

1.4. A Escola Paulista

Apesar de não ser totalmente reconhecida e muitas vezes negada, até mesmo por aqueles cujas obras são objeto de estudo acerca do tema em questão, a *escola paulista* pode e deve ser considerada uma outra vanguarda brasileira, cuja afirmação iniciou-se entre os arquitetos paulistas por volta dos anos 50, consolidou-se nos anos 60, e teve sua influência formal expandida pelo país nos anos 70.

Essa forma de pensar arquitetura e projeto que nasceu em São Paulo, principalmente através da figura magnânima de Vilanova Artigas por volta de meados da década de 50, caracteriza-se por: valorização estrutural como parte integrante e definidora dos espaços – por esse motivo, é sempre pura e à mostra; questões de implantação e situação geográfica, numa leitura cuidadosa e precisa do território; largo emprego do concreto armado como técnica brasileira moderna, repleta de ideais de progresso da indústria da construção civil e com a possibilidade intrínseca de atender às enormes necessidades da sociedade, principalmente no que se refere às demandas sociais, moradia coletiva e equipamentos públicos para a maioria da população carente brasileira; fluidez, continuidade e independência espacial interna, na valorização da circulação como articulador do projeto. A planta limpa, os espaços definidos a partir de suas delimitações básicas e essenciais – daí o pouco uso de paredes, apenas o estritamente necessário. O programa é, então, interpretado corajosamente pelo arquiteto, oferecendo espaços generosos a partir de seus elementos básicos. A arquitetura e o território urbano são sempre tratados com integridade indissociável,

segundo a afirmação do próprio Artigas “A casa como a cidade, a cidade como a casa”. A arquitetura é pensada considerando sua responsabilidade urbana, na sua essência, sendo criada a partir da cuidadosa interpretação do território como uma continuidade urbana. Nesse sentido, o papel social da arquitetura está claramente colocado enquanto elemento de uso coletivo, nunca separado da vida social urbana.

A escola paulista pode ser caracterizada, dentre vários parâmetros, pela ideia do bloco único, com seus contrapontos, seus elementos de circulação, quando internos organizando o espaço, e externos marcando plasticamente os edifícios. Sempre explorando o concreto, a laje nervurada, o desenho do pilar, a valorização da verdade estrutural.

Tem como ideal o compromisso com a sociedade e os problemas do povo. Esse modo de pensar arquitetura é denominado por diversos críticos de *escola paulista*. É um tema constantemente abordado de forma superficial, não raramente mal compreendido e interpretado como rotulação com prazo de validade, apesar das diversas obras e abordagens conceituais e ideológicas que contém. A intenção, na realidade, não é rotular, mas apenas compreender e sintetizar as características que compõem essa forma de pensar arquitetura e projeto.

Conhecida também como arquitetura paulista “brutalista”, conforme o texto destacado por Júlio Artigas *Numa visão míope do brutalismo*, aqui rotulado a partir daqueles projetos com extenso uso de materiais puros, bastante diversa e simplificadora do movimento inglês

dos anos 50 chamado brutalista, destaca nomes como João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake, Décio Tozzi, Eduardo Almeida, entre outros. Na verdade o uso de materiais puros está na raiz do modernismo inicial, enquanto preceito básico de negação total do adorno, do superficial, do decorativismo nas artes, na arquitetura e no design, como pode ser notado na produção e discurso da Bauhaus, desde a produção e design de Marcel Breuer à produção artística de Kandinsky, passando por toda uma geração de arquitetos modernos.

Segundo alguns críticos, dentre eles os arquitetos Abraão Sanovicz e Oswaldo Bratke¹⁷, a *escola paulista* de arquitetura seria uma revisão crítica à modernidade carioca, representada principalmente por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Na verdade, a cultura e a modernidade chegaram a São Paulo, “atrasadas” em relação ao Rio de Janeiro, antiga capital, e até 1940, São Paulo exerceu um papel secundário no panorama cultural brasileiro. A semana de Arte Moderna de 22 representou apenas um fato isolado e culturalmente pouco aceitável para a sociedade das reminiscências do café. Porém, a progressiva concentração das riquezas e dos rumos econômicos do país em São Paulo repercutiu favoravelmente no desenvolvimento cultural da cidade.

¹⁷ *Revista AU* n° 17, abril e maio 1988, pp. 54 e 55.

Após 1940, São Paulo finalmente começou a ter presença no circuito das artes e a se modernizar, com a chegada de arquitetos estrangeiros como Warchavchic e a volta daqueles que foram estudar na Europa, como Rino Levi, trazendo novas idéias. Nos anos 50 foram criados o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna e a Bienal de Arquitetura, que trouxeram exposições e premiações para a cidade, além de trabalhos de profissionais estrangeiros como Le Corbusier, Bruno Zevi, Mies Van der Rhoë e Walter Gropius, entre outros.

