

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
ESCOLA DE ARQUITETURA, ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ALISSON TAVARES ROSALINO

**MANIFESTAÇÕES CULTURALISTAS NA ARQUITETURA
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

CAMPINAS – SP

2026

ALISSON TAVARES ROSALINO

MANIFESTAÇÕES CULTURALISTAS NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Jane Victal Ferreira

CAMPINAS

2026

	Rosalino, Alisson Tavares
R788m	Manifestações Culturalistas na Arquitetura Contemporânea Brasileira / Alisson Tavares Rosalino. - Campinas: PUC-Campinas, 2026. 186 f.il. Orientador: Jane Victal Ferreira. Tese (Doutorado em Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura, Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2026. Inclui bibliografia. 1. Arquitetura Contemporânea Brasileira. 2. Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. 3. Arquitetura Culturalista. I. Victal Ferreira, Jane . II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Arquitetura, Artes e Design. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

ALISSON TAVARES ROSALINO

“MANIFESTAÇÕES CULTURALISTAS NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA”

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como requisito para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.
Área de Concentração: Urbanismo.
Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Jane Victal Ferreira

Tese defendida e aprovada em 26 de fevereiro de 2026 pela Comissão Examinadora constituída dos seguintes professores:



Prof^a. Dr^a. Jane Victal Ferreira
Orientadora da Tese e Presidente da Comissão Examinadora
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Prof. Dr. Vera Santana Luz
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Prof. Dr. Paula Gorenstein Dedecca
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Prof. Dr. Rafael Antônio Cunha Perrone
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Documento assinado digitalmente



DENISE FERNANDES GERIBELLO
Data: 12/03/2026 09:25:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Denise Fernandes Geribello
Universidade Federal de Uberlândia

À pequena Cecília, que não tive a
oportunidade de conhecer, mas amei desde o
primeiro instante. Espero que um dia nos
encontremos, na eternidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me permitir falar sobre temas que me encantam e visitar lugares verdadeiramente mágicos.

Agradeço à minha esposa, Maria Luiza, que me acompanhou durante os quatro anos de pesquisa, oferecendo apoio, incentivo e ânimo nos momentos em que os questionamentos se tornaram constantes.

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Jane Victal por toda orientação ao longo do percurso, pela paciência e direção em cada correção de rota da pesquisa, bem como pelas reflexões e provocações enriquecedoras durante os anos de convívio.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo pelos conhecimentos transmitidos.

Agradeço à Fundação Bienal de São Paulo, que gentilmente me abriu as portas da instituição e forneceu acesso à documentação primária essencial para esta pesquisa.

Agradeço ao professor e atual sócio, Dr. Antonio Carlos Rodrigues Lorette, por suas provocações e participação em todas as etapas da pesquisa, bem como pela generosidade em me confiar grande parte de seu acervo bibliográfico sobre Lina Bo Bardi.

Agradeço aos amigos Rafael Augusto Silva Ferreira, grande pesquisador e referência, e Guilherme de Oliveira Maia, companheiro desde os tempos de graduação. Agradeço também a André, Lucas, Heloísa, Luis Henrique, Matheus, Rodrigo, Luciane, Vinícius e Giovana, pelo apoio e encorajamento.

Agradeço a Luisa Lacerda e Maria Luiza D'Orey que prontamente atenderam à minha solicitação de visita à Residência Valéria Cirell, e a Manuel, que foi nosso anfitrião, apresentando todos os detalhes da obra.

Agradeço à Anna Carolina, que se juntou a mim na aventura de explorar uma casa de Lina Bo Bardi na cidade grande, contribuindo com seu olhar atento e artístico para a captação das imagens.

A todos que, de alguma forma, colaboraram com esta pesquisa. Muito obrigado!

RESUMO

TAVARES, Alisson Rosalino. *Manifestações culturalistas na Arquitetura Contemporânea Brasileira*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Escola de Arquitetura, Artes e Design, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Campinas, 2026.

As Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo, na virada do milênio, apresentaram uma tendência de multiplicidade de vertentes e linguagens na arquitetura. Essa profusão de movimentos e tendências, sendo apresentadas em um momento de balanço e reflexão da produção arquitetônica do século XX, é fundamental para análises de movimentos e manifestações surgidas na contemporaneidade e, de certa maneira, norteia e permite um breve vislumbre de um futuro desejado. Dentre os inúmeros projetos apresentados nos espaços de intercâmbio das Bienais, se estabelece um tipo de arquitetura contrária aos padrões internacionais já consagrados pela arquitetura e crítica. Surge, portanto, a expressão "Arquitetura Culturalista", buscando explorar novas abordagens na interpretação de linguagem, materialidade e estética, resultando em edificações que se conectam profundamente com a cultura local enquanto se distanciam das teorias e leituras possíveis através do Regionalismo Crítico. Em contraste com as simplificações, assinaturas e impessoalidades do Novo Estilo Internacional, essas construções buscam estabelecer vínculos autênticos com as tradições e memória profunda, muitas vezes primitiva. No Brasil, pode-se observar que os trabalhos que manifestam a existência desse tipo de arquitetura, se diferem das linguagens adotadas e consolidadas pelas principais escolas de arquitetura do país, servindo de base para o desenvolvimento de novos caminhos para a produção contemporânea brasileira a partir da virada do milênio. No caminho do reconhecimento desta vertente, há uma grande batalha contra o apagamento de manifestações arquitetônicas contrárias ao discurso vigente e hegemônico, muitas vezes, ainda moderno, existente no Brasil. Cabe, portanto, a investigação da existência, delimitações estéticas e históricas, personagens e possibilidades de leitura, a partir da teoria crítica, com o objetivo de explicitar essas manifestações culturalistas e seus impactos na produção contemporânea brasileira. O trabalho parte do acervo de projetos, textos e documentos contidos na Fundação Bienal de São Paulo, acerca das Bienais

Internacionais de Arquitetura de São Paulo, especificamente nos anos de 1997 e 1999, além de publicações de periódicos especializados que abranjam o período histórico em estudo. A partir de uma análise de toda documentação disponível, busca-se fundamentar a existência e caracterizar a Arquitetura Culturalista, bem como suas continuidades na produção arquitetônica contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Arquitetura contemporânea brasileira; Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo; Arquitetura Culturalista; Materialidade e estética.

ABSTRACT

TAVARES, Alisson Rosalino. *Culturalist Manifestations in Contemporary Brazilian Architecture. Doctoral Thesis (Ph.D. in Architecture and Urbanism)* – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Escola de Arquitetura, Artes e Design, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Campinas, 2026.

The São Paulo International Architecture Biennials, at the turn of the millennium, exhibited a tendency toward a multiplicity of strands and languages in architecture. This profusion of movements and trends, presented at a moment of reflection and assessment of twentieth-century architectural production, is essential for analyzing developments and manifestations emerging in contemporary practice and, in a way, provides guidance and a brief glimpse of a desired future. Among the numerous projects showcased in the Biennials' exchange spaces, a type of architecture emerges that challenges the international standards already established by architecture and criticism. Consequently, the term *Culturalist Architecture* arises, seeking to explore new approaches to the interpretation of language, materiality, and aesthetics, resulting in buildings that connect deeply with local culture while distancing themselves from the theoretical frameworks and readings associated with Critical Regionalism. In contrast to the simplifications, signatures, and impersonality of the New International Style, these constructions strive to establish authentic links with traditions and profound memory, often primitive in character. In Brazil, it can be observed that works manifesting this type of architecture differ from the languages adopted and consolidated by the country's major architectural schools, providing a basis for the development of new directions in contemporary Brazilian architectural production from the turn of the millennium onwards. In the pursuit of recognizing this strand, there is a significant struggle against the erasure of architectural manifestations that oppose the prevailing and hegemonic discourse, often still modernist, in Brazil. Therefore, it is necessary to investigate the existence, aesthetic and historical boundaries, key figures, and interpretative possibilities of these manifestations, grounded in critical theory, with the objective of elucidating Culturalist Architecture and its impact on contemporary Brazilian architectural production. This study draws on the collection of projects, texts, and documents held by the São Paulo Biennial Foundation, specifically concerning the 1997 and 1999 International Architecture Biennials, as well as publications in specialized journals covering the historical period under study. Through

an analysis of all available documentation, it aims to substantiate the existence and characterize Culturalist Architecture, as well as its continuities in contemporary Brazilian architectural practice.

Keywords: Contemporary Brazilian Architecture; São Paulo International Architecture Biennial; Culturalist Architecture; Materiality and Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Detalhe de embocamento das telhas. Residência Valéria Cirell, projeto de Lina Bo Bardi. Fonte: Foto do autor, 2025.....	27
Figura 2. Vista do pavilhão projetado para a 1ª Bienal de Artes de São Paulo, projeto de Eduardo Kneese de Melo e Luis Saia. Fonte: Acervo Fundação Bienal de São Paulo	33
Figura 3. Vista geral da 2ª Exposição Internacional de Arquitetura, integrante da 2ª Bienal de Artes de São Paulo (1953–1954). Fotografia sem identificação de autoria. Fonte: Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.	35
Figura 4. Jornal Última Hora noticiando o AI-5. Fonte: Acervo Digital do Senado ...	39
Figura 5. <i>Croquis de estudo de Éolo Maia e Jô Vasconcellos para edificação comercial, em Belo Horizonte, 1994. Fonte: Acervo Revista Projeto</i>	42
Figura 6. <i>Exposição Geral dos Arquitetos, projeto de Vainer e Paoliello, que foi alvo de críticas pela grande extensão de painéis com projetos. Fonte: Acervo Vainer e Paoliello, 2024</i>	46
Figura 7. <i>Reportagem da Folha de São Paulo de 26 de outubro de 1999, trazendo uma crítica contundente de Gerald Thomas em relação ao que se expunha na 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. Reportagens com essa abordagem eram comuns naquele contexto. Fonte: Acervo da Folha de São Paulo, 2024.....</i>	49
Figura 8. Projeto de Gilberto Belleza e Maria Clara Lago, enviado para participação na Exposição Geral dos Arquitetos da 4ª BIA, 1999. Destaca-se a simplicidade formal da arquitetura e pouco apuramento estético. Esse é um dos motivos que gerou críticas às escolhas curatoriais adotadas para a seleção de projetos. Havia um sentimento de distanciamento muito grande entre as obras de arquitetos consolidados e a emergência de manifestações como essas. Fonte: Catálogo 4ª BIA, 2000	51
Figura 9. Projeto de Gilberto Epstein apresentado para a exposição geral dos arquitetos. A simplicidade da solução chama a atenção e o aproxima da categoria de arquitetura popular. Fonte: Catálogo 4ª BIA, 2000	55
Figura 10. Trecho do quadro desenvolvido como ferramenta de leitura dos projetos em exposição. Nota-se a sobreposição de leituras e os diálogos possíveis com outras categorias. Fonte: Elaborado pelo autor.....	56
Figura 11. Link para acesso ao quadro completo, via Microsfot Whiteboard. Desenvolvido pelo autor, 2025.....	56

Figura 12. Foto da abertura da exposição <i>Architecture without architects</i> , de Bernard Rudofsky, no MoMA 1964. Fonte: Acervo Museum of Modern Art - New York.....	65
Figura 13. Círculos de Otterlo, apresentados por Aldo van Eyck no CIAM de 1959, ideograma que sintetiza sua metodologia de design ao articular três componentes complementares: a tradição clássica (“imutabilidade e descanso”), as propostas modernas (“mudança e movimento”) e as tradições vernáculas (“vernáculo do coração”). O diagrama expressa sua concepção de tempo e história, influenciada por Joyce e Bergson, que sustenta a validade simultânea dos padrões culturais e a crítica ao progresso unidirecional. A casa de Van Eyck em Loenen aan de Vecht é interpretada como uma quarta versão materializada do diagrama. Fonte: http://www.team10online.org/team10/eyck/index.html , acesso em 13 de novembro de 2025.....	67
Figura 14. <i>The grid and the pathway</i> , artigo publicado em 1981 por Alexander Tzonis e Liane Lefaivre. Fonte: Acervo digital <i>Architecture in Greece</i>	75
Figura 15. Casa Catasus, de Josep Antoni Coderch. As influências da arquitetura norte-americana, principalmente Richard Neutra e Mies Van der Rohe, combinados com soluções locais. Fonte: Acervo Josep Coderch	78
Figura 16. Casa-estúdio de Luis Barragán (1947). A vista da fachada a partir da rua não revela a riqueza presente no interior do bloco construído. Fonte: Casa Luis Barragán	80
Figura 17. Vista da sala de jantar da Casa Tijucopava, de Isay Weinfeld. A arquitetura dialoga com o exterior a partir de grandes planos envidraçados, ao mesmo tempo em que faz menção as escadas típicas nos projetos das antigas haciendas mexicanas. O arquiteto incorpora elementos estrangeiros de sua cultura. Fonte: Acervo Isay Weinfeld	88
Figura 18. Casa Tijucopava vista a partir da rua: volumes puros e fachada completamente cega. Fonte: Acervo Isay Weinfeld	90
Figura 19. Casa Guarujá, de Aurelio Martinez Flores. O arquiteto trabalhou em um período com Isay Weinfeld, o que pode ser uma das causas para que as arquiteturas tenham uma mesma filiação. Fonte: Lago, 2001	91
Figura 20. Vista externa da Casa Tijucopava. O jogo entre luz e sombras e a materialidade adotada por Isay Weinfeld tem raízes culturalistas. Fonte: Acervo Isay Weinfeld	93

Figura 21. Casa-sede de Fazenda em Campanha/MG. Os planos que ultrapassam a residência são elementos da arquitetura moderna reinterpretados pela arquiteta. A casa se esconde do entorno com as grandes paredes brancas. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000	110
Figura 22. Exploração de luz e materialidade no interior da edificação. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000	112
Figura 23. A casa se volta para dentro do pátio, criando um ambiente propício para introspecção e silêncio. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000.....	114
Figura 24. Desenho de José Zaragoza por ocasião da primeira visita ao terreno do Guarujá, acompanhado de Aurélio Martinez Flores, registrando um sítio ainda inapreensível como lugar. A ausência de vocação manifesta e a impossibilidade de experiência direta evidenciam que o sentido do lugar não é dado, mas instituído pela intervenção arquitetônica. Nas anotações na base do desenho lê-se: “A primeira visita ao terreno. É um pântano, é uma selva. Deve ter cobras, aranhas e cheio de [ilegível]. O terreno é grande. Eu não tenho coragem de entrar. Vamos mandar [limpar e a gente entra].” Fonte: RODRIGUES, 2018.	119
Figura 25. O longo corredor de acesso ao espaço privado da Residência Guarujá foi explorado por Martinez Flores ao estreitar o campo de visão do visitante por meio de superfícies completamente fechadas. Transmite-se, assim, uma sensação de peso, além de estimular o passeio arquitetônico como forma fundamental de percepção e leitura do espaço. Assim, arquitetura se revela de forma gradual e constrói uma atmosfera de mistério. Nesse sentido, a presença e exploração da luz enquanto elemento projetual posicionado de forma consciente aos fundos deste túnel, além de contribuir para a criação dessa ambiência, ainda destaca a materialidade do espaço, ao incidir sobre a vegetação, alvenarias e pedra. FONTE: LAGO, 2001	121
Figura 26. Pátio interno da residência projetada para José Zaragoza, no Guarujá. Fonte: Lago, 2001	123
Figura 27. René Magritte. Architecture au clair de lune (1956). Fonte: Artchive, disponível em: https://www.artchive.com/artwork/architecture-au-clair-de-lune-rene-magritte-1956-belgium/ , acesso em 27 de dezembro de 2025	124
Figura 28. Acesso à casa do administrador da fazenda. Nota-se a exploração de superfícies texturizadas, aberturas pontuais e controladas, além dos elementos que qualificam o caminhar pela arquitetura. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000	139

