

Perplexidade e Espanto

Fragmentos da arquitetura de São Paulo

A n a V a z M i l h e i r o

«Il Brasile, è stato detto, fu scoperto due volte; nel 1500 dal navigatore portoghese Pedro Alvares Cabral; nel 1942 da Philip Goodwin, il critico americano che con G. E. Kidder Smith vi si era recato a raccogliere materiale per la mostra sull'architettura brasiliana allestita l'anno seguente al MoMa di New York. 'Brazil Builds' (1943) aprì infatti gli occhi dell'intera comunità internazionale su una realtà creativa che si presentava con el caratteristiche di un fenomeno...».

Fulvio Irace¹

ITAQUERA, PERIFERIA DE SÃO PAULO. UMA HIPÓTESE para se chegar a Itaquera é apanhar o metropolitano, atravessando a cidade através da chamada linha leste, colecionando fragmentos da superfície de São Paulo. Um oceano de arranha-céus deixado ao longe, cortado pela via férrea, dá lugar a moradas cada vez mais térreas, redesenhando a paisagem como uma infinita teia de retângulos. Visualmente mais rarefeita, a presença humana afasta-se desse eixo de progresso, até desaparecer junto à estação do arquitecto Renato Viègas. Trata-se de uma plataforma elevada, configurando no solo uma praça, um recinto público, aberto e coberto para o fluxo rodoviário. O desenho da estação é escoreito. Grandes pilares em betão, de secção circular, elevam-na. Todos os dias, o lugar é tomado por multidões de gente que dali cedem ao centro de São Paulo. Como não existe nada em redor, nenhum equipamento comercial, os caminhos trilhados até à estação estão repletos de ambulantes. Uma enorme feira espontânea se distribui nesses braços tomando de assalto todas as pessoas.

Foi nesse lugar, sem forma nem topografia original a não ser a linha e o seu término, que Paulo Mendes da Rocha concebeu, com o escritório MMBB², uma das suas obras recentes: o Poupatempo de Itaquera, uma espécie de Loja



do Cidadão³, um edifício público por excelência. Um novo *rocio* que inaugura ou dá continuidade a uma geografia indiciada antes por Renato Viêgas, ou por essa decisão superior de aí instalar uma das entradas da cidade. Na plenitude da sua maturidade, Mendes da Rocha completa um esquema sugerido antes, duplicar uma praça coberta, consolidar num território inóspito e até violento um uso urbano, atribuir-lhe uma fixação.

A beleza dessa estrutura reside em elaborar uma síntese do significado pleno da arquitectura. Não só da arquitectura paulista, emancipada daquela que o mundo conheceu como arquitectura do Brasil a partir do Rio de Janeiro, da erudição esclarecida de Lúcio Costa ou da liberdade plasmática presente nas obras do mestre Oscar Niemeyer, mas do sentido universal que enquanto disciplina deve conter. «*Fui formado com a certeza de que os homens transformam uma beleza original, a natureza, em virtudes desejadas e necessárias para que a vida se*

instale nos recintos urbanos»⁴. Uma ideia fundamentada na capacidade do gesto do arquitecto *fazendo* paisagem, uma afirmação contundente dos valores da obra arquitectónica, quase um eco contra a ignorância e a falsa sofisticação que a cidade, no seu todo, persegue por falta de causas. Um grito na periferia abandonada à sua má sorte. Então, Mendes da Rocha repetiu a recta que já existia, riscando uma outra, paralela, que ganhou espessura, gerando um edifício de 300 metros. Nele instalou-se todo o programa, em linha contínua, interrompido apenas por uma galeria que nasce na estação, porque esta já antecipava a possibilidade de uma ancoragem gémea. Fez um edifício partido em dois, sem ameaçar a integridade da grande nave. Ergue-se do chão como um viaduto para tocar a cota já existente e recebe uma cobertura em aço, que repousa sobre a estrutura de betão, como duas peças independentes que se encontram. Nas extremidades, quatro pilares portentosos anunciam o remate da estrutura. Por eles escorre a

água da chuva, que nos trópicos atinge caudais surpreendentes, sendo directamente canalizada para o subsolo. Não se trata de uma forma de domesticar os elementos, antes de fazer a natureza participar na arquitectura, de não renunciar ao seu contributo. É quase um requinte soberbo, barroco, num edifício tão claro, que se oferece tão imediatamente.

Existe ainda uma outra dimensão, certa crueza, nesta intervenção de Mendes da Rocha. Um aspecto clarividente, que se manifesta numa rusticidade comunicada no modo como foi construída e nos materiais usados sem subterfúgios. Gesto que pode ser interpretado como uma maneira de tornar a arquitectura próxima da sensibilidade mais simples, sem aparatos que possam servir de argumentos para a exclusão. Esta outra faceta da arquitectura, simultaneamente de inclusão e responsabilização do homem pelo espaço de que se apropria, é um dos alicerces de certa tendência que se desenvolveu em São Paulo. Delineou-se em meados da década de 50 com a maturidade profissional de João Batista Vilanova Artigas⁵, que permitiu aos arquitectos paulistas vislumbrar um rumo independente do Movimento Moderno de que eram herdeiros, um regionalismo dentro dessa ampla família que os espartilhava, mesmo no contexto brasileiro. «É claro que precisamos lutar pelo futuro de nosso povo, pelo progresso e pela sociedade dando a esta missão o melhor dos esforços, pois é a medida que, pela participação na luta ao lado do povo, compreendermos seus anseios, fizermos parte dele, que iremos criando espírito crítico para afastar o bom do inútil na Arquitectura, que atingiremos a «espontaneidade nova» que criará como interpretação directa dos verdadeiros anseios populares»⁶.

Quando, em 1952, Vilanova Artigas ergueu a sua voz contra a hegemonia dos velhos mestres modernos, do norte-americano Frank Lloyd Wright ao suíço Le Corbusier, era esta ainda



Casa Baeta. João Vilanova Artigas, 1956.

Museu de Arte Contemporânea, Niterói. Oscar Niemeyer, 1994.

a sua única certeza, dita em tom panfletário, num discurso assumidamente político. Tudo o que realizara antes mostrava os subsídios dessa arquitectura que colonizava o mundo, ou o pretendia dominar. Casas wrightianas seguidas de projectos onde se lia um léxico linguístico que a historiografia internacional classificou como apanágio da influência corbusiana no século XX, num processo de interiorização da lição moderna que a maioria das arquitecturas locais sofreram antes dela se conseguirem libertar. O risco era, portanto, enorme e a atitude reforçava uma autocrítica. A alternativa apenas se esboçou depois da edificação da casa Olga Baeta, que assinala o arranque do seu percurso individual. Resultou, por isso, de uma vontade, de um desejo que antecedeu a materialidade da arquitectura.

Com Artigas e com os arquitectos que o acompanharam, a construção de uma identidade paulista dentro da cultura arquitectónica brasileira deveu-se assim a um momento de desconforto face ao sistema internacional e principalmente ponderou a inclusão da expressão popular na disciplina erudita que incapacitava o arquitecto de cumprir o seu destino. Nessa casa destinada a um casal de cientistas, simbolicamente reduzida à condição de puro abrigo pelo peso cego consubstanciado pela cobertura, Arti-



gas definiu os contornos do modo paulista, ultrapassando o significado de estilo pela impossibilidade de repetição automática dos elementos nela contidos e da recusa em elaborar um repertório compositivo⁷. Fisicamente detinha uma presença fortíssima, uma empena *hedionda*, como a descreveu o próprio arquitecto, obtida mediante reflexo do processo construtivo, do uso de tábuas de madeira dispostas na vertical para realização do molde que deu forma ao betão. Apesar desse apelo formal, o que importava na casa Baeta era o resgate de uma imagem, de um passado colectivo que se recuperava para a contemporaneidade sem recorrer a uma transposição directa da casa popular que se anunciava como ponto de partida⁸.

