

# O EDIFÍCIO COMO MICRONARRATIVA<sup>1</sup>

## THE BUILDING AS MICRONARRATIVE

**Karine Daufenbach**

Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina.  
kdaufenbach@yahoo.com.br

**José Ripper Kós**

Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina.  
jose.kos@gmail.com

### Resumo

O presente trabalho pretende estabelecer um paralelo entre edifícios e micronarrativas, de acordo com Peter Burke (1992), como importante ferramenta para que historiadores confrontem o desafio de relacionar micro e macro histórias, ou circunstâncias locais com tendências gerais, utilizando o exemplo da Igreja de Itoupava Seca (1953-1955) em Blumenau-SC, do arquiteto teuto-brasileiro Hans Broos (1921-2011) como possibilidade de tal leitura. A visão aqui construída é a tomada do edifício como objeto único e revelador de aspectos que vão além do campo estritamente arquitetural e que pode ser usado para apresentar valores de uma sociedade em um determinado tempo e local. O edifício como campo ampliado, condensador e partícipe de estruturas e conexões mais profundas da sociedade, que materializa construções sociais, coletivas e históricas e também ponto de conversação entre a história do arquiteto, da arquitetura do lugar e sua cultura.

**Palavras-chave:** Micronarrativa. Cultura Local. Hans Broos

### Abstract

This paper aims to establish a parallel between buildings and micronarratives, according to Peter Burke (1991) as an important tool for historians. The Church of Itoupava Seca (1953-1955) in Blumenau-SC, designed by the German-Brazilian architect Hans Broos (1921-2011), presents an opportunity to confront such challenge of linking micro and macro stories, or local circumstances with general trends. The approach constructed in the paper presents the building as a single object, which unfolds aspects that go beyond the strictly architectural field and can be used to display values of a society at a given time and place. The building as an expanded field, deeply inserted, connected and condensing the society's structure. It embodies social, collective and historical constructions and also enhance dialogues among the history of the architect, the architecture of the place and its culture.

**Keywords:** Micronarrative. Local Culture. Hans Broos

## 1 INTRODUÇÃO

Recorrente na construção das narrativas históricas - ou de sua escrita, a historiografia – os edifícios são explorados como ferramentas ou objetos meramente ilustrativos cujas características são analisadas à medida que as alimentam ou endossam. Papel fundamental que se reservam, porém, corresponde a sua visão como exemplares únicos, atados de maneira indelével ao seu contexto, tempo e lugar, registro vivo em que se inscreve uma história mais profunda e geral. O edifício visto como um universo próprio, porém, não alheio, que guarda correspondências profundas com o todo. Esta seria a visão das chamadas micronarrativas, cuja lógica é o inverso da trama histórica mais difundida - generalista e homogeneizadora.

Podemos elaborar um paralelo entre edifícios e micronarrativas, estas últimas exploradas por Peter Burke (BURKE, 1992) dentro da chamada *Nova História*, como poderosas ferramentas para que historiadores confrontem o desafio de relacionar micro e macro histórias, ou circunstâncias locais

---

<sup>1</sup> DAUFENBACH, Karine; KÓS, José. O edifício como micronarrativa. In: 11º SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL. *Anais do 11º Seminário Nacional do DOCOMOMO Brasil*. Recife: DOCOMOMO\_BR, 2016.

com tendências gerais. Aqueles artefatos podem ser usados para apresentar valores de uma sociedade em um determinado tempo e local.

A proposta ora apresentada é a problematização desta relação - micro e macro histórias ou o edifício e as teorias da arquitetura, ou ainda, o edifício como micronarrativa, utilizando o exemplo da Igreja de Itoupava Seca (1953-1955) em Blumenau-SC, do arquiteto teuto-brasileiro Hans Broos (1921-2011). Edifício cuja linguagem e noção espacial fundamental permite-nos denominá-lo moderno – e aqui recai a crítica da necessária “filiação”, ainda que mais por necessidade didática – que mantém profunda ligação com a história local, ao utilizar a madeira e suas peculiaridades e outras técnicas tradicionais, e demonstrar a convivência possível do moderno e do tradicional, bem como, uma face ampliada da própria noção de arquitetura moderna. E se mostra testemunho de uma estrutura muito mais complexa – a permanência das técnicas tradicionais e locais, o papel histórico do imigrante na arquitetura da região, cuja sobrevivência não deixa imune uma linguagem cujas características “universalizante” e “tecnológica” não devem ser olvidadas. Além da relação com o lugar, o edifício nos convida a investigar a própria obra do arquiteto e os diálogos que pretendeu estabelecer com aquele momento cultural.

