

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

**O REGIONALISMO CRÍTICO EA ARQUITETURA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:
O CASO DE SEVERIANO PORTO**

DANIELA FAVILLA

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CAMPINAS - 2003

2003.10.40

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP F278r
V	EX
TOMBO BC	58792
PROC.	16.117.04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,000
DATA	01-04-07
Nº CPD	

CM00198446-0

BIB ID 317671

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Favilla, Daniela.
F278r Regionalismo crítico e a arquitetura brasileira contemporânea : o caso de Severiano Porto. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.
Orientadora: Anna Paula Silva Gouveia.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
1.Porto, Severiano. 2. Arquitetura brasileira. 3. Arquitetura tropical – Amazonas. 4. Regionalismo.
I.Gouveia, Anna Paula Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

**O REGIONALISMO CRÍTICO EA ARQUITETURA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:
O CASO DE SEVERIANO PORTO**

DANIELA FAVILLA

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. Daniela
Favilla e aprovada pela Comissão
Julgadora em 28/08/2003.


Profª. Dra. Anna Paula Silva
Gouveia
-orientadora -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Artes sob a orientação da Profª . Drª . Anna
Paula Silva Gouveia.

CAMPINAS-2003

Dedico este trabalho aos queridos Lélío e Lucy,
que de diversas maneiras me apoiam e me
fortalecem.

Sou grata a todos que colaboraram para a realização deste trabalho: professores, orientadora, colegas, amigos, irmão e aos acolhedores manauaras. Um agradecimento especial ao FAEP – Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa da UNICAMP, que viabilizou a viagem a Manaus para a pesquisa de campo da obra de Severiano Porto.

RESUMO

Esta pesquisa busca identificar a ocorrência no Brasil de uma arquitetura de valor ímpar por trabalhar na construção da identidade cultural da região onde está localizada.

Sendo o regionalismo crítico um conceito utilizado para expressar uma tendência arquitetônica que trabalha para promover a síntese dos valores da civilização universal que cada vez mais se globalizam, com os valores específicos de uma cultura local, próprios de uma região, este conceito foi eleito objeto de estudo geral e norteador das análises realizadas quando do estudo do objeto específico de pesquisa. Além da investigação dos conceitos que se mostraram importantes para a compreensão do regionalismo crítico, foram estudadas as obras de três arquitetos de destaque internacional cuja produção é identificada a esta tendência da arquitetura – a saber Tadao Ando, Carlo Scarpa e Luis Barragán – ilustrando e facilitando a percepção das diferentes manifestações que o regionalismo crítico pode adotar.

A obra que o arquiteto Severiano Porto desenvolveu durante 35 anos em Manaus, Estado do Amazonas, contém características relevantes que a insere no debate internacional de produção arquitetônica como produção cultural, e sob a luz do regionalismo crítico esta produção será estudada no final desta pesquisa.

ABSTRACT

This research seeks to identify the occurrence in Brazil of an architecture of singular value which works in the construction of the cultural identity of the region where it is located.

The concept of critical regionalism designates an architecture that promotes a synthesis between global and local values. It is this concept that was elected as general object of study, and it will guide the analysis of the specific object of study in this research. Apart from an examination of the concepts that are important for an understanding of critical regionalism, three prominent international architects whose production is identified with this architecture tendency - Tadao Ando, Carlo Scarpa and Luis Barragan – are also studied with the objective of illustrating the different manifestations that this form of architecture can adopt.

The architecture that Severiano Porto has developed during 35 years in Manaus, Amazon, contains excellent characteristics that insert it in the international debate of architecture as cultural production, and it is under the light of critical regionalism that his production will be analysed.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	13
INTRODUÇÃO	17
I Objetivos	20
II Método	21
CAPÍTULO 1: O REGIONALISMO CRÍTICO	23
1.1. De sua gênese até os dias de hoje.....	25
1.1.1. Origens.....	25
1.1.2. Os últimos 20 anos.....	27
1.1.3. O regionalismo no Brasil.....	32
1.2. Conceitos-chave para o regionalismo crítico.....	41
1.2.1. A síntese Lugar-Forma.....	42
1.2.1.1. Lugar x Espaço.....	42
1.2.1.2. Lugar-Forma.....	47
1.2.1.3. A Obra de Tadao Ando.....	50
1.2.2. Identidade, Tradição e Cultura.....	55
1.2.2.1. Identidade.....	55
1.2.2.2. Tradição e Cultura.....	62
1.2.2.3. A Obra de Carlo Scarpa.....	71
1.2.3. Tipo Tipificação e Desfamiliarização	76
1.2.3.1. Tipo.....	76
1.2.3.2. A Obra de Luis Barragán	83
1.2.3.3. Desfamiliarização e Tipificação.....	89
1.2.3.4. Desfamiliarização e Tipificação nas obras de Tadao Ando, Carlo Scarpa e Luis Barragán	94
CAPÍTULO 2: A ARQUITETURA DE SEVERIANO PORTO.....	101
2.1. Método da pesquisa de campo e análise das obras	104
2.2. O contexto.....	105
2.3. Obras visitadas e análises.....	109
2.3.1. Agência do Banco da Amazônia.....	109
2.3.2. Agência da Caixa Econômica Federal	112
2.3.3. Agência do Banco do Estado do Pará	114
2.3.4. Reservatórios da Companhia de Saneamento	115

2.3.5. Estádio de Futebol Vivaldo Lima	115
2.3.6. Casa do arquiteto	117
2.3.7. Casas adjacentes à casa do arquiteto	118
2.3.8. Campus da Universidade do Amazonas	119
2.3.9. Central Telefônica da Telemar	122
2.3.10. Anaconda Hotel	122
2.3.11. Edifício Jose Carlos Martins Mestrinho	123
2.3.12. Parque Ponta Negra	124
2.3.13. Condomínio Mediterrâneo	124
2.3.14. Aldeias Infantis SOS Brasil	125
2.3.15. Centro de Proteção Ambiental da Usina Hidrelétrica de Balbina	127
2.3.16. Poder Judiciário e Fórum Ministro Henocho Reis	129
2.3.17. Tribunal Regional Eleitoral do Amazonas.....	129
2.4. Considerações sobre a pesquisa de campo.....	130
CONCLUSÃO.....	135
BIBLIOGRAFIA.....	139

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Church of Water, Tadao Ando. (foto: Tadao Ando Architect & Associates)	p. 51
Figura 2: Church of Water, Tadao Ando (foto: Tadao Ando Architect & Associates).....	p. 52
Figura 3: Church of Water, Tadao Ando. (foto: Tadao Ando Architect & Associates)	p. 52
Figura 4: Church of Water, Tadao Ando. (foto: Shinken-chiku-sha)	p. 53
Figura 5: Church of Water, Tadao Ando. (foto: Tadao Ando Architect & Associates).....	p. 53
Figura 6: Museu Chikatsu-Azuka, Tadao Ando. (foto: Shinken-chiku-sha)	p. 54
Figura 7: Museu Chikatsu-Azuka, Tadao Ando. (foto: Shinken-chiku-sha)	p. 54
Figura 8: Museu Chikatsu-Azuka, Tadao Ando. (foto: Shinken-chiku-sha)	p. 54
Figura 9: Museu Chikatsu-Azuka, Tadao Ando. (foto: Shinken-chiku-sha)	p. 55
Figura 10: Charge sobre a Arquitetura na Ásia no século XX, de Robert L. Miller.....	p. 68
Figura 11: Gipsoteca Canoviana, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 72
Figura 12: Gipsoteca Canoviana, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 73
Figura 13: Gipsoteca Canoviana, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 73
Figura 14: Gipsoteca Canoviana, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 73
Figura 15: Gipsoteca Canoviana, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 73
Figura 16: Banca Popolare di Verona, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 74
Figura 17: Banca Popolare di Verona, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 74
Figura 18: Banca Popolare di Verona, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 74
Figura 19: Banca Popolare di Verona, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 75
Figura 20: Banca Popolare di Verona, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 75
Figura 21: Olivetti Showroom, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 75
Figura 22: Brion Family Cemetery, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 76
Figura 23: Brion Family Cemetery, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 76
Figura 24: Reforma da Ca'Foscari, Carlo Scarpa. (foto: Klaus Frahm)	p. 76
Figura 25: Ilustração do livro <i>Jardins Enchantés</i> de Ferdinand Bac (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 84
Figura 26: Ilustração do livro <i>Jardins Enchantés</i> de Ferdinand Bac. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 84
Figura 27: Arquitetura de Marrocos (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 84
Figura 28: Arquitetura de Marrocos (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 84
Figura 29: Pátio da Casa Robles León, Guadalajara. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 84
Figura 30: Casa González Luna, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 85
Figura 31: Escada e banco em Jalisco (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 85
Figura 32: Pavimento – Cuadra San Cristobal, Jalisco. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 85
Figura 33: Casa Cristo, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 86
Figura 34: Casa González Luna, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 86
Figura 35: Casa Ildefonso Franco, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 86
Figura 36: Casa José Clemente Orozco, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 87
Figura 37: Casa em Tamaulipas, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 87
Figura 38: Casa em Tamaulipas, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 87

Figura 39: Casa de Tacubaya, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 87
Figura 40: Casa Gilardi, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 87
Figura 41: Casa Gilardi, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 88
Figura 42: Convento das Capuchinas Sacramentárias, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 88
Figura 43: Casa Ortega, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 88
Figura 44: Casa Ortega, Luis Barragán. (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 88
Figura 45: Casa Azuma (Row House), Tadao Ando (foto: Tadao Ando Architect & Associates)	p. 95
Figura 46: Casa Azuma (Row House), Tadao Ando (foto: Tadao Ando Architect & Associates).....	p. 95
Figura 47: Casa Azuma (Row House), Tadao Ando (foto: Tadao Ando Architect & Associates).....	p. 96
Figura 48: Casa Azuma (Row House), Tadao Ando (foto: Shinkenchiku-sha)	p. 96
Figura 49: Fabrica (Benetton Research Center), Tadao Ando (foto: Tadao Ando Architect & Associates)	p. 96
Figura 50: Fabrica (Benetton Research Center), Tadao Ando (foto: Tadao Ando Architect & Associates)	p. 97
Figura 51: Fabrica (Benetton Research Center), Tadao Ando (foto: Tadao Ando Architect & Associates)	p. 97
Figura 52: Fabrica (Benetton Research Center), Tadao Ando (foto: Tadao Ando Architect & Associates)	p. 97
Figura 53: Banca Popolare di Verona, Carlo Scarpa (foto: Klaus Frahm)	p. 98
Figura 54: Banca Popolare di Verona, Carlo Scarpa (foto: Klaus Frahm)	p. 98
Figura 55: Banca Popolare di Verona, Carlo Scarpa (foto: Klaus Frahm)	p. 99
Figura 56: Poltrona, Luis Barragán (foto: Sebastián Saldívar).....	p. 99
Figura 57: Construção indígena, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 105
Figura 58: Palafitas às margens do Rio Negro, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 106
Figura 59: Interior de habitação sobre palafita, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 106
Figura 60: Habitação de seringueiro, Cruzeiro do Sul, Acre (foto: Daniela Favilla)	p. 106
Figura 61: Teatro Amazonas, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 106
Figura 62: Palácio da Justiça, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 107
Figura 63: Mercado Municipal, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 107
Figura 64: Casarões do início do século XX, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 107
Figura 65: Casarões do início do século XX, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 107
Figura 66: Casarões do início do século XX, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 108
Figura 67: Detalhe: casarões, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 108
Figura 68: Casarões do início do século XX, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 108
Figura 69: Casarões do início do século XX, Manaus (foto: Daniela Favilla)	p. 108
Figura 70: Município de Presidente Figueiredo, A.M. (foto: Daniela Favilla)	p. 109
Figura 71: Agência do Banco da Amazônia, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 109
Figura 72: Agência do Banco da Amazônia, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 109
Figura 73: Agência do Banco da Amazônia, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 109
Figura 74: Agência do Banco da Amazônia, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 110
Figura 75: Agência do Banco da Amazônia, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 110
Figura 76: Agência do Banco da Amazônia, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 110
Figura 77: Agência da Caixa Econômica Federal, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 112
Figura 78: Agência da Caixa Econômica Federal, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 113
Figura 79: Agência da Caixa Econômica Federal, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 113

Figura 80: Agência do Banco do Estado do Pará, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 114
Figura 81: Reservatório de Água da COSAMA, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 115
Figura 82: Estádio Vivaldo Lima, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 115
Figura 83: Estádio Vivaldo Lima, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 116
Figura 84: Projeto Residencial, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 118
Figura 85: Projeto Residencial, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 118
Figura 86: Projeto Residencial, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 118
Figura 87: Campus da Universidade do Amazonas, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 119
Figura 88: Campus da Universidade do Amazonas, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 120
Figuras 89 a e b: Campus da Universidade do Amazonas, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 120
Figura 90: Campus da Universidade do Amazonas, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 120
Figura 91: Campus da Universidade do Amazonas, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 121
Figura 92: Campus da Universidade do Amazonas, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 121
Figura 93: Central Telefônica da Telemar, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 122
Figura 94: Anaconda Hotel, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 122
Figura 95: Edifício José Carlos Martins Mestrinho, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla)	p. 123
Figura 96: Edifício José Carlos Martins Mestrinho, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 123
Figura 97: Parque Ponta Negra, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 124
Figura 98: Parque Ponta Negra, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 124
Figura 99: Parque Ponta Negra, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 124
Figura 100: Parque Ponta Negra, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 124
Figura 101: Condomínio Mediterrâneo, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 124
Figura 102: Condomínio Mediterrâneo, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 125
Figura 103: Aldeia Infantil SOS Brasil, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 125
Figura 104: Aldeia Infantil SOS Brasil, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 126
Figura 105: Aldeia Infantil SOS Brasil, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 126
Figura 106: Aldeia Infantil SOS Brasil, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 126
Figura 107: Aldeia Infantil SOS Brasil, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 126
Figura 108: Centro de Proteção Ambiental da U. H. Balbina, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 127
Figura 109: Centro de Proteção Ambiental da U. H. Balbina, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 127
Figura 110: Centro de Proteção Ambiental da U. H. Balbina, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 127
Figura 111: Centro de Proteção Ambiental da U. H. Balbina, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 128
Figura 112: Centro de Proteção Ambiental da U. H. Balbina, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 128
Figura 113: Centro de Proteção Ambiental da U. H. Balbina, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 128
Figura 114: Poder Judiciário e Fórum Ministro Henocho Reis, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 129
Figura 115: Poder Judiciário e Fórum Ministro Henocho Reis, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 129
Figura 116: Tribunal Regional Eleitoral do Amazonas, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 129
Figura 117: Tribunal Regional Eleitoral do Amazonas, Severiano Porto (foto: Daniela Favilla).....	p. 130
Figura 118: Pousada Caça e Pesca, Severiano Porto (foto: João Ramid).....	p. 130
Figura 119: Restaurante Chapéu de Palha, Severiano Porto (foto: Severiano Porto).....	p. 133

I
I
I
I
I
I
I
I
I
I

1

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O racionalismo gestado no século XV aflorou em quase todo o mundo após a Revolução Industrial, e foi gradativamente ocupando todos os recantos da vida social desde então. Hoje, assistimos à desumanização do planeta e das relações sociais e ao esgotamento dos recursos naturais que sinalizam a crise da modernidade construída sobre as bases de uma civilização secularmente racional, tecnológica/desenvolvimentista. Esta razão encontra-se ‘hipertrofiada’, mesmo já sendo conhecidas diversas falências a que leva, e ainda assim, ainda “*se pretende que ela responda pelos mais íntimos e pessoais setores da nossa vida*”¹.

O Movimento Moderno da primeira metade do século XX foi a expressão cultural de afirmação deste racionalismo. Na segunda metade do século despontam, todavia, diversas tendências de superação do racionalismo puro nos mais distintos campos do conhecimento, inclusive o cultural. No campo da arquitetura, em específico, profissionais e teóricos de diferentes partes do globo voltam a debruçarem-se em argumentos negados pelo Movimento Moderno, tais como cultura material, diversidade cultural, contextualismo, preexistências ambientais, tradição, linguagem comunicativa, arquitetura anônima, arquitetura vernacular, e arquitetura espontânea buscando uma autêntica integração destes valores com a já instaurada tradição racionalista internacional, funcionalista, ahistórica, industrial, tecnológica, inovadora. Nasce uma nova geração de arquitetos, com uma produção arquitetônica relevante onde encontramos “*a continuidade do espírito da modernidade em sintonia com a ênfase posta no humanismo*”².

Frente a um racionalismo hegemônico - que hoje se expressa no modelo capitalista e imperialista de desenvolvimento que conduz a uma ‘pasteurização’ cultural mundial, desenvolve-se um processo de revisão crítica do *International Style*, um relativismo antropológico que permite a diversidade e o pluralismo: começa a ganhar espaço a cultura da diferença e a riqueza cultural no contexto mundial.

Tendências contextualistas e regionalistas da arquitetura contemporânea vêm utilizando-se das conquistas da cultura globalizada, da ‘civilização universal’ - que aproxima culturalmente o planeta – assimilando-os a valores culturais locais, próprios de um contexto ou região. Realizam com os elementos

¹ DUARTE JÚNIOR, João Francisco, *O Sentido dos sentidos*, Tese de Doutorado, Campinas: FE-UNICAMP, 2000.

² MONTANER, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la Segunda Mitad Del Siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p. 76.

de linguagem peculiares da arquitetura, o processo de “fecundação entre a cultura enraizada, de um lado, e a civilização universal de outro”³ tal como preconizado por Paul Ricouer como o rico processo histórico a ser construído para a geração de uma “cultura mundial híbrida”.

I. OBJETIVOS

Um primeiro objetivo desta pesquisa é aprofundar o conhecimento em uma das tendências da arquitetura contemporânea que buscam a fecundação entre ‘cultura enraizada’ e ‘civilização universal’, dada a necessidade de síntese entre local e global para a humanização do nosso desenvolvimento histórico.

Para tanto, foi eleito o estudo da tendência conhecida por *regionalismo crítico*, tal como cunhado pelo teórico Alexander Tzonis e Liane Lefaivre em 1981 e posteriormente consolidado por Kenneth Frampton, seu maior divulgador, como um cânone da arquitetura contemporânea. Apesar de haver outros nomes designando posturas arquitetônicas contemporâneas similares em vários aspectos ao regionalismo crítico - tal como é o caso do *contextualismo* a que se refere Josep Maria Montaner⁴ e a *modernidade apropriada*⁵ à qual se referem os críticos latino-americanos - elegemos o regionalismo crítico pela maior identificação com seus pressupostos e, sendo este o conceito mais difundido dentre os acima citados, oferece mais material publicado. É, também, o conceito mais criticado, o que permite enriquecer a pesquisa.

O segundo objetivo desta pesquisa é identificar a ocorrência no Brasil desta tendência contemporânea que busca representar e servir, com sentido crítico, as áreas em que estão assentadas. Após uma análise primária, foi levantada a hipótese de que a obra que o arquiteto Severiano Porto realizou em Manaus durante 35 anos pode ser considerada uma manifestação do regionalismo crítico, tendo sido dedicada a segunda parte deste trabalho para a aferição desta hipótese.

³ RICOUER, Paul, *História e Verdade*, Rio de Janeiro: Forense, 1968.

⁴ MONTANER, Josep Maria, Op. Cit.

⁵ FERNÁNDEZ COX, Cristián, “Regionalismo Crítico o Modernidad Apropriada?” in *SUMMA* 25 años, abr 1988.

II. MÉTODO

Estudo do regionalismo crítico

Para o estudo do regionalismo crítico foram duas as atividades principais: uma foi o mapeamento do desenvolvimento desta tendência, desde o surgimento do conceito, suas definições e a repercussão nos veículos de debate e divulgação nacionais e internacionais.

A segunda atividade foi a pesquisa dos conceitos-chave para o entendimento do regionalismo crítico, na busca de eliminar ambigüidades semânticas e delimitar o uso de termos com sentido amplo e potencialmente vago, tais como tradição e identidade cultural. Além da investigação em particular de cada conceito que se mostrou importante nesta fase da pesquisa, foram estudadas as obras de três arquitetos de destaque internacional cuja produção é identificada aos pressupostos do regionalismo crítico.

O estudo dos conceitos-chave do regionalismo crítico e a análise de suas manifestações nas obras dos arquitetos selecionados serviram na continuação da pesquisa de ferramentas teóricas para a análise da obra de Severiano Porto.

Os conceitos-chave que solicitaram aprofundamento foram o de lugar, lugar-forma⁶, identidade cultural, tradição, tipo, desfamiliarização e tipificação. São termos comumente encontrados em textos do regionalismo crítico que nem sempre vêm acompanhados de maiores esclarecimentos ou definições. Desta maneira, esta pesquisa ocupou-se de delimitá-los para, num segundo momento, poder recorrer a eles objetivamente.

As obras selecionadas para a investigação da manifestação dos citados conceitos-chave foram as dos arquitetos Tadao Ando, Luis Barragán e Carlo Scarpa pois, além de suas obras estarem em conformidade com o que a crítica internacional contemporânea qualifica por regionalismo crítico, são arquitetos cujas produções já foram amplamente estudadas e publicadas, viabilizando, assim, a presente pesquisa.

A partir deste conjunto pudemos construir um quadro representativo de como se desenvolveram “escolas” regionais, tal como referido por Kenneth Frampton⁷, de resistência aos efeitos da atopia⁸ difundida pelo Movimento Moderno e consolidada pela civilização universal, globalizada.

Estudo de caso: a obra de Severiano Porto

⁶ Termo cunhado por Kenneth Frampton que será oportunamente estudado no próximo tópico deste capítulo:

⁷ FRAMPTON, Kenneth, “El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural”, in *ACV-Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n° 3, 1985.

⁸ Atopia = negação do lugar, das especificidades locais. Espaço indiferenciado, descaracterizado.

A manifestação dos fundamentos teóricos do regionalismo crítico na obra dos três arquitetos citados acima tornaram-se os modelos de referência para a leitura, análise e interpretação da obra de Severiano Porto.

Para o estudo da vasta produção do arquiteto em Manaus, foi realizado um levantamento inicial, quando as obras mais significativas dentro do escopo deste trabalho foram selecionadas para serem visitadas.

Durante uma viagem de cinco dias pela capital amazonense e arredores foi feita a pesquisa de campo buscando atender às solicitações de conhecimento do contexto urbano onde as obras estão inseridas, para a consequente aferição da presença ou ausência do lugar-forma em suas arquiteturas, de elementos tradicionais, de construção de identidade regional, manifestação de tipos arquitetônicos, e procedimentos de desfamiliarização e tipificação.

1.1. DE SUA GÊNESE ATÉ OS DIAS DE HOJE

CAPÍTULO I - O REGIONALISMO CRÍTICO

1.1.1. Origens

A Arquitetura Moderna se origina no movimento artístico da vanguarda européia do final do século XIX e início do XX. Traz um novo código arquitetônico – o *Internacional Style* – como representante das idéias e ideais da modernidade: a arquitetura funcionalista (“*a forma segue a função*”), conseqüente abandono do ornamento (“*ornamento é delito*”), a estética da máquina (a casa como “*máquina de morar*”) e o uso de novos materiais, agora trabalhados em escala industrial, tais como o concreto armado, o aço e os grandes planos de vidro.

Esta arquitetura teve seu auge com a realização das obras dos grandes mestres do início do século, tais como Le Corbusier, Mies Van Der Hore, Gropius, e da atuação marcante da Escola Bauhaus na Alemanha, durante as décadas de 20 e 30.

Após a Segunda Guerra Mundial e pela necessidade premente de reconstrução de grandes áreas em grandes capitais européias, alguns dos mestres do modernismo, mas principalmente seus discípulos, das mais diferentes nacionalidades, encontraram amplo espaço para atuação, expandindo sensivelmente a abrangência da Arquitetura Moderna pelos cinco continentes, realizando a proposta de linguagem arquitetônica internacional. Este momento é chamado por teóricos, tal com Josep Maria Montaner, de “*segunda geração*” do modernismo⁹.

Na seqüência, emerge então a “*terceira geração*” de arquitetos¹⁰ com distanciamento suficiente para realizar a crítica à arquitetura moderna que se vinha produzindo – e copiando indiscriminadamente – através de uma nova percepção: esta “*terceira geração*” reconhece a grande perda que seria o fim do telhado suíço, dos mucharabis árabes, do pagode japonês, em nome de um estilo homogêneo internacionalizado. Assim, ao longo das décadas de 50 e 60 esses arquitetos intentam conciliar a continuidade respeito às propostas dos mestres do Movimento Moderno que permaneciam pertinentes para a sociedade modernizada e cada vez mais industrializada, com uma necessidade de renovação que descartava o

⁹ Sendo a “*primeira geração*” constituída pelos pioneiros do modernismo citados acima.

¹⁰ MONTANER, Josep Maria, Op. Cit.

exclusivismo do modelo maquinista, passando a atender melhor o contexto, a natureza, o vernacular, e os diferentes materiais.

“Del modelo maquinista se pasa a un modelo abierto en que el contexto, la naturaleza, el vernáculo, la expresividad de las formas orgánicas y escultóricas, la textura de los materiales, las formas tradicionales y otros factores pasan a predominar. (...) El contexto urbano adquiere una mayor trascendencia, siendo entendido de una manera más compleja y dialéctica de como lo contemplav a la Cartia de Atenas. (...) Cambia la idea primordial de espacio a la idea de lugar. (...) Se pasa de una concepción física de la arquitectura, basada en el plano, en la percepción plástica e visual y en la tendencia a la abstracción, a una concepción cultural de la arquitectura, basada en la materia, en la percepción táctil y en la tendencia a la contextualización y a la expresión de los valores semiológicos.”¹¹

Nos países nórdicos, por exemplo, a tendência de adaptação à topografia, e resgate de formas vernaculares será conhecido por *New Empirism*. Dentro da atenção que Ernesto N. Rogers desprenderá às “preexistências ambientais”, acontece na Itália, no mesmo momento histórico, o *Neo-Realismo*. Encontramos contextualização nos temas de discussão do Team X e em seus projetos, em projetos de Alvar Aalto e de Kenzo Tange. No Japão, desde o final da década de 50 já se faz perceber a integração de duas tradições: a da arquitetura ancestral com a racionalista internacional. Charles Jenks refere-se a estes arquitetos como “neo-vernaculares” e “historicistas”¹².

Neste sentido, países que vivenciaram a modernidade devido à gênese de sua própria história (nada se havia modernizado até então) até a culminância desta experiência, fazem agora uma introspecção autocrítica, e desenvolve-se a reflexão ‘pós-moderna’, ora com força de ruptura com o modernismo, ora como continuidade e renovação. Dentro desta reflexão crítica emerge a revalorização de materiais, técnicas, e características culturais locais.

É quando é publicado, por exemplo, o livro *Architecture for the Poor* do arquiteto Hassan Fathy em 1973¹³, que resgata a tradição de construção em terra, artesanal e comunitária dos povos da África. É

¹¹ MONTANER, Josep Maria, Op. Cit., p. 36.

¹² JENKS, Charles, “The Battle of the Labels”, in *A+U*, s/d.

¹³ FATHY, Hassan, *Architecture for the Poor*, Chicago: University of Chicago Press, 1973. No Brasil o livro é publicado em 1982 pela Forense-Universitária, Rio de Janeiro, com o nome *Construindo com o povo - Arquitetura para os pobres*.

quando o Centre Georges Pompidou de Paris apresenta, em 1981, a consagrada exposição “Des Architectures de Terre”.

1.1.2. Os últimos 20 anos

Em 1981 o arquiteto Alexander Tzonis e a historiadora Liane Lefaivre, ambos professores da Universidade de Delft, Holanda, reelaboram o conceito de regionalismo em sua mais recente versão: o crítico. Apresentam a postura regionalista crítica como uma das tendências possíveis para um pós-modernismo amadurecido. O termo aparece pela primeira vez no artigo escrito a quatro mãos “The Grid and the Pathway”, publicado no periódico *Architecture in Greece*, no. 5.

Tzonis e Lefaivre detectam um ponto de vista regionalista crítico em concepções arquitetônicas com compromisso social de diversas partes do mundo desde a década de 50, e assim descrevem o desenrolar dessa tendência:

“En los años sesenta el movimiento [de renovação do Movimento Moderno através do regionalismo] entra en un período de crisis y la atención se desvía hacia otros temas arquitectónicos. Las sucesivas oleadas de tecnomanía, cientificismo y, finalmente, populismo, desvían el interés hacia otros campos. El debate sobre regionalismo crítico se interrumpe, se transforma o se incorpora a la controversia Populista. En los años setenta, salvo pocas excepciones, degenera en el denominado debate del Contextualismo, una versión empobrecida de la idea original. Es durante los años ochenta cuando resurge gradualmente en todo el mundo.”¹⁴

Por regionalismo crítico os autores definem uma forma de fazer arquitetura ligada à memória e experiência coletivas de um território concreto:

“El regionalismo ha dominado la arquitectura de casi todos los países, en un momento u otro, durante los últimos trescientos años. Para aproximarnos a una definición general, diremos que define el

¹⁴ TZONIS, Alexander., e LEFAIVRE, Liane, “El Regionalismo Crítico y la arquitectura española actual”, in *ACV - Monografías de Arquitectura y Vivienda*, no. 3. Madrid: S.G.V., 1985, p. 9.

*carácter individual y local de la arquitectura contra un orden arquitectónico universal que se percibe como dominante y opresivo.*¹⁵

E complementam:

*“Crítico tiene aquí el sentido de Kant o Hegel, de forma de pensamiento vuelta sobre sus propias reglas, de autoconciencia que desarma y reconstruye el esquema del saber arquitectónico. (...) Como el funcionalismo, el regionalismo crítico puede expresarse en lenguajes formales distintos: no es estilo, sin actitud. Comparte con otras tendencias la referencia a la memoria y al lugar, pero usa de ellos al modo humanista y real, a fin de interpretar relaciones humanas concretas y locales, a fin de resistir a los negativos efectos de la anomia y atopia propias del capitalismo tardío.”*¹⁶

Regionalismo crítico liga-se estreitamente ao conceito de *lugar*, sendo uma “*expressão local*”.

Distingue-se, assim, do entendimento que o Movimento Moderno deu ao espaço arquitetônico, cartesiano, quantitativo, geométrico, lógico, científico, matemático.

Em 1982 Kenneth Frampton publica na revista *Architecture Design* no. 52 e em *Modern Architecture and the Critical Present, Architectural Design Profile* o ensaio “The Isms of the Contemporary Architecture”, apresentando o regionalismo crítico com muito mais simpatia do que dedicou ao neo-racionalismo, neo-productivismo, estruturalismo e populismo.

Este texto germinal de Frampton, que contém o fundamento teórico do regionalismo crítico, será reelaborado, tornando-se seu importante ensaio “Towards a Critical Regionalism: six points of an Architecture of Resistance”, publicado no livro editado por Hal Foster em 1983, *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*.

Este corpo de idéias será revisto e complementado por Kenneth Frampton ao longo da década de 80, é apresentado em diversos artigos, e ocupa o quinto capítulo de seu livro *Modern Architecture: a critical history*, publicado em 1996.

¹⁵ TZONIS, A., LEFAIVRE, L., Op. Cit., p. 4.

¹⁶ TZONIS, A., LEFAIVRE, L., Op. Cit., p. 4.

Apropriando-se do termo regionalismo crítico e tornando-o um cânone da arquitetura como outros *ismos*, Kenneth Frampton apresenta esta tendência como “*escuelas*” que valorizam as necessidades do usuário, que tomam sempre como ponto de partida as características específicas de cada lugar – sejam estas naturais ou desenhadas - e que outorgam um importante papel à tradição histórica e ao arquiteto que estará, com seu trabalho, construindo esta tradição. Tradição é, desta maneira, entendida como uma construção dinâmica, que acontece ao longo do acúmulo de esforços humanos que são sedimentados ao longo do uso, estando sempre em conformação.

Se o arquiteto regionalista crítico não atende cegamente às demandas da arquitetura racionalista, oferecendo resistência às forças globalizadoras, seu papel tampouco pode ser substituído pelo conhecimento vernacular, já que este arquiteto adultera os paradigmas autóctones com paradigmas extraídos de outras fontes. Pode, desta maneira, “*quitar la capa de rutina que cubre nuestra percepción de la vida cotidiana*”.¹⁷ Com tal objetivo trabalha os *tipos* arquitetônicos locais, em seus “estados naturais” - tal como herdados pela tradição histórica - ou *desfamiliarizados*, modificados ou deslocados, buscando o estranhamento que se opõem à percepção cotidiana.

Pelo fato de extrair do contexto o universo de referências a ser trabalhado no projeto arquitetônico, o regionalismo crítico não define estilos formais, distinguindo-se, assim, essencialmente dos outros *ismos*. Tampouco apresenta preferências temáticas ou tipológicas a serem trabalhadas, ficando a critério do arquiteto saber selecionar e organizar os elementos de projeto. Esta ausência de estilo, que tem em contrapartida uma coerência conceitual ao longo de diferentes obras, caracterizam a postura do arquiteto regional crítico.

*“El regionalismo crítico reconoce que no hay ninguna tradición viva que perm anezca disponible para el hombre moderno exxepto por los sutiles procedimientos de la contradicción sintética. Cualquier intento de engañar a la dialéctica de este proceso creativo a través de los procedimientos ecléticos del historicismo sólo da com o resultado una iconografía consum ista disfrazada de cultura.”*¹⁸

¹⁷ TZONIS, A., LEFAIVRE, L., Op. Cit., p. 15.

¹⁸ FRAMPTON, Kenneth, “El Regionalismo Crítico: Arquitectura Moderna e Identidad Cultural”, in *ACV-Monografías de Arquitectura y Vivienda*, no. 3, Madrid: S.G.V., 1985, p. 20.

Segundo Frampton o regionalismo crítico surge como esforço internacional que “*timidamente*” busca renovar¹⁹ o Movimento Moderno Universalista, fortalecendo sua essência de movimento realista com compromisso social e cultural, realizando a *identidade* de uma região. Segundo o autor, este desejo de realizar uma identidade é uma das condições prévias para que surja a expressão regional crítica, sendo outras causas a ocorrência de um sentimento anti-centrista e a aspiração a alguma forma de independência não só cultural, mas também econômica e política.

Se o regionalismo crítico se apresenta como um esforço de renovação do compromisso social e cultural do Movimento Moderno e “*continuidade do espírito da modernidade*”²⁰, apresenta-se, em outra face, como um filtro às soluções formais homogeneizantes difundidas pelo Movimento Moderno.

Há uma crescente uniformização das cidades no planeta, especialmente dos países ocidentais, uma vez que diversos elementos arquitetônicos passam a serem definidos a partir da lógica da indústria e mercado - cada vez mais internacionalizados - dos materiais de construção e da construção civil. E é frente a esta uniformização que Frampton define uma “*arquitetura de resistência*”:

*“Quizá es necesario añadir que uso el término resistencia de varias maneras diferentes: primero, para aludir a la resistencia intrínseca del oficio a los procesos cíclicos de producción y consumo; segundo, para referirme a la resistencia del edificio construido a los procesos erosivos antes del tiempo y finalmente, pero no menos importante, deseo sugerir que la arquitectura, cuando se elabora adecuadamente, posee una capacidad latente para resistir a las fuerzas de la dominación global.”*²¹

Na Suíça, Fábio Reinhart e Miroslav Sik, também na década de 80 elaboram o conceito de “arquitetura análoga” (*Analoge Architektur*) com um importante foco de atenção no ordinário, no simples, assim como na expressão poética desse ordinário. Introduzindo o novo numa arquitetura tradicionalista, numa “evolução da tradição”, está a maneira de pensar o projeto, que é compartilhada pelo mais

¹⁹ Ressaltamos, aqui, a característica do regionalismo crítico de se colocar não como ruptura com o modernismo, mas sim como renovação e aprimoramento.

²⁰ MONTANER, Josep Maria, Op. Cit. p. 76.

²¹ FRAMPTON, Kenneth, “Lugar, forma e identidade: hacia una teoría del regionalismo crítico”, in TOCA FERNANDEZ, Antonio (ed.), *Nueve a arquitectura en América Latina. Presente y futuro*, México: Gustavo Gili, 1990.

conhecido arquiteto da região, Peter Zumthor, e que influenciou toda uma geração de jovens arquitetos com propostas afins ao regionalismo crítico.

Dentre as publicações de maior destaque destinadas ao tema, temos a *Revista A&V - Monografías de Arquitectura y Vivienda* de 1985, que dedicou todo um número ao tema *Regionalismo*, em especial ao espanhol, contendo ensaios de Tzonis e Lefaivre, e de Frampton.

Em 1989 acontece o “Seminário Internacional sobre Regionalismo Crítico” em Pomona, na Universidade Politécnica do Estado da Califórnia, Estados Unidos²². Este seminário foi organizado pelo Professor Spyros Amourgis com colaboração de Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, Toshio Nakamura (editor da revista *A+U* no Japão) e Luis Fernando Galiano (diretor da revista *A&V* da Espanha). O seminário reuniu arquitetos e críticos dispostos a discutir a arquitetura contemporânea sob o prisma do regionalismo crítico. Em 1990 acontece a segunda versão do Seminário Internacional sobre Regionalismo Crítico em Delft, Holanda.

Tzonis e Lefaivre, uma década depois de introduzirem o termo no debate arquitetônico, escrevem em 1990 o ensaio “Why Critical Regionalism Today?”, publicado inicialmente na revista *A+U* no. 236 e, posteriormente, no livro editado por Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture: an anthology of architectural theory - 1965-1995*, fazendo um balanço da década de 80, aferindo a continuidade da pertinência do regionalismo crítico como prática arquitetônica no mundo globalizado, e assimilando novos trabalhos arquitetônicos e teóricos realizados ao longo da década.

E desta maneira o debate sobre regionalismo e sua pertinência na contemporaneidade permanece avançando e ocupando um significativo espaço nos livros e periódicos especializados na década de 90 até os dias de hoje. O já citado livro editado por Kate Nesbitt dedica um capítulo ao regionalismo crítico. Outros dois capítulos são dedicados à concepção e construção do *lugar*, e um quarto ao estudo do *tipo*: conceitos-chave para a prática e compreensão do regionalismo crítico.

Os livros de Josep Maria Montaner, *El Gran Arte en la Arquitectura, La Tercera Generación*, de 1988, *Después del Movimiento Moderno*, de 1993, e *La Modernidad Superada, Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX*,

²² Os anais do Seminário são publicados pela universidade em 1991.

de 1997, também são importantes instrumentos de divulgação desta arquitetura crítica, ligada aos contextos locais, referida pelo autor com o nome de *Contextualismo*.

1.1.3. O regionalismo no Brasil

A Arquitetura Moderna no Brasil manifestou de diversas maneiras e ênfases a presença do regional e do tradicional aliado aos modernos conceitos e técnicas que aqui aportavam no início do século XX. Lúcio Costa, já em 1934, apresenta para o concurso da Vila Operária de Monlevade, casas de estrutura de concreto armado e paredes de pau-a-pique. Tal proposta não foi vencedora do concurso e não foi construída, mas nos faz sensível ao antigo projeto de uma Arquitetura Moderna *Brasileira*.

Ao par e passo que Brasília, a utopia modernista, se concretizava (com um desenho muitas vezes chamado de regional!) durante as décadas de apogeu do concreto aparente e do vidro temperado (60 e 70), iniciativas isoladas, porém múltiplas, assinalavam o valor e coerência de materiais e técnicas construtivas regionais.

