

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Mário Eduardo Pereira de Araujo

**A ARQUITETURA DO *LUGAR* NA SEGUNDA
METADE DO SÉCULO XX**
Os Casos da Europa Latina e do Brasil

Brasília
2008

MÁRIO EDUARDO PEREIRA DE ARAUJO

**A ARQUITETURA DO *LUGAR* NA SEGUNDA
METADE DO SÉCULO XX**
Os Casos da Europa Latina e do Brasil

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de Brasília como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Dorfman

Brasília
2008

MÁRIO EDUARDO PEREIRA DE ARAUJO

**A ARQUITETURA DO *LUGAR* NA SEGUNDA
METADE DO SÉCULO XX**
Os Casos da Europa Latina e do Brasil

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Aprovado em 21 de julho de 2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gabriel Dorfman
Orientador – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Claudio José Pinheiro Vilar de Queiroz
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Sylvio Jantzen
Universidade Federal de Pelotas

Brasília
2008

*À Lidinha, minha esposa,
com imenso amor e gratidão.*

AGRADECIMENTOS

É certo que em uma lista (ainda que pequena) de agradecimentos vêm subentendidos alguns nomes que de uma maneira ou de outra colaboraram nesta caminhada. E mais certamente ainda há nomes que jamais poderiam faltar.

A Deus, agradeço pelas oportunidades dadas, em especial esta, com a esperança de tê-la aproveitado a contento.

Agradeço à minha família, em especial aos meus pais, Iara e Virgílio, que, acadêmicos de longa data, serviram-me de exemplo e estímulo antes mesmo de iniciar esta jornada. Agradeço imensamente o apoio constante à formação acadêmica e crescimento intelectual, não maior que o carinho e atenção demonstrados hoje e sempre, em quaisquer condições.

À minha esposa, Maria Lídia, agradeço a compreensão, carinho e companhia nas longas madrugadas dedicadas a esta dissertação. Agradeço a admiração por este trabalho e o apoio fundamental no decorrer destes dois anos.

Ao Gabriel, meu estimado orientador, agradeço a paciência, seriedade e dedicação. Agradeço em especial ao estímulo na finalização deste trabalho.

E, por fim, ao Marcito, amigo certo nas horas incertas, agradeço a disponibilidade e tempo, com a presteza de sempre.

A arquitetura regional autêntica tem as suas raízes na terra; é produto espontâneo das necessidades e conveniências da economia e do meio físico social e se desenvolve, com tecnologia a um tempo incipiente e apurada, à feição da índole e do engenho de cada povo; ao passo que aqui a arquitetura veio já pronta e embora beneficiada pela experiência africana e oriental do colonizador, teve de ser adaptada como roupa feita, ou de meia confecção, ao corpo da nova terra.

Lucio Costa

RESUMO

Os conceitos acerca da universalidade arquitetônica da primeira metade do século passado fazem surgir, logo após o segundo pós-guerra europeu, diferentes abordagens por parte de arquitetos intencionados em promover uma relação empírica com o *lugar*, sua história e a releitura da linguagem vernácula outrora praticada. Diversas vertentes surgiram, das neo-historicistas, preocupadas em refutar pura e simplesmente o movimento moderno resgatando o passado, até as abordagens regionalistas, que buscavam um equilíbrio entre o universal e o particular, o velho e o novo, o vernacular e o 'moderno'. Arquitetos da Europa Latina como Rafael Moneo, Giancarlo de Carlo, Eduardo Souto de Moura dentre outros, são exemplos desta prática que adota os avanços da técnica construtiva sem deixar de afirmar o lugar e seu contexto.

No Brasil, o que seria, a princípio, universal vem como uma das maiores afirmações do local no modernismo do século XX: o edifício para o antigo Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. E numa linguagem pós-moderna e singular, o arquiteto mineiro Éolo Maia é o exemplo, neste trabalho, das manifestações do lugar, sendo o antigo Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, uma das suas obras de maior expressão regionalista. O primeiro citado pertence à primeira metade do século XX, e o segundo à metade posterior, e os dois são, respectivamente, importantes marcos de seus respectivos períodos.

Os conceitos aqui tratados são de grande importância para o entendimento do processo de consolidação das idéias colocadas na segunda metade do último século, nos diferentes contextos da Europa e América Latinas.

Palavras-chave: Lugar, Pós-Modernismo, Regionalismo.

ABSTRACT

Soon after the post-war period in Europe, concepts on architectural universality from the first half of the last century contributed to the emergence of different approaches by architects who had the intention to promote an empirical relation with the site, its history and new reading of vernacular language there practiced. Several approaches emerged from a neo-historian line, concerned in refuting purely and simply the modern movement. They were also concerned with recovering the past, turning to regionalist approaches that sought out a balance between universal and particular, old and new, vernacular and 'modern'. Architects from Latin Europe like Rafael Moneo, Giancarlo de Carlo, Eduardo Souto de Moura, among others, are examples of this practice that adopts technical constructive advances without considering the place and its context.

In Brazil, what was to have been in principle, universal is being considered one of the largest assertions of modernism in the 20th century: the old Ministry of Education and Public Health edifice, now Gustavo Capanema Palace in Rio de Janeiro. And in an essentially post-modern and singular language, the mineiro architect Éolo Maia is the example in this piece of manifestations of place, being the old Center of Tourist Support Tancredo Neves, one of his major regionalist expression. The prior belongs to the first half of the 20th century and the former to the second half. Both are important marks in their respective periods.

The concepts treated here are of great importance to the understanding of the consolidation process of ideas put forward in the second half of the last century in the different contexts of Europe and Latin America.

Key-words: *Site, Post-Modernism, Regionalism.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figuras 1, 2** Casa Farnsworth (1945-50), projeto do arquiteto alemão Mies van der Rohe: exemplo das linhas 'universalistas' da arquitetura moderna.
- Figuras 3, 4** Exemplo de arquitetura vernacular: moradia feita em tijolos de adobe com cobertura em madeira roliça e palha, retiradas do local.
- Figuras 5, 6, 7** Casa Rotonda (1981-2), Arquiteto Mario Botta.
- Figuras 8, 9, 10** Museu de Arte Romana, Mérida: vistas internas.
- Figura 11** Museu de Arte Romana. Detalhe externo.
- Figura 12** Prefeitura de Múrcia.
- Figuras 13, 14** Museus próximos: intervenção de Jean Nouvel no Museu Reina Sofia e lateral do Museu Thyssen-Bornemisza.
- Figuras 15, 16** Novas entradas. À esquerda o volume inserido no antigo edifício e à direita as portas para o anexo ao lado da Igreja dos Jerônimos.
- Figuras 17, 18** Parte antiga do museu e Igreja dos Jerônimos com novo anexo do museu ao fundo.
- Figuras 19, 20, 21** Planta, onde identificamos a simetria do volume implantada de maneira oblíqua no terreno; e perspectivas.
- Figuras 22, 23** Faculdade de Pedagogia. Disposição radial dos elementos mostra herança clássica.
- Figuras 24, 25** Moradias universitárias em Urbino. Disposição radial nos volumes ortogonais.
- Figuras 26, 27, 28** Faculdade de Arquitetura do Porto.
- Figuras 29, 30, 31, 32** Museu Galego de Arte Contemporânea.
- Figura 33** Casa em Moledo. Parte superior da residência.
- Figuras 34, 35** Casa em Moledo. Lateral da residência próxima ao muro de pedra (vistas externa e interna).

Figura 36	Casa em Moledo Croqui do arquiteto.
Figura 37	Maquete da igreja.
Figura 38	Perspectiva do interior da igreja (maquete).
Figura 39	Implantação, com o lago na parte inferior.
Figuras 40, 41, 42	Complexo Walden 7. Detalhes e perspectiva do edifício.
Figuras 43, 44, 45	Antígona. Detalhes do complexo.
Figuras 46, 47	Antígona. Desenho e perspectiva do conjunto.
Figura 48	Palácio Gustavo Capanema.
Figuras 49, 50	Palácio Gustavo Capanema. Fachada com brises e corpo transversal que atravessa o edifício.
Figura 51, 52, 53	Palácio Gustavo Capanema. Perspectiva, vista interna do entorno e detalhe do painel de azulejos.
Figura 54	Pilotis do Palácio.
Figuras 55, 56	Residência Marcos Tadeu.
Figuras 57, 58	Residência Helio e Joana. À direita, detalhe da entrada.
Figuras 59, 60	Centro Empresarial Raja Gabaglia: perspectiva do edifício e detalhe das torres.
Figuras 61, 62	Proposta para o Centro de Arte Corpo. Maquete física.
Figuras 63, 64	Perspectivas internas da proposta.
Figura 65	Situação do edifício – 1. Palácio da Liberdade 2. Rainha da Sucata 3. Secretarias de Estado 4. Reitoria UEMG 5. Edifício Niemeyer 6. Biblioteca Pública Estadual 7. Anexo Biblioteca Pública 8. Sede IPSEMG.
Figura 66	Implantação. Perpendicular à Praça da Liberdade encontramos o eixo de simetria “sugerido” pela fachada, e perpendicular à Av. Bias Fortes encontramos o eixo de simetria real.
Figura 67	Planta do pavimento térreo.
Figura 68, 69	Plantas do subsolo e pavimento tipo.

- Figura 70** Detalhe do arco superior.
- Figura 71** Perspectiva do edifício.
- Figura 72** Detalhe da ventilação do subsolo.

SUMÁRIO

1	Introdução	13
2	As abordagens do <i>lugar</i> na pós-modernidade	16
	2.1 A abordagem europeia	26
	2.2 A abordagem latino-americana	35
3	Manifestações na Europa Latina	40
	3.1 Rafael Moneo Vallés – Espanha	45
	3.2 Vittorio Gregotti – Itália	53
	3.3 Giancarlo de Carlo – Itália	54
	3.4 Álvaro Siza Vieira – Portugal	58
	3.5 Eduardo Souto de Moura – Portugal	60
	3.6 Ricardo Bofill – Espanha	65
4	O caso do Brasil – O <i>Palácio</i> e a <i>Rainha</i>	69
	4.1 O <i>Palácio</i> Gustavo Capanema	77
	4.2 Éolo Maia: Pós-Modernidade e Regionalismo	86
	4.1.2 A <i>Rainha</i> da Sucata	92
5	Considerações finais	101
6	Referências bibliográficas	105
7	Fontes das Ilustrações	108

1 INTRODUÇÃO

Como se sabe, não foram poucas nem negligenciáveis as alternativas digamos progressistas que se apresentaram quando se declarou a falência do Movimento Moderno. Em geral o que essas tendências pretenderam, ao constatar a desproporção entre as aspirações programáticas, na sua origem, de abrangência máxima, e as formas anônimas de um *international style* cada vez mais vazio de significação, social ou outra qualquer, foi trazer a arquitetura para perto do cotidiano, reduzindo sua escala e contemplando as diferenças. Com as teorias contextuais vinham à baila também os valores regionais e as tradições locais. Da ‘cidade-colagem’ ou ‘palimpsesto da memória’ à cidade fraturada, o sentido da pluralidade parecia aguçar-se.¹

Terroir: a palavra indica a união entre clima (temperatura, ventos, insolação) e condições particulares da terra, referentes ao local onde determinada uva é cultivada para a produção de um vinho. Esta relação empírica entre o cultivo (ou cultivado) e o lugar dará personalidade ao vinho, tornando-o único, singular, próprio daquele local. Centenas de espécies de uvas produzem uma quantidade incontável de vinhos. Pouco ou muito encorpados, aromáticos, brilhantes, robustos, delicados, de curta ou longa vida, um dos fatores fundamentais para a sua personalidade é exatamente o *terroir*, as condições locais que manterão uma relação estreita com o parreiral, e que futuramente evidenciarão as qualidades aromáticas, visuais e gustativas do vinho. Em meio aos gostos e perfis dos *enófilos*, a valorização das particularidades tornou-se fundamental no mundo dos vinhos. Um vinho produzido na região de Bordeaux, na França, tem características diferentes dos vinhos da Borgonha, região do mesmo país, por exemplo. E ainda em Bordeaux, mesmo em propriedades vizinhas, de reduzidas dimensões e separadas por poucos metros, os vinhos produzidos têm personalidades também distintas, devido justamente ao que chamamos de *terroir*, naturalmente associado a quaisquer condições adversas imprevistas na colheita. As mãos dos vinicultores, viticultores e enólogos, tratarão de transformar estas

¹ ARANTES, Otilia B. F. **Urbanismo em Fim de Linha**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

características naturais em uma das bebidas mais celebradas em toda a história.

Como os enólogos, os alquimistas do vinho, inúmeros arquitetos da segunda metade do século passado têm tratado a arquitetura de maneira a promover uma relação empírica com o lugar, retratando ou simplesmente referenciando a cultura vernácula local, ou tratando o lugar como ponto de partida para uma reflexão arquitetônica, onde a obra construída afirmará de alguma maneira aquele lugar. Motivados pelas idéias universalizantes modernistas, esta prática arquitetônica aplica-se notadamente no período posterior à década de 1960. Quando já acalmados os embates de finais da arquitetura moderna, surgia, então, o movimento correntemente designado como pós-modernismo.

A primeira parte do trabalho tratará das inúmeras vertentes e diferentes abordagens que se baseavam, desde as manifestações historicistas surgidas em fins do modernismo (que utilizavam elementos vernaculares ou classicistas de outrora), às manifestações regionalistas fundamentadas basicamente no entendimento entre o velho e o novo, entre o particular e o universal, ou, como já colocado, abordavam o lugar de maneira particularmente especial. Abordará também o “lugar”, visto tratar-se de um conceito, assim como outros, aberto e sujeito a diversas interpretações.

O capítulo seguinte ilustrará a contextualização da Europa latina, especificamente os casos da Espanha, Itália e Portugal, nas figuras de arquitetos como Rafael Moneo, Giancarlo de Carlo, Eduardo Souto de Moura, dentre outros, com o intuito de ilustrar os conceitos anteriormente abordados.

A abordagem de termos como regionalismo, arquitetura do lugar e identidade cultural nos países da Europa Latina e Brasil não vem em um sentido de classificação ‘mecânica’ destas práticas, visto tratarem de *criações duradouras*², mas como indicadores das mesmas.

Para um entendimento desta discussão e verificação de como esta questão se aplicou na produção arquitetônica brasileira nas últimas décadas do século passado, para o último capítulo, além da abordagem da aplicabilidade dos conceitos

² CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

discutidos (em especial ao edifício modernista do antigo Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Capanema, de 1936 e referência máxima de sua época), adotou-se a obra do arquiteto mineiro Éolo Maia como exemplo. As obras exemplificadas neste capítulo culminam no antigo Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, atual Museu de Mineralogia, apelidado de Rainha da Sucata, uma de suas obras mais emblemáticas.

O conteúdo discutido mostra-se de grande importância para o entendimento da arquitetura contemporânea, visto tratar-se do desdobramento das idéias pós-modernas desenvolvidas ao longo das últimas décadas, registradas na historiografia corrente. Os caminhos tomados, distintos entre si para cada exemplo prático, mostram o fundamento das diferentes correntes regionalistas identificadas no período em questão, do último século.

2 AS ABORDAGENS DO LUGAR NA PÓS-MODERNIDADE

Definitivamente, são os anos de geração de uma ampla cultura de massas, que apresenta diversas faces: por um lado, está dirigida para cumprir a promessa da socialização do saber e dos processos técnicos, mas por outro lado, está acompanhada pelo perigo da manipulação, da homogeneidade e do consumo.³

O tema 'universal x particular' não nasceu no segundo pós-guerra; ele esteve presente desde os momentos considerados como os de maior força da arquitetura modernista. Os estrangeirismos herdados e 'nacionalizados' do movimento moderno pelos países em desenvolvimento como Brasil e México, além das correntes estadunidenses, escandinavas e japonesas⁴, foram e ainda hoje são alvo de discussões quase constantes na busca ou reconhecimento de uma identidade local. Muitas vezes a importação destes "estrangeirismos" se fez de maneira acrítica, quando observamos o uso inapropriado de soluções tecnológicas ditas 'universais', como a aplicação em larga escala de fachadas em vidro, que por sua vez exigiam soluções mecânicas que tornassem até mesmo viáveis a utilização de determinados edifícios.

Das diversas expressões, classicismo, *new empirism*, arquitetura do lugar⁵, supermaneirismo, pseudovernáculo, neo-historicismo, contextualismo... estas e outras tantas buscam definir, ou mesmo agrupar as diversas correntes e/ou arquitetos que tratam o *lugar* como referência. Este uso reflete-se numa arquitetura não universal, mas contextualizada de alguma maneira com o meio de inserção. Para um melhor entendimento, faz-se necessário abordar alguns conceitos determinantes, pois expressões menos citadas, no que se refere às definições colocadas anteriormente, muitas vezes vêm carregadas de certa subjetividade.

³ MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, AS, 2001.

⁴ Como exemplo dessas correntes, citamos Frank Lloyd Wright (EUA) mais os alemães da Bauhaus 'adotados' pelos EUA e que ali tiveram mais 'espaço' para trabalhar, Alvar Aalto e Eero Saarinen (Escandinávia) e Kenzo Tange (Japão).

⁵ Comumente chamada de regionalista, será adotada neste trabalho como termo norteador, visto agregar os pontos comuns às diferentes abordagens acerca do tema.

A idéia de lugar, primeiramente, vem da contextualização que a arquitetura sempre manteve com o tecido urbano, a cidade, em quaisquer situações que pudéssemos encontrar. O edifício e a cidade (ou aldeia, vilarejo...) mantiveram historicamente relações íntimas desde as primeiras civilizações ao redor do mundo. E é justamente nesta estreita relação que os arquitetos da década de 1960 se fundamentam, fortalecidos pelas críticas à idéia de universalização da arquitetura e mesmo da cidade pelos modernos. Os conceitos de lugar e de espaço não são os mesmos, podendo variar, em termos de abrangência, entre o terreno de implantação e o próprio planeta. Em *Dicionário de filosofia*, lugar é definido de maneira mais objetiva se comparada à noção de espaço:

Para alguns autores, os dois conceitos são idênticos [...]; além disso, tanto se pode dizer que as coisas estão *num* lugar, como que estão *no* espaço, sendo portanto de escassa importância o termo usado para aquilo *onde* as coisas estão. Segundo outros autores, há diferenças notórias entre a noção de espaço e a de lugar, pois o que Aristóteles disse a respeito de lugar não pode se aplicar facilmente ao espaço; além disso, ele (a) discute uma realidade semelhante à tradicionalmente designada como espaço na teoria do lugar, só que na doutrina da magnitude espacial; (b) não se interessa propriamente pelo espaço, mas pela *posição* no espaço. Desse conjunto de sentenças opostas talvez se possa encontrar uma posição intermédia declarando que Aristóteles *considera o espaço do ponto de vista do lugar*.

A questão do lugar foi elucidada pelo Estagirita em especial no Livro IV da *Física*. Um resumo da sua tese dá o seguinte resultado: (1) o lugar não é simplesmente um algo, mas um algo que afeta o corpo que está nele; (2) o lugar não é indeterminado, pois, se fosse, seria indiferente para um corpo dado estar ou não num lugar determinado; [...] (5) o lugar é uma propriedade não inerente aos corpos, nem pertencente à sua substância, não é forma, nem material, nem causa eficiente, nem finalidade [...].

Entre os comentários modernos que a noção aristotélica de lugar suscitou, destacamos o de Bergson, que, em *L'idée de lieu chez Aristote*, manifestou a opinião de que Aristóteles substituiu o espaço por lugar a fim de evitar a “emancipação prematura” do espaço, proclamada por Leucipo e Demócrito. Desse modo, o espaço é reintegrado nos corpos *em forma de lugar*.⁶

Do ponto de vista antropológico e etnológico, o conceito de lugar contribuirá

⁶ MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia / José Ferrater Mora** [tradução Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral]. 3a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pg. 439.

para a formatação do que vimos servir como *norte* nas práticas arquitetônicas objetos de discussão desta dissertação. Ainda que se refira a limites geográficos, reforça a idéia de um limite que transcende o físico, que torna-se, portanto, vinculado aos valores econômicos, sociais, políticos e religiosos⁷ de determinado grupo social, como citado por Marc Augé:

O lugar comum ao etnólogo e àqueles de quem ele fala é um lugar, precisamente: aquele que ocupam os indígenas que nele vivem, nele trabalham, que o defendem, que marcam nele seus pontos fortes, que guardam suas fronteiras, mas nele detectam, também, os vestígios dos poderes ctonianos ou celestes, dos ancestrais ou dos espíritos que o povoam e que animam sua geografia íntima, como se o pedacinho de humanidade que lhes dedica nesse lugar oferendas e sacrifícios fosse também sua quintessência, como se não houvesse humanidade digna desse nome a não ser no próprio lugar do culto que lhes é consagrado.

E o antropólogo, ao contrario, gaba-se de decifrar pela organização do lugar (a fronteira sempre postulada e demarcada entre natureza selvagem e natureza cultivada, a divisão permanente ou provisória das terras de cultura ou das águas piscosas, o traçado das aldeias, a disposição do hábitat e as regras de residência, em suma, a geografia econômica, social, política e religiosa do grupo) uma ordem muito mais restritiva, e, seja como for, evidente, porque sua transcrição no espaço lhe dá a aparência de uma segunda natureza.⁸ (grifo meu)

Em *A Arquitetura da Cidade*, Aldo Rossi aborda o valor do *locus* como sendo “aquela relação singular mas universal que existe entre certa situação local e as construções que se encontram naquele lugar”. E ainda,

A escolha do lugar tanto para uma construção como para uma cidade tinha um valor preeminente no mundo clássico: a “situação”, o sitio, era governado pelo “genius loci”, pela divindade local, uma divindade de tipo intermediário que presidia tudo o que ocorria naquele lugar.⁹

Portanto, para Rossi, o lugar tem valor determinante e é parte geradora do edifício. Mesmo em discursos sobre arquitetura universal, o lugar (ainda que de

⁷ AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994, pg. 43.

⁸ Ibid.

⁹ ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

maneira não intencional) muitas vezes não é, necessariamente, negado, quando observamos o diálogo entre meios interno e externo através dos painéis em vidro, solução tão freqüente na modernidade. Entre os cinco pontos propostos por Le Corbusier para a arquitetura moderna, um é dedicado ao uso do pilotis, defendido, dentre outros fatores, por livrar o edifício da umidade do solo; e outro ponto, o teto-jardim, tem sua defesa em trazer a vegetação para a cobertura da edificação.

Como *lugar* entendemos as características particulares da localidade, o que não necessariamente será dimensionado e especificado, mas atribuído, referenciado e relacionado. Este lugar sempre determinou o caráter vernacular¹⁰ da arquitetura em todo o mundo, pois, como o *terroir*, os caracteres físicos, espaciais, naturais e sensoriais de alguma maneira formarão o conjunto de fatores que determinará o ‘tipo’ desta arquitetura. Em *O Fenômeno do Lugar*, Christian Norberg-Schulz refere-se a lugar como

[...] algo mais do que uma localização abstrata. Pensamos numa totalidade constituída de coisas concretas que possuem substância material, forma, textura e cor. Juntas, essas coisas determinam uma “qualidade ambiental” que é a essência do lugar. Em geral, um lugar é dado como esse caráter peculiar ou “atmosfera”. Portanto, um lugar é um fenômeno qualitativo “total”, que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta.¹¹

O autor ainda coloca: “[...] a natureza forma ampla e extensa totalidade, um ‘lugar’, que, de acordo com as circunstâncias locais, possui uma identidade peculiar. É possível definir essa identidade [...] nos termos concretos, ‘qualitativos’ [...]”¹². A qualidade do lugar, quanto conjunto de características definidoras da localidade, definirão, portanto, a sua personalidade espacial, quanto lugar único. Por uma decisão conceitual-metodológica manteremos a palavra ESPAÇO restrita aos

¹⁰ No *Novo Dicionário Aurélio para a Língua Portuguesa*, ‘arquitetura vernacular’ é definida como “Aquela que utiliza os materiais disponíveis em um determinado local ou região e/ou técnicas de construção tradicionais de uma cultura” (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004, p. 192). E das diferentes definições do verbete ‘vernáculo’, o mesmo é referido especificamente à linguagem (quanto LÍNGUA), onde duas delas podemos aplicar à Arquitetura quanto LINGUAGEM, sendo “1. Próprio da região em que está; nacional [...]” e “2. Fig. Diz-se da linguagem genuína, correta, pura, isenta de estrangeirismos; castiço.” (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op cit., p. 2052).

¹¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. **O Fenômeno do Lugar**. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.444

¹² Ibid. p.448

significados mais abstratos, universais, enquanto os significados mais concretos, particulares, reservaremos à palavra LUGAR. Diferença esta bastante consagrada nas fontes bibliográficas, no intuito de manter a clareza e objetividade do discurso.

As inúmeras manifestações da arquitetura que encontramos a partir da década de 60 do século passado mostram claramente esta relação com o lugar, independentemente da ordem desta relação. São exemplos que, por questionarem o a universalidade do movimento moderno e seu ideário, naturalmente foram de encontro ao que o movimento em si refutava: a relação com o singular, o particular. Este ‘diálogo’ é recente, ainda que em outrora, como colocado anteriormente, a arquitetura não estava avessa às condições locais, mantendo com elas uma relação natural se comparada aos conceitos aplicados propositadamente nas últimas cinco décadas, quando o lugar passou a ser objeto de estudo de diversos projetos de ordem urbana, inclusive (as revitalizações e requalificações de áreas degradadas e marginalizadas em antigas cidades são exemplos disso). Por isso, podemos colocar que a afirmação do lugar produz uma “arquitetura coerente com o homem que a usa, com a vida que abriga, com o cenário construído onde se insere”¹³. Portanto, não nega a cidade, vila, aldeia e suas características, apenas não a mimetiza, não estabelece uma relação servil, de citações literais com estes locais. A história passa a ter peso na formulação arquitetônica, assim com a realidade atual (vista como história, e não como ruptura com a mesma, tal qual pretendiam as vanguardas e o modernismo), confirmada nas palavras de Ruth Verde Zein:

[...] imprescindível entre as tendências de futuro que as arquiteturas se preocupem em trabalhar a favor da realidade em que se inserem; o compromisso maior delas deverá ser a coerência com seu contexto, sempre tendo em vista que a realidade está em permanente transformação, integrando as contribuições que a ela são apostas, e portanto variando continuamente de parâmetros¹⁴

No discurso de Zein, a “realidade de permanente transformação” trata da relação empírica citada anteriormente. Esta relação, fundamentada e direcionada nas últimas décadas pela herança racionalista moderna, direciona o discurso da

¹³ BASTOS, Maria Alice J. **Pós-Brasília – Rumos da Arquitetura Brasileira. Discurso: Prática e Pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹⁴ ZEIN *apud* BASTOS, Maria Alice J. **Pós-Brasília – Rumos da Arquitetura Brasileira. Discurso: Prática e Pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

arquitetura do lugar. Na Filosofia, as definições de empirismo são, de certa maneira, homogêneas:

O termo “empirismo” [...] se traduz por “experiência”, uma palavra que possui muitos sentidos. Entre estes destacam-se dois: a existência como informação proporcionada pelos órgãos dos sentidos, e a experiência como o que depois viria a ser chamado de “vivência”, isto é, o conjunto de sentimentos, afetos, emoções, etc., que um indivíduo humano experimenta e que se vão acumulando em sua memória, de modo que aquele que dispõe de uma boa dose desses sentimentos, emoções, etc. é considerado “uma pessoa com experiência”.

