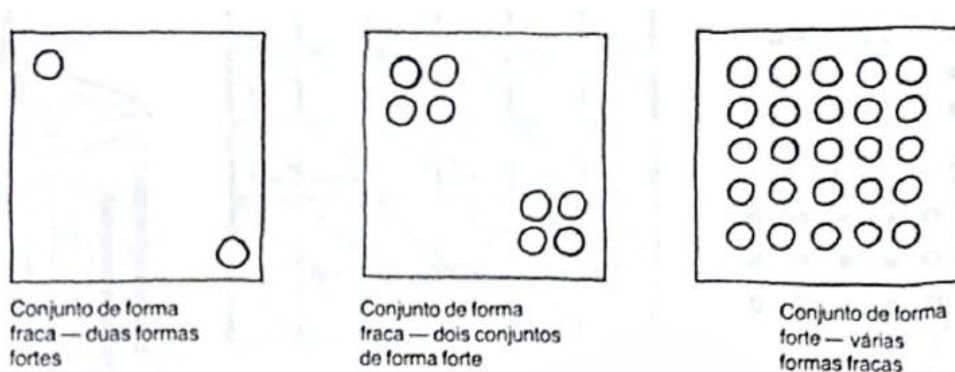
Figura 19: A lei da boa forma



Fonte: Consiglieri (1999)

A lei da proximidade trás uma perspectiva, no qual o vazio deixa de ser ausência e se torna princípio estruturante, atribuindo densidade e ritmo às composições arquitetônicas. Essa lógica foi expandida, distinguindo formas “fortes”, quando as partes se subordinam ao todo, e formas “fracas”, quando os elementos preservam autonomia, resultando em multiplicidade.

Figura 20: Lei da proximidade relativa



Fonte: Consiglieri (1999)

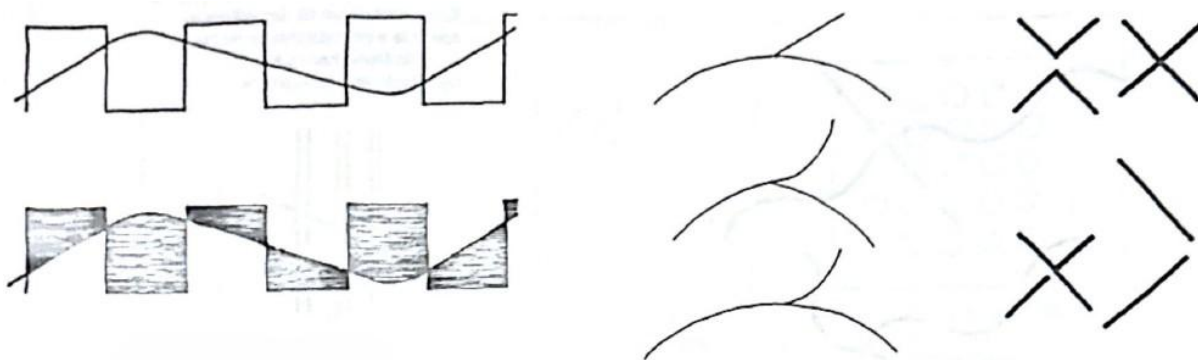
Complementarmente, a lei da semelhança demonstra que a afinidade formal organiza a percepção em agrupamentos, independentemente da proximidade física, no qual elementos semelhantes são vistos como unidade, enquanto a diferença acentua a diversidade, estabelecendo contrastes que estruturam a leitura. Já a lei da continuidade acrescenta que a percepção tende a completar mentalmente figuras fragmentadas, unindo elementos descontínuos em linhas ou contornos contínuos. Esse princípio, permite que superfícies abertas e volumes independentes sejam apreendidos como totalidades coerentes, revelando a força da “forma oculta” construída pela percepção do observador.

Figura 21: Lei da semelhança



Fonte: Consiglieri (1999)

Figura 22: Lei da continuidade



Fonte: Consiglieri (1999)

Com isso, o vazio, a afinidade formal e a continuidade perceptiva assumiram valor expressivo, configurando uma estética em que simplicidade e complexidade, coesão e fragmentação, estabilidade e fluidez se integram em composições dotadas de sentido e rigor.

6.4 Geometria da forma

A geometria da forma consolidou-se, desde a Grécia Antiga, como fundamento essencial da arquitetura e das artes, articulando o conhecimento matemático à busca pela proporção e pela harmonia. Pitágoras conferiu ao número um caráter qualitativo e simbólico, enquanto Euclides, com os *Elementos*, sistematizou noções de ponto, linha, superfície e ângulo, que se tornaram indispensáveis à concepção arquitetônica, e com o passar dos séculos, a geometria manteve-se como princípio organizador da forma, mas assumiu diferentes significados.

Com o avanço da ciência moderna, a geometria deixou de ser concebida apenas como proporção estática e passou a incorporar noções de movimento e transformação, com as descobertas de Descartes e Newton, ao unificarem aritmética, geometria e dinâmica, inauguraram uma visão mais fluida do espaço, que se refletiu na própria arquitetura. No século XIX, as geometrias não euclidianas ampliaram esse horizonte ao questionar a ideia de espaço absoluto, culminando, no início do século XX, com a teoria da relatividade de Einstein, que introduziu a multiplicidade de perspectivas. Isso levou a arquitetura da época à explorar transparências, fragmentações e sobreposições, através da reinterpretação dos sólidos elementares em chave dinâmica e relacional.

A relação entre superfície e volume foi transformada, substituindo a noção expressionista de espaços fechados por composições abertas e transparentes, levando o volume à deixar de ser a instância dominante e fragmentar-se em planos horizontais e verticais, que passaram a assumir autonomia como elementos do objeto arquitetônico. Superfícies contínuas, como fachadas e paredes independentes, deixaram de ser limites passivos e tornaram-se protagonistas da experiência perceptiva, isso instaurou múltiplos pontos de vista e introduziu a fluidez entre interior e exterior, entre vazio e transparência, como dimensões centrais da modernidade.

Esse deslocamento formal esteve ligado também a uma mudança filosófica, no qual alguns mestres, como Malevich, radicalizaram a simplificação das composições e defenderam a autonomia da forma elementar, transformando a superfície em campo de experimentação perceptiva e simbólica. Nesse sentido, a superfície adquiriu valor figurativo próprio, expressando-se através de sobreposições, ritmos e transparências, com isso, a geometria intuitiva ofereceu um método alternativo ao racionalismo científico ao propor uma abordagem

qualitativa da forma. Mais do que considerar cubos, cilindros ou esferas em sua objetividade geométrica, tratava-se de compreender a experiência perceptiva e emotiva que tais formas desencadeiam, permitindo rotações, translações e deformações que as transformavam em figuras topológicas e revelavam novas possibilidades expressivas.

A questão do significado da forma arquitetônica, nesse contexto, não pode ser reduzida à sua abstração geométrica, o método analítico buscou decompor seus elementos que o constituem, mas também revelou que a significação se constrói através da experiência perceptiva, pelo movimento do olhar e pelo tempo de apreensão. Sendo assim, fatores emotivos e fisiológicos tornaram-se decisivos na construção de sentido, e portanto, a forma arquitetônica deve ser entendida como síntese entre rigor geométrico e liberdade criativa, entre estrutura formal e percepção sensível, estabelecendo um campo no qual técnica, estética e experiência existencial se conectam.

Formas regulares como o cubo e o cilindro oferecem leituras distintas que revelam seu caráter expressivo, o cubo transmite estabilidade pela repetição homogênea de faces e ângulos retos, enquanto o cilindro adquire significados a partir da relação entre altura e perímetro, podendo sugerir proporções esguias ou maciças. A análise de qualquer volume exige a consideração de suas linhas estruturais, do equilíbrio entre forma dominante e elementos secundários e da direção de suas tensões principais, a percepção, nesse caso, resulta da reação imediata ao impacto visual e da assimilação progressiva das imagens, fixadas na memória do observador.

As formas simples, pela sua regularidade, são mais facilmente apreendidas e rapidamente reconstruídas pela mente, em harmonia com a lei gestáltica da boa forma, já as formas semi-regulares ou irregulares demandam maior esforço perceptivo, exigindo a decomposição de partes e sua posterior recomposição. A posição do observador torna-se, assim, decisiva, onde diferentes ângulos revelam distintas possibilidades de leitura da profundidade, da proporção e do equilíbrio do objeto. Enquanto um prisma requer a sucessão de faces para ser plenamente compreendido, o cilindro se apresenta quase de imediato, pela continuidade de sua superfície curva.

Essa distinção evidencia como o significado formal não se dissocia da experiência perceptiva, a observação frontal pode limitar a apreensão da profundidade de certos volumes, ao passo que perspectivas angulares permitem captar a totalidade da forma e suas tensões

internas. No caso de figuras semi-regulares, como paralelepípedos ou prismas triangulares, a ausência de simetria absoluta introduz maior riqueza expressiva, pois as variações de escala e proporção multiplicam as possibilidades de leitura. Através da combinação de atributos geométricos e processos de percepção, as formas ganham valor estético e comunicativo.

Nesse contexto, a linha constitui elemento fundamental da configuração arquitetônica, não apenas como base construtiva, mas como recurso expressivo capaz de definir contornos, volumetrias e superfícies. Sua direção, ritmo e combinação influenciam diretamente a percepção, ora reforçando tensões, ora instaurando equilíbrio, elas também podem ser associadas a estados emocionais específicos: a horizontal, fria e estável, a vertical, quente e dinâmica, e a oblíqua, intermediária, oscilando entre repouso e movimento. A linha reta transmite continuidade e clareza, mas, quando fragmentada, gera pausas e ritmos que modulam a leitura. Já a curva introduz dinamismo, podendo ser regular ou irregular, enquanto a espiral traduz expansão contínua e progressiva, já linhas quebradas ou onduladas, por sua vez, intensificam a tensão ou promovem suavidade, conforme sua angulação e fluidez.

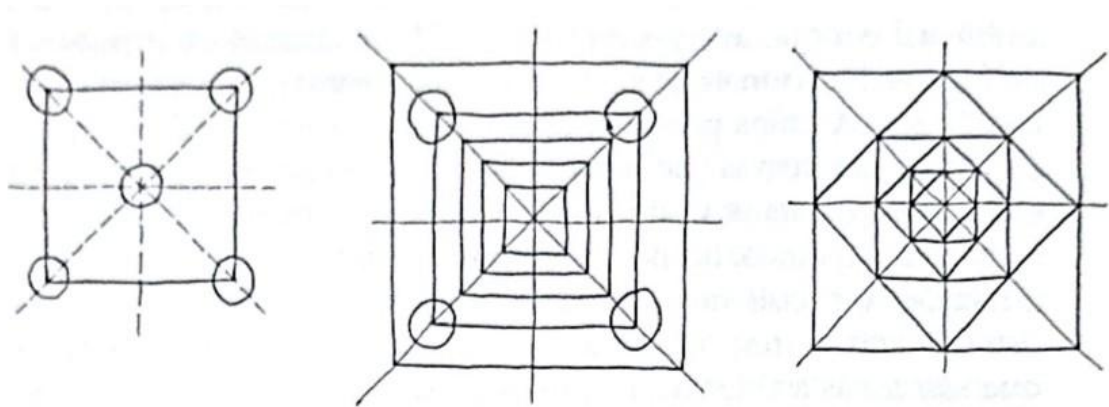
Por fim, os pontos sensíveis desempenham papel essencial ao marcar interseções, limites e mudanças de direção, permitindo ao observador reconstruir mentalmente a forma, mesmo quando apenas sugerida. A união desses pontos define a silhueta, elemento decisivo na leitura da arquitetura em contraste com o fundo urbano ou natural, e assim, linhas e pontos, em permanente interação, estruturam os volumes e consolidam sua identidade perceptiva, transformando a experiência arquitetônica em um campo de relações entre forma, ritmo e emoção.

O geometrismo elementar, associado à racionalidade e à lógica simples, tem origem no final do século XVIII, quando se discutia a regeneração da arquitetura por meio da geometria, já no início do século XX, essa tradição foi retomada com o objetivo de criar um vocabulário simbólico baseado em figuras como o quadrado, o triângulo, o círculo, o cubo e a esfera, cada uma com seu significado próprio. Nesse contexto, a geometria passou a ser vista como a força organizadora da arquitetura, ela não se limita à estrutura física, mas também funciona como um sistema interno que equilibra medidas, direções, curvaturas e volumes.

Esse conceito se desdobra em três tipos de estrutura: de suporte, modular e projetiva. No caso do quadrado, sua estrutura de suporte é evidenciada por pontos centrais, diagonais e medianas, que estabelecem tensões entre lados iguais e subdivisões internas, essa lógica

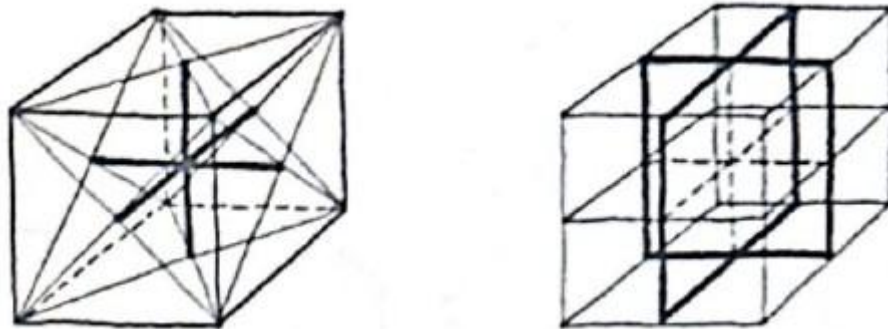
orienta a organização de plantas centradas e modulares, reforçando a coesão formal e a percepção de equilíbrio no espaço arquitetônico. A estrutura modular amplia as possibilidades de subdivisão, organizando o espaço em núcleos centrais ou malhas repetitivas, já a estrutura projetiva introduz um dinamismo maior, transformando o quadrado em campo de forças aberto a rotações, espirais e sobreposições.

Figura 23: Quadrado



Fonte: Consiglieri (1999)

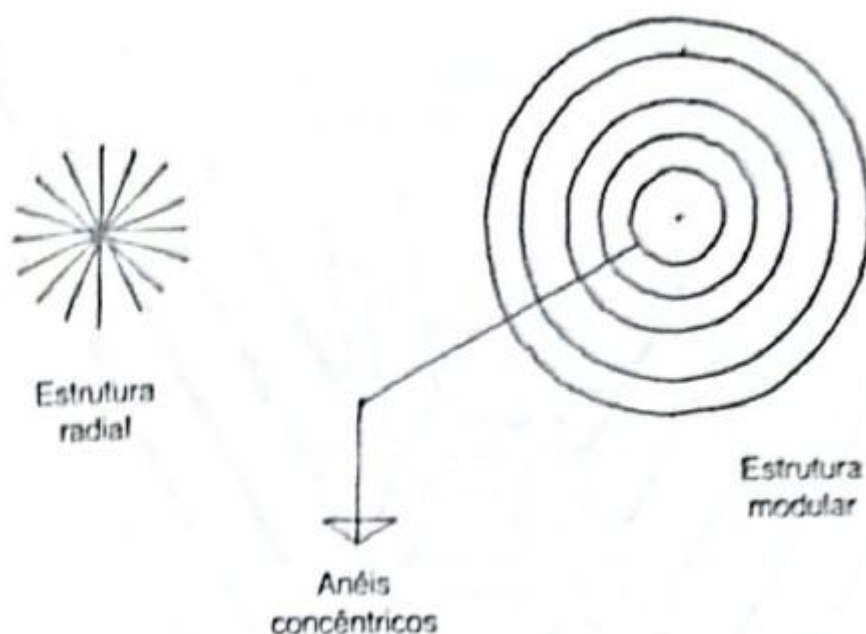
Figura 24: Cubo



Fonte: Consiglieri (1999)

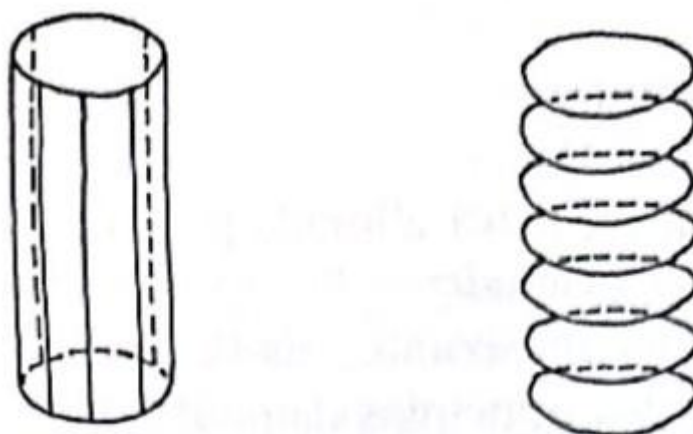
A potência formal do círculo, que vem de sua radialidade e da variedade de composições a partir do centro, produz com suas coroas e subdivisões radiais uma tensão perceptiva que faz o todo superar a soma das partes. Essa estrutura conecta o círculo ao cilindro, ao cone e à esfera, prolongando sua geometria em três dimensões, além disso, o cilindro se diferencia pela verticalidade e pela sobreposição de planos.