O legado de Artigas passava pela dissolução da arquitectura na construção, num acto simultâneo e recíproco, no fixar de uma «moral tecnológica» enquanto matriz de abordagem ao projecto. «*Esta procura de racionalidade não tem fim, e nos mantém em constante experimentação; a experimentação específica das artes é também a privativa da ciência e da tecnologia, aplicadas à arte de construir*»⁹. Perscrutar o sentido primitivo da arquitectura, já que «*construir foi, para o homem, primeiramente, construir sua habitação; alojar-se no espaço, dominá-lo como parte da natureza*»¹⁰, tornou-o convicto de que a arquitectura poderia resolver sob uma forma só todos os dilemas que o programa colocava, os funcionais, os técnicos, os paisagísticos, os estéticos ou os ideológicos. A sistematização destes princípios, que como se percebe jamais se poderiam fixar enquanto conteúdos estilísticos, inaugurou um modo de pensar a arquitectura, progressivamente materializado por edifícios soberbos e soberanos, ainda que pouco inclinados a exuberâncias formais, mas que resolviam proposições urbanas.

Nunca a melhor arquitectura paulista fez concessões plasmáticas e nesse ponto reside a

primeira distinção com a «escola carioca», propícia ao gesto livre immortalizado por Niemeyer, inesquecível na sua maior obra da velhice, nas rampas estonteantes — «passeio à volta da arquitetura»¹¹ — do museu de Niterói¹². A essa exterioridade que contagia a arquitectura carioca, respondeu a investigação paulista através do domínio do espaço interno, verdadeiro apogeu das relações humanas, do novo humanismo que um dia Artigas julgou ser possível cumprir no Brasil¹³. Todavia, os edifícios paulistas carregam uma aspereza externa, um toque de ancestralidade que se sobrepõe às outras memórias que deles guardamos. Porque, antes de mais, se apresentam como abrigos, refúgios numa cidade que incorporou a fealdade na urgência de se fazer cosmopolita, «*da força da grana que ergue e destrói coisas belas; da feia fumaça que sobe apagando as estrelas*»¹⁴.

Por causa disso, a crítica internacional, que hoje remete Mendes da Rocha para o minimalismo¹⁵, haveria de se apressar em classificar Artigas e os seus correligionários como brutalistas. Não resistiram, portanto, a um certo pendor expressivo que privilegiaram como exclusiva manifestação de estilo¹⁶. Relutantes, os arquitectos paulistas que viram no edifício da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo¹⁷ a sua casa e a sua fonte, prosseguem alheios a categorizações universais. «*Afastai-vos daqueles que vos isolarem da luta pelo aperfeiçoamento humano*» — escreveu Artigas aos arquitectos que no início da ditadura se aventuravam nos difíceis caminhos da profissão — «*dos critérios estáticos da beleza que fulgura pelo contraste com a miséria humana*»¹⁸. Usou na época um mensageiro, porque sentiu negada a entrada franca na escola que concebera, livre de obstáculos, um coração palpitante de vida no lugar onde pretendia que o indivíduo, mais que o arquitecto, se instruisse, urbanizasse, ganhasse espírito de equipa¹⁹. «*É uma escola de*



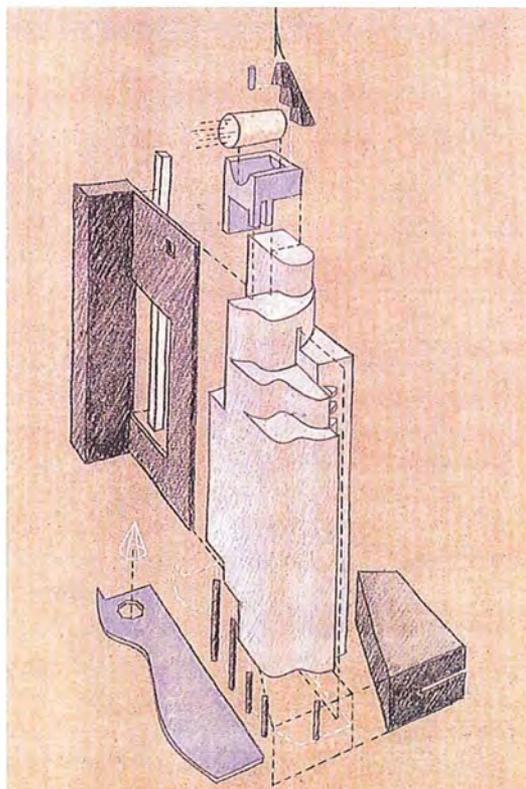
acabamentos simples, modesta como convém a uma escola de arquitectos, que é também um laboratório de ensaios. A sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite, aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação»²⁰. Essa grandeza onde o espaço é desenhado para dar protagonismo ao homem, sem que seja necessário eclipsar a arquitectura, constituiu-se na pedra basilar deixada por Artigas às gerações seguintes. Transformou-se num axioma capaz de gerar *novos sítios* para São Paulo. Ao traçar a sua *genealogia da imaginação*, Mendes da Rocha recordou-o. «*Minha arquitectura sempre foi inspirada por idéias, não evoca modelos de palácios ou de castelos mas a habilidade do homem em transformar o lugar que habita, com fundamental interesse social, através de uma visão aberta, voltada para o futuro*»²¹. Consciente do desafio que Artigas lançou a São Paulo, cerca de trinta anos antes, Mendes da Rocha acrescentou à topografia da cidade mais um lugar, o museu de escultura (Mube), concretização auspiciosa da arquitectura vindoura.

Desenhado como se reconfigurasse a geografia daquele pedaço de chão, o Mube²² sinte-

Museu Brasileiro de Escultura. Paulo Mendes da Rocha, 1988. Fotografia de Nelson Kon em *Projecto Design*, nº 251, Janeiro, 2001.

tiza todas as lições que a arquitetura paulista pode reter. Nasceu, não do gesto demiurgo, mas de uma sombra ampliada pela exigência da escala do território brasileiro, uma evidência que esperava ser redescoberta. Ganhou visibilidade através de uma viga que vence um vão livre de 60 metros rente ao solo, para que o interior do museu se desenvolva enterrado, espaço puro, sem fronteiras visíveis. Já não se pode falar só de audácia e generosidade, antes de perplexidade e espanto; do espanto que causa enquanto reconstrução do lugar. Porque, tal como em Itaquera, o ambiente circundante, apesar da sofisticação das moradias burguesas que o caracterizam, mantém certo grau de inospitalidade. Intervir ali era contrariar a artificialidade do modelo da cidade-jardim que tinha sido imposto ao território como

«Terra Brasilis», Jorge Konigsberger/Gianfranco Vannucchi, 1986-1990, em *Projecto Design*, nº 251, Janeiro, 2001.



uma forma de colonização, uma aculturação do povo brasileiro conduzida pelas elites, aparentemente sempre desconfortáveis quanto às suas origens, ou então ceder. Paulo Mendes da Rocha optou por refazer a geografia, não como uma manifestação de essencialidade ou introspecção²³, mas como uma afirmação clara da marca que pode ser deixada sobre o território. Não se percebe no Mube qualquer ambiguidade, nem desejo de ser discreto, nem mesmo de rejeitar a materialidade daquilo que o cerca, isolando-se. Somente uma vontade muito forte de existir, de propor urbanidade²⁴. Não se livrou incólume. O Mube paga hoje o preço de ter ousado hostilizar uma cidade que no final dos anos 80 ainda se deixava encadear por visões oníricas de oásis, construções fantasiadas de pós-modernidade e equivocadas. «A arquitetura contemporânea é essencialmente o desenho da cidade e não sua decoração com uma sucessão, até hedionda, de artefatos esdrúxulos»²⁵. Sem espólio e com uma rede que cerceia a sua liberdade, o Mube aguarda dias mais felizes, porque é filho daquela arquitetura paulista que necessita do chão contínuo, desimpedido, para vibrar, para albergar os cidadãos que nela buscam abrigo.

Na euforia pós-moderna que o precedeu, durante as décadas de 70 e 80, São Paulo e alguns dos seus intelectuais viraram as costas a essa arquitetura inaugurada por Artigas²⁶ que se batia por uma expressão própria, que buscava a reconciliação do povo brasileiro com as suas elites. «A primeira constatação é que, sem dúvida, estamos vivendo a era do pós-moderno, fato este que coloca fora de discussão o retorno aos dogmas do modernismo em todos os seus atos»²⁷. Renunciou-se ao modo paulista, como se este pudesse comunicar obsolência. «Rino Levi dizia que a arquitetura moderna de concreto — betão — daria ruínas muito feias»²⁸, desculpavam-se os mais velhos, mencionando ainda os mestres desaparecidos na década de 60.