O empirismo é considerado uma doutrina [...] de caráter epistemológico, isto é, relativa à natureza do conhecimento. É costume considerar dois aspectos no empirismo. Segundo um deles, o empirismo afirma que todo conhecimento deriva da experiência dos sentidos. Segundo o outro, afirma que todo conhecimento deve ser justificado recorrendo aos sentidos, de modo que não é propriamente conhecimento a menos que o que se afirma seja confirmado (atestado) pelos sentidos. Estes dois aspectos estiveram com frequência estreitamente relacionados. Por vezes, considerou-se o primeiro aspecto “psicológico” (ou genético), e o segundo o “epistemológico”. Tem sido muito comum sustentar não só que o conhecimento se adquire mediante a experiência e se justifica ou valida pela experiência, mas também que não existe outra realidade senão a acessível aos sentidos.¹⁵

Ou ainda:

Corrente filosófica para a qual a experiência é critério ou norma da verdade, considerando-se a palavra “experiência” no significado 2º. Em geral, essa corrente caracteriza-se pelo seguinte: 1º negação do caráter absoluto da verdade ou, ao menos, da verdade acessível ao homem; 2º reconhecimento de que toda verdade pode e deve ser posta à prova, logo eventualmente modificada, corrigida ou abandonada. Portanto, o E. não se opõe à razão ou não a nega, a não ser quando a razão pretende estabelecer verdades necessárias que valham em absoluto, de tal forma que seria inútil ou contraditório submetê-las a controle.¹⁶

¹⁵ MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia / José Ferrater Mora** [tradução Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral]. 3a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pg. 205.

¹⁶ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia / Nicola Abbagnano**; tradução da 1a. edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 4a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pg. 326.

“Experiência”, até mesmo pela tradução do termo (empirismo), é freqüentemente encontrada nas definições. Além disso, o caráter ‘comprobatório’ destas experiências e vivências confirma as diversas tendências da arquitetura do lugar, ou melhor, as diversas práticas, mesmo porque uma única definição acerca do assunto, como será visto ao longo desta dissertação, seria infundada. A prática da arquitetura do lugar, primeiramente, será única para cada situação, pois os *lugares* são finitos, porém diversos. As referências, diálogos e linguagens utilizadas serão, portanto, também as mais diversas; porém, talvez, infinitas.

Discutir o lugar naturalmente nos leva a questionar aspectos culturais, levados a diversos âmbitos. A historiografia arquitetônica aponta a falta de identidade na arquitetura muitas vezes ligada à tensão instaurada na relação universal x particular, herdada do conceito modernista de universalização da arquitetura. Frampton levanta a questão em História Crítica da Arquitetura Moderna: “(...) como tornar-se moderno e voltar às raízes; como reviver uma civilização antiga e adormecida e participar da civilização universal?...”¹⁷. Ou ainda, como identificar as diversas e inúmeras manifestações culturais locais na arquitetura da segunda metade do século XX, em um sentido de pluralidade cultural, e concomitante a isso identificarmos a modernidade (em um sentido de contemporaneidade) nos diversos países ao redor do planeta? A dificuldade se encontra justamente em identificarmos ora uma arquitetura vernacular (ou popular), ora uma arquitetura universal em grande parte dos casos.

¹⁷ FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.



Figuras 1 e 2 – Casa Farnsworth (1945-50), projeto do arquiteto alemão Mies van der Rohe: exemplo das linhas ‘universalistas’ da arquitetura moderna.

Fonte – <www.farnsworthhouse.org> Acessado em 15/05/2008.

O vernáculo dá lugar à modernidade¹⁸ em muitas das vezes. E isso não é uma prática exclusiva do período em estudo. No final do período colonial brasileiro, por exemplo, já podemos perceber os estrangeirismos manifestos em platibandas, volutas e detalhes construtivos. O que antes poderíamos chamar sem muitos cuidados de *arquitetura do lugar*, elaborada com mão-de-obra e materiais locais, adaptada às condições bioclimáticas brasileiras, agora dá lugar às novidades modernas da metrópole europeia. Naturalmente alguns (ou até mesmo vários) instrumentos estrangeiros se adequam e são muito bem-vindos à arquitetura colonial visto a sua aplicabilidade, como os azulejos portugueses encontrados no estado do Maranhão (o uso dos azulejos nas fachadas, neste caso, foi uma adaptação brasileira). Porém, não deixam de ser uma manifestação da metrópole na produção arquitetônica da sua colônia. Desta forma identificamos o estilo enxaimel na arquitetura alemã na região sul do país com os mesmos telhados inclinados em virtude da neve no seu país de origem.

¹⁸ “Modernidade” e “moderno” acabaram se fixando como afirmações do que seria universal e, neste sentido, passaram a ser muitas vezes interpretados como “negação do lugar”.



Figuras 3 e 4 – Exemplo de arquitetura vernacular: moradia feita em tijolos de adobe com cobertura em madeira roliça e palha, retiradas do local.

Fonte – arquivo do Cantoar/FAU/UnB.

Tornar-se moderno, no sentido de acompanhar o desenvolvimento tecnológico mundial, não significa, necessariamente, abandonar as raízes culturais de uma região. A dificuldade muitas vezes se encontra em aliar a manifestação regional à importada, fruto da linguagem arquitetônica pós-moderna, no caso das questões discutidas aqui. Como ainda coloca Curtis¹⁹, trata-se de *traduzir* as formas tradicionais na arquitetura contemporânea da sua época:

Modernidade não significa necessariamente vitalidade, e mudanças não são sempre para melhor... Tradição não é necessariamente antiquada e não é sinônimo de estagnação. Tradição é a analogia social do hábito pessoal, e na arte tem o mesmo efeito de libertar o artista das distrações e de decisões que não são essenciais, de modo que ele possa dedicar toda sua atenção às decisões vitais.²⁰

A modernidade na arquitetura do século XX, associada à modernização da indústria, dos bens de consumo, de serviço e informação, muitas vezes veio, de fato, como um fator de homogeneização cultural. Identificamos mesmas técnicas construtivas, mesmos materiais e, inevitavelmente, mesmas formas ao redor do mundo. Uma herança, naturalmente, do processo de massificação da arquitetura. A *máquina de morar* de Le Corbusier assim como o edifício para a Bauhaus²¹, projeto de Walter Gropius, passam a ser copiadas por inúmeros arquitetos (ao menos nas suas essências simplistas e racionais), freqüentemente deixando de lado ícones

¹⁹ CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre Bookman, 2008.

²⁰ FATHY *apud* CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre Bookman, 2008., p. 569

²¹ Referência ao projeto para o edifício da cidade de Dessau, Alemanha, de 1925-26.

antigos da tradição local, sejam eles formais ou não, em diversos locais. Vemos em diversos países, de invernos rigorosos ou verões intensos, as mesmas *caixas de vidro*. Estruturas metálicas e em concreto armado sendo utilizadas em larga escala na arquitetura residencial, comercial ou outra qualquer que seja. Vemos manifestações singelas da cultura local sendo sufocadas pela tão referida modernidade. A crítica não se trata da forma modernista, mas do seu uso gratuito e acrítico principalmente por países em desenvolvimento como os da América Latina. A ampliação da tradição²² não é a cópia pura e simples do que já existiu outrora²³, mas uma absorção de princípios que estavam por trás de soluções anteriores e de sua transformação de modo a atender as diferentes condições ou se adequar a novas intenções²⁴.

A confiança no caráter universalista do movimento moderno não era, necessariamente, freqüente. As referências claras em relação ao tradicional muitas vezes se fazia necessária. E não era raro a adoção pelo modernismo por caminhos que cruzavam com tradições e técnicas regionais. Exemplo disso é o arquiteto finlandês Alvar Aalto²⁵, autor de significativas obras em meados do século passado.

Neste ambiente, onde a arquitetura do lugar era substituída pelas soluções modernas de edificação, questionamentos acerca da afirmação cultural foram colocados no segundo pós-guerra europeu, talvez impulsionados pela devastação da segunda grande guerra em diversas cidades. Arquitetos passaram a buscar a identidade arquitetônica através de um equilíbrio entre a modernidade e o vernacular, entre a novidade e o antigo. Os questionamentos na década de 1960 abriram campo formal para a idéia de *regionalismo*.

O termo ‘regionalismo’, assim como outros que tratam do mesmo assunto, que tomam o lugar, o contexto como objetos de análise, é abordado sob diferentes

²² No presente trabalho, a palavra ‘tradição’ vincula-se à linguagem vernácula, à prática desta linguagem quanto transmissão de conhecimentos, dos fazeres e saberes locais.

²³ Em correntes pós-modernistas inúmeros arquitetos pós-modernos já adotavam a prática da “referência” através do Pós-Historicismo, usando impensadamente elementos clássicos, medievais, dentre outros.

²⁴ CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre Bookman, 2008.

²⁵ Alvar Aalto, arquiteto finlandês, usou da referência ao Classicismo romântico e o Neogótico de finais do século XIX para a composição de sua obra. Tem como alguns dos seus principais projetos a Villa Mairea (1938-1939) em Noormarkku, a Biblioteca de Viipuri (1927-1935) e a Prefeitura de Säynätsalo (1949-1952).

ópticas; e estas, por sua vez, têm na América Latina um campo singular de discussão. É relativamente fácil compreender, pois é histórica a importação dos valores culturais dos países desenvolvidos pelos países em desenvolvimento. A herança cultural identificada em países como Brasil e México²⁶ permeia toda e qualquer conceituação a respeito do assunto. É fácil identificarmos referências ao vernáculo local, aos saberes de maneira geral e comparações em diversas ordens com suas metrópoles colonizadoras.

2.1 A ABORDAGEM EUROPÉIA

Ao tratamos da abordagem européia a respeito da idéia de arquitetura do lugar, deparamo-nos com conceitos que tratam, geralmente, das mudanças ocorridas principalmente na passagem do período historicista²⁷ para o movimento moderno, que acarretou em conceitos universais estéticos e tecnológicos na arquitetura e urbanismo. Esta universalização enfrentou a afirmação do lugar nas obras de arquitetos como Frank Lloyd Wright (nos Estados Unidos) e Alvar Aalto (na Finlândia), através das referências ao vernáculo local, ao lugar e a todo e qualquer aspecto bioclimático.

Uma outra forma de valorização dos elementos locais foi a afirmação da íntima relação entre os edifícios (a “arquitetura”) e a cidade; aqueles vistos como produtos desta. É muito clara a formação da arquitetura quanto produto da cidade. Aquela, segundo Aldo Rossi, “se torna [...] por extensão, a cidade; ela tem sua base, mais do que qualquer outra arte, na conformação da matéria e na sujeição da matéria de acordo com uma concepção formal. A cidade se apresenta ainda como um grande artefato arquitetônico”²⁸. A arquitetura é, portanto, componente do fato urbano²⁹ e a cidade, juntamente com seu território, compõe um corpo inseparável³⁰. Explica-se:

²⁶ Foram dados estes dois exemplos em virtude da expressividade alcançada por arquitetos como Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Luis Barragán, além de outros, a nível mundial. Incluem-se aí artistas plásticos e de outros gêneros.

²⁷ Dentro da cultura ocidental podemos colocar como início na Antiguidade Clássica até o final do século XIX, precisamente no movimento eclético, que antecedeu (e conviveu concomitantemente com alguns) os movimentos de vanguarda, como o Art Nouveau, a Deutcher Werkbund, dentre outros.

²⁸ ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 189

²⁹ Ibid. p. 190

³⁰ CATTANEO *apud* ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 195

“Nas guerras, nas invasões, nos momentos mais difíceis para a liberdade comunal, a união entre o território e a cidade é uma força extraordinária; às vezes, o território regenera a cidade destruída. A história da cidade é a história da civilização [...]”³¹. Rossi ainda defende as manifestações culturais na arquitetura pela relação que esta tem com o território, objeto formador juntamente com a história. Aqui, como a cidade é história, memória coletiva dos povos, e como esta memória vincula-se a acontecimentos e lugares, a cidade é, portanto, o *locus* da coletividade, da memória coletiva³². Rossi reforça a idéia de locus “como sendo o princípio característico dos fatos urbanos; o ‘locus’, a arquitetura, as permanências e a história serviram-nos para tentar esclarecer a complexidade dos fatos urbanos”³³, o que reforça, por sua vez, o vínculo entre arquitetura e cidade, seja quanto lugar, seja quanto história. Neste caso, é a História que lhe permite transcender o ‘espaço’ e tornar-se ‘lugar’. A noção de espaço nega a História. Ou, pelo menos, a ignora.

Mais especificamente, William Curtis coloca que

el regionalismo se compromete a proporcionar respuestas específicas a lugares, culturas y climas particulares. Ciertamente, existe una fuerza que reúne y acumula el rechazo a la reproducción indiscriminada de formulas internacionales y que busca continuidades con la tradición local. Sin duda, lo anterior refleja un espíritu de autoconfianza creciente en el Tercer Mundo posterior a la ocupación colonial, pero también forma parte de una reacción más amplia en contra de los modelos simplistas de modernización. En el peor de los casos puede degenerar en una Historia, superficial e instantánea, donde se combinan imágenes vernáculas con imitaciones de estereotipos culturales nacionales. En un escenario optimista, el regionalismo penetraría en los principios generadores y las subestructuras simbólicas del pasado, transformándolos en formas adecuadas al dinámico orden social del presente.³⁴

A busca de “continuidades com a tradição local” reforça exatamente a idéia abordada anteriormente, de que o continente europeu em especial vê na arquitetura do lugar, aqui chamada de regionalismo (quanto postura permanentemente ocupada

³¹ ROSSI, 2008 Op. Cit. p. 195

³² Ibid. p. 198

³³ Ibid. p. 198

³⁴ CURTIS, William. Hacia un auténtico regionalismo. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

em incorporar elementos do lugar), objeto de permanência de determinadas formas; formas estas identificadoras do lugar, das manifestações culturais de toda ordem, e do que poderíamos chamar simplesmente de identidade local. Esta que foi “abalada” pelo ideário modernista de maneira explícita na primeira metade do século XX. A intenção neste caso é uma postura de relevância ao elemento local, específico, diferenciador, não-universal. O uso indiscriminado da caixa de vidro, das soluções técnicas contemporâneas (de caráter “inédito”), ou mesmo das soluções estéticas, ou melhor, compositivas universais, vão contra este conceito de manifestação regional. Este conceito defende a tradição como conjunto móvel de imagens e técnicas construtivas, cuja possibilidade de adaptação aos parâmetros contemporâneos é real. Considera todo o passado, desde as formas nômades às mais recentes. Identifica muitos dos mais relevantes exemplos para adequar-se ao clima, aos materiais locais e à geografia. Defende a desarticulação das camadas (temporais) para ver como foram transformados os modelos autóctones por formas invasoras (estrangeiras) e como os elementos alheios foram adaptados ao substrato local. Por consequência, a tarefa atual consiste em manter o processo em movimento: encontrar o justo equilíbrio entre o local, o nacional e o internacional.³⁵

Do local, Curtis defende que as versões vernaculares são resultados híbridos de formas autóctones e importadas que, por sua vez, mudam e se adaptam. Facilmente identificável na região de Andaluzia, na Espanha, dominada por séculos pelos árabes, que encontraram naquele local materiais e um conjunto de condições bioclimáticas que, por sua vez, moldaram a sua produção arquitetônica. Maneiras estabelecidas de se fazer uma leitura da tradição local não existem. O autor coloca que cada arquiteto poderá ter seu povoado, sua arquitetura, sua cidade ou vista favorita. Porém, além do particular, o (arquiteto) *regionalista* procurará ver o tipo, a regra geral, o princípio gerador. O vernáculo rural oferece numerosas lições a respeito das formas mais efetivas de lidar com as condições extremas do clima, e estas podem ser adequadas a funções construtivas e tecnologias modernas completamente diferentes. Os monumentos permitem uma leitura não só por sua superficialidade estilística, mas por suas mais profundas lições de ordem, composição. A tradição é penetrada por valores humanos e artísticos duradouros.

³⁵ CURTIS, William. Hacia un auténtico regionalismo. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

Refutado pelo autor o uso indiscriminado das soluções universais contemporâneas, o mesmo refuta o uso da exata maneira das antigas soluções, ou melhor, a adoção pura e simples através do 'tradicionalismo', que se trata de uma reação contra a perda da continuidade, sendo o regionalismo uma filosofia restauradora. Os anseios regionalistas são atrativos para os intelectuais sensíveis, preocupados com a fragmentação que parece acompanhar a industrialização, mas que desejam manter a mobilidade, a complexidade do ponto de vista e, inclusive, a riqueza que esse mesmo industrialismo gera³⁶.

Como método projetual, precisamente no resultado final, a prática regionalista atingiria o equivalente às linguagens e usos comuns (vernaculares) da tradição. Curtis prega ainda o "desenterrar" das subestruturas e a junção ao melhor da modernidade (mais precisamente, como o autor mesmo coloca, o "fantasma" do Estilo Internacional"; especificadamente o produto da arquitetura das décadas de cinquenta e sessenta, traduzida na forma "de caixas banais para moradias e escritórios"). Entende o concreto armado e o aparelho de ar condicionado como elementos conspiradores na demolição de toda a identidade local pela arquitetura. Teriam sido considerados instrumentos do neocolonial e da destruição urbana (oposto a qualquer tipo de valor tradicional), sendo o reflexo disso o movimento pós-moderno, que é parte da enfermidade, pois reduz o problema da tradição a uma manipulação trivial de signos e referências, usados de maneira acrítica e desmedida.

Arquitetos sempre citados como críticos do passado, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, são citados também por Curtis, como autores da melhores construções modernas (como referências de uma autêntica manifestação do lugar). Exemplos disso são, respectivamente a cada arquiteto, as casas construídas nos anos vinte e as obras com referência aos povoados karelianos. Cita ainda o arquiteto mexicano Luis Barragán que, de 1940 a 1960, fundiu a simplicidade e as concepções espaciais modernistas com ecos do passado antigo e hispânico do México em uma linguagem evocativa de muros planos, corpos d'água e planos cheios de cor³⁷.

Mais especificamente, o autor se refere ao regionalismo europeu como associado algumas vezes a uma imitação clara de tetos em quatro águas. Mas cita

³⁶ CURTIS, William. Hacia un auténtico regionalismo. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

³⁷ CURTIS, William. Hacia un auténtico regionalismo. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

também correntes de essência mais exigente do ponto de vista intelectual, como o arquiteto suíço Mario Botta e seus colegas em Ticino, que buscavam traduzir o caráter elementar da arquitetura local a uma arquitetura de formas puras dispostas a destacar as características alpinas (neste caso a abstração dos padrões permitiu uma amostra “híbrida” entre o vernáculo e o partido clássico, além das disciplinas estruturais e geométricas da arquitetura moderna). E ainda define o ‘contextualismo’ como parente urbano do verdadeiro regionalismo, pois procura ler a memória coletiva através daquelas forças que condicionam a malha urbana.³⁸

Em *A Modernidade Superada*, Montaner lembra que a “recuperação da idéia de lugar também constituiu uma crítica à maneira como foi elaborada a cidade contemporânea. E a revalorização da idéia de lugar estaria estreitamente relacionada com o início da recuperação da história e da memória, valores que o espaço do estilo internacional – ou antiespaço – rejeitava”.³⁹ A íntima relação entre o lugar, enquanto elemento qualitativo, e a edificação, atinge os princípios da civilização ocidental, mas tem seu momento crucial na modernidade, quando se torna, então, mais distante. Em “Depois do Movimento Moderno”, o autor lembra, como já colocado anteriormente em outras palavras, que em resposta à perda de capacidade significativa da arquitetura do Estilo Internacional, a pós-modernidade trouxe a alternativa da *tradição*, “à reutilização de um sistema de convenções aceitas. Pretendia-se assim assegurar a comunicação com o usuário, e o ressurgimento da capacidade significativa em arquitetura”.⁴⁰ É certo que o classicismo, como lembra, foi o sistema compositivo com período de vida mais longo da história, por isso tão referenciado no período inicial da prática regionalista do século passado. Neste clima, precisamente na década de 80, Montaner coloca como ‘revivalista’ a prática arquitetônica de países cujo peso da tradição era forte o suficiente para ter o classicismo como referência, ou mesmo um sentimento nostálgico aliado à necessidade de antecedentes históricos. Em quaisquer casos, o recurso literal às linguagens do passado, sem o ato da abstração, é bastante freqüente. Aqui não se trata de um equilíbrio como anteriormente colocado, mas um

³⁸ CURTIS, William. Hacia un auténtico regionalismo. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

³⁹ MONTANER, Josep Maria. **A Modernidade Superada: Arquitetura, Arte e Pensamento do Século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, AS, 2001.

⁴⁰ MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Gustavo Gili, AS, 2001.p.180

“estilismo classicista ou historicista”⁴¹, que resgata o leque compositivo da arquitetura clássica, nacional ou estrangeira, para a composição contemporânea da arquitetura.

Quando Kenneth Frampton publica, em 1980, a primeira edição de *Modern Architecture – A critical view*, tem como objetivo não necessariamente retratar um revivalismo vernacular por parte de determinados arquitetos, mas discutir a prática projetual voltada a referenciar o vernáculo em uma arquitetura contemporânea para aquele momento. O termo *Regionalismo Crítico*, adotado como referência nesta pesquisa por reunir alguns pontos-chaves de diferentes conceitos a respeito deste tema, trata justamente desta prática projetual, não historicista (quanto agrupadora mecânica dos elementos que constituíram o vernáculo de diferentes localidades), mas romântica, no que se refere à afirmação da cultura local, seja do ponto de vista estético ou técnico.

Tratar o Regionalismo Crítico como expressão da arquitetura vernacular propriamente dita, segundo Frampton, é um equívoco, pois o mesmo “[...] não pretende denotar o vernáculo do modo como este foi, outrora, produzido espontaneamente pela interação combinada de clima, cultura, mito e artesanato, mas antes pretende identificar as `escolas' regionais recentes, cujo objetivo principal tem sido refletir os limitados elementos, constitutivos nos quais se buscavam e servir a eles. Entre outros fatores que contribuíram para a emergência de um regionalismo desse tipo, encontram-se não somente uma certa prosperidade, mas igualmente um certo tipo de consenso anticentrista - em última instância, uma aspiração por uma forma de independência cultural, econômica e política.”⁴² Por isso, nas diversas manifestações identificadas como *regionalistas*, notamos claramente mais que uma preocupação pura e simples com a utilização de um leque de elementos anteriormente utilizados em determinados lugares, mas uma utilização crítica, uma afirmação através da releitura destes elementos, da conformação espacial, do resgate cultural no reconhecimento por uma identidade, ou mesmo o contrario (a busca pela identidade através da arquitetura).

Quanto ao termo em si, o autor o define em sete pontos:

⁴¹ MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Gustavo Gili, AS, 2001.

⁴² FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

1 – O Regionalismo crítico deve ser entendido como uma prática marginal que, embora crítica acerca da modernização, ainda assim se recusa a abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitetônico moderno.⁴³

É, portanto, uma prática não voltada para um retrocesso estético ou estilístico, mas de referência a técnicas construtivas já extintas ou pouco praticadas, referências visuais a ícones regionais (sejam estas regiões limitadas a cidades, estados, nações, ou regiões com pouca clareza quanto aos seus limites físicos), além de símbolos, signos, arte de maneira geral ligada a determinada cultura. Adota o avanço tecnológico, participa da sua evolução sem que esta seja culpada por um distanciamento das manifestações culturais locais.

2 – [...] o Regionalismo crítico manifesta-se como uma arquitetura conscientemente delimitada que, em vez de enfatizar a construção como um objeto independente, faz a ênfase incidir sobre o território a ser estabelecido pela estrutura erguida no lugar.

3 – O Regionalismo crítico favorece a realização da arquitetura como um fato *tectônico*, e não como a redução do ambiente construído a uma série de episódios cenográficos desordenados.

4 – [...] o Regionalismo crítico é regional na medida em que invariavelmente enfatiza certos fatores específicos do lugar, que variam desde a topografia, vista como uma matriz tridimensional a qual a estrutura se amolda até o jogo variado da luz local que sobre ela incide.⁴⁴

O uso do *locus* como partido projetual foi e é um elemento norteador e determinante na obra de arquitetos como Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, abordados no capítulo seguinte. Sobre esse aspecto da prática regional, inúmeros arquitetos considerados regionalistas, segundo o autor, não necessariamente usam como referência principal fatores estéticos, mas físicos, topográficos. Da luz natural à paisagem, o lugar sempre determinou as obras a serem implantadas, como no caso dos arquitetos portugueses citados.

⁴³ FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

⁴⁴ Ibid.

5 – O Regionalismo crítico enfatiza tanto o tátil quanto o visual.

6 – Enquanto se opõe à simulação sentimental do vernáculo local, em certos momentos o Regionalismo crítico vai inserir elementos vernáculos reinterpretados como episódios disjuntivos dentro do todo. Além do mais, irá às vezes buscar tais elementos em fontes estrangeiras.⁴⁵

O paradoxo se instaura no momento em que discutindo a respeito das culturas de raiz e ‘universal’, o autor referencia Paul Ricoeur afirmando que “todas as culturas, tanto antigas quanto modernas, parecem ter dependido, para seu desenvolvimento intrínseco, de uma certa fertilização cruzada com outras culturas”⁴⁶, além da dualidade quanto universalização destas culturas, quando nações necessitam “enraizar-se no solo de seu passado” e ao mesmo tempo “participar da civilização moderna”, o que muitas vezes provoca inevitavelmente o desligamento com suas raízes culturais. E esta participação da civilização moderna refere-se exatamente às questões técnicas, das quais a arquitetura regionalista não necessariamente se afasta, pelo contrario, acompanha os avanços tecnológicos, porém, sem se distanciar de suas raízes.

7 – O Regionalismo crítico tende a florescer naqueles interstícios culturais que, de um modo ou de outro, são capazes de fugir ao cerco da investida otimizadora da civilização universal.

Em *Regionalismo e Tecnologia*⁴⁷, Alan Colquhoun defende a idéia de uma corrente regionalista fundamentada na idéia de uma volta, “seja ela redutível aos modos retóricos do cômico ou do irônico”⁴⁸, a uma arquitetura popular, vernácula, “artesanal”, símbolo da cultura sufocada pela universalidade tecnológica moderna. E lembra as antigas correntes românticas (que neste sentido poderíamos chamá-las, com um certo cuidado, de regionalistas, quanto práticas de referência do vernáculo de outrora, em respeito à linguagem do lugar) nas figuras de Schlegel e Pugin.

⁴⁵ FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

⁴⁶ RICOEUR *apud* FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

⁴⁷ COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica – Ensaio sobre Arquitetura 1980–87**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 197.

⁴⁸ *Ibid.*

Colquhoun cita outro fenômeno que pelo autor é também possível de ser denominado de regionalismo, ligado às “ideologias inconscientes subjacentes à prática corrente” e à atual situação político-econômica relacionada indiretamente com as culturas supostamente nativas⁴⁹. Trata-se, nas palavras de Colquhoun, do “resultado de uma complexa interação entre o capitalismo internacional moderno e as várias tradições nacionais arraigadas em instituições e atitudes”⁵⁰. Neste ponto, o autor também coloca (assim como Frampton, mas sob óticas diferentes) a respeito da relação entre tecnologia e especificidades locais, justificando as pequenas diferenças no uso dos mesmos materiais ao redor do mundo (desenvolvido) apropriadas às condições locais. Estas condições tratarão das especificidades de cada país ou região identificadas na produção arquitetônica contemporânea. E reforça-se esta idéia desvinculando estas regiões das citadas “regiões de cultura” (quanto agrupamento de etnias, línguas, clima etc), e sim, vinculando-as aos estados-nações quanto demarcações “óbvias” do mundo moderno. A idéia do regionalismo vinculado à política é reforçada também na relação entre tecnologia e prática arquitetônica, quando aquela é tratada como uma patologia, uma “força externa que age sobre um conceito cultural que se tornou profissionalmente institucionalizado”⁵¹.

