

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE ENGENHARIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM AMBIENTE CONSTRUÍDO

Janércia Aparecida Alves

De agências bancárias a centros culturais: o caráter simbólico da arquitetura

Juiz de Fora

2022

Janércia Aparecida Alves

De agências bancárias a centros culturais: o caráter simbólico da arquitetura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Ambiente Construído. Área de concentração: Ambiente Construído.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Braidá Rodrigues de Paula

Coorientador: Prof. Dr. José Gustavo Francis Abdalla

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Alves, Janécia Aparecida.

De agências bancárias a centros culturais: : o caráter simbólico da arquitetura / Janécia Aparecida Alves. -- 2022.
133 f.

Orientador: Frederico Braidá

Coorientador: José Gustavo Francis Abdalla

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Engenharia. Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído, 2022.

1. Arquitetura bancária. 2. Arquitetura simbólica. 3. Centros culturais. 4. Conversão. 5. Resignificação. I. Braidá, Frederico, orient. II. Abdalla, José Gustavo Francis, coorient. III. Título.

Janércia Aparecida Alves

De agências bancárias a centros culturais: o caráter simbólico da arquitetura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Ambiente Construído. Área de concentração: Ambiente Construído.

Aprovada em 4 de abril de 2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frederico Braidá - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. José Gustavo Francis Abdalla - Coorientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Antonio Ferreira Colchete Filho
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Aline Calazans Marques
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho à minha família, sempre presente e incentivadora na minha trajetória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente à minha família, por sempre me apoiar e fazer persistir nos meus sonhos, minha base, motivo de minha dedicação e permanente busca pelo conhecimento.

Agradeço, especialmente, aos meus pais, Mariana e Laureto, minhas referências, que desde minha infância perceberam minha identificação com os estudos, não poupando esforços para que a educação fosse prioridade. Creio que seja esse o principal ponto motivador da minha trajetória, que esteve sempre em conexão com a área educacional.

Agradeço imensamente aos meus filhos, Giulia e Gianluca, minha inspiração permanente, meu brilho no olhar, incentivadores constantes e de quem muito me orgulho por trilharem caminhos éticos, onde a perseverança e dedicação se traduzem em atingimento de objetivos.

Agradeço ao meu esposo, Francisco, presente nas minhas ausências, companheiro em todas decisões, trazendo leveza aos caminhos escolhidos, nossos caminhos.

Agradeço à minha irmã, Joelma, por caminhar ao lado, estar em família, preocupar-se com todos, demonstrando seu carinho durante essa jornada.

Ao meu orientador, Fred Braidá, muito admirado por sua trajetória inspiradora, por ser mestre no real teor da palavra, por sua incansável participação na formação e crescimento daqueles que o tomam por professor.

Ao meu coorientador, Gustavo Abdalla, cujo saber é sempre compartilhado sem precedentes, incentivando novos conhecimentos.

Aos professores do PROAC, na pessoa do Antonio Colchete, cujos permanentes questionamentos são ponto enriquecedor para seus ouvintes, proporcionando vislumbrar sempre novas direções.

À professora Aline Marques, por importante contribuição como participante da banca.

Aos amigos do PROAC, receptivos, tornando nossos momentos juntos prazerosos. Carinho especial para Paloma, Mariana, Virgínia, Cleyton, companheiros de LEAUD, cujas reuniões eram ansiosamente aguardadas, deixando saudades. Aos queridos da Iniciação Científica, especialmente Carol e Ana Lethícia, pela contribuição pontual.

Aos amigos, tantos, incontáveis, especiais, sempre confiantes que sigo, e seguirei, praticando aquilo que gosto e me motiva a viver, buscando ser alguém que possa contribuir com o bem comum, fazer diferença.

Por meio dos seus edifícios e estruturas institucionais duráveis e das formas simbólicas ainda mais duráveis da literatura e da arte, a cidade une épocas passadas, épocas presentes e épocas por vir. Dentro dos seus recintos históricos, o tempo choca-se com o tempo: o tempo desafia o tempo.
(MUMFORD, 2004, p. 113)

RESUMO

A pesquisa aborda o tema da arquitetura bancária e suas conversões ao longo do tempo, especialmente seus novos usos como centros culturais. As agências bancárias são espaços destinados a negociações e transações financeiras, funcionando, também, como lugares de relacionamento social. Esses espaços vêm se adaptando, considerando a prevalência permanente de movimentos temporais, como o incremento e expansão tecnológicos. As grandes agências bancárias, ou seus prédios-sede, são edificações que representam o poderio das instituições financeiras, participantes das histórias das cidades onde se localizam. Registra-se atualmente menor presença de público nas suas dependências, uma tendência permanente, com clientes se valendo dos serviços virtuais ofertados. Perante tal cenário, questiona-se: qual a lógica subjacente ao processo de conversão de agências bancárias em centros culturais? Adota-se por hipótese que a arquitetura bancária, imponente e implantada em localizações privilegiadas, cujo uso seja ressignificado, venha a ser identificada como símbolo das instituições às quais se correlaciona, perpetuando seu poderio e trajetória. Tem-se como objetivo geral a compreensão do processo de conversão das agências bancárias em centros culturais, e da lógica que se aplica a essas conversões, considerando, em especial, o caráter simbólico presente na manutenção da arquitetura bancária e sua importância para a sociedade. Para atingir os objetivos, a metodologia adotada foi a revisão de literatura sobre arquitetura bancária e centros culturais, dos seus primórdios à contemporaneidade. Realizou-se estudo de casos exemplares, tomando por objeto empírico três agências bancárias brasileiras, pertencentes a instituições bancárias representativas para a economia brasileira - Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, Banco Santander – justificadas por terem centros culturais implantados em suas antigas agências. Espera-se que a pesquisa contribua para a compreensão do processo de conversão de agências bancárias em centros culturais, destacando a preservação da imagem institucional bancária, evidenciando a relevância histórica da arquitetura bancária, bem como sua carga simbólica.

Palavras-chave: Arquitetura bancária. Arquitetura simbólica. Centros culturais. Conversão. Ressignificação.

ABSTRACT

The research addresses the theme of banking architecture and its conversions over time, especially its new uses as cultural centers. Bank branches are spaces for negotiations and financial transactions, also functioning as places for social relationship. These spaces have been adapting, considering the permanent prevalence of temporal movements, such as technological growth and expansion. Large bank branches, or their headquarters buildings, are buildings that represent the power of financial institutions, participants in the stories of the cities where they are located. Currently, there is less presence of the public on its premises, a permanent trend, with customers taking advantage of the virtual services offered. In this scenario, the question is: what is the underlying logic in the process of converting bank branches into cultural centers? It is hypothesized that banking architecture, imposing and implanted in privileged locations, whose use is re-signified, will be identified as a symbol of the institutions to which it correlates, perpetuating its power and trajectory. The general objective is to understand the process of converting bank branches into cultural centers, and the logic that applies to these conversions, considering, in particular, the symbolic character present in the maintenance of banking architecture and its importance for society. To achieve the objectives, the methodology adopted was a literature review on banking architecture and cultural centers, from its beginnings to contemporaneity. A study of exemplary cases was carried out, taking as empirical object three Brazilian banking agencies, belonging banking institutions representing the Brazilian economy – Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, Banco Santander – justified by having cultural centers implanted in their old agencies. It is expected that the research will contribute to the understanding of the process of converting bank branches into cultural centers, highlighting the preservation of the institutional banking image, evidencing the historical relevance of banking architecture as well as its symbolic load.

Keywords: Banking architecture. Symbolic architecture. Cultural centers Conversion. Re-signification.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Instituições bancárias: uso da edificação.....	15
Figura 2	– Edifícios bancários que se destacam: exemplo de conversão.....	16
Figura 3	– Banco da Inglaterra.....	39
Figura 4	– Banco da Pennsylvania (USA).....	39
Figura 5	– <i>Metropolitan Saving Bank (USA)</i>	40
Figura 6	– Banco da Inglaterra, implantação e construção inicial.....	42
Figura 7	– Banco da Inglaterra, implantação e construção inicial.....	42
Figura 8	– Expansão e ocupação total do quarteirão (John Soane).....	42
Figura 9	– Expansão e ocupação total do quarteirão (John Soane).....	42
Figura 10	– Ocupação atual, Banco da Inglaterra, Londres (editado pela autora).....	44
Figura 11	– Atual Banco da Inglaterra, Londres – fachada.....	44
Figura 12	– Sede do Banco da Inglaterra, <i>Threadneedle Street</i> , Londres (2004).....	44
Figura 13	– Fases da automação bancária no Brasil.....	53
Figura 14	– Especificação das transações por canal.....	54
Figura 15	– Distribuição de agências e PABs.....	54
Figura 16	– Centros Culturais (CCBB/Caixa Cultural/Farol Santander) – Cidades de implantação.....	90
Figura 17	– Fachada Rua Primeiro de Março, 66 (1906).....	91
Figura 18	– Fachada pós reforma (1926).....	91
Figura 19	– CCBB RJ - Fachadas e vista interna da cúpula.....	93
Figura 20	– Perímetro do Corredor Cultural RJ (editado pela autora).....	94
Figura 21	– Caixa Cultural São Paulo (SP) - Fachadas e vista interna.....	95
Figura 22	– Triângulo histórico SP.....	96
Figura 23	– Farol Santander SP.....	98
Figura 24	– Bar do Cofre Farol Santander SP.....	98
Figura 25	– Triângulo histórico SP.....	99
Figura 26	– Linha do tempo – Arquitetura bancária e centros culturais.....	112
Figura 27	– Aspectos correlacionados à lógica da conversão de agências bancárias em centros culturais.....	113

Quadro 1	– Contexto histórico-temporal da atividade bancária a partir de revisão de Ströher (1999).....	36
Quadro 2	– Síntese da Tipologia-base bancária.....	40
Quadro 3	– Quadro cronológico referente à implantação de instituições bancárias brasileiras no período de 1808 a 1945.....	49
Quadro 4	– Categorias de análise.....	89
Quadro 5	– Quadro síntese dos casos exemplares.....	100

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

API	Programação em Aplicações
ATM	<i>Automated Teller Machines</i>
Banespa	Banco do Estado de São Paulo
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CEF	Caixa Econômica Federal
CMN	Conselho Monetário Nacional
Conpresp	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
Condephaat	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
FEBRABAN	Federação Brasileira de Bancos
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IPHAE	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado
IPHAN	Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MUDE	Museu do Design e da Moda
PIX	Pagamento Instantâneo
PRONAC	Programa Nacional de Incentivo à Cultura
RJ	Rio de Janeiro
SESC	Serviço Social do Comércio
SP	São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	ARQUITETURA BANCÁRIA E SUA HISTÓRIA.....	29
2.1	SURGIMENTO DAS INSTITUIÇÕES BANCÁRIAS.....	31
2.2	CONTEXTO ARQUITETÔNICO BANCÁRIO	34
2.3	TIPO E CARÁTER ARQUITETÔNICOS BANCÁRIOS.....	38
2.4	ATIVIDADE BANCÁRIA BRASILEIRA.....	45
2.5	ARQUITETURA BANCÁRIA BRASILEIRA: DOS EDIFÍCIOS À ERA DAS FINTECHS.....	50
3	CENTROS CULTURAIS: DA ORIGEM À CONVERSÃO DOS ESPAÇOS.....	56
3.1	SURGIMENTO DOS CENTROS CULTURAIS.....	56
3.2	INCENTIVO E IMPLANTAÇÃO DE CENTROS CULTURAIS BRASILEIROS.....	65
4	CONVERSÕES DA ARQUITETURA BANCÁRIA: NOVOS USOS.....	74
4.1	ARQUITETURA BANCÁRIA E OS CENTROS CULTURAIS: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, CAIXA CULTURAL, FAROL SANTANDER.....	84
4.2	ARQUITETURA SIMBÓLICA.....	86
4.2.1	Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).....	90
4.2.2	Caixa Cultural São Paulo.....	95
4.2.3	Farol Santanter São Paulo.....	97
4.2.4	Quadro Síntese.....	99
5	MANUTENÇÃO DO CARÁTER SIMBÓLICO NA CONVERSÃO DE AGÊNCIA BANCÁRIA EM CENTRO CULTURAL.....	101
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
	REFERÊNCIAS.....	120
	APÊNDICE A.....	128
	APÊNDICE B.....	129
	APÊNDICE C.....	130
	APÊNDICE D.....	131
	APÊNDICE E.....	132

1 INTRODUÇÃO

As práticas bancárias, desde a Antiguidade, estabeleceram-se em locais de encontro entre pessoas, ainda que não houvesse edificação específica para realização de tais tarefas, sendo exercidas, segundo Ströher (1999, p. 9) em templos e feiras, em locais onde ocorriam as trocas mercantis e o exercício do comércio. A demanda por efetivo encontro para a troca de bens, conforme Vargas (2018, p. 4), conduziu as atividades voltadas para comércio à procura por lugares promotores desses encontros, buscando localização segundo a distribuição populacional, coincidindo com locais de maior fluxo de pessoas e atividades sociais, como práticas religiosas, políticas, culturais e lazer, concentrando-se nos lugares centrais. Lugares de ocupação pelo setor terciário, definido como incorporador de atividades que não produzem ou modificam produtos e mercadorias, e entendido, não somente, como comércio varejista e atacadista, englobando prestação de serviços, atividades educacionais, lazer, turismo, administração, sistema financeiro, dentre outros (VARGAS, 2018, p. 32).

As corporações bancárias, empresas participantes do sistema financeiro, ofertam seus serviços através de marketing institucional, ao qual pode-se incluir, como ferramenta estratégica, a sua arquitetura, que incorpora preceitos espaciais de localização e de identidade de lugar, revelando a tendência conceitual da instituição representada. Segundo Silva (1985, p. 146), a arquitetura bancária deveria expressar, no passado, via sedes bancárias, conceitos e imagens que remetessem à instituição: “segurança, espírito conservador, proeminência. A arquitetura do banco deveria *denotar* solidez material e construtiva, opulência e sobriedade, o que, automaticamente, importava em *conotar* segurança patrimonial e econômica.”

Os projetos corporativos das instituições bancárias, para Abdalla (2011, p. 22), apoiam-se na opulência da arquitetura de seus prédios e na cultura local para demonstrarem seu poder econômico, o conservadorismo, sua capacidade tecnológica, na intenção de evidenciar a segurança da empresa. Esses são fatores representativos perante o mercado de atuação, que estimulam as corporações a preservarem as agências bancárias mais significativas e suas arquiteturas, segundo Abdalla e Oliveira (2019, p. 30), levando à manutenção, praticamente, de tais edificações com as mesmas estruturas desde sua implantação, mesmo que ocorra alteração no grupo administrador do negócio. São edificações que se situam, normalmente, em lugares de encontros, de grande fluxo social e densidade demográfica, destacando-se como importantes prestadores de serviços no setor financeiro, e marcante presença nas localidades através de sua robusta arquitetura.

Atuante como funcionária do Banco do Brasil por um período de 28 anos, entre 1987 e 2015, o envolvimento com a dinâmica econômica e financeira através da vivência no trabalho corporativo da instituição, permitiu à pesquisadora ampliar a percepção sobre a importância do segmento bancário para a sociedade. Período no qual inúmeras mudanças ocorreram nesse mercado, de intensa informatização à globalização, ampliação das redes de atendimento, intensificação de público. Juntamente a esses fatos, pode-se observar quão marcante apresentase a instituição bancária perante a população, e como a arquitetura da agência local de trabalho, Agência Juiz de Fora, em Juiz de Fora (MG), tornou-se ponto de referência para a cidade. Localizada no Centro, no principal calçadão da cidade, de estilo contemporâneo, quando de sua construção, passou a abrigar a agência central do Banco do Brasil, preservando-se a agência de origem, essa, projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, localizada à mesma rua. Ambas são memória de distintas épocas, marcos da história local, representativas para a instituição. A intensa virtualização do serviço bancário não minimizou o destaque dessas edificações, em parte motivando a pesquisa sobre a permanência da arquitetura bancária em suas localidades.

As agências bancárias apresentam-se como estabelecimentos promotores de negociações e transações financeiras entre as instituições e seus clientes, funcionando, a partir de uma visão pragmática, como interface e lugares de relacionamento social (ABDALLA; OLIVEIRA, 2019, p. 13). O desenvolvimento das instituições bancárias sempre esteve apoiado nas atividades comerciais, nos lugares de troca. Esse fato pode ser observado, segundo Nogueira (2018, p. 30), no percurso da ampliação de sua rede de atendimento via agências bancárias, que, desde o século XIX, realiza implantações de pontos de serviço nas localidades de força comercial, inicialmente, e, a posteriori, seguindo locais de crescimento industrial, acompanhando o curso econômico da história. Tal crescimento influenciou no surgimento de novas instituições financeiras e na grande pulverização das organizações bancárias, ocupando não somente distintas sedes, como no passado, mas oferecendo atendimento de maneira amplificada, visando captação de nova clientela, além de incremento negocial.

Em sintonia com a diversidade e variedade de mercados que foram emergindo com o decorrer dos tempos, as instituições financeiras passaram a oportunizar negócios de maneira mais próxima à clientela, impulsionando a abertura de agências em bairros, em praças menores, em instituições de ensino, em grandes fábricas e conglomerados, em aeroportos, shoppings, supermercados, ao implementar correspondentes bancários em estabelecimentos comerciais, na instalação de equipamentos em cabines de autoatendimento em pontos de fluxo constante, além da oferta de serviço de várias instituições bancárias através de equipamento único, como a rede de terminais Banco 24 horas. Serviços bancários ofertados em edificações que não tiveram a

construção realizada com a finalidade bancária, surgindo como nova estratégia negocial, mas que agregaram a facilidade de estar onde o público se localiza, como um diferencial mercadológico e de crescimento de sua rede de negócios.

Outras atividades, como as culturais e religiosas, a exemplo, também passaram a ser implantadas em edificações de atividades diversas, como a abertura de salas de cinema e espaços teatrais em shoppings centers, por exemplo, em detrimento de edifícios especificamente erguidos para tal finalidade. Situação que pode ser averiguada em atividades religiosas, que se distribuíram por diversos pontos das cidades, ocupando espaços construídos sem finalidade exclusiva, e sem corresponder a uma identidade para determinada crença. Ocupações que podem se movimentar para outros locais, permitindo que nova e diversa atividade venha se implantar naquele espaço, sem que seja criada memória e identidade entre o público e a edificação. Entretanto, edificações realizadas para finalidades específicas, como catedrais, grandes teatros, permanecem, de modo geral, ocupando os espaços originais, convergindo a imagem arquitetônica em memória da atividade exercida. Ainda que as atividades citadas sejam também acometidas pelas condicionantes contemporâneas, passando a se valer, inclusive, de ferramentas tecnológicas para o exercício da sua função e aproximação com seu público, como os canais de tv de cunho religioso e as divulgações de filmes via *streaming*. Observa-se que os edifícios bancários também vêm se adaptando à atualidade, especialmente em função do avanço das tecnologias de informação e comunicação (Figura 1).

Figura 1 – Instituições bancárias: uso da edificação

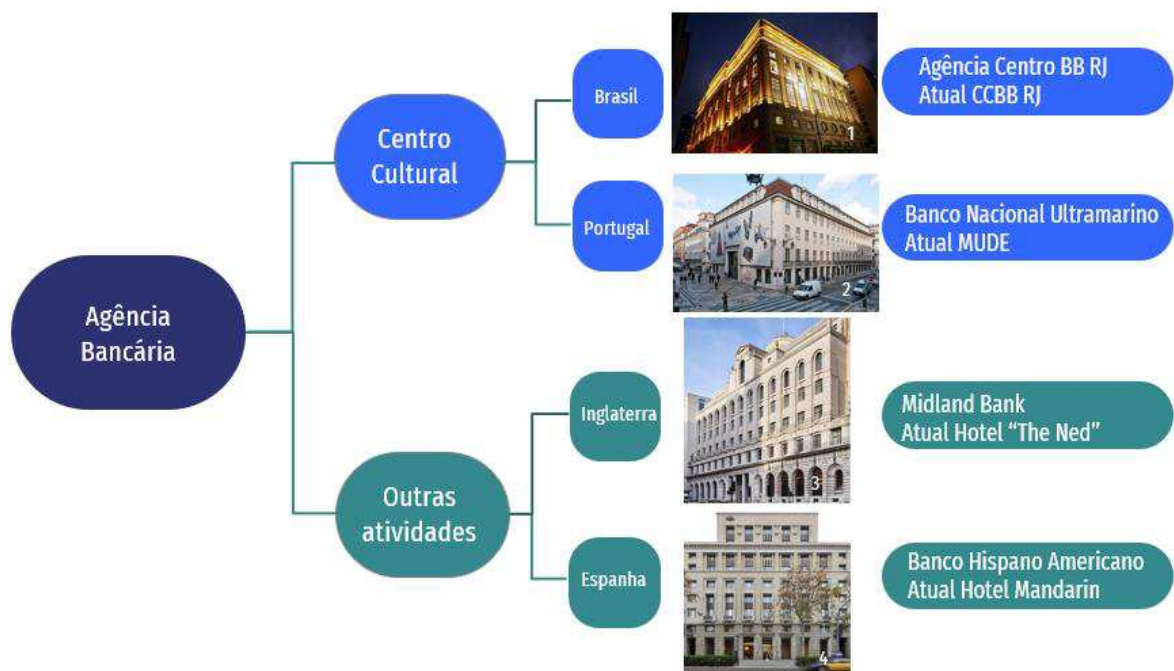


Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Entretanto, ressalta-se que as grandes agências bancárias ainda permanecem marcando a paisagem das cidades através de seus projetos arquitetônicos, independentemente das modificações ocorridas nas cidades (ABDALLA, 2011, p. 22). Permanência arquitetônica que pode ser verificada em antigas sedes bancárias, inclusive internacionalmente, e que, na atualidade, oferecem em seu espaço atividades relacionadas à cultura, como o Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro (CCBBRJ), o qual inicialmente abrigou a Agência Centro do Banco do Brasil no Rio de Janeiro (RJ), e o Museu do Design e da Moda (MUDE), situado em Lisboa, Portugal, atendendo anteriormente como Banco Nacional Ultramarino.

Não somente os centros culturais se instalam em agências bancárias que se destacam em suas localidades. Outras atividades são também apresentadas nos antigos edifícios bancários, como o *Midland Bank* em Londres, Inglaterra, atualmente na atividade hoteleira, conhecido como “*The Ned*”, e o Banco Hispano Americano, em Barcelona, Espanha, atual Hotel Mandarin. Todos exemplares são ocupantes de importantes localidades nas cidades de implantação, centros de forte presença histórica e econômica para seus países, cujos prédios bancários passaram por adaptações para a prestação de serviço hoteleiro e atividades culturais (Figura 2), entretanto, preservando a imponente arquitetura, que reforça a importância da atuação das respectivas entidades financeiras no período em que se estabeleciam enquanto entidades no desempenho bancário.

Figura 2 – Edifícios bancários que se destacam: exemplos de conversão



Fontes das imagens: (1) <https://bit.ly/2M75197>; (2) <https://bit.ly/2ATaLR5>; (3) <https://bit.ly/3rQAto5>; (4) <https://bit.ly/2YfaJfp>. Fonte: Elaborado pela autora (2022).

De um ponto de vista simbólico, as grandes agências bancárias ou os prédios-sede dos bancos mais importantes são edificações que representam o poderio das instituições financeiras (ABDALLA, 2011, p. 22). Se, por um lado, atualmente as agências bancárias encontram-se pulverizadas e descentralizadas, com oferta de serviços por vezes unicamente virtuais, por outro lado verifica-se que a história da arquitetura bancária, inclusive mundial, é marcada por imponentes edifícios, localizados em importantes centralidades urbanas. São esses edifícios, de construção pujante e marcante presença histórica em grandes cidades, e seus projetos arquitetônicos, que foram tomados como objetos empíricos da investigação. Parte-se da premissa de que uma parcela da história das cidades pode também ser contada através da história da arquitetura dos bancos e da sua reverenciada presença na paisagem das cidades.

Adotou-se, na pesquisa, portanto, o tema da arquitetura bancária e as conversões ocorridas nas agências bancárias ao longo do tempo, considerando, especialmente, seus novos usos como centros culturais. Logo, discute-se sobre a permanência da arquitetura das agências bancárias e suas alterações nas cidades contemporâneas, ponderando, particularmente, sobre a permanência das construções julgadas relevantes perante essa atividade econômica e suas instituições, ainda que apresentem novos usos aos seus espaços. Novas demandas levam a novos negócios e, as estruturas físicas, pelo seu caráter inercial, podem indicar necessidade de ajustes na oferta de negócios, segundo Vargas (2018, p. 47), “o que conduzirá à necessidade de reciclagem dos edifícios e sua adequação a novos usos”.

Cabe, contudo, ressaltar que diversos conceitos são mencionados no que tange à preservação de bens, especialmente aqueles bens que sejam reconhecidos como patrimônio histórico. Reciclagem, termo usado por Vargas (2018), é também usado por Silva, Torres e Salamoni (2017, p. 2), que a conceitua como um processo ligado à restauração de edificações, o que inclui cuidados que envolvem suas características formais e construtivas e execução de adaptações para receber um novo uso, as quais promovem interferências comumente alusivas a conforto ambiental, acessibilidade e ergonomia. Daudén (2020) esclarece que, para a prática de intervenções em edifícios que já existem, são usados termos como reforma, requalificação, reabilitação, retrofit, sendo este último um vocábulo que preconiza a atualização tecnológica nos edifícios existentes, realizando adequação das construções às normas técnicas locais, visando à funcionalidade e modernização para atendimento de demandas contemporâneas. Os demais termos são usados como variação de reforma, segundo Daudén (2020), sendo reabilitação atribuída a intervenções que pressuponham alteração no uso programático da edificação, bem como atualização dos espaços, assim como ocorre nas reformas. Para a autora,

os termos "requalificação", "remodelação", "renovação" são todos variação de “reforma”, diferindo-se de restauro, que envolve preservação cultural.

Segundo Kühn (2008, p. 30), “restauração é campo filiado às humanidades e histórico-crítico por origem e por natureza”, devendo, inclusive, o restauro “ser entendido, antes de tudo, como ato de cultura” (KÜHL, 2008, p. 59). A autora reitera a conceituação de restauro como ato conservativo, “pois tem por objetivo transmitir o bem a gerações futuras da melhor maneira possível”, onde a ênfase volta-se para “edifícios de valor histórico, artístico, memorial, simbólico” (KÜHL, 2008, p. 208). A preservação é, portanto, segundo Kühn (2008, p. 58), motivada por esses valores, possuindo reconhecido significado cultural, sendo tais valores dignos de tutela para as gerações futuras como documentos fidedignos, dando suporte à memória coletiva. Preservação, de acordo com Kühn (2008, p. 58), possui domínio abrangente no Brasil, abarcando diversificadas ações, como registros, inventários, educação patrimonial, políticas culturais, podendo também se manifestar através de manutenção e conservação.

Considera-se, no estudo, que o uso dos prédios bancários em novas atividades contribua para a preservação tanto arquitetônica, como institucional, ao se manifestar por um conjunto de ações, onde a conversão da função exercida nas suas dependências perpetua-se como registro e memória. Adotou-se, para a pesquisa, o termo conversão, que é “mudança de forma ou natureza, transmutação, transformação” (MICHAELIS, 1998), remetendo à mudança de natureza da atividade exercida na edificação, sem, contudo, ser aplicada mudança na forma física. Entendeu-se adequada a utilização do termo conversão, tendo em vista o estudo apoiar-se na alteração de função dos casos exemplares, e não da forma arquitetônica, evitando-se, portanto, usar, no desenvolvimento do texto, o termo transformação, que remete à mudança de forma.

Portanto, o objetivo da pesquisa consistiu na compreensão do processo de conversão das agências bancárias em centros culturais mediante a preservação da imagem institucional, considerando a relevância histórica e o legado patrimonial de sua arquitetura, a carga simbólica envolvida, transitando, primordialmente, pelos atuais usos trazidos às edificações, incentivados pelo acompanhamento das condicionantes contemporâneas. Cumpre ressaltar que nem todo centro cultural, financiado por instituição bancária, instala-se em antigas agências bancárias. Cita-se, como exemplo, o Itaú cultural, cuja sede atual, em São Paulo (SP), foi construída com o propósito de abrigar o centro cultural, sendo inicialmente implantado em edifício escritório, na Avenida Paulista, também em São Paulo (ITAUCULTURAL.ORG, 2017). Complementa-se que nem todo prédio de agência bancária constitui-se patrimônio histórico, e esse prédio, ao ter sua função alterada, venha, obrigatoriamente, a adotar atividade semelhante a centro cultural. Muitas dessas agências recebem a implantação de atividades diversificadas e não

correlacionadas à instituição financeira, como farmácia, comércio, clínicas, dentre outras. Ressalta-se, portanto, que a pesquisa tomou por objeto agências bancárias cuja edificação possui relevância histórica em suas localidades, constituindo-se patrimônio preservado pelas instituições bancárias às quais pertencem, ofertando, como nova atividade ao espaço, o centro cultural, com vinculação à imagem institucional bancária.

Abordar esse tema encontra justificativa na importância que as bases econômicas representam para a sociedade, percebendo-se os bancos como instituições correlatas ao impulso desenvolvimentista, seja local, seja mundial. “A intermediação financeira, através de bancos, é um serviço fundamental para o funcionamento eficiente da economia, e para que os benefícios do seu crescimento se espalhem por todos os membros da sociedade.”¹ (GARROCHORANGEL; CAMPOS-ALANÍS, 2010, p. 414, tradução nossa). Nesse sentido, pode-se conferir às agências bancárias, além da expressividade em sua arquitetura, uma identidade corporativa, por meio da qual se pretende destacar elementos pertinentes a esse segmento, como segurança, força e distinção (ABDALLA; OLIVEIRA, 2019, p. 14).

Entretanto, embora esses espaços se mantenham arquitetonicamente como presença marcante nas cidades, os mesmos vêm sendo ressignificados na atualidade, tendo em vista a forte influência sofrida pela atividade bancária perante o recorrente surgimento de aprimoramentos tecnológicos (ALVES; PAULA; ABDALLA, 2019, p. 72). Se, no passado, do prédio-sede bancário esperava-se a mensagem de segurança, posteriormente, segundo Silva (1985, p. 147), com os processamentos eletrônicos, “a segurança do banco não repousa em grossas paredes; a nova arquitetura bancária denota tecnologia e acessibilidade e conota eficiência e modernidade”. Assim, os aprimoramentos tecnológicos são responsáveis pela apresentação de novas formas de informação junto ao mercado, comunicação facilitada entre os usuários e instituições e realização de negócios financeiros de maneira remota, culminando na criação de serviços cada dia mais virtuais, forte contribuição para a obsolescência das grandes sedes bancárias enquanto locais primordiais de atendimento a seu público.

Não obstante tal situação, é oportuno ressaltar que grande parcela da população brasileira, bem como de nações subdesenvolvidas ou em desenvolvimento, ainda se encontra em condição de baixo acesso aos recursos tecnológicos e de informatização. Há de se considerar, inclusive, o analfabetismo e a baixa escolaridade como barreiras de utilização das novas ferramentas virtuais (ARTMISIA, 2019). Tal segmento da sociedade demonstra-se

¹ “*La intermediación financiera, mediante la banca comercial, es un servicio fundamental para el funcionamiento eficiente de la economía, y para que los beneficios de su crecimiento se difundan entre todos los integrantes de la sociedad.*”

demandante, portanto, por serviços bancários realizados presencialmente, podendo, entretanto, serem oferecidos através de representantes conveniados das instituições financeiras em pontos de atendimentos destinados a tal público, como casas lotéricas e estabelecimentos comerciais, declinando da obrigatoriedade de uso exclusivamente de prédio bancário para tal finalidade (ARTMISIA, 2019).

As questões apontadas podem influenciar nas estratégias futuras de entrega de serviços advindos da rede bancária, amparando o traçado de caminhos que oportunizem adequação ao mundo contemporâneo. Porém, a realidade que remonta a tempos anteriores, e nem tão passados, conduz à presença de agências bancárias nas cidades. E estas, por estarem normalmente situadas em localizações privilegiadas, em lugares de encontros, seja na área central, seja nos bairros das cidades, pressupõe-se que seus espaços, quando da implantação de novo uso à sua sede justificada por menor procura desses locais para atendimento, sobreponham intencionalmente um novo diálogo com seu entorno, sem que ocorra perda de significação da sua marca. As instituições bancárias, por conseguinte, trazem oportunamente à sociedade nova função espacial para suas sedes. À sua arquitetura, conferem-se novas funcionalidades, ainda que a tipologia arquitetônica traduza identificação corporativa. É quando surge a ressignificação desses espaços, os quais busca-se entender como seus interiores são ocupados, qual contexto ampara a nova relação espaço/público, qual identidade é mantida/conferida ao antigo espaço.

Segundo Café (2011, p. 21), “o ‘conceito de lugar’ compreende um conjunto de informações físicas e simbólicas relacionadas a uma identidade particular e à existência de um espaço específico que se opõe à ideia de sítio genérico.” Suas avaliações acerca de lugar levam em consideração Christian Norberg-Schulz, apontando lugar como “ambiente identitário, configurado por um conjunto de especificidades que constituem um contexto” (CAFÉ, 2011, p. 21). O autor apresenta o lugar como um espaço “formado por um contexto social, histórico, político, econômico, cultural e físico, englobando aspectos sensíveis, empíricos e simbólicos” (CAFÉ, 2011, p. 21).

A arquitetura é um elemento que dá forma às ocupações espaciais, traduzindo-se em identidade constituída. Situação que contribui para construir inclusive relações temporais, sejam essas por materialidade, ou por memórias, e outras. Concepções arquitetônicas realizadas em diversas e distintas épocas, e executadas com os mais diferentes propósitos, deixam como legado projetos que transcendem o tempo. Projetos de arquitetura, e as obras resultantes deles, podem ser analisados segundo as intenções espaciais para as quais foram edificadas, traduzidos em herança patrimonial que se solidifica com o passar do tempo. Edificações que podem vir a se adaptar a novas funcionalidades, serem reciclados, requalificados.

Ao se posicionar quanto à manutenção e renovação de prédios antigos, Jacobs (2011) faz emergir a reflexão sobre a possibilidade de uso contínuo e permanente de uma edificação, preconizando a adaptação como fonte de renovação da matéria. “Essas transformações e conversões incessantes em prédios urbanos antigos só com muito esforço podem ser chamadas de paliativas. É mais como se uma matéria-prima tivesse sido encontrada no lugar certo. Ganhou um uso que de outra maneira nem teria surgido” (JACOBS, 2011, p. 216). O novo uso oferece, dessa forma, estímulo à capacidade criativa perante a “nova” matéria-prima ofertada e ao uso diferenciado a ela aplicado. A requalificação permite revitalizar os elementos construtivos, e assim também os espaços, evitando delegar o passado à morte. Com os novos usos, criam-se possibilidades, prolonga-se o registro das marcas históricas na sociedade.

Nota-se, na atualidade, a crescente prática de intervenção em preexistências arquitetônicas, trazendo novos usos, com preservação, recuperação e adaptação do patrimônio edificado, estabelecendo-se também como forma de corroborar o pensamento de renovação do antigo nas cidades. Situação que pode ser exemplificada através de agências bancárias que oferecem atualmente em sua edificação espaço cultural, como o Centro Cultural Banco do Brasil SP e RJ, onde a edificação foi preservada e estabeleceu-se novo uso, porém mantendo-se a vinculação à instituição financeira. Intervenções que perpetuam, em se tratando de agências bancárias, a marca da instituição, explorando o que o lugar permite, mesmo que se implemente uma nova função (SEGRE, 2004, p. 56).

O registro que a resignificação permite observar, como resultado das transformações econômicas e sociais, tomando ainda por exemplo os CCBB RJ e SP, é o de ampliação de possibilidades arquitetônicas em detrimento de simples abandono, ou até mesmo demolição da edificação. Harmonizar o espaço às necessidades e mudanças da sociedade é o desafio a atingir ao se implementar novos usos, formatando o diálogo da arquitetura com o lugar e o tempo. “A memória é filha do presente. Mas como seu objeto é a mudança, se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto” (KÜHL, 2008, p. 147). Sem memória, a mudança é alienante e desagregadora, segundo Kühl (2008, p. 147), funcionando como instrumento de identificação, conservação e desenvolvimento.

Transpor a passagem natural do tempo, através da oferta de um novo uso local ao edifício, é uma forma de trazer ao público uma diversidade derivada, que pode se tornar principal, atemporal para a construção que já não consegue mais ter a função original utilizada no espaço edificado. “Uma das coisas mais admiráveis e agradáveis que podem ser vistas ao longo das calçadas das grandes cidades são as engenhosas adaptações de velhos espaços para novos usos” (JACOBS, 2011, p. 215). A autora considera que “as cidades precisam de mesclas

de prédios antigos para cultivar as misturas de diversidade principal, assim como aquelas de diversidade derivada. Elas precisam especificamente dos prédios antigos para incubar uma nova diversidade principal” (JACOBS, 2011, p. 216).

No que tange à relação da arquitetura e sua correlação espaço-tempo e lugar que o presente estudo vem trabalhar a arquitetura bancária e suas adaptações espaciais e funcionais. Sem romper com o legado da história, a referida arquitetura transita por um novo uso, considerando-se relevante a sua permanência espacial frente ao significado de sua importância local. Face a tal situação, registra-se que a pesquisa não se direciona estritamente a bancos ou a centros culturais, mas à junção de ambos via conversão da arquitetura. A observação dos usos atuais como centros culturais dados às edificações bancárias, representativas institucionalmente e implantadas em localizações distintas, cujos serviços ofertados divergem do habitual atendimento direcionado a soluções financeiras, impulsionou o estudo sobre a motivação para a conversão do seu uso, visando verificar se é aplicada, sobretudo, certa lógica aos novos usos do referido espaço.

A argumentação principal dessa pesquisa volta-se para a utilização de objetos empíricos pesquisados, edifícios de uso inicialmente na função bancária, e seus projetos arquitetônicos que, ao terem convertidas suas funções, criaram não somente novos significados, mas, sobretudo, novos destaques para seus espaços, amparados na carga simbólica que suas edificações traduzem e no legado que perpetuam através de sua arquitetura.

Problema e hipótese

Considerando o contexto apresentado, no qual se nota que a sociedade está em permanente transformação, impulsionando a criação de novas soluções e adaptações aos sistemas existentes, a questão que se apresenta frente à pesquisa é: qual a lógica subjacente ao processo de conversão de agências bancárias em centros culturais?

A partir desse questionamento, a hipótese que se delineia para o estudo volta-se para o legado simbólico que a arquitetura bancária oferece para as cidades, vindo a se tornar, em muitos casos, patrimônio histórico. Nesse sentido, ainda que seu uso seja ressignificado, tal arquitetura mantém sua imponência em localizações privilegiadas, gerando identificação como símbolo das instituições às quais se correlacionam, evidenciando e perpetuando o poderio daquelas representadas. Essa arquitetura passa a ser considerada símbolo para as empresas, transcendendo a obviedade do serviço financeiro prestado em determinado tempo, o qual passa

a ser percebido de maneira ampla dentro do seu contexto sociocultural, imortalizando o trajeto realizado pela instituição e destacando sua contribuição social sustentável e participativa local.