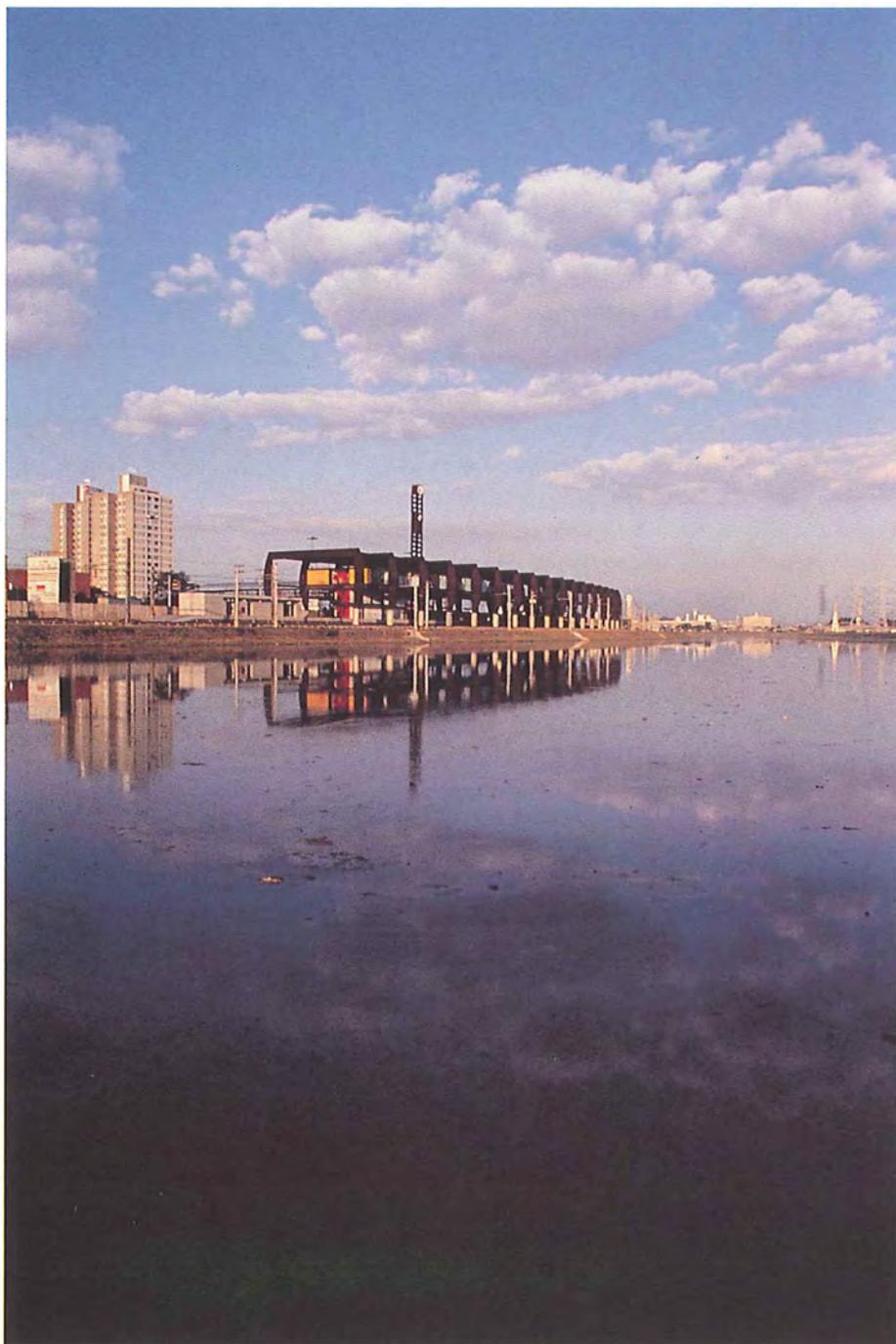
Ofuscados por uma política que encenava um país, onde uma cadeia de televisão fornecia diariamente as pistas para o quotidiano substituindo as responsabilidades do estado, alguns arquitectos julgaram possível recriar um cenário de imitação. Um mundo importado de formas e sem conteúdos, naturalmente adulterado, porque longe da fonte de debate. «*Não tem nada de brasileiro na nossa arquitetura*»²⁹. Não só o admitiam como disso faziam alarido. E iam mais longe. «*Acho*» — reforçava em 1991 um dos membros mais jovens do escritório Aflalo & Gasperini — «*que somos considerados muito mais como os representantes brasileiros da arquitetura internacional do que membros da escola paulista. Aqueles que olham revistas, trazem coisas de fora, justamente contra esse movimento*»³⁰. Eram afinal arquitectos conformados com as suas reproduções, assimilando o pós-moderno sem uma revisão crítica. O erro não estava no princípio. Ao longo da história, todas as linguagens arquitectónicas se difundiram através da circulação de imagens e textos teóricos. Mas no processo como foram apreendidas, porque foram tratadas como visões redentoras. «*As grandes expressões da produção arquitetônica contemporânea nos impressionam principalmente por seu significado simbólico e não por seu conteúdo*»³¹. Uma arquitetura plagiada através do significado, defendiam. E todavia tratavam cada nova obra como um ícone, provocando uma proliferação deles, gerando uma competição de edifícios cada vez mais cegos para os outros, cada vez mais isolados, barricados por detrás de uma legislação caduca que fomentava a propagação de objectos avulsos e a verticalização irresponsável. *Philips*, *Atrium*³², *Iudice*³³... Uma sucessão de nomes atribuídos a torres que poderiam habitar uma metrópole qualquer, num continente longínquo, a ausência de qualquer referência numa cidade que começava a perder a memória³⁴.



Centro Empresarial Nações Unidas. Escritório Botti Rubin, 1997-1999. Fotografia de Nelson Kon, *Projecto Design*, nº 251, Janeiro, 2001.

Estação Largo 13 de Maio. João Walter Toscano, 1983-1988.

Um dos mais representativos deste período, o *Terra Brasilis*, pretendia ainda espelhar uma possível abordagem à história e à tradição, evocando fragmentos da cidade como quem completa um *puzzle*. Sobre ele escreveu a crítica de arquitectura Ruth Verde Zein: «*Como se o edifício estivesse no centro de São Paulo, com seus prédios discretamente decô, com pórticos sugerindo galerias de pedestres, com pilares e marquises de um Niemeyer dos anos 50 e com o ápice ganhando as alturas com a volúpia de um Martinelli ou um Flash Gordon*»³⁵. Referia-se ao valor simbólico de um lugar que não ocupava o centro de São Paulo, e que, apesar da citação, progressivamente se abandonava. Na verdade, implantava-se numa periferia sem passado, composta de loteamentos residenciais, que com o *Terra Brasilis* se iniciava nos segredos da cosmopolização. Verde Zein tinha razão quando previu que o seu impacto só tenderia a diminuir, esgotando o tempo efémero que lhe estava destinado³⁶. Mais ainda, contribuindo para esvaziar outros gestos aparentados. Nesse aspecto foram as obras pós-modernas posteriores ao *Terra Brasilis* portadoras da sua própria precaridade, por se apoiarem em requintes inviáveis numa

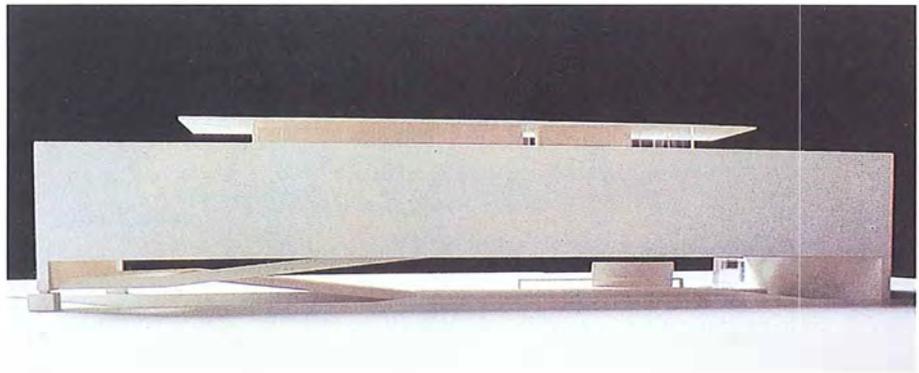


metrópole como São Paulo. Na maioria dos casos, montaram-se cada vez mais a partir de adições ou colagens de elementos estranhos à tradição urbana que pretendiam construir, renunciando involuntariamente ao modelo transposto por incompreensão dos seus argumentos potencialmente interessantes³⁷. Consolidaram-se numa falsa sensação síncrona com os modos internacionais, deixando-se contaminar pelo gosto dominante praticado em cidades e países que não eram os seus. Uma arquitectura de imitação cosmopolita, confundindo esse desejo com uma melhor inserção no mercado imobiliário, principalmente aquele que servia o meio empresarial. Num aspecto, contudo, o pós-moderno brasileiro acompanhou os movimentos internacionais congêneres, na exaustão dos seus princípios, incapazes de se regenerarem³⁸.