Ademais, o foco na produção dos anos 1950 e 1960, como o edifício mencionado, possui outro ponto de interesse. Período que se revela dos mais férteis dentro da história da arquitetura, toma referenciais dentro e fora do campo arquitetônico e se mostra dos mais abertos e inclusivos, propondo uma significativa ampliação e revisão de conceitos tão importantes quanto modernidade e racionalidade, e recolocando questões que haviam sido negligenciadas nas décadas anteriores (em especial na produção teórica, é verdade). Afinal, o que é ser moderno, senão incorporar cautelosamente a tradição e referências pregressas (desde que válidas), a continuar acriticamente padrões estabelecidos?

A visão aqui construída é a tomada, *amplo senso*, do edifício como objeto único e revelador de aspectos que vão além do campo estritamente arquitetural. O *edifício* como campo ampliado, condensador que é, resultado e partícipe de estruturas e conexões mais profundas da sociedade, que materializa construções sociais, coletivas, históricas. O edifício como algo, por si mesmo, multi- e transdisciplinar, amálgama de práticas, pensamentos, disciplinas e ideários diversos.

O edifício aqui, portanto, possui o papel de alimentar a teoria – mas também revê-la, ampliá-la, flexibilizá-la ou até contrapor-se a ela - não como um ponto inerte na linha contínua do tempo histórico e, sim, como um clarão a iluminar e a reorganizar, se necessário, a estrutura da narrativa histórica, visto em sua complexidade criativa e um ponto de conversação – que extrapola sua mera materialidade - entre a história do arquiteto, da arquitetura do lugar e sua cultura.

## **2 AS FORMAS DA HISTÓRIA: A MICRONARRATIVA**

No artigo “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa” Peter Burke (BURKE, 1992) defende o retorno da narrativa e apresenta um interessante debate sobre a narrativa histórica, afirmando que, cada vez mais, historiadores reconhecem ser, seu trabalho, apenas uma visão parcial do que realmente aconteceu, uma leitura dentre tantas possíveis. Neste debate, dois grandes grupos representariam as principais correntes antagônicas. De um lado, os historiadores que defendem a narrativa tradicional, na qual as principais personagens históricas são também as principais responsáveis pelos rumos da história. Suas descrições seguem geralmente uma ordem cronológica, em que os eventos e decisões pessoais estão diretamente conectados. Este grupo é geralmente criticado pela personificação de entidades coletivas, como a Igreja e o Estado, além de passar a errônea ideia de decisões unívocas que subentendem um consenso inexistente. Estaria muito atrelado a enfatizar uma linha clara da história, baseada em atos e decisões de determinadas lideranças, obliterando o que escaparia desta linha homogênea. O outro grupo, focado na análise das estruturas históricas, evita descrições do tipo princípio-meio-fim, e seria avesso à noção de que historiadores contem estórias. Ao contrário, os historiadores acadêmicos deveriam se concentrar na

análise dos problemas e das estruturas. Algumas das críticas que lhe são dirigidas observam que a análise das estruturas é estática e, em certo sentido, não-histórica. Além disso, seria um modo de explicação frequentemente considerado reducionista e determinista; ao diminuir a importância das personagens históricas, eles sugerem que qualquer pessoa, em determinada situação, tomaria a mesma decisão.

Tendo em vista estes dilemas, o autor defende o retorno da narrativa (enquanto sucessão de eventos) para fazer frente à análise das estruturas, tanto quanto à narrativa tradicional. Mas uma narrativa outra, não focada apenas em eventos superficiais, ou seja, acontecimentos que se referem aos fenômenos, mas não revelam as estruturas mais profundas – sociais, políticas, econômicas – e as estruturas das mudanças. Tal modo de explicação histórica seria a micronarrativa, que surge como uma relevante alternativa aos dois modos anteriores.

Micronarrativas podem ser descritas como histórias sobre pessoas comuns e seu contexto é utilizado como uma forma de desvendar as grandes estruturas. Através do sofrimento e expectativas destas pessoas ordinárias, o leitor pode avaliar como os grandes conflitos impactaram suas vidas. Ou seja, rechaça a ideia de que a história seria a história dos grandes feitos e dos grandes nomes e, sim, história de pessoas comuns e suas experiências. Detém-se a acontecimentos particulares pelo que revelam sobre a cultura em que ocorreram. A micronarrativa seria um modo de escapar dos dois modos acima descritos e uma possibilidade de integrar a narrativa tradicional e a análise estrutural e relacionar mais intimamente os acontecimentos locais às mudanças estruturais que lhe deram ensejo, a partir de um maior número de perspectivas. Um importante exemplo deste movimento identificado por Burke foi o estudo do antropólogo Clifford Geertz (GEERTZ, 1989), responsável pelo termo *thick description*, em que os fatos relacionados ao objeto de estudo se inserem em uma profunda interpretação da estrutura geral em que está inscrita.