Retomando a questão de que muitos críticos atribuem a formação da *escola paulista* à reformulação da escola carioca, Oswaldo Bratke em depoimento à revista *AU*¹⁸ afirmou que o que diferencia as duas escolas é a interpretação da vida do homem e suas funções e a adequação ao clima. Segundo ele, o Rio de Janeiro oferece, com sua natureza, um jardim aberto a todos, São Paulo, por outro lado, é uma cidade industrial, carente de lazer e dominada pelas construções. Além disso, a formação distinta de ambas as escolas, no Rio de Janeiro derivada da Escola de Belas Artes e em São Paulo das escolas de Engenharia, com especialização em Arquitetura, acarretou resultados convergentes e uma troca de experiências.

Abraão Sanovicz¹⁹ compartilha a idéia de que a arquitetura moderna em São Paulo aconteceu influenciada pela experiência ocorrida anos antes no Rio de Janeiro. Afirma que

¹⁸ Revista *AU* n° 17. São Paulo, abril e maio 1988, pp.53 e 54.

¹⁹ Idem.

Artigas regionalizou uma linguagem paulista a partir de sua formação politécnica, da sintetização da experiência carioca e de sua convivência com intelectuais.

Ruth Verde Zein em entrevista para a revista *AU*²⁰ reconhece que a *escola paulista* a partir de Artigas seria mais uma síntese do que uma oposição ao Rio, sendo que a primeira recupera elementos anteriores à experiência carioca, inclusive elementos de vanguarda. Segundo a autora, a *escola paulista* é uma arquitetura com proposta de mudança social, que passa pelo desenhar, projetar e construir, e que se diferencia das demais pela intenção ética e estética embutida no discurso de suas obras, e que, além disso, carrega uma intenção caracterizadora implícita de como fazer arquitetura, propondo um tipo de utopia.

Considerando o fato de que a escola carioca foi diretamente influenciada por Le Corbusier, quando veio à antiga capital, convidado a participar do projeto para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, disseminando assim suas idéias entre os arquitetos brasileiros. O racionalismo do mestre franco-suíço pode ser considerado a raiz da escola carioca, portanto analisando sob essa ótica, se a *escola paulista* é realmente uma revisão crítica à escola carioca, é possível afirmar que o verdadeiro precedente da *escola paulista* é Le Corbusier.

²⁰ Revista *AU* n°17, abril e maio 1988, pp.54 e 55.

A fim de poder compreender e definir melhor o que é a *escola paulista*, ou *escola paulista brutalista*, Ruth Verde Zein, em sua tese de mestrado, reuniu diversas críticas arquitetônicas acerca do tema. Procurou também definir os verdadeiros precedentes dessa arquitetura, os brutalismos corbusiano e inglês, e da obra de Mies Van der Rohe.

Segue uma parte do depoimento de Ruy Ohtake²¹, que buscou elaborar uma teoria acerca da *escola paulista*:

O início da década de 60 começa a marcar o aparecimento de uma nova geração de arquitetura em São Paulo. A meu ver, este fato está ligado à atuação de Artigas como arquiteto e professor. [...] Estamos conscientes de que a arquitetura em si não pode resolver os problemas sociais. Por isso acho correto propô-la como modelo, enquanto a estrutura social não for mais democratizada. [...] Enquanto a presente situação persistir, uma maneira de colocar nossa posição é propor nossos projetos liberando o solo. [...] A generalização que essas soluções propõem é a liberação de todo o piso urbano, ficando o uso privativo unicamente na parte superior. Por isso, também é modelo. [...] As propostas arquitetônicas desta geração procuram valorizar os espaços internos de uso coletivo, procurando obter plasticamente uma fluidez espacial. Com isso procuram uma racionalização da construção. Apesar de o processo construtivo ainda ser artesanal na maioria dos casos, os projetos contêm um

²¹ *Arquitetura Brasileira pós Brasília - Depoimentos*, op.cit., p. 146.

encaminhamento para a solução construtiva possível em pré-moldado e pré-fabricado. Digamos também que é uma atitude de projeto [...] Penso que o modelo só surge na história da arquitetura quando os arquitetos, ao se defrontarem com problemas de conhecimento profundo de uma realidade, são capazes de criar uma nova metodologia, um novo modelo que traga em si a resposta adequada [...] A essa generalidade que um projeto assim contém, chamo de modelo. (OHTAKE²²).

Ohtake expõe a ideia de que a arquitetura da escola paulista não se limita a propor uma nova linguagem e de que a questão fundamental é a preocupação em propor uma nova organização social do espaço.

Marlene Milan Acayaba apresenta em “Residências em São Paulo 1945 – 1975”, uma postura positiva sobre a questão do brutalismo paulista, reconhecendo que a ética social dessa arquitetura é mais valorizada do que a ética formal. Usa o termo *brutalismo caboclo* sugerindo uma aproximação deste com a casa indígena cujo caráter coletivo identifica-se com o “ideal de convívio comunitário”, presente na casa paulista brutalista. Porém este é um termo pouco sustentável, visto que as obras da *escola paulista* são sofisticadas e elaboradas. A autora discorre sobre “Os 10 mandamentos da arquitetura residencial em São Paulo dos anos 60” que possivelmente sintetizam algumas das características da *escola paulista*; aborda a casa como objeto de destaque na paisagem, sua lógica de implantação, determinada pela

²² Idem.

situação geográfica; discute, inclusive, a questão programática que passou a ser resolvida em um só bloco; e reconhece a casa como modelo ordenador da cidade e máquina de habitar. O partido passou a ser resolvido em função de um espaço interno próprio com pátio, jardim interno ou vazio central, onde os volumes independentes definem os espaços abertos e fluidos.