No início dos anos 60 em Pernambuco, há a iniciativa de confecção de painéis de pau-a-pique, num projeto social que esmoreceu com a revolução de 64²³. Arquitetos tais como Severiano Porto em Manaus, Zanine Caldas no Rio de Janeiro, e Gerson Castelo Branco no Píauí, iniciam suas produções fortemente marcadas pelo emprego da madeira (muitas vezes bruta) aliado a um “organicismo”, manifestando uma contra-corrente ao racionalismo e à industrialização da ideologia modernista. Principalmente no Nordeste do país se manifestam, na década de 70, arquitetos preocupados com a adequação dos projetos aos materiais disponíveis na região (tal como pedra e carnaúba) e tecnologias tradicionais, com inovadores resultados formais.

Mas é na década de 80 que a questão da adequação, da compatibilidade do moderno com o tradicional, da assimilação diferenciada por parte de diferentes culturas e regiões das propostas modernistas, ganha força – assim como no debate internacional - no Brasil. Esse debate é forte nos países

²³ SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil/Anos 80*, São Paulo: Projeto, 1988.

desenvolvidos, seguindo a esteira do pós-modernismo, e um tanto tímido no Brasil, mas podem ser percebidos em obras e em ensaios teóricos principalmente na segunda metade da década.

Resumidamente, nas palavras de Carlos Eduardo Comas²⁴:

“Na história da arquitetura brasileira, os anos 40 foram heróicos, os 50 expansivos, os 60 messiânicos e apocalípticos, os 70 derivativos e à deriva. Fim do “milagre”, “abertura” em curso, os anos 80 se fixaram introspectivos. Foram obrigados a refletir sobre a especificidade do pensar e do fazer arquitetônicos, a reexaminar a validade dos paradigmas de projeto e dos modos pelo pensar e pelo fazer Arquitetura no país. O resultado de tanta discussão não foi de todo conclusivo, mas tem algo de promissor.”

Vê-se assim que, tal como na Europa, Estados Unidos e diversas partes do mundo, também no Brasil, e na América Latina em geral, a pesquisa de materiais e soluções construtivas locais não foi hegemônica desde a eclosão do Movimento Moderno (sendo hegemônica a pesquisa e disseminação de novos materiais), mas foi constante, pulverizadamente. E a partir da década de 80 as discussões em torno do tema ressurgem gradualmente.

Teóricos da Arquitetura dos países latino-americanos deslocaram a ênfase do estudo da questão “regional” para a questão da modernidade a ser apropriada. Formularam novos conceitos para tratar da síntese proposta pelo regionalismo crítico devido ao entendimento, em alguns casos, da prioridade em conduzirmos adequada e inteligentemente nossa modernização, ao invés do trabalho com valores regionais, muitas vezes frágeis ou esquecidos.

“Para nuestros fines, el ‘regionalismo crítico’ me parece un mal nombre. Ante todo porque intenta definir el fenómeno sobre la base de un epifenómeno que no le es sustancial, ya que la búsqueda de una modernidad apropiada no es consustancialmente ‘regional’”²⁵

²⁴ COMAS, Carlos Eduardo, “Arquitetura Brasileira, Anos 80, Um Fio de Esperança” in *AU – Arquitetura e Urbanismo*, no. 28, São Paulo: Pini, fev/mar. 90.

²⁵ FERNÁNDEZ COX, Cristián, “Regionalismo Crítico o Modernidad Apropriada?” in *SUMMA* 25 años, abril 1988.

Já que em países não-industrializados, terceiromundistas, ou em desenvolvimento, há de se avaliar *com o* chegou a modernidade - “modernização a pressão” nas palavras de Cristián Fernández Cox – *em que áreas, e quanto*, surge, então, esse novo matiz dado ao debate, que aparece em textos produzidos por teóricos da América Latina como uma “Modernidade Periférica”, como prefere Roberto Fernández²⁶, “Modernidade Apropriada”, tal como cunhado por Cristián Fernández Cox²⁷; “Outra Modernidade” ou “Outra Arquitetura Moderna” citada por Enrique Browne²⁸; “Nova Arquitetura”, proposto por Antonio Toca Fernandez²⁹, e reaparecendo o termo regionalismo no “Regionalismo Divergente” adotado por Marina Waisman³⁰.

São termos elaborados para substituir o ‘regionalismo crítico’ na tentativa de melhorar semanticamente o nome da tendência que se desenvolve na América Latina.

Já Carlos Eduardo Comas, abordando o contextualismo, critica a própria postura arquitetônica proposta, já que “*m ais que adotar um contexto, o arquiteto latino americano é freqüente em te chamado a criar um contexto inovador, mesmo quando o caso envolva restauração*”³¹. Ou ainda, como expressa Montaner, em muitas ocasiões o desafio de arquitetos brasileiros “*es el de la transform ación, el de crear lugar don de no existe, transform ar el no lugar americano en lugar*”³².

Segue-se adotando o termo regionalismo crítico mesmo após travar contato com essas diferentes convicções apresentadas. Além das razões já enumeradas na introdução desta dissertação, constata-se – tal com será abordado no próximo tópico – o sentido abrangente e flexível do termo, o suficiente para abarcar a busca de apropriação da modernidade (nos casos de países em desenvolvimento) além de voltar-se para a construção de uma identidade regional (válida e necessária para qualquer local do globo, conforme será discutido mais adiante a partir da noção das *horizontalidades* propostas pelo geógrafo Milton Santos) não sendo esses dois objetivos excludentes entre si.

²⁶ FERNÁNDEZ, Roberto, *El Laboratorio Americano*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

²⁷ FERNÁNDEZ COX, Cristián, Op. Cit.

²⁸ BROWNE, Enrique, *Otra Arquitectura Latinoamericana*, Santiago do Chile: Ed. Taller América, 1989.

²⁹ TOCA FERNANDEZ, Antonio, “Una arquitectura alternativa para Latinoamérica”, in Coleção *Summarios* n° 122.

³⁰ WAISMAN, Marina, *La Arquitectura Descentrada*, Bogotá: Editorial Escala, 1995.

³¹ COMAS, Carlos Eduardo, “O Esgotamento do Regionalismo”, in *AU – Arquitectura e Urbanismo* no. 48, jun/jul 1993, p. 25.

³² MONTANER, Josep Maria, *La Modernidad Superada, Arquitectura Arte y Pensamiento del Siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1997, p. 42.

Quanto a crítica de Eduardo Comas ao contextualismo, entende-se que esta torna-se inoperante em se tratando do regionalismo crítico, já que este contempla tanto o contextualismo – entendido por Tzonis e Lefaivre como uma versão “*empobrecida*” do regionalismo crítico por dialogar com o contexto físico mas não abarcar as aspirações à alguma forma de independência cultural, econômica e política da região – quanto a necessidade de inovação, quando esta se fizer necessária. Neste sentido o conceito de tradição é trabalhado como uma categoria permanentemente em construção, que “*para mantene-se con vida pide una reinterpretación constante*”³³. E justamente por não deixar de ter o contexto local – seja este histórico, natural, ou recentemente desenhado – como referência (não como modelo), o regionalismo crítico garante o intento de se estar trabalhando no domínio das idiosincrasias locais, não permitindo que a “*necessidade de criação de um contexto inovador*” acabe por gerar espaços descaracterizados, vetores da racionalidade global homogeneizadora.

Independente da ênfase teórica expressada pelos diversos rótulos apresentados, podemos identificar uma similaridade na maneira de pensar o projeto arquitetônico em alguns arquitetos e em teóricos da América Latina, e em específico do Brasil.

Na pesquisa sobre o desenvolvimento do debate sobre arquiteturas regionais, ou contextualistas, e sobre a divulgação de obras representativas desta tendência em periódicos nacionais, contata-se o limite dado pelo próprio desenvolvimento do debate arquitetônico como um todo:

*“Aconsolidação de um a revista de arquitetura independente (desvinculada de entidade profissionais ou universidades) durante os anos 80 – a Projeto, lançada oficialmente em 1977, mas cuja origem remonta ao ano de 1972, com o um periódico do Sindicato dos Arquitetos do Estado de São Paulo – caracterizou o renascer da discussão arquitetônica em seus termos mais específicos. Pouco a pouco, a pauta arquitetônica com o um problema de desenho – e não de sociologia ou ciência política – retomou o fôlego mediante um veículo de comunicação específico de circulação nacional. Esse fenômeno foi reforçado a partir de 1985 com o lançamento da revista AU – Arquitetura e Urbanismo, também em São Paulo.”*³⁴

³³ FRAMPTON, Kenneth, “Tradición e innovación en la obra de Christoph Mäckler”, in MÄCKLER, Christoph, *Christoph Mäckler*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 6.

³⁴ SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1997.

Neste movimento, o debate regionalista, assim como toda a discussão arquitetônica, vai saindo do estado de latência em que se encontrava. A obra de arquitetos que trabalham especificamente com questões de conforto ambiental, resgate de técnicas e materiais regionais desde a década de 70 - como Assis Reis, Gerson Castelo Branco e Severiano Porto - apesar de serem divulgadas em revistas tais como *Arquitetura e Construção* e *Casa e Jardim*, não mobilizaram a crítica arquitetônica, mesmo porque esses veículos não se destinavam a esta função especializada.

O termo *regionalismo* na década de 70 aparece vinculado à questão de regionalizações administrativas, ou mesmo na busca de sua definição na compreensão marxista, por exemplo. Após o grande sucesso internacional da arquitetura modernista brasileira desde a construção do Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro em 1936, justamente pelas adaptações locais que desenvolveu para o modelo modernista, regionalismo em termos de produção arquitetônica só volta a ser debate no Brasil na década 80, com o surgimento do já citado espaço crítico em revistas especializadas.

Fatos isolados, como a publicação no Brasil do livro do arquiteto Hassan Fathy, *Construindo com o povo: arquitetura para os pobres*, em 1980, e a vinda da citada exposição “De Architectures de Terre” organizada pelo Centre Georges Pompidou, em 1984, colaboraram com a disseminação do debate.

A década de 80 assistiu também o surgimento do SAL – Seminário de Arquitetura Latino-Americana, que passou a acontecer bienalmente, sendo sediado por diversos países da América Latina. Como comenta Laila Massuh, às vésperas do 3o. SAL, a se realizar na Colômbia:

“Até recentemente os países da América Latina conheciam pouco de si mesmos e de seus vizinhos. Isolados e fechados ao que se passava ao redor, estavam sujeitos às influências da Europa e Estados Unidos. Atomada de consciência desta situação produziu dentro da Arquitetura o desejo de uma maior aproximação entre os profissionais.”³⁵

Efetivamente os SALs passaram a ser um espaço dedicado ao debate e aproximação entre profissionais latino-americanos, servindo também para a divulgação de obras entre os países vizinhos.

³⁵ MASSUH, Laila, “II SAL, Ser ou Não Ser”, in *AU – Arquitetura e Urbanismo* no. 10, São Paulo: Pini, fev/mar. 1987.

Arquitetos brasileiros como Severiano Porto passam a ser conhecidos e admirados nesses países (tendo sido premiado na Bienal de Arquitetura de Buenos Aires em 1985) assim como passamos a conhecer e admirar arquitetos como o colombiano Rogelio Salmona e o mexicano Ricardo Legorreta, que a partir da segunda metade da década de 80 passam a ter seus trabalhos publicados nas revistas especializadas brasileiras.

Especialmente no 4º. SAL, realizado no México, um importante espaço de discussão foi dedicado ao tema “regionalismo crítico” tal como atesta Hugo Segawa em “As Orelhas Quentes de Frampton” (Projeto no. 124, ago. 89).

É neste momento – final da década de 80 e início dos anos 90 – que os termos ‘modernidade apropriada’³⁶ e ‘contextualismo’³⁷ são elaborados.

Na prospecção em periódicos nacionais especificamente sobre *regionalismo* e temas correlatos, constatamos a presença de traduções de textos publicados internacionalmente, como “Lugar, Forma e Identidade Cultural” de Kenneth Frampton (AU no. 25, ago/set.89), ou “Crítica da crítica: o provincianismo de sentir-se centro” de Silvia Arango (Projeto no. 118, jan. 89). [Outras aparições de Kenneth Frampton nos periódicos nacionais em 1988 abordam a arquitetura de Niemeyer (AU no. 15, dez87/jan88) e o pós-modernismo em geral (Projeto no. 111, jan. 88) sem ser abordado o tema específico do regionalismo crítico].

Constatamos também um incipiente debate entre os autores brasileiros a partir da segunda metade da década de 80 que vai se fortalecendo ao longo dos anos, cujos principais expoentes são Assis Reis, Hugo Segawa, Ruth Verde Zein, Carlos Eduardo Comas, Roberto Segre e Laila Massuh.

Neste momento estava sendo realizada uma das obras mais importantes dentro deste tema de estudo que é o SESC Pompéia projetado por Lina Bo Bardi. Além da produção constante de Lina Bo Bardi - uma italiana naturalizada brasileira, mas que preserva seu distanciamento crítico – a publicação de

³⁶ Por Cristián Fernández Cox, Op. Cit., 1988.

³⁷ Contextualismo e um termo já utilizado na crítica arquitetônica em outros momentos históricos, assim como em outros campos do conhecimento. Mas com o sentido específico que adquiriu na teoria da arquitetura pós-moderna, ressurgiu no final da década de 80, tendo Josep Maria Montaner como um divulgador. Ver MONTANER, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno*, Barcelona: Gustavo Gili SA, 1993.

seus trabalhos e sua presença ativa no debate arquitetônico até a década de 90 alimenta pesquisas concernentes à tradição do país e sua preservação frente à modernização.

Josep Maria Montaner ao escrever sobre a obra de Lina Bo Bardi, acaba por apresentar os fundamentos do regionalismo crítico:

“Mediante sus cualidades creativas Lina Bo Bardi consiguió superar los límites del mismo arte moderno, sin romper con sus principios básicos. Si la arquitectura moderna era antihistórica, ella consiguió hacer obras en las que modernidad y tradición no eran antagónicas. Si el arte moderno era intelectual, internacional y reacio al gusto establecido y a las convenciones, en Brasil han sido posibles una arquitectura y un arte moderno enraizados en la experiencia del arte popular, negro y indígena, rigurosamente distintos del folclorismo, el populismo y la nostalgia. (...) En su obra se superan las dicotomías en las que se había dividido la estética del siglo XX.”³⁸

O arquiteto baiano Assis Reis publica ao longo de 1986 três artigos nas revistas de destaque no assunto: *AU - Arquitetura e Urbanismo* nos. 6 (junho) e 8 (outubro) e *Projeto* no. 94 (dezembro). São textos reflexivos a respeito da produção arquitetônica brasileira contemporânea, incluindo um manifesto, o “Manifesto de um Baiano” (*AU* no. 6, junho 86) destacando a necessidade da busca de “*nossos valores autênticos*”, se auto-intitulando um arquiteto regionalista, discorrendo sobre o que é uma arquitetura regionalista, e apresentando sua produção dentro destes critérios.

Em 1987 Edson da Cunha Mahfuz publica na revista *AU* no. 12 (junho) um longo ensaio intitulado “Tradição e Invenção, uma Dialética Fundamental” onde expõe, através de imagens e citações, uma arquitetura pautada na síntese da herança histórica com o novo, o criativo. Apresenta também os conceitos de *tipo* e *tipologia*, que ao lado das concepções de lugar e tradição, fundamentam o regionalismo crítico.

Nota-se também o crescente interesse dos críticos – e dos periódicos onde publicam – pelos arquitetos internacionais cujo trabalho enquadram-se no regionalismo crítico. Longe do “status” do *deconstructivismo*, ou do *high-tech* e de outras correntes pós-modernas, o regionalismo – incluindo o crítico –

³⁸ MONTANER, Josep Maria, Op. Cit., p. 12.

vai conquistando gradualmente espaço publicitário no final da década de 80, mas principalmente no início dos anos 90, quando começam a ser divulgadas e comentadas obras de Luís Barragán, Álvaro Siza Vieira, Mário Botta, Carlo Scarpa e Tadao Ando, para citar alguns dos arquitetos de destaque.

Em 1988 Hugo Segawa publica o livro *Arquiteturas no Brasil/Anos 80*, dedicando um capítulo aos “Materiais da Natureza”, abordando, conseqüentemente, a prática arquitetônica que volta-se para a pesquisa de materiais e técnicas construtivas locais, concluindo seu texto com a sugestão de uma “Outra Modernidade”, uma modernidade não programática, mas pragmática.

Na década de 90 o debate continua nos mesmos moldes: algumas traduções de autores internacionais - como Alan Colquhoun definindo “O Conceito de Regionalismo” (*Projeto* no. 159, 1992), Cristián Fernández Cox introduzindo o novo termo para debate em “Modernidade Apropriada, Revisada e Reencantada” (*Projeto* no. 146, out. 91), e Alberto Petrina com o ensaio “Arquitetura Regional como Transgressão” (*AU* no. 46, fev./mar. 93) - e debate entre os autores brasileiros.

Em 1992 Alan Colquhoun, um dos grandes teóricos do regionalismo, vem ao Brasil a convite da FAU-UFRJ, e é entrevistado pela revista *AU – Arquitetura e Urbanismo*, que publica novamente mais uma matéria sobre o tema (no. 45).

Em 1993 é a vez de Frampton ser entrevistado pela *AU* (no. 50), tendo espaço para responder às críticas que o conceito de regionalismo crítico sofre.

O debate nacional é enriquecido pela constante produção de arquitetos tais como Severiano Porto e Gerson Castelo Branco, sempre sob atenção de críticos como Hugo Segawa. Os SALs permanecem sendo fonte constante de debate e reflexão. Nas resenhas publicadas ao longo dos anos relativas aos seminários, percebe-se que através deles o debate sobre regionalismo foi aprofundando-se, gerando controvérsias, e sendo enriquecido com novos conceitos. Enfim, foi amadurecido, sendo este um processo ainda em curso.

Em 1997 é traduzido e publicado no Brasil o livro de Kenneth Frampton com o nome de *História Crítica da Arquitetura Moderna*, sendo o quinto capítulo dedicado ao regionalismo crítico.

Em 1997, Hugo Segawa publica o livro *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*, onde comenta, no capítulo dedicado à década de 80, a “Emergência de Regionalismos”, e vemos, mais uma vez citados os

arquitetos que trabalham na Amazônia, Severiano Porto e seu sócio Mário Emílio Ribeiro, sobre os quais afirma que “*poderiam perfeitamente ser qualificados na categoria ‘neo-vernacular’ de Charles Jencks ou no ‘regionalismo crítico’*”³⁹, hipótese que esta pesquisa dedica-se a aferir.

Na seqüência Segawa apresenta um dos principais motivos de a teoria do regionalismo crítico ser contestada e rebatida “*com o as receitas que o FMI deixa nos países que visita*” – segundo suas próprias palavras:

*“Realizar uma identidade’ (conforme o vetor ideológico que Frampton atribui ao regionalismo crítico) é um intento programático, na maioria das vezes inexistente ou inadequado para qualificar uma série de manifestações que têm com o origem a necessidade de respostas arquitetônicas diante de questões concretas e presentes – na maioria das vezes com motivações pragmáticas. A arquitetura amazônica antes referida surge mais por uma percepção de contexto que por uma vontade de tipificar alguma manifestação arquitetônica. São manifestações que coincidem com alguma preocupação pós-moderna, mas não tem origem nesse fenômeno internacional. Tampouco voltam-se a uma busca específica de identidade. Se há alguma preocupação nesse sentido, trata-se de um esforço da crítica de arquitetura.”*⁴⁰

Tais argumentos de Segawa serão oportunamente aprofundados ao longo desta dissertação. Fica sua colaboração no sentido de estabelecer a condição mais precisa do regionalismo: de se dar através do “*aprofundamento das diferenças*”⁴¹.

E ainda em 1997 Otilia Arantes publica no livro *(Re)Discutindo o Modernismo*, editado por L.A.F. Cardoso e O.F. Oliveira, o ensaio “Do Universalismo Moderno ao Regionalismo Pós-Crítico” onde faz uma análise das propostas do regionalismo crítico, apresentando, inclusive, o “*nó da reavaliação urbana*” que ela caracteriza como os riscos de criação de um “*mercado de exotismos culturais*” que tanto os países afluentes como os da periferia enfrentam atualmente ao se destacar particularidades locais, identidades regionais.

Passamos, assim, ao estudo dos conceitos-chave do regionalismo crítico para esclarecimento de questões suscitadas tais como: há pertinência na postura arquitetônica que deseja realizar uma identidade local? Como conciliar tradição e inovação? Ou, como aprofundar diferenças sem cair no mercado de exotismos culturais?

³⁹ SEGAWA, Hugo, Op. Cit., p. 193.

⁴⁰ SEGAWA, Hugo, Op. Cit., p. 193.

⁴¹ SEGAWA, Hugo, Op. Cit., p. 193.

1.2. CONCEITOS-CHAVE PARA O REGIONALISMO CRÍTICO

No tópico anterior foram apresentadas uma definição genérica para regionalismo crítico e sua localização histórica, enquanto foram estudados o desenvolvimento e repercussão desta tendência da arquitetura contemporânea. Na definição do termo, recorre-se, invariavelmente a conceitos tais como lugar, tradição, identidade local, elementos e tipos arquitetônicos regionais.

Para que se possa analisar ou interpretar obras arquitetônicas a partir do prisma do regionalismo crítico, tal como objetiva esta pesquisa, faz-se necessário que se estabeleça uma base conceitual para esses termos, que apresentam um amplo leque de possíveis definições. A compreensão aprofundada dos conceitos, ilustrada pelo estudo de obras arquitetônicas que os expressam, nos guiará para a própria compreensão da teoria do regionalismo crítico. Com a construção desta base teórica, amplia-se o entendimento de como se dá a postura regionalista crítica de um arquiteto. No capítulo seguinte, “A Arquitetura de Severiano Porto”, esses conceitos tornam-se as ferramentas através das quais se dará a análise das obras da arquitetura brasileira contemporânea.

Ver-se-á, nas páginas que seguem, que as categorias de lugar, identidade, tradição e tipo necessárias para introduzir o universo teórico do regionalismo crítico são conceitos isolados por uma necessidade analítica, mas que na prática se confundem ou se sobrepõem, sendo interdependentes.

“First, the taking in of scattered particulars under one Idea, so that everyone understands what is being talked about... Second, the separation of the Idea into parts, by dividing it at the joints, as nature directs, not breaking any limb in half as a bad carver might.”

Platão, “Phaedrus.”⁴²

⁴² PLATÃO, citado em ALEXANDER, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge: Harvard University Press, 1964, p. 0.

1.2.1. A Síntese Lugar-Forma

1.2.1.1. Lugar x Espaço

“Sugiro um imaginar de valores da era dos lugares, em vez de um pensar de projetos da era espacial, esse pensar espacial em termos de linhas, velocidade e números. Então, terem os iniciado uma mudança de perspectivas não apenas de espaços para lugares, mas também de centro da cidade para comunidade, do público para pessoas, de homogeneidade para diferenças, de geometria para geografia, do rápido e fácil para o devagar e interessante (...)”

James Hillman in “Cidade & Alma”⁴³

Na Arquitetura, *espaço* passou a ser entendido, com o Movimento Moderno, através de seu prisma cartesiano, como uma organização tri-dimensional de elementos, mensurável e homogêneo em sua extensão. Daí o caráter abstrato dos espaços modernistas e a idéia da *tábula-rasa* propugnada por Le Corbusier no início do século passado, como uma base, plana e infinita, que receberá o edifício/objeto. Técnicas da Arquitetura Moderna como os pilotis propunham o assentamento do edifício racional sobre qualquer terreno, de qualquer relevo, em qualquer lugar do globo.

Tanto a já citada “terceira geração” de arquitetos do modernismo quanto outras tendências arquitetônicas regionais - como o *New Empirism* nos países nórdicos - posteriores ao Movimento Moderno, reascenderam o uso de termos tais como ‘lugar’ e ‘genius loci’.

A palavra *lugar* deriva do latim *locus*, daí *genius loci*, acreditado, na antiga Roma, como um espírito determinante das características ou ‘essência’ dos lugares. Em grego, o termo para lugar é *topos*, donde deriva, por exemplo, o termo *utopia*, ou ‘um lugar que não existe’.

Restringindo o caráter abstrato do *espaço*, Gaston Bachelard escreve em 1957 que o objetivo de seu livro *APoética do Espaço* é bem delimitado, se dedicando ao exame das imagens do *espaço feliz*, e que “...nossas pesquisas m ereceriam, sob essa orientação, o nome de *topofilia*”⁴⁴

⁴³ HILMAN, James, *Cidade & Alma*, São Paulo: Studio Nobel, 1993.

⁴⁴ BACHELARD, Gaston, *APoética do Espaço*, Rio de Janeiro: Eldorado, 1980, p.18.

Na década de 70, Yi-fu Tuan publica sua pesquisa sob o título de *Topofilia*, designando o estudo da percepção e atitudes do homem para com o meio ambiente. Segundo Tuan, um lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele se dá através de todos os nossos sentidos e com a mente ativa e reflexiva.

Em termos semióticos, lugar pode ser descrito como uma porção do espaço significada, ao qual é atribuído signos e valores que refletem a cultura de uma pessoa ou grupo. O próprio estudo da palavra “signo” é elucidativo para esta questão: signo deriva do grego *secton*, que é secção, uma parte do todo; significar é ler, mas é também um processo redutivo.

“Essa significação é emenos uma forma de se apossar desses elementos, e mais de impregná-los culturalmente para que sirvam à identificação da pessoa ou grupo no espaço, para que encontrem a si mesmos refletidos em determinados objetos e ações e possam, assim, guiar-se, encontrar-se e constituir sua medida cultural no espaço.”⁴⁵

Neste contexto, identificar-se significa se tornar ‘amigo’ de um determinado ambiente. Caracteriza a correspondência entre o mundo exterior e o interior da pessoa ou grupo de pessoas referente.

Podemos nos aproximar da noção de lugar também através da diferenciação desta para com outros conceitos espaciais, como os de área e sítio. Área é uma dimensão localizada numa parte da superfície terrestre. Como a área de um edifício ou terreno. Sítio é uma definição mais abrangente, uma vez que engloba topografia, clima, vegetação, atmosfera, etc, e já é a forma de uma porção física do mundo. Lugar é precisamente o sítio mais a história, o sítio transformado pelo trabalho humano, adaptado às necessidades do homem. Josep Maria Montaner nos dá um exemplo dos diferentes conceitos referindo-se às intervenções de Malaparte no litoral da Espanha, quando expressa que estas “*convierten um ‘sitio’ in determinado em um ‘lugar’ irrepitible y singular*”.⁴⁶

⁴⁵ DUARTE, Fábio, *Crise das Matrizes Espaciais*, Tese de Doutorado, São Paulo: ECA-USP, 2000.

⁴⁶ MONTANER, Josep Maria, Op. Cit., p. 37.

Espaço, por sua vez, costuma ser definido, em dicionários, por exemplo, como “*extensão ilimitada*”. Trata-se de uma definição genérica, onde o próprio emprego do termo ‘ilimitado’ parece uma alternativa a uma impossibilidade definidora. Este termo costuma ser derivado em outros para poder ser apreendido⁴⁷.

‘We have only to compare the respective Oxford English Dictionary definitions to appreciate the abstract connotations of “space” as opposed to the socially experienced nature of “place”; to confront construction in extensio with the act of significant containment.’⁴⁸

Martín Heidegger⁴⁹, em seu ensaio “Building, dwelling and thinking” de 1954 opõem o conceito latino de *spatium in extensio*, teoricamente infinito, regularmente subdividido por unidades métricas, ao conceito germânico de *raum*, o terreno fenomenologicamente delimitado, ou seja, o lugar.

Lucrécia Ferrara, em seu estudo semiótico da cidade⁵⁰, escreve que o espaço está marcado pelo *percepto*, enquanto o lugar pelo *juízo perceptivo*. O primeiro se apresenta por seu impacto “*polissensorial*”, sem explicitar o modo pelo qual se constrói a semiose; enquanto o segundo evidencia a consciência da operação perceptiva, onde a “*qualidade do objeto*” passa a ser o elemento que o distingue entre outros da mesma espécie, e pelo qual assume um valor.

O fenomenólogo Christian Norberg-Schulz⁵¹ salienta que os lugares são classificados por termos tais como ‘ilha’, ‘promontório’, ‘baía’, ‘floresta’, ‘quadra’, ‘rua’, ‘piso’. Ou seja, os lugares têm nomes. Isto implica que são considerados “*coisas que existem*”, que é o significado original da palavra “*substantivo*”. Espaço, por sua vez, como um sistema de relações, é denotado por preposições: as coisas estão ‘em cima’, ‘abaixo’, ‘na frente’, ‘atrás’ umas das outras. Norberg-Schulz determina ainda como um caracterizador da estrutura do lugar o “*caráter*”. Caráter, seguindo o raciocínio acima, seria o adjetivo, depende de como as coisas são feitas, e assim, no caso de arquiteturas é determinado pela realização técnica.

⁴⁷ Henri Lefebvre, por exemplo, propõe que haja um espaço percebido, um espaço vivido e um espaço concebido. In LEFEBVRE, Henry, *La Production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1981.

⁴⁸ FRAMPTON, Kenneth, in DUARTE, Fábio, Op. Cit.

⁴⁹ HEIDEGGER, Martin, “Building, dwelling and thinking” in HOFSTADTER, Albert (ed.) *Poetry, language, Thought*, New York, 1971.

⁵⁰ FERRARA, Lucrécia D'Alessio, *O Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*, São Paulo: FAPESP / EDUSP, 1993.

⁵¹ NORBERG-SCHULZ, Christian, “The Phenomenon of Place”, in Nesbitt, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda For Architecture*, New York: Princetown Arch Press, 1996

Kevin Lynch escreve em seu livro *A Imagem da Cidade*⁵² que o que constitui a estrutura espacial são coisas concretas, com caráter e significado.

Yi-fu Tuan propõe que se o espaço é algo que permite o movimento, então o lugar é a pausa: “Cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (...) O espaço fechado e humanizado é lugar”.⁵³

Isso a que chamamos de lugar, caracteriza-se por suas condições de habitabilidade, pressupõem a presença e vivência humana que o significa, ou, em outras palavras “*el espacio existencial consiste siempre en lugares.*”⁵⁴

Aprofundando na definição de lugar que orienta e torna compreensível a importância deste conceito para a prática do regionalismo crítico, nos deteremos nos estudos do geógrafo Milton Santos, para quem o lugar define-se, ainda, como funcionalização do mundo, já que é por ele que o mundo é percebido empiricamente.

O autor define lugar como resultado da história das técnicas que ali operaram e operam, “*incluindo as técnicas da vida*”.

*“É a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. Só a vida é passível desse processo infinito que vai do passado ao futuro, só ela tem o poder de tudo transformar e ampliar. Tudo o que não retira sua significação desse comércio com o homem, é incapaz de um movimento próprio, não pode participar de nenhum movimento contraditório, de nenhum dialético.”*⁵⁵

Santos constata uma assincronia na seqüência temporal dos fatos e dos fluxos em diferentes espaços geográficos, ao mesmo tempo que constata a sincronia da existência comum destes num dado momento. Desta maneira define “*verticalidades*” como sendo aqueles espaços que estão unidos, sincronizados através da tecnologia, mesmo estando distantes fisicamente. São os espaços que asseguram o

⁵² LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

⁵³ TUAN, Yi-fu, *Espaço e Lugar*, São Paulo: Difel, 1983, p. 61.

⁵⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian, citado em MONTANER, Josep Maria, Op. Cit., p.42.

⁵⁵ SANTOS, Milton, *A Natureza do Espaço, técnica e tempo razão e emoção*, São Paulo: Hucitec, 1999, p. 48.

funcionamento global da sociedade e da economia, “são vetores de uma racionalidade superior e do discurso pragmático dos setores hegemônicos, criando um cotidiano obediente e disciplinado”⁵⁶

Já as “horizontalidades” relacionam-se aos fenômenos em pontos ou lugares diversos no mundo, fundados porém em sua localização relativa. Extensões formadas de pontos que se agregam sem descontinuidade, como na definição tradicional de região.

*“As horizontalidades são tanto o lugar da finalidade imposta de fora, de longe e de cima, quanto o da contrafinalidade, localmente gerada. Elas são o teatro de um cotidiano conforme, mas não obrigatoriamente conformista e, simultaneamente, o lugar da cegueira e da descoberta, da complacência e da revolta.”*⁵⁷

Mesmo perante a proliferação dos espaços que vem sendo caracterizados de “não lugares”⁵⁸ e ao processo denominado “desterritorialização”, as regiões permanecem sendo o suporte e a condição de relações globais que de outra forma não se realizariam.

Aumentando em cada lugar o número e a frequência de eventos, os lugares se tornam mais densos, mais encorpados, mais complexos. O lugar é o quadro de referência pragmática do mundo, do qual emergem solicitações e ordens de ações condicionadas, mas é também o palco das paixões humanas, de manifestações de espontaneidade e criatividade. É “ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente.”⁵⁹

Nas palavras de Frampton, “(...) lo que es universal es la información, y lo que no es universal es la experiencia.”⁶⁰

⁵⁶ SANTOS, Milton, Op. Cit., p.227.

⁵⁷ SANTOS, Milton, Op. Cit., p.227.

⁵⁸ Para a definição de não-lugar, assim como a de desterritorialização, ver a citada obra de Milton Santos e a tese de doutorado de Fábio Duarte: *Crise das Matrizes Espaciais*, São Paulo: ECA-USP, 2000.

⁵⁹ SANTOS, Milton, Op. Cit., p.273.

⁶⁰ Kenneth Frampton em entrevista a Oscar Tenreiro em 1985.

1.2.1.2. Lugar-Forma

Dada esta distinção entre espaço e lugar, passemos ao exame do conceito de *lugar-forma*, apresentado por Kenneth Frampton como uma estratégia de resistência à megalópole anônima, estratégia esta, característica do regionalismo crítico.

O termo lugar-forma é utilizado por Kenneth Frampton pela primeira vez em seu ensaio “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, publicado no livro *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, editado por Hal Foster em 1983.⁶¹

A partir do estudo de conceitos essencialmente - e hermeticamente – metafísicos discutidos por Heidegger, Frampton busca fazer emergir a possibilidade de uma prática projetual crítica na arquitetura e urbanismo. O conceito lugar-forma traduz a idéia do limite estabelecido pela construção, do lugar construído por esta, um domínio definido onde este lugar-forma estabelece sua presença. É, assim, a resultante de uma arquitetura de resistência que se confronta com entornos descaracterizados, sem sentido de lugar.

‘O regionalismo crítico manifesta-se com o um a arquitetura conscientemente delimitada que, em vez de enfatizar a construção com o um objeto independente, faz a ênfase incidir sobre o território a ser estabelecido pela estrutura erguida no lugar.’⁶²

Uma “arquitetura do lugar” ou um “lugar-forma”, trabalha sempre fatores específicos, como a topografia e as variadas incidências de luz. Uma resposta articulada às condições climáticas torna-se condição *si ne qua non*. Em outro plano, as relações simbólicas, o valor semântico da construção é o objetivo maior. Este valor semântico se dá pela sincronicidade entre a estrutura erguida no lugar - físico e cultural - e que é por ele definida, e pela resultante que, dialeticamente, trabalha na construção deste lugar – físico e cultural -, o compõem.

O entendimento da arquitetura como ‘grande arte’ herdado do pensamento clássico – e corroborado por arquitetos e teóricos⁶³ da contemporaneidade, tal como constatar-se-á na fala do

⁶¹ FRAMPTON, Kenneth, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, in FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend: Bay Press, 1983.

⁶² FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica da Arquitetura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

⁶³ Ver ARGAN, Giulio Carlo, *História da Arte com o História da Cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

arquitero Tadao Ando apresentada adiante – pressupõem a valoração semântica conferida pelo ser humano, pelo usuário. Necessita, assim, ser vivenciada, significada, indo além das conquistas tecnológicas que representa.

“Arquitetura é um a continuação do esforço humano para aumentar o conhecimento através da criação de um mundo tangível que articula as experiências, tanto as sentidas profundamente com o aquelas que podem ser verbalizadas, tanto as individuais com o as coletivas.”⁶⁴

Neste ponto, o próprio entendimento desta qualidade que faz da arquitetura uma arte, a Arquitetura com “A” maiúsculo, a “*poética da construção*” segundo Frampton, a caracteriza como uma arte de construir *lugares*, cuja definição, dentre as matrizes espaciais, pressupõem a experiencição.

O espaço arquitetônico revela e instrui. O espaço arquitetônico contemporâneo continua, sem a rigidez do passado e tendo sido introduzidas as ‘verticalidades’ a que Milton Santos se refere, a articular a ordem social. A arquitetura continua a exercer um impacto direto sobre os sentidos e os sentimentos.

Milton Santos, quando define a noção de *espaço geográfico*, ele o apresenta como um híbrido entre natureza e cultura, ou entre natureza e sociedade, argumentando que conceitos puros, excludentes, são “*equivocos epistemológicos*” herdados da modernidade. O mesmo raciocínio se aplica à noção de “*forma-conteúdo*” proposta pelo autor:

“A geografia deve trabalhar com um a noção de espaço que nele veja um a forma-conteúdo e considere os sistemas técnicos com o um a união entre tempo e matéria, entre estabilidade e história. Desse modo superarem os as dualidades que são, também, direta ou indiretamente, as matrizes da maior parte das ambigüidades do discurso e do método da geografia.”⁶⁵

Estas ambigüidades estão presentes não só no discurso e método da geografia, mas também nos estudos de arquitetura - que é o que se vem buscando refletir ao longo deste tópico - e em outras ciências contemporâneas como atesta o surgimento do termo “*espaço-tempo*” na física.

⁶⁴ TUAN, Yi-fu, Op. Cit., p. 112.

⁶⁵ SANTOS, Milton, Op. Cit.

Para Hegel, a própria definição do conceito de lugar depende da união dos conceitos de espaço e tempo, já que *“lugar es tiempo depositado en espacio. (...) Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo que el tiempo se concreta en un aquí”*.⁶⁶

É desta maneira que Frampton apresenta os conceitos de ‘forma construída’ e ‘lugar’ como requerendo uma explicação conjunta, que podemos relacionar, por analogia, ao símbolo oriental Yin-Yang, onde uma das partes se realiza em função da outra, se define e se complementa em seu oposto.

*“Se usted ve fotografías de un edificio en Brasil, por ejemplo, seguramente será desde el punto de vista del edificio como o objeto, desde el punto de vista de su forma, desde el punto de vista del diseño en términos gráficos, y pudiera ser que si esos son los parámetros de su juicio quizás usted no vería ninguna razón importante para publicarlo y hacerlo accesible a más gente. Pero si pudiera verlo en su contexto, confrontarlo con todo lo que ocurre en ese lugar del mundo, cuando lo hace parte de ese mundo, quizás lo consideraría como muy importante.”*⁶⁷

Temos, assim, um dos pontos fundantes da prática do regionalismo crítico: uma arquitetura voltada para o lugar, gerando um espaço significado localmente - sem excluir a possibilidade de ser esta arquitetura um signo crítico.

Prática semelhante é explicitada pelo conceito de modernidade apropriada: modernidade *apropiada* enquanto *adequada*, enquanto *feita própria*, e finalmente, enquanto *própria*⁶⁸. Enfim, a adequação seletiva e inteligente dos aportes externos tendo como meta uma modernização ‘a la brasileira’, ou ‘a la mexicana’, etc.

Oswaldo Bueno Amorim Filho⁶⁹ propõe, ainda, a título exploratório, a noção de “*topo-reabilitação*”, propondo a reabilitação de lugares e paisagens valiosos que são comumente encontrados nos países terceiro-mundistas em estado de deterioração:

⁶⁶ HEGEL, Georg, citado por MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep, *La Arquitectura como Lugar*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974, p.24.

⁶⁷ Kenneth Frampton em entrevista a Oscar Tenreiro em 1985.

⁶⁸ FERNANDEZ COX, Cristián, “Regionalismo crítico o modernidade apropriada?” in *SUMM* 425 años, Buenos Aires, abr 1988.