Amparando a hipótese formulada, as edificações utilizadas para finalidades culturais, segundo Milanesi (2003, p. 67 e 68), são, normalmente, instaladas em construções antigas, de caráter histórico, estando, frequentemente, localizadas nos centros das cidades, sendo preservadas com interesse em ressaltar a importância que lhes é conferida pelo tempo. Afirmativa que é corroborada por Kiefer (2008, p. 25), declarando que, via de regra, no Brasil, edifícios tombados, pelo seu valor histórico e arquitetônico, recebem proposta de reutilização como museu ou centro cultural. Segundo Sánchez (2001, p. 35), existe um intercâmbio entre a reestruturação de lugares e a construção de identidades, implicando numa renovação urbana gerada por processos materiais e também simbólicos. Afirmativa que se correlaciona à declaração de Kühn (2008, p. 211) sobre a compatibilidade do novo uso ser condigna ao significado daquele bem, e não somente compatível com a edificação. Tal compatibilidade resguarda, na divulgação cultural, de acordo com Veloso e Andrade (2016, p. 101), o interesse de empresas em utilizar o investimento cultural como estratégia de visibilidade de sua marca, de sua identificação potencializada através do marketing cultural.

Objetivos

Entende-se que o objetivo geral da presente pesquisa é compreender o processo de conversão das agências bancárias em centros culturais, e a lógica que se aplica a essas conversões, considerando, em especial, o caráter simbólico presente na manutenção da arquitetura bancária e sua importância para a sociedade, preservando a imagem institucional e a relevância histórica presentes no legado patrimonial de sua arquitetura. Busca-se entender a ação do tempo como condicionante ao processo de conversão arquitetônica, considerando-se, primordialmente, as ressalvas contemporâneas nos atuais usos dessas edificações. Para cumprir tal objetivo, definiu-se como objeto de estudo agências bancárias cujas edificações datam da primeira metade do século XX e sua conversão em centro cultural ocorrida em final do mesmo século e início do século XXI. Como recorte espacial, determinou-se duas capitais nacionais de grande representatividade econômica no Brasil: Rio de Janeiro, capital do país até 1960, e São Paulo, importante centro econômico-financeiro nacional.

Aponta-se como objetivo específico, primeiramente, a realização de revisão da história da arquitetura bancária, de primórdios à atualidade, considerando a importância da atividade para a sociedade com o passar do tempo, visando apoiar a compreensão do seu papel simbólico.

Como segundo objetivo específico, procurou-se compreender a formação de centros culturais, sua atuação perante a sociedade e contribuição no desenvolvimento cultural local.

Como terceiro objetivo específico, buscou-se identificar os processos que promovem os objetos arquitetônicos em objetos simbólicos, procurando compreender a arquitetura bancária e seu o papel simbólico nas localidades.

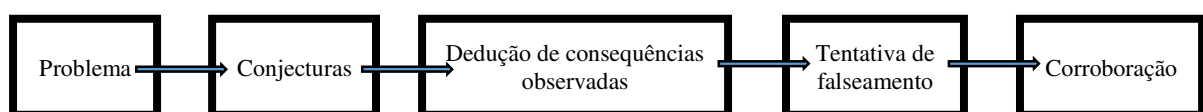
O último objetivo específico voltou-se para o estudo de casos exemplares, envolvendo a conversão de agências bancárias em centros culturais na contemporaneidade, no período compreendido pelas quatro últimas décadas, especificamente considerando objetos empíricos o Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, o Caixa Cultural São Paulo e o Farol Santander São Paulo, cujas localizações e instituições apresentam-se representativas perante as cidades onde se situam, bem como perante o país.

Metodologia

Como método de pesquisa, o estudo utilizou o método hipotético-dedutivo, o qual, para sua realização, “inicia-se com um problema ou uma lacuna no conhecimento científico, passando pela formulação de hipóteses e por um processo de inferência dedutiva, o qual testa a predição da ocorrência de fenômenos abrangidos pela referida hipótese” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 32).

O método tem início na formulação do problema, cuja descrição busca ser precisa, o que favorece o encontro de conteúdos relevantes ao problema, efetivamente contribuindo para a construção do trabalho a se realizar. Segue-se a fase da observação, tendo continuidade na formulação de hipóteses sobre o que se observou. São objetos de prognósticos, avaliados através de observações mais detalhadas. Os resultados podem conduzir à alteração de hipóteses, quando então se inicia um novo ciclo, culminando, por finalização, em um resultado sem discrepâncias entre teoria e observações (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 32). Em esquema, apresenta-se o método aplicado, através do Diagrama 1.

Diagrama 1 – Esquema metodológico



Elaborado pela autora (2020).

Enquanto técnica de investigação e estudo, utilizou-se o método observacional, um dos mais usados nas ciências sociais, segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 37). Se esse método “por um lado, pode ser considerado como o mais primitivo e, conseqüentemente, o mais impreciso. Mas, por outro lado, pode ser tido como um dos mais modernos, visto ser o que possibilita o mais elevado grau de precisão nas ciências sociais.” (GIL, 2008, p. 16 apud PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 37). Na pesquisa por observação, verifica-se situação já ocorrida. Em “qualquer investigação em ciências sociais deve se valer, em mais de um momento, de procedimentos observacionais” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 37).

Sob o ponto de vista da natureza, pode-se considerar que se trata de uma pesquisa básica, a qual “objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista. Envolve verdades e interesses universais” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 51).

Em relação aos objetivos a alcançar, a pesquisa é exploratória, a qual busca trazer mais informações sobre o assunto investigado na sua fase preliminar, ou seja, contribui na delimitação do tema da pesquisa, de forma a orientar na fixação dos objetivos e formulação de hipóteses, podendo até mesmo conduzir a um novo enfoque. “Assume, em geral, as formas de pesquisas bibliográficas e estudos de caso.” A pesquisa exploratória permite planejamento flexível, geralmente envolvendo levantamento bibliográfico e análise de exemplos que estimulem a compreensão (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 51).

No que se refere aos procedimentos técnicos, maneira pela qual se obtém dados pertinentes à elaboração da pesquisa, torna-se necessário traçar um planejamento, adotando-se, portanto, para a coleta de dados, as pesquisas bibliográfica e iconográfica.

Foram utilizados estudos de casos exemplares, tendo em vista poderem contribuir no esclarecimento de certa decisão ou conjunto de decisões, na sua motivação. Estudo de caso pode também ser definido como “[...] uma estratégia de pesquisa que busca examinar um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto. [...] Igualmente, estudos de caso diferem do método histórico, por se referirem ao presente e não ao passado.” (YIN, 1981 apud ROESCH, 1999, p. 155) (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 60).

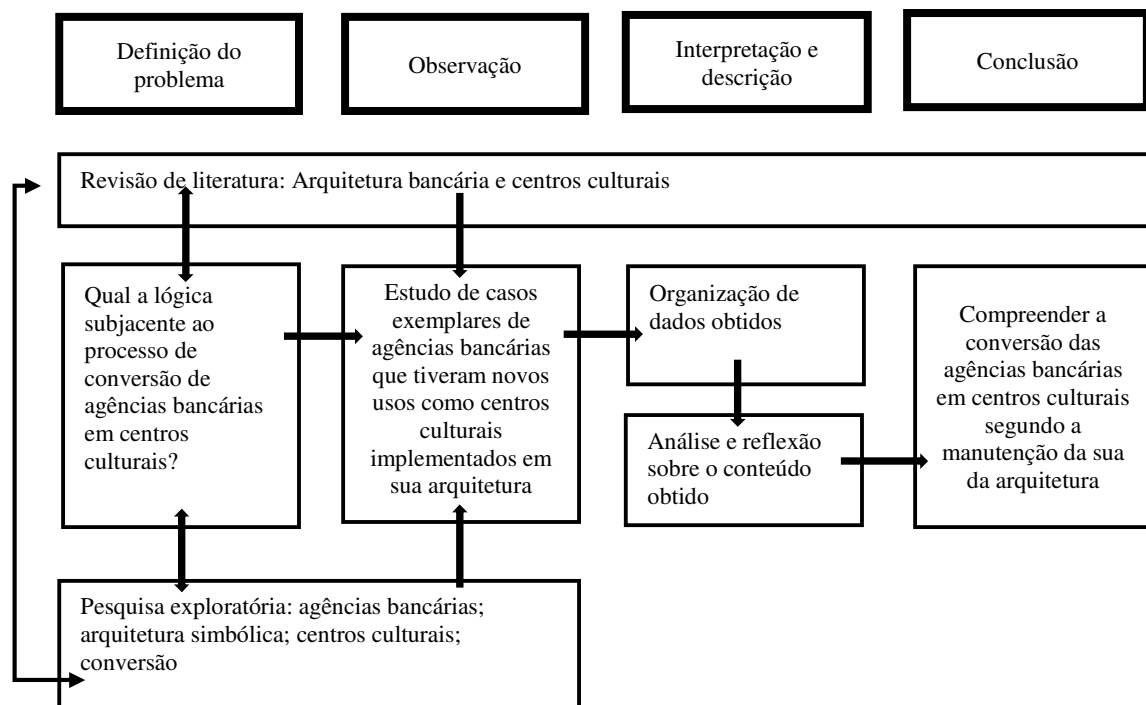
Quanto à forma de abordagem do problema, a pesquisa pode ser vista pelo viés qualitativo, a qual “considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70). Nesse tipo de pesquisa não se lança mão de dados estatísticos, tendo por resultado dados descritivos.

Visando aplicar a metodologia citada e cumprir os objetivos elencados, o estudo se iniciou por uma pesquisa e apresentação histórica da atividade bancária, correlacionada à

presença arquitetônica dos espaços de atendimento ao seu público. Tal atividade apresenta relevante importância econômica mundial, vindo a apoiar o entendimento da dinâmica da permanência dos bancos nas cidades, bem como ocorrem suas conversões em centros culturais.

Por se tratar de uma pesquisa cuja tônica principal volta-se para as mudanças ocorridas nos usos dos espaços bancários, realizou-se uma revisão de literatura sobre a origem dos centros culturais e sua dinâmica ao longo do tempo, com foco nos processos de conversão identificados nos usos da arquitetura dessas instituições, conforme observado no Diagrama 2.

Diagrama 2 – Síntese do processo metodológico



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Em se tratando do caráter qualitativo da pesquisa, entende-se que o conteúdo coletado contribuiu para a compreensão da interferência contemporânea, aqui considerada como as quatro últimas décadas, nos usos e práticas dos espaços arquitetônicos, especificamente da arquitetura bancária, bem como sua influência no processo de permanência das edificações de presença relevante nas cidades.

Estudou-se prédios de agências bancárias representativas perante as suas comunidades, ocupantes de localizações de destaque, e que tiveram em sua arquitetura os usos amplamente modificados, visando alcançar o entendimento do fenômeno de conversão desses espaços.

Para tal verificação, foram previamente coletados dados referentes às instituições bancárias e suas edificações no tocante à cidade, localização, estilo arquitetônico, arquiteto responsável pelo projeto, ano da edificação, atividade inicial desempenhada no espaço, aquisições e/ou incorporações pela instituição, data de conversão em centro cultural, dimensão, possível ampliação da edificação, tombamento (ano e órgão), além de participação em projeto cultural na sua localidade.

Os dados obtidos constituíram base para a etapa de análise das informações, sobre as quais se definiu as agências bancárias das instituições financeiras estudadas, pertencentes aos seus respectivos conglomerados, atuantes como agência bancária em seus espaços anteriormente, e como centros culturais na atualidade. Apresentam-se as informações coletadas, sob forma de quadro inclusive, em referência às instituições definidas: Banco do Brasil S.A., Caixa Econômica Federal e Banco Santander.

Para o desenvolvimento da pesquisa, foram selecionadas, para estudo de caso exemplar, três agências bancárias que possuem, por característica comum, destaque da arquitetura de seus prédios e a ressignificação de seus espaços, embasando os estudos relacionados às conversões ocorridas nas edificações, em virtude de sua adaptação à realidade contemporânea. A partir dos dados primários, delimitou-se categorias que permitissem nova análise sobre as agências selecionadas de cada instituição, a saber: cidade; localização; estilo arquitetônico; atividade desempenhada pela instituição inicial; conversão da atividade; tombamento; vínculo institucional; composição societária.

Estrutura da dissertação

A dissertação conta com seis capítulos, que versam sobre a metodologia adotada, as revisões de literatura realizadas, a pesquisa sobre as instituições bancárias adotadas como unidades de estudo elencadas para casos exemplares, conduzindo à discussão sobre a conversão em centros culturais, bem como a conclusão.

O primeiro capítulo refere-se às informações sobre a pesquisa, compondo a introdução à mesma. Apresenta-se o tema e objeto de estudo, além da justificativa à escolha pelo tema. Relata-se a fundamentação teórica, o problema da pesquisa e a hipótese, bem como os objetivos, geral e específicos, além da metodologia aplicada.

O segundo capítulo aborda a arquitetura bancária e sua história, retomando aos primórdios da atividade, expondo-se o envolvimento econômico-social que contorna o segmento bancário. Subdivide-se no surgimento das instituições bancárias, no contexto

arquitetônico, como a arquitetura bancária se apresenta formalmente com o passar do tempo, iniciando com estudos amparados em trajetória mundial, culminando na atividade bancária brasileira e como essa atividade se apresenta na contemporaneidade.

O terceiro capítulo volta-se para pesquisas relacionadas aos centros culturais, da maneira como surgiram e sua evolução juntamente à sociedade, os incentivos que permeiam a implantação de centros culturais, bem como a abrangência que sua implementação pode influenciar tanto culturalmente, quanto socialmente.

O quarto capítulo se compõe dos significados da arquitetura, de sua leitura através da função simbólica, considerações acerca de memória coletiva e patrimônio, marcos sociais. Apresenta as pesquisas relacionadas à conversão da arquitetura bancária e seus novos usos, revelando a arquitetura simbólica presente nos casos exemplares estudados. Discorre sobre as instituições bancárias selecionadas e as agências tratadas como objeto empírico de estudo, com ênfase nas unidades cuja atividade atual corresponda a centro cultural, sobretudo preservando a edificação original, implantadas em cidades economicamente representativas para o país.

O quinto capítulo volta-se para a discussão dos resultados oriundos das pesquisas realizadas. São apresentadas as considerações referentes aos estudos acerca das agências bancárias brasileiras e suas características, ao considerar as categorias estabelecidas para as unidades selecionadas. Reitera-se o foco à carga simbólica que a arquitetura bancária estudada representa, culturalmente, socialmente, economicamente, nas diversas leituras que podem ser aplicadas a esses espaços.

No sexto capítulo, de considerações finais, aborda-se os conteúdos relevantes da pesquisa, apontando as contribuições do estudo e suas possibilidades de continuidade. São considerados os possíveis desdobramentos, contributivos para a compreensão da arquitetura simbólica e o suporte de seu legado.

2 ARQUITETURA BANCÁRIA E SUA HISTÓRIA

No cofre estão as coisas *inesquecíveis*; inescquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial. (BACHELARD, 2005, p. 97)

As instituições bancárias primam por concentrar atividades que envolvem primordialmente o setor econômico da sociedade. Seu engajamento com o desenvolvimento das cidades e influência no arranjo urbano pode ser verificado, inclusive, através de sua arquitetura. As agências bancárias ocupam, recorrentemente, centralidades, espaços de importância cultural, locais que favoreçam o marketing institucional. Permanecem em locais históricos, enquanto estes são interessantes a elas, e lá ficam estabelecidas independente de alterações que venham a ocorrer na estrutura das cidades, formalizando a relevante importância de sua presença para a economia local (ABDALLA, 2011, p. 22).

Afirmativas corroboradas pela Associação Europeia de História Bancária e Financeira: “os edifícios da maioria das instituições financeiras são marcos. Situados no coração do centro das cidades, eles ocupam espaços de destaque em nossos ambientes urbanos. São construídos para durar”² (HOFMANN, 2016, p. 4, tradução nossa). Hofmann (2016, p. 4) registra, além da implantação das instituições financeiras se realizar em locais de destaque, ser também resultante de projetos de arquitetos renomados, utilizando materiais e técnicas muito representativas, trazendo a público arquiteturas expressivas.

Segundo Abdalla (2011, p. 23), “a visibilidade relativa à imaterialidade do serviço é frequentemente trabalhada para ser perceptível por meio da arquitetura, como ocorre nas agências bancárias e também é apontada pelo Estado para a materialização de sua presença nos lugares.” As tipologias arquitetônicas favorecem o usuário na identificação do edifício e tangibilizam a atividade nele executada, o serviço ofertado na edificação. Situação que não sugere a prática de réplica de projeto para localidades e agências diversas, como se promulgasse um modelo, mas sim a apresentação de um conceito estratégico e regular das empresas afetas a tal atividade (ABDALLA, 2011, p. 23).

A arquitetura bancária que se distinga no cenário urbano encontra respaldo na afirmativa de Zevi (2009), ao se referir à escala humana e à escala monumental: “sabemos distinguir um edifício concebido e construído para o homem de um edifício-símbolo construído para

² “*Most financial institutions’ buildings are landmarks. Placed in the heart of city centres, they occupy prominent spaces in our urban environments. They are built to last.*”

representar uma ideia, um mito que impressione, se sobreponha, domine o homem” (ZEVI, 2009, p. 92). Essa arquitetura institucional torna-se um “elemento referencial no cenário da cidade, por mais reduzida que seja sua presença se for considerada a dimensão urbana” (ABDALLA, 2011, p. 23).

Outro aspecto importante volta-se para a representatividade que as edificações bancárias refletem sobre a época de suas construções, a estrutura governamental e a relevância dos valores da sociedade na qual estão inseridas (HOFMANN, 2016, p. 4). Estão intimamente conectadas ao desenvolvimento econômico e urbano das cidades. Tanto transparecem períodos de reconstrução e otimismo de pós-guerra, como representam a robustez do período industrial de importantes centros financeiros como Inglaterra, Zurich e Frankfurt (HOFMANN, 2016, p. 4).

Zevi (2009, p. 144), em sua interpretação econômico-social sobre arquitetura, afirma que “a arquitetura é a autobiografia do sistema econômico e das instituições sociais”. Justifica sua afirmativa, complementando: “Eis porque quando na história se apresentam condições econômicas semelhantes encontramos um paralelismo entre as formas arquitetônicas” (ZEVI, 2009, p. 144). O autor, assim como Hofmann, assegura uma integração entre economia e arquitetura, onde a arquitetura é reflexo da economia, expressão de seus momentos e movimentos históricos.

Com foco na solidez, prestígio, grandiosidade, a identidade corporativa bancária zela por representar tais valores. Entretanto, não deixa de compreender que deva acompanhar os movimentos da sociedade, movimentos esses que envolvem inclusive a arquitetura. “Arquitetura corporativa é identidade corporativa. A arquitetura corporativa reflete a governança corporativa, bem como as necessidades e mudanças na sociedade”.³ (HOFMANN, 2016, p. 5, tradução nossa). Entende-se, portanto, a arquitetura bancária como agente comunicador de negócios e estratégias institucionais das corporações que representam (ABDALLA; OLIVEIRA, 2019, p. 15).

Hofmann (2016) levanta questionamento acerca das transformações⁴ arquitetônicas: “que histórias as transformações dos edifícios podem contar sobre as mudanças e renovações dos países ao longo do tempo?”⁵ (HOFMANN, 2016, p. 5, tradução nossa). Essas mudanças sinalizam a possibilidade de valorização das existências ao longo do tempo e de suas

³ “*Corporate architecture is corporate identity. Corporate architecture reflects corporate governance as well as the needs and changes in society*”

⁴ O vocábulo transformação aplica-se à pesquisa no sentido em que é aqui usado, apesar de ser eleito o termo conversão para referenciar as alterações arquitetônicas estudadas.

⁵ “*Which stories can buildings’ transformations tell about the changes and renewals of countries and places over time?*”

adaptações, dentre as quais pode-se incluir a arquitetura, inclusive bancária, e os marcos e registros importantes que a mesma deixa para a sociedade.

2.1 SURGIMENTO DAS INSTITUIÇÕES BANCÁRIAS

Grande parte dos historiadores registra o início efetivo da atividade bancária como instituição no período entre a Idade Média e o Renascimento Italiano (STRÖHER, 1999, p. 5). A palavra Banco surgiu na Idade Média, sendo esta a nomenclatura destinada à mesa expositora de moedas dos cambistas. O vocábulo originou também o termo bancarrota, que significa falência, situação ocorrida quando um cambista ou banqueiro não cumpria negociações estabelecidas e os credores protestavam, quebrando a mesa ou banco (COVELLO, 2001, p. 14)

Entretanto, a atividade bancária é bem anterior ao termo, remetendo a civilizações milenárias (COVELLO, 2001, p. 15). Ela desenvolveu-se concomitantemente às manifestações da sociedade, transcendendo da era de troca de bens para a era de crédito. Segundo Covello (2001), a atividade passou por três fases, acompanhando os movimentos sociais. A primeira fase, denominada de embrionária, refere-se àquela na qual a sociedade emerge da troca direta de bens para a implantação do crédito, materializando as representações econômicas. Essa fase está relacionada à Antiguidade babilônica, hebraica, egípcia e greco-romana. A fase institucional, segunda fase, compreendendo a Idade Média, distingue-se pela organização das atividades bancárias sob a forma empresarial, com a fundação de instituições de crédito que nortearam as primeiras diretrizes do direito bancário. Esse período foi um momento do surgimento de importantes bancos, como os bancos de Veneza, São Marco e de São Jorge. A terceira e última fase, a capitalista ou moderna, estende-se da Renascença aos dias atuais, quando surgiram os grandes banqueiros capitalistas, tornando a atividade indispensável para a economia e disseminando-se na sociedade de maneira institucional (COVELLO, 2001, p. 16).

A fase capitalista, presente na atualidade, distingue-se pela solidificação da atividade bancária em variadas nações, internacionalizando as operações financeiras. A essa fase alia-se o mercantilismo, grande responsável pelo rompimento da barreira religiosa à expansão econômica, contribuindo para o desenvolvimento do crédito na economia. Com a finalidade de financiar as expedições marítimas, surgiram poderosas associações e, conseqüentemente, grandes bancos, como o Banco de Amsterdam (1608) e o Banco da Inglaterra (1689), organizações financeiras semelhantes às conhecidas atualmente (COVELLO, 2001, p. 26).

Até o século XV, as atividades comerciais praticamente se restringiam ao Mediterrâneo. Entretanto, a expansão de território através de desbravamentos marítimos alavancou a

capacidade de comercialização mundial entre os povos, consecutivamente incentivando o crescimento econômico, época conhecida por Revolução comercial (STRÖHER, 1999, p. 5). As grandes navegações, portanto, impulsionaram e contribuíram fortemente na consolidação da formação e institucionalização dos bancos, pois o mercantilismo valorizou sobremaneira o dinheiro como fonte de riqueza, estimulando o desenvolvimento do comércio, especialmente o comércio bancário (COVELLO, 2001, p. 26).

Fato marcante nesse contexto foi a substituição do feudalismo por outros regimes governamentais e econômicos, incentivando governantes a disponibilizarem fortunas ou a buscarem apoio de financistas às novas tendências governamentais (STRÖHER, 1999, p. 6). Anteriormente, na Idade Média, a condenação religiosa à usura minimizava a importância dos negócios financeiros. Durante as Cruzadas, mosteiros e templários comumente financiavam as expedições, porém sob única intenção e cunho religioso, jamais por interesse econômico (MCNALL BURNS, 1959, p. 491 e 492 apud STRÖHER, 1999, p. 6).

A expansão ultramarina permitiu também a acumulação de metais preciosos, multiplicando sobremaneira e exponencialmente a riqueza proveniente desses produtos, cuja origem tem grande destaque nos saques realizados às minas do México, Peru e Bolívia. Situação que permitiu e facilitou o armazenamento de material que é expressão de riqueza, símbolo do capitalismo perante a economia (STRÖHER, 1999, p. 6). Esse momento, que registra a possibilidade de reserva material, marca a troca da atividade de mercadores de crédito presentes nas feiras medievais para o domínio de famílias de banqueiros italianos, como os Médici, Peruzzi, Pazzi, considerados os verdadeiros fundadores do crédito bancário na dimensão atual do conceito, institucionalizando o lucro sobre operações financeiras (STRÖHER, 1999, p. 6).

Os bancos surgem, portanto, em virtude da necessidade de apoio técnico às atividades comerciais, contribuindo na capacidade de transferência de recursos entre partes negociadoras e na facilidade cambial para concretização de negociações. Sucedem a essa situação estruturas capitalistas, incorporando atividades de fiscalização e de controle financeiro às operações comerciais. Estruturas que conduzem a atividades bancárias autônomas e paralelas, dando início à desvinculação da atividade financeira das demais atividades comerciais, anteriormente tão conectadas. Seguindo ao surgimento dos estabelecimentos bancários particulares estão os bancos públicos, criados para atender as necessidades monetárias dos governos (PAUL LARIVAILLE, 1988, p. 112 e 113; 131 e 132 apud STRÖHER, 1999, p. 7).

O acúmulo de riquezas e apoio a investimentos, implantação fabril por exemplo, possibilitaram épocas importantes, como a Revolução Industrial posteriormente. Assim como a Itália concentrava o domínio comercial na Europa, a partir de 1700, Londres, capital inglesa,

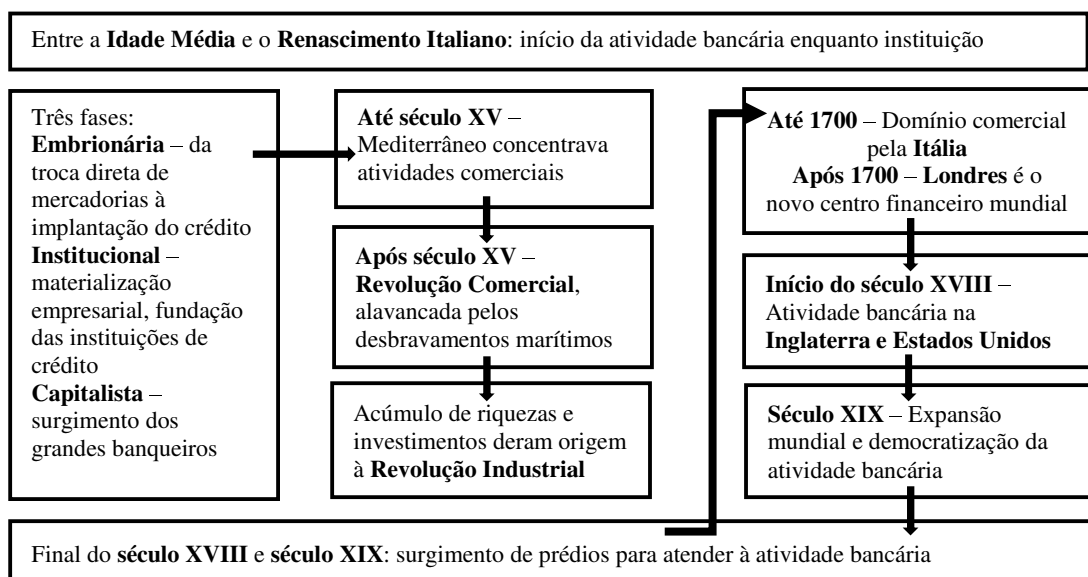
com seu poderio naval e consequentes conquistas territoriais, passou a ocupar posição de destaque, surgindo como o novo centro financeiro mundial, destinando apoio conjuntamente à sua própria indústria e à comercialização de seus produtos (STRÖHER, 1999, p. 8).

Os bancos se difundiram também na América a partir do século XVIII, fazendo parte da economia moderna que se estabelecia (COVELLO, 2001, p. 27). No início do século XVIII, a atividade bancária foi impulsionada nos países desenvolvidos, como Inglaterra e Estados Unidos; no século XIX, passou por uma condição expansionista e de democratização, transformando-se em atividade cotidiana para as populações mundiais (STRÖHER, 1999, p. 8).

O final do século XVIII e, principalmente, o século XIX foram períodos de realização de edificações com o objetivo de atender às atividades bancárias. Surgiram prédios distintos para essa finalidade, motivados pela segurança necessária à realização das atividades financeiras e pelo status que operações de financiamento e empréstimos traziam para os banqueiros (STRÖHER, 1999, p. 8).

Observa-se que a narrativa sobre o desenvolvimento da arquitetura bancária abarca épocas remotas e se apoia em atividades que conduziram à formalização da atividade financeira de maneira dissociada de outras atividades, como a atividade comercial. A organização passou por fases diversas durante seu estabelecimento (Diagrama 2), contribuindo para as transformações e consolidação da autonomia das instituições bancárias nos moldes como são conhecidas na atualidade.

Diagrama 2 – Síntese histórica: atividade bancária a partir de Covello (2001), Larivaille (1988), Mcnall Burns (1959), Ströher (1999)



2.2 CONTEXTO ARQUITETÔNICO BANCÁRIO

Os lugares destinados a abrigar categoricamente atividades que tenham o cunho financeiro e econômico bancário surgiram bem recentemente no cenário arquitetônico. “No começo, o banco é a casa do banqueiro, ali realizam-se as operações e guarda-se o dinheiro e os documentos. Quando, durante o século XVIII, se separa o banco da casa, a forma do banco ainda é a do palácio” (TEDESCHI, 1968, p. 23 apud STRÖHER, 1999, p. 11).

Segundo Ströher (1999), mesmo que a atividade bancária remonte a períodos muito antigos, a demanda por edificação específica para o desenvolvimento das negociações financeiras não é observada antes do século XVIII. “Os bancos não apareceram na cena arquitetônica antes de 1790. Do século XV florentino em diante, a atividade bancária foi conduzida nas residências dos banqueiros e essa prática continuou dentro do século XIX.” (SUMMERSON, 1986 apud STRÖHER, 1999, p. 9).

Nos primórdios, os ambientes utilizados para mercantilização financeira e conseqüentemente para atividades bancárias, apresentavam-se através dos locais de encontro entre pessoas, como feiras e templos (STRÖHER, 1999, p. 9). Para Colling (1962), os deuses foram os primeiros banqueiros e os sacerdotes seus representantes. Estes se associavam aos reis, chefes dos povos, sendo os templos os seus estabelecimentos, situação que conduz a tempos remotos, antes da era cristã (COLLING, 1962, p. 1-95 apud STRÖHER, 1999, p. 9). Sua afirmativa encontra amparo em escavações realizadas na Caldeia, antiga região da Mesopotâmia, que revelaram um templo vermelho, datado de 3400 a 3200 a.C., registrado como “o mais antigo edifício bancário do nosso mundo” (COLLING, 1962, p. 1-95 apud STRÖHER, 1999, p. 9).

Ainda que existisse grande ligação da vida econômica aos espaços e comandos religiosos, as operações bancárias foram, com o passar do tempo, se laicizando, passando a ser exercida por particulares, originando estabelecimentos privados, registro feito aos babilônicos a partir do século VI a.C. (COVELLO, 2001, p. 17), e aos romanos no século III a.C. (COVELLO, 2001, p. 20). As feiras medievais, similarmente, atuaram de maneira relevante na economia desse período, contribuindo fortemente para o desenvolvimento da atividade bancária. Nesses locais, os comerciantes se sentavam frente à mesa (bancos), daí banqueiros, exercendo funções de empréstimos e negócios com letras de câmbio, instrumento de crédito criado para se evitar riscos com transporte de dinheiro. Os cambistas tornaram-se respeitáveis, sendo-lhes permitido negociar moedas e metais preciosos, levando muitos a terem oficializada a condição de cessionários de crédito (COVELLO, 2001, p. 23). Essa é uma condição pertinente

aos banqueiros, que alçaram sucesso, sobretudo em Gênova, Veneza, Florença, Toscana e Palermo, ocasionando a institucionalização do comércio do crédito e conduzindo à formação de empresas bancárias (COVELLO, 2001, p. 23).

Conquanto sejam feitas considerações sobre templos como estabelecimentos bancários, e palácios e residências dos banqueiros como locais de atividades comerciais e financeiras, não se encontram nessas edificações construções específicas para tal finalidade. Eram lugares com múltiplas funções, inclusive religiosas, não se tratando, portanto, de local destinado a finanças única e exclusivamente, mas como condição agregada aos acontecimentos mercantis e de câmbios locais. As primeiras referências quanto à arquitetura bancária encontram suporte no “universo bancário italiano”, no qual se apoiam caráter e tipologia arquitetônica, resumidamente, sua estrutura formal e sua imagem (STRÖHER, 1999, p. 10).

As primeiras edificações bancárias buscaram, nas formas clássicas, a maneira de se expor ao público, correlacionando a tipologia do prédio bancário a uma derivação do palácio do banqueiro:

Justamente nessa época, no fim do século passado e princípio deste [séc. XIX e séc. XX], nasceu o tipo do banco, e precisamente com o objetivo de responder a exigências de caráter atual. Se observarmos a maior parte dos bancos nascidos da vontade de criar um tipo de banco, veremos que não houve absolutamente nenhuma invenção; geralmente tomou-se o tipo de palácio do Renascimento, com um pátio com pórtico interno, cobriu-se o pátio com vidro, fechou-se as arcadas criando uma espécie de salão onde antes achava-se o pátio, utilizando pequenas janelas como elemento de comunicação, conseguindo-se assim uma parte reservada ao público e outra para os escritórios do banco. Em realidade não se criou um tipo novo mas, sim, buscou-se um tipo antigo, que, bem ou mal, foi adaptado. (ARGAN, 1982, p. 33 e 34 apud STRÖHER, 1999, p. 11).

Além da residência dos banqueiros, as bolsas de comércio também registraram influência na volumetria da tipologia bancária, com sua grandiosidade e espaço central amplo para atendimento público: “se quisermos investigar que outros edifícios influíram e determinaram a tipologia do banco, seguramente nos encontraríamos com a presença das bolsas de comércio” (TEDESCHI, 1968 apud STRÖHER, 1999, p. 11).

Com o deslocamento das atividades comerciais para cidades portuárias e grandes centros comerciais, seguindo os desbravamentos marítimos, assim também aconteceu com a atividade bancária, acompanhando o capitalismo industrial e conseqüentemente influenciando na consolidação de modelos arquitetônicos para o prédio bancário (STRÖHER, 1999, p. 11). A abrangência internacional da atividade bancária contribuiu para a padronização das casas bancárias como hoje verificamos:

na medida em que o foco do poder financeiro mudou da Itália para os países baixos e para o norte da Europa, essas organizações, onde negócios financeiros foram separados do resto do mercado e assumiram um caráter hermético e profissional todo seu, desenvolveram-se para criar os edifícios das instituições financeiras internacionais que hoje conhecemos (MACCORMAC, 1992, p. 76 e 77 apud STRÖHER, 1999, p. 11).

O Quadro 1 apresenta uma compilação das informações relacionadas aos períodos de desenvolvimento da atividade bancária desde os primórdios até a atualidade, considerando as principais etapas ocorridas para a determinação das atividades, assim como as edificações onde as mesmas ocorriam.

Quadro 1 - Contexto histórico-temporal da atividade bancária, a partir de revisão de Ströher (1999)

Autores	Recorte histórico-temporal segundo os autores
Colling	Considera que os deuses foram os primeiros banqueiros e os sacerdotes seus representantes, portanto os templos eram os seus estabelecimentos, referindo-se à época anterior ao período da era cristã
Covello	Início de mercantilização financeira, nos primórdios, deu-se através de locais de encontro, como feiras e templos.
Summerson	Do século XV ao século XIX a atividade bancária ocorria na casa dos banqueiros
Ströher	Apesar das feiras, templos e residências dos banqueiros serem locais de atividades comerciais e financeiras, não eram edificações específicas para tal finalidade. As primeiras referências de arquitetura bancária encontram-se no universo bancário italiano, distinguindo-se caráter e tipologia arquitetônica
Argan	As primeiras edificações bancárias apoiaram-se nas formas clássicas, correlacionando a tipologia do prédio bancário a uma derivação do palácio do banqueiro. Buscou-se adaptar o palácio do Renascimento às necessidades, envidraçando o pátio, realizando o fechamento das arcadas para criar salão e conseqüente espaços de atendimento e escritórios bancários
Tedeschi	Outros edifícios que influenciaram para a formação da tipologia e volumetria da arquitetura bancária foram a residência dos banqueiros e as bolsas de comércio
Maccormac	A consolidação de modelos arquitetônicos para o prédio bancário seguiu o deslocamento das atividades comerciais para cidades portuárias e para grandes centros comerciais, disseminando a abrangência internacional da atividade bancária, padronizando as casas bancárias como são atualmente conhecidas

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A arquitetura bancária encontra, além das edificações citadas, solidificação apoiada na arquitetura dos prédios ingleses. Tanto na Inglaterra, quanto nos Estados Unidos, o prédio bancário tem em comum o grande salão de operações, com balcões e guichês organizados,

aproximando-se tipologicamente do hall inglês, mais do que à basílica romana (PAULA, 1986 apud STRÖHER, 1999, p. 12).

Registra-se, entretanto, que os Estados Unidos optaram por tipologia bancária diversa, distinta daquela renascentista, adotada pela arquitetura bancária europeia. “No início do século XIX começa o desenvolvimento econômico dos Estados Unidos. Coincidindo com o auge do neoclassicismo grego, difunde-se nesse país um tipo de banco com a frente colunada [...]” (TEDESCHI, 1968, p. 24 apud STRÖHER, 1999, p. 11 e 12).

Na França do século XIX, “o apogeu dessas casas de bancos eminentes (*haute banque*) se situa entre os anos 1820-1850, mas elas permanecem discretas: sua única sede é ao mesmo tempo um *hôtel particulier* e um conjunto modesto de escritórios” (PINCHON, 1992, p. 15 apud STRÖHER, 1999, p. 12). Há de se destacar o ambiente interno, segundo Pinchon (1992), sugerindo que se adentra por um hall que é geralmente coberto por vidro, com iluminação elétrica indireta, ocasionando uma atmosfera agradável e com boa temperatura. O salão é formado por guichês destinados aos capitalistas, espaços “mais iluminados e mais atraentes”, segundo a exigência desses usuários considerados especiais, e guichês em pontos mais sombrios para serviços comerciais (PINCHON, 1992, p. 15 apud STRÖHER, 1999, p. 12). Encontra-se, como pode-se perceber, desde o início construtivo dos edifícios bancários, espacialidade distinta para as atividades exercidas e tipo de público a ser atendido, com os capitalistas, importantes agentes econômicos, recebendo tratamento diferenciado no atendimento.

Sobre as construções, quando da reutilização de locais existentes para agência bancária, os arquitetos destinavam ao pátio central a instalação do hall envidraçado. Porém, em se tratando de novas construções bancárias, especificamente edificadas para esse fim, a planta idealizada pelo arquiteto se realizava em torno da centralidade ocupada pelo hall. A iluminação é também objeto de observação, sendo utilizada iluminação horizontal através de aberturas largas e posteriores aos guichês, de forma a favorecer o trabalho dos empregados (PINCHON, 1992 apud STRÖHER, 1999, p. 12).

Portanto, pelo contexto histórico e arquitetônico, os bancos se originaram de espaços “como os templos, como as barracas de feiras ou mercados, como a basílica romana, como as *loggias* de Veneza ou de outras cidades italianas, como os palácios dos banqueiros, como os Templos neoclássicos ou como um *hôtel particulier* parisiense” (STRÖHER, 1999, p. 12).

2.3 TIPO E CARÁTER ARQUITETÔNICOS BANCÁRIOS

A definição de tipo e caráter arquitetônico estão permanentemente presentes nos debates sobre arquitetura, devendo também serem apreciados no que tange à arquitetura bancária. Considera-se que o tipo se refere a um conceito formal, favorecendo o reconhecimento de semelhanças estruturais, porém sem intencionalmente criar um modelo a ser seguido. Diferentemente, caráter volta-se para a impressão causada ao expectador, trazendo distinção entre os objetos arquitetônicos, exclusividade e subjetividade perante os demais objetos (STRÖHER, 1999, p. 62).

O tipo vincula-se ao objeto constituído, permite abstração de conceitos através de sua forma estática. O caráter está vinculado à internalização de sensações causadas ao usuário. Enquanto o tipo incorpora a forma física, o caráter envolve comportamento, e o conjunto faz com que o tipo apresente seu próprio caráter (STRÖHER, 1999, p. 63).

