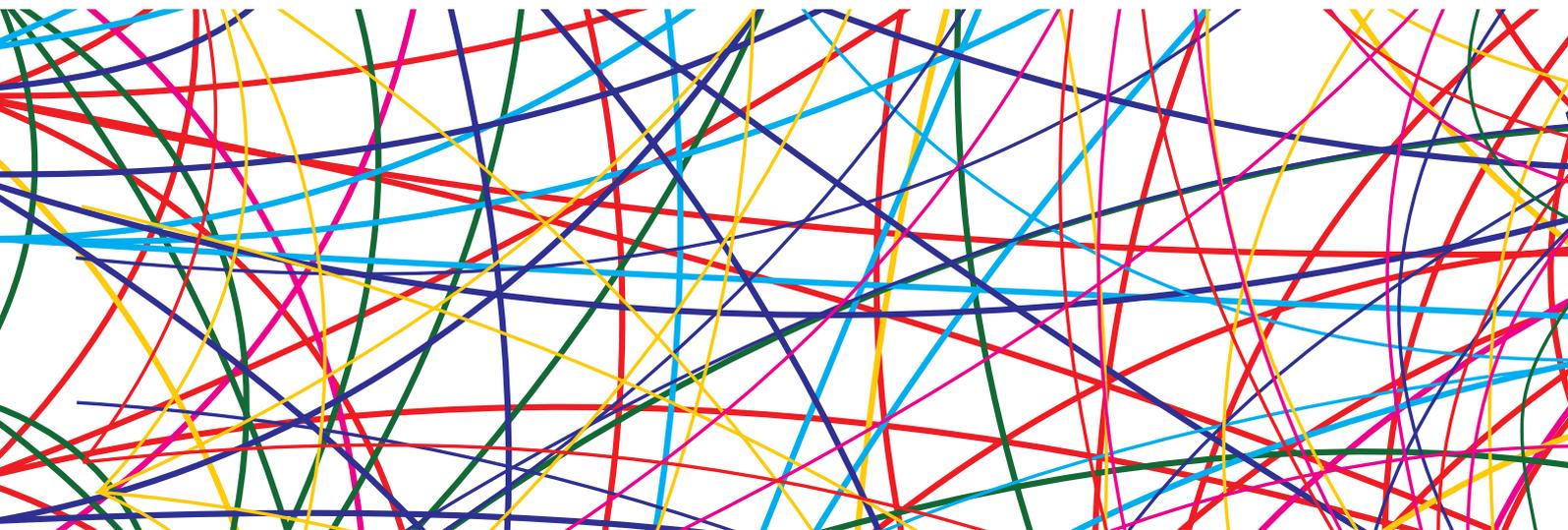


UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

**EMERGÊNCIAS LATINO-AMERICANAS:  
ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA 1991-2011**

**VOLUME 1**

**ALEXANDRE RIBEIRO GONÇALVES**



GOIÂNIA  
2013

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       **Dissertação**       **Tese**

### 2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	ALEXANDRE RIBEIRO GONÇALVES		
E-mail:	alexrgon@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não		
Vínculo empregatício do autor	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS		
Agência de fomento:			Sigla:
País:	UF:	CNPJ:	
Título:	EMERGÊNCIAS LATINO-AMERICANAS: ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA 1991-2011		
Palavras-chave:	História da arquitetura contemporânea; América Latina; Gerações globais; Emergência.		
Título em outra língua:	LATIN AMERICAN EMERGENCES: CONTEMPORARY ARCHITECTURE 1991-2011		
Palavras-chave em outra língua:	History of contemporary architecture; Latin America; Global generations; Emergence.		
Área de concentração:	Cultura, Fronteiras e Identidades		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	12/07/2013		
Programa de Pós-Graduação:	HISTÓRIA		
Orientador (a):	Luiz Sérgio Duarte da Silva		
E-mail:	Sergio.duarte.ufg@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

### 3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 12 / 07 / 2013

\_\_\_\_\_  
Assinatura do (a) autor (a)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

**EMERGÊNCIAS LATINO-AMERICANAS:  
ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA 1991-2011**

**VOLUME 1**

**ALEXANDRE RIBEIRO GONÇALVES**

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal de Goiás como requisito  
parcial à obtenção do título de Doutor em História

**Área de Concentração:** Cultura, Fronteiras e Identidades

**Linha de Pesquisa:** Poder, Sertão e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte da Silva

GOIÂNIA  
2013

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

e-mail: alexrgon@gmail.com

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
GPT/BC/UFG**

G635e Gonçalves, Alexandre Ribeiro.  
Emergências latino-americanas [manuscrito]: arquitetura contemporânea 1991-2011 / Alexandre Ribeiro Gonçalves. - 2013.  
303 f.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte da Silva.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2013.

Bibliografia.

Inclui lista de imagens.

1. Arquitetura contemporânea – História – América Latina. 2. Arquitetura – Gerações globais. I. Título.

CDU: 72.03(8)

ALEXANDRE RIBEIRO GONÇALVES

**EMERGÊNCIAS LATINO-AMERICANAS:  
ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA 1991-2011**

TESE DEFENDIDA E APROVADA EM 12 DE JULHO DE 2013, PELA BANCA  
EXAMINADORA CONSTITUÍDA PELOS PROFESSORES:

---

Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte da Silva (FH – UFG)

---

Prof. Dr. Fernando Esteban Diez (Universidad de Palermo)

---

Profa. Dra. Ruth Verde Zein (FAU – Mackenzie)

---

Profa. Dra. Elane Ribeiro Peixoto (FAU – UNB)

---

Profa. Dra. Adriana Mara Vaz de Oliveira (FAV – UFG)

SUPLENTE:

---

Profa. Dra. Dulce Oliveira Amarante dos Santos (FH – UFG)

---

Prof. Dr. Adrián Gorelik (Universidad Nacional de Quilmes – UNQ)

Para o meu avô, Adelino Ribeiro Gomes,  
que me legou o amor pela história,  
todo o meu carinho e reconhecimento.

Para Enilda, Laura e Mateus,  
com quem compartilho múltiplas histórias,  
todo o meu amor e gratidão.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Antônio e Hilda, pelo imenso apoio e carinho, especialmente nos momentos mais necessários.

A todos os meus amigos (que são muitos e estão presentes na memória e no coração!), por compartilharem do meu tempo e da trajetória da tese.

Ao meu orientador, Luiz Sérgio Duarte da Silva, pelas orientações e estímulos constantes.

Às professoras Libertad Borges Bittencourt e Fabiana de Souza Fredrigo, pelo entusiasmo das discussões na disciplina *Identidades: percursos metodológicos e historiografia*, que me foram imprescindíveis para definir o recorte da tese.

Às professoras Elane Ribeiro Peixoto e Adriana Mara Vaz de Oliveira, pelas contribuições no Exame de Qualificação.

À Milena D'Ayala Valva e ao Bráulio Vinícius, por algumas bibliografias que chegaram de Bogotá e Santiago.

Aos meus amigos e colegas dos cursos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e da Unievangélica, pela compreensão e pelo incentivo, especialmente nos momentos finais da tese.

À Deusa Boaventura, pela amizade e pelas sugestões.

Aos alunos que freqüentaram a disciplina *Arquitetura e Urbanismo na América Latina*, ofertada algumas vezes entre 2010 e 2011, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás, em Anápolis; e aos alunos que freqüentaram a disciplina *Arquitetura Contemporânea da América Latina*, ofertada em 2012, no curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC Goiás, em Goiânia; pelas discussões que me permitiram amadurecer determinados temas.

À Hadassa Freire, pela criteriosa revisão do texto final.

À Carolina Boaventura, ao Aurélio Macedo, e, especialmente, ao Wesley Oliveira, pelo auxílio com gráficos, mapas e formatações.

## RESUMO

Esta tese aborda as arquiteturas recentes produzidas na América Latina entre 1991 e 2011. Tem por objetivo comprovar o surgimento de uma nova geração de arquitetos que pode ser observada a partir do critério das gerações, reconhecendo-a vinculada à dinâmica das gerações globais. Além disso, a tese compreende estas arquiteturas como um sistema complexo emergente, como um conjunto de numerosas conexões e interações que agem mutuamente em rede, produzindo qualidades ou propriedades características da emergência. Constituem sistemas arquitetônicos que trabalham interconectados, formando um todo coletivo. Alguns temas comuns, porém não homogêneos, foram priorizados no sentido de alinhar e costurar certa coerência à construção histórica. Pautas vinculadas às interpretações de contexto e dimensão tectônica foram desenvolvidas como uma alternativa bastante coerente para esta estruturação, além da ênfase dada à dimensão pública e social da arquitetura, principalmente quando articulada às difíceis circunstâncias das cidades latino-americanas. Tal análise esteve atenta ao processo histórico de surgimento e afirmação desta nova geração, entendendo-o não como um simples percurso de continuidade ou evolução natural das arquiteturas produzidas na América Latina desde o século passado, e muito menos como uma atitude de ruptura com as gerações anteriores, mas sim, como uma interpretação dialética entre certas modernidades que podem ser retomadas e o desenvolvimento de novas atitudes propositivas inerentes às possibilidades de conexão que estes arquitetos estabelecem no movimento das gerações globais. Os resultados alcançados sinalizaram esforços de transcendência e superação dessa suposta dicotomia, na tentativa de romper as barreiras e encurtar distâncias.

Palavras-chave: História da arquitetura contemporânea; América Latina; Gerações globais; Emergência.

## **ABSTRACT**

This thesis approaches the recent architectures produced in Latin America between 1991 and 2011. Aims to demonstrate the emergence of a new generation of architects, which can be seen from the criterion of the generations, recognizing it linked to the dynamics of global generations. Moreover, the thesis comprises these architectures such as an emerging complex system, as a set of numerous connections and interactions which act on each other in network, producing qualities or properties characteristic of emergence. These architectural systems work interconnected, forming a collective whole. Some common themes, but not homogeneous, were prioritized in order to base and sew some consistency to the historic building. Guidelines related to interpretations of context and tectonic dimension were developed as a coherent alternative to this structure, besides emphasis on public and social dimension of architecture, especially when articulated to the difficult circumstances of the Latin American cities. Such analysis has been attentive to the historical process of emergence and affirmation of this new generation, understanding it not as a simple way of continuity or natural evolution of the architectures produced in Latin America since the last century, much less as an attitude of break with the generations past, but rather as a dialectical interpretation between certain modernities that can be resumed and the development of new attitudes inherent to the connection possibilities that these architects make with the global generations. The results achieved signaled efforts of transcendence and overcoming of this supposed dichotomy in an attempt to break through the barriers and shorten distances.

**Keywords:** History of contemporary architecture; Latin America; Global generations; Emergence.

## RESUMEN

El presente estudio, que aborda las arquitecturas recientes en América Latina entre 1991 y 2011, tiene como objetivo analizar, bajo el punto de vista generacional, el nacimiento de una nueva generación de arquitectos reconociéndola vinculada a la dinámica de las generaciones globales. Adicionalmente, la tesis considera dichas arquitecturas como un complejo sistema emergente, un conjunto con numerosas conexiones e interacciones que actúan en red y dan origen a cualidades o propiedades características de la emergencia. Estos sistemas arquitectónicos funcionan interconectados y forman un todo colectivo. Para dar coherencia a la construcción histórica se priorizan algunos temas comunes, todavía no homogéneos. Así, se establecen pautas de interpretación basadas en el contexto y en la dimensión tectónica que subrayan la dimensión pública y social de la arquitectura, sin olvidar las complejidades típicas de las ciudades latinoamericanas. El estudio analiza con detenimiento el proceso histórico subyacente a la aparición y reafirmación de esta nueva generación, sin considerarlo una mera continuidad o evolución natural de las arquitecturas surgidas desde el siglo pasado en América Latina, ni mucho menos una ruptura con las anteriores generaciones, sino más bien como una interpretación dialéctica entre ciertas modernidades y el desarrollo de nuevas actitudes que resaltan las posibilidades de conexión entre estos arquitectos con las generaciones globales. En un intento por romper barreras y acortar distancias, los resultados obtenidos permiten vislumbrar la superación trascendental de esta supuesta dicotomía.

Palabras clave: Historia de la arquitectura contemporánea; América Latina; Generaciones globales; Emergencia.

# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

A tese	.12
Visões da América	.15
Histórias da arquitetura na América Latina	.22
Estrutura	.33

## CAPÍTULO 1: ABORDAGENS E LIMITES .37

### 1.1. Critérios de definição geracional .38

1.1.1. A idéia das gerações	.38
1.1.2. Uma nova geração de arquitetos latino-americanos	.46

### 1.2. Interpretação de uma teoria da emergência .52

1.2.1. Sistemas complexos emergentes	.52
1.2.2. Geração latino-americana emergente	.62

### 1.3. Da seleção de projetos e obras pelas revistas de arquitetura .65

1.3.1. A importância das revistas de arquitetura	.67
1.3.2. Das revistas selecionadas	.72
1.3.3. Dos critérios de seleção dos projetos e obras	.74
1.3.4. Das exclusões e das omissões	.78

## CAPÍTULO 2: ARQUITETURAS DA NOVA GERAÇÃO NO CHILE .80

### 2.1. Aproximações com a nova geração .83

2.1.1. Contexto da arquitetura moderna no Chile	.83
2.1.2. A Escola de Valparaíso	.88
2.1.3. A nova geração de arquitetos	.92

### 2.2. Qualidades tectônicas e tradição construtiva .99

2.2.1. Vinculações com a dimensão física da arquitetura	.101
2.2.2. Matéria e construção na obra de Smiljan Radic	.107
2.2.3. As experiências da Escola de Talca	.111

### 2.3. Diálogos com a paisagem natural e com o contexto urbano .114

2.3.1. Construir em geografias extremas	.116
2.3.2. Casas na paisagem natural	.119
2.3.3. Contexto urbano e edifícios de ensino	.124

## CAPÍTULO 3: ARQUITETURAS DA NOVA GERAÇÃO NO BRASIL .133

### 3.1. Aproximações com a nova geração .135

3.1.1. O Pavilhão de Sevilha 92	.135
3.1.2. A década de 1990: anos de formação geracional	.138
3.1.3. Coletivo: para além de uma exposição de arquitetura	.145

<b>3.2. Vínculos paulistanos</b>	<b>.150</b>
3.2.1. Vinculações com a arquitetura paulista brutalista	.152
3.2.2. As contribuições de Bucci, MMBB e Puntoni	.159
3.2.3. Edifícios de interesse público	.167
3.2.4. Outros vínculos e novas possibilidades	.174
<b>CAPÍTULO 4: ARQUITETURAS DA NOVA GERAÇÃO NA COLÔMBIA</b>	<b>.183</b>
<b>4.1. Aproximações com a nova geração</b>	<b>.186</b>
4.1.1. Contexto da arquitetura moderna na Colômbia	.186
4.1.2. A nova geração de arquitetos	.193
<b>4.2. Arquitetura com sentido social</b>	<b>.196</b>
4.2.1. Renovações em Bogotá	.198
4.2.2. Tênues desdobramentos	.202
<b>4.3. Arquitetura pública em Medellín</b>	<b>.204</b>
4.3.1. Os Parques Biblioteca	.207
4.3.2. Os Colégios de Qualidade	.211
4.3.3. Intervenções nas áreas centrais da cidade	.214
<b>5. ARQUITETURAS EM REDE E EMERGÊNCIAS</b>	<b>.221</b>
<b>5.1. Arranjos, conexões e influências mútuas</b>	<b>.223</b>
<b>5.2. Arquiteturas na escala da cidade</b>	<b>.236</b>
5.2.1. Arquitetura como infraestrutura	.236
5.2.2. Preocupações ambientais, ecológicas e com a paisagem	.244
5.2.3. Experimentalismos ambientais	.248
<b>5.3. A estratégia dos concursos</b>	<b>.250</b>
5.3.1. Preocupações em diferentes escalas e contextos	.251
5.3.2. Interações nas dinâmicas das gerações globais	.254
<b>5.4. Publicações e exposições multimídia</b>	<b>.256</b>
5.4.1. Exposições, eventos e intercâmbios	.257
5.4.2. Arquipelagos de arquitetura	.261
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>.264</b>
Emergências	.265
Na dinâmica das gerações globais	.267
Temas comuns, arquiteturas distintas	.269
Vinte anos, múltiplas trajetórias	.272
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>.277</b>
<b>LISTA DE IMAGENS</b>	<b>.298</b>

# INTRODUÇÃO

---

## A tese

1. Esta tese aborda as arquiteturas recentes produzidas na América Latina entre 1991 e 2011. Tem por objetivo comprovar o surgimento e a existência de uma nova geração de arquitetos desde o início da década de 1990, que pode ser observada a partir do critério das gerações, reconhecendo-a vinculada a um novo tipo de consciência geracional, pertencente ao que se pode entender por dinâmica das gerações globais.<sup>1</sup> Além disso, a tese pretende compreender as arquiteturas desta nova geração como um sistema complexo emergente, como um conjunto de numerosas conexões e interações que agem mutuamente em rede, produzindo qualidades ou propriedades características da emergência.<sup>2</sup>

Tal análise levará em conta o processo histórico de surgimento desta nova geração, não o considerando como um encadeamento natural de herança, reafirmação, evolução ou continuidade das arquiteturas produzidas no subcontinente no século passado e muito menos como uma atitude de ruptura com as gerações anteriores, mas sim, como a tentativa de construção de uma síntese dialética entre certas modernidades que podem ser retomadas e reinterpretadas, e novas atitudes propositivas inerentes às inúmeras possibilidades de conexão que estes arquitetos estabelecem no movimento das gerações globais.

---

<sup>1</sup> Esses critérios partem da análise dos textos seminais de Ortega y Gasset (1996 [1928]; 1946b; 1956) e Mannheim (1993 [1928]), além das interpretações de Bauman (2007) e do conceito de gerações globais de Beck (2008), conforme será visto no Capítulo 1.

<sup>2</sup> Ao longo da tese, a emergência será abordada a partir da Teoria Geral dos Sistemas, de Bertalanffy (1968), e da interpretação de Morin (2010) a respeito das teorias da complexidade e da emergência.

2. Entender, caracterizar, analisar e catalogar a produção arquitetônica realizada na América Latina por esta nova geração é tarefa por demais complexa e difícil. Trata-se de um grupo diverso e heterogêneo, herdeiros do contexto histórico em que estão inseridos. Alguns trabalham individualmente, mas muitos se associam em equipes de variados tamanhos e ainda existem os que se associam em equipes de nacionalidades diversas. São arquitetos que tem amplo acesso a todo tipo de informação, às novas metodologias projetuais e às novas tecnologias. Geralmente, possuem vínculos com a atividade de docência nos cursos de Arquitetura e Urbanismo das suas cidades ou em outros, em diversos lugares e países. Participam regularmente de concursos de arquitetura, tendo alcançado relativo êxito em premiações. Possuem o desejo comum de se integrarem e interagirem com a cultura contemporânea. Têm obras publicadas em importantes revistas de arquitetura das mais diferentes partes do planeta.

A tese parte da hipótese de que estas arquiteturas podem ser estudadas como fenômenos complexos emergentes que se desenvolveram em dois momentos. A última década do século XX é o momento de formação e surgimento desta nova geração, levando-se em consideração aqueles arquitetos formados a partir da segunda metade dos anos de 1980 e que começaram a atuar a partir da década de 1990. Um segundo momento pode ser caracterizado ao longo dos anos de 2000, como o de afirmação geracional, quando esta nova geração irá adquirir certo amadurecimento para interpretar suas respectivas realidades locais e certa relevância internacional advinda das inúmeras publicações nas mais diversas revistas especializadas, entre 2001 e 2011.

3. O entendimento e a compreensão da produção arquitetônica desta nova geração como um sistema complexo emergente está amparada na pesquisa e no levantamento de dados que foram realizados como apoio para a tese. A opção foi por construir uma história das arquiteturas da nova geração na América Latina por meio de um processo de seleção, exclusão e análise crítica.

Para isso, foi adotado o critério da seleção de projetos e obras publicados no maior número possível de revistas especializadas de diversos países, respeitando-se o recorte temporal e o critério geracional estabelecidos, o que originou um resultado de grande ampli-

tude, isto é, um extenso banco de dados com mais de 600 projetos e mais de uma centena de arquitetos ou grupos de arquitetura. Após uma criteriosa seleção, os projetos mais significativos foram agrupados e o resultado final compõe o “Volume 2” da tese, que contém as informações projetuais de 341 projetos e obras, além das biografias dos 92 arquitetos ou grupos de arquitetura selecionados de 11 países distintos.<sup>3</sup>

Uma pesquisa dessa dimensão se justifica pelo fato de que não é possível verificar, de outro modo, a existência de emergências ou propriedades emergentes tomando-se por amostra um número reduzido de arquitetos ou grupos de arquitetura, já que pressupõe a análise de um nível considerável de interações de variados tipos.

A seleção de projetos e obras a partir do critério do reconhecimento por meio das revistas especializadas contribuiu para a construção de uma geografia mais precisa destas arquiteturas, distinguindo os lugares em que se apresentam com maior vigor e intensidade. Esta análise permitiu estabelecer critérios de investigação pautados pela relevância da produção arquitetônica, ao verificar que as arquiteturas mais divulgadas e com maior visibilidade encontram-se, atualmente, no Chile, no Brasil e na Colômbia. Ao longo da tese, serão estas as arquiteturas analisadas com maior ênfase e atenção, entendendo-as como unidades geracionais complexas e heterogêneas. Ao mesmo tempo, esse recorte estratégico não excluirá as outras partes da pesquisa e do levantamento de dados, que, quando necessário, também serão abordadas pela tese, além de estarem devidamente inseridas e publicadas no seu “Volume 2”.

4. As perspectivas de abordagem da tese são pretensiosas, partindo de um viés híbrido de interdisciplinaridade e complexidade.<sup>4</sup> A tese procura se aproximar das interpretações sobre a ideia das gerações em Ortega y Gasset (1996 [1928]; 1946b; 1956), Mannheim (1993 [1928]) e Bauman (2007), além do conceito de gerações globais de Ulrich Beck (2008). Nesse sentido, a “sociologia cosmopolita” desenvolvida por Beck guarda certos vínculos com o pensamento crítico do arquiteto argentino Jorge Francisco Liernur (2002, 2010),

<sup>3</sup> Esses critérios de seleção estão explicados no item 1.3. do Capítulo 1 da tese.

<sup>4</sup> Nesse caso, concordamos com o pensamento de Montaner (2009, p.9) quando atesta que “as teorias da arte, da arquitetura e do urbanismo têm a missão de continuar construindo novas interpretações” e que estes “métodos de interpretação devem ser cada vez mais complexos.”

especialmente quando procura desviar-se da legitimação da perspectiva eurocêntrica tensionada pela contraposição entre colonizado *versus* colonizador, opondo-se às concepções de regionalismo ou nacionalismo. A tese também é devedora da história urbana de Bernard Lepetit (2001) que ensina que a cidade deve ser vista como uma rede de relações e uma multiplicidade de confrontações, escalas e temporalidades, o lugar do encontro e do diálogo de diversas áreas do conhecimento. A tese ainda é devedora da Teoria Geral dos Sistemas de Bertalanffy (1968) e do conceito de sistemas arquitetônicos em Montaner (2009, p.9), incluindo a premissa de que “por trás dos repertórios formais, há sempre implicações éticas, sociais e políticas”.

Todas essas perspectivas de abordagem estão permeadas pelas interpretações das teorias da complexidade e da emergência em Edgar Morin (2010), que permitem aceitar diversos tipos de contribuições simultâneas, às vezes concorrentes e até mesmo antagônicas, que, ao serem associadas pela complexidade, tornam-se complementares. Nesse sentido, o conceito de *distant reading*, do historiador de literatura italiano Franco Moretti, permite vislumbrar estas arquiteturas da nova geração como um sistema complexo emergente através de uma geografia panorâmica construída por meio de mapas, gráficos e esquemas,<sup>5</sup> em que a distância “é uma condição de conhecimento”, o que também significa que, quanto mais ampla a investigação, “maior terá de ser a distância” (MORETTI, 2000, p. 176; 175). Ao mesmo tempo, o conceito de *distant reading* está em contraposição a um suposto *close reading*, que na presente tese pode ser entendido através da análise formal dos projetos e obras selecionados pela pesquisa e pelo levantamento de dados. Tal análise se baseia principalmente nas contribuições do formalismo analítico de Colin Rowe (1999) e algumas análises formais em trabalhos de Comas (1987, 2002), Mahfuz (2004) e Zein (2005).

## Visões da América

Latinoamérica: ¿es una o varias o ninguna? Quizá no sea sino un marbete que, más que nombrar, oculta una realidad en ebullición – algo que todavía no tiene nombre propio porque tampoco ha logrado existencia propia.<sup>6</sup>  
(Octavio Paz)

<sup>5</sup> Especialmente a partir de suas obras: MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu, 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003; MORETTI, Franco. *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*. Londres e Nova York: Verso, 2005.

<sup>6</sup> PAZ, 1975, p. 153.

1. Uma das questões polêmicas que atravessam as discussões da tese é a possibilidade de entendimento, conceituação e definição daquilo que se denomina comumente por América Latina, questionando mesmo a sua própria existência. A América Latina existe? Ou, o que é América Latina? Ou ainda, como indaga Liernur (2002, p. 10, tradução nossa), “o que evocamos hoje com esse nome?”

Na Antiguidade e na Idade Média poderia integrar o “Orbis Alterius”, as “Terras antípodas” ou a “quarta parte do mundo”. No Renascimento fez parte das “Índias Ocidentais”, do “Paraíso”, ou, do “Novus Orbis”. Américo Vespúcio denominou-a “Novo Mundo” e também a chamou de “Terras Novas”.<sup>7</sup> Finalmente, ficou conhecida como parte daquilo que se entende por América.<sup>8</sup>

Sob o ponto de vista de uma conceituação histórica e cultural mais ampla, nenhum dos termos utilizados até hoje foi suficiente para entender a América Latina em sua essência. Desde o século XIX, várias terminologias foram criadas para adjetivá-la, no sentido de diferenciar a parte rica do hemisfério norte, “a América”, das outras terras mais ao sul (LIERNUR, 2002). América Latina é uma entidade que também já foi denominada Hispano-américa, Luso-américa, Pan-américa, Indo-américa, Ibero-américa, Afro-américa, Indo-afro-américa, etc.

Todos estes termos demonstraram-se, ao longo do tempo, imprecisos e incapazes de revelarem o objeto em estudo na sua real

---

<sup>7</sup> Segundo O’Gorman (1992), a definição de “Orbis Alterius” provém de Pompônio Mela, em *De situ orbis*, séc. I d.C.; “Terras Antípodas” de Estrabão, em *Geographia*, séc. I d.C., e também de Ambrósio Teodósio Macróbio, em *Comentario al somnium Scipionis*, séc. (V?) d. C. O termo “a quarta parte do mundo” é de Santo Isidoro de Sevilha, em *Etimologiarum, libri XIV. De terra et partibus*, séc. VII d.C. “Índias Ocidentais” é a maneira pela qual vários autores, como Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés em *Sumario de la natural historia de las Índias* (1526) e *Historia general y natural de las Índias, Islas y Tierra-Firme del Mar Océano* (1535), Bartolomeu de las Casas em *Historia de las Índias* (1527-1560), Francisco López de Gómara em *Historia general de las Índias* (1552-1553), ou como Fernando Colombo em *Vida del Almirante don Cristóbal Colón escrita por su hijo Don Hernando* (1571), reportaram-se às terras visitadas por Cristovão Colombo nas suas quatro viagens, entre 1492 e 1502. O livro *Visões do paraíso* (1959), de Sérgio Buarque de Holanda, demonstra a relação entre o novo mundo e o paraíso terrestre, especialmente na América anglo-saxônica. “Novus Orbis” foi o termo utilizado por Pedro Mártir, em carta de 1493 publicada no *Opus epistolarum* em 1530. Os termos utilizados por Américo Vespúcio são oriundos da carta *Mundus Novus* (1503?) e da *Lettera* ou *Quatuor Americi Vespucci navigationes* (1504), ambas citadas por O’Gorman (1992, p. 159; 171).

<sup>8</sup> O termo América aparece pela primeira vez, com o objetivo de denominar toda a extensão das novas terras, no *Cosmographiae Introductio* publicado em 1507, incluindo o texto de Vespúcio de 1504 e um mapa-múndi de Martin Waldseemüller (O’GORMAN, 1992).

amplitude. Dada a inexatidão do termo, a entidade assim será designada como América Latina simplesmente porque já foi estabelecido certo consenso.<sup>9</sup> Porque todos assim a denominam. Porque “é uma convenção cultural, uma entidade cuja existência tem lugar, não menos que o Olimpo, o Eldorado, ou as Índias, em nosso imaginário” (LIERNUR, 2002, p. 11, tradução nossa).

2. No livro *A invenção da América* (1958), o historiador mexicano Edmundo O’Gorman (1992, p. 25) tem por objetivo “explicar satisfatoriamente o aparecimento da América no seio da Cultura Ocidental”, questionando, de maneira contundente, o que tradicionalmente se entendeu como o descobrimento do continente americano. O’Gorman (1992, p. 18) elaborou uma nova explicação sobre o seu surgimento, afirmando que “a chave para resolver o problema do aparecimento histórico da América estava em considerar esse acontecimento como o resultado de uma invenção do pensamento ocidental e não como o de um descobrimento meramente físico.”

O historiador mexicano (1992, p. 184) interpretou a América como concepção do pensamento renascentista, possibilitando que o homem europeu pudesse finalmente libertar-se do pensamento medieval. Ao mesmo tempo, gerou a oportunidade de uma reflexão acerca de si mesmo e de seu lugar no universo, ao construir a percepção de que a Europa representava para o mundo o berço da civilização e da cultura ocidental. Nesse sentido, a América só foi possível de ser concebida como uma invenção à imagem e semelhança do velho continente, uma “Nova Europa”, desejada e almejada desde há muito, provocando a expectativa de que a modernidade finalmente pudesse existir. Nesta nova conformação geográfica do *orbis terrarum*, esta quarta parte do mundo caracterizou-se como uma entidade diferente do que representavam para a Europa tanto África quanto Ásia. Configurava-se como limite e fronteira. Mesmo não pertencendo à sua centralidade, distinguiu-se como extremidade e periferia e, portanto, pertencente ao mundo ocidental. Era o chamado “oci-

---

<sup>9</sup> Historicamente, no território das ambições geopolíticas, os espanhóis sempre preferiram os termos Hispano-américa ou Ibero-américa, termos esses que foram rejeitados no século XIX pelas novas repúblicas recém-libertas da coroa espanhola. Os norte-americanos, por sua vez, denominaram-na Pan-América com os mesmos propósitos. América Latina foi um termo criado no século XIX e empregado pela primeira vez, provavelmente, por Michel Chevalier durante o regime de Napoleão III. Foi utilizado para favorecer os interesses de expansão francesa no continente. Ao longo do tempo superou todas as outras denominações.

dente distante”, o local ideal para a implantação de ideias e modelos (LIERNUR, 2002).

Pode-se afirmar que toda tentativa de entendimento e explicação a respeito do surgimento da América esbarra no mito fundante do novo. A América iria se consubstanciar como “a utopia da Europa” (FUENTES, 1998, p. 77, tradução nossa), como o lugar “do futuro e da liberdade” (O’GORMAN, 1992, p. 186), ou ainda, como o território necessário onde se poderia, de fato, fundar a modernidade (FERNÁNDEZ, 1998). A compreensão da América Latina passa por essa reflexão a respeito de sua realidade complexa e paradoxal, do seu caráter de multiplicidade, contradição e descontinuidade. Uma discussão que remonta à sua origem, à sua condição histórica e ao desejo constante de comparação com o modelo europeu.

O que se percebe é que as formas de pensamento e crítica, ciência, literatura, arquitetura e artes produzidas ao longo do tempo nesse continente latino-americano trazem uma enorme ambivalência. Ou seja: uma vontade de aspiração à modernidade e, ao mesmo tempo, uma repulsa. Ou ainda, um afã de produzir um conhecimento contemporâneo vinculado à matriz europeia, mas que implicaria em saberes estabelecidos, previstos, predeterminados. Um saber global de dependência e subsistência, que gera uma desconfiança nos próprios valores, uma crise profunda e um sentimento conflituoso em relação à sua pretensa ocidentalidade (WAISMAN e NASELLI, 1989).

3. No livro *El laboratorio americano* (1998), a concepção do arquiteto argentino Roberto Fernández a respeito da invenção da América é muito mais radical do que a elaborada por O’Gorman cinquenta anos antes. No texto de Fernández, a América surge como o lugar em que se permitiu fundar a modernidade “a partir da monstruosa negação de uma história específica”, como o “território para a manobra de expansão moderna das nascentes forças imperiais”, desconsiderando sumariamente a existência das culturas aqui já preestabelecidas (FERNÁNDEZ, 1998, p. 11, tradução nossa). Se para O’Gorman a América é invenção, para Fernández é um imenso laboratório onde tornou-se legítimo operar essa invenção.<sup>10</sup> É o território das transformações importantes para o projeto de utopia que a Eu-

<sup>10</sup> Nesse sentido, Montaner (2011, p. 253, tradução nossa) aponta que “invenção (O’Gorman) e laboratório (Fernández) constituem-se em dois conceitos chaves para se entender a história e a realidade imensamente complexas da América Latina.”

ropa tentou realizar, um lugar de intermináveis ensaios e constantes verificações políticas, econômicas e culturais. Um lugar de conflitos e paradoxos, constituindo-se como campo propício para o desenvolvimento de intensas experimentações.

Nesse imenso laboratório, a construção da América realizou-se de maneira dramática. O nativo americano foi a “matéria de construção” desse processo terrível, com o aniquilamento de cerca de cento e trinta milhões apenas no primeiro século. Com o passar do tempo, os experimentos foram sucedendo-se. No século XIX, a América era, ao mesmo tempo, ficção e invenção em nome do fundamento legitimante do positivismo. Como invenção, fez-se necessário validá-la, dar sentido às teorias positivistas, principalmente através da dominação. E isso significou construir a América por meio da violência e do extermínio de tudo aquilo que impedisse a legitimação da utopia europeia nos territórios conquistados. Sob essa ótica, a América configurou-se como uma “construção conceitual e ideológica” a partir de “uma hipótese de conquista-apropriação” que resultou em destruição do meio ambiente e de populações inteiras (FERNÁNDEZ, 1998, p. 30, tradução nossa).

A preferência por uma modernidade utópica provocou uma situação de certa artificialidade, na medida em que se fez a opção intelectual pelo discurso estético em detrimento do político-ideológico, apropriando-se muito mais da forma do que do conteúdo. Nesse imenso laboratório inconcluso, prevaleceram ao longo do tempo as estéticas formalistas barrocas, entendendo-se o barroco americano como a maneira trágica e mestiça com que os postulados racionalistas europeus foram entendidos por aqui, muitas vezes carregados pela tensão entre cultura de elite e cultura popular.

Todavia, no século XX, em meio a realidades sociais contraditórias, conflitantes e violentas, que acabaram por distinguir e caracterizar as cidades latino-americanas, parte da elite intelectual buscou o formalismo e diferentes tipos de abstração, especialmente através das tradições de redução ao essencial, do distanciamento da realidade tangível, do rigor minimalista, da simplificação e economia de meios, adotando aquilo que se pode caracterizar por estéticas periféricas do silêncio e da renúncia (FERNÁNDEZ, 1998).

4. Por analogia, essas visões construídas da América podem ser comparadas a um edifício que contém vários pavimentos. Na me-

didada em que o percorremos e subimos de um andar a outro, amplia-se a paisagem que se desdobra à frente, mas também aumenta o grau de complexidade para o seu entendimento. A metáfora do espelho é o último e mais complexo pavimento.

A América Latina ainda precisa de uma imagem de si mesma. Como invenção do humanismo renascentista, foi constantemente reinventada ao longo do tempo. Também já foi pensada como laboratório de intensos experimentos inconclusos. E, por esses mesmos motivos, pode ser vista como uma criação quase artificial, uma ideia, uma entidade que carece de referências. Dada a imprecisão do termo “América Latina”, o emprego da metáfora é um excelente recurso para entendê-la melhor.

Talvez a mais conhecida e uma das mais coerentes definições seja a que Aristóteles desenvolveu na *Poética*, quando asseverou que a metáfora “consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a outra coisa: transferência que pode realizar-se do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de uma espécie para outra ou com base numa analogia” (ABBAGNANO, 2007, p. 667). Mas a metáfora também é um instrumento de análise, um recurso fundamental que permite clarear e aprofundar conceitos, um “veículo de expressão e construção de modelos de pensamento e conhecimentos sobre a realidade” (VÁZQUEZ RECIO, 2010). A metáfora auxilia a apreender certos pontos que, devido às suas complexidades, quase se diluem em direção ao confuso e à imprecisão. Em seu artigo *Las dos grandes metáforas* (1924), Ortega y Gasset (1946a, p. 390) esclarece que

não só necessitamo-la para fazer, mediante um nome, compreensível para os demais, o nosso pensamento, mas também necessitamo-la inevitavelmente para pensarmos nós mesmos certos objetos difíceis. Além de ser um meio de expressão, a metáfora é um meio essencial de inteligência.

A metáfora pode servir como auxílio importante na compreensão da América Latina, possibilitando torná-la “uma verdade, um conhecimento de realidades” (ORTEGA Y GASSET, 1946a, p. 391, tradução nossa). Nesse sentido, o espelho tem sido um dos recursos metafóricos mais utilizados, especialmente nas explicações realizadas por autores diversos como Garin (1975), Morse (1988), Fernández (1998), Fuentes (2001) e Liernur (2002), ou, nas inúmeras e

muito bem elaboradas metáforas especulares borgeanas. Conforme as projeções refletidas no espelho, a América Latina se enxerga ou é vista pelos outros.<sup>11</sup>

Todo espelho reflete imagens, modelos e representações. O pensamento crítico de Liernur, em *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina* (2002), elabora uma interpretação sensível a esse respeito. Desde sua invenção no cenário europeu como um imenso laboratório de modernidades e utopias, tanto as representações que a América Latina faz de si a partir do olhar externo quanto as imagens que os outros desejam ver, da América Latina – a partir de suas próprias realidades locais – fazem parte de um intrincado jogo de espelhos. E nesse jogo, a figura e os seus reflexos intermináveis interagem de tal maneira que se torna quase impossível identificar onde está a figura real que se dilui e onde começam os reflexos.

No jogo dos reflexos cruzados da cultura moderna, Liernur (2002, p. 35; 20, tradução nossa) destaca que “os artistas da periferia [latino-americana na presente tese] olham para a vanguarda europeia, que olha para os Estados Unidos, que olha para os primitivos americanos, africanos e asiáticos, que observam e são observados pelos europeus...”, concluindo que, nesse caso, “a vanguarda olha o que, de antemão, quer ver, os ‘tigres nas nuvens’ de sua imaginação.” Para ilustrar, Liernur recorda que o grupo modernista paulistano vinculado a Oswald de Andrade, ao ser influenciado pelo olhar e pelas sugestões do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, decide viajar a Minas Gerais e lá, finalmente, consegue descobrir e visualizar toda a sua riqueza plástica e estética. Por sua vez, Cendrars também se deixou influenciar pela poesia oswaldiana do movimento Pau-Brasil.

Segundo essa visão, as representações da cultura produzidas no subcontinente podem ser consideradas, muitas vezes, “produto de concretas demandas culturais de centros externos” (LIERNUR, p. 10, tradução nossa), que constroem e projetam certas visões da América Latina, no afã de integrá-la ao processo de globalização.<sup>12</sup> Novamente, o jogo dos reflexos volta a funcionar e o grande desafio, então, é perceber que valorações são dadas a essas visões e escolhas estrangeiras. Ou seja, torna-se necessário olhar o espelho invertendo

<sup>11</sup> Como percebeu o historiador Eugenio Garin (1975, apud LIERNUR, 2002, p. 20, tradução nossa), “quase em um espelho, é a alma mesma da Europa que se reflete nas imagens que os europeus fazem dos outros povos”.

<sup>12</sup> Para Liernur (Idem, p. 12, tradução nossa): “Os enigmas do espelho são os enigmas da criação no mundo globalizado da modernidade.”

o reflexo e construir a história do centro a partir do olhar da periferia, como propõe o arquiteto argentino. Nesse jogo especular, os reflexos que vêm dos centros externos e as projeções a partir da América Latina formam um caleidoscópio de imagens que distinguem nossas particularidades. E, nesse contexto, concordamos com Liernur que, muito mais do que uma entidade física ou geográfica, a América Latina pode ser vista como uma convenção cultural imaginada a partir do reflexo de inúmeros espelhos. De certa forma, são essas questões que se pretende abordar ao longo da tese.

### **Histórias da arquitetura na América Latina**

1. Num primeiro momento, entre meados da década de 1920 e o final da década de 1960, surgiram os primeiros textos que buscaram registrar e compreender o surgimento da arquitetura moderna na América Latina. Alguns foram inspirados nos textos canônicos europeus, tentando legitimar a nova arquitetura e seus mestres regionais. Outros trabalhos buscaram elaborar uma síntese entre as tradições locais e a suposta universalidade da arquitetura moderna. Dentre os principais autores, merecem destaque: Gregori Warchavchik, Lúcio Costa, Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas e Enrique Mindlin, no Brasil; José Villagrán García e Alberto Arai, no México; Enrico Tedeschi e Francisco Bullrich, na Argentina; Juan Borchers, no Chile; Carlos Raúl Villanueva, na Venezuela; e Luis Miró Quesada, no Peru (MONTANER, 2011).

A partir da década de 1960, surgem alguns esforços de construção de uma história mais ampla da arquitetura na América Latina. O arquiteto argentino Francisco Bullrich foi um dos primeiros a preocupar-se com esta abordagem mais geral, embora ainda muito panorâmica.<sup>13</sup> Em 1963, publicou *Arquitectura argentina contemporánea: panorama de la arquitectura argentina 1950-1963*, e, em 1969, surgiu *Arquitectura latinoamericana: 1930/1970*,<sup>14</sup> onde o arquiteto

<sup>13</sup> As obras de Bullrich constituem os primeiros esforços da historiografia da arquitetura na América Latina nos anos de 1960 e 1970, depois do olhar externo do livro *Latin American Architecture since 1945*, que Henry-Russell Hitchcock escreveu para o MOMA, em 1955.

<sup>14</sup> O livro foi publicado em ocasião da realização do X Congresso da UIA, em Buenos Aires (TORRENT, 2002). No mesmo ano, também publicou *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* que, na verdade, é uma versão ampliada do mesmo livro com edições em espanhol, inglês e italiano, patrocinada pela Unesco.

apresentou algumas das obras mais significativas desde a década de 1920, com destaque especial à arquitetura dos anos de 1950 e 1960, dedicando um último capítulo à “nova geração” de arquitetos entre 35 e 45 anos de idade.<sup>15</sup>

A década de 1970 pode ser caracterizada pelo esforço para se construir e consolidar um pensamento próprio, compreendendo a arquitetura sob as premissas de uma pretensa identidade latino-americana, pensada desde as suas mais importantes tradições culturais e intelectuais. Alguns trabalhos produzidos nesse momento são interpretações marxistas da arquitetura e do urbanismo latino-americanos, e não poderiam ser de outra maneira, dado o contexto político e ideológico que pressionava todo o continente, com o recrudescimento da Guerra Fria e o surgimento das ditaduras militares, dos nacionalismos e das políticas desenvolvimentistas em diversos países. Nesse contexto, destacaram-se as contribuições de: Fernando Salinas e Roberto Segre em Cuba; Fruto Vivas, na Venezuela; e as de Rafael López Rangel, no México.<sup>16</sup>

Na tentativa de explicação da América Latina sob o ponto de vista da história cultural, o livro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, do historiador argentino José Luis Romero, se tornou uma referência fundamental (MONTANER, 2011). Foi publicado dois meses após o golpe militar na Argentina, em 1976, em meio às intensas repressões políticas que acabaram por fechar a editora *Siglo*

<sup>15</sup> Da arquitetura brasileira, escolheu projetos de Niemeyer, Reidy, Burle Marx, Lúcio Costa e Joaquim Guedes. Da Argentina, apresentou Antonio Bonet, Amancio Williams, Clorindo Testa, Claudio Caveri, Horacio Baliero, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan e Justo Solsona. Também analisou obras de: Emilio Duhart, Carlos Bresciani, Héctor Valdés, Fernando Castillo e Carlos Huidobro, do Chile; Rogelio Salmona, da Colômbia; Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Fernando Salinas, de Cuba; Juan O’Gorman, Enrique de la Mora, Fernando González Pozo e Félix Candela, do México; Julio Vilamajó, Eladio Dieste, Mario Payssé Reyes e Nelson Bayardo, do Uruguai; e Carlos Raúl Villanueva, da Venezuela, dentre outros.

<sup>16</sup> Em Cuba, o arquiteto Fernando Salinas dividiu sua atuação entre uma produção teórica reflexiva e uma prática profissional consistente. Seus textos foram publicados em revistas cubanas e internacionais, como, por exemplo, *La industrialización de la vivienda: una proposición* (1964) e *La arquitectura revolucionaria del tercer mundo* (1967). Grande parte da vasta produção de Roberto Segre foi escrita em Cuba, onde foi professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de La Havana. Merece destaque seus textos marxistas, dentre eles, *Cuba: arquitectura de la revolución* (1970), *Estructuras ambientales en América Latina* (1977) e *América Latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura* (1991). Em 1974, Segre se associou a Salinas no livro *El diseño ambiental en la era de la industrialización*. Segre também se associou ao mexicano Rafael López Rangel em algumas obras como *Architettura e territorio nell’America Latina* (1982), *Tendencias arquitectónicas y caos urbano en América Latina* (1986), e *Ambiente y sociedad en America Latina* (1986). López Rangel, por sua vez, começou a publicar seus estudos em 1972, com a obra *La crisis del racionalismo arquitectónico en México: hacia un nuevo enfoque metodológico*. Também escreveu *Arquitectura y subdesarrollo en América Latina* (1975), *Diseño, sociedad y marxismo* (1981), e *Las ciudades latinoamericanas* (1989).

*Veintiuno*, a qual o havia publicado. O livro pode ser caracterizado como um projeto ambicioso que pretendia, a partir da sensível visão socialista de Romero, reconstruir a própria história latino-americana através da história urbana e social de suas cidades, desde a cidade fundada pelo colonialismo até os centros urbanos do século XX.

Desde 1966, no intuito de estimular o estudo das culturas latino-americanas, a Unesco organizou uma série de iniciativas no campo da arte, da literatura e da arquitetura, intitulada *América Latina en su cultura*. Em 1975, foi publicado *América Latina en su arquitectura*, organizado por Roberto Segre, abordando aspectos das cidades e dos territórios, da arquitetura e de suas relações. O livro traz uma introdução de Darcy Ribeiro e textos do próprio Segre e de Bullrich, Enrico Tedeshi, López Rangel, Jorge Enrique Hardoy, Germán Samper e Max Cetto, dentre outros (SEGRE, 1975). Para a mesma coleção, em 1977, é a vez do arquiteto e crítico de arte argentino Damián Bayón, em conjunto com o fotógrafo ítalo-venezuelano Paolo Gasparini, publicar *Panorámica de la arquitectura latino-americana*. O livro é o resultado das entrevistas realizadas por Bayón e das fotografias de Gasparini que viajaram por dez países da América Latina,<sup>17</sup> constituindo o mais significativo registro da arquitetura latino-americana dos anos de 1960 e 1970. Além de trazer o olhar sobre a realidade urbana e social de cada um dos locais visitados e sobre as obras dos arquitetos entrevistados, Gasparini fotografou um amplo panorama arquitetônico, de certa maneira seguindo um roteiro de obras selecionadas a partir do livro de Bullrich.<sup>18</sup>

Outro arquiteto que nos anos de 1970 já havia iniciado um trabalho de entendimento da realidade latino-americana foi o argentino Ramón Gutiérrez.<sup>19</sup> Sua obra está vinculada ao esforço de construção de uma ampla história da arquitetura na América Latina a

<sup>17</sup> Gasparini produziu uma série de 233 fotos em preto e branco feitas exclusivamente para a publicação. Bayón entrevistou Clorindo Testa (Argentina), Burle Marx (Brasil), Rogelio Salmons (Colômbia), Fernando Salinas (Cuba), Emilio Duhart (Chile), Pedro Ramírez Vázquez (México), Carlos Colombino (Paraguai), José García Bryce (Peru), Eladio Dieste (Uruguai) e Carlos Raúl Villanueva (Venezuela).

<sup>18</sup> Além dos arquitetos publicados por Bullrich e dos entrevistados por Bayón, Gasparini fotografou obras de: Eduardo Catalano e Mario Roberto Alvarez, na Argentina; Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, no Brasil; Sergio Larraín e Diego Balmoedo, no Chile; Samper, Esguerra, Sáenz e Urdaneta, na Colômbia; Antonio Quintana e Roberto Gottardi, em Cuba; Luis Barragán, Pedro Ramírez Vázquez, Rafael Mijares, Enrique del Moral, Mario Pani e Ricardo Legorreta, no México; e Enrique Ciriani, Frederick Cooper e Luis Miró Quesada, no Peru.

<sup>19</sup> Sua atuação no campo intelectual e editorial tem sido de grande importância para o estudo e valorização do patrimônio histórico e da arquitetura colonial latino-americana.

partir de conceitos que se aproximam do regionalismo. Desde 1973, publica a revista DANA (*Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*) e, a partir de 1995, dirige o CEDODAL (*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana*).<sup>20</sup> Dentre a grande quantidade de obras que escreveu ou organizou, é possível destacar *La arquitectura en la Argentina: 1930-1970* (1972),<sup>21</sup> *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (1983), *Arquitectura latino-americana: textos para reflexión e polémica* (1989) e *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX* (1998).

2. Todas essas contribuições foram trabalhos isolados e bastante solitários em meio a contextos de intensa crise política e econômica. O fenômeno dos regimes militares que se alastrou pela América do Sul fechou editoras, controlou universidades e calou vozes. Talvez por todas essas circunstâncias, a década de 1970 foi um período de silenciosa expectativa e paciente maturação de experiências que floresceram aos poucos, na década seguinte. Nos anos de 1980, identidade, cultura, história e contexto foram os enfoques mais contundentes, suscitados como reação a uma pretensa pós-modernidade, num momento de efervescência cultural e certa ansiedade coletiva em torno de temas vinculados ao regionalismo. Prevalecia um forte desejo de aproximação intelectual, de conhecimento e reconhecimento mútuos, os quais culminaram com o surgimento dos SAL (Seminários de Arquitectura Latino-americana) em 1985, os quais se tornaram responsáveis pelas contribuições teóricas mais importantes até meados da década seguinte.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> O CEDODAL é um dos mais importantes centros de documentação em arquitetura da América Latina. Possui uma biblioteca com mais de 30.000 volumes, principalmente sobre arquitetura, urbanismo, arte e história latino-americana. Também possui um acervo de 15.000 revistas, a grande maioria delas publicadas no subcontinente.

<sup>21</sup> Escrito juntamente com *Federico Ortiz*.

<sup>22</sup> Os SAL (Seminários de Arquitectura Latino-americana) representaram, no campo da arquitetura, a consolidação e o amadurecimento de todo um pensamento crítico que foi construído na América Latina ao longo do século XX. Na medida em que os SAL possibilitaram a aproximação de arquitetos e teóricos latino-americanos, numa época em que ainda havia muita desinformação, também auxiliaram a combater a ignorância a respeito do próprio subcontinente e possibilitaram um grande esforço de reflexão em torno de uma pretensa identidade latino-americana. Suas principais contribuições aconteceram entre 1985 e 1995, quando faziam parte de sua pauta investigações e discussões, temas como pós-modernidade e contexto, dependência e regionalismo, tradição e diversidade, domínio e rebelião, opulência e marginalidade, civilização e barbárie (WAISMAN e NASELLI, 1989). Os encontros acontecem a cada dois anos em um lugar diferente, organizados pelos arquitetos das cidades que os sediam e com apoio de universidades locais. Já foram realizados em: Buenos Aires (I e II SAL, 1985 e 1986); Manizales, na Colômbia (III SAL, 1987); Tlaxcala, no México (IV SAL, 1989); Santiago do Chile (V SAL, 1991); Caracas, na Venezuela (VI SAL, 1993); São Carlos e São Paulo (VII SAL, 1995); Lima, Peru (VIII SAL, 1999); San Juan, em Porto Rico (IX SAL, 2001); Montevidéu, no Uruguai (X SAL, 2003); Cidade do México (XI SAL, 2005); Concepción, no Chile (XII SAL, 2007); Cidade do Panamá (XIII SAL, 2009); Campinas, no Brasil (XIV SAL, 2011). O XV SAL será realizado em Bogotá, em 2013.

O livro *Otra arquitectura en América Latina* (1988) é o resultado das reflexões do arquiteto chileno Enrique Browne, de seu envolvimento na publicação de artigos importantes e na participação efetiva nos SAL. No intuito de explicar uma “outra arquitetura”, Browne elaborou uma interpretação dialética entre o que denominou “espírito da época” (arquitetura internacional do movimento moderno) e “espírito do lugar” (arquitetura regionalista vinculada ao contexto latino-americano),<sup>23</sup> procurando demonstrar a existência de diversas arquiteturas que respeitam o lugar e a cultura local, em contraposição a uma visão hegemônica da arquitetura moderna na América Latina.

O conceito de “modernidade apropriada”, construído pelo chileno Cristián Fernández Cox, configurou-se como uma das mais importantes contribuições dos SAL.<sup>24</sup> Foi desenvolvido ao longo da década de 1980 e publicado inúmeras vezes.<sup>25</sup> Fernández Cox (1991, 1995) propõe uma modernidade apropriada onde as alternativas de explicação partem do pressuposto de que é adequada quando está inserida no contexto local e na cultura contemporânea, conforme as diferentes necessidades e realidades latino-americanas. É tornada

<sup>23</sup> O conceito de “espírito da época”, Browne tomou emprestado do sentido que as vanguardas artísticas e arquitetônicas do início do século XX faziam dele. Também remontou à noção hegeliana de *Zeitgeist* sem deixar de assinalar as diversas definições que o seu entendimento pode abranger. O conceito de “espírito do lugar” está vinculado às influências da identidade cultural e do regionalismo, preocupando-se com as noções de contexto, lugar, cultura, patrimônio e com as experiências da vida humana. Para interpretá-lo Browne se inspirou na sociologia de Alfred Weber, além da noção de construir, habitar e pensar de Heidegger e do conceito de *genius loci* de Norberg-Schulz, tomando como referência prática, a obra de arquitetos como Luis Barragán e Rogelio Salmona.

<sup>24</sup> A “modernidade apropriada” pode ser vista como uma resposta contundente ao conceito de regionalismo crítico desenvolvido por Kenneth Frampton, que, por sua vez, baseou-se nas contribuições teóricas do arquiteto Alexander Tzonis e da historiadora Liane Lefraive (SEGAWA, 2005).

<sup>25</sup> Dentre os inúmeros artigos publicados por Fernández Cox destacam-se, dentre outros: Nuestra identidad sumergida. In: *CA*, Santiago do Chile, n. 35, p. 12-17, ago. 1983; Arquitectura latinoamericana tradicion y modernidad. In: *Ars*, Santiago do Chile, n. 10, p. 43-73, 1984; Modernidad apropiada en América Latina. In: *Ars*, Santiago do Chile, n. 11, p. 11-17, 1984; Hacia una modernidad apropiada: factores y desafíos internos. In: *Summa*, Buenos Aires, n. 241, set. 1987; ¿Regionalismo crítico o modernidad apropiada? In: *Summa*, Buenos Aires, n. 248, abr. 1988; *Arquitectura y modernidad apropiada: tres aproximaciones y un intento*. Santiago do Chile: Taller America, 1990; Modernidad apropiada, modernidad revisada, modernidad reencantada. In: *ARQ*, Santiago do Chile, n. 18, p. 36-39, set. 1991; Modernidad apropiada. In: *Modernidad y posmodernidad en América Latina*. Bogotá: Escala, 1991; Feliz 500º aniversário! In: *Projeto*, São Paulo, n. 156, p. 68-71, set. 1992; Arquitetura da transmodernidade na América Latina. In: *Projeto*, n. 188, p. 32-46, ago. 1995.

própria, pelo fato de se apropriar do que é pertinente, das contribuições e ideias externas que possam servir de maneira ajustada, conveniente e satisfatória à condição latino-americana. Ainda, própria, porque é inerente, particular, intrínseca à realidade em que está inserida, e, portanto, é única, especial e não pode ser encontrada em outro contexto.

Nesse mesmo amálgama de tensões criativas e proposições teóricas, os textos de Marina Waisman sempre estiveram permeados por uma preocupação com o contexto latino-americano, além de apresentarem uma profunda sensibilidade e uma grande capacidade de fazer ligações com as diversas correntes do pensamento contemporâneo (MONTANER, 2007).<sup>26</sup> Seus textos foram construídos a partir das interpretações de complexidade, rupturas e fragmentações. Uma densa realidade onde atravessam descontinuidades, superposições ou alternâncias de tempos culturais distintos, coexistência de restos urbanos de cidades pré-colombianas e cidades modernas, artesanato e tecnologia, harmonia e contradição, ciência e analfabetismo, erudição e folclore, tradição e diversidade, domínio e rebelião, opulência e marginalidade, civilização e barbárie (WAISMAN e NASELLI, 1989). Em *La arquitectura descentrada* (1995), por exemplo, Waisman discute problemas inquietantes como a desesperança e a busca de um novo sentido nos tempos de uma modernidade descentrada, demonstrando as incertezas, o desencanto e a impossibilidade de superação das discussões iniciais (RAMÍREZ NIETO, 2005).<sup>27</sup>

Em 1995, a sensação de que esses debates haviam se esgotado começou a ficar evidente e as posições mais radicais e ideológicas

<sup>26</sup> Seus escritos lançaram mão de uma análise tipológica crítica e consistente. Publicou, dentre outros: *La estructura histórica del entorno* (1972); *10 arquitectos latinoamericanos* (1989), em parceria com César Naselli; *El interior de la historia: historiografía arquitetónica para uso de latinoamericanos* (1990); e, finalmente, *La arquitectura descentrada* (1995).

<sup>27</sup> Seu conceito de “modernidade descentrada” é uma análise sensível da produção arquitetônica internacional das décadas de 1980 e 1990. Waisman (1990, p. 73) parte do pressuposto de que a partir do momento em “que o grande projeto da modernidade foi deslocado, criticado e até simbolicamente enterrado, nada conseguiu ocupar seu lugar no centro.” O advento da chamada pós-modernidade afastou a arquitetura dos seus valores mais importantes, que estavam no “centro” do problema arquitetônico, e, com isso, “o mundo pareceu ficar sem forças para inventar novas utopias” e “a arquitetura ficou sem modelos universais” (WAISMAN, 1990, p. 73). A arquitetura contemporânea, ao se deslocar para as margens, tornou-se marginal, “deixando no centro apenas os produtos mais banais do sistema de produção/venda/consumo; um falso centro convertido em terra de ninguém, um grande vazio cultural”, ou ainda, “uma cultura que se estilhaça em fragmentos” sob “o império da linguagem” (WAISMAN, 1990, p. 73-74).

tornaram-se reducionistas, principalmente com o surgimento de outras questões que começaram a ganhar força com a globalização. Na virada do século, houve uma diminuição do interesse pela discussão e pela própria continuidade dos SAL. Assim, as principais contribuições desses seminários aconteceram entre 1985 e 1995, quando fazia parte da pauta internacional investigações sobre a pós-modernidade, a pertinência das discussões vinculadas ao regionalismo, além de questões como centro e periferia, lugar e contexto, dependência e marginalização (SEGAWA, 2005) (BASTOS e ZEIN, 2010).

3. Desde a década de 1990, surgiram novos eixos de interpretação que se distanciaram do regionalismo. Nesse novo contexto, merece destaque o pensamento crítico de Jorge Francisco Liernur, influenciado pelo pensamento radical de Manfredo Tafuri, do qual foi aluno em Veneza. Liernur está preocupado em desvelar as incoerências e as implicações éticas, ideológicas, políticas e sociais que sempre acompanham textos, posicionamentos e arquiteturas. Manteve algum ceticismo e distância crítica em relação às questões de identidade cultural e ao regionalismo das décadas anteriores, alertando quanto aos riscos de interpretações relacionadas à “condição de ‘Alteridade’ da ‘arquitetura da América Latina’ com base num modelo simples ‘dentro/fora’ ”, que, por sua vez, entende que “tais entidades culturais homogêneas existem; e [...] que os valores essencialmente positivos pertencem ao ‘dentro’, enquanto valores negativos caracterizam o ‘fora.’ ” (LIERNUR, 2011, p. 14, tradução nossa).