Conforme Mariene M. Acayaba coloca em seu texto “*As tendências e as discussões pós-Brasília*”, a arquitetura paulista define-se através de suas características construtivas como a predominância da horizontalidade, os jogos de níveis reunidos num só bloco suspenso, tratamento cuidadoso da estrutura de concreto armado aparente, destaque funcional dos elementos de circulação, os quais quando internos definem zoneamentos e usos e quando externos são plasticamente marcantes. A tecnologia empregada nessa arquitetura é a do concreto armado ou protendido, utilizando lejes nervuradas, pórticos, pilares com desenhos diferenciados, balanços e amplos vãos livres, sheds, empenas de concreto usadas como quebra-sol, jogos de iluminação, volumes anexos com estrutura independente. Os projetos demonstram preocupação com a flexibilidade de usos dos espaços e sua renovação. A relação com o entorno é claramente de contraste visual, apesar de se proporem integrados com o sítio devido à facilidade de acessos. Ênfase na construtividade da obra, na sua noção de edifício modelo voltado para si, embora aberto ao coletivo, e no rompimento com a tradição de leveza e transparência que até então caracterizavam a arquitetura brasileira. Trata-se de uma arquitetura de tradição moderna, de caráter formalista, que sempre se caracterizou por sua intenção de modelo a ser seguido.

Alguns depoimentos criticam a *escola paulista* devido ao fato de que a forma é concebida a princípio e não desenvolvida a partir das necessidades do programa e do local. R.V. Zein cita Julien Guadet em “*Eléments et théorie de l’Architecture*” que, segundo ela, haveria dois caracteres na arquitetura: o caráter programático que revela a finalidade de uso do edifício e o caráter genérico, preocupado em representar a cultura, a época e o lugar. Segundo J. Guadet o caráter programático era um aspecto que não preocupava o brutalismo paulista, já que as mesmas formas arquitetônicas eram utilizadas em residências, escolas, bancos, clubes, etc. Por outro lado, o caráter genérico tinha presença no ideário dessa corrente arquitetônica por seu vínculo com os problemas sociais do país.

Dentre as opiniões que buscam postular um brutalismo paulista, a mais conhecida é a de Yves Bruand²³. O autor distingue a princípio, as duas tendências mais importantes do brutalismo: o de Le Corbusier e o brutalismo inglês. Resume o vocabulário e as intenções conceituais de cada vertente e conclui que “*ambos expressam um desafio tingido de violência*”, surgindo assim, uma linguagem áspera, que também pode ser encontrada na versão brasileira. Afirma que o “carro chefe” do brutalismo em São Paulo é Vilanova Artigas e conclui que o ambiente político vivido na época refletiu-se nas obras do arquiteto.

[...] *violência passional exacerbada pelas crises políticas que se sucederam no Brasil em 1954-55 [...] tal ambiente não poderia deixar de repercutir nas atividades profissionais de Artigas[...]*

²³ BRUAND, 1999.

logo ele sentiu a necessidade de expressá-las em suas construções, propondo soluções radicais, onde os conflitos existentes na sociedade capitalista iam refletir-se por meio de oposições francas e pesadas. (BRUAND²⁴).

No entanto, vale lembrar que esse autor, apesar do enorme sucesso de seu livro, que teve um importante caráter didático à época de sua publicação, até por ser pioneiro, já foi bastante contestado em afirmações como essas.

Relembrando o ideário defendido por Artigas em “*A função social do arquiteto*”, de que o desenho é um instrumento da arquitetura que deve ser usado como forma de expressão e linguagem, assim como a pintura, a música e as artes e que, além disso, o arquiteto deve ser consciente da sua função e de seu compromisso para com a sociedade, a interpretação de Bruand em relação à obra do arquiteto fundamenta-se de forma bastante clara. A residência Eliza Berquó pode ser citada como exemplo, pois o projeto apresenta um protesto subjacente em seu discurso arquitetônico, datando da época em que o arquiteto foi cassado pela ditadura militar.

A interpretação de Bruand sobre a aproximação da obra de Artigas ao brutalismo, principalmente na versão corbusiana, deriva diretamente das análises formais e construtivas da obra do arquiteto. O brutalismo corbusiano caracteriza-se pelo uso do concreto aparente na criação de novas formas, rompendo com a ideia do funcionalismo puro. Por outro lado, o brutalismo inglês baseia-se numa estética de essência do material, no desejo de austeridade

²⁴ BRUAND, 1999, p.296.

absoluta, traduzida na apreciação dos elementos compositivos da obra, deixando aparentes até mesmo os encanamentos. Não havia no brutalismo inglês, forma ou material pré-determinados, obtendo-se resultados variados.