Ströher (1999) traça considerações sobre o conceito de tipo e caráter arquitetônico sob a ótica de diversos autores, concluindo por apresentar como tipo a produção de subsistemas que transformam necessidades e vontades humanas em arquitetura, traduzindo-se inevitavelmente através de formas, sendo as formas, portanto, condição imprescindível para a arquitetura (STRÖHER, 1999, p. 71). Por caráter, entende-se como a conscientização da comunicação de ideias e conceitos através da arquitetura (STRÖHER, 1999, p. 74).

Embasado nos conceitos apresentados, Ströher (1999, p. 85) declara tomar por matrizes do prédio bancário, apoiando-se em afirmações de Giulio Argan e Enrico Tedeschi, o palácio renascentista, o templo greco-romano e as ensamblagens do templo no palácio, as quais estavam vinculadas ao Ecletismo do século XIX, período fundamental para a afirmação do prédio bancário.

O palácio renascentista trouxe, ao exterior, a vida anteriormente levada intramuros, incorporando o cotidiano da urbe e contribuindo para formar a base da cultura aristocrática (NORBERG-SCHULZ, p. 119 apud STRÖHER, 1999, p. 88). Tomado por funções empresariais e suas atividades, o palácio passou a ser um ambiente semipúblico (STRÖHER, 1999, p. 88). Atendendo às características palacianas, toma-se por exemplar o Banco da Inglaterra (Figura 3), que traz fachada frontal proeminente como abertura principal, ático tratado de maneira colossal, espaços internos de atendimento entre seus muros, e condição de uso apenas para aqueles pertencentes ao público desejado (STRÖHER, 1999, p. 15).

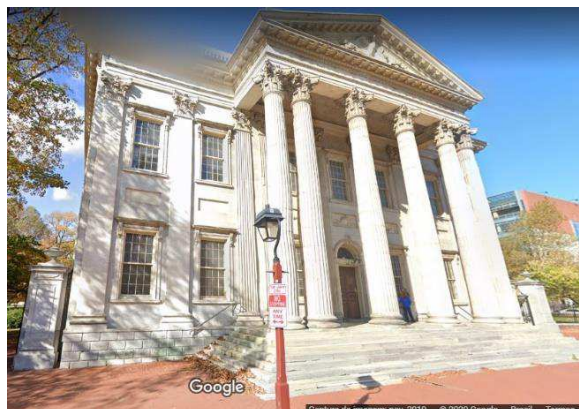
Figura 3 - Banco da Inglaterra, Londres



Fonte: Ströher (1999, p. 15).

O templo greco-romano, cuja forma se vê em aproveitamento em diversificadas funções, ressurgiu com o neoclassicismo dos séculos XVIII e XIX, sendo considerado como exemplo de perfeição arquitetônica, apesar de não ser adaptável a determinados programas, guardando sobretudo muita aproximação à tipologia bancária dos Estados Unidos (STRÖHER, 1999, p. 93). “O modelo mais frequente de composição era, naturalmente, o Partenon, usado para toda classe de edifícios, mas especialmente nos bancos de todos os Estados Unidos.” (COLLINS, 1977, p. 89 e 90 apud STRÖHER, 1999, p. 93). Pode-se considerar exemplo dessa arquitetura o Banco da Pennsylvania (Figura 4), projeto de Benjamim Latrobe, edificação de 1798 (STRÖHER, 1999, p. 28).

Figura 4 - Banco da Pennsylvania (USA)



Fonte: Disponível em: Google Maps; <https://bit.ly/3hBtMqF>. Acesso em: 15 set. 2020.

“O ‘estilo romano’ serve para os interiores dos grandes bancos americanos, (...) em obras que impressionam pela grandeza e pelas dimensões” (ZEVI, 2009, p. 70). Para o autor, “o academismo imitou a arquitetura romana quando tinha um programa de arquiteturas-símbolo

que queriam exprimir” (ZEVI, 2009, p. 70). Apesar do programa arquitetônico bancário ser considerado simples, o mesmo possui necessidades peculiares, que criam dificuldades quanto ao uso do tipo templo para a arquitetura bancária (STRÖHER, 1999, p. 94).

A composição entre palácio e templo, a ensablagem, aglutinação que não permite que se saiba a predominância dentre as formas, é considerada por Ströher como a principal matriz para o prédio bancário, que se desenvolveu no século XVIII e início de XIX. Tal aglutinação traz características como fachada principal remontando ao templo e laterais palacianas (STRÖHER, 1999, p. 97). Como exemplo cita-se o *Metropolitan Savings Bank*, em Baltimore, nos Estados Unidos (Figura 5), imagem da edificação em 1909, onde percebe-se a presença de domo e a exclusão de pórtico, dificultando a identificação de referências arquitetônicas (STRÖHER, 1999, p. 98).

Figura 5 - *Metropolitan Savings Bank (USA)*



Fonte: Ströher (1999, p. 98).

Apresenta-se, com base nos estudos realizados, uma síntese das tipologias consideradas formalmente como embasamento para a arquitetura bancária (Quadro 2), e sobre as quais se encontra exemplos a serem citados como pertinentes aos períodos relatados.

Quadro 2 - Síntese da Tipologia-base bancária

Local	Estilos arquitetônicos	Características
Arquitetura bancária europeia	Renascentista primordialmente	Grande salão de operações, com balcões e guichês organizados

Estados Unidos (Século XIX)	Neoclassicismo grego, com frente colunada	Grande salão de operações, com balcões e guichês organizados
França (Século XIX)	Ensamblagens do templo no palácio, vinculadas ao Ecletismo do século XIX	<i>Hôtel particulier</i> e um conjunto modesto de escritórios, constituindo-se normalmente por um hall coberto por vidro, iluminação elétrica indireta, com atmosfera agradável e boa temperatura

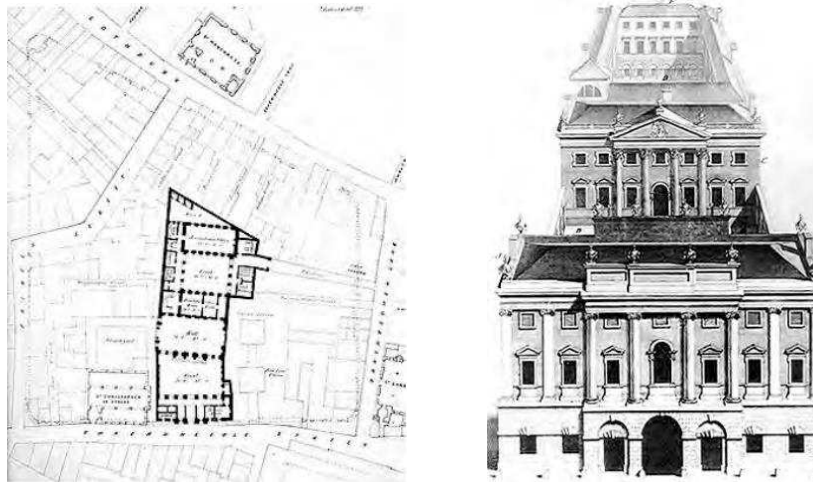
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Ströher (1999, p. 99), corroborando afirmativas de Aldo Rossi, ressalta que as estruturas citadas não foram aplicadas exclusivamente aos prédios bancários. Os programas surgidos a partir do século XVIII tentaram identificar forma e imagem capazes de serem representativas arquitetonicamente às funções desempenhadas, inclusive através de adaptação de formas preexistentes, o que pode ser aplicado às edificações bancárias. Por ser inviável a permanente criação de novos tipos arquitetônicos, adota-se a prática de adaptabilidade arquitetônica das estruturas às finalidades diversas. Os bancos se apropriaram, portanto, da união de formas representativas para evidenciar status no segmento econômico e reforçarem a posição de marcos espaciais em locais privilegiados nas cidades (STRÖHER, 1999, p. 99). “Toda arquitetura responde a um programa construtivo e, nas épocas ecléticas, quando falta uma inspiração original os arquitetos vão buscar nas formas do passado os temas que servem, funcional ou simbolicamente, para as construções” (ZEVI, 2009, p. 66).

Sequenciando os fatos histórico-arquitetônicos, apresenta-se o primeiro edifício cuja construção-sede é considerada ter por finalidade exclusiva a de prédio bancário – o Banco da Inglaterra, em Londres (STRÖHER, 1999, p. 14). Projetado inicialmente por George Sampson, entre 1732 e 1774, o Banco da Inglaterra contou com a participação de outros arquitetos em suas ampliações. Robert Taylor assumiu, em 1764, como segundo arquiteto, supervisor, promovendo a expansão da edificação para ambos os lados do prédio preexistente. John Soane atuou no período entre 1788 e 1833, a quem se atribui dedicação aos ambientes internos, tratando da combinação de luz, espaço e superfícies (STRÖHER, 1999, p. 14 a 16).

A edificação inicial, de característica palaciana, ocupou, a princípio, um terreno estreito, mas de fachada imponente como entrada principal do complexo, com aberturas em arco romano, por onde se adentrava ao prédio bancário, confirmando-se como elemento comunicador da função do prédio (Figuras 6 e 7) (STRÖHER, 1999, p. 15 e 16).

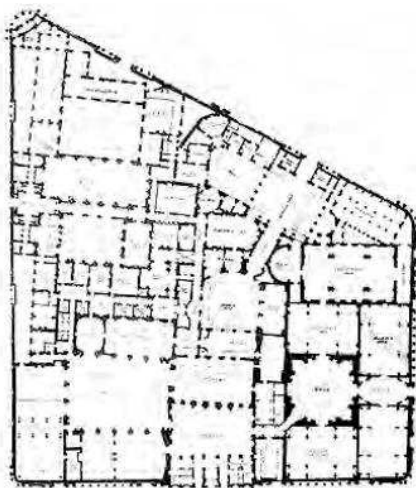
Figuras 6 e 7 - Banco da Inglaterra, implantação e construção inicial



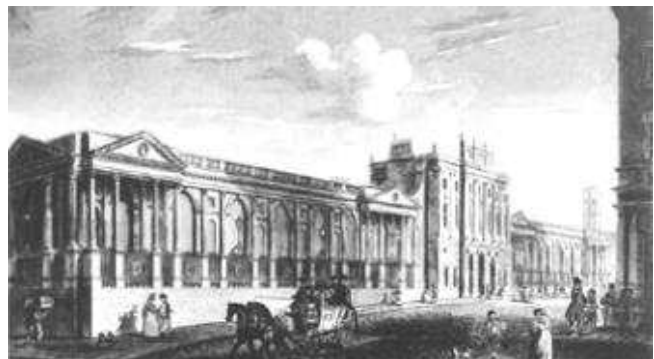
Fonte: Ströher (1999, p. 15).

Posteriormente, outros terrenos foram incorporados à edificação, ocupando vias importantes e ampliando significativamente a área de ocupação da instituição, estendendo sua fachada, que recebeu tratamento igual e constante, o qual seria repetido por Soane ao ocupar todo o quarteirão (Figuras 8 e 9) (STRÖHER, 1999, p. 15). Como elemento de segurança às atividades bancárias, foi adicionado muro exterior aos espaços multifuncionais internos, cuja característica protetora impôs a ausência de ventilação e iluminação, esta zenital apenas, instalada complementarmente à iluminação artificial (STRÖHER, 1999, p. 16).

Figuras 8 e 9 – Expansão e ocupação total do quarteirão (John Soane)



Fonte: Ströher (1999, p. 14).



Fonte: Ströher (1999, p. 16).

O Banco da Inglaterra foi fundado institucionalmente em 1694, como sociedade anônima privada. Sua criação deve-se em parte às necessidades financeiras advindas da guerra

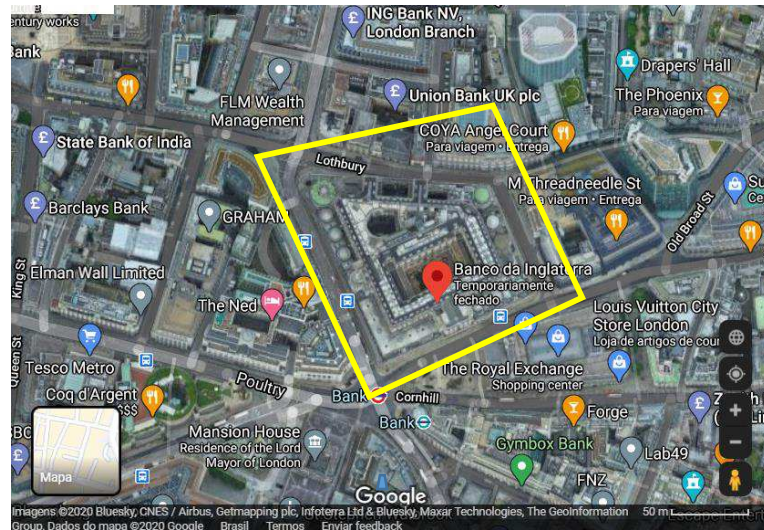
com a França. O banco exercia as funções de recebimento de depósitos em moeda do público; como associação de credores, realizando empréstimos a governos, sobre os quais recolhia renda; e de emissor de notas bancárias, o papel-moeda, sendo esta sua função mais importante. Como banco emissor, apenas o banco da Suécia foi seu antecessor. O banco deteve o monopólio de emissão de moeda em Londres no período da guerra contra a França, e, posteriormente, incorporou outras funções, criando, através da liquidação de saldos de depósitos, o modelo de sistema de compensação bancária. Tornou-se dessa forma o banco dos bancos, função fundamental de Banco Central. Foi em 1946 que o Banco da Inglaterra se oficializou no cargo máximo no sistema financeiro inglês, servindo de modelo institucional para diversos bancos centrais no mundo (SIQUEIRA, 2007, p. 19).

Registra-se divergência de opinião entre autores quanto à edificação do Banco da Inglaterra servir de protótipo para outros bancos europeus, em especial no tocante ao porte, uma vez que, na configuração de grandes bancos, somente o eram bancos estatais, que surgiram na Europa mais ao final do século XIX. Entretanto, a edificação constitui-se uma referência do período de transição do século XVIII para o XIX, ainda que seu projeto tenha sido substituído por um novo conjunto de Herbert Baker em 1925 (STRÖHER, 1999, p. 14).

A imagem (Figura 10), capturada em 2020, permite identificar a atual implantação do Banco da Inglaterra, tal qual sua expansão na década de 1920, ocupando todo o quarteirão, cuja localização tem em seu entorno outras instituições bancárias e importantes edificações comerciais. As imagens (Figuras 10 e 11) demonstram o posicionamento privilegiado e estratégico ocupado pelo banco, no coração da cidade, marcando imponentemente sua presença. Faz jus aos tempos de glória do reino inglês como importante centro financeiro europeu e patrocinador de navegações e desbravamentos exploratórios. Suas dependências abrigam, além do banco, também o Museu do Banco da Inglaterra, perpetuando a importante história de sua implantação. Sua fachada (Figura 12), representa, através de suas formas, estilo que tipologicamente deu origem aos prédios bancários, com suas características palacianas.

Segundo Siqueira (2007, p. 19), entender as origens do Banco da Inglaterra é ponto importante na compreensão dos vínculos estreitos existentes entre bancos e governos, assim como particularmente as origens do primeiro banco brasileiro.

Figura 10 – Ocupação atual, Banco da Inglaterra, Londres (editado pela autora)



Fonte: Disponível em: Google Maps; <https://bit.ly/2Goup52>. Acesso em: 12 set. 2020.

Figura 11 – Atual Banco da Inglaterra, Londres – fachada



Fonte: Disponível em: <https://bit.ly/2Rmxc5S>. Acesso em: 12 set. 2020.

Figura 12 – Sede do Banco da Inglaterra em Threadneedle Street, Londres (2004)



Fonte: Siqueira (2007, p. 19).

2.4 ATIVIDADE BANCÁRIA BRASILEIRA

O surgimento dos bancos, no Brasil, data do início do século XIX, quando a moeda circulante local era moeda-mercadoria, ou moeda-metálica, cunhadas em ouro, prata e cobre. Quando D. João VI desembarcou no Brasil, em 1808, a colônia era dividida em três regiões no tocante à circulação monetária, as quais eram compreendidas pelas cidades portuárias (Rio de Janeiro, Salvador e Recife especialmente, locais de concentração de numerário), pelas Minas Gerais (onde circulava ouro em pó e moedas de cobre como meio de pagamento) e demais partes do Brasil, nas quais havia restrições de circulação monetária (SIQUEIRA, 2007, p. 28). Não existiam, à época, bancos no Brasil, tampouco na Corte, Portugal. O primeiro banco do império português foi o Banco do Brasil, tendo seu funcionamento iniciado em 1809, no Rio de Janeiro, após publicação de alvará de funcionamento concedido pelo império em 12 de outubro de 1808 (SIQUEIRA, 2007, p. 32).

A estrutura institucional do Banco do Brasil inspirou-se no Banco da Inglaterra, tendo sido estipulado o prazo de 20 anos para seu funcionamento, após os quais previa-se sua liquidação ou nova constituição, decisão sujeita aos interesses governamentais. A criação do Banco do Brasil foi compatível com a implantação do sistema financeiro brasileiro, surgindo para ser uma instituição financeira de alcance nacional, com objetivo de apresentar-se como um facilitador à circulação de fundos necessários ao cumprimento de despesas do Estado. Até sua criação, os operadores de crédito no Brasil se restringiam a alguns capitalistas nacionais e ingleses. O Banco do Brasil foi, mundialmente, a quarta instituição financeira, a, no ano de 1809, emitir moeda, prática adotada seguindo os bancos emissores: Suécia, Inglaterra e França (OLIVEIRA, 2001, p. 1).

A chegada do então Príncipe Regente e sua comitiva, cerca de 10 mil acompanhantes, trouxe, além de novos hábitos para a colônia, o incremento de custos e ônus financeiros, gerando agravamento nas finanças públicas, levando à criação do Banco do Brasil. Apontam-se três incentivos à autorização da criação do banco: necessidade de financiamento do setor público (considerada a mais importante); a inadequação do meio circulante monetário, com baixa circulação de moeda metálica e utilização de papel-moeda (bilhetes da alfândega); obstáculos à falta de giro dos valores comerciais. O banco autorizado a funcionar poderia realizar operações típicas de bancos nacionais de outros países, atuando abrangentemente como banco de desconto, de depósitos e de câmbio (SIQUEIRA, 2007, p. 32).

Apesar de benefícios particulares concedidos, o Banco do Brasil foi liquidado em 1829, gerando debates políticos acerca dessa decisão àquela ocasião. Para os opositores do Imperador,

o fechamento do Banco do Brasil atendia às suas intenções, tendo o crédito bancário sido direcionado para o setor privado naquele período (SIQUEIRA, 2007, p. 36).

Após a liquidação do Banco do Brasil, por anos o mercado de crédito brasileiro esteve operado por capitalistas nacionais e ingleses. Apenas em 1836 foi criado novo banco, o Banco do Ceará, originando a instalação de bancos privados como o Banco Comercial do Rio de Janeiro em 1838. Posteriormente, estabeleceu-se a criação de outros, como o Banco do Maranhão em 1846, o Banco do Pará em 1847, o Banco Comercial de Pernambuco em 1851, o Banco Comercial do Pará em 1853 (OLIVEIRA, 2001, p. 1).

A partir do início da década de 1830, também foram criadas “caixas econômicas”, algumas tendo curta duração, outras permanecendo até o final da Monarquia, ainda outras sendo transformadas em bancos. As caixas econômicas tinham por função o fomento da poupança popular, sendo a primeira sede estabelecida em 1831, na cidade do Rio de Janeiro. Essa instituição teve falência decretada em 1859, em decorrência da política de austeridade fiscal. Nos anos que se seguiram, outras instituições de atividade semelhante foram criadas na Bahia, Alagoas, Minas Gerais e São Paulo. Em 1861, criou-se a Caixa Econômica da Corte, o “Banco dos Pobres”, segundo o Barão do Rio Branco. Essa instituição evoluiu para a Caixa Econômica Federal, sendo criadas, 13 anos após, outras caixas econômicas (SIQUEIRA, 2007, p. 46). Desde sua fundação em 1861, por D. Pedro II, a Caixa Econômica Federal tende-se à poupança. Segundo o imperador, sua função era servir de banco para aqueles mais humildes, levando-os a criarem as próprias reservas. Muitos escravos conseguiram comprar sua liberdade com as economias que depositaram na Caixa Econômica (SIQUEIRA, 2007, p. 52).

Como banco particular, o Banco Comercial do Rio de Janeiro exerceu por mais de uma década funções importantes e sem concorrentes na sua praça, até a criação, em 1851, do primeiro banco do Visconde de Mauá, com o nome de Banco do Brasil (SIQUEIRA, 2007, p. 40). A proposta do primeiro processo de fusão bancária no Brasil, ocorrida entre os dois bancos, fez surgir o segundo Banco do Brasil, autorizado a funcionar por 30 anos (SIQUEIRA, 2007, p. 41).

Em 1853, com a recriação do Banco do Brasil, surgido com a fusão, o banco passou a exercer as funções de banco comercial e também de fomento econômico, atividade essa reforçada em 1888, quando da criação de linhas de crédito especiais, asseguradas pelo governo, voltadas para o assentamento de imigrantes europeus nas fazendas de café situadas na região sul do Brasil. Em 1889, com a Proclamação da República no país, o Banco do Brasil foi convidado a participar da gestão financeira desse novo regime governamental, vindo a ter

destaque no saneamento das finanças que se desestruturaram ao findar a Monarquia (OLIVEIRA, 2001, p. 4).

Em fevereiro de 1893, os acionistas aprovaram, através de assembleias, a união desse novo Banco do Brasil e o Banco da República dos Estados Unidos do Brasil, vindo a surgir o Banco da República do Brasil, o qual, segundo alguns historiadores, pode ser considerado o terceiro Banco do Brasil na nossa história. Em 30 de setembro de 1905, foi liquidado o Banco da República do Brasil, aprovando-se os estatutos do atual Banco do Brasil, incorporando bens, direitos e ações de seu antecessor. Em dezembro, com aprovação dos acionistas e autorização do Congresso Nacional, 50% do capital da instituição passou a pertencer ao governo, ao qual também se destinou o controle administrativo, retornando-se com o nome anterior – Banco do Brasil. Ainda que sob nova personalidade jurídica, as operações, no que se refere a clientes e ativos, os conceitos e objetivos mantiveram-se os mesmos quando da sua recriação, datada em 1853 (BANCO DO BRASIL, 2010, p. 10).

A partir de 1860, as atividades bancárias cresceram com a chegada de bancos estrangeiros, tais como *London & Brazilian Bank* e *The Brazilian and Portuguese Bank*, ambos bancos ingleses. Ao final de 1870, o país já possuía 17 bancos de apoio ao setor cafeeiro e de infraestrutura (OLIVEIRA, 2001, p. 2). Filiais dos bancos ingleses foram abertas nos principais portos brasileiros, criando concorrência com os bancos brasileiros e bancos de investimentos que tinham por sede a Inglaterra (SIQUEIRA, 2007, p. 68).

A abolição da escravatura emanou crise na lavoura cafeeira, pois os escravos deixavam de ser garantia de créditos concedidos. Situação que levou à procura por capital (crédito fácil) e braços (imigrantes para trabalharem nas fazendas). Em 1888, aprovou-se reforma bancária, com a criação de bancos emissores no Rio de Janeiro e São Paulo. Foi uma tentativa de buscar apoio à Monarquia, justificadas por razões econômicas: o crescimento da economia com a produção especialmente de café e a demanda por moeda em apoio ao crescimento de circulação. Como parte da reforma, os bancos passaram a ter o direito de realizar operações de banco comercial e de banco de investimento (SIQUEIRA, 2007, p. 88).

O primeiro banco a ser considerado banco estadual foi o Banco de Crédito Real de Minas Gerais. Criado em 1889, teve seu controle acionário assumido pelo Governo de Minas em 1912. Outros estados também tiveram bancos estaduais implantados, como São Paulo e Espírito Santo. Empresas francesas criaram, em 1909 e 1911, bancos denominados “hipotecário e agrícola” nesses estados, vindo também a apoiar, em menor escala, obras públicas. A crise de 1914 e oscilações cambiais levaram à necessidade de ajuda do Tesouro Nacional, Banco do Brasil e apoio dos estados, ocasionando a compra destes bancos pelos governos estaduais. O

Banco Hipotecário e Agrícola de São Paulo passou então, em 1926, a ser o Banco do Estado de São Paulo (Banespa) (SIQUEIRA, 2007, p. 98).

As três décadas iniciais do século XX, no Brasil, foram marcadas por transformações econômicas, com diversificação de atividades e industrialização. Após a crise que levou à quebra de vários bancos, os bancos sobreviventes adotaram postura de cautela, passando a profissionalizar sua administração, modernizando-se (SIQUEIRA, 2007, p. 94). Com a década de 1930, profundas transformações na estrutura de classes da sociedade tiveram início, bem como na economia do país. O Estado Novo (1930-1945) protagonizou o desenvolvimento capitalista nacional, incentivando a indústria. Mudanças que tiveram reflexos nas atividades bancárias, gerando inclusive alterações nas tipologias arquitetônicas já consolidadas, às quais incorporou-se novos valores (NOGUEIRA, 2018, p. 199).

A década de 1930 abriu portas para a solidificação de instituições atuantes anteriormente como departamentos financeiros em Casa Bancária, situação com a Casa Comercial Moreira Sales, em 1931, que recebeu carta-patente em 1940, tornando-se Banco Moreira Salles, posteriormente Unibanco (SIQUEIRA, 2007, p. 113).

Em 1943, o Banco Brasileiro de Descontos (Bradesco), com seis agências, deu início às suas atividades, passando a receber nas dependências bancárias os pequenos comerciantes e produtores, bem como os imigrantes. Em 1946, a sede do banco foi transferida para São Paulo, polo de crescimento para os bancos (SIQUEIRA, 2007, p. 117).

Em 1945, inaugurou-se o Banco Central de Crédito S. A., sendo seu fundador o empresário Alfredo Egydio de Souza Aranha, que possuía experiências anteriores em instituições bancárias. Em 1952 teve seu nome alterado para Federal de Crédito, passando, na década seguinte, por fusões e incorporações, consolidando-se futuramente como Banco Itaú. Foi o pioneiro na ocupação da Avenida Paulista (SIQUEIRA, 2007, p. 120).

O Governo Militar (1964-1985) promoveu, através da Reforma Bancária, nova estrutura ao capitalismo financeiro como maneira de estimular o “milagre econômico”. As fusões e expansão das atividades bancárias geraram transformação na relação economia – sociedade, motivando volumosa produção arquitetônica voltada ao setor bancário, vindo a impulsionar enormemente a demanda profissional dos escritórios de arquitetura responsáveis por obras para essa atividade (NOGUEIRA, 2018, p. 200).

Para acompanhar as alterações mercadológicas, a informatização das atividades bancárias teve início na década de 1960, quando se percebeu a necessidade de investimentos na tecnologia de informação, iniciando com a implantação de centros de processamento de dados. Na década de 1980, bancos eletrônicos já eram utilizados. Com a grande demanda no setor

bancário, alguns bancos passaram inclusive a atuar também na indústria da informatização (SIQUEIRA, 2007, p. 209).

A partir de 1988, com a Resolução 1524 do Conselho Monetário Nacional (CMN), permitiu-se a composição de instituições financeiras de múltipla atuação, organizadas sob a forma de sociedades anônimas, formando bancos múltiplos. Após 1994, com base na Constituição Federal, foi permitida a instalação de bancos estrangeiros no Brasil, gerando grandes alterações na estrutura do Sistema Financeiro Nacional, como incremento de capital estrangeiro no setor e de concentração da indústria financeira (OLIVEIRA, 2001, p. 2).

O sistema financeiro refletiu as inúmeras transformações ocorridas nas últimas décadas, com acentuada desregulamentação dos mercados e liberação dos fluxos de capitais, transitando com maior liberdade pelos países, tendo a informática e telecomunicação como aliadas. Através das novas tecnologias criam-se maiores possibilidades de conexão entre clientes e a instituição, grande estratégia da empresa frente ao mercado em expansão (NOGUEIRA, 2018, p. 204).

Representa-se, através do Quadro 3, uma síntese cronológica dos dados referentes à implantação do sistema bancário brasileiro, trazendo informações sobre instituições bancárias representativas para o sistema financeiro nacional, algumas das quais ainda remanescentes.

Quadro 3 – Quadro cronológico referente à implantação de instituições bancárias brasileiras no período de 1808 a 1945

Ano	Instituição bancária	Fato / Características
1808	Banco do Brasil	Publicado alvará de funcionamento, pelo império em 12 de outubro
1809	Banco do Brasil	Início de funcionamento, permitido por 20 anos, no Rio de Janeiro
1829	Banco do Brasil	Liquidação da instituição, motivada em fatores econômicos
1830	Caixas econômicas	Criação, com algumas tendo curta duração, outras até o final da monarquia; outras tornaram-se bancos
1831	Caixa Econômica	Primeira sede estabelecida no Rio de Janeiro, com falência em 1859
1836	Banco do Ceará	Primeiro banco privado
1838	Banco Comercial do Rio de Janeiro	Exerceu atividades na cidade por mais de uma década sem ter concorrentes
1846 / 1847 / 1851 / 1853	Banco do Maranhão / Banco do Pará / Banco Comercial do Pernambuco / Banco Comercial do Pará, respectivamente	Instalação de bancos comerciais pelo país
1851	Banco do Brasil – Visconde de Mauá	Criação do primeiro banco do Visconde de Mauá, forte concorrente ao Banco Comercial do Rio de Janeiro

1853	Banco do Brasil - recriação	Fusão entre o Banco do Brasil do Visconde de Mauá e o Banco Comercial do Rio de Janeiro
1860	Bancos internacionais	London & Brazilian Bank e The Brazilian and Portuguese Bank
1861	Caixa Econômica da Corte	“Banco dos Pobres”; evoluiu para a Caixa Econômica Federal, tende à poupança popular
1889	Banco de Crédito Real de Minas Gerais	Primeiro banco estadual, controle acionário pelo Governo de Minas em 1912
1893	Banco da República do Brasil	União do novo Banco do Brasil e o Banco da República dos Estados Unidos do Brasil
1905	Banco do Brasil	Surgiu da liquidação do Banco da República do Brasil, incorporando seus bens, direitos e ações
1909 e 1911	Bancos hipotecários e agrícolas	Em 1926, Banco Hipotecário e Agrícola de São Paulo passa a Banco do Estado de São Paulo - Banespa
1931	Casa Bancária Moreira Salles	Em 1940 teve carta-patente como Banco Moreira Salles, Unibanco
1943	Bradesco	Atendimento aos pequenos comerciantes e produtores
1945	Banco Central de Crédito S. A	Banco Itaú, após fusões com outros bancos

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

2.5 ARQUITETURA BANCÁRIA BRASILEIRA: DOS EDIFÍCIOS À ERA DAS FINTECHS

A tipologia arquitetônica apresentada no início da implantação da atividade bancária brasileira acompanhou os estilos históricos difundidos mundialmente. Entretanto, com a crescente influência da Revolução Industrial e o processo de urbanização das cidades e principais centros, as tendências arquitetônicas da modernidade e características programáticas incorporaram mudanças às características dos prédios bancários, superando as tipologias tradicionais (NOGUEIRA, 2018, p. 28).

A partir da década de 1930, as obras públicas ganharam conceitos de funcionalidade, economia, eficiência, trazendo edifícios despojados de decoração, com grandes vãos e com uso do concreto armado. Ganharam gradativamente abrangência nacional, surgindo prédios bancários que se distinguiam dos tradicionais palacetes ecléticos e do templo clássico. As instituições passaram a buscar traços mais simplificados, ainda que tivessem caráter monumental, adotando princípios do “monumental moderno” (NOGUEIRA, 2018, p. 31).

Essa nova tipologia se propalou pelo país até meados de 1950. Desse período tem-se importante exemplar arquitetônico bancário, o edifício Altino Arantes, sede do Banespa. Construído na cidade de São Paulo, entre 1939 e 1947, de inspiração no *Empire State Building*

em Nova York e de proporção monumental, tornou-se um símbolo representativo para o sistema bancário, situado na cidade economicamente mais expressiva do país, anunciando a busca pela modernidade (NOGUEIRA, 2018, p. 32).

Tomando por base o novo contexto de urbanização, o sistema bancário se expandiu concomitantemente, prédios e funcionalismo, acompanhando o crescimento da renda urbana, consequência da expansão industrial, com assimilação das ideias modernas pelos bancos. Momento que marca a expansão dos bancos públicos, apoiadores das necessidades econômicas desenvolvedoras do país, como infraestrutura e fornecimento de crédito, exercendo papel importante nas décadas de 1950 a 1970 (NOGUEIRA, 2018, p. 38). Os princípios e linguagem modernos foram gradativamente acolhidos pelos edifícios bancários, consolidando três tipologias principais para a atividade: (1) as agências, local de atendimento ao público; (2) o edifício de uso misto, com estrutura administrativa além de atendimento, comum em sedes regionais; e (3) o edifício corporativo, normalmente uma torre (NOGUEIRA, 2018, p. 45).

Como marco da expansão bancária, o “milagre econômico brasileiro”, ocorrido entre os anos 1969 e 1973, época de crescimento econômico na faixa de 11% a.a. e geração de riqueza e capital, favoreceu o surgimento de centenas de projetos para construção de agências e sede-administrativas bancárias (PETROLI, 2014, p. 13). Algumas instituições financeiras formaram núcleos particulares de Arquitetura e Engenharia para atender aos projetos do período, dentre elas cita-se Banco Itaú, Banco Nacional, Banco do Brasil (PETROLI, 2014, p. 46).

O período do Governo Militar (1964-1985) apoiou e financiou grandes obras para promover a industrialização, reestruturando o sistema financeiro nacional. A “Reforma Bancária” trouxe a formação de conglomerados, refletindo na expansão dos bancos e em sua rede de atendimento, tornando-se um dos principais campos de trabalho para os escritórios de arquitetura (NOGUEIRA, 2018, p. 48). Até metade da década de 1980, a arquitetura moderna se materializava através da pujança bancária, cessando com a agravante recessão econômica dessa década e a crescente implantação dos serviços de informática, minimizando a importância da imponente arquitetura-símbolo (NOGUEIRA, 2018, p. 54).

O avanço tecnológico impactou o sistema financeiro abrangentemente, influenciando na forma como passou a se apresentar o relacionamento instituição – clientela. O atendimento presencial deixou de ser único, trazendo demandas que levaram à exigência de autonomia, comodidade, agilidade e sobretudo segurança na realização de transações financeiras. Como adaptação à condição contemporânea, a tecnologia passou a ser patrimônio intangível, ativo não-material, que traz como possibilidade a capacidade de beneficiar negócios, quando associado a atividades da instituição à qual se conectam (SIQUEIRA, 2007, p. 213).

A agilidade concedida pela automação, além de bem intangível, passou a ser um diferencial competitivo, permitindo que o cliente deixasse de ter atendimento em um ponto único e em agência específica, para se tornar cliente de todo o conglomerado, incorporando a máxima do mercado de quanto maior a automatização da instituição, maior será sua base de clientes. As instituições bancárias criaram slogans próprios como divulgação da oferta desse serviço, a saber: Itaú, com “banco eletrônico”; Bradesco, usando o “banco dia e noite”; e o Unibanco como “banco 24 horas” (DINIZ, 2004, p. 57).

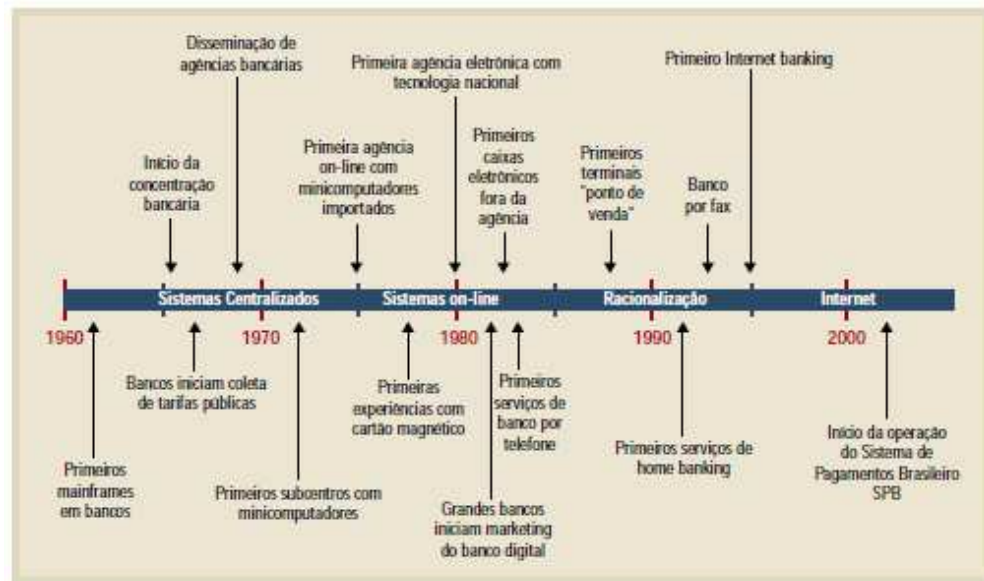
Os primeiros computadores implantados no Brasil para atendimento às atividades bancárias eram maquinários importados, na década de 1960, sendo o Banco Bradesco o primeiro a instalar computador em sua rede, em 1962 (DINIZ, 2004, p. 57). O Banco Itaú faz do uso intensivo da tecnologia um diferencial de mercado desde a implantação do Banco Eletrônico na década de 1980. Consciente da importância da eletrônica e informática para a economia, o Banco Itaú criou, em 1977, a Itaotec, empresa desenvolvedora de equipamentos e softwares que viabilizaram o salto tecnológico do Banco Eletrônico (SIQUEIRA, 2007, p. 211). O Banco Itaú trouxe, em 1981, outra novidade à época: o Itaufone, sistema que fornecia informações por meio de informações digitadas ao telefone, sistema esse ampliado rapidamente em sua rede. A experiência com o Banco Eletrônico e estudos de comunicação por satélite propiciaram a implementação das primeiras *Automated Teller Machines* (ATMs), conhecidas popularmente como caixas eletrônicos (SIQUEIRA, 2007, p. 212).

A automação bancária, já conhecida na década de 1980, havia se tornado sinônimo de atendimento bancário e processamento de dados *on-line*. O fim do governo militar trouxe novas metas governamentais, assim como revisão nas estratégias das instituições bancárias para adaptação à nova economia, num quadro de menor ambiente inflacionário. Buscando redução nos custos de processamento e maior eficiência operacional, agências bancárias que apresentavam baixa rentabilidade foram fechadas, funcionários demitidos e a automação considerada fator favorável ao menor custo operacional. Essa nova fase alinhava o conceito de banco eletrônico aos objetivos de racionalização da atividade (DINIZ, 2004, p. 57).

A tecnologia, por sua vez, minimizou a limitação de permanência física no local de atendimento para a realização de negócios, dinamizando uso do tempo e espaço. O banco hoje está no computador, no celular, nos caixas automáticos das redes de comércio, ou seja, em qualquer lugar e a qualquer tempo, transpondo as barreiras de tempo e espaço através de maior mobilidade e flexibilidade geográfica (NOGUEIRA, 2018, p. 205). A popularização de equipamentos, como computadores pessoais nos anos 1990, impulsionou conceitos de *home banking* e *office banking*, cuja prática se tornou verdadeiramente cotidiana após a abertura da

internet para o mundo comercial em 1994, permitindo aos bancos o monitoramento das operações realizadas, alimentando análises mercadológicas e comportamentais do consumidor (DINIZ, 2004, p. 58). Apresenta-se (Figura 13) uma linha evolutiva da implantação tecnológica no sistema bancário brasileiro em cinco décadas de automação.