Neste sentido, edifícios podem ser explorados como micronarrativas. Assim como textos, eles são produtos de um grupo de indivíduos e de uma sociedade, dão forma a certa visão de mundo e comunicam uma mensagem política subjacente. Seus autores priorizam determinadas decisões enquanto negligenciam outras. Suas decisões carregam preconceitos, e também uma grande riqueza de informações relacionadas ao seu tempo e local.

Algumas obras notáveis foram elaboradas para explorar edifícios como forma de desvendar a história de uma cultura. Walter Benjamin (BENJAMIN, 1999) realizou uma extensa pesquisa sobre as galerias de Paris para revelar uma história não contada da sociedade parisiense do século XIX. Através destas passagens, Benjamin apresenta a história cotidiana da modernidade e algumas de suas significativas e ao mesmo tempo, pouco valorizadas figuras e alcança, por extensão, a história da própria metrópole moderna. Rem Koolhaas (KOOLHAAS, 1994), em um movimento semelhante, levanta a história da sociedade e da cultura de Manhattan através da “simbiótica relação entre sua cultura metropolitana mutante e a arquitetura singular a qual deu origem” na regularidade da malha da cidade. Apesar da natureza bastante distinta dos trabalhos, ambos coincidem na estrutura da argumentação, lendo a cultura pregressa das respectivas cidades baseada na análise de seus artefatos urbanos, e apontam para uma direção muito diferente da versão corrente compartilhada pela maioria dos historiadores.

### **3 A IGREJA DE ITROUPAVA SECA (1953-1955), HANS BROOS**

A aparente simplicidade e a naturalidade com que se coloca, obliteram talvez o grande interesse deste edifício, que também se revela pelas conexões que cria com o local, com a história do arquiteto e o diálogo que estabelece com tradições e a história da arquitetura, bem como com a moderna arquitetura brasileira.

Este pequeno edifício para a comunidade evangélica local, na cidade de Blumenau, tornou-se um marco local. À parte sua dimensão simbólica, o projeto conseguiu reunir uma grande expressividade,

aliada a sua dimensão urbana e a fortes restrições econômicas. Fatores não excludentes, porém, que deram a limitação da atuação do projeto e as chaves do problema. (Figura 1)

Figura 1 – Hans Broos. Igreja de Itoupava Seca. Vista Externa. Blumenau. 1953-1955



Fonte: Arquivo do arquiteto.

Projetado para uma área ainda rural e distante do centro urbano, as restrições orçamentárias atuaram de maneira decisiva no projeto. O imperativo econômico fez com que o concreto armado – material caro e praticamente inacessível à época, excetuando obras de maior importância - fosse reduzido ao mínimo e, em contrapartida, o arquiteto deu preferência aos materiais locais, como a madeira, abundante na região, utilizada dos mais diversos modos.

Frente a uma situação adversa, somada aos inúmeros fatores convergentes em uma edificação desta natureza, o arquiteto demonstra sabiamente sua capacidade de se adequar e propor soluções originais. Broos utiliza a madeira com fins estruturais e tira dela a plasticidade para chegar a uma composição harmônica e expressiva. A madeira é utilizada como principal elemento: na estrutura, como coluna e nas tesouras da cobertura; como fechamento nas aberturas; e ainda, como elemento de proteção solar, o *brise-soleil* junto às aberturas. As colunas estão dispostas internamente ao volume, protegidas das variações climáticas. Num total de quinze, são articuladas e compostas por cinco pranchas paralelas parafusadas, perfazendo seção retangular. As bases estão fixadas em suportes de concreto pré-moldado, pouco acima do piso e as partes superiores, ancoradas nas tesouras. (Figura 2)

A arquitetura realiza-se de uma forma simples, que constrói uma realidade local na sua forma acolhedora, no desenho despretensioso, que eleva e demonstra o sábio recurso do utensílio, na carpintaria usada nos mais ínfimos detalhes. Sem dúvida, teve papel preponderante nesta obra o conhecimento do ofício, que coloca um modo de lidar com a realidade e pensar a arquitetura. O conhecimento acerca da técnica certamente condiciona a relação entre o homem e a realidade, e mais precisamente, entre o arquiteto e sua obra.

Com a Igreja de Itoupava Seca, o arquiteto deve buscar o conhecimento adquirido nos primeiros anos pós-guerra, onde os trabalhos simples e artesanais predominavam e retoma as experiências das obras emergenciais do imediato pós-guerra, executadas no ano de 1946<sup>2</sup> e seus conhecimentos práticos de pedreiro e marceneiro, exigidos dos estudantes nos cursos de arquitetura. Uma realidade

---

<sup>2</sup> Entre essas experiências estariam: reparação de casas e edifícios danificados, construção de moinho e alojamentos provisórios, entre outros. (Documento particular de Hans Broos.)

que mostra que desde muito cedo o aspecto pragmático e a intimidade com o ofício, o saber fazer, eram, para Broos e sua geração, tão ou mais importantes que o aspecto teórico na formação profissional.