Ruth Verde Zein²⁵ questiona se essa vanguarda do Novo Brutalismo inglês realmente pode ser considerada precedente à arquitetura paulista. Tanto o brutalismo inglês quanto o paulista são movidos por questões éticas, mas de cunhos político e arquitetônico diferentes.

O brutalismo inglês possui poucos exemplares, sendo principalmente representado por Alison e Peter Smithson e James Stirling. Constituiu-se, basicamente, de uma revisão das obras de Mies Van der Rohe e Le Corbusier, adaptadas à realidade inglesa; aproximando-se, nesse sentido, à arquitetura da *escola paulista*. A autora conclui que ambos os mestres são os verdadeiros precedentes tanto do brutalismo inglês como da arquitetura paulista.

As semelhanças de partido, técnica, materiais, detalhes, entre as obras dos arquitetos paulistas e a obra de Le Corbusier são evidentes. Houve, como no caso de Artigas, uma reorientação da linguagem, como o próprio arquiteto assumiu com restrições. A influência da obra de Mies Van der Rohe é ainda menos reconhecida.

²⁵ ZEIN. Dissertação de mestrado, 2000.

Carlos Eduardo Dias Comas aproxima a arquitetura carioca da miesiana pela diversidade de elementos e revestimentos, mais afim com a leveza carioca do que com o peso e a alvura da obra corbusiana. A arquitetura de Mies Van der Rohe é geometria, tipicidade, impessoalidade, medida, proporção e repetição rítmica, desejo de unidade, quase independente de programa e sítio. Por outro lado Le Corbusier trabalha com regra e exceção, enquanto para Mies a regra é soberana, fato que a aproxima da *escola paulista* enquanto tipicidade e unidade. Segundo Comas:

A escola carioca herda de Mies a materialidade, a sensibilidade pelos materiais nobres, devendo a composição a Le Corbusier; enquanto a escola paulista herda a composição de Mies, mas a tacitildade da obra se baseia no Le Corbusier do pós 2º Guerra; nesse sentido, a escola paulista poderia ser vista como uma reação formalista à arquitetura do Rio de Janeiro, impulsionada pelo exemplo de Mies em sua fase norte-americana. (COMAS²⁶)

Mies não tinha a questão social como uma preocupação em sua obra, por outro lado, a racionalidade na formulação da estrutura, a preocupação com o uso de materiais e com o processo construtivo, a verdade estrutural e a adequação estética, a busca da homogeneidade, além do emprego da laje plana e suportes pontuais, são características que possibilitam a compreensão da arquitetura paulista como uma derivação miesiana. A obra de

²⁶ ZEIN. Dissertação de mestrado, 2000.

Mies aproxima-se da arquitetura paulista enquanto metodologia, valorizando a estrutura como parte da natureza da arquitetura, colocando-a como a filosofia da construção.

A *escola paulista brutalista* reflete os debates internacionais de sua época, mesmo quando não se apresentam de forma explícita e discursiva, mas são demonstradas de fato nas obras de arquitetura.

A mais consistente opinião contrária ao brutalismo paulista deve-se à Vilanova Artigas, explicitada em seu texto “*Os caminhos da Arquitetura Moderna*”. O arquiteto cita as obras de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Mies Van der Rohe, e considera que, apesar de diferentes, seus discursos são sempre individualistas e arbitrários, exprimindo o pensamento da classe dominante, a burguesia. “*A Arquitetura Moderna tal como a conhecemos é uma arma de opressão, arma da classe dominante, uma arma de opressores contra oprimidos*”. (ARTIGAS²⁷)

As influências corbusiana e miesiana na formação da *escola paulista*, a partir de Vilanova Artigas e outros arquitetos, não ocorreram, porém, de forma tão direta e explícita como na *escola carioca*, porque tais influências confrontavam-se com os ideais políticos defendidos na época, que buscavam uma identidade nacional, e Le Corbusier era visto por Vilanova Artigas como um agente do imperialismo americano. Tal influência pode ser

²⁷ ARTIGAS, 1999, 27.

reconhecida como uma releitura atenta dessa obra, enquanto cultura, diretriz, vocabulário e sistema formal. “*Para os arquitetos progressistas do Brasil, a linguagem de Le Corbusier é a linguagem do pior dos inimigos do nosso povo, o imperialismo americano. Cumpre-nos repudiá-la.*” (ARTIGAS)²⁸

No momento em que esse texto foi escrito, Artigas era militante do Partido Comunista e organizava a revista *Fundamentos*, onde foi publicado. Na época o enfoque do discurso era como fazer uma arte para o povo. Dividido entre a militância política e os ideais artísticos, Artigas precisava encontrar o que seria “a posição do artista que quer ficar ao lado do povo e quer, com o povo brasileiro, lutar por uma independência”. Buscou assim uma maneira coerente de apoiar suas aspirações políticas de independência e alinhamento com o povo sem deixar de apoiar a arquitetura moderna, pois negá-la seria uma atitude, segundo ele, não histórica. Busca através da arquitetura a imagem de uma identidade nacional contra um movimento internacional, que seria igual no mundo inteiro.