Figura 13: Fases da automação bancária no Brasil



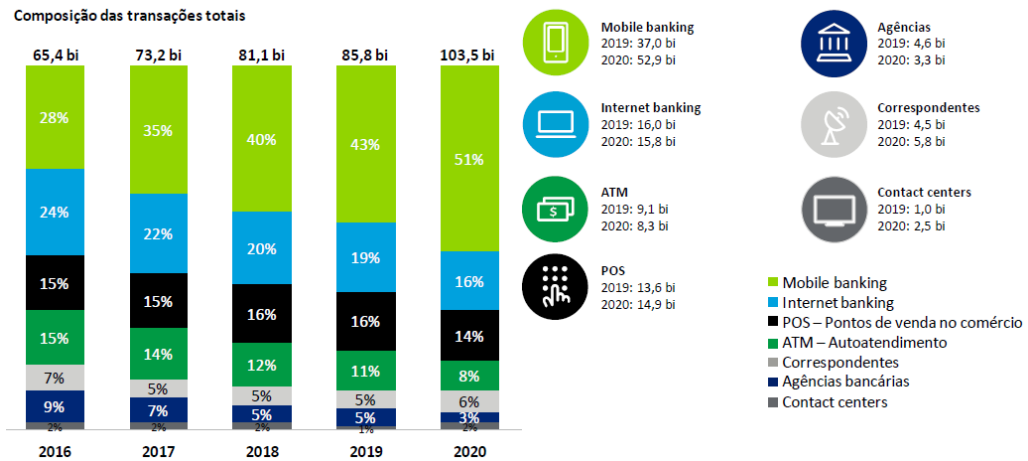
Fonte: Diniz (2004, p. 58).

As instituições financeiras, atentas à demanda do mercado consumidor e à concorrência, vêm remodelando suas estratégias na busca por sua manutenção no mercado dentre as permanentes mudanças. Com o crescente uso da internet para serviços financeiros, o comportamento dos potenciais clientes pode servir de referência para novos padrões de relacionamento com o “estabelecimento bancário” (CAMOCARDI, 2013, p. 63). Considera-se que a virtualização do serviço bancário contribua para uma menor presença dos clientes no espaço físico de atendimento. Situação que conduz “mais a uma revolução na estratégia das técnicas de comercialização do que uma localização estratégica” (VARGAS, 1992, p. 315).

Segundo pesquisa da Federação Brasileira de Bancos (FEBRABAN) de Tecnologia Bancária 2021, ano-base 2020, em amostragem referente a 21 bancos, representantes de 87% dos ativos da indústria bancária brasileira, os bancos aumentaram em 8% os investimentos destinados à tecnologia em 2020, no intuito de acompanhar a aceleração da digitalização dos serviços. As transações bancárias tiveram crescimento em 20%, o maior nos últimos anos, com destaque para o *Mobile Banking*, que avança como canal dominante, respondendo por mais da

metade da realização de transações bancárias (Figura 14) (DELOITTE TOUCHE TOHMATSU, 2021, p. 3 e 13; 43).

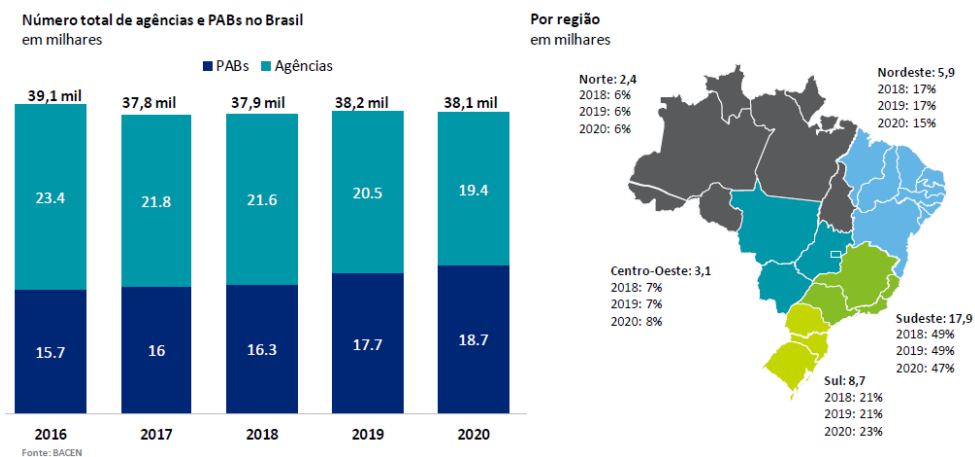
Figura 14: Especificação das transações por canal



Fonte: Pesquisa FEBRABAN de Tecnologia Bancária 2021.

A pesquisa traz também dados referentes às movimentações bancárias realizadas de maneira instantânea através do pagamento instantâneo (Pix), que registrou uma média de 18% de crescimento mensal, permitindo maior modernização à indústria bancária brasileira. (DELOITTE TOUCHE TOHMATSU, 2021, p. 29; 43). Tais soluções repercutem no processo de reconfiguração da rede de agências e pontos de atendimentos bancários, demonstrado pela Figura 15, onde se constata a redução em número de agências pelo país (DELOITTE TOUCHE TOHMATSU, 2021, p. 41; 43).

Figura 15: Distribuição de agências e PABs



Fonte: Pesquisa FEBRABAN de Tecnologia Bancária 2021

Mudança mercadológica em relação à ampliação de canais de distribuição de produtos bancários é também relatada pela pesquisa, através da adoção de parcerias, buscando atingir novas fronteiras em serviços financeiros, tendendo à aceleração com a implementação do *Open Banking* (DELOITTE TOUCHE TOHMATSU, 2021, p. 36; 43). O *open banking* refere-se a uma plataforma que possibilita a integração das chamadas de interface de programação de aplicativos (API), permitindo que os acessos de dados de clientes sejam compartilhados entre as empresas, mediante autorização explícita de seus clientes, considerando-se que os dados são pertencentes aos clientes, e não às instituições. Em situação prática, os usuários poderão acessar e movimentar suas contas partindo de diferentes plataformas, não apenas pelo aplicativo ou site fornecido pela instituição detentora da conta bancária, deixando o sistema financeiro mais transparente, e ainda mais competitivo (SUTTO, 2020). A API refere-se a um conjunto de padrões de programações que propicia a interação entre si de diferentes sistemas, sendo usado não somente em plataformas financeiras. Essa interface pode ser exemplificada através do *Google Maps*, que se utiliza de vários sites em suas páginas, viabilizados pela API, usando diversos endereços da internet, porém com interface invisível para o usuário (SUTTO, 2020).

Essa nova realidade reflete uma quebra de paradigma para os bancos tradicionais, levando-os a se adaptarem e criarem diferentes modelos de negócios, frente à inevitável introdução desse conceito no mercado. Entretanto a ameaça é também vista como oportunidade, pois a abertura de dados pode favorecer a integração a novas cadeias de serviços e a oferta de produtos inovadores, gerando, conseqüentemente, maior receita. Ao ofertarem facilidades e praticidade, a imagem burocrática, habitualmente relacionada às instituições bancárias, tem a chance de receber nova leitura (SUTTO, 2020).

A informatização apresentou-se como condição participante e promotora de mudanças no ambiente bancário, e não apenas nesse, conduzindo à decadência de certos serviços, entretanto, impulsionando a criação e surgimento de outros, continuamente. Mediante tais constatações, é oportuno recuperar as palavras de Hertzberger (1999, p. 147), quando afirma que “a única abordagem construtiva para uma situação que está sujeita à mudança é uma forma que parta da própria mudança como fator permanente”.

3 CENTROS CULTURAIS: DA ORIGEM À CONVERSÃO DOS ESPAÇOS

Quando um ambiente tem uma forte moldura visível e partes extremamente características, a exploração de novos setores fica mais fácil e convidativa. Se os elos de comunicação estratégicos (como museus, bibliotecas e pontos de encontro) tiverem sua existência divulgada, aqueles que costumam ignorá-los podem sentir-se tentados a conhecê-los.
(LYNCH, 2011, p. 122)

As atividades relacionadas à cultura demonstram-se aliadas à passagem do tempo, atendendo e se posicionando correlatas às condicionantes sociais. A certeza de mudança permanente nas sociedades contribui para atitudes de conservação e preservação de lembranças como tentativa de prolongamento das existências, usando-se, para tal, ferramentas de memória via objetos, registros, artefatos, representações, no esforço de se recuperar ou propiciar sentimentos que remontem ao seu sentido original, como um prolongamento de épocas. Essa situação se apresenta nos espaços destinados aos museus, centros culturais, em lugares que rememorem emoções e tragam valor simbólico para aquilo que se oferta aos seus visitantes, objetos de estudos nessa seção. Lugares que, segundo Lynch (2011, p. 122), ao serem divulgados, podem ter a capacidade de conquista de público, via adoção de atração estratégica.

3.1 SURGIMENTO DOS CENTROS CULTURAIS

Pesquisar sobre a origem de espaços voltados para abrigar atividades culturais conduz a tempos remotos. Autores como Ramos (2007), Suano (1986) e Milanesi (2003) mencionam um modelo de complexo cultural existente na Antiguidade Clássica, onde a Biblioteca de Alexandria seria o exemplar mais conhecido. A Biblioteca de Alexandria ou “*museion*”, formava um conjunto cultural composto por palácios reais que armazenavam diversificadas documentações, visando conservar os saberes voltados para religião, mitologia, gastronomia, filosofia, medicina, zoologia, geografia, dentre outros (RAMOS, 2007, p. 77; SUANO, 1986, p. 11). O *mouseion* de Alexandria acomodava, juntamente a local de estudos, o acondicionamento de estátuas, obras de arte, instrumentos cirúrgicos e astronômicos, além de local para culto às divindades. O complexo dispunha ainda de anfiteatro, observatório, salas de trabalho, refeitório, jardim botânico e zoológico (SUANO, 1986, p. 11).

O apoio econômico provindo da dinastia dos Ptolomeus, Egito, século II a. C., proporcionou a Alexandria formar seu grande *mouseion*, onde o saber enciclopédico era o

direcionamento principal. Dessa forma, a ideia que se volta para o ato de compilar exaustivamente sobre certo tema, com o passar do tempo, ficou ligada à palavra *museu*, correlacionada à publicação dos mais diversos conteúdos e coletâneas (SUANO, 1986, p. 11).

Na Grécia, o *mouseion*, ou casa das musas, era uma mistura de templo e instituição de pesquisa, voltado sobretudo para o saber filosófico. As musas, na mitologia grega, eram as filhas que Zeus gerara com Mnemosine, a divindade da memória. As musas, donas de memória absoluta, imaginação criativa e presciência, com suas danças, músicas e narrativas, ajudavam os homens a esquecer a ansiedade e a tristeza. O *mouseion* era então esse local privilegiado, onde a mente repousava e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianos, poderia se dedicar às artes e às ciências (SUANO, 1986, p. 10, grifos do autor).

Desde a Alexandria, a biblioteca se destaca como a mais antiga e frequente instituição identificada à cultura, com apontamentos, coleções realizadas e organizadas, registrando o conhecimento, história e tradições, e proliferando-se pelos mosteiros medievais como fonte do repertório humano do saber (MILANESI, 2003, p. 24).

Provavelmente, discutia-se “Cultura” na Biblioteca de Alexandria. Sempre houve um espaço para armazenar as ideias, quer registradas em argila, papiro, pergaminho, papel ou cd-rom. Da mesma forma, o homem nunca deixou de reservar áreas para trocar ideias. Por uma convergência de fácil explicação, a área para armazenar documentos e para discutir, inclusive discuti-los, passou a ser a mesma. Por isso, a Biblioteca de Alexandria pode ser caracterizada como o mais nítido e antigo centro de Cultura. (MILANESI, 2003, p. 77).

Pode-se considerar, também segundo Suano (1986), que o ato humano de colecionar e reservar valor a objetos existe concomitantemente à história da humanidade. Formar coleções atende a significados contextuais, sendo, para estudiosos, “como recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou dominar”, retratando tanto a história ali contada, como a daquela sociedade que a considerou colecionável (SUANO, 1986, p. 12). Atitudes que impulsionaram, para Kiefer (2000, p. 12), o surgimento dos museus, onde tais artefatos eram admirados, bem como ofertados aos deuses venerados, ficando armazenados em salas construídas apropriadamente com esse intuito.

Porém, foram as coleções privadas, formadas a partir da Renascença, de origem na realeza, que originaram o núcleo inicial dos museus nacionais no século XVIII, sendo o Palácio Médici, em Florença, Itália, considerado, pela quantidade de peças e luxuosa ornamentação, o primeiro museu privado da Europa (KIEFER, 2000, p. 12). Museus de acesso restrito às famílias e amigos dos colecionadores, cuja ampliação de público visitante teve lenta permissão (SUANO, 1986, p. 21). Como primeiro espaço dedicado exclusivamente à arte sem vínculo

decorativo, François I utilizou, em Florença, o último andar de seus escritórios, corredor de passagem a unificar diferentes palácios, para exposição de suas coleções, que se encontravam espalhadas em diversos lugares. Tal espaço, nominado *Galerie des Uffizi*, originou o que se conhece por sala expositiva destinada a coleções de arte – galeria de arte, passando a ser referência para aqueles interessados em arte (KIEFER, 2000, p. 12-14).

A tipologia dos palácios foi utilizada pelos primeiros museus nacionais como sua forma inicial de expressão arquitetônica, sendo, inclusive, antigas sedes de monarquias transformadas em locais de exposição de coleções, de arte e cultura (KIEFER, 2000, p. 14). Kiefer (2000, p. 14) ressalta que as ideias iluministas que ecoaram na Revolução Francesa, em resposta à demanda burguesa por participação nos negócios de estado, contribuíram para a criação dos museus como se conhece na atualidade. Como exemplo expoente, tem-se o Museu do Louvre, em Paris, que tomou por implantação parte do palácio do governo francês, em 1793, fato ocorrido pouco após a Revolução Francesa (KIEFER, 2000, p. 14).

O movimento revolucionário francês é coincidente com o surgimento da estética neoclássica, que tem seu cerne amparado na recuperação do estilo grego. O neoclassicismo guarda importante papel no entendimento da arquitetura de museu, especialmente na proposição das formas compositivas desses espaços, que tomam por base o racionalismo pragmático (KIEFER, 2000, p. 13). Como principal difusor das formas compositivas de museu, tem-se Jean-Nicolas-Louis Durand, cujo tratado sobre arquitetura, *Précis des leçons d'architecture*, obteve alcance por toda a Europa no século XIX (KIEFER, 2000, p. 13). Em seu tratado de arquitetura, editado em 1819, Durand apresenta o programa arquitetônico a ser seguido pelos museus, bem como orientações e um verbete com alguns desenhos sobre a construção voltada para esse tipo de arquitetura. "Segundo ele, os museus deveriam ser erigidos dentro do mesmo espírito das bibliotecas, ou seja, um edifício que guarda um tesouro público e que é, ao mesmo tempo, um templo consagrado aos estudos" (KIEFER, 2000, p. 13).

Tal declaração revela a vocação educacional dos primeiros museus, atuando como escolas de arte, através da prática que era realizada por aprendizes de arte nos ateliês. Nesse sentido, a distribuição dos espaços dos museus à época remetia a dois setores principais: a galeria de exposição e os gabinetes dos artistas. Destaca-se, portanto, a percepção sobre os museus como templo guardião de tesouros sagrados, e espaço educacional, evidência de uma essência atemporal (KIEFER, 2000, p. 13 e 14). As congregações religiosas, que também eram mantenedoras de bibliotecas e espaços expositivos, vislumbravam, na capacidade educacional desses espaços, uma fonte de disseminação de seus preceitos ideológicos, segundo Suano (1986, p. 23).

Em 1683, ainda segundo Suano (1986, p. 25), foi inaugurado em Oxford, Inglaterra, aquele que é considerado o primeiro museu público: o Ashmolean, sob a recomendação de transformação dos itens em museu na Universidade de Oxford. Apesar de público, a visitação era restrita a especialistas, estudiosos e universitários. Ao final do século XVII, em 1681, surgiram galerias de palácios reais, como a Galeria Apolo, no Museu do Louvre, abertas à visitação, entretanto, ainda limitada a estudantes e artistas (SUANO, 1986, p. 25).

Foi entre os séculos XVI-XVIII que a política econômica vigente, calcada na política educacional e cultural, incentivou a ampliação do público de acesso às grandes coleções, além de incentivo à produção artística nacional. Gradativamente, as visitas às galerias e museus se estenderam pela Europa e tiveram visitação a certa parte da coleção real francesa aberta ao público geral, em 1750, por dois dias na semana, no Palácio Luxemburgo em Paris (SUANO, 1986, p. 25-26). As restrições à visitação não se baseavam apenas na preocupação com segurança relacionada a roubo das peças, mas também à ausência de educação da população, que, até o século XVIII e XIX, era praticamente analfabeta, cujo conhecimento se relacionava aos limites de suas vilas e cidades (SUANO, 1986, p. 26). Entendia-se não ser a população suficientemente educada para se portar bem nas visitas às coleções, e “as visitas do povo” rompiam com o “clima de contemplação” em que os objetos deveriam ser apreciados” (SUANO, 1986, p. 27).

A coroa inglesa apressou-se aos momentos revolucionários que se apresentavam, com aprovação da proposta de criação do Museu Britânico pelo parlamento inglês em 1753, e, como peculiaridade, sua sede estabeleceu-se em uma residência particular em Montagu House, provocando caráter essencialmente privado, ainda que se tratasse de uma propriedade pública, assemelhando-se aos antigos *cabinets de curiosités*, onde se amontoavam objetos exóticos e curiosidades (KIEFER, 2000, p. 15). A fundação do Museu Britânico é considerada uma exceção em termos de arquitetura, segundo Kiefer (2000, p. 15), pois os recém-inaugurados museus se instalavam em edifícios públicos existentes, preferencialmente os palácios detentores de obras de arte. O Museu Britânico constituiu-se efetivamente um verdadeiro Museu Nacional quando sua nova sede foi edificada, ocupando o mesmo terreno da antiga residência, em 1823 (KIEFER, 2000, p. 15).

Destinar edifício importante, conhecido pela população, para a implantação de museu era estratégia eficiente na intenção de guardar referência às riquezas ali armazenadas, bem como de seu alcance ser para todos. Situação alinhada à busca insaciável de poder pela burguesia e de seu domínio simbólico dos palácios (KIEFER, 2000, p. 17). “O museu prestava-se muito bem às necessidades da burguesia de se estabelecer como classe dirigente.” (SUANO, 1986, p.

28). O modelo museu-palácio atingiu expressivos resultados urbanos e simbólicos durante mais de um século (KIEFER, 2000, p. 17).

Tais acontecimentos influenciaram a inauguração de outros importantes museus na Europa entre fins do século XVIII e metade do século XIX. Também a Igreja via importância nessa instituição, e seus papas continuaram a estar atentos às coleções, assim como à manutenção e criação de novos museus, culminando nos atualmente conhecidos e expressivos Museus do Vaticano. Contudo, nos Estados Unidos a história dos museus foi escrita diferentemente, sendo já implementados como instituição voltada para o público, de acesso permitido a todos.

Em se tratando da América do Sul, no Brasil, cita-se o Museu Nacional do Rio de Janeiro (1818), criado por um decreto por iniciativa de D. João VI (PIRES, 2017). Em 1823 tem-se o Museu de História Natural de Buenos Aires e o Museu Nacional de Bogotá, sendo os demais museus nacionais sul-americanos criados dez anos após a conquista da independência das nações sul-americanas. Outros museus brasileiros surgiram em fins do século XIX, porém a grande maioria implantada a partir dos anos 1930 e 1940, como iniciativas oficiais (SUANO, 1986, p. 29-34).

Na segunda metade século XX, os temas expositivos dos museus foram ampliados. Ao se abrir para novos conteúdos, os museus passaram a admitir temas “menos nobres” daqueles anteriormente abordados nas exposições (guerras, conquistas, diplomacia), porém atraentes aos interesses comuns, como afazeres domésticos, a maneira de viver das famílias, ilimitadas situações cotidianas (DALL'IGNA; GASTAUD, 2010, p. 2). As ideias modernistas para arquitetura de museus também nasceram na segunda metade do século XX, surgindo como intenção arquitetônica quando Le Corbusier projeta o Museu Sem Fim, cuja implantação, não ocorrida, se daria nos arredores de Paris. Ocasão de polarização aos museus nacionais, os quais estavam com sua imagem relacionada a lugar conservador (KIEFER, 2000, p. 17).

Kiefer apresenta fato importante ocorrido no período modernista da arquitetura relacionada a museus – sua mudança gradativa:

Mas não era apenas a forma do museu que estava mudando, havia toda uma nova conceituação por trás desses projetos. Os museus agora eram projetados para serem lugares agradáveis de ficar até mesmo independentemente de seus motivos-objeto, o acervo exposto. Para isso foram agregados novos serviços como restaurantes, lojas, parques e jardins, além de outras facilidades e, mais do que tudo, em contraposição ao museu antigo, muita luz natural iluminando amplas circulações e grandes espaços de exposição muito mais integrados e fluidos (KIEFER, 2000, p. 20).

A mudança programática citada por Kiefer (2000) preconiza as diversas variações de museus, surgindo em atendimento a diferentes demandas espaciais e funcionais do lugar. A transformação ocorrida na função exercida pelos museus permitiu o aparecimento de novas tipologias, como os Centros Culturais, reunindo em um único edifício, ou mesmo em um conjunto construtivo, diversas atividades relacionadas a diferentes formas e expressões culturais, direcionadas ao público visitante. Ao se adaptarem segundo demandas socioculturais, os museus mudaram suas ações programáticas e, portanto, sua arquitetura (DALL'IGNA; GASTAUD, 2010, p. 2).

Chamamos de museu instituições, públicas ou privadas, que exercem a função de conservação e exibição de objetos de valor simbólico, científico, histórico, artístico, etc. Esses lugares de memória, às vezes de caráter muito semelhante, recebem designações variadas: centro cultural, instituto, gliptoteca, galeria, memorial, arquivo, entre outros (DALL'IGNA; GASTAUD, 2010, p. 2 e 3).

O pluralismo funcional, contemplando não somente áreas de exposição, trazendo um grande espaço de domínio público, gera um polo de convivência, sendo característica marcante nessa nova tipologia (ALVES, 2010). Com a visibilidade cultural alavancada, esses espaços tornaram-se peças-chave da economia, onde o espaço se torna um meio de integração da arte na esfera da cultura, possibilitando o consumo cultural (ALVES, 2010, p. 10).

Os Centros Culturais passaram a atrair um maior e mais variado público, incorporando aos espaços exposições temporárias e performances em festivais, levando em consideração uma lógica turística urbana, pertencente a um sistema mercadológico-capital (ALVES, 2010, p. 10). Apesar de não haver um modelo definido de centro cultural, consideram-se algumas características básicas para realizar sua definição e que, para Milanesi (2003, p. 28), seria “a reunião de produtos culturais, a possibilidade de discuti-los e a prática de criar novos produtos.” Nesses espaços somam-se atividades de natureza cultural, a considerar criação, reflexão, fruição, distribuição de bens culturais (RAMOS, 2007, p. 94). “Os centros culturais, instituições criadas para se produzir, elaborar e disseminar práticas culturais e bens simbólicos ganham, assim, o status de local privilegiado para práticas informacionais que dão subsídio às ações culturais” (RAMOS, 2007, p. 3).

Coelho (2001) considera que “a ação cultural tem sua fonte, seu campo e seus instrumentos na produção simbólica de um grupo. E entre as formas do imaginário que a constituem, as da arte – ao lado de práticas culturais leigas, mítico-religiosas, etc.” (COELHO, 2001, p. 33). Para o autor, sob determinado ponto de vista, pode-se definir a “ação cultural

como o processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (COELHO, 1997, p. 32).

O momento histórico que originou os centros culturais valeu-se do conceito de ação cultural, segundo Coelho (1997), o qual relata:

Os primeiros centros de cultura ingleses no século XIX (na Inglaterra denominados centros de arte) assumiam não raro a prática da ação sociocultural, igualmente privilegiada (embora às vezes designada simplesmente de ação cultural) pelas políticas culturais dos países socialistas (europeus, asiáticos e outros) no século XX. Ao final da década de 50, neste século, o escritor André Malraux, então ministro da cultura da França, lançou as bases do que contemporaneamente se entende por ação cultural de serviços ou ação cultural propriamente dita ou ação cultural (COELHO, 1997, p. 33).

A difusão dos centros culturais aconteceu através dos centros culturais franceses, que surgiram como valor agregado às relações de trabalho entre operários franceses e as empresas e indústrias daquele país, estas oportunizando lazer, esporte e centros sociais (RAMOS, 2007, p. 79). A autora registra que assistentes sociais das empresas se formaram, atuando como “animadores culturais” em centros ou casas culturais, desembocando num crescente movimento cultural, o que acarretou na necessidade de políticas públicas para atendimento de tal demanda. A situação de valorização do lazer e de consumo dos bens culturais atingiu as bibliotecas e os centros dramáticos, gerando as casas de cultura (RAMOS, 2007, p. 79).

Esses acontecimentos conduziram à criação do primeiro centro cultural moderno, o “*Centre National d’Arte et de Culture Georges-Pompidou*”, em 1975 em Paris, vindo a servir de modelo mundial para a implantação de centros culturais (RAMOS, 2007, p. 79). Entretanto, o autor espanhol Pérez-Rioja (1971) assegura que os centros culturais são legítima criação espanhola, afirmando, ainda, ser a ideia original destes espaços lançada por Don Francisco Sintes, na cidade de Santander, em 1952, e divulgada após três anos no Congresso Internacional de Bibliografia em Bruxelas, expandindo-se no exterior (RAMOS, 2007, p. 77).

O impacto provocado pela inauguração do Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, “Beaubourg”, como é conhecido em referência à sua localização, relaciona-se às inúmeras novidades agregadas ao espaço (RAMOS, 2007, p. 80).

O Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, que é uma biblioteca repensada e expandida, foi o elemento provocador que estimulou a criação de centenas de centros culturais. O resultado disso é que se passou a identificar os centros de Cultura como uma novidade, quando de fato ele, majoritariamente, é a evolução normal das milenares bibliotecas. (MILANESI, 2003, p. 109).

A França, conforme afirma Milanesi (2003, p. 52), sempre se posicionou à frente dos acontecimentos, como máxima expressão da civilização através de seus monumentos, obras de destaque, ocupando proeminente lugar perante outros países. O texto da lei que instituiu o *Beaubourg*, assinado pelo ministro da Economia e das Finanças, define, de maneira direta, em apenas oito artigos, a essência de sua formação:

Este estabelecimento público favorece a criação de obras de arte e do espírito; contribui para o enriquecimento do patrimônio da nação, da informação e da formação do público, da difusão da informação artística e da comunicação social. (...) Ele assegura o funcionamento e a animação, com os organismos públicos e privados que lhe são associados, de um conjunto cultural consagrado a todas as formas de criação artística, notadamente no âmbito das artes plásticas, da pesquisa acústica e musical, da estética industrial, da arte cinematográfica, assim como a leitura pública (MILANESI, 2003, p. 53).

Milanesi (2003, p. 53) assegura que, para atender à proposta de implantação e manutenção do centro, a França bancou os custos financeiros, entendendo que cultura é investimento, ficando tais custos presentes permanentemente na dotação orçamentária do país. A construção do Centro Cultural realizou-se via concurso internacional, em 1971, vencendo a dupla anglo-italiana Rogers e Piano, a qual apresentou objeto arquitetônico de caráter inusitado, muito diferente dos históricos casarões seculares utilizados para tal finalidade. Suano (1986) sustenta que o então inaugurado centro cultural, “que tem por eixo a cultura francesa contemporânea, foi criado para reunir atividades antes dispersas em vários pontos da cidade” (SUANO, 1986, p. 73-74) e que “consegue conter em si infindáveis espaços de convivência, como se formado por inúmeras e ruidosas praças públicas” (SUANO, 1986, p. 73-74).

Tais modificações buscaram um novo exemplar que acolhesse a recente composição do espaço cultural originado nas antigas bibliotecas. Para Silva (1995), o prédio monumental é a primeira inovação, arquitetura diferenciada em relação ao seu entorno. Para Milanesi (2003), a diversificação das atividades, a segunda novidade. O percurso local permite vivenciar múltiplas e criativas experiências, participar de espaço para debates e buscar por novas possibilidades de expressão.

A construção “comunica”, permitindo ao visitante ou usuário envolverem-se com estímulos variados e simultâneos: cada espaço tem um sentido. Tudo é informação e toda informação é mutante: livros, discos, vídeo, telas, esculturas, objetos, a paisagem externa, formam um todo complexo e inter-relacionado (MILANESI, 2003, p. 54).

Milanesi (2003, p. 54) relata que a construção emblemática, com formas audaciosas de aço e vidro, chegou a ser nominada “refinaria”, levando a outra muito mais conivente à intenção

de criação do espaço – “usina cultural” – termos que promoviam distinção dos antigos museus e bibliotecas, espaços considerados mais acolhedores ao se relacionarem às suas antiguidades, em seus recintos imutáveis. Entretanto, são as atividades integradas à disposição do público que o conquistam. “Vai-se ao Centro Cultural porque, inclusive, dá prazer e não unicamente pela necessidade de consultar uma enciclopédia ou de ver um documentário.” (MILANESI, 2003, p. 56).

Ramos (2007) cita autores como Campos (1995), Milanesi (2003), Coelho (1997), Botelho (2001), os quais buscaram fazer definições para museus, bibliotecas e centros culturais, mencionando existir uma estreita relação entre os mesmos dentro de uma concepção contemporânea. Porém, o termo museu é comumente conexo à situação ultrapassada, estática, em contraposição a centro cultural, este interpretado como espaço dinâmico (RAMOS, 2007, p. 87). Portanto, algumas características permitem realizar certa distinção entre eles. Segundo Ramos (2007, p. 89), centro cultural não tem a obrigatoriedade de manutenção de acervo próprio; biblioteca mantém principalmente um acervo, não sendo demandado espaço para espetáculos e cursos, mesmo que possam existir; museus não abdicam de exposições de arte.

A edificação escolhida para abrigar centro cultural normalmente guarda importância arquitetônica e, segundo Ramos (2007), comumente se refere a uma edificação antiga, de valor histórico para a comunidade. Construções que são representativas para a vida cultural da localidade, memória da sua cultura, lugares-símbolo para a população local, merecedoras de preservação, servindo por vezes à revitalização da região que ocupa. São edificações habitualmente espaçosas, com pé direito alto, possibilitando receber trabalhos artísticos não convencionais, tornando-se determinante para a quantidade e variedade de atividades a serem oferecidas naquele espaço (RAMOS, 2007, p. 108-109). A designação de tal espaço para implantação do centro cultural é corroborada por Milanesi (2003):

“Casa da Cultura” ou algo semelhante é, com frequência, uma construção antiga, de caráter histórico, ponto de referência na vida da cidade. São prédios, quase sempre no centro da área urbana, que foram residências de família em tempos de fartura (os casarões, os sobrados), antigas escolas, o primeiro cinema, a prefeitura velha, a estação de trem dos tempos de maria-fumaça desativada, a cadeia ... Se houver um valor histórico – e afetivo – a construção, às vezes até por lei, não pode ser descaracterizada. Em alguns casos, aceitam-se as transformações internas, mantendo a fachada para justificar a preservação da memória. Outras vezes, são vetadas quaisquer alterações, conservando-se o original da melhor forma possível e, com isso, fazendo prevalecer a sacralidade que o tempo e os fatos conferiram (MILANESI, 2003, p. 67 e 68).

Milanesi (2003, p. 74) elenca, inclusive, a capacidade de esses edifícios se distinguirem, onde “os espaços culturais podem funcionar como “marco”. Entretanto, a edificação fará sentido se ali predominar uma ação participativa do público, com um programa que se estenda a todos os segmentos sociais. São as ações, entendidas como necessárias à coletividade que trarão distinção à instituição. “O sentido do centro está essencialmente na ação e só as pessoas que dela participam poderão avaliar para que serve.” [...] “São os gestos que dão sentido ao corpo.” (MILANESI, 2003, p. 74). Portanto, para que os espaços destinados à cultura cumpram o papel de atender à sociedade, faz-se necessário que ocorra um “conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam por em prática os objetivos de uma determinada política cultural.” (COELHO, 1997, p. 31).

Definida como uma ciência voltada para a organização das estruturas culturais, segundo Coelho (1997), a política cultural corresponde a um “programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (COELHO, 1997, p. 292). O autor afirma ainda que a política cultural possui “expressão máxima na figura da ação cultural, entendida como a criação das condições para que os indivíduos e grupos criem seus próprios fins” (COELHO, 1997, p. 14).

3.2 INCENTIVO E IMPLANTAÇÃO DE CENTROS CULTURAIS BRASILEIROS

No Brasil, também se vislumbrou reflexos da implantação do Centro Cultural Georges Pompidou, sendo criado, em 1973, o Programa de Ação Cultural do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e, em 1975, um outro programa, entretanto ambos não foram bem-sucedidos. Suas estruturas favoreciam de maneira patrimonialista organismos do tipo Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME), sem efetivamente cuidar das casas de cultura (SILVA, 1995, p. 48-49).

Essas eram instituições estatais, criadas como projeto controlado para estimular a produção cultural brasileira. Na “Era Vargas” (décadas de 1930 e 1940), época em que o Estado assumiu marcante presença e controle frente às políticas para o setor cultural do país, relevantes instituições culturais foram implementadas, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, futuramente denominado Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foi também momento de aproximação com os ideais dos intelectuais modernistas na busca pela constituição de uma identidade nacional (OLIVEIRA; VIEIRA; SILVA, 2007, p. 133).

O discurso modernista voltava-se para o acesso democrático aos bens culturais. Esse discurso perpetuou-se para além da Era Vargas, estendendo-se após o final desta era (1946), até o período de início de domínio militar (1964), caracterizando um modelo de intensa intervenção do Estado, inclusive na cultura, mantendo o sistema paternalista e patrimonialista (OLIVEIRA; VIEIRA; SILVA, 2007, p. 133). Durante o período do governo militar, aconteceram tentativas de incluir apoio privado à cultura através de projeto de lei número 54, apresentado pelo então senador José Sarney, em 1972. O projeto previa a permissão de dedução de imposto de renda para incentivos financeiros à cultura oriundos de pessoa física ou pessoa jurídica. Tal projeto foi arquivado após mais cinco tentativas de aprovação entre os anos de 1975 a 1980, obtendo sucesso em outubro de 1986, com a promulgação da Lei Sarney de incentivos fiscais, apresentado por Sarney, então presidente do Brasil (GASTALDO, 2010, p. 32).

Em março de 1990, quando se iniciou o Governo Collor, a Lei Sarney foi revogada pela Medida Provisória 161 (RAMOS, 2007, p. 62). À mesma época, foi extinta a EMBRAFILME, como consequência, em parte, da argumentação que cinema não deveria ser objeto do Estado (BRASIL, 2008). Entretanto, a mobilização e organização por parte do setor artístico em prol de suporte para suas atividades levou o governo a sancionar nova lei - a Lei Rouanet - homenageando o então Secretário de Cultura da Presidência, o embaixador Sérgio Paulo Rouanet. A Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991, instituiu o Programa Nacional de Incentivo à Cultura (PRONAC) (BRASIL, 2020), no intuito de captar recursos a serem direcionados a tal finalidade (RAMOS, 2007, p. 62-63).

Essa foi uma época marcada pela abertura política e econômica, quando o Brasil absorveu o neoliberalismo, ampliando políticas públicas para a cultura através da nova Lei, impulsionadora do meio artístico, dinamizado via institucionalização de parcerias entre setores público e privado. Os anos 1990 constituem marco histórico na indústria cultural brasileira, quando se solidificam as personalidades de produtor cultural e de curador, endossados pelo poder público. Os assuntos culturais passam a receber apoio do capitalismo financeiro na figura do empresariado brasileiro (GASTALDO, 2010, p. 32-33).

O incentivo financeiro previsto na Lei 8.313 tem por base a renúncia fiscal de até 4% no recolhimento de impostos por empresas tributadas com base no lucro real, além de até 6% do imposto de renda de pessoas físicas, percentuais em vigor atualmente, que devem ser devidamente aplicados em projetos aprovados pelo Ministério da Cultura (atual Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania), projetos que podem ser apresentados tanto por pessoas físicas ou jurídicas, ou mesmo pessoas jurídicas de natureza cultural (BRASIL, 1991).

O financiamento de projetos pode ocorrer por meio da prática de doação ou de patrocínio, modalidades distintas em se tratando de benefício ao contribuinte. A doação não contempla vinculação ao incentivador, correspondendo apenas a uma contribuição por parte do doador, via aplicação do imposto, ao projeto que se pretender apoiar. O patrocínio, diferentemente, refere-se a um repasse de recurso que prevê retorno de imagem ao patrocinador, o qual se beneficia através de estratégias de comunicação pela vinculação de sua marca ao projeto amparado, segundo o artigo 23 da Lei 8.313/91. A mesma Lei prevê, entretanto, em seu artigo 27, que tanto doação como patrocínio não podem ser direcionados para pessoa ou instituição que esteja associada ao apoiador (BRASIL, 1991).

Os projetos apoiados permitem retorno de até 100% do valor financiado, caso estejam vinculados ao artigo 18 da Lei. São projetos que contemplam apoio a artes cênicas; livros artísticos, literários ou humanísticos; música erudita ou instrumental; exposição de artes visuais; doação de acervos a bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos ou cinematecas, bem como treinamento ou equipamentos para manutenção desses arquivos; produção de obras cinematográficas e videofonográficas; preservação do patrimônio cultural e imaterial; construção de salas de cinema e teatro que podem funcionar também como centros culturais comunitários em cidades de até cem mil habitantes (BRASIL, 1991). A lei de apoio à cultura conta também com o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o qual é responsável pela aplicação direta de recursos provenientes do orçamento da União, representando o investimento feito pelo Estado no fomento à Cultura (BRASIL, 1991).

A adoção de políticas públicas favoreceu o relacionamento entre o sistema econômico e a produção artística na contemporaneidade. A política neoliberalista, implementada nos anos 1980, teve grande influência na reorganização de responsabilidades e funções dos organismos junto à indústria cultural, dando início a uma política de livre mercado, a qual se instalou primeiramente nos países ricos e posteriormente nos países socialistas, na década de noventa. Empresas nacionais e multinacionais se integraram ao ambiente cultural via gerenciamento, intermediação e incentivo aos bens simbólicos, trazendo a institucionalização do patrimônio cultural através desse modelo, ocorrendo de maneira expressiva tanto no Brasil como em outros países. O mercado se instaurou, então, como base principal na organização das sociedades civis (GASTALDO, 2010, p. 22-23).

No mesmo período, instituições estatais passaram por situação de privatização e grandes corporações assumiram responsabilidades anteriormente consideradas de cunho exclusivo das entidades do governo. O caráter assistencialista estatal perdeu espaço para as leis mercadológicas, que transformaram o panorama existente, trazendo nova dinâmica à circulação

dos bens simbólicos no tocante à arte a nível mundial. Governos importantes, como o de Margareth Thatcher, na Inglaterra, e o Ronald Reagan, nos Estados Unidos, foram partidários de desestímulo ao financiamento das artes por parte da máquina estatal, o que serviu para incentivar empresas e particulares a assumirem o papel de apoiadores às atividades artísticas. A convergência entre interesses governamentais e capitalismo promoveu alterações na liderança de importantes setores como saúde, educação, cultura e responsabilidade cultural, implementando novas ferramentas na condução dos bens simbólicos, estratégicos na manutenção de poder (GASTALDO, 2010, p. 23-24).