David Smith Capon, no seu texto intitulado *Regionalism and the Neovernacular*, primeiramente coloca a respeito de duas doutrinas distintas praticadas na última metade do século XX: o Regionalismo e o Neovernacular, reforçando a idéia das muitas faces de propósitos semelhantes. Segundo o autor, de maneira geral, o primeiro utiliza de formas tradicionais primeiramente por razões funcionais, e o último por razões estéticas. O Neovernacular, neste caso, trata-se de um ‘neo-historicismo’ mais específico, onde os elementos resgatados na história são exatamente os da cultura local, não de culturas alheias a determinados países da América, como as linhas clássicas ou medievais.

Capon fala da comparação que se faz entre a arquitetura e um idioma. Assim como existe um dialeto local em uma língua, há o vernacular na construção, e a tentativa de continuar os estilos tradicionais têm promovido o que se chama de

⁴⁹ COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica – Ensaios sobre Arquitetura 1980–87**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 197.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

Neovernacular⁵². Comparação que se aplica diretamente nos conceitos de ‘vernacular’ citados anteriormente, referentes à língua, como: “Diz-se da linguagem genuína, correta, pura, isenta de estrangeirismos”⁵³. Cita como exemplo, o movimento *Arts and Crafts*, de William Morris, no século XIX, e aponta os atos de C. F. A. Voysey como objetos de melhora e continuidade das casas nativas e vernaculares do sul da Inglaterra, onde utiliza do vocabulário estético vernacular inglês para suas composições.

O autor ainda aponta os fatores imprescindíveis na elaboração e formação da arquitetura: os materiais (subentende-se locais) e condições climáticas. Considera ainda que, o advento de modernos materiais e técnicas construtivas, além da facilidade de transporte desses materiais, eram motivos que estimulavam os arquitetos da primeira metade do século XX a preferir um *estilo* internacional na arquitetura a um *estilo* regional. E coloca, de maneira geral, que o regionalismo é citado e discutido por ícones da arquitetura daquele período, como Walter Gropius, Sigfried Giedion e Le Corbusier. Não é, portanto, um assunto recente, mas motivo de discussão e reflexão justamente de diversos promotores do movimento que buscava, de certa maneira, a homogeneidade na arquitetura, o Modernismo.

2.2 A ABORDAGEM LATINO-AMERICANA

A abordagem latino-americana tem seu foco, diferentemente da europeia, voltado, muitas vezes, a uma busca pela identidade local, ao invés de um ato exclusivo de retomada cultural, já que esta será provavelmente contemplada nos diversos processos de afirmação da cultura local, ainda que a adaptação às tecnologias estrangeiras seja inevitável.

Antonio Toca, em “Arquitectura: Identidad y Modernidad”, coloca:

“La actividad cultural en los países del denominado ‘tercer mundo’, requiere de un triple esfuerzo para cualquiera que intente participar en ella. El primero es el de conocer y comprender la cultura vigente, que ciertamente no es la propia sino la de los países más desarrollados que la producen, difunden e imponen, pues para esto cuentan con los más poderosos medios

⁵² CAPON, David Smith. **Architectural theory – V. 2. Le Corbusier’s legacy: principles of twentieth century architectural theory arranged by category**. Ed. John Wiley & Sons, 1999.

⁵³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004, p. 2052

de comunicación. El segundo es el de actuar dentro de la propia cultura. El tercero – y más difícil – es el que trata que este esfuerzo sea una síntesis creativa de todas estas influencias y que permita – además – gestar una vía de trabajo adecuada a su época, país y región.”

É inevitável que, com o processo de globalização, o impasse cultural nos países em desenvolvimento envolva questões mais delicadas que aquelas enfrentadas nos países do continente europeu, como a absorção da cultura imposta ao redor do mundo (por estes países, basicamente, além, claro, de países como Estados Unidos). E esta “cultura imposta” data, naturalmente, do período de colonização, quando os estrangeirismos se adequavam à realidade local, seja do ponto de vista tecnológico, ou dos recursos humanos. Lembrando as palavras de Ricoeur:

Em qualquer parte do mundo, encontramos o mesmo filme de má qualidade, as mesmas máquinas de venda automáticas, as mesmas monstruosidades de plástico ou alumínio, a mesma deformação da linguagem pela propaganda, etc. É como se a humanidade, ao aproximar-se *en masse* de uma cultura de consumo básica, tivesse igualmente estacionado *en masse* em um nível subcultural. Desse modo, chegamos ao problema crucial com que se defrontam nações que estão emergindo do subdesenvolvimento. Será que para entrar na rota da modernização é necessário descartar o antigo passado cultural que constituiu a *raison d'être* de uma nação?... Aqui se apresenta o paradoxo: por um lado, uma nação precisa enraizar-se no solo de seu passado, forjar um espírito nacional e propalar essa reivindicação espiritual e cultural em relação à personalidade colonialista. Mas, visando participar da civilização moderna, torna-se necessário ao mesmo tempo integrar a racionalidade científica, técnica e política, algo que freqüentemente exige o abandono puro e simples de todo um passado cultural.⁵⁴

Independentemente das diferenças de conceito a respeito de regionalismo, há um ponto em comum entre todos os teóricos (europeus ou não) que defendem esta prática: a do equilíbrio entre antigo e o novo, o vernáculo e o erudito, entre o avanço tecnológico e a referência aos saberes locais. E reforçando a idéia deste ponto

⁵⁴ RICOEUR *apud* FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

comum, Toca define as obras mais valiosas da cultura latino-americana como prova evidente da enorme tarefa de integração e assimilação de outras culturas em uma nova, vigorosa e dinâmica cultura própria.⁵⁵ A idéia de conhecimento, análise e superação da referida cultura e de suas potencialidades – com uma prática criativa e responsável – é agora, segundo o autor, nossa tarefa histórica. Defende ainda que a cópia da cenografia de outras culturas é a busca por uma identidade perdida. A busca da “identidade” deve ser a afirmação desta; já que não é necessário buscar algo que já se tem ou que já se é. Pelo contrario, é preciso clarear o que se é e porque se é assim.⁵⁶

A qualidade da arquitetura moderna latino-americana, particularmente no Brasil e México, mostra a adaptação dos avanços das vanguardas européias ao contexto físico e cultural de cada uma das diversas regiões do continente, lembra Toca. Porém, o declínio é também evidente a partir da década de sessenta. Os modelos da arquitetura internacional foram copiados e adaptados nas mais diversas situações. A mostra disso é a substituição de edifícios antigos por “modernos” (precisamente os “produzidos em série” pelo concreto e vidro), colocando em xeque a qualidade dos novos exemplos. Isso é evidenciado através destes próprios edifícios e também alguns conjuntos urbanos implantados nas cidades sem nenhum respeito para com sua escala, recursos e contexto. O autor é ainda mais incisivo, quando afirma que o processo de deterioração das cidades modernas se acentuou mais com a presença dos grandes conjuntos que do vandalismo, sendo a perda de identidade e a desproporção, constantes deste processo⁵⁷.

Roberto Segre lembra que os ciclos históricos globais da arquitetura mundial, substituídos por estudos regionais de processos culturais específicos, caracterizaram a segunda metade do século XX. O pós-modernismo teve a benéfica consequência de fragmentar a visão da realidade, permitindo o surgimento de óticas alternativas aos tratados da centralidade européia e norte-americana.⁵⁸ A criação da coleção “América Latina em sua Cultura” pela UNESCO nos anos sessenta e o surgimento dos SAL (Seminários de Arquitetura Latino-americana) nos anos oitenta, além das bienais ocorridas na Argentina, Chile, Equador, Cuba e Venezuela são

⁵⁵ TOCA, Antonio. *Arquitectura: Identidad y Modernidad*. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ SEGRE, Roberto. *Los Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

exemplos do debate instaurado na América Latina nas últimas décadas, sendo a concretização de uma consciência de busca e (re)conhecimento das identidades culturais, de maneira independente às manifestações estrangeiras implantadas por aqui. E afirma: “Hay un acuerdo tácito entre los ensayistas: valorizar los contenidos creativos particulares de la arquitectura hemisférica – reflejo de la búsqueda de una identidad propia -, como respuesta a la dinámica sociocultural de cada país, y difundir las realizaciones significativas en el concierto internacional”.⁵⁹

A diversidade cultural que compõe as identidades latino-americanas, assim como no continente europeu, é das mais vastas. A gastronomia, a música, a poesia... diversos são os aspectos em que diferem os países latino-americanos do restante do mundo, e que, por outro lado, conferem uma heterogeneidade singular aos países localizados nas Américas. Em comum, a cultura pré-colombiana aliada particularmente à cultura espanhola gerou o conjunto cuja heterogeneidade se deu em função, dentre outros aspectos, das condições naturais como clima, vegetação, topografia, além de materiais locais e força de trabalho das mais diversas. O conhecimento, os saberes, as relações com a metrópole geraram as diferenças. No caso brasileiro, encontramos um país de dimensões continentais cujas diferenças se dão em função dos diferentes períodos e formas de ocupação, clima, vegetação dentre outros motivos. Marina Waisman fundamenta, dentro destas questões inevitáveis referentes à diversidade, definindo: “El concepto de identidad implica el de unidad, y éste, a su vez, comprende dos aspectos: la indivisibilidad intrínseca (esto es, el concepto de *ser*), y la distinción de todo otro (esto es, la experiencia de una *diversidad*). La identidad sólo adquiere sentido si está en presencia de una multiplicidad que le es ajena.”⁶⁰ E isto acaba por afirmar, sob esta ótica, a condição latino-americana nos seus aspectos regionalistas.

A autora nega que haja debates acerca da identidade nos países desenvolvidos, ao mesmo tempo em que recentemente foram produzidas reações contra a invasão de imigrantes que “contaminam” a nacionalidade nativa. Porém, a necessidade de afirmar uma identidade se produz como reação contra uma situação de negação externa desta identidade, o que não vem ao caso, quanto aos imigrantes.

⁵⁹ SEGRE, Roberto. Los Caminos de la Arquitectura Latinoamericana. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

⁶⁰ WAISMAN, Marina. Identidad. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

Quanto à questão da identidade, Marina Waisman afirma que a mesma se constrói a partir do reconhecimento do próprio ser e do ser diverso. E que um erro corrente na exploração da própria identidade reside na busca da identidade exclusivamente na história, no passado, do que se desprenderia a idéia de que a identidade de um povo ou uma comunidade está definitivamente fixada pelo desenvolvimento da sua história.⁶¹

⁶¹ WAISMAN, Marina. Identidad. In: **Cuadernos de Arquitectura**, v. 10. México: INBA Editor, 2003.

3 MANIFESTAÇÕES NA EUROPA LATINA

Ao longo dos anos sessenta e setenta, ocorre um fenômeno novo no mundo da arquitetura. Pela primeira vez uma parte da cultura e da arquitetura começam a aceitar as conseqüências do relativismo cultural e antropológico. Mas devemos entender que nem todas as sociedades podem: ser medidas com os mesmos padrões culturais e de desenvolvimento, assumir que a cultura ocidental não é o centro do mundo nem é superior às demais culturas, e aceitar a pluralidade e diversidade cultural.⁶²

O maior desenvolvimento do empirismo se deu nos diferentes contextos dos países nórdicos⁶³. Primeiramente, na Suécia, evidencia-se a evolução da democracia social, fazendo da Suécia um país modelo, em virtude do desenvolvimento conseguido entre 1932 e 1946 pela neutralidade em relação à Segunda Guerra Mundial. Em 1947, baseada na produção arquitetônica sueca daquela década, a revista *The Architectural Review* denominou o movimento como *new empirism*, sendo resumidamente, nas palavras de Montaner: “[...] a recuperação da comodidade doméstica; o sentido comum; a textura e a cor tradicionais; a fantasia e o gosto pela decoração; e o valor do bom artesanato sem renunciar aos avanços tecnológicos e às formas modernas”⁶⁴. O que antes era inexpressivo, a partir daquele momento passa a ser referência na Itália e Inglaterra, os dois focos de renovação mais importantes da Europa no pós-guerra, outorgando à arquitetura nórdica um papel modelo⁶⁵.

A Itália observa o modelo nórdico com detalhes e vê as suas obras influenciadas por este empirismo, aliado a uma clara desconfiança em relação ao exclusivismo tecnológico: possibilidade real ao funcionalismo internacional⁶⁶. Também a Espanha sofria, nos anos seguintes, a influência daquela arquitetura. José Antonio Coderch (Barcelona) e Antonio Fernández Alba (Madri) são dois

⁶² MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, AS, 2001.

⁶³ MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, AS, 2002, p. 104.

⁶⁴ Ibid. p. 106.

⁶⁵ MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, AS, 2001. p. 83.

⁶⁶ Ibid. p. 84.

exemplos desta influência neo-empirista na arquitetura. Alvar Aalto teve um importante papel no reconhecimento desta vertente, que buscava introduzir no país os princípios do movimento modernista, assim como Kay Fisker e Arne Jacobsen na Dinamarca, Sven Markelius na Suécia, Arne Korsmo na Noruega, dentre outros.

Naquele período (pós-guerra), os nomes que despontam como críticos do *lugar* (Ernst Geisel em Zurique, Jørn Utzon em Copenhague, Vittorio Gregotti em Milão, dentre outros)⁶⁷ são promotores de uma arquitetura de combate à universalização (e não ao movimento moderno em si), à indiferença, às características alheias a este *lugar*. Charles Jencks defende que, sendo a “arquitetura multivalente” uma “forma de estabelecer o lugar e dar uma forte identidade à forma, então outra forma óbvia de estabelecer e definir o lugar consiste, muito simplesmente, em levar em conta a região e as suas tradições”⁶⁸. Isso fortalece o que o próprio autor coloca como “único corte importante dentro da tradição idealista no final dos anos 50”, abordado neste capítulo, “em relação às suas afirmações anteriores a favor da universalidade [...]”⁶⁹. Como corte, e de maneira a afirmar uma prática de fuga da ‘modernidade’ acadêmica, assim como as diversas manifestações historicistas daquele período, Jencks chama de “heresias e desvios ao ‘movimento moderno’”:

A primeira fuga foi a daquilo a que podemos chamar Neo-Acomodacionismo. Depois houve a Neo-Liberdade, o mais falado destes revivalismos. Ainda a Neo-*Art Nouveau*, que inclui a Neo-Liberdade e também um Neo-Gaudi. E há ainda o Neo-*De Stijl*, a Neo-Escola de Amsterdão, o Neo-Expressionismo Alemão e, finalmente, até certo ponto, um Neo-Perret.⁷⁰

As manifestações historicistas foram demasiado variadas, nomeadas, classificadas, mas fugiam do que academicamente tratamos de regionalismo, pois este foi e é, ainda que identificado em diferentes vertentes ou *sub*-manifestações, uma busca pelo diálogo, pelo entendimento, pela relação empírica entre arquitetura

⁶⁷ Citados aqui por Frampton, em *História Crítica da Arquitetura Moderna*, são arquitetos usados como exemplo também por autores como Leonardo Benévolo em *A Arquitetura no Novo Milênio*, e William Curtis em *Arquitetura Moderna desde 1900*, além de outros autores.

⁶⁸ JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 299.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ RIBA Journal, 3rd Series, LXVIII, 1961. In JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 299.

e lugar, como abordado pelos diversos teóricos citados no capítulo anterior. A Europa viu-se numa fase onde uma única definição acerca da arquitetura do pós-guerra seria ínfima, inexpressiva e equivocada. Se antes deste período jamais poderíamos classificá-la como sendo única, homogênea, a partir daquele momento, quando ‘individualidade’ passou a ser uma característica constante no processo projetual de inúmeros arquitetos, esta mesma característica deu identidade às mais diversas manifestações regionais, desde a abordagem vernácula à transformação do espaço físico na busca por esta identidade.

Kenneth Frampton afirma que origem da prática regionalista localiza-se na Suíça, em Ticino, nas figuras dos protagonistas do pré-guerra do movimento racionalista italiano, como Alberto Sartoris e Rino Tami. Na década de 1950, ainda assim, a prática ticiniana ligava-se mais a F. L. Wright do que aos racionalistas italianos do pré-guerra; e sobre este período, diz Titã Carloni: “Ingenuamente estabelecemos para nós mesmos o objetivo de um Ticino ‘orgânico’, no qual os valores da cultura moderna deveriam interpenetrar-se de um modo natural com a tradição local”. E ainda, “a força da cultura provinciana se encontra na condensação do potencial artístico e crítico da região juntamente com a capacidade em assimilar as influências de fora”⁷¹. Do grupo de Ticino, incluímos Luigi Snozzi, Aurélio Galfetti, Lívio Vacchini e Mario Botta⁷², que desenvolveu uma vertente independente da prática ainda moderna da década de sessenta, e tinha ainda como referência arquitetos como Le Corbusier, Louis Kahn, Giuseppe Terragni, além das expressões vernaculares da região.

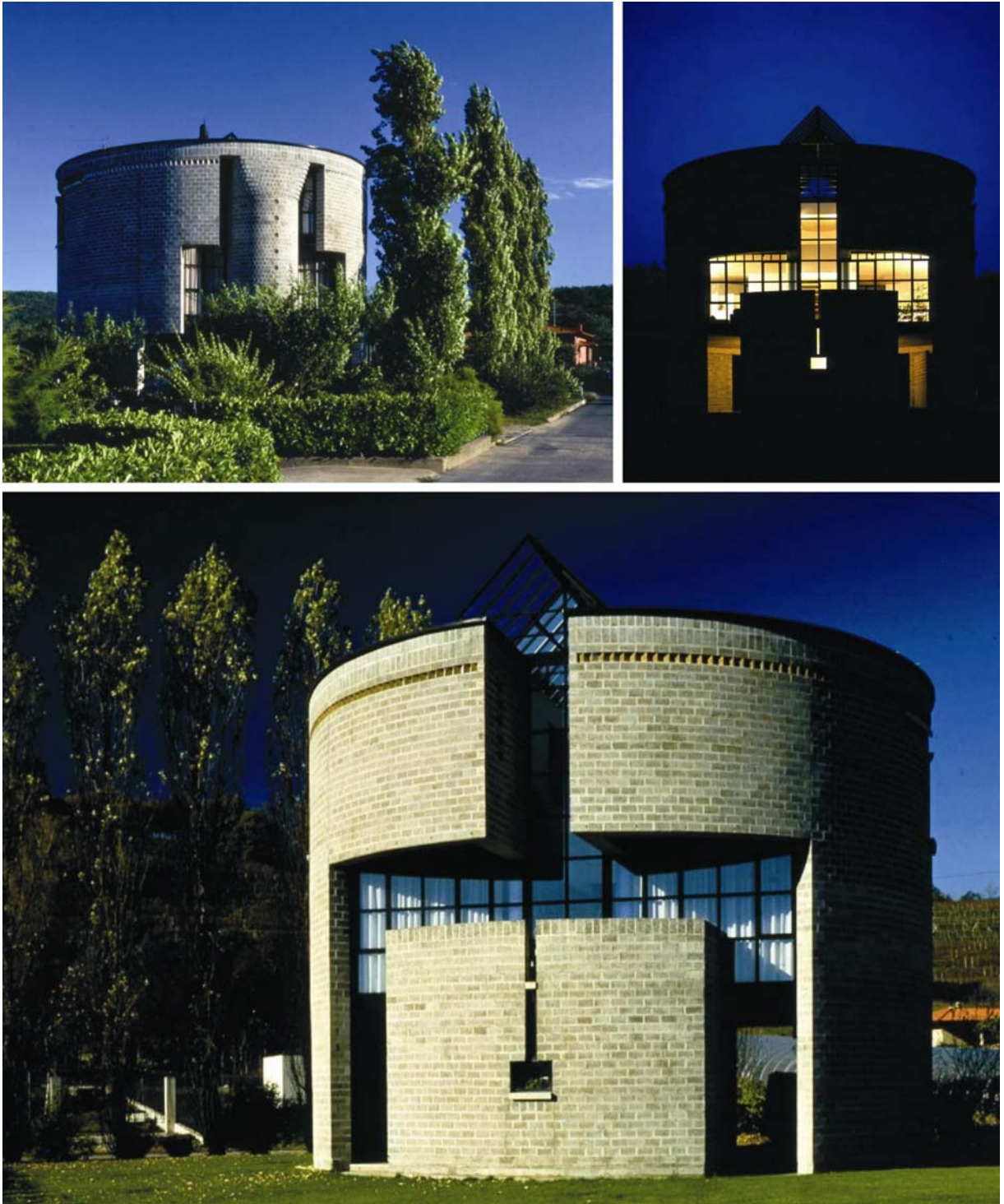
Naquele ambiente, especialmente Mario Botta desenvolveu um estilo pessoal através dos retângulos e cilindros bem marcados, simetria, robustez nas vedações e singelas superestruturas de ferro e vidro. Promovia um entendimento entre a rusticidade dos celeiros da região através das geometrias perfuradas pelas aberturas e a insistência nas proporções e em uma idéia dominante herdada de Aldo Rossi a respeito do passado clássico⁷³. Sensível à iluminação e paisagem locais. Uma obra célebre, a Casa Rotonda (ou Villa Rotonda), em Stabio, relacionava castelos e

⁷¹ CARLONI *apud* FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

⁷² CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2008. p. 624

⁷³ *Ibid.*

celeiros antigos na sua solidez e levava a luz natural de maneira a cortar o edifício através da sua fenda, evidenciando as preocupações do arquiteto. Encontramos a menção ao frontão na triangularidade da clarabóia, e a referência intencional à paisagem através do posicionamento da edificação. Foi (e é), sem dúvida, um dos maiores expoentes do panorama arquitetônico suíço.



Figuras 5, 6 e 7 – Casa Rotonda (1981-2), Arquiteto Mario Botta.

Fonte – <<http://www.archimagazine.com/aborotonda.htm>> Acessado em 23/06/2008.

Montaner aponta, em *Depois do Movimento Moderno*, a década de 70 como um período onde a arquitetura, o urbanismo e o desenho começaram a trabalhar na busca de soluções alternativas frente aos critérios culturais, econômicos, tecnológicos, urbanos e de projeto, soluções mais experimentais e ousadas de maneira geral adequadas a cada contexto social de acordo com cada lugar. Era o movimento pós-moderno que se instaurava concomitante aos efeitos da industrialização e economia mundial frente às economias menores, quando estas se sujeitavam ao que posteriormente conheceríamos como globalização de serviços e produtos. A discussão que girava em torno da anulação de fronteiras políticas, econômicas etc, seja na teoria ou na prática, estava relacionada com a evidente defesa de um sistema socialista, defesa esta que colidiu com o forte sentido capitalista da produção em massa de bens de consumo (por conseqüência, da arquitetura). E, a partir do momento que entendemos por globalização, num sentido mais amplo, o rompimento de limites geográficos na utilização de mão-de-obra, materiais e serviços, transportamos para séculos atrás esta prática, quando a própria cultura europeia já convivia com influências estrangeiras, como as linhas e motivos japoneses no *Art Nouveau*, a cultura moura na região sul da Espanha (que posteriormente influenciara Antoni Gaudi na sua obra) e tantos outros exemplos.

Alguns lugares ditos periféricos, como lembra Curtis em *Arquitetura Moderna desde 1900*, produzem edificações notáveis e novos paradigmas de repercussões internacionais, como Espanha e Portugal. Como afirma o autor: “Estes são locais com culturas de arquitetura moderna distinta e com experiência em estabelecer um equilíbrio entre heranças internas e novas idéias vindas do exterior. Sob a superfície do presente, estão camadas de memória locais e agendas aguardando para sutilmente se infiltrar nos projetos da modernidade”⁷⁴.

Estes países, assim como a Itália, foram adotados aqui como referência, pois têm suas particularidades identificadas em sua produção arquitetônica, produção esta com vertentes voltadas para o tema em questão. Seis arquitetos foram escolhidos para ilustrarem do ponto de vista prático a abordagem regionalista da segunda metade do século XX. A escolha destes arquitetos, tratados a seguir, se deu em função da bibliografia pesquisada, pois são freqüentemente citados como

⁷⁴ CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

exemplos de profissionais que promovem uma arquitetura em diálogo com o lugar, às vezes citados como regionalistas, ou simplesmente pós-modernos, tendo sua obra fundamentada basicamente no contexto com o local de implantação, seu entorno, suas técnicas, sua memória. Nos seus discursos próprios não incluem-se, necessariamente, auto-denominações, mas um entendimento conceitual, no sentido do respeito ao lugar quanto objeto de trabalho. A expressão regionalista é identificada nas suas obras, apontadas a seguir.

3.1 Rafael Moneo Vallés – Espanha

De diversos arquitetos espanhóis que atuaram e ainda atuam numa abordagem (ou tentativa de se abordar) do lugar, um dos maiores destaques trata-se justamente de Rafael Moneo, herdeiro de tradições modernistas, mas que se utiliza delas como referências paralelas às regionais, buscando incessantemente uma linguagem contemporânea na arquitetura. É considerado por Benévolo como “o personagem mais original, que emerge progressivamente e se impõe em campo internacional”⁷⁵. E justifica: “Suas variadíssimas escolhas, que são quase infalivelmente apropriadas aos lugares e trabalhosas funções dos projetos, fazem entrever a possibilidade de um ecletismo atualizado, sem a componente irônica e polêmica, própria de seu tempo, de Stirling e Venturi, mas cultivado seriamente, como no passado, o que evita o desgaste da repetição e conserva a espontaneidade das experiências singulares”.⁷⁶

Logo após sua graduação, Moneo trabalha por um ano no escritório de Jørn Utzon, na Dinamarca, que o coloca em contato com os “problemas reais” da arquitetura e sua contextualização. Abre seu escritório em Madri em 1966, e retorna à Escola Técnica Superior de Madri, seu local de formação, como professor.