Figura 29. Pátio interno da casa-sede. O espaço induz o visitante à introspecção, enquanto a arquitetura dialoga com referências culturais estrangeiras, como a japonesa. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000	141
Figura 30. Implantação do conjunto de residências para funcionários, em um diálogo com formas de implantação tribais, com um centro claramente definido. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000	142
Figura 31. Vista da residência a partir da área de veículos. Fotografia do autor, 2025	153
Figura 32. Vista da varanda, junto ao acesso principal da residência. Destaque para a luz do ambiente e como a penumbra é presente junto à porta. A condição do projeto, entorno e vegetação modulam a luminosidade. Fotografia do autor, 2025.....	155
Figura 33. Fotografia da época de inauguração da residência, com destaque para o posicionamento dos ícones religiosos sobre a lareira e no mezanino. Foto: Acervo Peter Scheier	156
Figura 34. Vista do mezanino com destaque para os ambientes de contato mais direto e íntimo alocados sob a projeção do piso superior. Na imagem, a lareira ganha destaque como elemento central na sala de estar. Fotografia do autor, 2025.....	158
Figura 35. Vista a partir do mezanino, com destaque para a abertura zenital ao centro do volume. Fotografia do autor, 2025.....	159
Figura 36. Residência Valéria Cirell, nos anos 1950. A varanda era coberta com sapé e a vegetação se espalhava pela laje e paredes. Fonte: Acervo Peter Scheier	162
Figura 37. Vista da casa a partir da cobertura da Torraccia. A vegetação proposta por Lina já não tem a mesma exuberância. As bromélias da parede foram removidas em todo o edifício. Fotografia do autor, 2025	163
Figura 38. La Torraccia e seu atual estado de conservação. A cobertura em telhas cerâmicas apresenta problemas. As paredes abraçam e protegem a edificação. Fotografia do autor, 2025	167
Figura 39. Elemento cimentício assentado no muro de divisa da residência. É nítida a semelhança com as máscaras ritualísticas. Fotografia do autor, 2025.....	168
Figura 40. A fonte para pássaros. O elemento decorativo se alinha perfeitamente com a porta da cozinha da Torraccia. A configuração do espaço cercado por muros e a presença dos degraus elevam o que pode ser lido como um altar. Fotografia do autor, 2025.....	169

Figura 41. Azulejo decorativo assentado junto à entrada da residência. Fotografia do autor, 2025.....	174
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I. A Gênese da Arquitetura Culturalista	28
Em cartaz: uma nova arquitetura para um novo milênio	30
Brasil em silêncio: surgimento, consolidação e força das bienais de arquitetura internacionais.....	38
Representantes em exposição na 3ª e 4ª BIA's	52
CAPÍTULO II. Contextualizando a Arquitetura Culturalista	57
Leituras da Arquitetura Culturalista a partir do Regionalismo Crítico.....	60
Leituras da Arquitetura Culturalista a partir da Fenomonologia	96
Arquitetura Culturalista: Uma proposta fenomenológica	105
A percepção corporal e o Espírito do Lugar	107
Breves reflexões acerca do Genius Loci	117
Materialidade	125
Luz e sombras: ambiência, mistério e o sagrado	132
Introspecção	138
As manifestações do primitivo	143
CAPÍTULO III. Aplicações da Arquitetura Culturalista: o caso da Residência Valéria Cirell	149
Considerações Finais.....	175
Referências Bibliográficas.....	178

INTRODUÇÃO

As Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo, ao longo de mais de meio século de existência, funcionaram como palco para o surgimento e consolidação de arquitetos e arquiteturas. No final do milênio, essas exposições apresentavam um acervo arquitetônico particularmente rico e disponível, oferecendo, em um momento de balanço da produção do século XX, a oportunidade de, não apenas de mapear aquilo que havia simbolizado a arquitetura de outras épocas, como de vislumbrar novos caminhos para a arquitetura contemporânea. Essa trajetória remonta à inclusão pioneira da arquitetura nas Bienais de Arte em 1951, evidenciando desde então o prestígio cultural e a relevância da disciplina naquele contexto histórico (FRANÇA, 2018; HERBST; ARAÚJO, 2015; ROSALINO, 2021).

Apesar desse reconhecimento, a produção arquitetônica brasileira do final do século XX ainda convivia com a influência da arquitetura moderna. O discurso moderno hegemônico, embora muitas vezes considerado ultrapassado, continuava a pautar discussões e, em muitos casos, apresentava-se burocratizado e alheio à própria origem, reflexo do isolamento e da falta de crítica acumulados durante o período ditatorial no país (BASTOS; ZEIN, 2011; FRANÇA, 2018; PROSPERO, 2024).

Nesse cenário de transição, a produção arquitetônica do final do século XX revelou uma variedade de vertentes e linguagens, muitas vezes em diálogo ou em tensão com os padrões internacionais consagrados. A partir do mapeamento de projetos que compartilhavam características comuns, foi possível identificar um conjunto de obras que dialogava entre si, oferecendo uma oportunidade de análise mais concentrada. Esse grupo de trabalhos, a que se propõe identificar como Arquitetura Culturalista, caracteriza-se por uma postura crítica diante de um discurso dominante. Distinta das simplificações, das assinaturas e da impessoalidade do Novo Estilo Internacional, essa vertente busca estabelecer vínculos autênticos com tradições e com uma memória profunda, frequentemente primitiva. Enquanto o discurso vigente se mostrava muitas vezes esvaziado de autocrítica ou ansioso por espaço de destaque nas mídias, a Arquitetura Culturalista propõe novas abordagens para a interpretação da linguagem, da materialidade e da estética, conectando-se intimamente com a cultura local (PALLASMAA, 2012; ZUMTHOR, 2009).

Um fator decisivo para a visibilidade dessa produção foi a postura curatorial das Bienais de 1997 e 1999. Mais aberta e menos restritiva que edições anteriores, a abordagem adotada nas "Exposições Gerais dos Arquitetos" permitiu que uma ampla variedade de formas, caminhos e expressões ganhasse destaque, revelando projetos situados fora das escolas e correntes canônicas. Essa abertura facilitou a identificação de obras que problematizam a relação entre contexto e identidade cultural, incorporando uma leitura fenomenológica do espaço e uma postura crítica diante da modernidade (FRANÇA, 2018).

Assim, a Arquitetura Culturalista permitiria uma leitura enquanto escola distinta, cujos princípios se voltariam a reconquista do sentido do lugar. Por meio da materialidade tectônica e da experiência sensorial — como o tratamento da luz, da sombra e a introspecção dos espaços —, ofereceria suporte concreto ao habitar humano, transcendendo a função meramente técnica da construção. Essa produção, embora não rigidamente vinculada a programas teóricos explícitos, revela uma coerência interna pautada na primazia da experiência vivida e na articulação sensível entre memória e inovação contemporânea.

Diante de tão grande número de vertentes e tendências arquitetônicas observadas ao final do milênio, tornou-se necessário uma filtragem das obras cujo caráter poderia revelar traços de similaridade e afinidade com os propostos descritos acima. Ao analisar esses agrupamentos de projeto, em muitos casos, foi possível o estabelecimento de relações com a teoria crítica já consolidada, atribuindo uma filiação possível para cada uma das obras.

Porém, no caso da Arquitetura Culturalista, o que se observou foi certa tendência de distanciamento das principais escolas, ou a presença de lacunas que dificultavam a aproximação dos projetos selecionados a essas classificações já reconhecidas. Diante disso, surgiu a necessidade de nomear esse conjunto, não como tentativa de fixá-lo ou esgotá-lo, mas como forma de permitir sua abordagem. Sem um nome, essas aproximações permaneceriam difíceis de enunciar, aparecendo de modo disperso, sem um ponto de apoio comum. A nomeação, nesse caso, funcionaria como uma chave de leitura, uma possibilidade de aproximar obras que compartilham certas sensibilidades, sem que isso implique uma definição fechada ou uma filiação precisa.

Foi realizada, inicialmente, uma busca na bibliografia com o intuito de identificar alguma definição já estabelecida que pudesse abarcar o fenômeno observado. No entanto, não se encontrou, no campo da historiografia e teoria crítica da arquitetura, formulação que permitisse uma adoção de maneira direta. Diante dessa ausência, a investigação foi ampliada, não em busca de uma definição mais precisa ou definitiva, mas de referências que pudessem dialogar com o que vinha sendo identificado, ainda que em outros contextos.

Assim, a leitura de *O Urbanismo* (1992), de Françoise Choay, apresentou uma possibilidade relevante, sobretudo a partir da distinção que a autora estabelece entre urbanismo progressista e urbanismo culturalista. É, justamente, a partir dessa segunda categoria que se pretende construir aqui uma aproximação, não como transposição direta, mas como ponto de partida para pensar um conjunto de obras que parece compartilhar preocupações semelhantes no âmbito da arquitetura.

Em sua obra, Choay (1992) investigou como a desordem gerada pela cidade industrial do século XIX provocou o surgimento de modelos teóricos capazes de repensar o espaço habitado. A autora propôs então uma sistematização dessas propostas em categorias fundamentais: o modelo progressista, o culturalista e o naturalista. Enquanto o modelo progressista seria orientado pela razão técnica, pela eficiência e por uma universalidade científica que ignora particularidades locais, o naturalista buscaria a diluição da cidade na paisagem orgânica, o modelo culturalista se destacaria por sua postura crítica e nostálgica (CHOAY, 1992).

Essa chave de leitura propunha uma retomada da beleza presente nas cidades pré-industriais, defendendo que a organização urbana deveria priorizar o agrupamento humano, a cultura e as necessidades espirituais em vez de meras funções biológicas ou econômicas:

“Esse espaço deve, além do mais, ser imprevisível e diverso, e para isso recusar qualquer subordinação a quaisquer princípios de simetria, seguir as sinuosidades do terreno, as incidências do sol, dobrar-se aos ventos dominantes, ou ao maior conforto existencial do usuário. O clima mental desse modelo é tranquilizador, ao mesmo tempo confortável e estimulante; é favorável à intensidade e multiplicação das relações interpessoais ainda que, no caso de Sitte, a pura estética seja resolutamente sacrificada, entendida no mesmo sentido vitalista encontrado em Ruskin e Morris.” (CHOAY, 1992, p.28)

É sob esse enquadramento teórico e essa dualidade entre modelos progressista e culturalista, conforme sistematizada por Choay (1992), que a produção arquitetônica contemporânea aqui discutida pode encontrar sua filiação, buscando no "sentido do lugar" e na memória uma alternativa ao domínio do estilo internacional e da impessoalidade técnica.

O modelo progressista fundamenta-se em uma concepção de homem-tipo, um ser cujas necessidades são universais e podem ser resolvidas através da ciência e da técnica. Para esse modelo, a cidade deve ser uma "cidade-instrumento", regida por uma geometria rígida de linhas retas e espaços abertos que garantam higiene, sol e eficiência, tratando o passado como um resquício de barbárie a ser superado. Nesse contexto, a arquitetura torna-se um protótipo industrial, onde a função e a produtividade ditam a forma, frequentemente resultando na abstração e na fragmentação do tecido urbano tradicional (CHOAY, 1992).

Em oposição a essa visão técnica, o urbanismo culturalista emerge de uma postura nostálgica e crítica à desordem introduzida pela era industrial. Seu ponto de partida não é o indivíduo isolado, mas o "agrupamento humano" (CHOAY, 1992, p.11), priorizando as necessidades espirituais e a coesão da comunidade sobre o rendimento material. Esse modelo busca inspiração na cidade medieval, vista como uma "bela totalidade perdida" (CHOAY, 1992, p.11) onde a vida urbana possuía uma unidade orgânica que foi perdida. Espacialmente, o culturalismo valoriza a irregularidade, a assimetria e a criação de espaços fechados e íntimos, como praças que funcionam como espaços de estar públicos, protegendo o cidadão da exposição excessiva e promovendo a introspecção (CHOAY, 1992).

É, a partir dessa leitura, que o termo "culturalista" passa a ser adotado em caráter de empréstimo. Aplicar essa formulação de maneira direta implicaria uma leitura anacrônica, não apenas pela distância temporal, mas pela própria diferença de escala e de objeto, já que se trata de uma teoria elaborada no campo do urbanismo, aqui, mobilizada para pensar a arquitetura.

Também, é necessário destacar a utilização dessa nomenclatura e todos os conceitos a ela ligados como referência, ao mesmo tempo em que se pretende estabelecer um recorte próprio. Não se trata, portanto, de transportar a teoria de Françoise Choay tal como formulada, mas de assumir esse uso como um empréstimo, consciente de seus

limites, a partir do qual pretende-se circunscrever o fenômeno observado sem reduzi-lo às condições originais em que o conceito foi proposto.

Esse uso não pretende afirmar uma correspondência exata, mas explorar um campo de afinidades possíveis. Algumas proximidades se evidenciam, sobretudo na atenção ao lugar, na valorização da experiência sensível e na recusa de uma lógica estritamente técnica como único princípio ordenador. É nesse intervalo que o termo passa a ser utilizado, não como definição fechada, mas como apoio para a leitura dessas obras.

A partir dessas premissas, o grupo de projetos identificado como Arquitetura Culturalista pode ser lido como um esforço contemporâneo de reconquista do sentido do lugar. Enquanto o Estilo Internacional seguiu a lógica progressista de negação da história em favor da universalidade, essa vertente contemporânea retoma a preocupação com a materialidade tectônica e a experiência sensorial — elementos caros a pensadores como Ruskin e Morris, que viam na arquitetura uma expressão da alma coletiva e do artesanato. Essa arquitetura não se contentaria com a função técnica; há uma busca através do tratamento da luz, da sombra e do peso dos materiais, de se estabelecer um vínculo com a memória profunda e as tradições locais, ecoando a crença culturalista de que a cidade é um organismo vivo moldado pelo tempo (CHOAY, 1992).

Portanto, a aplicação dos conceitos de Choay a essa produção contemporânea permite enxergar além de uma simples assinatura estética, revelando uma coerência interna pautada na resistência à amnésia histórica. Ao nomear esse conjunto como Arquitetura Culturalista, estabelece-se uma ponte com a teoria crítica que reconhece a importância dos limites, da escala humana e da singularidade de cada sítio. Assim, esses projetos deixam de aparecer de modo disperso para serem compreendidos como manifestações de uma vontade de enraizamento, onde a inovação dialoga com o testemunho histórico para oferecer um suporte concreto e sensível ao habitar humano.

A presente pesquisa se justifica pela necessidade de confrontar a marginalização de manifestações arquitetônicas que se distanciam do cânone moderno brasileiro, ainda predominante como discurso hegemônico no país. Durante grande parte do século XX, a arquitetura moderna foi muitas vezes elevada à condição de referência

definitiva. Esse quadro limitou o reconhecimento de produções que não se alinhavam às correntes canônicas ou às principais escolas de arquitetura, contribuindo para uma sub-representação de novas linguagens e abordagens projetuais.