Nos seus numerosos ensaios, Liernur está preocupado com o desenvolvimento da arquitetura moderna na América Latina e a influência dos cânones universais, analisando com especial atenção as relações do subcontinente com a obra de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Hannes Meyer, dentre outros. Estabelece reflexões sobre a condição americana, questionando a própria existência da América Latina e suas representações, alertando sobre as demandas culturais oriundas de agentes externos que pressionam pela sua integração nas dinâmicas da globalização. Seus ensaios foram reunidos em livros importantes como *Escritos de arquitectura del siglo 20 em América Latina* (2002), *Trazas de futuro* (2008) e *Arquitectura en teoría: escritos 1986-2010* (2010). Além dos ensaios, escreveu e organizou trabalhos de fôlego e abrangência. Organizou *America*

*Latina. Architettura, gli ultimi vent'anni* (1990),<sup>28</sup> publicado na Itália e depois na França, onde procurou analisar a produção arquitetônica da América Latina, incluindo alguns países do Caribe, entre 1968 e 1988, tornando-se referência obrigatória na década de 1990. Nessa mesma perspectiva, escreveu uma ampla história em *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad* (2001) e organizou o *Diccionario de arquitectura en la Argentina* (2004).

4. O relativo interesse pela arquitetura recente no Chile coincidiu com a publicação de algumas obras que procuraram caracterizar esta nova produção através de caminhos distintos, seja vinculando-a com a arquitetura moderna, seja procurando explicá-la através da sua inserção nos fenômenos da economia globalizada, ou ainda, como produto de consumo relacionado a uma crescente demanda externa. Em 2000, Horacio Torrent publicou *Arquitectura reciente en Chile: las lógicas del proyecto*, preocupando-se em articular um viés cronológico e histórico de compreensão da arquitetura produzida no país, ao tentar apontar as lógicas projetuais que permeiam projetos e obras de uma nova geração de arquitetos.

O livro *Portales del laberinto: arquitectura y ciudad en Chile: 1977-2009* (2009) foi organizado por Liernur, que, além de um ensaio próprio, contou com as interpretações sensíveis e não menos importantes de Pérez Oyarzun, Deambrosis e Bannen Lanata, no intuito de identificar as relações deste aparente sucesso de suas arquiteturas recentes e seus vínculos mais profundos com a arquitetura moderna que se desenvolveu no país, a partir dos desdobramentos políticos e econômicos das três últimas décadas.<sup>29</sup>

Por outro lado, o livro *Arquitectura latinoamericana contemporánea* (2005), escrito por Hugo Segawa, é fruto de sua intensa atuação no campo editorial, desde quando esteve à frente da revista *Proyecto*, e nos debates latino-americanos dos anos de 1990, além de inúmeras viagens por todo o subcontinente. O livro analisa a produção dos mais importantes arquitetos nas duas últimas décadas do século XX, optando por uma abordagem panorâmica, abrangente e

<sup>28</sup> Segundo Deambrosis (2009) esse livro integrava uma coleção da qual fazia parte um volume escrito por Norberg-Schulz sobre a arquitetura na Escandinávia, um volume escrito por Nuno Portas e Manuel Mendes sobre arquitetura em Portugal, e um volume escrito por Marc Dubois sobre a arquitetura na Bélgica.

<sup>29</sup> Liernur também colaborou no livro *Medellín: experimental architecture as an instrument of social change* (2010), organizado pela argentina Jimena Martignoni, que procura analisar as atuais arquiteturas construídas na cidade colombiana.

narrativa, por uma construção histórica não linear e não geográfica, elegendo alguns dos temas mais importantes e recorrentes que pautaram as discussões dos anos de 1980 e 1990.

No Brasil, o livro escrito por Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, *Brasil: arquiteturas após 1950* (2010), coloca-se no rol das mais importantes interpretações historiográficas a respeito da produção arquitetônica do país, a partir de novos modelos interpretativos e da revisão de outros textos não menos importantes como os de Mindlin e Bruand, dentre outros. No livro, as autoras pretendem superar certos mitos que foram construídos ao longo do tempo, optando por uma abordagem que aceite “a constatação de haver uma diversidade e uma pluralidade de caminhos, cuja convivência simultânea e complexa não espera reduzir, mas sinalizar” (BASTOS e ZEIN, 2010, p. 393). Nesse sentido, as autoras (2010, p. 394) estão conscientes de que o livro,

ao se limitar a tratar da arquitetura brasileira, o faz apenas porque reconhece a necessidade de revisar certas pautas ainda mal estudadas mas muito precocemente esclerosadas, de maneira a quebrar certas cristalizações e assim poder, em seguida, melhor inserir tal produção numa realidade mais ampla e complexa – latino e ibero-americana, e também, necessariamente, internacional: tarefa futura a realizar-se.

5. A partir de um olhar externo, europeu, a América Latina permanece como um dos objetos de estudo e investigação de Montaner, especialmente no seu *Arquitectura y crítica en Latinoamérica* (2011)<sup>30</sup> que foi estruturado através de um método híbrido, mesclando um viés cronológico, uma abordagem geográfica e uma análise de distintas linhas de interpretação. O arquiteto espanhol procurou identificar as principais contribuições que percorreram a teoria e as diversas histórias da arquitetura na América Latina ao longo do século XX, analisando uma gama vasta de autores de distintas posições e nacionalidades. Além disso, selecionou e comentou alguns dos livros mais importantes e influentes que foram publicados no período estudado, concluindo que

<sup>30</sup> O livro foi elaborado ao longo da disciplina “Crítica de Arquitectura en Latinoamérica”, que o autor ofereceu durante quase uma década no programa de pós-graduação da ETSAB, em Barcelona. De certa forma, também é uma continuação do livro *Arquitectura e crítica* (2007 [1999]), do mesmo autor.

a teoria e a crítica de arquitetura na América Latina possuem tal qualidade e generosidade em suas construções historiográficas, raciocínios críticos e abordagens teóricas, que hoje a convertem numa lição imprescindível, oferecendo-nos pistas para entender a condição pós-moderna da arquitetura (MONTANER, 2011, p. 155, tradução nossa).

Através de outro olhar externo bastante distinto, mas, também europeu, Luiz Fernández-Galiano organizou *Atlas: arquitecturas del siglo XXI. América* (2010). O livro é o segundo de uma coleção de quatro volumes, com a ambiciosa pretensão de documentar a arquitetura recente produzida em todo o planeta a partir de uma divisão por continentes.<sup>31</sup> *Atlas* constitui-se como uma proposta inspirada na história conceitual de Reinhart Koselleck e na tentativa de conceber uma história mundial (ou global) da arquitetura baseada na concepção de *distant reading* em contraposição a um suposto *close reading* de Moretti (2000), ao convidar dez especialistas para interpretarem as arquiteturas recentes das distintas regiões do continente.<sup>32</sup> O livro coloca-se no âmbito das tentativas de construção histórica de uma suposta cultura arquitetônica global a partir do hemisfério norte, permeada pelas tensões e intermináveis discussões entre certa condição universal e distintas circunstâncias singulares e locais.

6. Ainda no contexto do fenômeno da arquitetura recente no Chile, algumas editoras criaram projetos editoriais com o objetivo de registrar e divulgar esta produção, como a *Ediciones Puro Chile*,<sup>33</sup> que publicou *Blanca montaña: arquitectura reciente en Chile* (2010), organizado por Miquel Adrià. Trata-se de um volume panorâmico que selecionou mais de uma centena de obras, notadamente algumas das mais publicadas e reconhecidas internacionalmente. Às

<sup>31</sup> Esta coleção foi publicada pela *Fundación BBVA*, inspirada no relativo êxito de uma publicação anterior, de 2007, denominada *Atlas: arquitectura global circa 2000*.

<sup>32</sup> Os especialistas são: Trevor Boddy (Canadá), Thomas Fisher (Estados Unidos), Louise Noelle (México), Roberto Segre (América Central e Caribe), Maciá Pintó (Venezuela), Silvia Arango (Colômbia), Frederick Cooper (Peru, Equador e Bolívia), Hugo Segawa (Brasil), Jorge Francisco Liernur (Argentina, Uruguai e Paraguai), Fernando Pérez Oyarzun (Chile).

<sup>33</sup> Segundo seus editores: “Se de algo temos certeza hoje é que nossa arquitetura passa por um grande momento, o que nos animou a empreender um projeto editorial desta natureza, reunindo num só corpo, heterogêneo e consistente, o alto grau de desenvolvimento que alcançou nossa arquitetura” (ANDREU e PERTUZÉ, 2010, p. 8, tradução nossa).

obras, antecedem os ensaios de Adrià, Torrent e Pablo Allard, procurando decifrar parte destas arquiteturas (Adrià), seu surgimento nos anos de 1990 e suas relações com a arquitetura moderna (Torrent), e, finalmente, os cenários urbanos onde foram construídas (Allard). Pouco antes, também motivado por esse mesmo aparente prestígio, foi publicado *Pulso: nueva arquitectura en Chile* (2008), organizado por Jeannette Plaut, que selecionou 30 projetos concluídos entre 2000 e 2008 e contou com a participação de Kenneth Frampton que escreveu o texto *Marcar la tierra*, como prefácio.

Contudo, essas iniciativas chilenas não se repetiram com a mesma frequência nos demais países latino-americanos. Apesar da relativa repercussão das arquiteturas produzidas na Colômbia, no Brasil e no México, as publicações sobre a produção recente ainda são incipientes. Na Colômbia, o livro *Archipiélago de Arquitectura* (2010) foi organizado por Miguel Mesa com o objetivo de divulgar as arquiteturas de sete jovens escritórios sediados em Medellín e Bogotá, reunindo textos, entrevistas, projetos, obras e experiências diversas.<sup>34</sup>

No Brasil, o livro *Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea* (2005), organizado por Lauro Cavalcanti e André Corrêa do Lago, realizou um amplo levantamento da produção recente partindo do contraditório pressuposto de que se trata de um processo de herança e continuidade natural de certos legados da chamada arquitetura moderna brasileira. E o livro *Coletivo: 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea* (2006) procurou tornar evidente o surgimento e a afirmação de uma nova geração de arquitetos, reunindo projetos e obras de seis escritórios paulistanos, acompanhados pelas reflexões de Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre e Guilherme Wisnik.<sup>35</sup>

No México, merece destaque a atuação de Miquel Adrià à frente da plataforma *Arquine*, que, além da revista, dedica-se à divulgação da arquitetura mexicana através da publicação de inúmeros

<sup>34</sup> Na Colômbia, ainda merece destaque o livro *Medellín: medio ambiente, urbanismo y sociedad* (2010), organizado por Alejandro Echeverri e Jorge Giraldo Ramírez e publicado pelo *Centro de Estudios Urbanos y Ambientales* da Universidade EAFIT, o qual pretende analisar as transformações urbanas de Medellín por meio da contribuição multidisciplinar de diversas áreas do conhecimento envolvidas no projeto.

<sup>35</sup> O livro é o resultado de uma exposição homônima, organizada em São Paulo, em 2006.

livros, como os da coleção *Lo mejor del siglo XXI, arquitecturas mexicanas*, e que está no seu quarto volume.

Finalmente, a pesquisa desenvolvida pela arquiteta equatoriana Ana María Durán Calisto<sup>36</sup> pretende analisar algumas estratégias dessa nova geração na América Latina, especialmente suas dinâmicas de organização em grupos ou “coletivos”, suas atuações e constantes articulações em rede.

Esses trabalhos revelam que a historiografia da arquitetura na América Latina vem recebendo importantes contribuições nas últimas décadas, embora uma história das arquiteturas da nova geração na América Latina ainda não tenha sido feita. Trata-se, portanto, de um trabalho inédito, haja vista a escassa bibliografia específica sobre o tema. Dessa forma, é também objetivo da tese avançar na análise crítica do período, suprir uma deficiência documental e colaborar com os acervos existentes, além de contribuir com o estudo e compreensão das histórias da arquitetura na América Latina.

## **Estrutura**

1. A tese divide-se em três partes distintas, desiguais e assimétricas. A primeira delas, *Abordagens e Limites*, diz respeito ao Capítulo 1 e tem por objetivo estabelecer os critérios de aproximação teórica, as delimitações do tema e a metodologia. Inicialmente, a construção de uma base conceitual para o entendimento das arquiteturas da nova geração na América Latina tornou-se elemento de fundamental importância, principalmente a partir da interpretação da teoria das gerações e da construção de parâmetros de definição geracional. Por consequência, foi estipulado um recorte temporal e, finalmente, a interpretação de uma teoria da emergência articulada com as ideias da complexidade e dos sistemas complexos. Em seguida, foram organizados os critérios de seleção e definição dos projetos e obras a serem analisados na tese, através das publicações nas revistas especializadas. Ao mesmo tempo, considerou-se a importância das revistas no contexto da arquitetura contemporânea, sua capacidade de penetração e sua vocação para estipular e consolidar valores de juízo.

---

<sup>36</sup> A pesquisa foi publicada no *Harvard Design Magazine* (n. 34, 2011), intitulada *From paradigm to paradox: on the architecture collectives of Latin America*.

2. A segunda parte está estruturada em três capítulos que foram organizados com base num critério espacial e geográfico, priorizando determinados contextos culturais por meio do recorte pela relevância da produção arquitetônica, a partir do Chile, do Brasil e da Colômbia respectivamente. Por entender que as arquiteturas produzidas pela nova geração, nesses países, respondem de maneira bastante satisfatória aos objetivos da tese, foram possíveis a investigação, a análise e o aprofundamento da parte mais significativa do presente objeto em estudo.

O Capítulo 2, *Arquiteturas da nova geração no Chile*, discute o crescente interesse e consideração da crítica internacional pelas arquiteturas recentes produzidas no país, em concomitância com o surgimento de uma nova geração, a partir dos anos de 1990. Aborda o contexto da arquitetura moderna no Chile, seus desdobramentos e suas vinculações com o cenário atual, estabelecidos muito mais no campo dos princípios do que de quaisquer imitações formais ou estilísticas. Demonstra a articulação desta nova geração com os desdobramentos internacionais do campo disciplinar, sua tendência à abstração e à interpretação poética do território e da paisagem. A análise de projetos e obras expressa preocupações com os processos construtivos, com a materialidade e com a dimensão física, poética e tectônica destas mesmas arquiteturas.

O Capítulo 3, *Arquiteturas da nova geração no Brasil*, confirma o surgimento e afirmação de uma nova geração com forte predominância de arquitetos ou grupos de arquitetura organizados em São Paulo. Por outro lado, torna evidente que entender estas arquiteturas exclusivamente pelo viés de mera continuidade ou herança natural das tradições da arquitetura moderna, como assegura uma parte da crítica especializada, é estabelecer juízos de valor precipitados, insuficientes e superficiais. O capítulo demonstra que esta nova geração pode ser caracterizada por certas preocupações com a arquitetura moderna brasileira, mas, também, com o desenvolvimento de novas atitudes propositivas inerentes às inúmeras possibilidades de conexão geracional, pelo esforço de retomada de alguns desses preceitos modernos, pela tentativa de transformação e transcendência de outros, ou ainda, pelo esforço de criação de outros novos no contexto das gerações globais.

O Capítulo 4, *Arquiteturas da nova geração na Colômbia*, confirma o surgimento de uma nova geração no início dos anos de

2000, principalmente em Medellín e Bogotá, em meio a um contexto favorável que privilegiou e estimulou uma prática profissional relacionada aos processos de melhoria social do país. Parte de suas realizações é consequência da presença efetiva nos concursos de arquitetura e no estabelecimento de estratégias projetuais que ressaltaram a dimensão pública da disciplina por intermédio de arquiteturas com forte sentido social, preocupações ambientais e ecológicas, além de atitudes de decidida resistência aos atrativos do mercado imobiliário. Essas evidências podem ser comprovadas pela grande maioria dos projetos e obras analisadas, como escolas, jardins de infância, bibliotecas, equipamentos esportivos, parques, praças, habitação social, dentre outros. Além disso, uma parte destas arquiteturas caracteriza-se pelas tentativas de estabelecer outras leituras da realidade, pela vontade de construir novos modos de agenciamento do espaço a partir da aproximação com as discussões e as estratégias internacionais da disciplina, pelas pesquisas de renovação formal e pela utilização de novos materiais.

3. A terceira parte compreende o Capítulo 5, *Arquiteturas em rede e emergências*, e está estruturada com base na aplicação dos conceitos de emergência e complexidade. Se os capítulos anteriores priorizaram o critério espacial ou geográfico pela importância de determinados contextos arquitetônicos, este capítulo vincula-se a outro eixo interpretativo. A finalidade é reconhecer o surgimento e afirmação da nova geração como um sistema complexo emergente, ao identificar como suas características mais importantes são “emergências” ou “propriedades emergentes” que surgem de uma rede de conexões, contaminações e interações dentro de uma mesma conexão geracional. Nesse tipo de abordagem, o critério geográfico torna-se secundário, permitindo a análise conjunta da totalidade dos projetos e obras selecionados pela pesquisa. O capítulo demonstra que esta rede de associações configura diversas estratégias de trabalho, como a participação em exposições, eventos, publicações, concursos, além das associações em projetos diversos e nas salas de aula de diversas universidades. A maioria dos projetos e obras analisados carrega uma carga de inquietações, materializadas em estratégias e ações na escala da cidade, que podem ser comprovadas pela articulação das suas infraestruturas e por preocupações ambientais, ecológicas e com a paisagem.

4. Finalmente, o “Volume 2” serve de suporte para a tese, especialmente nas partes em que são realizadas a análise e a interpretação dos projetos e obras levantados pela pesquisa. Funciona como um importante e significativo banco de dados, assumindo a tarefa de registrar, revelar e divulgar as arquiteturas desta nova geração. Contém o resultado final desta seleção, com a ficha técnica dos 341 projetos escolhidos, incluindo a relação das revistas em que foram publicados.<sup>37</sup> Além disso, foram incluídas as biografias dos 92 arquitetos ou grupos de arquitetura envolvidos, selecionados de 11 países latino-americanos, possibilitando conhecer com maior amplitude os diversos contextos, indo das partes para o todo e do todo para as partes sem deixar de compreender – conforme afirma Aristóteles – de que o “todo é maior que a soma das partes”.

---

<sup>37</sup> O resultado final alcançou publicações em 111 revistas de 33 países, sendo que os projetos selecionados foram publicados 1999 vezes nestes periódicos, incluindo, na imensa maioria das matérias, fotos, plantas, cortes, esquemas, croquis e memoriais.

# CAPÍTULO 1

---

## ABORDAGENS E LIMITES

[...] pelo espaço, o universo me abarca e traga como  
um ponto; pelo pensamento, eu o abarco.  
(Blaise Pascal)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 124.

Um dos objetivos da tese, conforme já foi dito, é comprovar o surgimento e a existência de uma nova geração de arquitetos na América Latina a partir da década de 1990. E, para isso, inicialmente é preciso compreender como surgem as gerações e verificar se esta nova geração de arquitetos pode ser entendida como um sistema complexo.

Vale ressaltar, nesse caso, que uma das grandes dificuldades é trabalhar com o tempo presente e tratar de um assunto quase inédito onde os problemas ainda são imprecisos e não estão muito bem colocados ou definidos. Como atesta Mannheim (1993, p. 204, tradução nossa), uma teoria das gerações pode contribuir com a questão, pois “seu significado prático se vê imediatamente quando se pretende compreender com exatidão a acelerada transformação dos fenômenos do presente imediato.”.

E uma teoria da emergência, por sua vez, propõe esclarecer até que ponto as arquiteturas desta nova geração são emergentes, a partir dos estudos da complexidade e dos contextos em que estes arquitetos se encontram envolvidos, nesse início de século XXI.

## **1.1. CRITÉRIOS DE DEFINIÇÃO GERACIONAL**

### **1.1.1. A ideia das gerações**

Um dos instrumentos de análise da tese é o chamado critério das gerações que propõe avaliar um conjunto relativamente extenso e heterogêneo de jovens arquitetos, a partir das suas datas de nascimento e da época em que começaram a atuar, configurando certos tipos de procedimentos coletivos de percepção cultural da realidade.

A teoria das gerações foi desenvolvida, desde o início do século XX, por uma série de pensadores como Ortega y Gasset (1996 [1928]; 1946b; 1956), Mannheim (1993 [1928]), Entralgo (1945), Mariás (1949), Gramsci (1975), Jansen (1977 [1975]), Abrams (1982), Bauman (2007), e, finalmente, Beck (2008) e Beck & Beck-Gernsheim (2008), dentre inúmeros outros.<sup>1</sup> Tanto o texto *La idea de las generaciones* (1923),<sup>2</sup> de Ortega y Gasset, quanto *Das problem der generationen* [O problema das gerações] (1928),<sup>3</sup> de Karl Mannheim, são interpretações seminais, inaugurando um novo momento no desenvolvimento do conceito.

Ortega y Gasset elaborou uma consistente teoria das gerações ao longo de sua extensa obra.<sup>4</sup> Para o filósofo espanhol, “a história se compõe de gerações, que constituem unidades culturais próprias que seguem um ritmo específico e perfeitamente determinável” (FERRATER MORA, 2005, p. 1196). A geração, no seu entender, é também um método rigoroso e fundamental para a investigação histórica e “representa um fragmento essencial intransferível e irre-

<sup>1</sup> A teoria das gerações foi desenvolvida desde o século XIX. Segundo FERRATER MORA (2005, p. 1197), algumas das principais contribuições neste primeiro momento são: *La loi des révolutions. Les générations, les nationalités, les dynasties, les religions* (1861) de Justin Dromel; *Teoria dei periodi politici* (1874) de Giuseppe Ferrari; *Ueber den begriff und die dauer einer generation* (1875) de Gustav Rümelin; *Die geschichtswissenschaft in hauptrichtungen und aufgaben: kritisch erörtert* (1886 – 1891) do genealogista Ottokar Lorenz; *Die generation-slehre und der geschichtsunterricht* (1893) de Leopold von Ranke; *Les générations sociales* (1920) de François Mentré; *El problemas de las generaciones en la historia del arte en Europa* (1946) [1921] de Wilhelm Pinder; *Die generation als Jugendgemeinschaft* (1927) e *Das problem der generation in der geistesgeschichte* (1929) de Eduard Wechsler; *Die literarischen generationen* (1930) de Julius Petersen; *Das generationsproblem in der griechischen und griechisch-römischen kultur* (1933) de Engelbert Drerup; e a objeção de Benedetto Croce em *La storia come pensiero e come azione* (1938).

<sup>2</sup> Este é o primeiro capítulo da obra *El tema de nuestro tiempo*, publicada em 1923 (Madrid: Calpe), que, por sua vez, encontra-se no Tomo III de *Obras completas* (Madrid: Revista de Occidente, 1946b).

<sup>3</sup> MANNHEIM, Karl. *Das problem der generationen*. In: *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie*, 7, 1928, n.2 p. 157-185; n. 3 p. 309-330. Na presente tese foi utilizada a referência: MANNHEIM, Karl. *El problema de las generaciones*. In: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, n. 62, p. 145-168, 1993, por se entender que a tradução espanhola é melhor que as traduções em português.

<sup>4</sup> Sua teoria das gerações aparece de maneira mais contundente em *La idea de las generaciones* (1923); no texto *Juventud, cuerpo*, publicado em *Meditación de nuestro tiempo: las conferencias de Buenos Aires 1916 y 1928* (Madrid: Fondo de cultura econômica, 1996 [1928]); *El método de las generaciones en historia*, que foi publicado parcialmente no livro *Esquema de las crisis y otros ensayos* (Madrid: Revista de Occidente, 1942) e de maneira integral, tanto em *Obras completas, tomo V* (Madrid: Revista de Occidente, 1947) quanto no livro *En torno a Galileo* (Madrid: Revista de Occidente, 1956).

parável do tempo histórico” (ORTEGA Y GASSET, 1956, p. 52-53, tradução nossa).

Muito mais do que uma teoria evolucionista de sucessão natural das gerações (que era um entendimento predominante no século XIX)<sup>5</sup>, muito mais do que uma teoria da genealogia (que era um tipo de confusão da sua época), a principal contribuição da teoria das gerações de Ortega y Gasset foi, segundo Bauman (2007, p. 369, tradução nossa), a percepção da “coincidência parcial” e da “sobreposição temporal” das gerações. Foi assim que Ortega y Gasset (1956, p. 59-60, tradução nossa) sempre demonstrou a preocupação de entender como acontece o encontro de duas gerações num mesmo espaço temporal, sendo partícipes de um mesmo *espírito da época* (*Zeitgeist*), “com plenitude de ação, sobre os mesmos temas e em torno das mesmas coisas”, mas com idades e sentidos diferentes. Nesse processo de convivência parcial e sobreposição, cada geração só tem existência própria porque está entre outras duas. De certa forma, cada geração pode ser considerada o resultado natural das gerações que a antecederam, e, também, influência para as seguintes. São gerações contemporâneas que não são coetâneas, o que significa que

coincidem um pouco em tudo e em tudo discordam um pouco. Como se dois homens olhassem uma mesma paisagem situada alguns metros acima do outro. Trata-se, portanto, de uma diferença de altitude. Pois, essa diferença de nível é o que chamo de geração (ORTEGA Y GASSET, 1956, p. 65-66).

Quanto à duração temporal das gerações, o filósofo espanhol reafirma a posição tradicional em torno de intervalos de 15 anos.<sup>6</sup> Para ele, a vida de uma pessoa divide-se em infância, juventude, iniciação, predomínio e velhice, cada uma delas com a duração de aproximadamente 15 anos. Nas fases “iniciação” (entre 30 e 45 anos) e “predomínio” (entre 45 e 60 anos), estariam as duas idades mais importantes, maduras e ativas, sob o ponto de vista intelectual. De certa forma, esse pensamento coincide com o espaço geracional

<sup>5</sup> Segundo Feixa e Leccardi (2010, p. 187), “Comte e Dilthey, dois autores do século XIX que, apesar das diferenças entre suas abordagens teóricas, lançam as bases para reflexões subseqüentes no século XX.”. Ambas as teorias formaram a base teórica para as reflexões de Mannheim, por exemplo. Comte estabelece uma teoria mecânica, quantitativa e positivista das gerações, e Dilthey, uma teoria histórico-romântica e qualitativa.

<sup>6</sup> A ideia de duração temporal das gerações em intervalos de 15 anos remonta ao século XIX, mas possui referências anteriores desde a obra de Jean-Louis Giraud-Soulavie (1753-1813). (FERRATER MORA, 2005).

de 30 anos utilizado por Auguste Comte, entre os 30 e os 60 anos de idade (FEIXA e LECCARDI, 2010).

A diferença é que Ortega y Gasset não considera esse período como pertencente a uma única geração. Para ele (1956, p. 61, tradução nossa), “uma geração histórica vive 15 anos de gestação e 15 anos de gestão”. Ou seja, entre os 30 e 45 anos, aproximadamente, é o momento em que a pessoa está madura o suficiente para elaborar, propor, criar, desenvolver uma matriz de pensamento e “encontrar todas suas novas ideias”. É a “etapa de gestação ou criação e polêmica” que compreende, configura e determina o tempo de uma geração. Dos 45 anos em diante, começa a fase de “predomínio e mando”, de gestão e de “desenvolvimento pleno” das concepções geradas na fase anterior (ORTEGA Y GASSET, 1956, p. 59, tradução nossa). É a fase em que existe a possibilidade de viver num plano já estabelecido, de pertencer ao mundo contemporâneo, e, ao mesmo tempo, conviver com a geração mais nova que está se formando, debatendo com ela os mesmos problemas e desafios, só que a partir de alturas e sentidos diferentes.

A teoria das gerações foi aplicada como critério de análise e explicação no campo da história da arte e da literatura em diversos momentos. Na história da arquitetura do século XX, foi utilizada por Giedion (2004 [1966]), Joedicke (1969), Drew (1973), Frampton (2000), Montaner (2001), Zein (2005), Arango (2008) e Bastos e Zein (2010), dentre outros. Dentro dessa perspectiva, é senso comum, de certa forma, o surgimento de uma primeira geração de arquitetos no final do século XIX, coincidindo com o nascimento dos principais mestres fundadores do cânone moderno, especialmente Walter Gropius (1883), Mies van der Rohe (1886) e Le Corbusier (1887).

Em 1965, Giedion publicou o texto *Jörn Utzon and the third generation* na revista *Zodiac* (n. 14, 1965) e o incluiu, em 1966, na 5ª edição de seu *Espaço, tempo e arquitetura* (1941), construindo uma compreensão evolucionista das gerações de arquitetos dentro do chamado “Movimento Moderno”. Segundo o crítico suíço (2004, p. 692), o surgimento de uma terceira geração fez parte de um processo de sucessão natural em que, ao referir-se às primeiras gerações, “nenhuma sentiu a necessidade de renunciar a seus predecessores, e cada uma foi capaz de levar adiante o que a geração anterior havia iniciado”.

Montaner, em seu *Depois do movimento moderno* (2001), também estabeleceu um modelo de gerações como método de investigação histórica, construindo uma interpretação que se aproxima

dos processos de análise sugeridos por Ortega y Gasset no texto *El método de las generaciones en historia* (1956).<sup>7</sup> Ao abordar o panorama da arquitetura internacional entre 1945 e 1992, o arquiteto espanhol definiu uma divisão em três períodos, que corresponde a uma divisão geracional, com ênfase na arquitetura de uma terceira geração, aproximadamente entre 1945 e 1965; de uma quarta geração, aproximadamente entre 1965 e 1977; e, finalmente, de uma quinta geração, aproximadamente entre 1977 e 1992.

Montaner estipulou o ano de 1885 como data de nascimento médio da primeira geração de arquitetos modernos por ele estudados. Se for aplicado o método de Ortega y Gasset para a mesma análise, é possível sugerir 1887 como referência, pois este é o ano em que nasceu Le Corbusier, que pode ser considerado aquele que – pelas suas contribuições não somente teóricas e conceituais, mas também arquitetônicas e urbanísticas – exerceu maior influência e melhor representa o período averiguado.

Montaner definiu em 15 anos o tempo médio de duração desta primeira geração, tomando por base o nascimento de seus integrantes entre 1880 e 1894. Continuando a aplicar o método de Ortega y Gasset, chegar-se-ia, levando-se em consideração o ano médio de 1887, exatamente ao mesmo intervalo temporal estabelecido pelo arquiteto espanhol, entre 1880 e 1894, ou seja, sete anos antes e sete anos depois do ponto médio. Montaner ainda constatou que esta geração começou a atuar por volta de 1910, ou seja, com aproximadamente 30 anos de idade, coincidindo mais uma vez com as percepções de Ortega y Gasset sobre o período por ele denominado “iniciação”. Para melhor entendimento, segue abaixo um quadro-resumo com a interpretação das gerações de arquitetos modernos segundo suas conclusões:

INTERPRETAÇÃO DAS GERAÇÕES DE ARQUITETOS SEGUNDO MONTANER		
GERAÇÃO	NASCIMENTO	INÍCIO DA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA
1ª Geração	<b>1885</b> (entre 1880 e 1894)	1910 / 1915
2ª Geração	<b>1900</b> (entre 1894 e 1907)	1930
3ª Geração	<b>1915</b> (entre 1907 e 1923)	1945 / 1950
4ª Geração	<b>1930</b> (entre 1924 e 1938)	1960

(Fonte: MONTANER, 2001, p. 36).

<sup>7</sup> O texto *El método de las generaciones en historia* se encontra na obra *En torno a Galileo* (Madrid: Revista de Occidente, 1956, p. 49-67).

Partindo destes mesmos referenciais metodológicos de Ortega y Gasset, a arquiteta e crítica colombiana Silvia Arango tem realizado um importante trabalho de investigação em torno das gerações de arquitetos. Trata-se da elaboração de um significativo panorama da arquitetura latino-americana, de uma investigação de grande âmbito histórico, percorrendo desde o final do século XIX até a década de 1970, conforme é possível perceber no quadro abaixo:

INTERPRETAÇÃO DAS GERAÇÕES DE ARQUITETOS SEGUNDO SILVIA ARANGO		
GERAÇÃO	PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA	CARACTERÍSTICAS
1ª Geração	1885 / 1900	Geração Cientificista
2ª Geração	1900 / 1915	Geração Pragmática
3ª Geração	1915 / 1930	Geração Modernista
4ª Geração	1930 / 1945	Geração Pan Americana
5ª Geração	1945 / 1960	Geração Moderna
6ª Geração	1960 / 1975	Geração Internacional

(Fonte: ZEIN, 2005, p. 39).

Este trabalho ainda é inédito e pode sofrer alterações.<sup>8</sup> Arango, assim como Ortega y Gasset, também estabelece uma linha geracional do tempo em intervalos de 15 anos. Estuda as principais correntes do pensamento arquitetônico latino-americano e tenta ajustar as contribuições destes arquitetos dentro das respectivas gerações por ela identificadas, classificadas e caracterizadas. Fato importante, que se aproxima dos objetivos da presente tese, é que “em seu amplíssimo esforço de catalogação de fatos, Arango chegou a constatar a existência de uma notável similaridade de idéias e ações permeando distintos grupos de países e regiões os mais variados dentro da América Latina” (ZEIN, 2005, p. 39). Essa constatação se aproxima do conceito de coincidência geracional em torno dos

<sup>8</sup> Esse é um tema em que a arquiteta colombiana vem trabalhando há algum tempo, e existe um importante relato a respeito desta pesquisa e de sua metodologia em Zein (2005, p. 39). Na obra *Atlas: arquitecturas del siglo XXI. América* (Madrid: Fundación BBVA, 2010), Silvia Arango foi convidada a refletir sobre a arquitetura colombiana contemporânea com o texto *El lugar de lo público. Colombia, un país y tres geografías*. Na página 320, em que consta uma pequena biografia a seu respeito, existe a seguinte informação: “Su libro *Las seis generaciones que construyeron América Latina: arquitectura y ciudad*, aparecerá en breve.” Infelizmente, não se tem notícia da publicação deste livro até o presente momento.

“mesmos temas e das mesmas coisas”, que pode ser observada entre os diversos grupos de arquitetos da nova geração que foram selecionados pelo levantamento de dados e pela pesquisa. Além disso, se fosse possível reinterpretar a linha geracional desenvolvida pela arquiteta colombiana, seria fácil perceber que uma hipotética 8ª geração de arquitetos latino-americanos, entre 1990 e 2005, seria quase coincidente com o recorte geracional proposto pela tese, entre 1991 e 2011, conforme será visto mais adiante.

Todavia, a teoria das gerações não é um critério metodológico-explicativo absoluto e inflexível, que deva ser empregado isoladamente. Montaner (2001, p. 36) adverte quanto aos perigos de explicações usadas “de maneira exclusivista” que “comportariam uma visão excessivamente darwiniana e mecanicista” da história da arquitetura. Uma teoria das gerações também não deve aproximar-se da proposição de uma sequência simples de progresso e evolução – nascimento, desenvolvimento e sucessão – que seria uma visão bastante distorcida e reducionista. Numa comparação, o filósofo inglês e historiador de arte R. G. Collingwood (1924 apud READ, 1985, p. 9), ao referir-se à história da arte adverte:

Para o historiador acostumado a estudar o desenvolvimento dos conhecimentos científicos ou filosóficos, a história da arte apresenta um espetáculo penoso e perturbador, porquanto parece normalmente caminhar não para frente, mas para trás. [...]. A história é sempre a mesma, quer observemos a cerâmica samiana ou a talha angla, o teatro elisabetano ou a pintura veneziana. Na medida em que existe alguma lei observável na história coletiva da arte, ela é, [...] a lei não do progresso, mas da reação. Seja em grande ou em pequena escala, o equilíbrio da vida estética é permanentemente instável.

Instabilidade essa que pode ser explicada sob a ótica da dinâmica das questões geracionais, da possibilidade de convivência de diversas gerações em torno de um mesmo espaço cultural e social, cada uma delas preocupada, segundo Ortega y Gasset (1956, p. 66), em “ver seus problemas de uma altura distinta.”

Outra importante contribuição para a análise que se pretende realizar é a do sociólogo húngaro Karl Mannheim, que procurou estabelecer um critério metodológico próprio no estudo das gerações, distante das concepções tanto do pensamento positivista francês,

quanto do pensamento histórico-romântico alemão do século XIX, apesar de ter se aproximado das abordagens de Wilhelm Dilthey e Wilhelm Pinder,<sup>9</sup> vinculados à vertente alemã (WELLER, 2010). Algumas de suas principais contribuições foram o desenvolvimento dos conceitos de posição geracional (*Generationslagerung*), conexão geracional (*Generationszusammenhang*) e unidade geracional (*Generationseinheit*). Em *O problema das gerações* (1928), Mannheim também entende, assim como Ortega y Gasset, que o conceito de geração não pode ser definido pelo critério simples de evolução e sucessão natural, nem como um processo biográfico de demarcação linear do tempo pela data de nascimento, pois, “resulta fácil provar que o fato da contemporaneidade cronológica não basta para constituir posições geracionais afins” (MANNHEIM, 1993, p. 216, tradução nossa). Para pertencer a uma determinada posição geracional é necessário ter nascido, segundo ele (1993, p. 221, tradução nossa), no mesmo “âmbito histórico-social – na mesma comunidade de vida histórica – e dentro de um mesmo período”. Todavia, pertencer a uma posição geracional não significa necessariamente tomar parte de uma conexão geracional. Essa é mais complexa, uma vez que exige vínculos reais e a participação efetiva num determinado momento histórico.

Nesse sentido, mais vale um processo de inter-relações culturais dentro de um intervalo de proximidade etária com a finalidade de estabelecer uma conexão geracional, pois, segundo Mannheim (1993, p. 216, tradução nossa), só é possível falar “da afinidade de posição de uma geração” que esteja inserida num mesmo período temporal, quando “se trata da participação potencial em sucessos e vivências comuns e vinculadas.”. Ou, dito de outra maneira, quando se tem a possibilidade de tomar parte de experiências semelhantes, pois “apenas um âmbito de vida histórico-social comum possibilita que a posição no tempo cronológico por causa do nascimento se faça sociologicamente relevante”.

Por fim, cabe explicar as diferenças entre unidades geracionais e conexões geracionais, o que de certa forma ajuda a entender como arquitetos de diversas regiões da América Latina, cada um deles envolvidos em contextos próprios, podem fazer parte de uma

---

<sup>9</sup> DILTHEY, Wilhelm. *Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und der Staat*, 1875; PINDER, Wilhelm. *Das problem der Generationen in der Kuntgeschichte Europas*, 1926.

mesma geração. Conforme explica Mannheim (1993, p. 223, tradução nossa):

A própria juventude que se orienta pela mesma problemática histórica-atual, vive uma ‘conexão geracional’; dentro de cada conexão geracional, aqueles grupos que sempre empregam essas vivências de modos diversos constituem, em cada caso, distintas ‘unidades geracionais’ no âmbito de uma mesma conexão geracional.

Em outras palavras, a conexão geracional é uma “modalidade específica de posição de igualdade dentro do âmbito histórico-social, devido à proximidade dos anos de nascimento” (MANNHEIM, 1993, p. 210, tradução nossa). Uma determinada conexão geracional pode conter diversas unidades geracionais, o que significa que grupos com diferentes posições e diferentes realidades histórico-sociais dentro de uma mesma faixa etária possam formar distintas unidades geracionais dentro da mesma conexão geracional e participar de aprendizados e experiências coletivas e compartilhadas.

### **1.1.2. Uma nova geração de arquitetos latino-americanos**

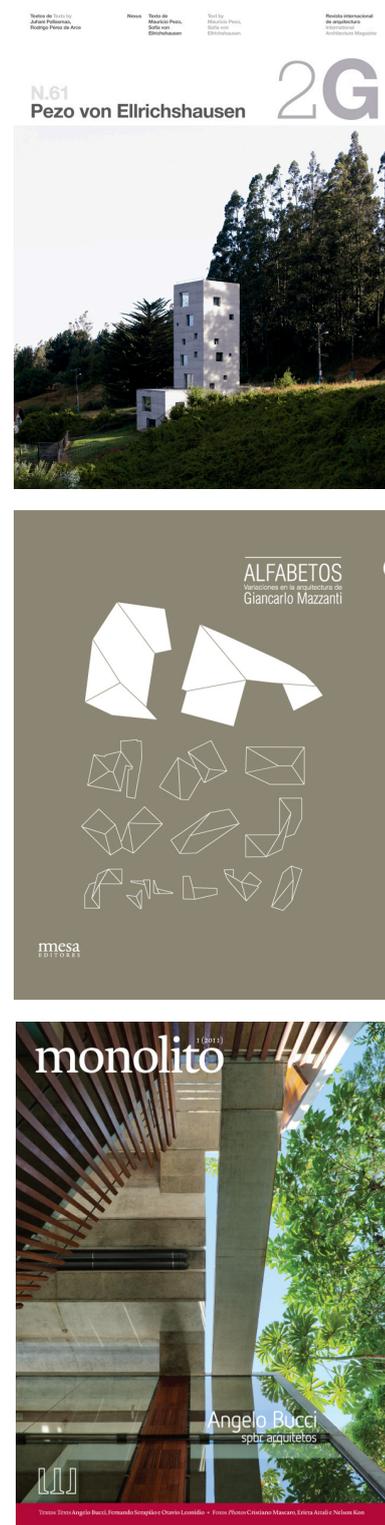
A essa altura, a questão que se apresenta é esta: as categorias analíticas de Ortega y Gasset e, principalmente, de Mannheim podem auxiliar a compreender e a definir uma nova geração de arquitetos latino-americanos? Primeiramente, é correto afirmar, sem muita dificuldade, que existe uma posição geracional claramente definida. Todos são atores sociais dentro de um mesmo âmbito de vida histórica e participam de uma mesma faixa etária, nascidos entre as décadas de 1960 e 1970, conforme será visto mais adiante. Além disso, estão envolvidos em distintas “problemáticas histórico-atuais” e nos inúmeros cenários específicos dos diversos contextos latino-americanos. Conformam, dessa maneira, “unidades geracionais no âmbito de uma mesma conexão geracional”, que, por sua vez, podem ser verificadas na medida em que ocorrem vinculações concretas com a realidade histórica, social e cultural latino-americana por intermédio de uma efetiva “participação em sucessos e vivências comuns”, ou ainda, por intermédio de uma efetiva “participação no destino comum” (MANNHEIM, 1993, p. 216 e 221, tradução nossa).

E é exatamente por esboçar um panorama arquitetônico criativo e rigoroso, sensível às questões inerentes aos seus diversos contextos, que esses jovens arquitetos têm despertado relativo interesse nos últimos anos. Interesse que se torna evidente quando se verifica o seu surpreendente reconhecimento em diversas publicações e revistas especializadas, tanto na América Latina quanto em várias outras partes do planeta. Também é perceptível na quantidade de publicações monográficas, seja em livros ou revistas, de diversos arquitetos como os chilenos Alejandro Aravena / Elemental, Assadi + Pulido, Cecilia Puga, Mathias Klotz, Pezo von Ellrichshausen, Sebastián Irarrázaval e Smiljan Radic; os mexicanos Maurício Rocha, Fernando Romero e Productora; os brasileiros Angelo Bucci e Andrade Morettin; o paraguaio Solano Benítez; os colombianos Giancarlo Mazzanti, Plan B, Camilo Restrepo, Felipe Uribe e Paisajes Emergentes e o escritório argentino Adamo Faiden [fig. 01].

Também dignos de nota são os inúmeros convites para participação em exposições, palestras, fóruns, seminários e aulas em diversas universidades de vários continentes,<sup>10</sup> como, por exemplo, nos eventos recentes *Latitudes* e *BAL*. O simpósio *Latitudes* é organizado pela Escola de Arquitetura da Universidade do Texas, em Austin, Estados Unidos, com o objetivo de discutir e apresentar, a cada ano, a arquitetura contemporânea das Américas, por meio da apresentação do trabalho de arquitetos dos mais diversos países do continente americano [fig. 02].<sup>11</sup> A *Bienal de Arquitectura Latinoamericana – BAL* é realizada desde 2009 pela Universidade de Navarra, em Pamplona na Espanha [fig. 03]. Trata-se de um evento organizado pelo grupo de pesquisa AS20, vinculado à escola de arquitetura da mesma universidade. Dentre os seus objetivos, a bienal pretende ser uma ponte para exibir na Espanha “exemplos recentes e importantes do exercício profissional de jovens arquitetos do outro lado do oceano”, e, ao mesmo, tempo criar um fórum de discussão “em

<sup>10</sup> No final do “Volume 2” da tese, foi inserida uma pequena biografia de cada escritório estudado, contendo os dados que confirmam o desenvolvimento destas ideias.

<sup>11</sup> O seminário já recebeu para palestras, conferências e mesas redondas nas suas quatro primeiras edições, desde 2009, os arquitetos Mauricio Rocha, Tatiana Bilbao e Derek Dellekamp, do México; Daniel Bonilla e Giancarlo Mazzanti, da Colômbia; Cecilia Puga, Sebastian Irarrázaval, Alberto Mozó e Pezo von Ellrichshausen, do Chile; Angelo Bucci e Carla Juaçaba, do Brasil; José María Saez, do Equador; Solano Benítez e Javier Corvalán, do Paraguai, dentre outros.



**Fig. 01**  
Publicações monográficas: **a)** 2G n. 61, 2012 (sobre Pezo von Ellrichshausen); **b)** MESA, Miguel; RESTREPO, Verónica. Alfabetos: variaciones en la arquitectura de Giancarlo Mazzanti. Medellín: Mesa Editores, 2009 (sobre Giancarlo Mazzanti); **c)** Monolito n. 01, fev./mar. 2011 (Sobre Angelo Bucci). Fonte: Fotos do Autor.

que se estreitem os laços” e “diminuam as distâncias” (ALCOLEA, 2009, p. 115, tradução nossa).<sup>12</sup>

Esses exemplos permitem reconhecer que a nova geração de arquitetos latino-americanos está mergulhada em projetos comuns, construindo heranças coletivas comuns dentro de um mesmo limite de faixa etária. Compõem uma conexão geracional que, por sua vez, é constituída por diferentes unidades geracionais. Estão inseridos dentro das diversas realidades latino-americanas, especialmente desde os países onde a tradição da arquitetura moderna foi mais contundente, como é o caso de Argentina, Brasil, Chile, Colômbia e México (que hoje possuem o maior número de escritórios dentre aqueles que compreendem o presente estudo), mas, também, em diversos outros países, como Paraguai, Equador e Peru.

Finalmente, cabe determinar a faixa temporal desta geração e o recorte temporal da tese. Para isto, partiu-se de alguns pressupostos.

**Primeiro pressuposto:** as dinâmicas geracionais modificaram-se de maneira mais intensa a partir do final do século XX, constituindo-se mais difícil as suas análises. As contribuições que tanto Ortega y Gasset quanto Mannheim construíram, a respeito da noção de coincidência geracional e sobreposição temporal, continuam prevalecendo, todavia, num mundo de intensas conexões em rede, as gerações tornaram-se mais ágeis. As rupturas tendem a diminuir e é provável que as fronteiras entre as gerações se estabeleçam cada vez mais diluídas (BAUMAN, 2007).

Dentro dessa realidade mais complexa, surgem outras interpretações como a “geração net” (TAPSCOTT, 1999), e, principalmente, a “geração global”, desenvolvida por Ulrich Beck (2008). Para o sociólogo alemão, trata-se da formação de novos grupos sociais e de um novo tipo de consciência geracional a partir da globalização, o que não significa pensá-la

como uma única geração universal, com símbolos comuns e uma única consciência, mas sim, [...] [como] uma multiplicidade de gerações globais que aparecem como um conjunto de futuros entrelaçados. As relações entre es-



**Fig. 02**  
Cartaz do Latitudes n° 02, realizado em Austin, Texas, em 2010. Fonte: Foto do Autor.



**Fig. 03**  
Cartaz do BAL realizado em Pamplona, na Espanha, em 2011. Fonte: Foto do Autor.

<sup>12</sup> Em suas três primeiras edições (2009, 2011 e 2013) já participaram os escritórios Adamo Faiden, Dieguez Fridman, Nicolás Campodónico, Diego Arraigada e Cekada-Romanos, da Argentina; FGME, Carla Juaçaba, Arquitetos Associados, Nitsche Arquitetos, Hereñu + Ferroni e Metro, do Brasil; Pezo von Ellrichshausen, Grupo Talca, dRN, Polidura Talhouk e Juan Agustín Soza, do Chile; Juan Manuel Pelaez, Camilo Restrepo, Plan B, Manuel Villa e Paisajes Emergentes, da Colômbia; Al Borde, do Equador; Juan Pablo Maza, do México; 51-1, do Peru; Gualano + Gualano, do Uruguai, dentre outros.

tes futuros já não podem ser consideradas em termos da radiação de uma estrela polar desde o Atlântico Norte, mas como algo que implica uma ampla gama de possíveis interações entre modernidades (BECK, 2008, p. 21, tradução nossa).

Nesse cenário das gerações globais, também é preciso levar em consideração que

as gerações emergentes de todos os países, nações, grupos étnicos, religiões, estão vivendo em um *presente comum*. Cada nação converteu-se no vizinho imediato da outra nação e as crises que ocorrem num lugar do mundo são comunicadas a toda a população do planeta a uma velocidade extraordinária (BECK, 2008, p. 22, tradução nossa).

As gerações globais pensadas dessa forma implicam numa mudança de foco, na proposição de uma “sociologia cosmopolita”, que, segundo Beck (2008, p. 21, tradução nossa), procura desviar-se da perspectiva eurocêntrica tensionada pela oposição entre colonizador e colonizado e vice-versa, e, ao mesmo tempo, constatar que “já não existe nenhum ponto (central) legítimo desde o qual se pode observar o resto do mundo e comunicar-se com ele”. Prevaecem as redes e as conexões, mas também, as proximidades e as diferenças, as associações e as dissoluções.

**Segundo pressuposto:** no que diz respeito a essa nova geração latino-americana, optou-se por uma faixa temporal de vinte anos, entre 1991 e 2011, ou seja, por um intervalo mais elástico do que a média de quinze anos sugerida pela maioria dos pesquisadores, com o objetivo de prever diferenças temporais perfeitamente compreensíveis entre as várias regiões e os distintos contextos latino-americanos. O critério da “idade geracional comum” não pode ser decisivo ou determinante, especialmente em se tratando da análise de um tempo que pertence ao presente, e por isso mesmo, de muito mais difícil compreensão. Além do mais, atualmente, “as fronteiras que separam as gerações não são e não podem ser nítidas, sem ambiguidade, nem intransponíveis e muito menos incontestáveis” (BAUMAN, 2007, p. 369, tradução nossa). Tal estratégia permitiu ampliar a pesquisa, resultando na seleção de um conjunto final de 92 arquitetos ou grupos de arquitetura de 11 países diferentes,<sup>13</sup> na sua

<sup>13</sup> Conforme foi dito, o “Volume 2” da tese contém os projetos e obras selecionados pela pesquisa e pelo levantamento de dados, e a respectiva biografia dos seus autores, de acordo com os critérios estabelecidos no item 1.3.3 deste capítulo e a respectiva biografia dos seus autores.

grande maioria nascidos entre meados da década de 1960 e o início dos anos de 1980, conforme é possível perceber no quadro abaixo:

<b>RELAÇÃO ENTRE OS ARQUITETOS OU GRUPOS DE ARQUITETURA E SEUS RESPECTIVOS PAÍSES DE ORIGEM</b>	
<b>PAÍS</b>	<b>ARQUITETOS OU GRUPOS DE ARQUITETURA</b>
Chile	27
Brasil	19
Colômbia	16
México	11
Argentina	8
Equador	3
Peru	3
Paraguai	2
Costa Rica	1
Uruguai	1
Venezuela	1
TOTAL	92

**Terceiro pressuposto:** partindo desse cenário de extrema complexidade, é possível estabelecer a hipótese de que esta nova geração de arquitetos latino-americanos se desenvolveu em dois momentos distintos, divididos pelas duas décadas em estudo. O primeiro momento, entre 1991 e 2001, pode ser distinguido como o de formação geracional e o segundo momento, entre 2001 e 2011, como o de afirmação geracional.

Apesar da impossibilidade de se definir claramente as fronteiras geracionais, é necessário pensar e justificar a utilização deste recorte temporal. Quando surge uma nova geração? Parece que a melhor explicação é: quando acontece algum tipo de mudança, estabelecida por algum conflito que, assim, a possa justificar. O próprio conceito geracional de Mannheim sugere a necessidade do conflito, do trauma e da ruptura para fazer surgir determinada “consciência geracional”. O início da década de 1990 possui estas características, constituindo “uma mudança transcendental de época” (MONTANER, 2001, p. 259). Vale lembrar a hipótese de Hobsbawn, em torno da duração do “breve século XX”, que compreenderia desde o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, até os sucessos que culminaram com a queda do muro de Berlim, e, finalmente, com a

agonia e extinção da União Soviética, em 1991. Como atesta o historiador britânico (1995, p. 15), “não há como duvidar seriamente de que em fins da década de 1980 e início da década de 1990 uma era se encerrou e outra nova começou.”

Na América Latina esse momento foi assinalado pelo fim dos regimes militares e pela tentativa de transição para outros mais democráticos. As ditaduras militares no Brasil e na Argentina terminaram em meados da década de 1980, e em 1990, esgotou-se no Chile a era Pinochet. De qualquer forma, os anos de 1990 iniciaram-se para o continente latino-americano cercados de intensos desafios e dramáticas incertezas, calcadas em desigualdades de toda ordem, pobreza e violência, dependência econômica e problemas urbanos, conflitos e crises internas, descontinuidade e fragmentação.

O primeiro momento, entre 1991 e 2001, é caracterizado pelos arquitetos que se graduaram a partir da segunda metade da década de 1980 e que começaram a atuar profissionalmente no início dos anos de 1990. É quando se iniciou o estabelecimento de propostas e alternativas, afinidades e caminhos. É também o período em que foram construídos os primeiros projetos destes novos arquitetos e que surgiram as primeiras premiações e publicações. Os concursos realizados para a Exposição Universal de Sevilha (1992) são o marco inaugural desse primeiro momento, destacando-se os projetos para o pavilhão do Brasil (1990-1991) e do Chile (1990-1992).

O concurso para o **Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha 92** (1990-1991) [vol. 2, p. 169] [fig. 04] foi vencido pela equipe composta pelos arquitetos paulistas Angelo Bucci, Alvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, mas acabou não sendo construído. Sob o ponto de vista histórico, pode ser considerado o projeto que marcou o início de atuação profissional desta nova geração. Entre 1991 e 1992, foi construído o pavilhão chileno em Sevilha [fig. 05], fruto do concurso vencido por Germán del Sol e José Cruz Ovalle, em 1990. Os dois arquitetos chilenos são de uma geração anterior, todavia essa obra tem importância fundamental e marca o início do interesse internacional que vem despertando a arquitetura contemporânea chilena desde então. Além disso, ambos os arquitetos podem ser considerados, pela qualidade de suas obras e pela postura profissional, como duas referências importantes para os mais novos.

O segundo momento em estudo, entre 2001 e 2011, coincide com o início do novo século. Se para Hobsbawn o “breve século



**Fig. 04**  
Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha 92 (1990-1991), Angelo Bucci, Alvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela. *Fonte: Monolito, n. 01, p. 42, fev./mar. 2011.*



**Fig. 05**  
Pavilhão do Chile na Exposição Universal de Sevilha 92 (1990-1992), Germán del Sol e José Cruz Ovalle. *Fonte: Chilean modern architecture since 1950. College Station [Texas]: Tamupress, p. 143, 2010.*

XX” termina em 1991, é possível imaginar que o século XXI tenha começado em 2001, mais precisamente com os acontecimentos de 11 de setembro. É o momento de afirmação, divulgação e consolidação. E isso é perceptível na ampliação do número de arquitetos e grupos de arquitetura que começaram a atuar nesta segunda década e que foram selecionados pela pesquisa e pelo levantamento de dados. Além disso, houve um aumento significativo na quantidade de projetos e obras publicados pelas revistas de arquitetura de diversos países. O **Gráfico 01** [p. 53] procura confirmar esta hipótese e revela que o auge desta produção arquitetônica aconteceu entre 2007 e 2009.

## 1.2. INTERPRETAÇÃO DE UMA TEORIA DA EMERGÊNCIA

### 1.2.1. Sistemas complexos emergentes

Ao reconhecer a existência dessa nova geração de arquitetos, o objetivo seguinte é tentar entender as características da sua afirmação no cenário latino-americano, oferecendo novas alternativas de análise e investigação à história da arquitetura deste início de século. A hipótese é que se trata de uma geração emergente. E dada a ausência de uma definição do que seja uma geração emergente no campo da arquitetura e dada a carência de uma bibliografia específica capaz de assegurar a comprovação dessa conjectura, faz-se necessário, inicialmente, analisar interpretações de outras áreas a respeito das teorias da complexidade e da emergência, para, em seguida, verificar até que ponto o objeto em estudo pode inserir-se nesse contexto.

A complexidade diz respeito a uma série de conceitos, modelos e metodologias utilizados em diversas disciplinas como biologia, física, química e matemática, assim como em filosofia, sociologia, linguística, educação, medicina, psicologia e ciências da computação. A partir da metade do século XX, surgiram as importantes contribuições da teoria dos sistemas (Karl Ludwig von Bertalanffy, Niklas Luhmann e Edgar Morin), do pensamento complexo (Edgar Morin), da teoria da informação (Claude Shannon e Warren Weaver) e da cibernética (Norbert Wiener e Heinz von Foerster), todas elas formadoras do pensamento complexo contemporâneo, além dos subsídios oferecidos pelos trabalhos do físico-químico Ilya Prigogine, dos matemáticos Alan Turing, John von Neumann e Gregory Chaitin e dos médicos Henri Atlan e Willian Ross Ashby, dentre outros.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Cabe ainda destacar o livro *Philosophy and simulation: the emergence of synthetic reason* (2011), que é um trabalho recente, realizado pelo filósofo Manuel De Landa, em torno de uma filosofia da emergência.