O apoio de particulares à cultura tem raízes antigas, podendo-se citar Caio Clínio Mecenas (Gaius Maecenas), participante da administração do Império Romano entre 30 a.C. a 10 d.C., reconhecido pelo importante trabalho de incentivo à cultura. O imperador romano à época, Augusto, influenciado por Mecenas, protegeu destacados escritores como Horácio (Odes), Virgílio (Eneida), o poeta Ovídio, além de amparar a arquitetura clássica romana. Apoio que justificava apoio reverso de seus protegidos, glorificando o governo e o Império Romano em seus trabalhos. O mecenato, assim denominado o ato de dar suporte às atividades culturais, figurou-se nas mais diversas personalidades, classes e instituições, como reis, Igreja Católica, aristocracia e burguesia em ascensão. Atitude que se perpetuou por diferentes períodos e governos, como Renascimento, entre os “déspotas esclarecidos”, através de empresários americanos na virada do século XX (Rockefeller, Ford, Getty, Carnegie). Ainda que tenha origem em palcos estatais, o mecenato foi absorvido pela sociedade civil através de suas variadas organizações, ficando, no mundo contemporâneo, pouco vinculado ao Estado (RUBIM, 2005, p. 54-55).

Entretanto, para Rubim (2005, p. 57), “além do mecenato e da ação do Estado, o mercado aparece como outro agente organizador e financiador da cultura.” O surgimento de público consumidor permitiu a concretização de retorno financeiro direto para os criadores culturais, que passaram a ter autonomia de produção, independentemente do respaldo do mecenato, Estado ou capital privado, contudo, sempre intermediados pela relação com o mercado, para o qual a visão de lucro mercantil perpassa a dinâmica meramente cultural (RUBIM, 2005, p. 58). A globalização desse processo, onde corporações se posicionam em atividades anteriormente governamentais, atinge países como o Brasil, e sua difusão proporciona alterações nas políticas culturais locais (GASTALDO, 2010, p. 24-25).

As relações com grandes corporações são especificidades dos novos equipamentos culturais. O fim do século XX trouxe novas instituições museológicas, voltadas para atração de grandes públicos, constituindo-se como os novos museus, caracterizados pelo emprego de

tecnologias e utilização dos espaços para oferta de diversificados serviços, além da programação cultural. Instalam-se normalmente em edifícios de arquitetura pujante, construídos para essa finalidade, ou são implantados em edificações de grande valor histórico, que recebem reformas e revitalizações a fim de atender às atividades culturais. As intervenções arquitetônicas realizadas nessas edificações visam atrair investimentos, consumidores e turistas (VELOSO; ANDRADE, 2016, p. 97).

A utilização de edificações preexistentes para atividades culturais, edificações que anteriormente exerciam funções pouco ou não relacionadas a essas atividades, tornou-se prática recorrente nas décadas 1980 e 1990, segundo Dall'igna e Gastaud (2010, p. 11). “Utilizando-se de um edifício de assumido valor simbólico, o museu se poupa parte do esforço por reconhecimento e primeira aproximação com o público, adquirindo mais força e respeito por parte deste.” (DALL'IGNA; GASTAUD, 2010, p. 11). Para as autoras, na contemporaneidade, os museus se ampliaram conceitualmente e são nominados, diversificadamente, como centro cultural, instituto, galeria, memorial, entre outros, aos quais as mesmas se referem indistintamente como museus (DALL'IGNA; GASTAUD, 2010, p. 3). Conceito corroborado por Santos (2004), que registra a ampliação de atividades que foram se incorporando aos museus, afirmando que,

a partir da definição básica de museu como instituição permanente, que adquire, conserva, pesquisa, transmite e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, diversos adendos foram realizados, ampliando a diversidade do que se compreendia por museu, assim como seus vínculos e responsabilidades em relação à sociedade. Atualmente podem ser consideradas instituições museais não só monumentos, jardins botânicos e zoológicos, aquários, galerias, centros científicos, planetários, reservas naturais, como também centros culturais, práticas culturais capazes de preservar legados intangíveis e atividades criativas do mundo digital. (SANTOS, 2004, p. 57-58)

As edificações que atuam como sede desses equipamentos culturais apresentam-se não somente como espaços culturais, sobrepondo-se o valor monumental desses edifícios, que simbolizam status, trazendo distinção para os centros urbanos que os abrigam, inclusive internacionalmente (VELOSO; ANDRADE, 2016, p. 101). À arquitetura do museu é conferida, além da estrutura funcional para sua atividade, concretização e estabilidade à cultura. “Da mesma forma que o museu procura firmar-se como marco existencial, também o faz o edifício, tanto do ponto de vista do concreto como do simbólico, sendo a arquitetura ao mesmo tempo mídia e linguagem através da qual o museu se comunica.” (DALL'IGNA; GASTAUD, 2010, p. 6). Para Milanesi (2003), a construção de um centro cultural justifica-se pela cessão à

coletividade de um bem que gere orgulho de sua posse. “Não é à toa que a arquitetura torna-se exuberante quando projeta obras ligadas à esfera cultural. O caráter monumental diz que a própria beleza é um discurso ligado à cultura como posse.” (MILANESI, 2003, p. 71).

O museu, além de se posicionar como monumento, atua como referência e objeto de memória, promovendo incremento econômico que, associado às corporações e instituições, divulga seus produtos e as cidades onde ele está inserido, propiciando, inclusive a regeneração de áreas urbanas, assim como impulso ao turismo local (DALL'IGNA; GASTAUD, 2010, p. 7-8). A revitalização dos centros considerados tradicionais ou históricos, ainda que imbuída por possíveis ideias de preservação e proteção, não somente inspira o crescimento econômico via estímulo de investimentos, mas também suscita a sustentabilidade urbana através da qualificação dos espaços voltados para espaço cultural ao contar com a parceria de administradores públicos e privados (GUIMARAENS; IWATA, 2001, p. 1). As autoras afirmam que há dois séculos a implementação de espaços museológicos está aliada a etapas de concentração de capitais, gerando visibilidade da expansão econômica e comercial (GUIMARAENS; IWATA, 2001, p. 1-2). Dessa forma,

o museu e o centro cultural vieram, sob inúmeros pontos de vista, transformar, de novo, o centro de cidade em praça de comércio. Nesta praça, o mercado de arte e cultura resgata uma dimensão apenas aparentemente perdida: aquela que, ao estabelecer o constante uso do "espírito", garante a sobrevivência dos artistas ao mesmo tempo em que assegura a ordem futura. De outro lado, é inegável que as mudanças sociais, políticas e econômicas induzindo a dinâmica da cultura e de seus suportes físico-espaciais, encontraram, nas áreas centrais em arruinamento, os lugares ideais para o exercício da construção de novas expressões do dito "quanto mais se muda mais se permanece". (GUIMARAENS; IWATA, 2001, p. 2).

Dentro dessa perspectiva, Kiefer (2008) discorre sobre a prática do uso de edificações preexistentes para diversos fins, denominando-a como re-arquitetura, a qual seria a arquitetura que toma por base uma arquitetura que já existe, “onde a motivação não é a pura restauração, mas a garantia de permanência de valores históricos e arquitetônicos em uma nova arquitetura. É a construção do presente englobando o passado, em busca de um sentido de permanência histórica.” (KIEFER, 2008, p. 22). O autor afirma que o ato de defender o patrimônio histórico arquitetônico, o que leva à restauração, à reciclagem ou à re-arquitetura, acontece desde o final dos anos 1970, tornando-se importante para a sociedade. Fato que ocorre também no Brasil, considerando-se como motivação para a preservação justificativas de cunho cultural, econômico ou ambiental (KIEFER, 2008, p. 22).

A defesa do patrimônio histórico brasileiro adquire a força de mobilização social, passando a ser vista como novidade política e, aliada à proteção destinada ao patrimônio histórico, surgiu a necessidade de projetos que se dedicassem ao reaproveitamento desses edifícios (KIEFER, 2008, p. 23). “A proteção e tombamento de edifícios de valor arquitetônico e histórico no Brasil, via de regra têm sido acompanhados de uma proposta de transformação desses edifícios em museus ou centros culturais.” (KIEFER, 2008, p. 25). Como referência dessa conjuntura, tem-se o SESC Pompéia em São Paulo (SP), obra de Lina Bo Bardi, de 1977, que transformou uma antiga fábrica, que se encontrava em estado de abandono, em centro cultural (KIEFER, 2008, p. 23).

Nesse período, outros centros culturais surgiram no Brasil, podendo-se citar o Centro Cultural São Paulo, em São Paulo (SP), o Espaço Cultural José Lins do Rego, em João Pessoa (PB), e o Centro de Criatividade de Aracaju (SE). Muitas implantações tiveram seu surgimento associadas à recuperação de prédios antigos, por vezes conexas à administração pública, trazendo, como parceiras, instituições privadas. O Centro Cultural Banco do Brasil foi o pioneiro desse conceito na cidade do Rio de Janeiro (RJ) (MENDONÇA, 2017, p. 51). A importância do CCBB RJ está também aliada ao enobrecimento da região onde se situa, tornando-se âncora do projeto local Corredor Cultural, que foi incorporando outros centros como o Espaço Cultural dos Correios (1993), o Centro Cultural da Light (1994), o Espaço Cultural da Marinha (1998) (MENDONÇA, 2017, p. 51).

Em estudos sobre a importância dos museus e centros culturais relacionados à recuperação de centros urbanos, Guimaraens e Iwata (2001, p. 3) relatam o incremento de edifícios históricos reciclados e a conseqüente regeneração de áreas degradadas no centro da cidade do Rio de Janeiro. À renovação ou alteração de usos dessas edificações, reporta-se a transformação de espaços em lugares voltados para a realização de atividades culturais diversificadas. As localidades passam a ofertar, juntamente com as organizações envolvidas, possibilidade de ganhos econômicos, sobre as quais as autoras afirmam que

a integração das atividades de profissionais de várias áreas do conhecimento e de recursos de entidades governamentais e privadas no setor museológico envolve a proteção do patrimônio edificado; portanto, da perspectiva do planejamento urbano, esta ação relaciona-se não apenas à educação, formação da cidadania e produção de conhecimento, mas ao turismo "de entretenimento e lazer", fonte de empregos e de lucro. (GUIMARAENS; IWATA, 2001, p. 3)

O edifício cultural estabelece, assim, interação com seu entorno, manifestando-se como meio de linguagem e comunicação, pois “o edifício ainda é o meio através do qual o sujeito se

relaciona com os objetos e os fatos que ali têm lugar e representação” (DALL'IGNA; GASTAUD, 2010, p. 8). Pode-se considerar, alinhada a tal pensamento, a afirmativa de Sánchez (2001), no tocante às possibilidades político-econômicas para a reconstrução de lugares: “há um complexo intercâmbio entre a transformação material e o simbolismo cultural, entre a reestruturação de lugares e a construção de identidades. Desse modo, a cultura é o meio que relaciona a textura da paisagem ao texto social.” (SÁNCHEZ, 2001, p. 35). Reflexão que se ampara, segundo Sánchez (2001), na representatividade proporcionada pela renovação urbana e seu poder simbólico.

O poder das representações está em sua presença material, literalmente solidificada na arquitetura e no urbanismo. As geografias da chamada renovação urbana são geradas por processos materiais, mas também simbólicos, cujos idealizadores, planejadores e profissionais do marketing, codificam as formas construídas em códigos de consumo para receptores que irão reinterpretá-los. (SÁNCHEZ, 2001, p. 35)

A conexão de empresas a projetos culturais potencializa a estratégia de comunicação empresarial, prevalecendo, por vezes, questões mercadológicas sobre a subjetividade atrelada à ação cultural, condição que se apresenta como resultante da política de incentivos fiscais, capaz de interligar empresas e instituições culturais. A política de incentivos fiscais, segundo Oliveira, Vieira e Silva (2007, p. 136), impulsionou a criação de centros culturais e fundações via organismos que não têm a cultura como atividade-fim, como as instituições bancárias. Este perfil pode ser associado ao CCBB, instituição cultural mantida pelo Banco do Brasil, entidade sob regime de economia mista, que trabalha a possibilidade de comunicação com o público como ação de marketing institucional via centro cultural, agregando valor à sua marca. Os autores citam outras instituições bancárias como participantes de ações culturais através do apoio de suas empresas, como o Itaú Cultural (Banco Itaú) e o Instituto Moreira Salles (Banco Unibanco, atualmente incorporado pelo Banco Itaú) (OLIVEIRA; VIEIRA; SILVA, 2007, p. 136).

O apoio de instituições bancárias a ações culturais tem amplitude mundial. Gastaldo (2010) registra a participação de bancos públicos internacionais, como o Banco Mundial, o Banco Interamericano de Desenvolvimento, Banco Africano de Desenvolvimento, em projetos culturais, além de elencar inúmeros países do bloco latino cujos bancos centrais apoiam atividades de cultura como Bahamas, Colômbia, Costa Rica, Equador, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Peru e Uruguai, além do Brasil (GASTALDO, 2010, p. 25-26). Essas instituições ganham destaque como promotoras de bens simbólicos e, ao manterem afinidade por políticas

nessa área, estimulam a criação de novas instituições com mesmo interesse, além de se interligarem através de eventos expositivos, cujos acervos são rodizados entre instituições (GASTALDO, 2010, p. 27).

Constata-se que o crescente número de unidades museais surgidas após a década de 1980 não foi uma particularidade brasileira. Esse fenômeno foi percebido em inúmeras regiões do mundo, apresentando-se como resposta a demandas locais e diversificação de atitudes preservacionistas do passado (SANTOS, 2004, p. 59). Museus criados no começo do século XXI, em especial os mais recentes, foram considerados museus-espetáculo. Vistos como continuidade dos novos museus, normalmente são sediados em grandes cidades, implantados em edifícios vistos como monumentos, sejam novos ou históricos, de reconhecido valor simbólico, distinguem-se por receber grandes investimentos, aliados a incremento tecnológico, performance atrativa ao público, trazendo temas que são pertinentes à cultura popular e de massas (VELOSO; ANDRADE, 2016, p. 102). Não há como correlacionar edifício de museu a algo sem discurso e sem significado. Sua presença se justapõe ao entorno e com o sujeito. “Mais ou menos interativo ou dirigido, será meio e linguagem de comunicação, não existe um museu neutro ou invisível, o edifício ainda é o meio através do qual o sujeito se relaciona com os objetos e os fatos que ali têm lugar e representação.” (DALL'IGNA; GASTAUD, 2010, p. 8).

Afirmativas que podem ser associadas ao uso de edificações de valor histórico para divulgação cultural, como citado por Veloso e Andrade (2016, p. 101), declarando ser de “interesse dos patrocinadores utilizar o investimento em cultura como estratégia para reforçar a marca das empresas, ganhar visibilidade e construir uma imagem positiva.” A materialidade construtiva tanto se posiciona para consumo, como demonstra discurso ideológico e simbólico, moldando-se à sociedade e a ela servindo, bem traduzido por Sánchez:

ao produzir um objeto material na cidade, uma praça, um monumento, um edifício, produz-se também a maneira como será consumido, através das práticas ideológicas que produzem o objeto sob a forma de discurso e imagem. Assim, a reelaboração simbólica que um discurso efetiva é parte integral da realidade social e, por essa razão, tal realidade é também constituída ou determinada pela própria atividade de simbolização. (SÁNCHEZ, 2001, p. 35).

O transcurso temporal, observado como fator presente nas atividades humanas, segue criando apropriações decorrentes dos acontecimentos e fatos representativos para a sociedade, materializados e testemunhados não somente, mas em parte, pela arquitetura realizada, pelo legado que se aviva como derivação de sua importância, além de oportunizar perenização ao constituir um discurso concomitantemente simbólico e adaptável a novas realidades.

4 CONVERSÕES DA ARQUITETURA BANCÁRIA: NOVOS USOS

Toda a coletividade necessita de certos lugares arquetípicos, carregados de valores simbólicos; se a cidade não os oferece, os grupos sociais os criam. Todo o conglomerado humano necessita viver num ambiente configurado por limites, portas, pontes, caminhos e vazios. Bem como deseja lugares de relação como praças, mercados e centros comerciais. Recintos mistos como salões de baile e discotecas. Sempre vão gerando novos espaços sagrados, símbolos do poder, como os museus e as entidades bancárias (MONTANER, 1997, p. 138).

Em texto elaborado acerca da cidade contemporânea, Edelweiss (2016, p. 154) apresenta a cidade como um cenário composto pela sucessão de tempos sobrepostos, onde, habitá-la, constitui-se no ato de transformar o espaço em lugar, a este atribuindo significado. Para a autora, habitar sensibiliza a memória, cria diálogo a partir de diferentes cenários urbanos presentes, tanto na memória coletiva, como no patrimônio edificado, e

este, por sua vez, carrega em si a memória de acontecimentos passados em um determinado contexto e contribui para a construção coletiva da memória do lugar a partir de uma complexa interpretação indissociada entre o tangível e o intangível. O patrimônio cultural, em sua complexidade e constante construção do lugar, é passível de significado para as pessoas que nele habitam e tem uma dinâmica temporal que deve ser compreendida. (EDELWEISS, 2016, p. 154)

A forma, segundo Hertzberger (1999, p. 150), possui potencialmente a capacidade de produzir liberdade de interpretação, variando conforme a leitura individual e gerando, portanto, associações únicas, conduzindo a uma dependência recíproca entre forma e usuário. Paula (2012, p. 117) alega existir interdependência entre forma e conteúdo, ultrapassando as barreiras tangíveis e expressando desejos da humanidade. Silva (1985) registra análise semelhante quanto ao modo de leitura das formas arquitetônicas, mencionando que as diferenças de leitura não se devem somente ao repertório, mas também refletem os componentes culturais e psicológicos dos usuários, afirmando que “o problema da leitura da mensagem arquitetônica é um problema também de percepção subjetiva” (SILVA, 1985, p. 156).

Hertzberger (1999), bem como Silva (1985) e Paula (2012), corrobora a reflexão sobre a potencialidade da forma acomodar um significado, reforçando a interação ocorrida entre usuário e forma ao afirmar que “a capacidade de absorver significados, e também de abandoná-

los sem mudar essencialmente, faz da forma um portador potencial de significado – em suma, significável...” (HERTZBERGER, 1999, p. 151). Considerações consolidadas em Argan (2005, p. 201), ao declarar sobre a forma ter voz de comunicação, onde “a cidade deixa de ser lugar de abrigo, proteção, refúgio e torna-se aparato de comunicação; comunicação no sentido de deslocamento e de relação, mas também no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos” (ARGAN, 2005, p. 235). Tomando por base autores como Argan (2005), Paula (2012), Hertzberger (1999), Silva (1985) e Edelweiss (2016), tem-se considerações relacionadas à arquitetura e à forma como meio de expressão, implicando em significados e leituras sobre as mesmas.

Zevi (2009, p. 140) assegura, nesse sentido, ser legítimo e útil fazer uma leitura da arquitetura que relate uma história técnica, política, psicológica e científica, julgando ser relevante a capacidade de a interpretação espacial se correlacionar às demais interpretações da arquitetura. Efetivamente, as edificações surgem e são realizadas não apenas para ocuparem certo espaço, mas “um edifício deve exprimir o que é, o seu propósito” (ZEVI, 2009, p. 171), sem oferecer uma compreensão errônea sobre a construção. Para Zevi (2009, p. 172), as formas trazem um significado para quem as observa, comunica um conteúdo a ser interpretado, conteúdo muitas das vezes esperado, como “as janelas de um banco devem ser limitadas ao máximo, mesmo a custo de sacrificar seu funcionamento técnico, a fim de dar uma sensação de segurança e impenetrabilidade para os ladrões”.

Conteúdos que se apresentam na cidade, segundo Edelweiss (2016, p. 155), lugar onde os fatos são geradores de valor e significado para a sociedade, possibilitando o fenômeno das permanências e também das rupturas, as quais entende como consequência do dinamismo da vida social, vindo a colaborar para constituição do patrimônio cultural das cidades. A preservação de bens culturais, assegura Kühl (2008, p. 30), a partir de fins do século XVIII, é fundamentada em sentido lato para motivos culturais (aspectos estéticos, históricos, educacionais, memoriais e simbólicos); em razões científicas, pela contribuição envolvendo vários campos do saber; em questões éticas, pois, “que direito temos de apagar os traços de gerações passadas e privar as gerações futuras da possibilidade de conhecimento de que esses bens são portadores”. A autora ressalta que o fator a incentivar a preservação não deva estar somente relacionado ao valor imobiliário ou à futura possibilidade de aproveitamento, pois a visão sobre os monumentos históricos pode coexistir de diversas maneiras, revelando que

a preservação é motivada pelo fato de nesses bens ser reconhecido um significado cultural – seu valor histórico, artístico, memorial ou simbólico – tornando-os dignos de medidas para ser tutelados para as próximas gerações,

para que continuem a ser documentos fidedignos e efetivos suportes do conhecimento e da memória coletiva (KÜHL, 2008, p. 58).

Destarte, torna-se essencial, segundo Edelweiss (2016, p. 157), oportunizar estratégias que valorizem o reuso ou requalificação de edificações e áreas urbanas dotadas de valores coletivos, sejam esses sociais ou econômicos, sopesando todas as dimensões envolvidas, e salvaguardando valores que se apresentem relevantes para a história das cidades. Para Edelweiss (2016, p. 160), ações contemporâneas, como atribuir novos usos a monumentos históricos e a conjuntos edificados, tomando em consideração itinerários culturais inclusive, caminham ao encontro de garantir a permanência urbana de bens que se mostrem distintos para a preservação da memória. A conversão do uso dessas edificações, segundo Edelweiss (2016, p. 161), testemunha a valorização do patrimônio cultural edificado perante a sociedade contemporânea que, diante de permanências e rupturas, reserva espaço para aquilo que, coletivamente, seja representativo como objeto de permanência, pois “em uma complexidade contemporânea, ainda remanesce a importância de preservar a identidade no cenário urbano a partir da manutenção do mesmo, com o intuito de manter a identidade de sua cultura, sua memória e sua história” (EDELWEISS, 2016, p. 159).

Os testemunhos do passado, reconhecidos como de interesse cultural, segundo Kühl (2008, p. 206), passaram a ser perpetuados, como apoiadores de memória coletiva e de conhecimento, formalizando o aspecto simbólico. A autora reafirma a notoriedade do uso, como sendo essencial, considerado importante inclusive no quesito manutenção e sobrevivência da edificação, passando o uso “a ser um meio, e não a finalidade da intervenção” (KÜHL, 2008, p. 206). Assim, a arquitetura, cuja manifestação se apresenta via patrimônio edificado, segundo Reichert, Oliveira e Franzen (2017, p. 157), revela um potencial de identidade simbólico e vinculação a laços de memória, os quais, para Izquierdo (1989, p. 89), constituem nosso senso histórico e de identidade pessoal. Para o autor, “não há tempo sem um conceito de memória; não há presente sem um conceito do tempo; não há realidade sem memória e sem uma noção de presente, passado e futuro” (IZQUIERDO, 1989, p. 89).

A memória, sobretudo, fortalece o significado cultural, a identidade, a relação social, a consciência histórica e temporal via aprendizado, necessitando de subsídios que estimulem e sejam referenciais para que se mantenha presente, segundo Reichert, Oliveira e Franzen (2017, p. 159-160), para os quais “o patrimônio é um artefato potencializador da memória e da identidade, que atua como elemento imbuído de um valor simbólico, de caráter material ou imaterial, envolto em uma vivência e um padrão de cultura.” Ainda, para os autores, o

patrimônio tem vida, mantém vínculo com pessoas, sendo um referencial documental que justifica a sua permanência quando relevante para a cultura de um povo, deixando uma identidade que cristaliza o pertencimento do indivíduo com seu entorno social, sucedido das relações estabelecidas entre passado e presente, e

nesse sentido, patrimônio arquitetônico e memória possuem a capacidade de estimular vínculos de identidade, de pertencimento, de solidariedade e de responsabilidade, nas relações que se constituem nos espaços urbanos e rurais, públicos ou privados, coletivos ou individuais. A memória coletiva e individual é alimentada por estímulos sensoriais inerentes ao patrimônio arquitetônico, onde a história se alimenta de vínculos de identidade presentes nas edificações, nos espaços de vivência e de sociabilidade, nas simbologias materiais e imateriais produzidos pela cultura de um grupo social (REICHERT; OLIVEIRA; FRANZEN, 2017, p. 161).

Lima (2009, p. 1) manifesta-se sobre a grande distinção existente entre edificação e sua atividade prática, e a arquitetura, essa relacionada a representações simbólicas da cultura e seus mitos. A autora recorreu a declarações do arquiteto Vittorio Gregotti acerca do significado simbólico da arquitetura, o qual ressalta tanto a possibilidade de existirem arquiteturas não significantes, quanto a capacidade de um monumento ser significativo, ainda que não tenha mais a função prática, mas que permaneça a emitir mensagens relacionadas à própria estrutura (LIMA, 2009, p. 1). Para exemplificar, Lima (2009, p. 5) cita, entre outras obras de Lina Bo Bardi, o Centro Cultural Sesc Pompéia, onde a proposta para o lugar de entretenimento fez prevalecer a lembrança da antiga Fábrica de Tambores ao preservar paredes de tijolos à vista, estrutura de concreto, paralelepípedos na pavimentação e coberturas em telhas cerâmicas. A autora ressalta a preocupação da arquiteta Lina com a execução do espaço existencial mediante a formação de “lugares vivenciados”, cujo valor simbólico é transmitido pela não descaracterização da arquitetura da fábrica (LIMA, 2009, p. 5).

Pesavento (2007, p. 4) registra que “cada cidade é um palimpsesto de histórias contadas sobre si mesma, que revelam algo sobre o tempo de sua construção e quais as razões e as sensibilidades que mobilizaram a construção daquela narrativa”. A autora, assim como Edelweiss (2016), relata a existência de superposição de enredos sobre a cidade, afirmando seu permanente e inevitável dinamismo, desfazendo a possível imobilidade dos fatos (PESAVENTO, 2007, p. 4). Os acontecimentos e seus executores, para Pesavento (2007, p. 3), são acometidos por sucessivas reavaliações, conduzindo a novos espaços e também novas interpretações desses, revelando que “a cidade é sempre um lugar no tempo, na medida em que é um espaço com reconhecimento e significação estabelecidos na temporalidade; ela é também

um momento no espaço, pois expõe um tempo materializado em uma superfície dada”, reforçando que as cidades são, acima de tudo, unidades de tempo e espaço, não sendo possível pensar em um, sem considerar o outro. Portanto, em relação à cidade,

quando se trata de representificar a memória ou a história de uma cidade, a experiência do tempo é indissociável da sua representação no espaço. A cidade sempre se dá a ver, pela materialidade de sua arquitetura ou pelo traçado de suas ruas, mas também se dá a ler, pela possibilidade de enxergar, nela, o passado de outras cidades, contidas na cidade do presente. Assim, o espaço construído se propõe como uma leitura no tempo, em uma ambivalência de dimensões que se cruzam e se entrelaçam (PESAVENTO, 2007, p. 3 e 4).

As afirmativas de Pesavento (2007) encontram respaldo na declaração de Lynch (2011, p. 182) sobre a percepção da cidade, a qual “é, em essência, um fenômeno temporal”. Tal temporalidade é também evocada pelo autor ao fazer relação ao mundo mutante pois “se é desejável que um ambiente evoque imagens ricas e vívidas, também é desejável que elas sejam comunicáveis e adaptáveis às necessidades práticas em permanente mutação” (LYNCH, 2011, p. 160). Declarações que podem ser verificadas em Ferrara (1988, p. 4), ao mencionar o contexto urbano e a realidade sócio-cultural que o conforma, onde “a transformação da cidade é a história do uso urbano como significado da cidade. [...] A interação entre contexto e uso urbanos transforma a cidade no palco de um espetáculo que se renova e inova continuamente.” A autora relata que estudos acerca dessas manifestações só podem ocorrer onde o processo se manifesta, ou seja, na própria cidade, juntamente às mutações, onde a capacidade de observação e interpretação tornam-se “elementos indispensáveis ao estudo da cidade como organismo vivo, como imagem” (FERRARA, 1988, p. 4).

É a imagem, para Ferrara (2007, p. 20), que garante a apreensão da cidade como texto não-verbal e informacional junto aos usuários, situando e contextualizando os lugares, qualificando o espaço e promovendo sua identificação social, econômica e cultural, sendo portanto, “esse registro que transforma os textos não-verbais em marcos referenciais da cidade.” A contextualização, responsável pelo uso dos lugares, é dinâmica, gera informação mais rapidamente, podendo, inclusive, influenciar na alteração de uma imagem, segundo Ferrara (2007, p. 21), a qual afirma que “é esse uso que qualifica nossa memória urbana e sedimenta a vida de uma cidade. Alimenta uma tradição, ao tempo que estimula a dinâmica de sua mudança”. Ao mesmo tempo que os índices referenciais relacionados a um uso mantêm-se atualizados por serem instantâneos, eles conservam, paralelamente, a memória do seu passado, criando hábitos, sendo, simultaneamente, índice e símbolo (FERRARA, 2007, p. 21).

A representação por signos “revela a ação do sistema socioeconômico-cultural sobre nossos pensamentos”, segundo Ferrara (2007, p. 6), que, ao tratar de signos, se referencia em Peirce - criador da lógica da linguagem, à qual nominou de Semiótica – e para quem não pensamos sem signos. A relação existente entre o objeto e o signo que o representa recebe a denominação, segundo Ferrara (2007, p. 11), de ícone, índice ou símbolo, novamente amparada em estudos de Peirce. Assim, conforme Ferrara (2007, p. 11), um ícone é o signo de uma qualidade do objeto, sendo sua representação única, intransitiva; um índice é afetado pelo objeto que representa, tendo uma relação direta como o mesmo; um símbolo conecta-se com o objeto representado por uma associação de ideias obrigatórias. A autora atesta que o signo não é somente expressivo, vindo a também demonstrar impressão, uma maneira de ver o objeto, ou seja, todo processo representativo é dotado de carga ideológica, sendo parcial e seletivo (Ferrara, 2007, p. 28), e afirma, sobretudo, que

o modo dessa representação, essa linguagem e sua lógica construtiva terminam por ser o elemento de comunicação do sistema socioeconômico-cultural: o modo de representação é o significado do próprio sistema. Logo, ao lado do social, do econômico e cultural, a estrutura informacional constitui um dos elementos básicos de apreensão do real (FERRARA, 2007, p. 6).

Estabelecendo relação com tais afirmativas, para Silva (1985, p. 102), a arquitetura, considerada como linguagem, traduz o desejo de comunicar algo, entendida como situação nada recente. Em suas análises, Silva (1985, p. 99) declara que “a interpretação linguística do fenômeno arquitetônico pressupõe a disposição para considerar a arquitetura como um possível fenômeno de comunicação”. Entretanto, o mesmo afirma que “não se assume que os objetos arquitetônicos sejam apenas ou principalmente fenômenos de comunicação; são também fenômenos de comunicação, paralelamente às outras funções específicas das formas arquitetônicas” (SILVA, 1985, p. 36).

Pesavento (2007, p. 5) também recorre à leitura do urbano como maneira de comunicar, citando-a ser objeto de diversos discursos, sejam esses técnicos ou expressos através de metáforas, que qualificam e fazem sentir a cidade. “Cidades são pedra, aço, ferro, vidro, barro, equipamento, traçado. Mas cidades de pedra podem ser lidas”, (PESAVENTO, 2007, p. 7), sendo as expressões da leitura que tornam a arquitetura uma narrativa, parte de um discurso, uma história da cultura urbana. Narrativa histórica, para Pesavento (2007, p. 4), pela qual cada geração constrói seu presente, renovado continuamente, através de memória coletiva ou individual, elegendo seus heróis, identificando patrimônio, determinando significado aos

lugares e personagens, pensando o futuro ao inventar seu passado, com vistas sempre ao seu presente.

Nesse processo imaginário de construção de espaço-tempo, na invenção de um passado e de um futuro, a cidade está sempre a explicar o seu presente. Com isso, acaba por definir uma identidade, um modo de ser, uma *cara* e um *espírito*, um *corpo* e uma *alma*, que possibilitam reconhecimento e fornecem aos homens uma sensação de pertencimento e de identificação com a *sua* cidade (PESAVENTO, 2007, p. 4).

A expressividade da identidade e a clareza da estrutura em um ambiente, segundo Lynch (2011, p. 134), “são os primeiros passos para o desenvolvimento de símbolos fortes”, pois, ao se manifestar como lugar admirável, que comunique sobre sua sociedade, seus indivíduos, tradições históricas, seus movimentos e funções urbanas, pode ofertar visibilidade sobre seus significados e associações. O autor atenta que o sentido de lugar reforça as atividades nele desenvolvidas, estimulando a memória dele advinda, afirmando que não é necessário um ambiente apenas bem organizado, mas que seja também poético e simbólico (LYNCH, 2011, p. 134). Nesse sentido, pode-se adicionar o posicionamento de Ferrara (2000) acerca da relação espaço e tempo, escrevendo uma história do ambiente construído através da comunicação estabelecida entre a intervenção cultural do arquiteto e a maneira como os usos e valores se apresentam no espaço. Portanto,

considerar a arquitetura como linguagem sugere o estudo do espaço construído e habitado nas suas representações e no diálogo histórico que estabelece entre as maneiras de pensar e transformar o espaço e, ao mesmo tempo, construir os significados da arquitetura” (FERRARA, 2000, p. 158).

Estudar a arquitetura que produza conhecimento do espaço, segundo Ferrara (2000, p. 158), pressupõe a compreensão do projeto como elemento ressignificador da cidade, bem como de seus valores culturais, pois, se os ambientes são provisórios, sofrem ao envelhecerem ou degradarem, a origem está na transformação do espaço, assim como de sua função e qualificação. A autora afirma ser, portanto, desafiadora a criação de espaços que tragam novos usos e novos significados, que se expresse por meio da forma e da qualidade do espaço, que permita o entendimento da arquitetura como linguagem e instrumento de intervenção cultural, tendo em vista a constatação de que “o espaço social organizado pela arquitetura não possui uma linguagem à qual corresponde um código definitivo, ao contrário, temos um processo que se desfaz e se refaz ante cada espaço e cada leitura” (FERRARA, 2000, p. 158-159).

Declarações que se alinham a colocações de Kühl (2008, p. 211) referente aos usos e transformações arquitetônicas de cunho preservacional, enfatizando que alterações devam

“respeitar a essência do bem, escolher um uso compatível com seus aspectos documentais e formais, respeitando-se sua configuração, suas várias estratificações ao longo do tempo”. A autora cita, ainda, em relação à reutilização de edificações, colocações de Giovanni Carbonara, o qual defende que reutilizar é a maneira mais eficaz na garantia da preservação de um bem, “pois um monumento sem uso se deteriora de modo rápido, enquanto aquele mantido em funcionamento pode durar séculos” (KÜHL, 2008, p. 207). E relembra que, ao novo uso, não basta ser compatível com a edificação ou alinhado à cultura, mas, sobretudo, deve ser “condigno com o próprio significado do bem e pertinente ao local e situação em que se insere e a comunidade a que se volta” (KÜHL, 2008, p. 211).

As afirmativas e conceituações remetem a princípios divulgados na Carta de Brasília (BRASIL, 1995, p. 2), relacionados à autenticidade e à identidade, onde identidade é compreendida como “uma forma de pertencer e participar”, que remete ao lugar e personalidade vinculados à cultura, e que considera que “o tema da autenticidade passa então pelo da identidade, que é mutável e dinâmica e que pode adaptar, valorizar, desvalorizar e revalorizar os aspectos formais e os conteúdos simbólicos de nossos patrimônios”. Conceitos que também se encontram na mesma Carta, no princípio da Autenticidade e mensagem (BRASIL, 1995, p. 3), determinando o significado de autenticidade como aquele que se liga à ideia de verdade, sobre o qual não se tem dúvidas, e, em se tratando de edifícios e lugares, estes “são objetos materiais, portadores de uma mensagem ou de um argumento cuja validade, no quadro de um contexto social e cultural determinado e de sua compreensão e aceitação pela comunidade, os converte em patrimônio”, sendo, portanto, autêntico um bem, quando ocorre correspondência entre o objeto material e seu significado. Ainda no mesmo princípio, ressalta-se que a preservação da memória e a mensagem cultural de um dado bem deve oferecer enriquecimento ao homem além da matéria, não sendo a tangibilidade o único motivo da conservação, reiterando que

a mensagem original do bem deve ser conservada - quando não for transformado e, portanto, permaneceu no tempo - , assim como a interação entre o bem e suas novas e diferentes circunstâncias culturais que deram lugar a outras mensagens diferentes, porém tão ricas como a primeira. Isso significa assumir um processo dinâmico e evolutivo. Assim é que a autenticidade também faz alusão a todas as vicissitudes às quais o bem foi sujeito ao longo de sua história e que, contudo, não alteraram seu caráter (BRASIL, 1995, p. 3).

Para o princípio relacionado à Conservação da autenticidade, a Carta de Brasília (BRASIL, 1995, p. 4) ressalva a necessidade de adoção de estratégias que realizem o reconhecimento e a valorização das tradições culturais, bem como a utilização de técnicas

apropriadas para a preservação da autenticidade. A intervenção contemporânea, quando ocorrer, deve, sobretudo, resgatar o caráter do edifício, enaltecendo seus valores, sem, entretanto, gerar interferências em sua essência e equilíbrio, pois, “a adoção de novos usos para aqueles edifícios de valor cultural é factível sempre que exista reconhecimento apriorístico do edifício e diagnóstico preciso de quais intervenções que ele aceita e suporta” (BRASIL, 1995, p. 4). Orientação que é apregoada por Kühl (2008, p.147), afirmando a importância da identificação consciente de áreas e construções que tenham papel memorial e simbólico em relação às suas comunidades, visando a valorização e preservação de espaços significativos. O que, por certo, implica em alterações, que devem ser realizadas de maneira conscienciosa e responsável, “para transformar, valorizando o sentido desses bens, respeitando suas características essenciais, inserindo os novos elementos, se necessário, com propriedade e de maneira sensível para formar uma nova sintaxe arquitetônica e urbana” (KÜHL, 2008, p. 147).

Retomando Pesavento (2007, p. 7) acerca da arquitetura, “a forma de um edifício, a função a que se destina, o uso que efetivamente dele se fará, a sua inserção na vida de uma cidade e o significado que lhe serão atribuídos são elementos que se apresentam à decifração do simbólico desse espaço construído.” Simbólico, que é definido por Holanda (2007, p. 117), como aspecto da arquitetura que traduza ideias, valores, história. O autor expressa ser desafiador identificar os aspectos que caracterizem a arquitetura, entendendo-os como artifício teórico para definir arquitetura e seu desempenho multifacetado, sua abrangência sobre a sociedade, e considera que a arquitetura, captada por um olhar, “é lugar usufruído como meio de satisfação de expectativas funcionais, bioclimáticas, econômicas, sociológicas, topoceptivas, afetivas, simbólicas e estéticas, em função de valores que podem ser universais, grupais ou individuais” (HOLANDA, 2007, p. 118). Significado universal, segundo Puls (2006, p. 360), cuja manifestação define arquitetura simbólica, emanando um conteúdo que supera artista e contemplador, demonstrando a superioridade da coletividade sobre o indivíduo. O segredo da arquitetura simbólica reside no fato de que ela não exprime suas ideias por meio da forma, mas por meio da dimensão (PULS, 2006, p. 360).