⁶⁹ AMORIM FILHO, Oswaldo Bueno, “Topofilia, Topofobia e Topocídio em Minas Gerais”, in DEL RIO, Vicente e OLIEIRA, Livia (org.) *Percepção Ambiental: a experiência brasileira*, São Paulo: Studio Nobel, 1996.

“Para a melhoria da qualidade de vida dos homens, manutenção da sua memória coletiva ou individual e preservação de sua identidade cultural e seus valores, é necessário que as forças da toporeabilitação superem as forças topocídias em todo o mundo.”⁷⁰

A união dos lugares horizontalmente – segundo a ótica de Milton Santos - reconstrói a base de vida comum, susceptível de criar normas locais, normas regionais, que acabam por afetar as normas nacionais e globais. A ordem local é da escala do cotidiano, da co-presença, da vizinhança, da intimidade, da emoção.

Ante a racionalidade dominante, hegemônica, instalam-se “*contra-racionalidades*”, que são, socialmente, os pobres e as minorias, e, economicamente, as atividades marginais, que tornam regiões geográficas “*irracionais*” para uso hegemônico. A racionalização do espaço que estamos experienciando aponta, ao mesmo tempo, para a necessidade de elaboração dessas contra-racionalidades, que é a “*base de uma adaptação criadora à realidade existente*” nas palavras de Milton Santos, o “*interstício de liberdade*” onde floresce o regionalismo crítico, segundo Kenneth Frampton, e a “*glocalidade*” conforme denominado por Georges Benko.

Daí a razão de ser de uma arquitetura de resistência, de uma arquitetura que visa conciliar as verticalidades (inegáveis, irrefutáveis) com a construção de novas horizontalidades (sede da resistência) que permitirão, a partir da base da sociedade territorial, “*encontrar um caminho que se anteponha à globalização perversa e nos aproxime da possibilidade de construir uma outra globalização.*”⁷¹

1.2.1.3. A Obra de Tadao Ando

Um exemplo desta postura que busca a construção do lugar-forma, pode ser encontrado na obra do arquiteto japonês Tadao Ando.

Tadao Ando nasceu em Osaka, em 1941, auto-didata em arquitetura que pode ser chamado de o mais célebre arquiteto contemporâneo, já que recebeu quatro dos cinco mais importantes prêmios

⁷⁰ AMOREM FILHO. Oswaldo Bueno, Op. Cit., p. 142.

⁷¹ SANTOS, Milton, Op. Cit., p. 206.

internacionais pelo conjunto de sua obra, a saber, o Prêmio Carlsberg em 1992, o Prêmio Pritzker de 1995, Praemium Imperiale em 1996 e a Medalha de Ouro do Royal Institute of British Architects em 1997.

Este destaque se dá justamente por uma assumida postura cultural de seus projetos, uma arquitetura crítica que resiste em ser absorvida pelo progressivo consumismo da cidade moderna. Isto não implica em nenhuma nostalgia. A arquitetura de Ando faz presente as condições da sociedade atual. Transpõe espacialidades, idéias, modos de vida japoneses para formas expressas através dos materiais de construção essenciais da contemporaneidade - o vidro, o concreto armado e o metal - realizando essa transposição sem nenhum escamoteio, explicitamente, transparentemente.

Em suas próprias palavras:

*"I compose the architecture by seeking an essential logic inherent in the place. The architectural pursuits implies a responsibility to find and draw out a site's formal characteristics, along with its cultural traditions, climate, and natural environmental features, the city structure that forms its backdrop, and the living patterns and age-old customs that people will carry into the future. (...) Only in this way can architecture repudiate the realm of industrial technology to become 'grand art' in its truest sense."*⁷²

Constata-se, a partir deste discurso, a similaridade da produção de Tadao Ando com a postura característica do regionalismo crítico, pelo menos no que tange à *construção de lugar*, estudada até o presente momento. Serão apresentadas duas obras para ilustrar como se dá na prática a construção do lugar-forma nos projetos de Tadao Ando.

A Igreja da Água, de 1988, fica situada na ilha de Hokkaido. A intenção foi criar um espaço transcendente, e para tanto Ando não precisa nada além do que lançar mão de seu repertório tectônico usual: o concreto armado - organizado em espessos muros - e o vidro.

Apesar da implantação delicada, harmônica no terreno, a solução arquitetônica que mais fortemente extrai as características intrínsecas do

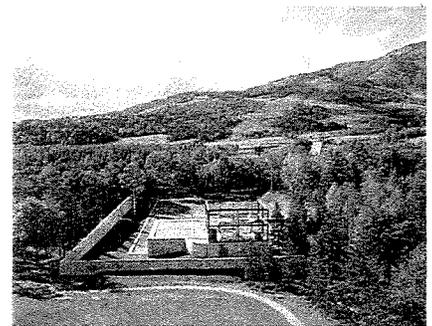


Figura 1: Implantação

⁷² ANDO, Tadao, "Toward New Horizons in Architecture", in NESBITT, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 461.

lugar (eminentemente natural, neste caso), apropriando-se destas e as resignificando, é a grande parede do ‘altar’, que é totalmente de vidro, oferecendo um panorama do lago artificial, previsto pelo projeto, e da paisagem local.

Com este recurso, o altar passa a ser a própria paisagem natural, que impregna totalmente o ambiente construído, traduzindo o espírito da cultura que esta arquitetura vem representar e servir, já que a natureza é vivida e experienciada pelos orientais de uma maneira diferente que no ocidente.

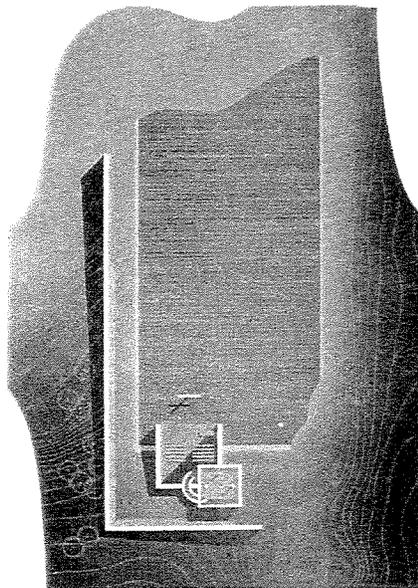


Figura 2: Projeto de implantação

As palavras de J. Teixeira Coelho Netto lançam luz sobre esse raciocínio:

“... é inadequado o conceito que o homem ocidental faz da natureza e do espaço natural; para ele, só é realmente natural aquilo que permanece quase intocado pela mão do homem (...). Esta concepção pode constituir-se efetivamente numa espécie de ideal do espaço natural, de noção perfeita de natureza – mas como tal, ela se reveste de um caráter de inoperabilidade que a torna totalmente inútil para o homem, que nesse caso ou renuncia a esse espaço natural ou tenta submetê-lo a si mesmo de tal modo que o desnatura inteiramente (que se pense nos chamados ‘jardins franceses’), sendo igual o resultado nas duas operações, isto é, inexistência de espaço natural para o homem.

A esse respeito, o oriental, e o japonês em particular, tem uma visão ao mesmo tempo mais prática e mais adequada à operação arquitetural. Antes de mais nada, para ele aquele punhado de cascalho, as duas ou três pedras em seu jardim e uma ou outra planta não são ‘amostras’ da natureza (reduções do natural) com as quais ele tenta de alguma forma se consolar mas, sim, são a própria natureza, a proporcionar-lhe todas as sensações de que tem necessidade em relação ao espaço natural. Para o ocidental, pelo contrário, as plantas e outros elementos do natural só estão presentes em seu jardim na qualidade de

Figura 3: Perspectiva axonometrica

*'lembranças', (...) considera-as como simples signos de uma coisa e não como a própria coisa (...) e é exatamente por isso que ele é capaz de aceitar sem nenhum espanto a inacreditável flor de plástico!'*⁷³

Pode-se elencar outros recursos utilizados por Ando que expressam sua profunda cumplicidade com a cultura local, buscando sempre fazer de seus projetos uma expressão do lugar. Um deles são suas estruturas, paredes e muros de concreto armado polido e que preservam as marcas das fôrmas utilizadas. Hoje, no Japão, a presença do concreto é tão maciça quanto na maioria dos países do globo. No entanto, Ando dá um tratamento à sua superfície em correspondência ao interesse japonês pela qualidade de texturas dos diferentes materiais e formas que definem os espaços.

Dentro deste contexto, outro projeto que se destaca é o Museu Histórico Chikatsu-Azuka, de 1994. Situado ao sul de Osaka, o museu encontra-se entre duzentos montes funerários dos séculos II a VII.

Conforme Ando:

*"In envisioning the Chikatsu-Azuka Historical Museum on a site central to early Japanese history, I came to realize the vital importance of establishing an architecture that didn't mar the grandeur of the existing landscape. Therefore, I focused on architecture's power to introduce a new landscape, and sought to create a museum that would embrace the entire landscape within the scope of its exhibitions."*⁷⁴

E Ando efetivamente constrói um lugar-forma através de um edifício-paisagem, colina escalonada, um relevo topográfico de concreto e degraus, metáfora, ainda, dos montes funerários do entorno que são a razão de ser do museu.

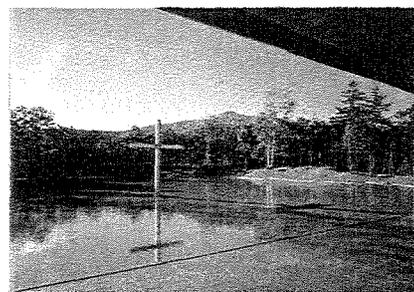


Figura 4: Vista interna – verão

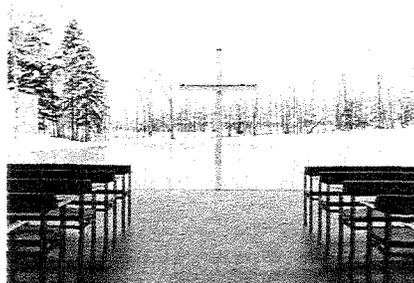


Figura 5: Vista interna – inverno

⁷³ COELHO NETTO, J. Teixeira, *A Construção do Sentido na Arquitetura*, São Paulo: Perspectiva, 1979, p.57.

⁷⁴ ANDO, Tadao, Op. Cit., p. 459.



Figura 6: Implantação

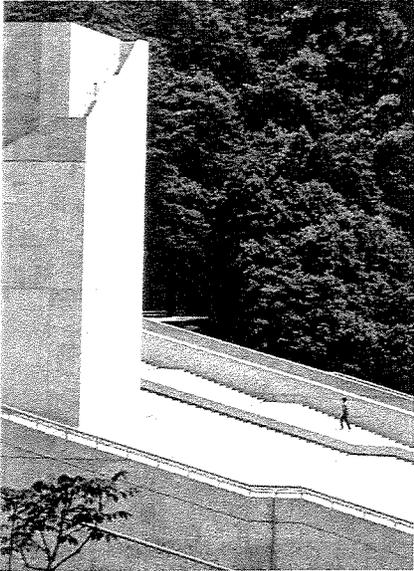


Figura 7: Vista 1

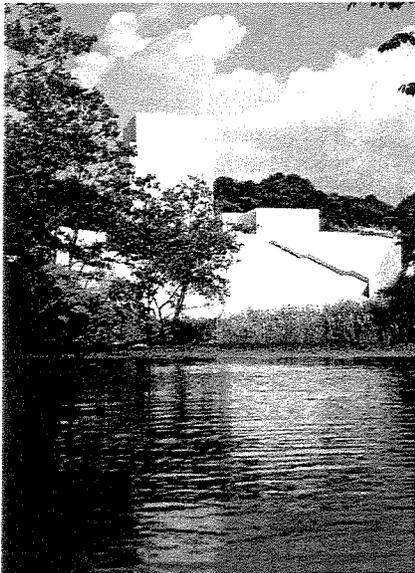


Figura 8: Vista 2

Enquanto a análise destas obras dedica-se a reconhecer a existência de uma arquitetura simultaneamente *regional e crítica* através do exercício do procedimento descritivo, Kenneth Frampton se dedica a desenvolver uma teoria geral, que promove os objetivos do regionalismo crítico, fundamentada em conceitos-chave, a partir de um ponto de vista ontológico e normativo.

É assim que vemos neste projeto de Tadao Ando uma tradução prática das idéias propostas por Frampton em seu texto “Lugar- forma e identidade cultural”, publicado primeiramente na revista *AU – Arquitetura e Urbanismo* de ago/set de 1998, e posteriormente no livro editado por Antonio Toca Fernández “*Nueva Arquitectura em América Latina. Presente y Futuro*” de 1990.

Neste texto Frampton apresenta cinco pontos de uma base teórico-metodológica para uma arquitetura de resistência. Em se tratando da relação do edifício com a paisagem, consta:

“... la topografía es obviamente específica del lugar. Es la configuración de un contexto dado, sea este natural o artificial o una mezcla de ambos. La oposición entre tipología y topografía se manifiesta potencialmente en cualquier nivel, de la integración de una nueva intervención dentro de un entorno existente, a los aspectos ecológicos, climatológicos y simbólicos de la resultante lugar-forma. Como ha dicho el arquitecto portugués Álvaro Siza: ‘los arquitectos no inventan nada, ellos transforman la realidad.’”⁷⁵

E esta transformação simbiótica do contexto topográfico é o que é encontrado no museu Chikatsu-Azuka. Este projeto é comparável a uma

⁷⁵ FRAMPTON, Kenneth, . “Lugar, forma e identidade: hacia una teoría del regionalismo crítico”, in TOCA FERNANDEZ, Antonio (ed.), *Nueva arquitectura en América Latina. Presente y futuro*, México: Gustavo Gili, 1990, p. 12.

obra de “*land art*”⁷⁶, um objeto enterrado que emerge da terra. Mas agrega ainda a evidência de sua vinculação com a história antiga do Japão.

Interiormente o museu recria a sensação de um túmulo, mantendo um nível mínimo de iluminação, e os objetos são dispostos tal como foram encontrados nas tumbas ancestrais.

Segundo Philip Jodidio, este projeto “*funde natureza, história e terra num todo coerente e moderno*”.⁷⁷

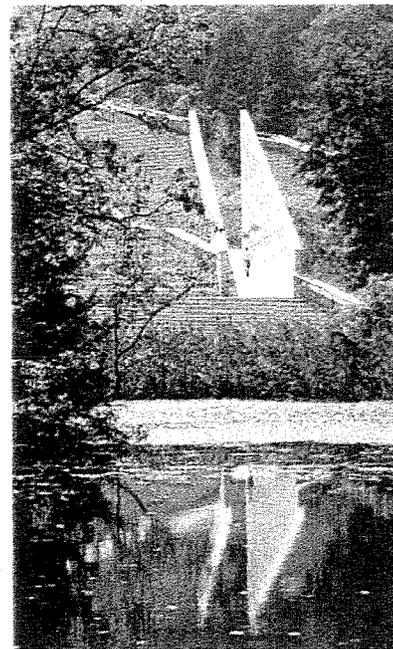


Figura 9: Vista 3

1.2.2. Identidade, Tradição e Cultura

“There are two ways in which the effect of the site on buildings can be considered. The first would deal with the physical nature of the site – its slope, type of rock or soil, run-off, vegetative cover, microclimate, and so on; the second would consider the symbolic, religious, or cultural values of the site and their consequences.”

Amos Rapoport in “House, Form and Culture”⁷⁸

1.2.2.1. Identidade

Dado que a preservação de identidades locais, de um regionalismo cultivado auto-conscientemente - sem cair em sentimentalismo ou historicismo - é o objetivo maior do regionalismo crítico, este tópico deter-se-á em estudar o próprio conceito de *identidade*.

Segundo Frampton, entre as condições prévias para que surja a expressão regional crítica está o desejo de realizar uma identidade. O desejo de habitar as ‘horizontalidades’ (tal com definido por Milton Santos) neste momento histórico tão marcado pela presença das ‘verticalidades’.

⁷⁶ Uma expressão contemporânea das artes plásticas na qual objeto artístico e elementos naturais – seja o sítio topográfico (como o termo *land*, que significa ‘terra, solo’, suscita), elementos e materiais locais, ou paisagem visual - trabalham juntos na construção do efeito desejado. É comparável a noção de instalação, sendo que a instalação acontece, em geral, em ambientes fechados, ou espaços delimitados e a *land art* desenvolve-se, em geral, junto a paisagens naturais.

⁷⁷ JODIDIO, Philip, *Tadao Ando*, Colônia: Taschen, 2001, p. 45.

⁷⁸ RAPOPORT, Amos, *House, Form and Culture*, London: Prentice-Hall Inc, 1969, p. 74.

Desde a Grécia antiga é conhecida a necessidade de construção da identidade de uma cidade dada a necessidade do zelo patriótico. Para tanto era lançado mão de recursos tal como a construção de obras públicas, já que grandes obras de arte prendem a atenção e revigoravam, naquele momento histórico, o sentimento de zelo.⁷⁹

Hugo Segawa, comentando o Seminário de Arquitetura Latino-Americana de 1989, apresenta o México como um país com forte sentimento de identidade, graças a uma peculiar revolução no início do século, e graças a que seu poderoso vizinho do norte não transformou o país “*num enorme hambúrguer*”.⁸⁰

Mas o que é a identidade de um lugar?

A palavra identidade deriva do pronome *idem*, herdado do latim, que significa *o mesmo*. Possibilita três definições: unidade de substância (a coisa *em si*, pautada na constituição e composição internas do objeto em estudo), capacidade de substituir (de onde deriva a noção de coisas idênticas) e estabelecimento de igualdades a partir de convenções (identificação entre coisas distintas).

Maria Elaine Kohlsdorf⁸¹ coloca que essas possibilidades de interpretação do conceito permitem duas abordagens possíveis no tocante às identidades dos lugares: os lugares podem se diferenciar a partir de características distintas, estando cada lugar centrado em sua própria ‘unidade de substancia’ ou características autóctones configuradoras (e as identidades se constroem sobre diferenças); ou podem se assemelhar, por analogia, havendo uma ‘identificação’ entre um lugar e outro, sendo estes, no limite, intercambiáveis e substituíveis. Dentro do escopo de estudo deste trabalho, os casos nos quais a identidade de um lugar repousa em sua maneira única de ser serão tratados como situações de forte identidade, e os casos dos lugares análogos a outros, com os quais se assemelham, como casos de fraca identidade.

A abrangência territorial desses lugares com forte ou fraca identidade varia desde o lugar-forma gerado por uma única construção, por exemplo, a áreas urbanas ou naturais restritas, até regiões dentro de um país ou um país como um todo, como na citada alusão ao México. Podemos detectar uma forte identidade num bairro, por exemplo, devido às suas características internas similares e contíguas⁸², e

⁷⁹ TUAN, Yi-fu, Op. Cit.

⁸⁰ SEGAWA, Hugo, “As orelhas quentes de Frampton”, *Projeto* no. 124, agosto 1989, p. 132.

⁸¹ KOHLSDORF, Maria Elaine, *A Apreensão da Forma da Cidade*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

⁸² Faz-se referência aqui aos conceitos de similaridade e contiguidade tal como proposto pela Semiótica de Charles Sanders Peirce, significando semelhanças tanto físicas como semânticas nos espaços analisados.

diferenciadas dos bairros vizinhos. Se diversos bairros se assemelham, será tratada, então, da identidade da referida zona urbana. E se a cidade como um todo preserva características análogas, iremos tratar da identidade urbana frente a outras cidades. E assim por diante. Dada a realidade fragmentária do mundo contemporâneo, plural, com uma multiplicidade de lógicas sociais que carecem de articulação, as identidades dos lugares não se caracterizam por uma forte unidade e coesão internas, mas sim tem um caráter aberto e de incompletude, que *“permits its articulation to different historico-discursive formation... the specifics of a hegemonic articulatory practice is given by its confrontational character with other articulatory practices of an antagonistic character.”*⁸³

Este trabalho refere-se à arquitetura modernista como aquela que difundiu a *atopia*, que a partir do racionalismo - do qual foi uma expressão - promoveu a construção de espaços indiferenciados, o *International Style*. Hoje o racionalismo encontra expressão em arquiteturas que se apresentam como continuidade do modernismo e também em outras tendências cujo foco está na tecnologia e nos códigos arquitetônicos derivados da industrialização crescente da sociedade⁸⁴. Desta maneira, desde o Movimento Moderno, tem se proliferado as construções, bairros, zonas, cidades, que não se diferenciam entre si, que são aqui considerados como lugares com fraca identidade. Estes lugares podem – e no começo do século passado isso era uma regra, efetivamente – se diferenciarem fortemente dos lugares vizinhos, mas no mundo contemporâneo isso não caracteriza um denotador de identidade, já que esses lugares, apesar de poderem ainda serem contrastantes com a realidade local, regional, obedecem ao racionalismo internacional que indiferentemente se instala em diversos territórios. Caracterizam, sim, uma dentre múltiplas lógicas sociais e arquitetônicas a ser articulada na realidade local.

Conforme visto anteriormente (tópico “Espaço x Lugar”), um lugar é a combinação de dados topográficos, climáticos, ecológicos, com a cultura que ali se instala transformando o ambiente e sendo transformado por ele. Podemos assim dissecar analiticamente o conceito de identidade do lugar em o que será chamado de identidade espacial (de onde deriva a idéia de identidade urbana) e identidade cultural.

⁸³ LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal, citados em FRAMPTON, Kenneth, “Universalism and/or Regionalism. Untimely Reflections on the Future of the New” in *Domus* n° 782, maio 1996.

⁸⁴ “While modernity in the sense of the utopian modern project seem to be currently condemned to a state of suspended animation, technological modernization continues unabated”, in FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit.

Esta separação faz-se necessária pois os estudos relativos à identidade dos lugares ou se detém na questão imagética do meio (percepção do espaço físico) ou na genealogia cultural de uma região.

Este trabalho deter-se-á brevemente no estudo da identidade desde o ponto de vista físico, em relação à resposta da forma espacial à necessidade dos indivíduos de orientação no meio ambiente e identificação do mesmo (que Kohlsdorf designa como a qualidade topoceptiva dos espaços). Este enfoque dado à noção de identidade não é o mais relevante para o estudo do regionalismo crítico, e será aqui abordado apenas para evitar possíveis confusões semânticas. Já a questão da identidade espacial de uma região frente a outra, e desde um ponto de vista cultural - entre regiões nas quais há distinções culturais – são conceitos-chave para o regionalismo crítico: identidade que se desenvolve a partir da tradição que vem se elaborando numa determinada cultura ou região, a partir dos tipos locais que podem ser simplesmente adotados, ou desfamiliarizados. Este sentido de diferenciação entre regiões a partir da ênfase na identidade local (a partir de um distanciamento crítico, mais além de uma continuidade natural), nas qualidades autóctones – sejam estas naturais ou desenhadas - voltará a ser abordado quando do estudo do significado das tradições na prática do regionalismo crítico (próximo tópico).

Kevin Lynch⁸⁵ foi pioneiro ao propor o desenho dos *mapas mentais* que descrevem as relações entre os sujeitos investigados e a imagem que fazem dos lugares. Propõe, além do conceito de identidade, as categorias de legibilidade, construção de imagem, estrutura e imaginabilidade para caracterização dos espaços. Propõe a hipótese de que são cinco os elementos constantes em qualquer espaço urbano: caminhos, bairros, limites (bordas), pontos focais e marcos visuais. Para o autor, os marcos visuais (*landmarks*) são chaves de identidade, no sentido de permitirem leitura da estrutura espacial e orientação na mesma.

Esta abordagem é válida dentro do campo de estudo de uma cidade isoladamente, servindo para detectar marcos visuais principais da zona urbana que orientam o usuário em sua movimentação; assim como bairros e ruas indistintos, desorientadores devido à ausência de elementos caracterizadores dos diferentes espaços. É, porém, uma abordagem inoperante para o estudo de identidades regionais frente a

⁸⁵ LYNCH, Kevin, *The Image of the City*, Cambridge: MIT Press, 1960.

outras regiões e ao mundo globalizado, assim como é inoperante para o estudo da manutenção da identidade urbana, ou regional ou nacional ao longo do tempo.

A teoria de Lynch relativa aos pontos focais e marcos visuais (*landmarks*) como chaves de identidade dentro de uma cidade é corroborada pelas pesquisas de Kohlsdorf. No tocante aos efeitos visuais que permitem a leitura da estrutura espacial e orientação na mesma, as pesquisas indicam que quanto maior a incidência de efeitos fortes ou muito fortes (elementos que se distinguem de seus vizinhos), melhor para a construção de uma forte identidade do lugar e para servir de orientação ao usuário. Isso depende, porém da incidência de efeitos visuais médios em menor quantidade que os anteriores, mas em maior quantidade, porém, do que a incidência de efeitos fracos ou muito fracos (que vem a ser elementos repetitivos, serializados, homogêneos). Esta teoria sinaliza que, além do urbanismo proposto pelo modernismo ser de fraca identidade pelo fato de ser indistinto de outros projetos propostos para territórios diferentes – atendendo ao racionalismo – constrói, ainda, fraca identidade visual no sentido de orientabilidade, pois gera lugares descaracterizados, já que baseia-se em construções homogêneas, de fachadas monótonas (efeitos visuais fracos), pontuados por alguns monumentos (efeitos fortes).

Na outra extremidade de um projeto urbano como o de Brasília está a reforma urbana realizada em Barcelona na década de 80 e início dos anos 90, que é reconhecida como uma intervenção que modernizou uma cidade (tanto na infra como na super-estrutura) marcada pelo forte sentimento regionalista catalão sem descaracterizá-la, preservando sua identidade regional, e ainda fortalecendo a identidade visual em todo o território já que preservou todos os efeitos visuais fortes já existentes e optou por novas intervenções urbanas de pequeno porte⁸⁶, como redesenho de praças e implantação de dezenas de esculturas urbanas, que acabaram somando centenas de novos efeitos visuais fortes, médios e fracos que foram contextualizados no ambiente já construído⁸⁷.

As pesquisas relativas à construção e percepção da identidade espacial vêm se multiplicando ao longo dos últimos anos. São muitos os parâmetros hoje utilizados por diversos pesquisadores da percepção espacial que abrem um amplo universo formal para o arquiteto ou urbanista com a proposta de

⁸⁶ Segundo as palavras do cineasta Win Wenders: “*Aquello roto o fragmentado se graba mucho mejor em la memoria que aquello ‘entero’*. Lo ‘roto’ tiene um a superficie rugosa don de se puede agarrar la memoria”. Citado por MONTANER, Josep Maria, *La Modernidad Superada, Arquitectura, Arte y Pensamiento Del Siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p. 175.

⁸⁷ MONTANER, Josep Maria, “Barcelona: a City and Its Architecture”, in *Barcelona*, Barcelona: Taschen, 1997.

realizar uma identidade urbana, no sentido de construção de lugares marcantes, caracterizados, de fácil legibilidade dentro da malha urbana. Citando apenas alguns destes parâmetros, há a pregnância, a individualidade e a continuidade, que se desdobram em clareza, dominância, originalidade, associatividade, complexidade e variabilidade. Mas não é de interesse desta pesquisa aprofundar os estudos nestes parâmetros. Resultados de pesquisas topoceptivas, baseadas em imagens mentais de cidadãos, restringem-se, em geral, a análises formais, estudando a natureza da relação das partes com o todo, muitas vezes apoiados pela teoria da Gestalt, sem, no entanto, avaliar as referências adotadas e a pertinência de tais formas no contexto, o que torna essa abordagem inoperante – tal como citado acima – para o presente estudo.

Como exemplos da aplicação prática de técnicas de caracterização dos lugares através de sua estrutura espacial estão os trabalhos que Michael Trieb⁸⁸ e Alexander Schmidt⁸⁹ têm realizado em diversos continentes. São numerosos planos urbanísticos baseados na análise da forma dos lugares. Nesses casos há o intuito consciente de encaminhar os projetos de modo a garantir a permanência de uma boa qualidade da imagem (identidade) já existente, ou transformá-la para melhor, intensificando-a.

A presente pesquisa vale-se do conceito de forte identidade espacial para significar regiões com características próprias, herdadas ou extraídas do lugar, e que, em geral, acabam por distinguirem-se de outras de outros lugares. Regiões que preservam as características indispensáveis para o reconhecimento do lugar ao longo das transformações impostas pelo desenrolar histórico:

“A identidade dos lugares está relacionada à conservação de certas propriedades e características suas, sob transformação de outras, dispensáveis à formação de seus traços físicos. Significa, por isso, a estabilização de constâncias.”⁹⁰

Em se tratando da diferenciação de lugares distintos, pode-se aferir que a identidade destes se baseia hoje nos espaços das horizontalidades proposto por Milton Santos, onde aparecem as

⁸⁸ TRIEB, Michael (ed.), *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*. Cambridge: MIT Press, 1993.

⁸⁹ SCHMIDT, J. Alexander, BRUNS, D., “City Edges in Germany: Quality Growth and Urban Design”, in: *Landscape and Urban Planning* nº 36, Elsevier Science 1997.

⁹⁰ KOHLSDORF, Maria Elaine, Op. Cit., p. 208.

idiosincrasias regionais. Apesar desta diferenciação e possível reconhecimento das identidades locais, são cada vez mais presentes dentro deste contexto os espaços das verticalidades, que por sua própria definição são os espaços homogeneizados em nossa cultura mundial, racionais, de difícil diferenciação. Estes dois vetores espaciais podem acontecer territorialmente isolados como em duas regiões distintas de um país – o que é cada dia mais raro -, ou podem dar-se dentro de uma mesma cidade, em diferentes bairros, ou mesmo estar presente em duas construções vizinhas. (E neste último caso, o próprio contraste entre os espaços com essas diferentes vocações, pode vir a ser um forte marco visual orientador na malha urbana no que cabe ao estudo das qualidades topoceptivas dos lugares. Mas o que prevaleceu ao longo do século passado e continua se proliferando – em especial nos países em desenvolvimento - é a implantação de espaços das verticalidades construídos sob o signo da arquitetura tecnológica massificada, ao longo de grandes áreas contínuas que se tornaram, assim, uniformes).

Seja frente à possibilidade de edificação de uma única obra arquitetônica que almeje trabalhar pela construção ou articulação da identidade do lugar, seja referente à construção de toda uma nova cidade, Kenneth Frampton⁹¹ apresenta a identidade local como o um resultado da emersão do lugar-forma. Vários fatores devem interagir na busca do lugar-forma e, conseqüentemente da identidade regional. Frampton elenca cinco pares dialéticos como os principais fatores. Estes pares são, a saber, espaço/lugar, tipologia/topografia, arquitetônico/cenográfico, artificial/natural e visual/tátil. A relação entre espaço e lugar e a necessidade de se construir lugares foi discutida no tópico anterior desta dissertação. O estudo de tipos arquitetônicos será contemplado no tópico seguinte quando será aprofundada a proposição de Frampton da relação entre tipologia e topografia.

As outras três relações que envolvem o arquitetônico e o cenográfico, o artificial e o natural, e o visual e o tátil, apesar de serem bons parâmetros para o estudo de obras arquitetônicas, não serão aqui aprofundados como conceitos-chave para o entendimento do regionalismo crítico. São conceitos que não

⁹¹ FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit.

apresentam ambigüidades semânticas e podem virem a ser utilizados correntemente quando se fizer necessário⁹².

Na organização proposta por Frampton, percebe-se os aspectos físicos, naturais e topográficos de uma região como dados prévios, que podem ser ou não marcados por forte identidade, tendo constituição e composição internas únicas que a diferencia de qualquer outro contexto. Os aspectos culturais da sociedade ali instalada se manifestam na construção do lugar através do meio artificial construído, nas tipologias utilizadas, etc, que também já podem ser marcados por forte identidade, ou, não o sendo, podem vir a conquistá-la desde que haja o desejo e a prática de uma arquitetura de resistência frente aos efeitos uniformizantes da sociedade racionalista.

A continuidade do estudo do conceito de identidade cultural e de como gerar identidade espacial se dará, respectivamente, a partir do estudo de o que é *tradição*, e do que é *tipo*.

1.2.2.2. Tradição e Cultura

“All that is not fixed is nothing. All that is fixed is dead.”

Paul Valéry in “Autres Rhumbs”⁹³

O momento atual de transnacionalização da economia e da cultura não elimina as tradições locais, regionais ou nacionais; e não há necessidade de pensar de forma excludente modernização e tradição.

Pode-se conceituar tradição, inicialmente, como o acervo no qual sucessivas gerações de cidadãos *“se inspiram e recriam sua imagem de lugar e a imagem de si mesmos”⁹⁴*

⁹² A arquitetônico opõem-se ao cenográfico na medida em que a arquitetura pressupõe – como atesta o radical grego *tekton* da palavra – uma realização estrutural que interage com a natureza, resistindo à gravidade e aos agentes do clima e do tempo. O cenográfico – que deriva da palavra latina *scena*, que significa cena – é essencialmente representativo da natureza, presente nas tendências contemporâneas que reduzem a forma construída a imagens ou representações cenográficas. Natureza, no campo de estudo da arquitetura, se manifesta na força da gravidade, nas características intrínsecas dos materiais, na topografia do lugar, no clima e na luz incidente - tanto em seus aspectos diurnos/noturnos, como sazonais. Uma construção pode interagir fortemente com todos esses aspectos, aproximando o espaço construído da natureza local, interagindo com esta; assim como ignorar a todos, gerando um espaço chamado artificial, que não explora as características da topografia local, e que é mantido por serviços de condicionamento de ar e iluminação elétrica. Finalmente, visual e tátil são dois modos alternativos de vivenciar o meio ambiente. A arquitetura possui a característica de ser experimentada por todos os sentidos, mas dentre estes o visual, tão mais desenvolvido em nossa sociedade televisiva, necessita ser complementado pelo tátil, assim como o tátil carece de uma crítica em termos visuais.

⁹³ VALÉRY, Paul, citado em STEINMANN, Martin e DAGHINI, Gaiiro, “New Regionalism in Switzerland”, in *A+U* no. 354, mar 2000, p. 4.

⁹⁴ TUAN, Yi-fu, Op. Cit., p. 193.

Dentro deste assunto, Sartre introduz a expressão “prático-inerte” como uma expressão “para significar as cristalizações da experiência passada, do indivíduo e da sociedade, corporificadas em formas sociais e, também, em configurações espaciais e paisagens”.⁹⁵

Neste sentido, a tradição é memória coletiva, um cimento indispensável à sobrevivência das sociedades, “um elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro”.⁹⁶

A idealização romântica de tradição faz da ‘cultura popular’ seu receptáculo, responsável por guardar os resíduos da cultura culta de outras épocas, agora filtrados pelo tempo. ‘Cultura popular’ acaba sendo concebida, em seu uso corrente, pelo contraste ao termo genérico de ‘cultura’, representando a cultura ‘culta’ e contemporânea⁹⁷. Ou ainda pelo contraste à cultura de ‘massa’, produto da civilização universal, que é “independente à ecologia social, (...) responde afirmativamente à vontade de uniformização e indiferenciação”.⁹⁸

Essas conceituações serão aprofundadas estudando-se de que maneira a arquitetura regionalista crítica pode enraizar-se no local onde se instala fazendo uso da experiência histórica passada de uma maneira compreensiva, sem significar um retorno a referências ideais do passado, sem se tornar uma estilização.

Segundo Antonio Augusto Arantes, cultura é um processo dinâmico, e transformações ocorrem mesmo quando intencionalmente se visa congelar o ‘tradicional’ para impedir sua “deterioração”⁹⁹. Conseqüentemente, e o mais importante nesse momento, está a compreensão de que tradição também é uma categoria que se constrói dinamicamente, assim como a identidade cultural.

Como definição de uma tradição dinâmica, encontram-se as palavras de Milton Santos ao referir-se à cultura popular como tendo “raízes na terra em que vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança”¹⁰⁰. Uma tradição que se renova, garantindo assim sua permanência através da transformação, da atualização.

⁹⁵ SANTOS, Milton, Op. Cit., p. 254.

⁹⁶ SANTOS, Milton, Op.Cit. p. 263.

⁹⁷ ARANTES, Antonio Augusto, *O que é Cultura Popular*, São Paulo: Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1981, p.17.

⁹⁸ SANTOS, Milton, Op.Cit. p. 262.

⁹⁹ ARANTES, Antonio Augusto, Op. Cit., p. 21.

¹⁰⁰ SANTOS, Milton, Op.Cit. p. 262.

A noção estável de identidade cultural dentro da antropologia tornou-se obsoleta com o desenvolvimento desta ciência ao longo da primeira metade do século XX, passando a se colocar, desde então, em relação à noção de *alteridade*¹⁰¹. Da mesma maneira o conceito de tradição partiu da concepção de valores herdados, passando pela compreensão de ser aquilo que se elege dentre aquilo que se herda, até a aceitação da possibilidade de invenção de tradições¹⁰². De qualquer maneira, adota-se ao longo deste estudo a noção de que uma tradição genuína é aquela sedimentada ao longo de sua prática, sujeita, permanentemente a questionamentos em cada momento histórico. O resultado deste processo é a construção de um distanciamento crítico e não uma continuidade natural¹⁰³.

*“O passado com parece com o um a das condições para a realização do evento, mas o dado dinâmico na produção da nova história é o próprio presente, isto é, a conjunção seletiva de forças existentes em um dado momento.”*¹⁰⁴

A própria concepção de *tempo* como uma sucessão, transcorrendo linearmente, é uma construção abstrata. Já o tempo como simultaneidade é o tempo concreto, que reúne a todos no espaço, sendo a tradição um dado vivo na dinâmica do momento. Trazendo a discussão para o território específico da arte e arquitetura, esta constatação se faz ainda mais presente já que as obras de todas as épocas se relacionam com modelos do passado que sobrevivem em torno de nós. É o pensamento expresso por Montaner de que *“sea qual fuere su antigüedad, la obra de arte se da siem pre com o un a cosa que sucede en el presente”*¹⁰⁵ ou ainda através da metáfora sugerida por Argan, *“com o o pintor que pinta um a perspectiva, o urbanista trabalha em um só plano, que para o pintor é o da tela e para ele é o do presente.”*¹⁰⁶

¹⁰¹ LAPLANTINE, François, *Aprender Antropologia*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

¹⁰² HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

¹⁰³ Ao longo do tempo essa experiência pode culminar, inclusive, numa mudança de paradigmas, que é validada pelo processo que a engendrou. Se este processo marca, todavia, uma ruptura com o passado, ou se é uma decorrência deste, solicita uma ampla discussão que abarca desde a postura de ruptura do Movimento Moderno até a passagem do modernismo para o pós-modernismo, e que não cabe ser aprofundada nesta dissertação. Destaca-se apenas que o regionalismo crítico posiciona-se dialeticamente como *“continuidade do espírito da modernidade”* (MONTANER, 1993), ao mesmo tempo que resgata a presença de tradições, sendo porém, necessário, detalhar como se dá este resgate e o que é entendido por tradição.

¹⁰⁴ SANTOS, Milton, Op.Cit. p. 265.

¹⁰⁵ MONTANER, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la Segunda Mitad Del Siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 190.

¹⁰⁶ ARGAN, Giulio Carlo, *Historia da Arte Com o Historia da Cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 237.

No estudo da tradição em formas arquitetônicas, a obra *House, Form and Culture*¹⁰⁷ de Amos Rapoport apresenta a forma construída como uma combinação entre formas constantes e formas mutáveis ao longo do tempo. As formas constantes vêm a serem chamadas de formas tradicionais¹⁰⁸. É um raciocínio similar ao apresentado no estudo da identidade espacial dos lugares, no qual vê-se que esta está relacionada à conservação de certas propriedades e características locais, sob transformação de outras, “disponíveis à formação de seus traços fisionômicos”¹⁰⁹. Rapoport demonstra que há uma grande estabilidade de formas quando estas representam os valores simbólicos, religiosos e culturais da região.