No balanço da década patrocinado pela revista *Projeto Design*, o tom escolhido denunciava já uma mudança de estratégia estilística em programas similares, uma espécie de reconciliação com o passado moderno da arquitectura brasileira. «A busca de uma arquitetura comercial adequada ao Brasil dos anos 90 teve uma forte vertente, que propôs a revisão contemporânea do movimento moderno, apresentado como novidade a cuidadosa leitura do entorno. Essa corrente — que pode ser entendida como uma evolução do modelo moderno e que, por ser mais flexível, adapta-se ao meio urbano — procura uma linguagem brasileira para esse programa, afastando-se da caixa de vidro ou do típico arranha-céus americanizado»³⁹. Aparentemente, conviveram estas experiências com o trabalho de escritórios internacionais que, em parceria com arquitectos locais por imposição legal, seriam responsáveis pela maioria das encomendas dos grandes grupos empresariais, mais inclinados para o uso de uma linguagem padrão e menos interessados em estender a sua intervenção ao resto da cidade. A opção, portanto, osci-

lou entre edifícios cujas tipologias pareciam integrar certas conquistas modernas, através da distribuição funcional por volumetrias claramente distintas, como o bloco vertical de circulação ou o embasamento aberto e saliente⁴⁰; e o objecto-torre independente do traçado urbano. E, apesar dessa distinção definida pela crítica brasileira, promiscuidade entre géneros é o que transparece na maioria das abordagens que acabavam por denotar hibridez de conceitos.

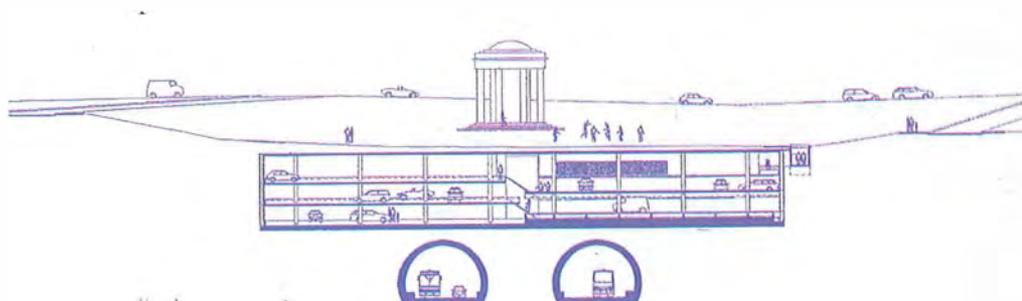
Certas visões dessa São Paulo fragmentada competem com a de outras metrópoles. Os edifícios do Centro Empresarial *Nações Unidas*⁴¹ reflectidos no rio Pinheiros confirmam a perversidade do modelo, criando expectativas vãs num lugar que não conseguiu ainda estabelecer relações amenas com o rio. Ao invés de se esconderem detrás das suas cortinas de vidro, poderiam ter beneficiado com as aproximações tentadas por outros programas. As estações ferroviárias, e entre elas a do Largo 13, projecto de João Walter Toscano⁴², corroboram hipóteses de convivência que antecipam a recuperação dos rios de São Paulo, tornando-a até apetecível. Aço, vidro e as composições coloridas de Odiléa recriam um mundo que amplia a paisagem, partilha das suas coisas boas e más. É um acto de coragem que recoloca o rio enquanto elemento de desenho da cidade. Por isso também pertence à categoria do espanto e da perplexidade. Espanto, pela qualidade intrínseca da arquitectura no cumprimento do programa e respeito pela topografia; perplexi-



Maqueta do Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha de 1992. Angelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, 1991, em *AU-Arquitectura e Urbanismo*, nº 35, Abril/Maio, 1991.

dade, pela aparente facilidade do gesto, que contudo insiste na reflexão sobre os contributos de um acto isolado para uma metrópole sem fronteiras físicas e portanto despida de um contorno.

«*Estaciono. Subo a pé pela passarela receptiva e chego ao mezanino arejado, aberto, colorido, pé direito alto. Bonita vista para o rio. Desço à plataforma. E penso que Toscano é um 'construtivista'. Projeta a construção, e o resultado é arquitetura*»⁴³. A eloquência da estação de Walter Toscano reside então em deixar surgir a arquitectura mesmo num lugar onde as condições mais imediatas lhe são adversas, o rio poluído, o cheiro nauseabundo, a circulação apressada de veículos no eixo viário que marginaliza o rio, a envolvente paupérrima, até as pessoas, apanhadas no intervalo entre a casa e o trabalho numa cidade de distâncias longas e extenuantes. É uma maneira de fazer que difere formalmente da «escola paulista», porque subsi-



Garagem Trianon. Escritório MMBB, 1996-1999, em *Projecto Design*, nº 239, Janeiro, 2001.

diária dos ensinamentos cariocas que enfatizaram o percurso de aproximação e a capacidade sedutora do edifício⁴⁴. Todavia, um modo igualmente correcto, traçado na esperança de atenuar as dificuldades de uma cidade, muitas vezes impiedosa, através de intervenções pontuais — e porque não admiti-lo — poéticas, que possam transformar a vida dos seus habitantes.

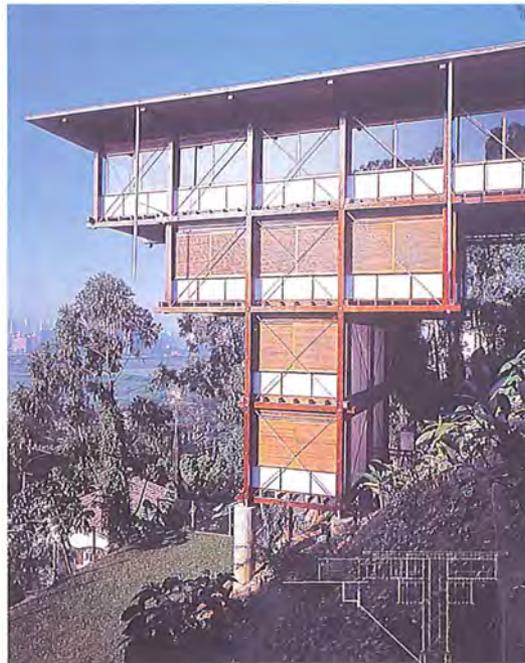
Nessa pluralidade que os anos 80 pareciam incluir, nem todos os percursos individuais foram francamente redentores, como se viu. Entre as gerações seguintes, estavam novos arquitectos que aclamaram primeiro o regresso à escola de Vilanova Artigas, falecido logo no início de 1985, e depois de Mendes da Rocha, que durante um longo período permaneceu quase sem encomendas. Vislumbraram no retorno à tradição interrompida pelo pós-modernismo uma força vital. A oportunidade para se manifestarem publicamente surgiu inesperada, com um dos maiores concursos públicos que abriram a década seguinte: o do Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha de 1992⁴⁵. «*A opção deve ser por uma arquitetura que se desenvolveu baseada em uma visão brasileira, em um projeto para o país*»⁴⁶, escreviam os jovens autores do projecto vencedor. O que pronunciavam não se justificava somente como defesa estratégica, delineada num momento difícil, o primeiro em que directamente confrontavam os representantes do pós-moderno, mas num postulado que se definia como uma orientação para o futuro. No mesmo número da revista *Projeto* em que Roberto Aflalo recusava a influência da «escola paulista», situação já aqui mencionada, os arquitectos do pavilhão para Sevilha reafirmavam a sua resistência aos movimentos exógenos à faculdade de arquitectura. «*Esse é o tipo de arquitetura que faremos, por acreditarmos nela e por não acreditarmos que temos de começar todas as décadas dizendo que faremos uma coisa nova*»⁴⁷. A forma como colocavam as suas expectativas