No contexto brasileiro, muitas obras que não se enquadravam no modelo moderno foram historicamente rotuladas de forma restritiva, recebendo atenção limitada ou sendo categorizadas apenas como “construções” ou “populares”, tidas como sem relevância para pesquisa, no lugar de serem valorizadas enquanto expressões arquitetônicas dotadas de singularidade e mérito. Essa visão é corroborada em narrativas como na introdução do livro “Arquitetura Popular Brasileira” (2005), de Günther Weimer, onde o autor relatou dificuldades com a aceitação de seu objeto de pesquisa, uma vez que seria urgente e muito mais necessária uma investigação da arquitetura tida como erudita (WEIMER, 2005).

Ao dar visibilidade a essas produções situadas fora do discurso hegemônico, mas ainda assim dotadas de valor e singularidade, a pesquisa busca avançar na sua divulgação e na análise de um conjunto de projetos que, embora pouco associados entre si, revelam aproximações perceptíveis. Trata-se de obras que compartilham certas preocupações e modos de fazer, permitindo uma leitura em conjunto, ainda que não componham um campo previamente reconhecido. Mesmo sendo, em grande parte, produções marcadas por elevado grau de elaboração e domínio técnico, sua circulação restrita e sua baixa inserção no debate dominante contribuem para que permaneçam à margem, muitas vezes dissociadas de uma leitura mais sistemática.

Existe, ainda, uma ausência de análises aprofundadas sobre as relações entre as características elencadas como fundamentos do culturalismo e sua aplicação em projetos do período, especialmente aqueles que figuraram nas Bienais de São Paulo de 1997 e 1999. Enquanto a historiografia tradicional concentrou-se nos períodos de maior prestígio da modernidade, negligenciou-se uma produção que explora novas abordagens de materialidade, estética e memória. A investigação desta vertente é fundamental para caracterizá-la como uma escola distinta, capaz de oferecer perspectivas alternativas e contribuir para a compreensão da arquitetura brasileira contemporânea.

Embora o Regionalismo Crítico de Kenneth Frampton ofereça importantes referências teóricas, suas categorias são insuficientes para abarcar todos os aspectos e a

complexidade da Arquitetura Culturalista. Enquanto o regionalismo enfatiza a resistência ao universalismo, a arquitetura culturalista opera de forma mais plural e híbrida, integrando referências locais e externas de maneira experimental. A pesquisa propõe, assim, uma abordagem fenomenológica, capaz de captar as sutilezas e os vínculos sensíveis entre espaço, cultura e experiência.

A relevância acadêmica e profissional desta investigação reside em demonstrar a arquitetura como prática existencial, em diálogo com a experiência humana e a cultura local. A fenomenologia permite compreender como a materialidade, a luz e a sombra produzem atmosferas que envolvem o corpo e ativam um conhecimento tácito do lugar; como a obra arquitetônica transforma o espaço geográfico abstrato em um lugar vivido, dotado de significado existencial; e como elementos como lareiras ou pátios oferecem condições para a introspecção e o habitar enraizado, conectando o indivíduo às origens da experiência humana e à memória cultural. Dessa forma, fundamentar a existência da Arquitetura Culturalista contribui para a reconstrução de um campo historiográfico mais plural, ao mesmo tempo que oferece suporte teórico e prático para a arquitetura contemporânea brasileira reconquistar sua função mediadora entre o homem, a cultura e o espaço.

A investigação parte da seguinte questão central: qual é a existência, as delimitações estéticas e históricas, os personagens e os impactos das manifestações da Arquitetura Culturalista na produção contemporânea brasileira a partir da virada do milênio? Subjacente a essa pergunta, busca-se compreender de que forma essa produção articula memória e técnica sem se reduzir a uma resistência programática ou a identidades fixas. O objetivo geral da pesquisa é explicitar essas manifestações e seus impactos na produção contemporânea brasileira, caracterizando a Arquitetura Culturalista como uma escola distinta. Para atingir esse objetivo, são propostos objetivos específicos: analisar o acervo de projetos e documentos da Fundação Bienal de São Paulo; identificar as recorrências formais e conceituais dessa vertente; e discutir as continuidades desses preceitos na produção arquitetônica posterior.

O trabalho utiliza a teoria crítica e a fenomenologia como instrumentos fundamentais para a análise da Arquitetura Culturalista. Enquanto o Regionalismo Crítico, proposto por autores como Kenneth Frampton, Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, serve como referência de contraste, a fenomenologia, fundamentada em pensadores como Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger e Christian Norberg-Schulz, é adotada

como a chave interpretativa principal. O enquadramento teórico privilegia a percepção corporal, o *Genius Loci* e conceitos de autores contemporâneos, como Juhani Pallasmaa e Peter Zumthor, que enfatizam a atmosfera e a experiência sensorial da materialidade e da luz.

O estudo delimita-se principalmente à produção arquitetônica brasileira apresentada na 3ª e 4ª Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo (1997 e 1999), abrangendo obras que manifestam princípios culturalistas, como introspecção, exploração tátil dos materiais e relação com o primitivo e o sagrado. Além desse recorte principal, inclui-se uma análise histórica de um projeto precursor da década de 1950, considerado o primeiro exemplo de características culturalistas, permitindo situar a vertente em sua trajetória temporal e compreender suas continuidades e desdobramentos na produção contemporânea.

A pesquisa adota um procedimento de análise documental, partindo do acervo de projetos, textos e catálogos da Fundação Bienal de São Paulo, bem como de publicações em periódicos especializados, como a Revista AU e a Revista Projeto. A metodologia inclui a análise de estudos de caso emblemáticos, entre os quais se destaca a Residência Valéria Cirell, utilizando visitas de campo e relatos de experiência para fundamentar a leitura fenomenológica dos espaços.

A delimitação do percurso metodológico deste trabalho demanda um esclarecimento mais detido, sobretudo no que se refere à construção da categoria aqui denominada Arquitetura Culturalista e às escolhas analíticas que dela decorrem. No Capítulo 1, ao examinar a produção arquitetônica apresentada nas Bienais de Arquitetura de 1997 e 1999, buscou-se inicialmente situá-la a partir de categorias já consolidadas no campo da crítica. Essa operação permitiu organizar o material empírico e estabelecer um primeiro quadro interpretativo, baseado em aproximações e distanciamentos em relação à teoria crítica vigente.

Entretanto, ao longo desse processo, tornou-se evidente a presença recorrente de um conjunto de obras que não se ajustavam plenamente a nenhuma dessas categorias. Essas arquiteturas apresentavam características específicas — tanto no plano da linguagem quanto na dimensão da experiência espacial — que indicavam a necessidade de um tratamento analítico próprio. É nesse contexto que se propõe, ainda que de modo provisório e aberto, a noção de arquitetura culturalista, cuja

formulação não pretende encerrar o fenômeno, mas antes oferecer um instrumento interpretativo capaz de orientar a investigação.

A partir dessa constatação, o Capítulo 2 se dedica ao aprofundamento teórico da categoria. Em um primeiro momento, buscou-se estabelecer um diálogo com o referencial do regionalismo crítico, conforme formulado por Tzonis, Lefaivre e Frampton, considerando as possíveis convergências entre essa tradição e os aspectos observados nas obras analisadas. Todavia, ao longo da análise, verificou-se que tal aproximação, embora produtiva, não era suficiente para abarcar a totalidade dos elementos. Diante disso, a pesquisa avança em direção a uma abordagem de caráter fenomenológico, entendida aqui como uma via possível para apreender dimensões mais sensíveis da arquitetura, relacionadas à percepção, à experiência e à construção de atmosferas. Nesse âmbito, passam a ser considerados aspectos como o tratamento da luz, a materialidade, a relação com o sagrado, a introspecção espacial, materialidade e peso, bem como determinadas referências ao primitivo, entre outros elementos que, de forma recorrente, se manifestam nessas produções.

Uma vez estabelecido esse arcabouço interpretativo, o levantamento das obras não se restringiu aos catálogos oficiais das Bienais ou à documentação disponível no acervo da Fundação Bienal, ainda que estes tenham constituído o ponto de partida da pesquisa. Considerou-se necessário ampliar o campo de observação para outros suportes de circulação da arquitetura naquele período, especialmente os periódicos especializados. Nesse sentido, as revistas AU e Projeto desempenharam papel relevante, na medida em que nelas se identificou a publicação de diversas obras também presentes nas Bienais, seja de forma concomitante, seja em momento posterior. Essa recorrência editorial sugere que tais arquiteturas já eram objeto de interesse e atenção crítica no período em questão, o que reforça sua pertinência como objeto de estudo.

É precisamente a partir desse alargamento do campo empírico que se coloca uma questão central para a pesquisa: a possibilidade de compreender essas arquiteturas não apenas como manifestações pontuais de um determinado recorte temporal, mas como parte de um processo mais amplo, que envolve continuidades, inflexões e possíveis filiações. Nesse sentido, a identificação de afinidades — formais, espaciais e sensoriais — entre as obras analisadas nas Bienais e produções de períodos

anteriores levou à hipótese de que a arquitetura culturalista poderia ter suas raízes em experiências precedentes.

Dentre essas possíveis matrizes, destacam-se as obras de Lina Bo Bardi e de Aurélio Martinez Flores. Ainda que situadas em contextos históricos distintos, suas produções apresentam, em diferentes graus, elementos que posteriormente reaparecem nas arquiteturas analisadas no recorte das Bienais. Essa constatação não implica afirmar uma relação direta, linear ou determinista, mas sugere a existência de um campo de referências compartilhadas, que pode ter sido apropriado, reinterpretado ou desenvolvido por arquitetos atuantes nas décadas seguintes, seja por meio de contato direto, seja por afinidade intelectual e projetual.

É nesse horizonte que se insere a escolha de analisar, no Capítulo 3, a Casa Valéria Cirell, projetada por Lina Bo Bardi na década de 1950. Reconhece-se que tal obra não integra o corpus das Bienais de 1997 e 1999, o que poderia, à primeira vista, indicar um afastamento em relação ao recorte inicialmente estabelecido. No entanto, sua inclusão responde a um movimento metodológico específico: o de investigar, ainda que de forma exploratória, possíveis antecedentes capazes de iluminar a compreensão da arquitetura culturalista. Trata-se, portanto, menos de expandir indiscriminadamente o objeto de estudo e mais de introduzir um ponto de inflexão analítica, no qual se busca observar, em um caso anterior, a presença de princípios que, posteriormente, se tornariam mais recorrentes.

Dessa forma, a análise dessa obra não deve ser entendida como exceção ou desvio, mas como parte de uma estratégia interpretativa que visa tensionar o recorte temporal e evidenciar a hipótese de uma continuidade — ainda que não linear — no desenvolvimento de determinadas sensibilidades arquitetônicas. Ao considerar essas possíveis genealogias, a pesquisa procura situar a arquitetura culturalista não apenas como um fenômeno circunscrito ao final do milênio, mas como uma manifestação inserida em uma trama mais complexa de referências, influências e permanências.



Figura 1. Detalhe de embocamento das telhas. Residência Valéria Cirell, projeto de Lina Bo Bardi.
Fonte: Foto do autor, 2025

CAPÍTULO I. A Gênese da Arquitetura Culturalista

Durante as disciplinas da pós-graduação, não raras as vezes, fui questionado acerca da necessidade de se reproduzir um modelo de classificação para a arquitetura. Qual seria o intuito de separar uma produção que acontecia em um ambiente livre e com infinitas condicionantes, como em gavetas de um grande arquivo, para muitos uma sistematização ineficiente e obsoleta.

Fato é que durante a pesquisa senti a necessidade de organizar, organizar para ver melhor. A produção arquitetônica apresentada nas bienais da década de 1990, 1993, 1997 e 1999, respectivamente, extrapola duas décadas de exercício profissional, por isso muitas vezes se propõe a resgatar arquiteturas e arquitetos do início do século XX. Ao nos depararmos com esse oceano, sabedores de que seria impossível mergulhar a fundo em cada um dos assuntos que se mostravam, havia a necessidade de estabelecer limites e recortes.

A partir disso, partimos em busca de meios capazes de demonstrar de forma simples, organizada e eficaz toda a arquitetura em exposição. Na história das Bienais de Arquitetura, as críticas quanto ao modo de se expor são comuns, muitas vezes se referindo aos painéis como cansativos. Não há intenção em esgotar o assunto ou mesmo apresentar uma classificação definitiva, mas contribuir para a discussão dos caminhos que levaram a arquitetura contemporânea brasileira ao estado em que se encontra.

Em cartaz: uma nova arquitetura para um novo milênio

Antecedentes da Bienal Internacional de Arquitetura no Brasil: o cenário brasileiro e internacional no momento da criação da 1ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo

No Brasil, especialmente a partir da década de 1940, observa-se um período de intensificação das iniciativas voltadas ao campo das artes. Na cidade de São Paulo, esse movimento se manifesta na criação e consolidação de instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em um contexto marcado por uma crescente interlocução entre a arquitetura e as artes plásticas:

A prematura e destacada presença da arquitetura nas Bienais de Arte de São Paulo, desde sua criação em 1951, revela o significado cultural que a arquitetura gozava naquele momento e a estreita relação que havia entre arquitetos e artistas. Se considerarmos que a referência maior e mais antiga para exposições de artes – que é a Bienal de Veneza, de 1895 – só incorporou a arquitetura quase um século mais tarde, em 1980, e a outra exposição igualmente famosa – Documenta de Kassel, Alemanha – nunca abriu espaço à arquitetura, o caso brasileiro é surpreendente. Mesmo entre os museus de arte estabelecidos, a arquitetura só conseguiu adentrá-los, incorporada na sua estrutura como uma seção específica, com a criação, em 1929, do *Museum of Modern Art* (MOMA) em Nova York.” (FRANÇA, 2017, p.11)

A partir do relato de França (2018), é necessário enfatizar o pioneirismo da Bienal de São Paulo na promoção e inclusão da arquitetura junto às artes, dividindo os holofotes e possibilitando um diálogo plural entre diferentes áreas desde sua exposição inaugural. É natural, porém, que a introdução de um “corpo estranho”, como o caso da arquitetura neste contexto, tenha gerado uma série de desafios quanto à adaptação e mesmo comunicação de peças e produções não-comuns aos frequentadores deste tipo de evento. Era necessário, portanto, recorrer ao que se produzia de semelhante ao redor do globo (FRANÇA, 2018).

Segundo Herbst (2015, p.4), essa primeira edição da Bienal de Artes de São Paulo era inspirada nas experiências e no caráter multidisciplinar das mostras de arte do MoMA – Nova York. A instituição norte-americana, inaugurada em 1929, apresentou por diversas vezes salas temáticas em que a arquitetura era objeto de destaque ou, ainda, como a produção arquitetônica demonstrava afinidade e capacidade de ser

vista em uma convivência harmoniosa com as demais artes plásticas (HERBST, 2015).

Cabe mencionar também que, até aquele momento, Veneza não havia organizado um evento dedicado à exposição exclusiva da arquitetura, mas suas experiências no campo de produção de mostras em outras áreas das artes, desde 1895, levaram-na ao desenvolvimento de uma série de normas regulamentares que serviram também como balizadoras para a 1ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo, em 1951 (HERBST, 2007)¹.

Em solo brasileiro, o grande evento que poderia servir como referência para o lançamento das bases da 1ª Bienal de Arte de São Paulo, enquanto projeção, impacto, potencial de apresentação de personagens, diálogos entre diferentes expressões artísticas e transformação cultural, era a Semana de Arte Moderna de 1922.