Em culturas que Christopher Alexander chama de inconscientes (onde manifesta-se apenas o vernacular) as formas tradicionais oferecem uma resistência às transformações, tornando o sistema “viscoso”¹¹⁰. Segundo Alexander, a repetição e manutenção de padrões tradicionais instaurados nestas culturas se dão através de um ato mecânico, governado pelo hábito; e para dialogar e interferir nesses padrões é necessário um esforço auto-consciente, diluído ao longo do tempo, muitas vezes suscitado por uma necessidade urgente. Mas em nossa civilização (referida por Alexander como auto-consciente) o lento processo de adaptação e seleção desapareceu completamente. As transformações são tão rápidas que não há tempo para a adaptação acontecer. As possibilidades de escolha são tantas, e o senso crítico para avaliar e julgar as decisões a serem feitas parece ter desaparecido também. A gama de decisões possíveis que se apresentam a um arquiteto ou designer quando este se desliga da tradição é fatigante. Assim, alguns evitam a escolha e tomada de decisão quando podem recorrer a regras já existentes; outros formulam regras a partir de conceitos por eles mesmos inventados, gerando as rápidas – e indigestas - transformações.

Kenneth Frampton, abordando o papel da tradição para a construção de lugares com identidade em nossa sociedade, aponta a necessidade da relação dinâmica com esta:

“La articulación de un a tradición se supedita a que se cultive con asiduidad; debe seguirse cual hilo de Ariadna, frágil y enigmático, pendientes de que para mantenerse con vida pida, nada menos, una

¹⁰⁷ RAPOPORT, Amos, Op. Cit.

¹⁰⁸ Rapoport demonstra ainda que os fatores culturais são predominantes no desenho das casas vernaculares, contradizendo estudos que afirmavam que os materiais e condicionantes tecnológicos é que determinavam o “design” do edifício.

¹⁰⁹ KOHLSDORF, Maria Elaine, Op. Cit., p. 208.

¹¹⁰ ALEXANDER, Christopher, Op. Cit., p. 51.

reinterpretação constante. Seguram em te Igor Stravinsky pensava así cuando escribió que en el plagio cae quien no sigue la tradición; de ahí la feliz noción de 'répétition différente' que fraguó Roland Barthes."¹¹¹

Considerando a distinção feita por vários autores na contemporaneidade relativa às existências de uma cultura popular – “*folk*”¹¹²-, uma cultura massificada pela indústria cultural – “*masscult*”- e uma alta cultura – “*high culture*” ou simplesmente “*cult*”¹¹³- pode-se considerar os edifícios projetados por um arquiteto crítico, que faz uso de sua condição auto-consciente, como *cult*; as construções primitivas, vernaculares, tradicionais como *folk*; e, seguindo este argumento, os edifícios que não foram projetados por indivíduos conscientes para produzir arquitetura como cultura pertenceriam à *masscult* (seja por inaptidão ou por intenção).

Dwight MacDonald¹¹⁴ propõe que enquanto a cultura popular coexiste com a alta cultura (ambas interagindo com a tradição, consciente ou inconscientemente), a cultura de massa compete com o popular. E nesta distinção reside a diferença entre “*consumidores*” – massificados – “*e atores culturais*”:

*“While folk art is created by the people when there is a community, masscult comes from above to the people when there is a mass-atomized man. (...) roadside and tract buildings represent certain values which are lacking in architect designed buildings, and which tell us something about life-styles, thus explaining their acceptance and commercial success. Even though people no longer build their own houses, the houses they buy reflect popular values and goals (...) – and these houses constitute the bulk of the built environment.”*¹¹⁵

Um conceito similar ao que é trabalhado por MacDonald pode ser encontrado em outros autores como Armand Frémont¹¹⁶, que propõe que a cultura regional cumpre o papel de resistência às solicitações da civilização universal massificadora, da cultura da novidade:

¹¹¹ FRAMPTON, Kenneth, “Tradición e innovación en la obra de Christoph Mäckler”, in MÄCKLER, Christoph, *Christoph Mäckler*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 6.

¹¹² Folk é a raiz inglesa da palavra folklóre: ciência das tradições populares no seio dos povos civilizados. In MACDONALD, Dwight, *Against the American Grain*, New York: Random House Inc. 1962.

¹¹³ MacDonald refere-se ainda à “*middle culture*” como uma “*corrupção da Alta Cultura*”, sujeito aos desejos do público mas disfarçado de uma experiência privilegiada e difícil. Encontra-se ainda o termo “*subculture*”, e outros.

¹¹⁴ MACDONALD, Dwight, *Against the American Grain*, New York: Random House Inc. 1962.

¹¹⁵ RAPOPORT, Amos, Op. Cit., p. 127.

¹¹⁶ FRÉMONT, Armand, *La Région, Espace Vécu*, Paris: Presses Universitaires de France, 1976. citado em SANTOS, Milton, Op. Cit., p. 273.

*“Para que uma transformação seja adotada, e para que opere no interior da combinação (regional), é necessário que ela seja conhecida, reconhecida como economicamente proveitosa e considerada culturalmente aceitável. A resistência regional realiza portanto uma filtragem, uma seleção dos aportes externos e, em larga medida, uma assimilação da inovação aos seus próprios valores. As estruturas regionais evoluem lenta e desigualmente, muito mais lentamente, por exemplo, do que o simples progresso técnico.”*¹¹⁷

É a idéia compartilhada por Santos ao propor que os lugares, sujeitos aos vetores da modernização, também podem se fortalecer horizontalmente; e é a base da argumentação de Frampton ao propor o regionalismo crítico como uma arquitetura de resistência.

Estudando a produção arquitetônica auto-consciente, da “*high culture*”, ainda encontraremos diferentes formas de assimilação da tradição na construção da cultura contemporânea.

Uma postura possível é a do já citado arquiteto brasileiro Lúcio Costa. Ele propõe o paradoxo tradição/modernidade através da preservação de edifícios históricos (e é relevante seu trabalho como fundador do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937 - no Rio de Janeiro) ao par e passo da construção de novos e modernos exemplares.¹¹⁸

Para a arquitetura do regionalismo crítico, este paradoxo é um jogo de forças, de tensões, dentro do próprio edifício. Cada novo projeto, cada nova intervenção no ambiente já construído, é um híbrido, uma síntese, ou uma complexa justaposição a ser atingida.

Na Suíça, os teóricos Fabio Reinhart e Miroslav Sik propondo uma maneira de pensar o projeto arquitetônico que nomearam “*Analogous Architecture*”, escrevem:

*“It is a poor traditionalism, one that attempts to stop evolution of the tradition, depriving it of its sensitiveness and of its usefulness in every day life. (...) Tradition must integrate what is new; tradition escapes destruction only if is not forced into dogmatic rules.”*¹¹⁹

¹¹⁷ FRÉMONT, Armand, Op. Cit.

¹¹⁸ GUIMARAES, Ceça, *Paradoxos Entrelaçados, As torres para o futuro e a tradição nacional*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

¹¹⁹ SIK, Miroslav, citado em STEINMANN, Martin e DAGHINI, Giairo, “New Regionalism in Switzerland”, in *A + U* no. 354, mar 2000, p. 4.

Kenzo Tange, em 1959, em resposta a uma referência de Ernesto Rogers a um de seus projetos, na qual valorizou o regionalismo da obra como um bom exemplo do que devia ser feito, alega: *"I cannot accept the concept of total regionalism. (...) Tradition can be developed through challenging its own shortcomings."*¹²⁰

E, finalmente, sobre o regionalismo crítico, afirmam os dois teóricos que o fundaram:

*"An essential characteristic of critical regionalist buildings is that they are critical in two senses then. In addition to providing contrasting images to anomic, atopic, misanthropic ways of a large number of current mainstream projects constructed world wide, they raise questions in the mind of the viewer about the legitimacy of the very tradition to which they belong."*¹²¹

Assim, define-se a postura de diálogo que o regionalismo crítico estabelece com a tradição local. Mas, tendo ocorrido o Movimento Moderno – o grande precursor da atopia em que vivemos – há quase um século, já não é o modernismo uma tradição, incorporado ao saber-fazer popular, uma referência cultural? Ou ainda, tendo hoje Brasília, por exemplo, incorporado inúmeros elementos arquitetônicos e

urbanísticos locais (como as cidades satélites), já não possui a cidade uma identidade única que a difere de qualquer outro projeto modernista?

São paradoxos sobre os quais se instala a relação com a tradição.

Segundo Montaner:

"A partir de los años cincuenta se producía la siguiente paradoja: una obra con referencias a la tradición y al contexto era más "moderna" que una obra que continuase acriticamente el Estilo Internacional. La paradoja, por lo tanto, convertía en inútil esta dicotomía establecida entre tradición y modernidad: la esencia de lo moderno se basa en la reinterpretación de la tradición. Incluso propuestas en que su momento histórico no fueron consideradas "modernas" – por ser heterodoxas, marginales,

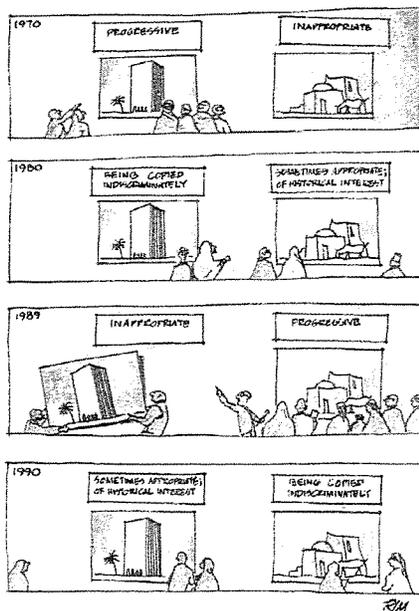


Figura 10: Charge sobre a Arquitetura na Ásia no século XX, de Robert L. Miller.

¹²⁰ TANGE, Kenzo, citado em TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, "Why Critical Regionalism Today?", *A + U* no. 236, maio 1999, p. 29.

¹²¹ TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, "Why Critical Regionalism Today?", *A + U* no. 236, maio 1999, p. 29.

antiproductivistas, etc. -, a nuestros ojos ahora se convierten en "modernas", se recuperan como referencias para el presente."¹²²

Susannah Hagan resume, então, como se relacionar com a tradição – antiga ou moderna:

*"Regionalism requires first, an understanding of what went before in a particular place, whether vernacular or designed, and second, the sophistication to be able to allude to it abstractly rather than to quote it literally."*¹²³

Essa sofisticação é a própria poética do regionalismo crítico, e é por isso que não é possível identificar qualquer critério geral de estilo nesta prática. Não há critérios de "design" para ser um regionalista crítico. O regionalismo crítico "draws its forms from the context"¹²⁴, "searches for a necessary relation between reflection on the foundations, and the artistic practice of architecture."¹²⁵

Apesar de a identidade regional frequentemente residir em sua história, um destaque deve ser feito aos contextos nos quais as características regionais são eminentemente naturais, e não culturais. São casos freqüentes nas Américas onde vemos a poética do regionalismo crítico emergir de um desenho que incorpora as características naturais como sistema de referência. Nas palavras da paisagista Ilze Jones "... we are continually interacting with places, both natural and man-made, for design itself in a continuing reinvention and reaffirmation of place"¹²⁶. David C. Streatfield refere-se ao trabalho de Jones como um regionalismo que não pode ser categorizado como um estilo:

"(the work of Jones & Jones) is rooted in a profound respect for and a celebration of place. Their designs interpret place as bio-physical processes, and as inter-twined acts of cultural will and transformation. This is the strength of their designs as Arts. Each design is unpredictable. It reveals the processes of the past, and in doing so involves the participant-user in a continuum simultaneously reaching backward and forward.

¹²²MONTANER, Josep Maria, Op. Cit., p. 190.

¹²³HAGAN, Susannah, "What happened to regionalism?" in *Architectural Review* no. 1164, fev 1994, p. 72.

¹²⁴TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, Op. Cit., p. 31.

¹²⁵FRAMPTON, Kenneth, "Universalism and/or Regionalism. Untimely Reflections on the Future of the New" in *Domus* n° 782, maio 1996.

¹²⁶JONES, Ilze, "Working Reciprocity" in *Process: Architecture* no. 126, maio 1995, p. 22.

*(..)One can describe the methods used to create each of these projects, many of which have profoundly altered the practice of landscape architecture, but to do so misses the poetry and artistry of the created experience.*¹²⁷

Este papel do arquiteto de responsabilidade de trazer para o projeto arquitetônico a dimensão artística, criativa do ofício é um dos pontos nos quais o regionalismo crítico se apresenta como continuidade do modernismo, onde cabe ao artista introduzir inovações, sendo o precursor no uso de soluções que podem vir a se tornar canônicas.

Outra característica dos países americanos é a ausência de tradições coesas por serem formados a partir da colonização de diversos povos que miscigenaram-se - entre si, e com etnias autóctones.

A fala de Matthew Potteiger, ao ser questionado sobre como identificar o que é autêntico em uma região, ilustra esta situação:

*“In Cazenovia, New York, where I live (..)the town form is a transplanted New England plan complete with its central green and the estates are twice-removed versions of the English country estate. But, though this place is made from the fabric of other places, its history has been “naturalized” so that Cazenovians speak of the landscape as providing a unique identity. (..)It is important to understand how this naturalized heritage has played out in the landscape as a necessary fiction for establishing an identity to believe in.*¹²⁸

Desta maneira, em países colonizados em geral, mas em específico nos países da América Latina, o debate sobre identidade nacional desenvolve-se cada vez mais, dada a necessidade de *construção* desta identidade ao longo do tempo, sem haver uma referência hegemônica no passado.

No Brasil, esta realidade é ainda mais intensa em se tratando de identidade espacial, arquitetônica, dada a vastidão territorial do país. Aqui, o debate e a reflexão em busca de uma ‘identidade nacional’ se fez presente no início do século XX. Sobreviveram, simultaneamente, ideais neo-coloniais - que definiam o

¹²⁷ STREATFIELD, David C., “Regionalism in Landscape Design”, in *Process: Architecture* no. 126, maio 1995, p. 20.

¹²⁸ POTTEIGER, Matthew, “Regionalism Reconsidered”, in *Landscape Architecture* no. 4, abr 1994.

papel do negro, do índio e do europeu em nossa tradição - e a militância modernista de uma elite cultural que, na década de 30, acreditava estar expressando a identidade cultural nacional.

Renato Ortiz, em seu livro *A Moderna Tradição Brasileira* nos apresenta o desenvolvimento cultural do Brasil ao longo do século XX, especialmente o papel da indústria cultural e a concretização de uma sociedade de consumo que, segundo seus estudos, é o que vai, pela primeira vez na história do país, abranger e identificar toda a nação. Essa “autêntica’ cultura brasileira, capitalista e moderna, que se configura claramente com a emergência da indústria cultural”¹²⁹ vem, segundo Ortiz, a definir nossa identidade, nossa moderna tradição.

A par da dificuldade de estabelecimento de - ou consenso relativo a - uma identidade nacional brasileira, as identidades regionais são mais facilmente localizadas, dado que as diversas regiões do país preservaram, adaptaram e alteraram diferentemente heranças tradicionais, autóctones e importadas. Este assunto voltará a ser foco de estudo quando da análise da obra que o arquiteto Severiano Porto desenvolveu em Manaus, Amazonas, no próximo capítulo desta dissertação.

1.2.2.3. A Obra de Carlo Scarpa

Na prática do regionalismo crítico fica visível a capacidade de uma cultura regional recriar sua tradição enraizada e apropriar-se ao mesmo tempo de influências estrangeiras. É um processo, segundo Frampton de “fecundação e reinterpretção impuro por definição”¹³⁰, no qual a ‘sofisticação’ de cada arquiteto determinará o procedimento que conduzirá à síntese entre a tradição viva e civilização moderna. O que recriará esta tradição.

E é devido à sofisticação, criatividade e ineditismo da obra do arquiteto italiano Carlo Scarpa que utilizaremos aqui alguns de seus projetos para exemplificar a presença dos conceitos de identidade e tradição em uma produção representativa do regionalismo crítico.

Carlo Scarpa nasceu em Veneza em 1906. Nesta mesma cidade estudou desenho arquitetônico, e em pouco tempo estava projetando e construindo - o que lhe rendeu vários processos provenientes da Ordem de Arquitetos Vienenses por exercer ilegalmente a profissão (em 1956, 1959 e 1963).

¹²⁹ ORTIZ, Renato, *A Moderna Tradição Brasileira, Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 210.

¹³⁰ FRAMPTON, Kenneth, “El Regionalismo Crítico: Arquitectura Moderna e Identidad Cultural”, in *A&V* no. 3, 1985, p. 20.

Iniciou sua carreira acadêmica em 1926 como professor assistente na Faculdade de Arquitetura de Veneza, tornando-se professor titular em 1933 nesta mesma instituição. Em 1955 recebe o título de arquiteto *honoris causa*, em 1962 assume a cadeira de *Decoração* do Curso de Arquitetura, e em 1972 assume a direção da Faculdade. Morreu em 1978, pouco depois de receber da instituição o título de doutor honorário.

Salvo algumas exceções, a obra de Carlo Scarpa é desenvolvida toda na região do Veneto, norte da Itália. Uma região natural e culturalmente marcada por forte identidade.

Nos termos de estudo deste trabalho, pode-se dizer que a obra que Carlo Scarpa é baseada na análise da forma dos lugares, e no estudo das características que conferem identidade cultural à região. Seus projetos são encaminhados de modo a garantir a permanência de uma boa qualidade da imagem (identidade) já existente.

O arquiteto Sergio Los foi aluno de Scarpa, e posteriormente trabalhou em seu escritório. Tendo conhecimento do processo de trabalho de seu 'mestre', afirma: "*Scarpa's ability to create designs with their own visual logic, based on a profound knowledge of traditional shapes which supplied him with the criteria of selection and evaluation, is a kind of 'linguistic' competence.*"¹³¹



Figura 11: Antigo Museu de Canova

Sua obra apresenta um procedimento sutil, através de uma linguagem elegante, para construir em contextos fortemente históricos, tradicionais, de maneira harmônica, sem recorrer a soluções ecléticas do historicismo. Cria, como citado acima, uma lógica visual própria, mas que é sempre um código consolidado pela tradição, um vocabulário familiar para a região; delicadamente referenciado.

*"Scarpas's works exemplify the rhythms, the movements and the textures of the referents, in the sense that they share precisely these qualities with them and make their relevance clear."*¹³²

¹³¹ LOS, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln: Benedikt Taschen, 1994, p. 12.

¹³² LOS, Sergio, Op. Cit., p. 26.

A tradição local não se manifesta através de regras na obra de Scarpa. Conforme estudado, a tradição não é um eco do passado, uma referência à qual se reportar, mas sim um conjunto de valores, de práticas, de percepções vivas, em movimento, em transformação, traduzidos pela obra de Scarpa em uma nova gama de formas.

Segundo Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol¹³³ sua referência mais sutil à cultura do Veneto são as manifestações de procedimentos do Barroco em sua obra.

Dentre estes, estão o “*horror vacui*” (‘horror ao vácuo’, que é a necessidade de ornamentação das superfícies) através dos fragmentos decorativos recorrentes em seus projetos. Estes são comparados, na obra de Dal Co e Mazzariol, às “*alegorias*” do Barroco, com ambigüidade e multiplicidade de significado. Essa disposição de fragmentos como “*organização aberta de frases quebradas*”¹³⁴ dificulta a análise das obras como trabalhos completos, fechados, e sim, reforça a impressão de incompletude da narrativa barroca. Temos, desta maneira, uma absorção do contexto em contrapartida a uma ausência de proposição de uma síntese final.

A primeira forte influência em seu trabalho é o movimento da Secessão – a versão italiana do Art Nouveau – que é decisivo na evolução de sua obra, que em todos os momentos se distinguirá por um “*pensamento pictorial*”, através de imagens desenhadas. Atenção é dada ao aspecto tectônico das obras, aos materiais, e ao modo de construção artesanal. É a partir desta formação que Scarpa entra em contato com a arquitetura moderna.

¹³³ DAL CO, Francesco e MAZZARIOL, Giuseppe, *Carlo Scarpa, The Complete Works*, Milano: Electa Editrice, 1984.

¹³⁴ DAL CO, Francesco e MAZZARIOL, Giuseppe, Op. Cit., p. 77.

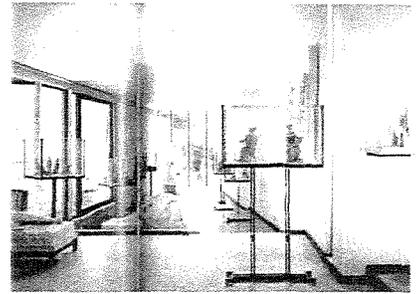


Figura 12: Nova Gipsoteca Canoviana

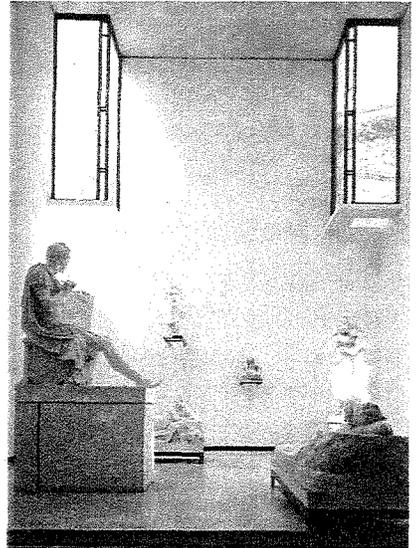


Figura 13: Detalhe das Aberturas

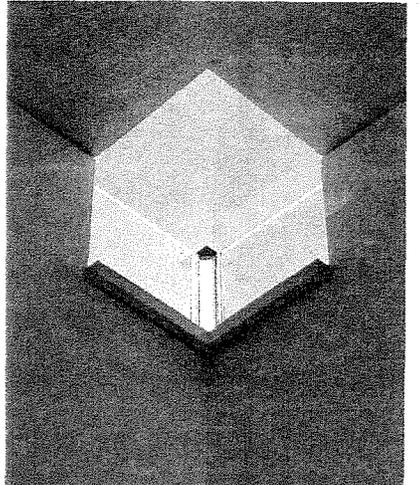


Figura 14: Detalhe da Abertura

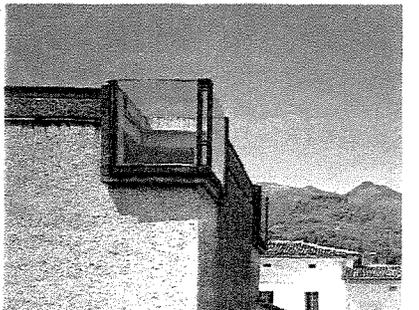


Figura 15: Detalhe da Abertura

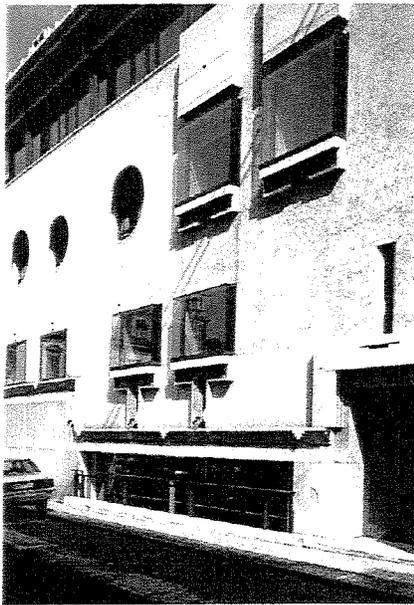


Figura 16: Banca Popolare di Verona – Fachada Principal

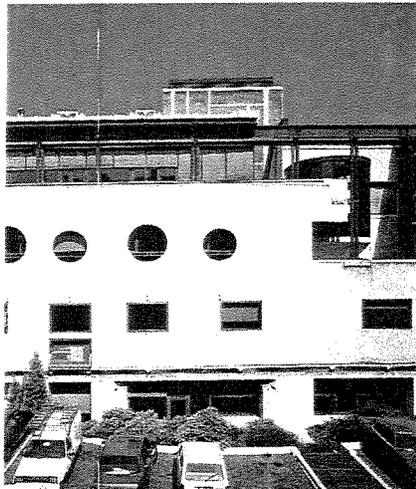


Figura 17: Fachada Fundos - paredes duplas



Figura 18: Interior - iluminação

A síntese dialética entre modernidade e tradição característica do regionalismo crítico está expressa, também, na obra de Scarpa, através do aproveitamento da tradição artesanal local. Empregando técnicas construtivas regionais quase esquecidas e um desenho contemporâneo, edifícios já existentes são reestruturados, e devido ao seu ‘design’ competente - enquanto técnica e enquanto linguagem - o antigo e o novo são conectados.

Segundo Bianca Albertini e Sandro Bagnoli¹³⁵ o pensamento imediato de Scarpa quando se defrontava com um problema era: “*Como faziam nossos anciões?*”

Através de seu rico trabalho com as juntas e encaixes, dos detalhes da arquitetura, Scarpa introduz um tipo de ornamentação discreta, que não ignora a concepção ‘asséptica’ do funcionalismo modernista em relação ao tema, e que o faz conhecido pela insígnia de “*mestre do detalhe*”.¹³⁶

Seu desenho traduz elementos das novas concepções espaciais do Movimento Moderno no vocabulário do Veneto. Sobre o caso específico da iluminação e desenho de aberturas tem-se dois exemplos que ilustram esta postura de Scarpa, que são as janelas no canto das paredes e as fachadas duplas apresentadas nas ilustrações, e estudadas a seguir. Os projetos são, respectivamente, da Gipsoteca Canoviana em Treviso, e da agência da Banca Popolare de Verona.

Nas palavras de Los:

“In northern countries, rooms have bay-windows to catch as much light as possible, while in Mediterranean lands have to be protected from the

¹³⁵ ALBERTINI, Bianca e BAGNOLI, Sandro, *Scarpa, La Architettura en el Detalle*, Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

¹³⁶ Encontramos este termo nos três textos aqui citados, a saber: LOS, Sergio, Op. Cit.; DAL CO, Francesco e MAZZARIOL, Giuseppe, Op. Cit.; e ALBERTINI, Bianca e BAGNOLI, Sandro, Op. Cit.

sun light by shades and blinds. Corner windows, an invention of the Modernist movement, produce a room in which the glazed apertures—the light sources—and the walls—the surfaces which diffuse this light—are at right angles to each other. This solution avoids the dazzle resulting from a window in the middle of the wall, where the only diffusers are well away from the light source.

(..) His [Scarpa's] rooms have a luminosity which, apart from the manifestly different vocabulary, generate the flowing light of Palladio and his 17th and 18th century successors.¹³⁷

E ainda:

“For the Banca Popolare di Verona he designed windows of the type he had seen many years before in an ugly building in Genoa while staying in the Hotel Bristol across the street.

Scarpa pointed out to me that the new openings in the external cladding were of different shape, and smaller, than the windows in the inner wall. He realized that the light reflected by the glass would be diffused by the inner surface of the outer cladding, thus reducing glare and improving the lighting within.

(..) Such a room, whose character is conditioned by its double skin (..) most effectively (then the corner-windows) achieves the typical light of the Veneto countryside(..).¹³⁸

Os fragmentos de Scarpa, ou “alegorias” – na referência aos ornamentos da arquitetura barroca – são, segundo ele, formas “complexas, não complicadas” que não recordam nada a não ser elas mesmas.

¹³⁷ LOS, Sergio, Op. Cit., p. 40.

¹³⁸ LOS, Sergio, Op. Cit., p. 40 e 44.



Figura 19: Banca Popolare di Verona – Detalhe dos pilares duplos

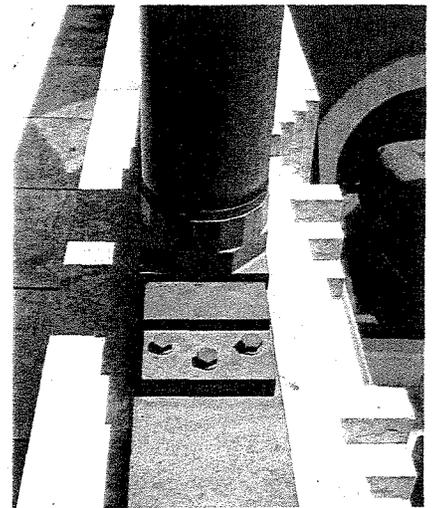


Figura 20: Banca Popolare di Verona – Detalhe dos pilares duplos

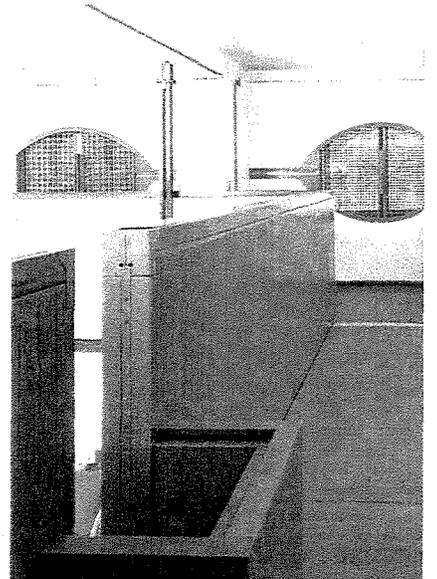


Figura 21: Olivetti Showroom – Detalhes

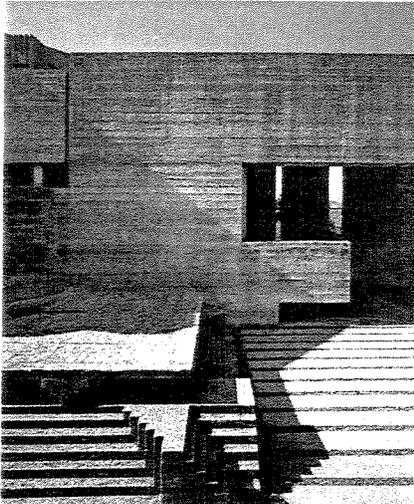


Figura 22: Brion Family Cemetery – Detalhe

“Scarpas’ hinges and joints between his double columns are examples of the clever technology of the scientific apparatus, the cut-outs in the panels and the zig-zag outlines are examples of the carpentry of classical architecture. They do not visually reproduce those mechanical technologies found in some engineering transpositions, nor do they reflect the outlines of the orders as in the historicist style.”¹³⁹

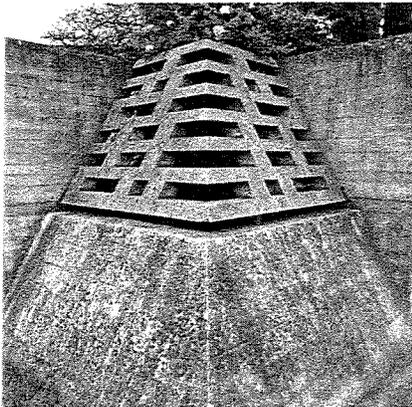


Figura 23: Brion Family Cemetery – Detalhe

1.2.3. Tipo, Tipificação e Desfamiliarização

“I have already suggested that the vernacular today may be one of type rather than of form.”

Amos Rapoport in “House, Form and Culture”¹⁴⁰

1.2.3.1. Tipo

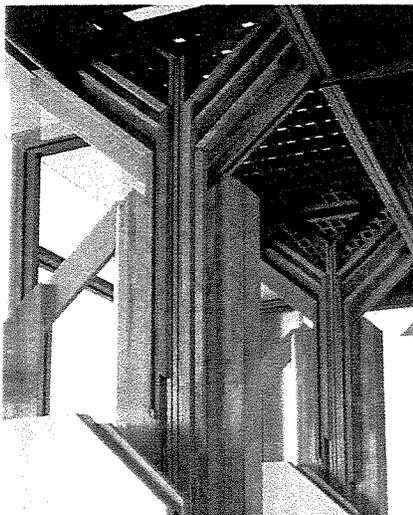


Figura 24: Reforma da Ca' Foscari – Detalhe

Pelo estudo do lugar-forma no início deste capítulo vimos que há uma ligação entre forma construída e comportamento, uso social do espaço. Vimos que o espaço construído pode materializar padrões de comportamento, modos de vida já existentes, da mesma maneira que afeta esses padrões. Por este motivo, o estudo do tipo, um princípio presente na forma arquitetônica muitas vezes definidor da qualidade do uso desta arquitetura, passa a ter interesse para nós.

Dos conceitos-chave do regionalismo crítico estudados ao longo deste trabalho, perceberemos que o tipo ocupará o lugar similar ao de uma

¹³⁹ ALBERTINI, Bianca e BAGNOLI, Sandro, Op. Cit.

¹⁴⁰ RAPOPORT, Amos, Op. Cit. p. 131.

ferramenta, através da qual a relação de uma cultura com sua tradição se mantém, sendo ainda uma ferramenta de projeto para o arquiteto, que, no regionalismo crítico, se desdobrará nas práticas da *desfamiliarização e tipificação*, que serão posteriormente abordadas.

Apesar da incerteza quanto à idade e origem do conceito, o tipo arquitetônico foi e é especialmente útil para a compreensão da produção arquitetônica do Renascimento até os desdobramentos do neoclássico, durante o século XIX, tendo sido definido e detalhado por Quatremère de Quincy¹⁴¹ na primeira metade do século XVII.

O Movimento Moderno e seu paradigma da ‘inovação’ vai rejeitar amplamente o tipo como uma teoria para a ‘imitação’, tendo o conceito desaparecido das discussões em arquitetura até a década de 60. Se na produção dos arquitetos da “terceira geração” *“la arquitectura quiere recuperar su relación con el público, debe trabajar sobre las convenciones que fundamentan la memoria colectiva. He aquí una postura totalmente opuesta a los mitos vanguardistas de la novedad, el límite, la ruptura y la experimentación constante”*¹⁴². É na busca das convenções que fundamentam a memória coletiva, dos elementos que causem identificação no usuário, que ressurde o conceito e o estudo do tipo como um elo de ligação com o passado histórico das diferentes culturas.

Giulio Carlo Argan em 1963 escreve um pequeno artigo “On the Typology of Architecture”¹⁴³ definindo o tipo e sua função no processo criativo do arquiteto, o que desencadeia não só a reaparição do termo, como também a constatação de seu importante papel na compreensão da arquitetura pós-moderna.

Dentre os teóricos que se dedicam a definir o tipo e suas aplicações na arquitetura após o esquecimento a que esteve submetido durante o modernismo, destacam-se inicialmente os italianos. Além do já citado Giulio Carlo Argan, que vem a definir o termo *tipologia* para o estudo de tipos, estão Saverio Muratori, que utiliza o tipo para seus estudos do tecido urbano de cidades italianas; Aldo Rossi¹⁴⁴, para quem o tipo é um arquétipo, um princípio lógico e imutável, evocado em sua obra; Giorgio Grassi¹⁴⁵, que através do estudo de arquiteturas e cidades dá um rigor científico e uma base histórica ao termo; e

¹⁴¹ ANTOINE, C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, 1832.

¹⁴² MONTANER, Josep Maria, *La Modernidad Superada, Arquitectura, Arte y Pensamiento Del Siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997., p. 133.

¹⁴³ ARGAN, Giulio Carlo, “On Typology of the Architecture”, in *Architectural Design* no. 33, dez 1963, p. 564-65.

¹⁴⁴ ROSSI, Aldo, *La Arquitectura de la Ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

¹⁴⁵ GRASSI, Giorgio, *La Arquitectura com o Ofício y Otros Escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Manfredo Tafuri¹⁴⁶ que propõe o termo “*crítica tipológica*”, reutilizando o conceito sob uma nova ótica do estruturalismo (uma busca de leis profundas que existam por sob as aparências superficiais da linguagem).

Segundo Eneida Ripoll Ströher¹⁴⁷, é a partir desta retomada inicial que “*muitos profissionais passaram a se preocupar novamente com as contribuições que um estudo tipológico traria ao desenvolvimento projetual*”, sendo a década de oitenta muito fértil em novos estudos, elucidação de conceitos e discussões.

As revistas *Summarios* (no. 79 de julho de 1984) e *Casabella* (jan/fev de 1985) dedicam um número ao tema através das quais muitos artigos são colocados em circulação, como o de Rob Krier¹⁴⁸, Rafael Moneo¹⁴⁹, Oriol Bohigas¹⁵⁰, Carlo Aymonino¹⁵¹, além das mais recentes contribuições de Giulio Carlo Argan¹⁵² e Aldo Rossi¹⁵³. Alan Colquhoun¹⁵⁴, Antony Vidler¹⁵⁵ e Werner Oechslin¹⁵⁶ também figuram entre aqueles que, naquele momento histórico, trouxeram importantes contribuições ao tema.

O conceito de tipo já figurava no dicionário da Academie Française de 1773 através da conotação corrente entre os platônicos de que “*as idéias de Deus são os tipos de todas as coisas criadas.*”¹⁵⁷

Em 1832 Quatremère de Quincy publica seu *Dictionaire Historique d'Architecture*, no qual apresenta a definição de tipo que irá influenciar toda a geração contemporânea de estudiosos do tema:

“*Apalavra tipo representa não a imagem de uma coisa a ser copiada ou perfeitamente imitada, mas a idéia de um elemento que deva servir de regra para o modelo. (...) O tipo é um princípio que pode reger a criação de vários objetos totalmente diferentes. No modelo, tudo é preciso e dado; no tipo, tudo é vago.*”¹⁵⁸

¹⁴⁶ TAFURI, Manfredo, *Teoría y Historia de la Arquitectura*, Barcelona: Laia, 1973.

¹⁴⁷ STRÖHER, Eneida Ripoll, “Considerações sobre o conceito de tipologia arquitetônica”, in STRÖHER, Eneida Ripoll (org.) *O Tipo na Arquitetura: da teoria ao projeto*, São Leopoldo: Unisinos, 2001, p.25.

¹⁴⁸ KRIER, Rob, “Ten Opinions on the Type”, in *Casabella*, 509-510, jan/fev 1985.

¹⁴⁹ MONEO, Rafael, “De la Tipologia”, in *Summarios* no. 79, jul 1984.

¹⁵⁰ BOHIGAS, Oriol, “Ten Opinions on the Type”, in *Casabella*, 509-510, jan/fev 1985.

¹⁵¹ AYMONINO, Carlo, “Ten Opinions on the Type”, in *Casabella*, 509-510, jan/fev 1985.

¹⁵² ARGAN, Giulio Carlo, “Tipologia”, in *Summarios* no. 79, jul 1984.

¹⁵³ ROSSI, Aldo, “Ten Opinions on the Type”, in *Casabella*, 509-510, jan/fev 1985.

¹⁵⁴ COLQUHOUN, Alan, “Tipology and Design Method” in *Essays in architectural Criticism, Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge: MIT Press, 1984.

¹⁵⁵ VIDLER, Antony, “The Third Typology”, in *Oppositions* no.7, winter 1977.

¹⁵⁶ OECHSLIN, Werner, “Premises for the Resumption of the Discussion of Typology”, in *Assemblage* no. 1, out. 1986.

¹⁵⁷ STRÖHER, Ronaldo de Azambuja, “Quatremère de Quincy e Jean-Nicolas-Louis Durand, algumas Considerações sobre a Interpretação do conceito de Tipo em Arquitetura”, in STRÖHER, Eneida Ripoll (org.) *O Tipo na Arquitetura: da teoria ao projeto*, São Leopoldo: Unisinos, 2001, p.10.

¹⁵⁸ ANTOINE, C. Quatremère de Quincy, citado em MAHFUZ, Edson, “Tradição e Invenção”, in *AU - Arquitetura e Urbanism* no. 12, jun/jul 1987.