Uma das suas primeiras obras, o edifício em San Sebastian, ao longo do rio Urumea, é uma das mais emblemáticas. Moneo e os outros projetistas (Marquet, Unzurrunzaga e Zulaica) adotam a tipologia tradicional local conferindo ao edifício “uma organização unitária em planta e em elevação, sublinhada pelo desenho

⁷⁵ BENEVOLO, Leonardo. **A Arquitetura no Novo Milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

⁷⁶ Ibid.

movimentado das fachadas”.⁷⁷

O **Museu de Arte Romana** de Mérida, de 1980 a 1986, foi inserido sobre escavações arqueológicas da cidade, reunindo ruínas reais e metafóricas, abrangendo inclusive determinadas antiguidades da tradição espanhola. Curtis relata:

Mérida localiza-se na junção de duas grandes vias romanas. No Primeiro Império, ela havia sido agraciada com a presença de teatros, aquedutos e de uma longa ponte. O museu era do outro lado da rua, onde havia um teatro e um anfiteatro, e estava sobre vestígios desenterrados da cidade antiga, visíveis no subsolo. O projeto valeu-se da repetição insistente de paredes paralelas de concreto e tijolos romanos que eram cruzadas por arcos de diferentes tamanhos e coroadas por clarabóias industrializadas e tetos de cerâmica. O resultado era uma atmosfera nobre e espaçosa, uma cruz entre a fábrica do fim do século dezenove e algo ainda mais antigo. A perspectiva definida pelos principais arcos e ladeada por fileiras de pilastras recuadas voltava a atenção a estátuas de mármore branco, fragmentos da antiguidade e ao *objet trouvé* de uma coluna clássica. As distâncias eram difíceis de avaliar e o efeito da ilusão espacial era dramatizado por um raio de luz que descia pela parede ao fundo, vindo de uma fonte invisível. De um lado, lajes de piso de concreto cortavam a estrutura principal e configuravam pavimentos superiores de uma escala menor, usados para a exibição de jóias, cerâmicas e mosaicos. Janelas, portas e corrimãos eram de aço não-revestido. As paredes emergiam no exterior como uma fileira de botaréus recuados. A entrada foi marcada por um arco sobre a ala lateral.⁷⁸

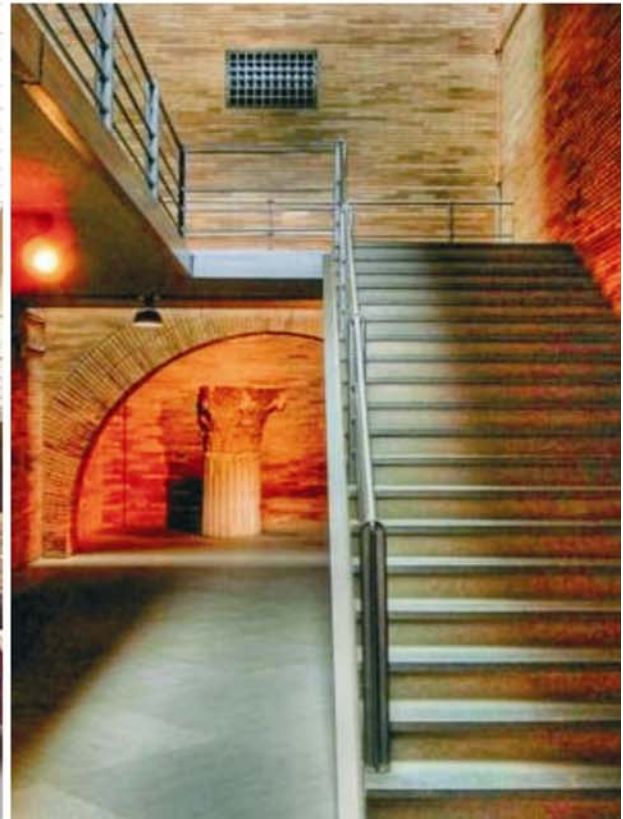
No intuito de promover associações com antigas estruturas, Moneo propôs arcos de concreto “camuflados”, além de várias analogias aos temas da engenharia romana antiga, assim como a arcada (uma menção a “aquedutos, banhos públicos, pontes ou os anéis sob os teatros da Antiguidade”⁷⁹). Além da referência à cultura romana, o arquiteto buscou referências às ruínas arqueológicas daquela região.

⁷⁷ BENEVOLO, Leonardo. **A Arquitetura no Novo Milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

⁷⁸ CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2008. p.

629

⁷⁹ Ibid.



Figuras 8, 9 e 10 – Museu de Arte Romana, Mérida: vistas internas.

Fontes – Fig. 8: <aprendizesdepedreiro.blogspot.com>, fig. 9: <www.vivercidades.org.br>, fig. 10: <www.vitruvius.com.br> (sentido horário).

A referência à arquitetura romana é visível nos muros de tijolos, arcadas, estruturas de sustentação, além da austeridade e clareza formal, inerentes àquela arquitetura. Porém, a referência limita-se às características morfológicas, expressando a modernidade através da planta e uma configuração final própria, autônoma. Evitou as leituras explícitas da arquitetura clássica, como faziam outros arquitetos ditos pós-modernos, limitando-se à abstração. Evocou não somente um único período da antiguidade, mas procurou abranger e afirmar a arquitetura espanhola no salão com arcos e planta modular, por exemplo. Como no movimento moderno espanhol, se valeu do ‘tipo’ para ajustar as funções, “ao contexto e aos desejos de expressão de uma edificação do final do século vinte”⁸⁰. Assim fazia Antoni Gaudí, no final do século dezenove. O lugar, portanto, entra como elemento norteador do projeto. Mais que simplesmente uma utilização mecânica de elementos arquitetônicos da região, Moneo busca um diálogo promovido pela relação tempo x espaço, onde o passado abstrai-se na simplicidade formal contemporânea, fundamentada pela utilização dos elementos já citados.

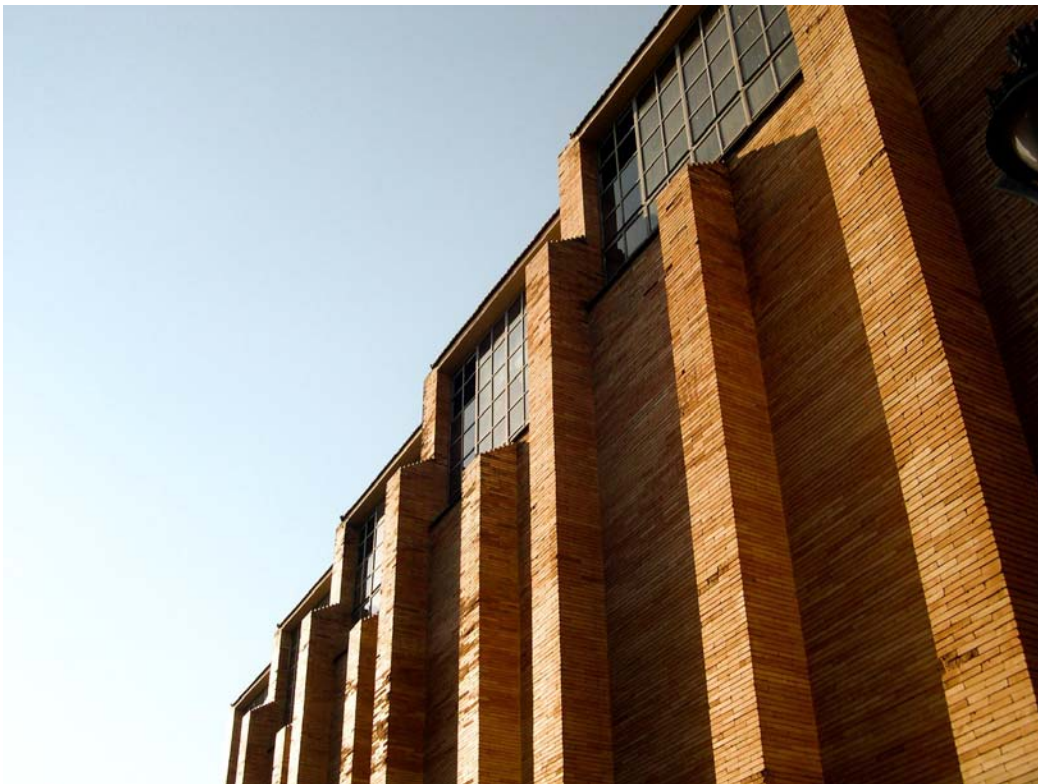


Figura 11 – Museu de Arte Romana. Detalhe externo.
Fonte – <aprendizesdepedreiro.blogspot.com>

⁸⁰ CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2008. p. 630

Um outro exemplo de contextualização arquitetônica é a ampliação da **prefeitura de Múrcia**, de 1991 a 1998, localizada em um centro histórico ladeada pelos principais monumentos da cidade. Tratado como um edifício tradicional, Moneo compõe uma fachada em pedra local, no eixo da igreja, porém afastado do contexto antigo pela rua lateral e assimetria de alguns pilares. A ordem aqui ritmada aproxima o edifício do seu contexto, sem que se pareça com antigos exemplos da arquitetura, conferindo-lhe elegância e contemporaneidade do ponto de vista formal.

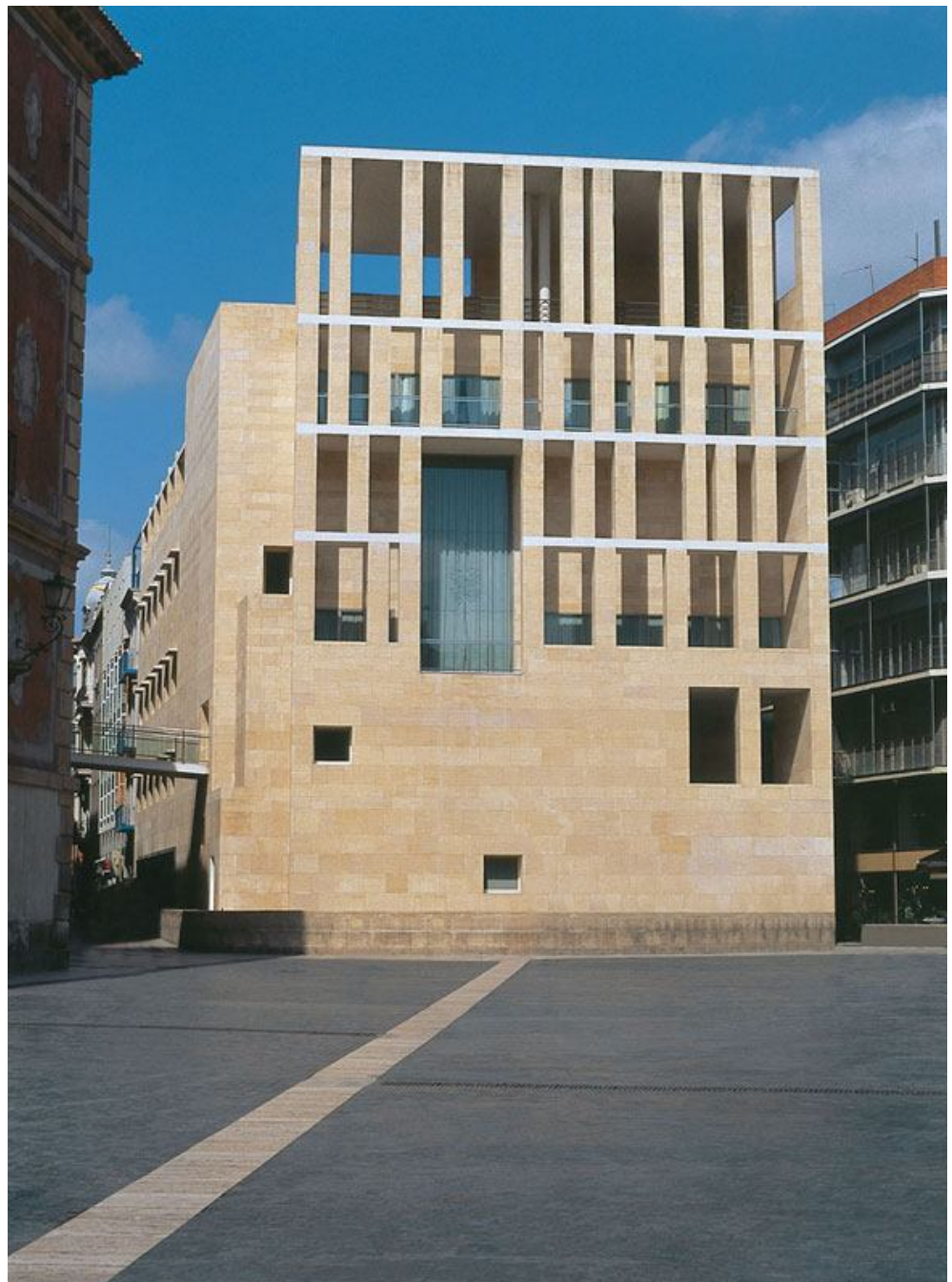


Figura12 – Prefeitura de Múrcia.
Fonte – <www.pereamar.com>

Em uma atitude de respeito ao plano urbanístico, e não somente ao conjunto arquitetônico, Moneo juntamente com Manuel de Solà Morales projetou, em 1986, um edifício localizado ao longo da Diagonal de Barcelona, concluído em 1993. O edifício se rende à regra do alinhamento de edificação na testada do lote, tendo seu outro lado tratado com imensa liberdade, sem perder a unidade do conjunto, quanto elemento que promove o diálogo com seu local de implantação. Projetado como um arranha-céu deitado, suas janelas mantêm uma sucessão uniforme por um lado, e por outro tem suas aberturas e composição volumétrica destinadas a funções públicas.

Uma das suas últimas obras, a ampliação do **Museu do Prado**, em Madri, foi conseguida através de concurso ganho, cuja construção foi interrompida em 1995, quando recursos privados contra a intervenção em contexto antigo a mantiveram parada até 2003, ano em que a Suprema Corte espanhola rejeitou o recurso. De fato, o museu pertence a uma área caracteristicamente “museológica”, composta pelo Museu Thyssen-Bornemisza, Museu Reina Sofia (ambos com projetos de ampliação), Museu Naval e Museu de Antropologia dentre outros, que constituem um patrimônio arquitetônico de suma importância, mas que não impede, principalmente em se tratando de um arquiteto com sua prática voltada para a contextualização, uma proposta de ampliação que possa dialogar com o antigo edifício, assim como fez Moneo.



Figuras 13 e 14 – Museus próximos: intervenção de Jean Nouvel no Museu Reina Sofia e lateral do Museu Thyssen-Bornemisza.

Fontes – Arquivo pessoal.

No primeiro projeto o arquiteto propõe a ampliação em área próxima à igreja dos Jerônimos, assim como as novas salas no aterro subjacente ao claustro quinhentista, utilizando o desnível em relação à edificação original. Para tanto, seria necessário desmontar e remontar o claustro sobre o canteiro moderno. Continuando com esta idéia, Moneo ganha o concurso seguinte (1998), com a proposta de um novo foyer (ligando o antigo edifício ao novo). Assim, o antigo edifício de autoria de Juan de Villanueva restitui-se ao conjunto original, independentemente da nova proposta de ampliação. A área de exposições passou de 32 mil para 50 mil metros quadrados. O diálogo entre o antigo e o novo ainda se faz pelas partes em alvenaria, que discretamente “conversam” em um bom tom entre cor e textura. O lugar neste caso foi respeitado no sentido de manter a importância do antigo edifício concomitante à autonomia do novo. A passagem do antigo para o novo se faz de maneira sutil e consciente.



Figuras 15 e 16: Novas entradas. À esquerda o volume inserido no antigo edifício e à direita as portas para o anexo ao lado da Igreja dos Jerônimos.

Fontes – Fig. 15: <urbalis.wordpress.com>, fig. 16: <www.elpais.com>.



Figuras 17 e 18 – Parte antiga do museu e Igreja dos Jerônimos com novo anexo do museu ao fundo.
Fontes – Arquivo pessoal.

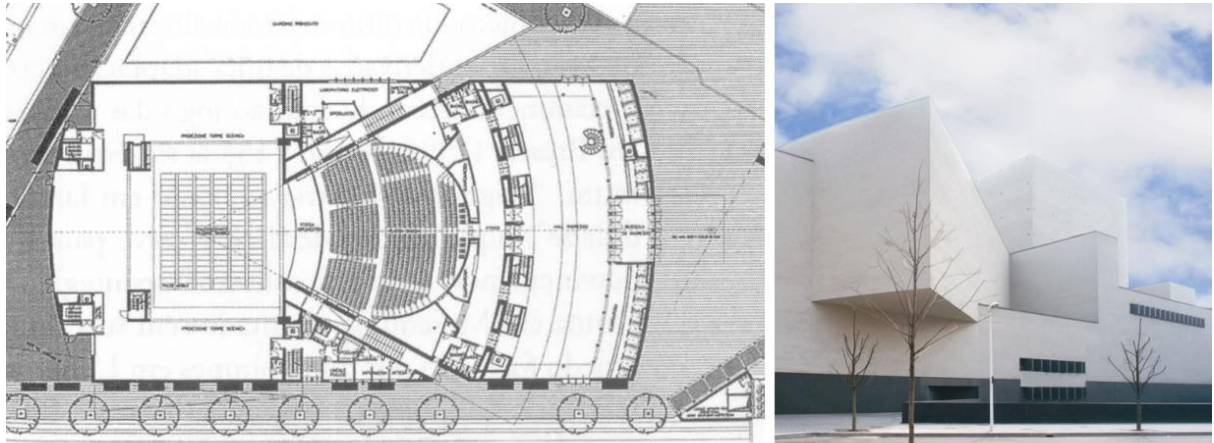
3.2 Vittorio Gregotti – Itália

Com início da sua carreira nas discussões do pós-guerra italiano, Vittorio Gregotti manteve relações com artistas, intelectuais e profissionais de diversas ordens, tendo experiência do design ao desenho urbano. Distanciou-se ao longo de sua carreira das tendências extremas, mantendo-se num processo crítico e auto-crítico permanente, constante. Tendo a simetria como característica buscada crítica e incessantemente (com as exceções que determinadas situações impõem ou sugerem), Gregotti tem, principalmente nas suas últimas obras, um conjunto de projetos dignos de serem exemplos de manifestações regionais, principalmente na Itália, pois a referência aos modelos clássicos é, quase por consequência à linguagem simétrica adotada, um conceito freqüentemente proposto. Tratam-se de motivos que transcendem ideologias ou atitudes retrospectivas. Benévolo continua:

[...] as tendências compositivas experimentadas anteriormente são simplificadas, aligeiradas, e encontram, nesse caminho, consonância com tradições mais distantes, que facilitam a inserção em uma vasta gama de contextos urbanos e paisagísticos. A referência aos modelos clássicos não é uma decisão inicial – como para outros personagens milaneses, Aldo Rossi, Giorgio Grassi –, mas um cauteloso ponto de chegada. Leva a uma linguagem altamente vigiada, pensada, de vez em quando inibida. A simetria, cultivada com crescente insistência, não parece uma escolha figurativa, ‘italiana’, mas uma noção intelectual, que se diria ‘francesa’, lembrando a definição escrita por Pascal: ‘Simetria é o que se apanha numa única olhada. É justificada pelo fato de que não há razão para fazer de outro modo’.⁸¹

No **Teatro dos Acimboldi** a simetria segue a regra e se adequa à função interna, mas externamente a disposição do volume se faz de maneira oblíqua no embasamento, paralelo à passagem subterrânea de bondes, colocando a fachada curva desencontrada da frontalidade. As linhas clássicas são modernizadas pela limpeza e clareza dos volumes que compõem o edifício.

⁸¹ BENEVOLO, Leonardo. **A Arquitetura no Novo Milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007. p. 64.



Figuras 19, 20 e 21 – Planta, onde identificamos a simetria do volume implantada de maneira oblíqua no terreno; e perspectivas.

Fontes – Fig. 19: BENEVOLO, Leonardo. **A Arquitetura no Novo Milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007; fig. 20: <www.termok8.com>; fig. 21: <milanocittadarte.blogspot.com>

3.3 Giancarlo De Carlo

Fazendo parte, em seu tempo, do Team X, participou da polêmica sobre os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAM, e comprometeu a

ortodoxia modernista da época⁸². Refutou tendências de sua época, fundindo morfologias diversas, e não teve uma linguagem específica em sua obra, sendo esta permanentemente disponível para o imprevisto, levando-o a novos e diversos caminhos de linguagem. Autor de projetos localizados nos mais diversos lugares, De Carlo buscou tratar sua arquitetura como única para cada local que projetou. Sobre seu método projetual, descreve:

[...] Quando me proponho a trabalhar em algo novo, quase esqueço o que fiz antes.

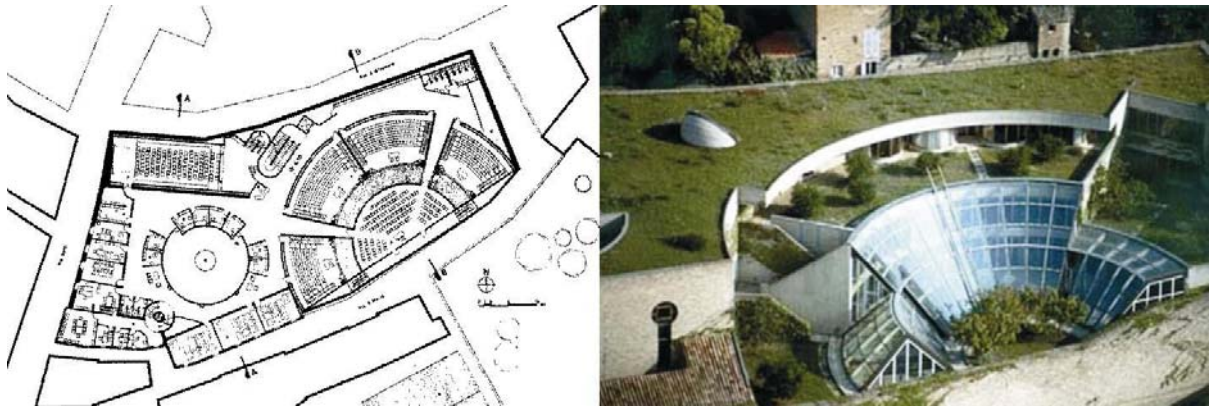
Entender leva tempo, e eu dedico muito tempo à leitura das coisas. A leitura, que não é análise, é para mim um elemento fundamental. Penso em um grande viajante, em Marco Pólo. Sua narrativa muda a toda hora, mas quanto tempo está por trás da narrativa, quanta atenção dedicada às coisas que descreve. Por isso, não posso entender como certos escritórios de arquitetura possam ter setenta, oitenta projetos ao mesmo tempo. Não pelos problemas de organização, que esses se resolvem, mas pela abordagem do projeto. Quando o mesmo arranha-céu é feito em Hong Kong, é feito em Nova Iorque e espera-se que se possa fazê-lo em Milão, então há perigo para os lugares e para a arquitetura. A arquitetura é um instrumento para dar identidade aos lugares. É um dos pilares da identidade no espaço físico. Se esse pilar for eliminado, arrisca-se a que o mundo se torne todo igual. Talvez já esteja se tornando, mas há ótimas razões para resistir.⁸³ (grifo meu)

Como exemplo, Giancarlo De Carlo trabalhou na cidade de Urbino em diversas intervenções e novos projetos, tendo dificuldades de ordem da clientela (heterogênea quanto administração pública e indivíduos particulares) e, principalmente, no conjunto arquitetônico e natural da cidade. Dessas intervenções, como lugar chamamos os edifícios propriamente ditos, que ordenam as propostas que, por sua vez, buscam render-se à arquitetura existente, como a **Faculdade de Pedagogia**, localizada em um antigo convento. Para este projeto, De Carlo manteve o muro perimetral do convento, limitando sua intervenção ao interior da antiga construção. Neste caso, o diálogo acontece entre os telhados das edificações

⁸² BENEVOLO, Leonardo. **A Arquitetura no Novo Milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007. p. 81.

⁸³ DE CARLO *apud* BENEVOLO, Leonardo. **A Arquitetura no Novo Milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007. p. 82.

existentes e a nova cobertura para a Faculdade, envidraçada, em contato com o céu. A arquitetura se ‘rende’ ao seu local de implantação.



Figuras 22 e 23 – Faculdade de Pedagogia. Disposição radial dos elementos mostra herança clássica.

Fontes – Fig. 22: BENEVOLO, Leonardo. *A Arquitetura no Novo Milênio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007; fig. 23: <www.vitruvius.com.br>.

Em *A Arquitetura no Novo Milênio*, Benevolo cita, além da Faculdade de Pedagogia como exemplo em Urbino, as **moradias universitárias**, situadas na área sudoeste do Colle dei Cappuccini (Morro dos Capuchinhos), justificando que “para os edifícios que ocupam um terreno novo é decisiva a escolha dos lugares: adjacentes ao organismo urbano para os volumes menores, ou afastados para os maiores”⁸⁴. Como descreve o autor:

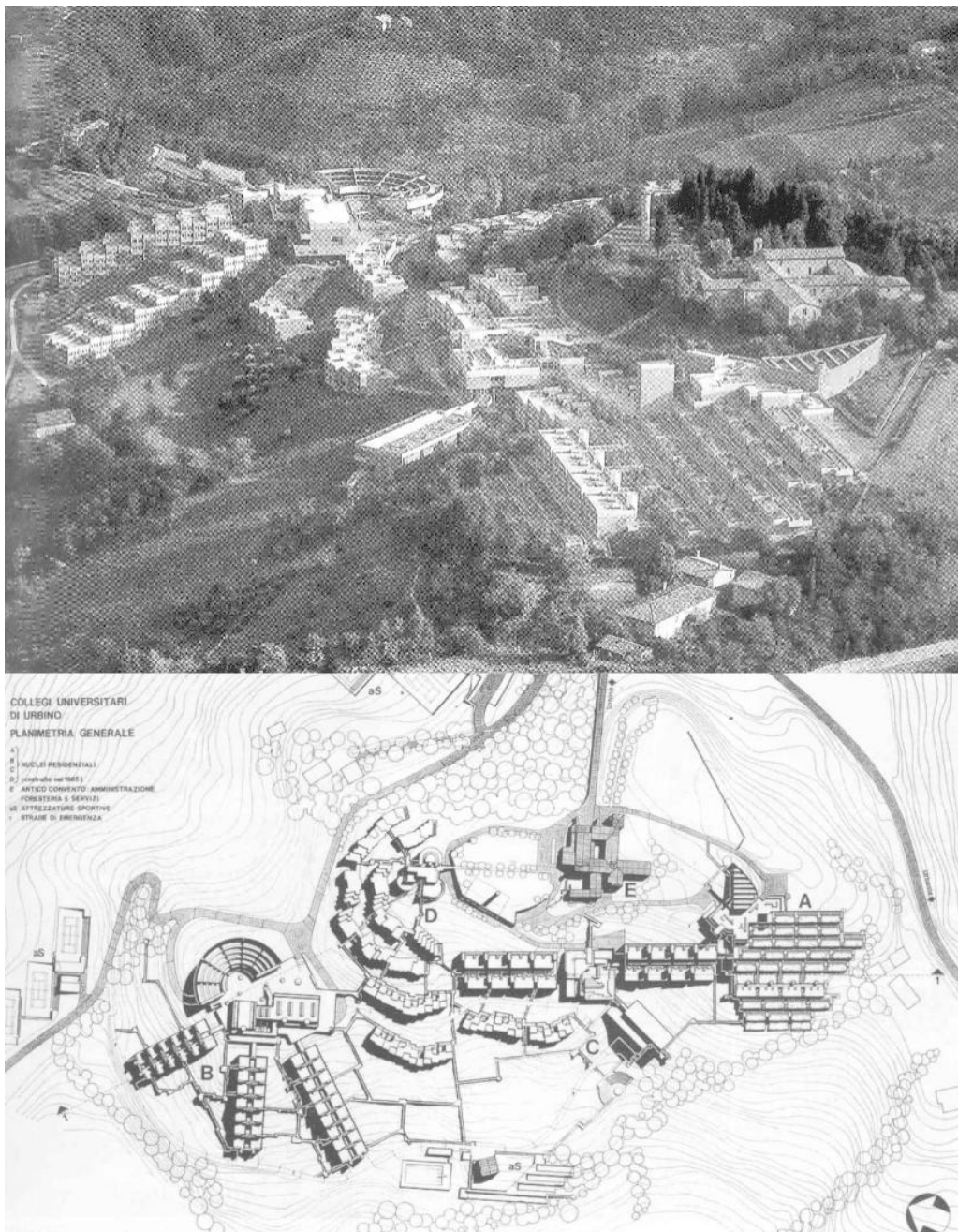
[...] da cidade antiga, avista-se somente o topo da primeira moradia, enquanto além da cumeada nasceu, em vinte anos, uma espécie de nova cidade, colocada em terreno virgem e acabada em todos os detalhes por uma única mão [...]. Essa invisibilidade recíproca ajuda a sustentar, em escala equiparável, a comparação com o antigo organismo urbano que cresceu gradualmente em muitos séculos. Para esse fim, torna-se essencial a uniformidade dos elementos construtivos, paredes de tijolos à vista e estruturas em cimento armado [...].⁸⁵

Neste sentido, a relação com o lugar, aqui, mostra-se clara: a cidade, de acordo com sua topografia, determinará a escolha do local para determinadas construções, de maneira que exista um entendimento entre edifício e lugar, onde o

⁸⁴ DE CARLO *apud* BENEVOLO, Leonardo. *A Arquitetura no Novo Milênio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007. p. 82.