**1991**  
 Pav. EXPO Sevilha (A. Bucci, A. Puntoni, J. Oswaldo Vivala)

**1992**  
 Casa Klotz (Mathias Klotz)

**1993**  
 Casa Muller (Mathias Klotz)

**1994**  
 Agência de Publicidade (MMBB)  
 Casa Ugarte (Mathias Klotz)  
 Estúdio (Solano Benítez)

**1995**  
 Garagem Trianon (Angelo Bucci / MMBB)  
 Showroom Moro (Sebastián Irrázaval)  
 Casa em Playa Bonita (A. León)

**1996**  
 Casa para uma escultura (Alejandro Aravena)  
 Ed. Pizzarras Ibéricas (Mathias Klotz)  
 Casa en San Miguel (Smiljan Radic Clarke)

**1997**  
 Casa P.A. (Andrade Morettin)  
 Casa em Carapicuíba (UNA)  
 Casa Reutter (Mathias Klotz)  
 Ampliação da Casa do Carvoeiro (Smiljan Radic)  
 Centro Recreativo Ytu (Solano Benítez)

**1998**  
 Clínica de Psicologia (Angelo Bucci)  
 Faculdade de Matemática (Alejandro Aravena)  
 Vinicula las Ninas (M. Klotz)  
 Casa de Cobre 1 (Smiljan Radic)  
 Casa Caballero (Sebastián Irrázaval)  
 Casa B (Barclay & Crousse)

**1999**  
 Clínica de Odontologia (A. Bucci / MMBB)  
 Capela da Memória (Eduardo Castillo)  
 Colégio Altamira (M. Klotz)  
 Refúgio R3 (Smiljan Radic)  
 Videoteca Nacional Educativa (Michael Rojkind)

**2000**  
 Sede SEBRAE (A. Puntoni, Grupo SP)  
 Galeria Cosmococa (Arquitetos Associados)  
 Galeria Miguel Rio Branco (Arquitetos Associados)  
 Teatro Castro Alves (Estúdio América)  
 Edifício Fidalga 272 (Triptyque)  
 Loja Garoa (UNA)  
 Mirante las Cruces-Rota Peregrino (A. Aravena, Elemental)  
 Edifício GEN (Felipe Assadi, Francisca Pulido)  
 Instituto Goethe (FAR)  
 Casa L (Mathias Klotz)  
 Escola de Design PUC (Sebastián Irrázaval)  
 Casa Arco (Pezo Von Ellrichshausen)  
 Casa em São Francisco Xavier (Nitsche Arquitectos)  
 Casa em São Roque (R. Cerviño TACOA)  
 Casa em Pinheiros (UNA)  
 Museu no Deserto do Atacama (Coz, Polidura, Volante)  
 Casa em Punta Chilen (dNR)  
 Casa la Baronia (dNR)  
 Casa los Molles (dNR)  
 Biblioteca Pública Lincathén (Emilio Martin)  
 Casa 4M (Juan Augustín Soza Abadie)  
 Igreja Ita (Juan Pablo Corvalán, Susuca)  
 Casa Fosc (Pezo Von Ellrichshausen)  
 Casa Pael (Pezo Von Ellrichshausen)  
 Casa em Piedra Roja (Risco+Rivera)  
 Casa Cointainer 1 (Sebastián Irrázaval)  
 Casa Martínez (Tidy Arquitectos)  
 Edifício Omega Block (Daniel Bonilla)  
 4 Cenários Esportivos (Giancarlo Mazzanti)  
 Jardim de infância el Porvenir (Giancarlo Mazzanti)  
 Conjunto Residencial Niquía (Lorezo Castro Jaramillo)  
 Poliedro Habitável (M. Villa)  
 Santuario Templo do Vazio (Derek Dellekamp)  
 Museu Tomayo (M. Rojkind)  
 Refúgio em Teatina-Quincha (Alexia León)  
 Ginásio Vertical em Baruta (Urban Think Tank)

**2001**  
 MALBA (ATF Arquitectos)  
 Casa E.G. (Andrade Morettin)  
 Colégio Montessori (Alejandro Aravena)  
 Casa Gallinero (E. Castillo)  
 Armazem Temporário de Frutas (F. Assadi)  
 Vinicula Cono Sur (C.Puga)  
 Capela Los Nogales (D.Bonilla)  
 Templo das Cinzas e Crematório (Felipe Uribe)  
 Anexo D - Quarto de Crianças (Fernando Romero/FREE)  
 Casa Ixtapa (F. Romero, FREE)  
 Casa F2 (Michael Rojkind)  
 Tumba em Piribebuy (Solano Benítez)  
 Edifício Unilever (S. Benítez)  
 Casa M (Barclay & Crousse)

**2002**  
 Casa em Ribeirão Preto (A. Bucci / MMBB)  
 Casa em Aldeia da Serra (A. Bucci / MMBB)  
 Pavilhão Carambó (UNA)  
 Centro Universitário Maria Antônia (UNA)  
 Casa Ateliê (Carla Juacaba, Mário Fraga)  
 Casa em Rio Bonito (Carla Juacaba)  
 Casa na Barra do Sahy (Nitsche Arquitectos)  
 Arauco Express (Felipe Assadi, Francisca Pulido)  
 Casa Schmitz (Felipe Assadi)  
 Casa Bahia Azul (C. Puga)  
 Casa Viejo (Mathias Klotz)  
 Casa Leria (Mathias Klotz)  
 Casa para Irmã (S. Radic)

**2003**  
 Casa M.M. (Andrade Morettin)  
 Escola União de Vila Nova (Hereñu + Ferroni)  
 Casa Raveau (Felipe Assadi)  
 Bar El Tubo (Assadi + Pulido)  
 Casa Ponce (Mathias Klotz)  
 120 Portas (Pezo Von Ellrichshausen)  
 Casa CR (Smiljan Clarke)  
 Protótipo M7 (URO 1.org)  
 Parque dos Desejos (Felipe Uribe)  
 Parque del Agua (Lorenzo Castro Jaramillo)  
 Casa Macana (J. M. Peláez)  
 Colégio Hontanares (Plan B)  
 Edifício AR 58 (D. Dellekamp)  
 Edifício CB 30 (D. Dellekamp)  
 Casa no Deserto de los Leones (Derek Dellekamp)  
 Mercado en San Pablo Oztotepec (Mauricio Rocha)  
 Edifício na Rua Tlaxcala (Michael Rojkind)  
 Centro Cultural Espanha (Javier Corvalán)  
 Casa Equis (Barclay & Crousse)

**2004**  
 Escola FDE Campinas (Andrade Morettin)  
 Edifício Projeto Viver (FGMF)  
 Escola FDE em Campinas (MMBB)  
 Casa Fatia (Procter Rihl)  
 Escola FDE Campinas (UNA)  
 Faculdade de Medicina (A. Aravena, F. Oyarzun)  
 Elemental Quinta Monroy (A. Aravenal, Elemental)  
 Casa no Lago Pirehuevoico (Alejandro Aravena)  
 Faculdade de Arquitetura (Alejandro Aravena)  
 Clube Russo (Felipe Assadi, Francisca Pulido)  
 Casa Feuerisen (Juan Augustín, Soza Abadie)  
 Casa Cipea (Mathias Klotz)  
 Casa Estudio (Mathias Klotz)  
 Faculdade Ciências da Saúde (Mathias Klotz)  
 Faculdade de Arquitetura (Ricardo Abuauad)  
 Conjunto Punta de Piedra (Ana Elvira Vélez)  
 Capela Porciuncula La Milagrosa (Daniel Bonilla)  
 Edifício Residencial La Playa (Ana Elvira Vélez)  
 Casa Barrientos (F. Uribe)  
 Restaurante Nazsca (Giancarlo Mazzanti)  
 Intervenção Centro Histórico Zapaquirá (L. C. Jaramillo)  
 Bridge Tea House (Fernando Romero/FREE)  
 Ed. Falcón (Michael Rojkind, Derek Dellekamp)  
 Edifício CB 29 (D. Dellekamp)  
 Casa PR 34 (M. Rojkind)  
 Casa em Mixcoac (Productora / Juan Pablo Maza)  
 Parador Penitente (Gualano+Gualano)

**2005**  
 Mausoléu Juan e Eva Perón (Estudio AFRA)  
 Casa R.L. (Andrade Morettin)  
 Casa em Curitiba (UNA)  
 Torres Siamesas (A. Aravena)  
 Casa en San Francisco de los Andes (Cecilia Puga)  
 Edifício na Praça Pedro Montt (Cecilia Puga)  
 Casa Pantalón (E. Castillo)  
 Casa Ocho al Cubo (M. Klotz)  
 Casa Poli (P. V. Ellrichshausen)  
 Casa Rivo (P. V. Ellrichshausen)  
 Acesso ao Parque Metropolitano Sul (P. Talhouk)  
 Casa Polgatti-Rivas (Polidura Talhouk)  
 Casa Contador-Weller (Risco+Rivera)  
 Hotel Indigo Patagônia (Sebastián Irrázaval)  
 Casa Chilena (Smiljan Radic)  
 Casa de Cobre 2 (S. Radic)  
 Casa Pite (Smiljan Radic)  
 Biblioteca EPM (Felipe Uribe)  
 Crematório Rituales (F. Uribe)  
 Centro de Conveções Internacional (G. Mazzanti)  
 Daniel Bonilla)  
 Praça Cisneros (Juan Manuel Peláez)  
 Orquideorama (Plan B)  
 Casa Sáez Moreira (José Marial Sáez)  
 Casa S (F. Romero, FREE)  
 Casa TDA (Cadaval & S. Morales)  
 Casa Sayavedra (M. Rocha)  
 Casa em Surubí (J. Corvalán)  
 Casa Penitente (José María Saéz)  
 Casa Bucoo (Gualano+Gualano)

**2006**  
 Marabajo (N. Campodónico)  
 Centro de Justiça de Santiago (VSV Arquitectos, C. Boza)  
 Escola Ataliba Leonel (A. Bucci, Álvaro Puntoni)  
 Midiateca PUC-RJ (A. Bucci, SPBR)  
 Casa Grelha (FGMF)  
 Escola União de Vila Nova (Hereñu+Ferroni)  
 Casa Vila Nova Romana (MMBB)  
 Casa em Iporanga (Nitsche Arquitectos)  
 Requalificação Urbana Mooca Ipiranga (UNA)  
 Casa no Lago Rupanco (A. Beals Christian Beals)  
 Casa 20x20 (Felipe Assadi)  
 Casa Deck (Felipe Assadi, Francisca Pulido)  
 Casa Serrano (Felipe Assadi, Francisca Pulido)  
 Biblioteca Sergio Larrain (Cecilia Puga)  
 Casa no Caminho de Farellones (dNR)  
 Skibox Portillo (dNR)  
 Centro de Design em Hong Kong (FAR)  
 Descanço nos Vinhedos (Grupo TALCA)  
 Mirante Pinhuacho (Grupo TALCA)  
 Praça Nacional (Grupo TALCA)  
 Faculdade de Economia e Empresas (Mathias Klotz)  
 Casa la Roca (Mathias Klotz)  
 Casa Techos (Mathias Klotz)  
 Casa Ocho al Cubo (S. Irrázaval)  
 Casa Pedro Lira (Sebastián Irrázaval)  
 Casa la Reserva (Sebastián Irrázaval)  
 Casa Jardim Taller Croquis (Husos)  
 Estação de Bombeiros AVE Fenix (AT 103)  
 Casa Romero (AT 103)  
 Casa Observatório (T. Bilbao e Gabriel Orozco)  
 Casa las Anitas (S. Benítez)

**2007**  
 Casa Chalu (Adamo Faiden)  
 Casa Lago (Adamo Faiden)  
 Edifício Arribeños (A. Faiden)  
 Edifício Clay 2928 (Dieguez Fridman)  
 Casa em Carapicuíba (VSV Arquitectos)  
 Habitação Social no Recife (Andrade Morettin)  
 Casa R.R. (Andrade Morettin)  
 Casa em Carapicuíba (A. Bucci, Álvaro Puntoni)  
 Casa em East Hampton (A. Bucci, SPBR)  
 Edifício São Bernardo do Campo (Hereñu+Ferroni)  
 Refúgio São Chico (S. Paralelo)  
 Agência Luducca (Triptyque)  
 Edifício BIP Computers (Alberto Mozó)  
 Elemental lo Espejo (Alejandro Aravena / ELEMENTAL)  
 Casa Gatica (Felipe Assadi, Francisca Pulido)  
 Casa Guthrie (Felipe Assadi, Francisca Pulido)  
 Auditório da Fac. de Artes (E. Martin, Tidy Arquitectos)  
 Passeio Altamirano (E. Martin)  
 Monumento Mujeres en la Memoria (Emilio Martin)  
 Casa Wall (FAR)  
 Marco para Turistas (Grupo TALCA)  
 Edifício Hunter Douglas (Mathias Klotz)  
 Casa Once Mujeres (M. Klotz)  
 Casa Raul (M. Klotz)  
 Biblioteca C. UDP (M. Klotz)  
 Casa Wolf (P. V. Ellrichshausen)  
 Edifício Bairro Cívico (Smiljan Radic)  
 Restaurante Mestizo (Smiljan Radic)  
 Casa San Juan (José M. Sáez)  
 Edifício Calle 10 B (C. Restrepo)  
 Edifício Julio Mario Santo Domingo (Daniel Bonilla)  
 Biblioteca Parque Espanha (Giancarlo Mazzanti)  
 Biblioteca La Quintana (Ricardo la Rota Caballero)  
 Biblioteca Pública de Vilanueva (Torresl P. Ramirez, Meza)  
 Casa X (Arquitectura X)  
 Casa San Juan (José M. Sáez)  
 Edifício Amsterdam 235 (Javiér Sanchez)  
 Museu do Chocolate (M. Rojkind)  
 Escola de Artes Plásticas em Oaxaca (Mauricio Rocha)  
 Sala de Exposições do Jinhua Architecture Park (T. Bilbao)  
 Casa Umbráculu (J. Corvalán)  
 Pavilhão Pueblo Bolívar (Gualano+Gualano)

**2008**  
 Edifício Conesa (A. Faiden)  
 Loja Ayres (Dieguez Fridman)  
 Clube de Campo la Cándida (Adamo Faiden)  
 Praça Victor Civita (A. Levisky)  
 Casa Box (A. C. C. Kato)  
 Casa no Morro do Querosene (Álvaro Puntoni / Grupo SP)  
 Escola Votorantim (Álvaro Puntoni / Grupo SP)  
 Edifício Aimerê (A. Morettin)  
 Casa em Santa Tereza (A. Bucci, SPBR)  
 Teatro Clube Noir (E. América)  
 Escola FDE Várzea Paulista (FGMF)  
 Espaço Votorantim (Metro)  
 Casa no City Boaçava (MMBB)  
 Projeto Urbano Córrego do Antonico-Paraisópolis (MMBB)  
 Galeria Adriana Varejão (R. Cerviño, TACOA)  
 Casa Bertolini (Rodrigo Cerviño, TACOA)  
 Casa Harmonia 57 (Triptyque)  
 Café Estação Ciência (UNA)  
 Edifício em Joazeiro (UNA)  
 Residência Estudantil (A. Aravenal, ELEMENTAL)  
 Pavilhão XVI Bienal de Arquitetura (F. Assadi, F. Pulido)  
 Água Mineral Aoni (D. Bebin, Tomas Saxton)  
 Casa 2 (Eduardo B. Razmilic)  
 Refúgio los Canteros (dNR)  
 Casa Metamorfosis 1 (J.U. Davet)  
 Casa Kiltro (Juan Pablo Corvalán, Susuca)  
 Biblioteca Pública de Taltal (Murúa - Valenzuela)  
 Casa Parr (Pezo Von Ellrichshausen)  
 Casa Cien (Pezo Von Ellrichshausen)  
 Lodge la Baita (P. Talhouk)  
 Casa A (Smiljan Radic)  
 Casa Schokolnik (Tidy Arquitectos)  
 Casadetodos (V. Arcos)  
 Parque Explora (A. Echeverri)  
 Pavilhão de Entrada do Jardim Botânico (A. E. Vélez)  
 Colégio la Independencia (Felipe Uribe)  
 Colégio Gerardo Molina (Giancarlo Mazzanti)  
 Colégio las Mercedes (Juan Manuel Peláez)  
 Colégio Santo Domingo Sávio (Obra Negra)  
 Casa Entre Muros (Al Borde)  
 Casa Ozuluama (AT103)  
 Casa Ordos 100 - Villa 14 (Derek Dellekamp)  
 Capela Aberta-Rota do Peregrino (D. Dellekamp, Tatiana Bilbao)  
 Casa Ordos 100-Villa 35 (Juan Pablo Mazal Frente)  
 Nestlé-Grupo de Aplicação (Michael Rojkind)  
 Ordos 100-Villa 67 (M. Rojkind)  
 Casa Chihuahua (Productora)  
 Estúdio Esplanada (Tatiana Bilbao, AT 103)  
 Ordos 100-Villa 2 (Productora)  
 Ordos 100 - Villa 52 (T. Bilbao)  
 Casa Stopórtego (J. Corvalán)  
 Casa M3 (Barclay & Crousse)

**2009**  
 Casa Nuñez (Adamo Faiden)  
 Casa View (Diego Arraigada)  
 Casa A.B. (Andrade Morettin)  
 Casa em Ubatuba (A. Bucci SPBR)  
 Edifício em Lugano (A. Bucci SPBR)  
 Centro Educativo Burle Marx (Arquitetos Associados)  
 Museu Exploratório de Ciências (Corsi Hirano)  
 Museu da Memória e dos Direitos Humanos (E. América)  
 Complexo Hotel Paineras (Estúdio América)  
 Edifício Kaze (FGMF)  
 Alojamento e Centro de Convívio (MMBB)  
 Casa em Atibaia (Nitsche Arquitectos)  
 Casa em São Francisco Xavier (Nitsche Arquitectos)  
 Casa em São Roque (R. Cerviño TACOA)  
 Casa em Pinheiros (UNA)  
 Museu no Deserto do Atacama (Coz, Polidura, Volante)  
 Casa em Punta Chilen (dNR)  
 Casa la Baronia (dNR)  
 Casa los Molles (dNR)  
 Biblioteca Pública Lincathén (Emilio Martin)  
 Casa 4M (Juan Augustín Soza Abadie)  
 Igreja Ita (Juan Pablo Corvalán, Susuca)  
 Casa Fosc (Pezo Von Ellrichshausen)  
 Casa Pael (Pezo Von Ellrichshausen)  
 Casa em Piedra Roja (Risco+Rivera)  
 Casa Cointainer 1 (Sebastián Irrázaval)  
 Casa Martínez (Tidy Arquitectos)  
 Edifício Omega Block (Daniel Bonilla)  
 4 Cenários Esportivos (Giancarlo Mazzanti)  
 Jardim de infância el Porvenir (Giancarlo Mazzanti)  
 Conjunto Residencial Niquía (Lorezo Castro Jaramillo)  
 Poliedro Habitável (M. Villa)  
 Santuario Templo do Vazio (Derek Dellekamp)  
 Museu Tomayo (M. Rojkind)  
 Refúgio em Teatina-Quincha (Alexia León)  
 Ginásio Vertical em Baruta (Urban Think Tank)

**2010**  
 Edifício 11 Septiembre (Adamo Faiden)  
 Casa Alejandra (Cekada - Romanos)  
 Edifício Maipú (Nicolás Campodónico)  
 Edifício Simpatía 236 (Álvaro Puntoni/ Grupo SP)  
 Edifício Fidalga 772 (Andrade Morettin)  
 Edifício Laranjeiras (Angelo Bucci / SPBR)  
 Museu do Chocolate (Metro Arquitectos)  
 Casa em Boaçava (UNA)  
 Plano Urbanístico Parque D. Pedro II (UNA)  
 Centro de Inovação Anacleto Angelini (Alejandro Aravenal ELEMENTAL)  
 Jardim Infantil Pajarito la Aurora (CTRL G+I F. Mesa)  
 Jardim Infantil San Antonio de Prado (CTRL G, F. Mesa)  
 Centro de Esportes la Esperanza (G. Mazzanti)  
 Escola Nova Esperanza (Alborde)  
 Capela do Sol (BNKR)  
 Museu Soumaya (Fernando Romero, FREE)  
 Restaurante Tori Tori (Michael Rojkind)  
 Casa Diaz (Productora)  
 Jardim Botânico em Cullacán (Tatiana Bilbao e AT 103)  
 Casa Ajijic (Tatiana Bilbao)

**2011**  
 Edifício 11 Septiembre (Adamo Faiden)  
 Casa Alejandra (Cekada - Romanos)  
 Edifício Maipú (Nicolás Campodónico)  
 Edifício Simpatía 236 (Álvaro Puntoni/ Grupo SP)  
 Edifício Fidalga 772 (Andrade Morettin)  
 Edifício Laranjeiras (Angelo Bucci / SPBR)  
 Museu do Chocolate (Metro Arquitectos)  
 Casa em Boaçava (UNA)  
 Plano Urbanístico Parque D. Pedro II (UNA)  
 Centro de Inovação Anacleto Angelini (Alejandro Aravenal ELEMENTAL)  
 Jardim Infantil Pajarito la Aurora (CTRL G+I F. Mesa)  
 Jardim Infantil San Antonio de Prado (CTRL G, F. Mesa)  
 Centro de Esportes la Esperanza (G. Mazzanti)  
 Escola Nova Esperanza (Alborde)  
 Capela do Sol (BNKR)  
 Museu Soumaya (Fernando Romero, FREE)  
 Restaurante Tori Tori (Michael Rojkind)  
 Casa Diaz (Productora)  
 Jardim Botânico em Cullacán (Tatiana Bilbao e AT 103)  
 Casa Ajijic (Tatiana Bilbao)

**LEGENDA**  
 Escritórios argentinos  
 Escritórios brasileiros  
 Escritórios chilenos  
 Escritórios colombianos  
 Escritórios mexicanos  
 Escritórios equatorianos  
 Escritórios paraguaios  
 Escritórios peruanos  
 Escritórios uruguaios  
 Escritórios venezuelanos  
 Escritórios costa riquenhos

# GRÁFICO 01

## PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA DA NOVA GERAÇÃO 1991/ 2011

Para explicar a complexidade, Edgar Morin (2010, p. 181-182) evoca o pensamento de Blaise Pascal (1623-1662) quando afirma que “só posso compreender um todo se conheço, especificamente, as partes, mas só posso compreender as partes se conhecer o todo”. Dessa forma, o pensamento complexo contrapõe o reducionismo do século XIX, que pode ser explicado pela tentativa de entender o todo a partir do conhecimento isolado das partes, à complexidade que procura articular o todo e as partes, num processo de retroalimentação constante.

O pensamento complexo trabalha na forma de uma espiral, “onde vamos das partes para o todo, do todo para as partes, para tentar compreender um fenômeno” (MORIN, 2010, p. 182). É, ao mesmo tempo, causa e efeito, numa tentativa de unir de forma complementar conceitos antagônicos como ordem e desordem, criação e destruição, contingência e determinismo, previsibilidade e imprevisibilidade, clareza e confusão, regularidade e caos.

É possível afirmar que o texto inaugural da complexidade seja *Science and complexity* (1948), do cientista e matemático norte-americano Warren Weaver, que posteriormente, foi ampliado no relatório que escreveu, em 1958, para a Fundação Rockefeller.<sup>15</sup> Weaver partiu da percepção de que a ciência tem evoluído dos sistemas simples (problemas com estruturas simples, de duas e no máximo três ou quatro variáveis, que estiveram presentes na ciência entre os séculos XVII e XIX) para os sistemas complexos desorganizados (problemas com uma quantidade imensurável de variáveis que só podem ser abordados pelas teorias da estatística e da probabilidade, a partir do início do século XX) e, finalmente, desses para os sistemas complexos organizados (problemas com uma quantidade mensurável de variáveis que estabelecem inúmeras interações dentro do sistema, presentes na ciência a partir da década de 1940).<sup>16</sup>

Em *Teoria geral dos sistemas* (1968),<sup>17</sup> Bertalanffy aproxima-se do conceito de sistemas complexos organizados, definindo

<sup>15</sup> WEAVER, (1948, 1958). Vale ressaltar que Jane Jacobs (2009), no seu livro *Morte e vida de grandes cidades*, baseou-se no texto de Weaver (1958) para escrever o último capítulo, intitulado *O tipo de problema que é a cidade*.

<sup>16</sup> Para maiores informações, além de Weaver (1948) e (1958), vide Jacobs (2009, p. 478-481), Johnson (2003, p. 33-35) e Morin (2010, p. 175-176).

<sup>17</sup> BERTALANFFY, Ludwig von. *General system theory*. Nova York: George Braziller, 1968. Esta obra baseia-se nos artigos escritos pelo autor desde os anos 1945-1950, especialmente no *British Journal for the Philosophy of Science*.

sistema como um conjunto de elementos em interação. Para facilitar o entendimento e a compreensão da ideia básica sobre sistema, torna-se necessário, mais uma vez, evocar a interpretação de Pascal de que “só se pode conhecer o todo, conhecendo as partes, e, por outro lado, só é possível compreender as partes conhecendo o todo” e conjugá-la com a afirmação fundamental de Aristóteles de que “o todo é mais do que a soma das partes.” Consequentemente, é possível concluir, a partir dos conceitos de Bertalanffy, que um sistema complexo é um todo maior que as partes porque é a resultante:

a) da soma dessas partes, as quais também podem ser entendidas como unidades complexas;

b) da soma das suas interações, que é a maneira como estas partes, ou unidades complexas, estabelecem inumeráveis inter-relações, vinculações ou conexões dentro do sistema; e,

c) finalmente, da soma das qualidades emergentes ou emergências, que são qualidades ou propriedades novas, resultantes das interações entre as partes e das interações destas mesmas partes com o todo.

Desse modo, esse conjunto de interações e de propriedades novas não pode ser confundido com nenhuma das partes e nem com o todo: é constituído pelas qualidades emergentes (emergências) do sistema. Pode-se chegar à conclusão, portanto, que todo sistema complexo é emergente. E se fosse possível resumir estas ideias em uma fórmula, esta seria:

$$\begin{aligned} & \textbf{SISTEMA COMPLEXO} = \\ & \text{PARTES} + \text{INTERAÇÕES} + \text{QUALIDADES EMERGENTES} \\ & \quad (\text{EMERGÊNCIAS}) \end{aligned}$$

A hipótese de Bertalanffy é que a teoria dos sistemas pode ser utilizada para a explicação de fenômenos em diversas outras áreas do conhecimento. Para o biólogo austríaco, um sistema complexo pode ser físico, biológico, psicológico, sociológico, simbólico, e por que não dizer arquitetônico. Nesse sentido, cabe mencionar a contribuição de Montaner (2009, p. 11) ao perceber que um sistema arquitetônico é

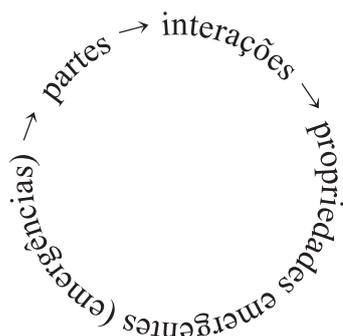
“um conjunto de elementos heterogêneos (materiais ou não), em distintas escalas, relacionados entre si, com uma organização interna que tenta estrategicamente adaptar-se à complexidade do contexto, constituindo um todo que não é explicável pela mera soma de suas partes. Cada parte do sistema está em função de outra; não há elementos isolados.”

E qual a importância de uma teoria dos sistemas para o entendimento da arquitetura produzida na América Latina por esta nova geração? Parte-se do pressuposto de que é viável concebê-la como um sistema complexo emergente. Uma tarefa de tal envergadura só é possível, atualmente, pelo viés da complexidade, dada a enorme quantidade de variáveis e as inumeráveis possibilidades de conexões, redes e interações que se pode estabelecer. O pensamento complexo também permite o desafio de refletir sobre a visão, até certo ponto simplista e reducionista, que se tem a respeito do que seja esta nova geração. O que está em pauta não é o debate entre continuidade e ruptura com a herança da tradição moderna, conforme alguns teóricos entendem. Mas, sim, a proposição de novas alternativas multidimensionais de superação e transcendência desta suposta dicotomia.

O que se propõe é abandonar uma “explicação linear por um tipo de explicação em movimento, circular [...]” (MORIN, 2010, p. 182), que permite a contradição de aceitar as duas lógicas, continuidade e ruptura, além de outras, como elementos que se conjugam para o entendimento da complexa realidade latino-americana. Segundo Morin (2010, p. 187), autorizar “o diálogo com a contradição” é “estabelecer uma relação complementar e contraditória entre as noções fundamentais que nos são necessárias para conceber o universo.”

Aplicando o conceito de sistema complexo emergente ao objeto de estudo da presente tese, há que se levarem em consideração os elementos que auxiliam a definir o problema, ou seja, as partes, as interações e as propriedades emergentes, colocando-os em movimento circular.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Morin (2010, p. 259) observa que o movimento circular, a partir da proposta de Pascal, é “um tipo superior de inteligibilidade baseada na circularidade construtiva da explicação do todo pelas partes e das partes pelo todo, isto é, na qual essas duas explicações, sem poderem anular todos os seus caracteres concorrentes e antagônicos, se tornam complementares, *no mesmo movimento que as associa.*”



[fig. 06]

**Fig. 06**

As partes, as interações e as propriedades emergentes colocadas em movimento circular. *Fonte: Desenho do autor.*

Aprofundando um pouco mais, percebe-se nesse movimento circulatório um sistema ainda fechado, mesmo que em constante retroalimentação, o que seria uma contradição com a essência do conceito de sistema complexo, que deve ser aberto e permeável às influências externas de outros sistemas e de diversos outros contextos históricos, políticos, econômicos, sociais e culturais. Faz-se necessário, então, substituir a ideia de movimento circulatório por um movimento espiral, aberto, multidimensional. A cada volta completa do movimento circulatório, sobe-se um nível, que permite ampliar ainda mais a complexidade do sistema.

Cada uma das partes, cada um desses arquitetos, escritórios ou grupos de arquitetura, funciona como uma “unidade complexa”, como um subsistema dentro de um sistema, compondo um *modus operandi* singular. Partindo desse mesmo princípio, a arquitetura de cada um desses países pode ser vista como sistemas dentro de um sistema maior que é a arquitetura produzida por essa nova geração. As interações exprimem “o conjunto das relações, ações e retroações que se efetuam e se tecem num sistema” (MORIN, 2010, p. 265). Formam um intenso campo de articulações, redes, conexões, vinculações, contaminações e reciprocidades, levando em consideração complementaridade e contradição, concorrência e cooperação, acordo e antagonismo. Nesse tipo de sistema são inumeráveis as possibilidades de interação. Para exemplificar, seguem alguns tipos de conexões, dentre várias alternativas:

**a) associações em grupos, escritórios ou “coletivos” de arquitetura:** acontecem de maneira muito mais contundente do que no século XX pelas gerações anteriores. Dos 92 arquitetos ou grupos de arquitetura selecionados, 54 são constituídos, de forma permanente, por dois ou mais sócios, e muitos outros realizam associações eventuais conforme a natureza da demanda.<sup>19</sup>

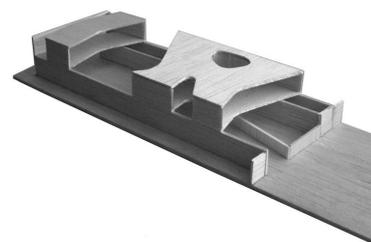
<sup>19</sup> Vide nota nº 13.

**b) associações entre diferentes grupos, escritórios ou “coletivos” para um projeto específico:** é outra característica importante e cada vez mais presente. Estas associações ainda acontecem com maior frequência entre arquitetos de um mesmo país, como é o caso, por exemplo, de Michel Rojkind e Derek Dellekamp para o **Edifício Corporativo Falcón** (2003-2004) [vol. 2, p. 346], na cidade do México; ou, de Emilio Marín e Tidy Arquitectos, no projeto do **Auditório da Faculdade de Artes da Universidade do Chile** (2004-2007) [vol. 2, p. 63]; ou, de Angelo Bucci e Álvaro Puntoni na **Casa em Carapicuíba** (2003-2007) [vol. 2, p. 179]; ou, de José Maria Sáez em parceria com David Barragán, do grupo Al Borde, na **Casa Pentimento** (2005-2006) [vol. 2, p. 317], em Quito, Equador; ou ainda, de Smiljan Radic e Eduardo Castillo na **Casa Patio** (2009-2010) [fig. 07], em Santiago do Chile. Mas também existem, em menor escala, as associações entre grupos, escritórios ou “coletivos” de diferentes países, como é o caso do projeto não executado da **Casa Dobal** (2007) [fig. 08], em São Paulo, de Alejandro Aravena e Angelo Bucci, e da proposta apresentada pelos escritórios paulistanos Una, Grupo SP e República, em parceria com Paisajes Emergentes, de Medellín, para o concurso **Parque Olímpico do Rio de Janeiro** (2011) [fig. 09].

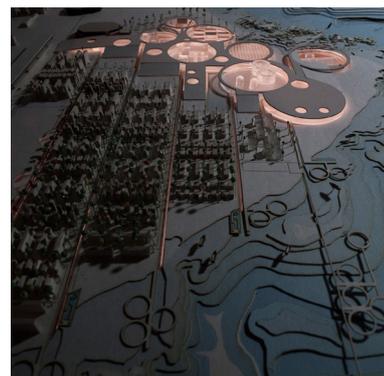
**c) associações entre diferentes grupos, escritórios ou “coletivos” em concursos de arquitetura:** é um tipo de interação que acontece com muita frequência. Existem as associações entre grupos de um mesmo país, como, por exemplo, a colaboração entre Giancarlo Mazzanti e Plan B, que venceram o concurso para os **4 Cenários Esportivos** (2008-2009) [vol. 2, p. 266-267], construídos para o jogos sul-americanos em Medellín e o **Colégio Flor del Campo** (2007-2010) [vol. 2, p. 268], na periferia de Cartagena de Indias, Colômbia; ou, a parceria de Smiljan Radic e Eduardo Castillo no **Edifício Bairro Cívico** (2000-2007) [vol. 2, p. 141], em Concepción, Chile. Também existem associações entre grupos de diferentes países como é o caso da união de Assadi + Pulido (Chile), Giancarlo Mazzanti e Daniel Bonilla (Colômbia) e Isaac Broid (México) para o concurso do **Terminal 2 do Aeroporto da Cidade do México** (2004) [fig. 10]; do concurso para o **Museu Tamayo** (2009) [vol. 2, p. 351], na Cidade do México, vencido por Michel Rojkind (México) e BIG (Dinamarca); ou, da associação de 51-1 (Peru) e Ctrl G (Colômbia),



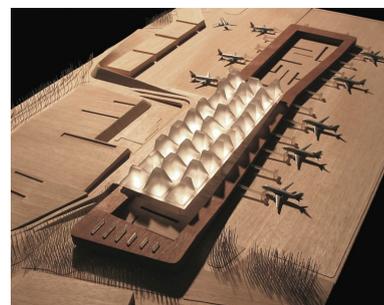
**Fig. 07**  
Casa Patio (2009-2010), Smiljan Radic e Eduardo Castillo, Santiago do Chile. *Fonte: Arquivo Eduardo Castillo.*



**Fig. 08**  
Casa Dobal (2007), Alejandro Aravena e Angelo Bucci, São Paulo. *Fonte: Arquivo Alejandro Aravena.*



**Fig. 09**  
Parque Olímpico do Rio de Janeiro (2011), Una, Grupo SP, República e Paisajes Emergentes. *Fonte: Arquivo Grupo SP.*



**Fig. 10**  
Terminal 2 do Aeroporto da Cidade do México (2004), Assadi + Pulido, Giancarlo Mazzanti, Daniel Bonilla e Isaac Broid. *Fonte: Alfabetos: variaciones en la arquitectura de Giancarlo Mazzanti. Medellín: Mesa Editores, p. 17, 2009.*

vencedora do concurso para o **Museu de Arte Moderna de Medellín** (2009) [vol. 2, p. 377], e, finalmente, da associação entre Estúdio América (Brasil) e Daniel Bonilla (Colômbia) no concurso do Porto Olímpico no Rio de Janeiro (2011) [fig. 11]. Aliás, esse concurso foi organizado de maneira a permitir intensas interações, pois os concorrentes deveriam se organizar em parcerias entre grupos colombianos e de outros países.

**d) associações entre os diferentes grupos, escritórios ou “coletivos” para organizarem ou participarem de exposições e publicações:** trata-se de uma estratégia de divulgação e disseminação da arquitetura cada vez mais recorrente. Um grupo de escritórios, ao realizar uma exposição ou publicação coletiva de seus trabalhos, atesta certo grau de afinidade, convivência e reciprocidade. Em 2006, foi organizada em São Paulo a exposição *Coletivo: arquitetura paulista contemporânea*, com trabalhos dos escritórios Andrade Morettin, MMBB, Una, SPBR + Alvaro Puntoni, Núcleo de Arquitetura e Projeto Paulista,<sup>20</sup> sendo que, na ocasião, foi publicado um livro com reflexões de Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre e Guilherme Wisnik, além dos trabalhos que participaram da mostra.<sup>21</sup> Também digno de nota é o livro *Archipiélago de arquitectura* (2010), organizado por Miguel Mesa em parceria com Oficina Informal, Camilo Restrepo, Ctrl G, Manuel Villa, Paisajes Emergentes e Plan B,<sup>22</sup> caracterizando-se como um grupo de jovens escritórios de Medellín, na Colômbia, os quais compartilham uma série de afinidades, como participações em projetos e em concursos de maneira associada. Na Cidade do México, o escritório Productora, em parceria com Ruth Estévez, criou o espaço LIGA, com o objetivo de promover o intercâmbio de experiências e investigações sobre a prática da arquitetura contemporânea na América Latina. Trata-se de um pequeno local para exposições e debates que já recebeu trabalhos de Pezo von Ellrichshausen, do Chile; Paisajes Emergentes e Plan B, da Colômbia; Carla Juaçaba, do Brasil e Adamo Faiden, da Argentina, dentre outros.



**Fig. 11**  
Porto Olímpico no Rio de Janeiro (2011). Estúdio América e Daniel Bonilla. Fonte: Arquivo Estúdio América.

<sup>20</sup> Depois de São Paulo, a exposição passou pelo Rio de Janeiro e Zurique, em 2007; Lisboa, Saint Louis e Braunschweig (na Alemanha), em 2008; e, finalmente, Santiago do Chile em 2009.

<sup>21</sup> MILHEIRO Ana Vaz; NOBRE Ana Luiza; WISNIK Guilherme. *Coletivo: 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>22</sup> MESA, Miguel; RESTREPO, Verónica; BETANCUR, Verónica. *Archipiélago de arquitectura*. Medellín: Mesa Editores, 2010.

**e) associações entre diferentes grupos, escritórios ou “coletivos” de arquitetura de diferentes países com o objetivo de formarem uma plataforma conjunta de ações:** é o caso do grupo Supersudaca, um “coletivo” fundado em 2001 por um grupo de jovens arquitetos latino-americanos de diversos lugares como Argentina, Bolívia, Chile, Peru, Uruguai e também da Bélgica, que se conheceram em Rotterdam, na época em que estudavam no Instituto Berlage. Denominam-se como um “coletivo internacional” que tem por finalidade o estudo, a reflexão e a divulgação de problemas contemporâneos a partir de investigações arquitetônicas. Ao longo do tempo, têm estabelecido inumeráveis tipos de associações e interações, atuando de maneira isolada ou em conjunto, conforme as circunstâncias. Atualmente, o grupo está organizado em vários lugares por diversos outros grupos como: **Susuka**, no Chile; **51-1**, em Lima; **Ana Rascovsky** e **Pop Arq**, em Buenos Aires; **Reestudio**, em Montevideu; **Casa**, em Curaçao; **Ind**, em Rotterdam, na Holanda; e **Ouest**, em Bruxelas, na Bélgica.

**f) associações entre diferentes grupos, escritórios ou “coletivos” que se formaram a partir de outros grupos ou escritórios de arquitetura:** não se trata de uma característica peculiar apenas à geração latino-americana em estudo, mas sim, de um traço da contemporaneidade presente em diversos lugares. Muitos arquitetos no início da carreira vão trabalhar em escritórios já estabelecidos e geram vínculos, absorvem metodologias, incorporam procedimentos. É o caso, por exemplo, dos membros do escritório Productora, na Cidade do México: Victor Jaime trabalhou com Michel Rojkind e Derek Dellekamp; Wonne Ickx trabalhou no escritório holandês Neutelings Riedijk; e, finalmente, Abel Perles e Carlos Bedoya trabalharam com Fernando Romero. Este, por sua vez, colaborou com Rem Koolhaas no início da carreira, e depois foi associado de Tatiana Bilbao por alguns anos. Também é o caso das arquitetas do Ctrl G, sediado em Medellín, que entre 2004 e 2006 trabalharam com Plan B.

**g) associações entre diferentes grupos, escritórios ou “coletivos” com arquitetos de outras gerações e pertencentes a outros sistemas:** é o caso, por exemplo, da **Videoteca Nacional Educativa** (1999-2000) [vol. 2, p. 343], da **Casa F2** (2001) [vol. 2, p.

344], e do **Edifício na Rua Tlaxcala** (2000-2003) [vol. 2, p. 345], todos projetados por Michel Rojkind em parceria com Isaac Broid e Miquel Adriá, na Cidade do México. Também é o caso da **Estação de Bombeiros Ave Fênix** (2005-2006) [vol. 2, p. 320], na Cidade do México, projetado por AT 103 em parceria com Bernardo Gómez-Pimenta; ou, da **Faculdade de Medicina** (2001-2004) [vol. 2, p. 18] da Universidade Católica do Chile, projetado por Alejandro Aravena em parceria com Fernando Perez Oyarzún; ou, da **Biblioteca e Centro de Documentação Sergio Larrain** (1994-2006) [vol. 2, p. 48-49], na Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica do Chile, concurso vencido por Cecilia Puga e Smiljan Radic em parceria com Teodoro Fernández; ou ainda, da **Biblioteca Pública de Lincantén** (2008-2009) [vol. 2, p. 66], no Chile, projeto de Emilio Marín e Murúa-Valenzuela em parceria com Enrique Browne. E, finalmente, vale observar a frutífera parceria que Paulo Mendes da Rocha tem realizado com escritórios paulistanos mais jovens desde a década de 1990. É o caso do terminal urbano Parque Dom Pedro II (1996-1997) e do Centro Cultural FIESP (1996), ambos em São Paulo, e do Museu dos Coches em Lisboa (2009-2012), todos em parceria com o MMBB. Ou da Galeria Leme (2003-2004) em São Paulo, do Cais das Artes (2007) em Vitória e do Museu de Arte Moderna em Santos (2010), todos em parceria com os arquitetos do Metro.

À medida que esta geração vai se afirmando, a quantidade de escritórios e de projetos construídos aumenta significativamente. Um nível alto de interações provoca o aumento da aprendizagem e da maturidade em todo o sistema. Uns vão aprender com os outros e também vão buscar informações em outros sistemas nesta era de globalização, pois fazem parte de uma verdadeira arquitetura em rede emergente. Dessa forma, o sistema torna-se ainda mais intenso e complexo, ampliando o número de conexões e combinações que resultam numa série de práticas, de tal modo que se torna inviável enumerar todos os arranjos e possibilidades do conjunto. Essas interações partem de estruturas relativamente simples, organizadas a partir dos escritórios individuais de cada arquiteto ou grupo de arquitetos, e formam padrões mais complexos, caracterizando-se como “propriedades emergentes”, como as “emergências” latino-americanas, ou seja, como a arquitetura contemporânea dessa nova geração.

### 1.2.2. Geração latino-americana emergente

A emergência é uma maneira de ver as coisas sob a ótica contemporânea da complexidade. O conceito surgiu no início do século XX no campo da biologia evolutiva e das teorias sobre a evolução e foi desenvolvido não só na biologia, mas também na química, na física e na matemática.<sup>23</sup> Depois foi utilizado em outras áreas do conhecimento, em conjunto com as teorias da complexidade, a partir do final da década de 1930.

A ideia clássica de emergência está vinculada ao aparecimento de algo novo, ao surgimento de propriedades ou qualidades novas, que emergem das interações entre os componentes de um sistema.<sup>24</sup> Todavia, o novo não deve ser entendido “no sentido absoluto de algo que nunca existiu antes, mas apenas no sentido relativo de algo que emerge e que não estava nas entidades em interação que atuavam como causa” (DE LANDA, 2011, p. 2, tradução nossa). Da mesma forma, na compreensão das arquiteturas recentes produzidas na América Latina como um sistema complexo emergente, vale ressaltar que o novo não pode ser percebido de maneira semelhante ao qual foi identificado na estética da modernidade. Propriedades novas ou emergentes não dizem respeito, necessariamente, à originalidade e à novidade tal como definiram as vanguardas artísticas do início do século XX, mas podem ser entendidas como propriedades “qualitativamente diferentes dos fenômenos a partir dos quais surgem” (CAPRA, 2002, p. 47-48).<sup>25</sup> E são, exatamente essas diferenças qua-

<sup>23</sup> Nesse caso, são importantes os trabalhos inaugurais de: MILL, John Stuart. *System of logic: ratiocinative and inductive*. Toronto: University of Toronto Press, 1996 [1843]; ALEXANDER, Samuel. *Space, time and deity*. Londres: Macmillan & Co., 1920; MORGAN, C. Lloyd. *Emergent evolution*. Nova York: Henry Holt and Co., 1923; BROAD, Charlie Dunbar. *The mind and its place in nature*. Londres: Kegan Paul, 1925.

<sup>24</sup> Para exemplificar, vale acompanhar o raciocínio do filósofo Manuel De Landa (2011, p. 1, tradução nossa): “Mas, quando duas moléculas interagem quimicamente uma nova entidade inteiramente nova pode emergir, como o hidrogênio e o oxigênio quando interagem para formar a água. A água tem propriedades, as quais não são as mesmas de suas partes componentes, visto que oxigênio e hidrogênio são gases à temperatura ambiente, enquanto a água é líquida. E a água tem capacidades distintas das suas partes: adicionando oxigênio ou hidrogênio ao fogo, este se inflama, enquanto que a água extingue-o.”

<sup>25</sup> Para melhor compreensão do que seja uma “propriedade qualitativamente diferente”, Capra (2002, p. 47-48) coloca: “um exemplo bastante conhecido tirado da química: o exemplo da estrutura e das propriedades do açúcar. Quando átomos de carbono, oxigênio e hidrogênio se ligam de uma determinada maneira para formar o açúcar, o composto resultante tem um sabor doce. A doçura não está nem no C, nem no O, nem no H; reside, isto sim, no padrão que surge de uma determinada interação dos três. Em outras palavras, é uma ‘propriedade emergente’, ou que surge espontaneamente. Além disso, a rigor, essa doçura não é uma propriedade das ligações químicas. É uma experiência sensorial que surge quando as moléculas de açúcar interagem com a química das nossas papilas gustativas, interação essa que, por sua vez, faz com que um conjunto de neurônios sejam estimulados de uma maneira específica. A experiência da doçura nasce dessa atividade neural. Assim, a simples afirmação de que a propriedade característica do açúcar é a doçura refere-se, na verdade, a toda uma série de fenômenos emergentes que ocorrem em diversos níveis de complexidade.”

litativas o que se propõe a analisar. Apesar de serem explicações ainda bastante preliminares, as quais serão desenvolvidas com maior rigor ao longo da tese, é possível enumerar algumas das propriedades emergentes dessas arquiteturas em estudo:

**a) são heterogêneas:** numa análise que autoriza a permanente relação entre o todo e as partes, é aceitável a contradição entre uniformidade e diferença. Trata-se de um sistema composto por vários outros subsistemas, ou unidades complexas, que podem ser denominadas de arquitetura chilena, colombiana, brasileira e assim por diante. Cada uma dessas unidades complexas está envolta em uma realidade própria, em contextos bem diferentes uns dos outros. Por permitirem diversos tipos de abordagens, conceitos e proposições, conformam uma característica geral de hibridez e heterogeneidade. Cabe ainda ressaltar que esta não é uma característica particular desta geração latino-americana, mas sim, da própria arquitetura contemporânea.

**b) não são reducionistas:** as características gerais dessas arquiteturas não podem ser reduzidas às particularidades de nenhum dos grupos ou escritórios, nem às características da arquitetura de nenhum país especificamente. Parte-se do pressuposto de que “o todo é maior que a soma das partes”, o que significa, segundo Morin (2010, p. 291), que estas qualidades “não se encontram no nível das partes consideradas isoladas”. Além disso, essas arquiteturas superaram as posições simplificadoras entre continuidade – em relação às gerações anteriores e à herança da arquitetura moderna – e ruptura, como tentativa de trilhar novos caminhos vinculados a outras influências. Como consequência natural de não serem reducionistas, ao transcenderem esta dualidade continuidade *versus* ruptura, sugerem a interação dialética dessas duas proposições.

**c) são descentralizadas e sem hierarquia:** é uma geração caracterizada não só pela ausência dos grandes líderes e mestres, mas também pela ausência dos grandes ideais coletivos, das concepções preestabelecidas e dos conceitos definitivos, onde já não é mais possível detectar uma posição hierárquica entre os diversos subsistemas tal como existia na chamada arquitetura moderna. É um fenômeno emergente porque surge de maneira descentralizada, onde

nenhum componente dessa estrutura detém o conhecimento como um todo. Cada grupo ou escritório de arquitetura é responsável apenas por uma parcela de contribuição, operando paralelamente junto a outros grupos a partir de seus contextos locais. Em muitos casos, não percebem que estão participando de um contexto muito maior e muito mais complexo do que a sua produção individual. O resultado dessas interações é o que se pode denominar por emergências arquitetônicas latino-americanas.

**d) são coletivas:** é uma decorrência natural de serem descentralizadas e sem hierarquia. Trata-se de uma geração coletiva, que age coletivamente em seus escritórios, embora não possuam os mesmos ideais nem as mesmas preocupações políticas e sociais das gerações anteriores. Na medida em que as obras vão sendo publicadas pelas revistas internacionais, começa a surgir certo reconhecimento mútuo e coletivo, operando de maneira a infundir certa autoconsciência e auto-referência, certo espírito de grupo e união. Ao mesmo tempo, num sentido inverso, cada contribuição individualizada contribui para o aprendizado da própria geração, pela riqueza e diversidade das posturas arquitetônicas adotadas. As emergências acontecem ao mesmo tempo em que todas essas relações se tornam cada vez mais complexas e que esses diversos grupos ou escritórios formam um todo coletivamente.

**e) produzem realimentação do sistema (*feedback*):** cada um desses subsistemas produz uma quantidade enorme de conexões internas e interações com outros subsistemas. Conforme já foi observada, a participação em concursos, em bienais e a publicação dos projetos em diversas mídias vão influenciar outros grupos envolvidos nos mesmos eventos. O relativo sucesso de um grupo influencia diretamente na produção dos demais. Como todos estão envolvidos numa atmosfera arquitetônica e cultural, numa mesma conexão geracional, o êxito do grupo A influencia o grupo B, que influencia o grupo C, que influencia o grupo D, que por *feedback*, influencia novamente o grupo A. O jogo de espelhos entra em ação novamente e provoca o que se pode chamar de interAÇÃO, realimentando todo o sistema, onde os arquitetos e os grupos mais jovens aprendem de forma mais intensa observando os sucessos e os resultados dos grupos mais experientes.

**f) são emergentes:** ao cumprirem os itens anteriores e serem heterogêneas, não reducionistas, superarem as dualidades continuidade/ruptura, serem descentralizadas e sem hierarquia, serem coletivas e produzirem realimentação do próprio sistema, se pode afirmar que são emergentes. E o resultado dessas interações são as propriedades emergentes, as emergências latino-americanas. As características das arquiteturas desta nova geração não podem ser reduzidas à soma das características de cada arquiteto ou à soma das características das arquiteturas de cada país envolvido, como já foi mencionado. Isso significa que surge uma nova estrutura não prevista, exatamente por sua imprevisibilidade estrutural e sua contingência. O que surge são princípios estruturantes diferentes. Como acontece em muitos casos, interações aleatórias e que não foram planejadas, permitindo resultados inesperados. E tudo isso forma uma rede imprevisível e difícil de ser analisada ou deduzida, caso se considerasse cada arquiteto isolado na sua realidade e no seu *modus operandi*. Todavia, revela uma teia intensamente complexa quando observada coletivamente.

Se um sistema complexo emerge em algum momento, uma nova geração de arquitetos emerge quando, no bojo de suas proposições arquitetônicas, existem complexidade e aprendizado suficientes para isso. No caso em estudo, a hipótese é de que a emergência ocorre a partir do início do século XXI, quando uma quantidade relativamente significativa de jovens escritórios, situados em diversas regiões, em distintas realidades, culturas e geografias, operam simultaneamente, formando uma complexa rede coletiva, com posturas e atitudes até certo ponto semelhantes, porém não homogêneas. É o momento da “afirmação geracional”, que acontece entre 2001 e 2011, conforme o que foi discutido no item 1.1.2 deste capítulo e confirmado pelo **Gráfico 01 [p. 53]**.

### **1.3. DA SELEÇÃO DE PROJETOS E OBRAS PELAS REVISTAS DE ARQUITETURA**

A perspectiva de compreensão e entendimento das arquiteturas produzidas por essa nova geração como um sistema complexo emergente provocou, por consequência, a necessidade de ampliação da pesquisa e do levantamento de dados que foram realizados como

apoio para a tese, alcançando um número considerável de projetos e obras. Uma pesquisa dessa dimensão se justifica pelo fato de que não é possível verificar, de outro modo, a existência de emergências ou propriedades emergentes tomando-se por amostra um número reduzido de arquitetos ou grupos de arquitetura, já que pressupõe a análise de um nível considerável de interações de vários tipos. Uma observação restrita ou particularizada, por mais aprofundada que fosse, não teria força suficiente para isso.

Nesse caso, qual método utilizar para selecionar as partes mais importantes e significativas diante de um banco de dados tão amplo e extenso? Como atribuir valores de juízo em meio a uma situação problemática, paradoxal, quando se percebe que as arquiteturas produzidas no hemisfério norte estão muito mais próximas, pela sua ampla divulgação nas diversas mídias, do que as produzidas no subcontinente, dado seu histórico desconhecimento? A opção foi adotar o critério da seleção dos projetos e obras publicadas nas revistas especializadas, respeitando-se o recorte temporal e o critério geracional, já estabelecidos no item 1.1.2 deste capítulo. Tal critério se apoia na importância que se pode atribuir às revistas especializadas, à grande capacidade de penetração e à imensa vocação para conferir, estabelecer e consolidar valores de juízo. Constituem “foros de reconhecimento sistemático da arquitetura [...] em seu contexto histórico” (ZEIN, 2005, p. 35). Como o número das revistas especializadas aumentou significativamente no mundo inteiro nas últimas décadas,<sup>26</sup> optou-se por ampliar a pesquisa, trabalhando com uma gama relativamente vasta de publicações de vários países.

Mas, ao mesmo tempo, este critério de seleção através das revistas especializadas se revela contraditório nesses tempos da globalização, com o intenso aumento do consumo de imagens e repre-

---

<sup>26</sup> Segundo a interpretação de Deutinger e Prya (2011), o número de revistas especializadas de arquitetura foi aumentando paulatinamente ao longo do século XX, com especial incremento nos últimos quarenta anos. A pesquisa apresenta falhas, principalmente em relação às publicações produzidas na América Latina, mas revela o poder das revistas e da arquitetura como eventos culturais. De acordo com este estudo, entre 1900 e 1970, foram criadas aproximadamente 100 revistas, e nos últimos quarenta anos, este número ampliou-se expressivamente para cerca de 320, sendo que, apenas na última década, surgiram uma centena delas. Vale observar que a pesquisa levou em consideração principalmente as revistas de caráter comercial, e praticamente deixou de lado uma grande quantidade de revistas de vanguarda do início do século XX, assim como as revistas de pequeno formato das décadas de 1960 e 1970 e as publicações de caráter eminentemente acadêmico publicadas pelas universidades.

sentações e a consequente pressão sobre os critérios de avaliação da arquitetura. As revistas passaram a exercer o papel mediador entre o mundo real e o mundo da representação, que tem suas lógicas próprias, distanciadas da materialidade do projeto. As revistas adquiriram o poder de substituir a obra arquitetônica pela sua imagem, transportando-a para um novo e diferente contexto, transcendendo o objeto real pela representação da sua própria representação, chegando mesmo a “tornar irrelevantes as coisas do mundo real que originariamente se referem” (DIEZ, 2005, p. 319). Cada vez mais e de uma maneira muito mais veemente, assume importância um tipo de “validação no veredicto do êxito, [...] uma aprovação quantitativa (DIEZ, 2005, p. 43).” Esta validação pelo êxito apóia-se nos meios de comunicação de massa, na exposição midiática e na excessiva publicação dos projetos nas principais revistas de arquitetura. O critério do êxito concorre com outros critérios de validação inerentes à própria arquitetura. Baseia-se no triunfo da propaganda, no sucesso pessoal e no resultado editorial.

Nesse contexto, para se trabalhar com o critério da seleção de projetos e obras publicadas pelas revistas, torna-se necessário recorrer mais uma vez às teorias da complexidade, que, conforme foi dito, permitem autorizar “o diálogo com a contradição” (MORIN, 2010, p. 182), na tentativa de aceitar e unir de forma complementar conceitos antagônicos, o que a princípio é incoerente e está em aparente desacordo, como, por exemplo, o parâmetro da escolha pelo reconhecimento e pelo êxito numa época em que, segundo Baudrillard (1991, p. 103), “existe cada vez mais a informação e cada vez menos o sentido”.

### **1.3.1. A importância das revistas de arquitetura**

Embora ainda não tenham sido estudadas com a importância e profundidade merecidas, as revistas de arquitetura desempenharam papel fundamental na formação, divulgação e disseminação da chamada arquitetura moderna e continuam exercendo enorme influência no panorama da arquitetura contemporânea. Desde o início do século XX, assumiram significativa autoridade no registro histórico e documental dos acontecimentos arquitetônicos. São fontes primárias, descortinando todo o espírito de uma época, a começar pelas vanguardas artísticas e arquitetônicas das décadas de 1910 a 1930,

que tinham nas revistas o meio eficaz de propagar ideias, manifestos, imagens e obras.

As revistas alimentaram as utopias. E também foram agentes de sua construção. Revelaram possuir um poder de contaminação e uma capacidade de penetração significativa. Segundo Colomina (2012), o que eram as vanguardas antes da sua exibição nas revistas, livros e exposições nascentes? Como avaliar sua importância sem as páginas impressas das publicações? Como imaginar a divulgação e multiplicação de seus manifestos senão nos jornais, nas revistas literárias ou nas revistas de arte e arquitetura que os imprimiram? Como não estabelecer uma relação imediata entre o Neoplasticismo e a revista *De Stijl*? Ou, entre a obra inicial de Le Corbusier e *L'Esprit Nouveau*?

Até a Segunda Guerra Mundial, houve intensa proliferação de variados tipos de revistas vinculadas às vanguardas. Quase todas tiveram uma existência de curta duração, mas contribuíram para formar uma verdadeira rede de troca de informações, representações, conceitos, textos e projetos nos primórdios do desenvolvimento dos sistemas de comunicação de massa. Mesmo com o fim das vanguardas, após a guerra, as revistas divulgaram os debates e foram importantes para o surgimento de uma nova geração de teóricos, críticos e historiadores, sobretudo na Inglaterra e na Itália.

Nas décadas de 1960 e 1970, as revistas radicais de pequeno formato foram palco para o debate num momento de transformações intensas, onde os ideais da geração de 68 e da contracultura, da pop art e da cultura de massa, além dos movimentos estudantis, constituíram algumas das facetas da realidade complexa e do experimentalismo do momento (COLOMINA, 2010). Estas revistas radicais funcionaram como matrizes para o surgimento de novas possibilidades de interpretação. Além disso, influenciaram as práticas arquitetônicas das décadas seguintes e “ajudaram a formar uma rede global de intercâmbio entre estudantes e arquitetos e entre a arquitetura e outras disciplinas” (COLOMINA e BUCKLEY, 2010, p. 11, tradução nossa).

Nos anos de 1980, as revistas de arquitetura perderam gradativamente a característica de manifesto e militância. Esta configuração intensificou-se nas duas últimas décadas, quando foi reduzido o espaço das discussões, do exercício da crítica e das posições editoriais claramente definidas. À medida que aumentou a exposição mi-

diática, o espaço da crítica foi restringindo-se. Edições graficamente impecáveis encurtaram a distância entre o objeto arquitetônico e o público, mas também agravaram a perda de conteúdo crítico e o esvaziamento de sentido. A mudança nos editoriais foi decorrente da pressão exercida pela mídia, pelo marketing e pelo consumo. Ampliou-se a quantidade e a força das imagens e diminuiu-se a intimidade com a arquitetura.

Em meio a uma profusão de discursos e posturas assinaladas pela exaustão dos debates sobre o pós-modernismo, vive-se o predomínio da estética do consumismo. Boa parte das revistas mais tradicionais que se solidificaram ao longo do tempo, começou a adotar uma posição marcada por aparente neutralidade editorial e pelo decréscimo gradativo dos espaços destinados à reflexão crítica. Assumem uma vocação para a documentação e para o registro sofisticado, o que inclui um projeto gráfico aprimorado, a ampliação do espaço para fotografias muito bem produzidas, o incremento dos desenhos com esquemas, gráficos, diagramas e modelos virtuais, e também, o referendo da opinião dos próprios autores dos projetos publicados em substituição à análise crítica. Uma parte dos editores consegue perceber estas mudanças com relativa clareza, assim como a condição histórica em que estão inseridas estas revistas e o papel do editor nas circunstâncias de uma publicação nos tempos da globalização. Luis Fernández-Galiano, que é editor das espanholas *AV Monografías*, *Arquitectura Viva* e *AV Proyectos*, procura justificar o momento, em entrevista à *AU*, ao declarar que, atualmente,

a crítica de arquitetura é a capacidade de discernir, de separar o bom do regular e de dar às coisas uma importância diferenciada [...] é dar mais páginas ou menos ao que pensamos ser mais ou menos importante [...] é publicar um projeto com precisão e exatidão. É saber interpretar pela maneira como se dispõe na página, da decisão do layout. É decidir que, se é um edifício de concreto, vamos contar melhor usando essas imagens e publicando esses detalhes. Qualquer edifício tem mil imagens, centenas de plantas e detalhes, e no final temos que o apresentar em quatro, seis, oito páginas. Então selecionar esse material, dar-lhe o tamanho adequado e o ordenar na página, isso já é um trabalho crítico. E depois dar uma opinião de como se insere no local, quais são suas contribuições de caráter simbólico, técnico ou funcional (ANTUNES, 2009, p. 82-83).

Nesse contexto, a fotografia tornou-se um poderoso recurso utilizado por arquitetos e editores. O poder e a sedução pela imagem é uma das mais importantes estratégias de grande número de revistas especializadas atualmente. Foi através da fotografia que a arquitetura moderna se propagou com tamanha rapidez e intensidade. Um exemplo disso é a exposição do conjunto habitacional Weissenhof (*Weissenhofsiedlung*) [fig. 12], inaugurada em Stuttgart, em 1927,<sup>27</sup> assim como a exposição *Modern architecture: international exhibition* (MOMA, 1932) [fig. 13], que culminou com a publicação do livro de Hitchcock e Johnson.<sup>28</sup> Também não é possível imaginar os livros de Le Corbusier e muito menos os de Rem Koolhaas, atualmente, sem o apelo provocado pela influência da imagem e da fotografia.<sup>29</sup>

Por meio da fotografia a arquitetura passou a ser uma realidade observável e consumível. Dada a sua vocação mimética, auxiliou a construir a imagem poderosa de um ente de caráter universal, comumente conhecido por “arquitetura moderna”, constituindo-se como parte integrante da sua narrativa. Também colaborou na criação de novos conteúdos, novos tipos de abordagem e novas visões da realidade. Uma realidade de certa forma transfigurada em aparência. A arquitetura do mundo real se converteu num jogo de imagens e estas imagens deram novo sentido à realidade ao tornarem-se verdadeiras.