Figura 2 – Hans Broos. Igreja de Itoupava Seca. Vista interna. Blumenau. 1953-1955



Fonte: Arquivo do arquiteto.

Ao contrário do que se possa pensar, arquitetos como Broos que, por um lado, saíram de um país com material e tecnologia de ponta – devida à situação econômica favorável esboçada já no início dos anos 1950 - e estavam habituados a construir em concreto armado e estrutura metálica, haviam acabado de sair de uma situação iníqua, em que era preciso lidar com condições muito adversas e escassos meios de produção. Além das experiências do pós-guerra, tinham a seu favor a tradição do conhecimento prático baseado no trabalho artesanal típico da cultura alemã, que tanto peso teve mesmo ao longo do século XX, como atestam os esforços em unir arte e indústria, que passou pela criação da Deutsche Werkbund em 1907 e, em última instância, da Bauhaus em 1919.

Em sua formação, o arquiteto reúne o conhecimento empírico e artesanal. Seu contato com o ofício se deu ainda na infância, seu pai era artesão, e completou-se na oficina, na marcenaria, na carpintaria (BROOS, 1994, p.2). Segundo Broos, “os esforços e o domínio das regras artesanais, indispensáveis para qualquer produção artística e arquitetônica, são a base para a formação ‘ética’” (BROOS, 1989, p. 10). Para o arquiteto, a questão ética define o tipo de ação que iremos empreender na construção do mundo, pois implica em habilidades individuais e visão de mundo, entre outras qualidades, que envolvem a educação moral e intelectual do indivíduo, e são forjadas no *fazer*, não no saber.

Da mesma forma, tem-se o valor da tradição arquitetônica em sua formação. A noção da tradição na arquitetura de Broos não se resume a reconstruções de prédios históricos e a valores que ficam no plano teórico, mas se refere a um conjunto de conhecimentos concretos, que são preservados e transformados ao longo da história. “A história sempre teve um peso muito grande em minha formação. Sem dúvida, o passado é essencial, não no sentido das formas ou conceitos, mas de resposta aos desafios” (WOLF, 1993, p.93). Determinados materiais e técnicas tradicionais da arquitetura (os muros de pedra, o uso da madeira), a noção da tradição em geral, é considerada em sua capacidade de incorporar, naturalmente, novos princípios, em vista de uma arquitetura totalmente nova.

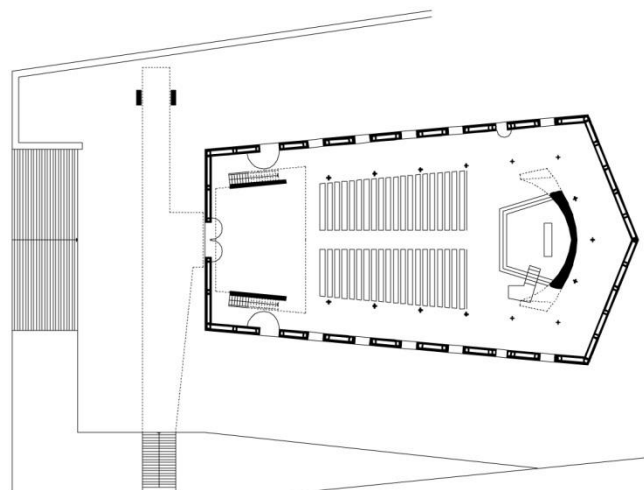
Importante notar que depois desta obra, sua primeira construída no Brasil e, a nosso ver, interessante porque reveladora e conciliadora de saberes diversos, o arquiteto não voltaria a construir em madeira com finalidades estruturais. Cinco anos mais tarde, em Florianópolis, Broos projeta uma casa para a família Zipser que seria talvez a maior aproximação. Entretanto, aqui madeira seria utilizada apenas como fechamento, exceção apenas à sustentação do pergolado nas laterais da casa. Ainda assim, o projeto é bastante divergente. À singeleza da igreja Broos contrapõe a elegância e o refinamento no uso da madeira, à forma despretensiosa, a concisão e certa rigidez formal.

Claro que este conhecimento do ofício se dá dentro de um entendimento contemporâneo da arquitetura, em que determinados conhecimentos são assimilados, mas não necessariamente reproduzidos, pelo menos não integralmente. Ademais, o que se pretende não é a reprodução formal do objeto, ao contrário. Não se trata, portanto, das mesmas técnicas antigas, mas do saber empírico que permaneceu e foi alterado e incorporado, também pelos trabalhadores locais.