Porém, a partir de uma leitura que tem por foco o pioneirismo paulistano na exibição de arquitetura e as influências na organização das bienais, a projeção da produção arquitetônica exposta na Semana de 22 não teve o mesmo impacto que o produto de outras áreas, como literatura, música ou artes plásticas (CAMARGO, 2017). Carlos Kessel (2002) atribuiu o menor impacto da arquitetura em exposição nos desdobramentos culturais provocados no país a partir de 1922 “[...] pelo fato de o neocolonial não se constituir, na paisagem paulistana, em grande novidade, por conta da incipiente apropriação por parte das elites e do Estado” (KESSEL, 2002, p.122)².

Tributária de diferentes tradições expositivas e formas de organização, a 1ª Bienal de Arte de São Paulo foi inaugurada já incorporando a seção especial denominada “Exposição Internacional de Arquitetura” (EIA). Essa seção era responsável por apresentar projetos arquitetônicos produzidos tanto no Brasil quanto no exterior, em consonância com os princípios do pensamento moderno internacional. Para a organização dessa mostra inaugural, Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador da

¹ O texto de Herbst (2007, p.68-71) apresenta um interessante relato das relações entre a arte e arquitetura, seja através das adaptações estruturais do pavilhão principal para abrigar as exposições, ou mesmo do início da tradição de construção dos pavilhões nacionais.

² Como representantes da arquitetura de vanguarda a ser exposta na Semana de 22, apenas dois arquitetos constavam entre os artistas, Antonio Garcia Moya e Georg Przymbel, ambos estrangeiros radicados em São Paulo. A participação de Moya e Przymbel seria alvo da revisão crítica de Mário de Andrade, ainda ao final da década de 1920, quando já havia se iniciado a circulação de textos influenciados em “Vers une architecture”, de Le Corbusier.

Bienal, instituiu uma comissão de arquitetos encarregada de divulgar a produção moderna brasileira no cenário internacional, além de selecionar e convidar participantes estrangeiros, conforme diretrizes previamente estabelecidas em regimento próprio (FRANÇA, 2018; HERBST; ARAÚJO, 2015; ROSALINO, 2021).

Desde suas primeiras edições, a EIA evidenciava o papel das bienais como espaço privilegiado para a articulação de redes de intercâmbio transnacional. Já na edição inaugural, observava-se a presença significativa de projetos assinados por arquitetos estrangeiros, com destaque para a concessão do “Grande Prêmio Internacional de Arquitetura” a Le Corbusier, em reconhecimento a obras como a Unidade de Habitação de Marselha, a Capela de Ronchamp e o Museu do Conhecimento. Além dele, participaram da mostra nomes como Philip Johnson, Mies van der Rohe, Pier Luigi Nervi, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy, entre outros. A dimensão internacional do evento também se expressava na composição do júri, que contou com a presença de Sigfried Giedion, Mario Pani e Junzo Sakakura, reforçando o caráter ampliado e transnacional das discussões propostas (FRANÇA, 2018; LINS, 2008; ROSALINO, 2021).

Herbst (2007, p.86) citou um curioso fato que atribuiu ser reflexo de um “colonialismo não explicitado, mas perfeitamente previsível”, quando os exemplares de obras da arquitetura brasileira em exibição, foram levadas para o subsolo, enquanto toda a Exposição Internacional de Arquitetura manteve-se em condições mais nobres. Isso demonstrava uma condição menos favorável em relação às demais mostras que foram abrigadas no pavilhão projetado por Eduardo Kneese de Melo e Luis Saia³.

Desde sua primeira edição, fica evidente certa influência dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) nas Exposições Internacionais de Arquitetura. Ainda que, em alguns casos, as discussões pareçam conflitantes e desencontradas⁴, a difusão de obras e de personagens da arquitetura nesses eventos,

³ Herbst (2007) apresentou um memorial contendo diretrizes propostas para o projeto do pavilhão destinado à exposição. Embora o documento não seja assinado, o autor sugere sua possível atribuição a Luis Saia. Na ocasião, o edifício foi alvo de críticas, sobretudo em função da “falta de esmero nos acabamentos, [que] interfere na apreciação das obras e prejudica a leitura da expressão arquitetônica do edifício, supostamente vinculada às ideias de neutralidade e austeridade veiculadas pelo MoMA nova-iorquino” (HERBST, 2007, p. 86).

⁴ Sobre essas aparentes contradições, pode-se citar o caso do VIII CIAM, sob tema “O coração das cidades”, evento marcado pela crítica e contestação ao modelo de urbanismo funcionalista propagado

de certa forma, norteou a política de escolha e representatividade de profissionais convidados para exposição, privilegiando-se a diversidade e o intercâmbio (HERBST, 2007, p.80).



Figura 2. Vista do pavilhão projetado para a 1ª Bienal de Artes de São Paulo, projeto de Eduardo Kneese de Melo e Luis Saia. Fonte: Acervo Fundação Bienal de São Paulo

Como mencionado anteriormente, um dos principais desafios das Exposições Internacionais de Arquitetura residia na comunicação dos projetos a um público mais amplo, pouco familiarizado com os códigos de representação arquitetônica, como plantas, cortes e maquetes. Essa limitação frequentemente dificultava o engajamento do público nas mostras e, por diversas vezes, motivou revisões por parte da direção da Fundação Bienal (FRANÇA, 2018; ROSALINO, 2021).

Apesar das limitações relacionadas à comunicação e à linguagem, as Bienais de Arte passaram por um processo rápido de expansão e popularização. Nesse cenário, a atuação de Francisco Matarazzo Sobrinho ganhou maior visibilidade e projeção. Com ampla inserção em importantes instituições artísticas internacionais — sendo, inclusive, responsável pelo início da participação brasileira nas representações artísticas em Veneza —, Matarazzo reconheceu o potencial do evento inaugurado em

por Le Corbusier, ao mesmo tempo em que o arquiteto recebia o Grande Prêmio Internacional concedido pela mostra paulistana de 1951 (FRANÇA, 2017, p.24; HERBST, 2007, p.81).

1951. Com vistas à sua consolidação institucional, criou, em 1962, a Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), com o propósito de “democratizar o acesso à cultura e estimular o interesse pela criação artística” (FBSP, 2020; ROSALINO, 2021).

Os objetivos inicialmente estabelecidos por Matarazzo para a criação da FBSP foram progressivamente ampliados, acompanhando cada edição e os temas definidos pela curadoria, bem como a repercussão das discussões internacionais no contexto brasileiro. Desde suas primeiras realizações, as exposições de arquitetura apresentaram ao público a produção mais recente do país, reconhecida como referência, desempenhando funções que vão além da mera exibição de projetos. Segundo Fernandes (2001), a Bienal apresenta uma dupla vocação cultural, contribuindo para o desenvolvimento da prática arquitetônica e funcionando como ponto de referência tanto para a reflexão sobre a produção local quanto para sua inserção em um panorama internacional. Para Farias (2001):

“[...] entre dois ou três meses que dura, a Bienal de São Paulo reúne uma parte substantiva da expressão humana mais atual, não fosse ela um fórum consagrado à arte contemporânea, zona de fronteira onde o ser se reinventa. Lá comparece gente de todos os quadrantes do mundo com suas contribuições para o avanço da expressão e, por sensibilidade. Nenhum outro evento desse porte funciona assim, nem sequer tem essa pretensão.” (FARIAS, 2001, p. 32)

Ao observar os nomes convidados para compor as exposições de projetos, os júris e os temas propostos para os fóruns de debate, percebe-se a busca por um pensamento alinhado às vanguardas, com o objetivo de fortalecer a produção nacional por meio da crítica e dos espaços de discussão, promovendo seu contato com o cenário internacional. Como exemplo, pode-se citar a II EIA, realizada em 1953 no Parque do Ibirapuera e inserida nas comemorações do 4º Centenário da cidade de São Paulo, na qual a obra do arquiteto alemão Walter Gropius foi premiada, enquanto a produção de Sérgio Bernardes e de Burle Marx recebeu destaque nacional (FRANÇA, 2018; HERBST, 2007).

Nas edições seguintes, contudo, a Bienal passou a enfrentar desafios decorrentes das especificidades do processo de produção arquitetônica. Diferentemente das artes plásticas, a arquitetura demanda prazos mais longos, o que implica intervalos maiores entre exposições para que novos resultados possam ser apresentados. Em resposta a essa necessidade, a edição de 1955 incorporou ao programa expositivo o Concurso

Nacional das Escolas de Arquitetura, criando um mecanismo próprio para a apresentação de trabalhos (FRANÇA, 2018; LINS, 2008).



Figura 3. Vista geral da 2ª Exposição Internacional de Arquitetura, integrante da 2ª Bienal de Artes de São Paulo (1953–1954). Fotografia sem identificação de autoria. Fonte: Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.

De forma geral, a linguagem estética das EIA's, especialmente nas Salas Especiais, buscava apresentar obras referenciais validadas pela crítica de seu tempo, transformando o espaço expositivo em formador de modelos estéticos a serem seguidos nos anos posteriores. Um exemplo é a 7ª EIA, que, devido aos efeitos da ditadura militar no Brasil e à reduzida participação de arquitetos estrangeiros, priorizou a exposição de obras locais, destacando especialmente arquitetos paulistas. Essa escolha de projetos evidencia a intenção de consolidar o projeto moderno, garantindo que sua linguagem permanecesse compreensível e acessível ao público amplo das exposições (FRANÇA, 2018; HERBST, 2007; ROSALINO, 2021).

Para além da restrição de obras e projetos e da fuga de investidores para exposições de alto custo, os efeitos da ditadura militar também puderam ser sentidos no desenvolvimento e fortalecimento da atividade crítica em solo nacional. A diminuição

da participação estrangeira, que pouco tempo antes permitiu o diálogo com o pensamento internacional, representado pelas figuras de Giedion, Sakakura e Pani, somada à perseguição, exílio e censura promovidos pelo governo ditatorial, acabou afetando fortemente a produção e avanço da crítica arquitetônica no Brasil, limitando sua aparição a apenas alguns artigos publicados pela Revista Habitat (BASTOS, ZEIN, 2011; FRANÇA, 2018; ROSALINO, 2021).

Segundo Segawa (2018), esse fator foi um dos responsáveis por certa perpetuação da linguagem moderna no país, através de uma arquitetura que se demonstrava cada vez menos consciente de suas origens e discurso, sendo esvaziada e reduzida a uma mera reprodução de modelos:

“Evidências técnicas e formais que simbolizavam uma visão de modernidade, certa compostura legitimadora de uma arquitetura sem crítica ou críticos, num tempo de generalizada desconfiança e perseguição policialesca, no qual o criticar era uma atitude reprimida ou interpretada como delação política.” (SEGAWA, 2018, p.191)

Ao término de dez edições, as Exposições Internacionais de Arquitetura, enquanto evento vinculado às Bienais de Arte, já apresentavam sinais de desgaste e esvaziamento. Como já mencionado, alguns críticos defendiam um intervalo maior entre as mostras, considerando a dificuldade de produzir obras arquitetônicas suficientes para sustentar uma grande exposição bienal (LINS, 2008; ROSALINO, 2021).

Diante desse contexto, era pouco provável que houvesse qualquer iniciativa para a realização de uma bienal específica dedicada à Arquitetura, separada das Artes Plásticas. No entanto, contrariando o que poderia sugerir o cenário político vivido pelo Brasil na época, a Fundação Bienal pretendia ampliar as condições para a criação de fóruns de encontro e debate abertos, com o objetivo de atingir toda a sociedade, justamente em um período marcado pela ausência desse tipo de ação (FRANÇA, 2018; HERBST, 2007; ROSALINO, 2021).

A proposta da FBSP visava à consolidação de uma cultura crítica robusta, desenvolvida em território nacional e mediada por um evento de grande porte, como as Bienais. Esperava-se que essa iniciativa pioneira impactasse de maneira significativa o desenvolvimento da disciplina no Brasil e provocasse repercussões e espelhamentos em outros países da América Latina.

Assim, fruto da colaboração entre a Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e o Banco Nacional da Habitação (BNH), foi inaugurada a 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (1ª BIA), em 18 de junho de 1973. O evento ocorreu de forma independente das artes plásticas, com o objetivo de “[...] reunir em São Paulo, periodicamente, os resultados dos melhores esforços desenvolvidos em todo mundo para o correto aproveitamento do meio ambiente, nas cidades e no campo” (IAB, 1973, p.1).

O tema da bienal foi “O ambiente que o homem organiza: suas conquistas e dificuldades”, com projeto expositivo de Paulo Mendes da Rocha. A mostra organizou-se em “Salas Especiais”, nas quais foram apresentados projetos de grandes nomes da arquitetura brasileira e internacional, destacando trabalhos relacionados à ocupação territorial e a diferentes campos de atuação profissional, com o objetivo de promover um balanço crítico sobre a arquitetura no início da década de 1970. Além dessas salas, realizou-se a “Exposição Internacional das Escolas de Arquitetura” e fóruns de debate, estrutura que permaneceu presente na maior parte das edições posteriores da BIA (FRANÇA, 2018; ROSALINO, 2021).

França (2018) ressaltou a dificuldade da equipe organizadora em obter financiamentos. Na ocasião, o BNH patrocinou a exposição, mas condicionou a participação majoritária de projetos públicos vinculados à instituição. Entre cerca de 150 trabalhos submetidos à exposição geral dos arquitetos, apenas 30 foram selecionados pelo júri, composto por Jaime Lerner, Alfredo Britto e Edgar Graeff (FRANÇA, 2018).

Como previsto, o período da Ditadura Militar no Brasil prejudicou a continuidade da mostra. Montaner observa que “nenhum país, sem um processo democrático vital e consolidado, pode aspirar à geração de uma proposta relevante no campo da crítica artística” (MONTANER, 2014, p.17). Essa afirmação evidencia a situação brasileira, em que a organização das Exposições Internacionais de Arquitetura e da 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo foi fortemente impactada pelo regime militar (1964-1985), seja pelo cerceamento da liberdade de expressão, seja pelo desmonte de qualquer organização contrária ao governo, incluindo exílio, prisão ou morte de seus participantes. Como consequência, tornou-se impossível manter a periodicidade desejada, resultando em um hiato de vinte anos entre a 1ª e a 2ª edição da BIA (FRANÇA, 2018; MONTANER, 2014).

Brasil em silêncio: surgimento, consolidação e força das bienais de arquitetura internacionais

Segundo Ficher (2014), desde os anos 1940, a produção arquitetônica brasileira havia se consolidado como sinônimo de Arquitetura Moderna, representando um símbolo e um cânone das transformações e do crescimento vividos pelo país. Vinculada a uma mentalidade progressista, essa arquitetura assumiu a imagem da identidade nacional do país, tendo sua atuação cultural e artística amplamente divulgada nas Bienais Internacionais de São Paulo, bem como em exposições e publicações ao redor do mundo (GUERRA, 2010).

Porém, justamente em um momento em que o país experimentava uma aceleração do desenvolvimento e extraordinário crescimento de seus indicadores econômicos, as Bienais de Arquitetura passaram por um período de enfraquecimento e interrupção de suas atividades. O chamado Milagre Econômico Brasileiro, período compreendido entre 1968 e 1973, coincide com as datas da décima (1969) e décima primeira (1971) edição das Exposições Internacionais de Arquitetura como integrantes da Bienal de Artes, bem como a organização da 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (1973).

Ao contrário das expectativas naturais de expansão da atividade vinculada à arquitetura, em um país com sólidos resultados na área econômica, a produção arquitetônica e os espaços de crítica nas Bienais já vinham sofrendo os efeitos da ditadura militar, desde 1965. Esse fator teve impactos significativos para a disciplina, que acabou por se “[...] fechar na defensiva em torno de seus feitos passados, rechaçando qualquer reparo quanto aos rumos que tomava.” (FICHER, 2014).