Mas, até que ponto as revistas podem auxiliar na compreensão destas arquiteturas produzidas desde a América Latina, nos seus diferentes contextos e realidades? Pois, como alerta Liernur (2002), no afã de integrar a América Latina no processo da globalização, demandas são produzidas de fora para dentro. Nesse caso, não é possível afirmar que mais uma vez é a metáfora do espelho que volta a funcionar? Não serão estas demandas externas que encontram exatamente aquilo que procuram? Se, por um lado, ficou evidente o crescimento das solicitações em torno destas arquiteturas pelas revistas



**Fig. 12**

Cartaz e cartão postal da exposição *Weissenhofsiedlung*, em Stuttgart, 1927. Fonte: SOMMER, Kees. *The Functional City. The CIAM and Cornelis van Eesteren 1928-1960*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 20 / FLC/VBK, Wien, 2006.



**Fig. 13**

Exposição *Modern architecture: international exhibition* (MOMA, 1932). Fonte: RILEY, Terence. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. Nova York: Rizzoli, 1992, p. 42.

<sup>27</sup> A exposição foi patrocinada pela *Deutscher Werkbund*, organizada e supervisionada por Mies van der Rohe e poder ser considerada um acontecimento singular, porque o objeto da exposição, visitada por cerca de 500 mil pessoas, foi a própria arquitetura.

<sup>28</sup> HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *The International Style: architecture since 1922*. Nova York: W. W. Norton, 1932.

<sup>29</sup> Para Colomina (2010, p. 96, tradução nossa), “nos livros de Le Corbusier, as imagens não são utilizadas para ‘ilustrar’ o texto escrito; mas, são elas que na verdade constroem este texto.”

especializadas nas duas últimas décadas, é muito provável que parte desses novos arquitetos ou grupos de arquitetura sejam mais conhecidos na Europa, no Japão ou nos Estados Unidos do que no próprio subcontinente, embora este não seja um fenômeno atual. Não foi o mesmo que aconteceu com a obra de Luis Barragán após o Pritzker, que se tornou um ícone do regionalismo em plena discussão da arquitetura da década de 1980 e ainda era bastante desconhecido na América Latina?

De qualquer forma, não é difícil chegar à conclusão de que a arquitetura contemporânea, em qualquer parte do planeta, é consumida, em boa parte, através das revistas especializadas de âmbito internacional. Isso acontece com tamanha veemência que a obra arquitetônica só passa a existir, de fato, quando é publicada. Sendo assim, as revistas de arquitetura constituem um poderoso mecanismo de legitimação da qualidade pelo critério do êxito. Esta legitimação acontece pela quantidade de vezes e em quais revistas determinado projeto foi publicado. A estratégia que então se estabelece é a da sua intensa exibição e divulgação, pois, “colocar a obra nos lugares de máxima exposição e destaque, difundi-la e fazê-la circular, tanto e tão rápido como for possível, é uma condição necessária do êxito. Sua comprovação é o consumo” (DIEZ, 2005, p. 44).

Num cenário onde, segundo Diez (2005, p. 76), as “fotos das obras circulam a uma velocidade evidentemente maior do que as possibilidades de um reconhecimento [...] de modo que se produz uma defasagem entre a urgência de um juízo e as dificuldades de torná-lo acertado”, o cenário atual não apresenta perspectivas de variação imediata. Uma possível alternativa para esta condição problemática seria o caminho que discute Beatriz Colomina (2002, p. 217, tradução nossa),<sup>30</sup> afirmando que “a fotografia não pode reproduzir a experiência temporal de um edifício. Mas a revista [...] deve evocar esta dimensão, utilizando-a como uma ferramenta crítica de narração.”. Nesse caso, o que se entende por narração é a tentativa de resistência à mercantilização, propondo-a “como um instrumento crítico para salvar a arquitetura ‘real’ dos estragos do consumo.”.

---

<sup>30</sup> Esta conclusão de Colomina baseia-se no pensamento de Pierre-Alain Croset, que foi um dos colaboradores de Vittorio Gregotti na direção de *Casabella*, entre 1981 e 1996.

### 1.3.2. Das revistas selecionadas

Com o objetivo de relacionar e dar a conhecer o maior número de projetos e obras produzidos por essa nova geração, optou-se por uma pesquisa ampla, que envolvesse uma vasta gama de revistas especializadas. O resultado final alcançou publicações em 111 revistas de 33 países, sendo que os projetos selecionados foram publicados cerca de 2000 vezes nestes periódicos, incluindo, na imensa maioria das matérias, fotos, plantas, cortes, esquemas, croquis e memoriais. O **Mapa 01 [p. 73]** apresenta a geografia destas publicações e revela alguns dados quantitativos importantes.<sup>31</sup>

Para se chegar a esse vasto conjunto de revistas especializadas, a preferência foi por uma seleção flexível que abarcou principalmente aquelas vinculadas a editoras privadas, pois, são nesses tipos de revistas, algumas delas denominadas “de tendência”, que se encontra o maior número de projetos e obras publicados conforme os critérios estabelecidos pela pesquisa no item 1.3.3 deste capítulo. De acordo com parâmetros indicados por Segawa, Crema e Gava (2003, p. 123), “mesmo não cumprindo aspectos formais de qualificação acadêmica”, elas podem ser reconhecidas “como veículos de práticas, idéias, proposições, inovações e reflexão continuadas, caracterizando-se como fontes de consulta ou atualização do estado-da-arte da produção recente”. Também podem ser distinguidas pelo seu corpo editorial e por uma relativa postura crítica, colaborando com o estabelecimento da cultura arquitetônica contemporânea, sem cair na feição daquilo que se pode denominar como revistas de interesse meramente comercial destinadas a um público leigo.

Em muito menor número, apresentam-se as revistas publicadas por editoras universitárias, vinculadas geralmente aos cursos de graduação ou a programas de pós-graduação. Embora a contribuição destas publicações seja bastante reconhecida, suas vinculações principais são a pesquisa e a divulgação de textos teóricos, apresentando apenas uma quantidade diminuta de projetos e obras. Nesse caso, esta quase exclusão se justifica pela pouca eficiência que resultaria uma pesquisa mais aprofundada nestes periódicos. Além disso, dadas as suas especificidades, destinam-se a um público bastante direcionado. O levantamento também excluiu revistas publicadas por centros de pesquisa ou jornais que possuem cadernos específicos sobre arquitetura, mais comuns na Espanha, na Argentina e no Chile.

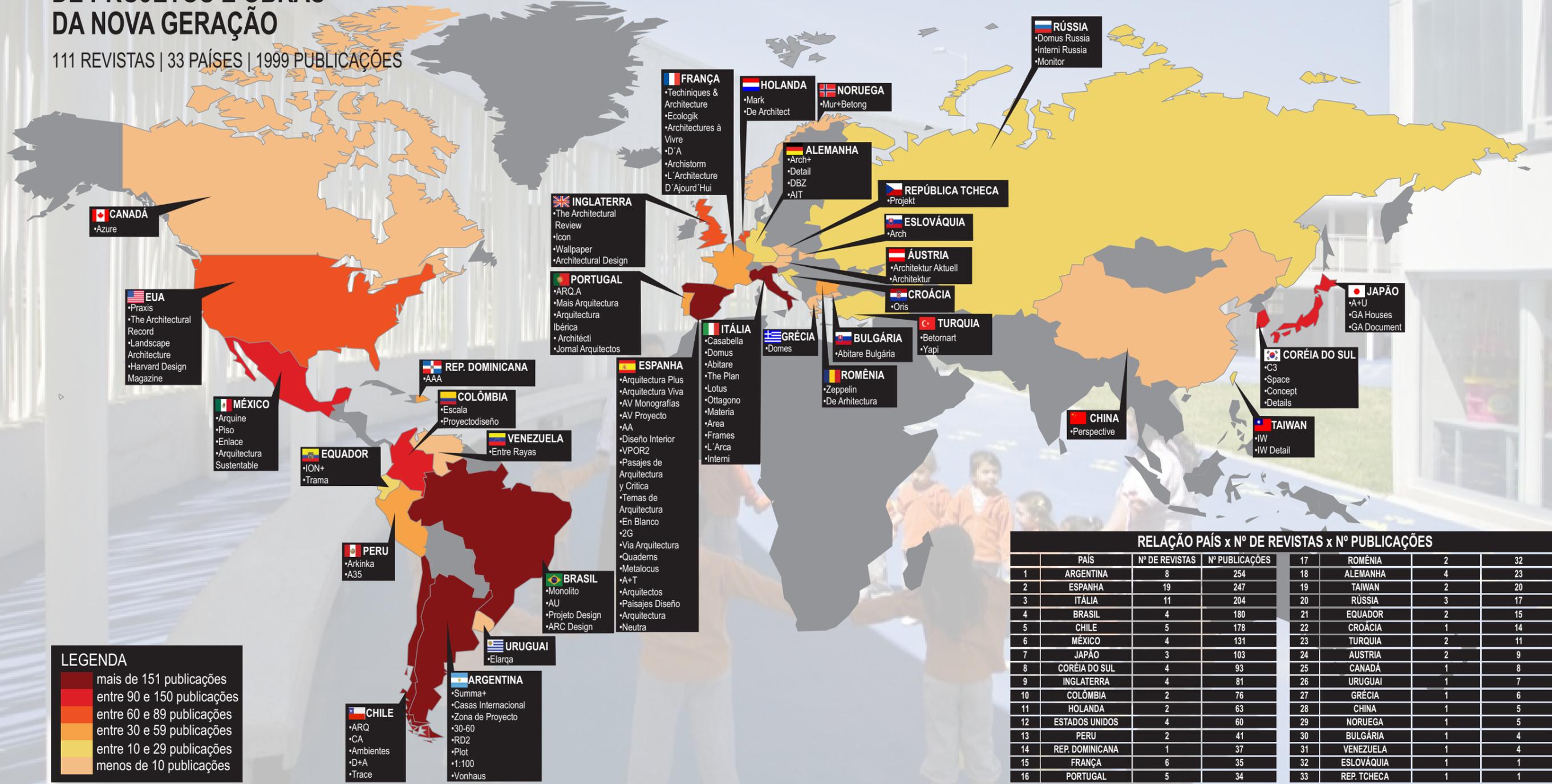
---

<sup>31</sup> Na parte final das Referências Bibliográficas estão relacionadas todas as revistas utilizadas pela pesquisa e levantamento de dados.

# MAPA 01

## GEOGRAFIA DAS PUBLICAÇÕES DE PROJETOS E OBRAS DA NOVA GERAÇÃO

111 REVISTAS | 33 PAÍSES | 1999 PUBLICAÇÕES



**LEGENDA**

- mais de 151 publicações
- entre 90 e 150 publicações
- entre 60 e 89 publicações
- entre 30 e 59 publicações
- entre 10 e 29 publicações
- menos de 10 publicações

**RELAÇÃO PAÍS x Nº DE REVISTAS x Nº PUBLICAÇÕES**

PAÍS	Nº DE REVISTAS	Nº PUBLICAÇÕES
1 ARGENTINA	8	254
2 ESPANHA	19	247
3 ITÁLIA	11	204
4 BRASIL	4	180
5 CHILE	5	178
6 MÉXICO	4	131
7 JAPÃO	3	103
8 CORÉIA DO SUL	4	93
9 INGLATERRA	4	81
10 COLÔMBIA	2	76
11 HOLANDA	2	63
12 ESTADOS UNIDOS	4	60
13 PERU	2	41
14 REP. DOMINICANA	1	37
15 FRANÇA	6	35
16 PORTUGAL	5	34
17 ROMÊNIA	2	32
18 ALEMANHA	4	23
19 TAIWAN	2	20
20 RÚSSIA	3	17
21 EQUADOR	2	15
22 CROÁCIA	1	14
23 TURQUIA	2	11
24 AUSTRIA	2	9
25 CANADÁ	1	8
26 URUGUAI	1	7
27 GRÉCIA	1	6
28 CHINA	1	5
29 NORUEGA	1	5
30 BULGÁRIA	1	4
31 VENEZUELA	1	4
32 ESLOVÁQUIA	1	1
33 REP. TCHECA	1	1

**RELAÇÃO CONTINENTE X PUBLICAÇÃO**

CONTINENTE	PUBLICAÇÕES	REVISTAS
América Latina	923	30
Europa	787	66
Ásia	221	10
América do Norte	68	5

**AS 25 REVISTAS QUE MAIS PUBLICARAM**

1	SUMMA+	121	ARGENTINA	6	ESCALA	62	COLÔMBIA	11	30-60	49	ARGENTINA	16	A+U	39	JAPÃO	21	AMBIENTES	32	CHILE
2	ARQUINE	105	MÉXICO	7	MARK	61	HOLANDA	12	CASABELLA	48	ITÁLIA	17	THE ARCHITECTURAL REVIEW	39	INGLATERRA	22	ARKINKA	30	PERU
3	ARQ	82	CHILE	8	GA HOUSES	59	JAPÃO	13	CA	47	CHILE	18	AAA	37	REP. DOMINICANA	23	ABITARE	29	ITÁLIA
4	PROJETO DESIGN	73	BRASIL	9	2G	57	ESPANHA	14	THE ARCHITECTURAL RECORD	45	ESTADOS UNIDOS	19	ZONA DE PROYECTO	36	ARGENTINA	24	AREA	29	ITÁLIA
5	AU	72	BRASIL	10	C3	55	CORÉIA DO SUL	15	DOMUS	40	ITÁLIA	20	AV MONOGRAFÍAS	32	ESPANHA	25	MONOLITO	28	BRASIL

O esforço da pesquisa nas revistas especializadas assumiu grande importância no mapeamento destas arquiteturas, considerando um objeto de estudo de tamanha envergadura. A seleção final abrangeu 341 projetos e obras de 92 escritórios de arquitetura de 11 países latino-americanos, que formam as partes deste sistema emergente. A pesquisa e o levantamento de dados também permitiram verificar e confirmar, através da análise, das comparações e averiguações, a hipótese do surgimento desta nova geração e da divisão temporal de suas emergências em duas fases: a primeira, de formação geracional, entre 1991 e 2001, e a segunda, de afirmação geracional, entre 2001 e 2011, conforme demonstra o **Gráfico 01** [p. 53].

Uma pesquisa com esta abrangência também tornou viável a constatação de que ocorreu uma mudança no panorama das arquiteturas produzidas na América Latina, a partir da década de 1990, e principalmente, possibilitou a percepção do aumento considerável do interesse e da demanda internacional por esta mesma produção. O incremento do número de publicações sobre estas arquiteturas pode ser observado através da **fig. 14** [p. 75].

### **1.3.3. Dos critérios de seleção dos projetos e obras**

A pesquisa e o levantamento de dados configuraram-se fundamentais para a definição dos arquitetos, escritórios ou grupos de arquitetura pertencentes à mesma conexão geracional, bem como dos projetos e obras selecionados. A partir da gama de revistas pesquisadas, chegou-se a uma pré-seleção inicial que resultou na identificação de mais de 600 projetos e de mais de 120 arquitetos ou grupos de arquitetura. Dado o excessivo tamanho deste banco de dados, uma das preocupações foi agrupar e distinguir os projetos mais significativos. Para isso, foram estabelecidos dois critérios de seleção e recorte: o da seleção pelo reconhecimento através das publicações nas revistas especializadas e o do recorte pela relevância da produção arquitetônica.

No primeiro critério, foram enfatizados os projetos que adquiriram certo alcance internacional através das revistas. Nesse sentido, a alternativa foi privilegiar os projetos que foram publicados no mínimo duas vezes ou três vezes, não apenas nas respectivas revistas dos seus países de origem, mas também – e, no mínimo, por uma vez – em periódicos de outros países, excluindo-se, por consequência,

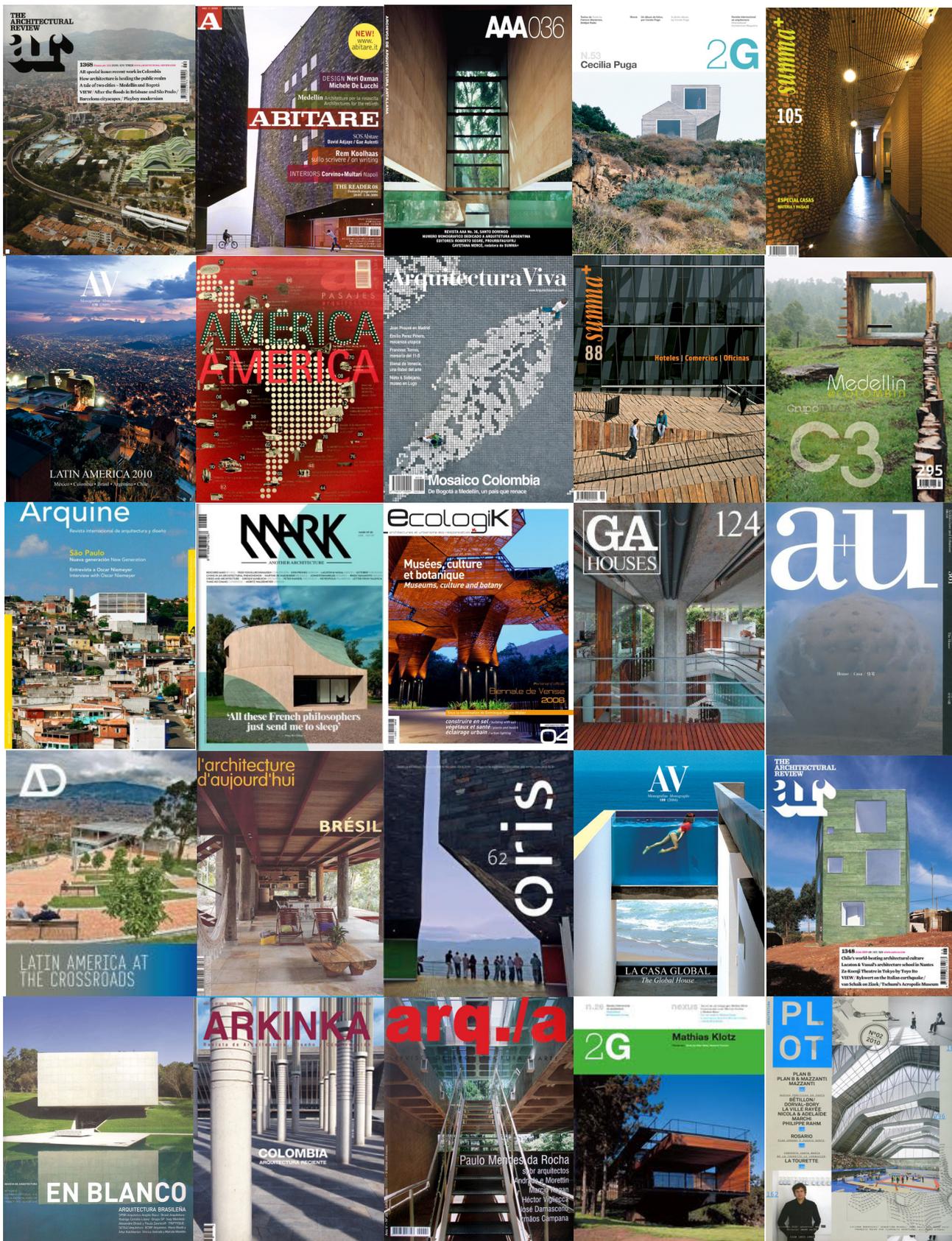


Fig. 14  
Arquiteturas recentes na América Latina nas capas das revistas especializadas. Fonte: Fotos do Autor.

aqueles outros que apenas receberam divulgação de caráter local.<sup>32</sup> Esse critério demonstrou estar em sintonia e coincidência com outros critérios de seleção que poderiam ter sido utilizados. Boa parte dos arquitetos ou grupos de arquitetura selecionados pela pesquisa também esteve presente em premiações e participações em bienais, exposições, seminários, simpósios e congressos, sem contar a quantidade significativa de publicações de boa parte destes projetos e obras em capítulos de um relevante número de livros.

A seleção pelo reconhecimento através das revistas acabou tornando-se um parâmetro seletivo de grande importância. Por meio dele, foi possível estabelecer o segundo critério em análise, o do recorte pela relevância da produção arquitetônica, ao permitir vislumbrar e demarcar uma geografia mais precisa destas arquiteturas com a identificação dos lugares em que se apresentaram com maior relevância, intensidade, vigor e estrutura. Essa análise permitiu estabelecer a hipótese de que a arquitetura contemporânea produzida na América Latina com maior divulgação e maior visibilidade, atualmente, encontra-se no Chile, concordando com alguns autores como Segawa (2002), Liernur (2009), Adrià (2010), Pérez Oyarzun (2010) e Fernández-Galiano (2010).<sup>33</sup> Também merecem destaque, pela análise dos dados, as produções contemporâneas realizadas no Brasil e na Colômbia, pela quantidade, pela importância e pelos esforços das suas realizações.<sup>34</sup> Reunidas, as produções arquitetônicas dos três países correspondem a 72,73% dos projetos publicados, a 67,40% dos arquitetos ou grupos de arquitetura selecionados e a 76,73% do número total de publicações catalogadas.

Dessa forma, a hipótese é a de que o critério do recorte pela relevância da produção arquitetônica permite vislumbrar que, dentro do âmbito de investigação, o estudo e a análise das arquiteturas produzidas no Chile, no Brasil e na Colômbia atendem de maneira bastante satisfatória aos objetivos da tese, permitindo o conhecimento mais detalhado e pormenorizado da parte mais significativa e relevante das arquiteturas desta nova geração. Essas partes caracterizam-se como unidades geracionais heterogêneas, descentralizadas, coletivas

<sup>32</sup> A única exceção é o **Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha 92** (1990-1991) [vol. 2, p. 169], dada a sua importância histórica no contexto da nova geração de arquitetos não apenas do Brasil, mas do subcontinente como um todo.

<sup>33</sup> Ao se analisar o banco de dados, percebe-se que as arquiteturas produzidas no Chile corresponderam a 36,36% dos projetos publicados e a 29,35% dos arquitetos ou grupos de arquitetura selecionados.

<sup>34</sup> As arquiteturas produzidas no Brasil corresponderam a 23,17% dos projetos publicados e a 20,65% dos arquitetos ou grupos de arquitetura selecionados. As produzidas na Colômbia, a 13,20% dos projetos publicados e a 17,39% dos arquitetos ou grupos de arquitetura selecionados pela pesquisa.

e emergentes. Como subsistemas complexos dentro de um sistema ainda maior.

Mas, ao mesmo tempo, esse recorte não anulou ou excluiu as outras partes da pesquisa e do levantamento de dados. Quando necessário, essas partes também serão abordadas pela tese. E esse é um dos principais motivos pelos quais se optou pela elaboração do “Volume 2”, que contém o resultado final da seleção de projetos e obras levantados pela pesquisa, com a ficha técnica dos 341 projetos selecionados, bem como das respectivas biografias dos arquitetos ou grupos de arquitetura envolvidos, possibilitando conhecer estas arquiteturas, indo das partes para o todo e do todo para as partes sem deixar de compreender que o “todo é maior que a soma das partes”.

Também é preciso entender que esse recorte mais preciso, privilegiando as novas gerações do Chile, do Brasil e da Colômbia, não representa nenhuma tentativa de legitimação de determinadas identidades específicas. E, muito menos, em consonância com Lier-nur (2010, p. 276-277, tradução nossa), que a importância dessas arquiteturas “reside nas suas relações com as condições relativamente limitadas de seus respectivos contextos”, mas sim com um “mundo vastíssimo de sugestões, conhecimentos, imagens e experiências: precisamente o mundo da modernidade, o mundo global.”.

Para melhor entendimento, segue abaixo um quadro-resumo que sintetiza a pesquisa e o levantamento de dados, contendo a produção arquitetônica de cada país, com a respectiva quantidade de projetos, arquitetos ou grupos de arquitetura, além do número de vezes que esses projetos foram publicados:

QUADRO-RESUMO			
PAÍS	PROJETOS	ARQUITETOS OU GRUPOS DE ARQUITETURA	Nº DE PUBLICAÇÕES
CHILE	124	27	768
BRASIL	79	19	477
COLÔMBIA	45	16	289
MÉXICO	44	11	234
ARGENTINA	17	8	82
EQUADOR	7	3	50
PERÚ	9	3	40
PARAGUAI	10	2	33
VENEZUELA	2	1	12
URUGUAI	3	1	11
COSTA RICA	1	1	3
TOTAL	341	92	1999

Cabe esclarecer que, como toda pesquisa, o levantamento de dados apresenta relativa quantidade de falhas ou omissões, pois é evidente que existe a impossibilidade de se acompanhar *pari passu* a produção de todas as revistas especializadas que foram publicadas no planeta ao longo de duas décadas. Mesmo assim, os resultados alcançados possibilitaram selecionar e caracterizar as arquiteturas produzidas na América Latina nesta virada de século e construir a hipótese de sua emergência.

#### 1.3.4. Das exclusões e das omissões

Todo critério de seleção revela certa quantidade de omissões ou exclusões, mesmo que sejam motivadas por critérios pré-estabelecidos. Vale mencionar que não foram incluídos alguns grupos com relativa importância nos seus respectivos cenários locais, pelo fato de apresentarem um número pequeno de publicações, ou, porque apenas foram publicados em revistas de seus países de origem. É caso, por exemplo, de Francisco Cadau, Estudio Alric Galindez, Arquitectonika, Ana Etkin, Esteban-Gaffuri-Torrado, Max Zolkner (pop-arq) e Moscato Schere, da Argentina; Projeto Paulista, Luciano Margotto (Núcleo de Arquitetura e República), Carlos M. Teixeira (Vazio), BCMF, Marcos Boldarini, Rizoma, Yuri Vital e AR Arquitetos, do Brasil; Martin Hurtado, 01 ARQ, 57 Studio, Guillermo Acuña, Mutar Arquitectos, Owar Arquitectos e HLPS, do Chile; Oficina Informal, Orlando García / G Ateliers e A+EU (Arquitectura y Espacio Urbano), da Colômbia; Diez + Muller, do Equador; Rozana Montiel / Periférica, Frida Escobedo, DCPP, El Cielo, Jorge Ambrosi, T3arc, Fernanda Canales e MMX, do México; Llona + Zamora e Nómema Arquitectos, do Peru; MAAM e Fabrica de Paisaje, do Uruguai; Matias + Mateo Pintó e Lab.Pro.Fab, da Venezuela, dentre outros.

O levantamento também demonstrou uma grande quantidade e um alto nível de qualidade na arquitetura produzida por outras gerações de arquitetos latino-americanos, mas que não cabem no universo delimitado pela pesquisa. É o caso dos arquitetos argentinos de Rosario, Rafael Iglesia, Marcelo Villafañe e Gerardo Caballero; de Córdoba, Bertolino-Barrado; e os de Buenos Aires, BAK, Estudio Borrachia, Alberto Varas e GGMPU. Também é o caso de Paulo Mendes da Rocha, Brasil Arquitetura, Biselli-Katchborian, Isay

Weinfeld e Márcio Kogan, do Brasil; de Alberto Kalach, Bernardo Gomez Pimienta, Isaac Broid, Enrique Nortén e Teodoro González de León, do México; de José Cruz Ovalle, Germán del Sol, Teodoro Fernández, Cristián Undurraga, Guillermo Hevía, Izquierdo-Lehmann, Gubbins Arquitectos, Cazú Zegers e Enrique Browne, do Chile; Rogelio Salmona, Daniel Bermúdez e Javier Vera Londoño, da Colômbia; Juvenal Baracco, Ruth Alvarado e Javier Artadi, do Peru; Victor Cañas e Bruno Stagno, da Costa Rica.

# CAPÍTULO 2

---

ARQUITETURAS DA NOVA  
GERAÇÃO NO CHILE

Ao longo da década de 1990, a arquitetura contemporânea produzida no Chile despertou um crescente interesse e consideração da crítica internacional ao ser publicada por uma série de revistas especializadas, com ênfase especial para a produção dos arquitetos da nova geração, que aos poucos foram se afirmando no cenário local.<sup>1</sup> De todas estas publicações iniciais, é provável que a mais significativa tenha sido a edição que *Casabella* (n. 650, nov. 1997) dedicou especialmente à arquitetura do país, assinalando o aumento desta atenção internacional que aconteceu ao longo dos anos seguintes. Estes esforços podem ser comprovados pela análise do levantamento de dados realizado para a elaboração da tese. Do conjunto de projetos e obras dos 11 países latino-americanos pesquisados, as publicações referentes à arquitetura produzida no Chile correspondem à considerável marca de 36,36% do total.<sup>2</sup>

O editorial do número 650 de *Casabella* foi escrito por Rafael Moneo,<sup>3</sup> que de certa forma, estava familiarizado com

<sup>1</sup> Parte destas arquiteturas, nos anos de 1990, foi publicada com especial interesse em *Zodiac* (1992), *Deutsche Bauzeitung* (1995), *L'arca* (1995), *GA Houses* (1995, 1998), *The Architectural Record* (1996), *Arquitectura Viva* (1996), *Abitare* (1996, 1997 e 1999), *Diseño Interior* (1997), *Arquine* (1997), *2G* (1998), *Casabella* (1997, 1999, 2000), *Elarqa* (1998), *The Architectural Review* (1999), *Area* (1999), *Wallpaper* (1999), *Quaderns* (2000), *Techniques & Architecture* (2000), *Praxis* (2000) e *A+U* (2000). Os dados sobre estas publicações foram levantados durante a pesquisa realizada para a elaboração da tese. Além disso, algumas informações foram consultadas em Torrent (2000) e Deambrosis (2009).

<sup>2</sup> Apenas relativo ao grupo de arquitetos selecionados pela pesquisa, foram levantados 124 projetos e obras em diversas revistas, num total de 768 matérias, sendo que, na grande maioria delas, foi possível constatar a publicação de plantas, cortes, elevações, fotos e memoriais.

<sup>3</sup> *Architettura e globalizzazione. Alcune riflessioni a partire dalle vicende dell'architettura cilena contemporanea* (Arquitetura e globalização. Algumas reflexões a partir das vicissitudes da arquitetura contemporânea chilena). (Moneo, 1997, p. 3, tradução nossa).

o cenário arquitetônico do Chile.<sup>4</sup> No texto (1997, p. 3, tradução nossa), procurou ressaltar seu panorama promissor, entendendo-o, dentro da lógica da globalização, como o resultado de um esforço de transcendência, de uma forte “aspiração para eliminar a distância”, de uma tentativa de romper as barreiras da geografia e manter-se próximo e “atualizado”.<sup>5</sup>

Mas, o que pretendem estas revistas ao observarem a arquitetura chilena? Ou, como indagou Moneo (1997, p. 3, tradução nossa) em *Casabella*, “que se pode esperar da arquitetura de um país distante num futuro próximo?” Nesse sentido, não é possível compreender este interesse internacional sem estabelecer certa relação com as dinâmicas do mundo da globalização. No final da década de 1990, existia a sensação de que algo havia mudado no seio da cultura arquitetônica chilena, muito em função do otimismo que permeava a sociedade naquele momento de abertura política pós-Pinochet, em que o país se esforçava para integrar de maneira mais contundente o contexto econômico internacional.

Estas circunstâncias auxiliaram a formar um ambiente bastante propício. Todavia, apenas um contexto favorável não é suficiente para promover mudanças no âmbito disciplinar. A própria história da arquitetura possui suas dinâmicas específicas. Na construção do complexo cenário chileno contemporâneo, Pérez Oyarzun (2009) sinaliza para a existência de uma estreita relação entre a cultura arquitetônica, a prática profissional e a formação acadêmica. Nesse caso, é preciso observar outros aspectos, como aqueles vinculados

<sup>4</sup> O início da relação entre Rafael Moneo e o Chile remonta aos anos de 1970, quando ainda era professor em Barcelona e manteve contato com alguns arquitetos chilenos que foram seus alunos. Através do arquiteto espanhol Saenz de Oiza conheceu a obra teórica do chileno Juan Borchers, aproveitando suas idéias sobre a arquitetura “enquanto linguagem da imobilidade substancial” (MONEO, 2006b, p. 37, tradução nossa). Moneo participou da IV Bienal de Arquitetura do Chile em 1983 e também foi membro do júri que conferiu aos arquitetos Undurraga e Déves o Prêmio Andrea Palladio, em 1991. Em 1995, sua obra *Contra la indiferencia como norma* foi publicada por Ediciones ARQ., vinculada à Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Santiago. Esteve no Chile algumas vezes, como, por exemplo, para participar das comemorações dos 100 anos dos estudos da mesma faculdade e como jurado do concurso *Elemental*, organizado por Aravena, em 2003. Finalmente, em 2006, recebeu o título *Doutor Honoris Causa* ofertado pela Universidade Católica do Chile (PÉREZ OYARZUN; ROSAS, 2006).

<sup>5</sup> Moneo (1997, p. 3, tradução nossa) exalta as qualidades da arquitetura contemporânea no Chile a partir da idéia de que, “[...] quanto mais apropriada seja a resposta que qualquer obra der às problemáticas globais, tanto mais destacável será a contribuição de uma determinada sociedade à cultura arquitetônica em seu conjunto. Este é, verdadeiramente, o aspecto que me permite atribuir valores particularmente positivos à arquitetura chilena mais ou menos recente [...]”.

ao próprio contexto em que estava inserida a arquitetura moderna chilena, os legados das escolas de arquitetura, principalmente das Universidades Católicas de Valparaíso e de Santiago, além da superação das discussões em torno da identidade latino-americana, frente ao seu esgotamento ao longo da década de 1990.

As preocupações da nova geração de arquitetos se direcionam no sentido de construir um discurso articulado aos desdobramentos internacionais da própria disciplina e aos valores universais de seu tempo, vinculados aos lugares a que pertencem. Aspiram por uma arquitetura austera, rigorosa e quase sempre abstrata, que segue seu próprio caminho, estabelecendo certos diálogos, mas, também certas distâncias das tradições e das experimentações da arquitetura moderna produzida no Chile. É preciso considerar como uma de suas características mais importantes, a relação com a força do território e com a diversidade das paisagens em que estas arquiteturas estão inseridas, incluindo também as paisagens edificadas.

Mas, se um dos aspectos a ser analisado neste capítulo, no sentido de caracterizar esta produção arquitetônica, é a relação entre arquitetura e paisagem natural, é preciso tomar cuidado com os estereótipos e com as legitimações simplistas, evitando a tentação de qualificá-la como exótica, como uma arquitetura do fim do mundo. Como adverte Liernur (2009), existem certos perigos velados quando se pretende converter lugares em mercadoria através da reprodução em massa de arquiteturas extravagantes em paisagens oníricas. Também é preciso considerar como uma das características que define essa arquitetura recente, a recuperação das preocupações com os seus processos construtivos, com a sua materialidade, sua dimensão física, poética e tectônica, mais importantes, nesse caso, do que as questões de ordem meramente formais que ocupam parte da arquitetura contemporânea da globalização.

## **2.1. APROXIMAÇÕES COM A NOVA GERAÇÃO**

### **2.1.1. Contexto da arquitetura moderna no Chile**

Toda tentativa de entendimento da arquitetura contemporânea produzida no Chile torna-se infrutífera se não se levar em consideração os processos políticos, sociais e econômicos que afetaram o país desde a década de 1970. Ao mesmo tempo, pautar as expli-

cações apenas por esse prisma, ou ainda, pelo critério do seu atual êxito internacional, pode produzir conclusões precipitadas e insuficientes. No âmbito da arquitetura, ocorreu a consolidação de uma sólida tradição moderna ao longo do século XX, a qual contribuiu para o crescimento do campo disciplinar e serviu de referência aos arquitetos da nova geração, em meio aos debates sobre a crise da modernidade e sobre o regionalismo, além das práticas vinculadas à chamada arquitetura pós-moderna na virada dos anos de 1980 para os de 1990.

A arquitetura produzida no Chile ao longo do século XX obteve menos notoriedade e repercussão internacional, se comparada a outras da América Latina como aquelas pensadas desde o Brasil, o México ou a Argentina.<sup>6</sup> Mesmo assim, configurou-se como uma produção de alta qualidade, coerente e madura, porém silenciosa e mais reservada, dentro de um contexto local mais fechado, e, de certa forma, mais provinciano. As primeiras referências modernas remontam ao início dos anos de 1930, com a construção dos edifícios Oberpaur (1929-1931) [fig. 15] e Santa Lucía (1933-1936), projetados pelos arquitetos Sergio Larraín García-Moreno e Jorge Arteaga, do Hotel Burnier (1930), de Carlos Buschmann e do Hotel Cap Ducal (1934) [fig. 16], em Viña del Mar, Valparaíso, de Roberto Dávila Carson (ELIASH e MORENO, 1989).

Alguns dos primeiros acontecimentos importantes relacionam-se com os protestos estudantis de 1933, na Universidade do Chile, em prol de reformas no ensino a favor da arquitetura moderna. Estes protestos culminaram com o afastamento temporário dos alunos que lideraram o movimento, dentre eles, Juan Borchers e a dupla Enrique Gebhard e Waldo Parraguez.<sup>7</sup> A consequência imediata destes fatos foi a criação da revista *ARQuitectura* (1935-1936) [fig. 17], por Gebhard e Parraguez, e pouco tempo depois, da revista *Urbanismo y Arquitectura* (1936-1941).

As novas idéias relativas à arquitetura moderna foram paulatinamente tomando forma e ganhando adeptos entre os professores mais jovens da Universidade do Chile, até que um novo movimento

<sup>6</sup> Tal fato é possível de ser comprovado ao se observar os autores que trataram da história da arquitetura latino-americana moderna, como, Hitchcock (1955) e Bullrich (1969), bem como os projetos e obras por eles publicados, relativos a cada país.

<sup>7</sup> Os alunos retornaram à Universidade em 1937. Juan Borchers obteve seu título de arquiteto em 1938. Gebhard e Parraguez, em 1941.



**Fig. 15**  
Oberpaur (1929-1931), em Santiago. Sergio Larraín García-Moreno e Jorge Arteaga. Fonte: *Docomomo Chile*.



**Fig. 16**  
Hotel Cap Ducal (1934), em Viña del Mar, Valparaíso. Roberto Dávila Carson. Fonte: *Docomomo Chile*.

estudantil, iniciado em 1944, conseguiu provocar uma importante reforma do ensino em 1946. Impulsionados por aspirações semelhantes, um conjunto de professores da Universidade Católica se fortaleceu no final da década de 1940, no momento em que surgiu um grupo vinculado à liderança e à presença de Sergio Larraín,<sup>8</sup> que acabou por assumir a direção do curso de arquitetura em 1948 e tornar-se decano em 1952, possibilitando a reforma do ensino e o estabelecimento de novas práticas (PÉREZ OYARZUN, 2009).

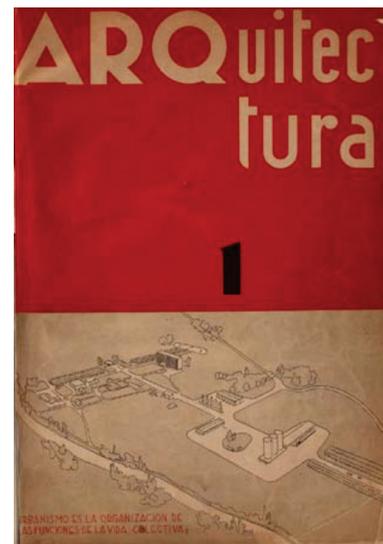
Todos estes acontecimentos foram importantes não só para a consolidação da arquitetura moderna no Chile, mas também para o surgimento de uma nova geração a partir do início da década de 1940, formada principalmente por egressos da própria Universidade Católica, como é o caso de Fernando Castillo, Alberto Cruz, Mario Pérez de Arce, Héctor Valdés e Emilio Duhart, que vão se distinguir como alguns dos mais importantes arquitetos do país ao longo do século XX.

Na década de 1960, merece destaque a obra de Emilio Duhart<sup>9</sup> e do escritório Bresciani, Castillo, Valdés e Huidobro.<sup>10</sup> Emilio Duhart chegou a estudar com Walter Gropius em Harvard, a trabalhar com Le Corbusier em Paris e foi sócio de Sergio Larraín entre 1945 e o final da década de 1950. Entre 1957 e 1967, Duhart esteve envolvido com o novo plano da Cidade Universitária de Concepción [fig. 18]. Em 1960, iniciou seu mais importante projeto, ao vencer o concurso para o edifício das Nações Unidas para a América

<sup>8</sup> Sergio Larraín García-Moreno (1905-1999) formou-se pela Universidade Católica de Santiago em 1928 e no mesmo ano viajou para a Europa, visitando Le Corbusier e a Bauhaus. Retornou ao Chile em 1929, tornando-se professor da mesma faculdade em que se graduou. Foi diretor da escola de arquitetura entre 1948 e 1952, tornando-se seu decano entre 1952 e 1968. Em 1959, promoveu a transferência da Escola de Arquitetura para o novo campus, *Lo Contador*. Em 1968, foi nomeado embaixador do Chile no Peru. De volta ao Chile, na década de 1980 fundou o *Taller América* com Enrique Browne e Cristián Fernández Cox.

<sup>9</sup> Emilio Duhart (1917-2006) formou-se pela Universidade Católica de Santiago em 1941 e no mesmo ano viajou para os Estados Unidos onde estudou com Walter Gropius em Harvard, até 1943. Foi professor da Universidade Católica a partir de 1946. Em 1952, viajou para a França, onde estudou na Sorbonne e trabalhou com Le Corbusier nos projetos para a Índia. Mudou-se definitivamente para a França em 1970, após as reformas no ensino de 1968. Em Paris, foi professor na *Ecole National Supérieur des Beaux Arts* até 1987.

<sup>10</sup> O escritório foi criado ainda na década de 1940 por Héctor Valdés, Fernando Castillo e Carlos García Huidobro. Carlos Bresciani, quando se juntou à equipe, já era um arquiteto com certa experiência e pôde auxiliar principalmente nos projetos de grande porte (PÉREZ OYARZUN, 2009). Bresciani ganhou o Prêmio Nacional de Arquitetura outorgado pelo Colégio de Arquitetos do Chile em 1970; Valdés, ganhou em 1976 e Castillo, em 1983.



**Fig. 17**  
Capa da Revista ARQUITECTURA n° 01, ago. 1935. Fonte: MONDRAGÓN, 2010, p. 80.



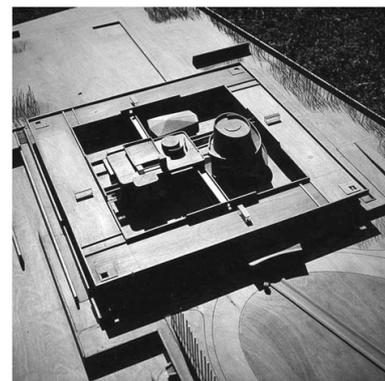
**Fig. 18**  
Cidade Universitária de Concepción (1957-1967) – Instituto de Química. Emilio Duhart. Fonte: Docomomo Chile.

Latina em Santiago, junto com Christian de Groot, Roberto Goycoolea e Oscar Santelices. A obra foi terminada em 1966, abrigando a sede da CEPAL (Comissão Econômica para América Latina e Caribe) [fig. 19]. O edifício se organiza em um hipotético quadrado de 100m x 100 m que contém um grande pátio central onde são dispostos outro edifício de serviços comuns a todo o complexo, além da sala de conferências (Caracol), todos eles interligados por passarelas suspensas. A sede da CEPAL se insere no contexto mundial dos anos de 1960 em torno do brutalismo. Foi marcada pela influência brutalista corbuseriana de La Tourette e Chandigarh e também por certa monumentalidade horizontal inerente ao próprio programa.

O escritório Bresciani, Castillo, Valdés e Huidobro trabalhou com uma grande diversidade de programas e escalas, adquirindo vasta experiência principalmente na prática arquitetônica vinculada aos conjuntos habitacionais. Entre seus projetos mais importantes destaca-se o conjunto residencial *Unidad Vecinal Portales* (1954-1966) [fig. 20], que pode ser considerado uma interessante experimentação urbana vinculada às influências do urbanismo moderno, calcada por preocupações sociais e linguagem brutalista.<sup>11</sup> Também merecem destaque o conjunto residencial Torres de Tajamar (1960-1964) e a Universidade Técnica do Estado (1957-1962) [fig. 21], esta última construída em Quinta Normal, em Santiago, ao lado da *Unidad Vecinal Portales*.

A produção arquitetônica dos anos de 1950 e 1960 revela certa qualidade propositiva, disseminada por um grupo relativamente grande de escritórios de arquitetura. Alcançaram importância nesse período, a Estação de Biologia Marinha de Montemar (1941-1950) [fig. 22], projetada por Enrique Gebhard em Viña del Mar; o Hotel Antumalal (1950-1960) [fig. 23], de Jorge Elton; o Conjunto Habitacional Salar del Carmen (1959-1961), de Mario Pérez de Arce e Jaime Besa, construído em Antofagasta; a Cooperativa Elétrica em Chillán (1960-1964) [fig. 24], de Juan Borchers, Isidro Suárez e Jesús Bermejo; além da Capela do Monastério Beneditino de Las Condes (1962-1964) [fig. 25], projetada por Martín Correa e Gabriel Guarda.

O golpe militar de 11 de setembro de 1973 provocou dramáticas alterações na realidade do país, gerando uma inesperada inter-



**Fig. 19**  
Edifício das Nações Unidas – CEPAL (1961-1966), em Santiago. Emilio Duhart, Christian de Groot, Roberto Goycoolea e Oscar Santelices. *Fonte: Docomomo Chile.*



**Fig. 20**  
*Unidad Vecinal Portales* (1954-1966), em Santiago. Bresciani, Castillo, Valdés e Huidobro. *Fonte: Docomomo Chile.*



**Fig. 21**  
Universidade Técnica do Estado (1957-1962), em Santiago. Bresciani, Castillo, Valdés e Huidobro. *Fonte: MONDRAGÓN, 2010, p. 48.*

<sup>11</sup> A *Unidad Vecinal Portales* foi mencionada por Reyner Banham no livro *El Brutalismo en arquitectura* (1967).

rupção no campo das conquistas sociais, da habitação social e das reformas urbanas que haviam se iniciado desde a década anterior, além de fazer recrudescer o avanço que as reformas imprimiram no sistema de ensino. No âmbito da cultura, prevaleceu a interrupção e a repressão, que, por sua vez, alimentaram uma espera silenciosa e uma resistência paciente.

Mas, a era Pinochet também pode ser caracterizada pelos esforços em promover uma modernização neoliberal e integrar o país no sistema corrente da globalização. Nesse contexto, uma situação contraditória e paradoxal se estabeleceu a partir do surgimento da bienal de arquitetura, em 1977, que buscou promover a abertura e o intercâmbio cultural, colocando-se, de certa forma, em estado de reciprocidade com a tentativa do governo militar de inserir o país dentro desse novo contexto internacional. Segundo Liernur (2009, p. 3-4, tradução nossa), uma das particularidades principais “da arquitetura mais recente no Chile é precisamente seu internacionalismo, seu desenraizamento”, característica essa que tem sua gênese nesse momento histórico, quando ocorreu uma mudança substancial de percepção que procurou abandonar o isolamento e o provincianismo, abrindo-se para a modernização e para o intercâmbio.

Durante a década de 1980, houve a sensação do esgotamento das possibilidades da arquitetura moderna, dada a sua incapacidade de se auto-sustentar frente ao conflito de forças e ideologias de uma nova realidade. A política neoliberal pôs fim ao Estado enquanto patrocinador da arquitetura e de melhorias urbanas que prevaleceu na década de 1960 e início dos anos de 1970, **principalmente na presidência de Eduardo Frei e depois, de Salvador Allende**. Esta nova situação colaborou diretamente para o fortalecimento das práticas vinculadas ao mercado imobiliário e à predominância de um tipo de arquitetura que se pode denominar por “comercial”, embora, mesmo nestas circunstâncias, se caracterizasse como uma arquitetura relativamente séria e de qualidade. Prevaleceu o desencontro e certo ecletismo pós-moderno de um lado, e, do outro, as tentativas de interpretação através de conceitos relacionados à identidade cultural e à prática do regionalismo. Mas, também devem ser consideradas as posições vinculadas a uma arquitetura mais abstrata e racional, que insistiram em continuar produzindo, herdeiras das tradições da arquitetura moderna das décadas anteriores, as quais podem ser entendidas como atitudes de silenciosa resistência e espera (LIERNUR, 2009).



**Fig. 22**  
Estación de Biología Marina de Montemar (1941-1950), em Viña del Mar. Enrique Gebhard. *Fonte: Docomomo Chile.*



**Fig. 23**  
Hotel Antumalal (1950-1960), em Pucón. Jorge Elton. *Fonte: Docomomo Chile.*



**Fig. 24**  
Cooperativa Eléctrica em Chillán (1960-1964). Juan Borchers, Isidro Suárez e Jesús Bermejo. *Fonte: Docomomo Chile.*



**Fig. 25**  
Capela do Monastério Beneditino de Las Condes (1962-1964), em Santiago. Martín Correa e Gabriel Guarda. *Fonte: Docomomo Chile.*

Neste amálgama, é possível registrar as contribuições de arquitetos de diferentes gerações, formações, afinidades e posturas, como, Alex Moreno, Christian de Groot, Cristián Boza, Cristián Fernández Cox, Cristián Valdés, Eduardo San Martín, Edward Rojas, Enrique Browne, Glenda Kapstein, Gonzalo Mardones, Guillermo Hevia, Hector Valdés, Humberto Eliash, Iglesias e Prat, Izquierdo e Lehmann, José Luis Santelices, Montserrat Palmer, Patricio Wenborne, Pedro Murтинho, Ricardo Contreras, Teodoro Fernández, Undurraga e Devés, Victor Gubbins, dentre inúmeros outros.

A nova geração de arquitetos que iniciou sua prática profissional no início dos anos de 1990 manifestou suas dúvidas e desacordos quanto à produção arquitetônica da década anterior, numa atitude de clara resistência às concepções do historicismo pós-moderno e às questões oriundas de idéias de regionalismo e identidade. Algumas preocupações das décadas de 1950 e 1960 foram retomadas, assim como as considerações sobre a riqueza da paisagem natural e a expressividade tectônica de determinados materiais. Ao mesmo tempo, é possível perceber a retomada de certas associações com o discurso universal moderno, com a abstração formal e as idéias de rigor e precisão. Nesse sentido, se aproximam da tradição da arquitetura moderna no Chile, muito mais no campo dos princípios do que de quaisquer imitações formais e estilísticas.

### **2.1.2. A Escola de Valparaíso**

Dentro dos aspectos que influenciaram as mudanças ocorridas na arquitetura produzida no Chile nas últimas duas décadas, merece destaque a importância da Escola de Arquitetura da Universidade Católica de Valparaíso, que ficou comumente conhecida como Escola de Valparaíso. Em 1952, o arquiteto Alberto Cruz Covarrubias foi convidado pelo novo reitor de Valparaíso para vincular-se ao curso de arquitetura, fundado em 1937. Até então, Alberto Cruz era um jovem arquiteto ligado a Sergio Larraín e ao grupo que o auxiliou na consolidação da reforma do curso de arquitetura da Universidade Católica de Santiago, embora discordando de alguns pontos da referida reforma.

Alberto Cruz mudou-se para Valparaíso acompanhado por um pequeno grupo de jovens arquitetos, pelo poeta Godofredo Iommi, e, pouco tempo depois, pelo escultor argentino Claudio Girola.

Este grupo exerceu grande influência no desenvolvimento e na remodelação do novo curso. Nesse novo ambiente, Alberto Cruz pôde colocar em prática suas idéias, que dificilmente poderiam ser aceitas em outras circunstâncias. A experiência de Valparaíso se aproxima das vertentes de revisão da modernidade que surgiram na década de 1950. Pode ser entendida como uma tentativa de se estabelecer um pensamento radical, baseado em premissas de autonomia e independência, a partir de uma organização social diferente.

A experiência de Valparaíso foi estruturada com base num saber coletivo, no trabalho e na experimentação em grupo, na autoconstrução e na utilização de uma vasta gama de materiais reciclados e efêmeros. Tudo isso foi pautado por um modo singular de pensar o ensino, no qual passou a ter grande importância o emprego da poesia, no sentido de fomentar um processo de desenvolvimento da criatividade, da investigação e da experimentação arquitetônicas, estabelecendo uma estreita relação com a arquitetura. Uma das principais contribuições dessa época foi a publicação do poema *Amereida*, uma mistura entre um determinado tipo de “visão da América” e o poema épico “Eneida”, de Virgílio. Trata-se de uma obra coletiva e anônima,<sup>12</sup> utilizada como material didático para as aulas. Além disso, uma das metodologias implantadas pelo grupo de professores liderados por Cruz baseou-se no estudo sistemático da arquitetura vernacular da região, construída em madeira, de uma singular qualidade e riqueza plástica e construtiva, incorporando-a ao processo disciplinar do projeto (PÉREZ OYARZUN, 2009).

Em 1970, surgiu uma segunda sede da Escola de Arquitetura, denominada *Ciudad Abierta*, uma comunidade criada pela Associação Amereida ao norte de Valparaíso, em Ritoque, onde se encontram as principais materializações das idéias da Escola de Valparaíso. Ao longo do tempo, foram construídos inúmeros tipos de experimentações arquitetônicas, como praças, ágoras, “hospederías” (residências), um cemitério e uma capela, espalhados numa longa faixa entre imensas dunas de areia e o mar. Todas essas arquiteturas são obras coletivas de alunos e professores, que procuram suscitar valores poéticos, formas únicas, inusitadas e insólitas, além de um processo construtivo artesanal e singular. De todo o conjunto, destacam-se a Sala de Música (1972) [fig. 26], o Palácio Viejo (1973) [fig. 27], a Hospedería del Banquete (1973) [fig. 28], a Hospedería



**Fig. 26**  
Sala de Música (1972), em Ciudad Abierta, Ritoque. Alberto Cruz e Juan Purcell. *Fonte: Archivo Histórico José Vial.*



**Fig. 27**  
Palacio Viejo (1973), em Ciudad Abierta, Ritoque. *Fonte: Archivo Histórico José Vial.*



**Fig. 28**  
Hospedería del Banquete (1973-1974), em Ciudad Abierta, Ritoque, em 1974. *Fonte: Archivo Histórico José Vial.*



**Fig. 29**  
Hospedería Pie de Cruz (1977), em Ciudad Abierta, Ritoque. *Fonte: Archivo Histórico José Vial.*

<sup>12</sup> *Amereida* possui forte influência do poeta e membro da Escola de Valparaíso, Godofredo Iommi.

Pie de Cruz (1977) [fig. 29], a Hospedería de los Diseños (1977), a Hospedería del Errante (1981) [fig. 30] e a Hospedería de la Entrada (1982) [fig. 31] (PÉREZ DE ARCE; PÉREZ OYARZUN, 2003).

A partir da década de 1980, as idéias e as experiências da Escola de Valparaíso encontraram ecos em diversas vozes internacionais,<sup>13</sup> sendo que, em alguns casos, o olhar estrangeiro encontrou certas dificuldades para compreender suas propostas estéticas, procurando associá-las às novas propostas formais do deconstrutivismo nascente. Nesse sentido, Deambrosis (2009) chama a atenção para um artigo sobre a Cidade Aberta publicado no número 17 de *AA Files* (1989),<sup>14</sup> na mesma edição em que foi publicada uma casa de Diller e Scofidio em São Francisco, projetos de Zaha Hadid para Tóquio, investigações de Peter Eisenman, além de sugerir certas aproximações entre as obras de Ritoque e a Casa em Santa Monica (1977-1978), de Frank Ghery.

No âmbito da cultura arquitetônica chilena, as proposições da Escola de Valparaíso também foram incompreendidas em diversas ocasiões, dadas a sua distância da prática profissional cotidiana. Nos últimos vinte anos, todavia, suas propostas começaram a encontrar ressonância entre a crítica especializada e o meio acadêmico com maior intensidade, sendo que alguns arquitetos declaram-se devedores das suas idéias.<sup>15</sup> Segundo Torrent (2010a, p. 42, tradução nossa):

Seu legado à cultura arquitetônica local constituiu-se através da observação como método para um desenho coerente com o lugar e com os atos humanos, por certo experimentalismo construtivo, e, principalmente, pela necessidade de um fundamento para a obra de arquitetura que esteja além do encargo, do programa ou do lugar [...] que escapa das condições pressupostas da linguagem formal, que escapa do cotidiano, que propõe transcender o mero fazer para convertê-lo em originalidade e poesia.

<sup>13</sup> Segundo Deambrosis (2009), as experiências de Valparaíso e da Cidade Aberta foram publicadas em *Artinf* (1982), *Projeto* (1984), *Summa* (1985), *AA Files* (1989), *Zodiac* (1992), *The Harvard Architecture Review* (1993), *World Architecture* (1996), *Architectural Research Quarterly* (1996), *Abitare* (1996), *Building Design* (1997), *Blue Print* (1997), *Domus* (1997) e *Spazio e Società* (1994, 1997). Além disso, a Escola de Valparaíso foi convidada a expor suas experiências em vários eventos importantes, como o Congresso da União Internacional de Arquitetos (UIA), em Barcelona, em 1996, e a 30ª Bienal de Artes de São Paulo, em 2012.

<sup>14</sup> *AA Files* é publicada pela *Architectural Association*, em Londres.

<sup>15</sup> É o caso, por exemplo, de José Cruz Ovalle. Embora tenha estudado na Universidade Católica de Santiago e depois em Barcelona, Ovalle se declara devedor das idéias de Valparaíso, além de estar vinculado afetivamente à sua principal figura, o arquiteto Alberto Cruz Covarrubias, seu tio.



**Fig. 30**  
Hospedería del Errante (1981), em Ciudad Abierta, Ritoque. Manuel Casanueva e Miguel Eyquem. *Fonte:* Archivo Histórico José Vial.



**Fig. 31**  
Hospedería de la Entrada (1982), em Ciudad Abierta, Ritoque. Manuel Casanueva e Miguel Eyquem. *Fonte:* Archivo Histórico José Vial.

Os conceitos e métodos da Escola de Valparaíso são sutis, mas profundos. Suas contribuições revelam duas preocupações que dialogam diretamente com os interesses da cultura arquitetônica contemporânea produzida no Chile, ou seja, a experimentação baseada na relevância dos aspectos construtivos e na expressividade dos materiais, além da preocupação com o lugar a partir de sua interpretação, da poética do seu entorno e da inserção do objeto na paisagem de maneira original. Para Torrent (2010a, p. 42, tradução nossa) não há dúvidas de que

[...] a existência deste laboratório constante tem difundido amplamente as condições de alguns modos de operar que se convertem em alternativas de superação de uma prática profissionalista e permitem novas concepções mais abrangentes dos problemas arquitetônicos, constituindo um patrimônio de referência capital para o desenvolvimento da arquitetura no Chile.

As influências da Escola de Valparaíso são experiências acumuladas que se diluem pela cultura arquitetônica local. O recente interesse pela força das paisagens naturais tem uma forte referência nas suas práticas e proposições. Desde 1965, a Escola de Valparaíso empreendeu as chamadas viagens de travessia, realizando estudos e descobrimentos por lugares remotos do continente americano, os quais resultaram em interpretações arquitetônicas muito ricas, verdadeiras instalações construídas por alunos e professores em geografias extremas. Estas influências também podem ser percebidas, de maneira mais direta, nas obras de diferentes arquitetos como, Cristián Valdés, Cazú Zegers, José Cruz e Germán del Sol, que pertencem a gerações anteriores àquela pesquisada na tese. Mas, também encontram ressonância em algumas posturas fenomenológicas de jovens arquitetos como Smiljan Radic e Eduardo Castillo. Ou ainda, na tentativa de promover um ensino de arquitetura reflexivo e compromissado com as relações entre o local e o universal, como é possível identificar nas recentes experiências construtivas da Escola de Arquitetura da Universidade de Talca, como será visto mais adiante.

### 2.1.3. A nova geração de arquitetos

No Chile, conforme foi colocado no Capítulo 1, a década de 1990 pode ser considerada como de formação de uma nova geração de arquitetos, que se graduou desde o final da década anterior. Segundo Pérez Oyarzun (2002, p. 28, tradução nossa), o surgimento desse grupo de jovens arquitetos caracteriza-se por certa “coincidência de interesses”, ou, por alguns traços em comum, o que não significa, necessariamente, semelhanças estéticas, formais ou de concepção de projeto.