talvez não fosse a mais correcta ou eficaz. Todavia, o que alimentava a polémica era aparentemente essa distinção entre o que era «novo», aquilo que continha a expressão da idade contemporânea, e o «velho» que retomava valores culturais do passado anterior à ditadura de 1964. «*O projecto vencedor é extemporâneo*»⁴⁸, comentava-se. E, no entanto, um outro argumento se percebia e incomodava, a possibilidade de reavivar um regionalismo adormecido, uma potência cultural amordaçada pela situação política anterior num país que agora se democratizava: «*Eu acho que ele reflete apenas a arquitetura de um pequeno grupo existente na cidade de São Paulo*»⁴⁹. Em resposta ao debate realizado no Museu de Arte de São Paulo⁵⁰, onde os ânimos se radicalizaram, Dalva Thomaz haveria de anteci-

par as preocupações de uma época que então começava. «É exactamente porque lemos Proust, James Joyce, Hemingway, que Macunaíma — de Mário de Andrade — adquire uma importância especial. Também no plano internacional. E quanto ao novo, talvez precisemos mesmo curar essa esclerose momentânea para que de posse da história como um todo, nacional e universal, possamos construir aquilo que seja o historicamente novo. Inclusive a arquitectura»⁵¹. O desfecho da década dar-lhe-ia razão. E nem o facto do Itamaraty⁵² ter desistido de construir um pavilhão próprio para o Brasil, prejudicou o período que se avizinhava⁵³. «Trata-se de ter consciência do momento em que vivemos» — ensinava Paulo Mendes da Rocha em entrevista à primeira *Caramelo*, a revista que os estudantes criaram com a década — «É um momento de transformações na vida do homem, e a expressão que ele dará a isso deve ser serena e belíssima. É o momento de compreender que uma pirâmide não é uma forma piramidal, simplesmente, mas um desejo daquela época de colocar uma pedra a 30 metros de altura naqueles horizontes, e que a inteligência do homem foi capaz de realizar: Que raciocínio você quer fazer, que discurso você deve querer atribuir a isso que aí está, e o que devemos fazer agora?»⁵⁴.

Quase dez anos depois, Mendes da Rocha e a «velha» escola paulista revitalizada pelas gerações que dela se apropriaram marcavam um dos períodos mais intensos da recente arquitectura brasileira. Inquirido sobre os cinco principais projectos concluídos no Brasil durante os anos 90, o gaúcho Carlos Eduardo Dias Comas seria peremptório: a reforma da Pinacoteca, o Centro Cultural da Fiesp, o Mube, a loja Forma e a casa Gerassi⁵⁵. O Brasil reconciliava-se assim com Mendes da Rocha. Na década que assistira à morte de Lina Bo Bardi, o retorno da «velha arquitectura» seria vitorioso. Celebravam-se antigos mestres; a invenção de Niemeyer ou o pioneirismo de Lelé (João Filgueiras Lima).



Casa Hélio Olga Marcos Acayaba, 1987-1990.
Fotografia de Nelson Kon, *Projecto Design*, nº 251,
Janeiro, 2001.

Havia ainda espaço para a recuperação de figuras regionais como o pernambucano Acácio Gil Borsoi, que reconquistava visibilidade nacional intervindo em Uberlândia⁵⁶.

«Na década que separa Sevilha de Orlandia, mudaram os arquitetos ou mudou a crítica?», perguntava Adilson Melendez nas páginas da *Projeto Design* de Janeiro de 2001⁵⁷, aludindo a uma pequena cidade no interior do estado de São Paulo onde Angelo Bucci e Álvaro Puntoni, parte da equipa que concebeu o projecto rejeitado para a Expo 92, ensaiaram os primeiros passos. Em paralelo, nesse mesmo artigo, mostrava-se a imagem do pavilhão e uma das últimas obras na cidade assinadas por Angelo Bucci, integrado já no escritório MMBB: a clínica odontológica⁵⁸, unanimemente acolhida como uma das realizações do decénio⁵⁹. Compositivamente, manusearam-se os mesmos princípios, o apelo do vão livre, o volume puro elevado, a tecnologia do betão usada com precisão, o espaço

aberto e fluído. A pureza e serenidade, manifestadas na primeira decisão a que correspondeu o pavilhão, apuradas na clínica de Orlandia, numa insistência nos valores da tradição paulista aos quais se parece acrescentar certa delicadeza do pormenor perceptível ao olhar.

Apetecerá aqui evocar a perplexidade de Marina Waisman, no último testemunho que nos deixou a arquitecta argentina. «*Será essa atitude nostálgica, uma saída para a crise ou, talvez, um sinal da saúde relativa das culturas periféricas?*»⁶⁰. Um dilema, e simultaneamente um voto de esperança que se pode aplicar directamente a uma cultura arquitectónica, a paulista, que nunca tocou a centralidade do mundo. Talvez até, a genialidade reconhecida internacionalmente a Mendes da Rocha se deva a uma ausência, em absoluto, de contaminação externa, uma resistência interior à cultura dominante e globalizada⁶¹. «*Cada um há de responder por sua decisão*»⁶². A sabedoria de Waisman, aquela que antecede a despedida e, por isso, repleta de clareza por antecipar a multiplicidade das respostas a que não assistirá. Mas uma multiplicidade que deve perscrutar que existem «caminhos a recusar», parafraseando Artigas, num dos axiomas que tomou conta da «escola paulista». Uma espécie de intransigência que os mais novos incorporaram e que lhes permite, com extrema segurança, transformar através da arquitectura a realidade palpável da sua cidade. Isso acontece mesmo nos programas menos apetecidos, menos dados a manifestações daquilo que vulgarmente se convencionou considerar obra de arquitecto. Num desses exercícios, a construção de um estacionamento na região fronteira à avenida Paulista⁶³, o escritório MMBB, deu uma lição de humildade, dos limites que se colocam à visibilidade dessa arquitectura, concentrando-a na resolução cabal e ponderada do programa, sem concessões aos malabarismos fáceis ou ao mercado. E contudo, essa

possibilidade de a arquitectura, enquanto pele, quase desaparecer, permitindo através do uso dos seus instrumentos menos formais refazer um pedaço maior de cidade, não é apanágio de programas menos atractivos. O concurso para a reconversão do prédio da Agência Central dos Correios representou para o escritório Una⁶⁴ — que curiosamente entre os seus quadros integra uma colaboradora do pavilhão de Sevilla —, a oportunidade de transformar o acto de fazer arquitectura num gesto formalmente contido e, todavia, significativo enquanto interpretação do tecido urbano. Apesar da complexidade do projecto e do programa, trata-se de uma operação simples, de redesenho de um território, cruzando-se dentro de uma construção existente eixos que redistribuem as circulações pedonais do centro de São Paulo. Construir no intervalo subterrâneo entre um jardim e um túnel, caso da garagem Trianon, ou no interior de um edifício do qual somente persistem as paredes membranas externas, não deixam de ser gestos semelhantes por estabelecerem relações, que fazem da arquitectura mais do que um envólucro. Afinal demonstrações de que prescindem de artificialismos inúteis, virtude maior do tipo paulista. «*Ainda permanece a pergunta: são várias as caras dessa arquitetura, há que garimpá-las, pois, apesar da confusão criada pela mercadologia, arquitetura continua sendo questão de cultura*»⁶⁵. A mesma luta de Artigas, retomada por outros, constantemente reavivada.

Nessa revisitação contínua, a investigação sobre o primeiro gesto do habitar, o abrigo ou a casa, proporciona a definição de parâmetros de intervenção, como foram as residências Baeta para Artigas ou Gerassi para Mendes da Rocha. Num, representou o gesto inaugural. No outro, o encerrar de um ciclo. «*A casa — Gerassi — é um elogio à existência das indústrias que fabricam esses materiais — pré-fabricados —, importante património de uma cidade que queira racional-*



Casa em Carapicuíba. Escritório Andrade Morettin Arquitectos Associados, 1997.