Figura 25: Círculo



Fonte: Consiglieri (1999)

Figura 26: Cilindro



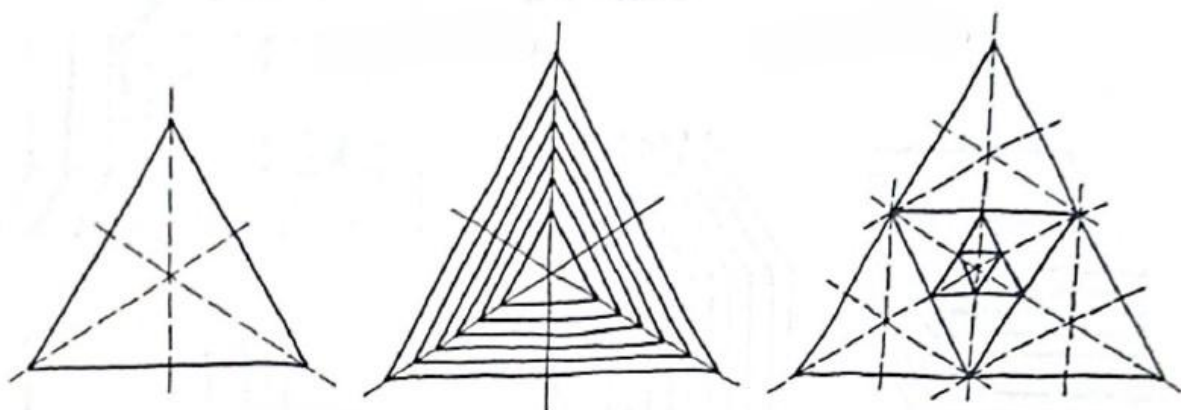
Fonte: Consiglieri (1999)

O cone introduz uma lógica de instabilidade e movimento, podendo ser combinado com hélices ou volumes suspensos para gerar composições dinâmicas. Variações como o cone invertido ou deitado permitem direcionar fluxos visuais e acentuar percursos funcionais, enquanto o cone truncado cria espaços em que estabilidade e movimento coexistem em tensão, articulando percepção, circulação e organização espacial.

A esfera, como desdobramento da circularidade, introduz centralidade e autonomia volumétrica nas composições arquitetônicas, sendo historicamente associada à cúpulas, dessa forma permitindo articular espaços internos e externos, conferindo monumentalidade e hierarquia. Em abordagens mais recentes, a esfera passou a ser explorada por suas propriedades estruturais e tecnológicas, aproximando a arquitetura de sistemas naturais por meio de configurações geométricas complexas, como a utilização de subdivisões triangulares para organizar sua superfície e distribuir forças.

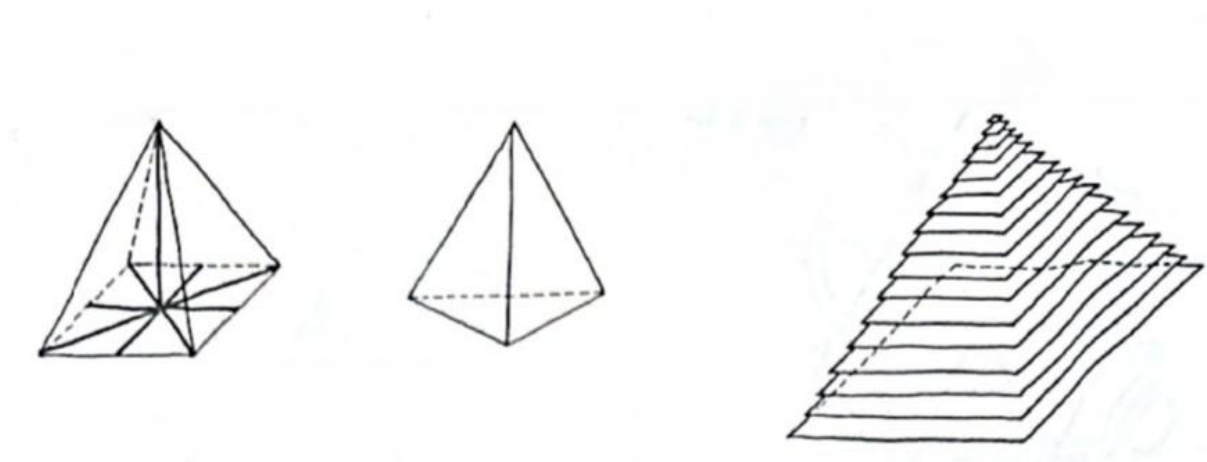
O triângulo, caracterizado pela intensidade direcional de suas superfícies, articula simultaneamente estabilidade e dinamismo nas composições arquitetônicas, além disso, suas subdivisões permitem a criação de malhas regulares ou complexas, capazes de gerar conexões topológicas entre diferentes espaços e orientar fluxos funcionais. A forma triangular pode desenvolver configurações mais elaboradas, como hexágonos, prismas ou composições assimétricas, demonstrando como uma figura elementar é capaz de originar sistemas arquitetônicos complexos, equilibrando rigor geométrico, coerência estrutural e expressão formal.

Figura 27: Triângulo



Fonte: Consiglieri (1999)

Figura 28: Pirâmide



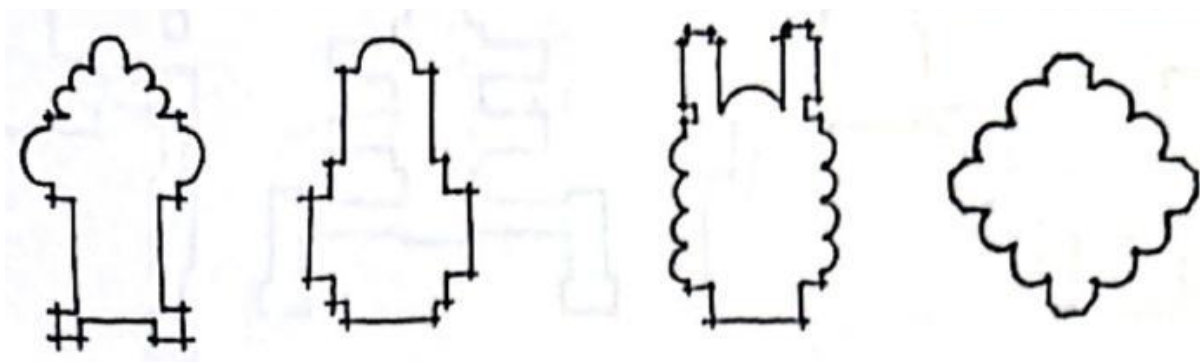
Fonte: Consiglieri (1999)

6.5 Sistemas composicionais aditivos

As formas compactas caracterizam-se pela organização do edifício em torno de volumetrias concentradas, evitando vazios periféricos e priorizando uma hierarquia espacial clara. Historicamente associadas à simetria e à centralidade, essas composições evoluíram de esquemas cruciformes para formas mais lineares e frontais, como observado a partir do século XVIII. Segundo Consiglieri, essas configurações podem ser agrupadas em megaformas, com grandes volumes contínuos e expressivos, e formas aditivas, compostas por unidades articuladas entre si. Ambos os casos refletem estratégias de composição voltadas à densidade formal e à expressividade plástica da arquitetura. (CONSIGLIERI, 1999)

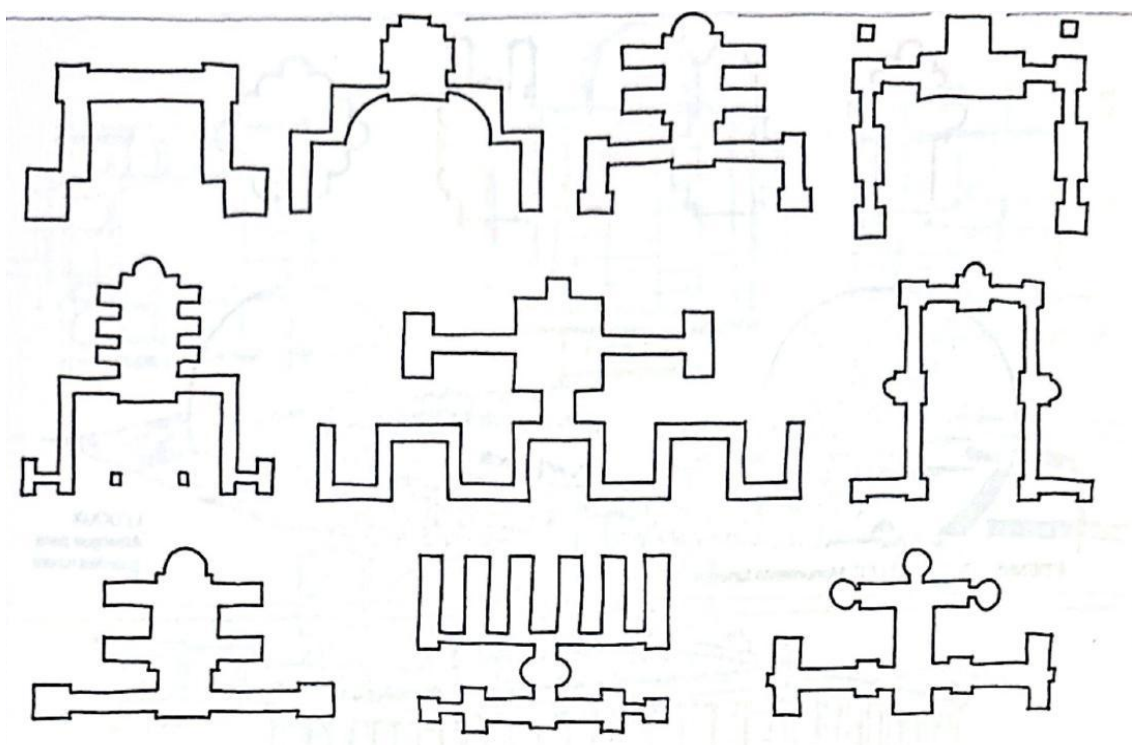
As formas abertas caracterizam-se pela articulação de volumes e vazios que rompem com a ideia de unidade formal, criando composições dinâmicas e fragmentadas em que o espaço exterior adquire papel tão relevante quanto o construído. Esse modelo se apoia na sobreposição de geometrias diversas e no contraste visual como estratégia para estimular a percepção do observador.

Figura 29: Plantas Compactas



Fonte: Consiglieri (1999)

Figura 30: Forma aberta



Fonte: Consiglieri (1999)

Segundo Consiglieri, as formas agrupadas referem-se a composições arquitetônicas que resultam da justaposição ou adição de volumes, sejam eles compactos ou abertos, organizados a partir de eixos ortogonais, oblíquos ou em arranjos irregulares. Essa estratégia permite a construção de perfis formais variados, em que massas e vazios se articulam em sistemas rítmicos, graduais ou radiais, criando efeitos espaciais dinâmicos e coerentes. No século XX, a Escola de Belas Artes de Leningrado classificou as relações formais em categorias como combinação, articulação, penetração e agregação.

As formas lineares correspondem a arranjos arquitetônicos baseados na repetição ou adição de microvolumes, ou células, dispostos horizontal ou verticalmente em sequência contínua, seja em linhas retas, quebradas ou simétricas. Essas células podem ser idênticas ou distintas, mas mantêm entre si uma lógica de organização que garante coesão formal ao conjunto. Essas formas lineares, ao organizarem o espaço através da adição sistemática de módulos, possibilitam tanto ordenações racionais quanto composições mais livres e dinâmicas.

Consiglieri (1999) também afirma que os agrupamentos por hífen caracterizam-se pela conexão entre volumes independentes por meio de elementos de transição – passagens envidraçadas ou estruturas lineares – que garantem a comunicação física e visual sem comprometer a autonomia formal das partes. Originada na Bauhaus com Gropius, essa abordagem associa-se à estética neoplástica e construtivista, articulando simplicidade geométrica, padronização e funcionalidade. Essa composição favorece o equilíbrio dinâmico, a valorização dos vazios e a flexibilidade espacial, onde volumes distintos se articulam por meio de pátios ou corpos de ligação, promovendo diversidade formal e integração espacial.

A composição cúbica na arquitetura é definida como um conjunto de massas volumétricas que formam uma estrutura prismática, podendo ser regular ou irregular, compacta ou aberta. Este sistema confere estabilidade ao volume, utilizando sólidos paralelepípedos ou cilíndricos, sendo o Palácio de Versalhes um exemplo notável de sua aplicação. Atualmente, a classificação é vista como um empirismo que pode prejudicar a essência da obra, devendo ser utilizada apenas para uma análise contextual que revele o valor poético de cada projeto.

A composição piramidal, ao contrário da cúbica, busca uma silhueta que se adelgaça e converge para um ponto de fuga, conferindo dinamismo e verticalidade às edificações, demonstrando uma busca contínua por configurações cada vez mais dinâmicas. Enquanto arquitetos como Le Corbusier usavam o sistema cúbico, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto exploraram a composição piramidal, criando formas assimétricas e em constante movimento, onde as massas se agrupam de maneira inovadora. A relação interior/exterior é crucial, pois a dinâmica entre esses espaços gera um impacto psicológico e estético, convidando o observador a múltiplas leituras para apreender a unidade da obra.

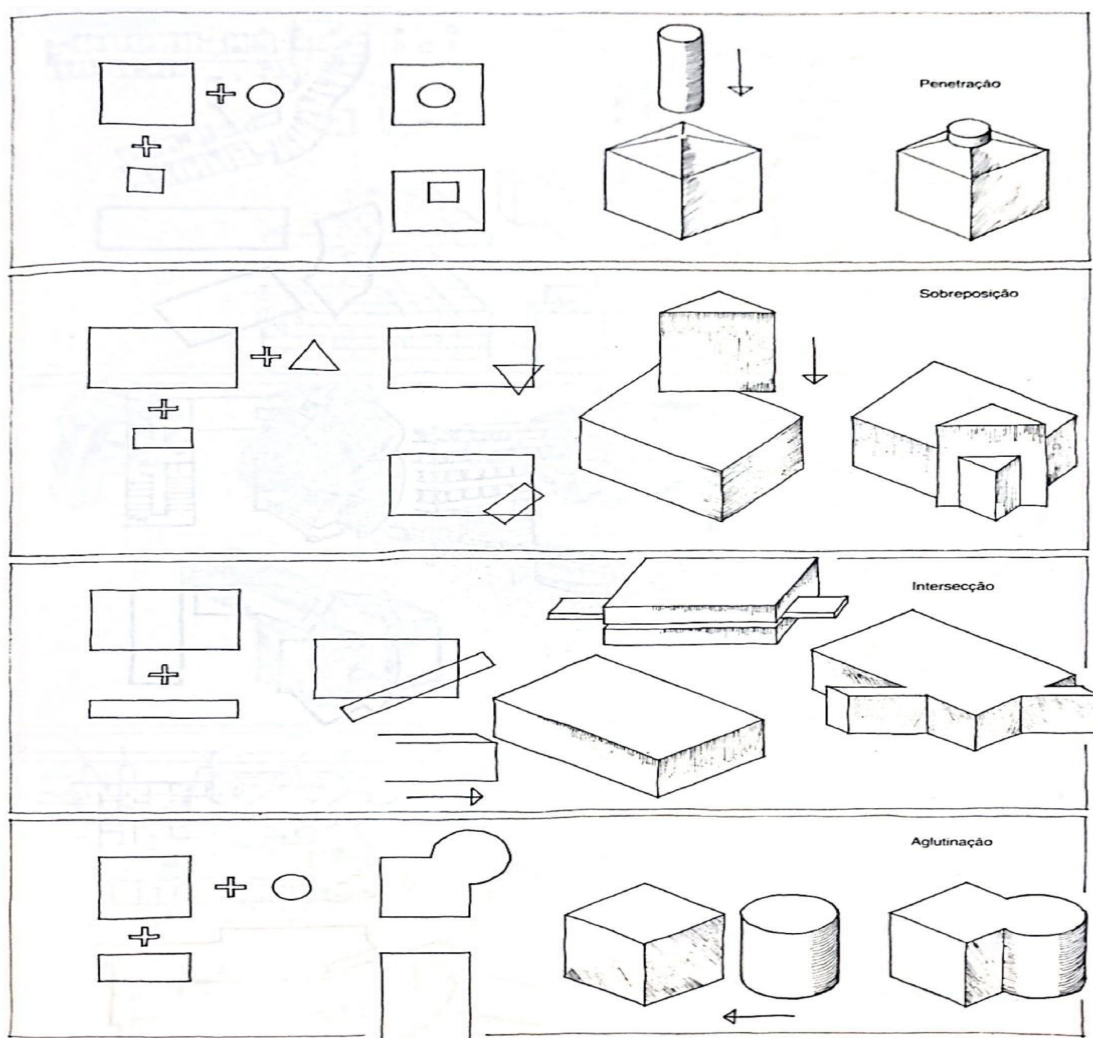
A penetração na arquitetura descreve a intersecção simplificada de duas ou mais

formas, um sistema aditivo de elementos-massa que conjugam seus espaços em diversas posições, seja vertical ou horizontalmente, visando dinamizar o sólido dominante sem comprometer a individualidade das massas ou criar ambiguidades espaciais. Este método, que tem sido fundamental na composição arquitetônica ao longo dos séculos, permite a fusão coerente entre diferentes geometrias, como cubos, paralelepípedos e cilindros, resultando em uma complexidade visual que realça a interação entre volumes e vazios. (CONSIGLIERI, 1999)

A justaposição é um sistema compositivo que organiza massas por colagem e alinhamento, seja horizontal ou verticalmente, formando um todo a partir de adições de elementos que, embora possam se manifestar em frações ou ritmos discordantes (a "supercontiguidade"), são essenciais para a unidade formal do edifício. Este princípio envolve a justaposição de sólidos geométricos, criando contradições de escalas, direções axiais e confrontos entre diferentes famílias geométricas, buscando uma expressividade que não destrói a integridade do conjunto.

A aglutinação em arquitetura é um sistema compositivo onde volumes se fundem, perdendo parte de seus contornos, mas mantendo sua percepção na forma geral. Este processo, cria uma complexidade onde espaços e massas se encaixam, gerando uma interpenetração de limites que dificulta a leitura precisa das formas individuais, como um método de fusão espacial, integrando os volumes de forma dinâmica com o ambiente circundante.