R. V. Zein²⁹ reproduz uma interessante caracterização de Sanvitto³⁰ quanto à escola paulista:

²⁸ ARTIGAS, 1999, P.24.

²⁹ ZEIN, Dissertação de mestrado, 2000.

³⁰ SANVITTO, Maria Luiza Adams. APUD ZEIN, RUTH VERDE. “*Brutalismo Paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972*”. Dissertação de mestrado apresentada à faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994.

O Brutalismo Paulista [...] Propunham a participação do arquiteto na resolução dos problemas sociais do país, traduzindo formalmente seus ideais através dos partidos arquitetônicos adotados: podem ser identificados como propostas para o problema da habitação. Por sua autonomia em relação ao lote, o prisma elevado estava ligado à idéia de modelo, como uma solução a ser repetida. A solução do grande abrigo, que expressa o desejo de com poucos elementos resolver o problema habitacional, o ideal comunitário encontra-se implícito nesta proposta, de espaço unificado sob um mesmo teto, que abrigaria diversas pessoas. (SANVITTO³¹)

Essa solução, característica da escola paulista descrita acima, pode ser reconhecida nos projetos escolares e institucionais de Vilanova Artigas, como o Ginásio de Itanhaém, o Ginásio de Guarulhos, o prédio da FAU-USP, o MUBE (Museu Brasileiro da Escultura) de Paulo Mendes da Rocha, dentre muitos outros deste arquiteto, além de permanecerem nos programas escolares da FDE (Fundação do Desenvolvimento Escolar).

As preocupações sociais e políticas estavam acima das preocupações com beleza ou conforto. O projeto arquitetônico era também um projeto social, e a austeridade fazia parte de sua ideologia. O Brutalismo Paulista foi uma

³¹ Idem.

tendência que partia de um ideal defendendo uma postura ética para a sociedade. (SANVITTO),³²

Enfim, a *escola paulista* pode ser compreendida como uma corrente de cunho ético, político e social cuja questão fundamental baseava-se na credibilidade de mudança social através da arquitetura. Para tanto, tinha como intenção ser um protótipo, um modelo.

O brutalismo paulista deixou uma valiosa herança para a arquitetura paulista, porém sem o radicalismo ideológico que o motivou, visto que reflete um momento político e cultural muito específico. O que restou da *escola paulista* de arquitetura é o fato de que ela define um caminho, sendo, portanto, uma referência que pode ser seguida ou não.

³² Idem.

CAPÍTULO 2

Panorama da Arquitetura Contemporânea

2.1. Caminhos da Arquitetura Contemporânea

A arquitetura passou a ser vista, assim, como uma espécie de marca que qualifica e distingue os produtos da atividade construtiva do homem [...] desta forma, a produção arquitetônica sempre seguiu convenções coletivas.
(PORTOGHESI¹⁵)

A Arquitetura Moderna subordinou-se a regras consolidadas, as quais impunham padrões e características a culturas extremamente diversas, anulando, desta forma, a identidade dessas culturas, apesar da ideologia moderna se aproximar da lógica produtiva do sistema industrial vivido naquele momento de pós-guerra.

O Pós-Moderno apresentou-se como uma ruptura com a ortodoxia e universalismo da arquitetura moderna e a abertura para um horizonte pluralista, onde “tudo valla”, a sobreposição de estilos, decoração de fachadas, etc. Na década de 1960, surgiu entre muitos arquitetos um sentimento de rejeição ao Modernismo e a suas fórmulas monótonas e repetitivas.

A arquitetura nacional, nas últimas décadas, com a instauração da democracia nos anos 80, após 20 anos de “esvaziamento” e destruição cultural, devido à censura imposta

¹⁵ PORTOGHESI, 2002, p.27.

pelo regime militar, além do forte processo de desenvolvimento econômico e social, começou uma busca de idéias e soluções aliadas ao processo de racionalização da construção e ao reaparecimento de linguagens de projeto baseadas numa retomada do racionalismo.

Segundo Maria Alice J. Bastos¹⁶, o período de 1976, quando começaram os debates no IAB-RJ sobre a arquitetura brasileira pós Brasília, a 1981, que coincidiu com o II Inquérito Nacional de Arquitetura, caracterizou-se por um período de posições extremadas sobre a arquitetura nacional. A partir do resultado de ambos os trabalhos, é possível notar que a arquitetura nacional enfrentava um momento de crise, e havia a necessidade de um reposicionamento da profissão diante das transformações do país.

Os estudantes de arquitetura e os jovens arquitetos sentiam a rigidez da arquitetura moderna brasileira, que possuía um repertório formal de elementos construtivos, tais como a grande laje de cobertura, as rampas, os espaços internos integrados, as empenas e a combinação no emprego dos mesmos. A carência de base conceitual e a dificuldade de romper ou mesmo de reavaliar este repertório conduziram alguns arquitetos a procurarem apoio nas soluções pós-modernas. Foi esse problemático cenário ideológico que Vilanova Artigas encontrou quando retornou a FAU-USP, e contra o qual promoveu diversos debates.

