



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTE E E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO

JOYCE KETLLY SOARES DA SILVA

**ANTEPROJETO DE REABILITAÇÃO DA SEDE DA ASSOCIAÇÃO DOS
ARTESÃOS EM BARRO E MORADORES DO ALTO DO MOURA, EM
CARUARU/PE**

Recife

2023

JOYCE KETLLY SOARES DA SILVA

**ANTEPROJETO DE REABILITAÇÃO DA SEDE DA ASSOCIAÇÃO DOS
ARTESÃOS EM BARRO E MORADORES DO ALTO DO MOURA, EM
CARUARU/PE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Projeto de Arquitetura

Orientador: Profº. Luciano Lacerda Medina.

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Joyce Ketlly Soares da.

Anteprojeto de reabilitação da sede da Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura, Caruaru/PE / Joyce Ketlly Soares da Silva. - Recife, 2023.

114 : il.

Orientador(a): Luciano Lacerda Medina

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Arquitetura e Urbanismo - Bacharelado, 2023.

Inclui referências, apêndices.

1. Reabilitação. 2. Memória. 3. Integração. 4. Cultura. 5. Associação. I. Medina, Luciano Lacerda . (Orientação). II. Título.

720 CDD (22.ed.)

Em memória da minha mãe, Ivaneide e do meu irmão, Emanuel, que partiram cedo demais. Suas vidas foram exemplos de perseverança, dedicação e amor incondicional. Sempre me apoiaram em minhas escolhas e me incentivaram a buscar a realização dos meus sonhos. Este trabalho é dedicado a vocês como uma homenagem ao legado que deixaram em minha vida. Suas memórias continuarão vivas em mim, inspirando-me a sempre buscar a excelência em tudo o que faço. Obrigado por terem sido tão importantes em minha jornada e por terem deixado uma marca indelével em meu coração.

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento muito especial ao meu pai, Josivaldo, sua presença constante em minha vida, sua paciência, seu amor incondicional e seu apoio inabalável foram fundamentais para que eu pudesse chegar até aqui.

Ao meu tio, Lenilson, sem o seu suporte, sei que teria sido muito mais difícil chegar até aqui. Agradeço de coração por tudo o que fez, por ter acreditado em mim e no meu potencial. Seu exemplo de generosidade e perseverança sempre serão uma inspiração para mim.

A Rodrigo, meu parceiro de vida, que nunca abandona o barco quando ele está afundando. Obrigada por caminhar junto comigo e por ser uma fonte constante de amor e apoio.

Gostaria de dedicar um agradecimento aos amigos que fizeram parte da minha jornada durante esses cinco anos de curso. Compartilhamos muitas dificuldades e desafios ao longo da graduação, mas juntos conseguimos superá-los e chegar até aqui. Em especial, Eduardo e Alyssa, que foram meus pilares e me ajudaram a atravessar momentos difíceis. Agradeço por terem sido meus amigos e por terem me dado forças para seguir em frente.

Expresso minha sincera gratidão ao meu orientador, Professor Luciano Medina, por toda a confiança que depositou em mim durante este projeto de conclusão de curso, por todo o conhecimento compartilhado, pelas sugestões valiosas e pela paciência ao longo deste processo. Seu apoio, orientação e dedicação foram fundamentais para que eu pudesse concluir este trabalho.

É assim que se cria

*Quem cria tem que dormir
Pensar bem no passado
De tudo ser bem lembrado
Girar o juízo como louco
Ter a voz como um pipoco
Ter o corpo com energia
Ler o escudo do dia
Conservar uma oração
Fazer sua oração
Ao deus da puizia.*

*Deve dormir muito cedo
Muito mais cedo acordar
Muito mais tarde sonhar
Muito afoito e menos medo
Muito honesto com segredo
Muito menos guardar
Muito mais revelar
Pra ter mais soberania
Muito poucas covardia
Não dormir para sonhar*

(Manoel Galdino)

RESUMO

Entende-se por reabilitação um processo de intervenção que envolve diversos projetos com a finalidade de incrementar as condições de uma área sem descaracterizá-la, tendo em vista o engajamento da comunidade local e a salvaguarda do patrimônio social. Isso pode incluir a restauração de elementos arquitetônicos antigos, a reconstrução de áreas danificadas, a adição de novos elementos que complementem a estrutura original e a adaptação do espaço para usos modernos, com a incorporação de tecnologias e equipamentos mais atuais. O objetivo central deste trabalho é propor um anteprojeto de reabilitação da sede da Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura - ABMAM, uma organização sem fins lucrativos que representa a comunidade e foi criada em 1981 com o objetivo de promover o desenvolvimento socioeconômico da região e fortalecer a atividade artesanal em barro. A sede necessita de reparos para voltar a desempenhar suas atividades de forma integral e incentivar o turismo cultural, além de proporcionar espaço a artesãos que não possuem visibilidade. O anteprojeto de arquitetura desenvolvido para o edifício em questão foi concebido com base em pesquisa de campo, para se ter uma noção da dinâmica social da comunidade do Alto do Moura e do funcionamento da ABMAM nesse contexto, e nas referências projetuais, tendo como princípios orientadores quatro ideias principais: Memória, Cultura, Integração e Conforto. Dessa forma, o anteprojeto propôs adequações necessárias para a satisfação das necessidades atuais dos usuários, adaptando a edificação às evoluções científicas, tecnológicas, de conforto ambiental e a novas materialidades aliadas ao conceito de sustentabilidade. Em suma, pretendeu-se uma intervenção em que a memória e o imaginário fossem valorizados, a fim de que não se perdessem.

Palavras-chave: Reabilitação. Memória. Integração. Cultura. Associação.

ABSTRACT

Rehabilitation is a management method that involves several projects which aim at improving the conditions of an area without degrading it, in view of engaging the local community and safeguarding social heritage. This may include restoring old architectural elements, rebuilding damaged areas, adding new elements that complement the original structure, and adapting the space for modern uses by incorporating the most up-to-date technologies and equipment. The main objective of the present work is to propose a preliminary project for the rehabilitation of the headquarters of the Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura - ABMAM, a non-profit organization that represents the community and was created in 1981 with the target of promoting socioeconomic development of the surrounding region and to strengthen the artisanal activity in clay. The headquarters needs repairs to return to carrying out its activities in full and to encourage cultural tourism, in addition to providing space for artisans who do not have visibility. The architectural draft developed for this particular building was conceived based on a field research, to get a sense of the social dynamics of the community of Alto do Moura and the functioning of ABMAM in its context, and on design references, given as guiding principles four main ideas: Memory, Culture, Integration and Comfort. Thus, the preliminary project proposed necessary adaptations to satisfy the current needs of users, adapting the building to scientific and technological developments, environmental comfort and new materialities allied to the concept of sustainability. In short, an intervention was intended in which memory and the imaginary were valued, so that they would not be lost.

Keywords: Rehabilitation. Memory. Integration. Culture. Association.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Localização do município de Caruaru em Pernambuco.....	24
Figura 02: Feira semanal de Caruaru/PE.....	26
Figura 03: Mapa turístico Ilustrado de Caruaru.....	27
Figura 04: Vitalino vendendo suas peças na feira de Caruaru.....	29
Figura 05: Vitalino na exposição de Cerâmica Popular Pernambucana. Vitalino está ao centro, de branco, acompanhado de sua comitiva e do governador do Rio de Janeiro.....	31
Figura 06: Localização do Alto do Moura em Caruaru/PE, com destaque em laranja e o Centro em marrom.....	32
Figura 07: Ponto final da Rua Mestre Vitalino.....	34
Figura 08: Portal de entrada do Alto do Moura.....	35
Figura 09: Artesão enforçando peças no quintal de casa.....	36
Figura 11: Casa Museu Mestre Vitalino.....	41
Figura 12: Mané Pãozeiro, uma das obras mais conhecidas de Galdino.....	44
Figura 13: Memorial Mestre Galdino.....	45
Figura 14: Turismo no período do São João.....	49
Figura 15: Novo portal do Alto do Moura do Projeto Revitalino.....	51
Figura 16: Sede da antiga COMAVI.....	54
Figura 17: Fachada da ABMAM após a construção do anexo.....	55
Figura 18: “A associação só tem força com a participação dos sócios”.....	57
Figura 19: Exposição e venda de artesanato na ABMAM.....	57
Figura 20: Eletrodutos aparentes.....	60
Figura 21: Infiltração na junção dos telhados.....	61
Figura 22: Madeiramento original.....	61
Figura 23: Reboco com problemas.....	62
Figura 24: Descolamento de reboco nos banheiros.....	62
Figura 25: Umidade na fachada lateral.....	63
Figura 26: Mapa de Zoneamento - Recorte Alto do Moura.....	64
Figura 27: Casa Modico.....	65
Figura 28: Vista interna/Casa Modico.....	66
Figura 29: Planta baixa/Casa Modico.....	67
Figura 30: Fachada e corte longitudinal/Casa Modico.....	67
Figura 31: Casa Pátio do Meco.....	68
Figura 32: Planta baixa, elevação e cortes Casa Pátio do Meco.....	69
Figura 33: Perspectiva Centro Comunitário Hawa.....	70
Figura 34: Perspectiva pátio Centro Comunitário Hawa.....	71
Figura 35: Perspectiva pátio Centro Comunitário Hawa.....	71
Figura 36: Programa de Necessidades e suas respectivas áreas.....	74
Figura 37: Esboço do tipos de ateliês por dimensões.....	76

Figura 38: Esboço da Área de Queima e depósito de argila.....	77
Figura 39: Fluxograma com setorização do projeto.....	79
Figura 40: Primeiras resoluções em planta baixa.....	81
Figura 41: Novas soluções em planta.....	82
Figura 42: Evolução do desenho na fase final do estudo.....	83
Figura 43: Mapa topográfico Alto do Moura, altitude, relevo.....	84
Figura 44: Esquema de ventilação dos ateliês com a utilização dos cobogós.....	87
Figura 45: Esquema de captação de água da chuva para o reservatório inferior.....	88

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	13
2. REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS: EXPLORANDO AS ABORDAGENS DE RESTAURO E RETROFIT.....	14
2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO TERMO PRESERVAÇÃO.....	16
2.2 O PATRIMÔNIO NO CONTEXTO BRASILEIRO.....	17
2.3 EM SÍNTESE: A TEORIA DO RESTAURO.....	20
2.4 RETROFIT.....	22
3. CARUARU: O MUNICÍPIO E O MESTRE.....	24
3.1 O MUNICÍPIO DE CARUARU.....	24
3.2 A TRAJETÓRIA DE VITALINO.....	28
3.3 ALTO DO MOURA: TRADIÇÃO, PATRIMÔNIOS E PROCESSOS URBANOS E SOCIAIS.....	32
3.3.1 A FORMAÇÃO HISTÓRICO-ESPACIAL E A COMUNIDADE.....	32
3.3.2 OS PATRIMÔNIOS DO ALTO DO MOURA.....	38
3.3.2.1 Dos patrimônios materiais.....	40
3.3.2.1.1 Casa-Museu Mestre Vitalino.....	40
3.3.2.1.2 Memorial Mestre Galdino.....	42
3.3.2.2 Dos patrimônios vivos.....	46
3.3.3 O TURISMO CULTURAL.....	47
3.3.4 AS AGÊNCIAS INSTITUCIONAIS.....	50
3.3.5 O PROJETO REVITALINO.....	51
4. CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO E SUA INSERÇÃO NO ALTO DO MOURA..	53
4.1 A ABMAM E SUA FUNÇÃO SOCIOECONÔMICA E CULTURAL.....	53
4.2 ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO EDIFÍCIO.....	59
4.3 LEGISLAÇÃO INCIDENTE.....	63
5. ENSAIO PROJETUAL.....	65
5.1 REFERÊNCIAS PROJETUAIS.....	65
5.1.1 Casa Modico / Atelier Branco.....	65
5.1.2 Casa Pátio do Meco/Fábio Ferreira Neves.....	68
5.1.3 Centro Comunitário Hawa - Concurso Hawa SCA Fernando Ibañez Gil Flood.....	69
5.2 DIRETRIZES PROJETUAIS.....	71
5.3 CONCEITO E PARTIDO DO PROJETO.....	72
5.4 PROGRAMA DE NECESSIDADES.....	73
5.4.1 Hall.....	74
5.4.2 Salão de Exposição e Reuniões.....	75
5.4.3 Ateliês.....	75
5.4.4 Área de Queima.....	76

5.4.5 Apoio Moradores e Sala da Presidência.....	77
5.4.6 Pátio e Deck.....	78
5.4.7 Quiosque.....	78
5.5 SOLUÇÕES ARQUITETÔNICAS.....	79
5.5.1 Fluxograma e setorização.....	79
5.5.2 Acessos, implantação e morfologia.....	79
5.5.3 Níveis e topografia.....	84
5.5.4 Composição fachada.....	85
5.5.5 Cobertura.....	85
6.5.6 Conforto térmico.....	86
5.5.7 Soluções técnicas.....	87
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108
APÊNDICE I.....	111

1. APRESENTAÇÃO

O patrimônio representa a história e a cultura acumulada ao longo do tempo, não apenas de seus fundadores, mas também das pessoas que o habitaram e o utilizaram posteriormente. A arquitetura carrega em si a carga de sentimentos de várias gerações, eventos importantes, tanto positivos quanto negativos, que se tornam parte da identidade do lugar. Proteger e incentivar a preservação do patrimônio é essencial para garantir sua continuidade.

Esse trabalho traz a reabilitação como o processo de intervenção que visa recuperar e adaptar o espaço às necessidades atuais de uso, sem descaracterizar sua identidade e valor histórico, arquitetônico e cultural.

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é propor um anteprojeto de reabilitação da sede da Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura - ABMAM, uma organização sem fins lucrativos que representa a comunidade e tem como propósito a promoção do desenvolvimento socioeconômico e ambiental da região e o fortalecimento da atividade artesanal em barro.

A sede da ABMAM apresenta problemas estruturais que afetam seu funcionamento e a capacidade de oferecer espaço para artesãos que não possuem visibilidade, bem como incentivar o turismo cultural. Com base em pesquisa de campo, para se ter uma noção da dinâmica social da comunidade do Alto do Moura e o funcionamento da ABMAM nesse contexto, e nas referências projetuais, foram definidos quatro princípios orientadores para o anteprojeto: Memória, Cultura, Integração e Conforto.

Neste trabalho, serão apresentados os fundamentos teóricos que sustentam a reabilitação como método de intervenção do espaço, assim como a contextualização histórica e social do Alto do Moura e da ABMAM. Além disso, serão expostos detalhes do anteprojeto de arquitetura desenvolvido, as soluções encontradas para as questões técnicas e funcionais e a análise crítica dos resultados.

Por fim, acredita-se que o presente trabalho contribuirá para o fortalecimento da identidade cultural da comunidade local, para a valorização do patrimônio histórico e social e para o fomento do turismo cultural na região.

2. REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS: EXPLORANDO AS ABORDAGENS DE RESTAURO E RETROFIT

A deterioração e o processo de envelhecimento de edifícios localizados em centros históricos urbanos são temas de discussões, especialmente no contexto de projetos de reabilitação e revitalização. O objetivo desses processos é recuperar e melhorar a qualidade de vida dos habitantes desses imóveis, quando habitados; dar novos usos às edificações subutilizadas, além de preservar edifícios considerados patrimônio histórico. Neste trabalho, iremos abordar dois conceitos que guiam essas discussões: Restauro e Retrofit, ambos com a mesma finalidade de recuperar edifícios degradados ou abandonados, mas com algumas diferenças entre si.

De acordo com Cunha (2010), o restauro de monumentos só é possível quando há um reconhecimento do valor cultural do bem em questão. Isso significa que é necessário que o bem, seja ele histórico, estético ou simbólico, tenha uma significância para a sociedade que justifique a sua preservação e, conseqüentemente, a aplicação de um conjunto de ações para garantir sua integridade e manutenção.

É importante salientar que as intervenções, ao longo do tempo, são denominadas e identificadas por concepções distintas como: revitalizações, renovação e reabilitação. Estes termos trazem objetivos e formas distintas ao processo de intervenção do Estado e de grupos sociais nas áreas centrais (ZMITROWICZ e BOMFIM, 2007, p. 2 apud FERREIRA, 2019, p.18).

A *reabilitação* é um método de intervenção que envolve diversos projetos para melhorar as condições da área sem descaracterizá-la, visando a participação da comunidade local e a proteção do patrimônio social (FERREIRA, 2019). Seu objetivo é dinamizar o espaço mantendo suas características originais. Isso pode incluir a restauração de elementos arquitetônicos antigos, a reconstrução de áreas danificadas, a adição de novos elementos que complementem a estrutura original e a adaptação do espaço para usos modernos, como a incorporação de tecnologias e equipamentos mais atuais. O objetivo é equilibrar a preservação do patrimônio histórico-cultural com a melhoria da qualidade de vida dos usuários do espaço reabilitado.

A *revitalização* diz respeito à ação de recuperar os centros urbanos com o objetivo de valorizar o patrimônio e melhorar a limpeza da área. No entanto, muitas

vezes, essa prática pode resultar na expulsão de grupos sociais de baixa renda ou sem renda.

Renovação é o processo de privilegiar o novo, que envolve a demolição e a construção de novas estruturas com um propósito específico.

O conceito de Retrofit é mais atual e surgiu da modernização de edifícios deteriorados e sua reintegração às dinâmicas urbanas ocorridas na Europa e nos Estados Unidos na década de 1990, com o objetivo de criar uma arquitetura sustentável. Ele pode ser entendido como qualquer tipo de reforma, seja ela uma renovação completa de uma edificação ou uma intervenção em um patrimônio, todas com o mesmo objetivo, que, para Moraes e Quelhas (2004), é renovar o antigo, mantendo seus valores estéticos e históricos originais, e trabalhando com o conceito de sustentabilidade ao preservar os elementos que caracterizam a edificação em vez de simplesmente descartá-los.

Ao contrário do Restauro, o Retrofit pode ser aplicado não apenas em edifícios históricos que possuem valor cultural, mas em qualquer edifício decadente que precise de alguma reforma ou atualização em sua estrutura. De acordo com Barrientos (2004), o conceito de Retrofit não se restringe apenas à restauração de edifícios antigos e tombados pelo patrimônio histórico. Ele pode ser aplicado em edifícios de pouco mais de 15 anos de idade, que podem necessitar de modificações em seus sistemas.

Quando os edifícios são reabilitados por procedimentos de restauro ou de retrofit toda a região do entorno é revigorada e valorizada, propiciando investimentos governamentais no sentido de promover uma melhoria, também, no setor de infraestrutura e de equipamentos urbanos. (BARRIENTOS, 2004, p. 8)

Ao se recuperarem edifícios que estavam em desuso, degradados ou abandonados, há uma reabilitação do espaço, que passa a ter novos usos e atrair pessoas. Porém, se esses conceitos não consideram a memória do lugar, pode ocorrer a descaracterização do espaço e a expulsão dos moradores devido à especulação imobiliária (ALVES, 2019).

Tanto o Restauro quanto o Retrofit estão ligados ao conceito de preservação, seja da arquitetura ou da área urbana, e é necessário entender como esse termo foi aplicado no Brasil para compreender suas influências.

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO TERMO PRESERVAÇÃO

O conceito de *preservação* envolve um conjunto de medidas que têm como objetivo manter ou dar continuidade a um bem que foi considerado importante, seja ele um objeto, construção, obra natural, paisagem, conhecimentos ou práticas (SANTANNA, 2016). Essa valoração é determinada pela relevância de um bem para a memória compartilhada por um grupo.

Embora a preservação do patrimônio como uma ação governamental tenha se consolidado em vários países europeus durante o século XIX (CHOAY, 1992, p. 107-111 apud SANTANNA, 2016, p. 2), foi somente em 1930 que surgiram os primeiros documentos que buscavam regulamentar essa prática em nível internacional, de acordo com Santanna (2016). A Carta de Atenas, datada de 1931, foi a precursora desses documentos, estabelecendo as diretrizes de preservação da época, que visavam a restauração de grandes monumentos e a proteção de sítios arqueológicos importantes.

A partir da década de 1960, o conceito de preservação foi ampliado com a elaboração da Carta de Veneza (1964), da Norma de Quito (1962) e da Recomendação de Avignon (1968). Esses documentos contribuíram para incluir não apenas o monumento, mas também a cidade e o ambiente físico como parte da preservação. A preservação passou a considerar a função e a utilização do patrimônio, conectando-o ao turismo e ao lazer. Segundo Santanna (2016), a grande mudança desse período foi a valorização da utilidade do patrimônio e sua relação com a sociedade.

A partir das décadas de 1970 e 1980, as principais cartas internacionais buscaram expandir o conceito de patrimônio cultural, dando mais ênfase à sua relação com o meio ambiente e ao desenvolvimento de políticas específicas para diferentes tipos de patrimônio (SANTANNA, 2016). Houve também o reconhecimento de obras arquitetônicas contemporâneas em conjunto com as antigas como patrimônio. Além disso, deu-se a inclusão do conceito de participação social na conservação do patrimônio, envolvendo as comunidades locais como atores na preservação.

Nos anos finais do século XX, foram questionados os modelos de preservação patrimonial que refletiam uma visão eurocêntrica. Assim, ocorreu uma expansão do campo patrimonial com a introdução do conceito de diversidade

cultural como ponto de partida para a elaboração de estratégias de conservação, as quais foram implementadas nos anos seguintes (SANTANNA, 2016).

Com a valorização da diversidade cultural, surgiu um novo conceito para a preservação do patrimônio: o Patrimônio Imaterial, introduzido nos anos 2000 e entendido como um

Conjunto de práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (BRASIL, 2004, p. 373-374 apud SANTANNA, 2016, p. 9).

A Recomendação sobre a Paisagem Urbana Histórica (2011) é a mais recente Carta que merece destaque. Ela expande a noção de patrimônio ao incluir a “zona urbana resultante de uma estratificação histórica de valores e atributos culturais e naturais”, que vai além do conceito de “conjunto” ou “centro histórico” e abrange o “contexto urbano geral e seu entorno geográfico” (Ibid., Definition I apud SANTANNA, 2016). A Carta de 2011 sobre a Paisagem Urbana Histórica estabeleceu importantes diretrizes para a preservação, como a necessidade de integrar valores culturais e naturais, assim como intervenções em edifícios históricos e contemporâneos. Além disso, a colaboração entre o poder público e a comunidade local é fundamental para promover a preservação, bem como a promoção de práticas que protejam a diversidade cultural e a utilização de instrumentos financeiros que apoiem práticas inovadoras para geração de renda baseadas na tradição (ALVES, 2019).

2.2 O PATRIMÔNIO NO CONTEXTO BRASILEIRO

Até meados da década de 1930, as intervenções em monumentos históricos e urbanos no Brasil eram baseadas na adaptação da arquitetura e das estruturas urbanas aos padrões europeus. Somente com o surgimento da noção de preservação do patrimônio nacional, incluindo bens móveis e imóveis com valores artísticos e históricos, é que as ações mais efetivas de restauração começaram a ser implementadas (CUNHA, 2010).

Sob influência da Carta de Atenas (1931), o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional - SPHAN foi criado em 1937, com o objetivo de descobrir uma identidade nacional para os monumentos que pertenciam ao patrimônio nacional, a fim de protegê-los e restaurá-los. Nessa época, a preservação era focada em monumentos isolados, com ênfase na arte erudita utilizada na arquitetura religiosa. Além disso, os núcleos econômicos mais antigos, que possuíam traços materiais da ocupação portuguesa em maior abundância, foram os mais privilegiados (FONSECA apud CUNHA, 2010).

Embora a Carta de Atenas tenha estabelecido parâmetros de restauração para o SPHAN, na prática, eles não foram seguidos. Os técnicos responsáveis pelo patrimônio buscavam reconstituir a unidade estilística dos monumentos, mesmo sem fidelidade ao original, suprimindo e adicionando elementos arquitetônicos (CUNHA, 2010), o que resultava em uma volta ao estilo barroco colonial. Esse modelo foi aplicado nas restaurações subsequentes, que ocorreram entre 1937 e 1967, conhecida como a Fase Heroica, quando a pureza estilística prevaleceu. Como não havia orientações claras sobre as intervenções, todo o processo foi baseado no empirismo, e as decisões dependiam dos técnicos envolvidos, sem um padrão definido (CUNHA, 2010).

Essa situação se manteve sem grandes mudanças até a década de 1950/1960, quando o Brasil passou por transformações significativas que pressionaram os defensores da preservação, devido ao crescimento da industrialização e urbanização (CUNHA, 2010).

Apesar das tentativas de mudança, o SPHAN continuou a utilizar os mesmos parâmetros de análise nos projetos de intervenção, o que resultou em muitos fachadismos e parâmetros estéticos em bairros novos que não possuíam valor histórico. Até os anos 90, não houve uma redefinição teórico-conceitual que resultasse em novos métodos de intervenção, e a confusão de princípios e conceitos contraditórios tornou-se ainda mais aguda devido à ampliação do conceito de patrimônio e do seu papel na sociedade contemporânea.