A primeira dessas características em comum diz respeito à precoce divulgação dos seus trabalhos iniciais em algumas revistas de arquitetura, despertando o interesse da crítica internacional pela contundência e pelo rigor com que se colocavam frente ao contexto em que estavam inseridos [fig. 32]. O número de *Casabella* dedicado ao Chile, não contribuiu apenas com a tentativa de afirmação de qualidade da arquitetura contemporânea produzida no país. Também ajudou a reforçar o surgimento dessa nova geração, ao publicar, ao lado de nomes mais experientes como os de Glenda Kapstein, José Cruz Ovalle e Teodoro Fernández, a produção de Cecilia Puga, Smiljan Radic, Mathias Klotz, Sebastián Irarrázaval e Alejandro Aravena.<sup>16</sup>

Todos eles formaram-se pela Escola de Arquitetura da Universidade Católica de Santiago quase no mesmo período.<sup>17</sup> Ingressaram à faculdade nos anos de 1980, em meio à pressão do historicismo e da chamada arquitetura pós-moderna que envolveu parte da arquitetura produzida no Chile naquele momento, incluindo o ambiente intelectual onde estudaram. Todavia, desde os primeiros projetos demonstraram a deliberada intenção de superar e se contrapor a estas influências, optando por concepções arquitetônicas que priorizaram o rigor cons-

<sup>16</sup> Nos anos seguintes, outras revistas dedicaram edições especiais à arquitetura chilena, dando destaque, principalmente, às arquiteturas construídas em paisagens extremas, da Patagônia ao Atacama. A revista espanhola *Arquitectura Viva*, publicou uma edição intitulada “Último Chile” (2002) e a japonesa *A+U*, outra, intitulada “Chile – Deep South” (2006). Sem contar as edições especiais organizadas pelas revistas *AAA* (2009) e *Arquine* (2010), além dos números monográficos que a revista *2G* dedicou a Mathias Klotz (2003), Smiljan Radic (2007), Cecilia Puga (2010) e Pezo von Ellrichshausen (2012), e os números que a revista espanhola *AA* dedicou a Smiljan Radic (2003), Alejandro Aravena (2005) e Felipe Assadi (2007).

<sup>17</sup> Smiljan Radic concluiu sua graduação em 1989, Cecilia Puga em 1990, Klotz e Irarrázaval em 1991, e Alejandro Aravena em 1992.

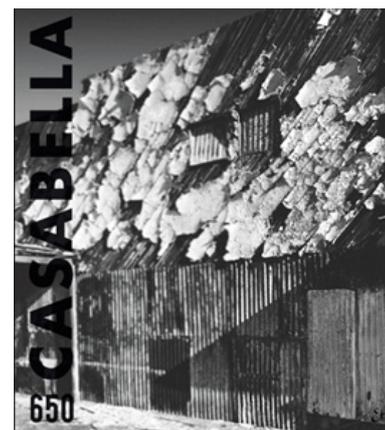


Fig. 32

Capas de revistas. Fonte: Fotos do Autor.

trutivo, a abstração e a redução formal. Num de seus primeiros textos a respeito do minimalismo, Montaner (1994, p. 36) alertava que,

na arquitetura recente, entrada já na década dos 90, uma tendência difusa se manifesta. Não constitui uma posição arquitetônica solidamente estabelecida, mas assinala uma das direções para as quais tende a arquitetura atual, especialmente na obra dos jovens profissionais. [...]. Em certa medida, muitas dessas experiências arquitetônicas surgiram como reação tanto aos excessos decorativos, simbólicos e de linguagem do ecletismo pós-moderno como ao intelectualismo, elitismo e formalismo da denominada ‘deconstrução’. A busca de tensão formal e conceitual máxima com o uso restrito de formas e elementos não é novidade: tem aparecido intermitentemente no panorama arquitetônico ao longo das últimas décadas.

Estes aspectos, dentro do contexto globalizado da produção contemporânea, se por um lado revelam algumas particularidades locais, mais aproximam do que diferenciam essas arquiteturas das de outros lugares, tanto da América Latina quanto de outras partes do planeta, e explicitam suas conexões geracionais, suas vinculações com a realidade histórica e social.

A segunda característica em comum está vinculada à geografia do país e à sensação de isolamento e pertencimento a uma região longínqua, uma impressão de estar presente em um lugar no fim do mundo. Esta sensação, que merece ser analisada com cuidado, é recorrente tanto entre alguns arquitetos do Chile quanto em parte do olhar externo da crítica internacional, quando se debruça sobre algum edifício construído em paisagens extremas. Ao mesmo tempo, torna evidente uma vontade coletiva que está presente nos arquitetos desta nova geração: a de se aproximar do debate internacional. No anseio de suprimir a separação e dissipar o afastamento e a distância, boa parte deste grupo se ausentou do Chile por algum tempo. Cecilia Puga estudou em Roma, antes mesmo de se formar em 1990. Depois de graduados, Smiljan estudou em Veneza, assim como Aravena. E Sebastián Irarrázaval, na AA, em Londres.<sup>18</sup> Nesse sentido, questões

<sup>18</sup> Cecilia Puga estudou restauração na Università degli Studi “La Sapienza”, em Roma entre 1987 e 1989. Smiljan Radic estudou Estética no Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), entre 1990 e 1992. Alejandro Aravena estudou Teoria da Arquitetura no IUAV, entre 1992 e 1993. Irarrázaval realizou uma pós-graduação em urbanismo pela Architectural Association, em Londres, em 1993. Os arquitetos mais jovens dessa nova geração também trilharam caminhos semelhantes. Depois de graduados, Ricardo Abuaud estudou em Paris, entre 1995 e 1996, Juan Pablo Corvalán estudou em Rotterdam, em 2002, assim como Verónica Arcos, em 2004. Atualmente, Alejandro Beals é pesquisador do Royal College of Art, em Londres. Nicolás del Río e Max Núñez, do escritório dRN, estudaram na Inglaterra, em 2010. Eduardo Berlin Razmilic estuda nos Estados Unidos desde 2010. Finalmente, Daniel Bebin e Tomás Saxton estudam atualmente em Sydney, na Austrália.

como identidade e regionalismo já não fazem parte dos problemas e das preocupações destes arquitetos. Suas opções são por arquiteturas vinculadas aos desenvolvimentos próprios do campo disciplinar a nível internacional, misturadas aos condicionamentos do lugar e da paisagem, o que necessariamente não implica a criação de identidades próprias, mas sim, o permanente diálogo e articulação entre o particular e o universal.

A formação deste grupo de arquitetos na Universidade Católica de Santiago pode configurar um terceiro traço em comum. Desde a década de 1950, as universidades desempenharam um importante papel no âmbito arquitetônico local. Se a influência da Escola de Valparaíso foi significativa, também é pertinente assinalar a contribuição da Escola de Santiago na consolidação da arquitetura moderna no Chile, haja vista que alguns dos seus nomes mais importantes formaram-se nessa escola, como, Jorge Aguirre, Carlos Bresciani, Mario Pérez de Arce, Fernando Castillo, Hector Valdés, Emilio Duhart, além do próprio Sergio Larraín, que foi a grande liderança em torno da qual se realizaram as reformas do ensino nos anos de 1950, conforme já foi mencionado.

A partir dos acontecimentos de 1973, torna-se difícil avaliar a continuidade dessas influências num cenário que entrou em constantes rupturas e transformações. Pelo fato de pertencerem à Universidade Católica, ambas as escolas de arquitetura, a de Valparaíso e a de Santiago, sofreram menos influência e pressão política ante a nova realidade que se instalou. Mesmo assim, houve uma natural modificação no quadro de professores. Na Escola de Santiago, no cenário que se descortinou na década de 1980, intensificaram-se as influências da chamada crise da modernidade e parte de seu corpo docente se colocou favorável às renovações pós-modernas, configurando um novo panorama de discussões e posições.

Neste ambiente um tanto confuso, vale destacar a presença de professores como Fernando Pérez Oyarzun, Montserrat Palmer, Teodoro Fernández e mais tarde, Rodrigo Pérez de Arce, que de certa maneira influenciaram positivamente, seja pelo discurso rigoroso, seja pela desconfiância frente às mudanças que estavam acontecendo, ou ainda, pelos seus próprios exemplos profissionais. Parcerias entre estes jovens arquitetos e seus ex-professores revelam estas influências positivas. Por exemplo, Cecilia Puga e Smiljan Radic<sup>19</sup> colaboraram no projeto de requalificação da Estação Mapocho (Centro

---

<sup>19</sup> Smiljan Radic trabalhou em outros projetos junto à dupla Teodoro Fernández e Rodrigo Pérez de Arce nos anos de 1990.

Cultural Estación Mapocho, 1991-1994), em Santiago, a partir do concurso vencido por Teodoro Fernández, Rodrigo Pérez de Arce e Montserrat Palmer, em conjunto com Ramón López. Em 1994, a dupla Cecilia Puga e Smiljan Radic se associou a Teodoro Fernández e venceram o concurso da **Biblioteca e Centro de Documentação Sergio Larraín** (1994-2006) [vol. 2, p. 48-49], no campus *Lo Contador* da Universidade Católica de Santiago, onde se localiza a escola de arquitetura. Alejandro Aravena, por sua vez, se associou a Fernando Pérez Oyarzun para o projeto da **Faculdade de Medicina** (2001-2004) [vol. 2, p. 18], construído no campus *Casa Central*, na região central da cidade, para a mesma Instituição.

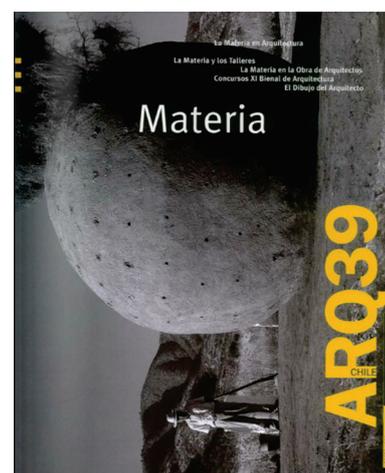
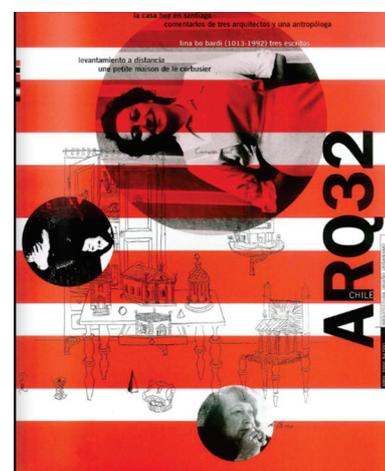
Vale destacar a atuação da revista *ARQ*, fundada em 1980 e vinculada à mesma escola de arquitetura. Ao longo do tempo, a revista se consolidou como uma das mais importantes publicações do país, sendo dirigida inicialmente pela arquiteta e professora Montserrat Palmer, que incentivou a participação de jovens arquitetos através da publicação de artigos e projetos [fig. 33].<sup>20</sup> Ao longo do tempo, *ARQ* exerceu um papel relevante na divulgação das arquiteturas produzidas pelas novas gerações não apenas do Chile, mas de outras partes da América Latina. Também revelou não só o otimismo que percorria o país no início da década de 1990, mas as aspirações

<sup>20</sup> Quanto aos artigos (publicados na década de 1990):

**Alejandro Aravena** publicou *Allambra* (ARQ n. 27, set. 1994), *Van der Loon en Tierra del Fuego* (ARQ n. 41, abr. 1999) e *Trazados: institución de un lenguaje común* (ARQ n. 44, abr. 2000); **Cecilia Puga** entrevistou os arquitetos Santiago Arias, Sergio Rojo e Cristián Valdés (ARQ n. 45, jul. 2000); **Mathias Klotz** escreveu o artigo *Barrio El Golf* (ARQ n. 32, abr. 1996); **Sebastián Irarrázaval** publicou *Acerca de un depto. De 80m<sup>2</sup> en Stgo.* (ARQ n. 32, abr. 1996); e **Smiljan Radic** publicou os artigos *El explorador polar* (ARQ n. 27, set. 1994), *Guía del abandono* (ARQ n. 37, nov. 1997), *Tierra neutra* (ARQ n. 40, nov. 1998), *Frágil fortuna* (ARQ n. 42, jul. 1999) e *Hopeland: Santiago* (ARQ n. 43, nov. 1999).

Quanto aos projetos e obras (publicados na década de 1990):

**Alejandro Aravena** publicou seu projeto final de graduação (ARQ, n. 21, set. 1992); **Cecilia Puga** publicou a Biblioteca e Centro de Documentação Sergio Larraín, em parceria com Teodoro Fernández e **Smiljan Radic** (ARQ, n. 28, dez. 1994); **Mathias Klotz** publicou a Casa Klotz (ARQ, n. 23, mai. 1993), a Casa Müller e a Casa Volcán (ARQ, n. 29, abr. 1995), a montagem da 10ª Bienal de Arquitetura do Chile (ARQ, n. 32, abr. 1996), a Casa de Tela (ARQ, n. 44, abr. 2000), o Colégio Altamira e a Vinícola Las Niñas (ARQ, n. 45, jul. 2000); **Sebastián Irarrázaval** publicou a Casa Melocotón, em parceria com Ximena García-Huidobro e Guillermo Acuña (ARQ, n. 23, mai. 1993), Showroom Moro, em parceria com Guillermo Acuña (ARQ, n. 36, jul. 1997), Edifício La Pirámide, em parceria com Guillermo Acuña (ARQ, n. 38, abr. 1998); **Smiljan Radic** publicou o Edifício em Chonchi, Chiloé (ARQ, n. 38, abr. 1998), a Casa em San Miguel e a Ampliação da Casa do Carvoeiro (ARQ, n. 39, ago. 1998), o Refúgio R3 e a Casa de Cobre 1 (ARQ, n. 46, out. 2000).



**Fig. 33**  
Capas das revistas *ARQ*. Fonte: Fotos do Autor.

do campo disciplinar e os desejos de intercâmbio presentes no ambiente da escola de Santiago naquele momento. Nesse sentido, num dos editoriais da revista (n. 15, ago. 1990), o arquiteto Alex Moreno (1990, p. 1, tradução nossa) asseverava:

Desde já algum tempo, a Escola tem dirigido seus passos de forma segura numa direção que permite afiançar sua força interior, e, dentro deste princípio, estabelecer uma relação com o mundo exterior, em nível nacional e internacional.

Em uma recente visita a Valparaíso, o arquiteto Miguel Eyquem enxergou no nome *ARQ* de nossa revista, a palavra arqueiro. E isto significa poder atirar flechas à distância, à nossa frente, mesmo desconhecendo seu destino final. O arqueiro é, pois, um símbolo de fê nos caminhos que vem e que nós mesmos vamos abrindo como faz aquele que tenciona o arco. Define um objetivo pela frente.

A modernização neoliberal, o crescimento econômico e as renovações políticas advindas do retorno à democracia, favoreceram o estado geral de otimismo e confiança que contaminou, de alguma maneira, toda a sociedade. No campo da arquitetura, tal situação impregnou o senso comum, as publicações, as escolas de arquitetura, enfim, a cultura arquitetônica em geral. Este ambiente favorável contribuiu, até certo ponto, para o fortalecimento e consolidação dessa nova geração, o que vai ocorrer principalmente a partir da virada para a década de 2000. Este fenômeno pode ser verificado pela maior quantidade de projetos publicados nas revistas internacionais e pela maior participação dos jovens arquitetos nas bienais. Todavia, é preciso refletir que, passados esses anos iniciais de entusiasmo, a sociedade chilena se depara com a necessidade de solução de seus problemas sociais mais profundos. No campo da arquitetura, isto significa a necessidade de reflexões e posturas cada vez mais críticas, ante os novos desafios estruturais e econômicos existentes num mundo globalizado em permanentes transformações.

Reiterando o que foi colocado no Capítulo 1, um segundo momento, entre 2001 e 2011, pode ser definido como de emergência, afirmação e consolidação da produção arquitetônica de uma nova geração na América Latina. No Chile, isto se traduziu pela ampliação do número de jovens escritórios e pela publicação de seus projetos e obras nas revistas internacionais, além da participação efetiva

nas universidades, ou, em diversas premiações, bienais, dentre outros tipos de eventos no cenário da cultura arquitetônica. Também se ampliou o grau de complexidade para a investigação e análise desse grupo, que forma um todo bastante heterogêneo, caracterizado pelas diferenças, pelos diversos tipos de formação e posicionamentos arquitetônicos.<sup>21</sup> É o caso, por exemplo, de Alberto Mozó, Assadi + Pulido, Pezo von Ellrichshausen, FAR (Frohn & Rojas), dRN, Emilio Marín, Juan Pablo Corvalán, Tidy Arquitectos, Eduardo Castillo, Coz-Polidura-Volante, Bebin & Saxton, Grupo Talca, José Ulloa Davet, Juan Agustín Soza Abadie, Polidura Talhouk, Ricardo Abuauad, Riesco + Rivera, Verónica Arcos e Murúa-Valenzuela, dentre outros.

O crescimento econômico das últimas duas décadas estendeu as possibilidades de atuação profissional, principalmente em relação ao programa da segunda casa para famílias de classe média, construídas fora das cidades, em meio às exuberantes e diversificadas paisagens chilenas (TORRENT, 2003). Desse modo, as primeiras obras desses arquitetos, na sua maioria, foram habitações unifamiliares em lugares distantes, onde tiveram que responder a um constante exercício de interpretação e intervenção na geografia, conforme será visto mais adiante. Fazem parte deste grupo a **Casa em San Francisco de los Andes** (2003-2005) [vol. 2, p. 46], projetada por Cecilia Puga, a **Casa no Lago Rupanco** (2004-2006) [vol. 2, p. 30], de Alejandro Beals e Christian Beals e a **Casa Contador-Weller** (2005) [vol. 2, p. 121], projetada por Riesco + Rivera, em Punta del Gallo. Também é o caso de projetos de Assadi + Pulido, como a **Casa Schmitz** (2001) [vol. 2, p. 33] e a **Casa 20 x 20** (2005-2006) [vol. 2, p. 37], ambas em Calera de Tango, na região metropolitana de Santiago e a **Casa**

<sup>21</sup> Por exemplo, Felipe Assadi e Francisca Pulido formaram-se Universidade Finis Terrae em 1996. Pela PUC de Santiago formaram-se Alberto Mozó (1991), Ricardo Abuauad (1994), Eduardo Castillo (2000), José Ulloa Davet (2003), Nicolás de Río (2001) e Max Núñez (2004), do dRN, além de Benjamín Murúa Acuña (2004), do escritório Murúa-Valenzuela. Pela Universidade do Chile formaram-se Albert Tidy (1992), Emilio Marín (1998) e os arquitetos Ramón Coz (1997), Marco Polidura (1998) e Iñaki Volante (1998) do escritório Coz-Polidura-Volante, Juan Agustín Soza Abadie (2001), Verónica Arcos (2001), Daniel Bebin (2003) e Tomás Saxton (2003), do escritório Bebin & Saxton, além de Rodrigo Valenzuela Jeres (2004), do escritório Murúa-Valenzuela. Juan Pablo Corvalán (1996) estudou na Ecole d'Ingénieurs de Genève. Pela Universidade Bio Bio, em Concepción, formou-se Mauricio Pezo (1999) e pela Universidade de Buenos Aires, Sofia von Ellrichshausen (2002), do escritório Pezo von Ellrichshausen. Os componentes do Grupo Talca formaram-se pela Universidade de Talca, entre 2005 e 2007. Do escritório FAR, Marc Frohn (1999) e Mario Rojas (2002) estudaram na RWTH, em Aachen, Alemanha.

**Deck** (2006) [vol. 2, p. 38], em Alto Rungue, além dos projetos do escritório dRN, como o **Refúgio Los Canteros** (2007-2008) [vol. 2, p. 55], em Farellones e da **Casa La Baronia** (2008-2009) [vol. 2, p. 57], em Quintero.

No contexto urbano, as melhores possibilidades de atuação se concentraram principalmente no âmbito dos edifícios universitários, em alguns projetos escolares e pequenas bibliotecas públicas. Dos edifícios escolares, se destacam o **Colégio Altamira** (1999-2000) [vol. 2, p. 86-87], de Mathias Klotz e o **Colégio Montessori** (2001) [vol. 2, p. 17], de Alejandro Aravena, ambos construídos em Santiago, além do **Colégio San Sebastián** (2007) [vol. 2, p. 146], projetado por Tidy Arquitectos, em Melipilla. Algumas bibliotecas públicas em pequenas cidades tem sido obra de concursos nos últimos anos, como, por exemplo, a **Biblioteca Pública de Licantén** (2008-2009) [vol. 2, p. 66], projetada por Emilio Marín em parceria com Murúa-Valenzuela e Enrique Browne e a **Biblioteca Pública de Taltal** (2008-2010) [vol. 2, p. 105], de Murúa-Valenzuela.

A modernização neoliberal que havia se iniciado nos tempos de Pinochet deu início ao enorme crescimento do ensino superior de natureza privada no país, o que demandou, posteriormente, a ampliação das suas estruturas físicas. Parte dos novos edifícios da Universidade Católica de Santiago e da Universidade Diego Portales foi projetada por arquitetos dessa nova geração, investidos agora da condição de novos professores destas Instituições. Nesse sentido, o fenômeno dos edifícios universitários revelou a existência desta nova possibilidade de atuação profissional que foi se ampliando nos últimos anos: o exercício da docência no elevado número de escolas de arquitetura que surgiram após 1990.<sup>22</sup> Apesar de não ser esta realidade uma ocorrência exclusivamente chilena, já que é possível constatar em vários outros contextos latino-americanos a vinculação das novas gerações com a docência, é muito provável, como atesta Mardones (2008, p. 39, tradução nossa), que a combinação entre a prática projetual e a prática docente produziram no Chile “um vínculo e uma continuidade que não são óbvios e que, seguramente, tem alimentado de forma positiva um exercício da profissão mais crítico, e, talvez, mais reflexivo”. Todo esse panorama econômico e cultural favorável, reflexivo e crítico, somado a uma salutar e importante

<sup>22</sup> Mardones (2008) aponta a existência de 12 mil estudantes em 40 escolas de arquitetura para um país com população de 17 milhões de habitantes.

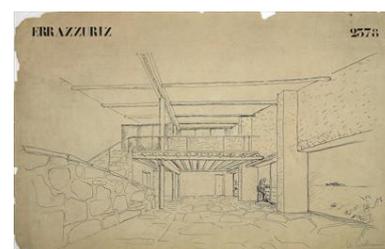
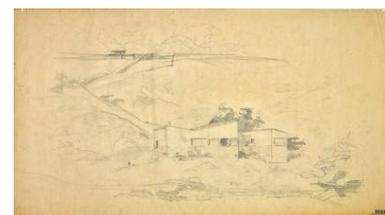
convivência entre as diversas gerações de arquitetos, permitiram ampliar o nível do debate e da qualidade da cultura arquitetônica local.

Por pertencerem ao mesmo tempo geracional, esses arquitetos guardam certas “coincidências de interesse”. Não acreditam na possibilidade de conceberem uma arquitetura estritamente local, rejeitando os discursos regionalistas da década de 1980. Grande parte de suas soluções formais resulta numa arquitetura abstrata, na maioria das vezes de volumetria regular, que, na aparência, se assemelha às produções de diversos outros lugares. Ao mesmo tempo, essas arquiteturas possuem algumas características que acabam por caracterizar e definir a produção realizada desde o Chile. Trata-se, conforme já foi colocado, do reconhecimento da geografia e da paisagem, além da valorização dos seus aspectos construtivos e tectônicos. Na continuidade do capítulo, estes aspectos serão analisados mais amplamente.

## 2.2. QUALIDADES TECTÔNICAS E TRADIÇÃO CONSTRUTIVA

Uma das atenções da arquitetura moderna no Chile foi com a sua dimensão material, o que incluiu o cuidado com os detalhes construtivos, a pesquisa em torno das técnicas populares de construção e o emprego de materiais carregados de significado e referências locais, como é possível perceber em obras de arquitetos como Emilio Duhart, Fernando Castillo e Christian de Grootte nas décadas de 1960 e 1970 (TORRENT, 2010b).<sup>23</sup> As experiências da Escola de Valparaíso também contribuíram para a consolidação de uma tradição construtiva no Chile, onde as tentativas de se produzir uma forte relação entre poesia e arquitetura pautaram-se na materialidade da obra, na expressividade resultante entre as atividades projetuais e as práticas construtivas, numa tentativa de conferir sentido poético aos materiais.

De alguma forma, estas tradições construtivas remontam à experiência da Casa Errázuriz (1930) [fig. 34], que foi projetada por Le Corbusier para Zapallar, no Chile, mas não chegou a ser



**Fig. 34**  
Casa Errázuriz (1930), em Zapallar.  
Le Corbusier. Fonte: Fundação Le Corbusier.

<sup>23</sup> Cabe destacar a Casa em Algarrobo (1960), de Fernando Castillo, a Pousada de Ancud (1960-1964) e a Pousada Castro (1960-1966), ambas projetadas por Emilio Duhart na Ilha de Chiloé e também o Hotel Ralún (1977), projeto de Christian de Grootte, Hugo Molina e Gloria Barros no Estuário de Reloncaví, na Ilha de Chiloé.

construída.<sup>24</sup> Mesmo assim, constituiu-se como um projeto que ocupou o imaginário dos arquitetos chilenos ao longo do século XX. Le Corbusier o incluiu em sua *Oeuvre Complète*, junto com um texto explicativo sobre a sua localização, às margens do Oceano Pacífico, relatando a dificuldade de se encontrar mão-de-obra qualificada na região, o que o levou a optar por materiais existentes no próprio local (VÁSQUEZ, 2001). A influência da Casa Errázuriz, com sua estrutura de troncos de madeira, suas alvenarias de pedra e a cobertura com telhas de barro, foi por muito tempo um modelo a ser seguido que, segundo Adrià (2010, p. 25, tradução nossa), procurava unir “a radicalidade dos protótipos racionalistas e a incorporação da matéria como parte do projeto.”

Depois de certo intervalo decorrente dos ensaios da chamada arquitetura da pós-modernidade nos anos de 1980, houve uma retomada de interesses quanto à dimensão tectônica da arquitetura a partir da década de 1990,<sup>25</sup> porém, vinculada a outras bases de interpretação que procuraram se distanciar das conotações semânticas relacionadas ao regionalismo. Os jovens arquitetos, segundo Pérez Oyarzun (2002, p. 35, tradução nossa), concentraram suas atenções na “dimensão física da obra, assim como nas possibilidades de argumentação narrativa que o processo construtivo encerra”. Além disso, há que se levar em consideração que o crescimento da economia chilena nas duas últimas décadas incrementou todo o setor da construção civil, possibilitando o aperfeiçoamento industrial e o lançamento de novos produtos, além da valorização de materiais associados às

<sup>24</sup> A casa foi encomendada pelo então embaixador do Chile na Argentina, Matías Errázuriz, quando da visita de Le Corbusier a Buenos Aires, em 1929. Além de *Oeuvre Complète*, o projeto também foi publicado em *L'architecture Vivante* em 1931. Por vários anos, Le Corbusier tentou viabilizar a sua construção, contando inclusive com o auxílio de Emilio Duhart, mas não obteve êxito. (VÁSQUEZ, 2001).

<sup>25</sup> No campo da arquitetura, o termo *tectônica* adquiriu uma série de significados ao longo de mais de 2000 anos, sendo que comumente é definido como “a arte da construção”. Kate Nesbitt (2006, p. 536), ao analisar alguns trabalhos recentes de Vittorio Gregotti e Kenneth Frampton, propôs a *tectônica* como “experiência sensorial e intelectual da construção”. A partir de algumas definições de Frampton (2006, p. 559, 560), é possível defini-la como a manifestação poética da estrutura, entendendo a poética “no sentido original da palavra grega *poiésis*, como ato de criar e revelar.” Ou ainda, como “a poética do construir”, que estabelece relações expressivas entre estrutura, forma e matéria. Também é possível defini-la, segundo Torrent (2000, p. 25, tradução nossa), como “a capacidade de conter sentido que a construção mesma possui, enquanto prática que em cada ato mostra um conhecimento acumulado”.

tradições construtivas locais, como a madeira e o cobre. Todo este aperfeiçoamento reforçou uma nova manifestação desta capacidade singular, que se desenvolveu no Chile desde a arquitetura moderna, de se pensar a arquitetura pelas suas qualidades tectônicas e pela sua tradição construtiva.

### 2.2.1. Vinculações com a dimensão física da arquitetura

Dentre as possibilidades de entendimento da produção arquitetônica da nova geração no Chile, destacam-se os cuidados com sua dimensão física e sua materialidade. Todavia, para a maioria deste grupo, a atenção com a matéria está destituída de comprometimentos com o regionalismo ou conteúdos de ordem político-ideológica, tal como aparecia em muitos discursos latino-americanos das décadas de 1960 a 1980, aproximando-se muito mais das discussões sobre arquitetura e matéria que surgiram no cenário internacional nesse momento. O predomínio das investigações sobre espaço e funcionalidade, que foram marcantes nas primeiras décadas da arquitetura moderna, cede lugar para outras interpretações, como aquelas relacionadas à fenomenologia e à linguagem. O minimalismo da década de 1960 colocou a questão da matéria no centro do debate, destituindo-a de qualquer significado que não a sua própria materialidade. Nesse sentido, para uma parcela da arquitetura contemporânea, passou a prevalecer certa sedução pela matéria e a ter maior importância as relações entre materialização e desmaterialização, opacidade e transparência, rigidez e flexibilidade, reflexo e rugosidade, interior e exterior, volume e superfície.

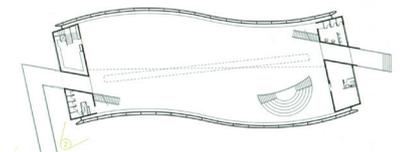
No Chile, percebe-se o interesse pela expressividade, pelo rigor e pela lógica construtiva, pelas diferentes texturas, densidades, pesos e massas, pela articulação do todo e o detalhamento das suas respectivas partes, pela vontade de se estabelecer, de alguma forma, uma ética da construção, e, finalmente, pelo tratamento quase artesanal de materiais em estado natural, em detrimento daqueles outros mais industrializados e artificiais.<sup>26</sup> Certa herança da tradição

<sup>26</sup> Algumas dessas preocupações com a dimensão física da arquitetura vão aparecer na obra de outros arquitetos da nova geração da América Latina. Merece destaque a obra do mexicano Mauricio Rocha, especialmente o **Mercado em San Pablo Oztotepec** (2001-2003) [vol. 2, p. 340], em Milpa Alta, e a **Escola de Artes Plásticas em Oaxaca** (2007-2009) [vol. 2, p. 342]. Nesse sentido, também merecem destaque o **Escritório Unilever** (2001-2003) [vol. 2, p. 372], projetado por Solano Benítez, em Assunção, no Paraguai, a **Casa Entre Muros** (2007-2008) [vol. 2, p. 312], projetada pelo escritório Al Borde, em Quito, no Equador, ou, o **Pavilhão Pueblo Bolívar** (2007) [vol. 2, p. 388], projetado por Gualano + Gualano, em Pueblo Bolívar, Canelones, Uruguai, dentre inúmeros outros exemplos.

construtiva moderna persiste. O pavilhão do Chile para a exposição de Sevilha 92 pode ser considerado um marco de referência para o entendimento desse novo cuidado que a dimensão física da arquitetura tem despertado.

O arquiteto chileno Horacio Torrent (2000) foi um dos primeiros autores a propor um recorte temporal e um marco inicial para a arquitetura contemporânea chilena a partir do edifício construído em Sevilha, em 1992, para a exposição que comemorou os 500 anos do descobrimento da América, projetado por José Cruz Ovalle e Germán del Sol (1990-1992),<sup>27</sup> no que concordam autores importantes como Pérez Oyarzun (2002; 2010; 2011), Liernur (2009) e Adrià (2010).<sup>28</sup> A construção do Pavilhão em Sevilha também assinalou o início do reconhecimento da produção arquitetônica que o país alcançou a nível internacional nas duas últimas décadas.<sup>29</sup> O projeto foi pensado com a utilização exclusiva da madeira como material construtivo, o que representou naquele momento, todo o entusiasmo chileno frente às mudanças políticas e ao desenvolvimento econômico, já que a madeira se constituía como um dos mais importantes produtos de exportação do país [fig. 35].

Todavia, a utilização da madeira não resultou em uma arquitetura de feição regionalista. A dupla Germán del Sol e José Cruz Ovalle havia concluído sua graduação em Barcelona, onde por algum tempo mantiveram um estúdio e de certa forma, participaram das preocupações relativas ao contexto espanhol.<sup>30</sup> Os arquitetos procuraram potencializar a materialidade do edifício a partir de um programa que permitia total flexibilidade de uso. Todas as peças fo-



**Fig. 35**  
Pavilhão do Chile na Exposição Universal de Sevilha 92 (1990-1992), Germán del Sol e José Cruz Ovalle. *Fonte: Expo Sevilla 92 / Archivo Germán del Sol / Blanca montaña: arquitectura reciente en Chile. Santiago do Chile: Puro Chile, p. 219, 2010.*

<sup>27</sup> Germán del Sol e José Cruz Ovalle pertencem a uma geração anterior à geração estudada na presente tese. Iniciaram seus estudos na Universidade Católica de Santiago, concluindo-os em 1973, em Barcelona (ETSAB). Tanto pelos seus trabalhos quanto pelas suas posturas críticas, podem ser considerados referências importantes para a nova geração de arquitetos no Chile.

<sup>28</sup> Todos estes autores apontam o início dos anos de 1990 como de mudanças significativas não somente no cenário político e econômico, mas também de transformações importantes no campo da arquitetura.

<sup>29</sup> No ano anterior, os arquitetos Cristián Undurraga e Ana Luisa Devés já haviam conquistado o Prêmio Andrea Palladio, com a construção de uma casa na periferia de Santiago. O prêmio foi a eles outorgado por um jurado composto de James Stirling, Francesco dal Co, Manfredo Tafuri e Rafael Moneo, sendo que o projeto foi publicado, ainda em 1991, em *The Architectural Review*, *Bauwelt* e *Casabella*. O pavilhão do Chile, por sua vez, foi divulgado em *Bauwelt* (1992) e *AV Monografías* (1992) (LIERNUR, 2009), (DEAMBROSIS, 2009).

<sup>30</sup> Além dessas vinculações espanholas, o Pavilhão de Sevilha, pelo uso da madeira e pelo jogo de sinuosidades, também se aproximava do pavilhão finlandês que Alvar Aalto projetou para a Feira de Nova York, em 1939.

ram produzidas no Chile e montadas em Sevilha, revelando o rigor construtivo com que o projeto foi concebido. Um pedaço de iceberg trazido da Patagônia e colocado no interior do edifício caracterizou-se como elemento de contraste com a temperatura da madeira, remetendo à metáfora de um novo Chile, à sua condição de terra distante e à sua aspiração de abertura para o exterior, de se reintegrar ao mundo ocidental depois de um amargo período de autoritarismo.

A opção de Ovalle e del Sol pela exclusiva utilização da madeira reacendeu as experimentações em torno de um dos mais tradicionais e abundantes materiais do país e incentivou, de certo modo, uma série de jovens arquitetos a percorrerem caminhos semelhantes, como é possível perceber, por exemplo, no edifício **Showroom Moro** (1996) [vol. 2, p. 123], um espaço comercial de formato cilíndrico de estrutura metálica e madeira, projetado por Sebastián Irarrazaval e Guillermo Acuña na periferia de Santiago, na caixa prismática da **Vinícola Las Ninãs** (1999) [vol. 2, p. 85], projetada por Mathias Klotz no Vale de Colhagua, ao sul de Santiago, ou, na caixa de madeira do **Armazém Temporário de Frutas** (2001) [vol. 2, p. 31], em Santiago, projetada por Felipe Assadi. Também é possível perceber estas influências numa série de residências, como na **Casa Feuereisen** (2004) [vol. 2, p. 76], de Juan Agustín Soza Abadie, nas superfícies dobradas da **Casadetodos** (2006-2008) [vol. 2, p. 150], projetada por Verónica Arcos em Santiago e na **Casa Metamorfosis 1** (2008) [vol. 2, p. 75], de José Ulloa Davet e Delphine Ding, ou ainda, na **Casa em Punta Chilen** (2009) [vol. 2, p. 56], projetada pelo escritório dRN.

Segundo Liernur (2009, p. 31, 32, tradução nossa), nestes projetos existe “uma manifesta vocação por estabelecer uma relação direta entre forma e construção”, que pode ser caracterizada “por uma austera elegância” que “não deixa dúvidas da vontade de descolar o material de qualquer tonalidade vernácula”. Nesse sentido, merecem destaque as primeiras obras de Mathias Klotz. São pequenas casas de férias que podem ser entendidas como rigorosas caixas de madeira, onde o rigor não é apenas formal, mas também construtivo, dado a precisão que se almeja alcançar. É o caso da **Casa Klotz** (1991) [vol. 2, p. 80], localizada na praia de Tongoy, da **Casa Müller** (1993-1994) [vol. 2, p. 81], em Ilha Grande de Chiloé e da **Casa Ugarte** (1995) [vol. 2, p. 82], em Maintencillo, todas construídas com a intenção de se relacionar e se abrir para a paisagem natural. Essas casas dialogam com certos repertórios formais da arquitetura moderna, especialmente aqueles que remetem diretamente às for-

mas essenciais, às reduções miesianas, à precisão construtiva. Foram concebidas como caixas puras, quase abstratas, não fossem pela textura e pela materialidade da madeira, sendo que tanto na Casa Klotz quanto na Casa Ugarte, a superfície externa foi pintada de branco para ressaltar o caráter de abstração e artificialidade.

Rigor geométrico e abstração também são marcantes na **Capela da Memória** (2000) [vol. 2, p. 60], na comunidade Florida, em Concepción, projetada por Eduardo Castillo. O arquiteto partiu de interpretações de diversos objetos vernaculares da região como estratégia projetual. Um pequeno marco com uma cruz em um dos lados da estrada, um objeto comum na região, chamado *l'animita*, construído em memória de alguém que foi vítima de um acidente, serviu como referência formal para a construção da capela, além de outras fontes, como a arquitetura dos silos, dos galpões e as tradições construtivas da pequena comunidade rural. O projeto foi levemente suspenso do solo, para evitar a contaminação e a umidade. Uma pequena planta retangular somada a um triângulo em uma das faces menores, com apenas 55 m<sup>2</sup>, e uma cobertura de cinco águas geram um expressivo e hermético prisma inteiramente de madeira, que remete às tradições e memórias do lugar, ou, a alguma escultura minimalista.

Merece destaque a **Casa no lago Pirehueico** (2004) [vol. 2, p. 21], de Alejandro Aravena, construída em meio a um bosque em um lugar remoto, na região de Los Rios, a 800 km de Santiago. A casa se organiza espacial e formalmente em dois níveis numa tentativa de estabelecer um jogo de oposições. No térreo, uma caixa regular e quase hermética de pedras organiza uma planta racional. No pavimento superior, outra caixa, de madeira escurecida, configura os espaços a partir de certa irregularidade. Pedras e madeiras foram extraídas do próprio local e auxiliam a ordenar as tensões entre o peso e a materialidade da caixa de pedra e a assimetria e densidade da caixa de madeira escurecida. Aberturas de várias larguras e alturas, feitas com madeiras deixadas em estado natural, foram dispostas em posições estratégicas, tentando capturar alguma coisa da paisagem natural: um lago, um bosque e um vulcão.

O **Edifício Bip Computers** (2006-2007) [vol. 2, p. 14] foi projetado por Alberto Mozó no bairro Providencia, em Santiago. Como o terreno onde foi construído possui alto valor comercial e pode ser vendido futuramente para a construção de um novo edifício com até doze pavimentos, o projeto foi pensado como uma estrutura de três níveis que pudesse ser desmontada e montada novamente em

outro local. Além disso, houve a necessidade de se preservar duas casas antigas existentes no terreno, datadas de 1936. A utilização de um sistema pré-fabricado de construção rápida, limpa e flexível, nesse caso, permitiu que a estrutura principal fosse instalada em um único dia. Formalmente, o edifício é definido pela contundência do sistema estrutural aparente, um par de enormes treliças de madeira com pilares cruzados, que procuram explorar e potencializar a capacidade plástica e construtiva do material. Todas as peças foram detalhadas em pinho laminado (pilares, vigas e piso da escada) com a mesma seção de 9 x 34 cm. As lajes são formadas por placas de concreto armado pré-fabricado de 50 x 50 cm apoiadas nas vigas de madeira. Sobre as placas de concreto foram assentadas outras, de MDF de 6 mm, além de uma espuma e um acabamento em laminado de madeira. Vidros duplos têm a função de isolamento térmico. A parte frontal e posterior foi revestida por um compensado de 15 mm recoberto com resina fenólica. Conceitualmente, o edifício pode ser entendido pela sua coerência enquanto sistema, que responde a uma interpretação baseada numa lógica construtiva e preocupações ambientais.

Além do uso intenso da madeira, o concreto armado deixado em estado aparente também é um material que tem ocupado o imaginário dos arquitetos, não apenas do Chile, mas de toda a América Latina desde a arquitetura moderna, quando foi trabalhado não apenas na sua dimensão plástica e estrutural, mas também numa dimensão de transcendência e verdade ética. Boa parte dos arquitetos da nova geração tem procurado renovar e reinterpretar seu uso e utilizar o material para alcançar certos efeitos de tratamento, principalmente através da textura e do acabamento obtido pela armação das formas antes da concretagem.<sup>31</sup> É o caso de algumas residências projetadas por Mathias Klotz, como a **Casa Viejo** (2001-2002) [vol. 2, p. 88], em Santiago, e a **Casa L** (2007-2010) [vol. 2, p. 103], em Vicente López, na região metropolitana de Buenos Aires. Também é o caso

<sup>31</sup> Estes cuidados com o concreto armado aparente repercutem na obra de vários outros arquitetos da nova geração da América Latina. A título de exemplificação, aparecem no **Parador Penitente** (2003-2004) [vol. 2, p. 386], projetado por Gualano + Gualano, no Salto do Penitente, Uruguai, na **Casa Surubí** (2004-2005) [vol. 2, p. 366], projetada por Javier Corvalán, em Mariano Roque Alonso, Paraguai, no **Mausoléu de Juan e Eva Perón** (2005) [vol. 2, p. 304], projetado pelo Estúdio Afra, em San Vicente, na região metropolitana de Buenos Aires, ou ainda, na **Casa Pentimento** (2005-2006) [vol. 2, p. 317], projetada por José Maria Sáez em parceria com David Barragán (do escritório Al Borde), em Quito, Equador, e na **Casa TDA** (2005-2006) [vol. 2, p. 324], projetada por Cadaval & Solà-Morales, em Oaxaca, no México, dentre inúmeros outros exemplos.

do **Edifício na Praça Pedro Montt** (2003-2005) [vol. 2, p. 47], projetado por Cecilia Puga em Santiago, da **Casa Pedro Lira** (2005-2006) [vol. 2, p. 126], em Santiago, e da **Casa Ocho al Cubo** (2005-2006) [vol. 2, p. 125], em Marbella, ambas de Sebastián Irarrázaval, ou ainda, da **Casa Guthrie** (2005-2007) [vol. 2, p. 41], projetada por Assadi + Pulido em Santiago, e do projeto do **Centro de Inovação Anacleto Angelini** (2011) [vol. 2, p. 29], no campus San Joaquín da PUC de Santiago, projetado por Alejandro Aravena em parceria com Elemental, dentre vários outros exemplos.

A **Casa em Bahía Azul** (2001-2002) [vol. 2, p. 45] foi projetada por Cecilia Puga em Los Vilos, de frente para o Oceano Pacífico. O programa desta casa de verão se organiza em três blocos independentes, procurando atender à sua proprietária, seus filhos e netos. A concepção final, de uma severa austeridade, é resultante de um exaustivo estudo realizado através de maquetes, que investigaram o agenciamento e a relação dos três pavilhões com o mar e a topografia. Cecilia Puga procurou explorar o imaginário arquetípico da casa com cobertura de duas águas, criando um insólito jogo de volumes prismáticos que exploram a materialidade do concreto em estado bruto, o desenho resultante das formas de madeira, o ritmo das aberturas e o resultado expressivo da redução da paleta a um único material. A proposta final são três blocos de pedra empilhados sobre a colina. Nos quartos, a única concessão são as paredes que foram pintadas de cores intensas, inspiradas na paleta utilizada por Le Corbusier para uma empresa de papéis.

Partindo de outras estratégias, chama a atenção a **Casa Cien** (2011) [vol. 2, p. 114-115], em Concepción, que Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen construíram para si mesmos. Trata-se de um programa híbrido, que, além da residência, abriga o ateliê e o escritório onde o casal atua no âmbito da arte e da arquitetura. O edifício caracteriza-se como uma torre contundente de 6,60 x 6,60 m sobre uma plataforma, com uma organização espacial inusitada, pois a residência encontra-se nos andares intermediários. No embasamento, de dois pisos, o ateliê ocupa o andar inferior e o segundo pavimento corresponde ao primeiro nível da casa. Na torre, os quartos se organizam no dois primeiros níveis e o **escritório de arquitetura**, nos últimos três. Na cobertura, um mirante permite vislumbrar uma parte da

cidade. As aberturas de diferentes formatos e dispostas de maneira quase aleatórias evocam lembranças da Escola de Design Zollverein (2003-2006), que os arquitetos do Sanaa construíram em Essen, na Alemanha. Todavia, os resultados alcançados em Concepción são diferentes. As paredes de concreto aparente do cubo de Zollverein foram concebidas como uma superfície lisa e delgada onde a estrutura parece desaparecer (CORTÉS, 2008). A casa de Pezo von Ellrichshausen também foi construída em concreto aparente, contudo, depois da retirada das formas, o concreto foi inteiramente apicoado, formando uma textura densa e expressiva, uma espécie de torre atemporal que evoca origens de tempos remotos. A profundidade das aberturas é alcançada pela espessura oriunda de uma parede tripla, que, além da parede de concreto com 18 cm de espessura, possui um isolamento térmico de lã mineral com 7 cm, um colchão de ar de com 3 cm e um acabamento interno de tábuas de pinho assentadas no sentido vertical e pintadas de branco. Nesse sentido, as aberturas da Casa Cien podem ser entendidas como buracos numa pedra, como escavações num bloco maciço e o resultado final, brutalista. Uma arquitetura que é, ao mesmo tempo, pele, osso e musculatura.

### **2.2.2. Matéria e construção na obra de Smiljan Radic**

A obra de Smiljan Radic Clarke sempre manteve intensas preocupações associadas à uma poética da construção, sendo que, em alguns momentos, a maneira como o arquiteto chileno percebe e enfrenta os problemas arquitetônicos se aproximam das experimentações da Escola de Valparaíso. Partindo de abordagens inerentes às expressões materiais da forma, explorando ao máximo as lógicas estruturais e construtivas, utilizando uma restrita paleta de materiais, seus projetos partem de interpretações complexas incluindo elementos que transcendem o campo disciplinar da arquitetura, como, por exemplo, suas referências à poesia, objetos insólitos, objetos da cultura popular, tradições vernaculares, esculturas, lugares remotos e construções antigas. Suas obras são concebidas como objetos únicos, irreprodutíveis, que oscilam entre geometrias regulares e formas estranhas, incomuns e inusitadas.

É significativo que seus projetos iniciais tenham sido construídos em Ilha Grande de Chiloé, um arquipélago junto ao Oceano

Pacífico no limite com a Patagônia, um lugar remoto e isolado. Merece destaque a **Casa em San Miguel** (1992-1996) [vol. 2, p. 132], que se constitui como um pequeno refúgio, uma caixa que sugere um pavilhão de único ambiente, inserido numa paisagem intocada no meio de um bosque. Paredes, piso e cobertura do refúgio se estruturaram da mesma forma e com o mesmo material, a partir de um esqueleto reticulado de madeira organizado em módulos de 56,5 x 28,25 cm, que se configuram como uma gigantesca estante de madeira, que por sua vez, estrutura toda a caixa, regular e abstrata. Mas, apesar da sua aparência de caixa quase abstrata, suas referências remetem à pesquisas relacionadas à construção vernacular das casas de madeira da região, de onde o arquiteto buscou inspiração.

Em Nercón, ainda em Chiloé, Smiljan projetou a **Casa de Cobre 1** (1996-1999) [vol. 2, p. 134], uma residência de dois pavimentos com estrutura de madeira e revestimento externo em cobre. Nesse caso, as referências formais são os **ataúdes populares da região**, com lata galvanizada na parte exterior e revestimento interno de madeira. Mas também existem outras referências díspares, como uma igreja de madeira de Nercón, em estilo Chiloé, próxima ao terreno, os galpões metálicos típicos dos povoados da ilha, ou ainda, cenários construtivistas de madeira desenhados pela artista Liubov Popova, vinculada à vanguarda russa no início do século XX. A mudança na tonalidade do cobre marca a passagem do tempo e reforça a materialidade da obra.

Em Talca, Smiljan voltou a explorar a dimensão material do cobre na **Casa de Cobre 2** (2004-2005) [vol. 2, p. 139], obtendo resultados diferentes numa residência projetada em um único pavimento para um casal com dois filhos. A casa foi ligeiramente elevada do solo por meio de um conjunto de pilares metálicos brancos. A geometria insólita e arquetípica revela o contraste e a tensão entre a cor escura e terrosa do cobre e os pilares metálicos e algumas superfícies brancas. E também, entre a forma abstrata e a expressividade material. As superfícies de cobre revestem ao mesmo tempo paredes e cobertura e formam uma textura que remonta aos imensos panos dos telhados de barro das construções populares e aos galpões metálicos tão comuns na região de Chiloé. Para isso, foram utilizadas chapas de 38,5 x 95 cm com 0,5 mm de espessura. Uma pequena dobra num canto da varanda frontal permite que o piso toque levemente o solo. Um pátio central descoberto organiza e integra os setores da casa,

com a possibilidade de no verão abrir-se completamente, transformando todo o espaço em um único ambiente.

A **Casa Chilena 1** (2005-2006) [vol. 2, p. 140], em Los Lirios, Rancagua, foi implantada em meio a um bosque de nogueiras que permaneceram intactas. A casa se volta para um pátio interno de lajotas cerâmicas vermelhas e duas árvores. O programa se organiza através de uma planta retangular dividida em três faixas longitudinais. A primeira faixa configura o pátio interno. A segunda, que se abre para o pátio, corresponde aos espaços de estar e ao quarto principal. E a terceira, mais fechada, distribui os outros dormitórios e a cozinha. As paredes externas são muros de alvenaria caiados de branco, com exceção do muro frontal, que foi caiado de preto, conformando um pátio externo, uma pequena praça de lajotas vermelhas e uma nogueira, voltados para a rua. Nesta casa, a sutileza das associações amplia a intensidade das relações poéticas. O muro negro dificulta a interação entre exterior e interior, ao mesmo tempo em que remete às pinturas suprematistas de Malevitch, especialmente o *Quadrado negro sobre fundo branco* (1918). O pátio interno é atravessado perpendicularmente por uma delgada viga metálica branca, que une o corpo da casa ao pátio e às árvores, num cenário que lembra algum desenho miesiano que ficou retido na memória. Um recorte no muro branco do pátio interno abre uma janela entre mundos e temporalidades diferentes. A densidade do tijolo alude ao imaginário da casa de campo chilena tradicional. Os reflexos no vidro remetem ao espaço ordenado e racional dos seus ambientes de estar.

A associação entre Smiljan Radic e a escultora Marcela Correa resultou em trabalhos experimentais que procuraram conciliar expressão construtiva e expressão artística, como, por exemplo, na **Casa A** (2008) [vol. 2, p. 145], em Vilches, próxima a Talca, ou, na instalação *Pedra Refúgio* (2010) [fig. 36], feita para a XII Bienal de Arquitetura de Veneza. Numa destas primeiras associações entre o arquiteto e a artista, Smiljan se interessou pela carvoaria, que é o forno tradicional de queima do carvão no Chile, pelo seu processo de construção, sua forma quase pura e o contraste com sua materialidade. Em Culiprán, uma comunidade agrícola próxima a Melipilla, na região central do Chile, propôs junto com Marcela Correa, a **Praça pública em Culiprán e a casa do carvoeiro** (1998-1999) [vol. 2, p. 133], uma investigação do uso do forno de carvão como habitação. Na praça pública do povoado, o arquiteto e a artista construíram três



**Fig. 36**  
Pedra Refúgio (2010), XII Bienal de Arquitetura de Veneza. Smiljan Radic e Marcela Correa. Fonte: [www.designboom.com/architecture/smiljan-radic-and-marcela-correa-at-venice-architecture-biennale-2010/](http://www.designboom.com/architecture/smiljan-radic-and-marcela-correa-at-venice-architecture-biennale-2010/).

esferas artesanais de barro com 4,2 m de diâmetro, caiando o primeiro dos carvoeiros de branco, o segundo de preto e deixando o último em seu estado natural de cor terrosa. Foram dispostos na praça junto com canais de pedra que dividiram o terreno em duas partes e um grupo de postes de iluminação em meio às palmeiras existentes, uma obra que se situa entre o paisagismo, a instalação e a arquitetura, produzindo uma experiência fenomenológica.

Finalmente, o **Restaurante Mestizo** (2005-2007) [vol. 2, p. 143-144] é o resultado de um concurso que Smiljan Radic venceu em 2005. Situa-se numa das extremidades do Parque do Bicentenário da Independência, que foi projetado por Teodoro Fernández em Vitacura, em Santiago. O edifício foi encaixado na topografia e no paisagismo do parque. Uma barra longitudinal organiza a parte de serviços, cozinha e banheiros, trabalhando como um grande bloco de contenção e arrimo. A planta quadrada do salão principal se abre para o parque e para o Morro *San Cristóbal*. Smiljan partiu de um conceito inicial de provocar experiências sensoriais relativas aos pesos e densidades de cada componente material, mesclados com a sensação de estranhamento e ambigüidade. O edifício pode ser entendido como um abrigo, um pavilhão, uma cobertura que permite a permeabilidade e a relação direta de seus espaços com os jardins de água do parque. Um grupo de cinco vigas de concreto armado pintadas de preto são dispostas através de um sistema de eixos não ortogonais e apoiadas em oito blocos de granito modificados por Marcela Correa, que tem a função de substituir os pilares convencionais em vãos de até 11m. A sofisticada solução da cobertura traz como referência alguns pavilhões de madeira e concreto armado de Sverre Fehn, como, por exemplo, o Pavilhão dos Países Nórdicos (1962), que o arquiteto projetou em Veneza. Sobre este conjunto de vigas de concreto dispostas de maneira quase aleatória, surge outro grupo de vigas metálicas delgadas, pintadas de preto, dispostas regularmente e paralelas umas as outras, sustentando a cobertura translúcida do salão principal. A intenção de Radic e Correa é instigar, através de uma solução inesperada, a surpresa ante os imensos blocos de pedra colocados em um contexto alheio à sua vocação natural, modificados artificialmente para transmitir uma inefável sensação de ordem e estabilidade.

### 2.2.3. As experiências da Escola de Talca

A Escola de Arquitetura de Talca é vinculada à Universidade de Talca, localizada a 250 km ao sul de Santiago, numa região conhecida como Vale Central do Chile, que possui fortes vocações agrícolas e é considerada uma das mais pobres do país. Fundada em 1999, a Escola de Talca guarda certas semelhanças com as experimentações da Escola de Valparaíso, especialmente no campo da prática do canteiro de obras e do estudo dos materiais em suas potencialidades plásticas e projetuais. Seu fundador, o arquiteto Juan Román Pérez,<sup>32</sup> concebeu um curso diferente do âmbito acadêmico tradicional, baseado principalmente numa sensível interpretação da realidade e do contexto local onde está inserido. Dentre as suas prioridades destaca-se o entendimento e a investigação da escala do território como suporte fundamental para o ensino,<sup>33</sup> além das questões envolvendo a materialidade da arquitetura, entendendo a dimensão construtiva muito além das questões técnicas, o que inclui a incorporação de uma dimensão artística e poética. Logo no primeiro ano do curso, os alunos participam do *Taller de la Materia*, tendo que construir, dentre outros tipos de exercícios, um cubo com arestas de 25 cm com algum tipo de matéria, de objetos presentes na região, com o objetivo de estabelecer a primeira aproximação com o elemento material do lugar, no intuito de formar os primeiros vínculos entre o aluno, a paisagem e a matéria (URIBE ORTIZ, 2011).

Ao longo do curso, os alunos são convidados a interagir com as comunidades interioranas da região. O *Taller de Obra* constitui-se como uma disciplina de investigação, projeção e construção que agrupa os alunos do 2º ao 5º ano,<sup>34</sup> através de *workshops*, em ações

<sup>32</sup> Juan Román Pérez é arquiteto formado pela Escola de Valparaíso (1983) e Mestre pela Universidade Politécnica da Catalunha (2005). Fundou a Escola de Talca em 1999, sendo o seu diretor até 2009.

<sup>33</sup> Destas investigações no campo do estudo do território, cabe ressaltar o projeto *Ciudad Valle Central (CVC)*, elaborado em 2003 pela Escola de Talca em parceria com o MVRDV. A proposta consistiu no desenvolvimento de uma cidade linear no Vale Central do Chile, uma nova estrutura urbana na escala do território, numa distância de 300 km entre Rancagua e Chillán, junto à rodovia 5-Sur e da ferrovia Santiago-Chillán. Esta cidade linear foi pensada para 1,8 milhões de habitantes numa região com enormes potenciais agrícolas, funcionando como um contraponto populacional e econômico a Santiago (UNIVERSIDAD DE TALCA / MVRDV, 2005). Finalmente, a pesquisa foi publicada pelo MVRDV no livro *Km3: excursions on capacities* (Actar, 2005).

<sup>34</sup> A maioria dos cursos de graduação no Chile, incluindo a Escola de Talca, tem duração de seis anos.

sociais vinculadas à melhoria de seus espaços públicos, projetando com materiais de baixo custo, muitas vezes reciclados, com orçamento extremamente reduzido, explorando ao máximo as suas potencialidades. Desde 2004, o *Taller de Obra* já construiu mais de 15 praças em diversos lugares da região, com a participação conjunta de professores e alunos, incluindo às vezes a cooperação de alunos de outros países [fig. 37].

Embora seja uma escola de arquitetura relativamente nova, a Escola de Talca vem recebendo certo reconhecimento internacional pela metodologia de integração entre teoria e prática. O trabalho final de graduação é entendido como a primeira obra de arquitetura a ser construída pelo formando, que, além da atividade de investigação projetual sobre um determinado tema, deve executar as etapas de detalhamento, projetos complementares, orçamento, captação de recursos financeiros, gestão e construção de seu projeto. Ao longo dos últimos anos, esta metodologia foi responsável pelo surgimento de uma série de projetos construídos com fortes vínculos sociais e culturais com as diversas comunidades onde se situam. São pequenas obras, como mirantes, praças, equipamentos urbanos, centros sociais, pequenos santuários, pequenos edifícios de infra-estrutura rural e intervenções na paisagem.

Em Pinohuacho, distante 40 km da cidade de Villarica, uma comunidade de 11 famílias de agricultores e lenhadores desenvolveu um projeto de agro-turismo e recuperação ambiental como alternativa de geração de renda, aproveitando as paisagens da região, próxima ao vulcão Villarica e aos lagos Calafquén e Panguipulli. Como projeto final de graduação, Ricardo Sheward projetou o **Mirante em Pinohuacho** (2006) [vol. 2, p. 72], um espaço no topo da colina, um apoio para turistas a cavalo ou caçadores no inverno, inacessível para veículos, que se configura como um mirante e um pequeno abrigo, distantes 80 m um do outro. O abrigo está no eixo visual do vulcão, e, do mirante, é possível contemplar os dois lagos. O projeto foi pensado com a madeira existente no local, reciclada das indústrias madeireiras, evitando-se o desmatamento. Tanto a caixa de madeira que conforma o abrigo, uma planta retangular de 7 x 3,6 m com altura de 3 m, quanto a plataforma de madeira do mirante foram pensados a partir de grandes peças de madeira onde não é possível perceber os encaixes. Um conjunto de oito barras de aço atravessa as peças de madeira evitando o uso de pregos ou pinos.



**Fig. 37**  
Guarda-chuvas urbanos (2009), em Talca. *Taller de Obra*, 5º ano, sob a orientação do professor Juan Román. Fonte: C3, n. 295, p. 69, mar. 2009 / *Plataforma Arquitectura*.

Em Talca, Macarena Avila projetou a **Praça de Descanso nos Vinhedos** (2006) [vol. 2, p. 71], que foi pensada para melhorar a condição de descanso dos trabalhadores de uma vinícola e para a acolhida de eventuais turistas. A praça constitui-se de uma cobertura leve, no meio das vinhas, implantada no alinhamento em que se estruturam os vinhedos. O desenho da cobertura é o resultado do agenciamento de peças curvas de madeira, chamadas aduelas, oriundas da reciclagem de 50 barris de vinho que seriam descartados. A cobertura é formada por uma trama de aduelas atravessadas por finas barras de aço que as estruturam, gerando uma sombra permeável semelhante à das próprias parreiras, podendo ser replicada em diversos pontos da propriedade. As peças do mobiliário, bancos e espreguiçadeiras, também obedeceram ao mesmo princípio.

A grande maioria dos projetos da Escola de Talca procura utilizar materiais reciclados de baixíssimo custo e impacto ambiental. A **Praça Nacional** (2006) [vol. 2, p. 73] foi projetada para um terreno subutilizado em Talca, por Martín del Solar.<sup>35</sup> O projeto resultou num espaço público realizado com o mínimo de recursos e intervenção. Uma estrutura de madeira de um galpão antigo que foi desmontada gerou uma sucessão de plataformas em vários níveis, criando espaços de estar e descanso debaixo das árvores e dos seixos, proporcionando a tão esperada convivência entre a vizinhança.