Muito importante, nesse sentido, é o conhecimento dos profissionais locais, a partir de um saber que se apresenta desde a época da imigração. Considerada material nobre na Alemanha, os imigrantes que desembarcaram na região de Blumenau – dentre eles um número expressivo ligado às atividades da construção, como marceneiros e carpinteiros - deram continuidade à tradição construtiva da madeira, tendo vista sua abundância na região. Até essa época, predominavam essas atividades tradicionais ligadas à construção, conhecimento que se perdeu nas últimas décadas.<sup>3</sup>

Trata-se, portanto, de uma arquitetura profundamente ligada a um saber tradicional, artesanal, mas que tem em vista a forma moderna, dentro de uma concepção funcional do espaço e até mesmo, didática da arquitetura, uma postura tipicamente moderna que pretende deixar claro os elementos utilizados e seu papel dentro da concepção projetual. A planta, bastante simples, organiza-se em hall de entrada, nave e altar, com o coro acima da entrada. A estrutura é independente, interna ao fechamento do volume, utilizada funcionalmente na delimitação do espaço de circulação lateral à nave. As colunas pontuais, em alusão à matriz perretiana, demarcam uma pretensa nave central (que inexistente, devido ao teto plano), distinguindo a área de permanência dos fieis da circulação perimetral. (Figura 3)

Figura 3 – Hans Broos. Igreja de Itoupava Seca. Planta Baixa. Blumenau. 1953-1955



<sup>3</sup> Mas que atualmente é uma atividade cada vez mais rara e que não encontra mercado, a não ser um nicho muito específico. Há vários anos o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tem atuado na região na formação desses profissionais tendo em vista a necessidade de mão de obra para a manutenção e recuperação do patrimônio edificado. O livro "Mestres Artífices. Santa Catarina. Cadernos de Memórias" é um esforço no sentido de registro destes profissionais e destes saberes, mas ao mesmo tempo, atesta essa escassez. Cf. Referências.

Fonte: Arquivo da autora.

Esse sutil diálogo com a tradição arquitetônica, aliada a dimensão simbólica do templo, também é notado no uso do *brise-soleil* - cuja função extrapola as questões meramente práticas - que se torna o principal motivo do projeto. Também em madeira, são formas bastante simples, dentro de uma concepção extremamente engenhosa. As aberturas cercam todo o volume entre a parede e a platibanda, com altura variável entre dois metros na parte do coro e sete no altar. São formadas por molduras de madeira que são aplicadas no vão que por sua vez são preenchidas pelo vidro, por venezianas na faixa mais próxima à cobertura, e pelos brises, que se destacam na fachada pelo jogo de luz e sombra e sua disposição intercalada e em diferentes alturas. (Figura 4)

Figura 4 – Hans Broos. Igreja de Itoupava Seca. Vista Externa, *brise-soleil* e campanário. Blumenau. 1953-1955



Fonte: Arquivo do arquiteto.

Em seu interior o prédio é banhado por intensa luminosidade, refletida pelo *brise-soleil* (que, originalmente, seria pintado em diferentes cores, para que se refletissem em seu interior) com formas e cores múltiplas, e faz seu sóbrio interior animar-se pelo jogo de luz. Broos reformula o célebre projeto de Auguste Perret para a Catedral de Notre Dame de Raincy (1922-1923) com seus motivos de vidros e cores, luzes que banham o interior do edifício, um projeto dos mais influentes e revisitados do século XX, que pode ser encontrado também na obra de Eiermann, tanto na simples Matthäuskirche como na monumental Gedächtniskirche, de alguns anos mais tarde. Nota-se o desejo de conceber um ambiente sublime, revisitando uma longa tradição que confere papel fundamental à luz através dos vitrais, e aqui é reelaborado em vidro e madeira.

O volume simples e despretensioso ganha movimento, leveza, uma graciosidade fundamentada na simplicidade quase artesanal do prédio, uma funcionalidade moderada pelo calor da madeira e o reboco fino das paredes, pelo qual podemos ver o desenho e a textura do tijolo, admirá-lo em seu caráter rústico e natural, que lembram as primeiras casas de seu mestre Egon Eiermann. Em um de seus primeiros projetos no Brasil, Broos traz fortes referências de sua terra natal.

Tais paredes, executadas em alvenaria de tijolos, não possuem papel estrutural; este é legado sobretudo à madeira e também ao concreto armado. O concreto se limita a quatro pontos de apoio nas extremidades da planta retangular/ pentagonal. O suporte em concreto armado do coro – duas paredes paralelas às paredes externas próximas à entrada – serve como estrutura parcial do volume

ao prolongar-se até o forro. Na extremidade oposta, junto ao altar, o arquiteto utiliza novamente o concreto armado, mas não como um simples ponto de apoio. Usa a oportunidade para conceber um volume que dá fechamento e envolve o altar (Figura 5); suas formas contorcidas e originalmente em concreto aparente, com veio expressionista - que coloca esta obra em contato com a produção futura do arquiteto, como a Fábrica Têxtil Hering, também de Blumenau – contrasta com o sóbrio interior, composta tão delicadamente pelos longilíneos apoios em madeira. (Figura 6)

Figura 5 – Hans Broos. Igreja de Itoupava Seca. Vista do altar; em construção. Blumenau. 1953-1955



Fonte: Arquivo do arquiteto.