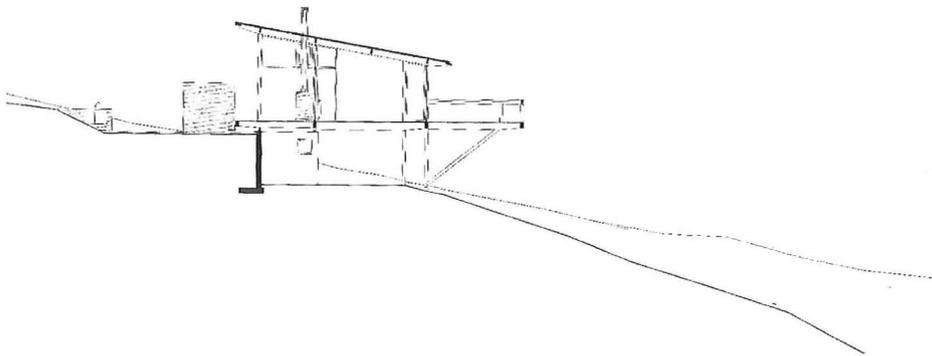
Casa em Carapicuíba. Desenho. Escritório Andrade Morettin Arquitectos Associados, 1997, em *A+U Architecture and Urbanism*, nº 345. Tóquio, Junho, 1999.

zar e tornar acessível a todos a construção de moradias»⁶⁶. Não se comportam, portanto, como exercícios isolados, acessíveis somente às elites com capacidade de encomenda. Mas extravasam largamente o seu enunciado. «Pelo universo de possibilidades que abre, a casa é também o espelho do posicionamento crítico do arquiteto quanto às vanguardas, às novas questões globais e regionais da arquitetura, seus ideais espirituais e políticos»⁶⁷. Praticamente esgotados os ensaios baseados em pesquisas tipológicas, as gerações recentes concentram a sua atenção na otimização do processo construtivo, confirmando a persistência da «escola paulista» no ideal da estrutura que configura o espaço. Ampliaram as suas investigações a outros materiais, sem a obrigatoriedade do uso do betão. Retomou-se a madeira, confirmada pela longa genealogia de casas nesse material,



desde que Marcos Acayaba desenhou a casa Hélio Olga⁶⁸, que tornou o seu proprietário, simultaneamente o autor do cálculo estrutural do projecto, um coadjuvante de obras similares. A repercussão desta residência na arquitectura paulista foi enorme, gerando investigações paralelas que olharam novamente para a madeira como um material com potencialidades estruturais, recusando um uso mais fútil, como o de simples revestimento. Neste aspecto, constituiu a casa Hélio Olga um momento inau-

Casa Valentim. Escritório Una, 1997-1999.
Fotografia e desenho



gural no panorama da arquitectura recente de São Paulo. Mas as casas de Acayaba têm a particularidade de enfatizarem o esforço produzido pela estrutura, em matizes que tornam os pontos de apoio cada vez mais exuberantes⁶⁹. Abordagem bem diferente da tentada pelo escritório Andrade Morettin Arquitetos Associados numa

residência construída na periferia de São Paulo, em Carapicuíba, uma das mais poéticas obras da década⁷⁰. Um pavilhão único, translúcido, ligeiramente elevado do chão, amparado por uma caixa em alvenaria, quase cega, de serviços, que funciona como uma transposição do «puxado» paulista, do anexo pegado à casa. Nesta, a estrutura de madeira, embora omnipresente, desaparece sobre a linearidade do desenho. A casa bandeirista reduzida ao seu essencial enquanto programa, um salão único permeável aos vários usos do quotidiano: estar, comer, dormir. «À nossa frente, aí está a morada bandeirista a nos desafiar; desfalcada daquelas inúmeras construções-satélites, hoje desaparecidas, que os papéis antigos comprovam realmente terem existido à sua volta. Agora, só o silêncio na casa vazia»⁷¹. A história a corroborar a existência de uma tradição no território de São Paulo, de uma

casa de traçado vagamente erudito, numa síntese exemplar entre o programa e o sistema estrutural, a moradia possível com a taipa de pilão. Ensinamentos apreendidos conscientemente ou não, mas que podem ser vislumbrados nesta casa de Carapicuíba, como numa outra, na mesma região, do escritório Una. A mesma clareza perpassa ambas as realizações. Acede-se à casa Valentim⁷² por um pátio que conduz a uma varanda, tal como na casa paulista o alpendre reentrante distribui as funções de entrada. O chão de fora, ainda perceptível, até que a casa se despegue da topografia do terreno. A sala é simultaneamente o espaço de toda a casa, mas também do exterior, já que termina numa plataforma sobre a mata envolvente, na qual o edifício se debruça. Os quartos e casas de banho, nas extremidades, são apêndices necessários para que o programa se cumpra. Os planos que os compartimentam podiam nunca ter sido executados, porque tudo se passa sob o mesmo tecto. A casa acolhedora, consciente de ser morada de alguém, bela e soberana, igual ao modo como se construíram mentalmente as moradias paulistas, inexpugnáveis e enigmáticas⁷³. «Certa vez, chegamos mesmo a escrever que a casa bandeirista era para nós uma esfinge semidecifrada, e depois de tantos anos nada temos a acrescentar a essa ideia»⁷⁴. Permanece então essa imagem de espanto, essa perplexidade com que Carlos Lemos viu as casas do passado.

¹ Fluvio Irace, «Brasil», *Abitare*, nº 374, Giugno 1998, p. 84.

² Angelo Bucci, Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga, licenciados pela FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) entre 1986 e 1987.

³ Projecto de 1998. «O Poupatempo é uma central de serviços públicos diversos (como emissão de documentos, pagamento de contas, posto policial, correio, etc.) criada pelo Governo do Estado de São Paulo para atender à população», Paulo Mendes da Rocha, *Paulo Mendes da Rocha*, Cosac & Naify, São Paulo, 2000, p. 196. Mendes da Rocha formou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie em 1954.

⁴ Paulo Mendes da Rocha, 2000, p. 69.

⁵ Do ponto de vista cronológico aponta-se 1956, data da construção da residência Olga Baeta (São Paulo), como o momento de definição da arquitectura de Vilanova Artigas.

⁶ Vilanova Artigas, «Os Caminhos da Arquitetura Moderna» (*Fundamentos*, nº 24, São Paulo, Janeiro 1952); *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo, Fundação Vilanova Artigas/Pini, 2ª Edição, 1986, p. 79.

⁷ Inovou ainda o programa, albergando todas as funções sob uma cobertura única e introduzindo o estúdio, elemento que passou a incorporar o plano de necessidades da classe média paulista. Cf. Fábio Valentim, Texto policopiado sobre algumas residências de Artigas, 2001, s/p.

⁸ «Mas a inspiração é da casa paranaense. Aqui ponho as tábuas da empena na vertical, como se fosse a concepção estrutural da casinha da minha infância». Vilanova Artigas in Marcelo Carvalho Ferraz (coord.), *Vilanova Artigas*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 72.

⁹ Vilanova Artigas, «Arquitetura e Construção» (*Acrópole*, nº 368, São Paulo, Dezembro 1969); 1986, p. 104.

¹⁰ Vilanova Artigas (1969), 1986, p. 103.

¹¹ Ítalo Campofiorito citado por Oscar Niemeyer, *Projeto Design*, nº 202, Novembro 1996, p. 35.

¹² O projecto do Museu de Arte Contemporânea em Niterói (Rio de Janeiro) é de 1994.

¹³ A ideia de interioridade era, para Artigas, indissociável da ideia de praça. Cf. a explicação de Dalva Thomaz: «A praça que, pela generosidade das dimensões, transcende a individualidade para recompor o sentido do coletivo. Lugar do encontro e da troca suprema do convívio humano. A praça como configuração histórica da vida política», Dalva Thomaz, «Vilanova Artigas: Lições de Arquitetura», texto policopiado, Janeiro 2001, p. 3.

¹⁴ Caetano Veloso, excerto de «Sampa».