⁸⁵ *Ibid.*

primeiro seja consequência do segundo, através da disposição, proporção e elementos físicos (“paredes de tijolos à vista e estruturas em concreto armado”), como no exemplo anterior da cidade. Na Faculdade de Pedagogia o lugar trata-se do antigo convento e, portanto, este será o fator norteador para a implantação da nova edificação, que não terá papel secundário; pelo contrário, continuará determinando intervenções de maneira que sua linguagem permaneça inerte na paisagem urbana.



Figuras 24 e 25 – Moradias universitárias em Urbino. Disposição radial nos volumes ortogonais.

Fonte – BENEVOLO, Leonardo. A Arquitetura no Novo Milênio. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

3.4 Álvaro Siza Vieira – Portugal

O arquiteto, que há décadas é referência quanto à “fidelidade ao patrimônio local” tem sua área de atuação além dos limites de seu país de origem, Portugal. Ainda jovem, colabora sob a direção de Fernando Távora (exemplo da primeira geração dos arquitetos portugueses cujas práticas profissionais permeiam a cultura vernácula, o vínculo com o sítio físico) com a pesquisa sobre arquitetura popular portuguesa promovida pela União Nacional dos Arquitetos, datada de 1955 a 1960. Desta pesquisa, Siza leva a bagagem do conhecimento da arquitetura portuguesa não monumental, singela e atemporal. Assim como Giancarlo De Carlo em relação a Urbino e Catânia, o arquiteto passa longo tempo em Évora, de onde leva outra grande contribuição. O resultado da experiência, simplificada, é a produção de uma série de edifícios de diversos gêneros, tendo em comum uma “singular economia de meios”. Praticante de uma arquitetura baseada na realidade, quanto contexto, valores humanos, simbolismos, meio físico, Siza cria personalidade a cada obra baseada no realismo empírico. Assim como Aalto (na Finlândia), até mesmo seu mobiliário baseia-se na cultura portuguesa vernácula.

Dos inúmeros exemplos para esta pesquisa, a **Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto**, iniciada em 1986, compõem-se de vários blocos separados aleatoriamente rendendo-se à topografia local, e dividindo espaço com antigas fortificações.



Figura 26 – Faculdade de Arquitetura do Porto.
Fonte – <www.flickr.com>



Figuras 27 e 28 – Faculdade de Arquitetura do Porto.
Fonte – <www.flickr.com>

Em uma linha semelhante de linguagem quanto inserção do edifício, Siza projetou o **Museu Galego de Arte Contemporânea**, em Santiago de Compostela, localizado em área igualmente irregular, propondo uma volumetria repleta de interseções e desníveis, onde utiliza também granito local para a construção dos muros externos, além de mármore grego para o interior.



Figura 29 – Museu Galego de Arte Contemporânea.
Fonte – <www.flickr.com>



Figuras 30, 31 e 32 – Museu Galego de Arte Contemporânea.
Fonte – <www.flickr.com>

Juntamente com outros projetos, surgem novas e inúmeras propostas justificadas pelo compromisso demonstrado na prática com cenários históricos: restaurações, reconstituições e inserções de novos edifícios em antigas fundações. Sua abordagem é essencialmente arquitetônica. Fundamenta-se mais nos artefatos antigos que propriamente na sua origem histórica, mais nos lugares que às épocas.⁸⁶

3.5 Eduardo Souto de Moura – Portugal

Pupilo de Álvaro Siza, com escritório localizado no mesmo edifício do mestre, Eduardo Souto de Moura fecha o quadro (com Fernando Távora) dos arquitetos portugueses de maior renome que fundamentaram sua prática na leitura do lugar, independentemente da vertente desta prática. Iniciou sua carreira profissional, como muitos arquitetos, projetando residências unifamiliares para sua família e amigos; e sobre este tema, disse em entrevista a Luis Rojo de Castro para a revista *El Croquis*: “Yo creo que la vivienda es una cosa universal que históricamente ha cambiado muy poco. Cambian los materiales, cambian los sistemas constructivos, pero la idea de una casa como tal no es algo que haya cambiado mucho”⁸⁷ (grifo meu). E sobre as casas, afirma: “Le dí importancia a la adaptación al sitio, al lugar, y a lo largo de los años desarrollé un tipo de casa de una sola planta muy adaptada al terreno y a sus límites”⁸⁸. O ‘universal’ tratado aqui por Souto de Moura, trata-se da tipologia da casa

⁸⁶ BENEVOLO, Leonardo. **A Arquitetura no Novo Milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

⁸⁷ CASTRO, Luis Rojo de. La Naturalidad de las Cosas. **El Croquis**. Madri, n. 124, 2005, p. 6.

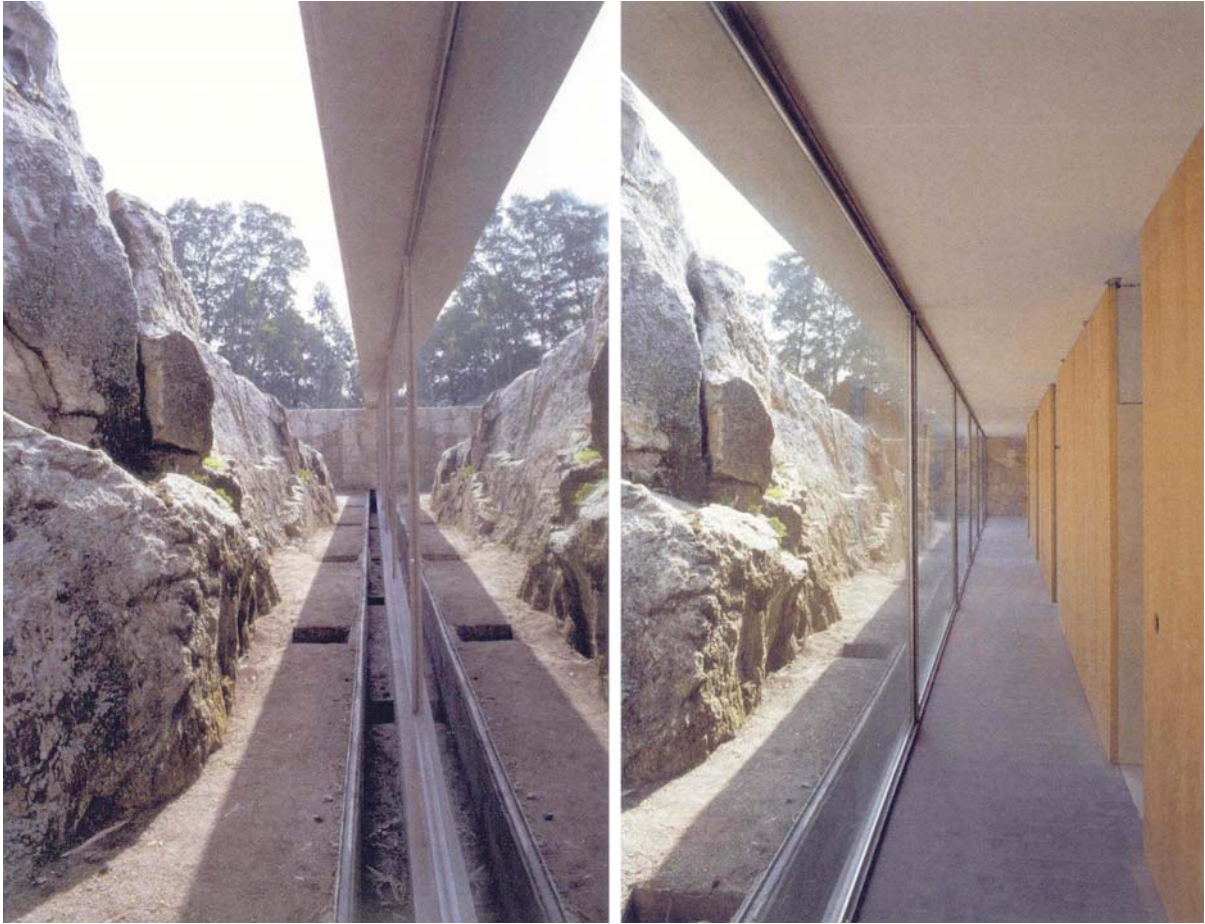
⁸⁸ Ibid.

como um todo, no seu aspecto habitacional como função, independentemente do seu local de inserção. Mas o produto final, assim como em toda a sua obra, considerará este mesmo local de inserção como partido. Adotará o particular como ponto de partida de cada idéia desenvolvida. Alheio às questões pós-modernas discutidas nas últimas décadas do século passado, o arquiteto fundamenta sua posição avessa particularmente pelas condições distintas de Portugal do restante do continente europeu. Por outro lado, buscou a universalidade da arquitetura moderna como contrapeso da linguagem empírica, pois esta, em equilíbrio com as linhas universais daquela, resultaria nos inúmeros exemplos de manifestação regional que o arquiteto se propôs.

A **Casa em Moledo**, projetada em 1991 e construída em 1997, foi pensada de maneira que a cobertura ficasse “invisível”, segundo o arquiteto, rendendo-se à topografia local. Como neste caso o projeto sugeriria o “redesenho” de outra residência, Souto de Moura evitando redesenhá-la por completo propôs modificações no próprio terreno, o que, a princípio, contradiria o ato de rendição tão defendido pelos ditos regionalistas em relação ao local de construção. Porém, em virtude desta maneira particular de “rendição”, o que percebe-se é uma residência camuflada pela paisagem, que insere-se forçadamente à topografia, porém, buscando um entendimento com a mesma, até no uso das pedras locais que compõem os muros de contenção.



Figura 33 – Casa em Moledo. Parte superior da residência.
Fonte – **El Croquis**. Madri, n. 124, 2005.



Figuras 34 e 35 – Casa em Moledo. Lateral da residência próxima ao muro de pedra (vistas externa e interna).

Fonte – **El Croquis**. Madri, n. 124, 2005.

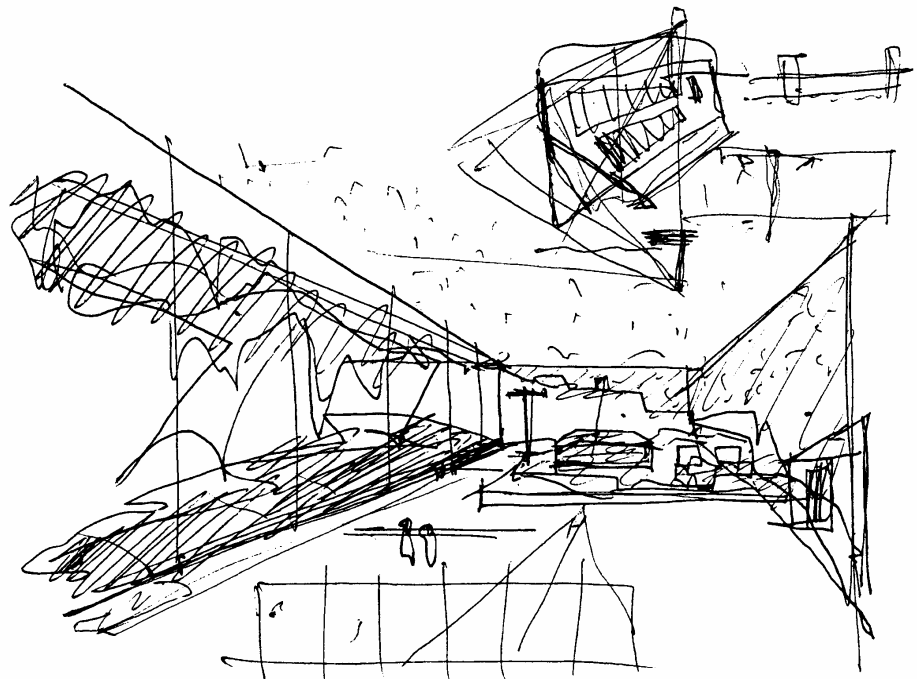


Figura 36 – Casa em Moledo Croqui do arquiteto.

Fonte – **El Croquis**. Madri, n. 124, 2005.

Um outro exemplo de modificação do espaço, mas de ordem arquitetônica, não topográfica, trata-se do projeto de reforma do Monastério de Santa Maria do Bouro, em Parador Nacional. Neste caso, deu-se importância maior às ruínas do antigo convento que ao novo edifício construído no mesmo lugar, utilizando das pedras naturais do local para a edificação da nova planta. Estas ruínas foram mantidas em função do ato de contemplação local, onde a linguagem empírica prevalece sobre o programa técnico de exclusiva restauração.

E como um exemplo de total rendição ao lugar, tratado com supremacia, Eduardo Souto de Moura projetou, em 1998, a **Igreja da Misericórdia**, em Milheirós. Segundo as palavras do próprio arquiteto, “El proyecto fue difícil porque disponíamos de todo lo que aparentemente puede construir un proyecto ‘bonito’, ‘amable’ y elegante: piedra, agua, vegetación, y un programa que había variado poco en dos mil años. A la arquitectura no se le puede exigir más de lo que es capaz de ofrecer: su presencia”⁸⁹. São três planos de concreto incrustados em um muro de pedra, tendo seu acesso principal permitido por uma rampa na orientação oeste. As linhas modernas que o arquiteto utiliza como referência são partes secundárias do lugar, que gera o edifício. A luz natural, que incide na fenda entre a arquitetura e o muro de pedras, fortalece o que serviu como partido para esta obra: o lugar. Aqui, o universal dá lugar ao regional, sem que se utilize de linguagens vernáculas, promovendo a soberania da pedra, da água, da luz, como cita Souto de Moura.



Figura 37 – Maquete da igreja.
Fonte – **El Croquis**. Madri, n. 124, 2005.

⁸⁹ CASTRO, Luis Rojo de. La Naturalidad de las Cosas. **El Croquis**. Madri, n. 124, 2005, p. 188.

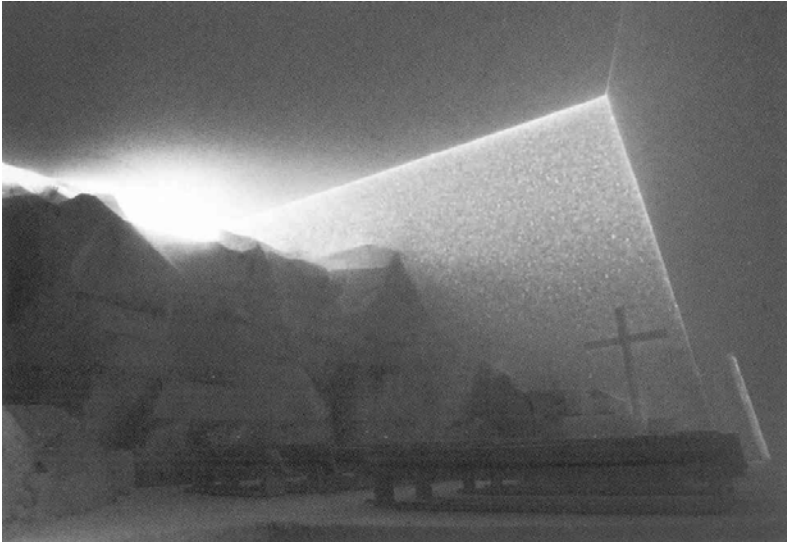


Figura 38 – Perspectiva do interior da igreja (maquete).
Fonte – **El Croquis**. Madri, n. 124, 2005.



Figura 39 – Implantação, com o lago na parte inferior.
Fonte – **El Croquis**. Madri, n. 124, 2005.

3.6 Ricardo Bofill – Espanha

Como um contraponto aos exemplos tratados anteriormente, citados na bibliografia corrente como bons exemplos da prática empirista, Ricardo Bofill, por sua vez, tem trabalhado sob outra ótica na relação arquitetura x lugar. De uma abordagem extremamente (*neo*)historicista, o arquiteto promove esta relação, na verdade, de uma maneira há algumas décadas bastante difundida: resgatando elementos compositivos de um leque classicista, construídos com tecnologia atual (neste caso em especial, usa-se das mais altas tecnologias). Montaner afirma a prática do arquiteto colocando que

[...] a lógica da produção em série, a repetição, a simplificação, a transparência e a leveza que geram as novas tecnologias são antagônicas às qualidades de proporção, simetria, solidez e ornamentação que exigia a arquitetura clássica⁹⁰

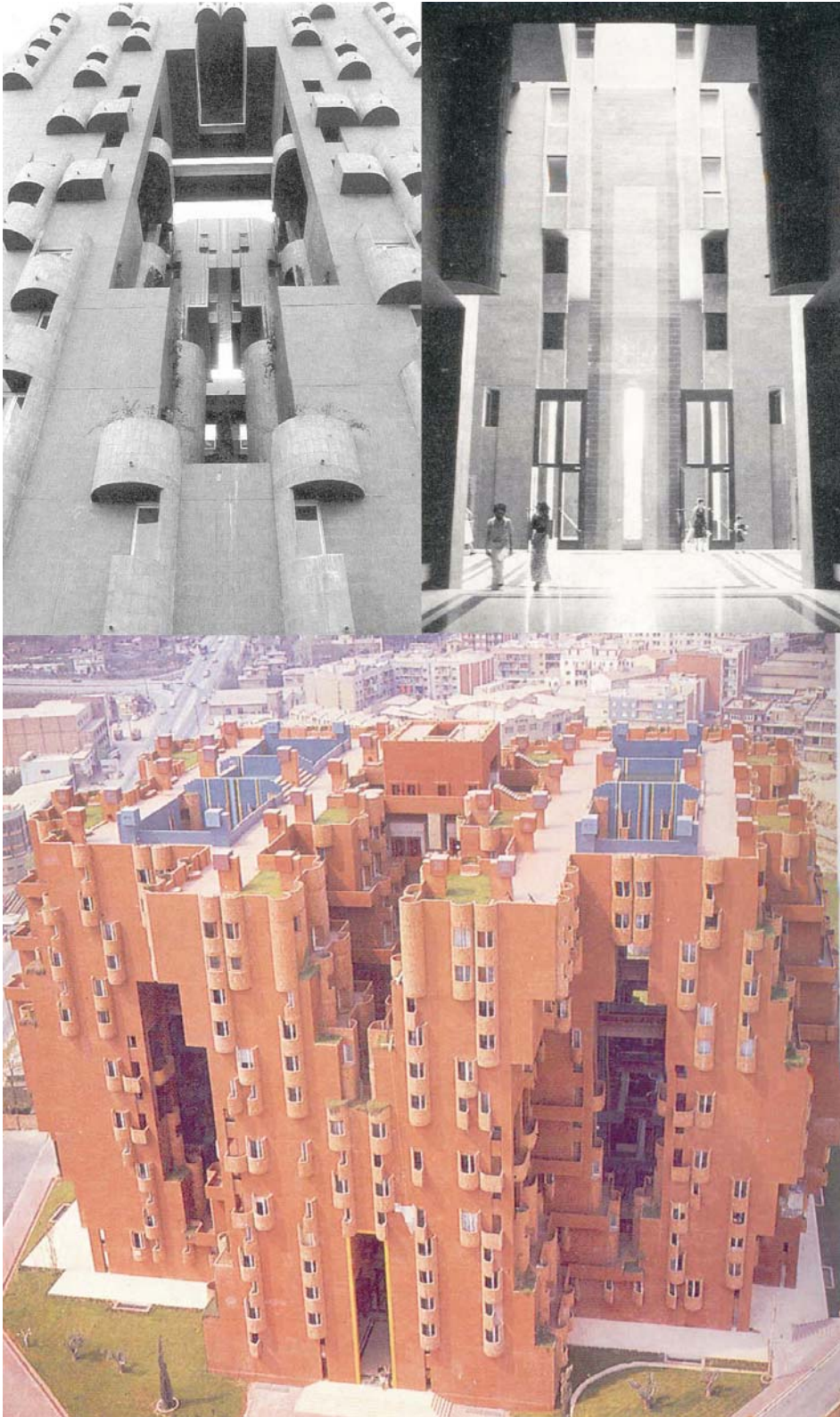
E neste aspecto, Bofill tratou sua arquitetura como muitos ‘neo-historicistas’, e em alguns casos (os mais recentes em especial), com mais ‘naturalidade’ que outros das últimas décadas (apesar das referências explícitas à arquitetura clássica, a naturalidade mostra-se em uma utilização mais ‘moderna’, retirando os excessos que muitos arquitetos mantinham quando a referenciavam). Sua intenção foi recuperar valores históricos e simbólicos da arquitetura no sentido de devolver seu aspecto popular⁹¹.

Interessado pelas utopias tecnológicas dos anos 70, com idéias de formalização de uma “arquitetura agregativa” em uma cidade vertical, estudou novas células de habitação permitidas pelas novas tecnologias. Naquela época, projetou o complexo **Walden 7**, em Sant Just Desvern (1970-75), propondo um entendimento entre os materiais artesanais de tijolo e concreto com um sistema de células de moradia individual para um complexo monumental. Regido por circulações verticais, pátios e terraços, resultou em uma obra de ares clássicos na simetria, monumentalidade e em algumas perspectivas, porém com uma composição volumétrica desprovida dos elementos tão conhecidos, como arcos plenos,

⁹⁰ MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, AS, 2001. p. 183.

⁹¹ Ibid.

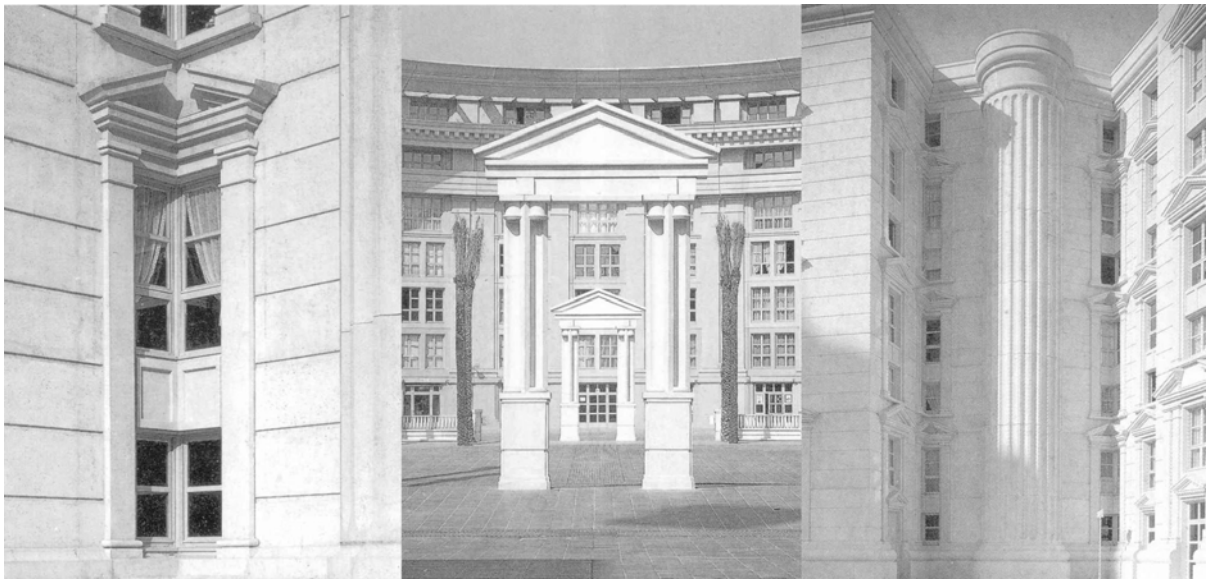
abóbadas de berço, frontões e outros tantos.



Figuras 40, 41 e 42 – Complexo Walden 7. Detalhes e perspectiva do edifício.
Fonte – JAMES, Warren A. **Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura**. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1988.

Já no conjunto **Antígona** (1979-85), em Montpelier, Bofill resumiu muito de sua obra, descrita ainda por Benevolo:

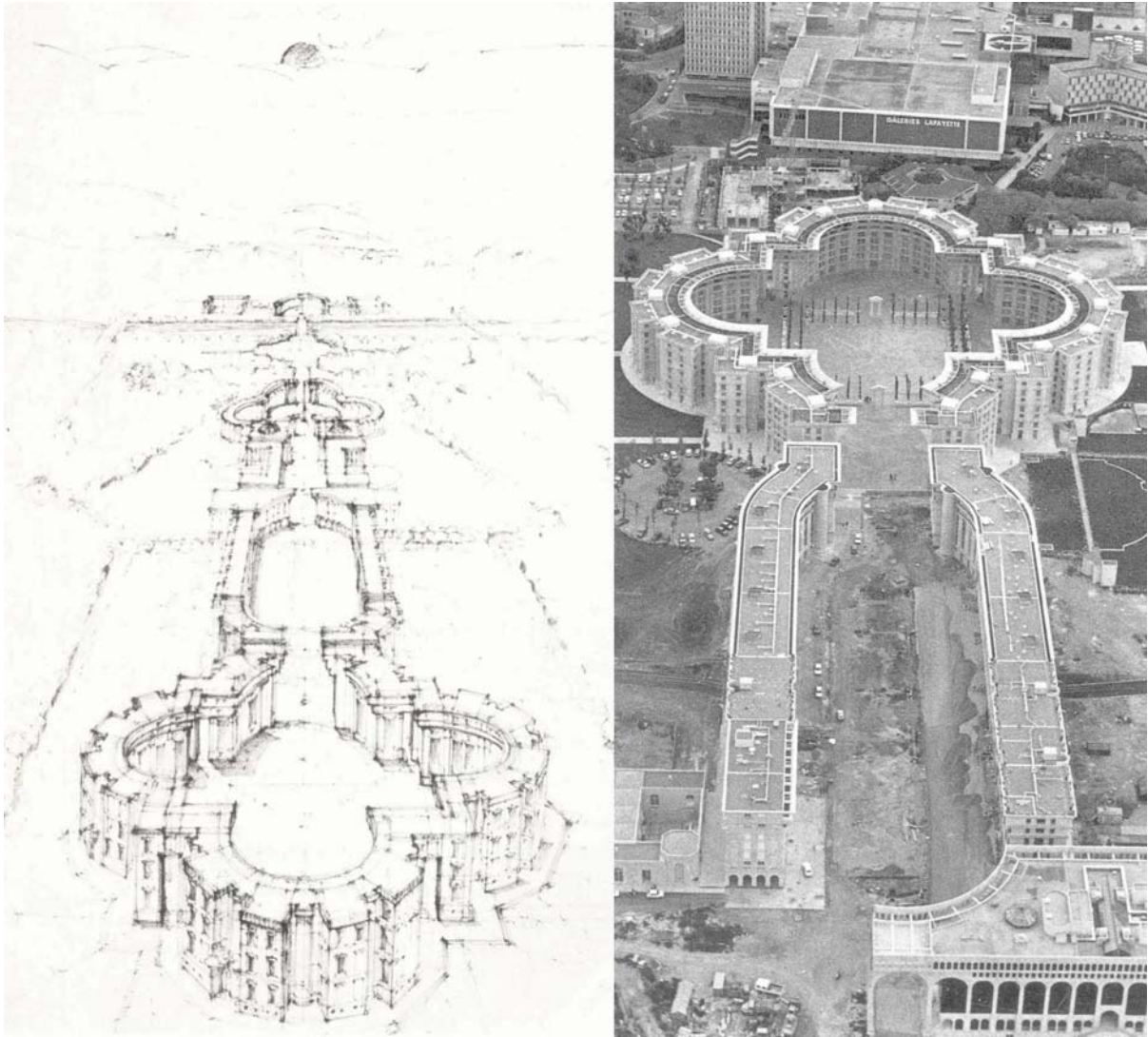
[...] resolução dos grandes conjuntos urbanos recuperando os critérios compositivos da cidade barroca, à base de avenidas e praças definidas por uma forma arquitetônica que tenta responder ao caos urbano circundante. Dentro deste complexo, cada edifício recria tipologias históricas: o palácio, o arco do triunfo, a praça barroca, etc. Em cada edifício ocorre um contraste radical entre as molduras clássicas gigantes pré-fabricadas e as grandes vidraças, ambas impossíveis de executar sem um nível tecnológico altamente sofisticado. Em cada edifício convivem ordens gigantes e monumentais com as reduzidas janelas e fachadas reais de cada pequena unidade habitacional.⁹²



Figuras 43, 44 e 45 – Antígona. Detalhes do complexo.