¹⁶ BASTOS, 2003.

A partir da década de 80, quando foi retomado o debate arquitetônico, surgiram também algumas obras que anunciavam os caminhos que seriam seguidos nos próximos anos. Esse foi um período caracterizado por um pluralismo na expressão arquitetônica, devido aos diversos caminhos de pesquisa, à globalização e à decadência do modernismo. O regionalismo retornou às pautas das discussões, surgiram novos discursos críticos, que valorizavam contexto, lugar e identidade cultural dos países.

A arquitetura regionalista caracteriza-se pelo emprego de aspectos tradicionais “tipificados”, inseridos em novas situações, com novos significados. Como comenta Bastos¹⁷, o livro de Marlene Acayaba e Sylvia Ficher aborda o tema da arquitetura pós Brasília, adotando a divisão regional e selecionando as obras consideradas mais representativas. A autora comenta a interessante relação da divisão regional com a divisão na expressão arquitetônica, sendo os estados do centro e sul do Brasil os representantes da arquitetura moderna do concreto, e os estados do norte e nordeste representantes de experiências alternativas.

A produção arquitetônica brasileira contemporânea, segundo alguns autores como Hugo Segawa, é muito diversa e pluralista especialmente fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Algumas regiões apresentam uma diversidade imensa e, quando se destacam, o fato pode ser atribuído à atuação isolada de um ou outro profissional, cujas características muito

¹⁷ BASTOS, 2003, p. 61.

pessoais diferenciavam-no dos demais, como é o caso de Severiano Porto, que atua no Nordeste brasileiro, ou mesmo João Filgueiras Lima, o Lelé. A produção desses arquitetos, muitas vezes, é confundida e associada à arquitetura típica da região. Segundo Bastos¹⁸, na opinião de Alan Colquhoun sobre arquitetura regionalista, a utilização de materiais, tipologias ou morfologias locais é válida para produzir idéias arquitetônicas originais, únicas, em relação ao contexto, e não para expressar a essência de determinadas regiões.

Na primeira metade da década de 80, as discussões acerca da arquitetura brasileira rumaram a uma revisão e síntese da arquitetura moderna e da arquitetura tradicional. Nesta época, o ecletismo “pós-moderno” exerceu grande influência formal, muitas vezes sem contexto, mesclando referências, como a superposição de diversas peles, reduzindo a arquitetura à decoração de fachada.

Edson Mahfuz, em *Arquiteturas Silenciosas*¹⁹, reconhece uma crise da arquitetura e urbanismo nos últimos 20 anos, provocada pela globalização da economia e consequente mudança de valores e necessidades do mercado nas atividades humanas.

A arquitetura brasileira nas últimas décadas, influenciada pelo processo de desenvolvimento econômico, tecnológico e social, começou uma busca de idéias e soluções

¹⁸ Idem.

¹⁹ MAHFUZ, Projeto Design, 2005, p.38 a 45.

mais adequadas às novas necessidades do mercado globalizado e dos grandes centros financeiros. Houve um processo de transformação da sociedade, de mudança de valores, conceitos e a criação de necessidades volúveis, pluralistas e efêmeras. A produção contemporânea procura atender à estética da diversidade, que acarreta a falta de profundidade e qualidade de parte desta produção cultural, devido à valorização apenas das aparências, superfícies, impactos ilusórios e passageiros desprovidos de conteúdo.

Segundo Mañfuz, a arquitetura contemporânea perdeu qualidade devido a diversos fatores como o deslocamento das decisões do poder público para a iniciativa privada, diferente de quando o mesmo atuava como cliente promotor para o desenvolvimento da arquitetura e construção entre os anos 40 e 70; o espaço público perdeu gradualmente sua importância e foi substituído por espaços coletivos privatizados, a mercantilização, tematização e espetacularização da arquitetura. O arquiteto globalizado se rendeu ao mercado e perdeu a dimensão cultural e social da arquitetura.

Roberto Segre²⁰, baseado em critérios como a valorização da criatividade e inovação, fez uma seleção de mais de quarenta obras, as quais, segundo ele, representam as tendências coexistentes no fim do século XX, reconhecidas nacional e internacionalmente. Esse autor acredita que o debate atual de arquitetura fundamenta-se na superação da rigidez do brutalismo de Vilanova Artigas, nas formas livres de Niemeyer, da escola carioca, e o

²⁰ SEGRE, 2003.

regionalismo da arquitetura do norte e nordeste. Para ele, a arquitetura deve ser valorizada pela sua originalidade, superando a cópia ou os modismos superficiais.

Entre as obras e profissionais selecionados, encontram-se representantes da velha geração, como Oscar Niemeyer, Giancarlo Gasperini, Paulo Mendes da Rocha, Severiano Porto, João Filgueiras Lima, Décio Tozzi, Ruy Ohtake, Luiz Eduardo Índio da Costa; da geração dos anos 50 e 60, Sidônio Porto, Paulo Bruna e Roberto Loeb, Marcos Acayaba, entre outros. Segre ilustra a produção arquitetônica contemporânea enquanto intervenções urbanas, conservação e recuperação de edifícios históricos, edifícios comerciais e de escritórios, edifícios culturais e de educação, edifícios de saúde, lazer e produção, casa e prédios residenciais.