O tipo arquitetônico é, assim, um princípio que permite variações e não um conjunto de entidades fixas. Segundo Argan, é a *”form a-raíz”* (*“root form”*) que encontramos quando reduzimos um complexo de variantes formais às suas essências, ou, nas palavras de Edson Mahfuz, é quando *“abstrai-se a composição de um a edificação até o ponto em que se vêem apenas as relações existentes entre as partes, deixando-se de lado as partes propriamente ditas”*¹⁵⁹:

*“Para ilustrar esta definição, pode-se pensar no tipo ‘casa pátio’, que, grosso modo, seria imaginado com o um volume de qualquer forma, com um vazio no seu interior, também de qualquer forma. O importante aqui é essa relação entre o volume e o vazio que ele contém, a qual pode tomar qualquer forma quando materializada.”*¹⁶⁰

Ainda segundo Argan, o tipo tem um conteúdo ideológico com uma base constante, mas que assume diferentes nuances em momentos históricos particulares. O tipo representa, desta maneira, valores sociais, que encontram variações formais de expressão ao longo do tempo.

Finalmente, e principalmente, é através do tipo que se dá a consolidação de experiências passadas que permanecerão válidas para o futuro. Podemos, inclusive, *“sublimar”*¹⁶¹ em tipos as inúmeras variações formais que encontramos nas manifestações arquitetônicas e ver sua metamorfose ao longo da história.

*“... the ‘type’ of a circular temple is never identifiable with this or that circular temple (...)
but is always the result of the confrontation and fusion of all circular temples.”*¹⁶²

No caso de Aldo Rossi, seu interesse pelo tipo provém de uma busca de significado para a arquitetura, como numa resposta à ‘tabula-rasa’ e ao ‘ahistoricismo’ do Movimento Moderno. O tipo arquitetônico passa a ser considerado a própria essência da arquitetura, já que estabelece a continuidade da história, da tradição, dando legibilidade e identidade a uma determinada cultura.

B MAHFUZ, Edson, “Tradição e Invenção”, in *AU - Arquitetura e Urbanismo* no. 12, jun/jul 1987, p. 72.

¹⁶⁰ MAHFUZ, Edson, Op. Cit., p. 72.

¹⁶¹ ARGAN, Giulio Carlo, “On Typology of the Architecture”, in NESBITT, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture*, New York: Princetown Arch Press, 1996, p. 244.

¹⁶² ARGAN, Giulio Carlo, Op. Cit., p. 243.

Rossi, em sua obra, recorre ao conceito na busca de soluções morfológicas e modelos de caráter universal, o que vem a ser posteriormente caracterizado por Argan como a tendência do “*revival*”¹⁶³, uma postura acadêmica, estática, avessa ao empirismo; e ainda referido por Montaner como modelo que deu margem a um “*maneirismo tipológico*”¹⁶⁴ característico da década de 70 e do que veio a ser conhecido por pós-modernismo.

Segundo Micha Bandini¹⁶⁵ esse uso formalista dado ao conceito o privou de seu valor crítico e cultural. Conforme esclarece Oriol Bohigas, o valor crítico do tipo acontece quando ele é “*um a referência metodológica e não formal*”¹⁶⁶.

Mas já tendo sido estudado o conceito de tradição como uma categoria que se constrói dinamicamente, podemos identificar o tipo arquitetônico, tal como definido por Quatremère de Quincy e Argan, como sendo o elemento de permanência ao longo do tempo, a articulação espacial que foi formada em resposta a uma totalidade de demandas práticas e ideológicas de uma determinada cultura. É, no campo específico da arquitetura, um mensageiro dinâmico da tradição, caracterizando a fisionomia da arquitetura ou da cidade ao longo do tempo.

Em contrapartida, as diversas soluções formais, mutáveis, que podem dar forma ao tipo, variam conforme a inventividade do momento, atendendo a demandas e soluções disponíveis no aqui e agora.

Já Rafael Moneo, se contrapõe a estas interpretações estáticas de tipo propondo que pode acontecer a aparição de novos tipos como, por exemplo, através de inovações estruturais e técnicas, mudanças de uso e de escala, e inclusive quando o gênio do arquiteto inventa um. Para Moneo, o tipo é uma estrutura permanente, mas transformações se operam em seu interior, e não só em sua superfície, conforme apresentado por Argan. Amos Rapoport, em 1969, considerava o surgimento de apartamentos para uma pessoa (“*kitnets*”) nas cidades americanas como o surgimento de um novo tipo.¹⁶⁷

À parte das variações que podemos encontrar na definição de tipo, essas elaborações teóricas amadureceram o debate de uma arquitetura que, na segunda metade do século XX, estava querendo

¹⁶³ ARGAN, Giulio Carlo, *El pasado en el presente. El revival en las artes plasticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

¹⁶⁴ MONTANER, Josep Maria, Op. Cit., p. 134

¹⁶⁵ BANDINI, Micha, “Typology as a Form of Convention”, in *AA Files* no. 6, 1984.

¹⁶⁶ BORHIGAS, Oriol, Op. Cit., p. 97.

¹⁶⁷ RAPOPORT, Amos, Op. Cit., p. 131.

reestabelecer seus vínculos com o lugar e com a tradição, chegando às vias de um 'anti-modernismo', tal como expresso por Rob Krier quando afirma que *“se a fusão com a sua herança cultural não existe, então qualquer solução arquitetônica será tão somente individualista e fútil”*¹⁶⁸

Estando estabelecidas algumas conceituações satisfatórias e úteis para tipo, os teóricos continuaram trabalhando na busca de uma classificação destes. Em 1963 Argan propõe que o tipo é um princípio que se manifesta na configuração formal da construção, em sua estrutura e em seus elementos decorativos, tendo, ainda, propriedades funcionais. Na década de 80, porém, a classificação do tipo atingiu grande especialização. Segundo Edson Mahfuz¹⁶⁹ dois são os procedimentos de classificação: por tipos formais, para fenômenos arquitetônicos; e por tipos funcionais, que é uma tipologia aplicada que estabelece uma relação entre edifício e forma urbana, com constantes organizacionais e estruturais.

Este trabalho não se deterá no estudo dos tipos, realizando tão somente uma delimitação teórica do conceito. Ilustrando, todavia, o grau de desenvolvimento dos estudos teóricos de tipos ao longo da década de 80, localiza-se o estabelecimento de complexas categorias e sub-categorias. Os tipos formais, por exemplo, desdobraram-se nas categorias de forma arquitetônica, definição e articulação do espaço, relações espaciais, circulação e percurso, princípios de ordenação, grandes elementos construtivos, elementos decorativos, relações entre edifício e contexto, e princípios de organização espacial. Detalhando os princípios de organização espacial, estes são compostos por dois princípios topológicos (proximidade e fechamento) e quatro geométricos (organização em relação a um ponto, a uma linha, a uma malha, e a um volume elementar). E tal como nesse exemplo, as demais categorias de tipo se desenrolaram em um imenso catálogo classificatório.

Assim como no estudo de identidade urbana apresentamos o universo formal que se abre para o arquiteto e urbanista através das pesquisas topoceptivas, buscamos aqui apresentar alguns dos inúmeros critérios desenvolvidos por estes recentes estudos tipológicos, que possibilitam a leitura do meio urbano, e da arquitetura.

¹⁶⁸ KRIER, Rob, Op. Cit., p. 119.

¹⁶⁹ MAHFUZ, Edson, Op. Cit., p. 72.

Augusto Romano Burelli, em 1983, afirma que *“pela primeira vez os arquitetos podem utilizar a história sem se confundirem, já que podem dirigir seus interesses para a natureza conceitual do problema, descobrindo invariantes, problemas compositivos e princípios espaciais, através do estudo de elementos efêmeros, ou determinados historicamente.”*¹⁷⁰

Desta maneira, o tipo se apresenta útil tanto no estudo quanto na utilização da história da arquitetura como material de projeto. Segundo Frampton, podemos estudar a presença dos tipos tanto na civilização universal como nas culturas regionais.

Há tipos que servem às necessidades do poder (o *“conteúdo ideológico”* referido por Argan), que foram inicialmente propagados pelas Escolas de Belas Artes. São matrizes racionais, com paradigmas clássicos, podendo admitir uma ampla gama de programas, universalmente aplicáveis a quase qualquer sítio regular. Por associação, podemos constatar que caracterizam as ‘verticalidades’ propostas por Milton Santos, cujos espaços, independente de beberem diretamente na fonte do Movimento Moderno – um grande proponente de tipos arquitetônicos racionais - são manifestações deste tipo.

Outros são tipos ligados à história real ou mítica de um lugar em particular. São tipos que sofrerão transformações tão logo entrem em contato com outras culturas, o que é um movimento comum na evolução histórica. Segundo Frampton, *“la modificación en el tiempo de un tipo heredado ha sido un procedimiento básico en la evolución de casi cualquier edificio. El acto de construir ha tendido invariablemente a oscilar entre la universalidad de la civilización y lo enraizado de la cultura.”*¹⁷¹

Vemos que esses tipos, que produzem os espaços das ‘horizontalidades’, sintetizam em sua própria metamorfose, o processo de fecundação, hibridização, proposto pelo regionalismo crítico.

Neste contexto, se poderia dizer que *“... em todo projeto arquitetônico há um a componente tradicional, representada pela presença de tipos em sua constituição, assim como há também um a componente de invenção, representada pela transformação desses tipos e sua adaptação circunstancial.”*¹⁷²

Este raciocínio é compartilhado por Amos Rapoport conforme apresentado na citação inicial deste tópico de estudo¹⁷³. Compreende-se, assim, a razão da proposição de Kenneth Frampton de

¹⁷⁰ BURELLI, Augusto Romano, citado em MAHFUZ, Edson, “Tradição e Invenção”, in *AU - Arquitetura e Urbanismo* no. 12, jun/jul 1987, p. 72.

¹⁷¹ FRAMPTON, Kenneth, “Lugar, forma e identidade: hacia una teoría del regionalismo crítico”, en TOCA FERNANDEZ, Antonio (ed.): *Nueva arquitectura en América Latina. Presente y futuro*, México: Gustavo Gili, 1990, p. 12 .

¹⁷² MAHFUZ, Edson, Op. Cit., p. 73.

¹⁷³ “I have already suggested that the vernacular today may be one of type rather than of form.” in RAPOPORT, Amos, Op. Cit. p. 131.

‘tipologia/topografia’ como um dos cinco pontos para uma arquitetura regional crítica¹⁷⁴; sendo a topografia a configuração do contexto dado, “*sea éste natural o artificial o una mezcla de ambos*”¹⁷⁵, conseqüentemente um dado exclusivo do lugar, sua relação com tipologia pode se dar em diversos níveis, desde “*la integración de una nueva intervención dentro de un entorno existente, a los aspectos ecológicos, climatológicos y simbólicos de la resultante lugar-forma*”.¹⁷⁶

À síntese dialética proposta pelo regionalismo crítico entre cultura local e civilização universal, emparelha-se outra síntese de tipologia/topografia e invenção. O tipo pode ser de diversas qualidades, mais ou menos enraizado, já pode ter sido transformado por processos históricos incorporando características racionalistas ou globalizadas, e relacionar-se em diferentes níveis com o contexto, o que ainda assim trará o componente regionalista (crítico, porque auto-consciente) do projeto, com grande intensidade ou não. Mas a resposta de um novo projeto para a totalidade de demandas práticas e ideológicas, mutáveis ao longo do tempo, e a conseqüente construção do lugar-forma, contará com um componente inventivo.

Segundo Argan os aspectos tipológicos e inventivos do processo criativo são continuamente entrelaçados, “*the inventive aspect being merely that of dealing with the demands of the actual historical situation by criticizing and overcoming past solutions deposited and synthesized schematically in the “type”*”¹⁷⁷

Os recursos a serem utilizados e a qualidade desta síntese dependem da envergadura criativa do arquiteto.

1.2.3.2. A Obra de Luis Barragán

Ilustrando a presença do tipo numa arquitetura com formas inéditas, apresentaremos a obra do mexicano Luis Barragán, um arquiteto cujo gênio soube processar poeticamente a síntese entre referências e inventividade.

Luis Barragán nasceu em Guadalajara, Jalisco, México, em 1902, onde se graduou engenheiro civil e arquiteto em 1925. Muda-se para a Cidade do México em 1936, onde fica estabelecido até o ano de sua

¹⁷⁴ FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit., p. 12.

¹⁷⁵ FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit., p. 12.

¹⁷⁶ FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit., p. 12.

¹⁷⁷ ARGAN, Giulio Carlo, Op. Cit. P. 246.



Figuras 25 e 26: Ilustração do livro *Jardins Enchantés* de Ferdinand Bac



Figura 27: Arquitetura de Marrocos



Figura 28: Arquitetura de Marrocos

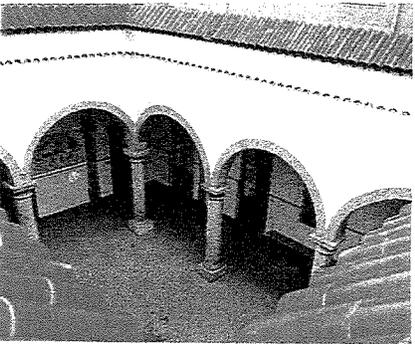


Figura 29: Pátio da Casa Robles León, Guadalajara

morte, 1988. São deste período as obras que lhe deram reconhecimento internacional, inclusive o Prêmio Pritzker de 1980.

Sua produção é marcada por sua capacidade incomum de identificar os elementos que conferem qualidade à arquitetura e selecioná-los, elegê-los para estar presente em sua obra, sem que sejam cópias de referências, mas sim fazendo com que a identidade regional esteja vivificada em espaços contemporâneos, para a vida contemporânea. E é por isso que a arquitetura que produzia já na década de 40 pode ser identificada com o regionalismo crítico.

Durante viagem pela Europa após a conclusão de seus estudos, entrou em contato com os livros *Jardins Enchantés* e *Les Colombières*, com ilustrações de paisagens do francês Ferdinand Bac, que teve papel decisivo na escolha do caminho trilhado pelo arquiteto.

Segundo Juan Palomar Vereá¹⁷⁸ esses livros com desenhos e textos que evocam o velho espírito mediterrâneo e a cultura moura em específico, foram uma “*epifania*” para Barragán, pois ele reconheceu ali uma herança quase esquecida desta cultura para com as construções tradicionais de Jalisco. Após essa ‘descoberta’, Barragán visitou Marrocos, fato ao qual se refere como a viagem que mais o impressionou em sua vida. Foi como ter em mãos uma última peça que faltava da árvore genealógica da arquitetura popular na qual viveu toda sua infância.

Além de elementos arquitetônicos herdados da cultura moura, as outras influências reconhecidas por Barragán como constituinte da arquitetura jaliscense são: a arquitetura colonial, cujos espaços são “*muy*

¹⁷⁸ PALOMAR VEREA, Juan, “Los Años de Guadalajara” in BUENDÍA JULBEZ, José M., PALOMAR, Juan, e EGUIARTE, Guillermo, *Luis Barragán*, México: Editorial RM, 2001.

*generosos en dimensión y muy recatados en iluminación*¹⁷⁹; e a ascendência indígena sobre a qual nos conta Ignacio Díaz Morales, amigo e parceiro de trabalho de Barragán:

*(...)hicimos (com Barragán) muchos comentarios respecto a la proclividad al color de nuestros antepasados indígenas, de los cuales heredamos quierase o no esse gusto por el color, que no tienen los españoles, que no tienen los europeos en general pero que tenemos nosotros en México por nuestra bendita ascendencia indígena. Lo mismo esa inclinación del indígena por las texturas (...).*¹⁸⁰

Foi desta maneira que, de volta ao México, Barragán iniciou um trabalho que, gradativamente, passou a incluir as diversas influências. Primeiramente, a ênfase recaí sobre a influência da cultura mediterrânea. Em seguida, e após voltar de sua segunda viagem à Europa na qual conheceu Le Corbusier em Paris, passou a incluir as formas do racionalismo modernista no que tange ao efeito escultural da forma arquitetônica.

*“As his point of departure he took the essential elements of Mediterranean architecture and updated them. After mastering that idiom, he moved on to the forms of European rationalism, borrowing their great sculptural effects.”*¹⁸¹

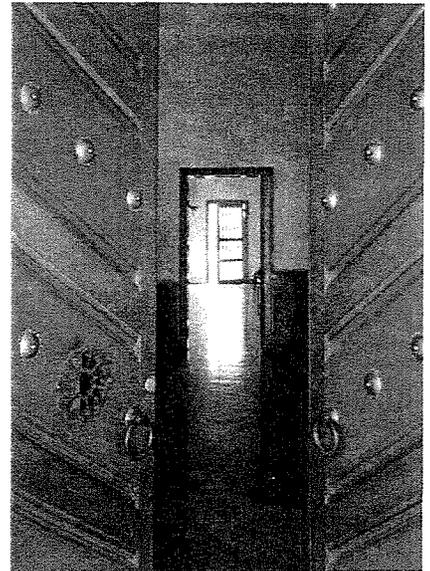


Figura 30: Casa González Luna, 1928.

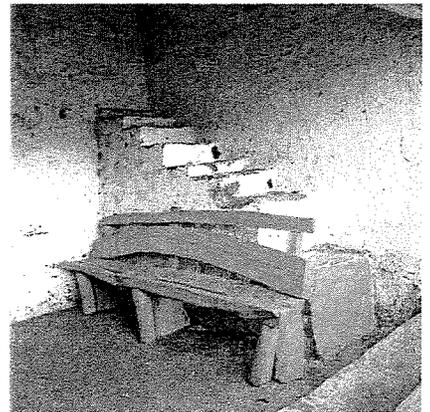


Figura 31: Escada e banco em Jalisco



Figura 32: Pavimento – Cuadra San Cristobal, Jalisco

¹⁷⁹ MORALES, Ignacio Díaz, “La Armonía del Espacio”, in PORTUGAL, Armando Salas, *Armando Salas Portugal Photographs of the Architecture of Luis Barragán*, Barcelona: Gustavo Gili, 1992, p. 16.

¹⁸⁰ MORALES, Ignacio Díaz, Op. Cit. p. 16.

¹⁸¹ TOCA FERNÁNDEZ, Antonio, Op. Cit., p. 17.

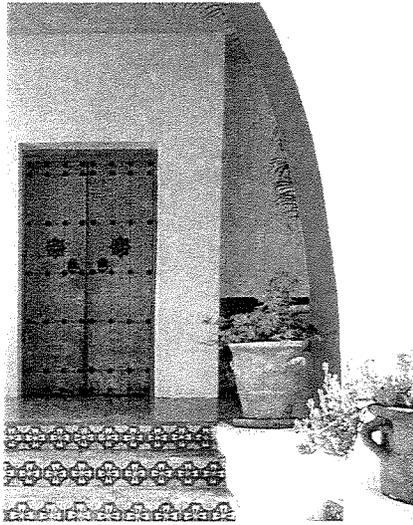


Figura 33: Casa Cristo, 1929.

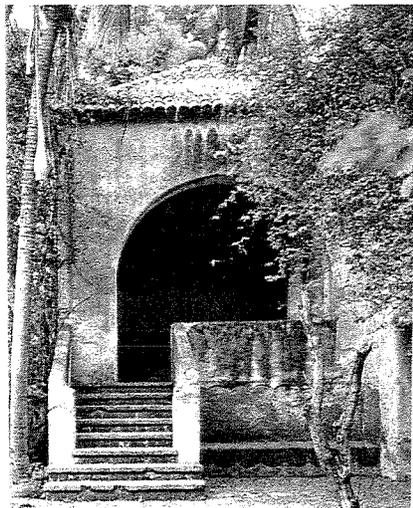


Figura 34: Casa González Luna, 1929.

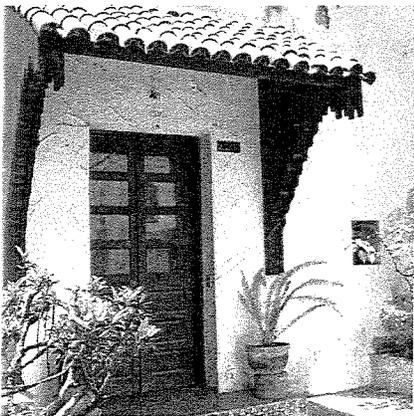


Figura 35: Casa Ildefonso Franco, 1929.

O cubo branco é um ‘arquétipo’ dos primeiros momentos do Movimento Moderno, de origem mediterrânea, segundo José M. Búndia Júlbez¹⁸². A transposição deste arquétipo – ou tipo - para países do centro-norte europeu com condições de vida e clima totalmente diferentes resultaram “*inoperantes y fallidas por razones naturales y históricas*”¹⁸³. Já Barragán, que identificava a mesma substância nas culturas mediterrânea e mexicana, além da natural equivalência na quantidade de luz incidente nos dois territórios, realizou uma bem sucedida correspondência ao adotar para o México as superfícies brancas e lisas, o teto plano e seu uso ‘idílico’ como terraço.

A disposição de vários compartimentos espaciais – em geral cúbicos – foi um recurso utilizado com freqüência pelo arquiteto e a utilização da laje do volume mais baixo como terraço é um de seus temas preferidos.

O que, para muitos arquitetos, se converteu num “*fácil estilo moderno*”¹⁸⁴ para Barragán foi mais um referencial para a renovação da arquitetura mediterrânea que empreendia no México. Em uma dedicatória de Ferdinand Bac em exemplar de *Las Colom bières* quando do encontro de Barragán com o autor consta: “*ALuis Barragán, a quien quisiera llamar mi abijado por la perfecta comprensión que ha tenido de mi renovación de un estilo español mediterráneo*”¹⁸⁵.

Barragán tem, assim, influências próprias, de sua história e região, e influências adquiridas através dos novos conhecimentos e trocas culturais,

¹⁸² BUENDÍA JULBEZ, José M., “Barragán Cabalga Rumbo a la Eternidad”, in BUENDÍA JULBEZ, José M., PALOMAR, Juan, e EGUIARTE, Guillermo, *Luis Barragán*, México: Editorial RM, 2001.

¹⁸³ BUENDÍA JULBEZ, José M., Op. Cit. p. 27.

¹⁸⁴ MORALES, Ignacio Díaz, Op. Cit., p. 15.

¹⁸⁵ PALOMAR VERA, Juan, op. Cit., p. 74.

que travou ao longo de sua vida. Em relação a essa sua postura 'sincretista', Barragán concedeu uma interessante explanação:

"Voy a ver si logro explicar el equívoco al usar de palabra de 'arquitectos tradicionalistas'. Generalmente lo entienden por un arquitecto que hace una arquitectura de un estilo de otra época de un mismo lugar en que él está. Esto filosóficamente debe considerarse que no es tradicional porque esa arquitectura que él está copiando de esa época cuando se hizo era contemporánea. Entonces quiere decir la verdadera tradición consiste en ir haciendo la arquitectura contemporánea, ejemplo: los coloniales si hubieran hecho arquitectura maya no habrían sido tradicionalistas tampoco, porque entonces los mayas habrían hecho la arquitectura anterior y así indefinidamente". (...)

La tradición es hacer la arquitectura de su época, según la vida de la época, conforme a la cultura de la época."¹⁸⁶

É assim que num terceiro momento de sua produção – consequentemente mais maduro – passou a lançar mão dos recursos que dispunha, das citadas influências que já dominava, dos amplos espaços coloniais e das cores fortes características da herança indígena - viva tradição popular mexicana - de uma maneira totalmente nova.

Criou, segundo Antonio Toca Fernandez¹⁸⁷, um novo elemento dentro do repertório já conhecido: a quinta fachada, composta pelo piso e pelo céu em seus terraços, nos quais se mesclam o terraço-jardim modernista e uma versão contemporânea do pátio interno, que é um elemento da tradição jaliscense. Uma maneira encontrada por Barragán de

¹⁸⁶ UGARTE, Alejandro Ramírez, "Entrevista con el Arquitecto Luis Barragán", in ANDA, Enrique, *Luis Barragán, Clásico del Silencio*, Bogotá: Ed. Escala, 1989, p. 232.

¹⁸⁷ TOCA FERNÁNDEZ, Antonio, Op. Cit., p. 18.

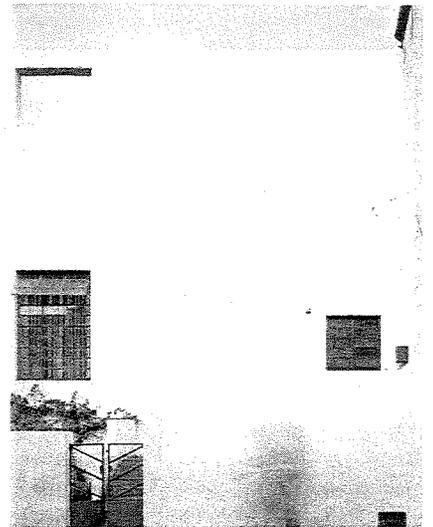
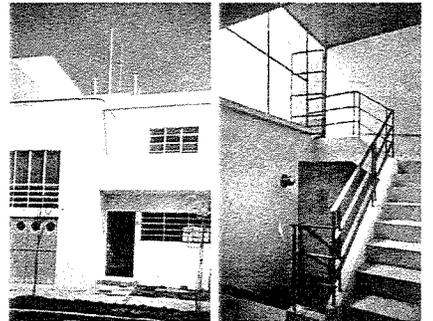


Figura 36: Casa José Clemente Orozco, 1934



Figuras 37 e 38: Casa em Tamaulipas, 1939.

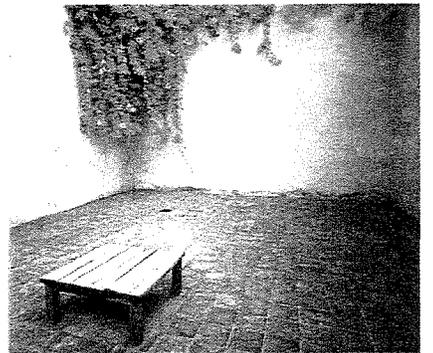


Figura 39: Pátio da Casa de Tacubaya, 1947.

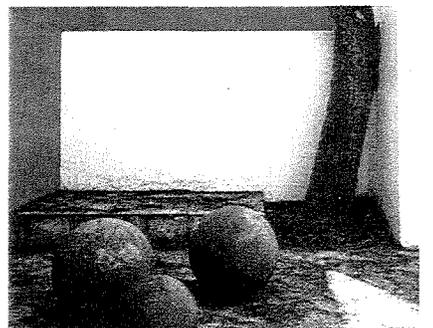


Figura 40: Pátio da Casa Gilardi, 1976.

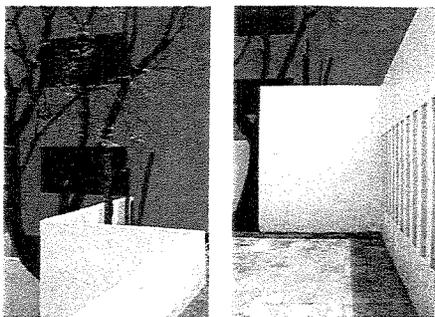


Figura 41: Terraço da Casa Gilardi, 1976.

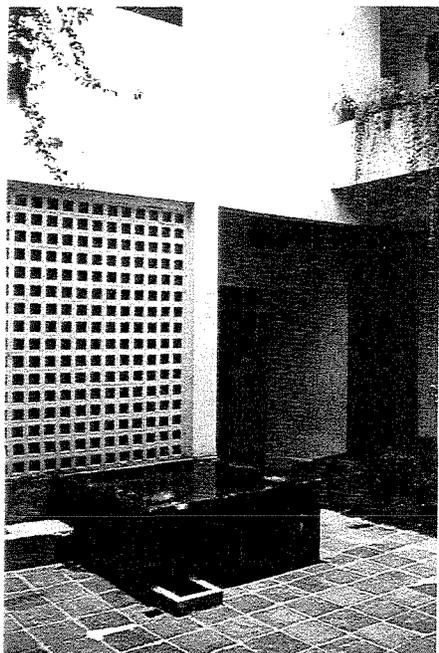


Figura 42: Pátio do Convento das Capuchinas Sacramentárias, 1955.

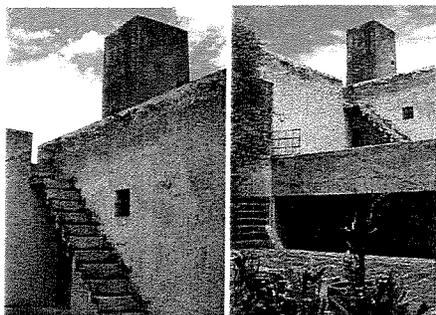


Figura 43 e 44: Terraço da Casa Ortega, 1940.

fazer com que a vida nas casas permaneça acontecendo ao redor de um espaço aberto.

Percebe-se que a linguagem de Barragán se elabora a partir dos diversos tipos e referências que identifica na arquitetura popular mexicana, sejam eles herdados dos espanhóis - ou especificamente dos mouros -, dos indígenas, ou já reorganizados na forma de uma arquitetura colonial, que vem fecundar (apropriando do termo utilizado por Paul Ricouer e Kenneth Frampton) os grandes planos e o modo de construção racionalizado de sua época. Uma arquitetura voltada a atender ao modo de vida contemporâneo, mas que não se vale de nenhum elemento como ‘ícone’ de modernidade:

“(…) en mi opinión yo creo que sobra cuando menos el cincuenta por ciento del cristal que se pone (na arquitetura do México em 1962), es decir las ventanas. Eso resta intimidad tanta para casas de habitación como para edificios de despacho, esos ventanales enormes no son acogedores absolutamente, en tonces necesita el arquitecto actual pensar un poco más no com poner fachadas de puro cristal, que ya se ha hecho académica esa idea sino saber qué cantidad de luzes la que se necesita en el interior de los espacios que limitan ya sea habitación, oficina, clínica o cualquier cosa que es la que estén resolviendo.”¹⁸⁸

A arquitetura resultante das experiências de Barragán e de sua capacidade de selecionar o melhor, é uma arquitetura apropriada ao contexto, sem se confundir com o popular, e equidistante do *Internacional Style* dos grandes vãos e planos de vidro.

¹⁸⁸ UGARTE, Alejandro Ramírez, Op. Cit., p. 232-3.

1.2.3.3. Desfamiliarização e Tipificação

“Talvez estejam os aqui apenas para dizer casa ponte poço jarro oliveira janela. No máximo o pilar torre. Mas dizê-las lem bra-te dizê-las de um a maneira que as próprias coisas nunca son haram que pudesse existir tão intensamente”

Thim oty Ferris¹⁸⁹

No que se refere aos procedimentos que conduzem à síntese entre aspectos tipológicos e inventivos do projeto em arquiteturas regionalistas críticas, os conceitos de tipificação e desfamiliarização são fundamentais.

Dentre os diversos artigos que Alexander Tzonis e Liane Lefaivre escrevem ao longo da década de 80 sobre o regionalismo crítico, um deles, publicado na revista *A&V – Monografias de Arquitectura y Vivienda* de 1985¹⁹⁰, apresenta os conceitos de desfamiliarização e tipificação como recursos dos quais se valem os arquitetos com postura regionalista crítica.

A desfamiliarização foi primeiramente formulada por Vitor Schklovsky, integrante da escola formalista russa, que propõem o conceito (“*ostranenie*”) na década de 20, inicialmente em relação à literatura, estendendo-o, posteriormente às todas as artes:

“Habitualization devours objects, clothes, furniture, one’s wife, and the fear of war... Art exists to help us recover the sensation of life, it exists to make us feel things, to make the stone stony. The end of art is to give a sensation of the object as seen, not as recognized. The technique of art is to make things “unfamiliar,” to make forms obscure, so as to increase the difficulty and duration of perception.”¹⁹¹

O teórico Frederic Jameson retoma em 1972 o conceito de desfamiliarização sob o prisma crítico da pós-modernidade:

¹⁸⁹ Sem referência.

¹⁹⁰ TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, “El Regionalismo Crítico y la Arquitectura Española Actual”, in *A&V – Monografias de Arquitectura y Vivienda*, no. 3, Madrid: SGV, 1985.

¹⁹¹ SCHKLOVSKY, Victor, “Art as Technique”, in LEMON, Lee T. e REIS, Marion (eds.), *Russian Formalist Criticism*, Lincoln, 1965.

“... the notion of estrangement has yet a third theoretical advantage in that it permits a new concept of history: not that of some profound continuity of tradition characteristic of idealistic history, but one of history as a series of abrupt discontinuities, of ruptures with the past, where each new present is seen as a break with the dominant artistic canon of the generation immediately preceding (...).”¹⁹²

A partir da década de 80 o conceito passa a ser aplicado também na crítica arquitetônica¹⁹³, primeiramente através do citado artigo de Tzonis e Lefaivre, e posteriormente através de outros artigos dos autores, pelo arquiteto por Bernard Tschumi¹⁹⁴, que se valerá do conceito para compor uma arquitetura fragmentária, desconstrutivista, e por Jean La Marche¹⁹⁵, que publicou recentemente o livro *Familiar and the Unfamiliar in Twentieth-Century Architecture* que reexamina algumas das mais importantes construções do século XX utilizando o conceito de desfamiliarização.

O arquiteto canadense Ricardo L. Castro, em artigo intitulado “Architecture and Defamiliarization”¹⁹⁶ argumenta:

“It would be arguable that any work of architecture, more precisely of architecture consciously presented as art, could be read and interpreted using the reclaimed critical strategy of defamiliarization. I would like to suggest that this is not only possible but relevant as a plausible strategy of architectural criticism.

Confronting any project in light of this proposed strategy, one must arrive at defining the various traditions which constitute the project’s antecedents, both at the level of local culture and at the level of universal civilization. Only then is it possible to understand how each one of the architectures breaks with its immediate predecessors.”

¹⁹² JAMESON, Fredric, *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton: Princeton University Press, 1972.

¹⁹³ O regionalismo romântico se vale da familiarização: seleção de elementos regionais ligados à memória coletiva e os inserem nos novos edifícios, construindo cenários de afinidade e simpatia com os usuários. Segundo Tzonis e Lefaivre esse regionalismo sentimental com essa superfamiliarização, que é imediata, fácil, “*enjoativa*”, “*narcísica*”, tem tido um efeito “*narcótico*”, talvez até “*alucinógeno*”, na consciência. TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, “Why Critical Regionalism Today?”, in *A+U* n° 236, maio 1990.

¹⁹⁴ TSCHUMI, Bernard, “Six Concepts”, in *Architecture and Disjunction*, MIT Press, 1996.

¹⁹⁵ LA MARCHE, Jean, *The Familiar and the Unfamiliar in Twentieth-Century Architecture*, Illinois: University of Illinois Press, 2003.

¹⁹⁶ CASTRO, Ricardo L., “Architecture and Defamiliarization”, *Internet*, <http://www.arch.mcgill.ca/prof/castro/serlio/defam.htm>.

Assim, sendo possível a aplicação do conceito para a crítica de arquitetura, o que mais interessa nesta pesquisa é sua aplicação como ferramenta projetual:

“El arquitecto puramente regional utiliza los elementos y materiales de una forma tradicional, automática e incluso ritual. El arquitecto regionalista actúa de una forma diferente. Utilizando un término acuñado en los años veinte por Víctor Schklovsky, ‘desfamiliariza’ la arquitectura de la vida cotidiana para conseguir que el observador tome conciencia de las formas arquitectónicas como unas de una manera diferente, dándoles un nuevo significado ‘para espolear la conciencia’. El arquitecto regionalista destaca ciertos aspectos de lo tradicional y vernáculo y los ‘tipifica’ al igual que en la literatura los heroicos personajes dramáticos son versiones tipificadas de personas reales. Por otra parte, aquí la intención no es solo reforzar la cohesión del grupo dentro de la región, como es el caso de la arquitectura regional, sino adoptar una postura polémica frente al exterior.”¹⁹⁷

É uma intenção que só se concretiza a partir do conhecimento dos usuários, do receptor desses códigos que estão sendo elaborados pelo arquiteto, e daí a necessidade de conhecimento do contexto cultural no qual a obra se insere. (Este assunto voltará a ser discutido mais adiante). Na citação acima, percebe-se que a relação com a tradição, tal como proposto pelo regionalismo crítico não é a da manutenção ou perpetuação de formas vernaculares, que o teórico Christopher Alexander qualifica como um ato mecânico, que se dá nas culturas que chama de ‘inconscientes’ já que são governadas pelo hábito. O regionalismo crítico propõe o diálogo e a intervenção nesses padrões, para o que é necessário um esforço ‘auto-consciente’ - ainda segundo Christopher Alexander. Ou nas já citadas palavras de Kenneth Frampton, a tradição “*para manter-se com vida pide, nada menos, um a reinterpretación constante*”¹⁹⁸

E conforme explanado no tópico anterior, a renovação da tradição, pode acontecer, no campo da arquitetura, através do tipo, sendo necessária a combinação deste com os aspectos inventivos, contemporâneos do projeto. A desfamiliarização é um procedimento que viabiliza esta prática. Esta técnica de tornar os objetos de arte ‘estranhos’, também referida por Schklovsky e Bertold Brecht como

¹⁹⁷ TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, Op. Cit., p. 4.

¹⁹⁸ FRAMPTON, Kenneth, “Tradición e innovación em la obra de Christoph Mäckler”, in MÄCKLER, Christoph, *Christoph Mäckler*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

“*estranhamento*”¹⁹⁹, a fim de renovar a percepção que se tem deles, vem de encontro à uma arquitetura de resistência, que através de um esforço consciente tem a intenção de realizar uma identidade local, e tem uma postura polêmica frente às aportações exteriores e à própria tradição local, aspirando a alguma forma de independência cultural, política e econômica²⁰⁰.

“Critical regionalism (...) selects these regional elements for their potential to act as support, physical or conceptual, of human contact and community, what we may call ‘place defining’ elements, and incorporates them ‘strangely’ rather than ‘familiarily’. In other words it makes them appear distant, hard to grasp, difficult, even disturbing. It frames as if it were the sense of place in a strange sense of displacement. It disrupts the sentimental ‘embrace’ between buildings and their consumers, ‘deautomatizing’ perception and thus ‘pricking the conscience’, to use another of Shklovsky’s expressions. Hence, through appropriately chosen poetic devices of defamiliarization critical regionalism makes the building appear to enter into an imagined dialogue with the viewer. It sets up a process of hard cognitive negotiation in place of the fantasized surrender that follows from overfamiliarization. It leads the viewer to a metacognitive state (...).”²⁰¹

Lucrecia D’Alessio Ferrara²⁰² investiga o tema sob o prisma da Semiótica e apresenta a desfamiliarização como um “*re-conhecimento*”, não identificar, mas sim conhecer outra vez:

“O conceito de estranhamento (ou desfamiliarização) está relacionado a dois outros, anteriores, o de automatismo e, o seu conseqüente, formulado por Herbert Spencer e que diz respeito à economia da energia mental (...). Todos os nossos hábitos estão submersos no domínio do inconsciente; (...) a percepção é tão mais rápida quanto mais automática, quanto mais prontamente for identificado o dado novo em relação ao conhecimento já automatizado.”²⁰³

¹⁹⁹ FERRARA, Lucrecia D’Alessio, *A Estratégia dos Signos*, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 33-9.

²⁰⁰ FRAMPTON, Kenneth, “El Regionalismo Crítico: Arquitectura Moderna e Identidad Cultural”, in *AEV— Monografías de Arquitectura y Vivienda*, no. 3, Madrid: SGV, 1985, p. 20.

²⁰¹ TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, Op. Cit., p. 31.

²⁰² FERRARA, Lucrecia D’Alessio, Op. Cit..

²⁰³ FERRARA, Lucrecia D’Alessio, Op. Cit., p. 34.