Do mesmo modo, os arquitetos Ronald Hernández, Marcelo Valdez e Osvaldo Veliz aproveitaram sobras de madeira das indústrias locais para projetarem o **Marco para Turistas** (2007) [vol. 2, p. 74], uma espécie de módulo, um marco para os turistas que seguem a antiga rota *Secano Interior*, nas encostas das montanhas, com aproximadamente 138 km de extensão, ligando o litoral ao Vale Central do Chile. No total, ao longo do percurso, foram distribuídos sete marcos que servem como direcionamento, descanso, mirante ou como observatório da paisagem, construídos com peças de madeira de 50 cm, formando uma trama de formato irregular e orgânico.

Desde a sua criação, a Escola de Talca já concluiu mais de 200 pequenos projetos ou intervenções, conformando uma nova paisagem na região. Ao mesmo tempo, promovem um ensino de arquitetura com fortes preocupações sociais, sentido público e comprometimento ambiental. As condições locais, a necessidade de redução dos custos

---

<sup>35</sup> Em parceria com Alejandra Liebana, que então era aluna da Escola Técnica Superior de Arquitetura de Valência, na Espanha.

em cada intervenção e toda a carga de discussão conceitual levaram estas investigações a um nível de grande apuro técnico, com a máxima exploração das lógicas construtivas e da expressividade de cada material [fig. 38, 39 e 40]. Como consequência, foi criado em 2005 o Grupo Talca, por Macarena Avila, Cecilia Cullen, Martín del Solar e Rodrigo Sheward, todos recém-formados, tendo participado desde então de bienais, exposições, palestras e algumas publicações, principalmente com as obras que acabaram de ser analisadas, desenvolvidas nos seus projetos finais de graduação.

### 2.3. DIÁLOGOS COM A PAISAGEM NATURAL E COM O CONTEXTO URBANO

Parece sintomático que parte das imagens reproduzidas em algumas revistas internacionais, referentes à ampliação do interesse pela arquitetura produzida na América Latina nas duas últimas décadas, reporta-se a objetos isolados em meio a uma paisagem extrema, dando a entender, em certos casos, que existe uma tentativa de estabelecer uma visão do continente a partir de uma estreita associação entre natureza e paisagem. Vale lembrar, que as paisagens e as geografias latino-americanas ocuparam o imaginário daqueles que as observaram, principalmente da Europa, desde o século XVI. É significativo que o principal legado que o cientista prussiano Alexander von Humboldt deixou da sua estadia de cinco anos no continente americano, foi uma obra de cerca de 30 volumes em que procurou catalogar, identificar e compreender, a partir do racionalismo positivista, todo o território percorrido.<sup>36</sup> O legado de Humboldt, segundo Fernández (1998, p. 23; 41, tradução nossa), contribuiu para mitificar certas imagens da América, assegurando a “instalação do discurso cultural europeu” onde o “território ou espaço [é] conceituado como natureza” e também serviu para “legitimar os efeitos de uma apropriação civilizatória”.

Nesse contexto, sobressaem algumas arquiteturas publicadas desde o Chile, dadas as condições muito singulares de sua geografia, que se conforma como uma faixa muito estreita, com uma largura



**Fig. 38**  
Mirante Refeitório Emergente (2010), em Los Nices. Javier Rodríguez Acevedo. *Fonte: Summa+, n. 117, p. 129, set. 2011.*



**Fig. 39**  
Santuário Seis Virgens (2010), em Tanbuco. Gustavo Torres Coria Condición. *Fonte: Summa+, n. 117, p. 131, set. 2011.*



**Fig. 40**  
Observatório Numpay (2010), em Numpay. Ignacio Loyola Lizama. *Fonte: Summa+, n. 117, p. 128, set. 2011.*

<sup>36</sup> Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland visitaram o continente americano entre 1799 e 1804, explorando regiões que hoje compreendem países como, Cuba, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru e México. **De volta à Europa, Humboldt** publicou cerca de 30 volumes sobre sua expedição científica, entre 1804 e 1826.

média inferior a 200 km entre a Cordilheira dos Andes e o Oceano Pacífico, mas, com o excepcional comprimento longitudinal de mais de 4300 km, das geleiras da Patagônia às regiões desérticas de Arica. Esta condição particular de “fim de mundo”,<sup>37</sup> que em alguns momentos é intensificada pelo discurso que vem das publicações internacionais, também repercute em textos escritos no próprio país, como é possível perceber em Torrent (2003), Klotz (2003) e Sato (2007). Mas, se é preciso fazer uma ressalva sobre as interpretações às vezes equivocadas, precipitadas, frágeis e mitificadoras que procuram associar a arquitetura contemporânea realizada no Chile à imagem de “fim de mundo”, de arquitetura exótica, construída em lugares remotos e distantes, também se faz necessário compreender quais são as reais dimensões da importância da geografia na produção arquitetônica da nova geração de arquitetos.

Inicialmente, é importante refletir na condição peculiar do seu desenvolvimento urbano. Há uma grande concentração urbana, econômica, política e cultural em torno de Santiago, que abriga quase 40% de toda a população do país.<sup>38</sup> As ações do governo militar intensificaram o crescimento urbano da cidade, vinculando-o principalmente a uma política de crescimento econômico neoliberal, que, por sua vez, gerou uma forte expansão da arquitetura dos negócios e da especulação imobiliária, a partir dos anos de 1980.<sup>39</sup> Na década seguinte, em meio a esta realidade já configurada e estabelecida, a nova geração de arquitetos tem dificuldade de conseguir encargos profissionais no ambiente urbano e vai concentrar suas ações principalmente nos projetos de casas unifamiliares construídas fora das cidades, conforme já foi dito anteriormente. Em Santiago, a exceção a essa regra aconteceu quase exclusivamente nas demandas junto a novos edifícios universitários e alguns edifícios escolares, que também serão analisados mais adiante.

A partir dos anos de 1990, houve uma revalorização do interesse pelas arquiteturas realizadas nas diversas paisagens naturais

<sup>37</sup> Na língua nativa aymará, segundo Torrent (2003, p. 14, tradução nossa), “‘Chili’ significa ‘onde a terra acaba’.”

<sup>38</sup> Além da região metropolitana de Santiago, que possui aproximadamente 6,5 milhões de habitantes, apenas as regiões metropolitanas de Valparaíso e Concepción possuem populações de aproximadamente um milhão de habitantes, considerando que a população do país está em torno de 17 milhões.

<sup>39</sup> Sobre a questão da expansão e especulação imobiliária em Santiago nos últimos 30 anos, vale observar o texto de Bannen Lanata (2009): *En torno a ciudades y territorios: permanencia y cambio en la configuración del paisaje urbano en tres actos (o decenios)*.

do Chile, que, de certa forma, haviam sido menosprezadas pelas posições vinculadas ao pós-modernismo e à arquitetura dos negócios que prevaleceu durante a década anterior. Este novo interesse possibilitou a retomada de uma sensibilidade própria para interpretar o território que nunca será homogênea, pois para cada lugar é observada a necessidade de um enfrentamento diverso, quase único, numa tentativa de estabelecer diálogos constantes com a geografia. Para os arquitetos da nova geração, esses diálogos podem acontecer de inúmeras formas, seja pela tentativa de integração da arquitetura com a paisagem através da utilização de materiais e referências locais e culturais, seja pela tentativa de domínio da paisagem através da utilização de formas abstratas e sólidos regulares, na construção de objetos atemporais, ou ainda, através de uma rigorosa interpretação da topografia, entendendo-a, segundo Torrent (2003, p. 17, tradução nossa), como uma “condição particular para habitar poeticamente a paisagem”.

### 2.3.1. Construir em geografias extremas

Em várias circunstâncias, construir no Chile significa inserir um objeto artificial em uma paisagem natural, habitada pela primeira vez, que faz parte de territórios distantes, desabitados. Para se construir nessas geografias extremas se faz necessário desenvolver certo tipo de sensibilidade interpretativa, capaz de impregnar a paisagem de sentido e significado. Nesses contextos, os diálogos acontecem de várias maneiras, através de estratégias que buscam estabelecer algum tipo de vínculo ou que procuram reinventar, recriar a paisagem através da arquitetura.

No Estreito de Magalhães, na Patagônia chilena, os arquitetos Daniel Bebin e Tomas Saxton projetaram a planta industrial da **Água Mineral Aonni** (2007-2008) [vol. 2, p. 52], de frente para o mar, na estrada costeira que liga Fuerte Bulnes a Punta Arenas. Trata-se de um território quase intocado, com pouca intervenção humana, no extremo sul do continente. Ao mesmo tempo, é uma região em constante mutação devido aos incessantes movimentos glaciares. Nesse caso, o projeto procurou assegurar uma relação de mimese entre arquitetura e natureza ao estabelecer uma associação formal entre a geometria artificial do edifício e o formato das geleiras. O edifício se caracteriza por uma série de caixas metálicas brancas e prismáti-

cas, com diferentes alturas e formatos, formando um conjunto inusitado. Como estas caixas metálicas estão desencontradas, geram uma planta irregular, num formato não muito usual para um programa industrial. O resultado final reflete uma mudança recorrente na maioria dos projetos de edifícios industriais e de vinícolas, a partir dos anos de 1990, que pode ser explicado pelos processos de vinculação do Chile à globalização, onde as indústrias estão cada vez mais atentas quanto à qualidade arquitetônica de suas instalações e com o poder das imagens que estes projetos podem suscitar.

O **Skibox Portillo** (2005-2006) [vol. 2, p. 53], projetado pelos arquitetos Nicolás del Río e Max Núñez, do escritório dRN, é uma pequena instalação de apoio para a prática do esqui na Cordilheira dos Andes, próximo a Portillo, a quase 3000 m de altitude. É uma estrutura que foi pensada para ser construída em vários trechos do circuito de esqui de um hotel da região. Dadas as condições da cordilheira, foi desenhado em dois níveis, podendo ser implantado em lugares com topografias distintas. O primeiro nível constitui-se por uma base de pedra que abriga os vestiários. O segundo nível, de aço cortén e vidro, contém um café, um depósito e a sala de cronometragem para as corridas de esqui, além de um terraço sobre a base de pedra. O edifício pode ser caracterizado muito mais como um container de serviços do que como um refúgio na montanha. Aqui a relação da arquitetura com a paisagem acontece através de um jogo de tensões entre a autonomia do objeto abstrato e o seu contexto com a geografia. No inverno, a base de pedra quase desaparece em meio à neve, sobressaindo a caixa enferrujada na vastidão branca da paisagem. E no verão, a caixa metálica quase desaparece na dimensão árida da cordilheira chilena.

Um tipo de programa que colocou em evidência o desenvolvimento de uma sensibilidade própria para interpretar a paisagem foi o de hotéis em lugares extremos, incentivados pela crescente ampliação da estrutura de investimentos voltada para o turismo internacional em várias regiões do país.<sup>40</sup> Um exemplo importante é o **Hotel Indigo Patagônia** (2006-2007) [vol. 2, p. 127-128], projetado por Sebastián Irrázaval e inserido na bucólica paisagem urbana

---

<sup>40</sup> Nesse sentido, vale destacar as contribuições do arquiteto Germán del Sol, especialmente nos projetos do Hotel Explora (1998-1999), em San Pedro de Atacama e do Hotel Remota (2004-2006), em Puerto Natales, na Patagônia, além do Hotel Explora Patagônia (1992-1995), no Parque Nacional Torres del Paine, este último em parceria com José Cruz Ovalle.

de Puerto Natales, às margens do Canal Señoret, de frente para o mar, para a cordilheira e para o Parque Nacional Torres del Paine.<sup>41</sup> Nesse caso, a estratégia recorreu a determinadas pré-existências do lugar, o que inclui a incorporação de uma antiga hospedaria de pedra em dois níveis, onde foram instalados o bar e o restaurante do hotel, que se conectam ao novo edifício pelo hall de entrada. Além disso, o projeto pode ser caracterizado como um volume cúbico que remete a um empilhamento de containeres. Tanto os materiais utilizados, a madeira e as chapas metálicas onduladas pintadas de vermelho ou preto, quanto a programação visual que nasce junto com o projeto, fazem menção ao universo dos signos dos containeres e dos barcos da região. O emprego desses materiais também se justifica por serem muito comuns num lugar bastante isolado, que apresenta dificuldades de transporte e circulação. Construído num terreno relativamente pequeno de 700 m<sup>2</sup>, o hotel se organiza em seis níveis que abrigam 29 apartamentos, um *spa* e um terraço no último nível. Os dormitórios estão separados da parte mais pública do programa, com seus vazios e alturas, por intermédio de um imenso painel de varas de eucalipto que percorre todos os níveis. A essencialidade da volumetria se contrapõe à complexidade do interior, que foi pensado a partir de um percurso, como o de algum viajante longínquo que explorasse seus espaços internos aos poucos, através do conjunto de escadas, rampas e passarelas que foram propostos.

Numa paisagem completamente diversa, em Antofagasta, na entrada para o deserto do Atacama, considerado o mais árido do planeta, encontram-se as ruínas de uma antiga mineradora boliviana, que foi desativada em 1902. Por algum tempo, o edifício de pedra pertenceu ao exército chileno, mas, em 1974, foi incorporado à Universidade Católica do Norte, sendo considerado patrimônio histórico nacional. Em 1996, o escritório Coz-Polidura-Volante ganhou o concurso do **Museu do Deserto do Atacama** (1996-2009) [vol. 2, p. 50-51], que integra, juntamente com as ruínas, o Parque Cultural de Huanchaca, num terreno de 90.000 m<sup>2</sup> ao longo da costa, próximo ao Pacífico. De certa forma, sua implantação faz referência à maneira como o Conjunto Habitacional Salar del Carmen (1959-1961), de Mario Pérez de Arce e Jaime Besa, ou, a Casa de Retiro Fundação Alonso, Ovalle e Colégio São Luis (1990-1991), de Glenda Kapstein

---

<sup>41</sup> Puerto Natales é uma pequena cidade de 20.000 habitantes na Patagônia Chilena, próxima ao Estreito de Magalhães.

e Osvaldo Muñoz, interpretaram a topografia local, ao escalonarem o programa em platôs e permitirem a integração entre o mar, a areia do deserto, a cidade e a cordilheira ao fundo.

A opção dos arquitetos foi criar um objeto que não impedisse a linha visual entre as ruínas de pedra e o oceano. O edifício está inserido na topografia e sua cobertura se caracteriza como uma plataforma, uma praça de acontecimentos ou um mirante que contempla o Oceano Pacífico e as ruínas da antiga mineradora, emolduradas pela cordilheira. Formalmente o edifício se caracteriza como uma plataforma semi-enterrada e cinco rampas paralelas de concreto armado aparente. O ritmo cadenciado das rampas foi pensado a partir do ritmo de repetição de cheios e vazios das ruínas de pedra. As rampas têm a função de conectar o platô que está na cota da cobertura do museu com o platô que está no nível inferior. Abaixo das rampas foram dispostas cinco salas de exposição permanente, sobre astronomia, mineração e geologia. Abaixo da plataforma se organizam a sala de exposições temporárias, um auditório, uma café e toda a parte de serviços e apoio. Três pátios internos promovem iluminação e ventilação naturais, além de protegerem dos rigores do clima externo, filtrando o excesso de luz e gerando luminosidade compatível com os espaços de exposição. As aberturas entre as rampas proporcionam vistas parciais das ruínas, do entorno e do mar, que, dessa forma, se tornam os principais elementos de exposição do museu.

### **2.3.2. Casas na paisagem natural**

Desde o início da arquitetura moderna, o projeto da casa foi entendido como um laboratório de possibilidades e experimentações onde idéias, conceitos, ensaios estéticos e desenvolvimentos construtivos puderam ser testados inúmeras vezes, nos mais diferentes lugares. Na pesquisa e no levantamento de dados realizados para a tese verificou-se que no Chile a maioria das obras listadas são habitações unifamiliares, confirmando a hipótese de que a nova geração de arquitetos tem no projeto da casa individual suas primeiras experiências mais importantes e significativas.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> No caso chileno, dos 124 projetos e obras selecionados, 68 são casas unifamiliares (54,84%) e 56 pertencem a outros tipos de programas (45,16%). Dos 341 projetos e obras de 11 países latino-americanos selecionados para a tese, 149 são casas unifamiliares (43,69%) e 192 pertencem a outros tipos de programas (56,31%).

As principais oportunidades de atuação profissional vão acontecer fora do contexto urbano, nas mais variadas geografias do país, onde a presença da paisagem natural é preponderante. Do total de 68 residências individuais selecionadas pela pesquisa, aproximadamente dois terços se encontram nestas circunstâncias. São casas construídas em lugares distantes que podem ser distinguidas pela intensidade de sua relação com o entorno natural e pela sua expressividade construtiva, pela importância dada ao que se poderia definir como a dimensão poética da paisagem e dos materiais.<sup>43</sup>

Ao mesmo tempo, estas particularidades que são identificadas em boa parte dos exemplos estudados, as vinculam ao contexto da arquitetura contemporânea globalizada. Sob esse prisma, a casa individual construída nas paisagens naturais desde o Chile, caracteriza-se como uma casa global, como um experimento universal que guarda certas afinidades com outras casas de várias partes do mundo. Esses objetos isolados e singulares ilustram a definição de Fernández-Galiano (2001, p. 3 e 2004, p. 3, tradução nossa), que entende a casa global como “a manifestação arquetípica do individualismo extremo de nossa época, que transformou sua virtude libertadora inicial em desintegração disfuncional e anti-social”, principalmente em tempos de intensas crises ambientais, urbanas, sociais e econômicas. Nesse sentido, a casa global “é um ventre narcisista onde paradoxalmente se clona a diferença”. Mesmo assim, a casa individual constitui-se como um importante objeto de estudo da arquitetura, pois, continua sendo, segundo constatação do próprio Fernández-Galiano (2011, p. 3, tradução nossa), “um formidável laboratório de investigação e inovação que permite sondar os limites da indústria e a natureza nos seus limites”. Neste laboratório, é possível entender a casa construída em paisagens distantes como uma “experiência arriscada ou prazerosa”, que deve ser consumida em “pequenas doses”.

Grande parte das casas de Mathias Klotz se caracteriza por uma interpretação sensível da topografia e pela tentativa de estabelecer vinculações com a paisagem por meio de uma relação de domínio

---

<sup>43</sup> Algumas dessas preocupações com a dimensão poética da paisagem e dos materiais também está presentes na obra de outros arquitetos da nova geração da América Latina. Nesse sentido, merecem destaque as casas de praia construídas no Oceano Pacífico pelos peruanos Barclay & Crousse, especialmente a **Casa B** (1999) [vol. 2, p. 380], a **Casa M** (2001) [vol. 2, p. 381], a **Casa Equis** (2003) [vol. 2, p. 382], a **Casa M3** (2008) [vol. 2, p. 383] e a **Casa W** (2009) [vol. 2, p. 384], todas situadas na província de Cañete, no Peru.

e construção do lugar. São casas que foram concebidas como caixas prismáticas. Primam por uma volumetria rigorosa e mínima, geradas não a partir de uma busca formal, mas como o resultado de uma persistente procura **pautada na relação entre espaço e forma racional**. São caixas que se tornam partes integrantes da topografia, de tal modo, que a paisagem só passa a ter sentido após a sua construção, por mais contraditório que isso possa parecer, por terem sido concebidas como objetos puros, abstratos, sem referência. Alguns projetos foram concebidos como casas suspensas sobre a paisagem, numa tentativa de exploração dos limites entre estrutura e gravidade, entre peso e leveza, deixando o terreno quase intacto, no estado de quase naturalidade. É o caso, por exemplo, da **Casa 75** (2001-2002) [vol. 2, p. 89], em Cantagua, da **Casa Ponce** (2001-2002) [vol. 2, p. 91-92], em Buenos Aires, da **Casa Techos** (2005-2006) [vol. 2, p. 99], em La Angostura, Argentina, e da **Casa Onze Mulheres** (2006-2007) [vol. 2, p. 101], em Zapallar.

De todas estas caixas suspensas na paisagem por Mathias Klotz, merece atenção a **Casa Reutter** (1998) [vol. 2, p. 84], em Cantagua, próxima ao litoral. Este projeto marca uma mudança em relação às suas primeiras obras,<sup>44</sup> uma nova possibilidade mais complexa para interpretar a geografia, ao utilizar sistematicamente a cobertura como mirante, como continuidade da topografia ou como extensão do programa da casa. Ao suspender o volume do solo e apoiá-lo em um único ponto central, provoca a sensação de tênue equilíbrio, o que a princípio parece ser uma estratégia contraditória, num país marcado pelos abalos sísmicos. A Casa Reutter foi implantada num terreno com declive acentuado, entre duas ruas, de frente para o Pacífico, em meio a um bosque de pinheiros. O acesso é feito por uma ponte metálica de 30 metros de comprimento, desde a rua na cota mais alta do terreno, até o terceiro nível da casa, na cobertura, que por sua vez revela a paisagem marinha e a copa das árvores laterais. Uma escada metálica externa desce ao segundo nível onde se organizam quase todos os ambientes em dois volumes distintos. O primeiro volume configura-se como uma caixa de cobre que contém os dormitórios. O segundo volume é uma caixa de madeira e vidro

---

<sup>44</sup> Os primeiros projetos de Klotz podem ser caracterizados como volumes puros e regulares, como caixas de madeira pousadas no solo, como, por exemplo, a Casa Klotz (1993), a Casa Müller (1994), a Casa Ugarte (1995) e a Vinícola Las Niñas (1999-2000).

onde se localiza a parte mais pública do programa. Estas duas caixas estão suspensas do solo, envoltas e estruturadas por um terceiro volume de concreto armado aparente que abriga, no nível inferior, a lavanderia e o dormitório de serviço, no nível intermediário, a sala de TV, e, no terraço, um estúdio. A sustentação dos volumes em balanço é realizada por peças metálicas, pilares e vigas, que se apóiam na caixa de concreto e na ponte metálica. Um leve brise de madeira também apoiado na ponte metálica realiza a transição entre a transparência dos painéis de vidro da área social e a materialidade da caixa de madeira, colaborando para inserir a casa entre os pinheiros, integrando-a na paisagem de forma que quase se dilui.

Em Coliumo, próximo à Concepción, a **Casa Poli** (2002-2005) [vol. 2, p. 108-109], projetada por Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen, é um objeto isolado, um cubo de concreto implantado no alto da colina de frente para o mar, que revela uma estratégia de domínio da paisagem através da tentativa de se estabelecer um jogo de tensões entre abstração e natureza. A Casa Poli é o exemplo mais contundente das contínuas operações entre forma e espaço operados pelo casal de arquitetos, centrados, segundo Pérez Oyarzun (2010, p. 274, tradução nossa), “na exploração da fronteira entre arte e arquitetura”.<sup>45</sup> Nesse sentido, os arquitetos perseguem sempre as mesmas idéias, num processo quase incessante de experimentação, variação e repetição de um mesmo conjunto de variantes. A estrutura formal é pensada a partir do rigor, da essencialidade das formas mais elementares e de uma abstração radical que se contrapõe ao espaço interior, organizado com grande complexidade, a partir de um agenciamento espacial quase labiríntico. Essas experimentações iniciaram-se com a instalação **120 Portas** (2003) [vol. 2, p. 106], em Concepción, que remete à imagem clássica do labirinto, e com a **Casa Rivo** (2002-2003) [vol. 2, p. 105], uma casa de madeira escura encostada na encosta de um morro, em meio a um denso bosque, em Valdivia. Essas experimentações foram aperfeiçoadas em Coliumo, na Casa Poli, e depois replicadas em três residências urbanas: a **Casa Wolf** (2005-2007) [vol. 2, p. 110] e a **Casa Fosc** (2007-2009) [vol.

<sup>45</sup> Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen também atuam no âmbito das artes plásticas. Em Concepción criaram o M.A.S. (Movimento de Artistas do Sul). Dentre as suas principais intervenções nesse tênue campo entre arte e arquitetura destacam-se os trabalhos, *Pabellones XYZ* (2001), *Color circular* (2002), *Áreas verdes* (2002), *El cielo en la tierra* (2003) e *Temporal* (2006), todos em Concepción; e *Circular* (2005), em Londres, *Field* (2009) em Nova York e *Pabellón Soft* (2011) no Alaska.

**2, p. 112]**, em San Pedro e a **Casa Parr** (2006-2008) [**vol. 2, p. 111]**, em Chiguayante.

A Casa Poli configura-se como uma caixa de concreto armado aparente, um bloco de pedra escavado em diversos lugares, originando buracos quadrados de diferentes dimensões. Sua presença no alto da colina revela uma aspiração à forma universal e, ao mesmo tempo, sua afirmação como um objeto fortemente implantado, vinculado às rochas, enraizado na paisagem. Seu programa possui uma dupla função, uma dimensão pública e outra íntima, que são a princípio contraditórias. É um refúgio de fim de semana e também um local para a execução de projetos culturais, exposições e workshops. Este é o motivo pelo qual os arquitetos optaram por não nomear os ambientes internos, deixando-os sem uma função específica. Da mesma forma que em outros projetos, o programa acontece na região central da planta quadrada e toda a parte de circulação vertical, cozinha, serviços, banheiros e armários, se desenvolvem no perímetro do cubo de concreto.

A complexidade do espaço interno leva o usuário a percorrê-lo numa atitude de desvendamento e descobrimento dos espaços. Para desenvolver as atividades culturais, os móveis podem ser guardados nos armários e espaços existentes no perímetro da planta quadrada, através de painéis deslizantes de pinho pintados de branco, sendo que a madeira utilizada nestes painéis e no revestimento interno da casa foi a mesma com que foram confeccionadas as formas que serviram para a concretagem da obra. Os ambientes são interligados evitando-se circulações e corredores, utilizando um artifício que remete ao Renascimento, onde os espaços se sucediam num acúmulo de experiências ao longo do percurso. Os painéis de correr que escondem os serviços e escadas permitem uma infinidade de agenciamentos do espaço interno, que se tornam mutáveis. A ocultação de todos esses elementos práticos pelos painéis, além da disposição das aberturas e dos diversos níveis internos, confere a sensação de desequilíbrio e subversão da gravidade, numa atitude inusitada de revelação e ocultação da paisagem externa pela disposição variada das aberturas, como um abrigo que flutua sobre o mar.

Na **Casa Pite** (2003-2005) [**vol. 2, p. 137-138]**, projetada por Smiljan Radic, em Papudo, a relação com a paisagem acontece de maneira inversa ao de uma implantação tradicional. Os proprietários solicitaram que a casa, construída numa encosta rochosa de 1,5 ha,

não fosse visível da estrada de acesso, que está 40 metros acima do nível do mar. Nesse caso, a estratégia foi realizar o desaparecimento da arquitetura através da sua integração com a paisagem. Uma praça foi criada como extensão do terreno natural, uma espécie de platô na encosta, um mirante. A casa foi implantada logo abaixo dessa plataforma, voltando-se para o oceano, produzindo um tipo singular e silencioso de relação entre arquitetura e território. Na praça de acesso, onze blocos totêmicos de basalto configuram uma instalação da escultora Marcela Correa, que, segundo Radic Clarke (2009, p. 72, tradução nossa), “não só pretendem velar e ocultar a casa, mas também sepultá-la, literalmente, sobre um peso físico e temporal.”

Dada a extensão do terreno, Smiljan optou por fragmentar o programa em quatro partes, quatro caixas de concreto armado aparente. Uma rampa conecta a praça das esculturas com o nível logo abaixo, uma caixa em balanço sobre a rocha, onde se localizam os espaços de estar, a cozinha e o quarto principal, que se abrem para a paisagem sobre o mar. Uma passarela liga este bloco principal aos quartos de hóspedes e aos serviços, também dispostos abaixo da praça de acesso. No sentido oposto, outra caixa de concreto configura a piscina de única raia que se desprende da encosta. E, finalmente, num outro nível bem mais abaixo, próximo às rochas e às ondas, situam-se os dormitórios dos filhos e uma pequena cozinha. Um total de 800 m<sup>2</sup> de plataformas, rampas e escadas interliga todas as partes do programa. Por fim, vale ressaltar a intenção do arquiteto de fundir arquitetura e natureza com o decorrer do tempo, na medida em que a vegetação se integrar com a praça e que o concreto assumir uma coloração mais próxima à das rochas.

### **2.3.3. Contexto urbano e edifícios de ensino**

No que se refere ao contexto urbano, conforme foi dito, a produção da nova geração de arquitetos restringiu-se a um conjunto de intervenções pontuais na malha urbana solidificada de Santiago, principalmente em edifícios universitários e algumas escolas, além de alguns raros espaços para bibliotecas públicas em pequenas cidades do interior do país. Se essa circunstância revela as incongruências próprias da condição das cidades latino-americanas, ao mesmo tempo, estimula a discussão sobre o papel da arquitetura na melhoria de determinados problemas das cidades, principalmente quando

existe a junção de interesses entre instituições importantes como as universidades, o poder público e a cultura arquitetônica de uma maneira geral, colaborando para a valorização, recuperação, renovação e reutilização de áreas significativas da vida urbana.

Como existe uma grande concentração de universidades nas regiões centrais de Santiago, a maioria dos novos projetos caracterizou-se por intervenções em lugares com uma considerável quantidade de pré-existências. Nesses casos, o maior desafio foi articular uma relação consistente entre o entorno já consolidado e os novos edifícios construídos, especialmente num momento em que essas áreas centrais estão sendo revalorizadas. O campus *Casa Central*, da PUC de Santiago, localiza-se junto à Av. *Libertador Bernardo O'Higgins*, conformando uma quadra bastante compacta. Este campus é composto por uma série de edifícios, sendo que os mais antigos foram construídos no início do século XX, no perímetro da quadra. A **Faculdade de Medicina** (2001-2004) [vol. 2, p. 18] foi projetada por Alejandro Aravena em parceria com Fernando Pérez Oyarzun numa área residual no meio da quadra. A interpretação deste contexto tão rígido e adensado deu origem a um edifício de sete pavimentos que respeitou a altura das demais construções. A Faculdade de Medicina funciona como um elemento de conexão urbana, arrematando, no lado norte, a quarta face de um pátio central configurado por três outros edifícios construídos em momentos diferentes, com linguagens e materialidades distintas, e, configurando, no lado sul, outro pátio junto ao hospital universitário.

Ao completar a volumetria do conjunto, o novo edifício só possui duas fachadas que foram resolvidas de maneira bem distinta. A face norte, voltada para o pátio central, realiza a conexão com a Faculdade de Comunicação e com a Faculdade de Direito, através de circulações em cada nível, projetadas como varandas sombreadas, marcadas por enormes pilares revestidos de plaquetas de tijolo cerâmico, estabelecendo um vínculo material com o tijolo maciço aparente que é o material predominante nas fachadas dos outros edifícios que fecham o pátio. Formalmente, a elevação norte faz uma referência quase direta à Prefeitura de Múrcia (1991-1998), na Espanha, projetada por Rafael Moneo,<sup>46</sup> principalmente a partir

---

<sup>46</sup> Conforme foi visto no início do capítulo, a partir do final dos anos de 1990 estabeleceu-se certo vínculo entre Moneo e os professores da PUC de Santiago, especialmente com Pérez Oyarzun.

da utilização do tijolo aparente como material de revestimento e do ritmo dos cheios e vazios originado pelos pilares e pelas marcações horizontais das lajes.

A maioria dos componentes do programa, composto por cinco auditórios e diversos tipos de salas de aula, se voltam para a fachada sul, que foi pensada como uma grande superfície de vidro que pudesse refletir a vida estudantil próxima ao hospital universitário. A sala de estar dos estudantes avança em balanço demarcando o acesso sul. Os auditórios foram empilhados na mesma prumada, sendo que, para evitar o excesso de iluminação proveniente da fachada de vidro, foram projetados painéis deslizantes de madeira que filtram a luz conforme a necessidade. A biblioteca situa-se no subsolo. Um rasgo na laje do pátio próximo à fachada sul leva a luz natural até as mesas de leitura do último piso.

Em outra região central da cidade, chamada *Santiago Sur Poniente*, próxima à Av. Libertador Bernardo O'Higgins e à duas das mais importantes linhas de metrô, se consolidou um novo bairro universitário numa antiga zona residencial dos anos de 1940, que sofreu um processo de desvalorização urbana a partir da década de 1960. Vários dos antigos casarões foram adaptados para receber as diversas universidades que ali se instalaram, em busca de terrenos relativamente baratos durante a década de 1980 (PÉREZ OYARZUN, 2010). A partir do ano 2000, esta região passou por uma transformação urbanística, onde as universidades se comprometeram com a preservação, requalificação e ampliação dos edifícios antigos, obedecendo às alturas da região, à característica das fachadas contínuas ao longo da rua e às aberturas para o interior das quadras, enquanto a prefeitura responsabilizou-se pela requalificação dos espaços públicos, numa operação que obteve certo êxito, dado o vigor do movimento de aproximadamente cem mil estudantes pelas ruas ao longo do dia (DIEZ, 2006).<sup>47</sup>

Em 2003, a Universidade Diego Portales, através de um planejamento estratégico, estabeleceu uma meta de crescimento e um plano de ampliação de uma dezena de edifícios em diferentes terrenos do bairro, sendo alguns de interesse histórico.<sup>48</sup> A **Faculdade de**

<sup>47</sup> Atualmente este bairro também é conhecido por BUS (Bairro Universitário de Santiago).

<sup>48</sup> A coordenação deste plano de ampliação esteve a cargo de Mathias Klotz, decano da Faculdade de Arquitetura, Artes e Design, que realizou intervenções em três áreas da Universidade e convidou outros professores do curso de Arquitetura para atuarem nas demais áreas (DIEZ, 2006). Além dos projetos analisados acima, Klotz projetou a **Faculdade de Economia** (2005-2006) [vol. 2, p. 97] numa quadra adensada, numa operação que consistiu na reciclagem de dois edifícios existentes conectados por um novo edifício central de salas de aula, em frente a uma avenida de intenso tráfego.

**Ciências da Saúde** (2003-2004) [vol. 2, p. 94] foi projetada por Mathias Klotz, que procurou recuperar as fachadas dos casarões da Rua *Ejército Libertador*, pintando-as de branco, e modificar seus espaços internos para atividades administrativas. Um novo edifício foi construído para abrigar as salas de aula e os laboratórios das faculdades de Odontologia e Medicina na parte central da quadra, atrás dos casarões. Num terreno tão adensado, o grande desafio foi levar iluminação a todos os ambientes. A estratégia foi separar o novo edifício do existente, criando um vazio central coberto que leva iluminação e ventilação natural aos sete pavimentos, o que justifica a intensa utilização de superfícies de vidro, que também acentuam e delimitam as diferenças entre o edifício histórico e o contemporâneo. A fachada oeste foi protegida do sol pelo sombreamento do pátio, no interior da quadra, através de uma cobertura metálica perfurada, colocada a 15 metros de altura, que por sua vez, estabelece a conexão do novo edifício com o da Faculdade de Comunicação, existente no outro limite do terreno.

Partindo de estratégias semelhantes, Klotz projetou o Edifício de Múltiplo Uso (2003-2004) na mesma rua, uma quadra acima. O casarão histórico existente no local foi recuperado e também adaptado a funções administrativas. Na parte posterior, foi construído um novo edifício para abrigar salas de aula e auditórios. Em 2010, houve uma segunda etapa de intervenção neste terreno, com a construção da **Biblioteca Central da UDP** (2010) [vol. 2, p. 104], projetada por Klotz no outro limite do terreno, com acesso pela Rua *Vergara*. O novo edifício foi anexado ao anterior, formando um corpo único que permite a permeabilidade do trânsito de pedestres pelo interior da biblioteca, ligando as ruas *Ejército* e *Vergara*. A biblioteca foi pensada em torno de um pátio central coberto que ilumina todos os pavimentos e estabelece a conexão dos diversos usos. A iluminação das áreas de estudo é controlada pela filtragem da luz através de brises de madeira e pela vegetação proposta. No térreo acontece a parte mais pública do programa, o acesso à biblioteca, a livraria, a cafeteria e a conexão com a rua na parte posterior.

Outra operação importante realizada pela mesma Instituição foi a ampliação da **Faculdade de Arquitetura, Artes e Design** (2003-2009) [vol. 2, p. 120], projetada por Ricardo Abuauad. Num

terreno relativamente pequeno, quase no meio da quadra, já existia uma edificação sem muito valor arquitetônico onde a faculdade começou a funcionar. Como o edifício existente havia sido implantado em forma de um “L” no fundo do terreno, junto à Rua Manuel Montt, optou-se pela construção de uma nova parte no seu limite frontal, junto à Rua República, completando o volume em forma de um “C” em torno de um pátio central. No bloco antigo funciona a Escola de Artes e a maior parte das salas de aula teórica. Dada a imposição do limite de altura da região, foram projetados dois níveis de subsolo, abaixo do pátio e do novo bloco, que abrigam os auditórios e os laboratórios de informática. O novo edifício abriga a biblioteca, os ateliers de arquitetura e a parte administrativa. No térreo, o restaurante tem a função de estabelecer a conexão entre a rua e o pátio central, entre o público e o privado. O bloco que se ergue sobre o restaurante, de frente para a rua, caracteriza-se como um austero volume de concreto aparente e grandes aberturas protegidas por telas deslizantes de aço perfurado, que de certa maneira, se contrapõe à fachada oposta, voltada para o pátio interno, com painéis coloridos de vidros serigrafados.

Em 2009, foi realizada uma segunda ampliação, com a construção de um novo bloco de salas em chapa metálica escura, suspenso sobre a entrada dos auditórios através de uma plataforma de concreto apoiada sobre pilares em “V” que descem até o subsolo. Um brise de chapa metálica perfurada funciona como segunda pele nas circulações do bloco mais antigo, completando o conjunto. A configuração do pátio central como agente de integração de todos os espaços foi reforçada, reiterando sua vocação de lugar dos acontecimentos, dos encontros e das discussões que estimulam o processo de aprendizado, principalmente em disciplinas que priorizam a invenção e a criatividade.

De todas estas intervenções em contextos solidamente construídos, a mais complexa foi a inserção de novos edifícios no campus *Lo Contador*, pertencente à Universidade Católica, onde se localiza a Faculdade de Arquitetura, Desenho e Estudos Urbanos. A área do campus é remanescente de uma antiga propriedade rural do final do século XVIII e possui um edifício histórico de relativa importância, uma casa colonial rural de adobe e madeira voltada para um pátio

interno.<sup>49</sup> No final dos anos de 1950, devido à expansão urbana e à especulação imobiliária, a casa estava ameaçada de ser demolida. Com a intervenção e o auxílio do arquiteto Sergio Larraín, a propriedade foi adquirida pela Universidade Católica, que para lá transferiu a Escola de Arquitetura em 1959.

Em 1994, a equipe composta por Teodoro Fernández, Smiljan Radic e Cecilia Puga venceu o concurso promovido pela Universidade para a construção da **Biblioteca e Centro de Documentação Sergio Larraín** (1994-2006) [vol. 2, p. 48-49]. O edital do concurso previa uma biblioteca, um auditório, laboratórios de informática e uma livraria. O edifício deveria ser implantado entre o prédio histórico e outras edificações existentes. Nesse contexto tão complexo, os arquitetos venceram o concurso com uma proposta radical, enterando todo o programa e criando uma praça com função de conectar todo o conjunto, valorizando o edifício histórico e permitindo a visualização da paisagem, especialmente do Morro *San Cristóbal*.<sup>50</sup> Um ano após o início das obras, houve uma paralisação por falta de recursos financeiros e metade do programa não foi concluído. Em 2003, Cecilia Puga refez o projeto original adaptando-o a um novo orçamento e às novas necessidades do campus, que agora contava, além dos cursos de Arquitetura e Artes, com o de Design e o Instituto de Estudos Urbanos.

A principal virtude deste edifício é sua capacidade de efetuar a conexão entre os diversos edifícios do campus, reorganizando o fluxo pela reinvenção da topografia. Esta articulação acontece através de um conjunto de escadas, rampas e passarelas, tanto ao nível da praça quanto nos níveis do subsolo, além de ser reforçada pelos pátios de iluminação natural. Na praça, uma passarela inclinada conduz aos dois níveis subterrâneos onde o programa da biblio-

---

<sup>49</sup> Esta área fazia parte de uma propriedade rural que pertencia a Francisco Antonio Avaria, que iniciou a construção da casa em 1780. Antes de morrer, Avaria doou a propriedade para sua sobrinha, Mercedes Contador, dando origem ao nome pelo qual ficou conhecida a região: “Lo Contador”. A nova proprietária iniciou um processo de ampliação do edifício, construindo-o em torno de um pátio e uma capela, transformando a casa em local de retiro e exercícios espirituais. Por volta da década de 1930, esta área já estava inserida dentro do contexto de expansão urbana de Santiago e começou a ser urbanizada. Seus herdeiros venderam a sede da propriedade para a Universidade Católica de Santiago por intermédio do arquiteto Sergio Larraín em 1958. Em 1959, a Escola de Arquitetura foi transferida do campus *Casa Central* para lá, dando origem ao campus *Lo Contador*. Em 1974, a edificação foi declarada Monumento Nacional (PÉREZ OYARZUN, 2007).

<sup>50</sup> A utilização do subsolo para abrigar o programa foi uma prerrogativa obrigatória do edital do concurso.

teca se organiza, e uma estrutura metálica e uma pérgula de madeira constituem um eixo que possui a mesma largura das varandas da casa histórica, ligando os pavilhões da Escola de Arquitetura e da Escola de Design e Instituto de Estudos Urbanos ao restante do conjunto, conectando diferentes temporalidades e revelando as principais intervenções que ocorreram em *Lo Contador* nas últimas duas décadas [fig. 41].

Além da biblioteca projetada por Fernández, Radic e Puga, destacam-se os edifícios de Alejandro Aravena e de Sebastián Irarrázaval, que optaram por uma silenciosa estratégia que prima pela valorização do conjunto através de novos edifícios impregnados de um austero rigor. A **Escola de Arquitetura** (2004) [vol. 2, p. 22], projetada por Aravena, configura-se como uma caixa metálica suspensa e a **Escola de Design e Instituto de Estudos Urbanos** (2010) [vol. 2, p. 131], projetada por Irarrázaval, como uma caixa em aço cortén e madeira assentada sobre uma base de concreto aparente e pilares em “V”, ambas implantadas no mesmo eixo do campus. O projeto de Aravena partiu de uma reforma e ampliação em um edifício construído no anos de 1990, reorganizando os espaços e repensando as metodologias de ensino de projeto, ao propor ambientes de trabalho menores e priorizar um local para discussão, exposição e avaliação de projetos. A superfície externa reflexiva, em chapa de aço e poliestireno expandido de 5 cm, foi decorrente de um orçamento reduzido e de um prazo muito curto para a sua construção. Na proposta de Irarrázaval, o programa foi organizado dentro de um quadrado imaginário, composto por três blocos onde se organizam as salas de aula, divididas por dois pátios internos, além de um quarto bloco de escadas e circulações. Por fora, as superfícies de aço cortén pretendem estabelecer o registro do tempo na medida em que o metal for se transformando. Nos pátios, as madeiras receberam um tratamento de pátina que contrasta com a ferrugem do metal, conferindo temperatura e intimidade.

Em outro campus da PUC de Santiago, o campus *San Joaquín*,<sup>51</sup> Alejandro Aravena trabalhou em outro contexto onde predominam as pré-existências. No projeto para a **Faculdade de Matemática** (1998-1999) [vol. 2, p. 16], a estratégia foi conectar dois blocos de salas de aula que estavam separados pela distância de



**Fig. 41**

Campus *Lo Contador*, em Santiago. À esquerda, em primeiro plano, a Escola de Arquitetura (2004), de Alejandro Aravena. Ao fundo, a Escola de Design e Instituto de Estudos Urbanos (2010), de Sebastián Irarrázaval. À direita, o edifício colonial *Lo Contador*. Na imagem abaixo, a entrada da Biblioteca Sergio Larrain. Fonte: Arquivo Ricardo Palma.



<sup>51</sup> Este é o maior campus da PUC de Santiago, situado na parte sul da cidade, onde se localizam a maioria dos seus cursos de graduação.

37 metros através de um terceiro edifício, destinado aos gabinetes dos professores e à parte administrativa da Faculdade, transformando-os em um único bloco longitudinal na escala do campus. Pela peculiaridade de sua implantação, o novo edifício apresenta apenas duas faces, a norte e a sul, que foram pensadas como superfícies distintas, com a utilização de uma paleta restrita de materiais. Na face norte, voltada para a parte interna do campus, um pórtico de concreto armado aparente conformado por uma superfície em dobra que se conecta às marquises dos outros dois blocos, evidencia e marca a entrada do edifício. A face sul, voltada para uma rua interna do campus, foi tratada como uma superfície mais aberta, de vidro e chapas de cobre, que vão escurecendo com o passar do tempo, passando a refletir o entorno. Como o edifício resultou em um bloco laminar de grande extensão longitudinal, a organização dos gabinetes dos professores originou um longo corredor central. Nesse caso, para resolver o problema da monotonia, foram propostos alguns rasgos nas lajes e passarelas de ligação entre as salas, permitindo a iluminação zenital, além da melhoria e ampliação da conexão visual do conjunto, numa solução inesperada e relativamente complexa.

Ainda no campus *San Joaquín*, a Universidade solicitou a Aravena que projetasse uma torre de vidro para abrigar o Centro de Desenvolvimento Docente, que tem por objetivos a capacitação, consultoria e apoio a novas práticas e metodologias de ensino digital.<sup>52</sup> Nesse caso, o grande desafio do edifício **Torres Siamesas** (2003-2005) [vol. 2, p. 23-24] foi compatibilizar as questões do programa com o orçamento reduzido, com as questões de conforto térmico e a com a estrutura formal. A parte mais pública do programa deu origem à base da torre, uma plataforma de planos inclinados revestida por peças de madeira rústica, que, por sua vez, modifica a relação topográfica entre o edifício e o seu entorno. É o lugar onde se localizam as áreas de estudo e algumas salas de aula, em um nível abaixo da rua. A torre de vidro, mais reservada, foi ocupada pelos gabinetes e laboratórios de informática.

---

<sup>52</sup> A Universidade também convidou Aravena para desenvolver, em parceria com Elemental, o projeto do **Centro de Inovação Anacleto Angelini** (2011) [vol. 2, p. 29], um edifício de dez lajes que está sendo construído na entrada do campus *San Joaquín*, destinado a estabelecer uma parceria entre a Universidade e a iniciativa privada no campo da inovação tecnológica.

Para resolver as questões de conforto térmico que sempre estão implícitas num edifício revestido com superfícies de vidro, o projeto foi pensado a partir da articulação entre duas peles distintas, separadas por uma generosa camada de ar que funciona como uma chaminé, ao expulsar o ar quente que sobe através de aberturas zenitais, diminuindo não somente o uso do ar condicionado, mas também o custo final da obra. A primeira pele, de vidro, é capaz de resistir à chuva e ao envelhecimento, enquanto que a segunda pele, de placas cimentícias com fibras de papel celulose, responde bem aos problemas térmicos e acústicos. A partir do sétimo pavimento, uma bifurcação no desenho dividiu a torre em duas partes. A utilização de perfis de alumínio de cores diferentes acentuou a sensação de serem duas torres distintas, unidas por um único corpo, resultando num desenho com intensa qualidade formal e que reflete com autenticidade as interpretações do programa solicitado.

# CAPÍTULO 3

---

ARQUITETURAS DA NOVA  
GERAÇÃO NO BRASIL

No Brasil, uma parte dos textos e artigos recentes que procuram explicar o surgimento de uma nova geração de arquitetos a partir da década de 1990, partilha do pressuposto de que se trata de um processo de herança continuada e assumida, de reafirmação ou evolução natural de certas tradições da arquitetura produzida ao longo do século XX, principalmente a partir das contribuições de um suposto legado brasileiro.<sup>1</sup> Todavia, no intuito de aprofundar o debate sobre a questão, é necessário recorrer a outras formas de explicação que não sejam tão simplistas ou tão apressadas, na maioria das vezes relacionadas, segundo Zein (2012, p. 118-119), a uma perspectiva de “continuidade sem rupturas com o passado”. Há que se invocar outras formas de interpretação que entendam esta produção contemporânea como “manifestação de seu tempo, matizada por seu lugar, devedora de suas raízes locais, mas também, e com muita força, leitora erudita e transformadora inevitável das conexões internacionais que a permeiam”.

Nesse sentido, a presente tese parte do pressuposto de que a arquitetura produzida no Brasil pela nova geração não pode ser entendida como uma continuidade natural da chamada “arquitetura moderna brasileira” – e muito menos como um processo de ruptura ou de revisão de seus pressupostos –, mas sim como uma tentativa de construção de uma síntese dialética entre certas modernidades que podem ser retomadas e reinterpretadas, e como o desenvolvimento de novas atitudes propositivas, inerentes ao tempo geracional e às inúmeras possibilidades de conexão geracional que estes jovens

---

<sup>1</sup> É possível encontrar este tipo de interpretação, por exemplo, em Cavalcanti e Lago (2005), Mahfuz (2005), Cafcalas (2008), Segre (2009) e Segawa (2010), assim como é possível encontrar uma tentativa de vincular a arquitetura desta geração a uma nova perspectiva de afirmação cultural por meio da antiga ideia de identidade nacional em Camargo (2009).

arquitetos estabelecem. Em outras palavras, ela pode ser caracterizada pelo esforço de retomada de alguns preceitos, pela tentativa de transformação de outros, e ainda pelo esforço de criação de outros. Entender essas arquiteturas exclusivamente pelo viés de mera continuidade ou simples retomada é estabelecer juízos de valor precipitados, insuficientes e superficiais.

Por outro lado, ao se analisar os dados da pesquisa e do levantamento realizados para a tese, no sentido de comprovar a existência dessa nova geração, foi possível confirmar a ampla predominância de projetos e obras publicados por escritórios de origem paulistana.<sup>2</sup> Essa hegemonia apenas reforça uma característica da produção divulgada pelas revistas nacionais e internacionais nas duas últimas décadas, onde prevaleceram as arquiteturas realizadas desde São Paulo.<sup>3</sup> Também não é possível dissociar o retorno do Brasil ao cenário arquitetônico internacional, principalmente por intermédio das páginas das revistas especializadas, do surgimento desse grupo de novos arquitetos, pois os dados da pesquisa comprovam essa evidência.<sup>4</sup> Trata-se de uma geração que se empenha em demonstrar preocupações e comprometimentos com os problemas urbanos e com a tentativa de estabelecer acordos coletivos, pensando suas arquiteturas na escala da cidade. Estas características serão investigadas, de forma mais detalhada, ao longo do capítulo.

### 3.1. APROXIMAÇÕES COM A NOVA GERAÇÃO

#### 3.1.1. O Pavilhão de Sevilha 92

Assim como no Chile, o concurso para a escolha do **Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha 92 (1990-1991)** [vol. 2, p. 169], organizado entre novembro de 1990 e janeiro de 1991,

<sup>2</sup> Dos 19 jovens escritórios selecionados pela pesquisa, 15 se localizam na cidade de São Paulo. Dos 79 projetos e obras levantados, 71 são de autoria desses arquitetos, o que significa aproximadamente 89,9 % do total.

<sup>3</sup> Além dos arquitetos da nova geração, também é o caso de projetos e obras de Paulo Mendes da Rocha, Isay Weinfeld, Marcio Kogan, Brasil Arquitetura, Bisselli & Katchborian, Héctor Vigliecca, Francisco Spadoni, Marcos Acayaba e Ruy Ohtake, dentre outros. Embora a grande maioria dessas publicações seja referente a arquitetos de São Paulo, também merecem destaque as obras de Bernardes & Jacobsen (2003-2012), Gustavo Penna e João Filgueiras Lima (Lelé), dentre outros, sem contar a presença constante de Oscar Niemeyer.

<sup>4</sup> De certa forma, essa também é a opinião de Leonídio (2011a, p. 96), ao afirmar que as “casas projetadas por Bucci e Puntoni foram protagonistas do evento que, [...] define a arquitetura brasileira atual: a *rentrée* da produção nacional no cenário internacional”.

pode ser considerado o marco inaugural do surgimento de uma nova geração de arquitetos no Brasil, em meio a um contexto bastante complexo que se consolidava desde o final da década anterior.<sup>5</sup> O concurso causou grandes expectativas, caracterizando-se como um dos mais importantes eventos arquitetônicos daqueles anos, devido à escassez de concursos públicos e à situação agravada por um dramático cenário de problemas econômicos e sociais.<sup>6</sup> De certa forma, havia a sensação otimista de que novas possibilidades e novos caminhos de investigação arquitetônica pudessem ocorrer, motivados pelo concurso e pelo momento de abertura política em curso.

O resultado final gerou acirradas polêmicas e discussões em torno dos rumos da arquitetura brasileira e sua pretensa identidade. A proposta vencedora, da equipe liderada por Angelo Bucci, Alvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela,<sup>7</sup> caracteriza-se pelo acentuado destaque dado ao sistema estrutural, uma hermética e pesada caixa de concreto aparente suspensa do solo e apoiada em apenas três pontos: uma parede estrutural que desce até o subsolo numa das extremidades da caixa e dois blocos de concreto na extremidade oposta. A parede e os blocos, por sua vez, recebem as duas empenas paralelas no sentido longitudinal, duas imensas vigas protendidas que vencem um vão de 60 m. Um sistema de rampas conecta os diversos níveis e os espaços de exposição. A iluminação natural penetra a caixa por cima e desce pelas duas empenas laterais. No último piso, o restaurante se abre para a paisagem de Sevilha em meio a um espelho d'água.

Naquele momento, o projeto soava para diversas vozes como retrógrado, anacrônico, ultrapassado e conservador,<sup>8</sup> contrário ao

<sup>5</sup> Nesse mesmo período, além do concurso para o Pavilhão do Brasil em Sevilha, merecem destaque a proposta do Núcleo de Arquitetura para o concurso Habitação Social no Brás (1989), que obteve o 2º lugar, e as propostas vencedoras dos concursos para a Câmara Legislativa do Distrito Federal (1989-2010) e Parque Guaraciaba (1991-1993), além da Catedral de Campo Limpo, em São Paulo (1991), todos do escritório Projeto Paulista, composto atualmente por Luiz Mauro Freire e Maria do Carmo Vilarinho e que ainda contava, naquela época, com os arquitetos Fábio Mariz Gonçalves, Zeuler Lima e Eurico Ramos Francisco. Todos esses projetos fazem parte desse momento inicial do surgimento de uma nova geração em São Paulo.

<sup>6</sup> Inscreveram-se 253 equipes de todo o país, sendo que 165 entregaram suas propostas. Após a divulgação do projeto vencedor e dos premiados, o Itamaraty divulgou nota alegando a impossibilidade da construção do Pavilhão devido à crise internacional e às dificuldades financeiras do país.

<sup>7</sup> A equipe contou com a colaboração de Vespaziano Puntoni, Edgar Dente, Fernanda Bárbara, Clóvis Cunha e do historiador Pedro Puntoni.

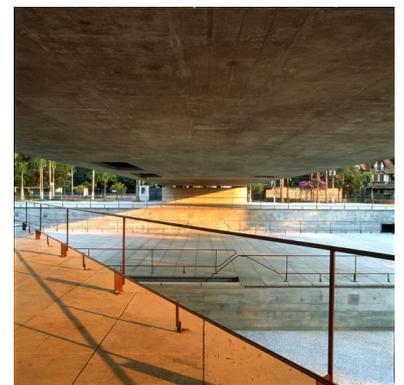
<sup>8</sup> A revista *Projeto* nas edições n. 138 (fev. 1991) e 139 (mar. 1991), e a revista *AU*, nas edições n. 35 (abr./mai. 1991) e n. 36 (jun./jul.), publicaram os projetos premiados, além de textos, críticas, opiniões e particularidades desse debate, com destaque para o texto *Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão*, de Hugo Segawa (1991).

clima de renovação em curso, ao retomar determinadas proposições vinculadas à arquitetura paulista brutalista que perderam força e sentido a partir do final dos anos de 1970, principalmente porque sua aproximação formal com o edifício da FAU-USP (1961-1968) [fig. 42], projetado por Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, é quase imediata, mimética. Além disso, também é possível associá-lo a diversos outros projetos dos anos de 1960 e ao universo projetual de Paulo Mendes da Rocha<sup>9</sup> – que foi um dos membros do júri do concurso –, especialmente ao vão livre de 60 m do Museu Brasileiro de Escultura (MUBE – 1986-1995) [fig. 43].<sup>10</sup>

No período de transição entre a ditadura militar e a abertura política, o debate e o intercâmbio com a crítica internacional foram diminutos. Prevaleceu com maior intensidade um silencioso e incômodo isolamento que contribuiu para a solidificação de certos mitos. Gradativamente, alguns canais iniciaram um processo de tomada de consciência a respeito da variedade arquitetônica em um país com dimensões continentais. No início dos anos de 1980, merece destaque algumas ações da revista *Projeto* que organizou números especiais, procurando dar a conhecer essa pluralidade nas diferentes regiões do país.<sup>11</sup> Ante a perspectiva quase exclusivista das décadas anteriores, de reconhecer e considerar unicamente as arquiteturas modernas do eixo Rio-São Paulo, a intenção era priorizar a diversidade, a multiplicidade, a busca de novas alternativas formais e construtivas, os contextos e os regionalismos, numa clara tentativa de tomada de conhecimento do âmbito da arquitetura nas mais diferentes regiões do país.<sup>12</sup>



**Fig. 42**  
FAU-USP (1961-1968), São Paulo. Projetado por Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. Fonte: Arquivo José Moscardi.



**Fig. 43**  
Museu Brasileiro de Escultura (MUBE – 1986-1995), São Paulo. Projetado por Paulo Mendes da Rocha. Fonte: Projeto, n. 183, mar. 1995.

<sup>9</sup> Alvaro Puntoni chegou a colaborar com Mendes da Rocha na proposta para o concurso da Biblioteca de Alexandria, em 1988.

<sup>10</sup> No memorial escrito para o concurso também existem referências diretas ao memorial da proposta vencedora do Pavilhão Brasileiro para a Exposição Internacional de Osaka (1969-1970), liderada por Mendes da Rocha.

<sup>11</sup> Esta posição inicia-se, de maneira mais intensa, na edição n. 42 (jul./ago. 1982) com a matéria *Arquitetura brasileira: tendências atuais*, de Ruth Verde Zein. No ano seguinte, a revista organizou a exposição *Arquitetura brasileira atual*, para ser apresentada em Buenos Aires a convite de Jorge Glusberg. As edições de n. 114 a 117 (setembro a dezembro de 1988) publicaram o panorama *Arquiteturas no Brasil / anos 80*, num esforço de visitar, identificar, fotografar e publicar uma retrospectiva das arquiteturas produzidas nas diversas regiões do país. Esses cadernos temáticos deram origem ao livro homônimo, publicado pela revista *Projeto* em 1988 e organizado por Hugo Segawa, Ruth Verde Zein e Cecília Rodrigues dos Santos.

<sup>12</sup> A revista *Projeto* pode ser considerada a principal fonte documental da arquitetura brasileira na década de 1980, dando especial destaque para a obra de arquitetos de diferentes lugares, posições, contextos e gerações, como, por exemplo: Severiano Porto e Mário Emílio Ribeiro, João Castro Filho, Gerson Castelo Branco, Marco Antônio Gil Borsói, Assis Reis, Éolo Maia, Sylvio Podestá, Jô Vasconcelos, Álvaro Hardy e Mariza Machado Coelho, Joel Campolina, Gustavo Penna, Flávio Kiefer, Affonso Risi Jr., Carlos Bratke, Héctor Viglietta, Bruno Padovano, James Lawrence Vianna, Luis Paulo Conde, dentre inúmeros outros.

A década de 1980 configurava-se como um momento de dúvidas, incertezas e contradições. Os debates sobre os novos caminhos da arquitetura brasileira intensificaram-se, em princípio inspirados pela crise da modernidade, pelos ventos pós-modernistas soprados de algumas partes do hemisfério norte. E depois, mais intensamente, pelo profícuo e intenso debate intelectual a respeito de uma pretensa identidade latino-americana proporcionado pelos Seminários de Arquitetura Latino-americana (SAL) em diversas ocasiões e lugares, principalmente entre meados dos anos de 1980 e meados da década de 1990.

Em meio a esse debate em torno das perspectivas da arquitetura brasileira, o resultado do concurso do Pavilhão do Brasil na EXPO 92 foi surpreendente. A posição dos jovens arquitetos vencedores, na tentativa de se defenderem das severas críticas recebidas, foi reafirmar e reforçar o que já haviam exposto no memorial escrito para o concurso e apelar para o sentido de vinculação da proposta com determinado projeto de identidade e cultura nacional,<sup>13</sup> por meio da retomada de certas características do brutalismo paulista, em contraposição à multiplicidade dos discursos vigentes. Segundo Angelo Bucci,<sup>14</sup> o projeto “representava mais um engajamento do que uma invenção” (MACADAR, 2005, p. 197). Curiosamente, ao propor e buscar o discurso da revalorização e da evocação de certas tradições da cultura e da arquitetura nacionais, o projeto contribuiu para colocar em xeque a própria questão da identidade da arquitetura brasileira – tão discutida desde os anos de 1950 – pela impossibilidade de se pensar a arquitetura contemporânea do final do século XX a partir desses parâmetros.