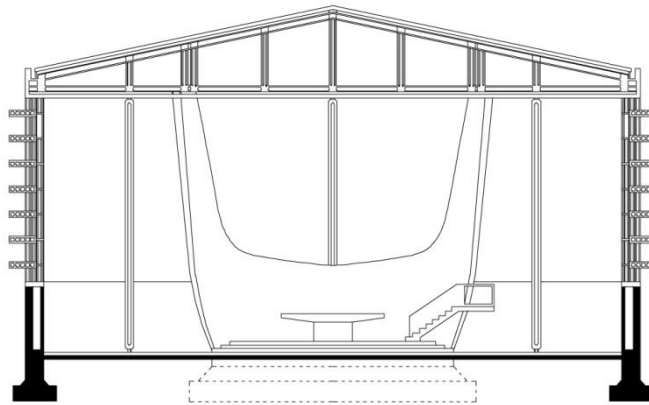
Apesar de próprio símbolo da arquitetura moderna brasileira e amplamente utilizado nestes anos, o concreto armado ainda era artigo de luxo para algumas regiões do país - até mesmo na capital do estado a dificuldade em se obter materiais “modernos” de construção era enorme. Tais materiais eram reservados às construções de maior importância, e neste sentido, cabe uma comparação com a Igreja Matriz de Blumenau. No mesmo ano de projeto de Itoupava Seca, visita pela primeira vez a cidade Gottfried Böhm (1920),<sup>4</sup> que acertava os últimos detalhes para dar início ao importante e aguardado projeto da nova Igreja Matriz local (1953-1958). O jovem arquiteto vinha representando o pai, Dominikus Böhm, importante construtor de igrejas católicas e reconhecido pelas transformações empreendidas no espaço litúrgico em suas obras dos anos 1920 e 1930, mas que, devido à idade avançada, não se aventurou a cruzar o Atlântico. A esta época, Dominikus Böhm era um arquiteto de renome em seu país, provinha de uma família de arquitetos e construtores de longa tradição na construção religiosa, tradição na qual Gottfried dava seus primeiros passos, e se mostraria profissional de reconhecido talento.

---

<sup>4</sup>Arquiteto alemão laureado com o Prêmio Pritzker em 1986.



Figura 6 – Hans Broos. Igreja de Itoupava Seca. Corte esquemático. Blumenau. 1953-1955



Fonte: Arquivo da autora.

Para o templo católico, além de chamado um grande nome da arquitetura, e a despeito das restrições econômicas que a comunidade eclesíástica fazia, são reservados, além do concreto armado como material estrutural, finos materiais de acabamento, principalmente o granito, condizente com a longa tradição construtiva dos templos. Embora se trate da matriz da cidade, historicamente aos templos evangélicos foram reservados lugar secundário, não obstante sua grande representatividade e do maior número de imigrantes luteranos que lá chegaram. Ademais, o catolicismo oficial do Estado garantiu as condições especiais que possibilitaram o projeto de um verdadeiro monumento urbano, em questão de materiais, escala e localização urbana.

Lançada a pedra fundamental da Igreja Matriz em maio de 1953, Gottfried Böhm viria ao Brasil ainda por algumas vezes, seja por causa deste edifício, ou pela construção de uma nova Igreja na vizinha Brusque, a ele também confiado o projeto e iniciada dois anos mais tarde. A igreja de Blumenau seria também o primeiro de alguns projetos que o arquiteto alemão realizaria no país, para as cidades catarinenses de Tubarão (1957) e Joinville (1958), mas que não saíram do papel. Além desses, contam-se projetos anteriores designados a Dominikus, como a Igreja Matriz de Presidente Getúlio (1947-1951) e a de Timbó (1937).