Neste eixo entre automatismo e percepção se coloca o artista ou arquiteto com postura crítica, apresentando a obra como coisa a ser vista e não reconhecida. Entretanto, este processo de ‘causar estranhamento’ tendo em vista a desautomatização da percepção não significa substituir o simples pelo elaborado:

“... quando a expressão culta equivale ao uso comum, o mais estranho é apelar para o termo vulgar. É nesse descentramento do uso comum, nesse insólito, nesse desvio da norma que se situa aquela qualidade de estranheza, de divergência que está na base da produção e da percepção estética.”²⁰⁴

Ferrara, ao afirmar que para a efetivação do estranhamento o artista – ou arquiteto – desloca seu interesse da especificidade da arte para a função da arte, que é, segundo Marshall McLuhan, o poder desta de educar a percepção do receptor²⁰⁵, introduz a *Teoria da Recepção*. E a educação da percepção do receptor se dá através de uma via de mão dupla entre o efeito produzido pela obra como objeto (sua especificidade, que é função da obra em si mesma) determinada pelo emissor (artista, arquiteto), e a maneira como esta é recebida, condição que é determinada pelo destinatário, ou receptor, ou usuário, no caso da arquitetura. Este sempre inserirá seu repertório, sua pré-compreensão do mundo e da vida no quadro de referências – latentes ou implícitos – da obra. A Teoria da Recepção vê que a arte só se concretiza na consciência relativa do receptor, a obra se completa no *interpretante*, ou seja, no processo cognitivo do receptor - assim como a arquitetura pressupõem experiência, e o espaço arquitetônico revela e instrui, tal como já foi dito no início deste capítulo.

Por isso a importância de se conhecer o universo de referências do usuário que no campo da arquitetura pode se traduzir no trabalho com os tipos, que são elementos já existentes, conseqüentemente de conhecimento – mesmo que inconsciente – dos usuários.

“Ultrapassou-se a concepção de que a mensagem de arte era produzida pelo emissor para ser consumida pelo receptor, de que com unicão era algo que ocorria no início de um processo – o emissor – para se consumir no fim – o receptor –, a com unicão artística passou a ser considerada com o algo que

²⁰⁴ FERRARA, Lucrecia D’Aléssio, Op. Cit., p. 35.

²⁰⁵ MCLUHAN, Marshall, *Do Clichê ao Arquétipo*, Rio de Janeiro: Record, 1973, p.208.

*ocorria no interior do próprio veículo que se comunicava, na própria linguagem...Arte deixou de ser comunicação de um significado para ser linguagem que se processa, que se estrutura e nisso engendra o seu significado.*²⁰⁶

Esta linguagem, referida por Ferrara como *dialógica* - sendo “*um a via de duas mãos*” – é feita de um constante “*envelhecimento-renascimento repertorial*”, já que os elementos conhecidos do usuário serão adulterados em prol da desautomatização da percepção, mas logo voltam a se tornar familiarizados, repertório adquirido.

Segundo Ferrara, quanto mais utilitário for o signo - ou elemento arquitetônico em nosso caso – desfamiliarizado, mais eficiente será o renascimento repertorial. E mais utilitários são os elementos que a autora chama de *contextuais*: elementos tradicionais que permanecem eficientes, traduzindo usos. E tanto mais contextual quanto mais intermediário entre produção (emissor, artista, arquiteto) e recepção (receptor, leitor, usuário).

O termo tipificação é utilizado por Tzonis e Lefaivre justamente para expressar o elemento ‘renascido’ depois de desfamiliarizado. Renascimento do típico, ou do tipo. Referem-se, inclusive, a obras nas quais identificam uma dupla-tipificação, como por exemplo, a tipificação de elementos presentes numa vila operária, estando estes, por sua vez, desfamiliarizados de edifícios nobres da região. A tipificação, em geral, produz soluções aparentemente simples, mas que foram atingidas através de complexas operações mentais.

1.2.3.4. Desfamiliarização e Tipificação nas obras de Tadao Ando, Carlo Scarpa e Luis Barragán

Buscando exemplos do procedimento de desfamiliarização em obras representantes do regionalismo crítico, mais uma vez constata-se que cabe à inventividade criativa do arquiteto o sucesso da operação. A multiplicidade de elementos presentes num contexto, a gama de materiais a serem selecionados e articulados, solicitam operações mentais racionais e outras irracionais, intuitivas, criativas, que caracterizam a história da arquitetura como a história de um fazer artístico.

²⁰⁶ FERRARA, Lucrecia D’Alessio, Op. Cit., p. 43.

“The operation of identifying, decomposing, recomposing regional elements in a “defamiliarizing” way is part of the universal set of skills of architects.”²⁰⁷

Um exemplo ilustrativo de um tipo desfamiliarizado, encontramos numa das primeiras obras de Tadao Ando, que é a Residência Azuma (Row House), em Osaka, de 1976, e que é a primeira obra da produção de Ando a ser premiada.

Além da presença da construção no lote urbano de uma forma típica, contextualizada (já que respeita e reproduz o gabarito padrão da quadra onde se instala) ao mesmo tempo que crítica (as linhas puras do traço de uma arquitetura racionalista), a casa está repartida em três partes iguais: uma sala de estar e uma cozinha embaixo, dois quartos em cima, separados por um pátio aberto. O possível desconforto que um ocidental pode sentir em relação ao pátio que os moradores são compelidos a atravessar em todas as estações para irem da sala para a cozinha, ou para subirem da área social da casa para os quartos, é, na arquitetura de Ando, o recurso encontrado para preservar uma característica típica da arquitetura residencial do Japão: a conexão íntima coma a natureza e abertura para o mundo natural.

Na cultura tradicional japonesa o pátio interno assume diversas dimensões e pode conter desde um jardim com elementos naturais variados (o tradicional jardim japonês, assimétrico, com caminhos que se bifurcam com diversos calçamentos, água corrente, pontes, vegetações de diferentes portes e pedras em arranjos escultóricos), até a resumida versão de areia e pedras. Na casa Azuma, Ando se apropria do pátio interno japonês, traduzindo-o, todavia, em uma forma inovadora, na qual apresenta de maneira desfamiliarizada o antigo tipo tradicional.

Na casa Azuma a natureza se faz presente de forma inequívoca através dos isolados fragmentos de luz e ar trazidos para o dia a dia dos

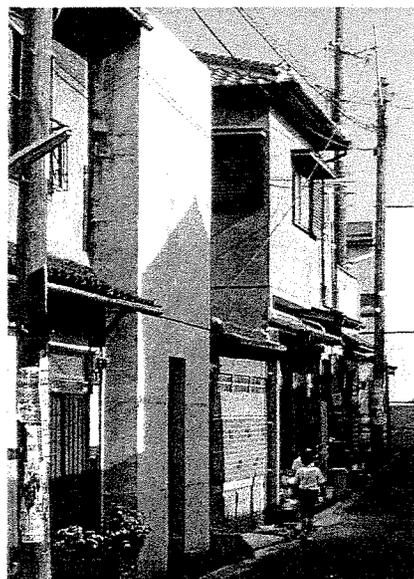


Figura 45: Fachada da Casa Azuma, 1976.

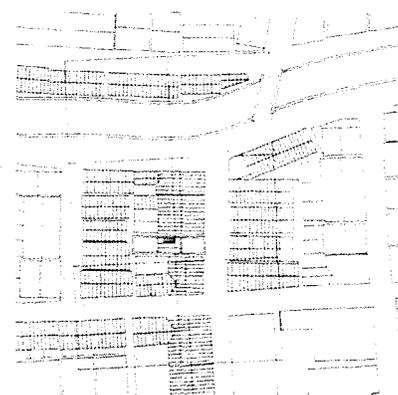


Figura 45: Implantação

²⁰⁷ TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, Op. Cit., p. 31.

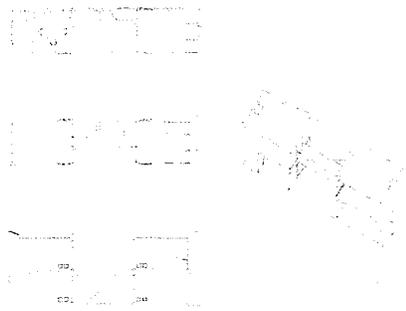


Figura 47: Plantas, corte e perspectiva

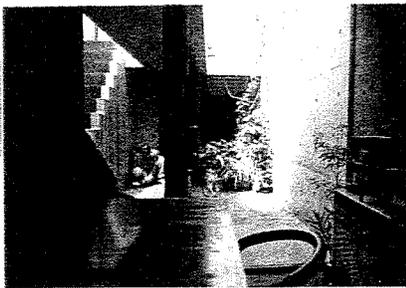


Figura 48: Pátio Interno

habitantes, através da neblina, da chuva, da neve, do sol e do vento, indicando a passagem do tempo e a mudança das estações. Um pátio interno nunca esteve tão radicalmente - ou *estranhamente* - presente na vida de uma residência. Dada as contingências da limitação espacial na qual o arquiteto operava, foi através desta reformulação do tipo que Ando viabilizou a conexão com o mundo natural em meio a uma densa malha urbana.

Neste projeto, cada um dos elementos arquitetônicos é levado à sua natureza irredutível, a uma expressão concisa do tipo que representa. Outro exemplo de desfamiliarização com um procedimento distinto do anterior são os muros circundantes que Frampton refere-se como um “*re-working of the*

Greek megaron”²⁰⁸. Apesar de ser o megaron um aposento de morfologia bastante simples, foi a acomodação principal do palácio micênico e determinou a configuração do templo grego tal como se conhece hoje e que influenciou a configuração de templos em diversas civilizações: um retângulo alongado e uma porta aberta num dos lados menores. É um tipo característico da cultura ocidental, um paradigma arquitetônico presente desde a cabana primitiva proposta por Laugier²⁰⁹. Frampton identifica no projeto de Ando a versão contemporânea do megaron grego, sendo utilizado em uma habitação oriental. Desta maneira o racionalismo construtivo de Ando manifesta-se também neste tipo desfamiliarizado de seu contexto original, mas que colabora na presente situação para a delimitação do espaço interno da habitação, já que o projeto como um todo solicita a ênfase no espaço interior.

Em outra obra de Tadao Ando pode-se ver a desfamiliarização na arquitetura de uma terceira

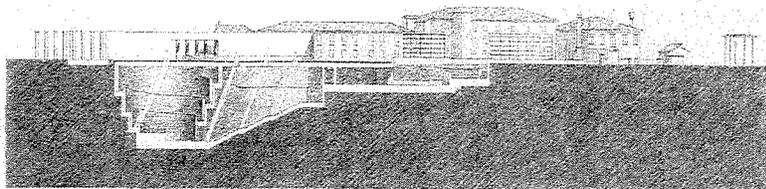


Figura 49: Projeto - Corte 'Fabrica'

maneira. É um projeto de 1995 para a ‘Fabrica’, um Centro de Pesquisa da Benetton em Treviso, Itália, para receber estudantes de diversos campos do design. Pode-

²⁰⁸ FRAMPTON, Kenneth, “The Work of Ando” in *GA Architect* n° 8, Tokyo: ADA Edita, 1987, p. 8.

²⁰⁹ RYKWERT, Joseph, *La Casa de Adan en el Paraíso*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

se constatar que a postura regionalista crítica não depende da atuação de um arquiteto local para acontecer. Neste caso, Ando realizou um projeto a ser inserido em um contexto cultural e social que não era o seu. Através de uma pesquisa de campo, da inflexão crítica e da habilidade para articular elementos arquitetônicos múltiplos, um arquiteto pode realizar a construção do lugar-forma que passa a configurar e representar criticamente a região.

Esta construção – ainda não executada em sua totalidade – localiza-se no entorno de um conjunto arquitetônico em estilo paladiano do século XVII. Grande parte da obra acontece no subsolo, não competindo visualmente com a arquitetura antiga local. Na superfície, um grande volume que transpassa um dos casarios, e uma seqüência de colunas à beira de espelhos d’água.

A parte visível do projeto se insere na paisagem de maneira contrastante, ao mesmo tempo que respeitosa. Tanto o grande volume da galeria como a seqüência de colunas tem exatamente o mesmo gabarito da construção que tocam. A galeria apesar de ter suas fachadas cegas tem um ritmo marcado pela seqüência de colunas em seu exterior e que ora transparece também em seu interior. Um ritmo que dialoga com o ritmo das fachadas em estilo paladiano.

O uso de Ando das colunas como um elemento escultórico, sem função estrutural, é a desfamiliarização de um elemento totalmente familiar na arquitetura italiana – e na clássica ocidental como um todo – e que agrega uma grande gama de referências e importância histórica. Ao mesmo tempo que alude às ordens clássicas arquitetônicas através de suas proporções e ritmo, a colunata de Ando também distancia-se delas devido a sua gratuidade, apresentando-se como uma composição plástica. Por orientarem o percurso dos usuários ligando a nova intervenção à arquitetura já existente, a colunata aproxima-se conceitualmente das pilastras clássicas que



Figura 50: Colunata

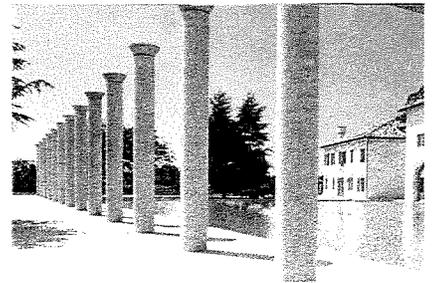


Figura 51: Colunata



Figura 52: Colunata

são elementos muitas vezes puramente decorativos marcando a entrada das construções. Remetem a paisagens conhecidas em ruínas da região, ao mesmo tempo em que, somado-se o reflexo das colunas nos espelhos d'água adjacentes, apresentam-se como uma instalação, uma 'land-art' (tal como já citado no comentário sobre o museu Chikatsu-Azuka do arquiteto) para o jardim paladiano.

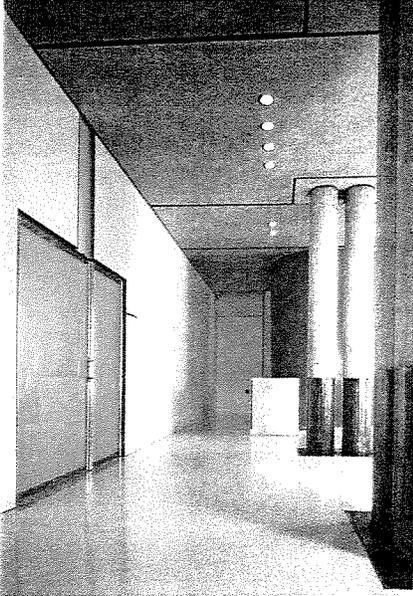


Figura 53: Colunas



Figura 54: Colunas

Segundo Ando: *“Il colonnato si fonde con l’immagine della villa riflessa nello stagno, dando vita a un paesaggio nuovo. L’intenzione, nell’inserire un a nuova architettura, era quella di mettere in luce il fascino e la vitalità della villa, realizzando un’armonia globale – un reciproco rapporto catalitico che si stabilisce tra vecchio e nuovo, trascendendo il tempo”*.²¹⁰

A desfamiliarização de colunas aparece também na obra de Carlo Scarpa, e é sintomático que isto se dê também em território italiano, o que expressa a grande significação que este elemento arquitetônico tem, na arquitetura em geral, mas na clássica em particular, tanto grega como romana, que a partir da Itália difundiu-se por toda Europa.

Em projeto para a Banca Popolare de Verona de 1973 Scarpa opta por uma fachada onde aparecem os três princípios clássicos de base²¹¹, parte média e cornija²¹², totalmente transfigurados pelo desenho do arquiteto. Da mesma maneira, no interior do edifício, há a referência à arquitetura clássica nas colunas que aparecem nos diferentes pavimentos, dando continuidade ao espaço interno. Nas colunas estão presentes os princípios da divisão clássica em base, fuste²¹³ e capitel²¹⁴. Esta divisão manifesta-se quase que apenas conceitualmente já que a coluna é um bloco monolítico de concreto, envernizado em sua base e coroadado com

²¹⁰ ANDO, Tadao, citado em JODIDIO, Philip, Op. Cit. p. 148.

²¹¹ Porção da construção que toca o solo. Cria a sensação de robustez para a sustentação do edifício.

²¹² Moldura que coroa a parede da edificação.

²¹³ Corpo da coluna.

²¹⁴ Parte superior da coluna que toca o entablamento ou viga.

um delicado baixo-relevo dourado. Bebendo em outra fonte, as colunas assemelham-se também aos pilotis modernistas. Fisicamente trabalham como pilotis em uma malha regular que viabilizam a planta-livre, irregular, adotada no projeto.

Estas colunas/pilotis encontram-se duplamente desfamiliarizadas, seja do contexto clássico, seja do contexto moderno; comunicando-se com o entorno clássico e com o tempo moderno; trabalhando conscientemente com o envelhecimento-renascimento repertorial, sendo objetos que explicitam sua dupla natureza, possibilitando ao usuário um “estado metacognitivo” pelas palavras de Tzonis e Lefaivre, e localizando-se em uma nova dimensão histórica, a do momento presente, que se produz a partir de experiências passadas, antigas ou recentes.



Figura 55: Colunas

Finalmente, enfatizando a sutileza, a flexibilidade do método para a prática da desfamiliarização, e a maneira como seu sucesso repousa nas habilidades do arquiteto, será apresentado mais um trabalho que adota um procedimento que se diferencia conceitualmente dos acima apresentados. Neste caso o objeto de estudo é uma poltrona projetada por Luis Barragán.

Esta poltrona é uma adaptação em novos materiais das formas e proporções adotadas por Mies van der Rohe para a poltrona que projetou para o Pavilhão de Barcelona, em 1929. Esta poltrona de Mies van der Rohe tornou-se um ícone do novo design promovido pelo Movimento Moderno já que, a partir do uso do aço conseguia uma delgada estrutura para o suporte da cadeira, com formas curvas e suaves, enfatizando a leveza tal como nos edifícios do arquiteto. O assento e o encosto são, no projeto original, confeccionados em couro.

Barragán, através do procedimento de apropriação de um ícone modernista - da produção industrial e serializada – elabora sua desfamiliarização ao produzir esse objeto de maneira artesanal, com

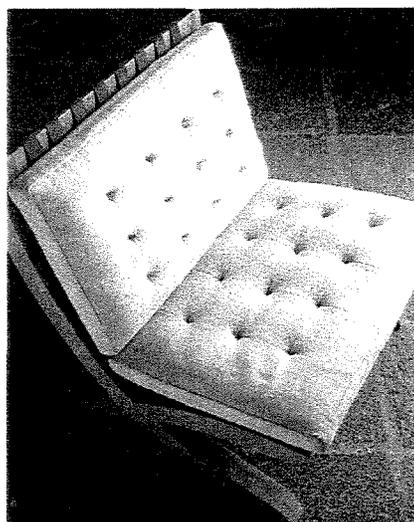


Figura 56: Poltrona

estrutura de madeira e tecido rústico no encosto e assento. Elabora, assim, toda uma síntese da postura que adota como arquiteto, de apropriação dos novos códigos que se desenvolvem ao longo do planeta - preservando, por exemplo, a 'verdade dos materiais' que se apresentam em sua forma natural, sem revestimentos - priorizando, porém, a adequação à realidade local, inspirado pela própria rusticidade que se expressa na região de Jalisco, onde nasceu e viveu vários anos.

Concluindo este capítulo onde o regionalismo crítico foi explorado conceitualmente e apresentado através de exemplos, chama-se a atenção para o fato de que as obras dos três arquitetos citados (Ando, Scarpa e Barragán) quando do estudo dos conceitos-chave, poderiam ser intercambiados e continuariam exemplificando as diferentes categorias citadas, pois são categorias que se sobrepõem e se confundem, sendo difícil encontrar uma obra na qual se destaque a manifestação de apenas um desses conceitos isoladamente, sem se posicionar afirmativamente perante a construção de lugar, de identidade e perante categorias tipológicas simultaneamente²¹⁵.

Na análise da obra do arquiteto Severiano Porto esses conceitos serão explorados em diversas situações, buscando-se justamente reconstruir o todo sintético que é uma obra do regionalismo crítico.

²¹⁵ Para o leitor mais interessado, é inclusive um exercício a que está convidado a fazer!

CAPÍTULO 2 - A ARQUITETURA DE SEVERIANO PORTO

A ARQUITETURA DE SEVERIANO PORTO

Severiano Mário Vieira de Magalhães Porto nasceu em 1930 em Uberlândia, Minas Gerais. Aos cinco anos de idade muda-se para o Rio de Janeiro, onde em 1954 forma-se arquiteto na Faculdade Nacional de Arquitetura, antiga Escola Nacional de Belas Artes.

O primeiro contato de Severiano Porto com a região amazônica se deu em 1963 em viagem turística. Em 1965 permanece alguns meses na cidade de Manaus a convite do então Governador do Estado do Amazonas Arthur Cezar Ferreira Reis para a realização de dois projetos para obras públicas. Em sociedade com seu colega dos tempos de faculdade, Mário Emilio Ribeiro que controla o escritório no Rio de Janeiro, envolve-se com outros projetos na região, ate fixar residência em Manaus em 1966, continuando a enviar seus projetos para o escritório carioca para detalhamento até 1989. Retorna para o Rio de Janeiro em 2001.

A formação modernista que toda uma geração de arquitetos recebeu na capital carioca na década de 50 foi propagada por todo o país através de profissionais que, como Severiano Porto, migraram para outras regiões. Tal formação encontra resistência na Manaus da década de 60, tanto pela dificuldade de transporte de materiais que vêm de fora da região - que chegam de barco, podendo demorar meses - como pela inexistência de mão de obra qualificada para o trabalho com concreto armado, por exemplo. Em função destas dificuldades Severiano Porto passa a aproveitar ao máximo os recursos materiais locais. Observando o povo nativo, os seringueiros, aprendeu sobre o fazer regional, que com ferramentas toscas criadas artesanalmente, aproveitam os materiais de maneira 'sábia'. Segundo o arquiteto: "*observando, vivenciando, com ecei a adaptar o que eu queria fazer com o que eles conheciam.*"²¹⁶

Desenvolve-se, assim, o comportamento profissional coerente que irá permear as centenas de obras realizadas pelo arquiteto na Amazônia, que, nas palavras de Kyung Mi Lee é a "*preocupação em aproveitar a potencialidade da região, considerando as técnicas contemporâneas para buscar alternativas tecnológicas mais adaptadas ecológica e socialmente à realidade regional.*"²¹⁷

²¹⁶ PORTO, Severiano, "A longa trajetória, da efervescência cultural do Rio a Manaus", in *Projeto* n° 83, jan. 1986, p. 49.

²¹⁷ LEE, Kyung Mi, *Severiano Mario Porto, A Produção do Espaço na Amazônia*, Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAU – USP, 1998, p. 12.

Partindo de observações como a acima citada, esta pesquisa passa a dedicar-se a aferição da hipótese de que a produção de Severiano Porto pode ser considerada como pertencente ao regionalismo crítico. Para tanto foi feita a viagem de pesquisa de campo à cidade de Manaus do dia 26 a 30 de agosto de 2002 para visita às obras do arquiteto, tendo como norteadores das análises realizadas os conceitos-chave do regionalismo crítico já estudados.

2.1 MÉTODO DA PESQUISA DE CAMPO

Através do curriculum vitae de Severiano Porto de 1995, as obras realizadas em Manaus somam 139, havendo ainda outras dezenas de obras em vários outros municípios da região e de outros estados do Brasil.²¹⁸

As obras de Severiano Porto de maior destaque nos periódicos especializados são as que apresentam o uso de madeiras – material regional – em estruturas inusitadas, exóticas (no sentido de não-nativas, não autóctones). Foram selecionadas para visita primeiramente estas obras de maior evidência (em geral por terem sido premiadas em concursos). Em seguida foram selecionados alguns edifícios públicos visando facilitar a visitação. Dentre estes foram escolhidos edifícios com programas diferenciados (desde bancos e central telefônica, até campus universitário) construídos nos mais diversos materiais e sistemas construtivos (há projetos em concreto, tijolo, madeira e em estruturas metálicas). Em terceiro lugar foram incluídos projetos residenciais. De um total de vinte e seis obras selecionadas como prioritárias, foi possível visitar dezessete ao longo dos cinco dias de viagem de pesquisa de campo.

Em se tratando do estudo de objetos arquitetônicos sob a luz do regionalismo crítico, faz-se necessário o contato com o universo de referências signílicas utilizado pelo arquiteto nas obras. Tanto as referências às culturas estrangeiras ou à ‘civilização universal’, como as referências, releituras e reformulação da tradição local. Assim, faz-se necessário o conhecimento do contexto no qual as obras estão inseridas. Este conhecimento se dá pelos estudos da história e cultura da região, que devem ser respaldados pela vivência da realidade atual. Desta forma torna-se imprescindível a viagem de campo para um estudo deste tipo.

²¹⁸ LEE, Kyung Mi, Op. Cit.

2.1. MÉTODO DA PESQUISA DE CAMPO E ANÁLISE DAS OBRAS

Toda a pesquisa de campo se desenvolveu visando a percepção de como os conceitos-chave do regionalismo crítico se apresentavam nas obras de Severiano Porto, se é que se apresentavam.

A construção do 'lugar-forma' depende, primeiramente, de uma relação harmônica com o meio físico imediato - a topografia local - assim como com a ecologia geral da região – condições climáticas e insolação. O lugar-forma constrói ainda um diálogo com o contexto cultural local, devendo, então, relacionar-se com o ambiente construído do entorno. Este diálogo pode se dar com construções vizinhas, ou abranger a identidade de todo um bairro, do município ou mesmo se relacionar com a identidade da região amazônica como um todo. O diálogo com o ambiente construído pode estar no uso ou referência a tipos arquitetônicos já existentes, na relação com o gabarito das construções vizinhas, no uso ou referência a tradições construtivas, materiais regionais ou a qualquer outro elemento arquitetônico.

A tanto a esses elementos constitutivos da linguagem arquitetônica que são fundantes do regionalismo crítico emergem simultaneamente as possíveis relações existentes entre a obra e o contexto, e a percepção dos elementos estranhos a este contexto. Esses elementos podem ser o sistema construtivo adotado, materiais empregados, detalhes e tipologia trazidos pelo arquiteto através de seu universo pessoal de referências. Passa-se, assim, a se ter condições de relacionar as *referências* da obra aos *referenciais* – quer sejam locais ou globais - ou, em termos semióticos, o *signo* ao *objeto*.

Na análise da produção de Severiano Porto sob a luz do regionalismo crítico, todo recurso construtivo empregado em suas obras arquitetônicas passam a ser analisados frente seus valores semânticos. Sendo de nosso conhecimento que o arquiteto chegou à região amazônica com uma formação estritamente modernista e que ao longo dos 35 anos que residiu na região assimilou o uso de materiais e técnicas construtivas locais, resta-nos perceber como esta dupla formação está presente em suas obras, como o arquiteto sintetiza as duas tradições - a amazonense, e a modernista que herdou da Faculdade Nacional de Arquitetura – para aferirmos ser ou não uma tradução dos pressupostos fundamentais do regionalismo crítico.

Desta maneira o estudo dos conceitos-chave do regionalismo crítico traduziram-se ao longo da pesquisa de campo nas seguintes atividades:

1) Maior conhecimento possível e vivência do contexto em questão, atentando para: a) tradições construtivas (materiais, técnicas e tipos); e b) identidade regional.

2) Visita às obras atentando para as características de: a) conforto da construção; b) implantação desta no terreno; c) relação com construções adjacentes; d) relação com a identidade do bairro, município ou região; e e) tipos presentes.

3) Reconhecimento das relações de referência da obra com o contexto local e com a cultura universal, quando podem ser detectados procedimentos de desfamiliarização e tipificação.

2.2. O CONTEXTO ²¹⁹

Dada a necessidade, dentro do método de pesquisa adotado, de se conhecer a cidade de Manaus e o máximo possível da região, ênfase foi dada, objetivamente, aos aspectos arquitetônicos e urbanísticos. Buscou-se, ao longo da viagem, identificar padrões de ocupação, materiais predominantes, técnicas construtivas mais utilizadas, e tipologias regionais com as quais o arquiteto tenha, eventualmente, dialogado.

Conforme citado acima, a madeira é um material regional, afinal a cidade de Manaus está no coração da Floresta Amazônica que exporta (legal e ilegalmente) madeiras para o mundo todo.

Temos como primeira referência de ocupação da região as populações indígenas, que através de diversos sistemas construtivos e com as mais variadas tipologias de ocupação, construíam e constroem suas aldeias com madeiras e fibras vegetais. O acabamento dado às madeiras é tosco, rudimentar, tendo como contrapartida sofisticadas técnicas para nós com as fibras e encaixes entre peças.

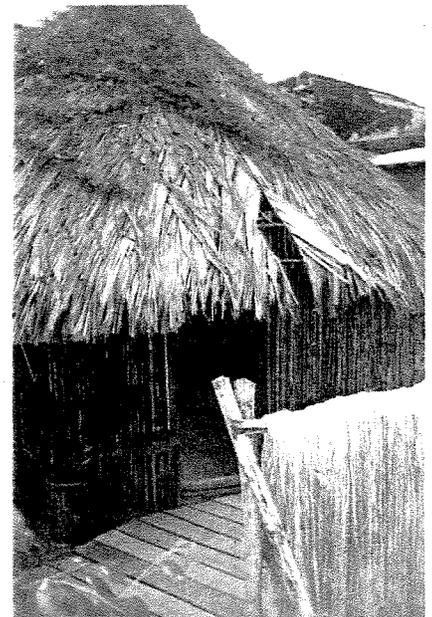


Figura 57: Construção indígena, Manaus.

²¹⁹ Apesar de se propor a análise separada das características do contexto – realizando uma leitura da cidade de Manaus - e da relação da obra com o contexto - estudando a presença das obras de Severiano Porto no seu entorno e sua relevância na construção da identidade regional manauara ou amazônica - esses estudos não acontecem cronologicamente isolados ao longo da visita. São diversos os aspectos aos quais se esteve atento ao longo dos cinco dias de viagem para que ao final, decantando as informações visuais, sensoriais e ‘sinápticas’ obtidas, redigindo o presente texto, pudesse-se, enfim, montar um mapa onde essas informações passassem a aparecer separadamente.



Figura 58: Palafitas às margens do Rio Negro, Manaus.

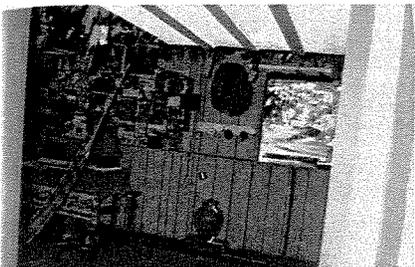


Figura 59: Interior de habitação sobre palafita, Manaus.



Figura 60: Habitação de seringueiro, Cruzeiro do Sul, Acre.

As populações ribeirinhas - não só da região de Manaus, mas de toda a Amazônia - constroem sobre palafitas de madeiras e vivem situações diversas conforme a época do ano de cheias ou vazantes dos rios. Estas palafitas são, em geral, de madeiras nobres, que resistem à situação de contato com a água e com o ar concomitantemente sem apodrecerem.

Os seringueiros que passaram a ocupar a região desde final do século XIX para a produção de borracha, habitavam e habitam em meio à mata em construções muito parecidas com as dos ribeirinhos, excetuando as altas palafitas, que aqui se tornam desnecessárias. Mas os materiais são sempre a madeira ou troncos de palmeira (paxiúba), o espaço é mínimo, flexível (um único cômodo é sala, cozinha, refeitório e à noite, dormitório, quando se estendem as redes) e a construção é suspensa do solo de 0,80 a 1,50 metros, evitando boa sorte de insetos, répteis e roedores.

Notamos aqui que a madeira, por suas características físicas, é um ótimo isolante térmico e que combinada a uma boa ventilação e a uma vegetação que amenize a incidência solar na construção, gera espaços bem adaptados em termos de conforto térmico para o local. Trata-se de um

clima equatorial de altas temperaturas e umidade durante todo o ano.

A cidade de Manaus conheceu a prosperidade advinda da época áurea da borracha, no final do século XIX, quando se construía edificações imponentes, com matérias-primas importadas da Europa - tal como alvenaria, telhas e azulejos - decoradas com luxo.

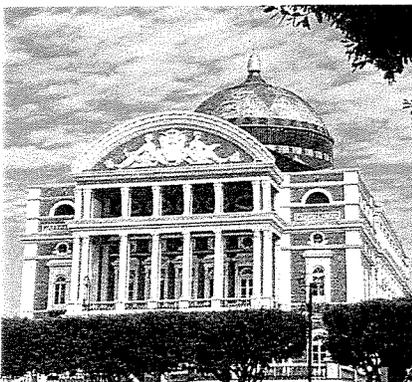


Figura 61: Teatro Amazonas

Parte desse legado sobrevive até hoje e deu origem a uma ocupação urbana que ignora o fato de que a cidade de Manaus encontra-se em meio à floresta amazônica, e não na Europa.

Manaus é hoje um município com 1,7 milhão de habitantes, sendo que sua zona urbana é constituída por grandes edifícios, antigos e

modernos, casarões da época da borracha em meio a construções descaracterizadas, sendo ambas pouco adaptadas climaticamente ao meio. Os casarões têm a vantagem do pé direito alto - que permite que o ar mais quente do ambiente suba e se concentre próximo ao telhado, longe da área útil da habitação - e cobertura de telhas de barro, com boa inércia térmica; enquanto que nas construções mais recentes, produto do crescimento desordenado da cidade nas últimas décadas, e da padronização que a indústria da construção civil trouxe, facilmente encontramos lajes de concreto como cobertura. Dificilmente vemos uma rua arborizada na cidade e são comuns as construções com um ar-condicionado por cômodo.

Em comentário de Ernesto Renan Freitas Pinto, arquiteto residente em Manaus, sobre palestra proferida por Severiano Porto no II Encontro Regional de Tropicologia, em Recife em 1989, encontramos uma breve e elucidativa descrição da configuração da Manaus atual:

“Manaus é um a cidade on de se superpõem diferentes arquiteturas e diferentes urbanism os: há a cidade m onum ento de 1900, há a cidade dos pescadores, há os conjuntos habitacionais do BNFI, o distrito industrial, as áreas militarizadas, as áreas dos bairros periféricos, e as novas ‘áreas de invasão’.

Acidade m onum ento de 1900 construída para atestar a possibilidade de se im plantar em plena floresta equatorial um a cidade européia e fazê-la funcionar com o tal, vem sendo destruída de form a irrecuperável, em especial nos últimos 20 anos. Do projeto origin al perm anecem , n a realidade, poucos fragm entos de seu urbanism o e os seus m onum entos arquitetôn icos. Aessa cidade em franca destruição, se superpõem outros processos de ocupação e ordenação espacial que vem tornando Manaus um a cidade exatam ente igual às outras que vêm se desenvolvendo nas outras regiões. Essa uniform ização das cidades é inevitável de um a vez que, ospadrões de construção, tam anhos do terreno, fachadas e outros

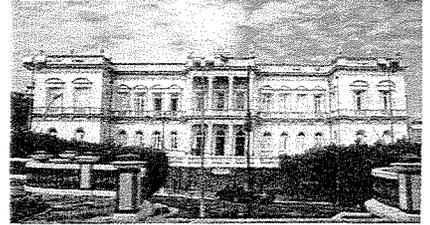


Figura 62: Palácio da Justiça



Figura 63: Mercado Municipal



Figura 64: Casarões do início do século XX

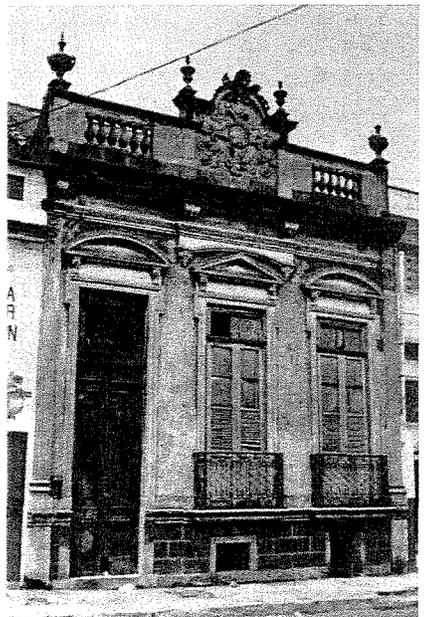


Figura 65: Casarões do início do século XX



Figura 66: Casarões do início do século XX

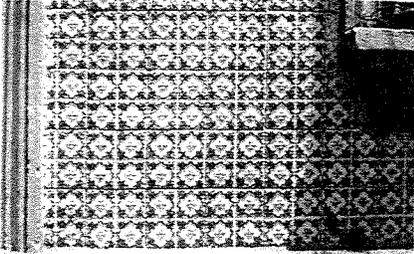


Figura 67: Detalhe: casarões

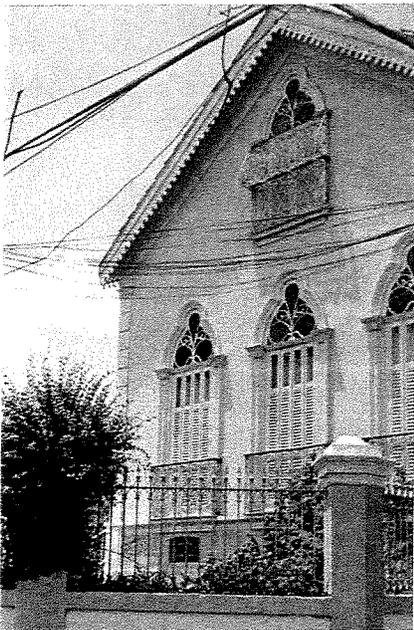


Figura 68: Casarões do início do século XX



Figura 69: Casarões do início do século XX

*elementos, são definidos a partir da indústria da construção civil e dos materiais de construção, que transformaram o país num mercado padronizado.*²²⁰

É desta maneira que constatamos que, apesar da madeira ser um material regional, não podemos afirmar que é um material característico da zona urbana de Manaus, pois só a encontramos nos bairros periféricos – tal como nas nossas favelas – nas margens dos rios e no ‘interior’ (seringais).

Destaque seja dado a este fato pois foi justamente a madeira que deu visibilidade a Severiano Porto, inclusive internacionalmente, e isto será uma chave na compreensão de sua produção. Se quando Severiano Porto chegou na região na década de 60 predominavam as construções em alvenaria cobertas com telha de barro tal como estabelecido pela ocupação do período áureo da borracha, em 35 anos esse quadro transformou-se bastante, impulsionado pelo crescimento populacional e pelo aporte mais rápido e fácil na região de materiais vindos de fora, sendo atualmente de uso popular o concreto e coberturas de zinco ou alumínio por exemplo.

A fastando-se do centro da cidade, voltamos a encontrar habitações espontâneas com soluções de adaptação muito mais satisfatórias que a da grande maioria das habitações da zona urbana valendo-se muitas vezes dos mesmos materiais industrializados. O uso destes materiais em detrimento de materiais naturais locais revela a abrangência restrita do saber-fazer dos povos nativos – seringueiros – referidos por Porto, ou ainda um crescente esquecimento desse conhecimento, contra o qual Severiano Porto irá se posicionar, conforme será apresentado abaixo. No exemplo ao lado, visto

²²⁰ PINTO, Ernesto Renan Freitas, Comentário, in PORTO, Severiano Mário Vieira de Magalhães, “Arquitetura e regionalismo”, in *Anais do IIo. Encontro Regional de Tropicologia*, 1985. Recife: Massangana, 1989. p. 43-54.

durante a viagem em direção a Usina Hidrelétrica de Balbina, só as grandes varandas já garantem uma melhor circulação de ar, amenizando efeitos da insolação, do calor e da ação das chuvas.

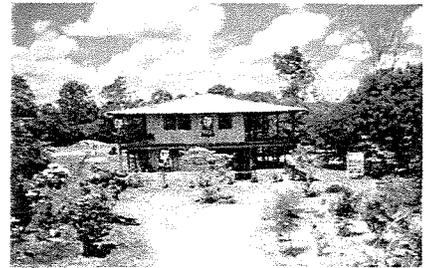


Figura 70: Município de Presidente Figueiredo, AM.