¹⁵ Cf. número o especial da revista brasileira *Projeto* dedicado ao «minimalismo», onde se publicou o artigo de Josep Maria Montaner intitulado «Minimalismo: o essencial como norma», nº 175, Junho de 1994, pp. 36 e seguintes. «Paulo Mendes da Rocha tem desenvolvido em São Paulo um trabalho em concreto [betão] armado de marcado carácter minimalista». Nesse mesmo texto, Montaner haveria de reconhecer o «pioneirismo» do arquitecto paulista: «Assim, Kazuo Shinohara e Paulo Mendes da Rocha, por sua atividade, são anteriores à aparição da minimal art e a essa nova onda minimalista, já que desde os anos 50 desenvolvem interpretação própria da arquitetura moderna e da tradição local» (p. 42). Como elemento de comparação, note-se que Souto de Moura figurava no grupo então proposto como minimalista.

¹⁶ Cf. a revista italiana *Zodiaco*, nº 6, 1963, sob o título «Rapporto Brasile», então da responsabilidade editorial de Bruno Alfieri. Cf. também Maria Luíza Adams Sanvitto, «Brutalismo Paulista: o discurso e a obra», *Projeto Design*, nº 207, Abril 1997, pp. 92-97. «O Brutalismo Paulista foi uma tendência na qual predominaram as linhas retas e o abstracionismo, utilizando a geometria e a estrutura para gerar a forma» (p. 93).

¹⁷ Obra de Vilanova Artigas, com a colaboração de Carlos Cascaidi, São Paulo, 1961.

¹⁸ Vilanova Artigas, «Aos formandos da FAUUSP (1964)». O discurso foi escrito no exílio, em Montevidéu, 1986, p. 40.

- ¹⁹ A partir das suas próprias palavras, numa das mais eloquentes definições de arquitectura: «Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de haver interferido em todo o ambiente», in Marcelo Carvalho Ferraz, 1997, p. 101.
- ²⁰ Vilanova Artigas, in Rogério Ribeiro et al (coord.), *Vilanova Artigas, a cidade é uma casa. A casa é uma cidade*; Almada, Centro de Arte Contemporânea Casa da Cerca, Câmara Municipal de Almada, 2001, p. 131.
- ²¹ Paulo Mendes da Rocha, 2000, p. 72.
- ²² Projecto de 1988, terminado cerca de sete anos depois.
- ²³ Cf. uma outra visão, a do crítico brasileiro Hugo Segawa: «Ao depurar o essencial dos valores, cria uma visão própria do mundo, recusando um vasto e supostamente inarticulado universo externo, excluindo outras medidas de referência que certamente tornariam mais difícil a comunhão dessas essências e a fruição dessa arquitetura». Hugo Segawa, «Arquitetura modelando a paisagem», *Projeto*, nº 183, Março 1995, p. 37.
- ²⁴ A contenção que o Mube aparentemente comunica, surge como um valor mais formal (para quem vê) que discursivo (para quem fez). A intenção manifestada enquanto discurso é demasiado categórica para ser discreta ou introspectiva. Todavia, deve-se concordar com Sophia S. Telles quando evoca a delicadeza e o intimismo que caracterizam este edifício de Mendes da Rocha, numa analogia de extrema beleza com a obra de João Gilberto. «Acho que Paulo Mendes traz, junto com a atitude técnica da FAU, um rigor intimista algo próximo do João Gilberto (se me permitem uma analogia musical contemporânea) que produz com o som da voz e do violão a tensa unidade que o arquiteto, com a superfície e a construção, revertendo sem cessar um e outro. A articulação é tão delicada que temos que ouvi-lo em silêncio, esquecidos da letra, no ritmo sincopado da música, embora o cotidiano dessas músicas brasileiras esteja ali todo o tempo. Mas esse rebaixamento de tom, próprio da bossa nova, antimonumental e antiufanista, provém de um otimismo recatado, de uma urbanidade que talvez tenhamos esquecido», Sophia S. Telles, «Museu da Escultura», *AU – Arquitetura Urbanismo*, nº 32, 1991, p. 50.
- ²⁵ Paulo Mendes da Rocha, 2000, p. 72.
- ²⁶ Não apenas Artigas. Todavia, abusa-se aqui da sua paternidade por ter sido, entre a sua geração e a imediatamente a seguir, o mais extraordinário arquitecto paulista.
- ²⁷ Gian Carlo Gasperini, «Arquitetura e sua dimensão simbólica», *Projeto*, nº 145, 1991, p. 20.
- ²⁸ Roberto Aflalo (do escritório Aflalo & Gasperini). Entrevista concedida a Cecília Rodrigues dos Santos, «Ser original tanto melhor. Querer ser original tanto pior», *Projeto*, nº 139, 1991, p. 38.
- ²⁹ Roberto Aflalo Filho, *op. cit.*, *Projeto*, nº 139, 1991, p. 38.
- ³⁰ Roberto Aflalo Filho, *op. cit.*, *Projeto*, nº 139, 1991, p. 38.
- ³¹ Gian Carlo Gasperini, *Projeto*, nº 145, 1991, p. 20.
- ³² Ambos projectos do escritório Aflalo & Gasperini, o primeiro data de 1984-1989 e o segundo de 1987-1990.
- ³³ Carlos Bratke e Renato Bianconi, 1987.
- ³⁴ Carlos Lemos questionado em 1986 sobre a arquitectura produzida na época no Brasil, pelo *JA – Jornal Arquitectos*, periódico da então Associação dos Arquitectos Portugueses, haveria de traçar um quadro de intenções: «*Houve uma espécie de xenofobia, tentou resguardar-se em S. Paulo o carácter da arquitectura definida pelo paulista mas evidentemente tudo isso é um disparate. Porque o mundo é aberto. As influências vêm quer sequeira quer não e através da publicidade está a haver uma penetração da arquitectura postmoderna*». «Entrevista Carlos Lemos, Brasil da Raiz e da Diferença», *JA – Jornal Arquitectos*, Ano 5, nº 49, Julho 1986, p. 5.
- ³⁵ Ruth Verde Zein, «Complexidade e contradição à paulistana», *Projeto*, nº 137, 1991, p. 63. O projecto é assinado pela dupla Jorge Konigsberger/Gianfranco Vannuchi e data de 1986. Em 20 anos de actividade conjunta, segundo informava a *Projeto*, nº 137, já tinham desenvolvido cerca de 350 projetos, todos encomendas privadas (p. 62). O edifício destinava-se a ser ocupado por escritórios e empresas.
- ³⁶ Cerca de dez anos após a sua edição na revista *Projeto*, a mesma publicação, num panorama traçado da década, haveria de recordar que «*a partir daí, toda obra semelhante não é levada a sério ou não causa mais estranhamento*», in «A procura de uma linguagem local frente à globalização», *Projeto Design*, nº 251, Janeiro 2001, p. 84.
- ³⁷ Cf., como revisão, o artigo de Francisco Spadoni sobre a herança de Aldo Rossi, publicado já no início de 1998. «*O tipo que teorizara – Rossi –, ao ser incorporado elementarmente em seu trabalho, acabou por se transformar em modelo e os triângulos, cones e cubos deixaram de ser geometria e quase se transformaram em figuras de retórica do vocabulário arquitetónico. / No Brasil, por exemplo, onde a onda pós-moderna chegou tardiamente e incorporou-se ao mercado sem encontrar resistências, seu projeto transformou-se em fachadas de lojas*», Francisco Spadoni, «A estranha linguagem: o trabalho de Aldo Rossi», *Projeto Design*, nº 217, Fevereiro 1998, p. 111.
- ³⁸ Provavelmente, os autênticos representantes do movimento encontram-se sediados em Belo Horizonte (Minas Gerais), Éolo Maia e Jô Vasconcelos; ou em Salvador (Bahia) com Fernando Peixoto.
- ³⁹ «O moderno e a cidade como inspirações», *Projeto Design*, nº 251, Janeiro 2001, p. 86.
- ⁴⁰ Entre outros exemplos possíveis, o *Morumbi Square Metrópolis*, Paulo Bruna/Roberto Cerqueira César, São Paulo, 1991-1993.
- ⁴¹ Projecto do escritório Botti Rubin, 1997-1999.
- ⁴² Projecto desenvolvido entre 1983 e 1988.
- ⁴³ João Rodolfo Stroeter (*AU*, nº 16: p. 41), in João Walter Toscano, *Experiência de um percurso: 1957/1988*, texto polycopiado, s/d, p. 125.
- ⁴⁴ A influência carioca na obra de Toscano é admitida pelo próprio arquitecto, principalmente a veiculada pelo mestre Reidy. Contudo, reconhece-se na estação Largo 13, como em outras das obras de João Toscano, a presença de uma matriz que é paulista, designadamente no modo como o sistema construtivo surge como protagonista. É precisamente no tratamento da estrutura, onde se percebe certa exuberância formal, que muitos dos seus projectos se aproximam dessa marca que pode ser tomada como apanágio da escola do Rio de Janeiro.
- ⁴⁵ Entre as 253 equipas que se inscreveram em todo o país, 165 entregaram propostas válidas. Cf. dados in «Anatomia de um