A partir da década de 90, os debates iniciados na década anterior foram consolidados e fortalecidos pela Constituição de 1988, que ampliou o conceito de patrimônio cultural para incluir os bens materiais e imateriais que fazem referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos que compõem a sociedade brasileira. Isso demonstrou uma mudança de visão, em que as culturas nacionais

deixaram de ser vistas como um único elemento e passaram a ser encaradas como diversas e múltiplas, refletindo a diversidade dos diferentes grupos que formam a nação.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), anteriormente conhecido como SPHAN, em conjunto com a UNESCO, empenhou-se em proteger também os patrimônios imateriais (não físicos) em meio aos efeitos da globalização. Para isso, foi estabelecido o Decreto n. 3.551, em 04 de agosto de 2000, que define uma série de políticas públicas para a salvaguarda desse patrimônio. Contrariamente ao processo de tombamento, cujo objetivo principal é a preservação física de um bem cultural, a salvaguarda tem como objetivo reconhecer e valorizar as diversas formas de expressões artísticas que compõem o patrimônio cultural brasileiro.

O patrimônio cultural imaterial é definido pela UNESCO como “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões, bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados”, que as comunidades, os grupos e, sendo caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu patrimônio cultural. Manifesta-se nas tradições, expressões orais e artísticas, nos espetáculos, práticas sociais e rituais, festas, nas técnicas do artesanato tradicional ou em conhecimentos referentes à natureza. Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos, em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história. De acordo com a UNESCO, as medidas de salvaguarda do patrimônio compreendem a preservação, a proteção, a promoção, a valorização e a transmissão (OLIVEIRA, 2010).

Com isso, intensificam-se as discussões sobre as formas de intervenção em edifícios e sítios urbanos históricos que se encontravam em estado de degradação ou abandono. Dentre as novas abordagens de intervenção que surgem, como revitalização, reciclagem, renovação, retrofit e reabilitação, esta última é o tema deste estudo. Essa preocupação, segundo Cunha (2010), é motivada pela transformação da cultura em mercadoria, que leva à construção de novos edifícios com o objetivo de revitalizar o espaço urbano e atrair novos investimentos para a área, mas que acaba por transformar o perfil socioeconômico dessas localidades.

2.3 EM SÍNTESE: A TEORIA DO RESTAURO

No século XIX, logo após a Revolução Francesa, iniciou-se um debate acerca da restauração, tendo como precursores do pensamento Eugène Viollet-le-Duc e John Ruskin. Viollet-le-Duc (1814-1879), na França, acreditava que para propor intervenções em edifícios era necessário compreender a construção como um sistema. Para ele, a restauração não se tratava apenas de manter, reparar ou refazer um edifício, mas de restabelecê-lo em um estado completo, mesmo que isso não condissesse com o projeto original (VIOLETTE-LE-DUC, 2013, p. 29 apud SILVA, 2013, p. 13). Ele também argumentava que a análise e o estudo detalhados da obra a ser restaurada eram essenciais para que o restaurador pudesse compreender a concepção original do projeto e, com base nisso, ter a capacidade e autoridade de intervir de forma adequada (CUNHA, 2010).

Em contraste com Viollet-le-Duc, John Ruskin (1819-1900), da Inglaterra, valorizava a importância histórica dos monumentos, destacando a concepção original da arquitetura e as marcas do tempo em cada monumento. Para Ruskin, os monumentos possuíam sua própria história e não deveriam ser tocados. Ele afirmava que a escolha de preservar ou não os edifícios antigos não era uma questão de conveniência ou preferência, mas sim uma questão de responsabilidade. Segundo ele, esses edifícios não nos pertencem, mas sim aos seus construtores e em parte a todas as gerações futuras da humanidade (RUSKIN, 2008, p. 82-83, apud SILVA, p. 12).

Embora com perspectivas distintas acerca da abordagem de restauração, ambos, Eugène Viollet-Le-Duc e John Ruskin, forneceram ideias relevantes para a construção teórica do campo nos séculos seguintes, mesmo com as críticas direcionadas às suas teorias. Segundo Silva (2013):

A contribuição de Ruskin evidenciou a necessidade em se proteger o sentido cultural dos edifícios a partir da compreensão momentânea do significado daqueles para as gerações vindouras. Paralelamente, Le-Duc promoveu avanços técnicos importantes para a conservação e modernização dos edifícios, ao tratá-los como sistemas construtivos. Por isso os reconhecemos como precursores dessa tradição (SILVA, 2013, p.14).

Durante o século XX, o conceito de restauração evoluiu com a elaboração das Cartas Patrimoniais, sendo as mais reconhecidas a Carta de Atenas, de 1931, e a

Carta de Veneza, de 1964, ambas documentos oficiais do ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios). Camilo Boito, teórico inspirador da Carta de Atenas de 1931, estabeleceu um conjunto de princípios conhecidos como Restauro Filológico ou Científico:

Ênfase no valor documental dos monumentos que deveriam ser preferencialmente consolidados a reparados e reparados a restaurados; evitar acréscimos e renovações, que, se fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas não poderiam destoar do conjunto; os complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo que seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de restauração, ou ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas; as obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda de elementos característicos ou, mesmo, pitorescos; respeitar as várias fases do monumento, sendo a remoção de elementos somente admitida se tivessem qualidade artística manifestamente inferior à do edifício; registrar obras, apontando-se a utilidade da fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas e encaminhado ao Ministério da Educação; colocar uma lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas (KUHL, 2002, p. 2 apud SILVA, 2013, p. 25).

Boito acreditava que as intervenções de restauro deveriam ser mínimas na obra original, com a distinção dos materiais para diferenciá-los das camadas de tempo, e que cada intervenção realizada deveria ser justificada por meio de documentação. A Carta de Atenas de 1931, fundamentada por Gustavo Giovanonni com base na teoria de Boito, estabeleceu os princípios de valorizar os elementos originais e apresentar soluções que os consolidem, em vez de reconstruí-los, e de criar instituições capazes de gerir essas obras, intermediando o interesse da coletividade com o sentido de propriedade privada (SILVA, 2013).

Giovanonni, assim como Boito, defendia que a restauração deveria ser mínima e não retirar nenhuma adição à obra. Ele também acreditava que cada obra de restauro deveria ser analisada individualmente, devido à sua especificidade.

Segundo Cunha (2010), depois da Segunda Guerra Mundial, com as cidades europeias devastadas, surge uma nova questão sobre como intervir nessas circunstâncias. Cesáre Brandi (1906-1988) amplia o conceito de preservação, conhecido como Restauro Crítico, segundo o qual o restaurador deve restabelecer a volumetria do monumento e utilizar materiais contemporâneos nas intervenções, diferenciando o novo do antigo, mas respeitando a sua “unidade potencial”.

Os seus pensamentos foram empregados para a criação da Carta de Veneza de 1964, que se baseia em cinco pontos fundamentais:

1. Distinguibilidade: evidenciar e documentar as diversas etapas da “vida” do monumento, deixando claro ao observador as diferenças de intervenção em cada período;
2. Mínima intervenção: as restaurações devem primar pela consolidação das estruturas históricas, sem desconfigurá-las;
3. Reversibilidade: compreendendo-se a necessidade de modernizar as edificações, deve-se levar em conta as possibilidades de voltar ao estado anterior da obra antes da restauração;
4. Retrabalhabilidade: facilitar os trabalhos futuros, tendo em vista o próprio princípio da reversibilidade;
5. Compatibilidade de técnicas e materiais: a evolução das técnicas e materiais modernos deve contribuir para a preservação do bem imóvel, cuidando sempre do bom funcionamento do sistema com seus materiais originais e contemporâneos. (SILVA, 2013, p. 16-17 apud ALVES, 2019, p. 43)

Esses princípios estabelecem diretrizes para evitar a criação de falsos históricos, permitindo a fácil identificação das camadas históricas da obra ao longo do tempo. Tais orientações continuam a influenciar as intervenções de restauração até hoje, apesar de terem sido complementadas por várias cartas patrimoniais ao longo dos anos.

2.4 RETROFIT

O retrofit é um conceito relativamente novo, que surgiu na indústria aeronáutica nos anos 90 nos Estados Unidos e na Europa, e foi posteriormente adaptado para a arquitetura e construção civil. O termo refere-se à modernização de edifícios antigos para inseri-los novamente nas dinâmicas urbanas, atualizando a tecnologia e promovendo o conforto e a funcionalidade dos espaços. De acordo com Silva (2013), o retrofit visa prolongar a vida útil de edifícios deteriorados e introduzir avanços tecnológicos, enquanto que para Barrientos (2004) pode significar tanto uma intervenção para adequar tecnicamente o edifício como uma simples reforma ou substituição de um componente de um sistema. Essa abordagem é importante para preservar edifícios antigos e históricos, tornando-os mais eficientes e funcionais, e mantendo sua relevância na cidade.

Além de modernizar edifícios antigos e promover a inserção de avanços tecnológicos para melhorar o conforto e funcionalidade dos espaços, o retrofit está relacionado ao desempenho das edificações e pode ser um meio para desenvolver

uma arquitetura mais sustentável. A discussão sobre o desenvolvimento sustentável é abordada em âmbito internacional, incluindo conferências promovidas pela ONU e pelas Cartas Patrimoniais no campo do restauro.

Esse processo é especialmente relevante para atender às necessidades contemporâneas, dinamizando áreas urbanas subutilizadas e contribuindo para reduzir o déficit habitacional, além de estar associado à sustentabilidade. Segundo Silva (2013), o retrofit pode ser aplicado não apenas na restauração de edifícios antigos, mas também quando há interesse do empreendedor em substituir sistemas prediais ineficientes ou inadequados, mudar o uso do imóvel ou recuperar edificações inacabadas e abandonadas.

Conforme Silva (2013), há diversos motivos para a aplicação do processo de retrofit, tais como:

- Estimular práticas construtivas que tenham menor impacto ambiental;
- Implementar mecanismos para otimizar o consumo de recursos financeiros, energéticos, materiais e humanos;
- Utilizar somente materiais que possuam certificação;
- Estabelecer um alto nível de formalização das relações profissionais;
- Investir em soluções que se utilizem de estruturas preexistentes, como é o caso das intervenções de retrofit.

Os princípios que regem o retrofit permitem uma aproximação das práticas de desenvolvimento sustentável com o processo de restauro. Consoante Moraes e Quelhas (2011), há vários fatores que justificam o uso do retrofit, incluindo o aproveitamento da infraestrutura existente e sua localização no entorno, o impacto na paisagem urbana, a preservação do patrimônio histórico e cultural, a abordagem do déficit habitacional e a sustentabilidade ambiental, além da economia e eficiência em relação à demolição seguida de reconstrução.

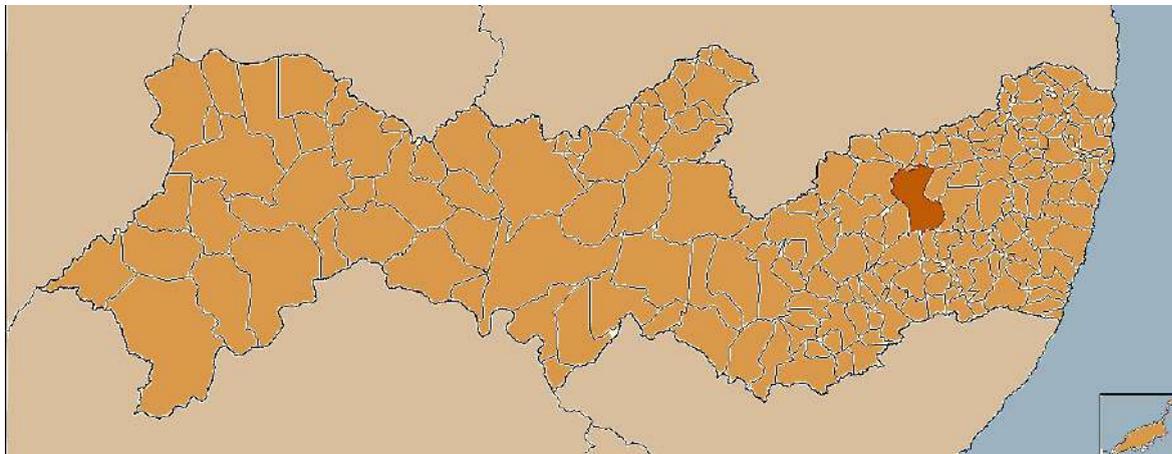
O retrofit é uma alternativa para a reabilitação da sede da Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura - ABMAM, em Caruaru/PE, uma vez que o objetivo aqui é preservar o valor histórico e cultural do imóvel, tornando-o adequado às necessidades contemporâneas e valorizando a paisagem urbana.

3. CARUARU: O MUNICÍPIO E O MESTRE

3.1 O MUNICÍPIO DE CARUARU

Caruaru, um município localizado na mesorregião do Agreste pernambucano e na microrregião do Vale do Ipojuca, está situado a cerca de 130km da capital do estado, Recife. Inicialmente uma área rural, Caruaru evoluiu de um rancho do século XVII para uma fazenda e, posteriormente, tornou-se um povoado, uma vila e, finalmente, um município (FERREIRA, 2001). De acordo com Ferreira (2001) e Condé (1960), a fazenda Caruru, que deu origem a Caruaru, era um ponto de parada para viajantes que se deslocavam para o Recife e outras áreas litorâneas. Com o tempo, começou a receber viajantes, tropeiros e mascates, que passaram a solicitar refeições e alojamentos dos moradores locais. Assim, o comércio na fazenda foi iniciado, o que levou ao desenvolvimento futuro da famosa feira de Caruaru (FERREIRA, 2001).

Figura 01: Localização do município de Caruaru em Pernambuco



Adaptado de:

<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Brazil_Pernambuco_Caruaru_location_map.svg>. Acesso em: 20 mar. 2023.

A construção da capela na fazenda Caruru, onde o comércio já se iniciava, tornou o local ainda mais atrativo. Em 1782, a Capela de Nossa Senhora da Conceição da Fazenda Caruru foi inaugurada pela paróquia de São José dos Bezerros (atualmente, Bezerros, cidade vizinha de Caruaru). A partir de então, moradores da região e áreas próximas começaram a participar de eventos sociais que envolviam atos religiosos e trocas socioculturais acompanhadas de atividades

comerciais. Durante as celebrações, as pessoas aproveitavam para vender, comprar ou trocar artigos com os demais.

De acordo com Ferreira (2001), a posição geográfica favorável da fazenda, próxima à ribeira do Ipojuca e no caminho das boiadas, tornou-a um ponto de apoio e pernoite que contribuiu para a urbanização de Caruaru. No entanto, foi a construção da Capela de Nossa Senhora da Conceição que desempenhou o papel principal nesse processo. O comércio de frutas, gado bovino e produtos artesanais, que atraía cada vez mais compradores e vendedores à capela, tornou-a um ponto de encontro para relações sociais intermediadas por atividades religiosas e crescimento comercial. À medida que a feira livre da fazenda crescia, começaram a surgir ao redor da capela os primeiros indícios da futura cidade de Caruaru, incluindo as primeiras casas e ruas, conforme apontado pelo IPHAN (2006).

A cidade de Caruaru, assim como muitas outras cidades do Nordeste, está intrinsecamente ligada à Feira de Caruaru, que cresceu ao longo do tempo e agora é reconhecida como uma das maiores feiras do Brasil. De acordo com Medeiros citado por Ribeiro (2022), a Feira de Caruaru foi oficialmente reconhecida como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo governo federal em 2006, devido à sua grande importância simbólica. Ela é considerada uma das maiores feiras populares do mundo, sendo atualmente realizada no Parque 18 de Maio.

A Feira de Caruaru teve um papel importante na urbanização da cidade, assim como na fixação das pessoas na região. Segundo informações do Censo de 2010, realizado pelo IBGE, Caruaru tinha uma população de 314.912 pessoas naquele ano. Em 2021, a estimativa era que a população tivesse aumentado para 369.343 pessoas. Caruaru é a quarta cidade mais populosa do estado de Pernambuco, ficando atrás apenas do Recife, de Jaboatão dos Guararapes e de Olinda, que fazem parte da Região Metropolitana do Recife. A densidade demográfica média da cidade é de 342,07h/km² e sua área territorial é de 920,611km².

A história da Feira de Caruaru e a de Mestre Vitalino estão intimamente ligadas, já que foi lá que seu trabalho artístico foi descoberto, conforme mencionado por Fernandes citado por Ribeiro (2022).

Figura 02: Feira semanal de Caruaru/PE

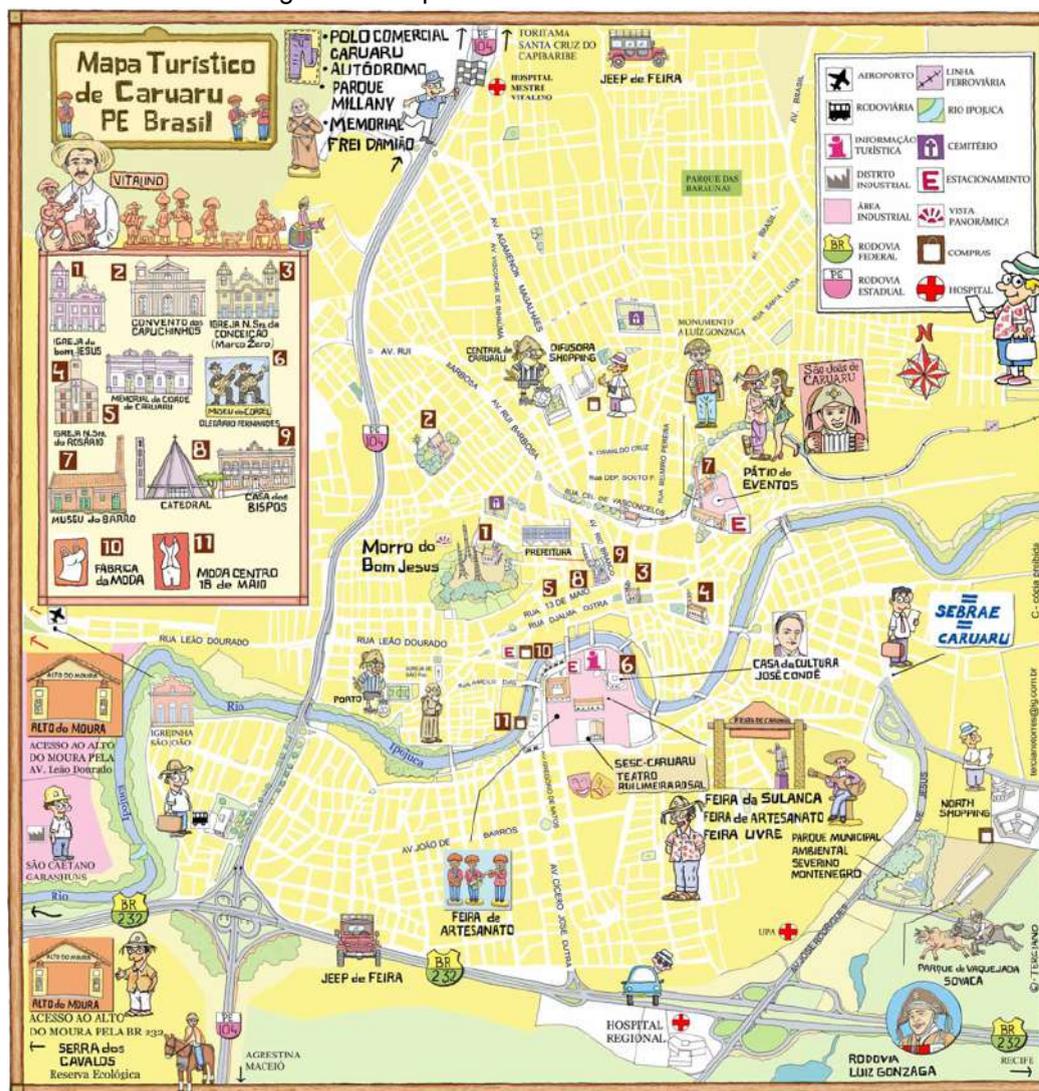


Fonte: Tibor Jablonsky, 1955. Disponível em:

<<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=411341>>. Acesso em 20 mar. 2023.

O São João é outra parte importante da cidade de Caruaru. A festa não é apenas uma das mais populares da região, mas também é a marca registrada da cidade, que é conhecida como a Capital do Forró. A história do São João está diretamente ligada ao surgimento de Caruaru, já que as festas juninas eram celebradas na época em que a cidade era apenas uma vila. De acordo com o historiador Wamiré, as festas juninas eram celebrações rurais que datam da época da vila. Nelson Barbalho, em seu livro *Caruaru de vila a cidade*, menciona os festejos juninos de 1854 e 1856 (ainda na época da vila) como sendo “muito animados”. Há registros de que, em 1920, o governador do estado transferiu sua residência para Caruaru durante o período junino, de onde realizou os despachos oficiais. Com os cortejos nas ruas crescendo cada vez mais, a prefeitura começou a perceber o potencial turístico e de crescimento da festa e, a partir da década de 80, começou a centralizar a festa.

Figura 03: Mapa turístico Ilustrado de Caruaru



Fonte: Terciano. Disponível em:

<<https://blogdowagnergil.com.br/vs1/mapa-ilustrado-de-caruaru-vira-guia-de-turismo-da-cidade/>>.

Acesso em: 12 dez. 2022.

A cidade de Caruaru tem muitas tradições e patrimônios, desde a feira até o artesanato e o forró. É necessário ter a percepção de como são simbolizados os elementos da tradição a partir das mais variadas maneiras de sua representação como patrimônios culturais existentes no lugar (Rocha, 2014). Em suma,

“Quando falamos em patrimônio cultural, estamos nos referindo direta ou indiretamente ao passado, o qual, exemplo do que ocorre com a tradição, é sempre construído a partir do presente. O termo “patrimônio” – em inglês, heritage – refere-se a algo que herdamos e que, por conseguinte, deve ser protegido” (OLIVEN, 2009, p. 80).

3.2 A TRAJETÓRIA DE VITALINO

Vitalino foi um homem simples de Caruaru que, ao moldar o cotidiano do nordestino em cerâmica, se tornou um dos ceramistas mais importantes do Brasil. Sua arte, originalidade e generosidade influenciaram uma geração inteira de artesãos, transformando sua cidade em um destaque mundial da arte figurativa. Diferentemente dos ceramistas de sua época, Vitalino nunca se interessou em produzir utensílios domésticos. Em vez disso, ele retratou os ritos de passagem, como nascimento, casamento e morte, em suas obras, exibindo os hábitos e costumes da região. Foi por meio da criação dessas peças que sua arte começou a ganhar reconhecimento e superar as fronteiras de Caruaru. Sua vida e obra são retratadas em músicas, peças teatrais, filmes, e suas criações podem ser apreciadas em várias exposições. Além disso, há diversos trabalhos acadêmicos, livros e reportagens dedicados em homenagem a Vitalino.

Vitalino Pereira dos Santos nasceu em 10 de julho de 1909, em Ribeira dos Campos, distrito de Caruaru, situado na margem oposta do Rio Ipojuca em relação ao Alto do Moura, rio esse que sempre foi a principal fonte de coleta de barro para a produção de artesanato. Cresceu nesse mesmo local, sob a criação do pai, Marcelino Pereira dos Santos, agricultor, e da mãe, Josefa Maria da Conceição, louceira. Ainda criança começou a brincar de modelar bois, cavalos e bodes com as sobras do barro usado por sua mãe na produção de utensílios domésticos (as peças serviam de brinquedo após a queima). Aos seis anos de idade, acompanhando os pais para comercializar os produtos da família na feira de Caruaru, vende sua primeira peça. Os trocados incentivaram o jovem Vitalino a continuar modelando o barro, retratando situações do dia a dia.

Ao término da década de 1940, Vitalino, que já era casado e tinha seis filhos, decide, por incentivo de Augusto Rodrigues, artista plástico caruaruense radicado no Rio de Janeiro, mudar-se para a localidade do Alto do Moura, situada mais próxima da feira e do centro de Caruaru. Nessa região, já existiam algumas olarias em atividade, e muitos ceramistas residiam ali. Ao se juntar aos outros artesãos, Vitalino começa a compartilhar seus conhecimentos e habilidades, e acaba sendo reconhecido como mestre pelos próprios colegas.

Vitalino chegou a produzir milhares de peças, abrangendo cerca de 118 temas ligados ao imaginário nordestino. Ele nunca se interessou em produzir utensílios domésticos, como era tradição entre os ceramistas da época.

“A percepção dele, a capacidade de ver de uma maneira especial, que é o que confere valor à chamada “arte expressionista”, e Vitalino é um expressionista sob todos os pontos de vista, porque ele altera a visão da realidade e a mostra segundo uma exacerbação de certos aspectos. Com isso ele consegue transmitir inteiramente o que ele desejava levar como conteúdo a ser visto pelas pessoas, a ser identificado, a ser discutido, a ser debatido. A procissão, a casa de farinha... o que efetivamente cria um conjunto que passa a ser o definitivo no artesanato do Nordeste é a técnica intuitiva adotada por Vitalino.” (PERNAMBUCANO, 2010)

Figura 04: Vitalino vendendo suas peças na feira de Caruaru



Fonte: Pierre Verger, 1947. Disponível em:

<https://www.obrasilcoms.com.br/2014/07/mestre-vitalino-por-pierre-verger/>. Acesso em 02 abr. 2023.