### **3.1.2. A década de 1990: anos de formação geracional**

Ao longo da década de 1990, ocorreu uma gradual mudança no panorama arquitetônico local, marcada principalmente pela retomada e reinterpretação de certos aspectos estético-formais daquilo que ficou conhecido como arquitetura paulista brutalista por

<sup>13</sup> Do memorial do concurso, escrito pelo historiador Pedro Puntoni: “Nosso pavilhão deve ter como orientação necessária a cultura brasileira. As formas plásticas, as soluções técnicas, as alternativas de construção devem expressar aquilo que há de original na arquitetura nacional. A opção deve ser por uma arquitetura que se desenvolveu baseada em uma visão brasileira, em um projeto para o país” (PUNTONI, 1991, p. 40).

<sup>14</sup> Entrevista concedida a Andrea Moron Macadar em São Paulo, em 13 de julho de 2004 (MACADAR, 2005, p. 195-207).

um grupo de jovens arquitetos, em contraposição ao esgotamento das discussões em torno da pós-modernidade. Como consequência, houve o reconhecimento desse grupo, na sua maioria formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), como legítimos representantes de uma nova geração, ao demonstrarem possuir certas afinidades geracionais e interesses comuns, embora produzissem arquiteturas distintas.<sup>15</sup>

Além do concurso para o Pavilhão de Sevilha, algumas ocorrências contribuíram nesse sentido. Primeiro, é preciso compreender a dimensão histórica do retorno de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha à FAU-USP, em 1981, coincidindo com o início do período de abertura política e redemocratização.<sup>16</sup> Os dois antigos professores contribuíram ativamente para o fortalecimento de determinadas reflexões e para o gradativo retorno à prática do projeto em sala de aula, pensando a partir da sua escala urbana e de sua estreita vinculação com a técnica, depois de uma década de ausências e desencontros, de muito debate e muito pouco desenho.

Segundo, há que se considerar a ascendente revalorização da obra de Mendes da Rocha a partir de 1986, quando venceu o concurso para o MUBE.<sup>17</sup> Desde a morte de Vilanova Artigas, o arquiteto

<sup>15</sup> Dos arquitetos formados pela FAU-USP entre 1986 e 1995 e que foram selecionados pela pesquisa e pelo levantamento de dados, **Angelo Bucci** e **Alvaro Puntoni** graduaram-se em 1986. Os arquitetos do **MMBB**, entre 1986 e 1987. Marcelo Morettin e Vinícius Andrade, do escritório **Andrade Morettin**, formaram-se respectivamente em 1991 e 1992. Finalmente, os arquitetos do **Una** formaram-se entre 1993 e 1995. Além desses grupos selecionados pela pesquisa, também merecem destaque no contexto local os arquitetos do **Projeto Paulista**, formados em 1988, e os do **Núcleo de Arquitetura**, formados em 1989. Todos começaram a atuar profissionalmente até a primeira metade da década de 1990.

<sup>16</sup> Os arquitetos foram afastados da Universidade pelo regime militar em 1969, juntamente com Jon Maitrejean. Seu retorno à FAU-USP foi decorrente da anistia política, em 1979, sendo que voltaram efetivamente à sala de aula em 1981. Artigas submeteu-se a um concurso para professor titular em 1984, seis meses antes de sua morte, ocasionada por um câncer, em janeiro de 1985. Mendes da Rocha aposentou-se em 1998 aos setenta anos de idade.

<sup>17</sup> Entre 1986, quando venceu o concurso do MUBE, e 2006, quando conquistou o prêmio Pritzker, sua produção permaneceu em constante evidência. Desse período, cabe destacar, dentre outros projetos, a Loja Forma (1987-1993), a Casa Gerassi (1989-1991), a Praça do Patriarca (1992-2002), a Pinacoteca do Estado (1993-1998), o Terminal Parque D. Pedro II (1996-1997) e o Centro Cultural FIESP (1996-1998). O reconhecimento internacional intensificou-se a partir de 1996, quando Montaner articulou a publicação da primeira monografia sobre sua obra, pela editora Gustavo Gili. Em 2002, outro arquiteto espanhol, Helio Piñon, publicou uma nova monografia a respeito da sua produção pela Cosac Naify. Em 1998, Mendes da Rocha foi premiado na I Bienal Iberoamericana de Arquitetura e Urbanismo (BIAU), na Espanha, e em 2000, seu projeto para a Pinacoteca do Estado recebeu o prêmio Mies van der Rohe de arquitetura latino-americana, em Barcelona.

destacou-se como a mais importante referência arquitetônica de São Paulo, especialmente para uma parte desse grupo de novos arquitetos recém-formados pela FAU-USP.<sup>18</sup> Além disso, Mendes da Rocha mudou sua metodologia de trabalho no final dos anos de 1980, sempre se associando, a partir de então, a algum escritório para o desenvolvimento dos seus novos projetos.<sup>19</sup> Nesse sentido, houve uma influência quase didática, marcada por uma aproximação mais intensa entre o arquiteto e parte dessa nova geração, que se iniciou por volta de 1996, com a participação do MMBB nos projetos do terminal urbano Parque D. Pedro II (1996-1997) e do Centro Cultural FIESP (1996) [fig. 44].<sup>20</sup> Dessa parceria, ainda surgiram projetos para: o Senac em Campinas (1996); o Edifício para o Sivam (1998), em Brasília; o Poupatempo Itaquera (1998-1999); o Museu-Escola em Santo André (1999-2007); o novo plano diretor da Universidade de Vigo, na Galícia (2004) [fig. 45]; e o Museu dos Coches, em Lisboa (2009-2013); dentre vários outros. Da associação com o Metro, destacam-se: a Galeria Leme (2003-2004) [fig. 46], em São Paulo; o Cais das Artes, em Vitória (2007); e o Museu de Arte Moderna de Santos (2010) [fig. 47]; dentre outros. Também são importantes as propostas: para os Jogos Olímpicos em São Paulo em 2012 (2003) [fig. 48], que contou com a colaboração dos escritórios MMBB, Metro e Una;<sup>21</sup> e para os Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro em 2016 (2010) [fig. 49], em parceria com MMBB e Metro.<sup>22</sup>

A distinção, o registro e a divulgação da produção arquitetônica dessa nova geração começaram a ganhar destaque e evidência através de algumas premiações, certo reconhecimento pela crítica local e pela publicação de alguns de seus projetos iniciais nas revistas *Projeto* e *AU*. É o caso, por exemplo: da Pousada em Jaquehy (1993-1994) [fig. 50],<sup>23</sup> projetada por Angelo Bucci e

<sup>18</sup> Nesse sentido, ver o texto *Paulo Mendes da Rocha: o prumo dos 90*, de Comas (2001).

<sup>19</sup> Inicialmente, a partir de 1988, Mendes da Rocha contou com a colaboração dos escritórios de Eduardo Colonelli e Piratininga Arquitetos que são de uma geração anterior ao objeto de estudo da presente tese. Depois, também passou a associar-se a arquitetos da nova geração, como os dos escritórios MMBB e Metro. Segundo Serapião (2006, p. 54), esses quatro escritórios constituem, atualmente, “o grande escritório virtual” do arquiteto.

<sup>20</sup> Na verdade, ainda em 1995, o MMBB já havia colaborado com Paulo Mendes da Rocha no concurso para o novo campus da FGV, em São Paulo, próximo à Rodovia Raposo Tavares e no projeto para o corredor de ônibus Francisco Morato.

<sup>21</sup> Também participaram os escritórios Piratininga e Eduardo Colonelli.

<sup>22</sup> O arquiteto português Bak Gordon também colaborou no desenvolvimento dessa proposta.

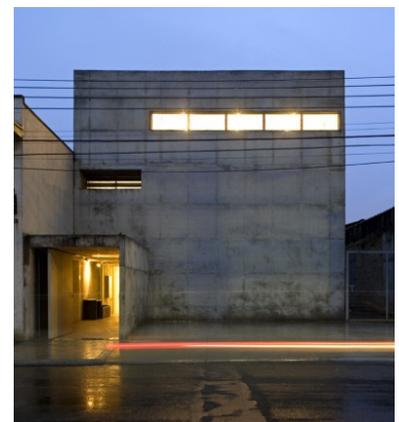
<sup>23</sup> Em 1996, este projeto recebeu Menção Honrosa no III Prêmio Jovens Arquitetos.



**Fig. 44**  
Centro Cultural FIESP (1996), São Paulo. Projetado por Paulo Mendes da Rocha e MMBB. Fonte: Arquivo MMBB.



**Fig. 45**  
Plano Diretor da Universidade de Vigo (2004), em Pontevedra, Espanha. Paulo Mendes da Rocha, MMBB e Alfonso Penela Fernandez. Fonte: Projeto & Design, n. 316, p. 102-103, jun. 2006.



**Fig. 46**  
Galeria Leme (2003-2004), São Paulo. Projetado por Paulo Mendes da Rocha e Metro. Fonte: Arquivo Metro.



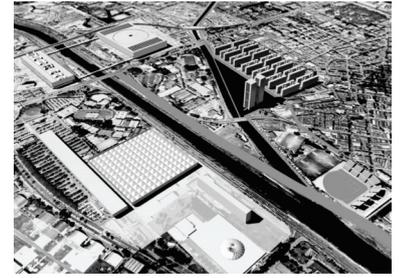
**Fig. 47**  
Museu de Arte Moderna de Santos (2010). Projetado por Paulo Mendes da Rocha e Metro. Fonte: Projeto & Design, n. 367, set. 2010.

Alvaro Puntoni em São Sebastião; da Casa em Perdizes (1996-1998) [fig. 51], projetada por Angelo Bucci e MMBB;<sup>24</sup> da Casa P.A. (1997-1998) [vol. 2, p. 158], de Andrade Morettin; e, finalmente, do concurso para o Espaço Cultural e Agência Central dos Correios (1997) [fig. 52]; e da Casa em Carapicuíba (1997-1998) [vol. 2, p. 226], ambos projetados pelo Una.<sup>25</sup>

De maneira geral, a produção dessa nova geração pode ser definida por arquiteturas rigorosas, sem excessos, orientadas por formas geométricas elementares que tendem para a simplificação, pela tensão formal de caixas abstratas e regulares que muitas vezes geram soluções espaciais de certa complexidade. Também pode ser caracterizada pela economia de meios e pela redução, pela pesquisa e pelo emprego criterioso de paletas restritas e contidas de materiais, com ênfase para o concreto armado aparente, explorando questões como textura, densidade e materialidade, além do uso de diferentes tipos de peles de vedação que funcionam como brises ou filtros de proteção ao sol, e ainda, em muitos casos, pela relevância e inteligência das soluções estruturais. Também há que se mencionar o cuidado com a implantação do objeto arquitetônico e o desenvolvimento de uma sensibilidade própria de interpretação do lugar e da topografia.

Esses aspectos, dentro do contexto globalizado da produção contemporânea, se por um lado revelam algumas particularidades locais, mais aproximam do que diferenciam essas arquiteturas das de outros lugares, tanto da América Latina quanto de outras partes do planeta, e explicitam suas conexões, suas vinculações com a realidade histórica e social, na circunstância das gerações globais. Nesse caso, segundo Bastos e Zein (2010, p. 379),

a melhor parte (e simultânea e inevitavelmente, a parte mais divulgada) da produção contemporânea erudita brasileira parece razoavelmente inserida nesse espírito da época, ou seja, segue algumas dessas premissas compartilhadas mundo afora: tem procurado intervir no espaço perseguindo a abstração, trabalha com a cidade híbrida, constrói seu lugar e é pensada como obra única. Eventualmente, constrangimentos do meio – limitações tecnológicas e financeiras – colocam à disposição



**Fig. 48**  
Proposta para os Jogos Olímpicos em São Paulo em 2012 (2003). Paulo Mendes da Rocha, MMBB, Metro e Una. Fonte: Arquivo Una Arquitetos.



**Fig. 49**  
Proposta para os Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro em 2016 (2010). Paulo Mendes da Rocha, MMBB, Metro e Ricardo Bak Gordon. Fonte: Arquivo Metro Arquitetos.



**Fig. 50**  
Pousada em Juquehy (1993-1994), São Sebastião, São Paulo. Angelo Bucci e Alvaro Puntoni. Fonte: Projeto & Design, n. 207, p. 49, abr. 1997.



**Fig. 51**  
Casa em Perdizes (1996-1998), São Paulo. Angelo Bucci e MMBB. Fonte: AU, n. 82, fev./mar. 1999.

<sup>24</sup> Entre 1996 e 2002, Angelo Bucci esteve associado ao MMBB.

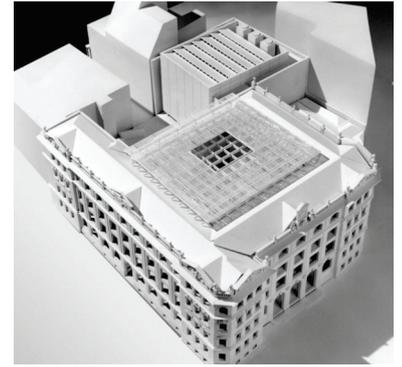
<sup>25</sup> No concurso para o Espaço Central e Agência Central dos Correios, o Una obteve o primeiro prêmio. A Casa em Carapicuíba obteve o primeiro prêmio do IAB/SP na categoria edifícios residenciais, em 1998.

dos arquitetos brasileiros um catálogo de opções menor; e constrangimentos da aderência às tradições locais (como plasticidade ou a ênfase estrutural) lhe dão um colorido local mais ou menos perceptível.

Essas características foram desenvolvendo-se no desenrolar das duas últimas décadas, como consequência da formação de uma rede de interações, vivências e aprendizados comuns. É o momento da articulação, experimentação e construção de conceitos e caminhos, que, segundo Milheiro (2006, p. 89), distingue-se pela atitude otimista de reagir “à depressão que tende a imobilizar a progressão da arquitetura no país, contrariando o sentimento de fracasso que se alojara antes” e pela consciência crítica e estratégica de “tomada de uma consciência histórica – a de que é necessário recusar a ‘crise’”. Em meio a essas circunstâncias, essa nova geração, segundo Bastos e Zein (2010, p. 291),

ao longo dos anos de 1990, [...] foi ganhando maturidade e experiência profissional, o que se reflete nitidamente em seus trabalhos, demonstrando cada vez mais uma maior adaptabilidade, mais ampla compreensão do território da arquitetura e mais acurada inteligência no uso dos materiais, cuja paleta foi ampliada de maneira criteriosa. Além disso, e mais importante ainda, esses arquitetos revelam maior adequação no manejo das referências eletivas, que parece ter passado de uma apropriação mais ou menos mimética da contribuição de seus mestres (fato aceitável e natural no entusiasmo juvenil de recém-formados), para um manejo menos literal, mais próprio e certamente muito mais criativo desse mesmo repertório, fincado na sua tradição local, ou seja, na arquitetura da escola brutalista paulista dos anos de 1960-1970.

Desse conjunto de projetos e obras, dois pequenos projetos construídos em Orlandia,<sup>26</sup> uma cidade interiorana próxima a Ribeirão Preto e distante quase 400 km de São Paulo, ganharam maior evidência e podem ilustrar a produção arquitetônica desse grupo de jovens arquitetos até aquele momento. A **Clínica de Psicologia**



**Fig. 52**  
Espaço Cultural e Agência Central dos Correios (1997), São Paulo. Una Arquitetos. *Fonte: Projeto & Design, n. 207, p. 58-59, abr. 1997.*

<sup>26</sup> Tanto a Clínica de Psicologia quanto a Clínica de Odontologia foram projetadas para o círculo de relacionamentos pessoais de Angelo Bucci, que é natural de Orlandia. A Clínica de Odontologia pertence ao seu cunhado.

(1995-1998) [vol. 2, p. 171], projetada por Angelo Bucci,<sup>27</sup> compreende um edifício constituído por duas partes distintas. A primeira destas partes consiste em uma caixa de pedra implantada de forma transversal, no fundo do terreno, abrigando dois consultórios no nível superior e uma biblioteca e uma sala de estudo no pavimento inferior, meio nível abaixo da cota da rua. A segunda parte caracteriza-se como um estreito edifício em lâmina que percorre todo o terreno no sentido longitudinal, atravessando a caixa de pedra, e funciona como um eixo de circulação que conecta o programa, além de abrigar a recepção e a espera. Foi pensado como uma lâmina suspensa, meio nível acima da cota da rua, estruturada em cinco pilares centrais de concreto aparente, evidenciando o percurso e a circulação.

O projeto sintetiza, de forma embrionária, algumas das características que estarão presentes de maneira mais evidente na arquitetura de Bucci a partir desse momento. Os volumes são concebidos com precisão, contundência, economia formal, riqueza espacial e rigor estrutural. A paleta de materiais é restrita, pois consiste apenas nos espessos muros de pedra, na estrutura em concreto armado aparente, nas vedações de vidro e nos brises de madeira. A estrutura é pensada de maneira inventiva e sofisticada. É organizada por um eixo de pilares cilíndricos no centro do volume, estabilizados por vigas centrais, pelas lajes em balanço e por duas empenas de concreto aparente, uma frontal e outra posterior. Tal solução vai aparecer posteriormente em outros projetos, mais desenvolvida e engenhosa. Ainda existe certa preocupação com a dimensão pública da arquitetura, que fica evidente na maneira como os espaços abertos foram dispostos, objetivando estabelecer uma ligação entre o edifício e a cidade. O paisagismo, os espelhos d'água, os caminhos de pedra portuguesa, a escada e a passarela metálica de acesso à recepção, são elementos dessa estratégia.

**A Clínica de Odontologia** (1998-2000) [vol. 2, p. 172-173], projetada na mesma cidade por Angelo Bucci em parceria com o MMBB,<sup>28</sup> obedeceu a princípios semelhantes aos do projeto anterior. O edifício foi implantado num terreno de esquina, levando em consi-

---

<sup>27</sup> A Clínica de Psicologia foi indicada para concorrer ao 2º Prêmio Mies van der Rohe de arquitetura latino-americana em 2000. A indicação nacional para concorrer ao prêmio esteve sob a responsabilidade de Hugo Segawa. Embora o projeto tenha feito parte da seleção nacional, não participou da seleção final e da publicação do catálogo relativo ao certame.

<sup>28</sup> Ver nota nº 24.

deração a observação atenta do seu entorno. Configura-se como um prisma retangular de 7 x 21,5 m alinhado longitudinalmente ao lote. O programa consistiu em atender às atividades de odontopediatria e prótese odontológica, organizando-se em dois níveis. Repetindo a implantação da Clínica de Psicologia, o térreo foi elevado meio nível em relação à cota da rua, abrigando os consultórios, a espera e a recepção. Estes ambientes foram dispostos no centro da planta retangular e a circulação, próxima às aberturas das faces longitudinais, divididas conforme o uso. A circulação de serviço acontece junto à pele de vidro da fachada sul. A circulação social – junto à fachada norte, de frente para a rua – está protegida por um brise de régua de madeira que correm sob um trilho. O pavimento inferior, meio nível abaixo da cota da rua, foi destinado ao laboratório e à administração, e está afastado em relação à laje do pavimento superior. Esse tipo de procedimento permitiu reduzir a altura do edifício e respeitar a escala da vizinhança. No memorial do projeto, os arquitetos evocaram as casas antigas da região e a tipologia dos térreos de assoalhos elevados e seus porões.

A Clínica de Odontologia pode ser entendida como uma caixa de vidro suspensa, conformada por um pórtico de concreto aparente, onde cada um de seus componentes, pilares, empenas e laje, quase não se tocam. O acesso principal acontece próximo à rua lateral, pelo lado direito do pórtico, que tem a função, nesse caso, de ser o elemento de ligação e transição entre o edifício e a rua. Mais uma vez a solução estrutural é instigante e denuncia certa complexidade, pois existe a ilusão de que a caixa de vidro suspensa está sustentada pelo pórtico. Os cortes transversais reforçam essa percepção ao mostrarem um sistema de vigas invertidas que correm longitudinalmente sobre a laje de cobertura, apoiando-se nos pilares engastados nas empenas de concreto aparente das laterais do edifício. Uma observação mais atenta da planta do térreo, no entanto, revela a existência de seis delicados pilares metálicos e cilíndricos, alguns deles escondidos em armários e paredes, dispostos no mesmo eixo das vigas invertidas e dos pilares do pórtico, colaborando com a eficiência do sistema estrutural. Por sua vez, esses pilares metálicos descarregam seus esforços num conjunto de singelos pilares de concreto que fazem parte da sustentação da laje do térreo elevado.

Os dois projetos construídos em Orlandia denunciam que, no final da década de 1990, o panorama arquitetônico indicava relativa

alteração em relação ao seu início. Se o concurso para o Pavilhão do Brasil em Sevilha revelou um cenário com significativa diversidade de proposições e oposições, muita delas como consequência dos desenvolvimentos e desdobramentos da década anterior, na virada para os anos de 2000 já era possível constatar certa tendência à estabilização em torno de algumas propostas preponderantes, resultado ou efeito de certa acomodação depois de um período de maior especulação, caracterizado por rupturas, diferenças, crises e incertezas, como foram os anos de 1980 (BASTOS e ZEIN, 2010).

Para essa nova geração, a década de 1990 pode ser caracterizada como de formação geracional, de início e ordenamento, e também de elaboração, transição e maturação para a década seguinte, que pode ser entendida como de afirmação geracional.

### 3.1.3. Coletivo: para além de uma exposição de arquitetura

Em 2006, a exposição *Coletivo: arquitetura paulista contemporânea* reuniu 36 trabalhos, entre projetos e obras, dos escritórios paulistanos Andrade Morettin, MMBB, Una, Angelo Bucci (SPBR) e Alvaro Puntoni (Grupo SP), Núcleo de Arquitetura e Projeto Paulista, todos formados pela FAU-USP. Depois de São Paulo, a exposição passou por: Rio de Janeiro e Zurique em 2007; Lisboa, Saint Louis e Braunschweig, na Alemanha, em 2008; e Santiago do Chile em 2009. Também foi publicado um livro com reflexões de Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre e Guilherme Wisnik, além dos trabalhos que participaram da mostra.<sup>29</sup>

A exposição *Coletivo* demonstrou que a produção arquitetônica dessa nova geração atingiu evidência, força e relativo amadurecimento, validando um tipo de prática capaz de compartilhar afinidades, aspirações e inquietações comuns, embora com suas respectivas distinções e diferenças internas. A maior parte dos projetos e obras selecionados para a mostra distingue-se por pretensões e responsabilidades coletivas, pela vontade de fortalecer certas abordagens e por preocupações voltadas para a escala da cidade. Nessa perspectiva, prevaleceram as propostas e os programas que priorizaram os espaços públicos, os projetos para a habitação social, além da participação em concursos de arquitetura, o que resultou em práticas projetu-

<sup>29</sup> MILHEIRO Ana Vaz; NOBRE Ana Luiza; WISNIK Guilherme. *Coletivo: 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

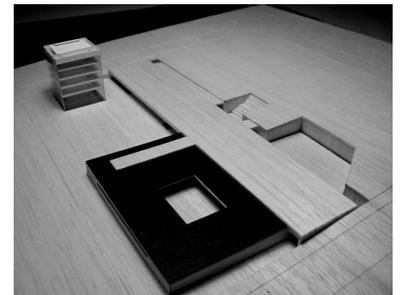
ais mais reflexivas, estimulando o debate crítico sobre os problemas urbanos. Esses acordos e comprometimentos serão abordados com maior atenção no item 3.2 deste capítulo.

Na virada para a década de 2000, houve uma ampliação do número de novos escritórios que começaram a atuar nesse cenário, formados principalmente a partir da FAU-USP, envoltos pelas mesmas afinidades geracionais e de certa forma influenciados pelo grupo de arquitetos que havia iniciado a carreira profissional no começo dos anos de 1990, configurando uma gama de interações, contingências e novas possibilidades. É o caso dos escritórios Metro, Nitsche Arquitetos, Hereñu + Ferroni (H+F), Rodrigo Cerviño Lopez (Tacoa) e FGMF, todos eles selecionados pela pesquisa e pelo levantamento de dados para a tese.<sup>30</sup>

Por outro lado, há que se considerar a importância da divulgação dos projetos pelas revistas especializadas, da contribuição de algumas premiações, da participação em Bienais, e, principalmente, da significativa relevância dos concursos de arquitetura, dilatando a rede de vinculações e referências.<sup>31</sup> A proposta de Andrade Morettin, vencedora do concurso para Restauro e Ampliação da Faculdade de Medicina da USP (1998-2010) [fig. 53], por exemplo, contou com a participação de Lua Nitsche, que integra o Nitsche Arquitetos.<sup>32</sup> Da mesma forma, o projeto de Angelo Bucci e Alvaro Puntoni, vencedor do concurso para o Memorial da República em Piracicaba (2002) [fig. 54], contou com a participação dos membros do escritório Hereñu + Ferroni (H+F) e de Paula Zasnicoff Cardoso,<sup>33</sup> sendo que, atualmente, essa última integra o grupo Arquitetos Associados, em Belo Horizonte. Pablo Hereñu e Eduardo Ferroni também participaram, juntamente com Bucci e Puntoni, da proposta para o concurso



**Fig. 53**  
Restauro e Ampliação da Faculdade de Medicina da USP (1998-2010), em São Paulo. Andrade Morettin. *Fonte:* *Monolito*, n. 02, p. 55, abr./mai. 2011.



**Fig. 54**  
Memorial da República (2002), em Piracicaba. Angelo Bucci e Alvaro Puntoni. *Fonte:* Coletivo: 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, p. 130, 2006.

<sup>30</sup> Todos esses grupos são constituídos por arquitetos formados pela FAU-USP. FGMF foi fundado em 1999, Nitsche Arquitetos em 2001, Hereñu + Ferroni (H+F) em 2002 e Tacoa em 2005. O Metro foi fundado por Martin Corullon, Guilherme Wisnik e Rodrigo Cerviño em 2000, todos formados pela FAU-USP. Em 2005, Cerviño saiu para fundar o Tacoa e Wisnik para se dedicar a outras atividades vinculadas à crítica de arquitetura. Atualmente o Metro é constituído por Martin Corullon, Anna Ferrari (FAU-Mackenzie, 2000) e Gustavo Cedroni (FAAP, 2001).

<sup>31</sup> Vale lembrar que, ainda nos anos de 1990, Fernanda Bárbara, uma das integrantes do Una, participou como colaboradora da proposta vencedora de Bucci e Puntoni para o Concurso do Pavilhão do Brasil em Sevilha, e Vinícius Andrade, um dos sócios do escritório Andrade Morettin, também participou como colaborador na proposta do MMBB para o mesmo concurso.

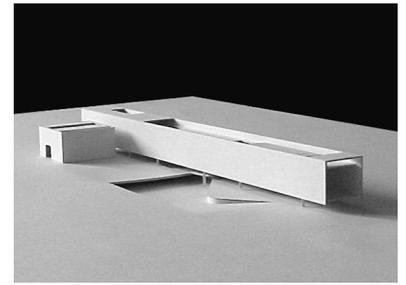
<sup>32</sup> Essa proposta também contou com a participação de José Alves (Frentes Arquitetos).

<sup>33</sup> Paula Zasnicoff Cardoso também participou da proposta vencedora do Una para o Espaço Cultural e Agência Central dos Correios (1997), em São Paulo.

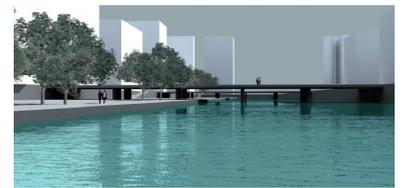
da Nova Sede da Fapesp (1998), em São Paulo. Ferroni ainda colaborou com Bucci e Puntoni no concurso do Edifício para o Confea (1999), em Brasília, e com Bucci e o MMBB no concurso da Sede do Grupo Corpo (2001) [fig. 55], em Belo Horizonte. Finalmente, o MMBB associou-se ao Metro para o concurso Bairro Novo (2004) [fig. 56], em São Paulo.

Aos poucos, abriu-se uma gama mais ampla e mais diversificada de outras influências e alternativas. Vinculado à FAU-Mackenzie, distingue-se a atuação do Estúdio América que foi premiado em vários concursos nacionais e internacionais entre 2007 e 2011. Assim como alguns outros escritórios, o Estúdio América foi criado a partir da proposta vencedora de Mario Figueroa, Lucas Fehr e Carlos Dias para o **Museu da Memória e dos Direitos Humanos** (2007-2009) [vol. 2, p. 194-195], construído em Santiago do Chile. Entre 2007 e 2011 foi constituído pelos professores da FAU-Mackenzie, Mario Figueroa, Lucas Fehr e Guilherme Lemke Motta, e pelos seus ex-alunos Carlos Garcia e Marcos Vinicius Damon. A partir de 2012, passou por uma reestruturação, permanecendo apenas Lucas Fehr e Guilherme Lemke Motta.<sup>34</sup> Ainda vinculados à Mackenzie, destacam-se os arquitetos Alan Chu e Cristiano Kato, e os trabalhos do escritório Corsi Hirano, como, por exemplo, a proposta vencedora do concurso do **Museu Exploratório de Ciências da Unicamp** (2009) [vol. 2, p. 192], em Campinas, São Paulo. Daniel Corsi e Dani Hirano estão vinculados à prática de Mario Biselli e Artur Katchborian, com os quais colaboraram em diversos concursos. Por sua vez, Biselli e Katchborian também se graduaram na FAU-Mackenzie, onde Biselli é professor.

Não se pode afirmar que essas arquiteturas realizadas desde a cidade de São Paulo conformam uma posição hegemônica – e muito menos homogênea – no panorama da arquitetura brasileira contemporânea deste início de século, haja vista a dimensão continental do país e a impossibilidade de se pensar o tema que não seja pela perspectiva da multiplicidade de caminhos nesses tempos de globalização. Todavia, dentre os projetos e obras selecionados pela pesquisa e pelo levantamento de dados, constatou-se a esmagadora presença destas arquiteturas “paulistanas”.<sup>35</sup> Se não é uma posição hegemônica, trata-se no mínimo de uma condição de acentuado des-



**Fig. 55**  
Sede do Grupo Corpo (2001), em Belo Horizonte. Angelo Bucci e MMBB. *Fonte: Monolito, n. 01, p. 147, fev./mar. 2011.*



**Fig. 56**  
Concurso Bairro Novo (2004), em São Paulo. MMBB e Metro. *Fonte: Coletivo: 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, p. 182, 2006.*

<sup>34</sup> No início de 2012, Mario Figueroa fundou **Figueroa.arq.**

<sup>35</sup> Vide nota nº 2.

taque, configurando-se como um tipo de recorte das arquiteturas produzidas no Brasil pela nova geração, uma espécie de caixa refletora de experiências e proposições, o que não significa a existência de um discurso homogêneo no cenário atual. Tal indicativo demonstra muito mais a complexa e dramática realidade da profissão no país.

O longo período do regime militar e o momento histórico subsequente, da excessiva prática neoliberal dos anos de 1990, a crescente influência e pressão do mercado imobiliário, a enorme expansão do número de cursos e faculdades de arquitetura sem que isso resulte em aumento de qualidade no ensino, a histórica ausência dos concursos públicos, a fragilidade dos organismos de representação profissional, a carência de um debate crítico mais aprofundado são apenas algumas das facetas dessa realidade. Além disso, num país de proporções continentais, é necessário um enorme esforço de críticos, historiadores da arquitetura e revistas especializadas – sendo que as mais importantes estão situadas em São Paulo – em registrar, criticar e publicar esta produção arquitetônica de uma maneira mais ampla.<sup>36</sup> E, ainda, percebe-se um enorme hiato, uma grande separação da arquitetura do cenário cultural do país e a dificuldade dos seus instrumentos de divulgação e validação, como premiações, exposições, bienais, concursos e publicações, em operarem de modo a dirimir ou encurtar essa distância.

No Rio de Janeiro, merece destaque o trabalho intimista realizado por Carla Juaçaba, sobretudo em pequenas residências, como a **Casa Ateliê** (2000-2002) [vol. 2, p. 190], localizada em Itanhangá, na zona oeste do Rio de Janeiro, e a **Casa em Rio Bonito** (2001-2002) [vol. 2, p. 191], na serra de Nova Friburgo. A Casa em Rio Bonito consiste num pequeno abrigo de fim de semana com apenas 70 m<sup>2</sup>, na reserva dos Três Picos. Configura-se como uma caixa de pedra e vidro. Duas empenas, dois espessos muros de pedra de 1,10 m de largura sustentam dois pares de vigas metálicas vermelhas, paralelas entre si, que vencem um vão de 10 m e apoiam as lajes de cobertura e de piso, essa última suspensa 85 cm do solo. O projeto priorizou o rigor geométrico, a essência e a abstração, além de uma paleta restrita de materiais no intuito de assegurar certo sentido poé-

---

<sup>36</sup> Nos últimos anos, alguns esforços foram realizados no sentido de registrar a produção das novas gerações de uma maneira mais ampla, além do contexto São Paulo-Rio. A revista *AU* n° 197 (ago. 2010) publicou a matéria *Diretório jovens arquitetos* e a revista *Monolito* n° 11 (out. / nov. 2012) também foi dedicada aos jovens arquitetos.

tico e tectônico, demonstrando que determinadas características, determinadas estratégias projetuais, persistem com certa frequência em diferentes contextos e na obra de diferentes arquitetos dessa mesma geração, muito além do cenário paulistano.

Em São Francisco de Paula, na serra gaúcha, a 110 km de Porto Alegre, os arquitetos do Studio Paralelo também conceberam o **Refúgio São Chico** (2006-2007) [vol. 2, p. 220] como um pequeno abrigo de fim de semana, como um sólido regular, um prisma rigoroso e abstrato em meio à mata nativa, distante da imagem típica do chalé europeu tão comum nesta região serrana. Foi pensado como obra limpa, utilizando-se de componentes industrializados, uma caixa de telhas metálicas e madeira suspensa do solo para evitar a umidade e preservar a mata e a topografia.

Finalmente, em Belo Horizonte, o escritório Arquitetos Associados reúne um grupo de jovens arquitetos que atua de maneira individual<sup>37</sup> ou coletivamente conforme a natureza e a escala dos projetos,<sup>38</sup> dispostos a pensar, a refletir e a reinterpretar a herança de algumas das tradições da chamada arquitetura moderna brasileira.<sup>39</sup> O edifício **Estúdios Terra** (2006-2008) [fig. 57], projetado por Bruno Santa Cecília e Carlos Alberto Maciel, abriga um programa misto de salas comerciais e escritórios de arquitetura, construído num terreno de acentuado declive, em que a topografia definiu o partido. Um térreo em pilotis divide o edifício em dois blocos distintos, cada um com dois pavimentos, um acima e outro abaixo do nível de uma das ruas, solução essa usada com relativa frequência pelo modernismo brasileiro. Os pilares niemeyerianos em “V” foram utilizados nos pavimentos inferiores para reduzir os pontos de apoio e melhorar a execução das fundações. A intensidade plástica, os detalhes construtivos e a materialidade do tijolo aparente, empregado como revestimento quase único, fazem referência a diferentes arquiteturas produzidas em Minas Gerais, sobretudo àquelas recorrentes nas diversas proposições dos anos de 1980.<sup>40</sup>



**Fig. 41**  
Estúdios Terra (2006-2008), em Belo Horizonte. Arquitetos Associados (Bruno Santa Cecília e Carlos Alberto Maciel). Fonte: AU, n. 189, p. 34-35, dez. 2009.

<sup>37</sup> O escritório Arquitetos Associados é formado por Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel e Paula Zasnicoff Cardoso.

<sup>38</sup> Segundo Serapião (2012, p. 26): “Somando as vitórias em competições de todos os cinco integrantes, eles alcançam a impressionante marca de 11 primeiros lugares, quatro segundos e um terceiro (sem demérito das oito menções honrosas).”

<sup>39</sup> No site do escritório, os arquitetos afirmam que: “o trabalho de cada um dos sócios toma a tradição da arquitetura moderna brasileira como ponto de partida.” (Disponível em: <[http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?page\\_id=45&lang=pt](http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?page_id=45&lang=pt)>. Acesso em: 27 dez. 2012).

<sup>40</sup> Em Minas, na década de 1980, essas ocorrências vão aparecer, sobretudo, na obra de arquitetos como Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Maria Josefina de Vasconcellos.

Em Inhotim, num imenso parque destinado à arte contemporânea e ao paisagismo, próximo a Brumadinho, a 60 km de Belo Horizonte, o **Centro Educativo Burle Marx** (2006-2009) [vol. 2, p. 186]<sup>41</sup> foi projetado por Alexandre Brasil e Paula Zasnicoff Cardoso para atender a atividades de formação e qualificação profissional do Instituto Inhotim, e foi construído sobre um dos lagos da fazenda, próximo à entrada e junto à alameda de acesso principal. Abriga biblioteca, ateliês e auditório em um volume de único pavimento com planta em formato de “U” e cota levemente rebaixada em relação ao entorno imediato, na tentativa de integrar o edifício na paisagem. A paleta reduzida de materiais, a regularidade da forma e da estrutura, os brises metálicos, a área de acolhimento como espaço de transição, a utilização da cobertura como praça e mirante, além do seu desenho singular em homenagem à obra de Burle Marx, são um complemento à paisagem exuberante. Revelam as proximidades, as distâncias e as diferenças com as quais o grupo Arquitetos Associados pretende dialogar com as heranças arquitetônicas por eles mesmos estabelecidas.

### 3.2. VÍNCULOS PAULISTANOS

Conforme se afirmou no início do capítulo, analisar a produção arquitetônica da nova geração apenas a partir de suas aproximações com o legado moderno e com as tradições que se desenvolveram a partir da FAU-USP pode colaborar na repercussão de determinados mitos. Os projetos e obras desses jovens arquitetos não podem ser considerados mera continuidade das arquiteturas produzidas no século XX, e também não podem, segundo Zein (2012, p. 118), ser considerados “uma operação de reafirmação de prestígio” da chamada arquitetura paulista brutalista,<sup>42</sup> visto que essa, “como toda outra manifestação de certa coerência formal-estilística-tectônica inclusa na modernidade, não viveu além de sua geração”. Nesse sentido, há que se estabelecer um processo de análise mais ampla,

<sup>41</sup> O Centro Educativo Burle Marx recebeu os prêmios: ex-aequo do 9º prêmio Jovens Arquitetos 2009 do IAB-SP; melhor obra construída na categoria institucional da 12ª premiação do IAB-MG 2010; prêmio ex-aequo da VII BIAU (Bial Iberoamericana) em Medellín em 2010; prêmio “O melhor da arquitetura” na categoria institucional em 2010; ex-aequo da 9ª Bienal de São Paulo em 2011.

<sup>42</sup> Sobre a existência, as características e as principais obras desta suposta “Arquitetura Paulista Brutalista”, ver a tese de doutoramento de Zein (2005): *A arquitetura da escola paulista brutalista, 1953-1973*.

baseada numa complexa relação dialética que envolve influências de tradições locais, especialmente com raízes no brutalismo paulista, mas também com os vínculos geracionais estabelecidos com a contemporaneidade de maneira geral, pois a própria arquitetura paulista brutalista do mesmo modo não deve ser entendida apenas como um fenômeno de origem nacional ou paulista, já que estava vinculado a um âmbito maior, de raízes internacionais, que surgiu de maneira simultânea em diversos lugares, denotando uma gama de afinidades estético-formais e construtivas (ZEIN, 2012).

Ao mesmo tempo, a produção dessa nova geração partilha uma espécie de acordo geracional, que se iniciou no começo dos anos de 1990 em diversas partes do planeta e tem se manifestado como uma tendência à redução e à racionalidade, às arquiteturas de anseios elementares e abstratos. Segundo Montaner (1994, p. 43):

Uma lição é clara: assistimos a outra manifestação da nova tradição aberta pelas vanguardas e pelo movimento moderno. Se o classicismo tem representado ao longo dos séculos um sistema arquitetônico que aparece e desaparece, renasce e se amaneira, também a arquitetura moderna – de coberturas planas, formas geométricas puras, tendência à abstração, nova concepção do espaço, livre e fluido, configurado por uma estrutura leve separada dos fechamentos, relações de transparência entre o interior e o exterior, precisão técnica dos elementos e acabamentos –, com quase um século de existência, tem reaparecido e se reformulado, caindo em crise e se refazendo.

Em alguns lugares da América Latina, e mais especificamente, em algumas arquiteturas produzidas a partir do Chile, do Brasil, da Argentina e da Colômbia, por exemplo, essa é uma opção ou preferência que pode ser interpretada como uma atitude de proteção a certas posições críticas, como uma tentativa de propor uma espécie de alternativa, quase uma categoria de resistência frente aos modismos, à arquitetura do espetáculo e da ostentação, e também ao contexto neoliberal que tem procurado conformar as cidades globais como um imenso campo de especulação do mercado imobiliário, especialmente em contextos complexos e conflituosos como os latino-americanos.

Aceitar a hipótese de que, no Brasil, boa parte da produção da nova geração de arquitetos pode ser caracterizada como mera

continuidade ou simples retomada dos princípios que nortearam a arquitetura paulista brutalista da década de 1960 é correr o risco de acolher uma visão distorcida. É assumir o pressuposto de que essas arquiteturas recentes estão imersas num certo tipo de anacronismo, num certo tipo de classicismo formal institucionalizado, manifestando particularidades de mera estética maneirista, que, por sua vez, podem conduzi-las a um novo momento de isolamento e retraimento em relação ao mundo, um novo tipo de descompasso e distanciamento frente à produção contemporânea internacional.

O caminho entre a reafirmação do legado moderno e a articulação de novos vínculos com as gerações globais provoca uma dinâmica de conflito e contradição. Pode ser caracterizada por uma ideia de retomada com desigualdade, que parte de referências estipuladas dentro de um campo delimitado, já conhecido, e, ao menos na aparência, mais seguro num momento inicial de formação geracional, como foram os anos de 1990, para depois transcender em outras possibilidades e experimentações estéticas, formais, espaciais e tectônicas diversas. Também se encontram em contínua tensão entre negativa e afirmação, entre afastamento e abertura, entre silêncio e manifestação, entre distância e aproximação, entre ausência e intimidade, entre autenticidade e universalidade. E dentro dessa realidade, percebe-se que parte desses novos arquitetos procura alternativas que possam agenciar a saída desse impasse.

A ideia de retomada com desigualdade aceita o vínculo dessa nova geração com o legado moderno brasileiro, a partir da construção de um “sentimento de pertencimento”, sem que essa atitude resulte “necessariamente em soluções homogêneas”, conforme aponta Wisnik (2006, p. 173). Ao mesmo tempo, trabalha com a tentativa de transcendência desses mesmos preceitos e com o desenvolvimento de novas interpretações. É aceitável que num instante inicial as referências e alusões aos modelos da década de 1960 sejam quase literais e miméticas. São exercícios iniciais na tentativa de conhecer, explorar e finalmente dominar certos vocabulários formais e espaciais já estabelecidos, para dessa forma, em seguida, poder superá-los.

### **3.2.1. Vinculações com a arquitetura paulista brutalista**

A gravitação de alguns membros da nova geração de arquitetos de São Paulo em torno da obra e da presença física de Paulo

Mendes da Rocha contribuiu para a formação da equivocada concepção de continuidade que é preciso ultrapassar. Das questões que mais aproximam os exemplos contemporâneos daqueles outros do brutalismo paulista – principalmente na aparência –, os aspectos estético-formais são, também, os que melhor os distanciam.

Há no brutalismo paulista, segundo Bastos e Zein (2010, p. 79), a “predominância dos cheios sobre os vazios nos paramentos, com poucas aberturas, ou com aberturas protegidas por balanços de extensões nas lajes, inclusive de cobertura, com ou sem auxílio de panos verticais pendurados”. Também prevaleceu a utilização da iluminação zenital e de empenas laterais quase fechadas, além do predomínio da ênfase dada para a monumentalidade, para as grandes massas de concreto armado aparente, na maioria das vezes com acabamento rústico, e para a inserção de detalhes construtivos do mesmo material, com algum exagero na escala, à maneira corbusiana, como gárgulas, vigas-calha, buzínates, sheds, caixotes de proteção das esquadrias, dentre outros.

Nas obras da nova geração, em grande parte dos exemplos selecionados pela pesquisa e pelo levantamento de dados, preponderou a transparência, os vazios sobre os cheios, as grandes aberturas envidraçadas, muitas delas protegidas por outras peles translúcidas (metálicas ou não) e por brises de diversos materiais (especialmente de madeira), além dos elementos vazados e pré-fabricados. Embora o concreto armado aparente ainda seja predominante na maior parte dessas obras contemporâneas, ocorreu uma renovação quanto ao sentido de sua utilização, com ênfase para um tratamento de superfícies mais lisas, geralmente livres de rugosidades e defeitos, aproveitando o avanço da tecnologia de formas, escoramentos e do próprio concreto. Também foi possível verificar uma maior variedade de materiais, com a utilização frequente de sistemas estruturais metálicos ou de madeira, e uma ampliação criteriosa na paleta de materiais industrializados tanto para vedação quanto para acabamento. Nas soluções formais, sobressaíram as caixas abstratas, mais puras e mais regulares, denotando outras influências além da estética de formas contundentes e das texturas expressivas do brutalismo paulista, até porque, segundo Zein (2012, p. 119), “quase sempre, o sentido tectônico e formal das obras de ontem e das de hoje contemplam resultados, preocupações e significados quase inversos, apenas superficialmente parecidos”.

Outra diferença importante diz respeito à interpretação do partido e da inserção do objeto arquitetônico na paisagem. Para o brutalismo paulista, segundo Bastos e Zein (2010, p. 78), “a relação com o entorno se dá claramente por contraste visual, realizando a integração com o sítio basicamente através da franqueza dos acessos”. Para os arquitetos da nova geração, a interpretação do lugar e da geografia ganhou especial significado. Prevaleceu a atenta observação do entorno, a reinterpretação da geografia, a sensibilidade para recriar a topografia, a tentativa de inserção do edifício como um sistema, como um elemento pertinente de construção e estruturação do espaço urbano.

A ênfase na expressividade, na singularidade e no arrojo estrutural, tão presentes na arquitetura paulista brutalista, foi reinterpretada, porém, sem as prerrogativas da monumentalidade ou das implicações políticas e ideológicas da década de 1960, deixando de existir, nesse novo entendimento do desenho da estrutura, conotações com qualquer tipo de projeto de modernização e muito menos com o resgate ou defesa de qualquer proposta de identidade nacional simbolizada pelos avanços da tecnologia do concreto armado, como aconteceu no passado. Ao contrário, a deliberada persistência pela utilização das estruturas de concreto, nos tempos de hoje, pode ser reveladora de incongruências e contradições históricas profundas.

Além disso, é preciso considerar que a ênfase no desenho e no desempenho da estrutura, levados ao limite, faz parte das preocupações e da poética de apenas uma parte do grupo de arquitetos da nova geração, bem menor do que aquele que geralmente se imagina, ou, sobre o qual comumente se escreve. Merecem destaque, nesse caso, as contribuições de Angelo Bucci, Alvaro Puntoni e MMBB, por serem os que mais se afinizam com essas preocupações, produzindo de maneira coletiva ou individualmente uma sucessão de acordos, combinações e proposições emergentes, numa rede de conexões e afinidades.<sup>43</sup>

Partindo desses princípios, a **Casa em Ribeirão Preto** (2000-2001) [vol. 2, p. 174] foi projetada por Angelo Bucci em

---

<sup>43</sup> Entre 1987, quando se formaram, até 1992, Bucci e Puntoni mantiveram o escritório Arquitetura Paulista, no qual também participou Alvaro Razuk. Entre 1990 e 1992, Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga, foram sócios de Vinicius Gorgati no escritório Via Arquitetura, chegando a serem premiados no concurso do Pavilhão do Brasil na EXPO 92. Em 1996, fundaram o MMBB, já sem a participação de Gorgati, que se transferiu para os Estados Unidos e com a presença de Bucci, que foi sócio até 2002. Entre 2002 e 2003, Bucci e Puntoni realizaram alguns projetos e obras em conjunto novamente.

parceria com o MMBB na periferia da cidade.<sup>44</sup> O terreno original havia sido modificado por um serviço de terraplenagem realizado por um proprietário anterior, o que serviu como ponto de partida para que os arquitetos repensassem e reconstruíssem uma nova topografia, aproveitando o volume de terra existente e organizando três patamares ajardinados em alturas e posições diferentes. Os espaços internos foram dispostos em um único pavimento sobre pilotis, acima dos patamares, relacionando-se com a disposição deles. O volume foi organizado em forma de um “U”, conformado por duas caixas transversais, uma frontal e outra posterior, e uma barra longitudinal que interliga as outras duas, junto à face leste.

A primeira caixa transversal abriga a parte social, o estar, o jantar e o escritório. Está conectada ao patamar frontal por três lances de escada. A caixa foi implantada a 2 m do nível da rua, no recuo frontal, na altura do muro, originando um gramado elevado que pode ser acessado desde o estar. Na outra caixa transversal, encontra-se a parte íntima do programa: os quartos e os banheiros. Relaciona-se diretamente com o segundo patamar que foi implantado no recuo posterior a 1,80 m do nível da rua, funcionando como um jardim para os quartos e para a sala de TV. A barra longitudinal opera como elemento de ligação do conjunto, acomodando a cozinha, a circulação e a entrada principal. Conformam um pátio lateral interno juntamente com o último platô, onde se localizam a piscina e a escada de acesso à residência. Esse platô foi implantado na parte central do terreno a 1,20 m da cota da rua, interagindo como elemento de transição entre o térreo e o pavimento superior, onde se organiza a residência propriamente dita. Ao nível da rua, as áreas sob pilotis foram revestidas com pedra portuguesa preta, pensadas como extensão do passeio público, como espaços livres e flexíveis entre os três patamares. Estas áreas podem servir como garagem, varanda, recreação e lazer, sendo que embaixo da caixa transversal posterior foi localizada a parte de serviços.

De certa forma, o sistema estrutural é resultante de um desenvolvimento das concepções utilizadas anteriormente nos projetos das clínicas de Psicologia e Odontologia, em Orlandia. A solução é

---

<sup>44</sup> Foi projetada para um casal de amigos de Bucci, naturais de Orlandia, que fica distante cerca de 50 km de Ribeirão Preto. O projeto foi premiado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP) em 2002 e recebeu Menção Honrosa na V Bienal Internacional de São Paulo em 2003.

complexa e sofisticada, revelando certa fixação para explorar ao máximo seus limites. A caixa suspensa sobre pilotis está apoiada apenas em quatro pilares de seção quadrada afastados do seu perímetro, o que proporcionou significativos balanços. A laje de piso não possui vigas e está pendurada por um conjunto de sete tirantes de aço engastados num par de vigas paralelas invertidas na cobertura, posicionadas nos eixos dos pilares. Uma dessas vigas invertidas avança sobre o vazio do pátio lateral e sustenta o reservatório de concreto armado aparente, disposto assimetricamente sobre a piscina. Tal solução foi adotada por solicitação do projeto estrutural, a fim de conferir maior estabilidade ao sistema.

A paleta de materiais é sóbria e os detalhes construtivos são precisos. As fachadas sul e norte receberam extensos painéis de vidro, incluindo os dos banheiros, protegidos por uma serigrafia que lhes confere opacidade. Os vidros fixos foram presos por um sistema metálico chumbado na face externa da laje de piso, com um vão entre a laje inferior e o vidro, garantindo a melhoria da ventilação no clima quente de Ribeirão Preto. Já os painéis móveis de vidro correm por um trilho fixado na laje de cobertura e por uma guia na face externa da laje inferior. Os fechamentos laterais das fachadas leste e oeste receberam delgadas placas pré-moldadas de concreto onde foram instalados painéis de fórmica. As divisões internas também foram construídas com placas pré-moldadas de concreto, ora deixadas aparentes, ora pintadas de branco.

**A Casa em Aldeia da Serra (2001-2002) [vol. 2, p. 175-176]** também foi projetada por Angelo Bucci em parceria com MMBB quase ao mesmo tempo em que a Casa em Ribeirão Preto, guardando várias semelhanças formais, espaciais, estruturais e construtivas. O terreno situa-se em um condomínio fechado no município de Barueri, próximo a São Paulo. Trata-se de um lote de 20 x 40 m com um declive de 8 m entre o fundo e a frente. Nesse caso, os arquitetos conceberam uma caixa de planta quadrada de 16,20 x 16,20 m suspensa sobre pilotis e apoiada em apenas quatro pilares de seção quadrada de 45 x 45 cm, afastados do perímetro da planta. As lajes de piso e de cobertura são nervuradas, feitas com formas plásticas de 90 x 90 cm. A casa foi implantada próxima à rua, respeitando-se um recuo frontal que foi ocupado por um talude de grama, semelhante a um tronco de pirâmide, exercendo a função de muro frontal, quase ocultando o pilotis. A significativa inclinação do terreno funciona

como uma espécie de quinta fachada, podendo ser observado principalmente pela face leste da planta. Partindo dessa particularidade, os arquitetos criaram pontos de ligação entre a casa e o plano inclinado do terreno em todos os seus níveis. No térreo, a garagem intercepta o talude através de um muro de arrimo. No piso superior, um deck metálico parte da sala de estar e avança como uma plataforma suspensa, tocando o plano inclinado do terreno. Na cobertura, uma ponte metálica conecta o terraço de placas de concreto sobre o espelho d'água que recobre todo o perímetro da caixa quadrada e o platô criado na cota mais alta do lote.

A solução espacial foi organizada em torno da circulação vertical, constituída por duas escadas colocadas na mesma projeção, cada uma delas com único lance, localizadas no meio da planta quadrada interligando os três níveis, um pouco retiradas do eixo central a fim de atender às necessidades específicas de cada setor do programa e à modulação da laje nervurada. É pelo vão da escada que acontece a iluminação dos ambientes dispostos no centro da planta, como a cozinha e os banheiros, através de panos de vidros opacos. As outras partes do programa foram organizadas em torno desses ambientes. Na face norte os quartos foram arranjados em frente aos banheiros. As outras faces da planta quadrada foram ocupadas pelos ambientes de estar, circundando os espaços centrais. Boa parte do térreo sob pilotis foi ocupada de maneira flexível, como espaço para a garagem, para o acolhimento e para o lazer, sendo que os serviços e o escritório foram dispostos em uma das laterais. A cobertura converteu-se num grande mirante, uma praça sobre espelho d'água, que ainda exerce o papel de auxiliar o conforto térmico e a manutenção da impermeabilização da laje de cobertura.

Assim como na casa de Ribeirão Preto, houve uma rigorosa seleção de materiais. Além da estrutura de concreto armado aparente, destacam-se os panos de vidro, todos sem caixilhos, principalmente nas fachadas leste e oeste. Nas outras duas faces, foi detalhada uma janela longitudinal tipo guilhotina, utilizando-se de um sistema de contrapeso sem caixilhos, arrematado por painéis industrializados de madeira e placas cimentícias, deixados em estado aparente. Todas as paredes internas são de argamassa armada aparente e as portas e armários, em MDF. Os pisos internos são de granilite e os externos, de concreto lixado.

As casas de Ribeirão Preto e Aldeia da Serra revelam certas intenções construtivas que permeiam as preocupações de parte desses novos arquitetos. Segundo Moreira (2012, p. 121, tradução nossa),

esta nova geração considera a própria construção como um meio de expressão [...]. O cuidado com a uniões e articulações de materiais, a forma como estes materiais são tratados, o nível de detalhe através da clara exposição das partes e arremates, a honestidade construtiva, a mistura de materiais tradicionais e pré-fabricados, deixando claro o processo construtivo, apontam caminhos promissores para a arquitetura brasileira, nos quais o concreto parece ser ainda um importante protagonista.

Tanto a casa em Ribeirão Preto, quanto a de Aldeia da Serra, aproximam-se de algumas estratégias recorrentes, sobretudo nas residências de Paulo Mendes da Rocha, como a “casa-apartamento sobre pilotis”,<sup>45</sup> apoiada em quatro pilares afastados do perímetro<sup>46</sup> e organizada através de uma solução espacial típica que distribui os principais elementos do programa num único pavimento elevado do solo e um térreo, resultante da projeção do primeiro, geralmente fluido, aberto e flexível, capaz de abrigar as funções de serviço, a

<sup>45</sup> Segundo Zein (2005, p. 226), a “casa-apartamento sobre pilotis” é uma “proposta de forte caráter prototípico, mas de fácil adaptação circunstancial, podendo ser mesclada em cada caso a diferentes aproximações estruturais, volumétricas e compositivas.”. Essa solução vai aparecer com maior evidência nas residências de Mendes da Rocha como: na Casa Odilon Ferreira (1963), em Goiânia; na Casa Francisco Malta Cardoso (1964) e nas Casas do Butantã (1964-1966), todas em São Paulo. Também vão aparecer, com algumas variáveis, na Casa Mario Masetti (1968-1970) e na Casa James King (1972). Nesses casos, segundo Zein (2005, p. 226), as principais características são a “planta aproximadamente quadrada; escadas exteriores de acesso; duas empenas paralelas mais abertas, duas mais fechadas; distribuição da ocupação interna em três faixas paralelas às fachadas mais abertas, por onde também se dão os acessos, as quais são protegidas por largos beirais planos; enquanto as outras duas fachadas quase totalmente vedadas o são por paramentos, em parte apoiados na laje, em parte suspensos da laje de cobertura à maneira de platibanda ampliada e descendente; a estrutura se define por quatro pilares recuados do perímetro, vigas nervuradas e balanços de proporção 1/3/1 dispostas em sentido paralelo às fachadas mais fechadas, travadas por duas vigas perpendiculares, com balanços de proporção 1/1.5/1 em outro sentido, organizando a laje de piso e a laje de cobertura.”.

<sup>46</sup> Essa obsessão pela exiguidade dos pontos de apoio remonta à Oscar Niemeyer. No contexto da Arquitetura Paulista Brutalista, a vontade de apoiar o edifício residencial em poucos elementos vai aparecer em propostas díspares, como, por exemplo, na tentativa de Vilanova Artigas em sustentar a Casa Olga Baeta (1956) em apenas seis pilares, ou na concepção da Casa Cunha Lima (1958-1963), de Joaquim Guedes, com seus quatro pilares centrais.

garagem e as atividades de lazer. Trata-se de uma verdadeira “caixa fechada suspensa”, segundo Zein (2005, p. 228). Além disso, outras soluções formais e técnico-construtivas presentes nos dois projetos em análise também se relacionam com as da poética e do universo projetual de Mendes da Rocha, como as portas pivotantes, os painéis de vidro sem caixilhos, as paredes internas pré-moldadas, os espelhos d’água na cobertura com suas respectivas passarelas de placas de concreto, o piso do térreo em mosaico português ou concreto lixado, os corrimãos e guarda-corpos metálicos, os reservatórios de concreto armado aparente deslocados do eixo central da volumetria, as gárgulas, as plataformas ou taludes de grama substituindo muros frontais.

Os dois projetos em análise procuram explorar e reinterpretar o universo formal e construtivo da arquitetura paulista da década de 1960 de maneira radical e quase obsessiva. Podem ser consideradas experimentações situadas no limite entre a retomada desse legado e a sua própria superação. Quase um exercício de libertação dos ideais e das obras dos velhos mestres da FAU-USP, a partir da pesquisa criteriosa e da investigação extrema dessas mesmas linguagens.

### **3.2.2. As contribuições de Bucci, MMBB e Puntoni**

Inicialmente, cabe ressaltar a importância das contribuições de Angelo Bucci, MMBB e Alvaro Puntoni no contexto da nova geração de arquitetos de São Paulo, como catalisadores de uma série de experimentações que, de alguma forma, vinculam-se às tradições da arquitetura moderna, principalmente com o brutalismo paulista. São percursos que se desenvolveram próximos uns dos outros, ao seguirem caminhos paralelos e muitas vezes convergentes, sem serem homogêneos. Bucci e Puntoni sempre mantiveram uma parceria regular na participação de concursos e em alguns projetos desde que se graduaram. Além disso, Bucci esteve associado ao MMBB entre 1996 e 2002, no momento em que ocorreu uma maior aproximação do grupo com Paulo Mendes da Rocha para o desenvolvimento de uma série de projetos importantes, conforme foi visto no item 3.1.2. Entre 2002 e 2003, quando deixou o MMBB, voltou a se associar a Puntoni em alguns projetos.<sup>47</sup> Ainda em 2003, Bucci fundou o SPBR e Puntoni, em 2004, o Grupo SP.

---

<sup>47</sup> Nessa época participaram de alguns concursos importantes, como, por exemplo: o Memorial à República (2002), em Piracicaba, onde obtiveram o primeiro lugar; e o Elemental Chile (2003), em Santiago, no qual foram finalistas.