2.3. OBRAS VISITADAS E ANÁLISE²²¹

2.3.1. Agência do Banco da Amazônia, de 1974.

Nesta obra ficam descartados os estudos de conforto térmico da construção pois faz parte do programa de uso do edifício ser ‘lacrado’ por motivos de segurança, dependendo de ar condicionado central.

A madeira é o material predominante e foi utilizada em diversos elementos do edifício: na estrutura, escadas, bancos, mesas, esquadrias, treliça externa para filtragem da luz e pórticos de entrada.

Nota-se que a madeira é utilizada de modo a realçar sua nobreza, sendo isso mais evidente simbolicamente nos pórticos de entrada da agência e na mesa do gerente, realizada com grossas pranchas de marchetaria, cujo projeto, segundo depoimento, já acompanhava o da agência.

Os pórticos de entrada não tem nenhuma função estrutural já que as esquadrias das portas de acesso estão recuadas destes em torno de 0,50 metro, o que revela a função exclusivamente simbólica destes elementos.

Toda a construção é bem artesanal, sendo isso especialmente perceptível no delicado trabalho das treliças e nas marcas dos formões, que definiram a textura dos pórticos de entrada, deixadas evidentes.

Conforme a imagem da cobertura do edifício busca mostrar, esta agência encontra-se numa rua do centro antigo de Manaus, cercada de

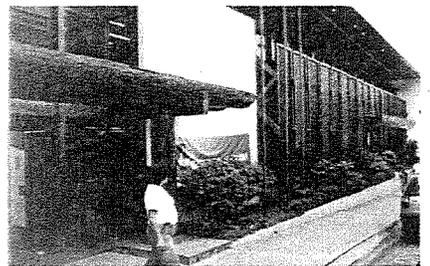


Figura 71: Fachada

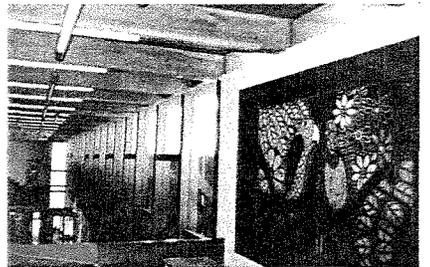


Figura 72: Interior/estrutura



Figura 73: Interior/mobiliário

²²¹As obras serão apresentadas e comentadas seguindo a seqüência cronológica na qual foram visitadas.

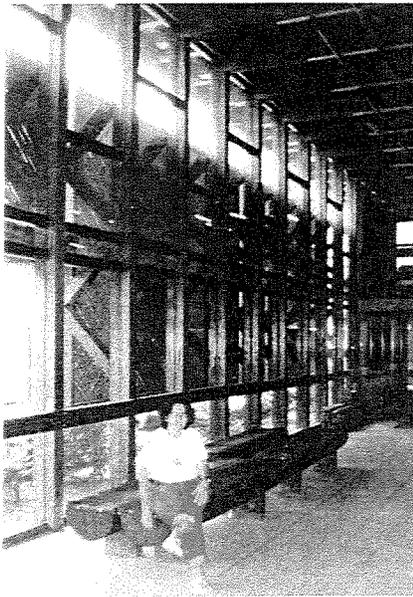


Figura 74: Interior

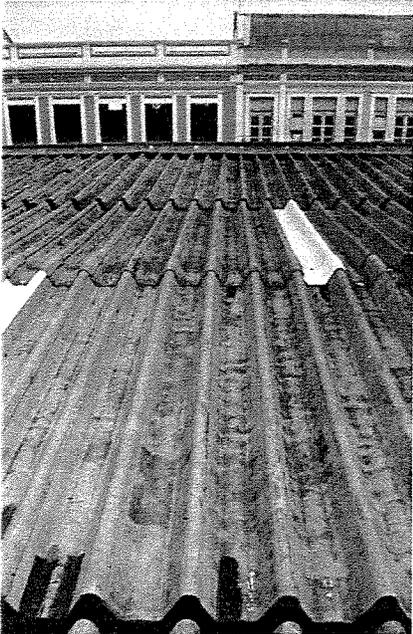


Figura 75: Cobertura



Figura 76: Fachada

casarões do período da borracha. Sua fachada modulada pelas treliças dialoga com as aberturas moduladas das edificações do entorno, tendo ambas as construções o mesmo porte.

Análise: A afirmação feita acima de que a madeira não pode ser hoje considerada um material característico da cidade de Manaus, veio a ser confirmada pelo depoimento dos funcionários da agência do Banco da Amazônia que relataram que o edifício foi executado em madeira nobre pouco utilizada pela construção civil na região, que não é encontrada no comércio local. Desta maneira quando recentemente foi necessário restaurar a bases de uma das portas, que depois de 25 anos recebendo respingos das chuvas estava apodrecendo, foi difícil encontrar quem pudesse fazer o serviço, devido tanto a dificuldade em encontrar a madeira específica (que apesar de nativa é desconhecida), quanto a de encontrar mão-de-obra qualificada para o pequeno reparo. Esta idéia é ainda corroborada pelas palavras de Hugo Segawa, no que se refere ao uso da madeira nas obras do arquiteto: *“Recém-instalado na Amazônia, Severiano Porto sensibilizou-se naquilo que parece tão obvio na região, mas virtualmente era um material inédito na arquitetura local.”*²²² E ainda: *“Severiano Porto, com muito tato, foi introduzindo o material na residência de alto padrão desde sua migração para o Norte. Hoje e um valor incorporado a moradia de classes sociais nem sempre atentas a ‘inovações’ dessa natureza.”*²²³

Partindo das palavras de Segawa, destaca-se que a madeira era um material inédito na cidade de Manaus quando da construção da agência do Banco da Amazônia, mas totalmente predominante no modo de construir

²²² SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil/Anos 80*, São Paulo: Projeto, 1998, p. 40.

²²³ SEGAWA, Hugo, Op. Cit. p. 38.

local anterior à construção da cidade – tradição indígena - e ainda presente nos assentamentos em meio à floresta.

Toda a agência é construída por peças precisamente aparelhadas, tal como já utilizadas na arquitetura moderna brasileira do início do século XX. As treliças que trabalham como brises-soleils na fachada foram exploradas por Lúcio Costa quando do projeto de produção de uma arquitetura moderna brasileira, adaptada. Ainda segundo Segawa, “... a modernidade de Severiano Porto e Mário Emílio Ribeiro não pode ser entendida sem a referência do Park Hotel de Nova Friburgo, clássico projeto em madeira executado em 1942 por Lúcio Costa”.²²⁴

Desta maneira vemos que nesta obra, ao ser resgatado o material ancestral regional, esquecido pela tradição moderna local, a referência utilizada é, todavia, do modernismo brasileiro. À exceção dos pórticos de entrada. As grossas toras com acabamento rústico, com sentido puramente simbólico, remetem a um modo de construir indígena, podendo-se aqui falar de um elemento que ganha força a partir da desfamiliarização. O contraste entre o rústico e o bem acabado, ou o industrializado – já que a fachada é composta basicamente pelas delicadas treliças, um pano de vidro e os pórticos – reproduz o contraste entre a antiga tradição – indígena, cujo conhecimento é parcialmente herdado pelos seringueiros, ou ‘povos da floresta’ – e a nova - que gerou o município de Manaus, desde a implantação da ‘cidade monumento’ em 1900 até os dias de hoje. Tanto o pórtico, estranho já que desfamiliarizado, quanto a fachada de brises-soleils, exótica para a arquitetura local já que a linguagem da arquitetura moderna não havia ali ainda aportado, encontram um meio de expressão harmônico já que realizados em madeira, sendo a escolha do uso deste material por si só significativa de um distanciamento crítico do autor do projeto.

O volume e fachada da agência respeitam o gabarito médio da rua, sendo mais uma expressão do lugar-forma já predominante no entorno, mas o espaço interno é um único ambiente de pé direito duplo com mezanino, cujos aspectos estruturais, espaciais e tipológicos atendem a demandas exclusivamente contemporâneas.

Esta obra de Severiano Porto relaciona-se sutilmente, criticamente com a identidade urbana: não segue os moldes vigentes no centro da cidade onde localiza-se - que é o de um padrão europeu importado

²²⁴ SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*, São Paulo: Edusp, 1997.

– e sim, revaloriza-os ao respeitar seus padrões de implantação e gabarito e renova-os introduzindo a linguagem da arquitetura modernista ao mesmo tempo que é uma afirmação de valores locais, autóctones. Ilustra com maestria o conceito de tradição em transformação, que se renova, se atualiza constantemente. E, pragmaticamente, atende à demanda do cliente – o Banco da Amazônia - que busca justamente consolidar uma identidade local.

A referência a um imaginário coletivo regional e a manutenção da identidade local mesmo se tratando da produção de um espaço novo, contemporâneo, sinalizam a presença de um gérmen de um regionalismo crítico amazônico.

2.3.2. Caixa Econômica Federal, 1990.

Esta agência da Caixa Econômica Federal localiza-se no coração histórico de Manaus, ao lado do principal cartão postal da cidade, o Teatro Amazonas.

Esta obra é bem mais recente que a apresentada anteriormente, mas em muitos aspectos elas se equiparam. Primeiramente devido ao programa, já que esta agência, pelo porte, função e localização, tem basicamente as mesmas demandas que a agência anterior. Em segundo lugar pela eleição da madeira como matéria-prima predominante, sendo este o material que Severiano Porto incumbe-se de reintroduzir na arquitetura regional. Aqui a madeira também é estrutural e define o forro, móveis e esquadrias.

Na obra analisada anteriormente a madeira predominava na fachada do edifício através das grandes treliças - que comportavam-se como brises-soleils - e dos imponentes pórticos – elementos simbólicos por natureza. Neste edifício, o recurso encontrado para fazer prevalecer a madeira na fachada foi através do revestimento de paredes de alvenaria com este material. Este recurso colocou a madeira da



Figura 77: Teatro Amazonas à esquerda e Caixa Econômica Federal à direita

fachada no papel de mero adereço, uma utilização *cenográfica*. Segundo Frampton “*aunque a menudo lo arquitectónico y el escenográfico pueden completarse, frecuentemente son tam bien antitéticos. (...) uno puede ver*

*facilmente com o la actual tendência a reducir la forma construída a imágenes o solo a representaciones escenográficas (...) sirve nada mas para fortalecer la percepción escenográfica de la forma a construída, opuesta a su naturaleza intrínsecamente arquitectónica.*²²⁵

Pode-se argumentar que os pórticos de entrada do projeto apresentado anteriormente também foram utilizados como recurso cenográfico. Mas naquele caso, a força simbólica dos elementos trabalhava no que Frampton descreveu como uma complementaridade com os aspectos arquitetônicos do edifício. Já no presente projeto o revestimento de madeira das paredes externas apenas ocultam a realidade arquitetônica do edifício.

No interior do edifício os pilares de madeira são tratados de forma a terem uma superfície irregular, buscando rusticidade. Estes pilares encontram-se com vigas e esquadrias bem aparelhadas.

Esta obra respeita o gabarito da quadra, não competindo em altura com os edifícios históricos da paisagem imediata e traz a madeira como material novo para este cenário, tal qual no exemplo anterior.

Análise: O resultado arquitetônico aqui obtido sinaliza o interesse pelo trabalho em madeira, combina a madeira rústica, irregular, com a madeira aparelhada, regular, coloca este material em evidência em sua fachada, mas não estabelece-se ligações de referências simbólicas com a cultura, com o saber-fazer ou com a arquitetura urbana local. Talvez a referência mais presente, tal como já anunciada nesta análise, seja à agência do Banco do Amazonas, de autoria do próprio Severiano Porto, única obra do entorno realizada com o mesmo material.

Caso fosse objeto de estudo desta pesquisa, poder-se-ia investigar o papel do cliente no resultado arquitetônico final, pois no Banco da Amazônia é sabido que havia a demanda por uma arquitetura com



Figura 78: Fachada Lateral



Figura 79: Interior

²²⁵ FRAMPTON, Kenneth, "Lugar, forma e identidad: Hacia una teoría del regionalismo crítico" in TOCA, Antonio (ed.), *Nueva Arquitectura en América Latina. Presente y Futuro*, México: Gustavo Gili, 1990, p. 13.

identidade local. Neste caso, sendo a obra uma agência de um banco federal, pode-se supor ser de interesse do cliente uma imagem convencional, homogênea em alguns aspectos com as agências de outros estados do país – um espaço das ‘verticalidades’ - apenas com alguns elementos ‘cor-local’. De qualquer maneira, apesar das semelhanças tipológicas e construtivas com o exemplo anterior, este projeto não reúne muitos atributos quando estudado sob a luz dos conceitos-chave do regionalismo crítico.

2.3.3. Agência do Banco do Estado do Pará, 1979.



Figura 80: Fachada

O arquiteto Severiano Porto foi responsável pela adaptação deste antigo edifício do período da borracha em agência do Banco do Estado do Pará.

Pelo fato da agência estar hoje desativada, não foi possível conhecer a revitalização realizada no interior do edifício. Nota-se a manutenção irrestrita da fachada tal como foi inicialmente construída,

sem acréscimo ou alteração de nenhum elemento, ficando a intervenção restrita ao espaço interno, respeitando o edifício como uma casca que passará a abrigar um novo uso.

Análise: O arquiteto italiano Carlo Scarpa, estudado na etapa anterior desta pesquisa, tem diversas obras de revitalização de edifícios históricos nos quais a postura regionalista crítica faz-se visível. São obras onde se percebe seu respeito pela estrutura existente e pela tradição arquitetônica presente. Dentro deste contexto consegue, porém, um interstício de liberdade, através do qual expressa todos seu potencial criativo, seu desenho moderno, constrói com técnicas e materiais contemporâneos, sem com isso comprometer a unidade dos edifícios, nem a força destes na construção da identidade das áreas onde estão assentadas.

Esta agência do Banco do Estado do Pará é, potencialmente, um projeto a ser analisado dentro deste referencial de revitalização de estruturas pré-existentes. Faltou, porém, elementos para tanto.

2.3.4. Reservatórios de Água da Companhia de Saneamento de Manaus, 1972.

Esta obra foi premiada pelo IAB/GO em 1973. Um dado relevante neste projeto é que este modelo de reservatório foi reproduzido em diversos outros pontos da cidade. Podemos encontrar, assim, em diferentes locais essa mesma estrutura, que por sua forma autêntica, tornou-se um símbolo da Companhia de Saneamento de Manaus e a identidade das ‘caixas d’água’ de Manaus.

Análise: Em um projeto com demandas predominantemente técnicas, como neste caso, poucos são os recursos que restam ao arquiteto para trabalhá-lo através do prisma da produção arquitetônica como produção cultural.

Ainda assim Severiano Porto consegue conferir força ao desenho do reservatório, aliada a uma boa solução técnica, que faz a Companhia de Saneamento multiplicar o projeto em diversos pontos da cidade. Os reservatórios acabam por configurar a imagem da cidade, mas não há, neste caso, nenhum diálogo com qualquer estrutura pré-existente, ou referências culturais.

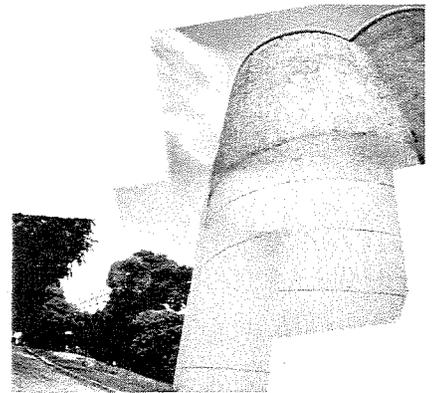


Figura 81: Reservatório

2.3.5. Estádio Vivaldo Lima, 1965.²²⁶

O projeto de um estádio atende a muitas demandas pragmáticas no tocante a dimensões e disposição do público. A criatividade do arquiteto se manifestará na estrutura erigida para atender esse público, planos de acesso, circulação, e no acabamento final e detalhamento da obra.

Nesse sentido o Estádio Vivaldo Lima combina estruturas de concreto com vedações de tijolos aparentes e esquadrias de madeira. O concreto atua como um exo-esqueleto de grandes dimensões, ficando as bilheterias, portões de acesso, banheiros e bares, na escala humana, realizados em material convencional, de acabamento artesanal, que cria uma familiaridade com o público.

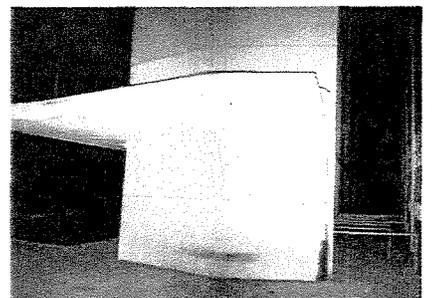


Figura 82: Estrutura de concreto

²²⁶ Esta visita foi feita no final da tarde, e devido a pouca luz as fotos ficaram pouco representativas.



Figura 83: Bilheterias na entrada do estádio

Conforme entrevista sedida por Severiano Porto em 1997 a Alberto Petrina, ele conta que na década de 60 o estádio parecia um investimento além das proporções da cidade Manaus e que seria preciso educar o público para utilizá-lo. O projeto foi elaborado tendo isto em vista e o público respondeu de forma positiva:

*"We understood then, that it was possible to create identification conditions, that architecture could and should respond in that sense. One has to work on intentions, customs, culture of the people, because they are the ones who give us the more correct guidelines."*²²⁷

Na entrada principal a estrutura de concreto funciona ainda como um grande brise-soleil permeável, que garante o resguardo nas bilheterias da incidência solar direta.

Análise: A construção de um estádio das dimensões do Vivaldo Lima em um município é um fator que altera totalmente o entorno próximo da obra e, em maior escala, redesenha os fluxos de toda a cidade, redesenhando também a imagem da cidade no imaginário de seus habitantes.

Sendo um edifício inédito na cidade (o Vivaldo Lima é o primeiro estádio deste porte em Manaus) o projeto de Severiano Porto propõem uma imagem nova para a cidade, através de grandes estruturas de concreto aparente. Por traz de um aparente impacto, desenvolvem-se adaptações tipológicas que orientam o público em como utilizar o edifício.

A verdade estrutural do edifício e sua adaptação ao clima e cultura locais caracterizam-no como um exemplo de construção da identidade regional através da síntese entre global e local, e pode-se perceber no discurso de Severiano Porto transcrito acima a postura característica do regionalismo crítico no tocante a este projeto.

²²⁷ SUMMA Magazine, no. 210, 1997.

2.3.6. Casa do Arquiteto, 1971.

Este projeto foi contemplado na IX Premiação Anual do IAB – RJ/1971.

A casa do arquiteto está fechada desde a mudança de Severiano Porto com sua família de volta para o Rio de Janeiro em 2001 e tinha um aspecto de abandono no dia da visita²²⁸. Em conversa telefônica com o arquiteto após a viagem de pesquisa de campo, foi aferido que a casa foi vendida para um comprador com interesse pelo terreno, o que decorre no fato de que a casa será demolida em breve.²²⁹

Não foi possível o acesso ao interior da habitação, mas somando a visita ao conhecimento do projeto, foi possível perceber alguns recursos utilizados. Conforme é possível constatar nas fotos apresentadas das construções do período da borracha, são habitações que não lançam mão de recursos específicos para adaptação ao clima local: amenização do calor, insolação e da ação das chuvas. E sem esses mesmos cuidados foi desenvolvida toda a área urbana de Manaus.

Assim, quando se depara com as soluções de treliças para filtragem da insolação, varandas, e cobertura independente do forro para gerar uma camada de circulação de ar reunidas em um mesmo projeto, percebe-se a mão de um arquiteto.

Na casa de Severiano Porto um desenho modernista de distribuição espacial combina-se com a madeira e com soluções de conforto térmico. Identificamos a relação equilibrada entre tipologia e contexto tanto no entorno imediato – a relação ‘tipologia/topografia’ definida por Kenneth Frampton – quanto no que se refere a dados climáticos regionais. A construção se dá como um evento tectônico que revela a verdade de cada material: tanto da madeira – ancestral, resgatada por Severiano – como dos distribuídos pela indústria de construção civil, sendo cada um deles apropriados e aplicados adequadamente. Contêm, desta maneira, características que a identificam com o regionalismo crítico.

²²⁸ Por este motivo não foram feitas fotos.

²²⁹ No Brasil, desde 1995, realizam-se os Seminários DOCOMOMO com o intuito de reconhecimento, preservação e valorização da produção arquitetônica, urbanística e paisagística moderna brasileira, que é um patrimônio que, como tantos, outros, se perde pelo descuido e descaso. Constata-se que o mesmo já passa a se aplicar à arquitetura contemporânea, já que um projeto premiado de Severiano Porto, pioneiro no uso de soluções que posteriormente se multiplicaram em residências manauaras realizadas pelo arquiteto, já está condenado a desaparecer tendo apenas pouco mais de 30 anos.

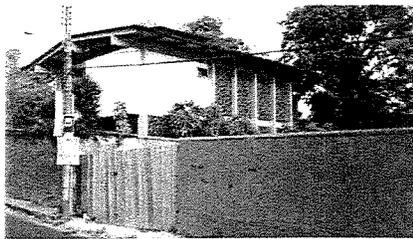


Figura 84: Fachada lateral da residência

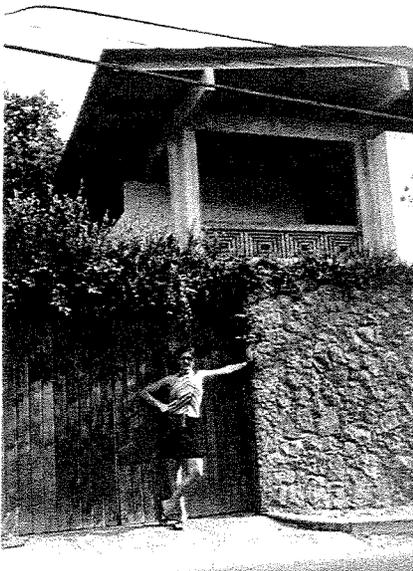


Figura 85: Fachada principal

2.3.7. Casas adjacentes à casa de Severiano Porto.

Nesta habitação aparecem três elementos que serão constantes no trabalho de Severiano Porto em relação às residências que projeta: as varandas, o elemento vazado ou treliçado para filtragem da luz solar sem oferecer barreira à circulação de ar (que neste caso é criativamente executado com tubos de PVC de diversos diâmetros compostos como num mosaico); e a cobertura independente, que obstrui a incidência solar direta no corpo da casa, e não irradia o calor acumulado ao longo do dia para dentro da construção devido ao colchão de ar que os separam.

Percebe-se nesta obra o desenho moderno, de formas limpas, combinado à vegetação de grande porte que ajuda no sombreamento da construção e refrigeração do ar adjacente, estrutura de concreto – material que o arquiteto domina e que lançará mão sempre que necessário - e cobertura de material industrializado e barato.

Pode-se deduzir que valendo-se dos conceitos básicos de conforto ambiental e da criatividade, o arquiteto conseguiu uma habitação confortável, adaptada e de baixo custo devido à combinação de elementos baratos e disponíveis (mais do que a própria madeira no mercado de construção civil de Manaus hoje).

Outra habitação vizinha, executada toda em madeira escura e totalmente cercada por vegetação²³⁰, apresenta os mesmos elementos destacados na descrição acima: varandas, treliças, vegetação adjacente, cobertura independente, havendo aqui apenas a diferença da telha de barro e o uso exclusivo da madeira.

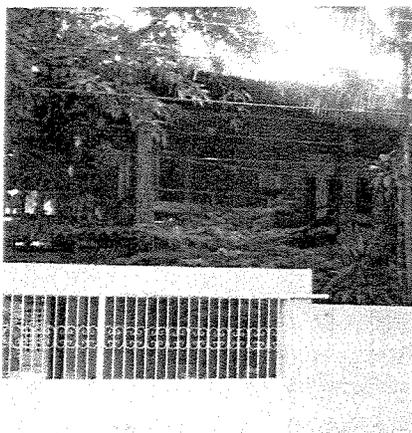


Figura 86: Vista a partir da rua

Outras casas foram visitadas na cidade, preservando sempre as mesmas características, tornando-se visíveis as soluções construtivas às quais recorre Severiano Porto e configurando, assim, um *estilo* reconhecível do arquiteto.

²³⁰ O que torna a foto praticamente ilegível.

Análise das habitações: Pudemos identificar ao longo das visitas às residências de Severiano Porto o desenvolvimento de elementos característicos no trabalho do arquiteto.

A tipologia é sempre modernista, e aí a referência é o modernismo brasileiro que ficou internacionalmente conhecido justamente pelos seus aspectos de adequação ao clima tropical: elementos vazados (cobogós, treliças) sempre que possível como divisória, varandas, jardins internos, entorno com vegetação – que apesar de estarmos em meio à Floresta Amazônica não é uma prática usual no contexto urbano de Manaus – espaços flexíveis e mezaninos. Destaque seja dado, ao uso combinado de madeira e concreto, ora compondo a estrutura da cobertura, ora a prevalência de um dos materiais com a presença do outro em detalhes construtivos, que caracteriza fortemente os projetos residenciais do arquiteto.

Constatamos, assim, o uso de elementos-tipo da arquitetura modernista brasileira que aqui apresentam-se desfamiliarizados e tipificados - como os cobogós de PVC - a interação com a topografia, clima, luz e vegetação locais e a construção de uma imagem para uma habitação urbana amazônica inédita, porém apropriada, trabalhando assim uma identidade urbana da cidade que reúne soluções de conforto conhecidas desde os tempos da ocupação indígena, com os materiais e técnicas disponíveis na contemporaneidade.

A poética da obra de Severiano Porto se dá, na construção de habitações no contexto urbano, em afinidade com os fundamentos do regionalismo crítico.

2.3.8. Campus da Universidade do Amazonas, 1980.

O campus está dividido entre o que é chamado de ‘mini-campus’ com dois conjuntos de edifícios e ‘campus’ com um único e grande conjunto arquitetônico que abriga a maioria dos cursos da universidade.

A tipologia que orienta todas as construções é o mesmo sistema pavilhonar: edifícios de salas de aula interligados por passarelas cobertas. Lembremos que o clima local é de forte incidência solar durante todo o ano e de fortes chuvas: no período de ‘inverno’ (tal como é conhecido



Figura 87: Bloco de salas de aula



Figura 88: Combinação de passagem coberta, vegetação de grande porte e blocos de salas de aula

localmente o período das chuvas de dezembro a março) chove diariamente, quando não vários dias ininterruptamente.

A lógica construtiva já conhecida em outros trabalhos do arquiteto aqui também se repete: cobertura independente do espaço construído, gerando um colchão de ar ventilado evitando a irradiação do calor das coberturas para dentro das construções. São desenvolvidas janelas que proporcionem ventilação constante (mas mesmo assim, em muitos casos, vemos essas janelas serem reformadas para a instalação de ar condicionado).

Apesar da organização idêntica dos blocos, cada um é realizado com um material diferente: madeira, concreto e metal.

Um dos conjuntos do ‘mini-campus’ é desenvolvido todo em estruturas de madeira, vedação de alvenaria e cobertura de telhas onduladas (fibrocimento). Mais uma vez é desenvolvida a máxima

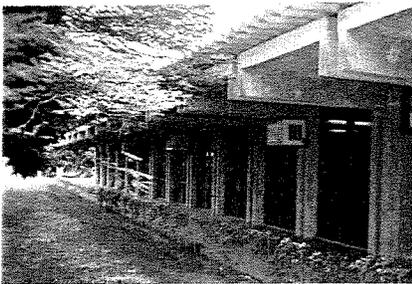


Figura 89a: Bloco de salas de aula

proximidade com vegetação de grande porte que garante uma primeira filtragem da incidência solar sobre o edifício.

O outro conjunto do ‘mini-campus’ é desenvolvido todo em estruturas de concreto, vedação de cobogós de concreto ou alvenaria, telhas ‘calhetão’ e janelas de madeira. Assim como no conjunto de edifícios com estrutura de madeira, aqui também a mesma lógica construtiva é empregada tanto nos blocos de sala de aulas como nas passagens cobertas, criando um conjunto homogêneo constituído de áreas fechadas e áreas permeáveis que acabam por definir interstícios que são áreas verdes.

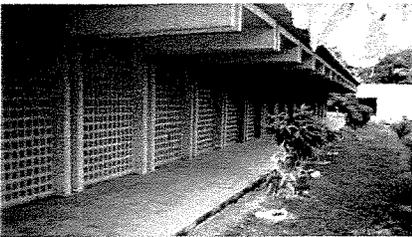


Figura 89b: Bloco de salas de aula - Fachadas opostas

O grande conjunto arquitetônico conhecido por ‘campus’ diferencia-se dos anteriores por, além de seu maior porte, abrigar uma grande área de uso comum coberta.



Figura 90: Passagens cobertas, área verde e bloco de salas de aula ao fundo

Assim como os caminhos cobertos podem ser lidos como as ‘ruas’ para pedestres protegidas do sol e chuva interligando os pontos de interesse da ‘cidade’ universitária, a grande área coletiva é uma ‘praça’.

Aqui, o material estrutural é o metal para as coberturas e o concreto para os volumes independentes que acontecem sob esta cobertura.

Permanece, assim, a lógica construtiva dos conjuntos de edificações já descritos de cobertura independente da edificação não permitindo acúmulo de ar quente.

Os blocos de sala de aula, laboratórios e salas de professores, acontecem tanto em volumes de um como de dois pavimentos. As janelas nesse conjunto são previstas para funcionarem tanto permitindo ventilação máxima, como vedação total para acionamento do ar condicionado.



Figura 91: Bloco de salas de aula de um pavimento



Figura 92: Bloco de salas de dois pavimentos

Análise: Severiano Porto faz do campus universitário um laboratório de experimentação de projeto e materiais, sendo perceptível a evolução das soluções construtivas através do aprendizado com as partes do projeto já realizadas.

Percebemos a evolução das vedações que passam a atender à ventilação e iluminação naturais assim como à necessidade de acionamento do ar condicionado.

Constatamos a criação, por parte do arquiteto, de um sistema próprio de referências tipológicas, no qual cada bloco de edifícios é uma versão adaptada para diferentes materiais de um mesmo modelo de espaço arquitetônico.

O tamanho da Universidade, sua importância regional e o porte das construções tem influência na definição da imagem de universidade para o município. Severiano Porto constrói uma imagem modernista no que se refere a sistemas construtivos e distribuição espacial. A 'marquise' modernista torna-se aqui um elemento fortemente funcional devido à necessidade de proteção das chuvas, que são diárias em determinadas épocas do ano. Traduz-se assim em passagens cobertas que interligam todos os edifícios.

A implantação apropriada dos edifícios em meio à vegetação e os recursos de exaustão de ar quente das coberturas nos lembram que estamos na Amazônia, mas não chegam a manifestar traços da tipologia, cultura ou elementos de linguagem da arquitetura local.



Figura 93: Fachada do edifício

2.3.9. Central Telefônica da Telemar, antiga Telemazon, 1979.

Esse edifício se encontra numa esquina central na cidade de Manaus, é executado todo em concreto e vedação com panos de vidro. É um edifício funcional, todo fechado, com sistema de ar condicionado central o que, como já visto nos exemplos de agências bancárias, não

permite ao arquiteto desenvolver a questão da adequação climática do edifício. Por suas demandas tecnológicas - sendo mesmo um ícone da globalização - este edifício atende ao vetor das 'verticalidades' proposto por Milton Santos, e como tal, por definição, apresenta a racionalização nos diversos aspectos da construção, aproximando-se da arquitetura moderna.

Vemos nesse projeto uma idéia similar à aplicada à bilheteria do Estádio Vivaldo Lima na qual a estrutura configura-se um *exo-esqueleto* que acaba por funcionar como um brise-soleil.

Análise: No estudo referente à identidade urbana, este edifício trabalha no sentido de construir uma Manaus modernizada e internacionalizada, que é o mesmo sentido dado pelo arquiteto no edifício da sede da Suframa²³¹, já que são empresas e órgãos que devem comunicar solidez ou permanência e desenvolvimento, tecnologia, modernidade. E neste caso a herança modernista de uso plástico do concreto, criação de grandes volumes e balanços se manifesta plenamente.

2.3.10. Anaconda Hotel, 1988

Este projeto encontra-se na zona central de Manaus. É solucionado estritamente dentro de seus aspectos funcionais e é realizado todo em concreto armado, dispondo de dispositivos para filtragem do raios solares no interior dos cômodos.

Análise: Este edifício, assim como o anterior trabalha no sentido de construir a imagem de uma Manaus modernizada. São adotados



Figura 94: Fachada do edifício

²³¹ Que não foi possível ser visitado.

procedimentos mínimos de adequação de um edifício de concreto para o clima amazônico, mas não vemos ser trabalhado aqui qualquer dado da cultura local.

2.3.11. Edifício José Carlos Martins Mestrinho, 1987.

Esse edifício foi projetado nos fundos do Palácio Rio Negro, adjacente a um conjunto de construções nobres do período áureo da borracha. O Palácio do Rio Negro já teve o uso de residência, sede do governo do

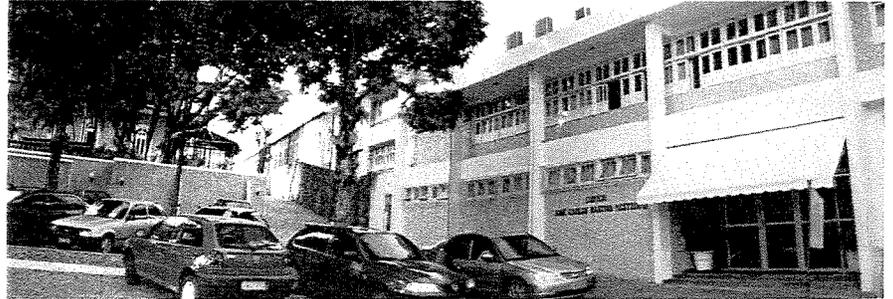


Figura 95: Ao fundo: Palácio Rio Negro (amarelo); Museu de Numismática (cor de rosa) com Edifício José Carlos Martins Mestrinho em primeiro plano

Amazonas até 1996, e hoje funciona como um Centro Cultural. O edifício José Carlos Martins Mestrinho foi construído como apoio à sede do governo e ainda hoje é uma Secretaria do Estado.

O projeto tem formas e estrutura simples, estritamente modernistas, não busca destaque na paisagem, e podemos reconhecer o traço específico do arquiteto no desenho das janelas de madeira que compõem a fachada.



Figura 96: Palácio do Rio Negro em primeiro plano, Museu de Numismática (cor de rosa) e, ao fundo, edifício José Carlos Martins Mestrinho

Nota-se a relação do edifício com o gabarito local. O edifício encontra-se atualmente pintado da mesma cor do Palácio Rio Negro, que passa a ser, juntamente com o gabarito um elemento que dialoga com o entorno próximo.

Análise: É notável a discrição e mesmo a diluição do edifício no meio em que se encontra. Isto se dá pelo gabarito, implantação do edifício e modulação da fachada através dos pilares aparentes. Os planos de vidro da arquitetura moderna são substituídos por seqüências de pequenas janelas com esquadrias de madeira, que podemos chamar de uma tipificação de um novo elemento construtivo ou a desfamiliarização da madeira, inserida numa fachada contrastante, fazendo a atenção recair sobre ela.

Sutilmente, ou embrionariamente vemos aqui a presença de alguns dos procedimentos do regionalismo crítico.



Figura 97: Vista do palco coberto para shows.

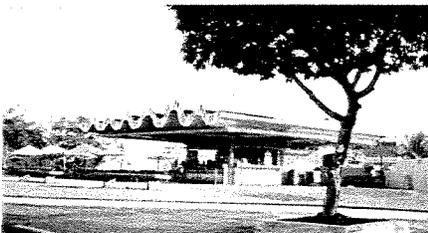


Figura 98: Bar

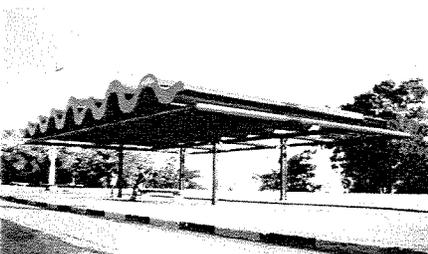


Figura 99: Ponto de ônibus

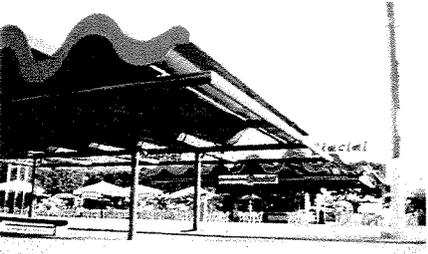


Figura 100: Sorveteria

2.3.12. Parque Ponta Negra, 1992.

O arquiteto Severiano Porto fez, em 1972 o projeto de loteamento do bairro da Ponta Negra. Em 1992 é chamado para realizar o Parque Cultura Esporte e Lazer Ponta Negra, que é um projeto de urbanização da Praia da Ponta Negra, às margens do Rio Negro.

A Ponta Negra é bem afastada do centro da cidade de Manaus, e está se desenvolvendo com uma identidade diversa. Concentram-se na região condomínios fechados e altos edifícios de apartamento, como os vistos ao fundo da figura 97.

Para este Parque, Severiano Porto não se ateu a nenhum referencial pré-existente.

Análise: Este projeto trabalha na construção da imagem e identidade do novo bairro da Ponta Negra . A imagem criada atende à demanda da inserção de Manaus no circuito de cidades globalizadas, não sendo contemplada a possibilidade da construção desta nova imagem resguardando uma identidade cultural local, distanciando-se assim dos pressupostos do regionalismo crítico.

2.3.13. Condomínio Mediterrâneo, 1987.

Severiano Porto realiza o projeto de loteamento do condomínio e alguns equipamentos que dão identidade ao local.



Figura 101: Vista da guarita principal

Nas guaritas volta-se a identificar elementos arquitetônicos eleitos pelo arquiteto em muitos de seus projetos: a cobertura que funciona como um grande guarda-sol ou guarda-chuva com estrutura independente da do bloco que abriga; e o concreto e a madeira combinam-se harmonicamente.

Os pilares de concreto remetem aos pilotis que permitem a planta livre modernista, mas por outro lado o desenho que os pilares fazem com a viga remete a um encaixe de peças de madeira. Esse conjunto estrutural confere leveza à grande cobertura de telhas de barro.

Um pequeno projeto, de programa muito simples, que consegue agregar significados, constituindo-se também o portal de entrada do condomínio, sua identidade.

Análise: Constata-se o uso de um elemento-tipo da arquitetura modernista através dos pilares de concreto na forma de pilotis, combinados com um elemento-tipo do modernismo brasileiro, que é o grande plano, neste caso de duas águas, da cobertura de telha de barro, consagrada - desde o projeto de Lucio Costa para o Park Hotel de Nova Friburgo de 1942 e do Grande Hotel de Ouro Preto de Oscar Niemeyer – como um elemento que faz a ponte entre passado colonial e modernidade.

Vê-se novamente a verdade de materiais combinados, a adaptação climática, e a poética da obra de Severiano Porto em afinidade com os fundamentos do regionalismo crítico.

2.3.14. Aldeia Infantil SOS Brasil, 1994.

Este projeto de assistência social é composto por dez casas-lares que abrigam de sete a nove crianças e uma mãe social cada. Dispõem ainda de outros equipamentos tal como auditório, casa das tias, casa do zelador, casa do dirigente, escola, cozinha, refeitório, entre outros.

Não encontramos nessas casas a estrutura independente, recorrente na produção de habitações de Severiano Porto, mas sim o jardim interno, as varandas, e as treliças, permitindo ventilação constante do ambiente interno.