2.2. As Obras: diversidade da produção contemporânea

Dentro da sociedade capitalista globalizada, a arquitetura assumiu novo significado, privilegiando o desenvolvimento de uma arquitetura cenográfica e espetacular, como é o caso do museu Guggenheim, de Frank Gehry, em Bilbao. No Brasil, podem ser citados os dois museus projetados por Niemeyer, o MAC, em Niterói e o Novo Museu de Curitiba, com soluções que praticamente demonstram sua função através da arquitetura. Seguindo em



Figura 43 – MAC – Niterói, RJ.

Fonte: SEGRE, 2003, p. 106.

direção oposta a essa espetacularização da arquitetura, podem ser citados: o MUBE de Paulo Mendes da Rocha, que adota para o edifício uma posição neutra e minimalista, com a criação de uma praça coberta por uma laje de concreto estendida e reservando o subsolo para as funções principais; o museu de Microbiologia de Márcio Kogan; o Centro Britânico Brasileiro de Botti Rubín em São Paulo, etc. Seguem algumas obras com a finalidade de ilustrar a pluralidade e diversidade da linguagem contemporânea.

MAC – Museu de Arte Contemporânea – Niterói, RJ. 1996.

Este projeto de Oscar Niemeyer, em Niterói, representa esta espetacularização da arquitetura comentada anteriormente, este desejo usar a arquitetura como meio de se sobressair em relação ao entorno. O museu “lembra” um disco voador à beira mar.



Figura 44 - Novo Museu

Fonte: SEGRE, 2003, pp. 110 e 112 respectivamente.

Novo Museu

Oscar Niemeyer – Curitiba, PR – 2002.

Inaugurado em novembro de 2002, o complexo de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, é formado por dois edifícios independentes, interligados por rampas sinuosas que conduzem ao seu interior e por um túnel no subsolo. A construção existente é constituída por um edifício retangular em concreto protendido e apresenta apenas um pavimento suspenso sobre pilotis e um subsolo. Contrastando com o primeiro, o novo prédio escultórico e

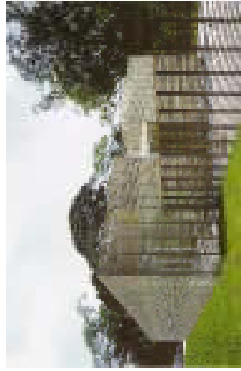


Figura 45 – Museu de Microbiologia

Fonte: SEGRE, 2003, p. 118.

monumental assemelha-se ao desenho de um olho gigantesco apoiado por uma estrutura central, com grandes balanços, e parece levitar em meio ao espelho d'água.

Museu de Microbiologia - São Paulo, 2002.

O Projeto de Marcio Kogan insere-se na paisagem quase que naturalmente, integrando-se a ela devido à sua transparência e leveza.

Figura 46, 47 – Centro Britânico Brasileiro

Fonte: SEGRE, 2003, p.120, p.123 e p.122 respectivamente.



Figura 46, 47 – Centro Britânico Brasileiro

Figura 48 – Corte

Fonte: SEGRE, 2003, p.120, p.123 e p.122 respectivamente.



Centro Britânico Brasileiro – São Paulo, 2000.

Botti Rubin Arquitetos Associados

Roberto Segre²¹ em seu livro, organiza as diversas obras separando-as de acordo com a função que exercem, sendo assim é interessante notar que as funções de saúde, lazer e produção fazem parte de um mesmo item, o que o próprio autor justifica alegando que atualmente as tradicionais identificações tipológicas, que distinguiriam cada uma dessas funções, desapareceram.

O intercâmbio e a fusão de formas e espaços, a interação recíproca e sistemas tecnológicos diferenciados, é uma característica dos princípios que identificam a contemporaneidade. (Roberto Segre)²²

Hotel Unique – São Paulo, 2002.



Figura 49 e 50 – Hotel Unique
Fonte: SEGRE, 2003, pp. 134 e 135.

²¹ SEGRE, Roberto, 2003 p.132.

²² Idem.

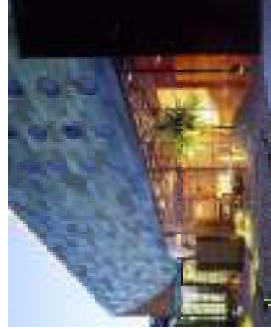


Figura 51 – Hotel Unique

Disponível no site do

ARCOweb, publicada em 25/09/2002

O projeto de Ruy Ohtake localiza-se no final da Av. Brigadeiro Luiz Antônio, próximo ao Parque do Ibirapuera. O volume de 100 m de comprimento e 25 m de altura é constituído por um grande arco invertido em concreto, cobre, vidro e madeira, que parece apoiar-se em duas finíssimas paredes de concreto, cujo artifício baseia-se em chanfros nas paredes, deixando as faces das extremidades bastante agudas. As aberturas circulares na fachada principal, dispostas de forma regular, caracterizam o edifício, lembrando escotilhas navais. Devido à sua forma, o hotel é associado a uma melancia, ou mesmo a um navio, e destaca-se da paisagem ao seu redor.