Ao exemplificar símbolo, Lynch (2011, p. 103) recorre à Florença e à cúpula do Duomo, que se caracteriza como ponto de orientação visível em qualquer parte da cidade, inconfundível, afirmando que “essa cúpula é o símbolo de Florença”. A cidade relata sua forte história econômica, cultural e política através das marcas visuais de seu passado, extremamente visível, segundo Lynch (2011, p. 102). O autor refere-se, ademais, ao centro simbólico da cidade, dotado de características arquitetônicas regionais, muitos pontos nodais, “cheia de marcos, cada qual com seu nome e história”, possibilitando fortes ligações entre as pessoas e as formas

diferenciadas, que decorrem tanto da história como das experiências e associações emanadas pelo ambiente visual, integrando-se à vida dos habitantes (LYNCH, 2011, p. 103).

A ideia de centro das cidades, segundo Fernandes, Chamusca e Pinto (2013, p. 227), é associada à história e dimensão patrimonial a que diz respeito, trazendo, como valorização, a carga simbólica da cidade herdada, por proposição da dimensão simbólica, que associa o centro às estruturas subjetivas e cognitivas, especialmente por elementos culturais, patrimoniais e históricos. Os autores afirmam que o “centro histórico” incorpora princípios de centralidade, que se associam “ao espaço identitário e representativo do passado, no que ele retrata de simbólico da evolução da sociedade” (FERNANDES; CHAMUSCA; PINTO, 2013, p. 227). Centralidade que, segundo Zanon (2014, p. 17), refere-se à qualidade de uma função desempenhada na estrutura urbana e que tem capacidade representativa quanto ao espaço vivido e social e a imagem que o centro revela para a população. Assim, reflete vantagens que se apresentam além da funcionalidade, agregando o valor simbólico e incorporando vantagens locais e culturais, favorecendo, inclusive, a conquista de novos empreendimentos (ZANON, 2014, p. 22-23). Renovar o centro, portanto, além de proporcionar o usufruto de infraestruturas já instaladas, valoriza a história local e o patrimônio representativo do todo, demonstrando-se como prática válida para o século XXI, segundo Zanon (2014, p. 36).

O centro das cidades, para Coelho Netto (2007, p. 124), era, especialmente, o lugar do poder político, econômico e espiritual, capitaneando a presença física de importantes edifícios públicos e administrativos, a riqueza do comércio e a religiosidade dos templos, emanando vida e ordem visíveis. Apesar da dispersão dessas entidades e atividades em relação ao centro por condição do crescimento das cidades, gerando certo esvaziamento espacial, Coelho Netto (2007, p. 124-125) afirma que, para os habitantes, continua a existir um centro, onde, “mal ou bem, sob um aspecto ou outro (histórico, sentimental) ainda é sentido (vivido) como foco organizador e instaurador da cidade”, para onde as pessoas se orientam e o percebem significativo, continuando a “subsistir inteiramente na prática do imaginário das pessoas, com quase a carga significativa de antes”. O autor assegura que o centro da cidade pode ter se diluído, porém, não se neutralizou; pode ter sofrido dessemantização, funcional por exemplo, mas nunca será visto como lugar não-significante, constituindo-se, outrossim, por elementos fortes (mais ou menos fortes), afirmando que “no discurso do espaço não há lugar para o carente de significado” (COELHO NETTO, 2007, p. 126-127).

Elementos como símbolos fortes que, para Lynch (2011, p. 134), estão associados à clareza da estrutura e expressividade da identidade e, em sendo um lugar admirável, realçam-se as atividades humanas nela desenvolvidas, estimulando a memória. A forma da cidade, por

ser um modelo complexo e contínuo, deve ser “adaptável aos hábitos perceptivos de milhares de cidadãos, aberta à mudança de função e significado, receptiva à formação de novas imagens” (LYNCH, 2011, p. 134). Segundo Holanda (2007, p. 124), “as pessoas fazem-se humanas pelos modos de produção de bens materiais, pela língua que falam, pelos sistemas simbólicos que inventam, pelas maneiras de criar ou usufruir lugares”, lugares esses que, ressignificados, reforçam sua carga simbólica. Dessa maneira, intervenções urbanas, segundo Vargas e Castilho (2015, p. 4 e 5), podem minimizar a visão de centro degradado ao ser afetado pela expansão do espaço urbano, e asseguram que “recuperar o centro das metrópoles nos dias atuais significa, entre outros aspectos, melhorar a imagem da cidade que, ao perpetuar a sua história, cria um espírito de comunidade e pertencimento”. E, para tal, incentivar a reutilização de seus edifícios é valorizar o patrimônio construído e o uso da infraestrutura preexistente.

4.1 ARQUITETURA BANCÁRIA E OS CENTROS CULTURAIS: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, CAIXA CULTURAL, FAROL SANTANDER

A atividade bancária, ao longo do tempo, passou por inúmeras alterações na condição de fornecimento de atendimento através de movimentos cautelosos na interação com seu público, como apresentado no capítulo 2, com vistas de permanente adequação ao cenário econômico, pois, como estruturas complexas que são, sob rígidas regulamentações, a atenção com o mercado de atuação requer constante demonstração de segurança e estabilidade junto ao segmento financeiro, além de contínuo acompanhamento tecnológico.

Respaldo nas pesquisas apresentadas na seção 2.4, que discorre sobre a atividade bancária brasileira, para definição das instituições bancárias eleitas como objeto de estudo, selecionou-se, inicialmente, o Banco do Brasil, justificando-se por ser o primeiro banco implantado no país, cuja criação acompanhou momentos políticos relevantes, presente nas importantes alterações governamentais desde sua implantação, atuando como expressivo agente monetário. A instituição tem como trajetória a sua fundação para atendimento de interesses financeiros da Coroa Portuguesa, apresentando-se, na atualidade, como banco de economia mista e importante *player* no mercado financeiro. Outra instituição eleita para estudo foi a Caixa Econômica Federal, também criada para atender a interesses governamentais, os quais envolviam a poupança popular à época de sua fundação, e que mantém a tradição de órgão financeiro representativo da União, responsável pela implementação de mecanismos econômicos do governo no cumprimento do seu papel social, trazendo fundamento para a escolha. A terceira instituição definida para composição da pesquisa foi o Banco Santander, de

origem hispânica, com participação mais expressiva no setor econômico brasileiro após realizar a aquisição de bancos nacionais, inclusive banco estadual, conformando situação de abertura do mercado interno ao capital estrangeiro, em acompanhamento às tendências mercadológicas de incorporações e fusões bancárias acontecidas no país e no mundo, revelando condição bem diferenciada entre as instituições eleitas, motivando sua seleção.

As instituições bancárias designadas para estudo são, portanto, exemplares representativos de corporações cujas características em muito se diferem na sua composição societária e atuação. O Banco do Brasil, como sociedade de economia mista, segundo a Lei 13.303/2016, em seu art. 4º, é uma entidade dotada de personalidade jurídica de direito privado, criada sob autorização legal e sob a forma de sociedade anônima, tendo a maioria das ações com direito a votos pertencentes à União, aos Estados, ao Distrito Federal, aos Municípios ou a entidade da administração indireta (MOCCIA, 2017). A Caixa Econômica Federal (CEF) constitui-se como empresa pública, de natureza jurídica de direito privado, com patrimônio próprio e autonomia administrativa, vinculando-se ao Ministério da Economia, estando regida pelo Decreto-Lei nº 759, de 12 de agosto de 1969, Lei nº 6.404, de 15 de dezembro de 1976, Lei nº 13.303, de 30 de junho de 2016, Decreto nº 8.945, de 27 de dezembro de 2016, e também seu próprio estatuto (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2021). O Banco Santander, diferentemente de ambas as instituições com vínculos estatais, constitui-se como uma pessoa jurídica de direito privado, sendo uma sociedade anônima regida por seu Estatuto e pelas disposições legais e regulamentares que forem aplicáveis ao seu segmento (BANCO SANTANDER BRASIL S.A., 2021).

As diferenças entre as empresas em sua capacidade de atuação, pertencentes a diferentes composições e regimes societários, e atuando inclusive sobre público diversificado, motivou o estudo sobre as instituições citadas, pois, ainda que sob distintos estatutos e regimentos, guardam como semelhança a conversão de alguns de seus prédios bancários em centros culturais. A fim de selecionar as agências bancárias a serem estudadas, pertencentes às instituições já determinadas, adotou-se a busca de informações que revelassem características de manutenção da edificação bancária, mesmo que oferecendo serviço diferente daquele vinculado à atividade financeira, preponderantemente, atuando como centro cultural. Os dados coletados, como serão apresentados a seguir, referem-se aos elementos formais de projeto, como cidade de implantação, localização do edifício, estilo arquitetônico da edificação, arquiteto responsável pelo projeto executado, ano da edificação, atividade inicial desempenhada no espaço, aquisições e/ou incorporações realizadas pela instituição financeira,

data de conversão da agência bancária em centro cultural, dimensão da construção, possível ampliação da edificação, tombamento (ano e órgão).

Valores imateriais agregados às organizações e à espacialidade são também considerados relevantes para o estudo, verificados como importantes na construção social e cultural dos lugares aos quais as instituições estudadas pertencem. Considerou-se como diferencial, por exemplo, a participação da instituição bancária em projeto cultural local, como incentivadora de permanência da memória histórica via manutenção arquitetônica, capaz de contribuir para a revitalização de localidades passíveis de degradação, adicionando revalorização à região. Revitalização que, decorrente de constante dinamismo social, acarreta em distinção para os sítios que ocupam, através de oferta de nova função à edificação já existente. Edificação essa resultante de instalação que ocupou, previamente, como local de interesse econômico, oportunizando distinção à sua arquitetura. A sua manutenção, além de reverberar sustentabilidade sociocultural, é demonstração da força e poder institucional, resistência aos movimentos sociais e econômicos, refletida em sobrevivência exercida por interesse particular da instituição, contribuindo para adicionar valor à sua marca, sem, contudo, que se instaure alteração de caráter.

4.2 ARQUITETURA SIMBÓLICA

As pesquisas realizadas sobre as instituições bancárias selecionadas – Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal e Banco Santander – e suas unidades de centro cultural, permitiram conhecer, tanto as instituições e seus centros culturais, como a história de suas implantações. Observou-se que os centros culturais das instituições estudadas não ocuparam espaços de agências bancárias, obrigatoriamente, existindo diversidade de atividade praticada nas edificações que deram origem aos centros culturais das referidas instituições. Pertinente ao foco referente a agências bancárias que tiveram seu uso convertido em centro cultural, realizou-se a elaboração de categorias consideradas relevantes ao objetivo pretendido, qual seja, estudar a permanência da arquitetura bancária e seu processo de conversão em centro cultural.

Inicialmente, verificou-se que a definição pela **cidade** onde se encontra instalado o atual centro cultural devesse ter contribuição relevante, participante em destaque da história do país. Pesavento (2007, p. 3) afirma ser a cidade um lugar no tempo, dotada de reconhecimento e significação frente a temporalidade, materializando um dado tempo através de superfícies, sendo, portanto, unidades de tempo e espaço. A materialidade da sua arquitetura traduz o

passado contido no presente, pois a cidade é, essencialmente, um fenômeno temporal (LYNCH, 2011, p. 182).

Entendeu-se que a **localização**, relacionada à implantação dos objetos de estudo, em muito pode dizer sobre a representatividade social, sobre a cultura local, sobre suas vivências, sobre a história contada sobre a edificação, bem como seu entorno. Habitar os espaços é torná-lo lugar, é dar-lhe significado, segundo Edelweiss (2016, p. 154-155), é deixar que a memória coletiva seja representativa, trazendo valor e significado para a sociedade. A contextualização de um lugar, segundo Ferrara (2007, p. 21), o seu uso, qualificam a memória urbana e fortalecem a vida da cidade. O contexto reforça as atividades que são ali executadas, estimulando a comunicação com a sociedade, segundo Lynch (2011, p. 134), pois a clareza do ambiente e a expressividade de identidade desenvolvem símbolos fortes.

Símbolos que podem ser percebidos através da forma que, segundo Hertzberger (1999, p. 150), é potencial instrumento de interpretação, geradora de associações únicas ao interagir com o usuário, segundo Paula (2012). A forma reflete os componentes culturais, para Silva (1985, p. 156), suscitando leitura da mensagem arquitetônica. É a forma, para Argan (2005, p. 235), transmissora de conteúdos urbanos. Conteúdos que relatam as diversas histórias, para Zevi (2009, p. 140), através das variadas dimensões, levando a interpretações da arquitetura, e do seu propósito. Histórias que podem ser narradas através do **estilo arquitetônico** e de sua época construtiva, apresentando-se como relatos de uma sociedade, considerados distintos para a aplicação do estudo em questão.

São esses relatos e leituras que se manifestam, inclusive, via patrimônio preservado, cuja preservação assegura a memória coletiva, ao manter presente o passado relevante, através de instrumentos, como o **tombamento**, a garantir, como reserva imortal, segundo Edelweiss (2016, p. 156), o bem que seja de interesse perenizar para a sociedade. E que, para Kühl (2008, p. 30), fundamenta-se em motivos culturais, científicos e éticos, ao perpetuar para gerações futuras os traços aos quais não se tem direito de apagar, formalizando o aspecto simbólico. O tombamento é, ademais, a confirmação do valor simbólico, legado do patrimônio preservado, dado de destaque em relação aos objetos de análise.

Outras estratégias de manutenção de memória coletiva podem surgir, segundo Edelweiss (2016, p. 157), como a requalificação e reuso de edificações cujo valor seja de interesse da coletividade. Ao trazer novos usos, o patrimônio se mantém valorizado, para Edelweiss (2016, p. 160), sendo a **conversão de seu uso**, portanto, uma maneira de garantir a permanência de bens que se distingam perante a sociedade contemporânea, testemunho de sua identidade. Os novos usos são também geradores de fluxos, que contribuem para a

requalificação de áreas deterioradas, segundo Vargas (2018, p. 50), para a revitalização dessas áreas, ao oportunizarem o aproveitamento de arquitetura preexistente, que demonstre valor histórico e arquitetônico (VARGAS, 2018, p. 67). O **reaproveitamento** das edificações estabelece, para Reichert, Oliveira e Franzen (2017, p. 157), um potencial de **identidade simbólica**, manutenção de laços de memória, condição relevante para aplicação à pesquisa.

Entretanto, esses novos usos devem resguardar o significado simbólico da arquitetura, emitindo mensagens sobre a própria estrutura, segundo Lima (2009, p. 5), de lugares vivenciados, sem descaracterização da arquitetura. A adoção de novos usos, em edificações que tenham valor cultural, deve passar pelo reconhecimento do edifício e sua valorização, segundo a Carta de Brasília (BRASIL, 1995, p. 4). Assim, Pesavento (2007, p. 4) relata ser a cidade um palimpsesto de histórias, onde existe superposição de enredos, segundo Edelweiss (2016), que devem ser contados. Portanto, a investigação sobre a **atividade exercida inicialmente na edificação** estudada, a sua correlação com a **permanência** da edificação, a simbologia dela emanada, torna-se ponto relevante, pois, conforme Ferrara (2007, p. 11), um símbolo conecta-se com o objeto representado através de uma associação de ideias obrigatórias.

Através do **vínculo institucional**, mantido pelas corporações ao apoiar a unidade cultural, a associação de ideias prevalece, perpetuando a memória da empresa. Fato que se mostra determinante e de importante verificação, pois, se “as marcas, imagens, símbolos, logos, ou qualquer outro nome, quando conseguem atravessar o tempo, é porque realmente têm valor” (VARGAS, 2018, p. 257). Vargas afirma, ainda, que a **identificação de entidades corporativas** é uma estratégia de comunicação que se destaca perante a sociedade de consumo, sendo, portanto, significativa (VARGAS, 2018, p. 258). Tal identificação encontra reforço ao utilizar-se de edificações de valor histórico para divulgação cultural, como citado por Veloso e Andrade (2016, p. 101), ao declarar que o investimento em cultura é estratégia de reafirmar o posicionamento da marca, pontuar positivamente sua imagem. Portanto, identificar a continuidade de apoio da instituição bancária em relação à nova condição cultural implementada na edificação, torna-se conivente à investigação.

Entendeu-se, como informação importante, levantar a constituição das empresas estudadas, as características que as posicionam diferentemente no mercado de atuação, como a formação de sua **composição societária** a coloca frente ao mercado, em vista de compreender o interesse em diversificar a visibilidade oferecida sobre sua marca.

Tomando por base as considerações apontadas, pretendeu-se, através das categorias elencadas, e apresentadas em síntese no Quadro 4, identificar quais unidades bancárias das instituições estudadas, atuantes presentemente como centro cultural, atenderiam aos critérios

estabelecidos como categorias de análise. A verificação levou à formalização de casos exemplares, que a seguir são apresentados, cujas condicionantes são, dentro de um conjunto de fatores particulares de cada unidade, pertencentes às categorias majoritariamente, demonstrando-se representativos para as instituições bancárias de seus conglomerados.

Quadro 4 – Categorias de análise

Categorias	Definição
Cidade 	Identificar se a cidade é reconhecida por atributos que se destaquem representativamente a nível nacional
Localização 	Verificar a relevância da área de implantação e localização da edificação
Estilo arquitetônico 	Reconhecer a expressividade do estilo arquitetônico da edificação
Atividade da Instituição Inicial 	Investigar a atividade desempenhada inicialmente na edificação e sua correlação com a área econômica e financeira
Conversão da Atividade 	Selecionar edificação que tenha seu uso convertido de agência bancária em centro cultural
Tombamento 	Confirmar a representatividade da construção, conduzindo à sua permanência e manutenção, via tombamento por órgãos competentes
Vínculo institucional 	Averiguar a manutenção de vinculação e apoio da instituição bancária à nova atividade desempenhada
Composição societária 	Levantar o tipo de constituição de capital referente à instituição bancária

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Portanto, adotou-se como casos exemplares para aplicação das categorias elaboradas, dentro das instituições bancárias antecipadamente já declaradas, locadas nas cidades mencionadas, o Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro (CCBB RJ), o Caixa Cultural São Paulo e o Farol Santander São Paulo (Figura 16), sobre os quais apresentam-se as considerações relacionadas às categorias adotadas para estudo.

Figura 16: Centros Culturais (CCBB/Caixa Cultural/Farol Santander) – Cidades de implantação



Fonte das imagens: (1) <https://bit.ly/3DqswlX> (2) <https://bit.ly/3cwIBKU> (3) CCBB 30 anos
Elaborado pela autora, 2021.

4.2.1 Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro (CCBB RJ)

O Banco do Brasil mantém unidades de centro cultural em importantes cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte, todas capitais, inclusive do país, com primeira implantação do CCBB ocorrendo no Rio de Janeiro (RJ), em 12 de outubro de 1989, reiterando a importância simbólica do dia de implantação da primeira agência bancária no Brasil, em 12 de outubro de 1808.

Projetada em 1880 pelo arquiteto da Casa Imperial, Francisco Joaquim Betencourt da Silva, a edificação, hoje conhecida como CCBB RJ, foi inaugurada, em 1906, à Rua Primeiro de Março, número 66 (Figura 17), como sede da Associação Comercial do Rio de Janeiro, a qual incluía o pregão da Bolsa de Fundos Públicos em sua rotunda, (BANCO DO BRASIL S/A, 2021). O imóvel foi adquirido pelo Banco do Brasil na década de 1920, como pagamento de dívida da Associação Comercial ao Banco do Brasil, que, em 1926 (Figura 18), instalou ali a sua Diretoria (MENDONÇA, 2017, p. 15).

Para que suas dependências fossem utilizadas pelo Banco do Brasil, o edifício passou por inúmeras adaptações, como o fechamento das portas laterais e a retirada de parte representativa dos elementos decorativos da fachada, as cariátides, em 1923 (MENDONÇA, 2017, p. 16). Em 1934, no prédio ocorreram obras de ampliação, sendo acrescentados mais três andares, revestimento de mármore escuro na fachada, além da retirada da luminária da cúpula.

Em 1939 foi construído um restaurante no terraço, configurando-se como sexto andar posteriormente (CCBB Rio de Janeiro, 2020). Sua cúpula passou a ser toda de concreto em 1950 e o edifício abrigou a sede do Banco do Brasil até a década de 1960, quando ocorreu sua mudança para Brasília, acompanhando a nova capital brasileira. A partir desse período, a edificação abrigou a Agência Centro Rio de Janeiro e, posteriormente, Agência Primeiro de Março (MENDONÇA, 2017, p. 16-17); (BANCO DO BRASIL S/A, 2021).

Figura 17: Fachada R. Primeiro de Março, 66 (1906); Figura 18: Fachada pós reforma (1926)



Fontes (1) e (2): Arquivo Histórico do CCBB *apud* Mendonça, 2017, p. 16 e p. 17.

Ao final da década de 1980, a instituição definiu-se pela preservação do prédio e por sua adaptação para centro cultural. Os elementos construtivos e seus estilos foram mantidos, como o mármore do foyer às escadarias, o neoclássico presente na cúpula sobre a rotunda, elemento de destaque, e no requinte das colunas jônicas e dos ornamentos; o *art nouveau* das janelas externas; o *art decó* que se encontra na porta de entrada, no lustre à frente da bilheteria e portas do Teatro I (BANCO DO BRASIL S/A, 2021).

Em 1986, o Banco do Brasil, por decisão do Conselho Monetário Nacional, perdeu a conta movimento, que permitia ao banco a emissão de papel-moeda, deixando, assim, sua condição de autoridade monetária, levando a instituição a projetar-se mais incisivamente no mercado, acelerando o Projeto de Banco Múltiplo, que teve início na década de 1970 e visava à sua inserção como banco de mercado, no qual já atuavam grandes conglomerados financeiros (LEMOS, 1994, p. 51-52). O contexto de mudanças mercadológicas criou estímulo à ideia de transformar a antiga sede em um Centro Cultural, e seus mentores vislumbraram na proposta uma boa oportunidade do Banco do Brasil projetar sua imagem junto à sociedade, quando então “o CCBB surgiu, portanto, como instrumento potencializador do marketing institucional da organização, missão essa considerada relevante por seus idealizadores, face ao momento pelo qual passava o Banco” (LEMOS, 1994 p. 52).

Entretanto, se, para alguns, se avistava uma oportunidade mercadológica, para outros, a investida se assemelhava à prática de mecenato (LEMOS, 1994, p. 55). Para aqueles que defendiam a implantação do centro cultural, a visão era de um importante instrumento de marketing institucional do Banco do Brasil, em acompanhamento aos investimentos de outras empresas em área cultural como a Shell, a IBM, a Souza Cruz, além de bancos espanhóis, sendo percebida como um bom investimento, gerador de retorno em volume de negócios ao propiciar maior aproximação entre o cliente e a imagem do banco (LEMOS, 1994, p. 68).

Ao referir-se ao CCBB e à possibilidade de sua criação, o então Presidente do Banco do Brasil, Camilo Calazans, declarou que:

O presente projeto, que ora trago à apreciação de V.Sas., visa resgatar um pouco da importância, da beleza arquitetônica e da nobreza de propósitos que por tantas décadas fizeram daquele endereço um símbolo de seriedade, dedicação às melhores causas da nacionalidade e de amor ao Brasil.

O resgate dessa mística assumiria a forma de uma homenagem do Banco do Brasil à cidade que o viu nascer e prosperar, restaurando o prédio da rua 1º de Março refazendo dele um centro de cultura devotado a apoiar e difundir o saber e as artes, ao mesmo tempo que voltaria a abrigar o Gabinete da Presidência no Rio de Janeiro.

A iniciativa se torna ainda mais oportuna na medida em que ocorreria num momento de intensa modernização e ampliação da face comercial do Banco, ao tempo em que enfatizaria sua fidelidade a seus princípios tradicionais. Com isso, mostraríamos à sociedade brasileira e ao funcionalismo da Casa que ela muda, mas preserva sempre o mesmo caráter. (LEMOS, 1994 p. 55-56).

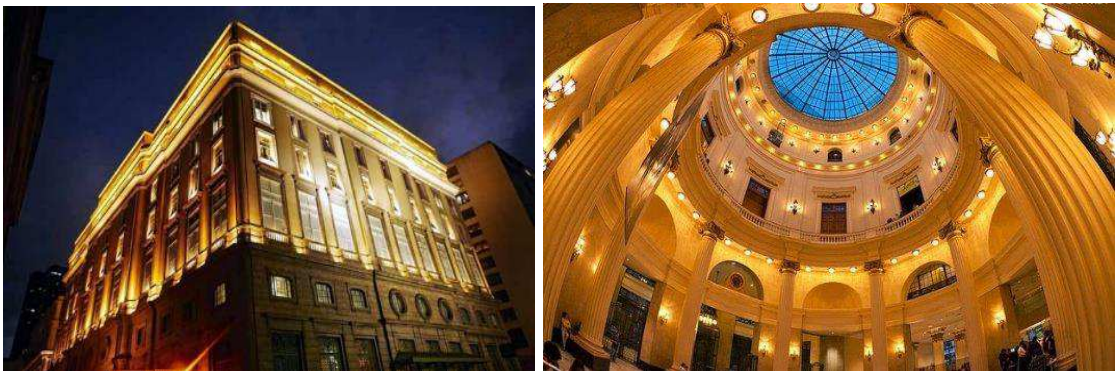
O grupo de apoio à implantação do CCBB mantinha consenso, conforme sua exposição em documento de 1987, enviado à Presidência da Comissão de Implantação do CCBB:

(...) é entendimento deste grupo que o Centro Cultural venha a desenvolver sua atuação visando atender a aspectos de marketing cultural, inserido na filosofia de marketing global da Empresa. A excelência de suas instalações, de suas exposições, de seus espetáculos, de seus serviços num todo, o identificarão dentro do mundo cultural brasileiro. O Centro terá, portanto, como sua "marca" a qualidade, característica do Banco (LEMOS, 1994 p. 56).

A inauguração do espaço como CCBB RJ (Figura 19) aconteceu em 12 de outubro de 1989, enaltecendo o valor arquitetônico e simbólico do prédio, apresentando-se como iniciativa inédita realizada por uma instituição financeira brasileira na instalação de um centro cultural em suas antigas dependências (CCBB Rio de Janeiro, 2020). A obra de adaptação durou cerca de dois anos, contando com os serviços de arquitetos e restauradores, levando novamente a alterações na fachada e interior: retirada do mármore que revestia todo o andar térreo

externamente, mantendo-se o da entrada principal; a reabertura da porta para a Avenida Presidente Vargas; cobertura em vidro para a cúpula em concreto (MENDONÇA, 2017, p. 23). A edificação possui, atualmente, área construída em 19.243 m², oferecendo diversas atrações culturais através de teatro, cinema, exposições, biblioteca, além do Arquivo Histórico e Museu Banco do Brasil, espaços que preservam a memória e história do Banco do Brasil. A nova função estabelecida constituiu-se um marco para o mundo financeiro nacional. Destaca-se como participação inicial do Banco do Brasil na área cultural, contribuindo para a revitalização do centro histórico do Rio de Janeiro, se unindo a outros exemplares importantes para a história da cidade (CCBB Rio de Janeiro, 2020).

Figura 19: CCBB RJ - Fachadas e vista interna da cúpula



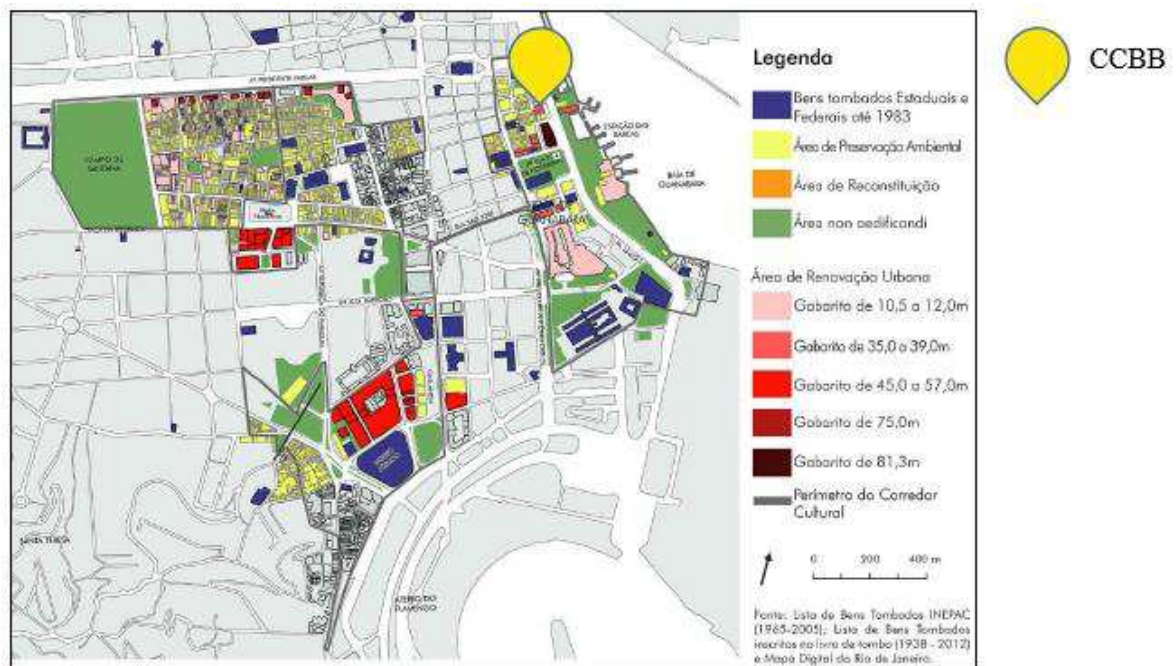
Fontes: (1) <https://bit.ly/2M75197>; (2) <https://bit.ly/2q6m5Up>

O edifício, juntamente com a Igreja da Candelária, com o Paço Imperial e demais prédios históricos, segundo Mendonça (2017, p. 17), tornaram-se, em 1983, integrantes do Corredor Cultural, perímetro urbano que corresponde à área entre a Candelária e a Praça XV, seguindo o Decreto n.º. 4141, de 18 de julho de 1983, da Prefeitura do Rio de Janeiro. O projeto Corredor Cultural baseou-se na identificação de áreas da Avenida Rio Branco que se mantiveram originais, apesar de inúmeras reformas urbanas ocorridas no século XX, levando à proposição da sua preservação definitiva. O projeto foi criado na gestão do prefeito Israel Klabin, em 1979, sendo considerado um marco na recuperação do centro do Rio (MENDONÇA, 2017, p. 17).

O Corredor Cultural (Figura 20), ora nominado revitalização, ora requalificação, com seu abrangente conteúdo, trouxe dificuldade às ações, conduzindo à implantação de um projeto misto, com predominância de embelezamento e resgate do patrimônio construído, sobrevivendo, contudo, a sucessivos governos e direcionamentos políticos, segundo Vieira (2006, p. 136-137). O programa contou com a participação do governo federal e do governo

estadual, além de iniciativa privada, impulsionando a criação de uma parceria público-privada para investimentos na área, especialmente a monumentos e espaços culturais, estimulando tombamentos, como o ocorrido na área central da Praça XV e entorno, salvaguardando o prédio do CCBB, integrado à região protegida a nível federal pelo IPHAN em 1990 (VIEIRA, 2006, p. 137).

Figura 20: Perímetro do Corredor Cultural RJ (editado pela autora)



Fonte: Nascimento (2020, p. 174).

O contexto de busca por maior visibilidade da instituição, da sua inserção comercial no mercado, da necessidade de modernização, conduziram a diretoria do Banco do Brasil a aprovar a implantação do centro cultural no edifício “situado no centro do Rio, na parte velha da cidade, perto do Paço Imperial e do Museu França Brasil, na ponta do Corredor Cultural, o edifício da rua Primeiro de Março, n.º. 66 é o ponto ideal para a realização desse projeto”, segundo nota da presidência do Banco (MENDONÇA, 2017, p. 21). Unindo interesses da Prefeitura do Rio de Janeiro e do Banco do Brasil, o CCBB tornou-se âncora do projeto Corredor Cultural, incentivando a implantação de outros centros culturais, como o dos Correios, da Light e da Marinha, segundo Mendonça (2017, p. 28).

4.2.2 Caixa Cultural São Paulo

A Caixa Cultural possui, atualmente, sete unidades atuando como centro cultural, todas instaladas em capitais brasileiras. Há 41 anos, a Caixa Cultural abriu seu primeiro espaço cultural, em Brasília (DF). Entretanto, o edifício mais antigo da instituição, funcionando como centro cultural, situa-se em São Paulo, de grande representatividade para a instituição.

Localizada na Praça da Sé, no Edifício Sé, número 111, no centro histórico da cidade, a unidade Caixa Cultural São Paulo foi erguida para ser a sede da presidência da Caixa Econômica Federal, em projeto e construção pelos escritórios Albuquerque & Longo (CAIXA CULTURAL, 2021). Suas obras tiveram início em 1935, sob o governo do presidente Getúlio Vargas, vindo a ser inaugurada em 29 de agosto de 1939, ainda no governo Vargas. A arquitetura dos prédios públicos construídos à época tinha a intenção de refletir a pujança estatal, sendo uma exaltação à era Vargas. Sua arquitetura é um exemplar *art déco* na cidade, cujas colunas remetem a templo grego (MENDONÇA, 2013, p. 17).

Como segundo prédio próprio da instituição em São Paulo, o Edifício Sé se destaca pelas suas colunas, mármore, vitral do Grande Salão do térreo, as ferragens em latão, bronze e aço escovado. Inaugurada em 1989, a Caixa Cultural São Paulo (Figura 21) abriga em seu prédio também algumas áreas administrativas da Caixa e a Agência Sé. O Museu da Caixa, que se encontra instalado no sexto andar do Edifício Sé, conserva as características originais do espaço, sendo tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP). O Museu tem por destaque a Sala da Presidência com formato octogonal e mobiliário original; a Agência de Época, que apresenta móveis e decoração com objetos das décadas de 1920 a 1940; a Sala da Poupança (CAIXA CULTURAL, 2021).

Figura 21: Caixa Cultural São Paulo (SP) - Fachadas e vista interna



Fonte: (1) <https://bit.ly/3nMHWIO> e (2) BUENO (2010, p. 279).

A região onde está instalada a Caixa Cultural São Paulo foi acometida por várias intervenções urbanas de infraestrutura com o passar do tempo, como o Plano de Avenidas, que foi implementado a partir da Gestão de Prestes Maia (1938/1945), referente à remodelagem e extensão do sistema viário da cidade de São Paulo em relação à área central, a partir de uma estruturação de avenidas e viadutos, segundo Mendonça (2013, p. 17). A realização de outras obras resultou na expansão da área central, criando maior fluxo viário, deixando a região Sé-República, de certa forma, ilhada. Região onde se situavam os principais escritórios do Estado, até a década de 1970, tendo migração gradativa para a Avenida Paulista, levando a região a um processo de degradação (MENDONÇA, 2013, p. 17). Entretanto, a partir da década de 1990, várias iniciativas foram realizadas no intuito de revitalização do centro no tocante às áreas culturais, sociais, econômicas e urbanísticas, incrementando-se a partir de 2001, quando a prefeitura lançou programa visando consolidar a identidade do centro como espaço público de inclusão social (MENDONÇA, 2013, p. 18). O Caixa Cultural São Paulo ocupa área que forma o Triângulo histórico de São Paulo (Figura 22).

Figura 22: Triângulo histórico SP (editado pela autora)



Fonte: CCBB Educativo, 2022.

4.2.3 Farol Santander São Paulo

O Banco Santander foi fundado em 1857, na província da Cantábria, na Espanha, estando nesse país sua sede mundial. A instituição tem foco de atuação no segmento comercial e sua participação no mercado brasileiro teve início em 1982, através de um escritório de representação, vindo, posteriormente, a realizar aquisições de alguns bancos – Banco Geral do Comércio (1997); Bancos Meridional, Bozano Simonsen e Banespa (2000); Banco Real (então ABN Amro) em 2007 – realizando a unificação da marca Santander em 2010. Encontra-se presente em todas as regiões brasileiras através de agências, postos de atendimento, escritórios, centros de tecnologia e unidades culturais (SANTANDER, [s. d.]).

Na área cultural, o Santander atua em ações institucionais, programas e projetos, além de dois centros de cultura: o Farol Santander São Paulo e o Farol Santander Porto Alegre, ambos em cidades capitais em seus estados. A instituição mantém registros da memória dos bancos que foram incorporados ao Santander, compreendendo cerca de 230 mil itens através de documentos, objetos, publicações e patrimônio arquitetônico de interesse histórico, tendo por objetivo preservar a memória e a trajetória da marca, fortalecendo a identidade Santander (SANTANDER, [s. d.]).

Com edificação iniciada em 1939 e inauguração realizada em 1947 pelo governador Ademar de Barros, o edifício Altino Arantes, nome do primeiro presidente do Banespa em 1929, é símbolo de uma época em que a capital paulista crescia para uma metrópole. Situando-se no centro financeiro da cidade, entre as ruas São Bento, XV de Novembro e Direita, o prédio abrigou o Banco do Estado de São Paulo (Banespa) até 2001. O edifício foi incorporado ao patrimônio do banco espanhol Santander em 2000 e, em 2017, passou a ofertar o centro cultural do Banco Santander, atualmente Farol Santander São Paulo (DONATO; PRESTES, 2018).

A tipologia do edifício tem por inspiração o famoso edifício nova-iorquino *Empire State Building*, de estilo *art déco* (Figura 23). Sua presença imponente possui 35 andares e 161 metros de altura, chegando a ser considerada, nos anos 1940, a maior construção de concreto armado do mundo e a mais alta de São Paulo por quase 20 anos. O hall do térreo do Farol Santander, acessado pela Rua João Brícola, 24, é marcado pelas grandes proporções de seu pé direito de 16 metros e do lustre de 13 metros de altura, pesando cerca de 1,5 tonelada, instalado em 1988 (DONATO; PRESTES, 2018).

Os andares 2, 3 e 5 trazem exposições da concepção à construção do edifício, narrativas sobre a história e crescimento da cidade de São Paulo, sobre a evolução bancária a partir de sua construção, entre objetos e mobiliários originais da década de 1950, em salas mantidas

originalmente. Os andares 19, 20, 22, 23 e 24 também são voltados para exposições, porém temporárias. No 21º andar é oferecida uma pista de skate, e uma suíte no 25º andar, um *loft*, com 400 m² e pé direito de 5 metros, reservado para eventos. O mirante, no 26º andar, é, reconhecidamente, uma especial atração do Farol Santander, marco local da cidade, de onde se observa a vista da cidade de São Paulo, e que tem impresso, em seus vidros, a indicação da localização dos prédios icônicos da cidade ao redor do edifício. No subsolo tem-se outra atração – o Bar do Cofre – que se encontra instalado dentro do cofre usado pela instituição quando banco (Figura 24), com duas grandes portas circulares que pesam 16 toneladas cada, espaço totalmente restaurado e mantendo suas características originais, porém com mobiliários que criam a ambiência de bar, entre 2000 cofres de aluguel (SANTANDER, 2021).

Em 2014, a construção foi tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), confirmando sua importância como marco simbólico arquitetônico para a cidade, bem como do seu entorno (DONATO; PRESTES, 2018). A resolução de tombamento, segundo Marins (2019, p. 17), fundamentou-se em inúmeros fatores, como “o forte vínculo com a identidade paulistana”; o fato de constituir-se uma “referência na paisagem do centro da cidade, sendo considerado um cartão-postal”; e por ser parte do processo que “configurou a modernidade paulistana da primeira metade do século XX”, justificativas que fazem o reconhecimento do importante papel simbólico desempenhado pelo o edifício para a sociedade paulista. Marins (2019, p. 18) afirma ainda que o edifício é um marco na história financeira da capital e do estado, além de marco da ação de política pública do governo estadual, que, aliada à escala do próprio edifício, materializa o discurso de supremacia econômica do estado.