Uma grande cobertura de madeira e palha faz o papel da rua que interliga as diversas construções. Nos mesmos moldes do projeto do



Figura 102: Detalhe



Figura 103: Vista da habitação

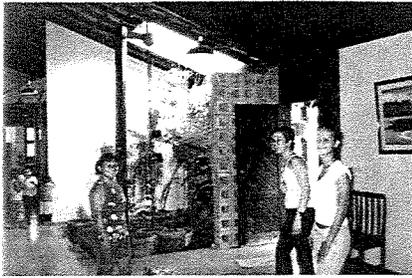


Figura 104: Interior

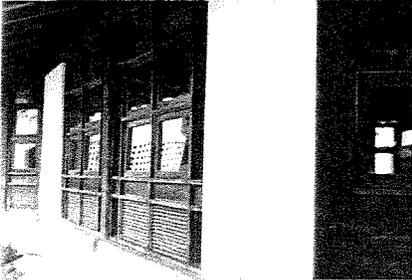


Figura 105: Detalhe das aberturas



Figura 106: Caminho coberto

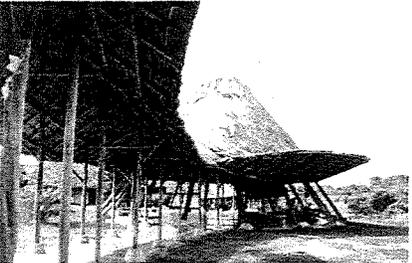


Figura 107: Chapéu de palha

campus da Universidade do Amazonas, essa passagem coberta alarga-se em um determinado ponto configurando a praça de encontros e convívio.

Nesta cidade em miniatura projetada por Severiano Porto dois aspectos se destacam: a eficiência térmica da cobertura de palha, que cria um ambiente com alguns graus térmicos a menos que a área exposta ao sol e, por sua extensão, gera um movimento de ar constante, provocando uma brisa, mesmo estando o dia sem vento algum. O outro aspecto é a referência às construções indígenas, tanto pelo tipo de uso comunitário sob o chapéu de palha, como pela rusticidade da estrutura, e aí sua beleza.

Análise: Este é um dos projetos de Severiano Porto (sendo o outro o Centro de Proteção Ambiental de Balbina, apresentado abaixo) que, em todos os aspectos analisados, nos permite qualificá-lo como uma obra pertencente ao regionalismo crítico.

Encontramos nesta pequena vila para crianças a tradução da tipologia do espaço conhecido por ruas, praças e quarteirões, aqui porém, tipificados e desfamiliarizados. A ‘rua’, uma marquise, é realizada com técnicas e materiais rústicos, a praça remete ao ambiente circular ancestral da oca indígena.

As casas são realizadas dentro de todos os critérios de adequação climática e atendimento ao programa, com materiais convencionais da construção civil combinados de forma a atingir o conforto ambiental necessário e sem descaracterizar a idéia de ‘vila’ que é construída.

Essa síntese entre técnicas construtivas herdadas de povos ancestrais, uso de materiais naturais da região, tipificação e desfamiliarização de elementos da linguagem arquitetônica, e assimilação e uso de materiais e técnicas construtivas da indústria da construção civil sempre que conveniente, projeta essa obra para um lugar de destaque dentro desta pesquisa aqui realizada. Esta aldeia-mirim contemporânea além de ser uma síntese do conceito de ‘tradição em construção’, revela a proposta urbana do arquiteto, mesmo que em miniatura.

2.3.15. Centro de Proteção Ambiental da Usina Hidrelétrica de Balbina, 1985.

É o projeto mais divulgado do arquiteto sendo uma obra impressionante pelo porte e extensão de sua cobertura artesanal de lascas de madeira. A área construída sofreu uma redução de aproximadamente 50% em relação ao projeto original de Severiano Porto, sendo eliminados os alojamentos previstos pelo programa.

O Centro está implantado na vila de Balbina, que se encontra numa área que foi totalmente desmatada para a construção da hidrelétrica e das habitações dos funcionários. Desta maneira é um edifício que, pelo seu porte, desenha o 'sky line' local através de suaves curvas.

Sob a cobertura de formas orgânicas encontram-se estruturalmente independentes os espaços fechados de alvenaria: laboratórios, escritórios, salas de reunião e museu que integram o programa da construção; e a passarela de madeira, um caminho coberto que interliga os espaços.

Vê-se aqui o resgate de soluções empregadas em outros projetos. A cobertura independente dos espaços construídos e a cobertura dos caminhos que os protege do sol e chuva transforma-se aqui num único elemento: o grande chapéu de cavacos de madeira que organiza o projeto. Sob esse chapéu, de alturas variadas, encontra-se reproduzida a sensação de estar sob a floresta entre uma série aleatória de troncos, sombreados pelo dossel, dispendo de trilhas para orientação.

A interseção dos pilares de madeira da estrutura da cobertura, da disposição dos espaços fechados e do desenho dos caminhos criam diversas situações de interpenetração, que



Figura 108: Vista externa



Figura 109: Caminhos cobertos

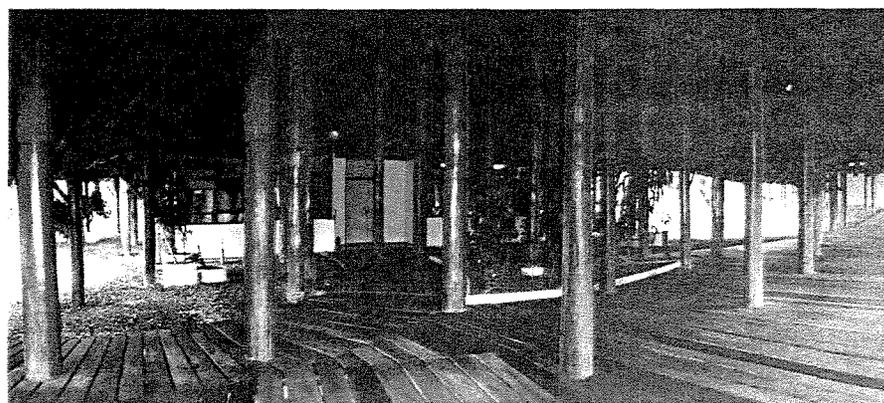


Figura 110: Acesso às edificações

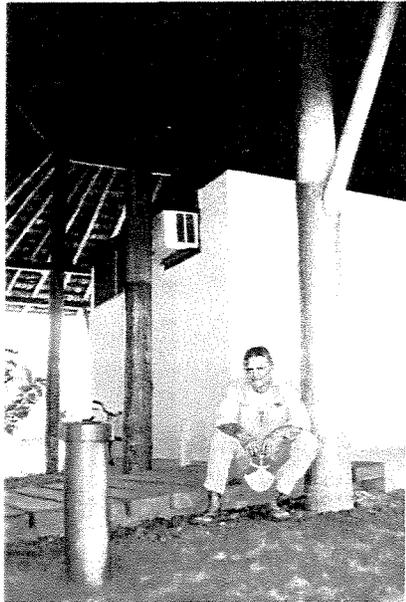


Figura 111: Detalhes da relação dos pilares com os espaços construídos: exterior



Figura 112: Detalhes da relação dos pilares com os espaços construídos: interior. Notar a continuidade da cobertura configurando amplo beiral ao fundo

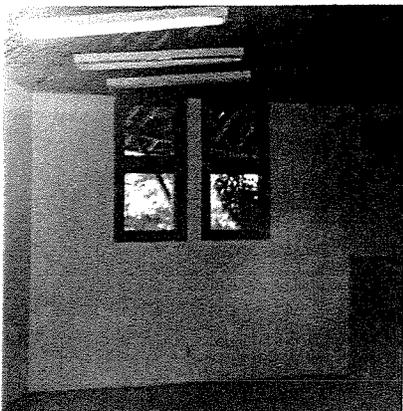


Figura 113: Interior de sala de reunião. Coberta com vidro, deixando visível o chapéu de cavacos

nos remetem à planta livre modernista, seguindo aqui uma ordem formal orgânica.

O chapéu de cavacos, além de obstruir a incidência solar, gera um movimento de ar ascendente para exaustão do ar quente, ficando no nível do solo sempre um ar fresco. Ainda assim, os espaços fechados dispõem de sistemas de vedação para acionamento de ar condicionado se necessário. Entendemos isso como um aprendizado em relação a projetos anteriores que, por contarem somente com a ventilação natural, tiveram que ser alterados para a instalação do refrigerador de ar.

A sala de reuniões tem, além de várias janelas, a cobertura de vidro, que permite a visualização do entorno, tanto imediato - do chapéu de cavacos – como da paisagem.

Nesta obra, foi utilizada a madeira em diversas formas de aplicação: tábuas, troncos roliços, caibros e esquadrias beneficiadas, cavacos e cavilhas.

Análise: Este projeto de Severiano Porto qualifica-se, em todos os aspectos analisados, como uma obra pertencente ao regionalismo crítico. A maneira como a planta-livre modernista se traduz no arranjo aleatório de edificações sob o grande chapéu de cavacos, como a marquise se confunde com o desenho de uma trilha sob o dossel da floresta, a verdade de cada um dos materiais utilizados e suas aplicações criativas e adequadas, a imponência do objeto arquitetônico como ‘forma tectônica’ onde cada elemento tem um papel ativo, único, erigindo um forte lugar-forma, permite compreender o motivo das premiações desta obra e publicação em diversos periódicos, colocando-a também, em lugar de destaque dentro desta pesquisa aqui realizada.

2.3.16. Poder Judiciário e Fórum Ministro Henoch Reis

A obra do Fórum Ministro Henoch Reis ficou por alguns anos parada, sendo concluída com algumas alterações no projeto inicial. Os elementos-chave do edifício, porém, permaneceram.

Foi concebida uma grande fachada de cobogós para filtragem da luz solar. Sobre esta fachada é previsto ainda a sobreposição de vegetação trepadeira, que completará esta função de “filtro solar” para o bloco interno. Atrás desta fachada de cobogós há ainda um jardim tropical que garante ar fresco em todo o entorno do edifício.

É um edifício que conserva o caráter de austeridade que sua função solicita, sabendo contudo agregar soluções de adaptação climática de forma inédita e coerente com o local.

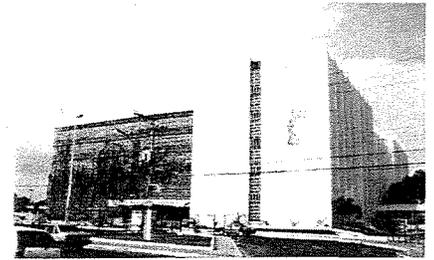


Figura 114: Fachada principal

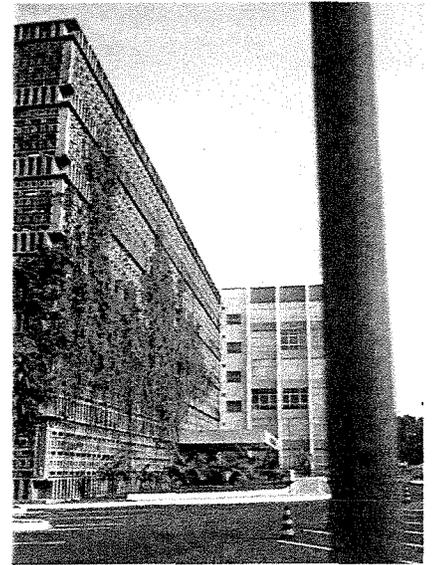


Figura 115: Detalhe da parede de cobogós

Análise: Percebe-se uma discreta inserção de elementos novos, oriundos das solicitações de adequação climática, no projeto que, numa primeira vista é predominantemente modernista.

A maneira como a fachada de cobogós de concreto é apropriada e redesenhada (ou desfamiliarizada), tornando-se um suporte para um paisagismo vertical de dimensões amazônicas exprimem a síntese de diversas heranças culturais combinadas harmonicamente e realizando a identidade da cidade de um centro urbano modernizado, com a especificidade de localizar-se no coração da floresta amazônica.

2.3.17. Tribunal Regional Eleitoral do Amazonas, 1977.

Este projeto de Severiano Porto explora soluções de conforto para um grande edifício de quatro pavimentos. Através de grandes lajes são criados grandes beirais para sombreamento dos pavimentos inferiores. Brises soleils, apesar de serem previstos no projeto, não foram executados.



Figura 116: Vista da fachada principal

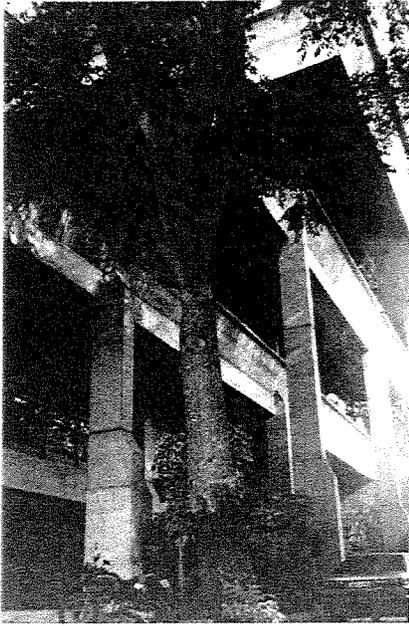


Figura 117: Fachada lateral

O desenho rico dessas lajes e a associação com a vegetação conferem identidade modernista ao edifício e adaptação climática garantindo a filtragem da incidência solar.

Análise: Como já é preconizado pela função a que se destina o edifício, no estudo referente à identidade urbana esta obra trabalha no sentido de construir uma Manaus modernizada e internacionalizada. É lançado mão da herança modernista de uso plástico do concreto, criação de grandes volumes, grandes vãos e balanços. Neste contexto, apenas o uso abundante de vegetação de grande porte no entorno do edifícios e em seus terraços-jardins confere alguma idiosincrasia à obra.

2.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PESQUISA DE CAMPO

Uma das obras selecionadas como prioritária para visitação mas que não foi possível conhecer devido à distância de Manaus e dificuldade de locomoção foi a Pousada Caça e Pesca na Ilha de Silves, um projeto de 1979 premiado pelo IAB/RJ em 1983 e publicado em diversos periódicos. Podemos perceber através de imagens que o referencial utilizado por Severiano Porto nesta obra é o mesmo da obra germinal do Banco da Amazônia; referencial este que na obra do Centro de Proteção Ambiental da Usina Hidrelétrica de Balbina se manifesta de forma grandiloquente; e que nas Aldeias Infantis SOS Brasil é abertamente divulgado no próprio nome dado à concepção do projeto: a referência regional no saber-fazer indígena, que ancestralmente desenvolveram modos sustentáveis e adaptados de viverem neste meio de condições climáticas severas.

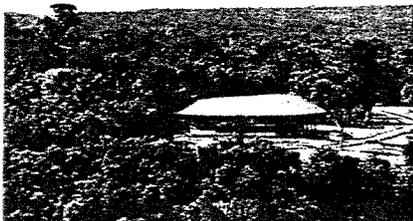


Figura 118: Pousada Caça e Pesca. Foto de João Ramid. Imagem extraída do livro "Arquiteturas no Brasil/Anos 80

Podemos vislumbrar através da figura 118 a presença da pousada em seu meio natural, com referências explícitas à ocupação indígena, apesar de todo o conforto que o espaço interno proporciona ao homem

‘civilizado’ com demandas totalmente contemporâneas. Esta obra, por sua bagagem simbólica e adaptação ao meio, é a que mais diretamente nos remete à definição de lugar-forma de Kenneth Frampton: “*la integración de una nueva intervención dentro de un entorno existente, a los aspectos ecológicos, climatológicos y simbólicos del lugar*”.²³²

Sobre o conjunto da obra de Severiano Porto pode-se afirmar que é de acentuada relevância na construção da imagem da cidade de Manaus atual. (Outros municípios vizinhos nos quais o arquiteto construiu uma quantidade de obras também significativa, não foram visitados.)

Manaus é uma cidade que mudou muito nos últimos 35 anos, assim como todas as metrópoles brasileiras que conheceram o ‘inchaço’ decorrente da imigração. Não só a quantidade de edificações projetada pelo arquiteto, mas também a qualidade dos projetos, porte das obras e suas localizações na cidade colaboraram no desenho dessa nova Manaus.

Podemos enquadrar toda a sua produção dentro do enfoque da *modernidade apropriada*, que, segundo as palavras de um de seus principais teóricos, Cristián Fernández Cóx, pode ser apropriada em três sentidos:

“1). Apropriada en cuanto “adecuada” al aquí y ahora de la realidad de cada situación. (...)
2). Apropriada en cuanto “hecha propia”. En nuestra civilización, actualmente intercomunicada, nos llegan muchas ideas, técnicas, modelos que, una vez pasados por el digestor de nuestra identidad, es decir, una vez pasados por la selectividad de su conveniencia a nuestra situación y, si es el caso, adaptados a ella, pueden y deben ser “hechos propios” a nuestro acervo. (...) 3). *Apropriada en cuanto “propia”. (...) La creatividad estrictamente propia es insustituible. Este es otro imperativo de “propiedad” de nuestra arquitectura, que queda connotado en el término propuesto.*”²³³

Tanto suas residências, quanto os edifícios públicos de concreto e vidro, como suas obras em madeira e palha, trazem visíveis o sinal da apropriação em pelo menos algum dos sentidos apresentados

²³² FRAMPTON, Kenneth, “Lugar, forma e identidade: hacia una teoría del regionalismo crítico”, en TOCA FERNÁNDEZ, Antonio (ed.): *Nueva arquitectura en América Latina. Presente y futuro*, México: Gustavo Gili, 1990.

²³³ FERNÁNDEZ COX, Cristián, “Regionalismo Crítico o Modernidad Apropriada?” in *SUMMA* 25 años, abril 1988, p. 65.

acima. O sentido de adequação na obra do arquiteto é evidente como, por exemplo, pela constante de seu trabalho que é a busca do conforto térmico na construção - seja esta de tijolos, madeira ou concreto, através de sistemas construtivos aliados a um projeto paisagístico no qual a vegetação colabora na construção de um microclima favorável, buscando adequação ao clima severo local.

Já a identificação da obra de Severiano Porto com o regionalismo crítico – objetivo primordial desta pesquisa - acontece, à luz dos estudos realizados, apenas em alguns de seus trabalhos.

Grande volume de seu legado está integrado ao entorno existente nos aspectos ecológicos e climatológicos, mas apenas algumas obras destacam-se trazendo também os aspectos simbólicos, culturais, do lugar. Uma obra arquitetônica pode estar bem adequada em seu porte, funcionalidade, tipologia adotada, apropriando-se criativamente de tecnologia que pode ter sido importada, mas ainda assim pode não estar realizando em si um foco de resistência, segundo palavra utilizada por Kenneth Frampton, no qual a identidade local única e específica se expressa, podendo educar seus usuários no sentido de reconhecê-la e valorizá-la.

“.. nossa cultura é muito frágil em toda. Na situação atual há mais de um a arquitetura. Existe um a arquitetura para residências unifamíliares, outras para museus de arte, outra para casas populares etc (...) e há muitas diferenças entre elas, dependendo do programa e da situação. Às vezes pode ser necessário enfatizar elementos vernaculares, às vezes não. Na realidade, todo o processo projetual se baseia na memória de soluções anteriores, seja para adotá-las, seja para rejeitá-las.”²³⁴

Severiano Porto ao longo de sua vasta produção na região amazônica realizou projetos que atendem ao vetor das ‘verticalidades’ (Milton Santos) e outros que visam estabelecer laços estreitos com o local no plano das ‘horizontalidades’. Considera-se que os projetos do Banco da Amazônia, de 1974, da Pousada Caça e Pesca, de 1979, do Centro de Proteção Ambiental de Balbina, de 1985, e da Aldeia Infantil SOS Brasil do Amazonas, de 1994, são os que mais se destacam e se identificam com a prática do regionalismo crítico, podendo serem vistos, ainda, como obras de arte, não só pelo resultado plástico dos

²³⁴ COLQUHOUN, Alan, “Regionalismo e Pós-Modernidade”, in *AU - Arquitetura e Urbanismo* n° 45, dez. 1992/jan. 1993, p. 52.

lugares-forma construídos, ou devido a relação viva que estabelecem com os usuários reconstruindo a tradição cultural local, mas também pela ampla gama de significados e possíveis leituras que sugerem e acumulam.

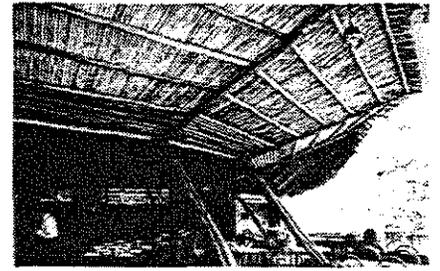


Figura 119: Restaurante Chapéu de Palha. (Foto de Severiano Porto extraído da dissertação de mestrado de Kyung Mi Lee)

Um exemplo que atesta o caráter de ‘arquitetura de resistência’ de algumas obras de Severiano Porto e seu potencial de educar e enriquecer culturalmente uma região é o demolido Restaurante Chapéu de Palha.

Este restaurante foi construído em 1967, tendo sido premiado pelo IAB/RJ no mesmo ano. É um projeto com planta baixa circular, estrutura cônica de madeira, sobre sapatas de concreto aparentes e coberto com palha de palmeira. Após a premiação do restaurante e sua conseqüente divulgação, o Clube de Recreação de Boa Vista –RR, reproduziu-o na íntegra, e, conforme Severiano Porto “*era a primeira vez que estava se copiando um modelo regional de e não de fora*”²³⁵

Ainda segundo Severiano:

*“Amensagem que cada projeto e obra deve levar junto com as necessidades atendidas precisa conter a imagem do correto, do necessário, do algo mais que o projeto necessita atingir, da realidade econômica e da permanência de vida desejada ao objeto projetado.”*²³⁶

Constata-se, assim uma intenção ideológica que se elabora desde o estudo do programa das obras do arquiteto, transcendendo às solicitações pragmáticas às quais o arquiteto é chamado a responder. Há casos em que o programa se torna um fator limitante do projeto. Mas, principalmente, o arquiteto aproveita programas abertos, flexíveis, para manifestar uma postura regionalista e crítica, e constrói, com sucesso, o que pode ser referido como uma arquitetura de resistência, que representa e serve a região onde está localizada.

²³⁵ LEE, Kyung Mi, Op. Cit.

²³⁶ PORTO, Severiano M. V., “Criatividade, correção e beleza em quaisquer arquiteturas”, in *Projeto* no. 83, jan 1986.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Esta pesquisa desenvolveu-se em função do conceito de regionalismo crítico, tanto por uma necessidade metodológica como por uma afinidade pessoal. Constata-se que seguindo os conceitos de contextualismo ou de modernidade apropriada, por exemplo, um caminho similar poderia ser trilhado, já que a relevância deste trabalho está em evidenciar uma qualidade julgada imprescindível na arquitetura contemporânea: seu posicionamento consciente e crítico frente a relação local/global. Desta maneira, independente do rótulo aferido, faz-se necessário jogar luz cada vez mais nas obras que contém a referida qualidade e nos arquitetos que se dedicam a elaborar uma resposta crítica – por mais provisória que seja – a esta questão.

Este trabalho, longe de esgotar alguns dos fundamentos teóricos nos quais a arquitetura contemporânea pode se apoiar, limitou-se a reuni-los lado a lado, visando elucidar suas importâncias relativas, suas inter-relações, e apresentar a diversidade de manifestações criativas que podem assumir quando materializados.

Fica, finalmente, demonstrada a hipótese de que se tem no Brasil obras representativas do regionalismo crítico²³⁷. Considera-se ainda que apesar da importância regional do trabalho de Severiano Porto, esta não é compativelmente valorizada e divulgada, permanecendo desconhecida de muitos profissionais e estudantes muitas vezes perdidos numa grande feira de construção civil, sem ter uma referência para estudo de uma arquitetura consciente com postura ativa, crítica e coerente.

Conclui-se que este campo de pesquisa deve ser cada vez mais explorado, visando tornar cada vez mais acessível ao profissional e ao estudante o conhecimento do método de trabalho de arquitetos que lucidamente conseguem trabalhar pela construção de identidades regionais sem negar o tempo a que pertencem. Fica por ser feita uma análise da gênese das obras aqui estudadas, que pode revelar mais aspectos de como conduzir um projeto que almeje responder criticamente e criativamente aos chamados plurais, e muitas vezes divergentes, do mundo contemporâneo.

²³⁷ Voltando a destacar que a importância deste fato reside na qualidade das obras e não na nomenclatura ‘regionalismo crítico’, que foi um meio através do qual a pesquisa aproximou-se delas.

BIBLIOGRAFIA

- A&V, Monografias de Arquitectura y Vivienda, no.3 - Regionalismo, Madrid: SGV, 1985.
- ALBERTINI, Bianca e BAGNOLI, Sandro, *Scarpa, La. Arquitectura en el Detalle*, Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- ALEXANDER, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- AMBASZ, Emilio, *Architecture of Luis Barragan*, New York: Museum of Modern Art, 1976.
- AMORIM FILHO, Oswaldo Bueno, "Topofilia, Topofobia e Topocídio em Minas Gerais", in DEL RIO, Vicente e OLIEIRA, Livia (org.) *Percepção Ambiental: a experiência brasileira*, São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- ANDA, Enrique, *Luis Barragán: Clássico del Silencio*, Bogotá: Ed. Escala, 1989.
- ANDO, Tadao, "Toward New Horizons in Architecture", in NESBITT, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture*, New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- , e FRAMPTON, Kenneth, *Tadao Ando: Buildings, Projects, Writings*, Rizzoli International, 1988.
- ARANTES, Antonio Augusto, *O que é Cultura Popular*, São Paulo: Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1981.
- ARANTES, Otilia, *Do Universalismo Moderno ao Regionalismo Pós-Crítico*, Salvador: Ata DOCOMOMO, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo, "On Typology of the Architecture", in NESBITT, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture*, New York: Princetown Arch Press, 1996.
- , "Tipologia", in *Summarios* no. 79, jul 1984.
- , *El pasado en el presente. El revival en las artes plasticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- , *Historia da Arte Como Historia da Cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- AYMONINO, Carlo, "Ten Opinions on the Type", in *Casabella*, 509-510, jan/fev 1985.
- BACHELARD, Gaston, *APoética do Espaço*, Rio de Janeiro: Eldorado, 1980.
- BANDINI, Micha, "Typology as a Form of Convention", in *AA Files* no. 6, 1984.
- BARRAGAN, Luis, FERNANDEZ, Antonio Toca, et al., *Barragan: The Complete Works*, Princeton Architectural Press, 1996.

- BARRAGAN, Luis, PORTUGAL, Armando Salas, BROOKS, Ernest, e MORALES, Ignacio D., *Armando Salas Portugal Photographs of the Architecture of Luis Barragan*, Rizzoli, 1992.
- BOHIGAS, Oriol, "Ten Opinions on the Type", in *Casabella*, 509-510, jan/fev 1985.
- BROWNE, Enrique, "Algunas Características de la Nueva Arquitectura Latinoamericana" in *Modernidad y Postmodernidad en América Latina,?*
- , *Otra Arquitectura Latinoamericana*, Santiago do Chile: Ed. Taller América, 1989.
- BUENDÍA JULBEZ, José M., "Barragán Cabalga Rumbo a la Eternidad", in BUENDÍA JULBEZ, José M., PALOMAR, Juan, e EGUIARTE, Guillermo, *Luis Barragán*, México: Editorial RM, 2001.
- CARDOSO, L.A.F., *(Re)Discutindo o Modernism o: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanism o no Brasil*, Salvador: MAU-UFBA, 1997.
- CASTRO, Ricardo L., "Architecture and Defamiliarization", *Internet*, www.arch.mcgill.ca/prof/castro/serlio/defam.htm, 2003.
- COELHO NETTO, J. Teixeira, *A Construção do Sentido na Arquitetura*, São Paulo: Perspectiva, 1979.
- COLQUHOUN, Alan, "O Conceito de Regionalismo" in *Projeto* no. 159, 1992.
- , "Regionalismo e Pós-Modernidade", in *AU- Arquitetura e Urbanism o* n° 45, dez. 1992/jan. 1993.
- , "Typology and Design Method" in *Essays in architectural Criticism, Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge: MIT Press, 1984.
- COMAS, Carlos Eduardo, "Arquitetura Brasileira ,Anos 80, Um Fio de Esperança" in *AU –Arquitetura e Urbanism o*, no. 28, São Paulo: Pini, fev/mar. 90
- , "O Esgotamento do Regionalismo", in *AU – Arquitetura e Urbanism o* no. 48, jun/jul 1993.
- CRIPPA, Maria Antonietta , et al., *Carlo Scarpa: Theory, Design, Projects*, MIT Press, 1986.
- DAL CO, Francesco (ed.), e MAZZARIOL, Giuseppe (Ed.), *Carlo Scarpa: The Complete Works*, Rizzoli International, 1990.
- DAL CO, Francesco (ed.), *Tadao Ando: Complete Works*, Phaidon Press Inc., 1995.
- , e MAZZARIOL, Giuseppe, *Carlo Scarpa, The Complete Works*, Milano: Electa Editrice, 1984.

- DUARTEJÚNIOR, João Francisco, *O Sentido dos sentidos*, Tese de Doutorado, Campinas: FE-UNICAMP, 2000.
- DUARTE, Fábio, *Crise das Matrizes Espaciais*, Tese de Doutorado, São Paulo: ECA-USP, 2000.
- ECO, Umberto, *Com o se faz um a tese*, São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FATHY, Hassan, *Architecture for the Poor*, Chicago: University of Chicago Press, 1973.
- FERNÁNDEZ COX, Cristián, “Modernidade Apropriada, Revisada e Reencantada” in *Projeto* no. 146, São Paulo, out 1991.
- , “Regionalismo Crítico o Modernidad Apropriada?” in *SUMMA* 25 años, abr 1988.
- , *Modernidad y Postmodernidad en America Latina*, s.d.
- FERNÁNDEZ, Roberto, *El Laboratorio Americano*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- FERRARA, Lucrecia D’Alessio, *A Estratégia dos Signos*, São Paulo: Perspectiva, 1981.
- , *O Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*, São Paulo: FAPESP / EDUSP, 1993.
- FRAMPTON, Kenneth, “Lugar, forma e identidade: hacia una teoría del regionalismo crítico”, in TOCA FERNANDEZ, Antonio (ed.): *Nueva arquitectura en América Latina. Presente y futuro*, México: Gustavo Gili, 1990.
- , “Prospects for a Critical Regionalism” in *Perspecta: the Yale Architectural Journal* 20, 1983.
- , “El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural”, in *ACV - Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n°3, Madrid: SGV, 1985.
- , “Lugar, Forma e Identidade Cultural”, trad. FUKUNAGA, R. in *AU - Arquitetura e Urbanismo* no. 25, São Paulo: Pini, 1989.
- FRAMPTON, Kenneth, “On Reading Heidegger”, 1974 in NESBITT, Kate, *Theorizing a New Agenda for Architecture*, New York, Princeton Architectural Press, 1996.
- , “The Work of Ando” in *G.A. Architect* n°8, Tokyo: ADA Edita, 1987.
- , “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, in FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend: Bay Press, 1983.

- FRAMPTON, Kenneth, "Tradición e innovación en la obra de Christoph Mäckler", in MÄCKLER, Christoph, *Christoph Mäckler*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- , "Universalism and/or Regionalism. Untimely Reflections on the Future of the New" in *Domus* n° 782, maio 1996.
- , "The Isms of the Contemporary Architecture", in *Architecture Design* no. 52, 1982.
- , e EISENMAN, Peter (ed.), *Tadao Ando: The Yale Studio and Current Works*, Rizzoli, 1989.
- , *História Crítica da Arquitetura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- , *Modern Architecture: a critical history*, Londres: Thames and Hudson, 1996.
- , *Tadao Ando*, Rizzoli, 1985.
- FURUYAMA, Masao, *Tadao Ando*, Barcelona: Gustavo Gilli Editora, 1994.
- GRASSI, Giorgio, *La Arquitectura com o Ofício y Otros Escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- GUIMARAES, Ceça, *Paradoxos Entrelaçados, Astorres para o futuro e a tradição nacional*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- HAGAN, Susannah, "What happened to regionalism?" in *Architectural Review* no. 1164, fev 1994.
- HEIDEGGER, Martin, "Building, dwelling and thinking" in HOFSTADTER, Albert (ed.) *Poetry, language, Thought*, New York, 1971.
- HILMAN, James, *Cidade & Alma*, São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- JAMESON, Fredric, *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
- JENKS, Charles, "The Battle of the Labels", in *A+U*, s.d.
- JODIDIO, Philip, *Tadao Ando*, Colônia: Taschen, 2001.
- JONES, Ilze, "Working Reciprocity" in *Process: Architecture* no. 126, maio 1995.
- KOHLSDORF, Maria Elaine, *A Aprecensão da Forma da Cidade*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- KRIER, Rob, "Ten Opinions on the Type", in *Casabella*, 509-510, jan/fev 1985.
- LA MARCHE, Jean, *The Familiar and the Unfamiliar in Twentieth-Century Architecture*, Illinons: University of Illinons Press, 2003.

- LAPLANTINE, François, *Aprender Antropologia*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- LEE, Kyung Mi, *Severiano Mario Porto, A Produção do Espaço na Amazônia*, Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAU – USP, 1998.
- LEFEBVRE, Henry, *La Production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1981.
- LOS, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- LYNCH, Kevin, *Imagem da Cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MACDONALD, Dwight, *Against the American Grain*, New York: Random House Inc. 1962.
- MAHFUZ, Edson da Cunha, “Tradição e Invenção, Uma Dialética Fundamental” in *AU - Arquitetura e Urbanismo* no. 12, São Paulo: Pini, jun/jul 1987.
- MASSUH, Laila, “TISAL, Ser ou Não Ser”, in *AU - Arquitetura e Urbanismo* no. 10, São Paulo: Pini, fev/ mar. 1987.
- MCLUHAN, Marshall, *Do Clichê ao Arquétipo*, Rio de Janeiro: Record, 1973.
- MONEO, Rafael, “De la Tipologia”, in *Summarios* no. 79, jul 1984.
- MONTANER, Josep Maria, “Barcelona: a City and Its Architecture”, in *Barcelona*, Barcelona: Taschen, 1997.
- , *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la Segunda Mitad Del Siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- , *El Gran Arte en la Arquitectura, La Tercera Generación*, Barcelona: Salvat Ed., 1988.
- , *La Modernidad Superada, Arquitectura Arte y Pensamiento del Siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- MORALES, Ignacio Díaz, “La Armonía del Espacio”, in PORTUGAL, Armando Salas, *Armando Salas Portugal Photographs of the Architecture of Luis Barragán*, Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep, *La Arquitectura como Lugar*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- NESBITT, Kate (ed.), *Theorizing a New Agend for Architecture*, New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, “The Phenomenon of Place”, in NESBITT, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda For Architecture*, New York: Princetown Arch Press, 1996.

- OECHSLIN, Werner, "Premises for the Resumption of the Discussion of Typology", in *Assemblage* no. 1, out. 1986.
- ORTIZ, Renato, *A Moderna Tradição Brasileira, Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PALOMAR VERA, Juan, "Los Años de Guadalajara" in BUENDÍA JULBEZ, José M., PALOMAR, Juan, e EGUIARTE, Guillermo, *Luis Barragán*, México: Editorial RM, 2001.
- PETRINA, ALBERTO, "Arquitetura regional como Transgressão", in *AU - Arquitetura e Urbanismo* no. 46, São Paulo, fev 1993.
- PORTO, Severiano M. V. M., "A longa trajetória, da efervescência cultural do Rio a Manaus", in *Projeto* n° 83, jan. 1986.
- PORTO, Severiano M. V. M., "Arquitetura e regionalismo", in *Anais do IIº Encontro Regional de Tropicologia*, 1985. Recife: Massangana, 1989.
- POTTEIGER, Matthew, "Regionalism Reconsidered", in *Landscape Architecture* no. 4, abr 1994.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine C., *Dictionnaire Historique d'Architecture*, 1832.
- RAPOPORT, Amos, *House, Form and Culture*, London: Prentice-Hall Inc, 1969.
- REIS, Assis, "Centro de Identidade Cultural", in *AU - Arquitetura e Urbanismo* no. 8, São Paulo: Pini, out 1986.
- , "Fazer Arquitetura, um difícil aprendizado", in *Projeto* no. 94, São Paulo, dez 1986.
- , "Manifesto de um Baiano", in *AU - Arquitetura e Urbanismo* no. 6, São Paulo: Pini, jun 1986.
- RICOUER, Paul, *História e Verdade*, Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- ROSSI, Aldo, "Ten Opinions on the Type", in *Casabella*, 509-510, jan/fev 1985.
- , *La Arquitectura de la Ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- RYKWERT, Joseph, *La Casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- SANTOS, Milton, *A Natureza do Espaço, técnica e tempo razão e emoção*, São Paulo: Hucitec, 1999.
- SCHKLOVSKY, Victor, "Art as Technique", in LEMON, Lee T. e REIS, Marion (eds.), *Russian Formalist Criticism*, Lincoln, 1965.
- SEGAWA, Hugo, "As orelhas quentes de Frampton", *Projeto* no. 124, ago 1989.
- , *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*, São Paulo: Edusp, 1997.

- SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil/ Anos 80*, São Paulo: Projeto, 1998.
- STEINMANN, Martin e DAGHINI, Gaiiro, “New Regionalism in Switzerland”, in *A+U* no. 354, mar 2000.
- STREATFIELD, David C., “Regionalism in Landscape Design”, in *Process: Architecture* no. 126, maio 1995.
- STRÖHER, Eneida Ripoll, “Considerações sobre o conceito de tipologia arquitetônica”, in STRÖHER, Eneida Ripoll (org.) *O Tipo na Arquitetura: da teoria ao projeto*, São Leopoldo: Unisinos, 2001.
- STRÖHER, Ronaldo de Azambuja, “Quatremère de Quincy e Jean-Nicolas-Louis Durand, algumas Considerações sobre a Interpretação do conceito de Tipo em Arquitetura”, in STRÖHER, Eneida Ripoll (org.) *O Tipo na Arquitetura: da teoria ao projeto*, São Leopoldo: Unisinos, 2001.
- TAFURI, Manfredo, *Teoría y Historia de la Arquitectura*, Barcelona: Laia, 1973.
- TOCA FERNÁNDEZ, Antonio (ed.): *Nueva arquitectura en América Latina. Presente y futuro*, México: Gustavo Gili, 1990.
- _____, “Una arquitectura alternativa para Latinoamérica”, in *Coleção Summarios* n° 122.
- _____, *Barragán, The Complete Works*, Princeton Architectural Press, 1996.
- TSCHUMI, Bernard, “Six Concepts”, in *Architecture and Disjunction*, MIT Press, 1996.
- TUAN, Yi-fu, *Espaço e Lugar*, São Paulo: Difel, 1983.
- TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, “The Grid and the Pathway”, *Architecture in Greece*, no. 5, 1981.
- TZONIS, Alexander e LEFAIVRE, Liane, “Why Critical Regionalism Today”, in *A+U* n° 236, maio.1990.
- _____, “El Regionalismo Crítico y la arquitectura española actual”, in *AEV-Monografías de Arquitectura y Vivienda*, no. 3. Madrid: S.G.V. 1985.
- _____ e STAGNO, Bruno (eds.), *Tropical Architecture: Critical Regionalism in the Age of Globalization*, London:Wiley-Academy, 2001.
- UGARTE, Alejandro Ramírez, “Entrevista con el Arquitecto Luis Barragán”, in ANDA, Enrique, *Luis Barragán: Clásico del Silencio*, Bogotá: Ed. Escala, 1989.
- VIDLER, Antony, “The Third Typology”, in *Oppositions* no.7, winter 1977.
- WAISMAN, Marina, *La Arquitectura Descentrada*, Bogotá: Ed. Escala, 1995.