Em 1947, Vitalino teve a oportunidade de exibir sua arte além dos limites de Caruaru, participando de uma exposição denominada “Cerâmica Popular Pernambucana”, no Rio de Janeiro, organizada pelo artista Augusto Rodrigues. Essa exposição, que teve grande importância para a trajetória artística de Vitalino, ocorreu

em um momento histórico significativo para o Brasil, em que havia intensos debates sobre a legitimidade da arte brasileira, em relação aos padrões europeus e às expressões regionais. De acordo com Waldeck (1999), tais debates tiveram início nos anos 1930, entre os dois grandes movimentos artísticos brasileiros: o modernismo e o regionalismo.

De um lado, a Semana de Arte Moderna de 1922 inaugurou um debate vanguardista sobre a arte genuinamente brasileira, mas ainda em consonância com as novas tendências europeias. Esse movimento tinha como objetivo destruir os modos antigos de classificação e expressão artísticas que predominavam na época, ainda que essa ruptura estivesse fortemente ligada ao cenário político, incluindo a crítica à República Velha.

Em contrapartida, o Movimento Regionalista, iniciado em 1923 e difundido pelo antropólogo Gilberto Freyre por meio do Manifesto Regionalista de 1926, tinha como objetivo “inspirar uma nova organização do Brasil”, valorizando, organizando e integrando o Estado-Nação por meio das manifestações culturais, consideradas expressões locais, mas que ultrapassariam os limites dos estados federativos. O objetivo desse movimento era unir o Brasil por meio da diversidade cultural regional, enfatizando e valorizando as manifestações e expressões artísticas locais de forma intensa.

No entanto, foi a partir da década de 1940, especialmente, que as artes populares passaram a ser admiradas de maneira diferente, por meio de exposições que até então eram relativamente restritas às feiras locais, embora já fizessem parte das prateleiras de apreciadores e colecionadores.

Nesse contexto histórico, o artista plástico Augusto Rodrigues, natural de Caruaru mas morando no Rio de Janeiro, visitou a Feira de Caruaru e lá conheceu Vitalino e suas peças. Ao retornar ao Rio de Janeiro, organizou a exposição “Cerâmica Popular Pernambucana”, em 1947, que ficou conhecida como “a descoberta de Vitalino”. Essa exposição despertou um interesse acentuado em registrar a nova arte brasileira que refletisse a identidade nacional, e isso foi compartilhado por intelectuais, artistas e estadistas da época.

Depois da mostra organizada por Augusto Rodrigues, diversos veículos de comunicação, como o livro *Vitalino* (1959) etc., divulgaram o trabalho do artesão, a exemplo da exposição “Artes Primitivas e Modernas do Brasil”, realizada na Suíça, em 1955, e promovida pelo diplomata Waldemir Murtinho. Contudo, somente em

1960 Vitalino teve a oportunidade de participar de sua própria exposição no Rio de Janeiro, organizada, a pedido do governo, por Augusto Rodrigues. Durante esse evento, jornalistas registraram o momento e as fotografias foram preservadas por Antônio Miranda, que acompanhou Vitalino em sua viagem.

Figura 05: Vitalino na exposição de Cerâmica Popular Pernambucana. Vitalino está ao centro, de branco, acompanhado de sua comitiva e do governador do Rio de Janeiro.



Autoria não identificada. 1960. Acervo de Antônio Miranda.

Os eventos mencionados acima tiveram o efeito de polarizar o campo artístico brasileiro em dois grupos distintos. De um lado, havia aqueles que defendiam a preservação dos preceitos europeus, enquanto, do outro, militava um grupo que buscava valorizar e reconhecer as expressões artísticas de grupos marginalizados no Brasil. Augusto Rodrigues, artista plástico natural de Caruaru e residente no Rio de Janeiro, pertencia a esse último grupo.

A categoria da arte popular é uma construção que depende da existência simultânea de outra categoria, que alguns consideram como sendo a arte. Foi graças a essa categoria reversa que Vitalino pôde ser reconhecido como um artista popular, um representante de sua comunidade, cuja obra foi valorizada por seu mérito artístico e não apenas como registro documental da arte dos artesãos do Alto

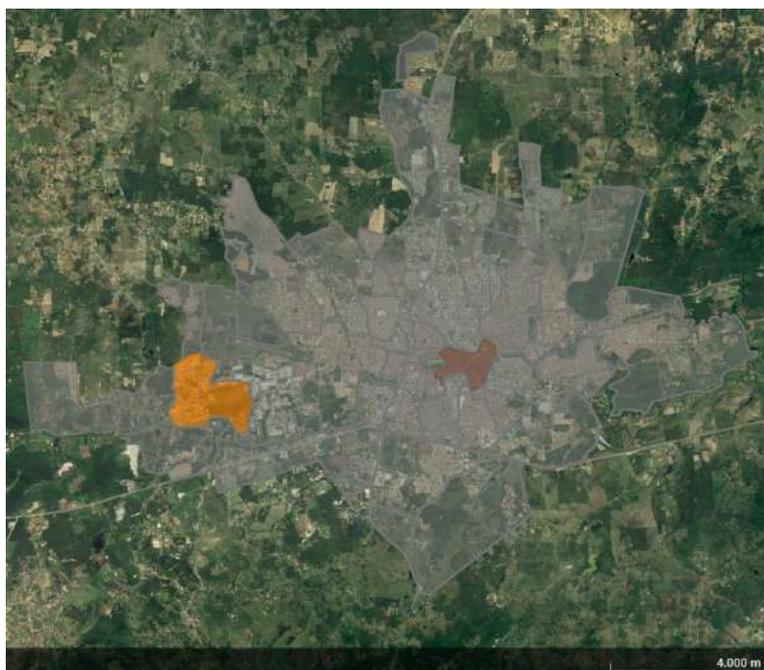
do Moura. Sua trajetória está intimamente ligada à formação da identidade nacional brasileira, assim como à construção do Alto do Moura como centro de arte figurativa. É importante ressaltar que somente após sua morte, e graças a sua influência, é que políticas patrimoniais foram implementadas na região.

Da vizinhança familiarizada com o barro no Alto do Moura, começaram a surgir os primeiros seguidores de Vitalino. Discípulos de um Mestre que transmitia com simplicidade suas experiências e que de bom grado via a participação de outros ceramistas na atividade que o destacava. E, assim, foram se sucedendo Zé Caboclo, Manuel Eudócio, Zé Rodrigues, Ernestina, Manuel Antônio, Heleno Manuel... A relação entre mestre e discípulos, vivida em clima de amizade e solidariedade, criou o espaço, possibilitou o nascimento de uma “escola” que se desenvolveria gradativamente em torno de Vitalino, para desencadear, com sua morte em 1962, a afirmação e o definitivo reconhecimento do núcleo dos artistas populares de Caruaru (COIMBRA et al., 1980, p. 42).

3.3 ALTO DO MOURA: TRADIÇÃO, PATRIMÔNIOS E PROCESSOS URBANOS E SOCIAIS

3.3.1 A FORMAÇÃO HISTÓRICO-ESPACIAL E A COMUNIDADE

Figura 06: Localização do Alto do Moura em Caruaru/PE, com destaque em laranja e o Centro em marrom



Fonte: Google Earth adaptada

A localização do Alto do Moura, a cerca de 7 quilômetros do centro de Caruaru (Figura 5), não indica nenhum tipo de isolamento geográfico ou cultural. No entanto, o bairro era visto pelo Estado e pelos moradores da cidade como uma vila de artesãos com características rurais, que mantinha limites culturais e espaciais bem definidos devido à sua urbanização tardia em relação ao centro urbano de Caruaru.

Antes do século XVI, a área do Alto do Moura era uma parte do território que se estendia entre a Bahia e o Maranhão, e era povoada pelos índios Kariris, que produziam cerâmica rústica com argila. A cerâmica utilitária produzida pelos artesãos de barro na região até meados do século XX foi influenciada pela cultura indígena, assim como pelas práticas trazidas pelos negros e pelos portugueses.

Originalmente, a produção de utensílios domésticos era uma tarefa realizada por mulheres e crianças, seguindo técnicas muito semelhantes às dos indígenas, e a tradição era transmitida de mãe para filha nas atividades domésticas.

Com o progresso e desenvolvimento urbano na primeira metade do século XX, a produção de cerâmica de barro tornou-se uma fonte de renda para as famílias da zona rural. A existência da Feira de Caruaru foi um fator importante para o aumento da produção de cerâmica, pois permitiu a comercialização dos objetos com mais facilidade.

No entanto, até o final da década de 1940, a economia do Alto do Moura ainda dependia principalmente da agricultura de subsistência familiar.

Quando Mestre Vitalino se mudou para o Alto do Moura, em 1948, ele já havia se destacado no cenário artístico ao participar da exposição “Cerâmica Popular Pernambucana” no ano anterior, realizada no Rio de Janeiro. Nessa época, ele já era reconhecido como um artesão que criava bonecos de barro únicos. O bairro era habitado por poucas famílias. Segundo Elias Santos citado por Rocha (2020), o Alto do Moura era um sítio com umas 10 casinhas espalhadas.

A comunidade experimentou uma mudança significativa de perspectiva, impulsionada pela crescente fama nacional do Mestre. Isso facilitou a venda das peças produzidas e transformou a cerâmica figurativa de barro em uma prática lucrativa. Com o aumento da demanda, a produção deixou de ser limitada às mulheres e os homens também começaram a se envolver na prática.

Figura 07: Ponto final da Rua Mestre Vitalino



Fonte: Acervo ABMAM

Antes da popularidade do bairro do Alto do Moura, havia apenas uma rua principal, a qual é chamada hoje de rua Mestre Vitalino. Com a ascensão de Vitalino na cena artística na década de 1940 e o aumento do turismo na região na década de 1980, além dos incentivos governamentais para a urbanização do bairro, outras ruas foram adicionadas ao bairro através da construção de casas ao redor.

No ano de 1990, a comunidade já possuía uma quantidade superior a quinhentos artesãos, que se dedicavam diretamente à produção de arte figurativa em barro.

O solo argiloso encontrado nas margens do rio Ipojuca, que delimita o bairro do Alto do Moura ao sul, é atualmente um dos mais poluídos do país, e sua qualidade já não é a mesma de outrora. Além dos artesãos, outras indústrias também fazem uso da argila, como as cerâmicas e olarias, que produzem tijolos e telhas. Isso tem causado danos ambientais, como a formação de crateras nas proximidades do rio. O excesso de impurezas presentes no barro remanescente tem sido um problema para os artesãos, tornando suas criações mais quebradiças e difíceis de trabalhar (LOURENÇO, 2021).

Para acessar o Alto do Moura, é preciso percorrer uma estrada que não apresenta habitações ao longo do caminho (apenas campos abertos), o centro

industrial de Caruaru e alguns conjuntos habitacionais que estão sendo construídos desde o início dos anos 2000, ainda em fase de urbanização.

Quando se chega ao Alto do Moura, é possível notar um portal que dá as boas-vindas aos transeuntes, tendo à direita uma pintura do Mestre Galdino e à esquerda uma imagem representando o Mestre Vitalino. Após se passar pelo portal, encontram-se diversos bares e restaurantes, seguidos por residências e lojas de artesanato.

Figura 08: Portal de entrada do Alto do Moura



Fonte: Beto F. Disponível em:

<<https://pt.foursquare.com/v/alto-do-moura/4dfcf53e813092a26e4e9a93?openPhotoid=4fc50e01e4b0d9d21eee2b4b>>. Acesso em 09 abr. 2023.

As residências do bairro possuem um estilo arquitetônico simples e rústico, caracterizado por construções em alvenaria e cobertas por telha cerâmica. Apresentam poucos elementos decorativos e são, em grande parte, construídas por seus próprios moradores, que muitas vezes também utilizam materiais de construção locais, como tijolos de barro e madeira. Ainda é possível ver casas na rua principal do bairro que remontam ao início da urbanização do local, com

fachadas típicas do interior do Nordeste, revelando platibandas, porta de duas folhas e janelas em madeira.

Embora as casas não sejam muito elaboradas em termos de fachada, é comum que todas mantenham suas portas abertas. Ao entrar, é possível observar diversas prateleiras repletas de artesanatos com diversos modelos, dimensões e temas. Geralmente a oficina dos artesãos, onde produzem as peças, está presente nesses mesmos espaços de casa-ateliê.

O mobiliário encontrado nas casas-ateliês, normalmente, consiste em uma mesa e um banco de madeira, além de alguns instrumentos utilizados para modelagem do barro. Esses instrumentos são facilmente acessíveis e variam de acordo com a complexidade das peças e a criatividade de cada artesão. Em muitas dessas casas, é possível encontrar um forno construído com tijolos, uma grade de ferro e o mesmo barro utilizado para criar as peças. Esse forno é alimentado por pequenos gravetos de lenha de diferentes tipos de madeira, extraídos no bairro e seus arredores.

Figura 09: Artesão enforando peças no quintal de casa



Fonte: Acervo pessoal

Certamente, a configuração urbana do Alto do Moura tem sofrido alterações em virtude do desenvolvimento turístico e comercial. No entanto, é comum encontrar moradias que também servem como ateliês, organizadas a partir de relações familiares patriarcais predominantes, em que a casa do patriarca fica próxima às residências de seus descendentes. À medida que novas famílias são formadas, há um processo de expansão e construção na vizinhança da casa de referência.

Assim, as relações entre gênero e parentesco estabelecem padrões que influenciam na organização social e na produção de peças artesanais, criando uma identidade de pertencimento à comunidade e diferenciando os artesãos dos demais residentes locais e citadinos (ROCHA, 2014). A tradição e a identidade cultural relacionadas à produção de peças de barro são atribuídas principalmente aos mestres, especialmente a Vitalino e à sua herança cultural.

Há quem diga que a UNESCO concedeu ao Alto do Moura o título de “Maior Centro de Artes Figurativas das Américas”, como pode ser visto no portal de entrada do bairro. Embora esse título não esteja oficialmente registrado, a reputação do Alto do Moura se espalha e ajuda os artesãos a se orgulharem de suas obras e a continuarem a tradição deixada por Vitalino. Atualmente, o bairro é composto por diversas lojas de artesanato, muitas delas casas-ateliês. Além disso, há a Casa-Museu Mestre Vitalino, o Memorial Mestre Galdino, a Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura (ABMAM), igrejas e vários bares, restaurantes e casas de shows (alguns só funcionam durante o mês de junho, para as festas juninas, ou em outras datas comemorativas específicas). O bairro possui um posto de saúde, escola municipal com ensino básico e fundamental e outros estabelecimentos como padarias, mercados, lojas de conveniência, que oferecem certo grau de independência em relação ao centro de Caruaru. Um campus do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) foi construído próximo à entrada do bairro. O Alto do Moura é também uma rota de fácil acesso ao Distrito Industrial do município, sendo circundado por uma vasta área de expansão urbana.

Figura 10: Mapa Turístico ilustrado do Alto do Moura



Fonte: Terciano. Disponível em:
<https://blogdowagnergil.com.br/vs1/mapa-ilustrado-de-caruaru-vira-guia-de-turismo-da-cidade/>.
 Acesso em: 12 dez. 2022.

3.3.2 OS PATRIMÔNIOS DO ALTO DO MOURA

O patrimônio material é visto como um elemento importante para preservar a história e garantir que as gerações futuras possam se identificar com a sua cultura e tradições. Ao se transformar em monumento, o patrimônio material assume um papel de mediador entre o passado e o presente, fornecendo uma âncora para uma sensação de continuidade em relação ao passado nacional e servindo como um ponto de referência para permitir a identificação com a nação. Essa preservação do

patrimônio material também reforça a identidade e o sentimento de pertencimento, tornando-o um agente importante na própria história (BARRETO, 2000).

“Ao se considerar um bem como bem cultural, ao lado de seu valor utilitário e econômico (valor de uso enquanto habitação, local de culto, ornamento etc. e valor de troca, determinado pelo mercado), enfatiza-se seu valor simbólico, enquanto referência a significações da ordem da cultura. Na seleção e no uso dos materiais, no seu agenciamento, nas técnicas de construção e de elaboração, nos motivos, são apreendidas referências ao modo e às condições de produção desses bens, a um tempo, a um espaço, a uma organização social, a sistemas simbólicos. No caso dos bens patrimoniais selecionados por uma instituição estatal, considera-se que esse valor simbólico refere-se fundamentalmente a uma identidade coletiva, cuja definição tem em vista unidades políticas (a nação, o estado, o município)” (FONSECA, 2009, p. 42).

Nesse sentido, o patrimônio não é uma categoria abstrata e imutável legitimada apenas pelo Estado, mas sim algo constantemente reinventado e recriado pelos atores sociais que se reapropriam dessa categoria para legitimar suas estratégias de continuidade de tradições. No entanto, as ações e decisões dos indivíduos são limitadas pelo contato com o “outro”, que busca compreender a história divulgada pelos meios institucionais relacionados ao patrimônio, geralmente por meio do turismo. Esses meios utilizam uma retórica de valor cultural para incentivar os artesãos a encontrar maneiras de preservar e valorizar o patrimônio além do que é definido pelo Estado. Isso ocorre porque é nas interações sociais que o patrimônio adquire sua significância, importância e valores.

A partir dessa abordagem relacional, na qual os significados e valores atribuídos ao patrimônio são construídos, este estudo apresenta os dois tipos de patrimônio encontrados no Alto do Moura: o material e o imaterial. Porém, o objetivo não é estabelecer ou confirmar essa distinção, mas sim mostrar como essa limitação é restrita ao âmbito político-institucional e não se aplica aos significados construídos na experiência dos indivíduos. Dessa forma, busca-se destacar qual é o significado ligado à tradição do local representada pelo patrimônio, atraindo turistas e instituições políticas que buscam em tal tradição uma representação de identidade nacional ou local.

3.3.2.1 Dos patrimônios materiais

O patrimônio é uma evidência histórica preservada dos costumes humanos, não apenas dos que o criaram inicialmente, mas também daqueles que viveram lá ao longo do tempo e deram a ele novos propósitos e significados. A arquitetura carrega consigo emoções transmitidas através de gerações, eventos públicos, tragédias e fatos tanto antigos quanto recentes.

O reconhecimento e a proteção do patrimônio cultural são garantidos por meio do tombamento, um instrumento amplamente conhecido que pode ser realizado pelas esferas administrativas federal, estadual e municipal.

O termo “tombo” tem origem no registro de documentos realizado pelo Arquivo Nacional Português, criado por D. Fernando em 1375, e que era mantido na Torre do Tombo, uma das torres da muralha que protegia Lisboa. Nesse local, eram guardados os registros especiais, também conhecidos como livros do tombo. No Brasil, o decreto-lei adotou o uso dessas expressões para designar o ato administrativo de tombamento, que consiste em registrar no livro do tombo correspondente todo bem material que possa ser protegido por meio desse procedimento.

A Prefeitura de Caruaru instituiu em 29 de dezembro de 2016, sob a administração do prefeito José Queiroz, a lei n. 5.837, que define os Imóveis Especiais de Preservação - IEP, para efeito da proteção do patrimônio histórico, artístico e cultural do Município de Caruaru.

Imóveis Especiais de Preservação - IEP - são exemplares isolados, de arquitetura significativa para o patrimônio histórico, artístico e/ou cultural da cidade de Caruaru, cuja proteção é dever do Município e da comunidade, nos termos da Constituição Federal e da Lei Orgânica Municipal. (Caruaru, 2016, Art. 2º)

3.3.2.1.1 Casa-Museu Mestre Vitalino

Ao se explorar o percurso sócio-histórico do Mestre Vitalino, é possível perceber como sua trajetória se tornou um elemento fundamental na representação da identidade da comunidade.

A casa onde viveu e criou sua família se tornou um importante registro da sua memória e foi incorporada ao patrimônio municipal por meio da lei n. 2.070, de 26 de abril de 1969. Em celebração ao aniversário de Caruaru, a casa foi transformada em um museu no dia 18 de maio de 1971 e recebeu o nome de Casa-Museu Mestre Vitalino. A edificação também está enquadrada como Imóvel Especial de Preservação do município.

A estrutura da casa, construída em 1959, foi mantida e preserva os objetos e instrumentos utilizados pelo mestre no seu trabalho com o barro. O único filho que permaneceu na casa, Severino Vitalino, ganhou uma nova residência da prefeitura a fim de que a antiga fosse mantida como local de preservação da memória do artista. Severino morreu aos 78 anos de idade, vítima de um infarto, em 7 de janeiro de 2019. Ele administrava a Casa-Museu e continuava a trabalhar nos mesmos moldes do pai, no chão da pequena sala. Atualmente, o local é administrado pelos filhos de Severino.

Mestre Vitalino faleceu em sua residência, em 1963, porém seu legado foi transmitido aos artesãos do Alto do Moura. Sua importância para a cidade de Caruaru e principalmente para a comunidade do Alto do Moura eleva-o ao patamar de mito fundador de uma tradição. A data de sua morte é celebrada com ritos políticos e religiosos, que renovam a memória do artesão (ROCHA, 2014).

Figura 11: Casa Museu Mestre Vitalino



Fonte: Reprodução G1. Disponível em: <<http://glo.bo/1czJLw>>. Acesso em: 03 abr. 2023.

A Casa-Museu Mestre Vitalino é um dos principais patrimônios materiais do Alto do Moura e da cidade de Caruaru, atraindo uma grande quantidade de visitantes, tanto locais quanto turistas. Localizada em um amplo terraço, a Casa-Museu abriga uma exposição dos equipamentos domésticos e móveis utilizados por Vitalino e sua família. Para os artesãos, a Casa-Museu é um cartão de visitas que representa materialmente a tradição da comunidade e serve como uma forma de atrair público. Além disso, a Casa-Museu representa a origem dos artesãos e oferece aos visitantes uma visão da vida e cultura local.

No entanto, o patrimônio cultural do Alto do Moura não se restringe apenas à Casa-Museu ou à figura de Vitalino. Outros artesãos continuam a praticar o saber tradicional e a elaborar novas formas de arte em barro. Um outro artesão também se destaca como mestre e tem sua memória materializada em forma de memorial. Dessa forma, a tradição é mantida viva e preservada pela comunidade local, e a Casa-Museu é apenas uma das várias formas de materialização do patrimônio cultural do Alto do Moura.

3.3.2.1.2 Memorial Mestre Galdino

O Memorial Mestre Galdino apresenta informações sobre a vida e a obra do artesão Manoel Galdino de Freitas, conhecido como mestre Galdino. O Memorial está situado no final da rua Mestre Vitalino, que é conhecida por abrigar um grande número de comércios, estabelecimentos e casas-ateliês. Portanto, sua posição geográfica incentiva os turistas a percorrerem toda a rua, apesar de haver uma baixa afluência de visitantes nessa área específica (ROCHA, 2014).

Natural do município de São Caetano, cidade que fica a 22 km de Caruaru, Galdino mudou-se para o Alto do Moura para trabalhar como pedreiro. Foi lá que descobriu a arte de trabalhar com barro, ao observar os artesãos locais que produziam peças ao estilo de Vitalino. Galdino desenvolveu um estilo próprio, diferente do estilo figurativo criado por Vitalino, e se considerava um artesão autêntico e independente em relação às suas criações. Enquanto os demais artesãos aprenderam e reproduziam as peças de Vitalino, ele não teria recebido ensinamentos desse mestre.

Manoel Galdino se destacou como um artesão inovador, cuja carreira foi legitimada por especialistas em arte, estabelecendo-se como um dos principais

artistas da região. Ele também conseguiu vincular o universo local à cena artística nacional, participando de exposições com suas criações visuais e textuais. Além disso, criou o termo artístico “catrevage”, que se refere a um processo criativo no qual o artista começa sem uma ideia preconcebida e vai adicionando elementos até sentir que a obra está completa (ROCHA, 2014).

“Catrevage é uma coisa que você vai fazer
 Ou de barro, ou de madeira, ou de couro...
 Ou... entendeu? Qualquer troço.
 Você vai fazer: ah! Num tô gostando.
 Eu vou botar mais uma coisa.
 Mas também num tô gostando.
 Eu vou botar mais uma coisa.
 Vou botar mais! E sai fazendo arranjo... E dana arranjo, e dana arranjo.
 Quando chega uma hora que
 Você olha assim: agora tá boa.
 A peça agora tá boa!
 Aí chama-se arranjo de catrevage.”
 (Mestre Manoel Galdino)

Para Galdino, suas criações só estavam completas quando associadas a um poema. Em uma exposição em São Paulo, em que sua obra não foi reconhecida como arte, ele retornou ao hotel e, no dia seguinte, apresentou a peça novamente, dessa vez acompanhada do verso *Se cria assim*, vinculando o poema à obra:

“Quem cria tem que dormir
 Pensar bem no passado
 De tudo ser bem lembrado
 Girar o juízo como louco
 Ter a voz como um pipoco
 Ter o corpo com energia
 Ler o escudo do dia
 Conservar uma oração
 Fazer sua oração
 Ao deus da puízia.

Deve dormir muito cedo
 Muito mais cedo acordar
 Muito mais tarde sonhar
 Muito afoito e menos medo
 Muito honesto com segredo
 Muito menos guardar
 Muito mais revelar
 Pra ter mais soberania
 Muito poucas covardia
 Não dormir para sonhar.”
 (Mestre Manoel Galdino)

Figura 12: Mané Pãozeiro, uma das obras mais conhecidas de Galdino



Fonte: Acervo Pessoal

Apesar de Manoel Galdino ter sido reconhecido como um artista surrealista, ele nunca se declarou como tal. Críticos de arte foram responsáveis por classificar suas obras como surrealistas. Após a morte de Galdino, ele foi lembrado por sua contribuição para a arte surrealista e recebeu um espaço em sua memória. O Memorial Mestre Galdino foi construído em 1980 como uma forma de preservar e manter a memória de Galdino e suas obras. Especialistas e representantes institucionais foram responsáveis por reconhecer a importância de Galdino, e a casa onde o memorial foi construído foi doada por um funcionário da prefeitura. As obras de Galdino foram expostas em vitrines e seus poemas foram exibidos em quadros dentro do memorial.