Figura 31: Adição (Penetração, Sobreposição, Intersecção e Aglutinação)



Fonte: Consiglieri (1999)

6.6 Sistemas composicionais subtrativos

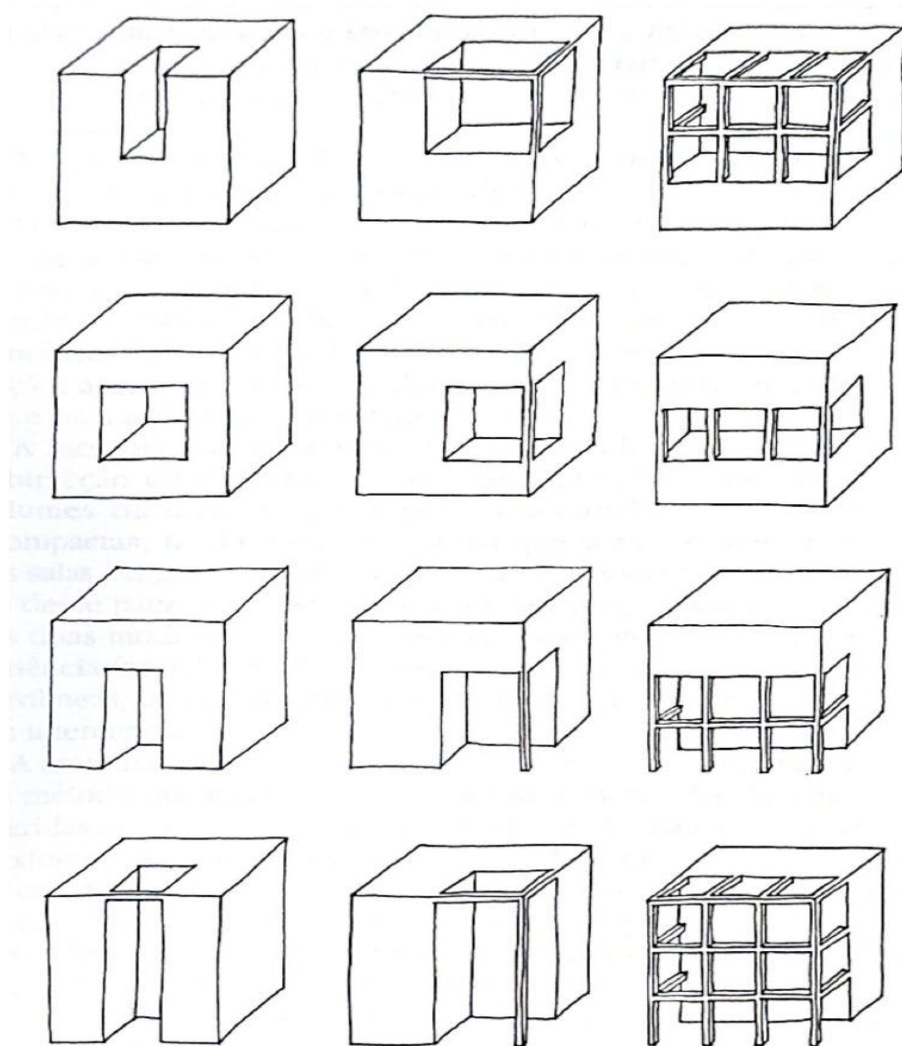
Para Consiglieri, a subtração em arquitetura é um método de extrair partes de um sólido, interna ou externamente, que transforma a configuração geométrica inicial em novos valores de movimento, dinamismo e até estruturais. Embora possa alterar substancialmente a forma original, a subtração busca abrir e dinamizar a composição, desafiando a percepção e criando estímulos visuais complexos que despertam uma experiência participativa no observador, ao invés da calma das formas regulares. A subtração, em essência, propõe uma complexidade que ainda permite o reconhecimento das propriedades das formas-base, inserindo os espaços em conceitos de relatividade e evidenciando a interligação do interior com o exterior.

A estrutura da subtração na arquitetura trata da maneira como as formas são organizadas quando partes do volume original são removidas. Essa organização segue um sistema de eixos e divisões que orientam a composição, como se a forma tivesse uma espécie de esqueleto interno que guia onde os cheios e vazios devem estar. Mesmo depois de subtraída, a forma ainda mantém traços da estrutura original, o que ajuda a reconhecê-la. Diferente da fragmentação aleatória, a subtração segue uma lógica, ela parte de uma estrutura organizada e gera uma composição que mantém certa continuidade entre o que foi retirado e o que permanece, criando um equilíbrio visual entre volumes e espaços vazios.

A subtração externa em arquitetura é uma estratégia projetual que consiste em retirar partes do volume original na sua parte externa, criando novas formas e fragmentações visuais. Ao remover porções específicas do sólido, o arquiteto modifica sua silhueta e introduz variações geométricas que geram ritmo, profundidade e contrastes entre cheios e vazios. Essa técnica permite explorar relações de simetria, centralidade e direção, conferindo dinamismo à composição, e a forma-base ainda pode ser percebida, pois a subtração é feita de modo ordenado e progressivo.

A subtração interna em arquitetura consiste em remover partes de um sólido para criar amplos, interligados e fluidos espaços interiores, tratando os vazios como esculturas com geometria e plasticidade próprias, independentes da visualização externa.

Figura 32: Subtração



Fonte: Consiglieri (1999)

6.7 A superfície arquitetônica como forma e expressão

A superfície arquitetônica pode atuar de duas formas: como matéria secundária que envolve volumes, registrando sua expressão externa, ou como um elemento de forma própria, tornando-se a dominância da composição ao se autonomizar da caixa volumétrica. A superfície abrange não apenas paredes, mas também pisos e tetos, contendo o espaço e influenciando sua amplitude ou redução. Ao envolver a massa do edifício, as superfícies comunicam a organização interna e atuam como fachadas que criam arruamentos e paisagens urbanas, harmonizando aberturas e estabelecendo equilíbrio. (CONSIGLIERI, 1999)

As micro-superfícies planas têm sido aplicadas ao longo das épocas para valorizar a "caixa" volumétrica, apresentando diferentes tratamentos e funcionalidades. As superfícies evoluíram de uma predominância horizontal, marcada por pisos e modulações de janelas, para um sistema de verticalidade, acentuada por pilastras ou colunas.

A superfície independente do volume representa uma evolução onde a "pele" do edifício deixa de ser meramente um envoltório para se tornar um elemento dominante e autônomo na composição, onde a superfície plana ganha proeminência.

A superfície transparente representa uma simplificação gradual que culmina em uma pureza de linhas ritmadas coplanares e paralelas nos envidraçados, conferindo continuidade e uniformidade aos espaços. Para que a transparência seja eficaz, a superfície deve envolver completamente o objeto, permitindo a livre penetração da luz e a visão completa através do edifício, resultando em total fluidez.

Para Consiglieri (1999), a ordem colossal transcende a ideia tradicional de um mero invólucro arquitetônico, transformando-se em um elemento dinâmico e expressivo da composição, através da sobreposição de planos e a criação de camadas que revelam profundidade e hierarquia, e a completa autonomia em relação ao volume. Isso permitiu que a superfície não apenas definisse o caráter do espaço interno e externo, mas também comunicasse a organização interna do edifício. A superfície se tornou um campo para a experimentação de efeitos visuais, texturas e cores, explorando a transparência, a fragmentação e a relação entre cheios e vazios para provocar sensações e percepções complexas no observador.

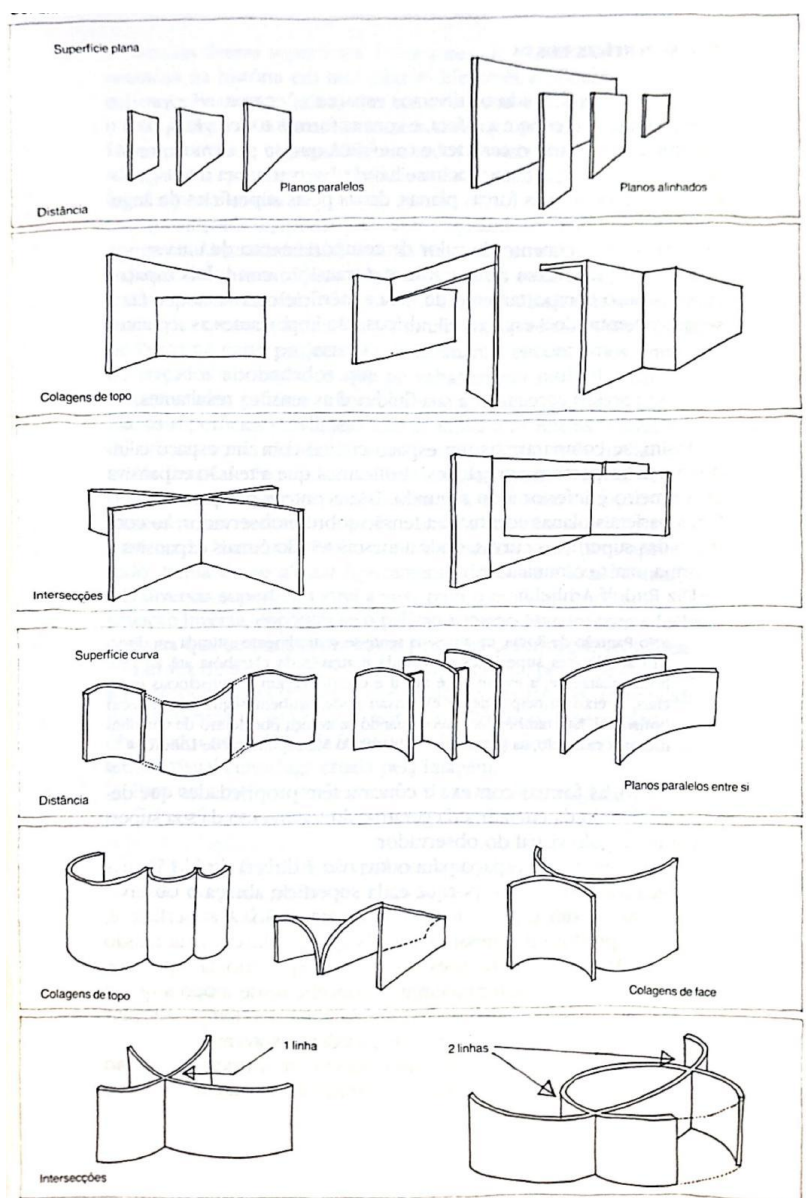
A parede-arcada funciona tanto como elemento de suporte quanto decorativo, para contrapor, inicialmente, os vocabulários góticos com uma composição clássica romana. Essas paredes em arco foram interpretadas por Durand, no início do século XIX, como a melhor decoração para uma parede, agrupando arcadas em diferentes relações entre maciços e larguras de arco.

A intersecção das superfícies planas é onde múltiplas e pequenas superfícies se interceptam ortogonalmente, conferindo transparência ao objeto e dividindo o espaço em múltiplos planos horizontais e verticais. No entanto, a intersecção de superfícies vai além da mera divisão espacial, sendo utilizada, por exemplo, para criar refletores de luz zenital e

melhorar a acústica.

Consiglieri (1999) também diz que as superfícies de topo, entendidas como elementos dominantes na composição arquitetônica, são utilizadas para a sistemática divisão de espaços fluidos, levando à imagens descontínuas e sequências de múltiplas superfícies em diversas posições ortogonais, sintetizando a quadridimensionalidade e rompendo com o conceito de espaço encerrado. A laje também pode atuar como uma linha frontal solta no espaço, além de utilizar balcões, terraços e pérgolas para criar linhas grossas e finas que contribuem para o domínio compositivo, a flexibilidade e a expressão de objetos topológicos.

Figura 33: Superfícies planas e curvas



Fonte: Consiglieri (1999)

6.8 A superfície curva e seus efeitos

A superfície curva, frequentemente resultante de partes cilíndricas, desenvolvem-se em três dimensões e gera uma tensão expansiva e uma forma mais comunicante, através de superfícies côncavas e convexas, cuja tensão depende do raio da abertura e da posição do observador. Elas podem ser organizadas em um sistema fechado, onde cheios se interceptam formando volumes, ou um sistema aberto, resultante da intersecção de duas superfícies que criam uma única geratriz. Elas buscam sugerir o infinito e criar cenografia através do claro-escuro e da luz reduzida, criando impactos visuais.

6.9 Parâmetros de análise

A seguir, apresentamos uma tabela com os parâmetros de análise elaborados, baseando-se em Consiglieri (1999), que foram adotados para a análise da obra de Arruda.

Tabela 02: Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri		
Categoria	Parâmetro de Análise	Questões Norteadoras
Morfologia	Massa volumétrica	O edifício é compacto ou fragmentado? Qual a relação entre cheio e vazio?
	Forma corpórea	Como se articula a tensão entre interior e exterior?
	Percepção estática/cinética	A leitura é frontal e estável ou dinâmica e múltipla?
Gestalt	Lei da boa forma (pregnância)	Há clareza e legibilidade formal?
	Proximidade relativa	Como os cheios e vazios organizam o conjunto?
	Semelhança	Há repetição de elementos formais que criam unidade?

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri		
	Continuidade	As linhas e planos sugerem continuidade visual?
Geometria	Tipos de forma	Predominam cubo, cilindro, esfera, triângulo, etc.?
	Estrutura geométrica	Modular, projetiva, radial, axial?
	Linhas e pontos sensíveis	Horizontais, verticais, oblíquas; tensões e direções?
Sistemas compositivos	Aditivos	Há justaposição, penetração, agregação de volumes?
	Subtrativos	Há recortes internos ou externos que geram dinamismo?
	Compactos / Abertos	O edifício é maciço ou articulado por vazios?
Superfície	Papel da superfície	É mero invólucro ou protagonista?
	Transparência	Há continuidade espacial e integração interior-exterior?
	Planas/curvas	Como atuam na expressividade e percepção do edifício?
Experiência	Escala e proporção	Como o observador percebe a dimensão do edifício?
	Movimento e percurso	O espaço convida a diferentes ângulos de leitura?
	Impacto emocional	O edifício transmite monumentalidade, leveza, dinamismo e/ou estabilidade?

7. Análise Das Obras

7.1 Divisão por grupos

Como representado na tabela 01 “Projeto Multifamiliares de Expedito Arruda (1992-99) na Região Metropolitana de João Pessoa”, foram encontradas 21 edificações de autoria do arquiteto Expedito Arruda. Após análise comparativa, foram estabelecidos alguns parâmetros que facilitam os arranjos em grupos de edifícios. O conjunto das 21 edificações foi dividido em cinco grupos baseando-se em suas características de composição volumétrica, são elas:

- Bloco Com Tratamento Variado;
- Bloco Tripartido;
- Torre Tripartida;
- Tratamento Monocromático;
- Composições Singulares;

O grupo "Bloco Com Tratamento Variado" reúne edificações que, embora sejam consideradas como um único volume arquitetônico, possuem uma diversidade de tratamentos na fachada e elementos que quebram a convergência formal do “bloco tradicional”. Esses projetos exploram o uso de diferentes materiais, texturas e cores, criando uma composição visual mais dinâmica e complexa. Essa abordagem contribui para uma melhor integração do edifício ao seu entorno urbano, promovendo uma leitura mais fragmentada e interessante da volumetria, que pode dialogar com diferentes escalas e contextos arquitetônicos. As edificações que fazem parte desse grupo são o Residencial Varadero (1993), o Edifício Tarantus (1993), o Edifício Príncipe das Dunas (1994) e o Edifício Cienfuegos (1995).

Figura 34: Residencial Varadero (1993)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 36: Edifício Príncipe das Dunas (1994)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 35: Edifício Tarantus (1993)



Fonte: Google Street View (Acesso 2025)

Figura 37: Edifício Cienfuegos (1995)



Fonte: Oliveira Júnior (2007)

O "Bloco Tripartido" é caracterizado pela divisão clara da massa volumétrica do edifício em três partes distintas e visíveis, ela ocorre de forma vertical, segmentando o edifício em base, corpo e coroamento, o que remete a uma hierarquia formal tradicional na arquitetura. Essa estratégia permite uma leitura mais organizada e compreensível do edifício, além de possibilitar variações na escala e no ritmo da fachada, contribuindo para a valorização do projeto tanto do ponto de vista estético quanto funcional. As habitações desse grupo são o Edifício Cayo Largo (1994), Residencial Memphis (1998), Residencial Al Manara (1999) e Residencial César de Carvalho (1999).

Figura 38: Edifício Cayo Largo (1994)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 39: Residencial Memphis (1998)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 40: Residencial Al Manara (1999)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 41: Residencial César de Carvalho (1999)



Fonte: Acervo Pessoal

O grupo chamado de "Torre Tripartida" é formado por edificações que se desenvolvem predominantemente na vertical, com vários pavimentos, mas que mantêm uma divisão clara em três partes distintas, assim como o "Bloco Tripartido", a base, o corpo e o coroamento, diferenciando-se no porte. A base geralmente é ocupada pelo pavimento de acesso, podendo ter, ainda, mais um andar comum, onde geralmente se organiza a área de lazer, salão de festas, entre outros. O corpo do edifício possui uma repetição formal dos pavimentos tipo. Já o coroamento do edifício se diferencia volumetricamente dos demais, compondo um fechamento da morfologia do volume. Essa tipologia confere ao edifício uma sensação de monumentalidade e estabelece uma hierarquia visual bem definida, facilitando a compreensão da sua estrutura. Além disso, a variação dos elementos de fachada em cada uma dessas partes cria um dinamismo e um ritmo que enriquecem a composição arquitetônica. Nesse contexto, a tripartição funciona como um importante elemento organizador, orientando a leitura do edifício desde o nível da rua até o seu topo, e contribuindo para a sua presença marcante na paisagem urbana. Neste grupo temos o Residencial D'Uomo di Milano (1994), o Residencial Amarcord (1995), o Residencial Rubaiyat (1995), uma das torres do Residencial Reinos de Espanha (1996), o Palazzo Firenze e Venezia (1996) e o Residencial Imperial Plaza (1999).