Fonte – JAMES, Warren A. **Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura**. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1988.

⁹² MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, AS, 2001. p. 184



Figuras 46 e 47 – Antigona. Desenho e perspectiva do conjunto.

Fonte – JAMES, Warren A. **Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura**. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1988.

Montaner ainda associa as obras do arquiteto à especulação imobiliária em virtude do reduzido tamanho de algumas células de moradia, associadas a edifícios monumentais fora da escala de algumas cidades, como em Marne-la-Vallée, próxima a Paris (obra de 1978-82). A linguagem clássica utilizada sem rigor reforça esta idéia.

Porém, em finais dos anos 80 a evolução é evidente na obra do arquiteto em virtude da preocupação maior com a tecnologia associada à redução do uso da linguagem clássica, como a ampliação do aeroporto de Barcelona.

4 O CASO DO BRASIL: O PALÁCIO E A RAINHA

(...) desde que uma tal utopia passava do domínio do discurso para o plano concreto do edifício ou da cidade, ela acabava tornando curiosamente visíveis seus vínculos locais. Portanto, talvez mais do que uma correção de rumo, se tratasse de extrair as lições de uma prática nem sempre muito presa ao discurso moderno padrão, pois a produção era muito variada. – E aí está a Arquitetura Moderna brasileira para atestá-lo. Afinal o que todos os críticos de cá e de lá sempre acentuaram foi a nossa particularidade, os traços idiossincráticos da arquitetura nacional, espetacularmente encarnados por seu representante máximo – Oscar Niemeyer. Quem sabe sempre fomos regionalistas apesar de modernos...⁹³

Eleger um ou mais arquitetos no Brasil como regionalistas não é tarefa das mais fáceis, ao menos se compararmos os parâmetros com o continente europeu. A cultura europeia é uma das bases da pluralidade cultural que encontramos no nosso país. A expressão “branco europeu” não se resume em um único biótipo, ou única fonte cultural; é, na verdade, uma simplificação de uma cultura tratada com certa homogeneidade que tornou-se de fato (mais) heterogênea em solo brasileiro, com o passar do tempo. Portugal, Espanha, Holanda e outros países de outros continentes como o Japão e a China instalaram suas comunidades e conseqüentemente suas expressões neste território. Estamos falando da origem do que vimos desenvolver aqui ao longo de toda a história do país e que influenciou diretamente a arquitetura brasileira do século passado. Antes do movimento modernista, o que percebemos na produção artística e, logo, arquitetônica brasileira resume-se a repetições e adaptações muitas vezes mecânicas. A sociedade europeia migrante encontra solo fértil para o desenvolvimento de tendências neoclássicas, neogóticas e ecléticas. Mas colocar como repetições não dá necessariamente um sentido pejorativo ao produto da arquitetura produzida outrora, mesmo porque encontramos excelentes exemplos do ecletismo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, exemplos da arquitetura *art deco* em Goiânia e tantos outros. Mas os exemplos que identificamos têm em sua concepção a idéia de lugar, de *feito no Brasil*. Mais expressiva ainda é a arquitetura popular encontrada nas cidades do interior, que viram sua arquitetura

⁹³ ARANTES, Otilia B. F. **Urbanismo em Fim de Linha**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

surgir em meio à exploração do ouro, das *entradas e bandeiras*, da adaptação à mão-de-obra e materiais locais, do clima encontrado aqui, ainda que (apenas) semelhante a algumas regiões da Europa ibérica. Vimos o pau-a-pique sobre baldrame de pedra, a taipa-de-pilão e o adobe aparecerem como principais técnicas construtivas de um Brasil *português* e ao mesmo tempo *espanhol, italiano, polonês* além de tantos outros. Se em Portugal, com sua reduzida dimensão, já identificamos diferenças influenciadas pelo passado e pelas condições naturais entre o norte e o sul do país, no Brasil encontramos um campo deveras fértil para estas diferenças. A dimensão continental, aliada às diferenças de clima, relevo e outras condições naturais, além das colônias instaladas e que se desenvolveram muitas vezes de maneira independente umas das outras, ao longo de largos períodos do tempo são palco para uma pluralidade de cores, volumes, técnicas construtivas, ornamentos e soluções de adaptação a relevo e conforto ambiental (como as espessas paredes em taipa ou os azulejos brancos encontrados em São Luis do Maranhão, por exemplo). Apenas limitar-se à junção de três “culturas” diferentes, como as do índio nativo, do negro e do branco, não explica ou justifica tamanha pluralidade de maneira suficiente. Torna-se imprescindível colocar algumas questões de natureza específica, como as diferentes origens dos europeus que aqui se instalaram. Como na epígrafe deste trabalho, Lucio Costa afirma:

A arquitetura regional autêntica tem as suas raízes na terra; é produto espontâneo das necessidades e conveniências da economia e do meio físico e social e se desenvolve, com tecnologia a um tempo incipiente e apurada, à feição da índole e do engenho de cada povo; ao passo que aqui a arquitetura veio já pronta e, embora beneficiada pela experiência anterior africana e oriental do colonizador, teve de ser adaptada com roupa feita, ou de meia-confecção, ao corpo da nova terra.

E ainda:

Cada mestre, oficial ou aprendiz – pedreiro, taapeiro, carpinteiro, alvanéu – trazia consigo a lembrança da sua província e a experiência do seu ofício, daí a simultânea adoção, logo de início, das diferenciadas feições arquitetônicas próprias de cada modo de construir: a taipa de pilão, a taipa de sebe, ou de mão – pau-a-pique -, o adobe, a alvenaria de tijolo, a pedra e cal.

Sem embargo dessa variada aplicação de processos da técnica se foi definindo: a taipa de pilão, encontrando terreno propício, fixou-se

principalmente em São Paulo; a alvenaria de tijolo floresceu mais em Pernambuco e na Bahia; nas terras acidentadas de Minas, onde os caminhos acompanhavam as cumeadas, com as casas despencando pelas encostas, o pau-a-pique sobre baldrames de pedra foi a solução natural; já no Rio de Janeiro, a fatura de granito marcou a perspectiva urbana com a seqüência ritmada das ombreiras e vergas de pedra – suporte e arquitrave, princípio construtivo da Grécia antiga.⁹⁴

É fato que a arquitetura brasileira ganha fôlego exatamente quando rompe com um passado de puras “adaptações” (ainda que não se limitasse a isso) e passe a produzir uma arquitetura que se torna referência em todo o mundo. O movimento moderno teve um papel fundamental para o Brasil neste sentido. Mesmo que identifiquemos semelhanças como a simplificação volumétrica e a redução ou ausência de ornamentos, também identificamos aqui uma relação peculiar com o seu próprio passado. A *máquina de morar* brasileira busca no seu passado recente a varanda, o muxarabi e tantos outros elementos que explicitam as ditas manifestações regionais na sua produção arquitetônica.

Diversos são os fatores que determinaram a configuração da arquitetura brasileira produzida no século passado.

É certo que o Brasil tenha os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais ao centro, Rio Grande do Sul e Paraná ao sul e Bahia e Pernambuco⁹⁵ no nordeste como palco das principais produções arquitetônicas recentes (e naturalmente do passado também). E isso ocorre em função das diferentes colonizações, somadas aos diferentes ciclos econômicos, clima e características fisiográficas, em épocas e com influências culturais também diferentes. O litoral, historicamente mais desenvolvido e ocupado que o interior (ainda que isso não seja uma regra imutável ao redor do mundo, tratando-se apenas de um fato freqüente), somado às importantes cidades como São Paulo, Belo Horizonte e Brasília (aqui trata-se de um caso essencialmente especial) que se despontaram como produtoras e promovedoras de uma arquitetura e arte de vanguarda (no contexto do Brasil), mostram a amplitude de uma situação mais que justificada, a de um país multicultural, com desigualdades nem sempre positivas, evidenciadas não somente do ponto de vista estético-formal, mas também econômico e social.

⁹⁴ COSTA, Lucio. **Arquitetura/Lucio Costa**. 4^a. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

⁹⁵ BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil** [Tradução Ana M. Goldberger]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Ao longo do tempo, a cultura européia adquiriu diferentes personalidades em todo o território nacional, em consequência da profusão cultural desenvolvida aqui, por sua vez provocada, nas palavras de Fernando de Azevedo, pela “infinita variedade de grupos humanos na variedade infinita dos quadros geográficos”⁹⁶. J. N. B. de Curtis explica:

Se considerarmos, pois, o processo múltiplo de aculturação aqui instalado – embora homogênea, a cultura do colonizador era já amestiçada pela contribuição de três continentes – e as formas distintas de ocupação do solo, impostas por aquela “variedade infinita dos quadros geográficos”, teremos os dados necessários para entender a diversificada ocorrência de expressões regionais em nossa pretérita arquitetura. E as diferenciadas formas de vida decorrentes do variado e complexo processo de abordagem do nosso território repercutiram não somente na caracterização dos programas dos partidos e dos sistemas construtivos adotados pela nossa arquitetura, como participaram na elaboração do eclético gosto decorativo nacional.⁹⁷

Da relação com o clima, associada à luminosidade local (ainda que abundante em todo o país), à aplicabilidade de determinados materiais como o barro em paredes espessas, ou mesmo o azulejo, importante isolante térmico em áreas mais quentes, o leque de soluções e resoluções técnicas/estéticas aplicadas à arquitetura brasileira foi dos maiores. A rigidez não se aplica aqui, pois a aplicabilidade técnica (azulejo x clima quente) teve também seu valor estético, sendo o uso de diversos materiais justificados por este motivo: “Como expressões regionais, entendemos somente aquelas que, pela sua repetição, revelem interesses ou limitações técnicas, preferências coletivas ou imposições econômico-sociais de determinada área”⁹⁸.

Em São Luis, exemplo já citado, a fisionomia característica que a cidade adquiriu foi favorecida pela condição econômica, permitindo importar em grande escala os azulejos de Portugal e França, criando uma personalidade inconfundível à capital maranhense. Somadas às peças de azulejo, as venezianas de Alcântara se fizeram úteis neste caso também, em virtude das condições climáticas. Na mesma

⁹⁶ AZEVEDO *apud* CURTIS, J. N. B. de. **Vivências com a Arquitetura Tradicional do Brasil – registros de uma experiência técnica e didática**. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2003. p. 105.

⁹⁷ CURTIS, J. N. B. de. **Vivências com a Arquitetura Tradicional do Brasil – registros de uma experiência técnica e didática**. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2003, p. 105.

⁹⁸ *Ibid.* p. 106.

região nordestina, na cidade de Recife (incluindo região próxima) adotou-se de maneira cenográfica um tipo de frontão superdimensionado, como solução plástica para coroamento das frontarias dos seus templos. E além destes, o uso de cachorros de cantaria, que apoiavam os antigos muxarabis (mais tarde substituídos pelas sacadas de ferro) também tornaram-se característicos da região⁹⁹.

Já o Sudeste, tendo suas subáreas divididas entre o litoral e a fração continental, mostra também seus aspectos regionais, fortalecidos pela transferência da capital para a cidade do Rio de Janeiro, tornando-a culturalmente mais influente em toda a região fluminense e proximidades. Da organização espacial das casas rurais em torno da baía de Guanabara à decoração externa dos cunhais e pilastras de algumas casas em Parati/RJ, ornamentadas com temas geométricos em alto relevo, podemos perceber outra das inúmeras frações do país multicultural.

E completando como exemplo, na região sul do país, vimos a caracterização de diversas cidades colonizadas por alemães, como Blumenau, Pomerode, Joinville, que têm em sua arquitetura as manifestações dos motivos em enxaimel, importados da Alemanha-metrópole, assim como o litoral catarinense, inteiramente colonizado por imigrantes açorianos, que mostram uma arquitetura com simplicidade e dignidade elevadas, das menores cidades à capital do Estado. Uma produção arquitetônica associada a uma economia inexpressiva no passado.

A iluminação, por sua vez bastante diferente do continente europeu, requer cuidados nem sempre tomados por arquitetos do Velho Mundo; muito pelo contrário. O *brise-soleil* foi (e ainda é) determinante para a construção civil brasileira. Ao contrário de países de clima temperado, temos uma iluminação abundante em determinadas orientações solares que tornam-se um tanto preocupantes. Tendo boa parte de sua área localizada entre o Trópico de Capricórnio e a Linha do Equador, as condições de incidência solar nas orientações sul, leste, oeste e norte são próprias desta localização. Estas condições determinam o uso do brise-soleil vertical nas fachadas leste e oeste, e horizontal na orientação boreal. São condicionantes climáticos que sugerem o uso deste elemento e o torna característico na arquitetura brasileira de meados do século XX. A identidade arquitetônica mais uma vez é determinada por condições naturais. Um outro exemplo trata-se da proposta de ventilação cruzada, também desenvolvida ao longo do último século através dos

⁹⁹ CURTIS, J. N. B. de. **Vivências com a Arquitetura Tradicional do Brasil – registros de uma experiência técnica e didática**. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2003. p. 111.

cobogós. O aproveitamento da ventilação natural em um país com condições naturais em boa parte das vezes favoráveis é imprescindível, aliado, também, a aspectos de ordem econômica (no caso do Brasil), que contribui com a redução do uso de equipamentos mecânicos, como ventiladores e condicionadores de ar, reduzindo, por sua vez, o consumo de energia elétrica.

Independentemente do caminho que a arquitetura no Brasil tenha tomado na segunda metade do século XX (quanto à aquisição e/ou perda de elementos), o que vemos acontecer é nada mais que uma espécie de surgimento, de nascimento de uma cultura artística influenciada por diversos aspectos, além dos de ordem ambiental.

A utilização de determinados materiais como madeira, barro e pedra, determinam o aspecto da arquitetura colonial brasileira, e conseqüentemente da condição regional da arquitetura moderna e contemporânea do nosso país, fruto claro do desenvolvimento da primeira. A arquitetura popular aproveita da condição local, dada a escassez de recursos em que normalmente é produzida. Apontamos como exceção o uso do barro, na forma de tijolos em adobe, ou mesmo taipa-de-pilão e pau-a-pique, em virtude da predominância de um solo argiloso e baixo custo do transporte para regiões menos favorecidas do material. O relativo baixo custo da matéria prima, aliado a motivos de natureza plástica¹⁰⁰, foram estimuladores do desenvolvimento do concreto armado no Brasil. Boa parte dos edifícios célebres do período entre guerras no país tem o concreto como material principal, muitas vezes aparente. Encontramos as figuras de Paulo Mendes da Rocha, Rino Levi, Oscar Niemeyer e outros, como alguns dos principais arquitetos do cenário arquitetônico brasileiro do século XX. E temos na figura de Le Corbusier que por aqui esteve duas vezes, um importante influenciador. Bruand¹⁰¹ o confronta com outros dois importantes arquitetos da primeira metade do século passado, Walter Gropius e Mies Van der Rohe:

[...] não foi por mero acaso que, dos três grandes mestres da arquitetura internacional do período entre as duas guerras, Gropius, Mies Van der Rohe e Le Corbusier, aquele que teria uma influência determinante na arquitetura brasileira tenha sido Le Corbusier. Independentemente de razões culturais

¹⁰⁰ Dos arquitetos que contribuíram para o desenvolvimento 'plástico' do concreto armado no Brasil, temos como exemplos: Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, entre outros.

¹⁰¹ BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil** [Tradução Ana M. Goldberger]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

[...] o contexto econômico e social justifica a pequena repercussão alcançada pelo pensamento e obra de Gropius e Mies Van der Rohe, quando comparada com o sucesso alcançado pelo de Le Corbusier. As preocupações democráticas de Gropius, relacionando a arte ao conjunto das atividades sociais do indivíduo e ao nível de vida das classes produtoras, não poderiam exercer qualquer influência numa sociedade de oligarquia rural, indiferente a este assunto; e quando Gropius, visando este objetivo, esforçava-se para integrar a arte à indústria e as artes entre si, deste modo a definir as normas de uma produção industrializada, criando para tanto a Bauhaus, estava abordando um problema estranho a um país subdesenvolvido. Da mesma forma, a obra de Mies Van der Rohe, seu sucessor na direção da Bauhaus – fundamentada numa concepção nitidamente mais aristocrática da arquitetura, cujo valor decorreria de um acabamento perfeito, obtido pelo emprego de mão-de-obra altamente qualificada e pela utilização de produtos industriais impecáveis –, não podia encontrar repercussão num país onde nenhum desses princípios poderia ser resolvido satisfatoriamente.

O edifício para o Ministério da Educação, Palácio Gustavo Capanema, é um exemplo disso. “Idealizado” inicialmente por Le Corbusier, foi nas mãos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (na equipe) que o marco na arquitetura moderna brasileira (com repercussão internacional) tomou forma. Pilotis, simplicidade formal, caráter monumental aliado à arte de Cândido Portinari, um dos exemplos (talvez o exemplo) mais célebres da arquitetura brasileira do século XX foi marco também para uma política de valorização da arte e arquitetura locais, através da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – por Rodrigo Melo Franco de Andrade, hoje conhecido como IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A criação do SPHAN resume claramente o pensamento nacionalista de valorização da arquitetura através de valores neocoloniais, frente os estrangeirismos praticados até então no país. Valorizava-se o passado através deste estilo,

[...] destinado a revalorizar as tradições históricas locais, adaptando-as mais ou menos às necessidades do presente. Encontram-se aí as duas tendências, ambas nacionais, entre as quais oscila o Brasil do século XX: a vontade de progredir, de romper com o passado, e um apego ao mesmo tempo sentimental e racional a esse passado, especialmente o da época colonial, origem da personalidade do país e momento de grande esplendor

monumental, cujas lições São ainda hoje consideradas parcialmente válidas.¹⁰²

Toda esta importância dada à arquitetura colonial, como cita Bruand, vem no sentido de buscar uma arquitetura *essencialmente* brasileira, frente ao *estilo internacional* tão colocado na época, carregado de princípios fundamentais, nem sempre seguidos pelos arquitetos daqui. Mas independentemente disso, o continente europeu acaba sendo, naturalmente, a referência do ponto de vista arquitetônico, explicado pelo fato de ser o berço da cultura ocidental e, por consequência, a origem das tradições culturais do Brasil, especificamente em países como Portugal (a pátria-mãe), França e Itália. A Europa no início do século passado forma o campo fértil das discussões mais importantes, e identificamos este fato através dos inúmeros movimentos de vanguarda, como o promovido por Auguste Perret e Tony Garnier na França, ao Deutcher Werkbund na Alemanha, a produção de Adolf Loos, Charles Rennie Mackintosh, dentre outros, que precederam a junção entre as escolas de artes e ofícios que culminou na criação da Bauhaus, a produção de arquitetos como Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Walter Gropius, além de Frank Lloyd Wright, nos Estados Unidos (ainda que sua obra seja mais pessoal e adaptada às condições locais). As palavras de Curtis aplicam-se certamente a condições como as brasileiras:

O que era necessário era uma mistura do local e do universal que evitasse as limitações de cada um e que levasse a formas de ressonância simbólica duradoura. O modernismo superficial e o tradicionalismo impulsivo eram males a serem evitados em todo lugar do mundo.¹⁰³

Podemos dizer que a arquitetura brasileira moderna tem um caráter extremamente regionalista. É fruto de uma busca pela identidade local através da abstração/releitura de elementos, materiais e/ou técnicas construtivas desenvolvidas em diferentes regiões, sem que isso denote o pastiche que outrora resumia a nossa arquitetura. Mesmo que esta cópia tenha sua referência no próprio Brasil. A

¹⁰² BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil** [Tradução Ana M. Goldberger]. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 25

¹⁰³ CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2008. p. 587

arquitetura colonial, tão referenciada em meados do século passado, vai alimentar a produção que se inicia no entre guerras. Bruand resume:

As principais características da arquitetura brasileira no século XX, todas elas decorrentes das condições históricas vigentes no país na época, são então as seguintes: predominância da arquitetura urbana, ausência quase total de preocupações sociais, importância fundamental dos edifícios públicos, prioridade às realizações de prestígio, preocupação com a personalização e com o aparato formal, nítido desejo de conceber uma arquitetura atual, voltada para o futuro mas sem desprezar os valores do passado, conflitos e tentativas de conciliação entre, de um lado, o apelo revolucionário e o apego à tradição, e, de outro, a sedução por tudo que é estrangeiro e o orgulho nacional¹⁰⁴.

4.1 O PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA

Na realidade, a questão que se coloca sobre o Palácio Capanema é mais ampla, devendo ser contextualizada em termos estratégicos e em âmbito nacional, pela forma como ‘encaixou’ no discurso modernizador e nacionalista do governo de Getúlio Vargas. O próprio episódio do concurso, a ‘virada de mesa’ do concurso para o novo Ministério da Educação e Saúde, parece ter sido catalisador de um processo maior. Segue uma cronologia, fundamental para entender as sutilezas do processo (a partir do livro “Colunas da Educação” editado pelo próprio IPHAN)¹⁰⁵:

1935 Abril – Aberto o Concurso

1935 Junho a Setembro – Julgamento dos projetos. com discussões acirradas, pois alguns dos mais ‘modernistas’ faziam propostas não adequadas à legislação vigente e foram desclassificados, restando ‘no páreo’ apenas os mais conservadores.

1935, Julho a Setembro – Assessores modernistas do Ministro Capanema confessam-se “desolados” com o desenrolar do concurso e a

¹⁰⁴ BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil** [Tradução Ana M. Goldberger]. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 29

¹⁰⁵ LISSOVSKY, Mauricio & MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio, organizadores. **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde 1935-1945**. Edições do Patrimônio, Rio de Janeiro, 1996.

desclassificação dos mais progressistas, considerando o(s) projeto(s) vitorioso(s) completamente ultrapassado(s): Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Manuel Bandeira e outros.

1935 Setembro – Capanema convida extra-oficialmente Lucio Costa para novo projeto, ainda antes do resultado oficial do concurso.

1935, 1º de Outubro – Independente disso, Capanema julga moral levar a cabo o concurso, e sobretudo pagar os prêmios. Resultado final do concurso, e os prêmios foram pagos.

1935, 1º de Novembro – Encerramento e premiação do Concurso.

1936, Fevereiro – Rejeição oficial do projeto vencedor, em carta de Capanema e Getúlio Vargas e, no mesmo texto, indicação de Lucio Costa para um novo projeto.

1936 Março – Capanema formaliza o convite a Lucio Costa para novo projeto e, ao mesmo tempo, convida Le Corbusier para opinar sobre o projeto, participar de debates sobre Arquitetura Moderna, e elaborar planos para a Cidade Universitária.

1936 Maio – Apresentado o primeiro projeto da equipe de Lucio Costa (além dele, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos, Carlos Leão e o “estagiário” Oscar Niemeyer).

1936 Julho – Chegada de Le Corbusier ao Rio de Janeiro, no dirigível “Hindenburg”, a convite de Lucio Costa, para participar das discussões e propostas (há também uma questão quanto a uma possível troca de terreno).

1936 Julho/Agosto – Le Corbusier há um mês no Rio, cumprindo agenda conforme previamente planejado, conclui seu parecer sobre o projeto, incluindo a indicação da localização onde realmente foi construído.

1936 Outubro – Aprovação do projeto por Capanema, após reformulação influenciada pela passagem de Corbusier, mas o próprio Ministro ainda

sugere alterações, e um último projeto surgirá até o fim do ano, pela mesma equipe.

1937, 5 de Janeiro – “Novo Estudo”, que já está bem próximo da forma como foi inaugurado, observando no entanto que modificações no projeto ainda ocorreram durante a construção que se iniciaria em breve.

1937, 24 de Abril – “Pedra Fundamental”.

1937, 2 de Maio – Início oficial das obras.

1945, 3 de Outubro – Inauguração do edifício.

Como se pode perceber a partir da cronologia, as discussões acirradas que aconteceram em torno do concurso, com a contraposição de modelos conservadores de um lado e uma proposta nova e ousada de outro, estabelecem o confronto entre conservadorismo e modernidade, discurso que ‘serviu’ ao “Estado Novo” de Getúlio Vargas: os edifícios governamentais, ou representavam a imponente e monumentalidade estabelecida pelo neoclássico instaurado pela chegada da família Real em 1808, ou arriscavam, por assim dizer, uma proposta nova, de ruptura¹⁰⁶.

Tratava-se de uma decisão de proporções muito maiores que meramente arquitetônicas. Era uma estratégia política: conservador ou progressista? Não parecia aplicar-se, aqui, o adágio popular “*quem vê cara não vê coração*”, pois a Arquitetura é sempre a cara que mostra o coração, sobretudo no que diz respeito à arquitetura institucional.

São bastante oportunas as observações que seguem, feitas, a primeira, por José Mariano Filho, e a segunda, de um parecer de Saturnino de Brito Filho:

[...] aquilo que se convencionou chamar o “estilo estatal” é uma espécie de feira arquitetônica, ou mostruário de estilos díspares, que lutam

¹⁰⁶ Em tempo, há que se observar que os projetos “vencedores” do concurso também se consideravam ‘modernos’, uma vez que estava na linha de frente à época o “Art Déco”, mais ortogonal, mais geométrico, e de certa forma até com rasgos de nacionalismo com alguns exemplares de traço “marajoara” como assim se considerava.

desesperadamente entre si, procurando cada qual abrir caminho para se colocar adiante dos outros.¹⁰⁷

[...] se torna indispensável que o Ministério do Trabalho e o da Educação estejam de pleno acordo em arquitetura e partido a adotar. Se para as demais construções a quebra do padrão se justifica, seria inadmissível ficassem dois edifícios públicos, dois ministérios, ao lado um do outro, o primeiro em estilo clássico, colonial ou renascença, e o segundo sobre pilotis, Corbusier puro... que pensariam os turistas de um país em tais condições?¹⁰⁸

Parecia claro que o Estado Novo precisava tomar uma decisão, estratégica, para a qual a Arquitetura contaria indiscutivelmente. E a opção pelo arquitetônico estatal “novo”, na ocasião, parecia pelo menos natural, já que um princípio modernizador norteava as diretrizes gerais de Governo. Modernizador e nacionalista, no entanto. Seria o projeto “nacionalista”? Ou “*Corbusier puro*” como na voz de Saturnino de Brito Filho supracitado?

Obviamente as correntes contrárias manifestavam-se também sobre este aspecto, havendo quem defendesse o caráter *nacional* do Palácio Capanema, da mesma forma como havia quem batesse o martelo sobre seu “estilo internacional”. Uma corrente mais moderada concordava com o estrangeirismo, mas advogava que existiam elementos nacionais, como os painéis de azulejo ao modo e nas cores do colonial brasileiro, ou os jardins tropicais, ou ainda a forma toda peculiar de lidar com os brises-soleil:

A grande contribuição original do Brasil para a arquitetura moderna é o domínio do calor e da luz, por meio de quebra-luzes ou venezianas externas. A América do Norte ignora completamente este pormenor da construção. [...] Como são desenvolvidas pelos arquitetos modernos do Brasil, estas venezianas externas são, algumas vezes, horizontais, algumas vezes verticais, algumas vezes movediças e algumas vezes fixas. Chamam-se em português quebra-sol, mas o termo francês *brise-soleil* é muito usado. Em nenhum caso têm estes quebra-sóis sido integrados com mais sucesso

¹⁰⁷ MARIANO FILHO, José. “Arquitetura Estatal”. A Gazeta (São Paulo) 22/9/1944. In: LISSOVSKY, Mauricio & MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio, organizadores. **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde 1935-1945**. Edições do Patrimônio, Rio de Janeiro, 1996, p. 200.