Das experimentações inaugurais desses arquitetos, resultou um conjunto de projetos e obras coesos, que primaram por um tipo de argumentação consistente, porém não semelhante àqueles da arquitetura paulista brutalista. São exemplos em que prevaleceram alguns aspectos, como a procura da integração com o entorno, a espacialidade dos ambientes, a ênfase no sistema estrutural, o cuidado com o seu respectivo desenho e o destaque para o sistema construtivo. Segundo Wisnik (2006, p. 174), essas obras podem ser caracterizadas por

um raciocínio que nega a partição exagerada do programa e concentra núcleos herméticos (áreas molhadas, dormitórios) a fim de não interromper a continuidade espacial, evitando o confinamento exagerado dos ambientes. E que busca, nesse sentido, explicitar não apenas os elementos construtivos (materiais, instalações), mas, principalmente, a mensuração indivisível do espaço: sua extensão material íntegra de fachada a fachada, por exemplo, desobstruída pela limpeza estrutural. Partido que faz do edifício um instrumento de medida, de leitura perceptiva do espaço e, em maior escala, da paisagem.

O propósito quase obstinado de sustentação dos edifícios em escassos pontos de apoio já estava presente nas intenções do MMBB desde a **Agência de Publicidade** (1994) [vol. 2, p. 206], projetada para abrigar uma agência de publicidade e um estúdio fotográfico. Foi pensada como uma caixa regular e abstrata, protegida por brises metálicos, configurando-se como um pequeno edifício de cinco lajes em estrutura pré-moldada de concreto armado deixada aparente, com apenas seis apoios e vãos maiores de 9,5 m no sentido transversal ao terreno, à maneira da Casa Gerassi (1988-1990), de Mendes da Rocha.

Além das casas em Ribeirão Preto e Aldeia da Serra, o conceito revisitado da “casa-apartamento sobre pilotis”<sup>48</sup> foi utilizado novamente pelo MMBB, com algumas variações, em outras duas outras residências projetadas quase ao mesmo tempo em São Paulo. A primeira delas foi construída para o artista plástico Iran do Espírito Santo. Formalmente, a **Casa na Vila Romana** (2004-2006) [vol. 2, p. 208] configura-se como uma caixa de concreto armado aparente

---

<sup>48</sup> Ver nota nº 45.

suspensa sobre pilotis, com planta quadrada com 12 m de lado e amplas aberturas nas faces nordeste e sudeste. Por sua vez, o pilotis encontra-se sobre um embasamento semi-enterrado, também de concreto armado aparente, que acompanha o expressivo desnível de quase 10 m em um terreno de formato irregular, na ponta de quadra de um bairro eminentemente residencial e com topografia bastante acentuada, permitindo amplas vistas para o vale do rio Tietê.

O sistema estrutural aproxima-se da solução desenvolvida para a casa em Aldeia da Serra. A estrutura principal da caixa suspensa está apoiada em apenas quatro pilares centralizados e afastados do perímetro, que geram balanços de aproximadamente 3,5 m em todos os sentidos e sustentam duas lajes cogumelo de concreto protendido, sobrepostas uma à outra, a laje de piso da residência e a laje de piso do terraço, logo acima. Tal solução estrutural permitiu grande flexibilidade tanto no agenciamento espacial quanto no tratamento dos elementos de vedação. Contrariamente ao que se pode imaginar à primeira vista, as paredes externas de concreto aparente não têm função estrutural e apenas colaboram para que a caixa alcance a densidade formal pretendida.

O programa foi dividido de maneira didática. No embasamento, implantado numa cota mediana do terreno, localiza-se o ateliê do artista, isolado da residência e ao mesmo tempo aberto para o jardim através de uma avantajada porta de vidro, capaz de permitir o acesso da luz e de obras de arte de grande formato. Na cobertura deste embasamento, o pilotis abriga atividades variadas, como a acolhida, a garagem e o lazer. Também exerce a função de mirante para a paisagem. Uma escada de lance único conduz ao pavimento superior onde se encontram as atividades domésticas do programa, dividido em três faixas longitudinais às faces envidraçadas. Uma segunda escada, sobreposta à primeira, permite o acesso à cobertura, transformada em uma nova área de contemplação e lazer, uma espécie de quintal paulistano.

A **Casa no City Boaçava** (2004-2008) [vol. 2, p. 209]<sup>49</sup> pode ser explicada pelo desenho de sua estrutura. Duas expressivas empenas paralelas de concreto armado aparente com mais de 15 m de comprimento cada uma, dispostas longitudinalmente em relação ao

---

<sup>49</sup> A Casa no City Boaçava foi premiada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), em 2008.

terreno, são apoiadas em apenas quatro pilares cilíndricos do mesmo material e sustentam todas as lajes da residência, deixando os vãos inteiramente livres, permitindo aberturas completas e grandes áreas de transparência e permeabilidade. A residência articula-se através destas empenas e do vazio central da planta.

Formalmente, configura-se como uma caixa retangular de concreto aparente com amplas aberturas no sentido transversal, protegidas por brises. Cada empena está apoiada em dois pilares centralizados e distantes 5 m entre si, gerando balanços de cerca de 6 m em cada uma das extremidades. As empenas possuem desenhos e recortes desiguais e alturas que variam entre 4 m e 6,5 m, conforme o nível onde se apóiam em cada pilar. Dada a aclividade do terreno, a solução foi suspender levemente o térreo em relação à cota da rua, o que permitiu a inserção de um subsolo aberto e semi-enterrado, que contém a garagem e as atividades de serviço, protegidas em relação à rua pelo jardim frontal. As atividades principais dividem-se em dois níveis, em uma planta retangular com um vazio central descoberto que funciona como pátio e varanda, organizando e direcionando o programa. Além disso, o vazio central está voltado para o interior do edifício e protegido pelas empenas cegas. Uma escada metálica o atravessa a partir do pavimento superior e dá acesso à cobertura, funcionando como um terraço que contém um deque de madeira e um espelho d'água.

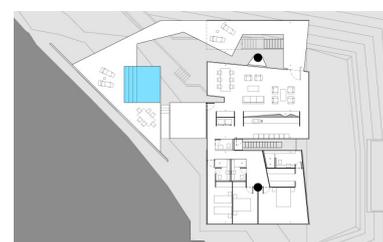
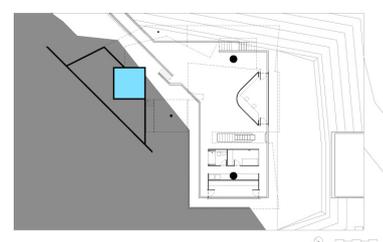
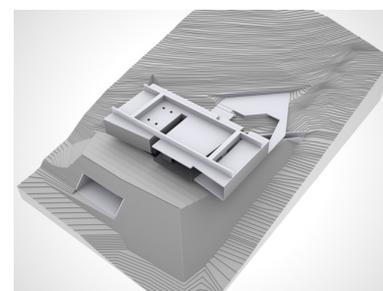
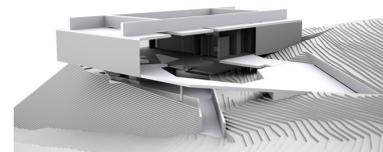
As casas de Aldeia da Serra, Vila Romana e City Boaçava são iniciativas que demonstram o esforço de revisão, e, ao mesmo tempo, de superação dos preceitos a que estes arquitetos estiveram vinculados desde o princípio. Podem ser consideradas (mesmo a de City Boaçava) reinterpretações contemporâneas – até certo ponto, precisas – da concepção clássica formulada objetivamente por Le Corbusier há mais de 80 anos, nos seus *Les 5 points d'une architecture nouvelle*. Além disso, enquanto as duas primeiras exprimem uma versão paulista do esquema corbusiano da *Maison Dom-ino* (1915), a última conforma um sistema híbrido que mais se aproxima da solução para a *Maison Citrohan* (1920), através das suas empenas de concreto armado aparente sustentando todas as lajes, porém suspensas e apoiadas em apenas quatro pilares.

Contudo, é principalmente na obra de Angelo Bucci que esta pesquisa formal, estrutural, espacial e construtiva, tem alcançado

maior significado a cada novo projeto.<sup>50</sup> Essa pesquisa remonta ao Pavilhão de Sevilha 92 e assumiu uma configuração mais objetiva a partir das clínicas de Orândia. Já é possível perceber que o arquiteto dialoga com um repertório próprio, preciso, decantado ao longo de duas décadas de atuação profissional, sendo que suas obras atuais são variações pertinentes dentro de um campo já preestabelecido e operam no limite da ideia de retomada com desigualdade, o que significa, necessariamente, uma opção por assumir e correr riscos permanentes.

Grande parte da sensação de transparência alcançada na Casa em Ribeirão Preto é devido à possibilidade de abertura total dos vãos, decorrente da estratégia de reduzir o número de apoios, afastando-os do perímetro, e de pendurar as lajes de piso por meio de tirantes metálicos no par de vigas paralelas e invertidas que também sustentam a laje de cobertura, numa interpretação inventiva em torno da fachada livre. Não se trata de inovação, mas muito mais de um diálogo inteligente com as tradições da chamada arquitetura moderna brasileira, como, por exemplo, com as soluções estruturais de Affonso Reidy para o MAM do Rio de Janeiro (1953-1967).

Essa habilidade para pendurar as lajes em vigas invertidas permitiu que, aos poucos, o arquiteto fosse reduzindo ainda mais o número de apoios em seus projetos. É o que acontece na **Casa em Santa Tereza** (2004-2008) [vol. 2, p. 182], construída no Rio de Janeiro, principalmente no volume laminar sobre pilotis que abriga a área íntima e o escritório, apoiado em apenas três pilares centralizados em relação ao seu eixo longitudinal. Também é o que acontece na **Casa em Ubatuba** (2006-2009) [vol. 2, p. 183], no litoral de São Paulo, construída em uma encosta íngreme com 28 m de declive, em meio a uma área de preservação, literalmente pendurada sobre a Mata Atlântica em duas vigas paralelas de concreto armado aparente e apoiada em apenas três pilares. Ou ainda, na radicalização da Casa em Cotia (2008) [fig. 58],<sup>51</sup> onde os pontos de apoio da residência foram reduzidos a apenas dois pilares e um sistema de quatro expressivas vigas na cobertura que sustentam as lajes de piso e cobertura da caixa sobre pilotis.



**Fig. 58**  
Casa em Cotia (2008). Angelo Bucci,  
João Paulo Meirelles e Juliana Braga.  
Fonte: Monolito, n. 01, p. 33, fev./mar.  
2011 / Arquivo SPBR.

<sup>50</sup> Nesse sentido, Leonídio (2011a e 2011b) desenvolve uma análise interessante e apropriada sobre a relação complexa entre estrutura e espacialidade na obra de Angelo Bucci.

<sup>51</sup> Projetada em parceria com João Paulo Meirelles de Faria e Juliana Braga, também membros do SPBR.

De todos esses projetos, a **Casa em Carapicuíba** (2003-2007) [vol. 2, p. 179-180], projetada por Angelo Bucci em parceria com Alvaro Puntoni é o mais significativo, pois permitiu que todas as investigações realizadas anteriormente pudessem ser testadas de maneira conjunta. De certa maneira, representa a síntese dessas concepções e lógicas projetuais. Nessa casa é possível perceber, de maneira mais evidente, a transcendência e a superação dos modelos, a comprovação de que o legado moderno constitui-se como uma importante forma de diálogo para esse grupo de arquitetos, porém, nunca como uma finalidade em si mesma.

O projeto foi pensado para um pequeno condomínio fechado em Carapicuíba, na grande São Paulo, numa região eminentemente residencial, de topografia acidentada e características peculiares: um lote de 450 m<sup>2</sup> com declive de 6 m e uma mata nativa com pequeno córrego na divisa de fundo, na cota mais baixa. O programa solicitado compreendia duas partes, a residência propriamente dita e outro espaço destinado ao trabalho, disposto o mais separado possível da primeira. A opção dos arquitetos foi enterrar a casa em relação à rua e suspender o escritório sobre pilotis, deixando o térreo completamente livre, conferindo certo sentido público ao partido, à maneira de uma praça de acolhimento como extensão da rua, permitindo ampla visão da mata ciliar ao fundo. O escritório configura-se como uma caixa longitudinal de 3 x 25 m que atravessa todo o terreno, dividida ao meio por uma pequena bateria de serviço e pela escada de acesso.

O programa da casa se divide em dois níveis de subsolo, aproveitando o desnível. O primeiro subsolo, logo abaixo do térreo, foi implantado no sentido transversal ao terreno e abriga a parte social, as varandas voltadas para a frente e para o fundo do lote, além da cozinha. O segundo subsolo foi implantado no sentido longitudinal ao terreno e abriga a parte íntima do programa, além da lavanderia e da piscina, quase ao nível da mata ciliar. A única entrada, tanto para a residência quanto para o escritório, acontece pela praça frontal, que funciona como acolhimento e garagem, através de uma ponte metálica que parte desse primeiro platô e avança sobre o desnível até encontrar o piso de placas de concreto apoiado sobre a laje de cobertura da casa, configurando-se como uma plataforma que contém as escadas de acesso para a residência e para o escritório, além de servir como área de lazer e contemplação da mata ao nível do térreo.

A estrutura também foi dividida em duas partes independentes. A caixa longitudinal do escritório está suspensa sobre dois pilares cilíndricos com diâmetro de 50 cm, alinhados no seu eixo de maior comprimento. O sistema foi completado por um par de vigas paralelas invertidas que engasta a laje de cobertura e por tirantes que penduram a laje de piso nas vigas. O sistema estrutural da casa foi desenhado a partir de dois pórticos paralelos e transversais ao terreno que engastam a laje de cobertura do primeiro nível de subsolo e sustentam, por meio de tirantes metálicos, a laje de piso da cozinha, deixando-a flutuar, completamente livre, sobre a piscina. As lajes de piso do estar e das duas varandas contíguas estão apoiadas sobre as paredes de concreto armado aparente dos quartos, no bloco inferior.

Mais uma vez, a opção foi por uma paleta bastante restrita de materiais. Além das estruturas de concreto aparente, da passarela e dos guarda-corpos metálicos, praticamente resumem-se às vedações de vidro e armários nos ambientes da casa e às telhas metálicas aplicadas sobre alvenaria de blocos de concreto nas empenas cegas da caixa do escritório.<sup>52</sup> Os pisos são de granilite branco nas áreas internas e mosaico português branco ou placas de concreto formando um piso elevado, nas externas. No entanto, uma arquitetura tão austera exige um detalhamento bastante preciso. Cabe destacar os painéis de vidro sem caixilho, que, quando fixos, são presos por um sistema metálico chumbado na face externa da laje de piso, semelhante ao da Casa em Ribeirão Preto, no sentido de melhorar a ventilação e o conforto térmico.<sup>53</sup> Esses mesmos painéis de vidro, quando móveis, correm por um trilho fixado na laje de cobertura e por uma guia na laje de piso.

Um dos aspectos mais contundentes do projeto, aquele que revela maior habilidade dos arquitetos para dialogar – e, ao mesmo tempo, se colocar à distância dos modelos – é a questão da intensidade de sua relação espacial. Desde a Clínica de Psicologia, em Orlandia, a obra de Bucci tem atribuído importância aos eixos de circulação e relativa ênfase às plataformas de ligação dos diversos níveis de cada projeto.<sup>54</sup> A casa de Carapicuíba é uma residência para

<sup>52</sup> A concepção original, detalhada no projeto executivo, era usar um sistema de vedação semelhante ao da Casa em Ribeirão Preto, com painéis de fórmica estrutural no lugar das telhas metálicas.

<sup>53</sup> Este sistema será utilizado por Bucci, a partir da Casa em Ribeirão Preto, em praticamente todos os seus projetos residenciais.

<sup>54</sup> De certa forma, esta preocupação reflete a leitura e a vivência do arquiteto em torno da cidade de São Paulo, sua topografia acidentada, o esforço contínuo para vencer os vales, para conectar os espaços, com seus vários níveis, túneis e passagens.

ser percorrida nas suas diversas ambiências e percepções, no que está acima e no que está abaixo, evocando o conceito de *promenade architecturale* corbusiano. Dado o declive significativo que estabeleceu a diferença entre a cota da rua e a cota do terreno, a estratégia foi ocupar e preencher os vazios. De maneira oposta à materialidade, ao peso e à densidade dos projetos residenciais da arquitetura paulista brutalista, a intenção em Carapicuíba foi alcançar a imaterialidade dos planos que se abrem completamente, e, simultaneamente, estão ocultos e não podem ser vistos. Numa proposição inventiva, a casa foi concebida de cabeça para baixo, dando a sensação de que está suspensa no ar, de que é aérea, embora esteja implantada firmemente no solo. Nesse sentido, é um projeto que evoca certos conceitos da complexidade, em que o “todo é maior que a soma das partes”: uma casa radical que constrói seu próprio entorno, que inventa a sua espacialidade, voltada para o seu próprio universo particular.

Aos poucos, o desenho das plantas baixas nos projetos de Bucci tem deixado a ortogonalidade, em busca de novas experimentações formais com maior flexibilidade e liberdade. Essas novas experimentações aparecem, inicialmente, em recortes nas lajes de piso, a partir dos projetos da Casa em Phoenix (2005) [fig. 59],<sup>55</sup> nos Estados Unidos, e da Casa em Cotia (2008) [fig. 58, p. 163], em São Paulo. Também aparecem, de maneira mais contida, na laje de cobertura da Casa em Ubatuba (2006-2009) [vol. 2, p. 183]. Na Casa em East Hampton (2006-2009) [vol. 2, p. 181],<sup>56</sup> a 150 km de Nova York, o térreo configura-se como um pavilhão linear, à maneira miesiana, onde a laje de cobertura é sustentada por dois pórticos metálicos com 40 m de vão,<sup>57</sup> e o pavimento inferior tem planta irregular, ângulos oblíquos e maior liberdade formal, conformando e recortando as varandas contíguas aos ambientes do térreo. Tal pesquisa formal e espacial ainda vai aparecer de maneira mais evidente no Edifício Sede da Treotech Sistemas Digitais (2010-2011) [fig. 60], projetado para Atibaia, em São Paulo,<sup>58</sup> e no Edifício de Apartamentos em

<sup>55</sup> Projetada em parceria com Mike Braun.

<sup>56</sup> Projetada em parceria com Ciro Miguel, João Paulo Meirelles de Faria e Juliana Braga, também membros do SPBR.

<sup>57</sup> Os pórticos disfarçados por empenas, solução também utilizada na Casa em Santa Tereza, e, de certa maneira, na Clínica de Odontologia, remetem à maneira como Paulo Mendes da Rocha ocultou os pilares e os serviços na Loja Forma (1987-1993).

<sup>58</sup> Projetado por Bucci, Ciro Miguel e Juliana Braga.

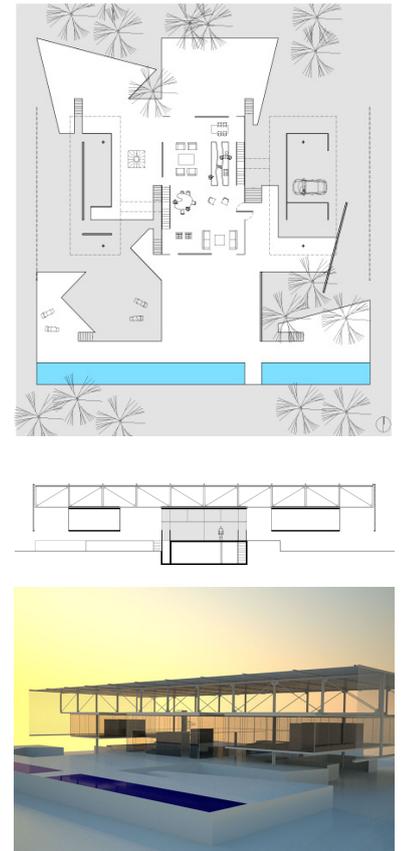


Fig. 59

Casa em Phoenix (2005), Estados Unidos. Angelo Bucci e Mike Braun. Fonte: Arquivo SPBR.

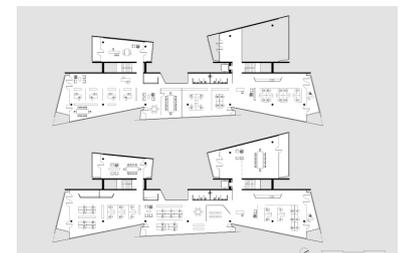


Fig. 60

Treotech Sistemas Digitais (2010-2011), em Atibaia, São Paulo. Angelo Bucci, Ciro Miguel e Juliana Braga. Maquete física e plantas baixas. Fonte: Arquivo SPBR.

**Lugano** (2009-2012) [vol. 2, p. 184],<sup>59</sup> na Suíça. Nesse último caso, os vazios e recortes das lajes do térreo e do primeiro subsolo iluminam tanto o escritório de cálculo estrutural que se encontra nessa cota, e que pertence aos proprietários do edifício, quanto a garagem do segundo subsolo. Os desenhos dos seis andares de pavimentos tipo caracterizam-se pela irregularidade da planta recortada e pela sua independência do sistema estrutural.

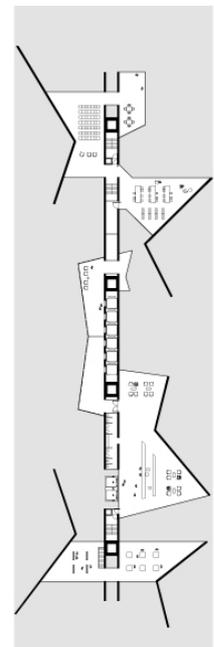
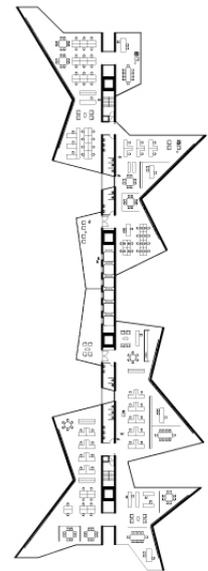
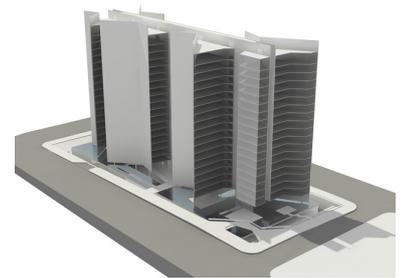
Mas, de todas essas experimentações, a mais transcendente foi a proposta para o concurso da Nova Sede da CAF (Corporación Andina de Fomento) (2008) [fig. 61],<sup>60</sup> em Caracas. O edifício foi estruturado em torno de dois núcleos centrais e longitudinais de serviço, infraestrutura e circulação, e por cinco paredes estruturais de concreto armado aparente, à maneira de planos verticais dobrados para aumentar a rigidez do sistema, cada uma delas apoiadas em apenas três pilares. A tensão entre ordem e descontinuidade espacial é permanente. Os espaços são caracterizados pela fragmentação da forma, pela contraposição e pelo contraste entre a ortogonalidade do eixo central e a não ortogonalidade das lajes dos escritórios que funcionam como entidades quase independentes. Tal proposta demonstra claramente, conforme atesta Leonídio (2011b, p. 32), o “quão pouco interessado o arquiteto está em limitar-se a reproduzir, a cada novo projeto, os achados formais e estruturais de nossa tradição moderna.”

### 3.2.3. Edifícios de interesse público

Até o presente momento, ficou evidente a dificuldade dos arquitetos dessa nova geração em operar, pela quase absoluta falta de ocasiões favoráveis, em projetos maiores na escala dos interesses urbanos e coletivos. Entretanto, as escassas oportunidades para se concretizar esses anseios e proposições de sentido público foram aproveitadas com algum êxito. Resumem-se em alguns raros concursos de arquitetura em que os projetos vencedores foram de fato construídos, ou, ainda, em algumas poucas iniciativas isoladas tanto do poder público quanto de instituições culturais, o que revela a dramática circunstância do cenário arquitetônico local.

<sup>59</sup> Projetado em parceria com João Paulo Meirelles de Faria, membro do SPBR.

<sup>60</sup> Projetado em parceria com Ciro Miguel, João Paulo Meirelles de Faria, João Paulo Daolio e Thiago Natal Duarte.



**Fig. 61**  
Nova Sede da CAF (2008), em Caracas. Angelo Bucci, João Paulo Daolio e Thiago Natal Duarte. Maquete eletrônica, planta nível recepção e planta pavimento tipo dos escritórios. Fonte: Arquivo SPBR.

Digna de nota tem sido a atuação da Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE), órgão vinculado à secretaria estadual de ensino de São Paulo, que iniciou em 2003 um programa de construção de novas escolas em todo o estado, contando com a participação de inúmeros escritórios de arquitetura. São projetos destinados ao ensino fundamental e que obrigatoriamente deveriam incorporar no programa, além de uma quadra de esportes coberta, a possibilidade de serem utilizadas pela população nos finais de semana. Desde então, foram construídas uma série de edifícios escolares que primaram pela racionalização dos custos, pela economia com a sua própria manutenção e pela redução do tempo entre a licitação da obra e a sua construção. Nesse sentido, foram utilizadas algumas estratégias projetuais comuns, como a utilização de estruturas de concreto pré-fabricadas e moduladas, a definição de uma gama de elementos industrializados de acabamento e vedação, e, finalmente, a padronização do programa de necessidades. Reuniões entre os arquitetos envolvidos e consultores em estruturas pré-fabricadas de concreto definiram e dimensionaram as peças estruturais para respeitar a modulação de 10,80 x 7, 20 m.

Dessa forma, utilizando o mesmo processo construtivo e as mesmas especificações técnicas, as diferenças entre as diversas escolas resumiram-se, principalmente, na implantação e na disposição do programa, nos sistemas de circulação interna, na aplicação dos revestimentos, dos brises e das vedações externas. Nesse caso, a padronização da técnica conduziu a respostas parecidas. Formalmente, a maioria dos projetos optou por condensar o programa num bloco único e compacto, numa atitude de persistência em torno da caixa abstrata, procurando adaptá-la ao entorno e à geometria do terreno, quase sempre em lotes pequenos e com a topografia acidentada.<sup>61</sup> A geometria do terreno e a topografia são fatores condicionantes de muita importância nesse tipo de solução formal, aliadas a uma solicitação da própria FDE por construções de bloco compacto que pudessem racionalizar os custos de fundação e cobertura, além de diminuir custos com as vedações externas. Mesmo assim, algumas escolas apresentaram soluções de um único bloco em lâmina longitudinal ou de mais de um bloco.

---

<sup>61</sup> Essas soluções estão devidamente analisadas em: FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger (Org.). *Arquitetura escolar paulista: estruturas pré-fabricadas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

Este método de produção em série pode ser considerado um contraponto ante a irracionalidade dos processos construtivos e dos canteiros de obras no país, uma iniciativa que não pode ser menosprezada. Ao mesmo tempo, seus resultados carecem de análises mais criteriosas. A grande diversidade de escritórios que tem participado desta operação, somado ao sistema de padronização e especificação dos materiais adotados, tem levado a resultados desiguais, caracterizados algumas vezes pela monotonia e pela repetição. Tais resultados acabam por diluir um dos pressupostos iniciais da proposta, que é justamente a oportunidade da investigação e da experimentação.

Muitos dos escritórios paulistanos selecionados pela pesquisa e pelo levantamento de dados participaram dessa operação realizada pelo FDE.<sup>62</sup> As quatro primeiras dessas escolas foram projetadas em caráter experimental para a periferia de Campinas, pelos escritórios: Andrade Morettin, que projetou a **Escola Jornalista Roberto Marinho** (2003-2004) [vol. 2, p. 161]; MMBB, que projetou a **Escola FDE F1** (2003-2004) [vol. 2, p. 207]; Una, que projetou a **Escola Dr. Telêmaco Paioli Melges** (2003-2004) [vol. 2, p. 229-230]; e André Vainer e Guilherme Paoliello, que projetaram a Escola FDE E1-B (2003-2004). Nessas primeiras experiências, concebidas como prismas retangulares abstratos, foram utilizados diversos tipos de materiais de vedação e de proteção solar, como elementos vazados de concreto, chapas perfuradas, venezianas translúcidas de PVC e telhas metálicas.<sup>63</sup>

Todavia, o que de maneira mais intensa pode caracterizar estes exemplos é a presença de uma atitude persistente, coletiva e compartilhada, traduzida pelo propósito de se manifestar como elemento de referência e de melhoria social e urbana. Segundo Milheiro (2006, p. 92), essas intenções podem ser entendidas como uma “vontade de criar urbanidade nos lugares onde se implantam”, e ainda pela vontade de “constituir-se como um forte acontecimento de ‘cunho’ arquitetônico, o que, na impossibilidade da intervenção na escala maior, é um trabalho fundador.”

<sup>62</sup> Dentre os arquitetos selecionados pela pesquisa e pelo levantamento de dados participaram os escritórios de Angelo Bucci (SPBR), Alvaro Puntoni (Grupo SP), Andrade Morettin, FGME, Hereñu + Ferroni, Metro, MMBB e Una.

<sup>63</sup> Num segundo momento, por orientação do FDE quanto à maior durabilidade e manutenção dessas escolas, a maioria dos projetos passou a utilizar cobogós cerâmicos ou elementos vazados de concreto.

Também é perceptível nesses projetos a interpretação do programa a partir das vivências espaciais coletivas que foram experimentadas pela grande maioria desses arquitetos na complexa organização do edifício da FAU-USP. Ou na leitura e na interpretação de outros edifícios escolares projetados por Artigas em parceria com Carlos Cascaldi, como, por exemplo, as escolas de Itanhaém (1959) e de Guarulhos (1960). Nas quatro primeiras escolas para a FDE, estas interpretações podem ser verificadas através da importância dada ao vazio, ao espaço central de cada edifício, seja o pátio central ou a quadra esportiva, como um elemento central e aglutinador de certa sociabilidade. Estes espaços centrais são fatores de estruturação dos partidos, de certa forma inspirados no Salão Caramelo na FAU-USP [fig. 42, p. 137]. Na proposta apresentada pelo MMBB, há a pretensão de quase alcançar a literalidade, e nos projetos do Una e Andrade Morettin, as maiores sutilezas.

Ainda merecem destaque a **Escola no Jardim Ataliba Leonel** (2003-2006) [vol. 2, p. 177], projetada para o Tremembé, na zona norte de São Paulo, por Angelo Bucci em parceria com Alvaro Puntoni e Maria Isabel Imbronito, e a **Escola em Votorantim** (2006-2008) [vol. 2, p. 155], projetada por Alvaro Puntoni no interior paulista, a 100 km da capital.<sup>64</sup> Ambos os casos se diferenciam da caixa compacta da maioria dos edifícios escolares projetados para a FDE. Na escola da capital, o partido priorizou um edifício longitudinal de 95 m de comprimento por 22 m de largura, implantado paralelo à maior face de um terreno triangular com topografia acentuada, junto à Rua Boaventura Coletti. O partido foi organizado em torno de dois blocos de salas de aula dispostos nas duas extremidades da planta e do vazio central da quadra de esportes que interliga o conjunto, sendo que tanto os dois blocos quanto a quadra de esportes foram implantados em níveis diferentes a partir de três platôs distintos. Passarelas metálicas sobre a quadra interligam os blocos de aulas, parafusadas nos pilares pré-moldados e penduradas por tirantes nas vigas metálicas que atravessam o vazio central. Brises de madeira acentuam o caráter horizontal do edifício que se destaca como elemento de referência na paisagem do bairro.

De todas essas propostas, a escola de Votorantim procurou distanciar-se dos experimentos anteriores, transcendendo o modelo

---

<sup>64</sup> Projetada em parceria com Jonathan Davies e João Sodré, membros do Grupo SP, junto com Puntoni.

do bloco compacto em prol de uma implantação em dois blocos distintos conformando um “L”, interligados por um vazio central destinado à circulação vertical e à conexão dos volumes em meio nível, num terreno de geometria irregular, situado em um dos limites da cidade, entre a zona rural e a zona urbana. No bloco maior, longitudinal e perpendicular à rua de acesso, foram situadas as partes mais públicas do programa no térreo, e no segundo pavimento, as salas de aula, a biblioteca, o laboratório e a sala de informática. No bloco menor, a quadra de esportes. Um ripado de madeira foi pensado para conferir unidade ao conjunto, envelopando a quadra e a face sul do bloco de aulas. A implantação privilegiou a permeabilidade e a conexão entre a escola e o seu entorno: uma pequena praça estabelece a transição e cria uma pequena gentileza urbana na periferia da cidade.

Alguns concursos de arquitetura também proporcionaram as primeiras ocasiões favoráveis para que o grupo de arquitetos em estudo pudesse, numa escala maior, exercitar o desenho da arquitetura integrado ao espaço urbano, como “processo” e “estratégia” de conexão com o espaço da cidade. O concurso internacional para a construção do Centro Matucana e do **Museu da Memória e dos Direitos Humanos** (2007-2009) [vol. 2, p. 194-195], em Santiago do Chile, foi vencido por Carlos Dias, Lucas Fehr e Mario Figueroa e contribuiu decisivamente para a criação do escritório paulistano Estúdio América, conforme já foi visto. O partido adotado pode ser entendido como uma reinterpretação da “manzana” tradicional, onde os edifícios propostos ocupam o perímetro da quadra, suspensos sobre pilotis, a fim de garantir a máxima permeabilidade e integração com o entorno. Trata-se de uma particular percepção do centro histórico, assumindo a estratégia de se construir as conexões da cidade a partir do vazio. A construção do complexo foi dividida em duas partes. O museu foi construído na face sul da suposta “manzana” e o Centro Matucana, que ainda não foi implantado, consiste num edifício de escritórios e comércio na forma de um “C”, em torno de um pátio central na face norte, junto à Rua *Santo Domingo*.

O Museu da Memória e dos Direitos Humanos foi inaugurado durante o governo socialista de Michele Bachelet. Sua destinação é preservar a memória dos dramáticos acontecimentos que se desenvolveram no país durante o período da ditadura militar, nas décadas de 1970 e 1980. A proposta procurou colocar em evidência imagens de um tempo fragmentado e não linear. Conceitualmente, o proje-

to foi pensado como uma “arca” onde se podem guardar infinitas memórias acumuladas. Formalmente, comporta-se como uma barra transversal suspensa, apoiada aparentemente sobre espelhos d’água e enormes bases de concreto armado. Sob o ponto de vista estrutural, essa barra transversal é constituída por um par de treliças metálicas paralelas que sustenta três níveis de lajes, apoiando-se, à maneira de uma ponte que atravessa o vazio sobre a rampa, em apenas quatro pontos nas extremidades do eixo leste-oeste, no centro das bases irregulares de concreto aparente.

A barra transversal abriga as partes expositivas do programa, e as bases irregulares, suas partes mais públicas. As áreas de exposição foram organizadas na faixa central da caixa suspensa e as áreas periféricas, próximas às faces do eixo norte-sul, funcionam como espaços de transição que foram ocupados pela circulação horizontal, pelos serviços e pela escada interna que conecta as áreas expositivas nos três pisos. Também auxiliam a filtrar a luz externa que atravessa o brise de chapas perfuradas de cobre esverdeado. As bases, por sua vez, abrigam as circulações verticais, um auditório, administração e serviços, além do café, dos acessos ao museu, ao metrô e aos dois níveis de estacionamento abaixo da rampa.

De certa forma, a implantação remete a algumas soluções encontradas no MUBE [fig. 43, p. 137], em São Paulo. O partido priorizou a permeabilidade da quadra através da reconfiguração da topografia. Na face sul, junto à Rua *Catedral*, a caixa suspensa do museu é o portal que pode ser atravessado pela imensa rampa que conecta a rua ao térreo rebaixado da grande praça cívica, gerando sombreamento e marcando definitivamente a paisagem. Nos passeios do eixo leste-oeste, junto à Avenida *Matucana* e à Rua *Chacabuco*, é possível contemplar os espelhos d’água sobre as coberturas das bases irregulares de concreto armado aparente e perceber as escadarias de acesso à praça semi-enterrada, à maneira de arquibancadas para a contemplação da vida, das aglomerações e das atividades cívicas às quais o edifício suscita.

O concurso da **Sede do SEBRAE** (2008-2010) [vol. 2, p. 156], em Brasília, foi vencido por Alvaro Puntoni em parceria com Luciano Margotto,<sup>65</sup> João Sodré e Jonathan Davies. O partido adota-

---

<sup>65</sup> Luciano Margotto formou o escritório Núcleo Arquitetura com Marcelo Ursini até 2010, quando então fundou o República. João Sodré e Jonathan Davies integram o Grupo SP, junto com Puntoni.

do guarda atenta observação do lugar, da legislação e da topografia, além de alguma semelhança com a implantação do museu de Santiago do Chile, ao ocupar a periferia do terreno com um edifício sobre pilotis e integrar as diversas partes do programa através de um pátio central. Em Brasília, priorizou-se a qualidade do espaço interno, as diversas possibilidades de percursos e as vistas para a cidade. O edifício se organiza em duas partes distintas, divididas por um térreo livre em pilotis, também denominado térreo superior, que permite acesso a todos os outros pavimentos, funcionando como um grande espaço de circulação e interação com todo o conjunto. Logo abaixo, o térreo inferior caracteriza-se como uma base que abriga a parte mais pública do programa, as atividades de treinamento, o auditório, as salas multiuso, a biblioteca e a cafeteria. Térreo superior e inferior interligam-se a partir do vazio do pátio central, em torno da praça de estar e integração do térreo inferior.

Acima do primeiro térreo, dois blocos de escritórios articulam-se de forma paralela sobre pilotis, dispostos entre o pátio central, e comunicam-se através das duas lâminas de circulação vertical e serviços no sentido transversal. Cada bloco possui dois pavimentos flexíveis de estações de trabalho e salas de reunião, configurando-se como barras longitudinais sustentadas, cada uma, por um par de treliças metálicas paralelas, pintadas de branco e apoiadas sobre pilares cilíndricos de concreto que descem até o térreo inferior. As imensas superfícies de vidro das faces longitudinais são protegidas por painéis de chapas metálicas perfuradas que funcionam como brises móveis e conferem unidade ao conjunto, contrapondo-se às empenas de concreto armado aparente das lâminas de circulação e serviço no sentido transversal.

De certa forma, o projeto evoca uma série de referências. O térreo livre como continuidade natural do espaço público da cidade e como mirante para o Lago Paranoá, os espelhos d'água, o pilotis como elemento de correspondência e diálogo com as superquadras, a planta livre, a permeabilidade, a continuidade e a transparência, a plasticidade da empena curva de concreto aparente, a articulação do vazio. Pretende contrapor temporalidades distintas e evocar o diálogo com a própria história da arquitetura e com as tradições que teimam em permanecer, ainda que sejam apenas como ideais inatingíveis.

### 3.2.4. Outros vínculos e novas possibilidades

Aos poucos, o programa coletivo organizado e desenvolvido a partir das relações intelectuais, emocionais e acadêmicas de um grupo de jovens arquitetos com a FAU-USP, ultrapassou seus próprios limites e abriu-se num leque mais amplo, estabelecendo outros vínculos e novas possibilidades que não se restringem e vão mais além da mera discussão entre a continuidade ou a retomada do legado da arquitetura paulista brutalista. Essa constatação pode ser verificada pela pesquisa e pelo levantamento de dados, tornando evidente que existe uma multiplicidade de caminhos que é maior do que comumente se imagina ou geralmente se presume. Por consequência, no sentido contrário, também não é possível, pela análise desses projetos e obras, comprovar a hipótese da existência de uma suposta “continuidade sem rupturas com o passado” e muito menos de uma exclusiva retomada de certos legados modernos.

Dentro dessa perspectiva, a obra dos arquitetos Vinícius Andrade e Marcelo Morettin está contaminada por diálogos variados desde a formação acadêmica na FAU-USP, passando pelos estágios com Joaquim Guedes, Marcelo Fragelli, Eduardo de Almeida e MMBB, em São Paulo, e Emili Donato em Barcelona,<sup>66</sup> até influências diversas, como as de Rem Koolhaas, MVRDV, Lacaton & Vassal e Jean Nouvel, dentre outros. Além disso, ressalta no trabalho de Andrade Morettin a preocupação com um desenho racional, com a precisão da técnica e com a intensa utilização de elementos pré-fabricados e componentes industrializados montados a seco, o que de certa forma é algo atípico e inusual no panorama da arquitetura produzida no Brasil, apesar de que proposições parecidas já estavam presentes nos ideais, nos discursos e nos anseios de parte dos arquitetos paulistas desde os anos de 1960.

Essa obstinação pela matéria também pode ser percebida por certa tenacidade para se trabalhar com os efeitos da luminosidade e com os contrastes entre opacidade e transparência (ANELLI, 2011). Inicialmente, a **Casa P. A.** (1997-1998) [vol. 2, p. 158] alcançou relativo destaque, sendo publicada em algumas revistas interna-

---

<sup>66</sup> Marcelo Morettin estagiou com Joaquim Guedes e Marcelo Fragelli. Vinícius Andrade estagiou com Eduardo de Almeida, MMBB (na época em que ainda se chamava Via Arquitetura) e Emili Donato, em Barcelona. Em 1997, fundaram o escritório Andrade Morettin Arquitetos.

cionais no final da década de 1990. Foi construída num condomínio em Carapicuíba para um jovem casal, num terreno de 600 m<sup>2</sup> em meio a uma vegetação nativa e de frente para um lago. Trata-se de um pequeno abrigo de 62 m<sup>2</sup> para ser utilizado nos finais de semana. Divide-se em dois volumes distintos, de materiais e tratamentos diferentes. Um volume menor, construído de maneira tradicional, abriga a cozinha, a lavanderia e o banheiro. O segundo volume funciona como um único ambiente retangular de 9,4 x 4 m, que pode ser dividido entre estar e dormitório. Está levemente suspenso, apoiado sobre vigas de alvenaria. Foi pensado a partir de materiais industrializados, construído com estrutura de madeira jatobá, vedações de placas de policarbonato alveolar, forro de compensado naval e cobertura de telhas metálicas, dispostas de modo a formar um colchão de ar entre o forro e as telhas. Em uma das quinas, o policarbonato foi substituído pelo vidro, permitindo um diálogo entre translucidez e transparência.

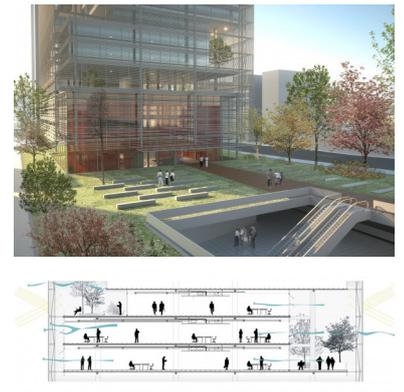
Os arquitetos retomam o mesmo tema ao projetarem a **Casa R. L.** (2004-2005) [vol. 2, p. 162] em parceria com Lua Nitsche, em São Sebastião, no litoral de São Paulo. Trata-se de um pavilhão disposto em um único volume elevado 70 cm do solo, um prisma regular de madeira recuperada. Nesse caso, ao invés do policarbonato foi utilizada uma pele dupla de vidro e tela mosquiteiro de poliestireno para se alcançar os contrastes desejados com a luminosidade.

Na **Casa R.R.** (2006-2007) [vol. 2, p. 164], construída na praia de Itamambuca, em Ubatuba, os arquitetos priorizaram a utilização de várias camadas de materiais industrializados. O projeto foi pensado como dois volumes que se interpenetram e se abrem para a paisagem e para a mata nativa. Uma caixa maior, com a característica de um contêiner metálico e permeável, envolve e protege outra menor, de madeira, funcionando como abrigo e invólucro. Possui planta retangular de 18 x 8,5 m e pé-direito de 7,5 m, contendo a caixa menor, onde se localiza o programa propriamente dito. Está implantada com a face longitudinal sudeste voltada para o mar. Na caixa maior, as vedações são telhas metálicas galvanizadas com enchimento de EPS na cobertura e nas empenas laterais. Nas fachadas longitudinais foram usados painéis pivotantes de aço galvanizado e tela mosquiteiro que permitem ampla visão da paisagem, ventilação cruzada abundante e proteção contra insetos. O volume está suspenso 75 cm do solo arenoso por vigas e pisos de madeira sobre pilares

de concreto. A caixa menor organiza-se em dois níveis voltados para o vazio formado pela varanda de pé-direito duplo da caixa maior. A caixa menor é constituída por estrutura de madeira com módulos de 3 x 4 m que também apóia a cobertura, por fechamentos externos em OSB que foram perfurados naqueles painéis que se abrem como portas para auxiliar a ventilação, e, finalmente, por fechamentos internos em gesso acartonado.

O diálogo entre opacidade e transparência que aparece em diversos projetos de Andrade Morettin, geralmente é alcançado pela reiterada utilização de camadas compostas de materiais industrializados diversos, como vidros serigrafados, vidro U, brises, policarbonatos, telas metálicas, venezianas industriais de PVC, telhas metálicas, painéis de madeira, painéis laminados, dentre outros. Nesse sentido, a **Escola Jornalista Roberto Marinho** (2003-2004) [vol. 2, p. 161] configura-se como uma caixa opaca e luminosa de telhas metálicas brancas e venezianas translúcidas. A proposta para o concurso da Nova Sede da CAF (Corporación Andina de Fomento) (2008) [fig. 62],<sup>67</sup> em Caracas, pode ser entendida como a persistência de uma ideia, em que uma caixa exterior de vidro e brises metálicos envelopa e protege outra caixa, caracterizada por um edifício de vários pisos desencontrados e jardins e várias camadas de translucidez. O colchão de ar entre as duas caixas proporciona a regulação da temperatura e a criação de um microclima.

O Edifício Box 298 (2009) [fig. 63], projetado na Vila Madalena, em São Paulo, abriga um programa comercial organizado em duas partes. Um térreo flexível, dividido em dois pavimentos, procura agenciar a conexão entre as ruas Wisard e Fidalga, abrigando lojas e uma sala de reuniões coletivas. O bloco superior é uma lâmina com as faces maiores orientadas para noroeste-sudeste. A estrutura é composta por uma modulação regular de pilares e lajes de concreto armado aparente que estabelecem uma forte marcação horizontal que evidencia os quatro níveis de salas comerciais de pé-direito duplo. Os fechamentos são uma mistura de alternâncias entre planos de telhas metálicas industrializadas e painéis de vidro, mais fechados ou mais abertos conforme a orientação solar. A variação das cores e a programação visual das telhas, idealizadas pelo artista plástico João Nitsche, sugerem um empilhamento flexível de contêineres e



**Fig. 62**  
Nova Sede da CAF (2008), em Caracas.  
Andrade Morettin. *Fonte: Arquivo Andrade Morettin.*



**Fig. 63**  
Edifício Box 298 (2009), em São Paulo.  
Andrade Morettin. *Fonte: Projeto & Design, n. 360, p. 59 e 61, fev. 2010.*

<sup>67</sup> Neste concurso obtiveram o segundo Prêmio.

múltiplas possibilidades de agenciamento, marcando a paisagem paulistana.

Nesse sentido, a metodologia projetual de Andrade e Morettin é híbrida por excelência, permitindo diversas possibilidades de diálogos e absorvendo outras referências que vão além das tradições da arquitetura paulista. Na Casa R.R., por exemplo, os arquitetos assumem claramente a influência da Casa Latapie (1993), projetada por Lacaton & Vassal, na França (SERAPIÃO, 2011). Todavia, também é possível perceber certas aproximações desta casa, na praia de Itamambuca, com projetos de Sean Godsell, especialmente os que primaram por componentes industrializados e por várias camadas de materiais e transparências, como a Casa na Praia de St. Andrews (2003-2006), ou os que optaram pela solução da caixa exterior que envolve outra, que contém o programa, como a Casa Península (2000-2002), ambas em Victoria, na Austrália.

No concurso para a Sede da FAPERGS (2003) [fig. 64],<sup>68</sup> em Porto Alegre, a interação é com a arquitetura contemporânea holandesa, especialmente a partir de influências do MVRDV e da Casa em Bordeaux (1994-1998) de Rem Koolhaas. No 2º Concurso Living Steel para Habitação Sustentável, propuseram um **Edifício de Habitação Social em Recife** (2007) [vol. 2, p. 163],<sup>69</sup> onde a cobertura, as varandas, as circulações e o pilotis dialogam com o Edifício Ne-amausus (1985-1987), de Jean Nouvel, em Nîmes, França. Na **Casa M.M.** (2001-2003) [vol. 2, p. 160], a interação se estabelece com a obra de Koolhaas, especialmente com a Casa em Bordeaux, ou com os planos inclinados presentes nas propostas para o Edifício ZKM (1989), na Alemanha, para as Bibliotecas na Universidade de Jussieu (1992), na França, e na Casa no Bosque (1992-1994), na Holanda.

A **Casa M.M.** foi construída em um condomínio em São Roque, a 55 km de São Paulo, num terreno de 3.500 m<sup>2</sup>. Foi implantada na parte central do terreno, estruturada a partir de uma plataforma de concreto de aproximadamente 40 x 8 m, paralela às curvas de nível e suspensa sobre o terreno, em meio a uma densa mata nativa. A plataforma ora é plana e ora é inclinada, dobrando-se em diversos platôs para acessar as partes do programa sem tocar o solo, desde o acesso, que acontece na parte mais alta do terreno, passando pela garagem, pelos serviços, pelo platô de acesso à residência, até a piscina. São



**Fig. 64**  
Sede da FAPERGS (2003-2004), em Porto Alegre. Andrade Morettin. Fonte: [www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/04.040/2282?page=4](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/04.040/2282?page=4)

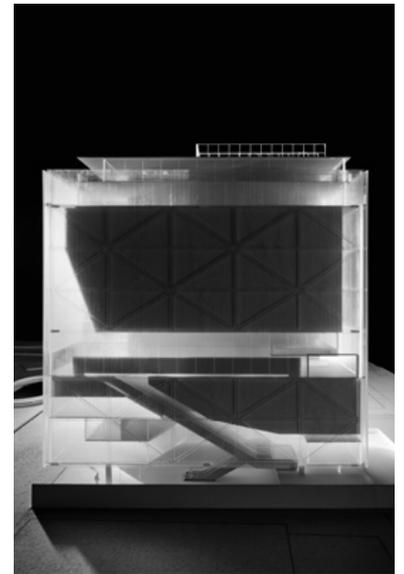
<sup>68</sup> Neste concurso obtiveram o segundo Prêmio.

<sup>69</sup> Neste concurso obtiveram o primeiro Prêmio.

planos, níveis e vazios que foram pensados como uma nova configuração da topografia, ao procurar preservar o terreno natural. O volume se configura como um caixa de concreto armado aparente perpendicular à plataforma, suspensa sobre outro volume envidraçado numa contraposição entre peso e leveza que remete às referências já mencionadas da casa de Bordeaux. Além disso, uma estrutura complementar de aço em formato de um “C”, pintada de laranja, que ora é tirante e ora é viga, auxilia na sustentação da caixa de concreto. Na cobertura, uma plataforma técnica aparente congrega reservatórios de alumínio e máquinas de ar-condicionado.

Mas, de todas essas experimentações realizadas por Andrade e Morettin, a proposta para o concurso da Nova Sede do Instituto Moreira Salles (2011) [fig. 65],<sup>70</sup> na Avenida Paulista, pode ser entendida como a justaposição de proposições e conceitos presentes em vários projetos anteriores. Também possibilita perceber a distância que se encontram das propostas que apenas almejam ser mera “continuidade” ou “retomada” de certos legados modernos. Mais uma vez dialogam com algumas metodologias de investigação de Koolhaas, procurando entender e definir o programa e as circulações internas por meio de diagramas e cortes longitudinais que se aproximam da primeira proposta do OMA para a Ampliação do Museu Whitney (2001), em Nova York. Os arquitetos optaram por criar um térreo elevado a 15 m de altura, no quarto piso, de pé-direito duplo e conectado à Avenida Paulista por escadas rolantes, abrigando recepção, livraria, café e restaurante. Acima do térreo elevado, foram organizados três pisos para galerias de exposição e nos dois últimos, os escritórios. Abaixo dele, foram localizadas as áreas multimídias, o auditório, a biblioteca, as salas de aula, além de quatro pisos de subsolo para estacionamento, carga e descarga.

Formalmente, o edifício consiste numa caixa de vidro U e estrutura metálica que envolve outra caixa, o museu propriamente dito. Ou seja, o edifício configura-se como uma caixa translúcida que permite a interação com a rua, e uma caixa opaca que atende às necessidades do programa. À noite, a caixa translúcida transforma-se numa lanterna urbana, à maneira da Ampliação do Museu de Arte Nelson Atkins (1999-2007), projetado por Steven Holl em Kansas



**Fig. 65**  
Instituto Moreira Salles (2011), em São Paulo. Andrade Morettin. Fonte: *Monolito*, n. 08, p. 63, 64, 70, abr./mai. 2012 / Arquivo Andrade Morettin.

<sup>70</sup> Nesse concurso obtiveram o primeiro Prêmio, superando as equipes de Angelo Bucci / SPBR, Una, Arquitetos Associados, Márcio Kogan e Bernardes & Jacobsen.

City, Estados Unidos. No térreo elevado, rasgos de vidro transparente dispostos em duas posições estratégicas atuam como mirante sobre a paisagem paulistana.

Num outro viés, apesar da proximidade profissional e afetiva com Paulo Mendes da Rocha, o escritório Metro desenvolveu alguns projetos em que procurou se aproximar de outras influências. Na sede do Grupo Votorantim, no centro histórico de São Paulo, próximo ao Teatro Municipal, os arquitetos projetaram o **Espaço Votorantim** (2007-2008) [vol. 2, p. 204], destinado a contar de maneira interativa a história da empresa. O destaque é para o forro de chapas de alumínio da área expositiva, que se configura como uma superfície irregular de geometria complexa: uma série de triângulos dispostos em diversos tipos de dobras e angulações, a partir de um desenho gerado por modelagem eletrônica.

No **Museu do Chocolate** (2009-2011) [vol. 2, p. 205], projetado pelos arquitetos do Metro para a fábrica da Nestlé em Caçapava, às margens da rodovia Presidente Dutra, a pouco mais de 100 km de São Paulo, o objetivo era requalificar o museu e os espaços de visitação. O projeto consiste numa estrutura de circulação que permite conhecer os processos de fabricação e participar de exposições temáticas e interativas ao longo de um percurso de visitação de aproximadamente 700 m de comprimento ao longo da fábrica. O projeto é composto por duas torres e por passarelas suspensas, translúcidas e vermelhas, constituídas por treliças espaciais metálicas, vidros com película vermelha e chapas metálicas perfuradas no piso e na face norte das passarelas, à maneira de um brise. As superfícies laterais das passarelas apresentam-se irregulares, formadas pela geometria da treliça espacial, por peças triangulares que se deslocam no sentido vertical e horizontal em até 20 cm, criando reflexos e ondulações. À noite, a iluminação com *leds* imprime um caráter ainda mais sensorial ao conjunto. O museu de Caçapava se aproxima do **Museu do Chocolate** (2007) [vol. 2, p. 348], projetado na Cidade do México para a mesma companhia pelo arquiteto mexicano Michel Rojkind. No México, o museu foi implantado em uma das esquinas da unidade fabril e o diálogo é feito pela justaposição dos contrastes formais, ao passo que o museu paulista quase se integra com o corpo da fábrica, apesar da sua intensidade cromática. Ambos buscam recriar a topografia por intermédio de superfícies irregulares e realizam seus percursos suspensos do solo. Na Cidade do México, a geometria é

mais complexa e dinâmica. Em Caçapava, a estrutura é leve, transparente, quase desmaterializada pela luz vermelha. Mesmo com suas inevitáveis divergências, ambos são experiências fenomênicas e sensoriais cujo protagonismo são os percursos e os espaços de exposição e consumo, que assumem grande impacto visual na paisagem, ao interagirem de maneira intensa com seus entornos e com a cultura contemporânea.

Num caminho um pouco mais independente, há que se mencionar o grupo franco-brasileiro Triptyque, formado pela brasileira Carolina Bueno e pelos franceses Guillaume Sibaud, Olivier Raffaelli e Grégory Bousquet que se formaram na *École d'Architecture Paris-La Seine* e atuam no eixo São Paulo-Paris. Procuram exercer uma prática heterogênea e experimental, mais aberta a outras influências, mais variada e diversa sob o ponto de vista formal, articulando uma linguagem própria do metiê da arquitetura com as de outras áreas, como arte, história e sociologia. Colocam-se com certa distância dos outros jovens escritórios paulistanos e destacam-se como um tipo de possibilidade ou alternativa, num cenário que ainda está pautado por discussões a respeito das influências do legado das arquiteturas modernas produzidas no Brasil ao longo do século XX.

Dos projetos do Triptyque, merece destaque a **Agência de Publicidade Loducca (2005-2007)** [vol. 2, p. 222], construída em São Paulo, voltada para uma rua de intenso tráfego na região do Jardim América. O partido se caracteriza por uma membrana curva de madeira à maneira de brise, funcionando como um filtro, configurada como uma complexa camada de proteção térmica e acústica que envelopa a face noroeste do edifício, uma caixa de concreto aparente e vidro de três pisos e um subsolo. Essa superfície não-plana é formada por uma sequência horizontal de pranchas de cedro de diferentes curvaturas, côncavas e convexas, que se aproximam e se distanciam do edifício. O acesso ao interior acontece por uma caixa de concreto aparente engastada no meio da pele ondulada e permeável de madeira, que, por sua vez, também funciona como escada de acesso.

No **Edifício Harmonia 57 (2007-2008)** [vol. 2, p. 223-224], as experimentações convergiram para uma proposta vinculada ao debate contemporâneo em torno das especulações ambientais, na tentativa de se entender o edifício como um sistema vivo, capaz de criar atmosferas e ecossistemas próprios. Trata-se de um programa

de lojas e escritórios construído em um estreito lote na Vila Madalena, em São Paulo, organizado em dois volumes de três pisos e um subsolo. O primeiro volume, parcialmente suspenso sobre pilotis, está localizado na parte frontal do terreno, e o segundo ocupa a sua parte posterior, interligados por uma passarela metálica com piso de madeira, criando uma praça de convivência no vazio central. Formalmente, o edifício é híbrido e agrega uma série de insólitas formas e fragmentos, buscando conciliar elementos heterogêneos de diferentes materialidades. Nesse sentido, uma caixa de concreto e duas rampas metálicas caracterizam o acesso de veículos para o subsolo. Peças roliças de eucalipto, à maneira de imensos brises móveis de abrir, protegem a fachada frontal envidraçada e o volume sobre a cobertura do bloco posterior. As paredes duplas externas foram recobertas por uma camada vegetal, que as transformam e modificam continuamente, conforme o crescimento e florescimento das diversas espécies definidas pelo paisagismo. Caixas de concreto armado aparente de diferentes tamanhos emolduram as aberturas e varandas dispostas de maneira quase aleatória. Todo o sistema de irrigação das paredes vegetais, de tratamento e reaproveitamento das águas pluviais, incluindo o sistema de bombas, é aparente, desenhando uma imensa quantidade de delgadas tubulações pintadas de verde-limão. Um conjunto de nebulizadores proporciona uma nuvem de vapor que alimenta a vegetação e envolve o edifício em horários predeterminados. Dessa forma, o projeto revela e explicita suas partes vitais de maneira quase didática, pensadas como um ecossistema em permanente mutação.

No **Edifício Fidalga 727** (2007-2010) [vol. 2, p. 225], construído na Vila Madalena, em São Paulo, os arquitetos do Triptyque propuseram o agrupamento de 11 unidades habitacionais de diferentes tamanhos, programas e formatos, num volume fragmentado. A geometria do terreno, um estreito lote de 13 m x 50 m, conformou um edifício longitudinal em lâmina dividido em três partes desiguais e dez pisos, incluindo o térreo e a cobertura, além de dois níveis de estacionamento em subsolo. A pesquisa formal, iniciada no Edifício Harmonia 57, foi intensificada, o que levou a uma proposta híbrida baseada na estratégia da colagem, que pode ser entendida pela justaposição de imagens heterogêneas e objetos dispersos, buscando conferir unidade ao que a princípio está fragmentado. No pilotis de pé-direito duplo, um conjunto de quatro pilares em X remetem à

proposta de Koolhaas para o concurso da Biblioteca Nacional da França (1989). As fachadas são descontínuas e revelam o resultado da articulação de uma série de aberturas desiguais, da sobreposição de caixas de diferentes formatos, dispostas quase aleatoriamente, de acordo com o empilhamento dos apartamentos, cada um com sua diversidade espacial, variando os modelos entre os de único pavimento e os dispostos como duplex ou triplex. Também é intenso o contraste e a mistura dos materiais, resultando numa solução não usual para este tipo de programa. Predomina a contraposição entre o concreto aparente da estrutura e os panos negros de alvenaria, em oposição às partes brancas. Ainda existe a colagem de outros elementos dispersos. O paisagismo é construído com capim, e elementos de bambu estão presentes na entrada, na luminária e no forro da recepção. Por fim, uma estrutura metálica auxiliar recebe a vegetação que recobre a torre de circulação vertical.

Ao buscarem articular e harmonizar tantos elementos e formas díspares, os arquitetos se aproximaram de algumas das estratégias da complexidade e da fragmentação, entendendo-as como “a forma mais genuína da condição dispersa da pós-modernidade” (MONTANER, 2009, p. 148). Nesse caso, a complexidade e a fragmentação podem ser entendidas como metáforas de uma metrópole como São Paulo.