O artesão Tiago Gonzaga e o filho de Galdino, Joel Galdino, são responsáveis por cuidar do Memorial Mestre Galdino, mas Joel também trabalha na criação de peças inspiradas nas criações do pai. No entanto, esse trabalho não é exposto aos visitantes, pois é realizado em um espaço restrito e fora de vista.

Figura 13: Memorial Mestre Galdino



Fonte: Garimpo & Arte, 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2428030913981984&set=pcb.2428031127315296>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

Apesar de ser reconhecido e divulgado pelo poder público municipal como patrimônio, o memorial não é tão visitado quanto a Casa-Museu, que está localizada na parte mais central da rua e é mais atraente para os turistas. Além disso, o memorial não tem tanto reconhecimento entre os artesãos, possivelmente porque é visto como um espaço dedicado exclusivamente à história do mestre:

Diferentemente à Casa-Museu, que é reconhecida como espaço que detém a história de Vitalino como estreitamente ligada à formação do grupo de artesãos, cujo modo de saber fazer foi compartilhado com estes. No entanto, o reconhecimento do lugar como espaço representativo de uma continuidade da tradição, onde há estilos diferentes de fazer em barro e simboliza o Alto do Moura como centro produtor de peças em barro. (ROCHA, 2014)

Dessa forma, os visitantes enxergam o espaço como uma galeria de arte que se diferencia do estilo produzido pela maioria dos artesãos, cujas obras expostas aproximam o público das criações. Além disso, a existência de um estilo alternativo simboliza que não se trata de uma tradição que se limita às criações de Vitalino, mas que pode ser mantida e reinventada pelos próprios artesãos.

3.3.2.2 Dos patrimônios vivos

Segundo a Secretaria de Cultura de Pernambuco, patrimônios vivos são homens ou mulheres que mantêm tradições culturais que se concentram na oralidade e compartilhamento de conhecimentos técnicos e experiências. Eles fazem parte de coletivos ou agem individualmente, e transmitem esses saberes para as novas gerações de acordo com os contextos específicos de suas comunidades e localidades, preservando assim a diversidade de bens culturais aos quais estão ligados. Cada um desses patrimônios vivos possui um conjunto único de conhecimentos e relaciona-se com uma ampla variedade de aprendizes, formando discípulos diretos e indiretos.

“A especificidade desse sistema em relação às políticas de registro do patrimônio imaterial é que o bem cultural patrimonializado não é, por exemplo, o gênero musical, a culinária, a pintura ou a cerâmica de um determinado grupo sociocultural. A distinção de patrimônio é destinada a pessoas ou grupos de pessoas, tesouros vivos que detêm conhecimento ou uma vida dedicada ao desenvolvimento, criação e recriação de expressões culturais. São patrimonializados os indivíduos ou grupos produtores do patrimônio cultural imaterial. Desta forma, a relação destas pessoas com o termo patrimônio é ainda mais íntima.” (OLIVEIRA, 2010)

A finalidade do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco e do município de Caruaru consiste em fornecer suporte financeiro e preservar os processos de criação e divulgação de técnicas, modos de fazer e saberes das culturas tradicionais ou populares pernambucanas, ou de Caruaru, em se tratando do registro municipal. Esse objetivo é alcançado por meio de atividades, ações e projetos desenvolvidos por pessoas físicas ou jurídicas com fins culturais, que não visam lucro e residem ou atuam no estado há mais de duas décadas, contadas a partir da data de inscrição.

Desde a primeira edição do concurso, em 2005, houve o registro de 85 patrimônios vivos, incluindo 31 grupos culturais e 54 mestres e mestras provenientes de todas as regiões do estado.

O Alto do Moura, atualmente, possui 4 artesãos considerados patrimônios vivos: Marliete Rodrigues e Mestre Luiz Antônio, reconhecidos pelo estado de Pernambuco; Teresinha Gonzaga e Socorro Rodrigues, pela Prefeitura de Caruaru.

3.3.3 O TURISMO CULTURAL

Muitas pessoas visitavam frequentemente o Alto do Moura para conhecer o famoso artesão que criava bonecos de barro, Mestre Vitalino, tanto em vida quanto após sua morte, em 1963. O fluxo de visitas continuou, com muitos curiosos interessados em conhecer sua família e outros artesãos que trabalhavam com artesanato. Entretanto, foi somente nas décadas de 1970 e 1980 que o governo municipal intensificou o turismo na região, com a construção de equipamentos turísticos.

A patrimonialização da casa da família de Vitalino como a “Casa-Museu Mestre Vitalino”, em 1971, foi a primeira iniciativa do governo nesse sentido no bairro. O local foi urbanizado, com a expansão da energia elétrica e a asfaltagem da rua principal. Além disso, materiais de divulgação foram publicados para incentivar a visita ao local. Nesse processo, restaurantes e bares foram construídos na entrada da rua para atender à demanda dos visitantes que desejavam passar o dia inteiro no local.

Essas iniciativas contribuíram para aumentar o turismo na região, um turismo cultural, que, para Barreto (2012), é todo aquele cujo principal atrativo não é a natureza, mas um aspecto da cultura humana, que pode ser a história, o cotidiano, o artesanato ou qualquer dos aspectos abrangidos pelo conceito de cultura.

Concordando com a visão da autora, que define o Turismo Cultural como uma modalidade de turismo que se concentra nos aspectos abrangidos pelo conceito de cultura, podemos inferir que o Turismo Cultural é aquele em que se busca compreender os produtores, não só os produtos, entender o que está por trás das atividades culturais e imergir na essência de uma localidade para captar como sua identidade se formou e evoluiu ao longo do tempo. Portanto, para que o Turismo Cultural seja possível, é fundamental que haja uma identidade local que define ou,

pelo menos, fornece diretrizes sobre as características e nuances de uma localidade, já que o foco do Turismo Cultural é conhecer essas peculiaridades.

No Alto do Moura, a Casa-Museu Mestre Vitalino é um importante símbolo do turismo local, mas não é o único elemento que incentiva os visitantes. Há um interesse em conhecer o modo de fazer e a diversidade de artesãos e suas peças no local. Portanto, em vez de usar o termo turismo patrimonial, a autora propõe o uso de turismo cultural, pois as visitas não se limitam aos patrimônios, mas incluem a paisagem do lugar e a cultura dos ambientes culturais compostos por vários elementos culturais, como a gastronomia local, a história local, os patrimônios dos mestres Vitalino e Galdino, o artesanato diversificado e o modo de fazer em barro.

Esses elementos culturais também configuram os tipos de turismo cultural vivenciados no Alto do Moura, mas experimentados de modos distintos, os quais Rocha (2014) categoriza como *etnoturista* e *kitschturista*. Essas categorias definem as experiências turísticas a partir da vivência e das relações estabelecidas com as coisas, as pessoas e os lugares visitados. Embora o turismo cultural possa ser um tipo específico de turismo oferecido, as experiências reais vivenciadas pelos etnoturistas e kitschturistas são construídas de forma mais situacional e experiencial.

Os primeiros turistas que visitaram o Alto do Moura foram motivados a conhecer a cultura local, os artesãos que produziam bonecos de barro, e a comprar peças como obras de arte. Eles também procuravam vivenciar o cotidiano dos artesãos, conversando e aprendendo com eles. Em alguns eventos, grupos menores de artistas, estudantes ou curiosos visitavam o Alto do Moura para realizar oficinas com os artesãos locais.

Esses turistas buscavam viver experiências culturais e comerciais através da observação participante, desejavam adquirir conhecimentos e manter vínculos com essa tradição através da compra de peças, pesquisas científicas ou artísticas e difusão desse modo de fazer em outros lugares. Ao contrário de viajantes mochileiros que buscam novas experiências passageiras, esse tipo de turista estava mais ligado à ideia de conhecer em consonância com os princípios da etnologia.

Por conseguinte, a categoria de etnoturista parece mais apropriada para classificar esse tipo de turista do que a ideia de uma peregrinação moderna.

No entanto, nem todos os turistas que visitam o Alto do Moura estão interessados em conhecer o estilo de vida dos artesãos e com eles conviver. A maioria dos visitantes vai ao local com o objetivo de se divertir e relaxar. O Alto do

Moura acaba se tornando um grande centro recreativo, onde os turistas consomem os produtos e serviços oferecidos pelos equipamentos turísticos. Eles visitam os ateliês e compram peças de barro, mas passam a maior parte do tempo consumindo bebidas alcoólicas e comendo nos restaurantes.

Outro ponto a ser considerado é o interesse pelas peças: enquanto os etnoturistas selecionam as peças com base em critérios artísticos, os kitschturistas compram as peças de souvenir produzidas no Alto do Moura e estão mais interessados em ter uma lembrança da viagem do que em aspectos artísticos. Esses souvenirs são produzidos em larga escala, seguindo padrões comerciais, e são considerados kitsch ("O kitsch é mecânico e funciona mediante fórmulas" [GREENBERG, 1997, p. 32]). A produção de souvenirs em larga escala é resultado da demanda desses turistas e da necessidade de atender às suas expectativas e desejos.

Figura 14: Turismo no período do São João



Fonte: Reprodução Sindloja. Disponível em: <<https://www.sindloja.com.br/artigo/ponto-turistico-2/>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

A ideia de kitsch é similar à categoria "Buscadores de Prazer" em relação ao grande número de pessoas que buscam diversão e bens de consumo durante suas viagens. Ambos os conceitos surgiram como resultado da Revolução Industrial, mas enquanto a categoria "Buscadores de Prazer" se concentra nas motivações e impactos dos turistas no local, a categoria kitschturista amplia a análise para incluir a relação entre os atores envolvidos e suas consequências. Enquanto os etnoturistas

buscam experiências autênticas e culturais, os kitschturistas procuram eventos recreativos que lhes proporcionem relaxamento e distração, sem se preocupar com a autenticidade ou tradição, mas sim com uma tradição kitsch que reflete um modo de vida moderno e social.

Observando as relações estabelecidas entre os artesãos e os turistas, é possível perceber que resultam em mudanças sociotécnicas no modo de elaborar o artesanato. A relação comercial entre a oferta e a demanda desses produtos acaba por estimular novos padrões de produção e de peças correspondentes ao mercado gerado por esse turismo. De toda forma, o turismo é a maior fonte de sustentabilidade da comunidade de artesãos, tendo ele uma forte dependência da *visibilidade extralocal* das suas tradições, patrimônios e celebrações.

3.3.4 AS AGÊNCIAS INSTITUCIONAIS

O processo para atrair visibilidade extralocal deriva, principalmente, das agências institucionais, governamentais e privadas, que possibilitam a divulgação do lugar, dos produtos e dos artesãos por meio de exposições, oficinas e materiais turísticos como as publicações em redes sociais e outros meios de comunicação (folders e cartões postais, alguns com alcance internacional). Esse processo, iniciado ainda com Vitalino, continuou com seus discípulos e demais artesãos, que perpetuaram o trabalho com o barro mediante a materialização da cultura como mercadoria. Nesse contexto, é necessário, segundo Rocha (2014), *desempacotar a tradição* para comercializar por meio de ferramentas de divulgação da cultura.

Essas agências incluem organizações governamentais, como a Secretaria de Turismo e Desenvolvimento Econômico da Prefeitura de Caruaru, e organizações não governamentais, como a Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura. Elas atuam em diversas áreas, como a promoção do turismo e da cultura local, a capacitação e qualificação dos artesãos, a preservação do patrimônio cultural e natural, o estímulo à sustentabilidade econômica e ambiental, entre outras.

Além disso, as agências institucionais também trabalham em estreita colaboração com os artesãos e outros atores locais, buscando construir parcerias e promover o diálogo e a participação comunitária. No Alto do Moura, a ABMAM é fundamental para o desenvolvimento sustentável do bairro, pois contribui para a

melhoria da qualidade de vida dos artesãos e moradores, o fortalecimento da economia local e a preservação da cultura e do patrimônio da região.

3.3.5 O PROJETO REVITALINO

A procura de pessoas pelo Alto do Moura com intenção de estabelecerem residências na região está gerando um *boom* imobiliário. Atualmente, há quatros loteamentos em desenvolvimento no bairro e um aumento da especulação imobiliária na área. Esse processo preocupa os artesãos, pois há escassez de espaço para construção de novas residências e dificuldades para as gerações mais jovens adquirirem imóveis, além do aumento do custo de vida na região.

Figura 15: Novo portal do Alto do Moura do Projeto Revitalino.



Fonte: Portal Flores no Ar. Disponível em:

<[http://portalfloresnoar.com/floresnoar/projeto-de-mudanca-da-forma-do-portal-do-alto-do-moura-gera-
-insatisfacao/](http://portalfloresnoar.com/floresnoar/projeto-de-mudanca-da-forma-do-portal-do-alto-do-moura-gera-
-insatisfacao/)>. Acesso em: 03 mar. 2023.

Em resposta a essa situação imobiliária, a Prefeitura de Caruaru criou, em 2012, um projeto de requalificação urbana para o Alto do Moura, chamado "Revitalino", em referência ao Mestre Vitalino. O projeto tem dois objetivos principais: construir infraestrutura para receber turistas, incluindo praças, estacionamentos, áreas de lazer e alimentação, espaço para artesanato, caixas eletrônicos e um anfiteatro; e adaptar a estrutura do bairro para "resgatar a tradição".

O primeiro objetivo do projeto Revitalino é transformar a parte superior da rua Mestre Vitalino em uma área exclusiva para pedestres, com equipamentos turísticos

focados na exposição de produções relacionadas à criação de bonecos. Já o segundo objetivo é "resgatar a tradição", como explicado por Grunewald (2012), que destaca como a tradição não só envolve aspectos práticos, mas também mobiliza sentimentos e identidades coletivas, às vezes tendo o poder de sacralizar e unir as pessoas em oposição aos outros. "Talvez por isso seja difícil, em muitos casos, reconhecer um trabalho de 'invenção de tradição', preferindo-se comunicar um 'resgate da cultura'" (GRÜNEWALD, 2012, p. 192).

O projeto Revitalino inicial pretendia abranger e proteger uma área maior do que aquela já construída, para permitir que as gerações futuras pudessem construir suas casas com o apoio do poder municipal e, assim, manter a tradição de produção de arte em barro. Isso garantiria que os jovens casais não precisariam se mudar para outros bairros e se afastar de suas vidas domésticas ligadas à produção de arte em barro. O "resgate da tradição" objetivado pelo projeto se concentrava em manter características próprias da região, como fachadas de casas mais rústicas, identificação das casas onde o artesanato em barro é produzido e mudanças no estilo das portas, substituindo modelos convencionais por portas divididas ao meio, com aberturas superior e inferior.

Durante uma reunião com artesãos, promotoria pública e representantes da prefeitura para discutir o projeto Revitalino, o artesão Luiz Galdino questionou o porquê de os proponentes não viverem em casas com portas divididas ao meio, como proposto pelo projeto. O representante do projeto respondeu que não se tratava de uma imposição, mas de uma maneira de caracterizar o local com suas especificidades. Embora possa parecer um fato insignificante, esse episódio reflete o interesse do poder público em impor uma certa ideia de tradição ao local, sob o discurso de "resgate da tradição". O projeto busca preservar a cultura local e garantir que as novas gerações possam continuar a produção artesanal em suas próprias residências. No entanto, fez parecer que as decisões tomadas pelos próprios artesãos são vistas como uma forma de perda de sua própria tradição, o que indica uma visão simplista do que é a cultura e como ela se desenvolve.

Algumas decisões foram repensadas e colocadas em *stand-by*, como a mudança nas fachadas das residências. De fato, as obras começaram a sair do papel apenas em 2015, com a construção de um estacionamento para 500 veículos, um Centro de Informações ao Turista e a recuperação das ruas do Alto do Moura

(implantação de novas calçadas, sinalização de trânsito, iluminação pública e totens de identificação dos ateliês dos mestres).

Atualmente, está em construção o Centro de Artesanato de Pernambuco, que inclui a estruturação de um espaço moderno e amplo para a exposição e venda de produtos artesanais, contando com mais de 200 boxes para os artesãos comercializarem suas peças. A área externa do centro também dispõe de um parque ambiental, nomeado de Parque da Lagoa, em referência à pequena lagoa presente no espaço. Os acessos ao bairro também estão sendo reestruturados para receber a intensa movimentação turística durante as festas juninas, quando parte da rua principal tem acesso exclusivo para pedestres.

Com uma abordagem de diálogo e respeito, o projeto tem o potencial de trazer melhorias significativas para os artesãos e moradores do Alto do Moura, por meio da valorização efetiva da cultura local. Ao se investirem recursos públicos na criação de memoriais que apresentam peças dos mestres reconhecidos e na boa estruturação urbana do bairro, há um aumento do interesse turístico na região e um consequente aumento da autoestima dos artesãos agraciados com um local de memória.

4. CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO E SUA INSERÇÃO NO ALTO DO MOURA

4.1 A ABMAM E SUA FUNÇÃO SOCIOECONÔMICA E CULTURAL

A Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura é uma organização que representa os artesãos da região do Alto do Moura, em Caruaru. Foi criada em 2 de agosto de 1981, por iniciativa dos próprios artesãos, com o objetivo de promover o desenvolvimento socioeconômico da região e fortalecer a atividade artesanal em barro.

Em meados do século XX, havia uma grande movimentação das conferências vicentinas no Nordeste, que se dedicavam a ajudar os pobres e marginalizados da região. Essas conferências são um exemplo de como as organizações baseadas na comunidade podem ter um impacto positivo na vida das pessoas que vivem em situação de vulnerabilidade. No Alto do Moura, a situação não era diferente: as conferências realizadas ali eram muito influentes e contavam com a participação de uma grande parcela da comunidade. Durante essas reuniões, as pessoas

frequentemente discutiam a desvalorização do bairro e a falta de reconhecimento do artesanato em barro produzido ali.

Figura 16: Sede da antiga COMAVI



Fonte: Acervo ABMAM

Havia na época a COMAVI - Cooperativa Mista dos Artesãos do Vale do Ipojuca LTDA. Com apoio da Secretaria do Trabalho e Ação Social- MTS/SUDENE, tinha como objetivo fornecer um canal de comercialização para os artesãos locais, bem como oferecer treinamento e capacitação em técnicas de artesanato e gestão de negócios. No entanto, por ser uma cooperativa regional voltada ao trabalho, não interferia nas necessidades estruturais que a comunidade sentia.

Foi então que alguns artesãos se uniram para formar uma associação que pudesse trazer benefícios aos moradores e artesãos da região. Embora ainda não tivessem um local próprio, eles se encontravam no salão que futuramente seria utilizado como a Igreja de São Sebastião ou no Esporte Clube do bairro.

Alguns cientistas sociais que trabalhavam no bairro, como Roberto Martins, ajudaram a institucionalizar a associação, para que de fato fosse legalizada. O conhecimento a respeito da estruturação de uma associação e seu estatuto chegaram até a ABMAM por intermédio dele. Em 1984, a associação vira então

empresa com CNPJ e consegue apoio e reconhecimento dos governos municipal e estadual.

Manoel Antônio, fundador da associação, estava em busca de um local para abrigar a organização quando soube de uma casa próxima à residência de Vitalino. A casa era então ocupada por um senhor que morava em Olinda e passava apenas alguns dias no Alto do Moura, utilizando o espaço como recanto de veraneio. O vizinho do proprietário, Manoel Inácio, o contatou e obteve uma resposta positiva quanto à possibilidade de venda da propriedade. A partir daí, houve um esforço para buscar apoio do governo e adquirir o imóvel.

Com a aprovação do governo, a casa foi adquirida pela ABMAM e algumas modificações foram realizadas. Foi construído um anexo ao lado da edificação, para acomodar outros usos, incluindo as festas que a associação promovia para arrecadar fundos. Mais tarde, o anexo foi incorporado à casa, formando um grande salão de exposição.

Com a conquista da casa para a ABMAM, a associação ganhou mais força e passou a buscar outras melhorias para o bairro e para os artesãos locais. Através de projetos do FUNDECI, do Banco do Nordeste, a associação conseguiu uma grande área de terrenos, onde foram construídos o Clube dos Artesãos, o campo de futebol, a quadra de vôlei e os vestiários.

Figura 17: Fachada da ABMAM após a construção do anexo



Fonte: Acervo ABMAM

Outras melhorias para o bairro foram proporcionadas pela associação, como a instalação de um posto policial e um posto de saúde, que ficavam sob sua responsabilidade. Além disso, a prefeitura cedeu terras ribeirinhas para a extração do barro, após reivindicações dos artesãos que enfrentavam dificuldades na extração da matéria-prima.

Figura 14: Área ribeirinha de extração de barro



Fonte: Acervo ABMAM

A associação realizava festas, bingos e venda de artesanatos dos associados para arrecadar fundos, a fim de contratar seguranças para vigiar a extração do barro e adquirir um trator para facilitar o processo. Dessa forma, o barro era levado diretamente à porta dos artesãos associados.

Vale ressaltar que a patrimonialização da casa do Mestre Vitalino veio, principalmente, por meio de reivindicação da associação.

Com o passar do tempo, outras gestões assumiram a liderança da ABMAM e gradualmente a associação perdeu a força que tinha. Atualmente, ela está tentando se reerguer e recuperar seus associados.

O bairro do Alto do Moura abriga cerca de 700 artesãos, mas nem todos estão associados à ABMAM. Atualmente, cerca de 150 pessoas, incluindo moradores e artesãos, contribuem financeiramente para manter a sede da associação. No entanto, os benefícios que a ABMAM traz para o bairro são compartilhados por todos, independentemente de suas contribuições financeiras.

Entre as atividades desenvolvidas pela ABMAM, destacam-se a organização de feiras e exposições de artesanato, a realização de cursos de capacitação para os artesãos, a promoção de intercâmbios culturais, a defesa dos direitos dos artesãos, apoio técnico, comercialização e valorização do artesanato local.

Figura 18: “A associação só tem força com a participação dos sócios”



Fonte: Acervo ABMAM.

Figura 19: Exposição e venda de artesanato na ABMAM



Fonte: Acervo ABMAM

A sede da ABMAM possui espaço físico para exposição de peças dos mestres em barro e dos artesãos associados, peças que também são comercializadas no local. Além disso, recebe representantes governamentais e de diversas instituições para a realização de parcerias. Oficinas e cursos são oferecidos aos turistas no local, especialmente nas épocas do ano em que o turismo é intensificado na cidade, como no São João e Semana Santa.

Assim como as demais associações de moradores, a ABMAM não possui fins lucrativos, como preconiza a lei n. 10.406/2002 (Código Civil). Possui uma diretoria composta por 22 membros. Seguindo à risca o estatuto de 1981, realiza eleições a cada 2 anos. O atual presidente da ABMAM é Helton Rodrigues da Silva, neto do mestre em barro, já falecido, Manoel Eudócio. Helton, em sua função, é o intermediador entre a associação e os órgãos públicos. Dentre diversas tarefas atribuídas ao cargo, ele indica as obras prioritárias no bairro e cobra as prestações de serviços básicos. São realizadas assembleias mensais para discutir as necessidades, benfeitorias e próximos passos da ABMAM, bem como para apresentar prestação de contas.

A associação é considerada uma das principais agências institucionais da região, atuando em estreita colaboração com outros atores locais, como a Prefeitura de Caruaru e outras organizações não governamentais, a exemplo da Universidade Federal de Pernambuco, buscando promover o desenvolvimento sustentável da região e a preservação da cultura e tradições locais.

Atualmente, a ABMAM tem uma parceria com a Prefeitura de Caruaru, através da Secretaria de Educação e Esportes, pela qual disponibiliza o Clube dos Artesãos para a realização da ação Exercita Caruaru, que oferece semanalmente aulas de dança para a população. Além disso, o projeto Alicerce utiliza a sala da sede da ABMAM para dar aulas de reforço escolar às crianças da comunidade, de forma gratuita. Nesse último caso, há arrecadação financeira através do aluguel da sala.

Outra forma de arrecadação de fundos está na cobrança de taxas sociais para a utilização do Clube dos Artesãos e do campo de futebol. Os associados pagam um valor de R\$10,00 mensalmente. Essa receita possibilita o pagamento do salário da secretária, Valéria, que cumpre uma carga horária semanal de 40 horas na sede da

associação, estando disponível para dar assistência aos turistas e moradores. Ela oferece alguns serviços para toda a comunidade, como confecção de currículos profissionais, agendamentos, inscrições em projetos e editais do governos e outras atividades que necessitam do uso de tecnologia.

Hoje, o caixa da ABMAM não possui muita movimentação, o que resultou na precariedade da estrutura da sede. O telhado apresenta riscos estruturais, as paredes necessitam de reparos, entre outras intervenções. A falta de estrutura faz com que muitas das atividades que a associação oferecia fiquem sem espaço, como a reunião de grupos de dança e as ações em conjunto com universidades. No momento, a ABMAM encontra-se fechada devido à necessidade de manutenção no telhado, prejudicando a realização das atividades habituais, como a venda de peças de artesanato de artesãos sem espaço de exposição.