O projeto do hotel atende a um requisito imposto pelos proprietários, de que o Unique deveria sobressair-se por sua arquitetura. Esse novo conceito surgiu com a mudança de valores e a competitividade do mercado globalizado influenciando a arquitetura, tornando-a competitiva e espetacular, carente de conteúdo arquitetônico. A ânsia dos investidores em promover seus espaços, utilizando-se da arquitetura, transformou as avenidas e a cidade em “museus”, verdadeiros expositores de esculturas.

Edifícios de escritório

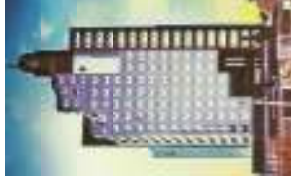
Terra Brasilis – São Paulo, 1990.

Autor: Vannucchi & Königsberger Arquitetos



Figuras 52 e 53 – Edifício Terra Brasilis

Fonte: SEGRE, 2003, p.p. 89 e 90.



Os Bandeirantes - São Paulo, 1995

Autor: Afialo & Gasperini

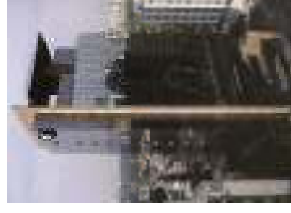


Figura 54 - Edifício Os Bandeirantes

Fonte: SEGRE, 2003, p.93.

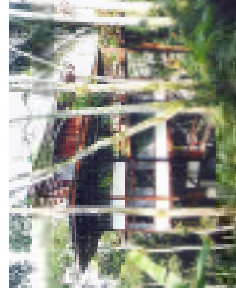
Projetos residenciais

A questão residencial tem um significado simbólico, é associada à cultura, à posição social e ao nível econômico de seus moradores. A habitação compõe o contexto urbano ao seu redor, podendo prevalecer ou se mimetizar na paisagem. As casas selecionadas por Segre²³ seguem duas tendências: a liberdade pós-racionalista e o regionalismo crítico.

Seguem alguns exemplos demonstrando a diversidade de soluções enquanto projeto, partido, emprego de materiais, etc.

Casa em Tijucopava - Guarujá (SP), 1997.

Autor: Marcos Acayaba



Figuras 55 – Vista da casa
Figura 56 – Detalhe da
estrutura de madeira
Fonte: SEGRE, 2003 pp. 162 e 164.

²³ SEGRE, 2003.

Aldeias Infantis S.O.S. Amazonas – Manaus (AM), 1997.

Autor: Severiano Porto

A vertente regionalista da arquitetura vem sendo rediscutida desde princípios da década de 80, e não deve ser confundida com valorização dos costumes e cultura regionais, mas sim como uma tentativa de fazer arquitetura inserindo-a da melhor forma possível ao contexto do lugar.

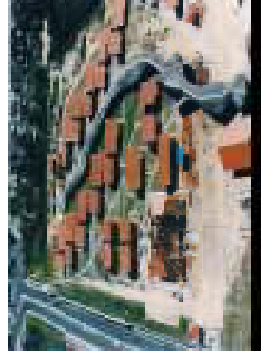
O regionalismo eco-eficiente está presente na obra que Severiano Porto desenvolveu ao longo dos anos na Amazônia, e está intimamente relacionada ao conceito de sustentabilidade, que pode ser exemplificado com o projeto das casas da Aldeia S.O. S. Amazonas.



Figura 57 – Detalhe da Cobertura

Figura 58 – Vista aérea

Fonte: SEGRE, 2003, pp.190 e 191 respectivamente.



A obra deste arquiteto não se resume apenas à aplicação de técnicas de adequação da arquitetura ao lugar, a concepção do projeto baseia-se também no rigor do clima e na lógica construtiva a fim de economizar meios. O programa das Aldeias Infantis SOS, sem fins lucrativos, tem a função de criar famílias para crianças órfãs, dependendo da localização, seus núcleos podem incluir projetos destinados ao uso e à participação das comunidades vizinhas.

O conjunto da Aldeia SOS do Amazonas, em Manaus, projeto do arquiteto Severiano Porto na cidade de Manaus, foi pensado visando a melhor integração do conjunto ao meio natural, ao contexto urbano e atendimento ao bem estar do usuário.

O conceito de aldeia é mantido no projeto através da integração das casas aos espaços de uso comum, que são interligadas pela circulação coberta de forma sinuosa, construída em madeira e folhas de palmeira. As casas foram dispostas de forma a possibilitar a ventilação cruzada por todos os edifícios.



Figura 59 – Proximidade entre as casas, no fundo, Chapéu de Palha, local alternativo da circulação coberta.

Fonte: Site: www.vitruvius.com.br/arquitextos.

Foto: Mirian Keiko Ito Rovo