¹⁰⁸ BRITO Filho, Saturnino. Parecer. 4 / 6/ 1936. In: LISSOVSKY, Mauricio & MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio, organizadores. **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde 1935-1945**. Edições do Patrimônio, Rio de Janeiro, 1996, p. 77.

na arquitetura do que no caso do edifício do Ministério da Educação e Saúde.¹⁰⁹



Figura 48 – Palácio Gustavo Capanema.
Fonte – Mostra Fotografarte 2008.

¹⁰⁹ LISSOVSKY, Mauricio & MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio, organizadores. **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde 1935-1945**. Edições do Patrimônio, Rio de Janeiro, 1996, p. 171

O fato é que considerando ou não as opiniões radicais, contra ou a favor do edifício, nem o mais entusiasta defensor jamais sustentou a ‘brasilidade’ de sua arquitetura, exceto pelos aspectos já supracitados, que embora sejam certamente valores nacionais não são, de forma nenhuma, vernáculo brasileiro.

Não obstante, a partir deste Palácio marco do tempo e do espaço (Brasil, século XX), esta passou a ser ‘a’ modernidade arquitetônica brasileira, este passou a ser ‘o’ modo brasileiro de exercitar o Modernismo: os pilotis, os brises, a interrelação com as artes (notadamente os murais pintados ou em azulejos, as esculturas) e o paisagismo, etc. Hugo Segawa, em *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, relata:

A sede do Ministério da Educação e Saúde é considerado o ponto inicial de uma arquitetura moderna de feito brasileiro. A avaliação é controversa, mas os desdobramentos posteriores caminharam no sentido de confirmar a afirmação, sobretudo no plano internacional. A construção do edifício (iniciada em 1937) arrastou-se ao longo dos anos com dificuldades, sobretudo com o advento da Guerra em 1939. Por volta de 1942, o edifício estava virtualmente completo em seus exteriores e assim foi fotografado pelos norte-americanos para a exposição *Brazil Builds*.¹¹⁰



Figuras 49 e 50 – Palácio Gustavo Capanema. Fachada com brises e corpo transversal que atravessa o edifício.
Fonte – Fotografarte 2008.

¹¹⁰ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 92

Seria o caso de considerar-se uma “antropofagia” ao modo dos pioneiros de 1922? Trocadilhos à parte, estariam Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos fazendo isso com Le Corbusier em prol da própria força e da própria “carne”?

O fato é que a Arquitetura Moderna Brasileira até então despontando em alguns lugares, a partir do Palácio Capanema parece ganhar força definitiva. Ao longo dos dez anos de construção do Palácio da Educação vão surgindo outras obras e outros nomes e, sobretudo, acontece neste mesmo período a Pampulha. Surge enfim a “Bossa Nova” da arquitetura mundial, e essa bossa tem endereço, Brasil, e tem um nome e um ritmo, a sinuosidade de uma onda, como a “Wave” de Tom Jobim: é Oscar Niemeyer, surgido exatamente no episódio da projeção do novo Ministério. Da carta de Lucio Costa a Le Corbusier:

[...] fizemos um novo projeto, inspirado diretamente em seus estudos. Oscar, que se revelou de repente – depois de sua partida – a *estrela* do grupo, é o principal responsável e espera, comovido, certamente – como todos nós, aliás – o OK de Jeová.¹¹¹

A questão que continuamente parece se impor é se há ou não um “regionalismo brasileiro” na Arquitetura Moderna, ou mesmo uma Arquitetura Moderna de ‘tipo’ brasileiro. Além das questões já colocadas nos capítulos anteriores, cabe neste momento retomar o tema a partir da experiência do Palácio Capanema. Assim, a questão que se impõe não é exatamente quanto ao edifício ser ou não ser “nacional” ou “internacional”, “regional” ou “universal”, mas o fato é que o mesmo, ainda que nada de brasileiro tivesse, seria ainda e é, o que é: um marco histórico, o marco de um momento, o momento “da virada”. E, a partir dele, sim, pode-se dizer com segurança que passa a existir uma Arquitetura Moderna Brasileira ou arquitetura moderna com ‘tipo’ brasileiro, o que equivale dizer, praticamente um sub-estilo. Sub-estilo não no sentido pejorativo, já que de reconhecida qualidade e renome internacional, mas no sentido de personalidade localizada, como na realidade já o eram os modernismos dos alemães da Bauhaus

¹¹¹ Carta de Lucio Costa a Corbusier em 3 de Julho de 1937. In: LISSOVSKY, Mauricio & MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio, organizadores. **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde 1935-1945**. Edições do Patrimônio, Rio de Janeiro, 1996, p. 137.

ou aquele de Le Corbusier, completamente diferentes entre si, mas ambos modernos, modernistas.



Figuras 51, 52 e 53 – Palácio Gustavo Capanema. Perspectiva, vista interna do entorno e detalhe do painel de azulejos.

Fonte – Fotografarte 2008.

Na realidade, o concurso, ou melhor, a polêmica ‘virada de mesa’ do concurso, por assim dizer criou um espaço para intencionalmente dar chance a que

algo novo viesse a apropriar-se, no presente, o seu LUGAR de futuro pré-traçado. Assim, deliberadamente e provocado por ninguém menos do que Lucio Costa, Manuel Bandeira, e Carlos Drummond de Andrade liderados (ou liderando?) por Gustavo Capanema, o concurso e seu projeto verdadeiro vencedor ¹¹², muito mais do que uma virada de mesa durante o processo e procedimentos em si, significou uma ‘virada’ na história da nossa Arquitetura. Durante a construção do palácio surge outra ‘virada’, a Pampulha, e a Arquitetura Moderna Brasileira torna-se superlativa.

Neste ponto seria oportuno observar a relação desses ‘marcos’ com a história, e sua condição inata de “patrimônio histórico”. Com efeito, tanto o Palácio Capanema quanto o conjunto da Pampulha foram tombados pelo IPHAN desde muito cedo. O Tombamento é praticamente contemporâneo das próprias obras, em um e em outro caso. E compõem, este seleto grupo, muitas outras obras modernistas, tombadas pelo IPHAN desde muito cedo, de modo tal que o tombamento de Brasília seria uma consequência natural.



Figura 54 – Pilotis do Palácio.
Fonte – Fotografarte 2008.

¹¹² Alusão incidental à expressão popular do “vencedor de direito x vencedor de fato”

Esses tombamentos modernistas, que podem talvez ser considerados prematuros ou similar, na realidade comprovam a tese e evidenciam que no Brasil, a modernidade também criou sua tradição. Não seria esta a identidade da Arquitetura Brasileira do século XX? Com um tal contingente de arquitetos criando obras significativas ao longo de tantas décadas, o que se pode dizer enfim, quanto ao valor histórico do nosso Modernismo, é que no Brasil o Moderno tornou-se Tradição.

E é nesse contexto que vem se instalar (ou não vem se instalar, pois não encontrará 'LUGAR'...) o pós-modernismo brasileiro. Mas deixa marcada sua presença ainda que efêmera, por assim dizer sufocada por um modernismo forte que permanecia. E na sua vocação, a capital mineira, que já tinha oferecido a Pampulha à História, oferece ESPAÇO para que a Pós-Modernidade ocupe LUGAR naquela que não poderia ter outro nome senão "Praça da Liberdade"¹¹³.

4.2 ÉOLO MAIA: PÓS-MODERNIDADE E REGIONALISMO

Existe um relativo consenso na bibliografia corrente de que a obra de Éolo Maia foi, em aspectos fundamentais, uma das tentativas mais explícitas e emblemáticas de trazer para o contexto brasileiro as discussões travadas em torno da questão particular x universal. Polêmico no tratamento dos seus projetos, o arquiteto mineiro deixou inúmeras obras que afirmam sua incessante busca por uma arquitetura regionalista, brasileira (ou mesmo mineira) onde o lugar foi permanentemente tratado como peça fundamental na conceituação projetual, seja na busca por elementos físicos, morfológicos, sistemas construtivos, ou mesmo o sítio como ordenador espacial. Como exemplo, tratado com mais 'atenção', adotou-se o antigo Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, atual Museu da Mineralogia, em Belo Horizonte, conhecido também como Rainha da Sucata, um dos seus projetos mais emblemáticos, confrontado com o Palácio Capanema, não menos emblemático na sua época, contexto, e linguagem arquitetônica, no intuito de ilustrar com mais propriedade os conceitos abordados nesta pesquisa.

¹¹³ Alusão ao Eclétismo da Praça da Liberdade em Belo Horizonte, significando não exatamente o estilo deste ou daquele edifício, mas a condição eclética da própria Praça, que mistura edificações de estilos diversos e onde o 'estilo pós-moderno' seria igualmente bem-vindo.

No contexto arquitetônico nacional anteriormente citado, apontamos Éolo Maia como um dos maiores expoentes da arquitetura pós-moderna brasileira. Como outros pós-modernistas, fundamentou sua obra na contestação dos ideários modernistas, além de pregar a liberdade de criação e a busca de uma arquitetura verdadeiramente brasileira.

Natural de Belo Horizonte/MG, teve seus primeiros contatos com as artes através do ambiente cultural de Ouro Preto, onde residiu, da convivência com os pintores Guignard e Scliar, além da descoberta da arquitetura em si. Graduou-se pela escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, e teve seus primeiros anos de prática profissional marcados por uma influência modernista, nas figuras de Vilanova Artigas, Le Corbusier e Louis Kahn.

Posteriormente, consolidou parceria com os arquitetos Sylvio de Podestá e Jô Vasconcellos, quando assimilou os conceitos pós-modernos aplicados no contexto brasileiro. E, por fim, teve sua última década de vida marcada pela parceria mais efetiva com a esposa Jô Vasconcellos (década de 1990 até 2002), com a busca de novas identidades formais.

Sua primeira obra foi a **Residência Marcos Tadeu** (1966-1967), sob influência explícita de Vilanova Artigas e o brutalismo moderno. De Artigas, é evidente a referência à “caixa de concreto”, onde no seu interior as atividades se desenvolvem, além do pátio interno onde a luz penetra de maneira controlada, do formato das grandes empenas cegas portantes, do concreto aparente como material plasticamente expressivo, dentre outras características.¹¹⁴

¹¹⁴ CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.



Figuras 55 e 56 – Residência Marcos Tadeu.

Fonte – CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Após ter residido em Brasília e realizado projetos como o Colégio Pré-Universitário de Brasília (1970-1972), a Residência Aloísio Brito (1971) e o Edifício Empresarial Eldorado (1972-1973), em Belo Horizonte desenvolveu o projeto para o **Condomínio Tinguá**, sob influência do Centro de Comunicações de Kofu (1964-1967), do arquiteto Kenzo Tange, e da Unitée d’Habitation de Marseille (1951), de Le Corbusier. Suas fontes de inspiração são evidentes na obra final, no uso e tratamento plástico dos materiais empregados, além do rigor técnico-construtivo.

O uso de volumes prismáticos permaneceu até que o arquiteto passasse a propor formas mais complexas, freqüentemente triangulares, como as Residências Domingos Gandra (1973), Hélio Carvalho (1978-1979) e Benito Barreto (1978-1980).

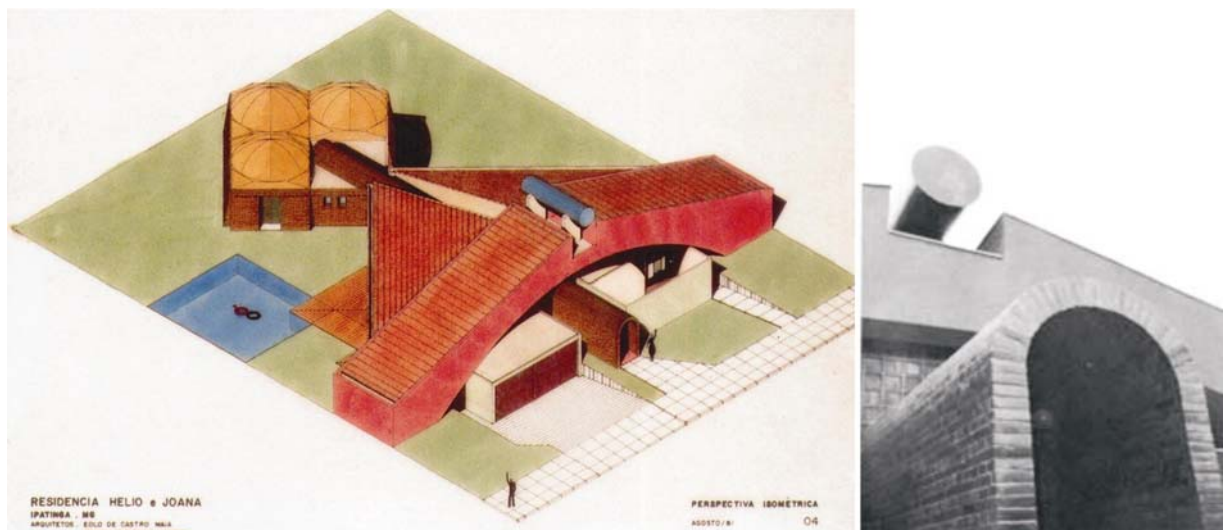
Em 1981 Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá efetivaram a parceria com a formação da sociedade *Três Arquitetos*; parceria esta iniciada na publicação das revistas *Vão Livre* e *Pampulha*, no final da década de 1970.

As obras do arquiteto neste período refutavam os conceitos modernistas em favor da liberdade de criação, “inaugurando as manifestações arquitetônicas pós-modernas em Minas Gerais e no Brasil”¹¹⁵. Naquele momento as influências dos arquitetos modernos como Kahn e Le Corbusier deram lugar a um trabalho que enfatizava as formas puras e geométricas, a simetria, as referências regionais, materiais e elementos compositivos, além de “colagens” de outras arquiteturas.

¹¹⁵ CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Dentre outros, Robert Venturi, Aldo Rossi e James Stirling foram as influências para esta fase.

Exemplo desta fase é a **Residência Hélio/Joana** (1981), em Ipatinga-MG, projeto realizado em parceria com o arquiteto Sylvio de Podestá. Os espaços internos são dispostos a partir do eixo longitudinal, que também gera a simetria do volume. Esta simetria é sutilmente rompida pelas funções (áreas sociais e de serviços) e pelos volumes que se projetam à frente da forma triangular que gera o volume. A referência regional encontra-se ao final deste eixo de circulação que divide os setores da residência: os quartos. Estes são edificadas com cúpulas de tijolos, a mesma técnica utilizada na construção de fornos da região, também referenciada pelo arquiteto no Grupo Escolar Vale Verde. Nas palavras dos próprios autores: “[...] utilização de métodos construtivos diferenciados mas próprios da região. [...] Na área dos quartos, coberturas e cúpulas de tijolos semelhantes às construções de fornos encontradas na região, melhorando as condições climáticas destas peças. O cromatismo utilizado com a textura própria dos materiais sem revestimentos, concluem a intenção plástica-construtiva da proposta”¹¹⁶. O projeto conquistou o 1º Prêmio de Habitação Unifamiliar da 5ª. Premiação do IAB/MG – 1982.



Figuras 57 e 58 – Residência Hélio e Joana. À direita, detalhe da entrada.

Fonte – Fig. 57: CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006; fig. 58: <www.eolojo.com.br>

¹¹⁶ MAIA, Éolo, PODESTÁ, Sylvio E. de & VASCONCELLOS, Maria J. et all. **3 Arquitetos**. Belo Horizonte: Editora Pampulha, 1982, p. 56.

Nos seus últimos anos de vida, a parceria mais efetiva com a esposa Jô Vasconcellos no escritório Maia Arquitetos Associados é marcada também por inúmeros projetos de edificações verticais de grande porte, como o **Centro Empresarial Raja Gabaglia** (1989-1993). Nesta obra, notamos a semelhança com o Lloyds Bank (1978-1986), do arquiteto Richard Rogers. Semelhança esta notada na escada de apoio central com rasgos contínuos entre patamares. Outra referência observamos em relação às igrejas mineiras do período colonial, com duas torres a limitar o volume, de maneira simétrica.



Figuras 59 e 60 – Centro Empresarial Raja Gabaglia: perspectiva do edifício e detalhe das torres.
 Fonte – Fig. 59: CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006; fig. 60: <www.eolojo.com.br>

Um dos seus últimos projetos, a proposta para o **Centro de Arte Corpo**, obteve o primeiro lugar em concurso público realizado em 2002, ano de seu falecimento. O projeto mostra-se, de fato, regionalista, pois a correlação cultural e histórica que traduz o estado de Minas Gerais, mostra-se através da utilização do aço, da dança de um dos grupos nacionais de maior renome (Grupo Corpo) e, naturalmente, na figura de um dos maiores expoentes do estado: o autor do projeto, Éolo Maia. Segundo o memorial justificativo do projeto:

Por permitir visadas desde longas distâncias, o lugar adquire especial relevância na relação da volumetria implantada com a geografia dos morros. Devido às grandes dimensões verticais do conjunto, optou-se por destacar tal volumetria como um elemento escultórico que complementa a paisagem, de modo a reafirmar a importância da implantação deste edifício como indutor de uma nova ocupação do sítio, fundador de uma referência primária

à qual as intervenções vindouras podem se referenciar. Devido ao seu caráter escultórico, o conjunto, quando visto à distância, se contrapõe como objeto da cultura à extensa paisagem natural das montanhas e estabelece nesta escala uma relação de fruição que oblitera os aspectos de natureza utilitária que diferenciam a arquitetura de outras artes e acentua sua leitura como um objeto escultural pousado na paisagem. A articulação dos diversos elementos que compõem o Centro de Arte Corpo busca uma composição rigorosa em que a linha definida pelos cortes nos volumes gera uma variedade volumétrica, delineando através da luz e sombra um conjunto de sólidos em aço oxidado que distancia a proposta das soluções arquitetônicas convencionais. Evita com isso um falso mimetismo com o lugar, e se coloca na paisagem como um objeto novo, a complementar a geografia e a paisagem.¹¹⁷

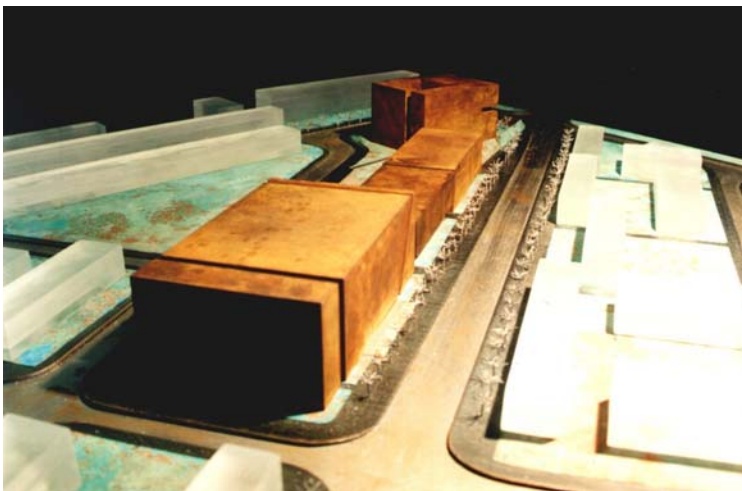
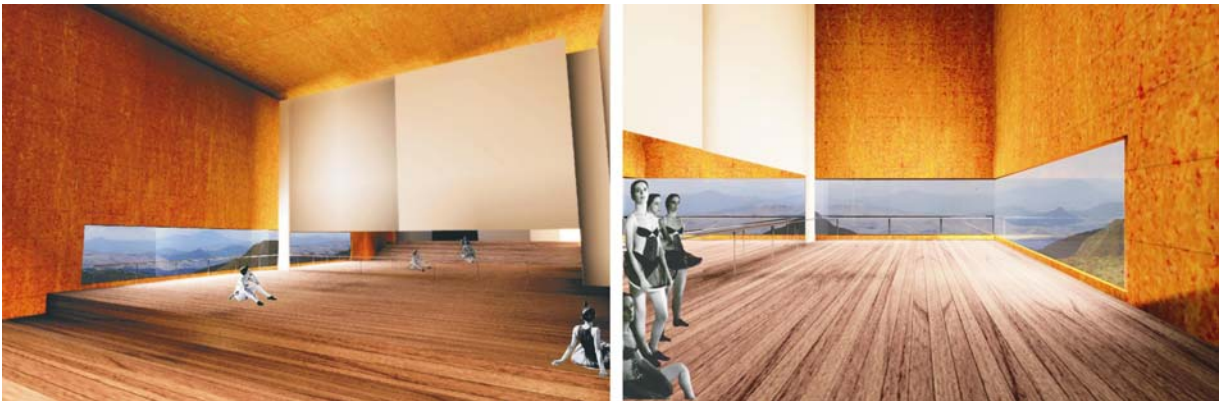


Figura 61 – Proposta para o Centro de Arte Corpo. Maquete física.
Fonte – Arquivo Grupo Corpo.

¹¹⁷ <http://www.eolojo.com.br/comp002-corpo.htm>. Acessado em 22/06/2007.



Figura 62 – Proposta para o Centro de Arte Corpo. Maquete física.
Fonte – Arquivo Grupo Corpo.



Figuras 63 e 64 – Perspectivas internas da proposta.
Fonte – Arquivo Grupo Corpo.

4.2.1 A RAINHA DA SUCATA

Localizado na Praça da Liberdade, na capital mineira, o projeto para o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves surgiu como espécie de complementação para uma primeira proposta de trabalho aos arquitetos Éolo Maia e Sylvio de Podestá: um conjunto de sanitários públicos, com a função de atender os freqüentadores/visitantes da feira que ocupava o espaço da praça.

Os arquitetos propuseram um aumento no programa de necessidades, prevendo, além dos sanitários, um anfiteatro, um hall para exposições e um espaço para abrigar um centro de apoio turístico.

Esteticamente, o edifício nasceu da releitura dos outros edifícios que se localizam ao redor da praça, em estilo eclético e neoclássico. O resultado desta releitura resultou em um edifício cuja pluralidade imagética, em cores e materiais, fosse motivo para apelidá-lo de Rainha da Sucata por estudantes de um colégio vizinho. Realmente dificilmente o edifício passa despercebido na paisagem local, não somente por este resultado final, mas pelo contexto que se encontra.

A **implantação** se dá em um terreno triangular em frente à Praça da Liberdade, entre a avenida Bias Fortes e a rua Alvarenga Peixoto. Como já citado, a composição volumétrica se dá pela releitura e/ou colagem dos elementos compositivos dos edifícios lindeiros à praça. Por este motivo, é fácil percebermos sua presença no local. Os arquitetos buscaram implantar o edifício para este fim, para ser percebido pelo observador local.

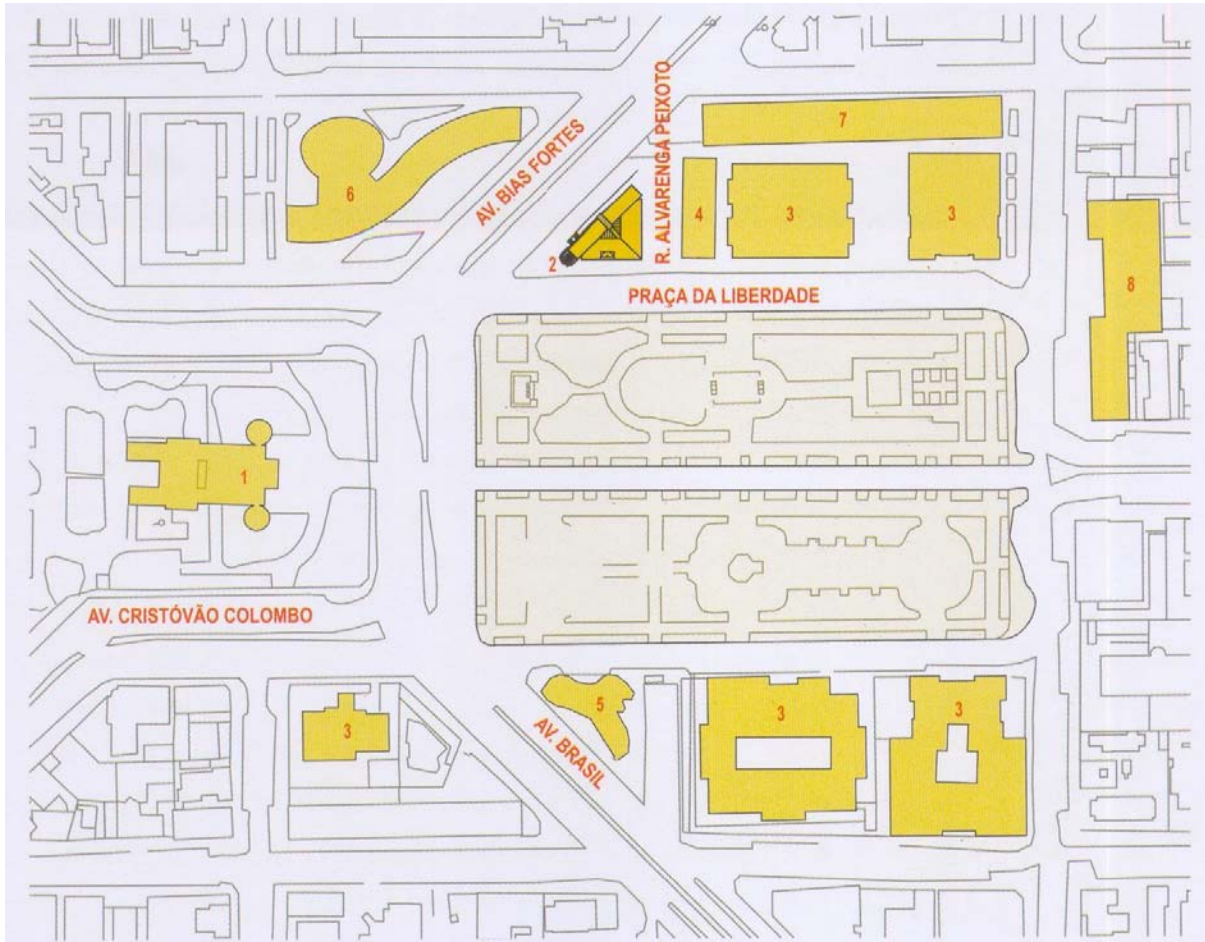


Figura 65 – Situação do edifício – 1. Palácio da Liberdade 2. Rainha da Sucata 3. Secretarias de Estado 4. Reitoria UEMG 5. Edifício Niemeyer 6. Biblioteca Pública Estadual 7. Anexo Biblioteca Pública 8. Sede IPSEMG.