Figura 42: Residencial D'Uomo di Milano (1994)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 43: Residencial Amarcord (direita) e Residencial Rubayat (esquerda), ambos de 1995



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 44: Residencial Reinos de Espanha (1996)



Fonte: Oliveira Júnior (2009)

Figura 45: Palazzo Firenze e Venezia (1996)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 46: Residencial Imperial Plaza (1999)



Fonte: Acervo Pessoal

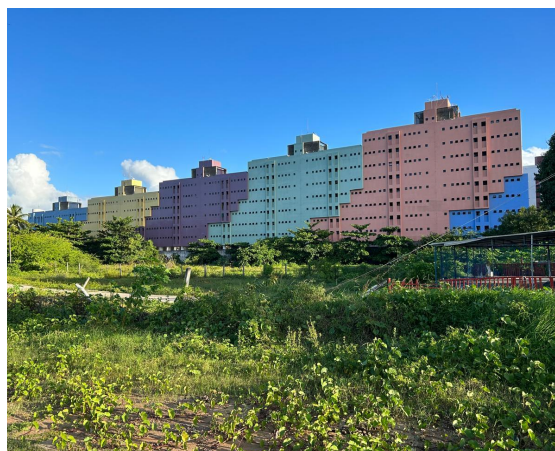
As edificações classificadas como "Tratamento Monocromático" se destacam pela busca de uma unidade formal, alcançada principalmente pelo uso predominante de uma única cor em suas fachadas, dando protagonismo à superfície, sobrepondo-se à volumetria do edifício. Isso reforça a coesão visual do conjunto, criando uma aparência mais homogênea e integrada. Para garantir expressividade dentro desse vocabulário restrito, são utilizados recursos sutis, permitindo que, mesmo com uma paleta reduzida, a fachada mantenha riqueza visual e interesse arquitetônico. O quarto grupo é composto pelo Edifício Atol das Rocas (1992), uma das torres do Residencial Reinos de Espanha (1996), a da esquerda da figura 44, Residencial Porto do Sol (1997), Edifício Aspen (1998) e Residencial Quatro Estações (1999).

Figura 47: Edifício Atol das Rocas (1992)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 48: Residencial Porto do Sol (1997)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 49: Edifício Aspen (1998)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 50: Residencial Quatro Estações (1999)



Fonte: Acervo Pessoal

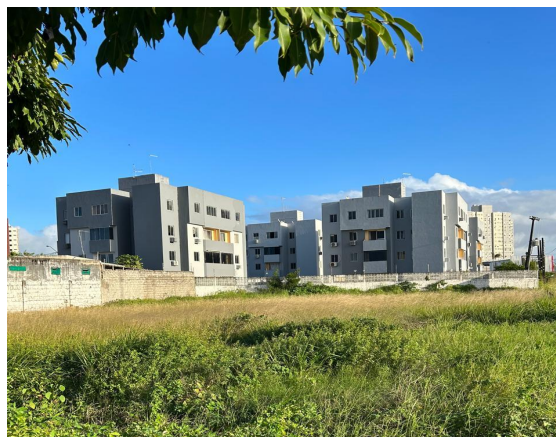
O grupo denominado "Composições Singulares" foi criado para agrupar as habitações que não se adequam de forma precisa nos grupos anteriormente definidos, pelo fato dessas obras apresentarem características únicas, dificultando uma classificação uniforme. São elas o Condomínio Residencial José Américo III (1995), Edifício Villa da Praia (1997) e Condomínio Areia Dourada (1999).

Figura 51: Cond. Res. José Américo III (1995)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 52: Edifício Villa da Praia (1997)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 53: Condomínio Areia Dourada (1999)



Fonte: Acervo Pessoal

7.2 Análise detalhada

Para esta etapa foram selecionados quatro projetos para uma análise mais detalhada de sua volumetria e suas fachadas, sendo os escolhidos representando cada um dos quatro grupos que possui características de composição volumétrica semelhantes, excluindo o quinto grupo, “Composições Singulares”, pelo fato deles não conversarem entre si. Para o grupo “Bloco Com Tratamento Variado” o escolhido foi o Edifício Cienfuegos (1995), no “Bloco Tripartido” o selecionado foi o César de Carvalho (1999), já o escolhido para o grupo “Torre Tripartida” foi o Palazzo Firenze e Venezia (1996) e, por fim, para o “Tratamento Monocromático” temos o Edifício Aspen (1998).

Nesta análise iremos iniciar de um ponto de partida dependendo de qual grupo a edificação pertence, podendo ser o(s) bloco(s) principal(is) ou a base em que ele(s) está(ão) inserido(s). Após isso será demonstrado todo os processos de adição e subtração de volumes e superfícies, distinguindo-as de acordo com os parâmetros da tabela 02, até chegarmos no resultado final, ou seja, a edificação como ela foi inicialmente projetada. Além disso, depois de concluída a análise volumétrica, cada fachada será individualmente analisada, com o intuito de mostrar a composição por um todo do projeto e mostrar com Arruda utiliza das cores para compor o projeto.

7.2.1 Edifício Cienfuegos (1995)

O Edifício Cienfuegos se organiza como um bloco prismático compacto, no qual a regularidade horizontal das varandas define a leitura principal. As subtrações externas (sacadas e recuos) dinamizam a fachada e criam variações perceptivas. O contraste entre superfícies lisas e texturas de tijolo aparente acrescenta ritmo e identidade. O resultado é uma obra que transmite estabilidade, racionalidade e clareza formal, ao mesmo tempo em que introduz nuances de dinamismo por meio de recortes e curvas discretas. O edifício sobre pilotis está implantado em lote retangular, tendo um maior recuo junto à fachada leste, possibilitando a ventilação direta de todos os ambientes de longa permanência como salas e quartos.

Mapa 02: Localização e demarcação dos acessos do Ed. Cienfuegos



Fonte: Elaboração do Autor e Abraão Nóbrega (2025)

Tabela 03: Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Ed. Cienfuegos

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Ed. Cienfuegos		
Categoria	Parâmetro de Análise	Respostas às Questões Norteadoras
Morfologia	Massa volumétrica	Volume compacto, prismático, sem fragmentações radicais. Aparência monolítica com recortes pontuais.
	Forma corpórea	Predomínio da horizontalidade nas fachadas principais, tensionada por elementos verticais (caixas de circulação e paredes cegas).
	Percepção estática/cinética	A leitura frontal reforça a repetição de faixas horizontais; já os deslocamentos laterais

**Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri -
Ed. Cienfuegos**

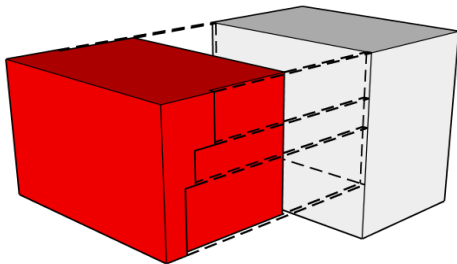
		revelam variações volumétricas discretas e recuos de superfícies.
Gestalt	Lei da boa forma (pregnância)	Forte legibilidade: volumes horizontais de varandas organizam uma das fachadas em faixas claras e regulares.
	Proximidade relativa	Janelas agrupadas por alinhamento reforçam a ideia de rasgos coesos.
	Semelhança	Repetição de aberturas e de módulos horizontais cria unidade visual.
	Continuidade	Linhas horizontais contínuas guiam o olhar e reforçam a regularidade do conjunto.
Geometria	Tipos de forma	Forma prismática dominante, recortada por cheios e vazios das varandas; presença de volumes cilíndricos discretos nas varandas curvas do último pavimento.
	Estrutura geométrica	Uso da estrutura projetiva mostrando um dinamismo através de sua composição volumétrica
	Linhas e pontos sensíveis	Predominância de linhas horizontais (estabilidade) e verticais (sustentação). Elementos oblíquos quase ausentes.
Sistemas compositivos	Aditivos	Uso da justaposição de volumes (bloco principal + elementos de circulação + varandas em balanço).
	Subtrativos	Sacadas e recuos laterais configuram subtrações externas que dinamizam a fachada.

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Ed. Cienfuegos		
	Compactos / Abertos	O edifício é maciço, sem haver a presença de articulação por vazios
Superfície	Papel da superfície	Fachada funciona como pele estruturada em planos horizontais, com destaque para áreas de tijolo aparente que criam textura e contraste.
	Transparência	O edifício é contínuo, havendo apenas integração interior-exterior nas varandas
	Planas/curvas	Predominância de superfícies planas; presença pontual de curvas nos balanços das varandas.
Experiência	Escala e proporção; Movimento e percurso; Impacto emocional	Possuindo 7 pavimentos, a edificação transmite robustez e estabilidade, percepção em movimento destaca contrastes entre cheios/vazios e entre planos lisos/texturizados.

Fonte: Elaboração do autor (2025)

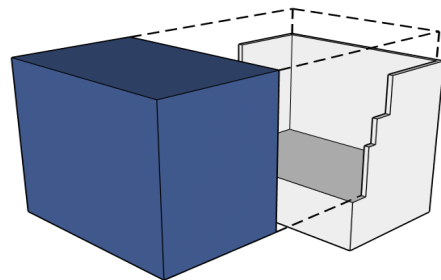
A seguir, estão diagramas que ilustram as estratégias de composição descritas acima e adotadas pelo arquiteto na concepção da proposta. Na etapa 1 podemos ver a subtração (em vermelho) de um bloco do volume inicial, já na etapa 2, podemos ver a adição de outro volume (em azul) por penetração no resultado da primeira etapa.

Figura 54: Etapa 1 - Edifício Cienfuegos



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 55: Etapa 2 - Edifício Cienfuegos



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Podemos ver, na terceira etapa, um volume sendo subtraído da fachada leste, representado em vermelho, já na etapa 4, temos a adição por justaposição de um volume, em azul, na fachada oeste, e na quinta etapa a adição de uma base, também em azul.

Figura 56: Etapa 3 - Edifício Cienfuegos

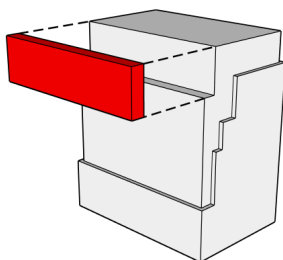


Figura 57: Etapa 4 - Edifício Cienfuegos

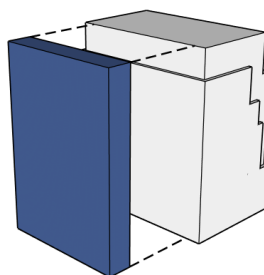
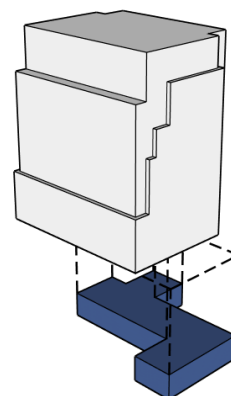


Figura 58: Etapa 5 - Edifício Cienfuegos



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Nas imagens abaixo temos na etapa 6 a adição por justaposição dos pilares (em azul) da base, já que a edificação é composta majoritariamente por pilotis. Na sétima etapa podemos identificar a adição na fachada leste, também por justaposição, dos volumes (em azul) que representam as varandas dos apartamentos do segundo pavimento, e logo em seguida, na etapa 8, ocorre o mesmo com o volume das varandas nos pavimentos 4 e 5.

Figura 59: Etapa 6 - Edifício Cienfuegos

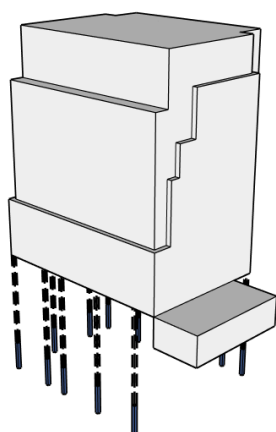


Figura 60: Etapa 7 - Edifício Cienfuegos

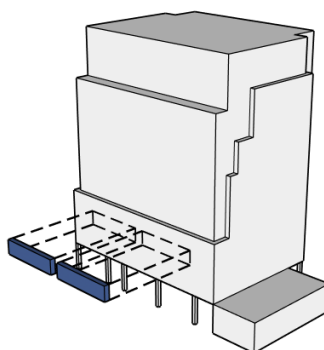
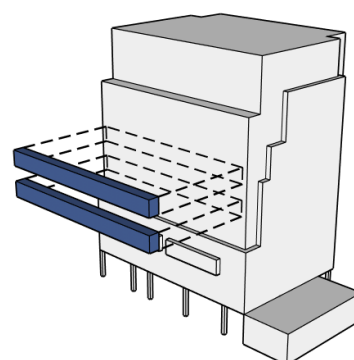


Figura 61: Etapa 8 - Edifício Cienfuegos



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

As etapas 9, 10 e 11 também são de adição por justaposição, sendo a adição do volume, em azul, das varandas do sexto pavimento, a marquise, também do sexto pavimento, e o volume do peitoril da varanda do sétimo pavimento, respectivamente.

Figura 62: Etapa 9 - Edifício Cienfuegos

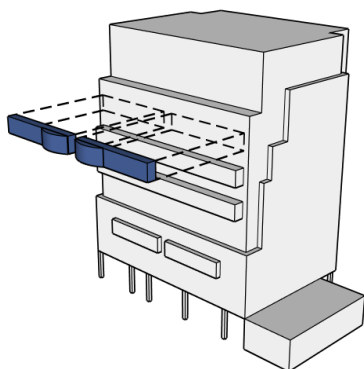


Figura 63: Etapa 10 - Edifício Cienfuegos

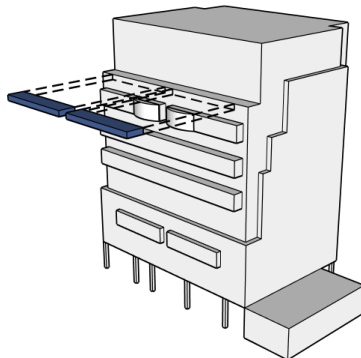
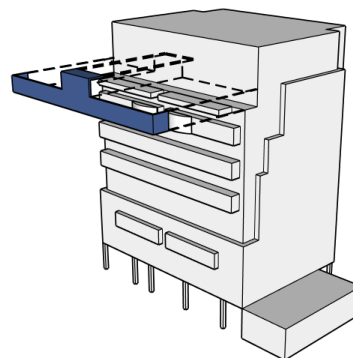


Figura 64: Etapa 11 - Edifício Cienfuegos



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Em seguida, na etapa 12 temos a adição por justaposição, na fachada leste, do volume da marquise (em azul) no sétimo pavimento, e também por justaposição, na décima terceira etapa ocorre a adição do volume da caixa d'água. Já na etapa 14 é retratado a subtração de volumes (em vermelho), nas fachadas norte e sul, do primeiro pavimento até o sexto, que representam o jogo de volumes presentes nas esquadrias das respectivas fachadas.

Figura 59: Etapa 12 - Edifício Cienfuegos

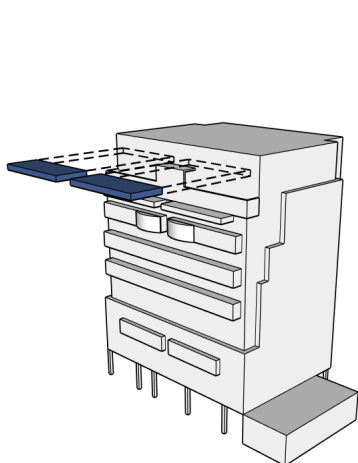


Figura 66: Etapa 13 - Edifício Cienfuegos

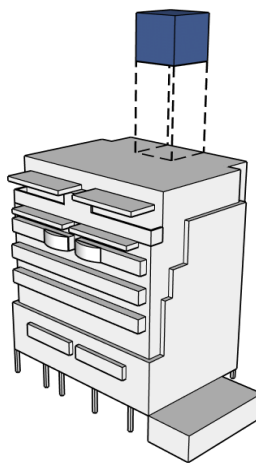
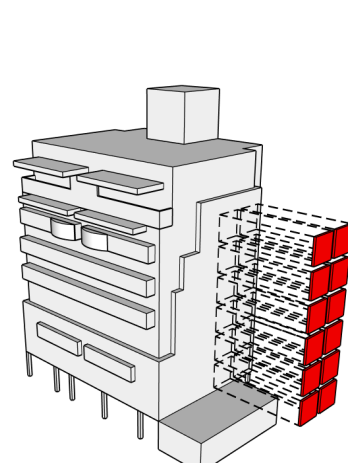


Figura 67: Etapa 14 - Edifício Cienfuegos



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Na etapa de número 15 há a adição, por justaposição, de dois volumes (em azul), na fachada oeste, que englobam os pavimentos 5 e 6. Na etapa 16, também na fachada oeste, ocorre a subtração de dois volumes (em vermelho) do primeiro até o sexto pavimento. Por fim, na décima sétima etapa está o projeto finalizado.