Neste contexto, a citação de Segawa (2018), contribui para o fortalecimento de uma aparente contradição entre os avanços econômicos, necessidade de novos projetos e a qualidade arquitetônica das soluções apresentadas neste momento político:

É provável que nunca se tenha planejado e projetado tanto no país em tão pouco tempo; nunca se construiu tanto, também. Mas o signo da quantidade não autoriza uma equivalência de qualidade. O excesso de trabalho embarçava a autocrítica. Os arquitetos encastelavam-se num isolamento de olímpica auto-suficiência ante as discussões em curso no mundo. A arquitetura brasileira dialogava menos com o exterior. (SEGAWA, 2018, p.191)

Diante das grandes dificuldades enfrentadas pelas exposições bienais em termos de organização, financiamento e participação, as revistas especializadas se tornaram a principal fonte de referência para arquitetos e interessados. No entanto, mesmo essas publicações não escaparam dos impactos do período ditatorial, ficando inevitavelmente sujeitas aos já mencionados afastamentos, intervenções em universidades, controle da imprensa e censura imposta aos profissionais. Como apontou Hugo Segawa (2018), importantes revistas dedicadas à discussão arquitetônica deixaram de circular, como a Revista Acrópole, criada em 1938 e descontinuada em 1971, ou publicações menos longevas, como CJ Arquitetura, lançada em 1973 e encerrada em 1978 (BASTOS; ZEIN, 2011; SEGAWA, 2018).



Figura 4. Jornal Última Hora noticiando o AI-5. Fonte: Acervo Digital do Senado

Rossetti (2014) destacou que, não apenas a arquitetura brasileira se viu isolada das discussões internacionais, como também, toda produção crítica, já na contemporaneidade, apresenta um grande vazio de análises do período. Segundo o

autor, ainda que novas publicações tenham enfoque em diversos aspectos da Ditadura Militar, a arquitetura é mostrada de forma muito tímida, quase como se não tivesse pertinência ou espaço junto às questões culturais do país (ROSSETTI, 2014).

Enquanto o Brasil se via isolado, Veneza organizou seu primeiro evento Bienal de Arquitetura, em 1980. Em sua primeira edição dedicada exclusivamente à disciplina, as discussões tinham como tema “A presença do passado”, com curadoria de Paolo Portoghesi. Para a mostra, foi montada uma rua cenográfica, com projetos de fachadas, projetadas por 20 arquitetos convidados, chamada Strada Novissima. O objetivo era anunciar a emergência de uma arquitetura pós-moderna e toda riqueza e variedade de seus elementos para o cenário internacional (FRAMPTON, 2015; JENCKS, 2011).

Antes deste evento marcante, desde o final da década de 1960, a crítica internacional de arquitetura já havia iniciado profundas reflexões acerca do movimento moderno. Charles Jencks (1977), ilustrou sua crítica aos pressupostos e ideais da modernidade, iniciando seu livro com a notícia da morte da arquitetura moderna. A forte linguagem e a imagem adotada pelo autor, fazia menção de um evento específico: a demolição do conjunto de edifícios Pruitt-Igoe Housing, ocorrida em St Louis, em 15 de julho de 1972, exatamente às 15 horas e 32 minutos:

“Diferente da constatação oficial de morte de uma pessoa, que se tornou uma questão complexa de ondas cerebrais versus batimentos cardíacos, a arquitetura moderna desapareceu com um estrondo. O fato de que muitos não perceberam e de que não houve quem lamentasse publicamente não diminui a veracidade de sua extinção repentina; e o fato de que muitos arquitetos ainda tentem administrar um sopro de vida também não significa que ela tenha sido miraculosamente ressuscitada. Não, ela expirou finalmente e completamente em 1972, após ter sido impiedosamente golpeada por dez anos pelos críticos, como Jane Jacobs.” (JENCKS, 1977, p.9)⁵

Na América Latina, cabe mencionar a influência da Revista Projeto na organização da Semana de Arquitetura no Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), evento que seria transformado na Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, a partir de

⁵ Do original: “Unlike the legal death of a person, which is becoming a complex affair of brain waves versus heartbeats, modern architecture went out with a bang. That many people didn’t notice, and no one was seen to mourn, does not make the sudden extinction any less of a fact, and that many designers are still trying to administer the kiss of life does not mean that it has been miraculously resurrected. No, it expired finally and completely in 1972, after having been flogged to death remorselessly for ten years by critics such as Jane Jacobs.”

1985. Em solo brasileiro, havia certo otimismo em relação as condições políticas e a possibilidade de um candidato civil para a disputa eleitoral, leituras essas que possibilitaram a renovação da atividade crítica em solo nacional e a retomada das publicações de arquitetura (SEGAWA, 2018).

Fato é que, apesar de todo otimismo, a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo só foi retomada em 1993, integrando o que se chamou “Trilogia das Bienais”, juntamente com as mostras de Veneza e Buenos Aires. Esse hiato na organização das bienais de arquitetura no Brasil pode ser encarado com uma das razões da tímida adesão de arquitetos brasileiros aos conceitos propagados pelo pensamento pós-moderno (FRANÇA, 2018).

As discussões internacionais acerca do tema e mesmo a crítica ao modo de se projetar na modernidade, não tinham plena circulação em solo brasileiro neste período. Vale destacar, porém, algumas iniciativas independentes com uma produção que se mostrava desvinculada das arquiteturas praticadas em centros como São Paulo e Rio de Janeiro. Em Minas Gerais, um grupo composto por Éolo Maia, Sylvio de Podestá, Jô Vasconcellos, Gustavo Penna, entre outros ganharia destaque posteriormente pela linguagem apresentada em seus projetos (SEGAWA, 2018).

O período de isolamento e certa exaustão na exploração e apropriação do legado modernista, no Brasil, contribuiu para um cenário arquitetônico mais homogêneo, limitando o intercâmbio com as inovações internacionais, com pouco espaço para a crítica e a experimentação de novas linguagens ao final da década de 1980. Esse hiato de diálogo crítico e de publicações especializadas no país também contribuiu para que as questões e desafios contemporâneos da arquitetura brasileira permanecessem, em grande parte, sem reflexão aprofundada.

Com a reabertura das bienais na década de 1990, a arquitetura brasileira encontrou, enfim, um espaço propício para o rompimento com o isolamento e com a busca de novas referências.

Em um cenário político nacional mais favorável, a última década do milênio seria o momento ideal para a retomada das discussões acerca da arquitetura brasileira e suas interlocuções com a produção internacional. A disciplina que havia sofrido fortemente com o período da ditadura militar, viu no modelo dos salões de exposições gerais das

bienais, a oportunidade de apresentar e analisar o que fora produzido durante os anos de isolamento.

Uma das leituras possíveis desse cenário de resgate e reestruturação, é uma busca por uma imagem capaz de abraçar a grande variedade de formas, caminhos e expressões da arquitetura produzida até aquele momento. Porém, mesmo após vinte anos de hiato, nota-se que o fantasma da arquitetura moderna brasileira ainda pairava e, muito além de sua simples presença, tinha força suficiente para pautar muitas das discussões e análises.

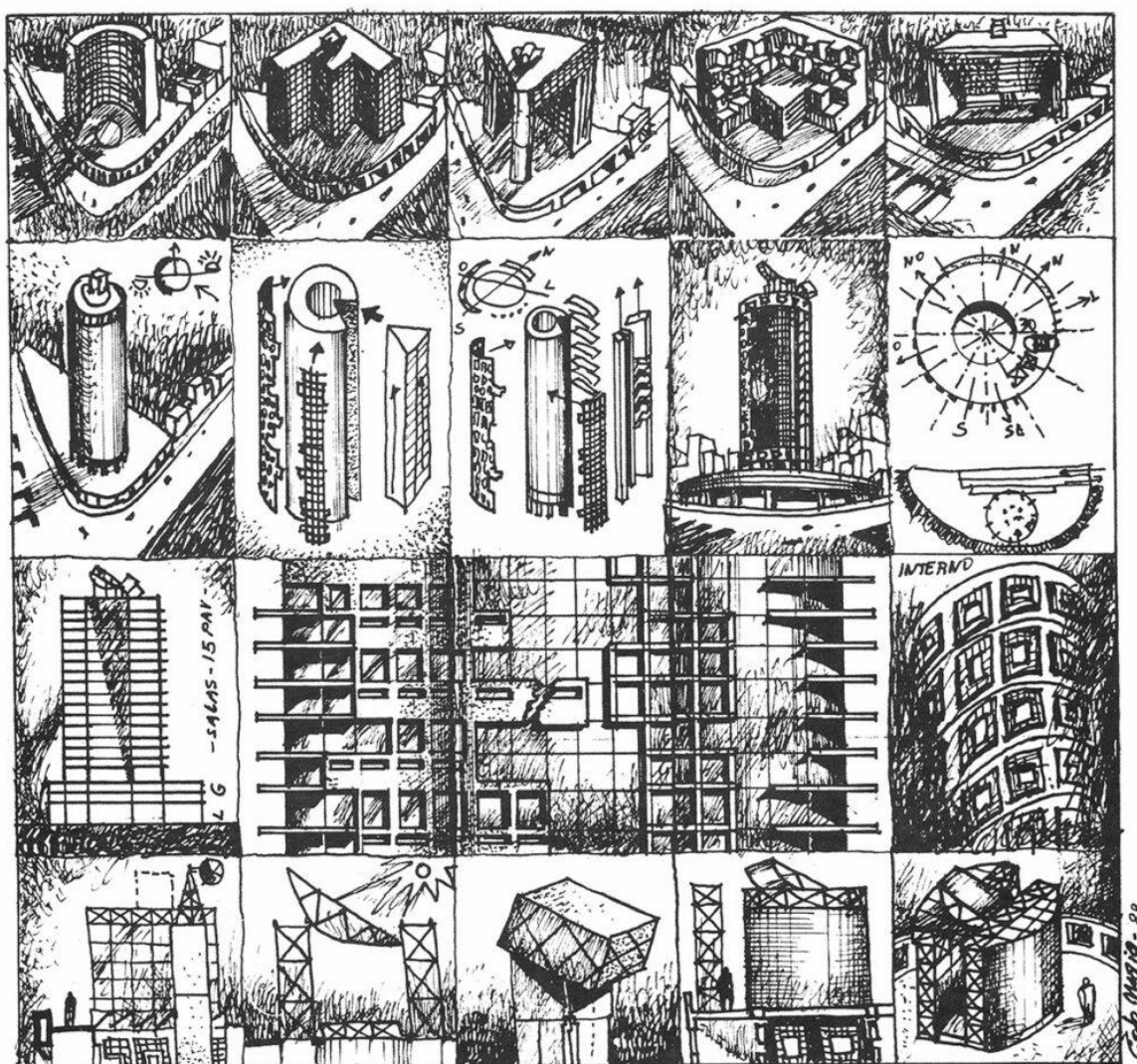


Figura 5. Croquis de estudo de Éolo Maia e Jô Vasconcellos para edificação comercial, em Belo Horizonte, 1994. Fonte: Acervo Revista Projeto

Para além da presença constante da modernidade e seus ícones (com paradigmas já ultrapassados), é possível observar um segundo fenômeno bastante curioso e controverso nas exposições bienais deste retorno: uma curadoria menos limitadora e mais aberta à produção generalizada de arquitetura, em um movimento contrário a certo eruditismo presente nas edições anteriores e nas salas especiais dos eventos.

As equipes de curadores responsáveis pela seleção dos projetos enviados para a seção “Exposição Geral dos Arquitetos” se demonstravam mais permissivos, abrindo espaço para um grande número de trabalhos, sem que houvesse muitas restrições ou uma seleção mais apurada dos projetos.

Mas, se por um lado, essas extensas exposições deixavam “um rastro de surpresas e descobertas”, como descrito por Wolf (2000), em seu artigo sobre a 4ª BIA na Revista AU, por outro, era alvo da crítica que não enxergava qual o propósito para aquela forma de exposição. Nos textos de época, são comuns os posicionamentos contrários à forma de seleção, à quantidade de projetos e mesmo à qualidade desses.

Por exemplo, a 2ª BIA: 'Arquitetura, Meio Ambiente e Desenvolvimento' (1992), apresentou trabalhos de cerca de 300 profissionais, brasileiros e estrangeiros, expostos sem distinção de nacionalidade, compondo um panorama diversificado da arquitetura mundial. Segundo Santos (1993), a exposição podia ser comparada a um bazar oriental, local em que a qualidade dos projetos ia, aos poucos, se destacando em meio à quantidade e diversidade de trabalhos expostos. Mas, ainda que essa condição pudesse contribuir para a construção de um panorama da disciplina naquele momento, as primeiras críticas em relação aos métodos curatoriais eram formadas. Nessa 2ª BIA, todos os projetos enviados pelos 300 arquitetos inscritos foram incorporados à Exposição Geral (FRANÇA, 2018; SANTOS, 1993; ROSALINO, 2021).

A mostra mesclava a produção dos grandes mestres, reverenciando figuras como Oscar Niemeyer, e as primeiras respostas ao discurso pós-moderno, que buscava distanciamento da ortodoxia dos discursos modernos. Essas influências, ainda que bastante tímidas, eram especialmente visíveis em referências a Aldo Rossi e seu recém-construído Teatro del Mondo (FRANÇA, 2018).

Já a terceira edição da BIA, prevista para o ano de 1995, sofreu mais uma vez com problemas de ordem estrutural, sendo cancelada no momento de planejamento. Nesse episódio, fica evidente uma série de fatores como dificuldades financeiras, políticas e de apoio para o evento, mais uma vez, marcando uma trajetória de discontinuidades. Para a edição seguinte, toda a equipe e o projeto curatorial previamente definidos foram abandonados e substituídos, em 1997, por Lúcio Gomes Machado e Luiz Fisberg (FRANÇA, 2018).

A nova proposta curatorial buscava restituir a participação da sociedade no debate sobre arquitetura, procurando recolocá-la como tema central na cultura brasileira. Fisberg também ressaltava a necessidade de refletir sobre a produção arquitetônica ao longo do século, considerando as diferentes gerações de arquitetos em posições opostas: uma vinculada à tradição modernista e outra em busca de novos caminhos e afastamento das ideias propagadas pelo movimento moderno, evidenciando a importância de uma convivência pluralista (FBSP, 1997; FRANÇA, 2018).

Diante dessa diversidade da produção arquitetônica, optou-se por realizar uma exposição sem tema específico, organizada a partir de quatro eixos: processos de urbanização; edifícios e sua relação com o meio natural e urbano; Patrimônio Ambiental, Artístico e Histórico; Desenho industrial e Comunicação Visual. Os curadores reforçavam a importância de envolver a sociedade nas questões discutidas pela Bienal, ilustrando os efeitos do distanciamento social por meio de críticas contundentes, ao relacionar a dificuldade de diálogo com a sociedade à “consequente mediocridade da maior parte das soluções encontradas em nossas cidades” (FBSP, 1997).

Julio Landmann, então presidente da Fundação Bienal de São Paulo, destacava a necessidade de organização para garantir a periodicidade bienal, considerada fundamental para posicionar a bienal paulistana entre os eventos internacionais e transformá-la em “ponto de referência e debate” (FBSP, 1997, p.16). Além disso, Machado e Fisberg tinham como objetivo colocar a bienal como responsável pela introdução, apresentação e disseminação de um panorama da arquitetura mundial a cada dois anos (FBSP, 1997).