Fonte – CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

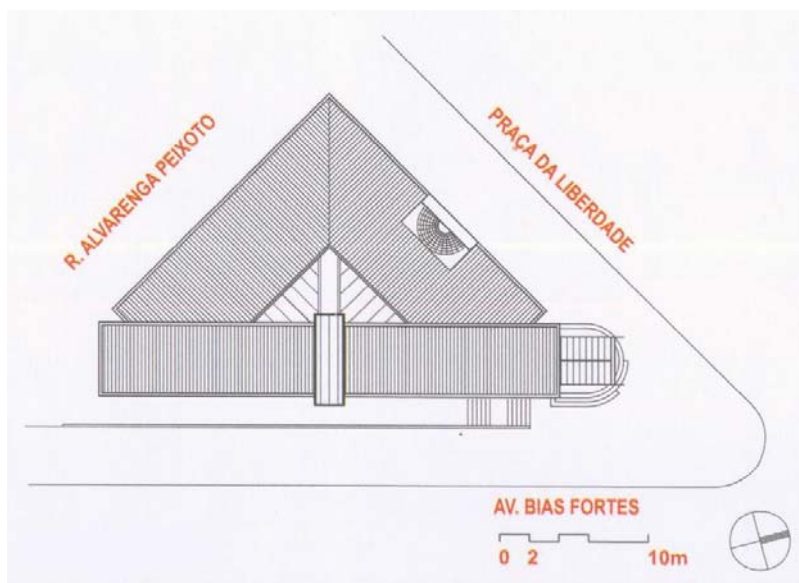


Figura 66 – Implantação. Perpendicular à Praça da Liberdade encontramos o eixo de simetria “sugerido” pela fachada, e perpendicular à Av. Bias Fortes encontramos o eixo de simetria real.

Fonte – CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Possuindo cinco pavimentos, o único acesso se faz pela esquina propositadamente, pois constitui a principal visada do edifício. Neste ponto, tem-se acesso primeiramente por um hall, que leva o visitante, em um sentido absolutamente linear, a dois salões de exposições, circulação vertical, além de, ao final do percurso, dois pequenos sanitários (feminino e masculino). Pelo pavimento térreo, além do acesso ao interior do edifício, pode-se caminhar diretamente para o anfiteatro, em um sentido de continuidade da praça, evidenciando o caráter público do local. Para o subsolo tem-se uma entrada independente, que leva o usuário aos dois sanitários (feminino e masculino), além do apoio ao anfiteatro, que os separa. Os demais pavimentos em número de três formam os pavimentos-tipo. Estes pavimentos são compostos basicamente por salões, onde se localizam os serviços do edifício, além de sanitários, copa e um átrio, que percorre todo o corpo do edifício, permitindo o domínio visual interno e a ventilação, através de tomada de ar sobre o anfiteatro e exaustores localizados na cobertura. Este átrio, por sua vez, é cortado por uma passarela visível aos demais pavimentos.

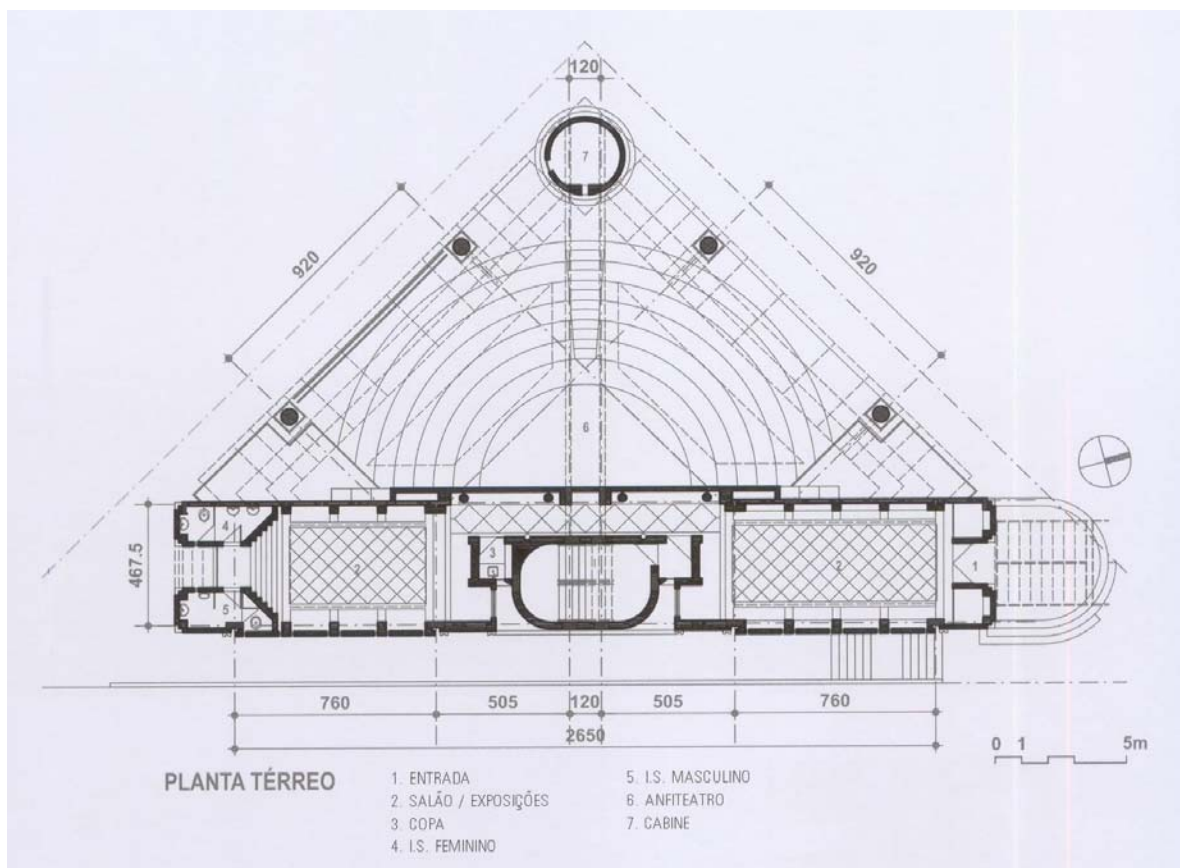
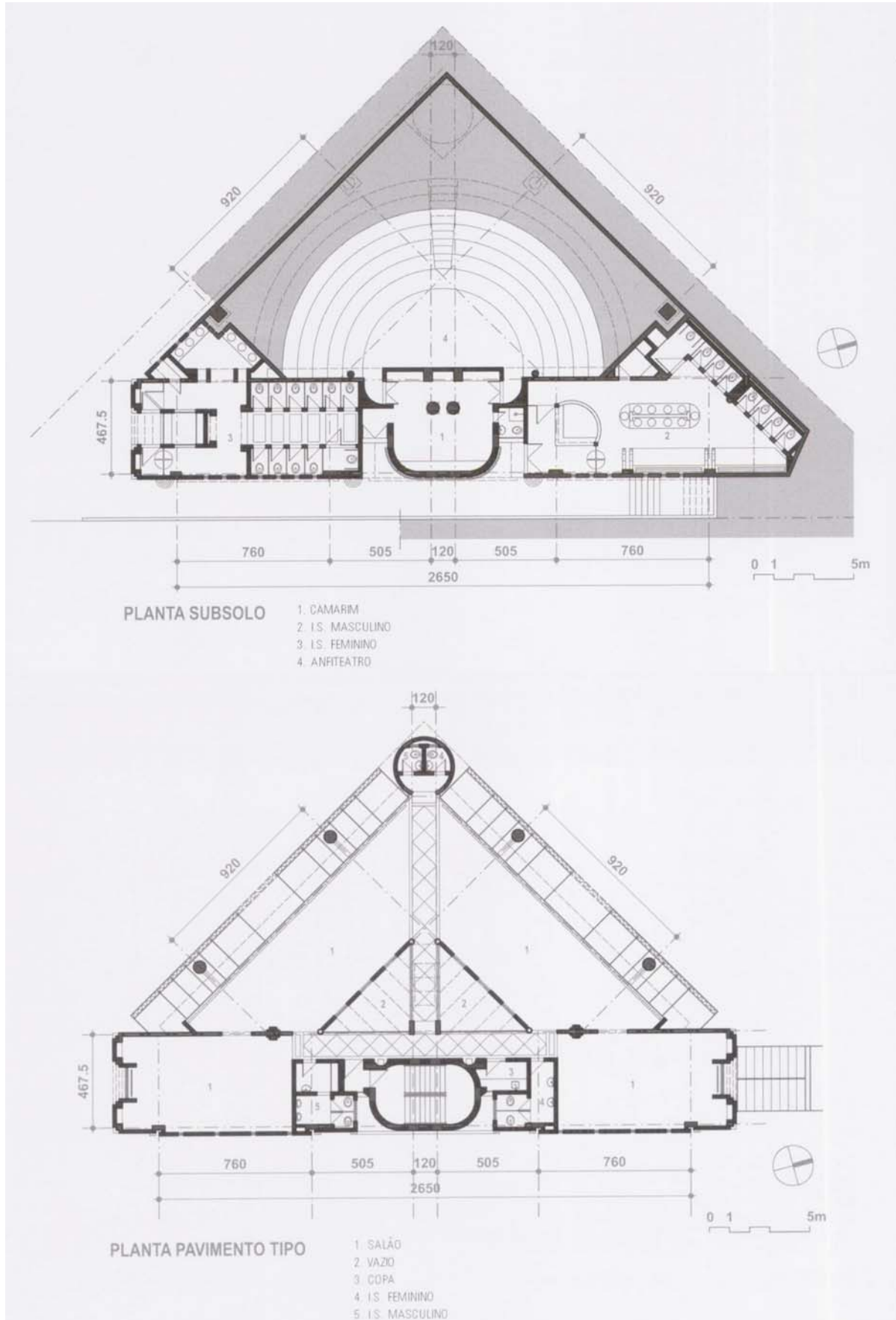


Figura 67 – Planta do pavimento térreo.

Fonte – CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.



Figuras 68 e 69 – Plantas do subsolo e pavimento tipo.

Fonte – CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Podemos dizer que existem dois eixos simétricos no edifício. Um imaginário, sugerido através da composição da fachada vista da Praça da Liberdade (fachada esta que poderíamos denominá-la de principal), e um eixo de simetria real, mas percebido somente ao se percorrer as imediações do edifício. Este eixo é formado através do ponto localizado no ângulo reto do triângulo-retângulo e o lado oposto a este. Esta simetria é sutilmente rompida por algumas poucas diferentes paredes em alvenaria de tijolos entre um lado e outro do eixo de simetria real. Trata-se de um rompimento sutil, que o torna dificilmente perceptível. As fachadas voltadas para a Praça da Liberdade e a rua Alvarenga Peixoto são compostas por uma espécie de recuo, protegidas da incidência solar pela casca opaca que as envolve.

Como uma espécie de diretriz pós-moderna, é visível o entendimento dos arquitetos para com a supervalorização da forma do edifício sobre as questões técnicas, funcionais e outras. A releitura que Maia e Podestá fazem dos outros edifícios é clara e evidente quando identificamos elementos como simetria, arco pleno, abóbada de berço (encontrada na passarela interna) dentre outros, inseridos através de leituras pessoais e, portanto, singulares. Esta releitura encontramos não somente nos edifícios vizinhos, como em outras obras de Éolo Maia. A mimese compreendida no edifício não contempla cópia, portanto, mas uma abstração dos elementos historicistas encontrados ao seu redor. A simetria dos edifícios, por exemplo, continua internamente a partir da fachada principal (de acesso), voltada para a praça. No caso da Rainha da Sucata, a simetria, como já dito, é apenas sugerida pela fachada vista da praça. E também não existe no eixo de acesso, localizado na esquina, mas em um outro eixo, não visto da Praça da Liberdade. Esta linguagem é peculiar ao edifício, frente aos seus vizinhos.

A simplicidade e clareza interna não se refletem na composição das fachadas. Apesar do volume simples, a complexidade dos recortes, recuos, diferentes cores e materiais, convida o expectador a observar o edifício com mais cautela. É nesta observação, por exemplo, que se percebe o elemento de ventilação do sanitário masculino localizado no subsolo, esférico, inspirado em uma laranja. É este elemento alegórico, que remete o observador a uma lembrança imediata de algo comum ao seu cotidiano, é uma característica freqüentemente identificada nas obras pós-modernas, especialmente de Éolo Maia. Aqui, não

percebemos nenhum objetivo em simplificação da forma, como encontramos no movimento moderno.



Figura 70 – Detalhe do arco superior.
Fonte – <www.circuitoliberaldade.mg.gov.br>

As **referências** são explícitas tanto em relação às obras vizinhas, quanto obras de outros arquitetos e também de Éolo Maia. Partindo da esquina oposta à entrada principal, percebemos o volume cilíndrico inspirado nas colunas da Secretaria de Segurança, e semelhante também à solução adotada pelo arquiteto Aldo Rossi para o conjunto habitacional Sudliche Friedrichstadt, em Berlim (1976), e o edifício Novocomum, de Giuseppe Terragni.

O arco visível da praça nasceu sob inspiração do arco da Secretaria de Estado de Educação, vizinho ao edifício. E quanto às aberturas bem marcadas, geométricas, visíveis na mesma fachada, podemos encontrar relação direta com os *palazzi* renascentistas, encimados por sua vez por frontões, com aberturas (freqüentemente retangulares) que se destacam das paredes em alvenaria de pedra.

Outra referência, desta vez de uma obra do próprio arquiteto, é o reservatório de água, localizado sobre a caixa de escada. Tal reservatório tem caráter escultórico, pois se destaca do edifício, evidenciando sua função, além de aspecto geometricamente simples. Esta solução foi utilizada por Éolo Maia no seu projeto para a Residência Hélio e Joana, em Ipatinga-MG (1981-1982).



Figura 71 – Perspectiva do edifício.
Fonte - <www.mcb.sp.gov.br>

As **referências regionais** estão mais evidentes internamente, ao observarmos semelhanças com o rebuscamento do barroco mineiro. Obviamente tal rebuscamento se dá através da abstração formal e de materiais, assim como a parte externa do edifício, quando os autores utilizam de outras referências. Como lembra Cecília, os falsos pilares sugerem nichos e delimitam vitrais, como os altares laterais da nave das igrejas barrocas¹¹⁸. Da mesma maneira, os altares destas igrejas são referenciados através da seqüência de arcos da extremidade oposta à entrada. E dentro do mesmo tema, os arquitetos reproduzem a imagem de um dos profetas da cidade de Congonhas, no anfiteatro.

¹¹⁸ CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 164.



Figura 72 – Detalhe da ventilação do subsolo.
Fonte - <www.mcb.sp.gov.br>

O antigo Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves e atual Museu de Mineralogia mudou de função, mas não perdeu o apelido de *Rainha da Sucata*. Independentemente da sua qualidade estética, é um ícone da arquitetura pós-moderna brasileira. E não se pode deixar de colocar a respeito da linguagem adotada pelos autores no edifício: a associação com formas familiares para o entendimento ou mesmo percepção por parte do leigo, a adoção do alegórico, os diversos materiais empregados em uma única obra, além de cores e texturas também diferentes. Trata-se de um constante embate entre o entendimento com o lugar (física ou morfologicamente) e a fuga da homogeneidade, da indiferença, da quietude. Esta linguagem, que fundamenta a obra em especial de Éolo Maia, nas suas diversas fases (tendo cada uma um foco ou influência em especial), o torna um célebre exemplo da arquitetura regionalista brasileira, a seu modo, naturalmente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que era necessário era uma mistura do local e do universal que evitasse as limitações de cada um e que levasse a formas de ressonância simbólica duradoura. O modernismo superficial e o tradicionalismo impulsivo eram males a serem evitados em todo lugar do mundo.¹¹⁹

Este trabalho não teve como intuito o questionamento dos valores modernos colocados na primeira metade do século passado, porque estes, de fato, foram divisores de águas na história da arquitetura, sem dúvida nenhuma. O próprio caráter universalizante da arquitetura tinha, no entender de arquitetos como Le Corbusier, Mies van der Rohe e outros, o objetivo de *identificar*, de criar uma linguagem arquitetônica característica da sociedade industrial do século passado. O movimento moderno aprendia com o passado, sim, todavia sem pregar imitações simplistas ou gratuitas, como fizeram muitos dos arquitetos pós-modernos que refutavam a qualquer custo os valores modernistas, buscando no que a princípio era negado (o passado) as ditas fontes de inspiração.

O que vimos surgir, fomentados pela crise modernista da década de 60, e outros valores considerados no corpo deste trabalho, foi exatamente a busca por uma identidade da qual o movimento moderno, muitas vezes, não se valeu. Trata-se da identidade pormenorizada de cada lugar, a identidade buscada nos valores particulares de cada local. As diferenças até mesmo de conceituação das inúmeras manifestações, justificam-se naturalmente pelas particularidades de cada lugar, da relação que este tem com o seu passado, ou com o que busca para o futuro. A afirmação cultural de países de colonização mais recente, além de países desenvolvidos (como Japão, Suíça, Finlândia etc), porém à margem dos centros europeus, que desde a Antiguidade Clássica greco-romana ‘ditavam a moda’ é facilmente justificada por um olhar para o futuro, enquanto nos países do ‘centro europeu’ (em especial França, Itália, Espanha e Portugal), essa busca reflete o reconhecimento de um pretérito social, vernacular, cultural de maneira geral.

¹¹⁹ CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre Bookman, 2008.

A maioria dos arquitetos utilizados como exemplo da prática regionalista são vivos e mantém sua produção arquitetônica pautada no diálogo empírico com o lugar. O *terroir* de cada arquitetura, como mencionado na introdução desta dissertação, mostra-se, portanto, único em cada caso, em cada lugar, proporcionando, por consequência, uma arquitetura única em cada caso, que ora explicita os valores vernaculares, ora se rende à topografia, ora resgata um método construtivo sem que perca sua linguagem contemporânea. A busca por esta singularidade por parte destes arquitetos, não reflete, necessariamente (muito pelo contrário na maioria dos casos), uma refutação à plástica moderna, pois esta é freqüentemente uma referência para a contemporaneidade. Nas palavras de Curtis,

As peças e os parâmetros de uma nova cultura global estão começando a tomar forma; elas lutam por um equilíbrio entre urbanização e respeito ao entorno, internacionalização e manutenção da identidade. A colisão e a sobreposição do novo com o velho, do artificial com o natural, é intrínseca ao novo padrão que cada vez mais torna indistintos os mundos urbano e rural.¹²⁰

Naturalmente (talvez infelizmente) vimos acontecer ao longo das últimas décadas uma profusão de “manifestações regionais”, muitas vezes gratuitamente fundamentadas no resgate simplista de elementos passados, no intuito de rever/questionar os valores universalizantes modernistas. A globalização acaba por ser uma espécie de continuidade e de afirmação destes valores, assim como a afirmação de uma identidade da sociedade industrial que nasceu em fins do século XVIII. Sobre estas práticas, o mesmo autor cita as palavras de Newman:

O que sempre nos resta é um gesto de patética historicista sem conteúdo; a restauração de imagens históricas sem coordenadas – um arco românico que não sustenta coisa nenhuma, uma pilastra grega voando, uma janela trapezóide em uma fachada neoclássica... são testemunhos não de um novo ecletismo, mas meramente da erudição dos artistas. O que temos recentemente – na pintura, na música e na arquitetura, sem falar na literatura, como oposição a uma rejeição acrítica do passado... é uma recepção acrítica, uma nostalgia que aceita qualquer coisa, na qual todos os estilos históricos são atirados simultaneamente e a História passou a ser um gesto de ‘passadismo’, que disfarça a verdadeira dor da História e a luta

¹²⁰ CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre Bookman, 2008.

pelo conhecimento. A ideologia de fazer algo novo se tornou a ideologia de se fazer algo (do tipo) velho. À medida que o modernismo se torna a cultura respeitada, a 'tradição' se torna a vanguarda.¹²¹

E afirma:

As melhores obras da década de 1980 conseguiam combinar a exploração de idéias e um comprometimento com os aspectos materiais, espaciais e sensoriais da arquitetura; se relacionavam com o passado sem cair em pastiches; e respondiam à topografia e ao contexto sem negar a necessidade de expressão das novas aspirações sociais.¹²²

Éolo Maia, que foi um legítimo representante do movimento pós-moderno, encontrou campo fértil na capital mineira para iniciar uma vida profissional baseada no diálogo, no resgate, no entendimento entre plástica e técnica, entre presente e passado, entre edifício e cidade. Ocupou-se da lembrança, do pastiche (porque não?) e, claro, da inovação. Inovou na linguagem como plural, no resgate de técnicas e formas adormecidas e revitalizadas à sua maneira. Usou da LIBERDADE da praça para montar, como um quebra-cabeça, os pedaços da arquitetura vizinha, na sua *Rainha da Sucata*, cujo apelido, bem apropriado, constrói com diversas cores, materiais e soluções uma proposta que ao mesmo tempo difere completamente do seu meio e é fruto dele. Pós-moderna, sim; vernacular, não. Aqui o passado se encontra na menção às igrejas barrocas pelos bebedouros e no profeta 'importado' de Congonhas. E mais nada.

Dos valores do passado, muitos ficaram no passado. Por isso a justificativa de se trazer expressões pretéritas se fundamenta de maneira superficial. A qualidade arquitetônica mostrada nos últimos anos, dentro do tema abordado nesta dissertação, reflete um entendimento entre este passado, seus valores e particularidades locais com os valores da sociedade atual.

A arquitetura do lugar da segunda metade do século passado, aqui chamada de regionalista, veio complementar o que se perdeu com o ideário universalizante do movimento moderno, ainda que em muito tenha contribuído. Tratar o lugar muitas

¹²¹ NEWMAN *apud* CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre Bookman, 2008. p. 620.

¹²² CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre Bookman, 2008. p. 631.

vezes pode remeter a um sentimento nostálgico, porém, mais do que isso vem no sentido de resgatar o que foi 'camuflado' pela modernidade em diversos países, como os valores locais, a relação com a terra (quanto lugar), o sentimento até mesmo patriótico; valores atribuídos e sedimentados ao longo do tempo, seja este qual for, na forma vernácula da técnica construtiva, na relação empírica entre homem e local.

O *lugar* acaba por resumir parte do que chamamos de arquitetura portuguesa, arquitetura espanhola, ou outra qualquer. Por isso, não nos bastaria falar unicamente em arquitetura do século XX. Em que LUGAR especificamente? A arquitetura do século XX se desenvolveu no Brasil, por exemplo, diferentemente de outros países. E no contexto de cada um, em LUGARES diferentes, seu desenvolvimento e especificidades também não foram e não são os mesmos. O lugar, portanto, define, especifica, atribui valores inerentes a cada arquitetura.

Na história identificamos as mesmas tendências nos mais diversos tipos de manifestações, como o Renascimento Tardio na Espanha, na França, ou o próprio movimento moderno na Alemanha ou Itália.

As diferenças se fundamentam em um conjunto de características culturais, históricas, vernaculares, entre outras, específicas de cada LUGAR, pois conforme colocado no início deste trabalho, o lugar, ao contrário do espaço, imbuí significados de fato concretos, particulares às mais diversas situações; às mais diversas 'arquiteturas'. É no lugar que a pluralidade se torna singularidade.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia / Nicola Abbagnano**; tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 4a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARANTES, Otilia B. F. **Urbanismo em Fim de Linha**. São Paulo: Edusp, 2001.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

BASTOS, Maria Alice J. **Pós-Brasília – Rumos da Arquitetura Brasileira. Discurso: Prática e Pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENEVOLO, Leonardo. **A Arquitetura no Novo Milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil** [Tradução Ana M. Goldberger]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAPON, David Smith. **Architectural theory – Vol. Two, Le Corbusier's legacy**. Ed. John Wiley & Sons, 1999.

CASTRO, Luis Rojo de. La Naturalidad de las Cosas. **El Croquis**. Madri, n. 124, 2005.

CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica – Ensaio sobre Arquitetura 1980-1987**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, Lucio. **Arquitetura**. 4^a. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CURTIS, J. N. B. de. **Vivências com a Arquitetura Tradicional do Brasil – registros de uma experiência técnica e didática**. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2003.

CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3^a ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

_____. **Hacia un auténtico regionalismo**. México: INBA Editor, 2003.
(Cuadernos de Arquitectura, v. 10)

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura: o Desenvolvimento de uma Nova Tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

JAMES, Warren A. **Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura**. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1988.

JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1987.

LISSOVSKY, Maurício & MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio, organizadores. **Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)**. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.

MAIA, Éolo, PODESTÁ, Sylvio E. de & VASCONCELLOS, Maria J. et all. **3 Arquitetos**. Belo Horizonte: Editora Pampulha, 1982.

MONTANER, Josep Maria. **A Modernidade Superada: Arquitetura, Arte e Pensamento do Século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, AS, 2001.

_____. **As Formas do Século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, AS, 2002.

_____. **Depois do Movimento Moderno**. Barcelona: Gustavo Gili, AS, 2001.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia / José Ferrater Mora** [tradução Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral]. 3a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

RAJA, Raffaele. **Arquitetura Pós-Industrial**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SEGRE, Roberto. **Los caminos de la arquitectura latinoamericana**. México, D.F.: INBA Editor, 2003. (Cuadernos de Arquitectura, v. 10)

TOCA, Antonio. **Arquitectura: identidad y modernidad**. México, D.F.: INBA Editor, 2003. (Cuadernos de Arquitectura, v. 10)

WAISMAN, Marina. **Identidad**. México, D.F.: INBA Editor, 2003. (Cuadernos de Arquitectura, v. 10)

7 FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

- Figuras 1, 2** <<http://www.farnsworthhouse.org>> Acessado em 15/05/2008.
- Figuras 3, 4** Arquivo do Cantoar/FAU/UnB.
- Figuras 5, 6, 7** <<http://www.archimagazine.com/aborotonda.htm>> Acessado em 23/06/2008.
- Figuras 8, 11** <http://aprendizesdepedreiro.blogspot.com/2007_08_01_archive.html> Acessado em 22/06/2008.
- Figura 9**
- <<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1200&sid=5>> Acessado em 22/06/2008.
- Figura 10** <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp063.asp>> Acessado em 22/06/2008.
- Figura 12** <<http://www.pereamar.com/imagenes/obras/AyuntamientoMurcia.jpg>> Acessado em 20/05/2008.
- Figuras 13, 14, 17, 18** Arquivo pessoal.
- Figura 15** <<http://urbalis.wordpress.com/2007/10/31/rafael-moneo-ampliacion-del-museo-del-prado/>> Acessado em 20/05/2008.
- Figura 16** <<http://www.elpais.com/fotogaleria/Crece/Museo/Prado/3630-10/elpgal/>> Acessado em 20/05/2008.
- Figuras 19, 22, 24, 25** BENEVOLO, Leonardo. **A Arquitetura no Novo Milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- Figura 20** <http://www.termok8.com/_vti_g1_refdett_aspx_idart_15-idcat_0-rpstry_4_.sphtml#> Acessado em 20/06/2008.
- Figura 21** <<http://milanocittadarte.blogspot.com/2007/10/teatro-degli-arcimboldi.html>> Acessado em 20/06/2008.
- Figura 23** <http://www.vitruvius.com.br/drops/drops11_06.asp> Acessado em 20/05/2008.

Figuras 26, 27, 28 <<http://www.flickr.com/photos/mrtobaias//>> Acessado em 22/06/2008.

Figuras 29, 30, 31, 32 <<http://www.flickr.com/photos/mrtobaias/>> Acessado em 22/06/2008.

Figuras 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39

El Croquis. Madri, n. 124, 2005.

Figuras 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47

JAMES, Warren A. **Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura.** New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1988.

Figuras 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54

Fotografarte 2008.

Figuras 55, 56, 57, 59, 65, 66, 67, 68, 69

CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia – Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Figura 58 <<http://www.eolojo.com.br/arq001-helio.htm>> Acessado em 11/05/2008.

Figura 60 <<http://www.eolojo.com.br/prj027-raja.htm>> Acessado em 11/05/2008.

Figuras 61, 62, 63, 64 Arquivo Grupo Corpo.

Figura 70 <http://www.circuitoliberalidade.mg.gov.br/galeria/pagina_interna_rainha.php> Acessado em 20/06/2008.

Figuras 71, 72

<<http://www.mcb.sp.gov.br/mcbltem.asp?sMenu=P002&sTipo=5&sItem=618&sOrdem=0>> Acessado em 20/06/2008.