Figura 68: Etapa 15 - Edifício Cienfuegos

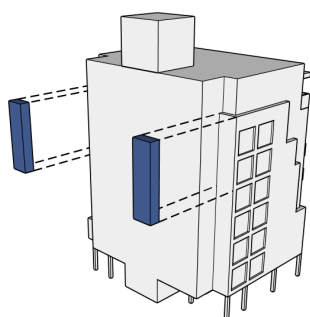


Figura 69: Etapa 16 - Edifício Cienfuegos

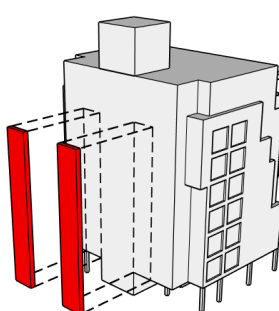
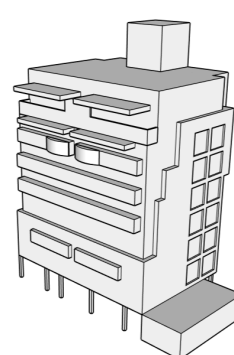


Figura 70: Etapa 17 - Edifício Cienfuegos



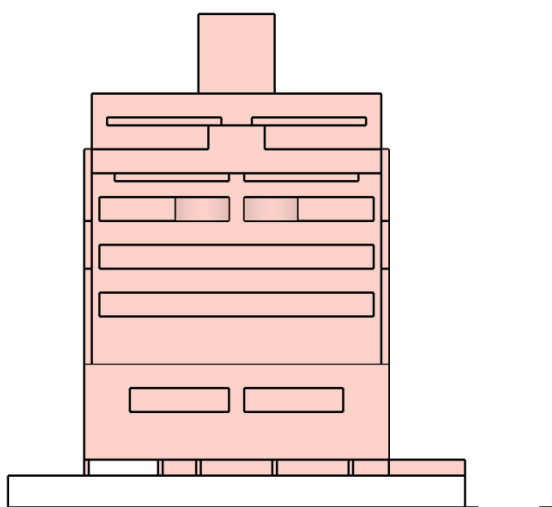
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Fonte: Elaboração do Autor (2025)

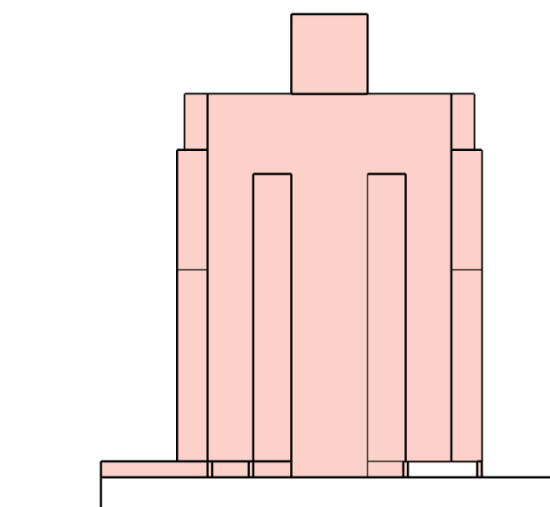
A seguir temos as quatro fachadas do Edifício Cienfuegos, nelas podemos perceber que Arruda fez o uso apenas de uma cor em todo o projeto, com o intuito de valorizar seu volume, sendo assim, é possível prestar atenção em todos os detalhes que o compõem, como o jogo de cheios e vazios, saques e reentrâncias, marquises e superfícies curvas e lineares.

Figura 71: Fachada Leste - Edifício Cienfuegos



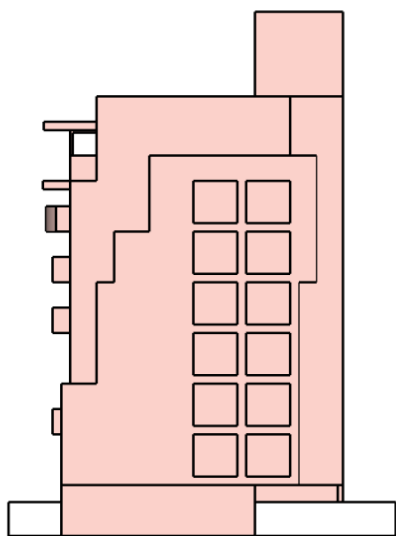
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 72: Fachada Oeste - Edifício Cienfuegos



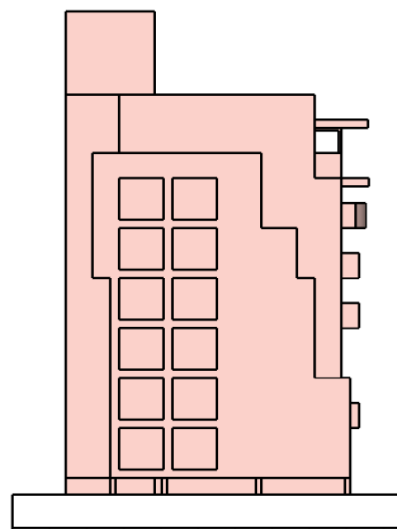
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 73: Fachada Norte - Edifício Cienfuegos



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 74: Fachada Sul - Edifício Cienfuegos



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

7.2.2 Residencial César de Carvalho (1999)

O Residencial César de Carvalho se organiza como um bloco prismático vertical, marcado pela regularidade das aberturas e pela presença de varandas em balanço que estruturam a leitura da fachada. A composição destaca o contraste entre três elementos principais, o volume central em tom terroso, as faixas horizontais cinzas que reforçam a linearidade, e as varandas revestidas em azul, demonstrando ritmo, profundidade e dinamismo ao conjunto sem comprometer a clareza geométrica.

A disposição dos pavimentos revela uma lógica repetitiva, que organiza os apartamentos em sequência e favorece a ventilação e iluminação naturais por meio de aberturas regulares. O edifício ocupa de maneira adensada o lote urbano, sem a presença de pilotis, mas com recuo frontal que garante certa relação com o espaço da rua. A volumetria, embora compacta, adquire expressão formal por meio do jogo cromático e dos balanços sucessivos das varandas, transmitindo uma imagem de solidez ao mesmo tempo em que introduz variações perceptivas na fachada.

Mapa 03: Localização e demarcação dos acessos do Res. César de Carvalho



Fonte: Elaboração do autor e Abraão Nóbrega

Tabela 04: Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Res. César de Carvalho

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Res. César de Carvalho		
Categoria	Parâmetro de Análise	Respostas às Questões Norteadoras
Morfologia	Massa volumétrica	O edifício é compacto, com varandas em balanço que funcionam como recortes e equilibram cheio e vazio.
	Forma corpórea	A relação interior-exterior se dá pelas varandas, que ampliam a ventilação e o contato com a cidade.
	Percepção estática/cinética	A leitura frontal é estável, mas as varandas e cores introduzem certo dinamismo.

**Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri -
Res. César de Carvalho**

Gestalt	Lei da boa forma (pregnância)	O conjunto é legível e coerente, permitindo uma apreensão clara de sua forma prismática. A regularidade reforça a pregnância da composição.
	Proximidade relativa	Os cheios (volumes da edificação) e os vazios (varandas) organizam o edifício em uma hierarquia clara, com repetição modular que estrutura a fachada.
	Semelhança	Há repetição sistemática de elementos que garantem unidade e ritmo visual, sobretudo nos pavimentos tipo.
	Continuidade	As linhas horizontais reforçam a leitura contínua e ordenada da fachada, criando um sentido de prolongamento que unifica os pavimentos.
Geometria	Tipos de forma	Predominam formas prismáticas retangulares, expressas tanto no bloco principal quanto nos volumes projetados das varandas. Destaca-se a forma oblíqua trapezoidal da varanda da fachada leste.
	Estrutura geométrica	A composição é modular e axial, baseada na repetição regular de unidades habitacionais ao longo do eixo vertical.
	Linhas e pontos sensíveis	Destacam-se linhas horizontais predominantes, que conferem estabilidade, contrapostas a verticais discretas que marcam os limites das fachadas e reforçam a ordem estrutural.

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Res. César de Carvalho		
Sistemas compositivos	Aditivos	O edifício articula volumes por justaposição e agregação, com as varandas projetando-se como elementos aditivos que enriquecem a fachada.
	Subtrativos	Os recortes dos balcões funcionam como subtrações controladas, gerando variações de profundidade e dinamismo perceptivo.
	Compactos / Abertos	Apesar de ser compacto em sua massa principal, o edifício se abre pontualmente através das varandas, equilibrando solidez e permeabilidade visual.
Superfície	Papel da superfície	A superfície atua como protagonista, marcada pelo uso de pastilhas cerâmicas em diferentes cores, que reforçam a identidade do edifício e sublinham os volumes.
	Transparência	Há pouca integração interior-exterior, limitada às varandas.
	Planas/curvas	A composição privilegia planos retilíneos, que reforçam a racionalidade e clareza formal.
Experiência	Escala e proporção; Movimento e percurso; Impacto emocional	Com 6 pavimentos, suas proporções regulares, em escala compatível com a rua, a fachada permite diferentes leituras conforme o observador se desloca, transmitindo estabilidade, racionalidade e dinamismo.

Fonte: Elaboração do autor

A seguir, diagramas ilustram as estratégias composicionais descritas anteriormente, as quais o arquiteto adotou na elaboração de sua proposta. Na etapa 1 temos o volume inicial, utilizado como base para a elaboração dessa análise, na etapa 2 podemos ver a subtração (em vermelho), na fachada leste, de um bloco do volume inicial, já na etapa 3 é onde ocorre a adição por justaposição de um volume inferior que representando a portaria e um mezanino.

Figura 75: Etapa 1 - Residencial César de Carvalho

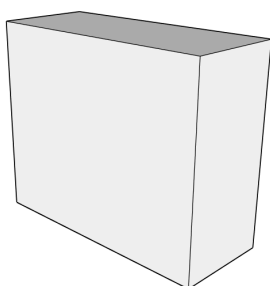


Figura 76: Etapa 2 - Residencial César de Carvalho

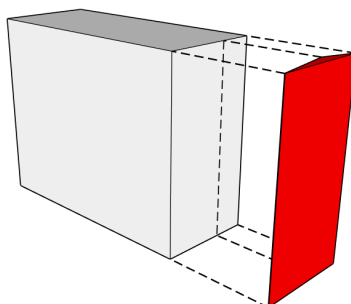
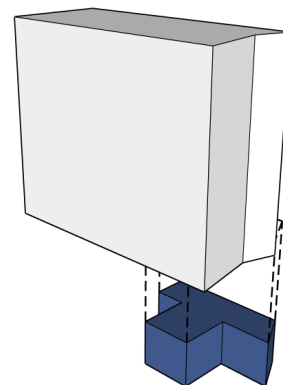


Figura 77: Etapa 3 - Residencial César de Carvalho



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Os pilares (em azul) são adicionados na quarta etapa, e na etapa 5 temos um volume (em vermelho) sendo subtraído da fachada sul, o mesmo ocorrendo na sexta etapa, deixando três níveis diferentes nessa fachada.

Figura 78: Etapa 4 - Residencial César de Carvalho

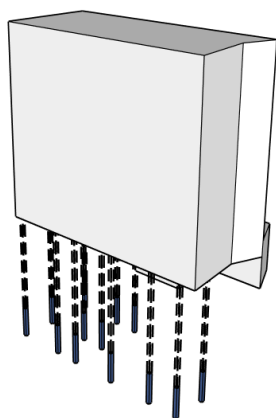


Figura 79: Etapa 5 - Residencial César de Carvalho

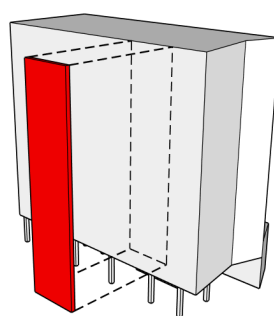
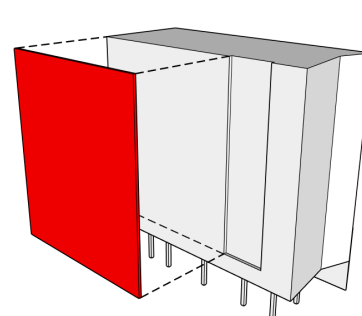


Figura 80: Etapa 6 - Residencial César de Carvalho



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Agora, na etapa sete ocorre a adição por justaposição, em todos os apartamentos, de volumes (em azul) ao longo de toda a fachada sul. Seguindo para a etapa 8 é onde há a subtração dos vazios das varandas da fachada leste, já na etapa 10 é adicionado por justaposição a marquise no sexto pavimento.

Figura 81: Etapa 7 - Residencial César de Carvalho

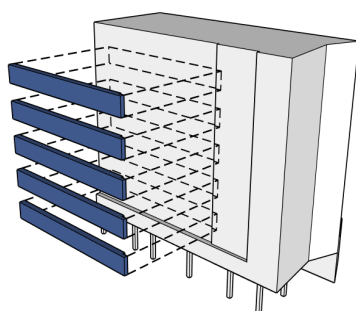


Figura 82: Etapa 8 - Residencial César de Carvalho

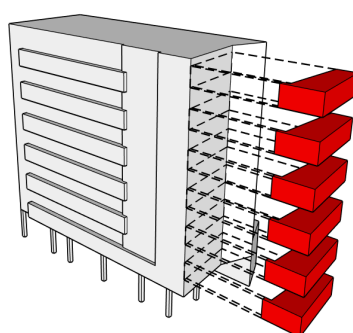
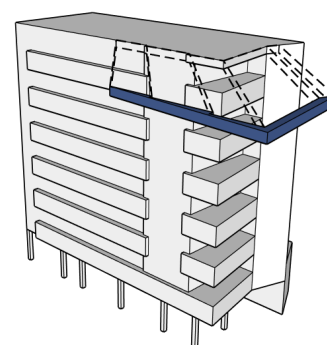


Figura 83: Etapa 9 - Residencial César de Carvalho



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Chegando na etapa 10 temos a adição do volume da caixa d'água por penetração, e na etapa 11 ocorre a adição de outro volume (em azul) acima do volume da caixa d'água, neste caso apenas com finalidade estética. Em seguida, na etapa 12 temos a adição por justaposição de um volume (em azul) que serve peitoril na cobertura ao longo de quase todo o perímetro.

Figura 84: Etapa 10 - Residencial César de Carvalho

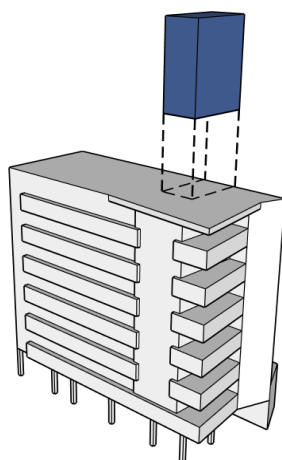


Figura 85: Etapa 11 - Residencial César de Carvalho

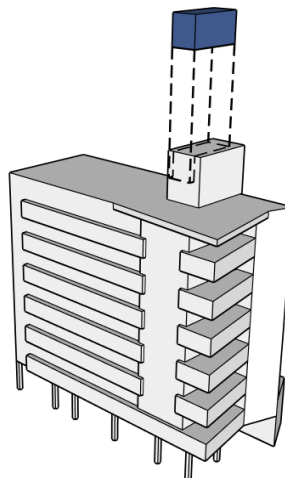
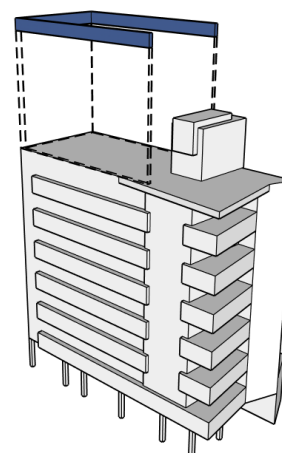


Figura 86: Etapa 12 - Residencial César de Carvalho



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Chegando na etapa de número 13 temos a subtração de diversos volumes (em vermelho) na fachada norte, esses que representam uma reentrância onde estão localizadas as esquadrias da fachada. Na décima quarta etapa está a adição de uma superfície (em azul) na fachada oeste por motivos estéticos. E por fim, na última etapa, 15, podemos visualizar a edificação por completo.

Figura 87: Etapa 13 - Residencial César de Carvalho

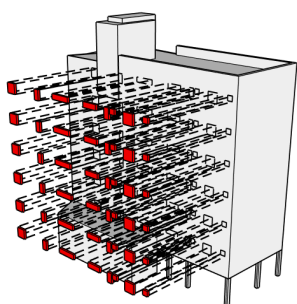


Figura 88: Etapa 14 - Residencial César de Carvalho

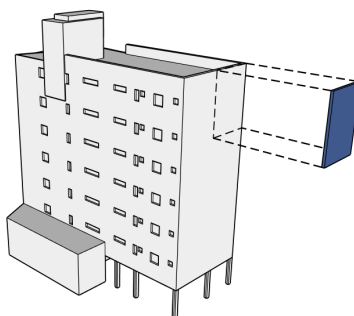
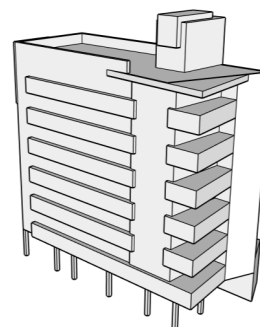


Figura 89: Etapa 15 - Residencial César de Carvalho



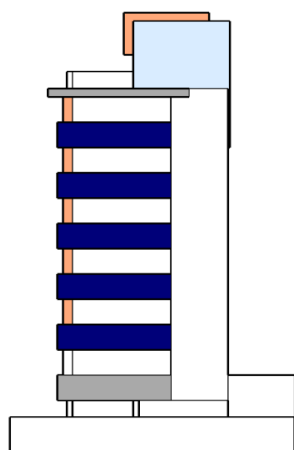
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Fonte: Elaboração do Autor (2025)

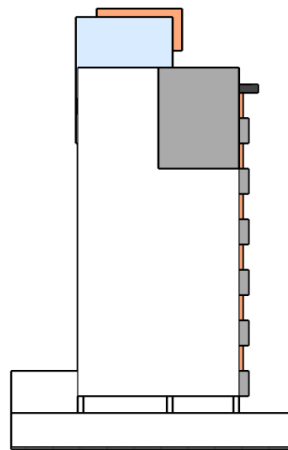
A seguir temos as quatro fachadas do Residencial César de Carvalho, onde podemos perceber que Arruda fez o da cor para ressaltar os cheios e vazios da edificação, utilizando de tonalidades mais fortes onde ele quer que sejam os pontos focais, e cores mais neutras, como o branco no volume inicial.