Pedro Cury, presidente do IAB na época, enfatizava, em seu discurso, a importância de realizar um balanço da produção brasileira e mundial por meio da BIA, reforçando ainda o caráter transnacional do evento:

“[...] Ela [BIA] vai nos dar a possibilidade de fazermos uma profunda análise da produção arquitetônica de diversas partes do mundo, inclusive a nossa, propiciando com isso o debate, a crítica e a troca de informações e experiências sobre questões fundamentais ao nosso preparo para o enfrentamento dessa travessia [fim do milênio e processos de globalização irreversíveis] da forma menos traumática possível.” (FBSP, 1997, p.17)

Ao final da exposição, o balanço feito pela curadoria da 3ª BIA indicava que o evento cumpriu seu objetivo de promoção, mesmo enfrentando questões mais profundas, como a baixa divulgação da arquitetura e o desconhecimento, por grande parte da população, das funções atribuídas a um arquiteto (FRANÇA, 2018).

Na ocasião, 431 arquitetos tiveram seus projetos apresentados na seção Exposição Geral dos Arquitetos. Contudo, novamente as críticas se concentraram na proposta de seleção menos restritiva da curadoria, que, segundo Celso Fioravante, jornalista da *Folha de São Paulo*, acabou resultando em uma “série interminável de painéis fotográficos, maquetes e outros projetos que não se distinguem uns dos outros” (FIORAVANTE, 1997).

Na última bienal do século XX, realizada em 1999, foi possível notar certo amadurecimento do evento, com menor ênfase em questões específicas de arquitetura e ampliação do diálogo com o público. O catálogo da mostra indicava como objetivo:

“[...] tem propiciado ao público brasileiro, e esta é sua intenção principal, acesso às contribuições propostas no campo da arquitetura, urbanismo, design e das inovações tecnológicas, permitindo que a sociedade brasileira possa reunir o instrumental necessário para ampliar sua percepção da importância da arquitetura e do papel do arquiteto em sua avaliação da qualidade do espaço urbano à sua volta” (FBSP, 1999, p.20).

Na 4ª BIA, abriu-se espaço para refletir sobre a qualidade de vida nas cidades e sua estreita relação com a qualidade dos espaços urbanos projetados, além de discutir temas como a arquitetura para o novo milênio e as cidades do futuro. No texto de abertura do catálogo, Mário Covas, então Governador do Estado de São Paulo e Presidente de Honra da 4ª BIA, destacou a necessidade de pensar a cidade do novo milênio, afirmando que “[...] em sua origem, espaço de liberdade e franquias, a cidade chega ao fim do segundo milênio como uma Babel em desmoronamento” (FBSP, 1999, p.15).

Neste momento de virada de milênio, marcado por profundas transformações nos modos de vida, nas tecnologias e na circulação de saberes, eventos como as bienais de arquitetura assumiram papel relevante na avaliação da produção arquitetônica do século XX e na indução de abordagens futuras. Essas exposições permitiram analisar a arquitetura ao longo de um século de intensas mudanças, evidenciando momentos de grande destaque e desenvolvimento distintos, desde a reconstrução do pós-guerra até a produção final do século, caracterizada pela aplicação de novas tecnologias que transformaram a linguagem arquitetônica e incorporaram uma estética própria (ROSALINO, 2021).

A análise do conjunto de obras selecionadas e apresentadas na 4ª BIA evidencia a prevalência de projetos que enfrentam desafios tecnológicos. A curadoria demonstrou interesse pelo resultado estético derivado do uso e desenvolvimento de novas técnicas construtivas, incluindo o desenho assistido por tecnologia digital. Nesse contexto, destaca-se a exposição dedicada à Arquitetura Virtual, definida no catálogo como “[...] o espelho do

mundo como é hoje. Não se trata de uma aspiração internacionalista, mas transnacional [...] não é nacionalista ou regionalista, mas transcultural” (FBSP, 1999, p.88).

Mesmo considerando a produção arquitetônica ao longo do século XX e a possibilidade de avaliar criticamente os movimentos anteriores, tornou-se essencial que a arquitetura do novo século fosse concebida de maneira consciente, atenta aos desafios impostos por um mundo em crescente processo de globalização. Essa atenção ficou evidente nas 57 Salas Especiais do evento, que mostraram um diálogo articulado entre passado e futuro. A 4ª BIA preservou o foco na herança da arquitetura moderna, ao mesmo tempo em que incorporou pautas contemporâneas à discussão (FRANÇA, 2018; ROSALINO, 2021).



Figura 6. *Exposição Geral dos Arquitetos, projeto de Vainer e Paoliello, que foi alvo de críticas pela grande extensão de painéis com projetos. Fonte: Acervo Vainer e Paoliello, 2024*

Para compor os fóruns de debates e parte das Salas Especiais, a curadoria reuniu arquitetos de projeção internacional, vinculados a uma produção com reconhecimento por parte da crítica especializada. Frank Gehry, vencedor do Prêmio Pritzker em 1989, recebeu uma sala dedicada ao seu mobiliário; Tadao Ando, laureado em 1995, apresentou a sala “Arquitetura para Cultura”; e Norman Foster foi homenageado com um Prêmio Especial da Bienal⁶, no mesmo ano em que conquistou o Pritzker.

⁶ O catálogo da exposição apresenta projetos de destaque, como o Aeroporto Internacional de Hong Kong (1998), de Norman Foster, o edifício-sede do Commerzbank, em Frankfurt, e o Novo Parlamento Alemão, Reichstag, em Berlim. Em todos os casos, há menção à aplicação de alta tecnologia para soluções de iluminação, ventilação e outros desafios construtivos (FBSP, 1999).

Entretanto, a edição não se limitou a valorizar nomes já consolidados. Um de seus méritos foi também sinalizar caminhos futuros, ao destacar profissionais que, à época, despontavam e que posteriormente assumiriam protagonismo na arquitetura do século XXI. Nesse sentido, estiveram presentes Rem Koolhaas, Kazuyo Sejima, Ryūe Nishizawa, Richard Rogers e Jean Nouvel (FBSP, 2000; FRANÇA, 2018).

Como observa França (2018), as críticas dirigidas à 4ª BIA — especialmente em relação às escolhas curatoriais e à qualidade das exposições — abriram um espaço na mídia especializada e na imprensa geral que dificilmente seria conquistado em condições normais, oferecendo a oportunidade de colocar arquitetos e arquitetura em posição de destaque de maneira cotidiana. Sob esse prisma, pode-se considerar que a exposição atingiu parcialmente seu objetivo, ao difundir os valores da arquitetura e seu impacto mais amplo na sociedade. Ainda assim, permaneciam frequentes os relatos sobre a baixa participação do público na mostra (FRANÇA, 2018; ROSALINO, 2021).

Mesmo com a visibilidade conquistada e os avanços evidenciados pela BIA, persistiram críticas significativas à curadoria e à qualidade das mostras. Ainda que fossem notórios os avanços e o amadurecimento da exposição, observou-se forte debate acerca da curadoria e da qualidade das exposições. Um exemplo notável é a organização da longa Seção “Exposição Geral dos Arquitetos”, com expografia de André Vainer e Guilherme Paoliello, que apresentou 395 projetos organizados em ordem alfabética, reforçando discussões sobre o modelo expográfico da apresentação e o impacto da exposição no público (FBSP, 2000).

Mesmo reconhecendo os avanços e o amadurecimento da mostra, persistiam críticas significativas à 4ª BIA, sobretudo relacionadas às escolhas curatoriais e à qualidade das exposições. Um dos exemplos a ser mencionado é o da organização de, mais uma vez, uma longa Seção “Exposição Geral dos Arquitetos”, com expografia de André Vainer e Guilherme Paoliello, que apresentou 395 projetos, organizados em ordem alfabética (FBSP, 2000).

Talvez a leitura proposta por França (2018) seja possível apenas quando se observa o fenômeno com certo distanciamento histórico. À época, contudo, as posições se mostraram mais contundentes, com apelos pelo retorno aos grandes mestres ou pela valorização das experiências desconstrutivistas internacionais, frequentemente em detrimento da produção nacional contemporânea (FRANÇA, 2018).

Ainda sob a perspectiva das escolhas curatoriais pela abertura das exposições e o abarcamento de um grande número de arquitetos, sejam esses desconhecidos ou consagrados, a mostra sofreu com as fortes críticas, que demonstravam certa desconexão entre público e material exposto. Um dos exemplos mais contundentes é o artigo de Gerald Thomas, ator e diretor, publicado na *Folha de São Paulo* em 26 de dezembro de 1999,

intitulado “Colagem infantilóide e sem propósito”. Nele, Thomas não apenas aponta o aparente desinteresse da população pelas discussões apresentadas, como também qualifica a amostra como desrespeitosa, configurando um desserviço àqueles arquitetos que mereciam maior destaque para seus projetos. O autor ainda expressa sua percepção de forma bastante ácida, declarando:

“[...] o ambiente tem certo gosto de fracasso. Também, pudera: esta bienal não é nada. São centenas de painéis enfileirados. Pobre como uma feira industrial de terceiro mundo, quase uma favela. Esses mini tapumes não contam nenhuma história, são estáticos e antiatraentes. Esta bienal parece uma feira sem rumo, uma feira depois do meio-dia [...] Só espero que algum estudante de arquitetura, apaixonado pelo que faz, acabe prestando atenção nas perversas (porém muito sedutoras) colunas e curvas sinuosas do prédio de Niemeyer que, em última instância, acaba valendo muito mais do que qualquer amontoado de maquetinhas expostas dentro dele” (THOMAS, 1999)

Outra crítica marcante, desta vez referente à 3ª BIA (1997), foi publicada na *Revista AU* de janeiro de 1998, assinada por Haifa Sabbag. No texto, o autor ressalta a necessidade de repensar a dimensão da mostra de arquitetura como elemento crucial para preservar a qualidade e a relevância das obras apresentadas, especialmente diante do grande número de projetos exibidos:

“[...] fez inevitável comparação entre projetos realizados com rigor formal e espacial, produzidos por arquitetos consagrados ou emergentes e uma produção inexpressiva, cuja ausência de fundamentos estéticos, de maturidade, enfim, de formação profissional, apontam para o vazio deixado pelo ideário da modernidade” (SABBAG, 1998 apud FRANÇA, 2018, p.67)

É justamente a partir dessa reflexão que se pode analisar a presença de vertentes arquitetônicas menos valorizadas no contexto das grandes exposições bienais. Para esses profissionais, a Exposição Geral dos Arquitetos e a política curatorial de aceitação universal dos projetos enviados — que buscava apresentar um panorama abrangente da produção arquitetônica até aquele momento — representavam uma oportunidade significativa de visibilidade, permitindo mostrar sua produção mesmo estando fora das tradicionais escolas de arquitetura ou das correntes consideradas canônicas.

A distinção simbólica entre Arquitetura e Construção tornava-se evidente nesse contexto: de um lado, uma produção com maior reconhecimento institucional e crítico, alinhada às correntes em voga, identificada como “Arquitetura”; de outro, uma produção mais pragmática, frequentemente denominada “Construção”, caracterizada por soluções mais simplificadas, adaptadas às demandas concretas de orçamento e funcionalidade e com menor inovação estética e espacial. O simples fato de essas obras compartilharem o mesmo espaço físico nas Exposições Gerais evidenciava o desconforto entre aqueles ligados a práticas mais eruditas,

* ESPECIAL ■ 2 acontece domingo, 26 de dezembro de 1996 RUA DE S. PAULO

ARTES JORNAL DE ARQUITETURA

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26

GENERAL THOMAS
managing director, B.E.

[illegible]

E poucas coisas prejudicam tanto os interesses nacionais, como estas eleições filosóficas politizadas, com tanta venalidade e ignorância, quanto a de hoje.

Ha e, em abstrato, o principio geral de moralidade de não se elegerem para cargos de responsabilidade os que não se comprometem a cumprir os seus deveres, e que não se comprometem a cumprir os seus deveres, e que não se comprometem a cumprir os seus deveres.

Infelizmente, não basta, para não ser de responsabilidade, não se comprometer a cumprir os seus deveres, e que não se comprometem a cumprir os seus deveres.



À esquerda, cadeira de papéis de Frank Gehry, que também é diretor, arquivando um busto de escuma, pedido projetado por Miles van der Rohe

No que diz respeito à identidade, em particular, não há menção a Grenther. Infelizmente, o Dr. Philip Johnson, figura predominantemente na corteia de Gelfy. O jornalista e o crítico americano (ex-atingentista do regime) foram importantes na corteia de Gelfy e foram importantes no processo de "desfuncionalização burocrática" na vila de Gelfy.

Nenhuma criança também a Peter Elsenman, ao dem que pouco tempo depois de vir, já que para ela as frutas e as comidas estavam tudo a mão, sem o menor sentido ou intenção.

Sim, o que fazo aqui foi um pouco de sentido. E uma pena, porque como expositores de uma mostra e de uma longuidade tão importante na formação de um questionado. Eu entro aí o quanto devo a algumas moças que produziram a minha vida. E carabim sei o quanto posso ser castigado por aquilo de uma longa e maravilhosa como esta, lá

[illegible]

Arbeitsblätter

Assim, portanto, não basta poder alegar a existência de um direito de propriedade, ou estar habilitado a transferir um bem, para poder adquirir a propriedade, em outras palavras, para adquirir a propriedade, não basta estar habilitado a transferir um bem, mas também é necessário que o bem esteja disponível para a aquisição.

Una esperienza che è durata
— e sarà — ancora — perché
oltre a farpendo da oltre 20
anni, è andata col tempo.

Além, a história que os apêndices contam quando pensamos e repetimos em nossas falas os diversos usos e modelos linguísticos mais facilmente conhecidos, diferentes, ficando cada qual com sua complexidade de interpretação e de efeitos comunicacionais. Quando os apêndices

«[Ola] bíblia anda sobre o bôro se-
do. Mas, fingindo-se e tral-
hando, mostram que desrespeito
e fustigar o respeito, e a inveni-
ção dos falsos respeito, e ainda pa-
ra da mais contradição, e maldade.
E agora, e se eu digo que não
concordo e fustigo que não concordem

Não aceita a desculpa de que

[illegible]

Uma conclusão interessante seria de ter pensado melhor em como

fazem uma liberdade entre Mica e a
der Kohn e Franks (cham, por
extensão, John e Franks) (uma estra-
na separação), e sobre expressa a
dois não passa, do material mais
difícil esperado.

Essa leitura pode ser reforçada a partir do pensamento de Pierre Bourdieu, que propõe que determinadas hierarquias simbólicas e formas de capital simbólico legitimam certas práticas, autores ou produções, enquanto desvalorizam outras, mesmo quando coexistem no mesmo espaço (BOURDIEU, 1979). Aplicado ao cenário das BIA's, o conceito ajuda a compreender como a diferenciação entre “Arquitetura” e “Construção” não se dava apenas por critérios formais ou técnicos, mas por percepções sociais e culturais de prestígio e relevância⁷. O termo

⁷ Em São Paulo, a influência da Escola Politécnica se consolidou em um viés de produção arquitetônica ligado a aspectos técnicos e de engenharia, refletido na escolha de materiais, uso do concreto e exploração avançada da tecnologia na arquitetura urbana. Essa postura refinada e sistematizada acabou por gerar a vertente conhecida como Escola Paulista, destacando-se figuras como Villanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. A valorização social dessa produção tornou-se evidente: a arquitetura assinada por grandes nomes passou a ser desejada pelas classes dominantes, enquanto camadas sociais menos abastadas buscavam reproduzir, com os meios disponíveis, elementos formais e estéticos da escola paulista.