Também na Matriz de Blumenau é notável a influência da obra perretiana, a concepção basilical com tetos abobadados e a demarcação pontual dos pilares internos. Da mesma forma, fica evidente o diálogo que os autores pretenderam imputar com as tradições arquitetônicas, como os elementos e noções construtivas e espaciais emprestadas ao gótico e ao românico, fazendo uso de rosáceas, arcos ogivais, portadas, paredes em arcada, algo que os aproxima também da própria produção de Dominikus, em especial dos anos 1920 e 1930.<sup>5</sup>

Em um local em que os vínculos e laços culturais com o país de origem estavam ainda fortemente amarrados, arquitetos, projetistas e construtores germânicos eram muito bem recebidos, como o prova Broos, que lá encontrou muita abertura para seu trabalho, a exemplo do grande volume de projetos que data desde os primeiros anos de sua carreira brasileira. Nomes como Simon Gramlich, Dominikus e Gottfried Böhm para citar alguns dos mais influentes em Blumenau e região no século XX, que tiveram papel fundamental na conformação da paisagem construída. Papel, portanto, não restrito ao imigrante anônimo, com suas técnicas, conhecimento prático vinculado à arquitetura

---

<sup>5</sup> É justamente devido a essa proximidade com sua obra anterior e, apesar de ser frequentemente lembrada como obra do filho, aceita-se aqui, tanto a obra de Blumenau quanto a de Brusque como obras de Dominikus Böhm. Jovem arquiteto recém-formado à época, o desenvolvimento posterior da obra de Gottfried corrobora nosso pensamento. Tal ideia, porém, não elimina o fato de, com sua obra, Dominikus ter influenciado enormemente a produção do filho; ao contrário.

popular e modos de fazer, mas também ao arquiteto imigrante, com sua prática projetual e formação teórica, geralmente ligada à arquitetura acadêmica e “oficial”.<sup>6</sup>

Entretanto, se a análise empreendida aproxima os projetos das duas igrejas em alguma medida, a atitude de seus autores em relação à tradição arquitetônica é bastante divergente. Quando Broos faz uso de algum elemento ou alguma noção que remeta à tradição arquitetônica, o faz de modo algum literal. Adequa-se a dada situação, aceita as tradições desde que válidas para o presente, mas as reelabora numa ordem totalmente nova, tendo em vista a concepção de um projeto moderno, adequado a seu tempo, como única solução possível.

Daí entendemos seu olhar para a arquitetura como novidade, invenção, um olhar essencialmente moderno sem, no entanto, descuidar-se das tradições pregressas. Para Broos, a criação não exclui a história; pois a criação autêntica se dá na história, como o processo natural do agir humano no mundo, já é estar e operar dentro da história: “há continuidade de *evolução*, que se também chama de ‘*tradição*’ só com respostas verdadeiras (...)” (BROOS, 1989, p.15. Grifo nosso).

Neste sentido, o que move também o projeto é a intensa vontade de dialogar com o ambiente brasileiro, intenção que vai permear fortemente as primeiras obras, como já o atesta o uso do brise, ao mesmo tempo um elemento que inspira um ambiente religioso e sublime, conversa com uma já consolidada tradição moderna brasileira.

Para o campanário, executado poucos anos depois de inaugurada a obra, o arquiteto busca referência na Igreja da Pampulha de dez anos antes. O formato trapezoidal, que confere certo movimento à pequena igreja, aliada à marquise de ligação entre esta e o campanário, com pilotis metálicos, lembram a solução de Niemeyer com seus delgados pilotis arqueados. E assim como Itoupava revela esta tímida, quase despercebida assimilação de elementos da arquitetura brasileira, esta influência se revela ainda mais contundente em suas obras futuras. O arquiteto parece de fato, sair do mundo alemão e mergulhar no ambiente brasileiro, buscando novas referências para seu trabalho.

Em relação à arquitetura moderna brasileira, o arquiteto salienta: “o que me fascinava não era a forma, mas a filosofia que havia por trás dela. Sem filosofia e pesquisa, não existe arquitetura. Lúcio, Niemeyer e Paulo Mendes são exemplos disso.” (WOLF, 1993, p.93). Entretanto, é visível a absorção de alguns elementos ao longo de sua carreira, como algumas obras denotam.

Esse desejo de dialogar com a modernidade brasileira, sua nova pátria, vem ao encontro de um momento muito específico de nossa cultura. Sua obra vem precisamente em um momento de crescimento econômico de muitas cidades, de procura de modernização das estruturas que se refletia na busca de uma imagem de modernidade, que competia à arquitetura instaurar e, alcançava, em última instância, boa parte do país. Blumenau, cidade com um grande parque fabril, principalmente no que se refere à indústria têxtil e à metalurgia, modernizava suas estruturas, favorecendo-se da situação econômica pós-segunda guerra e pretendia ostentar esta modernidade também em seu aspecto mais aparente: a arquitetura.