Figura 90: Fachada Leste - Residencial César de Carvalho



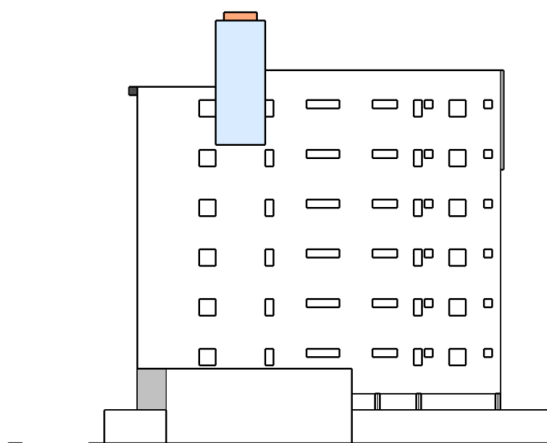
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 91: Fachada Oeste - Residencial César de Carvalho



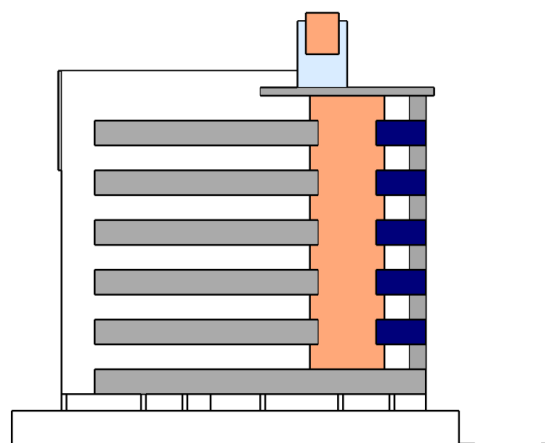
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 92: Fachada Norte - Residencial
César de Carvalho



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 93: Fachada Sul - Residencial
César de Carvalho



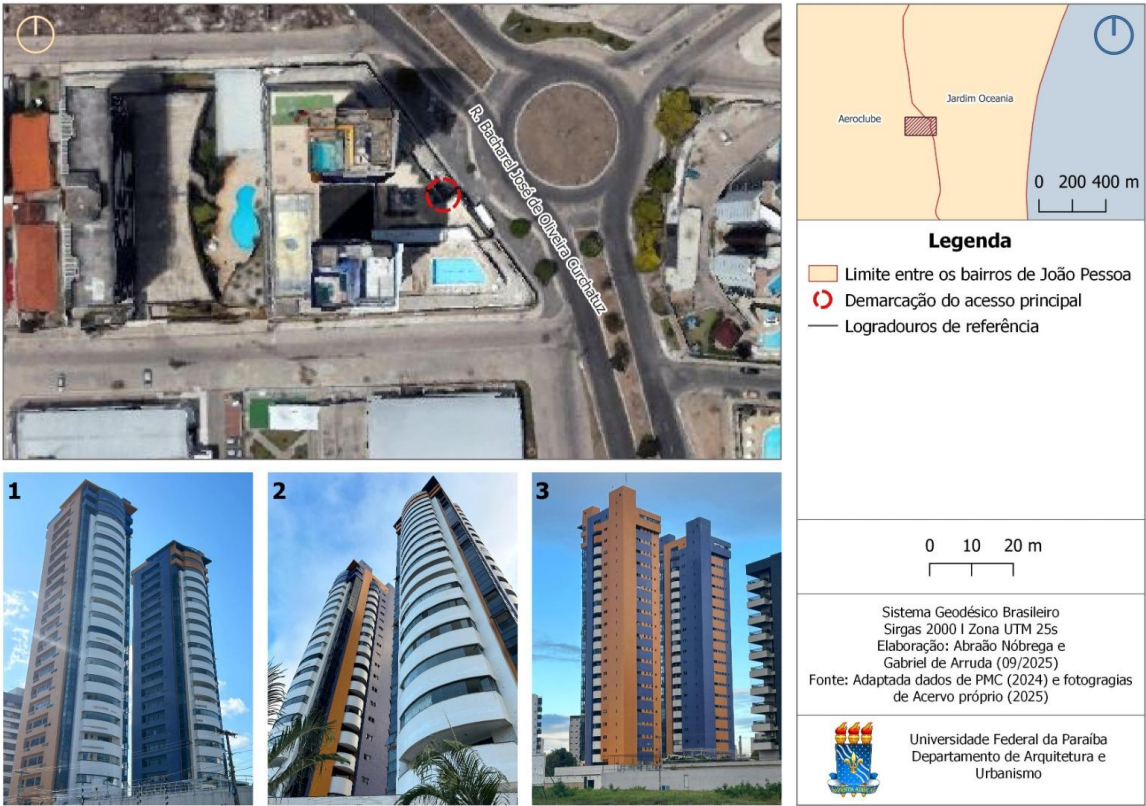
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

7.2.3 Palazzo Firenze e Venezia (1996)

O Palazzo Firenze e Venezia se estrutura em duas torres que se destacam no skyline urbano, com uma volumetria marcada pelo contraste entre os núcleos prismáticos coloridos e os volumes curvos das varandas. Essa composição ganha vida pela alternância de planos complementados pelas sacadas, o que cria um ritmo visual envolvente e reforça a hierarquia dos elementos na fachada. A transição entre superfícies planas e curvas traz dinamismo à forma, enquanto a repetição dos pavimentos garante uma unidade formal e uma clareza geométrica que unifica o todo.

As torres enfatizam a verticalidade como traço dominante, apresentando fachadas laterais mais opacas que contrastam com os balanços contínuos das varandas frontais, ampliando assim a expressão plástica do edifício. A modulação regular dos apartamentos promove uma ventilação e iluminação naturais eficazes, e os recortes e projeções intensificam a sensação de movimento na percepção do observador. Mesmo com sua escala monumental e a ocupação densa do lote, a diferenciação cromática e a variedade volumétrica suavizam qualquer rigidez compositiva, resultando em uma imagem de solidez aliada a variações dinâmicas que se revelam de diferentes perspectivas na cidade.

Mapa 04: Localização e demarcação dos acessos do Palazzo Firenze e venezia



Fonte: Elaboração do autor e Abraão Nóbrega

Tabela 05: Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Palazzo Firenze e Venezia

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Palazzo Firenze e Venezia		
Categoria	Parâmetro de Análise	Respostas às Questões Norteadoras
Morfologia	Massa volumétrica	As torres são compactas na verticalidade, mas articuladas por varandas curvas que criam jogo entre cheios e vazios.
	Forma corpórea	A tensão entre interior e exterior se resolve nas varandas em balanço, que conectam o espaço interno à paisagem.

**Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri -
Palazzo Firenze e Venezia**

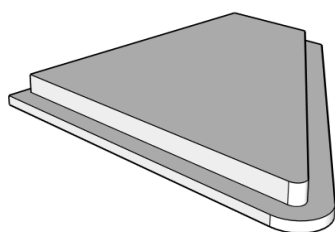
	Percepção estática/cinética	A leitura é múltipla e dinâmica, variando conforme o ângulo de observação devido às superfícies curvas.
Gestalt	Lei da boa forma (pregnância)	Há clareza formal, com blocos coloridos bem definidos e varandas em repetição.
	Proximidade relativa	Cheios e vazios se organizam em faixas alternadas que reforçam o ritmo vertical.
	Semelhança	Repetição modular de varandas e pavimentos garante unidade compositiva.
	Continuidade	Linhas verticais e horizontais prolongam a leitura e reforçam a sensação de altura.
Geometria	Tipos de forma	Predominam prismas retangulares e cilindros parciais (nas varandas curvas).
	Estrutura geométrica	Modular e axial, baseada na repetição dos pavimentos.
	Linhas e pontos sensíveis	Predominam verticais (marcando a altura) e horizontais (nas sacadas), criando tensões complementares.
Sistemas compositivos	Aditivos	Justaposição de volumes prismáticos com varandas cilíndricas.
	Subtrativos	Recuos das sacadas e aberturas introduzem dinamismo.
	Compactos / Abertos	São edifícios compactos, articulados por vazios das varandas.

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Palazzo Firenze e Venezia		
Superfície	Papel da superfície	Protagonista, com uso de cores contrastantes e revestimentos que marcam os volumes, detalhe para o jogo de positivo e negativo entre as duas torres.
	Transparência	Vidros nas varandas e superfícies envidraçadas permitem certa integração interior-exterior.
	Planas/curvas	Planos verticais contrastam com superfícies curvas, criando expressividade e movimento.
Experiência	Escala e proporção; Movimento e percurso; Impacto emocional	Monumental em altura, 21 pavimentos, mas proporcionalmente regular pela modulação dos pavimentos, a volumetria curva e os contrastes cromáticos geram diferentes leituras a posição do observador, além de transmitir dinamismo.

Fonte: Elaboração do Autor

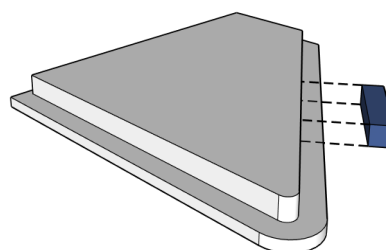
Em seguida, os diagramas elaborados apresentam as estratégias composicionais mencionadas anteriormente, as quais foram adotadas pelo arquiteto no desenvolvimento de sua proposta. Na etapa 1 temos a base da edificação que representa a garagem elevada e o mezanino, já na etapa 2, podemos ver a adição de um volume (em azul) por justaposição resultando na portaria do conjunto de torres.

Figura 94: Etapa 1 - Palazzo Firenze e Venezia



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 95: Etapa 2 - Palazzo Firenze e Venezia



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

A seguir, na etapa 3 é onde são localizadas as duas torres (em azul) na base, para em seguida na etapa 4 ocorrer a subtração de um volume (em vermelho) na fachada sul de ambas as torres, e assim na próxima etapa, de número 5, é subtraído um volume onde está localizado o salão de festas.

Figura 96: Etapa 3 - Palazzo Firenze e Venezia

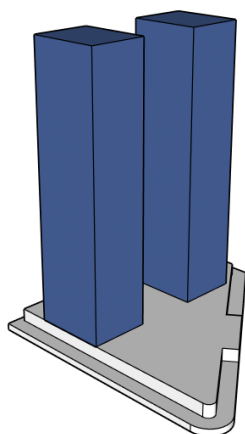


Figura 97: Etapa 4 - Palazzo Firenze e Venezia

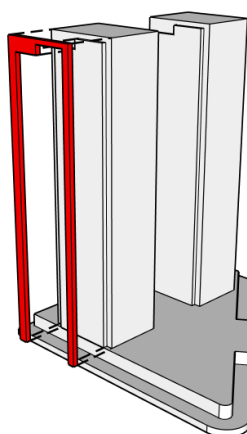
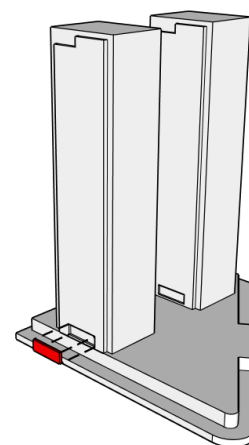


Figura 98: Etapa 5 - Palazzo Firenze e Venezia



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Seguindo com a análise, na etapa 6 são subtraídos volumes (em vermelho) de todos os pavimentos, com exceção da cobertura, na fachada sul. Já na sétima etapa dois volumes são subtraídos da fachada leste, e na mesma fachada é adicionado o volume semi-cilíndrico das varandas (em azul).

Figura 99: Etapa 6 - Palazzo Firenze e Venezia

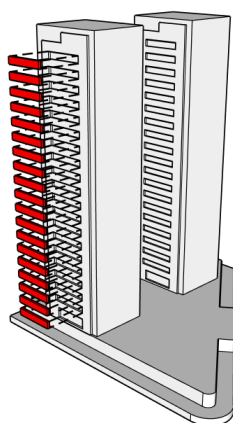


Figura 100: Etapa 7 - Palazzo Firenze e Venezia

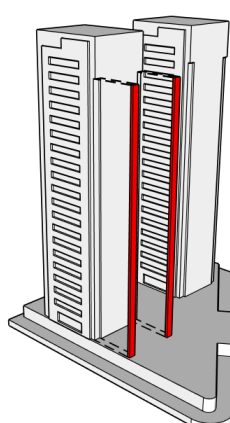
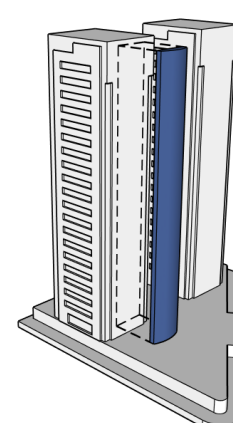


Figura 101: Etapa 8 - Palazzo Firenze e Venezia



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Agora, na etapa 9, na fachada norte de ambas as torres, é subtraído um volume(em vermelho, e nesse mesmo local, na etapa seguinte, 10, é adicionado um volume cilíndrico (em azul) que representam varandas. Já na etapa 11, ocorre a subtração de um volume (em vermelho) na fachada oeste ao longo de toda a edificação, com exceção do último pavimento.

Figura 102: Etapa 9 - Palazzo
Firenze e Venezia

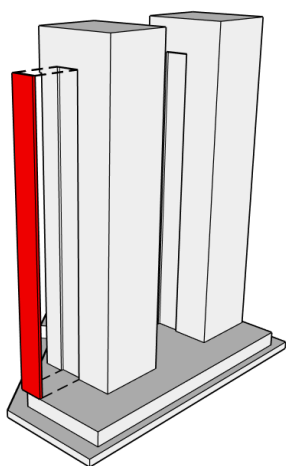


Figura 103: Etapa 10 - Palazzo
Firenze e Venezia

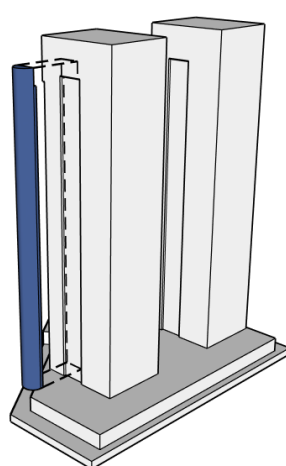
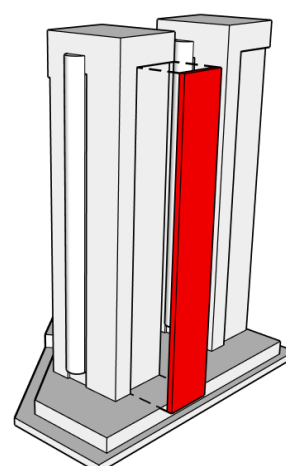


Figura 104: Etapa 11 - Palazzo
Firenze e Venezia



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Nas etapas de número 12 e 13 há a adição, por justaposição, de dois volumes (em azul) em cada torre que representam as caixas d'água do edifício, e na etapa 14 está a adição da marquise na fachada leste do último pavimento.

Figura 105: Etapa 12 - Palazzo
Firenze e Venezia

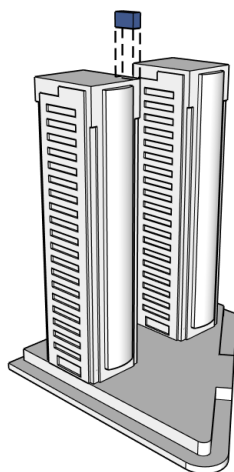


Figura 106: Etapa 13 - Palazzo
Firenze e Venezia

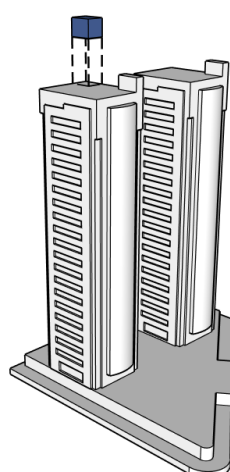
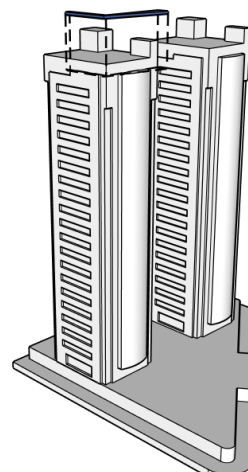


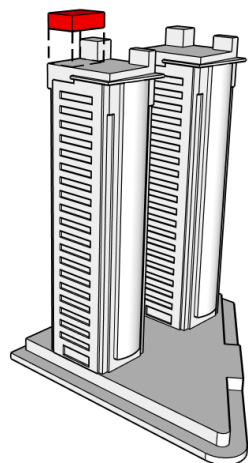
Figura 107: Etapa 14 - Palazzo
Firenze e Venezia



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

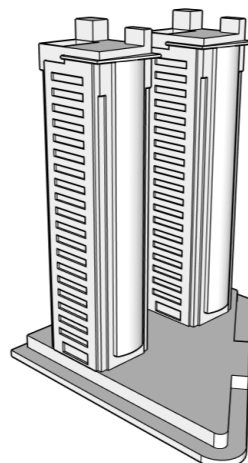
Na penúltima etapa, 15, há a subtração do volume (em vermelho) de um espaço destinado à piscina da cobertura e, por fim, na etapa 16 vemos a conclusão da edificação.