“distinção simbólica” é, portanto, utilizado aqui para indicar que a valorização e o reconhecimento das obras eram mediados por estruturas implícitas de poder e legitimação dentro do campo arquitetônico, evidenciando os conflitos e desconfortos provocados pela presença de diferentes vertentes na mesma exposição.

Essas tensões não se limitavam aos períodos de exposição: eram frequentemente percebidas em comentários dentro de ambientes acadêmicos, debates em seminários, discussões de bastidores entre arquitetos e críticas orais em aulas, ainda que raramente registradas de forma escrita ou publicada. Nesse sentido, cabe destacar o relato de Günther Weimer, sobre as dificuldades na aceitação de seu trabalho na introdução para o livro *Arquitetura Popular Brasileira* (2005), destacando que o enfoque na produção popular afastou muitas instituições e orientadores justamente porque “seria muito mais urgente e necessária a investigação da arquitetura erudita” (WEIMER, 2005, p.37-38).

Segawa (2018) apontou que o sentimento de vitalidade e sensibilidade local na produção arquitetônica brasileira, exaltado e endossado pela crítica internacional, se institucionalizou, transformando a linguagem moderna em “conhecimento definitivo e imutável” (SEGAWA, 2018, p.190), o que pode ser interpretado como um dos entraves para a ampliação das discussões para além daquela produção reconhecida como legitimamente “Arquitetura”:

“Filtrada por uma ideologização que neutralizava as diferenças, escamoteava as contradições, negava a interrogação (coerente com o espírito autoritário do momento), propugnava-se um ideal de cultura arquitetônica com pressupostos oriundos de um momento épico da arquitetura brasileira – mas agora formulado como único, autorizado e hegemônico. Canonizava-se e burocratizava-se uma postura arquitetônica.” (SEGAWA, 2018, p.190-191)

Puppi (1998) também discutiu a existência de um descompasso entre o valor adquirido pela arquitetura moderna, neste contexto entendida como erudita, desenvolvida no país durante grande parte do século XX — cujo mérito não se discute — e o pouco incentivo dado à pesquisa histórica. O autor observou que a historiografia se concentrava nos momentos de exceção da arte brasileira, buscando construir uma interpretação nacionalista da arquitetura, valorizando quase exclusivamente as criações modernas locais (PUPPI, 1998).

Por essa razão, a presença de tão grande número de projetos nas Exposições Gerais, muitas vezes classificados como “Construção”, poderia criar um quadro em que a arquitetura

Paralelamente, outras produções arquitetônicas divergentes dessa tradição — frequentemente agrupadas sob a categoria de arquitetura vernacular — permaneceram fora do sistema institucional e crítico, sendo interpretadas como “construções” simples. Essa marginalização explícita, de maneira simbólica, a hierarquia entre produções consideradas eruditas e aquelas reconhecidas como pragmáticas ou populares, reforçando as tensões entre diferentes vertentes no campo da arquitetura.

brasileira mostrava um presente incipiente, sem rumos claros, incapaz de nortear discussões com o protagonismo de outrora. Havia, de fato, maior interesse nas investigações sobre os períodos áureos do movimento moderno no Brasil e na capacidade dessas narrativas de se perpetuarem por décadas, em comparação com a abertura a novas discussões de alcance limitado na produção nacional.

A existência dessa condição conflituosa revela práticas e valores tácitos que circulavam — e talvez ainda circulem — no campo da arquitetura, evidenciando distinções simbólicas, hierarquias implícitas e formas de legitimação profissional que complementam e, por vezes, contradizem os registros oficiais das Bienais.

Refletir sobre essas dinâmicas é fundamental não apenas para compreender o impacto simbólico das Bienais sobre a produção arquitetônica, mas também para analisar como, ao longo do tempo, a hierarquização de projetos e profissionais moldou a percepção de relevância e valor dentro da disciplina.

A partir dessa perspectiva, torna-se possível investigar de forma mais detalhada a produção apresentada nas edições da 3ª e 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, examinando como as escolhas curatoriais e os critérios de seleção evidenciaram essas hierarquias e tensões no campo arquitetônico.

Belleza, Gilberto – São Paulo, SP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1985
Lago, Maria Clara Batalha Correa do – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, DF, 1985
Consultor: Waldir Pomponio

Conjunto Residencial Vila Rosa (1999)
São Paulo, SP

Trata-se de um conjunto residencial próximo ao Horto Florestal e à Serra da Cantareira, composto por 4 residências. Nessa obra, o conceito estrutural e a busca de uma solução construtiva econômica orientaram a solução arquitetônica. Tirando partido da legislação e dos recuos definidos pela não-ortogonalidade das divisas, criaram-se abas não-computáveis e volumetrias diferenciadas nas fachadas do bloco superior.



Figura 8. Projeto de Gilberto Belleza e Maria Clara Lago, enviado para participação na Exposição Geral dos Arquitetos da 4ª BIA, 1999. Destaca-se a simplicidade formal da arquitetura e pouco apuramento estético. Esse é um dos motivos que gerou críticas às escolhas curatoriais adotadas para a seleção de projetos. Havia um sentimento de distanciamento muito grande entre as obras de arquitetos consolidados e a emergência de manifestações como essas. Fonte: Catálogo 4ª BIA, 2000

Representantes em exposição na 3ª e 4ª BIA's

As Bienais de Arquitetura de São Paulo representaram momentos significativos de reflexão sobre a produção arquitetônica brasileira no final do século XX, reunindo uma diversidade de projetos e autores com diferentes aproximações teóricas, formais e territoriais. A proposta curatorial dessas edições ampliou a recepção de projetos, possibilitando uma amostragem muito maior do que nas edições anteriores. Se, por um lado, essa maior abertura garante o registro de um número mais amplo de obras, por outro, torna mais complexa a distinção entre vertentes e escolas. Nesse contexto, torna-se difícil estabelecer parâmetros de seleção que não estejam vinculados a questões funcionais ou estéticas.

Dentro desse panorama, o percurso metodológico adotado para análise das Bienais de 1997 e 1999 baseou-se na observação sistemática das obras, nas relações entre categorias e na identificação de padrões recorrentes, considerando tanto aspectos formais quanto conceituais e tecnológicos. Esse procedimento permitiu estabelecer conexões entre projetos que, à primeira vista, poderiam parecer isolados, revelando tendências de continuidade, diálogo intergeracional e reinvenção de soluções já consolidadas.

A categorização aqui apresentada não se limita a uma classificação descritiva, mas se propõe a ser uma ferramenta interpretativa que evidencia tanto a pluralidade quanto a permeabilidade das abordagens arquitetônicas. Por meio dessa organização, é possível compreender como certas linguagens e estratégias projetuais se repetem, se transformam ou dialogam com contextos culturais e territoriais específicos, oferecendo uma leitura crítica da produção arquitetônica brasileira nesse período.

Adicionalmente, a análise das categorias facilita a identificação de projetos que servem como referências para pesquisas futuras e para o entendimento das influências internacionais e locais, destacando, assim, os processos de mediação entre tradição, inovação e prática profissional. Dessa forma, o percurso metodológico adotado proporciona não apenas um registro das obras, mas também um quadro interpretativo que contribui para a reflexão sobre o desenvolvimento da arquitetura brasileira na virada do século XX para o XXI.

Foi possível agrupar parte dos projetos expostos em dezoito categorias que permitem uma leitura interpretativa da produção apresentada, filtrando aquelas obras que demonstram capacidade e elementos técnicos suficientes para as análises que se seguirão. A primeira, denominada Arquitetura Culturalista, reúne obras que evidenciam uma articulação entre luz, materialidade, introspecção, relações com o sagrado e referências a manifestações arquitetônicas primitivas ou tradicionais. Neste grupo, foram alocados projetos de Isay Weinfeld, Márcio Kogan, Aurelio Martinez Flores, Davison Becato, Eduardo de Almeida, Luciana Flores Martins, Ivanir Abreu, Luiz Felipe Teixeira Pinto entre outros.

Foi possível observar uma conexão estética entre os projetos selecionados, especialmente no que se refere à recorrência de soluções formais e de materiais nos trabalhos apresentados. Também se tornou necessário estabelecer relações com outras das categorias, a saber “Minimalismos habitáveis” e “Arquitetura Branca”, fazendo a ressalva que a divisão proposta não tem, e nem poderia ter, o objetivo de constituir um grupo completamente coeso ou de mapear movimentos estanques. Compreende-se, assim, a permeabilidade existente entre as categorias.

A segunda categoria, o Regionalismo Crítico, reúne projetos que estabelecem um diálogo direto com o contexto local, valorizando tradições construtivas, recursos materiais e referências culturais, sem recorrer a historicismos literais ou a um vernacularismo nostálgico. Grande parte das obras é assinada por arquitetos latino-americanos, especialmente colombianos, paraguaios e chilenos. Entre os brasileiros, destacam-se Luis Rogério Pupo Gonçalves, Mauro Magnabosco, Vladimir Tavares Constante, Manuel Coelho e Antonio Abrão. Nesses projetos, símbolos e elementos da cultura regional orientam tanto a concepção espacial quanto a escolha dos materiais, configurando uma linguagem expressiva própria.

A partir da ideia de diálogo e da permeabilidade entre grupos, é possível perceber aproximações dos projetos do Regionalismo Crítico com aqueles incluídos na categoria denominada “Pós-modernos”. Nesse contexto, tais convergências se manifestam sobretudo na atenção ao contexto urbano e cultural, na reinterpretação de elementos históricos e simbólicos e na busca por uma arquitetura que seja simultaneamente contemporânea e enraizada em tradições locais. Embora os pós-modernos tendam a explorar a forma e a linguagem de maneira mais explícita, enquanto os regionalistas privilegiam a integração com o lugar e a materialidade,

ambos os grupos compartilham o interesse pela identidade cultural, a narrativa espacial e a valorização do patrimônio como recurso projetual.

Em um caminho oposto, os projetos classificados como representantes da Arquitetura Contemporânea incluem, possivelmente, os nomes mais consagrados pela crítica. A maioria dos autores trabalha com soluções que emergem da alta tecnologia e do emprego de materiais de desempenho elevado. Entre os elementos recorrentes estão o uso do aço em fachadas, a liberdade formal e implantações que, em alguns casos, se impõem ao tecido urbano de maneira mais rigorosa. O nome talvez mais emblemático dessa categoria seja o de Norman Foster, representado por três projetos distintos.

Destacam-se também obras no espectro dos “Ecos de Modernidade”, nas quais se evidencia um diálogo direto com princípios modernistas, reinterpretados de maneira contemporânea. Esses projetos incorporam soluções formais e construtivas inspiradas na tradição moderna, mas frequentemente combinadas com preocupações contextuais, materiais locais ou estratégias sensíveis à escala humana. A leitura dessas obras evidencia que os legados da modernidade permanecem fortes e hegemônicos no contexto brasileiro, ainda influenciando a produção arquitetônica contemporânea e sugerindo, talvez, uma espera por um eventual retorno do período áureo desse movimento.

Há espaço para os chamados “Projetos Experimentais”, que se utilizam de novos materiais e tecnologias para produção de uma arquitetura que pouco dialoga com os demais grupos. Em alguns momentos, é possível notar certa aproximação com o Metabolismo Japonês, em outros, com o Desconstrutivismo, ainda que de forma tímida. Também, destacam-se os “Puristas”, arquitetos que trabalham com uma linguagem simples, icônica, e que guarda raízes com os trabalhos de Aldo Rossi. Nesse grupo vale mencionar André Vainer, Guilherme Paoliello e Murilo Deneno.

Ainda no grupo dos puristas, chama a atenção o projeto encaminhado por Gilberto Epstein. Uma casa configurada a partir de um quadrado, coberta com um telhado de 4 águas em dois níveis. A solução apresentada encontra diálogo também com a categoria “Arquitetura Popular”. Aqui, o nome não tem a intenção de diminuir a produção dos arquitetos agrupados, mas dar destaque à arquitetura do cotidiano, sem

autoria: projetos simples, sem grande inventividade, mas que dominam as cidades brasileiras.

Epstein, Gilberto – São Paulo, SP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Braz Cubas, SP, 1986
Consultor: Isaac Epstein

Mandala (1999)
Itatiba, SP

O Projeto Mandala é um centro de meditação e saúde cuja base é um mandala: um arranjo harmonioso em torno de um ponto central, com quatro formas simbólicas distribuídas nos quatro pontos cardiais. A implantação do projeto segue a orientação desses pontos, configurando quatro portas, cada uma com um significado e uma cor diferentes. A partir de um desenho com os cinco elementos básicos do mandala, foram projetadas as elevações. Na cobertura, o mandala é mais uma vez usado, deixando-se a trama do modelamento aparente, com quatro peças diagonais e a parte central representada pela lanterna. Parte dos materiais utilizados, proveniente de uma reforma, formaram os parâmetros de medidas para a construção.

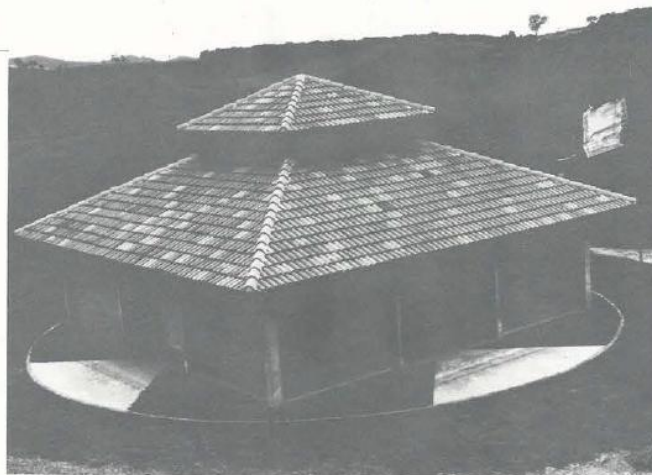


Figura 9. Projeto de Gilberto Epstein apresentado para a exposição geral dos arquitetos. A simplicidade da solução chama a atenção e o aproxima da categoria de arquitetura popular. Fonte: Catálogo 4ª BIA, 2000

Outras categorias como “Interiores”, “Pré-fabricação”, “Intervenção em edifícios históricos” e “Paisagismo” não serão abordados, por se distanciarem do objetivo do trabalho e por apresentarem um número bastante reduzido de projetos em exposição.

Dessa forma, a análise das categorias presentes nas Bienais de 1997 e 1999 evidencia a complexidade da produção arquitetônica brasileira do período. A coexistência de diferentes estratégias formais, conceituais e tecnológicas revela tanto a pluralidade de abordagens quanto a persistência de determinados discursos, como o modernista, ainda influente e hegemônico. Embora as categorias aqui apresentadas não pretendam esgotar a diversidade de obras expostas, elas oferecem um arcabouço interpretativo capaz de orientar a compreensão das tensões, diálogos e continuidades que marcaram esses encontros, permitindo reconhecer tanto rupturas quanto consolidações na arquitetura do final do século XX.