No caso de Broos, seus projetos ajudaram a moldar a face da moderna Blumenau nos poucos anos em que o arquiteto lá permaneceu e também nos anos seguintes, já que nunca desataria os laços com a cidade, mesmo quando estabelecido em São Paulo. Nos vários edifícios que projetou para a cidade, de aspecto provinciano que à época contava menos de cinquenta mil habitantes,<sup>7</sup> Broos propõe sua arquitetura sem concessões regionalistas, lado a lado às construções antigas e de características germânicas de um ou dois pavimentos em sua maioria. O arquiteto constrói edifícios que se constituiriam em marcos da modernidade local, que não prescindem, no entanto, de um olhar

---

<sup>6</sup> Ainda que, no caso de Dominikus e Gottfried Böhm, não se trate de imigração, mas arquitetos estrangeiros que atuaram por um longo tempo na região através de sucessivos trabalhos.

<sup>7</sup> Em 1950 eram quarenta e oito mil habitantes, metade concentrados na área urbana.  
[http://www.blumenau.sc.gov.br/downloads/seplan/relatorio\\_pmb\\_censo\\_2010.pdf](http://www.blumenau.sc.gov.br/downloads/seplan/relatorio_pmb_censo_2010.pdf)

atento em relação ao contexto, materiais, e às possibilidades técnicas. O edifício do Grande Hotel Blumenau (1960-1967) foi certamente o que mais deu a cara desta “modernização”. Construído em pleno centro histórico como o edifício mais alto da cidade, junto às construções de no máximo quatro pavimentos, constitui-se num marco urbano, disputando força com a torre da Igreja Matriz. Mas certamente foi nos arredores de Blumenau onde o arquiteto teve suas contribuições de maior interesse, que ajudariam a compor a bela paisagem fabril dos arredores da cidade.

Também coincide com um momento de grande projeção e renome internacional da arquitetura moderna brasileira. Conciliando saberes pragmáticos, teóricos e influências de sua formação, Broos tentou dialogar francamente com ela.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Muito embora um edifício único não dê conta da totalidade dos aspectos culturais de dada sociedade, é capaz de auxiliar no seu entendimento, ou ao menos, abrir ou sugerir possibilidades de construções históricas para além de uma leitura superficial. Neste sentido, o projeto da Igreja de Itoupava Seca é tomado como exemplo revelador desta potencialidade. O interesse reside no fato de, ao contrário de obras grandiosas, que se sinalizam também como obras de exceção, estas obras de caráter mais local e comunitário, bastante modestas, como neste caso, possuem frequentes adequações a técnicas construtivas locais, limitações de orçamentos, adaptações ao contexto dos mais diferentes modos. Por estas razões, podem ser exploradas com mais intensidade como micronarrativas de uma comunidade e suas culturas locais.

Neste caso, salientou-se também a relação profunda da obra com seu autor (e de certa forma, de outros imigrantes com histórias semelhantes, e com atuação nas atividades ligadas à construção, que pelas limitações deste artigo não foram aprofundadas), o saber fazer, o conhecimento de técnicas e materiais tradicionais; mas, sobretudo, sua visão mais ampliada da modernidade, comprometida com a revisão dos princípios modernos e na renovação do racionalismo. E nisso, contraria a restritiva caracterização de que fazem da arquitetura moderna seus conhecidos autores (referimo-nos, aqui, aos seus primeiros historiadores: Bruno Zevi, Nikolaus Pevsner, Siegfried Giedion, pela narrativa parcial e personalista que tecem, mas também, e numa data tão tardia quanto os anos 1950 e 1960, historiadores como Leonardo Benevolo e também Giedion, quando da revisão de sua famosa obra “Espaço, Tempo e Arquitetura”, preocupados em dar continuidade à narrativa pretensamente homogênea e linear do moderno).

Tal visão colocada - o edifício como micronarrativa - parece tão óbvia quanto incomum. No entanto, a estrutura de análise da maior parte dos historiadores da arquitetura parece invalidá-lo como artefato e, portanto, objeto de cultura, com toda a potencialidade subjacente.

#### **REFERÊNCIAS**

BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Cambridge MA: Harvard University Press, 1999.

BROOS, Hans. **Escolha da profissão de arquiteto**. Texto da Palestra no dia 03/11/1994. São Paulo.

BROOS, Hans. **O homem e a cidade: Reflexos mútuos**. Texto da Palestra no dia 16/06/1989. São Paulo.

BURKE, Peter. (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992.

Dados estatísticos de Blumenau. Disponíveis em:

[http://www.blumenau.sc.gov.br/downloads/seplan/relatorio\\_pmb\\_censo\\_2010.pdf](http://www.blumenau.sc.gov.br/downloads/seplan/relatorio_pmb_censo_2010.pdf)

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

KOOLHAAS, Rem. **Delirious NewYork: a retroactive manifesto for Manhattan**. New York: The Monacelli Press, 1994.

PIMENTA, Margareth de Castro Afeche (coord.). **Mestres Artífices. Santa Catarina. Cadernos de Memórias**. Brasília: Iphan, 2012.

WOLF, José. Escritório Hans Broos. **AU**, n. 50 out./nov, 1993.