4.2 ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO EDIFÍCIO

Um dos principais motivos que levaram à realização deste trabalho foi o lastimável estado de conservação atual da sede da ABMAM. A falta de recursos para manutenção resultou na exposição do imóvel ao tempo e ao uso constante, agravando algumas patologias.

Para avaliar as condições estruturais e arquitetônicas do prédio, foram realizados um levantamento métrico e um mapeamento fotográfico de danos, que identificaram que o principal problema nas alvenarias internas e externas está relacionado com a umidade vinda do solo, a presença de argila na argamassa do reboco e a má conservação do telhado, que apresenta goteiras e peças faltantes, permitindo a entrada de água. A umidade afeta superficialmente a estrutura do prédio, causando manchas e descolamento de reboco, mas não há rachaduras ou fissuras graves que comprometam o sistema estrutural da edificação, que é construída com tijolo cerâmico manual.

O pavimento do salão, feito de cimento queimado, apresenta fissuras que afetaram a sua aparência e durabilidade, devido a uma aplicação inadequada. Além disso, outras adições foram feitas com a integração do anexo, que também resultaram em manchas no piso.

No geral, as esquadrias apresentam descascamentos de tinta devido ao excesso de camadas. As instalações elétricas estão em bom estado, embora novos

pontos de tomadas tenham sido adicionados e os eletrodutos estejam expostos, o que não está em conformidade com o padrão das instalações embutidas no restante do salão. Há poucos pontos de tomadas disponíveis no ambiente. Os banheiros não possuem revestimento cerâmico e exibem descolamento de reboco e manchas de umidade nas paredes.

O aspecto mais problemático da construção é o telhado, que comporta a estrutura de madeira da edificação original, quando ainda era uma residência, ampliada com a construção do anexo. Percebe-se que a junção entre as duas partes não foi realizada de forma adequada, deixando espaços entre as telhas e problemas com a impermeabilização das calhas. O telhado apresenta riscos estruturais, inclusive: a sede foi fechada para manutenção dias após o levantamento ter sido realizado.

Portanto, conclui-se que o imóvel não possui patologias graves, mas é necessário substituir completamente o telhado e as calhas, refazer todo o piso, realizar a manutenção dos demais itens, reparar o reboco problemático e impermeabilizar a estrutura.

Figura 20: Eletrodutos aparentes



Fonte: Acervo pessoal

Figura 21: Infiltração na junção dos telhados



Fonte: Acervo pessoal

Figura 22: Madeiramento original



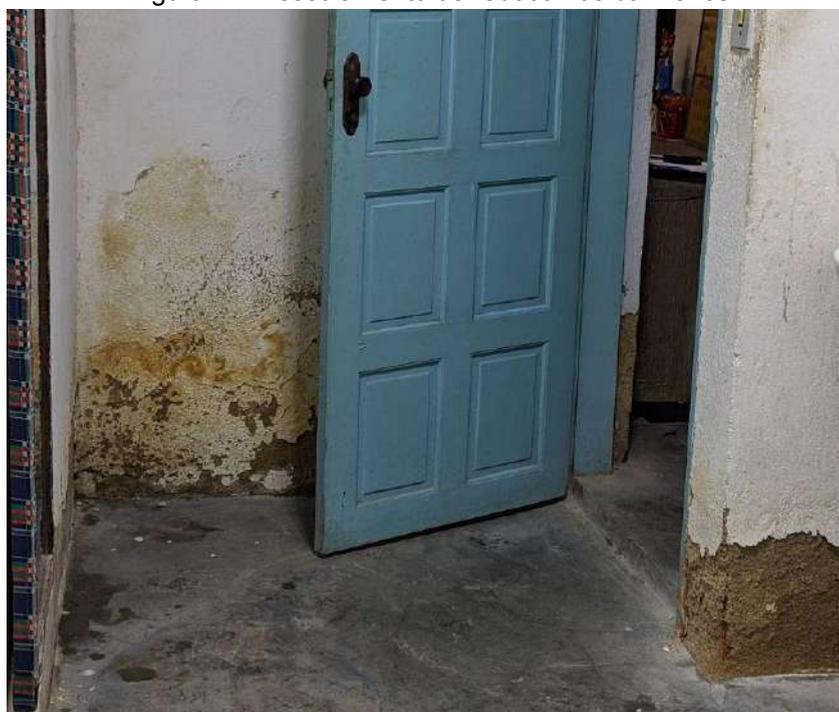
Fonte: Acervo pessoal

Figura 23: Reboco com problemas



Fonte: Acervo pessoal

Figura 24: Descolamento de reboco nos banheiros



Fonte: Acervo pessoal

Figura 25: Umidade na fachada lateral



Fonte: Acervo pessoal

4.3 LEGISLAÇÃO INCIDENTE

A ABMAM está situada na rua Mestre Vitalino, 107, no Alto do Moura, em Caruaru. De acordo com o Plano Diretor, o lote está situado na Zona de Patrimônio Cultural - Setor de Preservação Ambiental (ZPC-SPA) ZPC-1. O Alto do Moura compreende 4 diferentes zonas, identificadas na Figura 24.

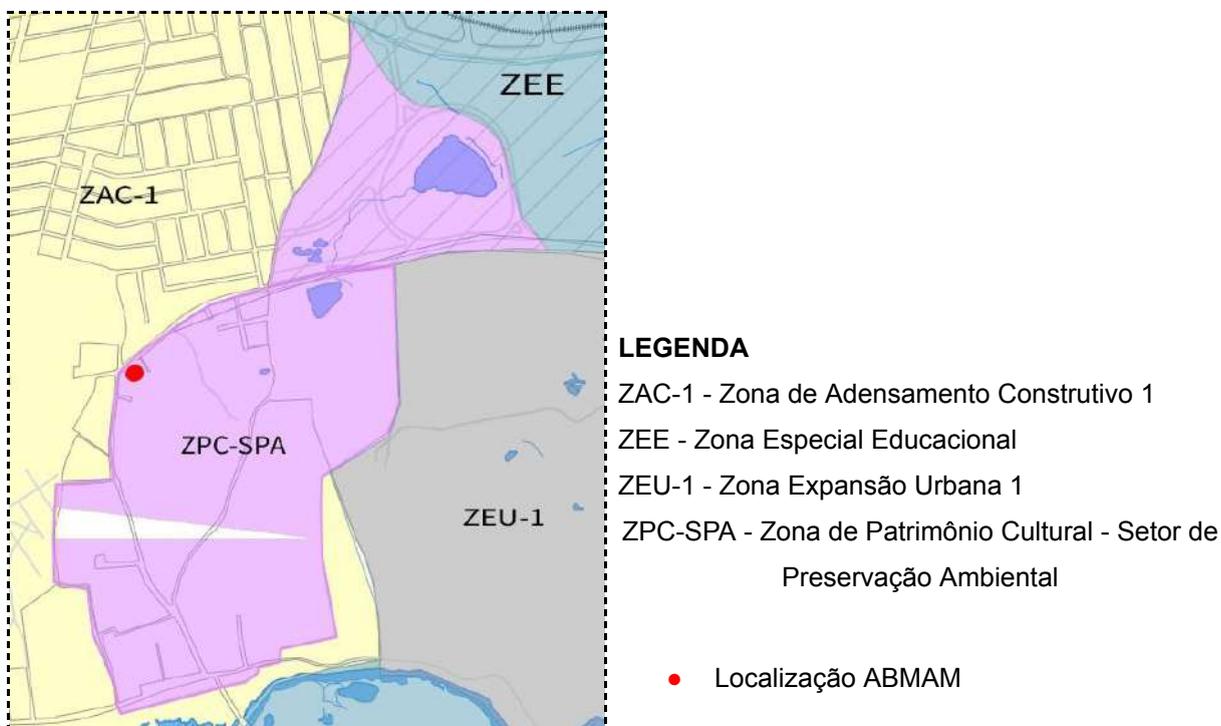
Art. 19. Consideram-se Zonas de Proteção Cultural - ZPC as áreas formadas por sítios, ruínas e conjuntos antigos de relevante expressão arquitetônica, histórica, arqueológica, cultural ou paisagística, cuja manutenção seja necessária à preservação do patrimônio histórico-cultural do Município. (Caruaru, 2019)

O Setor de Preservação Ambiental - SPA é uma porção da Zona Especial de Proteção Cultural - ZPC, composta por áreas de transição entre o SPR e as regiões circundantes, com o objetivo de preservar a atmosfera do local ou propriedade a ser protegida (Caruaru, 2022).

O parcelamento do solo, nas Zonas de Proteção Cultural - ZPC, é regulamentado por parâmetros e exigências urbanísticas específicas, que levam em

conta suas características particulares, as quais são definidas por meio de estudos detalhados.

Figura 26: Mapa de Zoneamento - Recorte Alto do Moura



Fonte: Adaptado de Prefeitura de Caruaru

De acordo com a art. 3º, anexo IV, da Lei Complementar n. 72, de 30 de dezembro de 2019, foram definidos os seguintes parâmetros urbanísticos para a ZPC-SPA: afastamento frontal (AF) e lateral (AL) predominantes, afastamento de fundos (AF) com 1,5m de distância, gabarito de 3 pavimentos e taxa de solo natural de 10%. Informações a respeito do coeficiente de aproveitamento (CA) não constam para a zona referida. No entanto, há indícios de que um Plano Urbanístico Específico estabelecerá condições próprias para cada localidade. Os afastamentos frontais e laterais, entretanto, devem ser mantidos até que o Plano Urbanístico Específico defina os parâmetros urbanísticos consolidados para a zona.

5. ENSAIO PROJETUAL

5.1 REFERÊNCIAS PROJETUAIS

Com o objetivo de obter referências para as intervenções, foram selecionados alguns projetos que serão utilizados como base para a proposta a ser apresentada. Tais projetos adotaram soluções técnicas e arquitetônicas para resolver questões semelhantes às que surgiram neste trabalho. Entre os projetos escolhidos, encontram-se:

5.1.1 Casa Modico / Atelier Branco

A Casa Modico foi erguida em 2019 em São Miguel do Gostoso, com uma área de 300 m². O Atelier Branco Arquitetura, fundado por Matteo Arnone (Parma, Itália) e Pep Pons (Barcelona, Espanha), é o escritório responsável pelo projeto da casa. O atelier está localizado em São Paulo e trabalha em projetos em diversas áreas e escalas em todo o mundo.

A localização da casa e sua posição em relação ao vento influenciaram o cliente e criador a buscar uma solução que respeitasse as tradições locais de construção. A Casa Modico foi construída com tecnologia sustentável e é considerada um ponto de referência para a antropologia cultural da paisagem.

Figura 27: Casa Modico



Fonte: Federico Cairoli. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/943907/casa-modico-atelier-branco-arquitetura>>. Acesso em: 5 abr. 2023.

O Atelier Branco projetou a casa com ventilação natural em mente, permitindo que o ar circule por toda ela. As divisões internas foram criadas com um jogo de tijolos que facilita a ventilação e cria um filtro entre os espaços.

Figura 28: Vista interna/Casa Modico



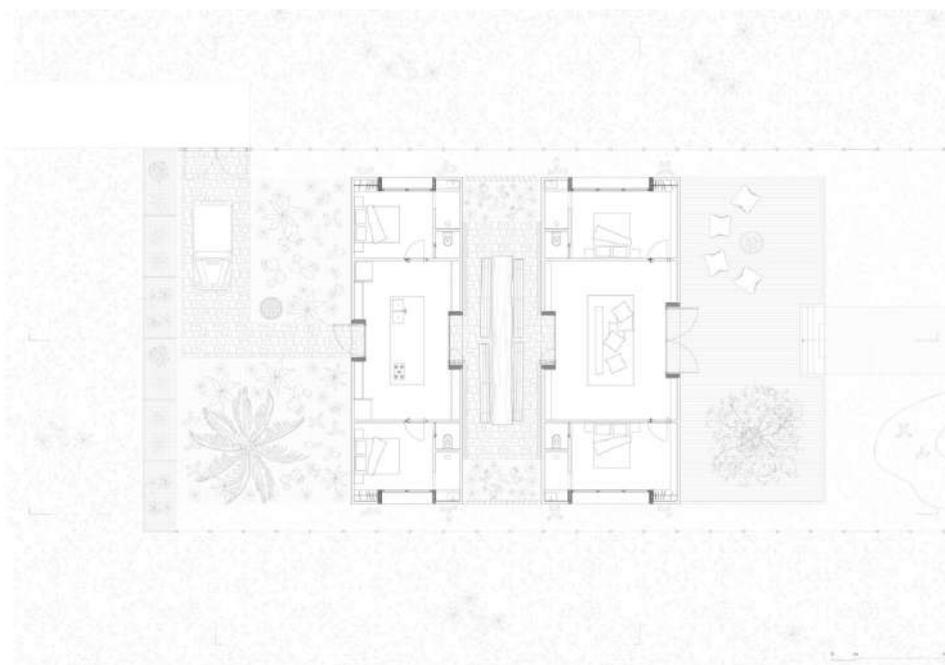
Fonte: Federico Cairoli. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/943907/casa-modico-atelier-branco-arquitetura>. Acesso em: 5 abr. 2023.

Devido às características topográficas da área, o projeto da casa foi resolvido em duas partes simétricas, elevadas um metro acima do nível do mar. O idioma utilizado na concepção da casa é a exatidão da simetria, enfatizando a ausência de hierarquia entre os dois lados.

A casa tem quatro portas de tamanhos diferentes, com a menor delas servindo como entrada. Duas portas idênticas abrem para o pátio interno, onde há uma mesa de madeira de 7 metros. A sala principal é acessada por uma porta de 3x3m, levando a um deck de madeira com vista para o oceano.

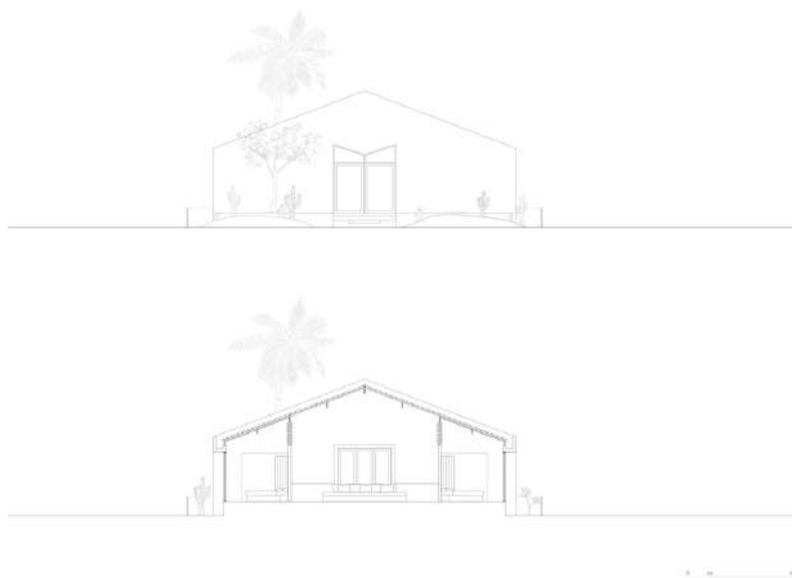
O design da casa enfatiza a simplicidade das formas e cores, com paredes brancas, persianas de madeira natural e piso de concreto cinza. A simplicidade do projeto exigiu maturidade, sabedoria e coragem para chegar ao essencial, resultando em uma beleza que se reflete na elegância, substância e honestidade.

Figura 29: Planta baixa/Casa Modico



Fonte: Atelier Branco Arquitetura. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/943907/casa-modico-atelier-branco-arquitetura>. Acesso em: 5 abr. 2023.

Figura 30: Fachada e corte longitudinal/Casa Modico



Fonte: Atelier Branco Arquitetura. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/943907/casa-modico-atelier-branco-arquitetura>. Acesso em: 5 abr. 2023.

5.1.2 Casa Pátio do Meco/Fábio Ferreira Neves

O arquiteto Fábio Ferreira Neves finalizou em 2018 o projeto de uma residência de 230 m², na Casa do Infantado, localizada na Aldeia do Meco, Portugal. O projeto buscou preservar a identidade da casa original e do seu pátio, tipicamente vernacular, que foi composto por muitos anos por uma casa e anexos.

Figura 31: Casa Pátio do Meco

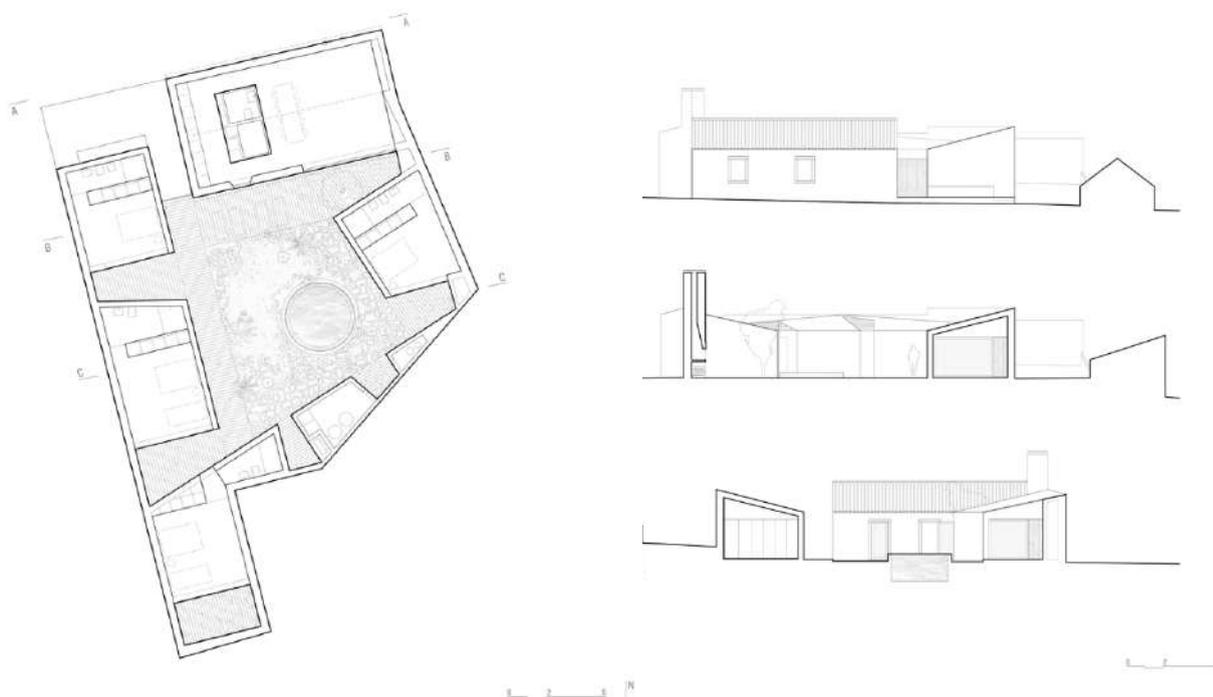


Fonte: Nelson Garrido. Disponível em:

https://www.archdaily.com.br/br/925914/casa-patio-do-meco-fabio-ferreira-neves?ad_name=project-specs&ad_medium=office_landing. Acesso em: 5 abr. 2023.

A privacidade é garantida através de volumes minimalistas e abstratos que se adaptam às necessidades do espaço. A área social da casa principal e as áreas privadas e técnicas nos anexos foram bem definidas. O pátio, voltado para o sul, possui elementos tipicamente mediterrâneos, como o tanque e o sombreamento em madeira. O telhado cerâmico da casa principal trouxe um toque especial destacando-se de seus anexos.

Figura 32: Planta baixa, elevação e cortes Casa Pátio do Meco



Fonte: Fábio Ferreira Neves. Disponível em:

<https://www.archdaily.com.br/br/925914/casa-patio-do-meco-fabio-ferreira-neves?ad_name=project-specs&ad_medium=office_landing>. Acesso em: 5 abr. 2023.

O projeto respeitou a morfologia urbana envolvente e foi implantado nas antigas construções, promovendo uma conexão com o ambiente. A construção é aberta apenas para a rua principal da aldeia, e a recriação do passado foi feita para regenerar o presente.

5.1.3 Centro Comunitário Hawa - Concurso Hawa SCA | Fernando Ibañez Gil Flood

O projeto a ser descrito foi idealizado para o Concurso Hawa SCA, para Centros Comunitários Adaptáveis. Algumas informações mais técnicas não constam pois trata-se de um estudo preliminar. Foram analisadas aqui as soluções empregadas e a morfologia da arquitetura.

As decisões de projeto são moldadas pelas condições bioclimáticas, e não o contrário. No caso desta região pré-cordilheira, o clima é extremamente rigoroso,

com pouca vegetação e chuvas, além de uma grande variação térmica entre o dia e a noite, com forte incidência de radiação solar. Por isso, foi desenvolvida uma construção compacta em torno de um pátio, que funciona como um espaço protegido que refresca o ar por meio de sombras e vegetação, antes de ser levado para o interior dos quartos.

Figura 33: Perspectiva Centro Comunitário Hawa



Fonte: Fernando Flood. Disponível em:

<<https://www.behance.net/gallery/11212835/Community-Center>>. Acesso em: Acesso em 05 abr. 2023.

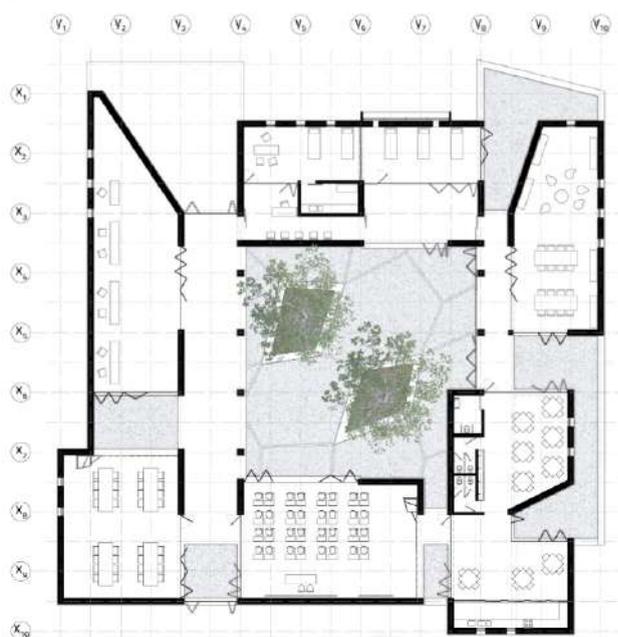
Esse pátio, em menor escala, representa a praça central social e comunitária das cidades do noroeste da Argentina. A construção respeita a arquitetura vernacular e se integra com as construções atuais, o que permite o uso da mão de obra local. Além disso, a tecnologia local (paredes de pedra, adobes, bolos de barro nos telhados) é combinada com tecnologia moderna (paredes Trombe, painéis solares) para atender melhor às necessidades climáticas, resultando em um edifício que acumula calor durante o dia para minimizar a queda abrupta de temperatura à noite.

Figura 34: Perspectiva pátio Centro Comunitário Hawa



Fonte: Fernando Flood. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/11212835/Community-Center>. Acesso em: Acesso em 05 abr. 2023.

Figura 35: Perspectiva pátio Centro Comunitário Hawa



Fonte: Fernando Flood. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/11212835/Community-Center>. Acesso em: Acesso em 05 abr. 2023.

5.2 DIRETRIZES PROJETOAIS

Para orientar e aprimorar o processo de concepção e desenvolvimento das soluções projetuais aplicadas ao projeto, as diretrizes foram tomadas após a conversa com Helton Rodrigues da Silva, presidente da ABMAM a respeito da necessidade de reformar a edificação existente e utilizar o espaço ocioso do lote da associação em prol da instituição e, conseqüentemente, da comunidade. As quais:

- Reparar a edificação existente preservando suas características;
- Aproveitar ao máximo o espaço que o lote dispõe;
- Criar espaços que possam ser locados por um baixo custo e que gerem receita à associação;
- Conceber espaço para apresentações culturais e que atenda aos diversos tipos de turistas, sejam etno ou kitschturistas;
- Valorizar a tipologia arquitetônica local;
- Integrar com o entorno;
- Fornecer iluminação e ventilação natural;
- Proporcionar acessibilidade na estrutura.

5.3 CONCEITO E PARTIDO DO PROJETO

O anteprojeto de arquitetura desenvolvido para o edifício em questão foi concebido com base na análise do local e nas referências projetuais, tendo como princípios orientadores quatro ideias principais: Memória, Cultura, Integração e Conforto.

A escolha da primeira ideia, *Memória*, foi motivada pelo fato de que o imóvel possui um significado importante na memória coletiva dos moradores da comunidade do Alto do Moura. Para preservar essa memória, o projeto arquitetônico tem como proposta manter a volumetria do edifício, a fachada e o corpo principal, onde se encontra o salão, fazendo referência à sua história.

A *Cultura*, vem como ideia norteadora por aglutinar no projeto a expressão e a vivência multicultural no Alto do Moura ajudando a preservar e promover as tradições locais, bem como incentivar a criação de novas formas de expressão artísticas e culturais. Dessa forma, o Quintal Cultural pode atrair ainda mais turistas e visitantes interessados em conhecer as riquezas culturais da comunidade. Essa diversidade cultural é um patrimônio valioso que deve ser preservado e valorizado.