Figura 108: Etapa 15 - Palazzo Firenze e Venezia



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

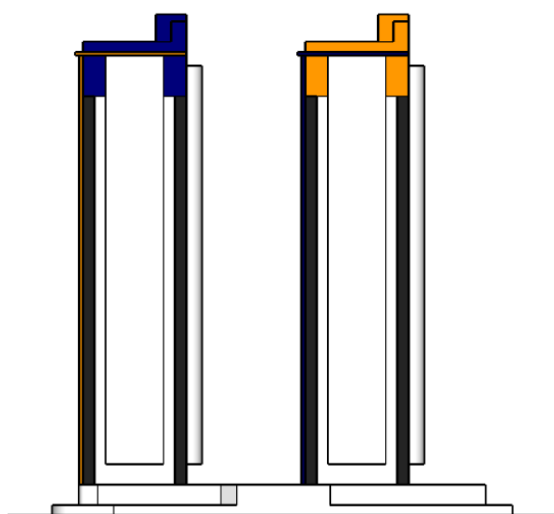
Figura 109: Etapa 16 - Palazzo Firenze e Venezia



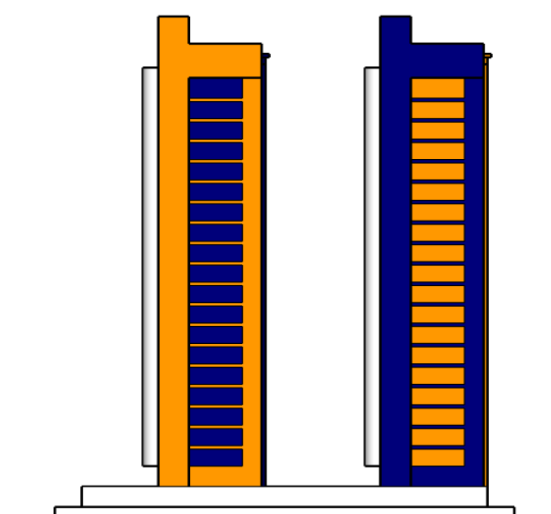
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

A seguir temos as quatro fachadas do Palazzo Firenze e Venezia, nelas percebemos como Arruda fez o uso das cores para dar esse efeito de positivo e negativo intercalando as cores, azul e laranja, da edificação. A finalidade disso é criar um contraste visual forte, conferindo-lhe dinamismo e quebrando a verticalidade.

Figura 110: Fachada Leste - Palazzo Firenze e Venezia Figura 111: Fachada Oeste - Palazzo Firenze e Venezia

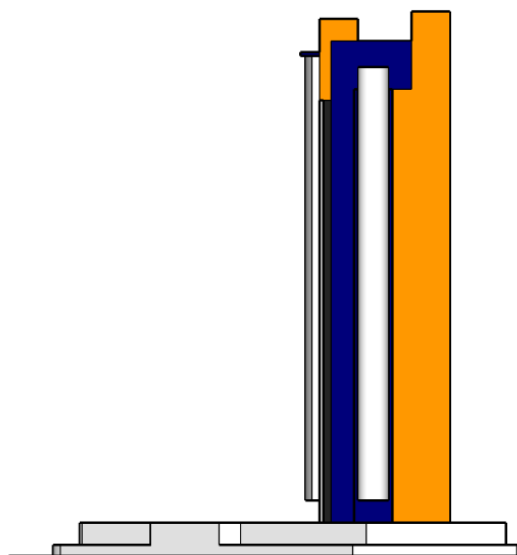


Fonte: Elaboração do Autor (2025)

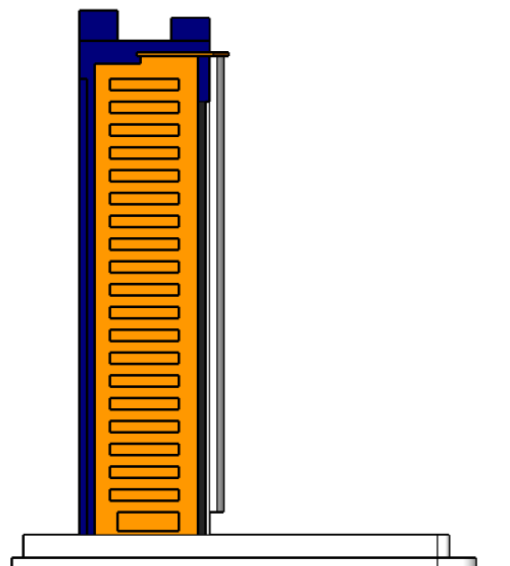


Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 112: Fachada Norte - Palazzo Firenze e Venezia Figura 113: Fachada Sul - Palazzo Firenze e Venezia



Fonte: Elaboração do Autor (2025)



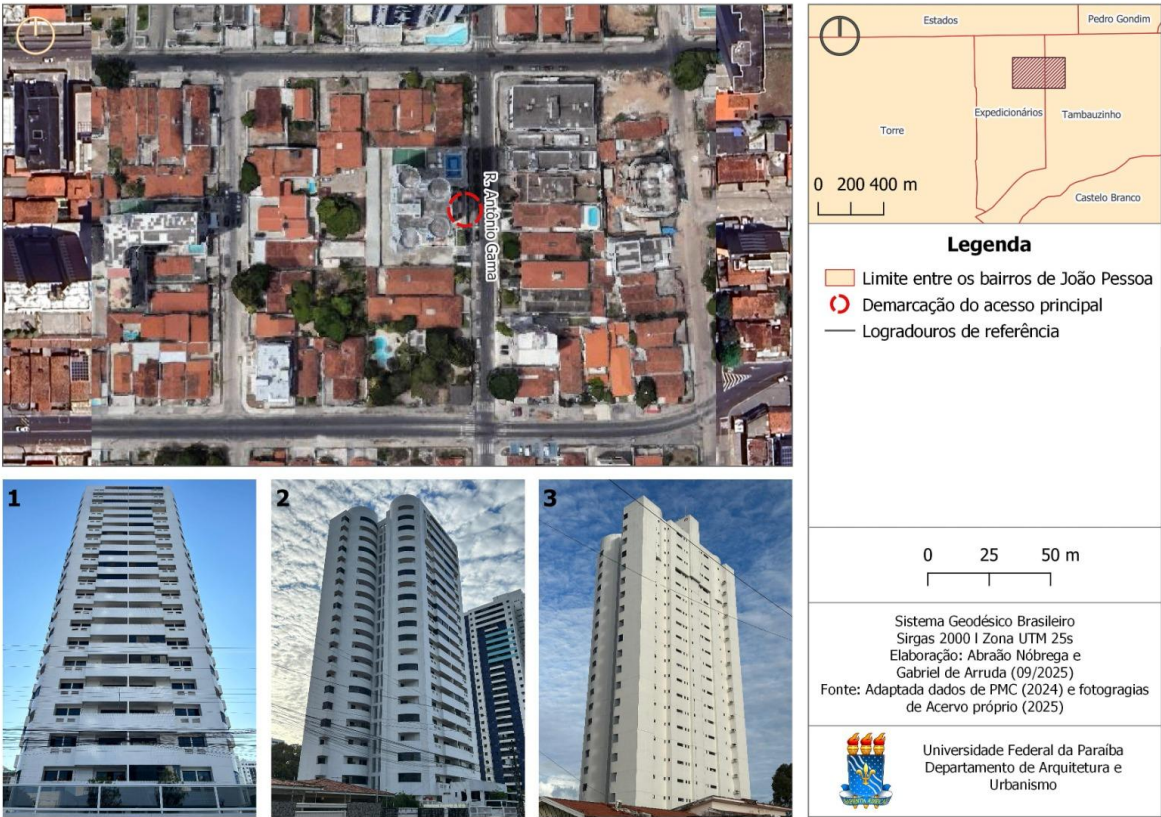
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

7.2.4 Edifício Aspen (1998)

O Edifício Aspen assume a forma de uma torre vertical compacta, cuja unidade formal é acentuada pelo emprego predominante da cor branca em toda a extensão da fachada. Essa volumetria prismática ganha contornos mais suaves nas extremidades curvas, trazendo dinamismo à composição e estabelecem uma transição harmoniosa entre os planos verticais e horizontais. As varandas em balanço, repetidas ao longo dos pavimentos, organizam o ritmo da fachada e delineiam a alternância entre superfícies cheias e vazias, conferindo um ritmo visual ao conjunto.

A organização das aberturas segue um padrão regular, o que proporciona clareza na percepção global do edifício e otimiza a ventilação e a iluminação natural nos ambientes internos. A uniformidade cromática realça a sensação de monumentalidade e estabilidade, enquanto as linhas curvas nas extremidades introduzem uma leveza sutil, atenuando a rigidez inerente ao bloco prismático. Assim, surge uma composição que equilibra solidez estrutural e dinamismo expressivo, integrando racionalidade funcional a uma expressividade formal.

Mapa 05: Localização e demarcação dos acessos do Ed. Aspen



Fonte: Elaboração do autor e Abraão Nóbrega

Tabela 06: Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Palazzo Firenze e Venezia

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Edifício Aspen		
Categoria	Parâmetro de Análise	Respostas às Questões Norteadoras
Morfologia	Massa volumétrica	O edifício é compacto, organizado em torre única vertical. A relação entre cheios e vazios é marcada pela repetição das varandas curvas, que estruturam ritmo na fachada.
	Forma corpórea	A tensão entre interior e exterior é suavizada pelo uso das varandas em balanço, que projetam o espaço interno para fora e dinamizam o volume.

**Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri -
Edifício Aspen**

	Percepção estática/cinética	A leitura combina estabilidade do bloco prismático com dinamismo gerado pelas curvas laterais e pela alternância entre cheios e vazios.
Gestalt	Lei da boa forma (pregnância)	Há clareza formal, reforçada pela uniformidade cromática e repetição dos elementos.
	Proximidade relativa	Os vazios das varandas organizam o conjunto em faixas horizontais, estruturando a leitura vertical.
	Semelhança	A repetição das aberturas e varandas cria unidade compositiva.
	Continuidade	As linhas curvas e verticais sugerem continuidade visual ao longo da altura do edifício.
Geometria	Tipos de forma	Predominam o prisma retangular e os cilindros nas extremidades.
	Estrutura geométrica	Modular e axial, organizada em repetição de pavimentos.
	Linhas e pontos sensíveis	Predominância de verticais, suavizadas por linhas curvas nas bordas, e tensões equilibradas entre rigidez e fluidez.
Sistemas compositivos	Aditivos	Há agregação de volumes, com blocos prismáticos articulados a varandas curvas.
	Subtrativos	Recuos das varandas geram dinamismo e profundidade.

Tabela de Parâmetros de Análise, baseada em Consiglieri - Edifício Aspen		
	Compactos / Abertos	O edifício é compacto, mas articulado por vazios horizontais das varandas.
Superfície	Papel da superfície	Atua como protagonista, pela homogeneidade do branco que reforça a unidade do volume.
	Transparência	As varandas envidraçadas criam integração parcial entre interior e exterior.
	Planas/curvas	O diálogo entre planos retos e curvas confere expressividade e suavidade ao conjunto.
Experiência	Escala e proporção; Movimento e percurso; Impacto emocional	Torre monumental, com 21 pavimentos, que destaca-se na paisagem urbana, seu volume convida a diferentes ângulos de leitura, revelando contrastes entre superfícies planas e curvas que transmitem leveza

Fonte: Elaboração do autor

A seguir, por meio de diagramas, ilustram-se as estratégias de composição referidas acima e incorporadas pelo arquiteto à concepção da proposta. Na etapa 1 podemos ver o volume inicial (em azul) sendo adicionado à base, que representa a garagem elevada e o mezanino da edificação. Já na etapa 2 ocorre a subtração (em vermelho) de dois volumes nas fachadas norte e sul do volume inicial, e seguimos com a adição por aglutinação de quatro volumes cilíndricos na etapa 3.

Figura 114: Etapa 1 - Edifício Aspen

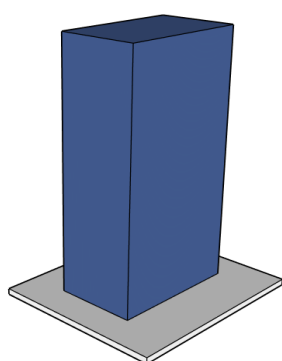


Figura 115: Etapa 2 - Edifício Aspen

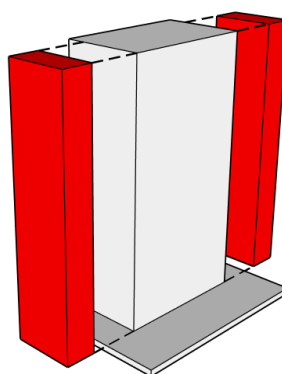
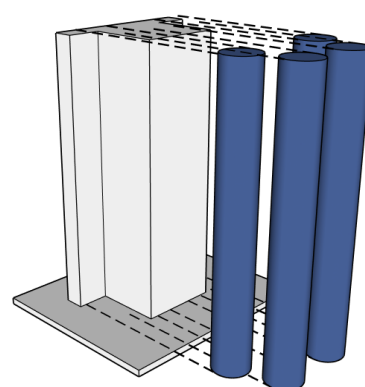


Figura 116: Etapa 3 - Edifício Aspen



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

A etapa 4 é a subtração de um volume (em vermelho) das fachadas norte e sul, seguido, na etapa 5, da adição por justaposição de uma superfície (em azul), onde esses volumes (em vermelho) da etapa anterior se encontravam. Já na sexta etapa, são subtraídos pequenos volumes dessa superfície.

Figura 117: Etapa 4 - Edifício Aspen

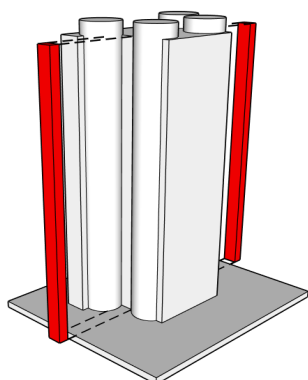


Figura 118: Etapa 5 - Edifício Aspen

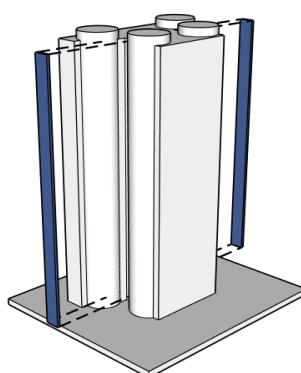
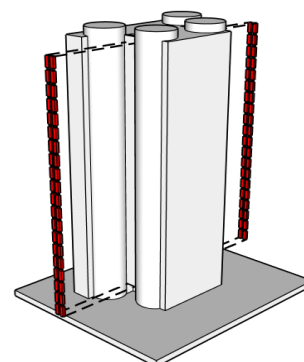


Figura 119: Etapa 6 - Edifício Aspen



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Nas etapas 7, 8 e 9 são de adição por justaposição, sendo a adição de volumes (em azul), sendo os do primeiro, décimo oitavo, décimo nono e vigésimo com as mesmas dimensões, enquanto o restante dos pavimentos são adicionados volumes com outras dimensões.

Figura 120: Etapa 7 - Edifício Aspen

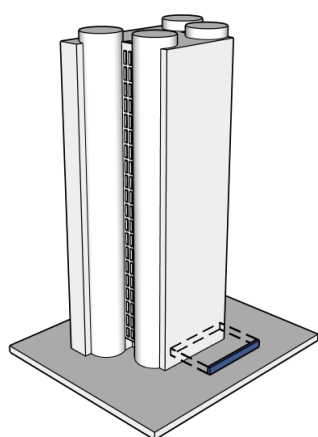


Figura 121: Etapa 8 - Edifício Aspen

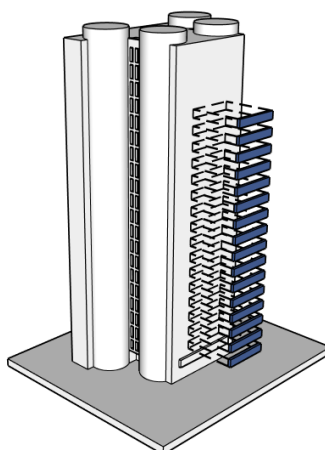
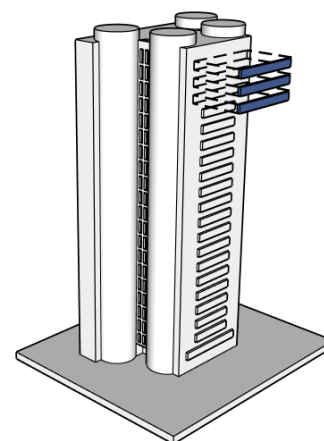


Figura 122: Etapa 9 - Edifício Aspen



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Em seguida, na etapa 10 ocorre a subtração de volumes (em vermelho) que representam os vazios das varandas dos apartamentos da fachada leste. Na etapa 11 é adicionado o volume (em azul) da marquise no vigésimo pavimento, e na etapa seguinte, 12, são subtraídos dois volumes (em vermelho) na fachada oeste da edificação.