- concurso», *Projeto*, nº 138, 1991, p. 37. Quanto às soluções propostas, cf. análise de Ricardo Marques de Azevedo na revista *AU*. «*Havia [quase] tudo: propostas nostálgicas, algumas, outras vagamente orgânicas em contraponto com projetos de extração geométrica ou construtiva ao lado de outros com sugestões desconstrutivistas, e assim por diante*», in Azevedo, «Futuro Passado», *AU*, nº 35, Abril/Maio 1991, p. 77.
- ⁴⁶ Angelo Bucci et al, «Pavilhão do Brasil na Expo 92 Sevilla», *Projeto*, nº 138, 1991, p. 40. Equipa liderada por Angelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela. Todos os componentes se tinham formado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo entre 1982 e 1987. Como colaboradores surgiam dois docentes da mesma instituição, Geraldo Vespasiano Puntoni e Edgar Gonçalves Dente. Pedro Puntoni foi o historiador que colaborou no concurso e o autor de uma das defesas mais impressionantes do projecto, publicada no segundo número da revista *Caramelo*, periódico oficial dos alunos da FAU-USP, em 1991 («A negação do pós-moderno e a negação do moderno», pp. 4-11). Outro dos nomes importantes ligados ao projecto foi o do arquiteto Clóvis Cunha.
- ⁴⁷ Equipa Bucci, Puntoni e Vilela (entre outros) em entrevista a Suzana Barelli, «A Polêmica de Sevilla e os premiados do pavilhão do Brasil», *Projeto*, nº 139, 1991, p. 63.
- ⁴⁸ Anne Marie Sumner, in Heloisa Medeiros, «Em torno do concurso», *AU*, nº 35, Abril/Maio 1991, p. 75.
- ⁴⁹ Melo Saraiva, in Heloisa Medeiros, *AU*, nº 35, Abril/Maio 1991, p. 75.
- ⁵⁰ No dia 27 de Março de 1991 (Cf. *Caramelo*, nº 2, 1991, p. 21).
- ⁵¹ Dalva Thomaz, «Sevilla no Masp como desfile de prêt-à-porter», *Caramelo*, nº 2, 1991, p. 20.
- ⁵² Ministério dos Negócios Estrangeiros.
- ⁵³ Depois de Nova Iorque (1939, Lúcio Costa) e Osaca (1970, Mendes da Rocha), talvez a arquitectura brasileira tenha perdido uma oportunidade no âmbito internacional, a de se afirmar como «vanguarda», já que poderia ter novamente surpreendido o mundo, com uma obra «purista» numa feira repleta de realizações ecléticas. A pertinência do projecto de Bucci e equipa era na verdade esse, ou seja, o que se apontava enquanto ponto de invenção, e não tanto na sua qualidade intrínseca. Até porque as próprias tendências internacionais se modificaram entretanto, no sentido da rejeição do pós-moderno que era ainda a expressão ícone de Sevilla.
- ⁵⁴ Paulo Mendes da Rocha, «Entrevista com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha – Novembro/90», *Caramelo*, nº 1, 1991, p. 35.
- ⁵⁵ Cf. Carlos Eduardo Dias Comas, *Projeto Design*, nº 251, Janeiro 2001, p. 45. A resposta foi dada na sequência de cinco questões colocadas pela redacção da revista *Projeto Design* a cinco críticos activos no Brasil: Abílio Guerra, Ana Luísa Nobre, António Carlos Sant'Anna Jr., Carlos Eduardo Dias Comas e Roberto Segre (*op. cit.*, pp. 42-47). Todos os projectos apontados por Comas são, como se sabe, da autoria de Mendes da Rocha em parceria com as diversas equipas que habitualmente colaboram nos seus trabalhos, desde Eduardo Colonelli ao escritório MMBB, entre outros.
- ⁵⁶ Centro Administrativo de Uberlândia, Minas Gerais, 1990-1993. Cf. Hugo Segawa e Lu de Laurentiz, «Um novo centro, vetor de crescimento para Uberlândia», *Projeto*, nº 166, Agosto 1993, pp. 58 e seguintes.
- ⁵⁷ Adilson Melendez, p. 134.
- ⁵⁸ Construção terminada em 2000.
- ⁵⁹ Cf. resposta dada por Antonio Carlos Sant'Anna Jr. ao «inquérito» aqui citado da *Projeto Design*, nº 251, Janeiro 2001, p. 44.
- ⁶⁰ Marina Waisman, «A cultura do fragmento em um tempo de ruptura histórica», *Projeto Design*, nº 206, Março 1997, p. 23 (seu último artigo).
- ⁶¹ O conjunto da sua obra foge a periodizações internacionais por se definir antes mesmo do chamado «minimalismo». «*A partir daí [do Clube Atlético Paulistano, São Paulo, 1957] minha obra fez um percurso basicamente linear; não que isso seja vantagem, quem me dera poder fazer em cada momento o que se deve fazer!*», *Caramelo*, nº 1, 1991, p. 35.
- ⁶² Marina Waisman, *op. cit.*
- ⁶³ Garagem Trianon, 1996-1999. Projecto premiado na 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.
- ⁶⁴ Projecto de 1997, ainda não construído. O escritório Una Arquitetos é constituído por Cristiane Muniz, Fábio Valentim, Fernanda Barbara e Fernando Viêgas, todos formados na FAU-USP em 1993. Catherine Otondo, actualmente a trabalhar nos Estados Unidos, e Ana Paula Pontes integraram a equipa.
- ⁶⁵ Abraão Sanovicz, «Por uma crítica arquitetônica; pela recuperação da dignidade no projeto», *Projeto Design*, nº 215, Dezembro 1997, p. 93.
- ⁶⁶ Paulo Mendes da Rocha, 2000, p. 178. São Paulo, 1988.
- ⁶⁷ Mário Biselli, «A casa, tema universal, permite testar, experimentar, subverter», *Projeto Design*, nº 219, Abril 1998, p. 84.
- ⁶⁸ Projecto de 1987-1990.
- ⁶⁹ A casa Hélio Olga é, indiscutivelmente, filha da arquitectura paulista iniciada por Artigas. Nela, Acayabatratou a madeira como qualquer um dos outros materiais que os arquitectos paulistas usaram antes, o betão ou o aço, ou seja, destacando a sua função estrutural e dela extraindo o essencial para a arquitectura. Exercitou-se ainda nas possibilidades da pré-fabricação, tema fundamental nas pesquisas brasileiras. «*● sistema traz outras vantagens*» – podia ler-se na revista *Arquitetura & Construção*, a propósito de uma outra residência de Acayaba edificada anos depois sob o mesmo sistema – «*Como se trata de um processo industrializado, no qual os elementos saem da fábrica já cortados nos tamanhos certos e numerados, não há bagunça nem muita movimentação no canteiro de obras*», in «Apenas três pilares sustentam a casa», *Arquitetura & Construção*; ano 14, nº 5, Maio 1998, p. 47. Trata-se da casa Marcos Acayaba, um dos projectos vencedores da 3ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (1997).
- ⁷⁰ Vinícius Andrade e Marcelo Morettin. Trabalham em equipa desde 1992. O projecto da casa de Carapicuíba data de 1997. Em relação a esta dupla, dever-se-iam investigar outras influências, designadamente internacionais, que não são nesta análise consideradas.
- ⁷¹ Carlos Lemos, *Casa Paulista*; Edusp, São Paulo, 1999, p. 20.
- ⁷² Projecto de 1997-1999.
- ⁷³ Deixamos de fora desta análise a explicação da estrutura, a precisão no controle de custos, a aparente sofisticação de uma casa construída mediante meios tão escassos.
- ⁷⁴ Carlos Lemos, *op. cit.*