A razão para a definição do terceiro princípio, *Integração*, é que o projeto visa unir o antigo e o novo, combinando a estrutura existente com as que serão apresentadas, além de integrar os espaços para torná-los mais amplos e menos compartimentados.

Por fim, o conceito de *Conforto* é um dos principais aspectos que se conecta com os demais. A solução para melhorar o conforto no edifício inclui a criação de um

pátio interno, que além de contribuir para a ventilação e iluminação natural dos espaços, também ajuda na integração dos ambientes e usos. Além disso, esse conceito está relacionado à proposta de reabilitação do projeto, que adota o conceito de retrofit, visando garantir o conforto dos usuários e a sustentabilidade com o uso de novas tecnologias.

A partir disso, as seguintes *decisões de projeto* foram tomadas: preservar a volumetria, a fachada principal e o corpo principal da edificação juntamente com seus elementos estruturais - considerados as partes mais relevantes do edifício a partir do entendimento de sua história. Essas áreas devem ser mantidas devido à importância para a memória coletiva.

A estrutura restante do edifício será demolida porque está subutilizada, não atende ao programa de necessidades e são módulos recentes construídos sem estudo prévio. Em seu lugar, novos espaços serão construídos harmonizando-se com a estrutura existente, a fim de valorizá-la. Além disso, será utilizada uma linguagem arquitetônica contemporânea aliada ao vernacular para transmitir conforto e interesse aos usuários.

Para atender às necessidades do programa de Reforma e Ampliação da ABMAM, será preciso criar um novo acesso que integre a entrada dos diversos setores em uma única recepção. Esse acesso permitirá o controle de passagem e facilitará a circulação do público, além de contar com uma rampa com inclinação adequada para democratizar o acesso. Essa solução também dará passagem direta ao salão de exposições e ao Quintal Cultural, que incluirá um espaço de convivência que poderá ser utilizado não apenas pela comunidade, mas também pelos turistas.

5.4 PROGRAMA DE NECESSIDADES

Durante os quatro anos em que liderou a instituição, Helton se informou sobre as principais necessidades estruturais dos artesãos e moradores por meio de reuniões mensais realizadas na sede. A falta de espaço para os artesãos que necessitam de ateliês e locais para exposição de suas peças se combinou com a inatividade de grande parte do terreno onde a ABMAM está localizada, além da necessidade de gerar renda para a associação.

Assim, a criação de espaços de ateliê disponíveis para locação, no quintal da associação, é um dos componentes fundamentais deste projeto, juntamente com a reforma do edifício principal.

A construção atual possui somente um espaço para exposições, uma sala para reuniões e banheiros internos e externos. Dessa forma, o novo programa inclui as áreas mencionadas pelo líder da organização, espaços de apoio, de transição e de convivência, bem como espaços verdes para proporcionar conforto e contemplação.

Figura 36: Programa de Necessidades e suas respectivas áreas

PROGRAMA DE NECESSIDADES		
AMBIENTE	QUANTIDADE	ÁREA UNITÁRIA (m ²)
APOIO ARTESÃOS E MORADORES	01	18,57
ÁREA DE QUEIMA	01	51,14
ATELIÊ TIPO 01	07	23,30
ATELIÊ TIPO 02	03	25,45
ATELIÊ TIPO 03	04	23,40
CIRCULAÇÃO	01	175,25
DECK	01	60,22
DEPÓSITO	01	6,00
ESPEHO D'ÁGUA	01	32,00
HALL	01	54,80
JARDIM	01	30,75
PÁTIO	01	162,00
QUIOSQUE	01	22,20
SALA PRESIDÊNCIA	01	15,38
SALÃO EXPOSIÇÃO/REUNIÕES	01	146,57
TERRAÇO EXTERNO	01	90,55
TERRAÇO INTERNO	01	78,60
WC COLETIVO	02	19,20
WC PNE	01	6,00

5.4.1 Hall

O programa foi aprimorado com a inclusão de um Hall que serve como ponto de orientação para os visitantes, oferecendo informações sobre o Salão de

Exposições da ABMAM, o Quintal Cultural e o Apoio aos Artesãos e Moradores, assim como o acesso a ambos.

5.4.2 Salão de Exposição e Reuniões

No momento, a ABMAM tem uma sala de reuniões e um salão principal onde estão expostas as criações dos artesãos locais. No entanto, a sala de reuniões não é mais adequada para a quantidade de pessoas que frequentam as reuniões mensais, que agora ocorrem no salão principal para maior comodidade. Com o objetivo de criar um espaço único, a proposta é remover a parede que divide os dois ambientes e transformar o espaço interno em um grande salão de exposição e reuniões.

5.4.3 Ateliês

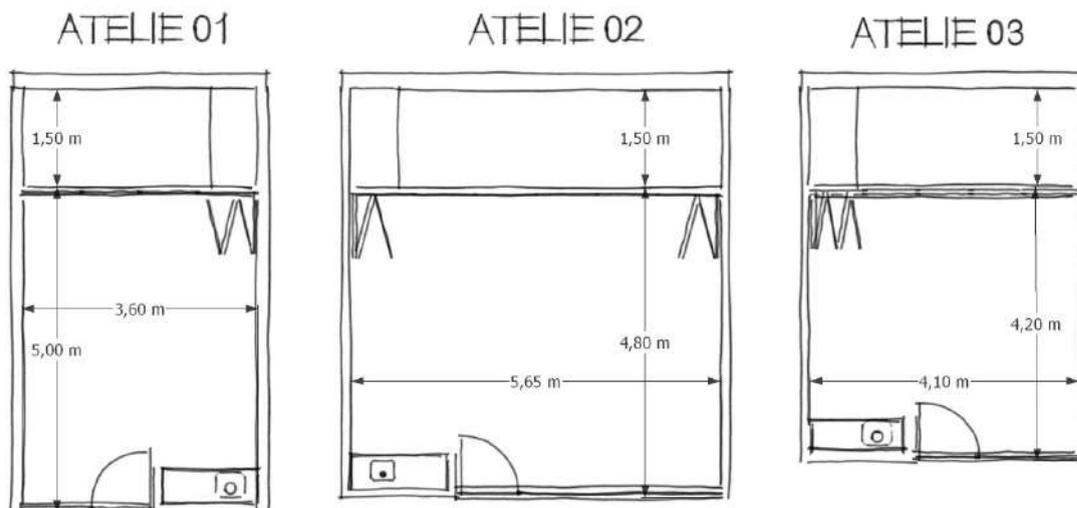
O objetivo da expansão da AMBAM é criar ateliês que possam ser alugados a preços acessíveis, gerando renda para a instituição e oferecendo um espaço de trabalho e visibilidade para os artesãos. Os ateliês são os componentes principais do Quintal Cultural.

Para isso, foi realizada uma pesquisa para determinar as dimensões ideais e as estruturas básicas necessárias para cada ateliê. Como se trata de um trabalho de modelagem mais rústica, os ateliês da região contam apenas com uma mesa e um banco de madeira, além de gavetas, geralmente integradas às próprias mesas, para guardar ferramentas como facas, lixas, palitos, entre outros, e acesso à água. Também é fundamental que cada espaço ofereça acesso abundante à luz natural e ventilação para ajudar na secagem das peças.

Os ateliês no Alto do Moura apresentam uma grande variedade de dimensões, desde espaços pequenos de 2,00X2,00m até ambientes amplos de 16,00X4,00m. Devido à natureza do trabalho realizado, há uma maior flexibilidade em relação às dimensões necessárias para cada ateliê.

Foram estabelecidos três tamanhos distintos de ateliês, denominados Ateliê Tipo 01, Ateliê Tipo 02 e Ateliê Tipo 03 (conforme apresentado na Figura 34 e Figura 35).

Figura 37: Esboço do tipos de ateliês por dimensões



Fonte: Desenho autoral, 2023

Todos os ateliês são construídos com uma estrutura convencional de tijolos e telhas cerâmicas, e o telhado foi pintado de branco como medida para reduzir a temperatura interna do ambiente. De acordo com especialistas da Environmental Energy Technologies Division nos Estados Unidos, pintar os telhados com cores que tenham reflexão igual ou superior a 0,6 pode refletir cerca de 75% da energia solar. Esse processo pode reduzir o aquecimento das residências e melhorar o conforto térmico do ambiente, o que pode significar uma redução de até 20% no consumo de energia elétrica e no uso de ar-condicionado.

Adicionalmente, cada ateliê possui um pequeno terraço privativo, proporcionando maior circulação de ar e iluminação natural adicional através de mais uma abertura.

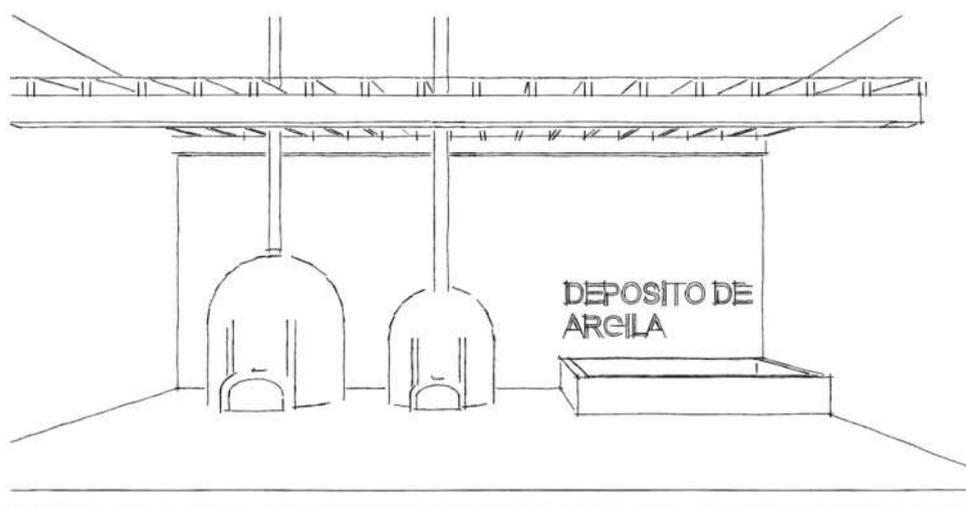
5.4.4 Área de Queima

Com a intenção de oferecer aos artesãos um ambiente para trabalhar e expor suas criações, surgiu a necessidade de um local para fazer a queima das peças. Por isso, foi desenvolvida uma área com dois fornos de tamanhos distintos, para que os artesãos adequem suas queimas pelas dimensões e quantidade de peças. Para

garantir a segurança e o conforto dos usuários, essa área precisará ser coberta e ter as chaminés prolongadas para conduzir a fumaça adequadamente.

Outro fator para a adição de uma área de queima, é a realização de oficinas para etnoturistas que buscam uma experiência mais enriquecedora.

Figura 38: Esboço da Área de Queima e depósito de argila



Fonte: Desenho autoral, 2023.

5.4.5 Apoio Moradores e Sala da Presidência

O setor de Apoio aos Moradores foi criado pela grande demanda de trabalhos destinados aos moradores, onde a ABMAM realiza serviços diários, como cadastros, elaboração de currículos profissionais, impressões, agendamentos em órgãos públicos, entre outros. Como a recepção atual muitas vezes atende, ao mesmo tempo, visitantes turísticos e a população local, é essencial ter uma setorização adequada.

Além disso, atualmente, o presidente da instituição divide a mesa com a secretária, sem ter um espaço específico e adequado para resolver questões burocráticas, receber autoridades ou realizar reuniões menores. Para resolver esse problema, uma nova sala foi adicionada ao setor de Apoio aos Artesãos e Moradores, destinada à presidência.

5.4.6 Pátio e Deck

O Alto do Moura é uma comunidade diversificada culturalmente que abriga grupos de mazurca para idosos e crianças, teatro, pastoril e outras atividades, todas lideradas pelos próprios moradores, além da produção de artesanato. Embora o bairro também receba apresentações de artistas extra locais por meio da ABMAM, todas elas enfrentam um problema comum: a falta de infraestrutura adequada para a realização dos eventos. Atualmente, muitos deles são realizados na calçada da associação.

Por esse motivo, tornou-se necessário criar um espaço apropriado para acomodar o público e um palco, que foi concebido como um deck multiuso. O pátio foi rebaixado para que o deck ficasse em uma posição elevada, proporcionando uma experiência de palco para os artistas. Com isso, a associação pode realizar apresentações dos grupos locais, além de contratar novos artistas com o objetivo de gerar receita.

O pátio tem um papel integrador e não apenas como um lugar para receber espectadores. Localizado no centro do quintal, cercado pelos ateliês, é composto por árvores, bancos, um espelho d'água e uma ampla área de convivência para residentes e visitantes.

5.4.7 Quiosque

O quiosque vem também como sugestão do presidente da ABMAM, indicando a necessidade de um ambiente para comercializar alimentos, pois a associação recebe visitas semanais de grupos de estudantes e não tem uma estrutura adequada para vender itens básicos, como água, sucos e salgados.

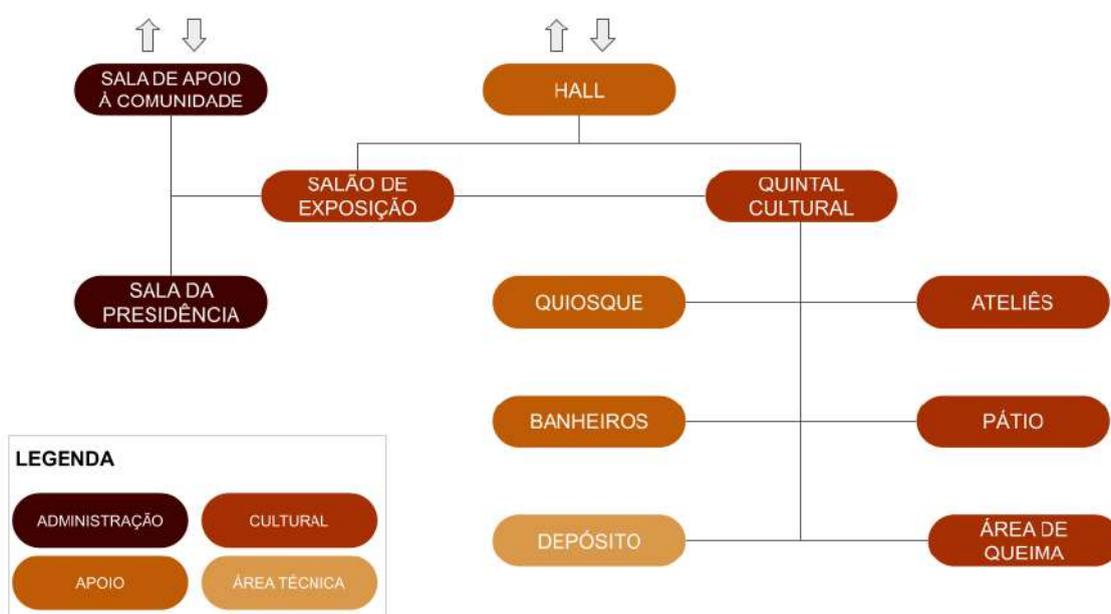
O mesmo pode ser utilizado como um espaço para locação ou ser administrado diretamente pela associação. O quiosque está localizado próximo ao terraço com pergolado, que possui espaço disponível à disposição de algumas mesas para o estabelecimento.

5.5 SOLUÇÕES ARQUITETÔNICAS

5.5.1 Fluxograma e setorização

Foi criado um fluxograma com setorização por cor (Figura 39) para ajudar na compreensão do programa de necessidades, mostrando visualmente os principais fluxos que ocorrerão na edificação. O objetivo é facilitar a visualização e entendimento dos percursos a serem feitos.

Figura 39: Fluxograma com setorização do projeto



Fonte: Acervo pessoal

5.5.2 Acessos, implantação e morfologia

Com a inclusão do Quintal Cultural e do setor apoio à comunidade, na ampliação da ABMAM, houve a necessidade de ter um controle maior dos acessos, a solução foi unificar o acesso do Salão de Exposição com o Quintal Cultural através do Hall. O setor de apoio tem acesso próprio para facilitar a movimentação da comunidade até a sala, evitando que o Salão de Exposição seja utilizado apenas como passagem para o público que procura os serviços do Apoio.

A morfologia considera aspectos como a configuração dos espaços internos, a disposição dos ambientes, a linguagem formal, a proporção e a escala dos elementos construtivos, a organização dos volumes e o arranjo espacial. Por tratar-se de um projeto cujo plano seria trabalhar o quintal da edificação, optou-se por não verticalizar, e proporcionar uma planta clara, fácil de ser lida. O terreno possui uma geometria regular, o que favoreceu a distribuição do programa em um claustro alpendrado, que consiste num espaço arquitetônico comum em construções religiosas, como mosteiros, conventos e catedrais. Geralmente, é um pátio quadrangular cercado por arcadas cobertas, que conectam as áreas de circulação interna da edificação. Os claustros podem ser utilizados como espaço de contemplação, meditação e oração pelos monges ou religiosos que habitam a construção, além de proporcionarem uma área de transição entre os espaços internos e externos da edificação. Em algumas ocasiões, os claustros também servem como local para exposições de arte ou eventos culturais, que é o caso do projeto trabalhado.

Além da referência das construções em claustro religiosas, o projeto trouxe como grande aliada a arquitetura vernacular desenvolvendo-se a partir das tradições locais, materiais e técnicas construtivas, adaptando-se ao ambiente e às condições climáticas e culturais da comunidade, alia a arquitetura milenar à tradicional. O projeto se caracteriza pela simplicidade, funcionalidade e baixo custo, utilizando materiais e recursos disponíveis localmente, como a madeira, o barro, a pedra, a cerâmica, o concreto, entre outros. A arquitetura vernacular é uma expressão da identidade cultural de uma comunidade, transmitida de geração em geração.

Figura 40: Primeiras resoluções em planta baixa



Fonte: Acervo pessoal

Figura 41: Novas soluções em planta



Fonte: Acervo pessoal

Figura 42: Evolução do desenho na fase final do estudo

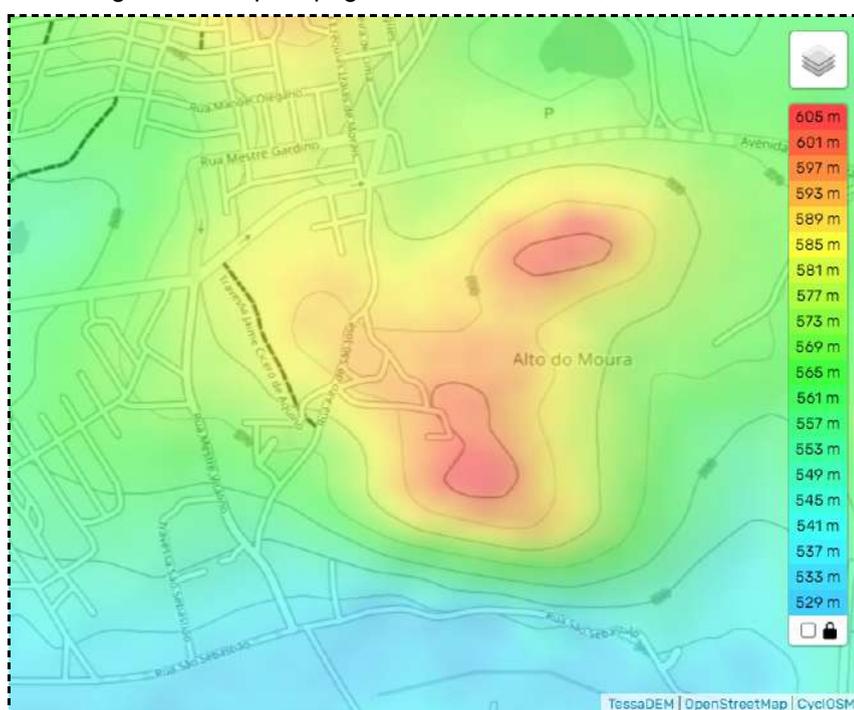


Fonte: Acervo pessoal

5.5.3 Níveis e topografia

A cidade de Caruaru apresenta um terreno acidentado em sua topografia, com muitos montes. O Alto do Moura é uma região que possui dois pontos com altitude de aproximadamente 605 metros acima do nível do mar, o que o coloca entre as áreas mais elevadas do município. O Monte Bom Jesus é o ponto mais alto, alcançando 634 metros acima do nível do mar.

Figura 43: Mapa topográfico Alto do Moura, altitude, relevo



Fonte: Adaptado pela Autora. Disponível em:

<<https://pt-br.topographic-map.com/map-p92xgt/Alto-do-Moura/?center=-8.28582%2C-35.98193&base=6&zoom=16>>. Acesso em 08 fev 2023.

Essa elevação do bairro fez com que grande parte das residências fossem construídas em ladeiras, sendo necessário o nivelamento das casas através das sapatas, o que resultou em residências em que o desnível a ser vencido chega a 1,10 m de altura. A sede da ABMAM apresenta um desnível de 0,90 m em relação ao nível da rua, de forma que a entrada da edificação se aproxima do nível do seu quintal.

O Hall foi localizado em uma área com uma diferença de altura em relação ao piso da edificação de apenas 0,30 metros, o que significa que não será necessário realizar grandes movimentações de terra neste local. Já no Pátio, foi criado um

desnível de 0,60 metros e a terra retirada desse local poderá ser utilizada para nivelar outras áreas do terreno. É importante destacar que o quintal não apresenta uma inclinação tão acentuada quanto a edificação principal.

5.5.4 Composição fachada

Como mencionado anteriormente, uma das principais ideias do projeto foi preservar a história do edifício, por isso a fachada principal voltada para a Rua Mestre Vitalino (fachada noroeste) foi mantida. Todas as esquadrias da fachada foram reparadas, mantendo a integridade da arquitetura original. O terraço recebeu uma nova configuração, sendo composto agora por uma rampa-escada com inclinação adequada.

A fachada lateral foi parcialmente coberta com a construção do hall, mas sua estrutura original foi preservada e fica exposta no interior do hall. Recebeu agora porta de vidro para que seja possível visualizar o salão a partir do novo acesso.

A fachada dos fundos, que havia sido modificada para criar áreas que hoje são subutilizadas, foi reposicionada para seu alinhamento original e recebeu novas esquadrias de vidro, proporcionando uma vista direta para o Quintal Cultural e trazendo mais luz natural para o Salão de Exposições.

5.5.5 Cobertura

Devido ao estado precário da cobertura do edifício existente, foi necessário substituí-la por completo, mantendo o mesmo sistema de estrutura em madeira e telhas coloniais de cor natural, terracota.

Foram utilizadas diferentes estruturas para as áreas do prédio: os ateliês foram cobertos com telhado tradicional, semelhante à edificação principal, porém na cor branca para proporcionar eficiência energética pela reflexão da cor e gerar um destaque maior à sede da ABMAM, que é o elemento principal.

As outras áreas receberam cobertura de laje plana, que foi impermeabilizada e recebeu uma camada de argila expandida, um excelente isolante térmico. Isso ajuda a manter o interior do edifício mais fresco, reduzindo o ganho de calor e tornando-o mais confortável, além de ser drenante e prevenir a formação de poças

de água na superfície da laje que poderiam causar danos estruturais e problemas de infiltração.

6.5.6 Conforto térmico

A fachada principal da ABMAM está localizada no Noroeste, recebendo uma grande quantidade de raios solares durante a tarde. No entanto, algumas medidas foram tomadas para reduzir o superaquecimento, como a instalação de uma barreira vegetal composta por três árvores na calçada, sendo a mais antiga mais alta que a própria fachada. Além disso, a utilização de telhas cerâmicas ajuda a regular as trocas térmicas entre o interior e o exterior do prédio.

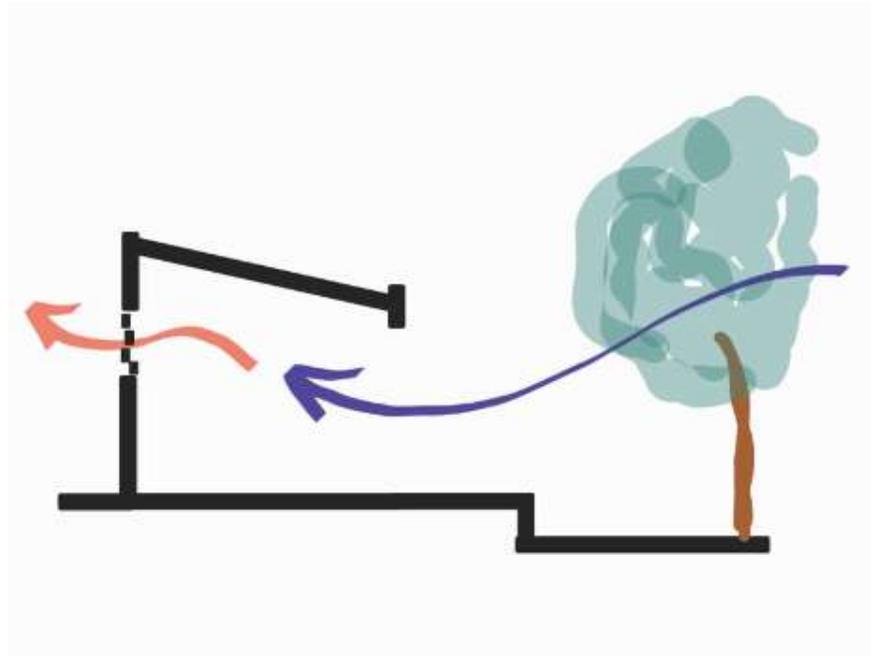
A ventilação predominante é sudeste, possuindo ainda uma branda ventilação ao nordeste. Não verticalizar a estrutura do Quintal Cultural foi estratégico para que houvesse maior circulação do ar para o interior da construção.