Figura 23: Farol Santander SP e Figura 24: Bar do Cofre Farol Santander SP



Fontes: (1) <https://bit.ly/2IKgWaS>; (2) <https://bit.ly/38qQ22L>.

A instituição, Banco Santander, cuja origem é espanhola, não destinou seus centros culturais a edifícios construídos com a finalidade inicial de atender como Banco Santander. Outrossim, seus centros culturais encontram-se instalados em construções que identificam as instituições que foram incorporadas pelo Santander, deixando registro das aquisições e incorporações. São arquiteturas de destaque, especialmente o prédio de São Paulo, representativo para o estado e para a cidade por ter abrigado, por décadas, a sede do banco do estado – Banespa – marco pelo qual é ainda lembrado, compondo participação no Triângulo histórico da cidade de São Paulo (Figura 25), reforçando sua importância econômica no desenvolvimento da cidade.

Figura 25: Triângulo histórico SP (editado pela autora)



Fonte: CCBB Educativo, 2022.

4.2.4 Quadro Síntese

As informações coletadas sobre as instituições bancárias, ao serem aplicadas às categorias, possibilitaram a elaboração de um quadro-resumo (Quadro 5), sintetizando os dados

obtidos, e favorecendo a compreensão do histórico da edificação de cada instituição pesquisada, desde sua implantação como prédio bancário, aos dias atuais, como centro cultural.

O quadro síntese destaca os atributos que conduziram à seleção das edificações para estudo de casos exemplares, fortalecendo a justificativa e relevância das categorias elencadas como representativas para a pesquisa. Categorias que vão se mostrando complementares ao se apresentarem na arquitetura dos prédios bancários, contribuindo para revelar a pertinência de sua manutenção e conversão em novo uso.

Quadro 5 – Quadro síntese dos casos exemplares



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

A memória histórica que remete aos edifícios estudados é de identidade bancária, de suas instituições, demonstrando forte presença mercadológica e relevância econômica, que marcaram épocas e que se manifesta através da imagem perenizada, simbólica, atuantes como centro cultural na atualidade.

5 MANUTENÇÃO DO CARÁTER SIMBÓLICO NA CONVERSÃO DE AGÊNCIA BANCÁRIA EM CENTRO CULTURAL

A cidade é mensagem à procura de significado que se atualiza em uso (FERRARA, 1988, p. 40).

A pesquisa buscou apurar exemplares arquitetônicos bancários cuja conversão do uso de seus prédios confirmasse a relação das unidades selecionadas como mantenedoras da representatividade bancária na nova função de centro cultural. Os casos exemplares estudados – CCBB RJ, Caixa Cultural São Paulo e Farol Santander São Paulo – todos permitem a leitura de sua narrativa histórica através das categorias elaboradas para compreensão da lógica aplicada à conversão de seus espaços bancários em centros culturais, dos registros que os fizeram presentes como marcos representativos em suas localidades e para suas instituições, do que leva ao discurso de preservação das arquiteturas simbólicas.

Foi possível observar, no decorrer da pesquisa em relação à atividade bancária, que o desempenho das atividades econômicas, desde tempos remotos, acompanha o movimento financeiro, e que, seguindo os desbravamentos marítimos, viu acontecer o deslocamento das atividades comerciais para as cidades portuárias, influenciando nas localidades de estabelecimento das sedes bancárias, como relatado por Covello (2001) e Ströher (1999). No Brasil, a implantação dos bancos reproduziu tal tendência mundial, seguindo a importância econômica que foi se apresentando, assim como os acontecimentos geradores de fatos relevantes: o reinado, a necessidade de emissão de moeda para cumprimento de obrigações da coroa, a expansão da cafeicultura. A representatividade política e econômica da cidade, inclusive portuária, que recebeu, em 1808, o primeiro banco brasileiro – Rio de Janeiro – abrigando a corte portuguesa à época, levou a, conseqüentemente, apoiar a implantação de muitas outras importantes instituições, como o primeiro museu nacional (1818), e a primeira caixa econômica, em 1831, segundo narrativas de Oliveira (2001) e Siqueira (2007). Esses são desdobramentos que colocaram a cidade do Rio de Janeiro no centro de interesse econômico, político e social brasileiros. A cidade manteve-se, inclusive, como capital do país até a inauguração de Brasília, em 1960, fatos que a apontam distinta e representativa para a história do país, confirmando-a meritória para sua escolha como caso exemplar estudado, dentre as cidades de implantação de centros culturais brasileiros.

Outro fator a contribuir para seleção de cidade que tenha sua expressividade perceptível, voltou-se para o critério de pujança econômica, tendo em vista o estudo refletir sobre arquitetura bancária, representação de instituição financeira, que grande contribuição traz para o

desenvolvimento e expansão das localidades, como exposto no capítulo de relato sobre o desenvolvimento da atividade bancária. Essa consideração levou à cidade de São Paulo, confirmando seu reconhecimento como centro econômico-financeiro brasileiro. Fatos como, em 1888, a permissão da criação de bancos emissores de moeda também em São Paulo, além do Rio de Janeiro, através da reforma bancária como apoio à Monarquia, repercutiu no crescimento econômico local, particularmente originário da expressiva produção cafeeira no estado. Os estados buscavam forma de captação de capital estrangeiro para apoio à produção rural, especialmente do café, criando-se, à época, os bancos hipotecário e agrícola como fomentadores da atividade, que, com a crise de 1914, foram estatizados via apoio governamental. Em 1926, o então Banco Hipotecário e Agrícola de São Paulo passou a ser o Banco do Estado de São Paulo – Banespa –, cujo edifício sede foi tomado como caso exemplar de estudo, registrando e ratificando a importância da cidade frente ao desenvolvimento nacional, bem como da instituição e de sua representativa arquitetura para a pesquisa.

Evidencia-se, portanto, a expressividade e relevância nacional das cidades de implantação dos centros culturais estudados – Rio de Janeiro e São Paulo – sendo ambas capitais de seus estados, verificando-se e salientando-se, inclusive, que a cidade de São Paulo abriga centros culturais de todas instituições bancárias previamente definidas para estudo, instalados em prédios bancários de suas próprias instituições. Entretanto, a cidade do Rio de Janeiro, como demonstrado, foi palco da inauguração do primeiro banco brasileiro, o Banco do Brasil, ressaltando-se sua implantação ser anterior à existência de um banco português. Importante argumentação para amparar estudos acerca da cidade e, efetivamente, da unidade que abrigou a sede da diretoria do Banco do Brasil, convertida em primeiro centro cultural implantado em agência bancária no país, o CCBB RJ, enfatizando ser, tanto a cidade, como a instituição, pontos de fundamental pertinência para a pesquisa.

O conjunto de elementos formais de projeto conduz, como pode ser observado através dos casos exemplares estudados, a valores representativos para o entendimento do processo de conversão pesquisado. A localização do prédio bancário, a exemplo, não remete somente ao seu endereço, mas, em especial, à importância que a localidade de implantação do edifício bancário representa para sua comunidade, ao conceito de lugar e identidade particular, como apresentado por Café (2011, p. 21). A escolha, pelas instituições financeiras estudadas, para o local de implantação inicial do seu prédio, quando estabelecido como edificação bancária, encontrou justificativa nos fluxos sociais dominantes, na força econômica da região, no conjunto de atividades atuantes no entorno, que, com o passar dos tempos, fez surgir outras tantas atividades econômicas, formando centralidades que se tornaram expressivas. Já nos

primórdios, segundo Ströher (1999, p. 9), os locais mercantis, de atividades bancárias, apresentavam-se nos locais de encontro, de expressão de poder, de edificações governamentais, forças agregadoras de crescimento às suas regiões, que as instituições ajudaram a cristalizar, o que foi possível verificar com os casos exemplares.

A localização das unidades bancárias estudadas, todas situadas no centro histórico das suas cidades, lugar de efervescência social desde sua formação, demonstrou-se, portanto, ponto de extrema relevância para suas instituições, no tocante à adoção e escolha da edificação bancária a ser convertida em centro cultural. Os centros das cidades, afirmam Vargas e Castilho (2015, p. 1), são identificados como o lugar mais dinâmico da vida urbana, evidenciando-se como referencial simbólico das cidades. A expressividade local, onde se encontram implantados os casos exemplares, foi incorporando, gradativamente, uma distinta carga histórica, representando um passado significativo, que inclusive originou desenvolvimento às suas cidades, tornando-se importantes memórias ao futuro, corroborando citação de Coelho Netto (2007, p. 124). Condição demonstrada pelo presidente do Banco do Brasil, Camilo Calazans, ao justificar, à época, seu apoio à implantação do CCBB RJ, afirmando que o projeto de implantação do centro cultural visava evidenciar a importância arquitetônica da edificação e sua expressividade para a instituição, apresentando-se como símbolo de empresa que conduz com seriedade os seus negócios, ressaltando sua relevância para o país, conforme Lemos (1994 p. 55-56). Foi também argumento, em nota da presidência do Banco do Brasil, o edifício estar situado na ponta do Corredor Cultural, “ponto ideal para a realização desse projeto”, visando à sua aprovação (MENDONÇA, 2017, p. 21). O Corredor Cultural, implantado na década de 1980, como projeto de revitalização da região central, unia interesses da prefeitura do Rio de Janeiro e do Banco do Brasil, sendo, segundo Vaz e Silveira (2015, p. 76), atuante como estratégia de preservação da arquitetura e do ambiente comercial, bem como de seu incentivo. A escolha, portanto, da edificação do Banco do Brasil, como objeto para a função cultural, cumpria também a intenção de potencializar a marca da instituição através de sua arquitetura e de sua localização, fortalecendo a ideia de se manter distinta, através de arquitetura de valor monumental, simbolizando status, corroborando assertiva de Veloso e Andrade (2016, p.101).

O centro histórico é também localização do edifício do Caixa Cultural São Paulo, na Praça da Sé, edifício construído para receber as dependências da CEF. A sua região de implantação, onde se situavam importantes escritórios, tem histórico de ter recebido várias intervenções urbanas, vindo a passar por um processo de degradação. Mas passou também por revitalização, através de programas de preservação e recuperação, como em 2001, segundo Pinto e Galvanese (2015, p. 135), o Plano Reconstruir o Centro, que se enquadra como

desdobramento de outros planos, a exemplo do Corredor Cultural, este o primeiro investimento público municipal no centro de São Paulo.

Assim como as unidades do CCBB RJ e Caixa Cultural São Paulo, o Farol Santander São Paulo está locado no centro histórico da cidade, no seu centro financeiro, marcando imponente presença como sede do banco do estado – Banespa – até ser incorporado pelo Banco Santander, em 2000. Registra-se, portanto, que o CCBB RJ participa de área referente ao Corredor Cultural no Rio de Janeiro, enquanto a Caixa Cultural São Paulo e o Farol Santander São Paulo estão inseridos em área delimitada como Triângulo histórico paulista. As localizações desses centros culturais confirmam, sobretudo, que, ainda que as cidades passem por alterações em suas estruturas, os prédios das grandes agências bancárias permanecem ocupando centralidades, cenários de destaque urbano, evidenciando o marketing institucional da empresa a que se refere, como manifesta Abdalla (2011, p. 22). Confirmam também afirmativa de Hofmann (2016, p. 4), ao registrar que os edifícios de instituições financeiras que constituem marcos, ocupando lugar de destaque, estão no centro das cidades. E continuam a trazer distinção para esses centros, ao oferecer atividade cultural nesses prédios monumentais, como afirmam Veloso e Andrade (2016, p.101). Centros urbanos que modelam um ambiente identitário, um lugar, como assegura Café (2011, p. 21), mantendo as informações tanto físicas, quanto simbólicas, decorrentes do contexto que abriga esse conjunto edificado e usufruído, e de seu legado.

A participação das instituições estudadas em movimentos, como Corredor Cultural e Plano Reconstruir o Centro, oficializa o seu valor representativo, o poder correlato à existência arquitetônica que é mantida. A congregação de memórias do passado e seu contexto ofertam sentido ao presente, à herança cultural, social, econômica, constituindo dinâmica temporal, como afirmativa de Edelweiss (2016, p.154). O interesse em evidenciar à sociedade a força desses organismos como presença permanente se institui via conjunto arquitetônico, como memória coletiva, de valor e significado social, e não apenas na individualidade de um único objeto. A proposição de preservação de áreas de interesse histórico, como relatado no estudo, se caracteriza pelo envolvimento de entidades governamentais, assim como participação empresarial, trazendo à sociedade o resultado de parceria público-privada, possibilitando efeitos passíveis de potencializar o desenvolvimento local em variadas esferas, a exemplo do comércio e turismo, como afirmam Guimaraes e Iwata (2001, p. 2), sobre a revitalização do centro em praça de comércio, advinda da implantação de museus e centros culturais. O conjunto preservado representa, dessa maneira, a vida daquela sociedade, sendo instrumento de comunicação de sua cultura e vivências, conforme declara Argan (2005, p. 235), assim como a

força e o poder das instituições que ali permanecem preservadas, demonstrando o seu propósito, como afirma Zevi (2009, p. 171).

Tal contexto se reflete na arquitetura que, apoiando em declaração de Zevi (2009, p. 144), é a autobiografia do sistema econômico, estendendo-se às instituições sociais. A arquitetura voltada às atividades bancárias surgiu, efetivamente, somente ao final do século XVIII e no século XIX, segundo Ströher (1999, p. 8), materializando distinção, pertinente aos bancos e status para os banqueiros. A arquitetura dessas edificações acompanhou os movimentos econômicos e sociais, ocasionando consolidação para o prédio bancário, que buscou, nas formas clássicas, sua expressão, solidificando-se através do palácio renascentista, do templo-grego romano e no Ecletismo do século XIX, ainda segundo Ströher (1999, p. 85). Formas que podem ser observadas no prédio do CCBB RJ, cuja edificação foi inaugurada em 1906, com projeto realizado pelo arquiteto imperial, apresentando o estilo neoclássico em elementos de destaque como sua cúpula, nas colunas jônicas e ornamentos. Acrescentam-se os estilos *art nouveau* e *art decó* em elementos como janelas e portas respectivamente, e, ainda que recebendo ampliação em três andares, manteve seu estilo. Sua edificação, que guarda aproximação a uma tipologia consolidada como bancária, estimulou a instituição a realizar sua manutenção e conservação após abrigar importantes agências do Banco do Brasil, reforçando sua representatividade arquitetônica, tanto para o Banco do Brasil, para a história contada sobre a instituição, como para a narrativa de sua história em relação ao país.

O edifício do Caixa Cultural São Paulo revela-se também objeto de destaque pela sua arquitetura, que apresenta frente colunada, em mármore escuro, ferragens em latão, bronze e aço, remetendo a templo grego, corroborando a afirmativa de Ströher (1999) relacionada à tipologia da arquitetura bancária. Essa conformação é parte de um prédio de características *art decó*, condizente ao período de sua construção (1939), com inauguração na era do governo Getúlio Vargas, pretendendo ser objeto de reverência ao estado através de sua arquitetura. Arquitetura que é também marcante no prédio ocupado pelo Farol Santander São Paulo, cujo início de edificação ocorreu no ano de inauguração do atual Caixa Cultural São Paulo, também na “Era Vargas”, exibindo em sua fachada o mesmo estilo, o *art decó*, presente nos três exemplares estudados, inclusive. Porém, não somente seu estilo se destaca, mas a exuberância da edificação, em seus 35 andares, construída para registrar a grandiosidade econômica do estado através de sua imponência arquitetônica. Sua visibilidade, de proporções gigantescas, pode ser considerada como metáfora de um olhar superior, de uma instituição que mostra caminhos, materializando-se na denominação farol, de um horizonte sem barreiras, como se mostrava, à época, a riqueza econômica da produção cafeeira, de projeção mundial.

As tipologias arquitetônicas dos exemplares estudados são divulgadores de histórias, expressão de seu tempo, sendo possível verificar que todas refletem e se conectam a movimentos governamentais à época de sua construção: o CCBB RJ recebeu projeto do arquiteto imperial, abrigando a diretoria do Banco do Brasil até a inauguração de Brasília; o prédio do Caixa Cultural São Paulo foi edificado como promotor do governo Vargas; o edifício do Farol Santander São Paulo foi erguido para glorificar a pujança econômica do estado de São Paulo, com sua arquitetura marco, que se distingue na paisagem, cuja visibilidade arquitetônica pode se assemelhar à Duomo, de Florença, registro da cidade, simbólica. Todas essas arquiteturas promovem a identificação do edifício, tangibilizando a atividade nele executada, apresentando-se como conceito estratégico das empresas em relação à sua atividade, elemento referencial em seu cenário, como pontua Abdalla (2011, p. 23). As tipologias tornam-se, portanto, marcos, singulares dentro de um conjunto de possibilidades, implantando um aspecto único no contexto, confirmando afirmativa de Lynch (2011, p. 88). Registros que podem ser observados em relação aos prédios bancários apresentados, cuja arquitetura representa a ideia desejada por suas instituições, superlativos em escala e dimensão, sedimentando afirmativa de Zevi (2009, p. 92) relacionada ao domínio do edifício-símbolo sobre o homem. Essa arquitetura institucional, verificada nos casos exemplares estudados, torna-se, sobretudo, referência no cenário urbano, confirmando registro de Dall'igna e Gastaud (2010, p. 11) relacionado ao uso de edifício simbólico para função cultural, minimizando esforços para aproximação e favorecendo seu reconhecimento e respeito pelo público.

Em se tratando de estilos arquitetônicos, verificou-se, ao longo do estudo, a importância e presença do neoclassicismo, evocando o estilo grego, tanto para as edificações bancárias, como nos museus. As formas usadas para bancos e museus tornaram-se coincidentes ao se valerem dos templos como proposição arquitetônica aos seus usos. Durand, como aponta Kiefer (2000, p. 13), apresentou, no século XIX, programa arquitetônico para museus, onde esses deveriam ser templos, guardadores de um tesouro público – o conhecimento. Para Kiefer (2000, p. 13), a utilização de edifício importante para museu apresentava-se como estratégia de demonstração do armazenamento de riquezas, expressão simbólica de poder. Considerando tais colocações, a pesquisa revelou a proximidade exercida, além da arquitetura, desde o passado, entre os promulgadores tanto da riqueza econômica, como da riqueza cultural, por vezes tendo a mesma família apoiadora, como a família Médici, para tais atividades. Importante ponderação, tendo em vista o estudo abarcar arquitetura bancária e centros culturais, demonstrando que tal representatividade continua a ser exercida e evidenciada pela manutenção da edificação de valor histórico relevante (os prédios bancários), passando por novos usos (os centros culturais), tendo

como apoio a mesma instituição, tanto para economia, como para cultura, reiterando as práticas passadas, que se encontram refletidas e observadas nos casos exemplares.

A preservação arquitetônica repercute, dessa maneira, questões adicionais de sustentabilidade ao resguardar aspectos materiais e imateriais, traduzida em memória, não somente da instituição financeira, ou mesmo do segmento de atuação, mas, e inclusive, da narrativa social, que envolve os momentos e acontecimentos, do passado à atualidade, confirmando assertiva de kühl (2008, p. 147). Instrumentos, como o tombamento, apresentam-se como importante ferramenta de perenização dessa arquitetura, materialização patrimonial de sua presença em seus sítios. Considerou-se, portanto, relevante a verificação, no tocante às edificações bancárias pesquisadas, convertidas em centros culturais, acerca de tombamento por órgãos competentes, fortalecendo o conceito de preservação como ato cultural, do reconhecimento de bens que detenham um significado cultural perante a sociedade, como afirma Kühl (2008, p. 30-31), de bens que sejam portadores de traços de gerações passadas, imortalizados para gerações futuras, confirmando seu valor e presenças simbólicas.

O registro de tombamento pode ser observado em relação à edificação do CCBB RJ, realizado pelo IPHAN em 1990, contemplando, não somente seu prédio, mas o conjunto de seu entorno, enobrecendo e valorizando ainda mais sua manutenção, como participante de um contexto que reserva memória coletiva. O tombamento foi também aplicado ao Edifício Sé, do Caixa Cultural São Paulo, realizado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), participante, inclusive, de área de importância como consolidadora de identidade do centro da cidade. Circunstância que reserva pertinência ao prédio pertencente ao Farol Santander São Paulo, cujo tombamento foi realizado em 2014, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), confirmando sua importância como marco simbólico arquitetônico para a cidade, bem como do seu entorno. Os edifícios paulistas estudados estão situados no conjunto de edificações que compõem o triângulo histórico da cidade de São Paulo, onde relevantes construções se unem via preservação, constituindo um referencial documental de suas épocas e histórias, assim como o CCBB RJ, em relação à sua inserção no Corredor Cultural, formadores de uma narrativa nacional.

Aliada ao tombamento, como maneira de valorização do patrimônio e perpetuação de sua história, a reutilização dos edifícios demonstra-se atitude contributiva para o espírito de pertencimento social, de manutenção de memória, como cita Edelweiss (2016, p. 160) e Jacobs (2019, p. 216). Conforme Kiefer (2008, p. 22), a utilização de edifícios preexistentes, que o autor nomina re-arquitetura, tem por motivação a permanência dos valores históricos. Abarca

questão de sustentabilidade ao preservar a edificação, ao promover sua reciclagem, demonstrando responsabilidade social das instituições, ao minimizar impactos ambientais. Ampara, desse modo, a regeneração de áreas urbanas, qualificando o seu entorno e gerando visibilidade para empresa e instituições participantes do processo de revitalização, estimulando participação social e conseqüente crescimento econômico, preconizando afirmativa de Guimarães e Iwata (2001, p. 2) sobre “quanto mais se muda mais se permanece”. Estar em contínuo acompanhamento das tendências mercadológicas é, sobretudo, estratégia de permanência. Estratégia corporativa que pode ser registrada com a implementação dos centros culturais em edifícios bancários das instituições estudadas, bem como a manutenção de seus prédios, todos edificados na primeira metade do século XX, materializando o poder institucional dessas corporações em momentos de crescente virtualização dos serviços bancários, do surgimento de organizações financeiras sem estabelecimento de sedes físicas, cujo contato com o cliente via canais alternativos é propagado como diferencial essencial.

Retoma-se, em vista das questões abordadas, o questionamento que motivou a pesquisa: qual a lógica subjacente ao processo de conversão de agências bancárias em centros culturais? Mediante registros sobre a manutenção do edifício histórico, com suas fachadas conservadas como arquitetura simbólica que relata uma narrativa importante para a localidade que ocupa e seu entorno representativo, incorporando valores sociais e econômicos, inclusive atuante como instrumento de revitalização da área ocupada via preservação patrimonial, contrariando possível obsolescência e degradação através de atitude de sustentabilidade, considera-se que essa associação de fatores apresenta-se como lógica ao processo de conversão de agências bancárias em centros culturais, deixando especial registro para disponibilização da arquitetura bancária como estratégia de materialização e valorização da marca institucional e de seu poder corporativo frente a permanentes mudanças mercadológicas.

A interação, entre contexto e usos urbanos, segundo Ferrara (1988, p. 4), é o palco de uma cidade que, continuamente, inova e se renova. Dessa maneira, as instituições bancárias estudadas, ao incentivarem e participarem da adoção de conjunto cultural, como verificado na região ocupada pelos centros culturais estudados, permitem que o recorte histórico local ganhe abrangência e perenize as memórias sobrepostas, de tempo e lugar. O valor que se origina, juntamente à preservação, proporciona envolvimento do indivíduo com o lugar, incitando o desejo que as histórias permaneçam presentes, não somente em livros, documentos ou fotografias. Os laços identitários que se criam com a arquitetura motivam, assim, a sua permanência, pois, quando a arquitetura se mostra afeta à carga simbólica, sua presença transcende o tempo. O registro arquitetônico, bem como o seu conjunto, passa a ser uma

mensagem, como pontua Ferrara (1988, p. 40), concretizada através do uso, gerando, dessa maneira, exigência de sua permanência pela e para a sociedade.

A conversão de atividade bancária para centro cultural não reduz, contudo, a importância da instituição. Contrariamente, enaltece-a ao agregar valor à marca, ao demonstrar sua sintonia com os movimentos econômicos e sociais, em fluxo constante. O custo da manutenção arquitetônica amplifica a imagem institucional ao abrir portas a novos laços, via atividades culturais. Foi o contexto de alterações mercadológicas, à época, que estimulou dirigentes do Banco do Brasil a realizarem a conversão da agência bancária em centro cultural, no intuito de projeção da imagem institucional junto à sociedade, potencializando as ações de marketing global da empresa através de marketing cultural, com a importante ressalva da manutenção do seu caráter. Era entendimento de seus mentores que a excelência das instalações e dos serviços de lazer e cultura originados reforçariam a identificação da sua marca, qual era a qualidade, considerada característica do Banco do Brasil. Atitude adotada pela Caixa Econômica federal ao manter a Sala da Poupança, a exemplo, no centro cultural, perenizando memória sobre a inserção de pessoas de baixa renda no mundo financeiro desde o passado, reafirmando seu papel social junto à sociedade. Estratégia também adotada pelo Santander com a manutenção de salas e objetos documentais do Banespa, eternizando a representatividade e importância da instituição junto à população. E, segundo Vargas (2018, p. 257), se as marcas conseguem atravessar o tempo, é porque possuem valor, são significativas.

A conversão de uso do prédio bancário em centro cultural dinamiza, por conseguinte, o reconhecimento da edificação, ao valer-se de um prédio de sabido valor simbólico, promovendo a perpetuação memorial da atividade anteriormente exercida no local. A instalação de centro cultural ocorrer em edifícios de importância arquitetônica, conforme Ramos (2007, p 107-108) e Milanesi (2003, p. 67-68), confirma a iniciativa de correlação da atividade cultural a lugares-símbolo, que sejam representativos para a comunidade local, um ponto referencial na vida da cidade. Tendo em vista tais assertivas, julgou-se relevante para a pesquisa verificar a atividade inicial praticada no prédio convertido em centro cultural, pois o histórico de ocupação da edificação mostrou-se importante na perenização da identidade arquitetônica, de edifício-símbolo, devendo, portanto, correlacionar-se à atividade financeira como categoria analisada.

O prédio do CCBB RJ foi ocupado, inicialmente, pela Associação Comercial e Bolsa de Fundos Públicos, vindo a pertencer ao Banco do Brasil, poucos anos após, como pagamento de dívida ao banco. A partir de então, foi tomado por importantes agências do Banco do Brasil, até se tornar centro cultural, estando ocupado pela instituição por quase um século. A edificação do Caixa Cultural São Paulo foi realizada para abrigar a sede da presidência da CEF,

pertencendo à instituição da construção até a atualidade. O prédio do Farol Santander São Paulo, erguido para ser a sede do Banespa, permaneceu na instituição até ser incorporado pelo Santander, relato da trajetória das instituições bancárias representativas para o estado, até passar ao domínio do conglomerado internacional, revelando momento de maior internacionalização da participação bancária no país. Os casos exemplares estudados, conforme verificado, guardam, todos, correlação a atividades financeiras, estabelecidas por longo tempo nas edificações, estando sua arquitetura disposta como documento relativo aos conceitos e intenções que sirvam às corporações, deixando importante registro dos fatos históricos que impulsionaram sua edificação.

Através de sua arquitetura, a identidade das instituições estudadas sobressai, confirmando assertiva de Hofmann (2016, p. 5) que arquitetura corporativa é identidade corporativa. Os valores, governança e alterações sociais são nela refletidas. São representações que se solidificam na arquitetura, geradas por processos materiais e simbólicos, que emanam códigos interpretativos, como afirma Sánchez (2001, p. 35). A manutenção da arquitetura bancária, como apresentado nos casos exemplares, constitui-se, dessa maneira, símbolo de sustentação do forte vínculo institucional e presença no mercado financeiro, o qual caminha, rapidamente, para uso majoritariamente virtual. É a arquitetura, portanto, que se coloca a serviço das associações de ideias, da comunicação, da representação de poder institucional solidificado através de sua presença material. Identificar a manutenção do vínculo institucional, quando da conversão da agência bancária em centro cultural, é compreender a perpetuação intencional de sua imagem, a superposição de histórias e novas interpretações desses espaços, como afirma Pesavento (2007, p. 3).

Pretendeu-se verificar, inclusive, se o uso da arquitetura simbólica como manutenção da imagem institucional se voltava exclusivamente a certo tipo de composição societária, como, por exemplo, a empresas estatais. Porém, as instituições estudadas possuem fatores diferenciais entre si quanto às suas composições, tipo de comando, atuação mercadológica, sendo o Banco do Brasil uma instituição de economia mista, com atendimento ao mercado acionista, mas também cumprindo ações governamentais; a Caixa Econômica Federal exerce papel de representante do governo no cumprimento de ações sociais e de cunho econômico-financeiras; o Banco Santander volta sua inserção mercadológica para o atendimento e retorno financeiro aos seus acionistas. Observou-se, ademais, que o uso da arquitetura bancária como presença simbólica através de manutenção de centros culturais, independentemente da formação societária, demonstra-se estratégia de visibilidade e atuação mercadológica para as instituições financeiras pesquisadas, além de referendar o marketing institucional dessas empresas.

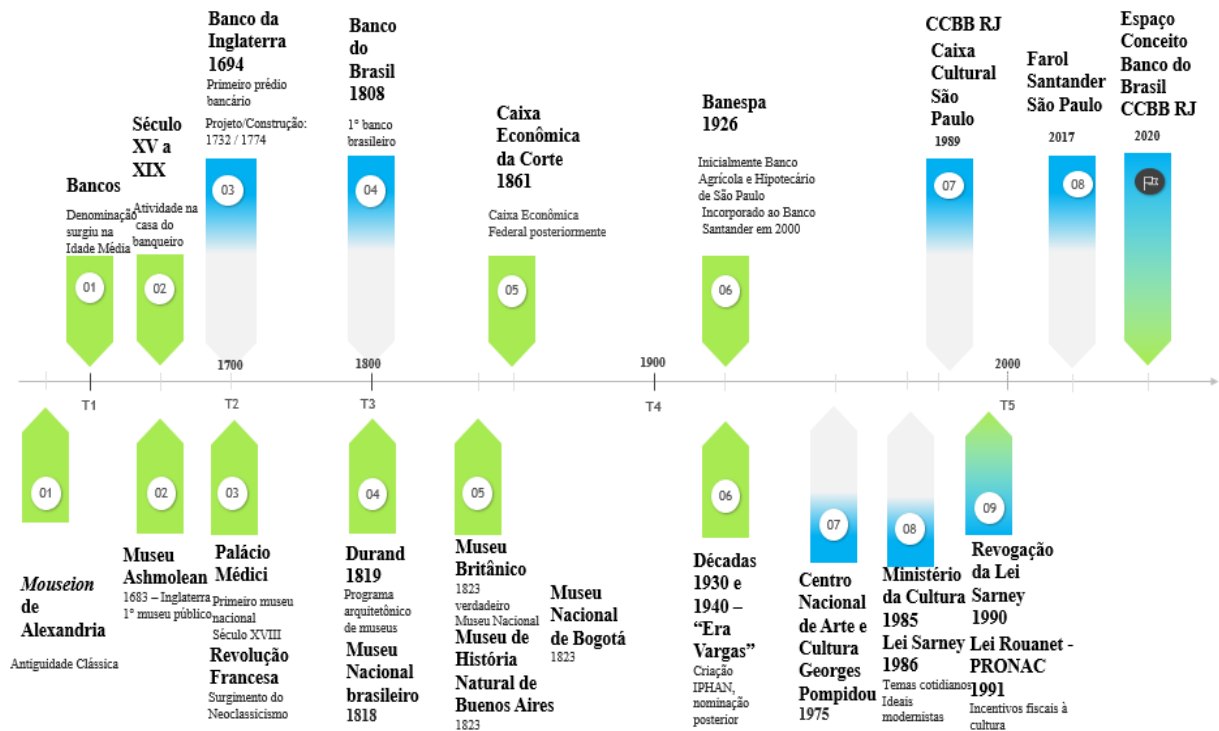
Fato recente, com inauguração ocorrida em 28 de outubro de 2020, foi a destinação de parte das instalações do prédio do CCBB RJ para a nova agência bancária implantada – Espaço Conceito Banco do Brasil. Segundo o vídeo divulgador da inauguração em redes sociais (MOTTA, 2020), em uma estratégia inovadora, o Banco do Brasil reuniu o melhor de dois mundos: negócio e cultura. Em seu histórico centro cultural, segundo a postagem, uniu-se tradição e inovação em uma agência arrojada, de conceito único, combinando atendimento comercial e programação cultural. Para o então Presidente do Banco do Brasil, André Brandão, ressalta-se o simbolismo do prédio, talvez o prédio mais importante, como local de novo passo no atendimento. Para Carlos Motta, Vice-Presidente de Negócios de Varejo, divulgador da inauguração, “a beleza do ambiente é um ingrediente. É um espaço vivo, é um espaço dinâmico. Esse é o Banco do Brasil que a gente imagina para o amanhã. E o amanhã começa nesse espaço.” Segundo Mauro Ribeiro Neto, Vice-Presidente Corporativo, ainda na mesma divulgação, “o cliente vai chegar no espaço aqui super moderno, aconchegante, acolhedor, vai poder fazer negócios [...] ele vai ver que a gente está pensando em modernizar nossa marca e junto modernizar o Banco também.”

Em momento de notória demanda por virtualização dos serviços, crescente consumo de produtos financeiros através de *mobile banking*, forte tendência de globalização da economia, ausência de fronteiras para a comunicação, o edifício simbólico é adotado como estratégia de presença no mercado financeiro, tangibilizando sua prestação de serviço entre concorrentes totalmente virtuais. Demonstra-se que o antigo ainda se mantém vivo e dinâmico. Tanto o banco, quanto a unidade cultural, são lembrados e, principalmente, vistos, estando aptos a receber seu público, fisicamente, estabelecendo-se como um diferencial perante os crescentes atendimentos automatizados. Nota-se, portanto, que os movimentos econômicos e sociais são dominadores das atividades humanas e, ainda que situações inesperadas ocorram, como a atual pandemia, obrigando ao distanciamento social, os fatos motivadores de mudanças espelham-se em fenômenos temporais, estando os recursos simbólicos a promover a imagem da memória coletiva e superlativa que se pretenda perenizar, fazendo da mudança seu fator permanente.

O intercâmbio existente entre os fatores sociais e econômicos, e suas expressões, como apresentado ao longo da pesquisa, pode ser verificado na linha do tempo (Figura 26), relacionado ao percurso das atividades bancárias, bem como de museus e centros culturais. Observa-se correlação entre os momentos de desenvolvimento dessas atividades, que, em várias situações, se apoiaram e tiveram motivações aproximadas, síncronas, confirmando o paralelismo econômico-social, materializado em arquitetura. A simultaneidade de implantação pode ser identificada através da instalação do primeiro prédio bancário, na Inglaterra, e também

do primeiro museu nacional, ocorridos em final do século XVII e início do século XVIII, respectivamente. O apoio da corte portuguesa à inauguração do primeiro banco e também primeiro museu brasileiros, ambos na cidade do Rio de Janeiro, ocorreram proximamente, em 1808 e 1818, nessa ordem. A “Era Vargas”, décadas de 1930 e 1940, mostrou-se marcante tanto no setor cultural, como no econômico. Aplica-se ao estudo a edificação do prédio bancário da Caixa Econômica Federal, hoje Caixa Cultural São Paulo, erguida como referencial ao período, materializando o poder do estado. Construído na mesma era, tem-se o prédio do Banespa, símbolo do forte crescimento econômico paulista, de visibilidade marcante, um monumento ao poder estadual. Somam-se a essas arquiteturas simbólicas a implementação de órgãos na esfera cultural, como a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN). Observa-se, portanto, que cultura e poder econômico estiveram aliados, tanto na trajetória internacional, como nacional. Inclusive na oportunização, através de incentivo governamental à cultura, via benefícios fiscais, com a promulgação da Lei Sarney, de 1986, registrando movimentos para a conversão dos prédios bancários estudados em centros culturais, CCBB RJ e Caixa Cultural, ambos inaugurados em 1989.

Figura 26: Linha do tempo – Arquitetura bancária e centros culturais



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

O conjunto de fatores apresentados, decorrentes da pesquisa realizada sobre a atividade e arquitetura bancárias e sobre centros culturais, desde seu surgimento, possibilitou, através das categorias elaboradas para estudo dos casos exemplares, generalizar aspectos pertinentes à arquitetura simbólica, no tocante à lógica que se aplica à conversão de prédios bancários em centros culturais. Foi possível verificar, em todos os exemplares estudados, que o aspecto **arquitetônico** se fez presente através de prédios de arquitetura marcante, histórica, de estilos que referendam seu tempo. O aspecto **geográfico**, pontuando cidades que tiveram, e ainda possuem, importante papel para o desenvolvimento do país, mostrou-se relevante para a escolha tanto da implantação como agência bancária, como para sua escolha como objeto de referência cultural. O aspecto **urbanístico** evidenciou a implantação da edificação estar situada em centros históricos, em localizações participantes de centralidades e de iniciativa memorial conjunta, levando à revitalização da região ao qual faz parte, permitindo a manutenção e incentivo de fluxos geradores de renda. Características importantes, que se correlacionam ao aspecto **patrimonial**, onde o tombamento da edificação formaliza sua importância, identificando-a como simbólica para a sociedade. A vinculação da arquitetura à instituição, como estratégia empresarial, conduz ao aspecto **institucional**, mantendo-se o caráter inicial da instituição bancária, propagado através da conversão para a atividade cultural, agregando valor à sua marca (Figura 27).

Figura 27 – Aspectos correlacionados à lógica da conversão de agências bancárias em centros culturais



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Os aspectos apresentados foram revelados ao longo da pesquisa, a qual demonstrou que as cidades onde estão implantados os prédios bancários estudados como casos exemplares seguiram as tendências econômicas, políticas e sociais de fluxos, especialmente mercantis, geradores de negócios, assim como suas localizações privilegiadas, possibilitando grande visibilidade das edificações, e acesso fácil para seus usuários. Edificações que são integrantes de área formadora das suas cidades, ocupando, portanto, seus centros históricos, participantes de movimentos de preservação, não somente da edificação – todos casos exemplares foram objeto de tombamento – mas de um conjunto contextual, julgado relevante como preservação memorial, gerando, inclusive, novas dinâmicas ocupacionais urbanas, novos fluxos, novas fontes de renda, como aquelas ocasionadas pelo turismo. Sua arquitetura, que contempla referencial de momentos econômicos da sociedade, estilos que justificam os períodos nela estampados, reverenciam épocas, poderes, desenvolvimento, pujança, ponto de destaque para as instituições financeiras nelas instaladas. As atividades desempenhadas, quando de suas implantações, se correlacionam ao mundo financeiro, estando as edificações a serviço das instituições estudadas por, praticamente, toda sua existência. Ressalva feita ao edifício do Farol Santander, incorporado ao Grupo Santander quando da aquisição e privatização do Banco Banespa, que, entretanto, é ainda lembrado como Banespão, permanecendo, inclusive, com o nome de seu primeiro presidente, Edifício Altino Arantes.