Figura 123: Etapa 10 - Edifício Aspen

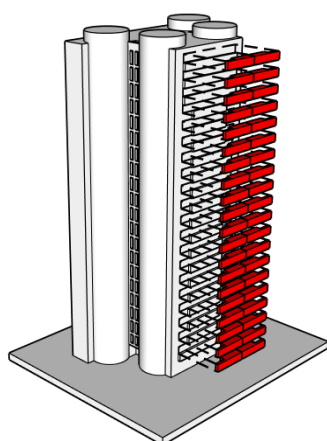


Figura 124: Etapa 11 - Edifício Aspen

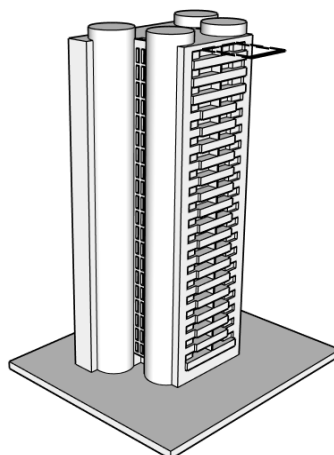
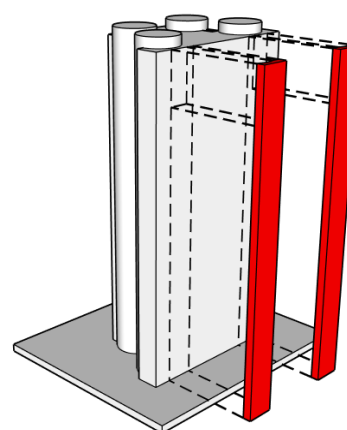


Figura 125: Etapa 12 - Edifício Aspen



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Nas etapas de número 13 e 14 também ocorre a subtração de volumes (em vermelho) da fachada oeste, enquanto na etapa 15 ocorre a adição por penetração do volume da caixa d'água na parte superior da edificação.

Figura 59: Etapa 126 - Edifício Aspen

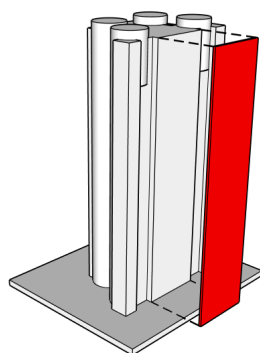


Figura 127: Etapa 14 - Edifício Aspen

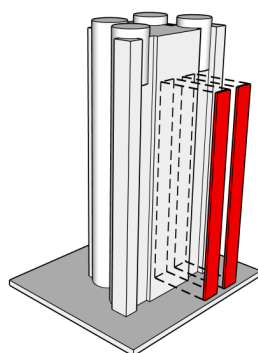
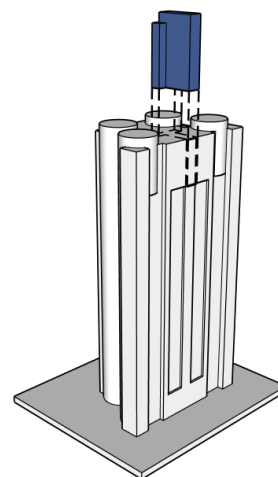


Figura 128: Etapa 15 - Edifício Aspen



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

E, por fim, nas etapas 16, 17 e 18 podemos ver a subtração, em todos os pavimentos, de volumes (em vermelho) que representam os vazios presentes nas varandas dos demais apartamentos ao longo do prédio.

Figura 129: Etapa 16 - Edifício Aspen

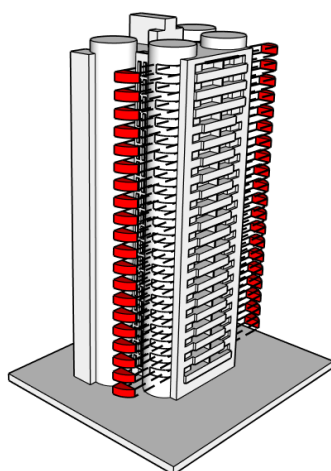


Figura 130: Etapa 17 - Edifício Aspen

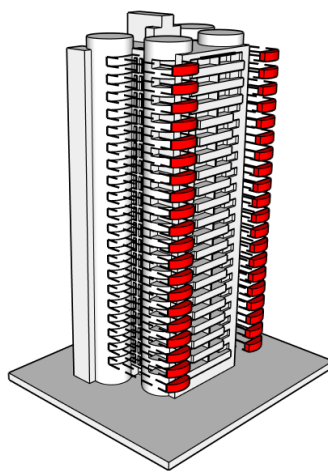
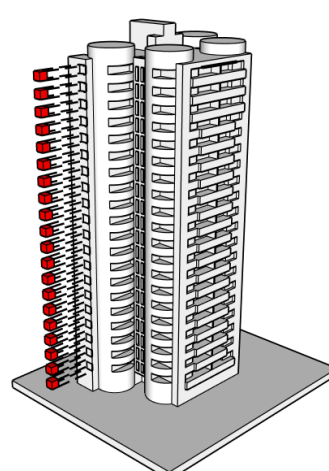


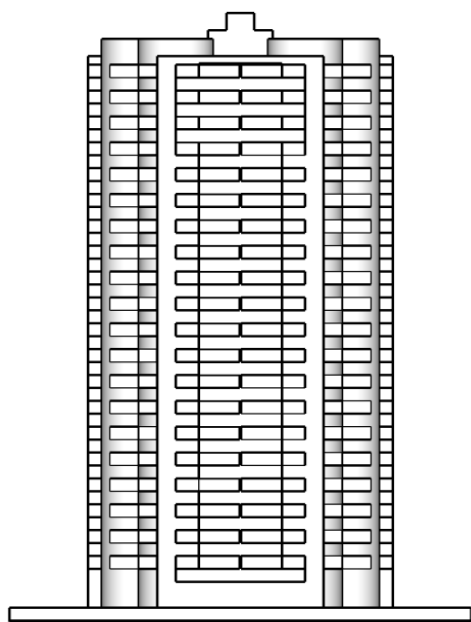
Figura 131: Etapa 18 - Edifício Aspen



Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025) Fonte: Elaboração do Autor (2025)

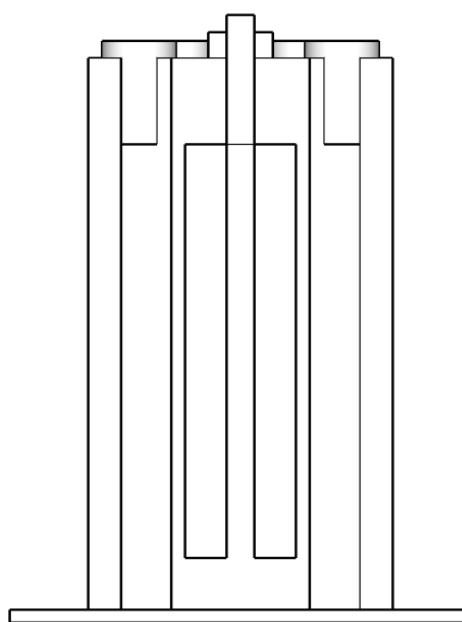
Em seguida temos as quatro fachadas do Edifício Aspen, nelas podemos perceber que foi utilizada a monocromia, branco, para valorizar o volume da edificação, além do uso de volumes cilíndricos para sugerir o infinito através do claro-escuro, criando impactos visuais.

Figura 132: Fachada Leste - Edifício Aspen



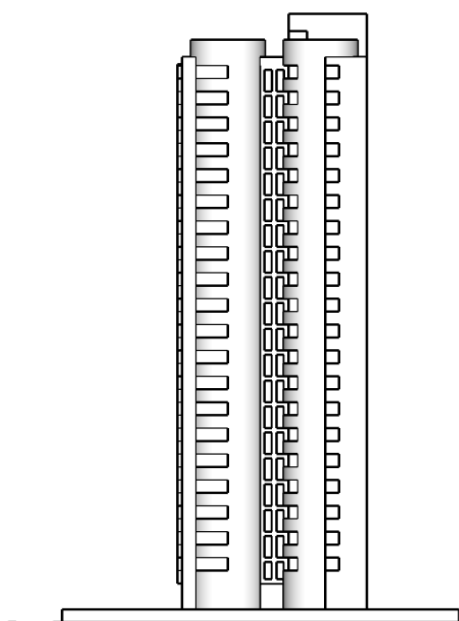
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 133: Fachada Oeste - Edifício Aspen



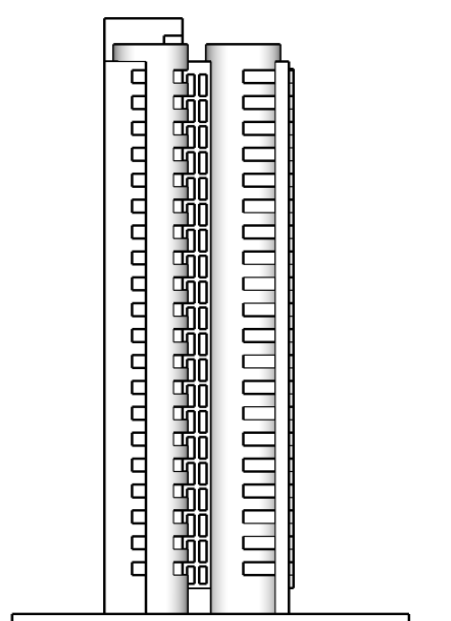
Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 134: Fachada Norte - Edifício Aspen



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

Figura 135: Fachada Sul - Edifício Aspen



Fonte: Elaboração do Autor (2025)

8. Conclusão

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a produção da arquitetura multifamiliar do arquiteto Expedito Arruda em João Pessoa durante a década de 1990, destacando suas soluções compositivas, a linguagem das fachadas e a forma como seus projetos dialogaram com o processo de verticalização e com as transformações do contexto urbano. O estudo mostrou que a obra de Arruda vai além de um simples exercício estético, configurando-se como parte fundamental da identidade arquitetônica da cidade, integrando um momento de redefinição de paradigmas e de busca por novas referências projetuais.

Os resultados revelaram que o arquiteto conseguiu articular elementos do modernismo com signos emergentes do pós-modernismo, criando uma produção híbrida, singular e profundamente conectada às condições locais, como o clima, a topografia e as demandas do mercado imobiliário. Essa postura projetual demonstra não apenas o domínio técnico e formal, mas também a consciência de que a arquitetura deve responder criticamente ao seu tempo, sem perder a capacidade de propor novos caminhos para a paisagem urbana.

Nesse sentido, é possível relacionar a obra de Arruda ao debate internacional sobre a arquitetura pós-moderna, conforme problematizado por Alan Colquhoun (1967). O arquiteto paraibano, ao conferir expressividade às fachadas e valorizar a dimensão comunicativa da forma, aproxima-se da ideia de que a arquitetura não deve ser entendida apenas como função ou estrutura, mas também como uma linguagem capaz de evocar significados e múltiplas interpretações. Sua produção insere João Pessoa em um diálogo mais amplo, onde a crítica ao funcionalismo moderno e a valorização da memória e da tradição se articulam com a realidade específica do Nordeste brasileiro.

A contribuição de Expedito Arruda vai além da construção física: suas obras multifamiliares se consolidaram como marcos urbanos e como expressão de uma memória arquitetônica recente que ainda precisa ser mais reconhecida. A análise feita reforça essa afirmação ao mostrar que as obras multifamiliares de Expedito Arruda vão além do aspecto construtivo, representando uma síntese entre o legado moderno e novas linguagens pós-modernas e contemporâneas. Ao evidenciar suas soluções formais, o diálogo com o contexto urbano e a expressividade das fachadas, você demonstra que esses edifícios se

tornaram referências na paisagem de João Pessoa, consolidando-se como marcos urbanos e como parte essencial da memória arquitetônica recente da cidade. Ao sistematizar e analisar essa produção, esta pesquisa cumpriu seu objetivo de resgatar o papel do arquiteto na formação da paisagem da cidade, ao mesmo tempo em que apontou para a necessidade de aprofundar os estudos sobre arquitetos locais e reforçou a urgência da preservação de um legado que integra a história e a identidade de João Pessoa.

Por fim, este trabalho reafirma que compreender a transição entre modernidade, pós-modernidade e contemporaneidade na arquitetura brasileira exige considerar tanto os debates teóricos internacionais quanto às manifestações locais que lhes deram uma forma singular. A produção de Expedito Arruda, nesse contexto, não apenas reflete essa transição, mas também contribui para definir a especificidade da arquitetura multifamiliar pessoense dos anos 1990, tornando-se uma referência fundamental para futuros estudos sobre a relação entre identidade, memória e produção arquitetônica no Brasil.

Além disso, a análise das obras de Expedito Arruda revelou estratégias projetuais que destacam sua sensibilidade ao contexto urbano e social de João Pessoa, como a disposição dos volumes, a articulação entre espaços internos e externos e o cuidado com a experiência individual demonstram uma arquitetura atenta à vida cotidiana e à integração do edifício à cidade. Somado a isso, as fachadas vão além da simples estética, funcionando como instrumento de hierarquização espacial e de expressão simbólica, estabelecendo uma leitura clara e legível tanto para os moradores quanto para a paisagem urbana.

A pesquisa também mostrou a capacidade de Arruda em equilibrar as demandas do mercado imobiliário, o conforto residencial e a qualidade espacial, sem comprometer a coerência conceitual de seus projetos. Assim, suas obras multifamiliares se consolidam como referências urbanas e como registros de uma prática arquitetônica crítica, criativa e regionalmente sensível, contribuindo para a valorização da memória e da identidade arquitetônica recente de João Pessoa.

9. Referências

- ANDRADE**, Patrícia Alonso de. Verticalização em João Pessoa: produção do espaço e transformações urbanas. *Arquitextos*, João Pessoa, v. 204, n. 02, p. 1-1, 17 maio 2017. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.204/6555>. Acesso em: 07 abr. 2025.
- ARAÚJO**, Ricardo Ferreira de. Arquitetura residencial em João Pessoa-PB: a experiência moderna nos anos 1970. 2010. 304 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Ppgau, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010. Cap. 3.
- ARRUDA**, Expedito de. Expedito de Arruda: depoimento [julho de 2025]. João Pessoa: entrevista concedida ao autor.
- COSTA**, Carolina. O pós-moderno na arquitetura nordestina (1985-2000). 2012. 386 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Ppgau, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/3af99e6e-8644-4c09-a6dd-7926548c3ac8>. Acesso em: 09 jul. 2025.
- COLIN**, Silvio. Pós-modernismo: repensando a arquitetura. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2004.
- COLQUHOUN**, A. Tipologia e metodologia de projeto. In: NESBITT, K. (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1967], p. 274-283.
- CONSIGLIERI**, Victor. A MORFOLOGIA DA ARQUITECTURA: 1920-1970. Lisboa: Estampa, 1999.
- CURTIS**, William. Arquitetura Moderna Desde 1900. 3. ed. São Paulo: Artmed, 2008. 736p.
- ESPALLARGAS GIMENEZ**, Luis. Pós-modernismo, arquitetura e tropicália. *Projeto*, n. 65. São Paulo, jul. 1984, p. 87-93.
- GALVÃO**, Carolina. Casa (Moderna) Brasileira: Difusão da Arquitetura Moderna em João Pessoa 1950- 1960's. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. São Carlos, 2012.
- HABERMAS**, Juergen. "Arquitetura Moderna e Pós-Moderna", in: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo – Publicação quadrimestral. Edição utilizada: Setembro/1987, nº 18.
- JENCKS**, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Nova York: Rizzoli, 1977

MATOS, Fernanda Ferreira. O HOMEM E A ARQUITETURA: transição do moderno ao pós-moderno. In: CONIC-SEMESP, 13., 2013, Campinas. Anais [...] . Campinas: Anhanguera, 2013. v. 1, p. 4-9. Disponível em: <https://www.conic-semesp.org.br/anais/files/2013/trabalho-1000016366.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2025.

NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PEREIRA, F. T. B. Difusão da Arquitetura Moderna na Cidade de João Pessoa (1956 – 1974). Universidade de São Paulo. São Carlos, 2008.

ROSSI, Aldo. L'architettura della città. Padova, Marsilio, 1966. Versão brasileira: A arquitetura da cidade. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

SANTOS, Mauricio Vieira dos. JAMPA BUILDS: fotografias da João Pessoa modernista. 2023. 144 f. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

SCOCUGLIA, Jovanka Baracuhy Cavalcanti; **MONTEIRO**, Lia; **MELO**, Marieta Dantas Tavares de. Arquitetura Moderna no Nordeste 1960-70: a produção de Borsoi em João Pessoa: influências pernambucanas e necessidade de preservação. Arquitectos, João Pessoa, v. 1, n. 63, p. 1-1, 06 set. 2005. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/06.063/432>. Acesso em: 11 jul. 2025.

SPADONI, Francisco. Dependência e resistência: transição na arquitetura brasileira nos anos de 1970 e 1980. Arquitectos, S.I., v. 1, n. 102, p. 1-1, nov. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/09.102/91>. Acesso em: 08 jul. 2025.

SEGAWA, Hugo. Arquitetura no Brasil: 1900-1990. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SEGAWA, Hugo. Pós-mineiridade revisitada: Éolo Maia. Mdc . Revista de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 004, n. 1, p. 1-1, 30 nov. 2007. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2007/11/30/pos-mineiridade-revisitada-eolo-maia/>. Acesso em: 11 jul. 2025.

SEGRE, Roberto. América Latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura. São Paulo: Nobel, 1991. 326 p.

TINEM, Nelci; **TAVARES**, Lia; **TAVARES**, Marieta. Arquitetura Moderna em João Pessoa: a memória moderna e local de um movimento internacional. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 6., 2005, Niterói. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/Nelci-Tinem.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2025.

VASCONCELOS, Ádylla Alves de. As experiências residenciais de Régis Cavalcanti, Expedito Arruda e Amaro Muniz em João Pessoa/PB nos anos 1980. 2022. 121 f. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

VENTURI, Robert. Complexidade e Contradição em Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1995 e 2004. Edição original: 1966.

VENTURI, Robert; **SCOTT-BROWN**, Denise; **IZENOUR**, Steven. Aprendendo com Las Vegas. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Edição original: 1977.

WOLF, José. VIDA NO "SATÉLITE" VERDE. Au: ARQUITETURA URBANISMO, São Paulo, n.19, p. 72-74, set. 1988.