O novo conjunto de construções foi projetado com foco na eficiência energética, considerando os seguintes aspectos:

- utilização de cores claras para refletir mais a luz solar e absorver menos calor;
- instalação de cobogós nos ateliês para melhorar a circulação de ar;
- uso da telha canal;
- criação de um claustro ou alpendre para criar espaços de transição protegidos;
- pergolados para fornecer sombra e proteção contra os raios solares;
- construção de terraços para cada ateliê recuados dos limites do terreno;
- aplicação de EPS em paredes duplas para reduzir a transferência de calor, nas paredes que separam a área de queima com os ateliês;
- inclusão de um espelho d'água no pátio para refrescar o ambiente;
- constante aplicação do solo natural no projeto, já que é capaz de armazenar calor sem sofrer grandes variações na temperatura.

Caruaru possui um clima semi árido, com verões quentes e secos e invernos amenos e chuvosos. A utilização dessas estratégias ameniza os efeitos das temperaturas mais extremas e desconfortáveis.

Figura 44: Esquema de ventilação dos ateliês com a utilização dos cobogós

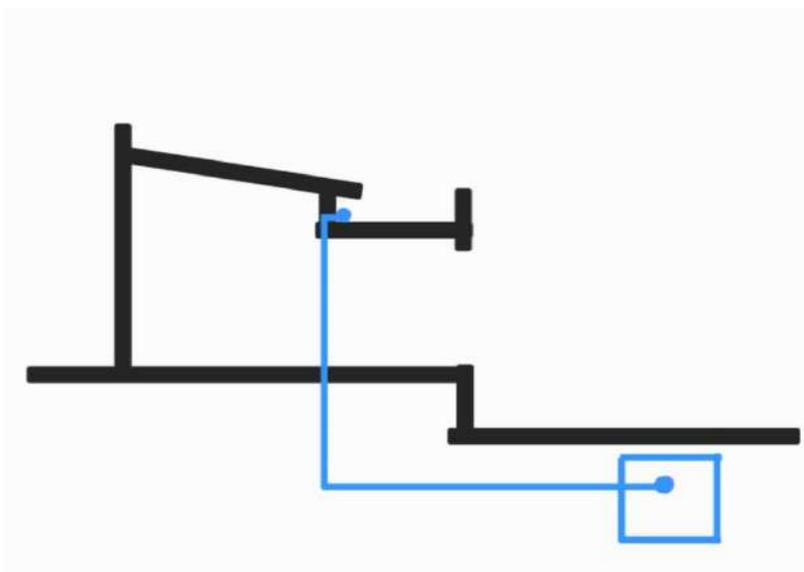


Fonte: Acervo pessoal

5.5.7 Soluções técnicas

A construção da sede da ABMAM será feita com o sistema construtivo em alvenaria de tijolos e concreto, oferecendo maior resistência e durabilidade ao prédio. A cobertura será feita com telhas cerâmicas nos ateliês e no salão de exposição, enquanto os banheiros e a área de cobertura receberão laje plana de concreto com impermeabilização e uma camada de argila expandida. As calhas serão moldadas em concreto durante a construção e receberão impermeabilização, direcionando a água da chuva para um reservatório inferior que será utilizado na manutenção do prédio. A caixa d'água estará situada sobre o quiosque, com altura adequada para uma melhor vazão da água. Já o espelho d'água possuirá calha para transbordamento, evitando que a água se espalhe pelo pátio. Para isolamento térmico, as paredes limítrofes da Área de Queima receberão uma camada interna de EPS. Com essas medidas, a sede da ABMAM terá uma construção segura, resistente e sustentável.

Figura 45: Esquema de captação de água da chuva para o reservatório inferior



Fonte: Acervo pessoal



QUINTAL CULTURAL



ABMAM

MALA DE AZORO
ABMAM



QUALIDADE INSTITUCIONAL

ABMAM
DESDE 1981

SALA DE APOIO
ABMAM





ATELIE

ATELIE

ATELIE

ATELIE

ATELIE











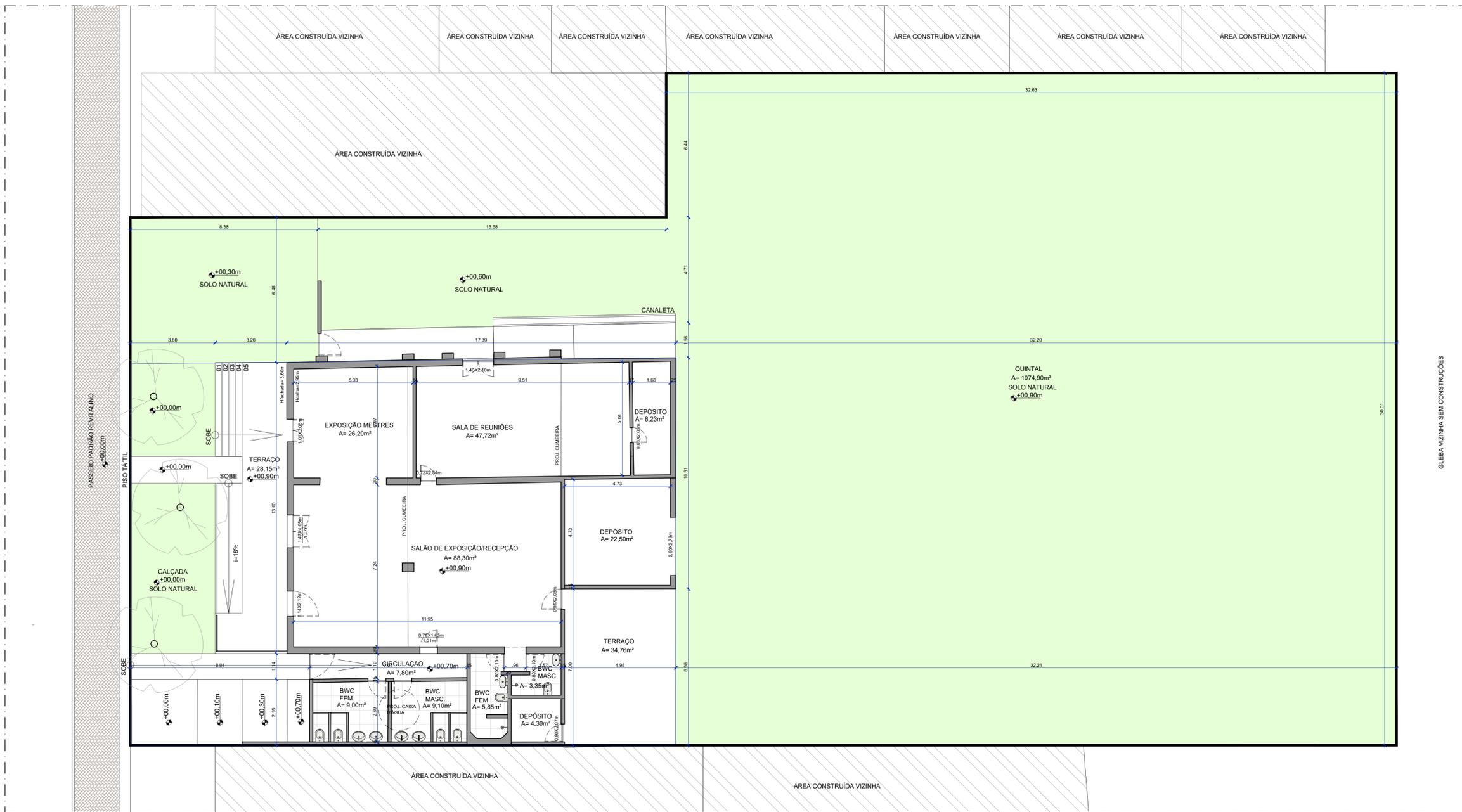












PLANTA BAIXA - LEVANTAMENTO
ESC: 1/100



IMAGENS EXTERNAS

IMAGENS INTERNAS

QUADRO DE ÁREAS GERAIS	
ÁREA TOTAL (LOTE)	1.551,26 m²
ÁREA CONSTRUÍDA TOTAL	397,54 m²
ÁREA DE COBERTA	254,55 m²
ÁREA DE SOLO NATURAL	1.142,58 m²

PROJETO DE REABILITAÇÃO DA SEDE DA ABMAM

ENDEREÇO: RUA MESTRE VITALINO, 107, ALTO DO MOURA, CARUARU/PE

ALUNA: JOYCE KETLLY SOARES DA SILVA

CURSO: ARQUITETURA E URBANISMO

DISCIPLINA: TCC 02

ESCALA: 1/100

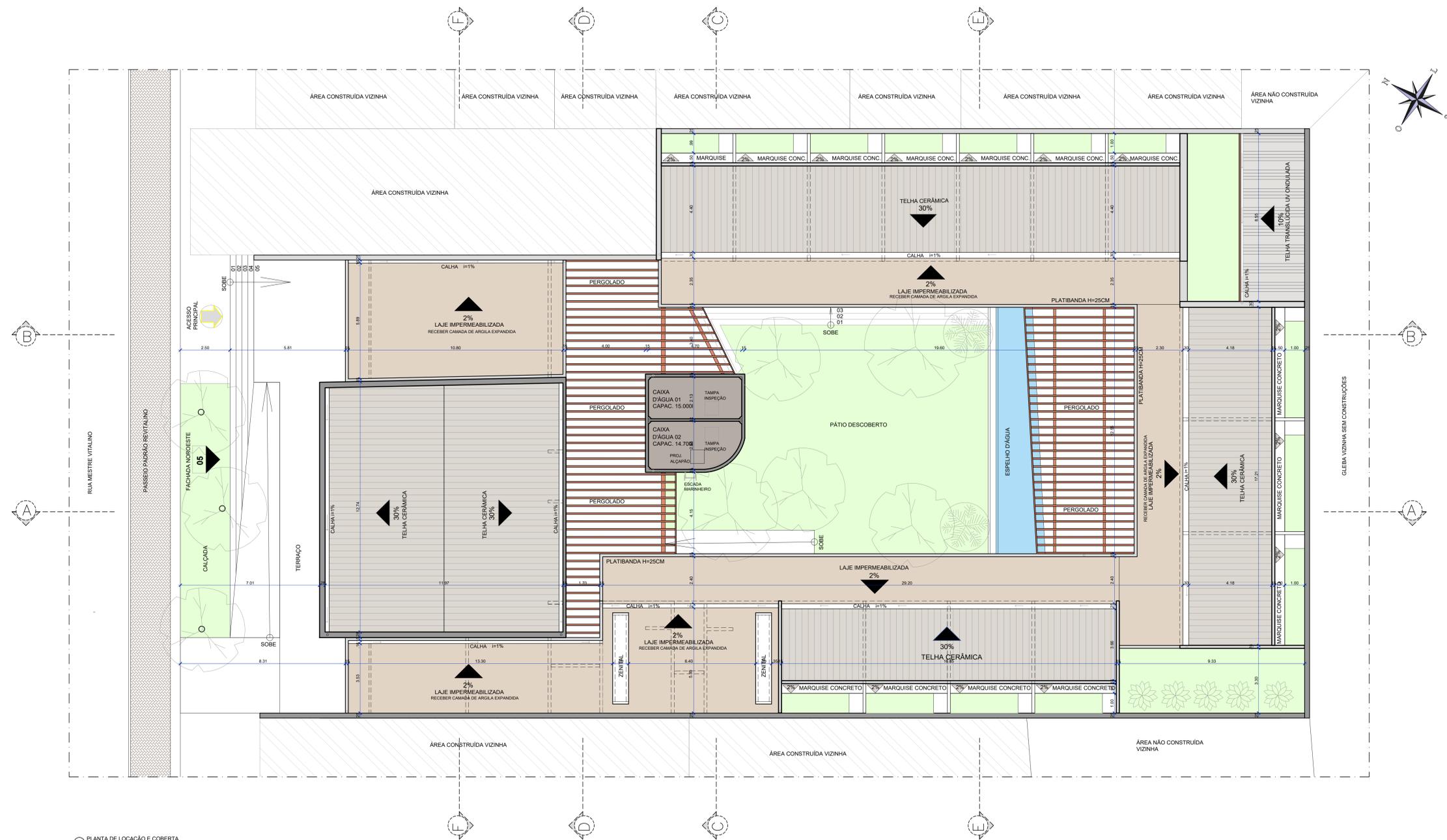
ORIENTADOR: LUCIANO LACERDA MEDINA

ASSUNTO: PLANTA BAIXA - LEVANTAMENTO

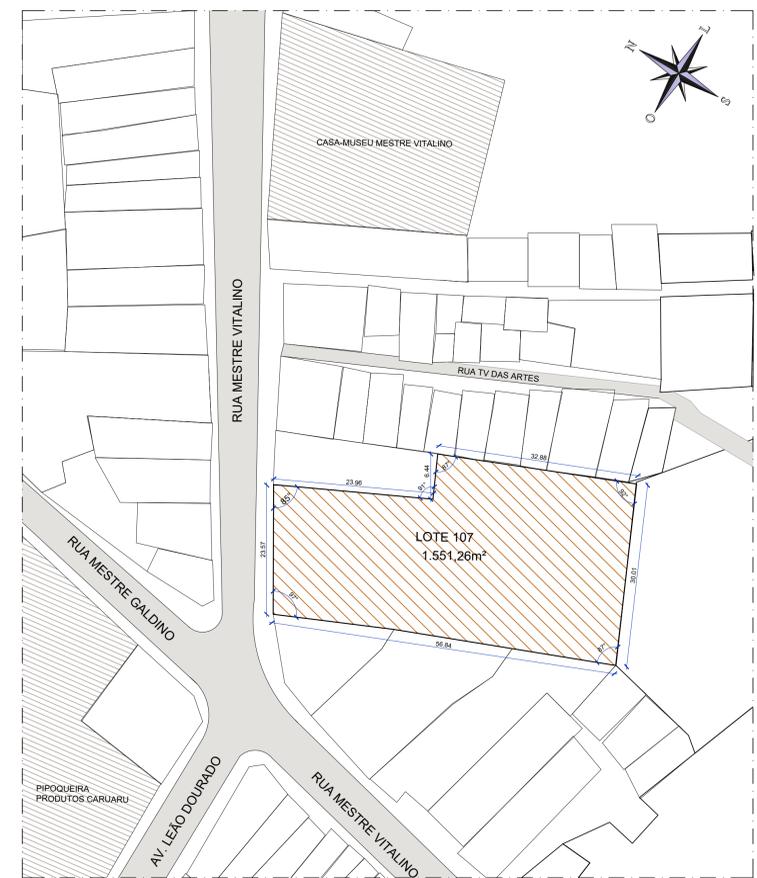
DATA: 10/04/2023

PRONANCIA: 01/01

01



PLANTA DE LOCAÇÃO E COBERTA
ESC. 1/100



PLANTA DE SITUAÇÃO
ESC. 1/1000

QUADRO DE ÁREAS E TAXAS GERAIS		
ÁREA TOTAL (LOTE)		1.551,26 m²
ÁREA CONSTRUÍDA TOTAL		1.227,74 m²
ÁREA DE COBERTA		796,45 m²
ÁREA DE SOLO NATURAL		323,52 m²
PARÂMETROS URBANÍSTICOS		
ZONA DE PATRIMÔNIO CULTURAL - SETOR DE PRESERVAÇÃO AMBIENTAL (SPAC-SPA) - ZPC-1	PERMITIDO	UTILIZADO EM PROJETO
AFASTAMENTO FRONTAL	PREDOMINANTE	MANTIDO
AFASTAMENTO LATERAL	PREDOMINANTE	1,50 m
AFASTAMENTO DE FUNDO	1,50 m	1,50 m
GABARITO	3	1
TAXA DE SOLO NATURAL	10%	20,85%



PROJETO DE REABILITAÇÃO DA SEDE DA ABMAM

ENDEREÇO: RUA MESTRE VITALINO, 107, ALTO DO MOURA, CARUARU/PE

ALUNA: JOYCE KETLLY SOARES DA SILVA

CURSO: ARQUITETURA E URBANISMO

DISCIPLINA: TCC.02

ESCALA: 1/100

ORIENTADOR: LUCIANO LACERDA MEDINA

ASSUNTO: PLANTA DE LOCAÇÃO E COBERTA

DATA: 10/04/2023

PRONCHIA: 01/05



QUADRO ÁREAS	
AMBIENTE	ÁREA
APOIO MORADORES	18,57m²
ÁREA DE QUEIMA	51,14m²
ATELIÉ 01	23,30m²
ATELIÉ 02	23,30m²
ATELIÉ 03	23,30m²
ATELIÉ 04	23,30m²
ATELIÉ 05	23,30m²
ATELIÉ 06	23,30m²
ATELIÉ 07	23,30m²
ATELIÉ 08	35,60m²
ATELIÉ 09	35,60m²
ATELIÉ 10	35,60m²
ATELIÉ 11	23,40m²
ATELIÉ 12	23,40m²
ATELIÉ 13	23,40m²
ATELIÉ 14	23,40m²
CIRCULAÇÃO	175,25m²
DECK	60,22m²
DEPÓSITO	6,00m²
ESPELHO D'ÁGUA	32,00m²
HALL	54,80m²
JARDIM	30,75m²
PÁTIO	162,00m²
QUIOSQUE	22,20m²
SALA PRESIDÊNCIA	15,38m²
SALÃO DE EXPOSIÇÃO/REUNIÕES	146,57m²
TERRAÇO EXTERNO	78,60m²
TERRAÇO INTERNO	90,55m²
WC FEMININO	19,20m²
WC MASCULINO	19,20m²
WC PNE	3,00m²

QUADRO DE ESQUADRIAS - JANELAS			
ID.	DIMENSÕES LARG. ALT.	TIPO	QTD.
J01	1,35 m 1,00 m	ABRIR	01
J02	1,20 m 0,50 m	MAXIMAR	01
J03	4,70 m 1,40 m	ENROLAR	01
TOTAL			03

QUADRO DE ESQUADRIAS - PORTAS			
ID.	DIMENSÕES LARG. ALT.	TIPO	QTD.
P01	5,92 m 2,50 m	ABRIR	02
P02	3,00 m 2,20 m	ABRIR	01
P03	2,40 m 2,20 m	ABRIR	01
P04	1,40 m 2,20 m	ABRIR	01
P05	0,90 m 2,20 m	ABRIR	01
P06	3,84 m 2,50 m	ABRIR	01
P07	0,90 m 2,10 m	ABRIR	05
P08	0,80 m 2,10 m	HOLANDESA	01
P09	2,50 m 2,20 m	ABRIR	04
P10	4,10 m 2,20 m	CAMARÃO	04
P11	4,05 m 2,20 m	ABRIR	03
P12	5,64 m 2,20 m	CAMARÃO	03
P13	2,00 m 2,20 m	ABRIR	07
P14	3,60 m 2,20 m	CAMARÃO	07
TOTAL			41

01 PLANTA BAIXA
ESC.: 1/100

PROJETO DE REABILITAÇÃO DA SEDE DA ABMAM

ENDEREÇO: RUA MESTRE VITALINO, 107, ALTO DO MOURA, CARUARU/PE

ALUNA: JOYCE KETLLY SOARES DA SILVA

CURSO: ARQUITETURA E URBANISMO

DISCIPLINA: TCC 02

ESCALA: 1/100

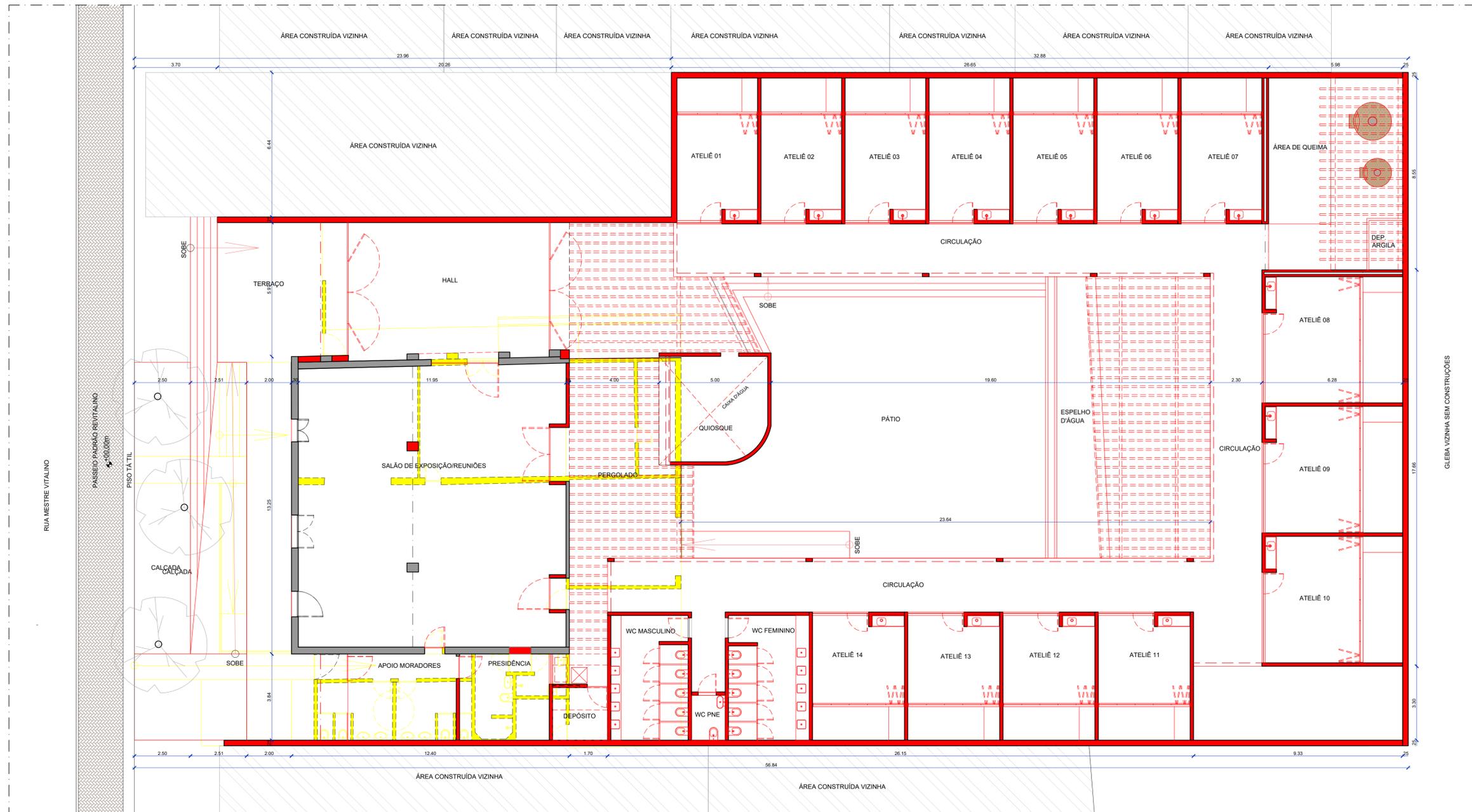
ORIENTADOR: LUCIANO LACERDA MEDINA

ASSUNTO: PLANTA BAIXA

DATA: 10/04/2023

FRANQUIA: 02/05

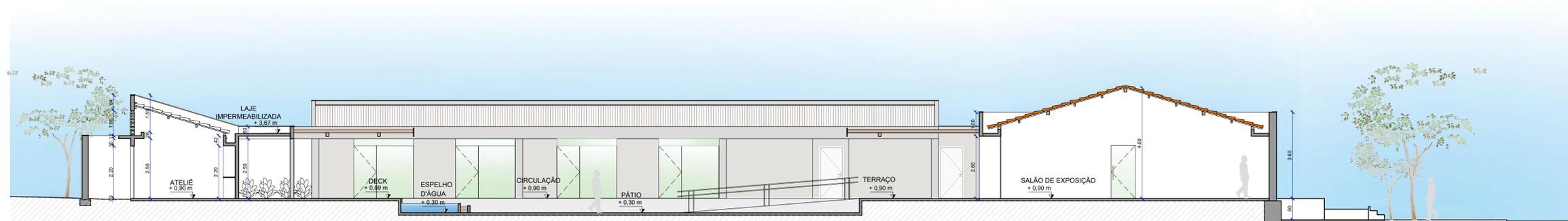
02



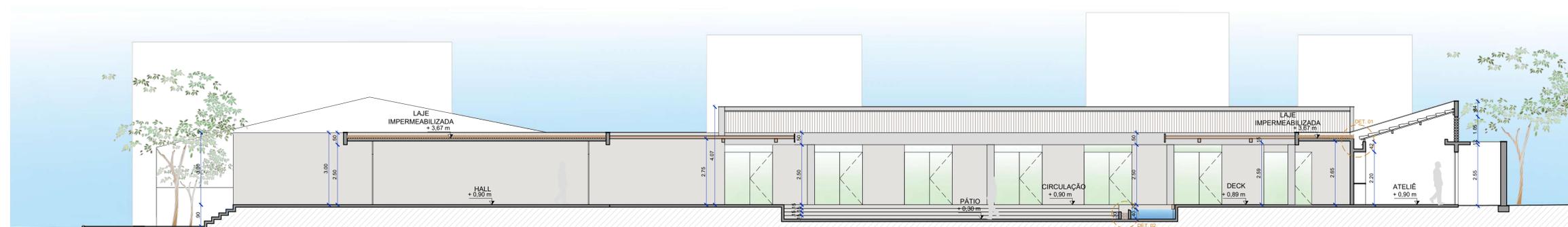
LEGENDA	
	EXISTENTE
	A CONSTRUIR
	A DEMOLIR