A conversão da atividade bancária em atividade cultural seguiu também o curso da história, acompanhou movimentos internacionais de valorização da cultura, implantação de atividades de lazer em espaços laborais, empregou instrumentos legais de incentivo às atividades culturais, aplicando recursos governamentais de retorno tributário como apoio às implantações. Observou-se que os movimentos sociais se entrelaçam aos econômicos, tendo a arquitetura como elemento que dá forma e constitui lugar simbólico a tais representatividades. Mantém-se, assim, o vínculo com a instituição, tornando-se a arquitetura expressiva estratégia de marketing institucional, apresentando-se como recurso potencial e agente decisório, como reconhecido pelas diretorias das instituições apoiadoras ao uso da antiga agência bancária como centro cultural, evidenciando a lógica subjacente à conversão de agências bancárias em centros culturais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura bancária apresentou-se como estratégia na disseminação de conceitos, formalizando as intenções corporativas das empresas que representa. Em se tratando de bancos, que anteriormente deveriam estampar rigidez, robustez, sobriedade, na atualidade precisam comunicar aproximação com o público, ofertar inovações tecnológicas capazes de atender clientes sem barreiras físicas, de distância. Diferentemente das expansões territoriais das agências bancárias, como a ocupação do quarteirão pelo Banco da Inglaterra, das grandes edificações palacianas para abrigar bancos, o domínio bancário se manifesta, na atualidade, via redes virtuais para distribuição de seus produtos, com comunicação alinhada às mudanças mercadológicas, negociações de moedas também virtuais, sem necessidade de implantações arquitetônicas grandiosas para realização dos negócios e armazenamento de riquezas, cuja monetarização apresenta-se cada dia mais desvinculada de emissão e guarda de papeis.

O conceito de atendimento permanente vem se solidificando em diversas atividades, requerido a qualquer hora e em qualquer lugar, criando, por vezes, impessoalidade na relação empresa/cliente. Assim como as instituições financeiras expandiram e diversificaram seus pontos de atendimento ao capilarizarem sua rede, dinamizaram a prestação de serviço virtualmente, seguindo tendências do mercado atuante. Ao ofertarem interação cultural em seus prédios, possibilitam associação com atividades prazerosas, tornando seu desempenho ainda mais abrangente, mais aproximado e correlacionado a interesses sociais, com seus frequentadores se sentindo participativos da história das cidades. As relações mudam, e também o faz a arquitetura, que, ao ser preservada e incorporando preceitos sustentáveis, agrega novas funções aos espaços que a contempla. Como prática saudável à sociedade, a resignificação das edificações bancárias em centros culturais contribui para a não obsolescência da sua arquitetura, perpetuando a identidade institucional e o contexto que a levou até a permanência, fazendo a conexão tempo e lugar. Ao se tornar atemporal para uso, o lugar torna-se imaterial, memorável, bem como as instituições.

A pesquisa permitiu relatar o percurso arquitetônico de edificações bancárias e também culturais a partir de seu surgimento, descrevendo as interações envolvendo a tipologia e condições de acompanhamento tecnológico nas atividades, demonstrando o alinhamento entre as mesmas, que hoje convivem no mesmo espaço. A permanente tendência de acompanhamento dos movimentos da sociedade em direção aos fatos incentivadores de desenvolvimento estimulou o estudo relacionado ao tema da arquitetura bancária e de sua manutenção, considerando as condicionantes temporais como importantes agentes sobre as atividades

humanas. Buscou-se, essencialmente, responder ao questionamento: qual a lógica subjacente ao processo de conversão de agências bancárias em centros culturais?

Observou-se, portanto, que a arquitetura das agências bancárias estudadas foi mantida, como veículo testemunhal de tempos sobrepostos, edificação que eterniza histórias vividas e de proeminente distinção em suas localidades. Sua preservação e manutenção corroboram o seu simbolismo através do ato de tombamento, ato promotor de cultura. Notou-se que a utilização de edifício com reconhecimento simbólico para práticas culturais facilita a aproximação com o público, cumprindo, para além da função prática, caracterizando-se como linguagem e estratégia de comunicação. A tangibilização do poder econômico via poder cultural passa, dessa maneira, pelo registro arquitetônico, apresentando-se como lógica à permanência das agências bancárias.

Ratifica-se a hipótese sobre o legado simbólico que a arquitetura bancária, cuja edificação seja representativa, oferece para as cidades e lugares ocupados, tornando-se, conforme verificado nas pesquisas, patrimônio histórico. A resignificação da edificação como centro cultural demonstrou reforçar a expressividade de seu marco, surgindo como um diferencial competitivo e se posicionando como marketing estratégico das instituições envolvidas. Ao terem sua função alterada de atendimento bancário para atividade cultural, os estabelecimentos estudados continuam proporcionando possibilidades negociais, pois a manutenção de vitalidade local, a efervescência proporcionada pelo novo fluxo, em muito pode contribuir para o desenvolvimento do entorno, especialmente envolvendo atividades turísticas e outras que delas decorram, sustentando o investimento realizado via atividade cultural.

Foram apontados, como elementos paralelos, exemplares de edificações bancárias cujo novo uso difere-se de centro cultural, unidades que demonstraram não perpetuar a imagem das antigas instituições bancárias sede da edificação. Foram apresentados também espaços de atendimento bancário em edificações não bancárias, que surgem para o cumprimento apenas da função prática. Situações que se distinguem dos prédios bancários convertidos em centros culturais, que permanecem como promulgadores da marca bancária, estratégia de marketing abonada por suas instituições, confirmando a lógica subjacente à conversão. Todas unidades bancárias estudadas, convertidas em centro cultural, mantêm, inclusive, em suas instalações, espaço voltado para a história da instituição, memória formalizada e disponibilizada aos visitantes através de exposição permanente em suas instalações.

A atividade bancária demonstrou-se remontar a tempos antigos, participante de locais de encontro desde sua origem, concomitantemente às atividades mercantis. Atividades que se mantiveram próximas ao longo do tempo, como operações que são conexas e que promovem o

mútuo desenvolvimento. Reverenciando a importância participativa no desenvolvimento econômico, a arquitetura bancária, ao surgir, apresentou ares de nobreza, inspirando-se em palácios e templos, esses ainda hoje dispostos como imagem simbólica, quando se pretende fazer menção a bancos, remetendo à sua imponente e magnanimidade. A arquitetura bancária busca, portanto, ser tradução da identidade corporativa de sua instituição, corporificando o serviço intangível prestado pela atividade, fazendo, da tipologia, sua estratégia de símbolo de poder, nobreza, segurança negocial.

A tipologia de palácios também serviu aos museus, sendo usadas sedes monárquicas como locais de exposição. O neoclassicismo, como estilo arquitetônico, esteve presente tanto em edificações de museus, como nas edificações bancárias, demonstrando-se a correspondência de momentos ocorridos entre essas atividades, que, por vezes, tiveram os mesmos apoiadores e patrocinadores. Retomando a origem da denominação museu, casa das musas, filhas da divindade da memória, constata-se a situação simbólica e representativa à função memorial do conteúdo dos museus. Os museus eram também guardiões de tesouros sagrados, situação que remete à função principal da atividade bancária: a guarda e proteção dos bens mais preciosos dos clientes, suas reservas financeiras, seus tesouros particulares.

A união da arquitetura bancária aos museus e centros culturais se entrelaça, notadamente, às representações de suas funções. Ao ser inicialmente implantado, o centro cultural pretendia levar lazer ao local de trabalho, fato que se repete ao fazer de prédios bancários local de atividades de arte e diversão. Observou-se que a resignificação dos prédios bancários implementou a integração de cultura e economia, disseminando variadas ações que envolvem, para além de atividades culturais, como o turismo no entorno de sua implantação, e a oportuna revitalização de áreas em vias de desvalorização. Os casos exemplares estudados permitiram verificar a representatividade da edificação para a localidade ocupada, marco memorial, identificação para suas corporações, demonstrando que, mesmo na função cultural, o edifício é gerador de renda, sendo a marca um atrativo para a função cultural. Mas também a cultura é captadora de novos públicos, criando uma simbiose, onde ambas as atividades se promovem ao se beneficiarem da arquitetura simbólica, convergindo a ameaça de mercado virtual em oportunidade de permanência. De restrições, à busca por público, à visibilidade e consumo nesse novo polo de convivência, instalado em antigas e históricas construções.

A implantação de centro cultural em edificação cuja arquitetura se faz diferenciada, de destaque em relação ao seu entorno, possibilita a criação de um espaço também diferenciado, um espaço dinâmico, promovendo a ação participativa do público, diferentemente do passado, quando os museus abriam portas apenas para público seletivo. Também seletivo eram os clientes

bancários quando da implantação de edifícios para essa finalidade, novamente trazendo sincronia entre as atividades financeiras e culturais. Promove-se, entretanto, na atualidade, espaços que proporcionem prazer, que instiguem o desejo de visitação com a oferta de atividades diversificadas, com vistas a atrair visitantes também diversos, em prédio que suscite distinção para os eventos ofertados, bem como para a instituição promotora. O conjunto, que envolve recursos materiais e humanos, contribui para a manutenção da imagem cultural e bancária, pois a atividade cultural agrega valor à atividade bancária, é fonte geradora de renda, sendo base para diretrizes de apoio ao marketing institucional e tomada de decisões estratégicas.

A recente reimplantação de agência bancária em prédio já reconhecido como centro cultural, o CCBB RJ, legitima o uso da edificação como estratégia de marketing pelo Banco do Brasil ao retomar a atividade principal, apoiando-se na atividade secundária do prédio. As atividades passaram a conviver num mesmo edifício, concomitantemente, valendo-se do aspecto simbólico da sua arquitetura para ambas atividades, cultural e bancária, confirmando a importância do simbolismo da arquitetura, que se expressa em história e valores. A intenção de reconquista de público para atendimento bancário presencial utiliza-se do representativo prédio para demonstração de sua força mercadológica frente ao surgimento das novas instituições financeiras, atualmente isentas de sede edificada. Justifica e reforça a motivação para a preservação da edificação, suporte da memória coletiva que perdura pelo seu significado cultural, de segurança institucional, de solidez. Uma associação de ideias que concretiza a representação simbólica através de edificação que guarda importância arquitetônica e contribui para a proposição de modernização da marca e posicionamento de mercado.

A partir da reinserção da atividade bancária no prédio de valor cultural e simbólico, retomando a função prática antes exercida na edificação, acredita-se, como possível desdobramento futuro, a ocorrência de mutualismo das funções, práticas e simbólicas, disseminando a prática realizada no edifício. O fenômeno de conversão de agências bancárias em centros culturais pode vir a permitir o caminho inverso, gerando novo fenômeno, de reconversão em agências bancárias em seus prédios anteriores, valendo-se do público conquistado, e presente, na atuação como centro cultural, gerando possíveis novos estudos acerca das estratégias de presentificação no mercado e suas maneiras de atuação.

Relatou-se, na pesquisa, a correlação intrínseca entre os movimentos econômicos e os movimentos mercantis ao longo do tempo. A sincronia econômica-social é recorrentemente comprovada, podendo ser atualmente percebida na intensa virtualização da prestação de serviços bancários e, inclusive, virtualização das atividades comerciais, que apresentam vantajosas oportunidades monetárias aos clientes, como devolução percentual de valor da

compra, quando do uso de aplicativos para concretização da aquisição da mercadoria pretendida, em detrimento da realização em suas sedes, como nova maneira de atração e ampliação de público.

Foi possível, inclusive, constatar a influência dos movimentos sociais sobre as atividades, em se tratando da pesquisa, pois seu desdobramento ocorreu durante a pandemia mundial de COVID-19, podendo ser mencionada a limitação de visitação aos objetos estudados durante o seu período de desenvolvimento por indisponibilidade de seus espaços físicos, estando, como em tantas outras atividades, acervos e programação acessíveis somente por apresentação virtual. Complementa-se ao fato os casos exemplares estarem implantados em cidades distintas da pesquisadora, gerando necessidade de deslocamento, situação não recomendada, e mesmo não autorizada, por autoridades durante o período de pandemia. Tanto deslocamentos, quanto visitações foram retomados após medidas adotadas de minimização de contágio, como a vacinação da população, permitindo, então, a visitação in loco dos objetos estudados em momentos finais da pesquisa.

Contudo, conclui-se que a existência humana pressupõe a condição física de encontros. A experiência de, presencialmente, praticar o ato negocial, de visitação aos espaços, difere-se, em muito, do ato de compra apenas, ou na aquisição de um serviço. Estar no ponto de venda, ou de serviço, permite ato participativo de outras atividades derivadas, de viver a cidade. E as vivências urbanas passam pela representatividade material da arquitetura, que proporciona registro dos movimentos sociais, da história das atividades praticadas e compartilhadas, por vezes em movimentos circulares, valorizando momentos já percorridos, e que pode ser notado, por exemplo, em estilos arquitetônicos, como o neoclassicismo.

Cumprido, ademais, ressaltar o aspecto de sustentabilidade envolvido na dinâmica de conversão dos espaços, sendo critério pertinente à manutenção das edificações bancárias, prolongando o ciclo de vida dessas construções. Construções essas centenárias, que permanecem reverberando a condição de espaços de troca e vivência, mostrando-se capazes de gerar renda e perpetuar a marca ali atuante. A arquitetura demonstrou ser um lugar no tempo, sendo uma imagem que verbaliza identidade social, contextualizando o marco referencial pretendido pela instituição financeira, prolongando e ampliando sua atuação através de posicionamento cultural. Abraça um novo código e linguagem, sem perder o foco na intenção negocial, contudo favorecendo atitude sustentável de preservação, que possibilita, inclusive, avaliação social positiva ao contribuir para manutenção do espaço vivido, ultrapassando a funcionalidade e agregando o valor simbólico, propiciando uma associação vantajosa para as atividades envolvidas, abrindo caminhos a novos empreendimentos.

REFERÊNCIAS

- A HISTÓRIA do Edifício Altino Arantes, antigo Banespa, hoje Farol. **São Paulo São**, [São Paulo], 15 nov. 2018. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/colunistas/2511-a-hist%C3%B3ria-do-edif%C3%ADcio-altino-arantes,-antigo-banespa,-hoje-farol.html>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- ABDALLA, José Gustavo Francis. Tipologia da arquitetura e cidades: uma investigação em Juiz de Fora, MG. *In: 2º SIMPÓSIO BRASILEIRO DE QUALIDADE DO PROJETO NO AMBIENTE CONSTRUÍDO*, 2011, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: SBQP, 2011, p. 14-24.
- ABDALLA, José Gustavo Francis; OLIVEIRA, Juliana Similli de. Teatralidade da arquitetura bancária em Juiz de Fora: arquitetura, planos e paisagem. *In: BRAIDA, Frederico et al. (Orgs.). Arquitetura e urbanismo em Juiz de Fora: bancos, clubes, museus e universidades*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019. p. 6-30.
- ALVES, Giovana Cruz. O lugar da arte: um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais. *In: SEMINÁRIO ARQUIMUSEUS*, 2010, Vitória. **Anais [...]**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2010.
- ALVES, Janércia; PAULA, Frederico Braida R. de; ABDALLA, José Gustavo F. De agências bancárias a centros culturais: a presença da arquitetura dos bancos na paisagem das cidades. *In: MIGLIORINI, Jeanine M. (org.). Arquitetura e urbanismo: competência e sintonia com os novos paradigmas do mercado 2*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020, v. 2, p. 69-81. DOI: 10.22533/at.ed.2922029045. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/post-artigo/32875>. Acesso em: 13 nov. 2020.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARTEMISIA. **Impacto social em serviços financeiros**. 15 maio 2019. Site. Disponível em <https://artemisia.org.br/impacto-social-em-servicos-financeiros/>. Acesso em: 10 out. 2020.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BANCO DO BRASIL. Diretoria de Marketing e Comunicação. **Banco do Brasil 200 anos – 1964-2008**. Vol. 2. Belo Horizonte: Del Rey, Fazenda Comunicação & Marketing, 2010. Disponível em: <https://fernandonogueiracosta.files.wordpress.com/2012/07/fernando-nogueira-da-costa-banco-do-brasil-200-anos-1964-2008.pdf>. Acesso em: 26 out. 2020.
- BANCO DO BRASIL S/A. **A cultura no BB**. Site. Disponível em: <https://ccbb.com.br/a-cultura-no-bb/>. Acesso em: 20 out. 2021.
- BANCO SANTANDER (BRASIL S.A.). **Estatuto social**. Disponível em: https://cms.santander.com.br/sites/WRI/documentos/url-estatuto-2020/20-05-12_213016_estatuto+social.pdf. Acesso em: 17 out. 2021.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001.

BRASIL. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências [Lei de Incentivo à Cultura]. Brasília: Presidência da República, 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 02 jul. 2021.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Cartas Patrimoniais**. Carta de Brasília – 1995. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BRASIL. Ministério do Turismo. IPHAN. **Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC)**. Publicação de 26 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/programas/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac>. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. Ministério do Turismo. Secretaria Nacional do Audiovisual; Secretaria Especial da Cultura. **Centro Técnico Audiovisual**. Publicação de 10 de outubro de 2008. Disponível em: <http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrasilme/>. Acesso em: 19 jun. 2021.

BUENO, Eduardo. Parte III, Os patrimônios. *In*: BUENO, Eduardo. **Caixa**: 150 anos de uma história brasileira. Porto Alegre: Editora Buenas Ideias, 2010, p. 263-319.

CAFÉ, Carlos. **Álvaro Siza e Rem Koolhaas**: a transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea. São Paulo: Annablume, 2011.

CAIXA CULTURAL. **Sobre a Caixa Cultural**. Site. Disponível em: <http://www.caixacultural.com.br/SitePages/site-sobre.aspx>. Acesso em: 20 out. 2021.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2021. **Estatuto Social da Caixa Econômica Federal - CEF**. Disponível em: https://www.caixa.gov.br/Downloads/caixa-governanca/Estatuto_Social_da_Caixa_Economica_Federal.pdf. Acesso em: 17 out. 2021.

CAMOCARDI, Camila Ziliotto. **Dinâmica estratégica de agências bancárias em um novo paradigma tecnológico**: um estudo do caso brasileiro. Orientador: Rogério Mori. 2013. 75 f. Dissertação (Mestrado em Economia) – Escola de Economia de São Paulo, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2013.

CCBB EDUCATIVO. **Episódio 1**: triângulo histórico. Disponível em: <http://patrimonioememoria.ccbbeducativo.com/ccbb-sp-episodio-1-triangulo-historico/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

CCBB Rio de Janeiro. **CCBB Rio de Janeiro**. [Rio de Janeiro], 2020. 1 livreto. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/porta/dimac/LivretoCCBBRJ.pdf>. Acesso em: 20 out. 2021.

CCBB 30 anos. *In*: Davar Projetos Culturais (Org.). **CCBB 30 anos**. – Rio de Janeiro: Davar Projetos Culturais, 2019.

COELHO NETTO, José Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1997.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CONHEÇA o Farol Santander. **Escola São Paulo**, [s. l.], 13 mar. 2018. Disponível em: escolasaopaulo.org/conheca-o-farol-santander/. Acesso em: 20 nov. 2020.

COVELLO, Sergio Carlos. **Contratos bancários**. 4. ed. São Paulo: Liv. e Ed. Universitária de Direito, 2001.

DALL'IGNA, Claudia; GASTAUD, Carla. **Museu, permanência e transformação**. Portugal: A.E.A.U.L.P., 2010.

DAUDÉN, Julia. O que são e quais as diferenças entre retrofit, reabilitação e restauro? **ArchDaily**, [s. l.], p. 1-5, 13 de abr. 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/937253/o-que-sao-e-quais-as-diferencas-entre-retrofit-reabilitacao-e-restauro>. Acesso em: 09 nov. 2021.

DELOITTE TOUCHE TOHMATSU, 2021. **Pesquisa FEBRABAN de Tecnologia Bancária**: FEBRABAN, 2021. Ano-base 2020. Disponível em: <https://www2.deloitte.com/br/pt/pages/financial-services/articles/release-pesquisa-febraban-2021.html>. Acesso em: 20 out. 2021.

DINIZ, Eduardo H. Cinco décadas de automação in Era Digital. **GV Executivo**, São Paulo, v. 3, nº 3, p. 55-60, ago./out. 2004. DOI: <https://doi.org/10.12660/gvexec.v3n3.2004.34691>. Disponível em: <http://rae.fgv.br/gvexecutivo/vol3-num3-2004>. Acesso em: 17 nov. 2020.

DONATO, Verusca; PRESTES, Caio. Farol Santander, antigo prédio do Banespa, é aberto para visita nesta sexta em SP. **G1**, São Paulo, 26 jan. 2018. Antena Paulista. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/aniversario-de-sp/2018/noticia/farol-santander-antigo-predio-do-banespa-e-aberto-para-visitacao-nesta-sexta-em-sp.ghtml>. Acesso em: 19 maio 2020.

EDELWEISS, Roberta Krahe. Cidade contemporânea, memória e preservação patrimonial: uma interpretação a partir das preexistências culturais. **Oculum Ensaios** [S. l.], vol. 13, n. 1, p. 153-162, 2016. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/3220>. Acesso em: 20 maio 2021.

FERNANDES, José Rio; CHAMUSCA, Pedro; PINTO, Jorge Ricardo. Quantos centros têm o centro? Tempos e espaços no Porto, entre o centro de região urbana e os lugares do centro da cidade. In: 1º Encontro Internacional - Geografia & Política, Políticas e Planeamento, 2013, Porto. **Livro de Atas** de Conferência Internacional. [...]. Porto: Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT). p. 226-237.

FERRARA, Lucrécia d'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2007.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2000.

FERRARA, Lucrécia d'Aléssio. **Ver a cidade**: cidade, imagem, leitura. São Paulo: Nobel, 1988.

GARROCHO-RANGEL, Carlos Félix; CAMPOS-ALANÍS, Juan. Organización espacial del sistema bancario dentro de la ciudad: estrategia territorial, accesibilidad y factores de localización. **Economía, sociedad y territorio**, Toluca, v. 10, n. 33, p. 413-453, ago. 2010. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11114473005>. Acesso em: 20 maio 2021.

GASTALDO, Rossano Machado. **Centros culturais enquanto bens econômicos**: uma análise sob a ótica das falhas de mercado. Orientador: Stefano Florissi. 2010. 55 f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Bacharelado em Ciências Econômicas) – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010.

GUIMARAENS, Cêça; IWATA, Nara. A importância dos museus de centros culturais na recuperação dos centros urbanos. **Vitruvius – Arqtextos**, [s. l.], p. 1-5, 02 jun. 2001. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/02.013/881>. Acesso em: 20 maio 2021.

HERTZBERGER, Herman. **Lições de arquitetura**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOFMANN, Carmen. Prefácio. In: HOFMANN, Carmen; MASSAGLIA, Gabriella (Orgs.). **Bulletin (European Association Bankinkg and Financial History)**. Vol. 1. Frankfurt: The European Association Bankinkg and Financial History, 2016. Disponível em: https://bankinghistory.org/wp-content/uploads/EABH-bulletin_small-resolution-with-cover-for-web.pdf. Acesso em: 20 nov. 2020.

HOLANDA, Frederico de. Arquitetura sociológica. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, vol. 9, n. 1, p. 115-129, maio 2007. DOI: <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2007v9n1p115>. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/174>. Acesso em: 28 maio 2021.

ITAUCULTURAL. **História da construção da nova sede do Instituto Itaú Cultural**. Acervos. 19 dez. 2017. Site. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/historia-da-construcao-da-nova-sede-do-instituto-itaucultural>. Acesso em: 28 jan. 2022.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 3, n. 6, p. 89-112, ago. 1989. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8522>. Acesso em: 25 jun. 2021.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 3. ed. São Paulo: Martim Fontes, 2011.

KIEFER, Flávio. Arquitetura de Museus. **ArqTexto**. Porto Alegre, vol.1, n.1, p. 12-25, 02/2000. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf. Acesso em 11 jul. 2021.

KIEFER, Flávio. De Edifício Força e Luz a Centro Cultural CEEE Erico Verissimo. **arq.urb**, [S. l.], n. 1, p. 21-47, jan. 2008. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/76>. Acesso em: 11 jul. 2021.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos do restauro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

LEMOS, Ana Heloísa da Costa. **O processo decisório de criação do Centro Cultural Banco do Brasil**. Orientador: Enrique Jerônimo Saravia. 1994. 85 p. Dissertação (Mestrado em Administração Pública) – Departamento de Ensino, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1994.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Estudo de relações simbólicas entre espaços teatrais e contextos urbanos e sociais com base em gráficos de Lina Bo Bardi. **Vitruvius – Arqutextos**, ano 9, p. 1-12, abr. 2009. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/09.107/58>. Acesso em: 20 dez. 2020.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. 3. ed. São Paulo: Martim Fontes, 2011.

MARINS, Paulo César Garcez. **O farol da metrópole**. São Paulo: The Media Group, 2019.

MENDONÇA, Rodrigo Melgaço Furtado de. **A Caixa Cultural SP na promoção da cidadania cultural**. Orientadora: Maria Bernadete Toneto. 2013. 28 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – CELACC/ECA–USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MENDONÇA, Yole Maria de. **A contribuição das grandes exposições para o desenvolvimento de público de centros culturais: o caso do CCBB**. Orientador: Márcio Grijó Vilarouca. 2017. 146 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2017.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=wklw>. Acesso em: 15 out. 2021.

MILANESI, Luís. **A casa da invenção: biblioteca, centro cultural**. 4. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MOCCIA, Maria Herminia Penteado Pacheco e Silva. Sociedade de economia mista. **Enciclopédia jurídica da PUC-SP**. Celso Fernandes Campilongo, Alvaro de Azevedo Gonzaga e André Luiz Freire (coords.). Tomo: Direito Comercial. Fábio Ulhoa Coelho, Marcus Elidius Michelli de Almeida (coord. de tomo). 1. ed. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://enciclopediajuridica.pucsp.br/verbete/227/edicao-1/sociedade-de-economia-mista>. Acesso em: 17 out. 2021.

MONTANER, J.M. **La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1997.

MOTTA, Carlos. Com satisfação inauguramos o nosso Espaço Conceito Banco do Brasil RJ uma agência que une negócios & cultura. Venha nos visitar no CCBB Rio de Janeiro. [s. l.], 30 out. 2020. **Facebook**: @CarlosMotta. Disponível em:

<https://www.facebook.com/carlos.motta.123829/videos/2846498815635115>. Acesso em: 10 ago. 2021.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. O corredor cultural e os processos históricos da preservação do centro cultural do Rio de Janeiro, 1970 - 1989. **Cadernos PROARQ 36**, p. 165-184, 2020.

NOGUEIRA, Anastácio Braga. **Arquitetura moderna bancária pelo Nordeste** (1968 – 1986). Orientador: Ricardo Alexandre Paiva. 2018. 235 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo e Design) – Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Araújo. **Adaptação estratégica no setor bancário**: o caso do Banco do Brasil no período 1986 a 2000. 2001. Orientador: Carlos Raul Borenstein. 2001. 190 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

OLIVEIRA, Rafael Pereira; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; SILVA, Rosimeri Carvalho da. O Sentido da Arte: o Caso do Centro Cultural Banco do Brasil - RJ. **Organizações & Sociedade**, vol. 14, n. 43, p. 129-140, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-92302007000400007>. Acesso em: 20 mar. 2021.

PAULA, Frederico Braida Rodrigues de. **A linguagem híbrida do design**: um estudo sobre as manifestações contemporâneas. Orientadora: Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima; Coorientadora: Mônica Moura. 2012. 297 f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, vol. 27, n. 53, p. 1-8, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000100002>. Acesso em: 15 abr. 2021

PETROLI, Marcos Amado. **Arquitetura bancária gaúcha nos anos 70**: a influência brutalista. Orientador: Luís Henrique Haas Luccas. 2014. 140 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

PINTO, Maurício Faria; GALVANESE, Horácio Calligaris. Requalificação do centro de São Paulo – Projeto Corredor Cultural. In: VARGAS, Eliana Comin; CASTILHO, Ana Luisa Howard de. **Intervenções em centros urbanos**: objetivos, estratégias e resultados. 3. ed. Barueri, SP: Manole, 2015. p. 123-152.

PIRES, Débora de Oliveira (org.). **200 anos do Museu Nacional**. 1. ed. Rio de Janeiro: Associação Amigos do Museu Nacional, 2017.

PRODANOV, Cleber; FREITAS, Ernani de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.

PULS, Maurício Mattos. **Arquitetura e filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006.

RAMOS, Luciene Borges. Centro Cultural: Território privilegiado da ação cultural e informacional na sociedade contemporânea. *In*: III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 2007.

RAMOS, Luciene Borges. **O centro cultural como equipamento disseminador de informação**: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto. Orientadora: Ana Maria Rezende Cabral. 2007. 246 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

REICHERT Bárbara; OLIVEIRA Patrícia Dalmina de; FRANZEN Douglas. Arquitetura, Memória e Identidade: Interfaces do Patrimônio Edificado no Extremo-Oeste Catarinense. **Revista Grifos**, Chapecó, vol. 26, n. 43, p. 157-190, 2017.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Marketing cultural. *In*: RUBIM, Linda (Org.). **Organização e produção da cultura**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005, p. 53-77.

SÁNCHEZ, Fernanda. A reinvenção das cidades na virada do século: agentes, estratégias e escalas de ação política. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, vol. 16, p. 31-49, jun. 2001.

SANTANDER. **Farol Santander**. Site. Disponível em: <https://www.farolsantander.com.br/#/sp>. Acesso em: 20 out. 2021.

SANTANDER [s. d.]. **O Santander**: informações sobre a atuação do nosso Grupo no Brasil e no mundo e o que podemos fazer por você. Site. Disponível em: <https://www.santander.com.br/institucional-santander?ic=homepf-menu-institucional>. Acesso em: 20 out. 2021.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 19, n. 55, p. 53-72, jun. 2004.

SEGRE, Roberto. **Arquitetura contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004.

SILVA, Elvan. **Arquitetura e semiologia**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1985.

SILVA, Maria Celina Soares de Mello e. **Centro cultural**: construção e reconstrução de conceitos. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. 1995. 122 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995.

SILVA, Mariana Estima; TORRES, Ariela da Silva; SALAMONI, Isabel Tourinho. A escolha do novo uso de espaços expositivos em prédios históricos: vantagens e desvantagens para a conservação das edificações. **Revista de Arquitetura IMED**, Passo Fundo, vol. 6, n.2, p. 27-44, jul./dez., 2017.

SIQUEIRA, Alexis Cavicchini Teixeira de. **A história dos Bancos no Brasil**: das casas bancárias aos conglomerados financeiros. Rio de Janeiro: COP Editora Ltda, 2007.

Disponível em:

<http://produtividadegerencial.com.br/alexiscavichini/AHistoriadosBancosBrasil.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2020.

STRÖHER, Ronaldo de Azambuja. **As transformações na tipologia e no caráter do prédio bancário em meados deste século**. Orientador: Edson da Cunha Mahfuz. 1999. 185 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SUTTO, Giovanna. Open banking: o que é e como funciona? **Infomoney**. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/consumo/open-banking-o-que-e-e-como-funciona/>. Acesso em: 18 nov. 2020.

VARGAS, Eliana Comin; CASTILHO, Ana Luisa Howard de. **Intervenções em centros urbanos**: objetivos, estratégias e resultados. 3. ed. Barueri, SP: Manole, 2015.

VARGAS, Heliana Comin. **Comércio**: localização estratégica ou estratégia na localização? Orientadora: Gilda Collet Bruna. 332 p. 1992. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1992.

VARGAS, Heliana Comin. **Espaço terciário**: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio. 2. ed. Barueri, SP: Editora Manole, 2018.

VAZ, Lilian Fessler; SILVEIRA, Carmen Beatriz. A Lapa boêmia na cidade do Rio de Janeiro: projetos, intervenções e dinâmicas do lugar. *In*: VARGAS, Eliana Comin; CASTILHO, Ana Luisa Howard de. **Intervenções em centros urbanos**: objetivos, estratégias e resultados. 3. ed. Barueri, SP: Manole, 2015. p. 75-122.


VELOSO, Clarissa dos Santos; ANDRADE, Luciana Teixeira de. Museus Público-privados e espetacularização da cultura: limites e tensões. **Dossiê Capitalismo Cultural**, Brasília, vol. 4, n. 2, p. 96-112, jul./dez. 2016.

VIEIRA, Marco estevão de Mesquita. **Distinção, cultura de consumo e gentrificação**: o Centro Cultural Banco do Brasil e o mercado de bens simbólicos. Orientadora: Marisa Veloso Motta Santos. 2006. 292 p. Tese (Doutorado em Sociologia da Cultura) – Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, 2006.

ZANON, Elisa Roberta. **O centro ainda é o centro**: formação e permanência das centralidades funcional e representativa do centro principal da cidade de Londrina-PR. Orientador: Fábio César Alves da Cunha. 2014. 152 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Centro de Ciências Exatas, Universidade Estadual de Londrina, 2014.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 6. ed. São Paulo: WMF Martim Fontes, 2009.

APÊNDICE A – Informações sobre as unidades de Centro Cultural Banco do Brasil

	CCBB RJ	CCBB SP	CCBB BRASÍLIA	CCBB BH
				
Cidade	Rio de Janeiro	São Paulo	Brasília	Belo Horizonte
Localização	Rua Primeiro de Março, 66 – Centro	R. Álvares Penteado, 112 – Centro Histórico de São Paulo	Setor de Clubes Esportivos Sul, Trecho 2, lote 22. Ed. Tancredo Neves	Praça da Liberdade, 450 - Funcionários
Estilo Arquitetônico	Neoclássico	Eclético	Modernista	Neoclássico
Edificação	1906	1901	Década 1980	1926
Arquiteto/ Escritório	Francisco Joaquim Bethencourt da Silva	Hippolyto Gustavo Pujol Junior	Oscar Niemeyer	Luiz Signorelli
Instituição inicial	Associação Comercial do Rio de Janeiro e Bolsa de Fundos	-	Antigo Centro de Treinamento do Banco do Brasil	Sede da Secretaria de Interior e Justiça Social
Conversão	1989	1999/2001	2000	2009/2013
Dimensão	19.243 m ²	4.183 m ²	Total: 23.940 m ² CCBB: 7.000 m ²	8.000m ²
Tombamento Ano	1990	2005	-	-
Tombamento Órgão	IPHAN	Condephaat e DPH/ Conpresp	IPHAN	Instituto Estadual do Patrimônio e Artístico de Minas Gerais
Referências	https://bit.ly/2Ht0e2f (Vieira, 2006) (Mendonça, 2017) (CCBB, 2020)	https://bit.ly/31STxOg https://bit.ly/2G9DKCV (Vieira, 2006)	https://bit.ly/2Hly0Aw (Vieira, 2006) (Lemos, 2006)	https://bit.ly/3e8ANit https://cobb.com.br/a-cultura-no-bb/

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

APÊNDICE B – Informações sobre as unidades da Caixa Cultural

	Caixa Cultural Brasília	Caixa Cultural Curitiba	Caixa Cultural Fortaleza	Caixa Cultural Recife	Caixa Cultural Rio de Janeiro	Caixa Cultural Salvador	Caixa Cultural São Paulo
Cidade	Brasília	Curitiba	Fortaleza	Recife	Rio de Janeiro	Salvador	São Paulo
Localização	SBS – Quadra 4 – Lotes 34 – Centro	Rua Conselheiro Laurindo, 280 - Centro	Av. Pessoa Anta, 287 - Praia de Iracema	Av. Alfredo Lisboa, 505 - Bairro do Recife - Marco Zero	Av. República do Paraguai, 230 - Centro	Rua Carlos Gomes, 57 - Centro -	Praça da Sé, 111 - Centro
Estilo Arquitetônico	-	-	Traços da arquitetura vernacular britânica; pedras e características das edificações ferroviárias	Eclético	Marco da arquitetura da década de 1970	-	Art déco
Edificação	1980	-	1884-1891	1912	Década de 1970	Século XVII	1939
Arquiteto/ Escritório	João Tiedemann	-	John Hawkshaw	Sole associados-reforma	-	-	Albuquerque & Longo
Instituição inicial	Caixa Cultural	Caixa Cultural	Artiga Alândega; Receita Federal; Agência da Caixa Econômica Federal	Projeto para sede do Bank of London & South America Limited; Bolsa de Valores de Pernambuco e da Paraíba	Teatro italiano	Antiga Casa de Oração dos Jesuítas	Sede da Caixa Econômica Federal em São Paulo
Conversão	1980	2014	2012	2012	1999	1997	1989
Dimensão	-	-	-	2.650m ²	6.000 m ²	-	-
Tombamento Ano	Não é tombada	Não é tombada	2005	1998	-	1938	-
Tombamento Órgão	Não é tombada	Não é tombada	IPHAN	IPHAN	IPHAN	IPHAN	Conpresp
Referências	https://bit.ly/3nMFWiQ (Bueno, 2010)	https://bit.ly/3nMFWiQ	https://bit.ly/39Z5G7D https://bit.ly/3SPV9S6 https://bit.ly/2Izq8P https://bit.ly/3pl2PWQ	https://bit.ly/334GDNP (Bueno, 2010)	https://bit.ly/334GDNP (Bueno, 2010)	https://bit.ly/334GDNP (Bueno, 2010)	https://bit.ly/334GDNP (Mendonça, 2013)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

APÊNDICE C – Informações sobre as unidades do Farol Santander

	Farol Santander São Paulo	Farol Santander Porto Alegre
		
Cidade	São Paulo	Porto Alegre
Localização	R. João Bricola, 24 - Centro Histórico de São Paulo	R. 7 de Setembro, 1028- Centro Histórico de Porto Alegre
Estilo Arquitetônico	<i>Art Decó</i>	Eclético com inspiração neoclássica
Edificação	1939/1947	1930
Arquiteto/ Escritório	Plínio Botelho do Amaral	Stephan Sobczak e Fernando Corona; Hipólito Fabre
Instituição inicial	Banco do Estado de São Paulo - Banespa	Banco Nacional do Comércio e Sulbrasileiro
Conversão	2017	-
Dimensão	35 andares com 162 m de altura	5.600 m ²
Tombamento Ano	2014	1992
Tombamento Órgão	Condephaat	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado - IPHAE
Referências	https://bit.ly/3jjYEGl https://bit.ly/35KGm35 (Donato; Prestes, 2018)	https://bit.ly/2TAC8Xc http://www.iphae.rs.gov.br/Ma.in.php?do=BensTombadosDetalhesAc&item=15900

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

APÊNDICE D – Implantação das unidades dos centros culturais do CCBB, Caixa Cultural e Farol Santander



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

APÊNDICE E – Informações sobre unidades de centro cultural pertencentes a unidades de instituições financeiras em funcionamento na atualidade

						
Centro Cultural	Itaú Cultural	Espaço Cultural BNDES	Espaço Cultural Banco Central	Centro Cultural Fortaleza	Centro Cultural Cariri	Centro Cultural Sousa
Cidade	São Paulo (SP)	Rio de Janeiro (RJ)	São Paulo (SP)	Fortaleza (CE)	Juazeiro do Norte (CE)	Sousa (PB)
Localização	Avenida Paulista, 149 Centro financeiro	Avenida República do Chile, 100 Centro Histórico	Avenida Paulista, 1804, Térreo Centro financeiro	Rua Conde D'Eu, 560 Centro	Rua São Pedro, 337 Centro	Rua Cel. José Gomes de Sá, 07, Centro
Edificação Inicial	(1987) Avenida Paulista, 1938 – 15º andar	(1985) Sede BNDES	(1990) Sede BACEN	(1998) Prédio da Justiça Federal	(2006) Sede BNB	(2007) Anexo à sede BNB
Edificação Atual	(1985) Sede do Centro Cultural	Remodelada em 2003	Sede BACEN	(2013) Antigo mercado municipal (séc. XIX)	Sede BNB	Anexo à sede BNB
Tombamento Órgão	Não é tombada	Não é tombada	Não é tombada	Não é tombada	Não é tombada	Não é tombada
Composição societária	Particular	Estatal	Estatal	Economia mista	Economia mista	Economia mista
Referências	https://bit.ly/3Ka7gDN	https://bit.ly/3MrbyZ1 https://bit.ly/3M9bjJK	https://bit.ly/3tfgIEG	https://bit.ly/3hFENNW https://bit.ly/34dJQOP https://bit.ly/3tp0DCI	https://bit.ly/3pYUG2X https://bit.ly/3twV8WO	https://bit.ly/3sFKlix

Fonte: Elaborado pela autora (2022).