01 PLANTA BAIXA - REFORMA E AMPLIAÇÃO
ESC.: 1/100

	PROJETO DE REABILITAÇÃO DA SEDE DA ABMAM	
	ENDEREÇO RUA MESTRE VITALINO, 107, ALTO DO MOURA, CARUARU/PE	
	ALUNA JOYCE KETLLY SOARES DA SILVA	
	CURSO ARQUITETURA E URBANISMO	DATA 10/04/2023
DISCIPLINA TCC 02	ORIENTADOR LUCIANO LACERDA MEDINA	PRANCHAS 03/05
ESCALA 1/100	ASSUNTO PLANTA DE REFORMA E AMPLIAÇÃO	
		03



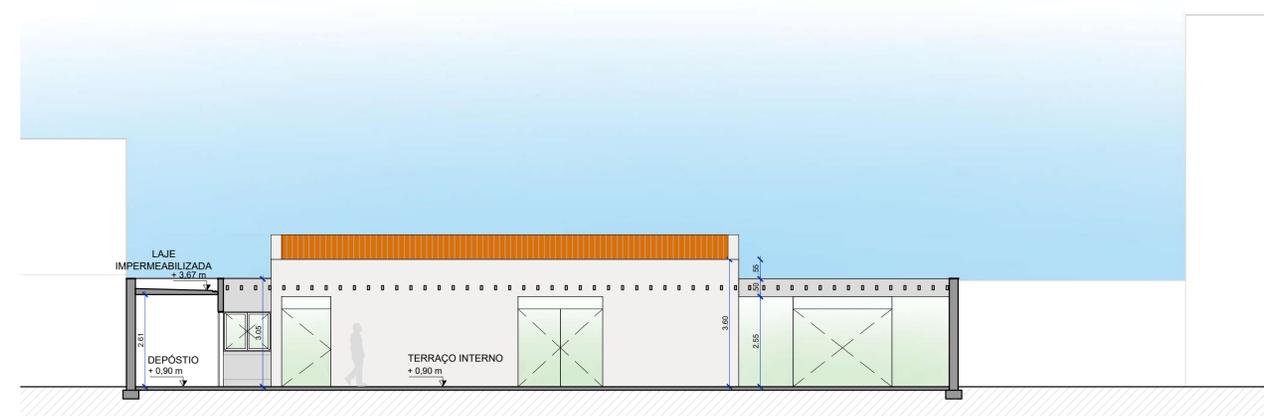
01 CORTE AA
ESC.: 1/100



02 CORTE BB
ESC.: 1/100



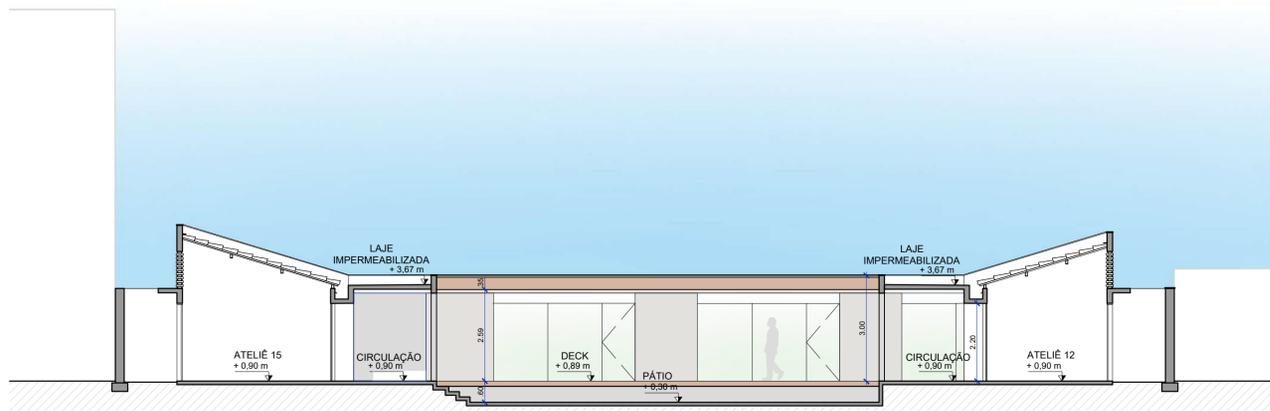
03 CORTE CC
ESC.: 1/100



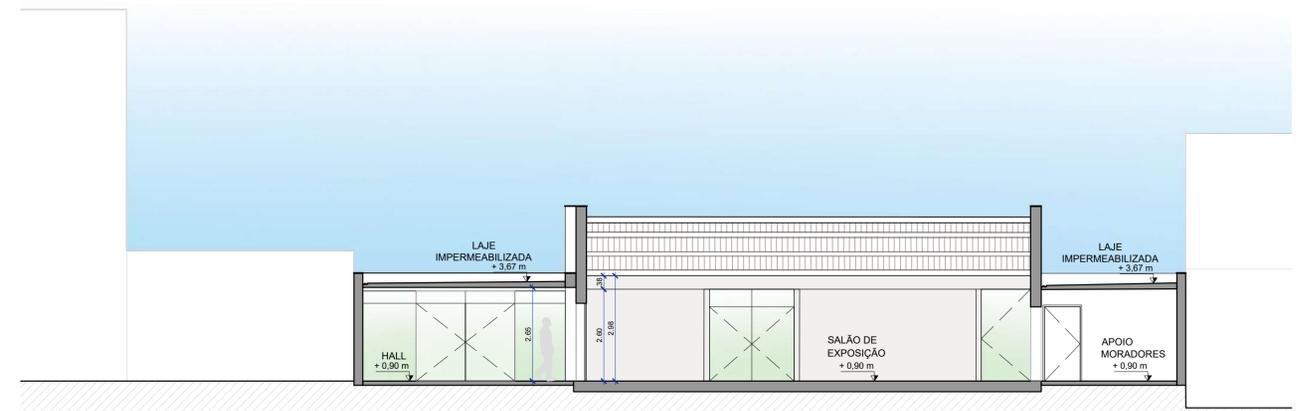
04 CORTE DD
ESC.: 1/100



PROJETO DE REABILITAÇÃO DA SEDE DA ABMAM			
ENDEREÇO RUA MESTRE VITALINO, 107, ALTO DO MOURA, CARUARU/PE			
ALUNA JOYCE KETLLY SOARES DA SILVA			
CURSO ARQUITETURA E URBANISMO			DATA 10/04/2023
DISCIPLINA TCC 02		ORIENTADOR LUCIANO LACERDA MEDINA	PRANCHIA 04/05
ESCALA 1/100		ASSUNTO CORTES	



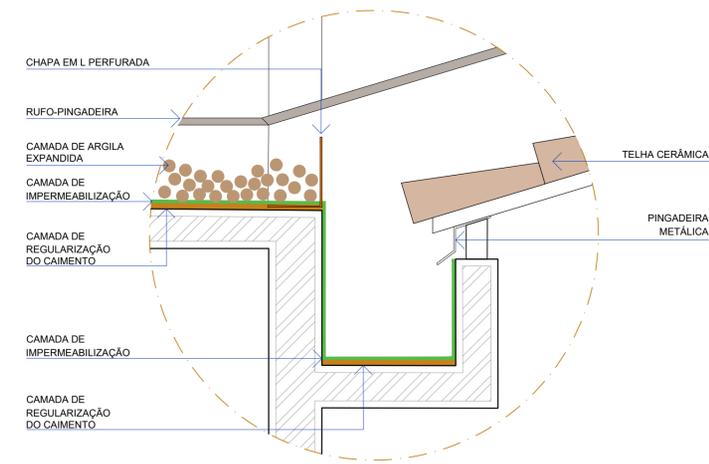
01 CORTE EE
ESC: 1/100



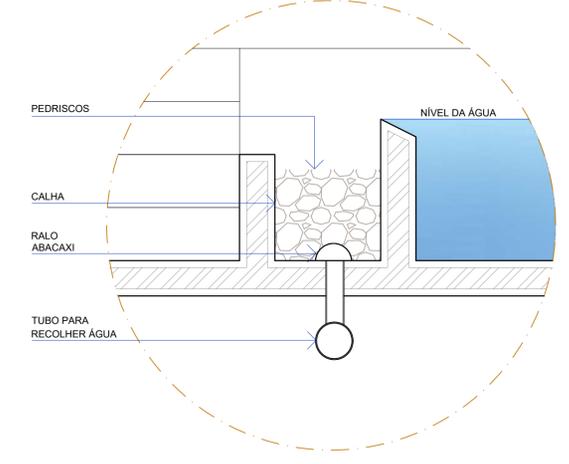
02 CORTE FF
ESC: 1/100



03 FACHADA NOROESTE
ESC: 1/100



04 DETALHE 01 - CALHA
ESC: 1/100



05 DETALHE 02 - BORDA ESPELHO D'ÁGUA
ESC: 1/100



PROJETO DE REABILITAÇÃO DA SEDE DA ABMAM			
ENDEREÇO RUA MESTRE VITALINO, 107, ALTO DO MOURA, CARUARU/PE			
ALUNA JOYCE KETLLY SOARES DA SILVA			
CURSO ARQUITETURA E URBANISMO		DATA 10/04/2023	
DISCIPLINA TCC 02		ORIENTADOR LUCIANO LACERDA MEDINA	
ESCALA 1/100		FRANCHA 05/05	
		ASSUNTO CORTES E FACHADA	

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas informações fornecidas, é possível concluir que o trabalho apresentado teve como objetivo propor um anteprojeto de reabilitação da sede da Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura - ABMAM, visando recuperar e adaptar o espaço às necessidades atuais de uso, sem descaracterizar sua identidade e valor histórico, arquitetônico e cultural.

A pesquisa de campo realizada permitiu identificar os principais problemas estruturais da sede da ABMAM e compreender a dinâmica social da comunidade do Alto do Moura, o que contribuiu para a definição de quatro princípios orientadores para o anteprojeto: Memória, Cultura, Integração e Conforto.

Ao longo do trabalho, foram apresentados os fundamentos teóricos que sustentam a reabilitação como método de intervenção do espaço, assim como a contextualização histórica e social do Alto do Moura e da ABMAM. Também foram expostos detalhes do anteprojeto de arquitetura desenvolvido, as soluções encontradas para as questões técnicas e funcionais e a análise crítica dos resultados.

Acredita-se que a proposta de reabilitação da sede da ABMAM contribuirá para o fortalecimento da identidade cultural da comunidade local, para a valorização do patrimônio histórico e social e para o fomento do turismo cultural na região. Portanto, é importante ressaltar a relevância desse trabalho para a preservação e valorização do patrimônio cultural e histórico da região, assim como para o desenvolvimento socioeconômico e ambiental da comunidade local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. “Tesouros Humanos Vivos” ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do “mestre da arte”. Em: Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Organizado por Regina Abreu e Mário Chagas. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. Págs. 83-96.

ALVES, Juliana Lagos. Retrofit em Edificações: Proposta de Reabilitação do Antigo Clube Canta Galo [manuscrito]. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Ciências Sociais Aplicadas, Arquitetura e Urbanismo, Cidade de Goiás, 2019.

ANDRADE, Mário. Anteprojeto ao Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. São Paulo, em 24 de março de 1936.

BARRETTO, Margarita. Turismo e Legado Cultural: As possibilidades do planejamento. 3ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

_____. Cultura e Turismo: Discussões contemporâneas. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

BARTH, Fredrik. A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas. Em: O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000b. Páginas 107-139.

_____. Etnicidade e o Conceito de Cultura. Em: Antropolítica: revista contemporânea de Antropologia e Ciência Política, nº 19, 2005. págs. 15-30.

BARRIENTOS, M. I. G. G. Retrofit de edificações: estudo de reabilitação e adaptação das edificações antigas às necessidades atuais. Dissertação de Doutorado - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BENJAMIN, W. O narrador. Em: Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Págs. 197-221.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil (1988). Brasil, 1988.

BRASIL. Lei 10.098. Brasil, 2000.

BRASIL. Código Civil, Código de Processo Civil, Constituição Federal. Organizado por Anne Joyce Angher. 5ª ed. São Paulo: Rideel, 2005. Art. 216

CARUARU. Lei municipal nº 2,070 de 26 de abril de 1969.

CUNHA, Cláudia dos Reis. Restauração: diálogos entre a prática no Brasil nas experiências do IPHAN. Dissertação de Doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

DIAS, C. A Produção de Si na Fabricação de Objetos Materiais. Em: Manifestações Artísticas e Ciências Sociais: reflexões sobre arte e cultura material. Organização de Patrícia Reinheimer e Sabrina Parracho Sant'Anna. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. págs. 193-210.

FONSECA, Maria Cecília Londres. A Noção de Patrimônio: características históricas. Em: O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. Págs. 33-50

FERNANDES, Jaciara. Artesãos do Alto do Moura são "Patrimônio Vivo de Pernambuco". Espia Aqui, 2021. Disponível em: <<https://www.espiaqui.com.br/artigo/artesaos-do-alto-do-moura-sao-patrimonio-vivo-de-pernambuco>>. Acesso em: 05 mar. 2023.

GASPAR, Lúcia. Alto do Moura (Caruaru, Pernambuco). In: Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2011. Disponível em: <<https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/alto-do-moura/>>. Acesso em: 03 mar. 2023.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O Patrimônio como Categoria de Pensamento. Em: Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Orgs. Regina Abreu, Mário Chagas. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. Págs. 25-33.

_____. As Transformações do Patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. Em: Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos. Organizado por Izabela Tamasso e Manuel Ferreira Lima Filho. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012. Págs. 59-76.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. França, 1968. Editora Vértice. 1990.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 11ª ed. 2011.

KUHL, Beatriz Mugayar. A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico. São Paulo, 2007.

MORAES, V. T. F, QUELHAS, O. L. G. A metodologia no processo de Retrofit e os limites da intervenção. Rio de Janeiro. 2011.

OLIVEIRA, José Henrique de.; DELAMARO, Lucelena Leite. Turismo e Legado Cultural Margarete Barreto. Editora: Papyrus. Caderno Virtual de Turismo, Rio de Janeiro, vol. 4, nº 2, p.1-2, 2004.

PERNAMBUCO. Decreto nº 27.503/2004. Promulgado em 27 de dezembro de 2004

ROCHA, Darllan Neves da. A arte é para todos: patrimônio cultural, tradição de conhecimento, processos sociotécnicos e organização social do trabalho entre os artesãos do Alto Moura (Caruaru-PE). Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA João Pessoa, 2014.

_____. *Mestres do Barro: patrimônio, turismo cultural e o kitsch no Alto do Moura*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2020.

ROCHA OLIVEIRA, I. N. *A Arte do Mestre Galdino: não dormir para sonhar*. Trabalho de Monografia do curso de Artes Visuais. João Pessoa/UFPB, 2012.

RODRIGUES, Francisco L. L. *Conceito de Patrimônio Cultural no Brasil: do Conde de Galvêias à Constituição Federal de 88*. Em: *Patrimônio Cultural: Da memória ao sentido do lugar*. Organizado por Clerton Martins. São Paulo: Roca, 2006.

SANTANNA, Márcia. *Preservação. Preservação como prática: sujeitos, objetos, concepções e instrumentos*. Dicionário Cultural do IPHAN, 2016.

SENRA, Marcia. *A cidade Moderna: História, Memória e Literatura – Paris, Belo Horizonte*. Revista Univap, São José dos Campos-SP, v. 17, n. 29, ago. 2011.

SILVA, Roberto Toffoli Simões. *Preservação e Sustentabilidade: Restausos e Retrofits*. São Paulo, 2013.

TOMAZ, Paulo Cesar. *A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E SUA TRAJETÓRIA NO BRASIL*. Revista de História e Estudos Culturais, 2008

UNESCO. *Material de divulgação do sistema de tesouros humanos vivos, 142ª reunião do conselho executivo*. Paris, 1993.

APÊNDICE I

Transcrição de depoimento do fundador da Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura, Manoel Antônio da Silva, 89 anos, artesão e morador do Alto do Moura.

Depoimento colhido em 09 de janeiro de 2023.

“A associação era uma necessidade da comunidade do Alto do Moura, principalmente para os artesãos. A gente era desprezado, não tinha nenhum benefício e nem reconhecimento. Então sempre conversamos sobre isso, Mestre Vitalino sempre falava em se reunir, fazer uma associação. Ninguém nem sabia o que era uma associação, naquela época não tinha nada na comunidade a não ser as conferências. As conferências foi fundadas em 64, aí a sociedade que tinha era a gente. O negócio se amarrou com o grupo da gente e foi colocando mais artesões. Eram as Conferências Vincentinas, a gente ia visitar as pessoas nos domingos, levar uma ajuda. Aí na conferência eu surgi... sou meio criativo, né? eu acho que era necessário nós ter uma sociedade, e falando na conferência todo mundo se animou. Aí vamos ver se a gente consegue isso, né? Tinha um movimento em Recife que se chama a ONU, então a gente conseguimos entrar em contato, nesse tempo trabalhava lá Roberto... umas três pessoas de Caruaru. Então quando foi pra fundar ele já tava me ajudando, Roberto e Laudenor, e como cabeça, me colocaram como presidente. Aí depois eu reuni os vicentinos, compadre Zé Caboclo, Manoel Eudócio, cumpadre Luiz Antônio, Zé Guarda, Zé Galego e eu, e tinha um senhor que trabalhava aqui no Alto do Moura também, que foi o primeiro secretário. Aí a gente se reunimo na Igreja de São José, nós já trabalha em comunidade, tinha construído umas cinco casa na comunidade e foi obrigado a desmembrar a São Sebastião que tinha uns oitenta sócio, e ninguém tava fazendo nada. Aí montei a conferência de São Sebastião lá em cima, e Biu conseguiu aquele terreno, ele era Vincentino e doou, então ali a gente construiu um salão comunitário, 7 metro de frente e 14 de fundo , depois só aumentou a sacristia que fizeram. Aí lá a gente se reunimo e fizemo, formemo a diretoria. Foi aclamada por aclamação, tinha umas 18 pessoas na reunião pra aprovação da associação, aí eu fui eleito. A Igreja de São Sebastião foi construída em 1978 e a associação foi fundada em 02 de agosto de 81. Aí lá a gente se reuniu na conferência, no salão comunitário e formemo a diretoria. Os que

tava ali era Ilda, comadre Marliete, aí formemo a diretoria, eu presidente, vice presidente foi Biu, Ilda. Sei que tinha presidente, vice, secretária primeira e segunda, tesoureiro primeiro e segundo, conselho fiscal, um monte de gente, tinha umas 15 pessoa. Aí Laudenor tava também responsável por isso aí largaro reunião na gente da comunidade pra formar a associação. Aí começa as reunião, reunião mensal a gente se resolvemo fazer dois título, né? pra não atrapalhar. Hoje que tá trabalhando, tem sociedade da Fulô, sociedade de sei lá o que, fala e não faz nada que não consegue, não teve a força que teve o grupo da gente, nós trabalhava com amor, esses não tem interesse de nada. Aí formemo a associação e vamo trabalhar que a gente precisa. Nas reunião vinha outras sociedade pra ajudar a gente também, que tinha muitas sociedade das comunidade que ajudava a fundar as outras, né? Aí a do Alto do Moura ganhando experiência ensinava as outras. A do Alto do Moura é conhecida, é legalizada. Agora pra sair no Diário Oficial precisava do estatuto e de pessoa jurídica pra abrir a empresa porque a comunidade sozinha não consegue nada. Escolhemo o prefeito de Caruaru, José Liberato pra colocar no 4º Cartório Eleitoral o documento. Trabalhei então como pessoa jurídica, aí comecei a trabalhar fazer festa, fazer reunião... Nas reunião a gente fazia panelada pra chamar o povo. Sei que no fim a minha administração chegou a 400 voto, tinha 400 sócio, e hoje não tem 50. Nem comparecem nas reuniões, nem contribui, e é pessoas que nem é do Alto do Moura, botaram gente desses loteamentos aí, nem é artesão, aí é o fracasso dos nossos artesãos. Os velhos tão morrendo e os novos ficaram só nas bonequinhas. Mas a arte acabou.

Primeiro processo pra gente ter uma associação era ter uma sede, aí na reunião descobrimos que tinha uma casa na comunidade que o senhor só vinha pra cá, passava 4 ou 5 dias e ia simhora pra lá, né? Aí falamos “vamos ver se consegue, né?” Aí falamos com Manoel Inácil, o pai de Nicinha, que conhecia ele que é lá de Olinda, aí falou pra ela que era pra associação, que formaram um associação e não tem uma sede, ta se reunindo na sede do Clube do Esporte, no salão vincentino, aí ele falou que vendia a casa. Aí a ONU, que era Roberto e os dirigentes lá do movimento foram importante pra fundar a associação, né? aí já sabia tudo que era pra fazer. Pronto fazer um ofício pra Secretaria do Trabalho, né? Aí conseguimos do governo através da Secretaria do Trabalho. O Governo comprou a casa e entregou pra gente assumir, pagar os imposto, tendeu? Conseguimo a sede, foi em... no governo de Marco Maciel, conseguimos a sede, aí depois veio o barro, tinha uma

carência de barro, que não tinha. As cerâmica daqui vão acabar com o barro todinho, não tinha mais barro não. Aí tinha Téo, com um terreno na Posse, um terreno bom, grande, aí foi... foi.. foi... agora tão tirando de Téo, que foi uma disputa pelo terreno da associação, Luiz Batista era quem tinha uma carro e fornecia à comunidade, aí ficou tirando de Téo e a gente de Ciço Teixeira, era pequeno assim, um meio quadro de terreno aí passou um bocado de ano. Isso tudo veio do governo, a associação é pra isso, pra conseguir que o governo vá ajudando. Falei com Marco Maciel, ele que veio aí e inaugurou o barro. E o prédio que eu fiz lá, o salão, quando foi pra inaugurar eu chamei a comunidade, botei as mulher com umas enxadas, com foice, menino no braço. Aí Marco Maciel parou lá em cima, na sede mais ou menos, que o carro nem descia, os buracos eram da minha altura. Pra socorrer era nos braços, os carro não vinha, não. Conseguimos o barro, compramos 3 ares de barro. A último foi aquela do Sem Terra, uns dizem que não presta, mas Zé Galego trabalha, é um barro bom, limpo. Mas tinha barro na porta de Batistão que pegava o barro, preparava e entregava nas portas. Tudo isso conseguimos. Já o clube dos artesão veio através do projeto FUNDECI. Antes eu consegui um empréstimo de 10 mil cruzeiro, foi que eu botei na associação boneco dos artesão, comprei jornal, vendia tinta, lixa, jornal mil quilos, ficou cheinha a associação, parecia um depósito. Comprava boneco, vendia, arame. Pra todo mês dar baixa, dar porcentagem pra um. Vendia boneca do artesão que botava lá, que não precisava, tava rico já. Mas a gente tirava porcentagem, eu e Ilda, fazia todo balanço, todo mês tinha que prestar conta. Depois veio o projeto do Fundepe, e se interessavam mesmo, sabiam que a comunidade era forte, tinha nome, como tem, aí fizemos o FUNDECI, aí foi 6 mil cruzeiro. Aí projeto veio pra comunidade toda, o clube, quadilha, quadra de futebol, posto policial, posto de saúde. A associação que tomava conta de tudo isso aí, os policial que cinhapraí a associação dava coisa. Vogia no barro... o pai de João. Banco eu tinha conta lá do Brasil, Banco do Nordeste e do BANDEPE. Presidente é uma personalidade jurídica, secretário, tesoureiro e presidente. Com dois anos paguemo o empréstimo. Aquele terreno todo do clube, até lá na saída da casa Biu era da associação. Construímos ali um forno elétrico, mas a gente não sabia, não tinha um profissional pra... mas compramos bujão, relógio, tudo que precisava. Eu trabalhei esse tempo todo na minha arte e na associação. A associação construiu uma casa pra Mané Picholô, era um negócio interessante a associação. Relaxou porque os bestas que entraram lá não sabem fazer, não fizeram nada. Passei lá dois

a três mandatos. Saía de presidente pra secretário, saía de secretário pra vice presidente. Hoje em dia ainda chama “bora Seu Mané pra Associação” aí eu digo “vou não, tem que dar oportunidade a vocês, o que eu tinha que fazer eu fiz, agora não, eu quero ver vocês”. Teve vários projetos a associação, teve o trator, que parece que era Luiz Galdino o presidente. Valdir, Roni foram motoristas que carregavam água do brejo pra cá. Em caixa a associação tinha 15, 20 mil... milhões naquele tempo. Hoje não dá pra pagar nem o CREA. Aí eu peguei com seu Geraldo e construímos aquele salão do lado da casa todinho, até o final da casa. Fazia bingo.. depois abriram pra associação pra ficar com mais espaço, ficou melhor A casa era de um proprietário do Recife, um senhor solteirão que ia pra lá só nos finais de semana. A casa quem reformou foi Manoel Inácio. A segunda parte da casa quem construiu foi eu.”