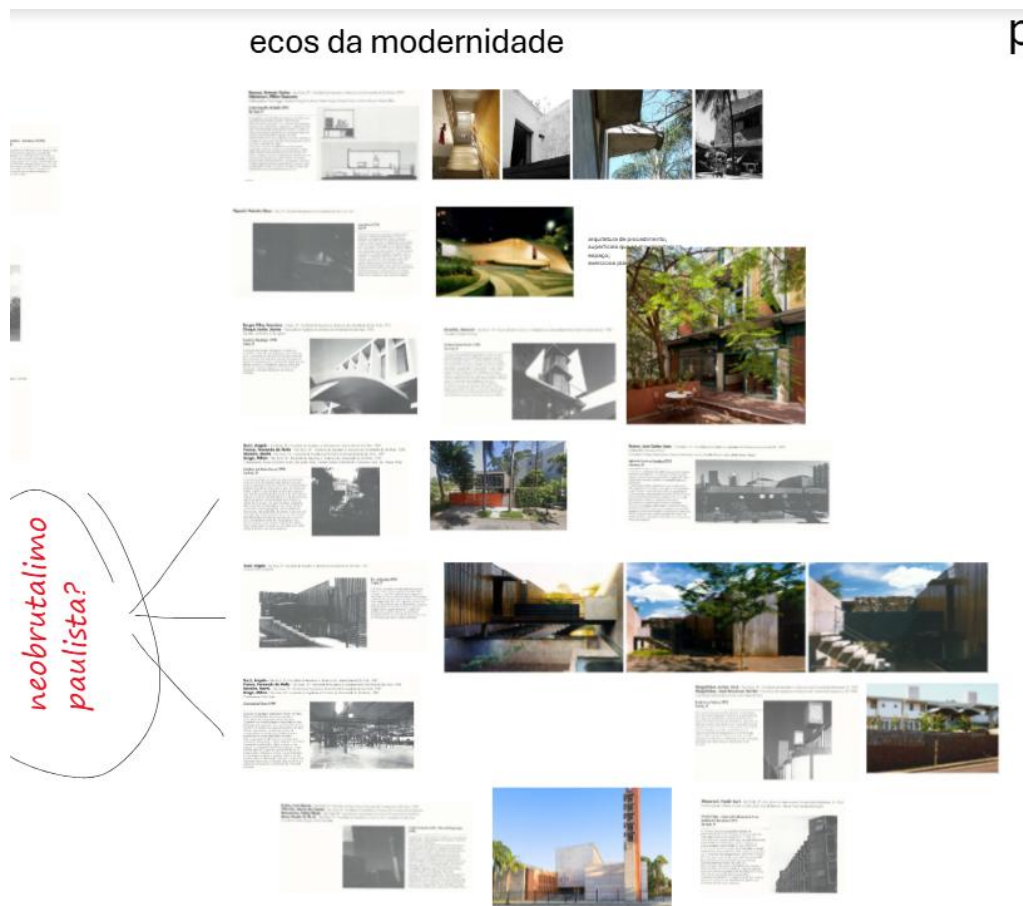


Figura 10. Trecho do quadro desenvolvido como ferramenta de leitura dos projetos em exposição. Nota-se a sobreposição de leituras e os diálogos possíveis com outras categorias. Fonte: Elaborado pelo autor



Figura 11. Link para acesso ao quadro completo, via Microsoft Whiteboard. Desenvolvido pelo autor, 2025

CAPÍTULO II. Contextualizando a Arquitetura Culturalista

No capítulo anterior, a produção apresentada na 3ª e 4ª edições das Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo, realizadas em 1997 e 1999, foi examinada e organizada segundo critérios de aproximação estética, programática, tipológica e de autoria. A análise desse conjunto revelou a emergência de obras que se afastavam das tendências predominantes da arquitetura do período, configurando o que passa a ser identificado neste trabalho como Arquitetura Culturalista. Esse grupo de arquitetos e projetos não se limitava a soluções formais singulares, mas incorporava uma postura crítica diante das tradições e da modernidade, problematizando a relação entre contexto, materialidade, identidade cultural e memória profunda. Entre os elementos recorrentes dessas propostas destacam-se aproximações com uma leitura fenomenológica, perceptíveis no tratamento da luz e da sombra, no uso dos materiais, na introspecção dos espaços, na relação com o sagrado e em certas manifestações associadas ao primitivo.

A denominação de Arquitetura Culturalista, embora útil para dar visibilidade a essas práticas, não elimina as dificuldades inerentes a qualquer tentativa de categorização. A historiografia da arquitetura frequentemente se depara com fronteiras difusas e sobreposições conceituais, especialmente no contexto plural do final do século XX. Ainda assim, a opção por essa categorização mostrou-se produtiva, ao permitir organizar e interpretar um conjunto de obras que revela coerência interna suficiente para ser compreendido como uma escola distinta, cujos princípios se estendem para além das Bienais analisadas e encontram continuidade em produções posteriores.

Na busca por possíveis filiações teóricas dessa produção, o conceito de Regionalismo Crítico, desenvolvido por Alexander Tzonis e Liane Lefaivre e posteriormente ampliado por Kenneth Frampton, surge como um ponto de referência relevante. Observa-se, contudo, que a arquitetura aqui identificada não se vincula de modo consistente a esse referencial, apresentando características que escapam aos seus pressupostos centrais e exigem uma leitura própria, capaz de revelar sentidos, recorrências e limites que não se deixam apreender plenamente por essa chave interpretativa.

É a partir dessa constatação que este capítulo propõe a noção de Arquitetura Culturalista como uma categoria analítica voltada à compreensão de práticas arquitetônicas que articulam cultura, memória e técnica como parte de um processo de escolha e interpretação, sem que se configurem como expressão de identidades

fixas nem como formas de resistência programática à universalização moderna. Diferentemente do Regionalismo Crítico, aqui tomado como referência de contraste e não como matriz teórica central, a Arquitetura Culturalista busca interpretar obras nas quais referências externas, saberes locais e processos históricos se combinam por meio de aproximações, escolhas e reelaborações que nem sempre se organizam de forma linear ou plenamente deliberada.

A Arquitetura Culturalista, tal como apresentada neste trabalho, não se define por um estilo específico nem por um conjunto fechado de procedimentos formais. Trata-se, antes, de uma chave de leitura que permite reconhecer práticas arquitetônicas enraizadas na memória, na experiência e nas formas de apropriação do lugar, ainda que nem sempre resultantes de escolhas plenamente conscientes. A partir dessa perspectiva, o capítulo concentra-se na análise de Casa Tijucopava, tomada como um primeiro caso de aproximação à Arquitetura Culturalista. Sua leitura não se pretende exaustiva nem representativa de um conjunto fechado de obras, mas funciona como ponto de partida para a verificação da categoria proposta, que será desenvolvida e aprofundada ao longo do trabalho.

Leituras da Arquitetura Culturalista a partir do Regionalismo Crítico

A análise dos projetos de arquitetura enviados às Bienais Internacionais de Arquitetura evidencia que não existem limites rígidos nem vinculações puras a teorias ou escolas. Essa ausência de pureza conceitual torna mais complexa a leitura das obras, indicando que sua compreensão exige atenção às influências históricas, sociais e culturais que mediam cada prática. A leitura desses projetos deve, portanto, ser orientada por contextos específicos, reconhecendo que toda interpretação é historicamente situada e jamais neutra, refletindo a mediação entre tradição, modernidade e valores locais (GADAMER, 1997; DILTHEY, 2005; RICOEUR, 1994; KUHN, 1997)⁸.

Os projetos selecionados na categoria de Arquitetura Culturalista, apresentados nas Bienais Internacionais de Arquitetura, podem ser tomados como exemplo de práticas construídas a partir do entrelaçamento de tradições, valores e condições locais, refletindo modos distintos de compreender e reinterpretar a disciplina. Essa multiplicidade indica que esses projetos não se organizavam em torno de um estilo único, mas convergências formais e conceituais que articulariam influências externas e referências internas, resultando em soluções híbridas e situadas, capazes de equilibrar permanência e transformação. O regionalismo crítico surge, portanto, como uma chave de leitura, ao propor uma reflexão sobre o lugar e a cultura sem abandonar o diálogo com a modernidade, integrando valores locais aos desafios da técnica e da sociedade contemporânea.

Essa perspectiva histórica permite compreender que a grande diversidade de soluções observadas nas categorias em análise não é, em sua totalidade, fruto de mera casualidade, ou uma escolha deliberada apenas por um estilo. Ao contrário, muitos dos projetos demonstram, de forma prática, como se dá a mediação entre

⁸ Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método* (1997), enfatiza que toda compreensão é historicamente situada e mediada por tradições culturais, por meio do conceito de *Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein* ("consciência da história dos efeitos"), mostrando que não há interpretação neutra ou pura. Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (1994), complementa essa visão ao afirmar que a interpretação é um processo mediado, no qual o significado surge do diálogo entre passado e presente, indicando que nenhum conceito é totalmente independente de influências externas ou contextos históricos. Wilhelm Dilthey, em *Introdução às Ciências Humanas* (2005), argumenta que compreender os fenômenos humanos exige considerar o contexto histórico e cultural, tornando impossível uma leitura isolada ou descontextualizada. Por fim, Thomas Kuhn, em *A Estrutura das Revoluções Científicas* (1997), demonstra que o conhecimento científico é mediado por paradigmas históricos, sociais e culturais, evidenciando que nenhum conceito ou modelo de pensamento se desenvolve de forma pura ou isolada.

universalidade e particularidade que Lewis Mumford já identificava como essencial para uma arquitetura localmente situada, em que as formas construídas refletiam a vida concreta das comunidades e os contextos nos quais se inserem (MUMFORD, 1941).

Na tentativa, portanto, de se estabelecer as bases para a discussão de possíveis impactos e aplicações da teoria do Regionalismo Crítico na produção arquitetônica no Brasil, tendo por recorte o final do milênio, Lewis Mumford é apresentado aqui como ponto de partida histórico e conceitual para as discussões sobre regionalismo. Em textos como *The South in Architecture* (1941), Mumford destacou a necessidade de uma arquitetura que respondesse a questões mais profundas do que a simples arte de prover abrigo. Para o autor, uma leitura eficaz sobre a produção de determinados arquitetos, deveria contemplar, também, questões de crença, sentimento em relação à natureza e ao ambiente que os cercava, relações sociais e até um aspecto de aprimoramento humano (MUMFORD, 1941).

“This effort takes form in meeting the practical demands for an environment modified for human use; but the modifications that are made serve something more than the immediate needs: they testify to the degree of order, of co-operation, of intelligence, of sensitivity, that characterizes the community” (MUMFORD, 1941, p.111)⁹.

A origem desta visão acerca de uma arquitetura mais adaptada ao local em que está inserida, pode ter sua gênese observada no texto do próprio Mumford “*Regional Planning*” (1931). Nesse escrito, o autor propôs uma definição para o conceito de “região” que deveria superar divisões políticas ou administrativas, sendo fundamental que aspectos naturais, sociais e culturais fossem considerados nessa leitura (MUMFORD, 1931).

É, nesse contexto, que Mumford iria propor o conceito de “região humana”, definido pelas formas históricas de convivência e adaptação ao meio, leitura que contrasta diretamente com uma análise limitada aos obstáculos geográficos e a influência política. Essa região estaria enraizada em práticas e vínculos culturais, sendo resultado de uma relação dinâmica entre o ambiente e as sociedades que o habitam.

⁹ “Esse esforço [arquitetura como reflexo de propósitos e ideais de um povo] se materializa no atendimento às demandas práticas de um ambiente modificado para o uso humano; mas as modificações feitas servem a algo mais do que as necessidades imediatas: elas testemunham o grau de ordem, cooperação, inteligência e sensibilidade que caracteriza a comunidade.” (Tradução do autor).

Logo, a leitura de uma região deveria se dar como um processo e não como um dado fixo. (MUMFORD, 1931; CANIZARO, 2007; OLIVEIRA, 2018).

“There are forces in existence, universal ones, which work in precisely the opposite way; these, too, are not excluded in the concept of the region. The lanes of international travel and trade, the spread of a universal religion like Mohammedanism or Christianity, or of a universal technique, like that of Western science and mechanical invention, the existence of a common fund of ideas and interests tends to break down regional differentiations and to establish a universal basis for the common life. A regionalism that affected to ignore these forces would be absurd and stultifying for the presence of universal agencies does not wipe out the realities of regional life: it merely unites them to a greater whole. One must create an identity, a center of one's own, before one can have fruitful intercourse with other personalities.”¹⁰ (MUMFORD, 1931 in CANIZARO, 2007, p.239)

A perspectiva de Mumford rompia com o conceito tradicional de regionalismo, que tendia a exaltar o isolamento e a pureza cultural. Ao contrário disso, o autor via o intercâmbio como condição fundamental de vitalidade. Sua proposta pode ser compreendida como uma postura de oposição tanto a um determinismo naturalista, que atribuía aos elementos da natureza um papel decisivo e quase exclusivo na formação das sociedades, das culturas e das expressões arquitetônicas, quanto a um universalismo moderno, que pregava certa homogeneização e neutralidade das diferenças locais em prol de uma leitura generalista aplicável em qualquer contexto (MUMFORD, 1947; OLIVEIRA, 2018).

Nos anos 1940, com a publicação do artigo *Bay Region Style*, na coluna *Sky Line* do jornal *The New Yorker* (1947), Mumford apresentaria uma ideia de regionalismo combinando o compromisso com o lugar à abertura às influências globais, que seria retomado e ampliado posteriormente por Alexander Tzonis e Liane Lefraive (1990). Ainda neste mesmo artigo, é possível apontar o distanciamento da teoria de Mumford com uma possível leitura de um regionalismo em Heidegger¹¹, cuja concepção de

¹⁰ “Existem forças, de caráter universal, que atuam precisamente no sentido oposto, e que igualmente não são excluídas do conceito de região. As rotas de viagens e de comércio internacionais, a difusão de religiões universais como o islamismo ou o cristianismo, ou ainda de técnicas universais, como a ciência ocidental e a invenção mecânica, bem como a existência de um repertório comum de ideias e interesses, tendem a atenuar as diferenciações regionais e a estabelecer uma base universal para a vida em comum. Um regionalismo que pretendesse ignorar essas forças seria absurdo e improdutivo, pois a presença de agentes universais não elimina as realidades da vida regional — apenas as integra em um conjunto mais amplo. É necessário constituir uma identidade, um centro próprio, antes de estabelecer um intercâmbio frutífero com outras personalidades.” (Tradução do autor)

¹¹ É importante destacar que, embora Heidegger não proponha um “regionalismo” no sentido de um pensamento voltado a uma região específica, a leitura adotada aqui se apoia na ideia de pertencimento presente em “Construir, Habitar, Pensar” (1954). Esse pertencimento envolve um vínculo com a terra e

pertencimento estava ligada à identidade étnica e ao apego à terra, em uma postura antimoderna. Mumford, por sua vez, estabeleceu a comunidade como estrutura multicultural e democrática, em que a modernidade não seria o fim de uma região, mas sua nova condição. Nesse contexto, a tecnologia e o avanço das comunicações poderiam, se bem orientados, reforçar o enraizamento humano ao permitir uma adaptação consciente e sustentável do habitat (HEIDEGGER, 1954; LEFAIVRE; TZONIS, 1990; MUMFORD, 1947).

A partir das formulações e definições produzidas por Lewis Mumford, o regionalismo poderia ser compreendido como um campo de mediações e negociações, e não como um movimento de oposição. Essa mudança abriu caminho para interpretações que buscavam compreender a arquitetura como uma prática simultaneamente moderna e situada, capaz de integrar valores locais e universais (MUMFORD, 1931; OLIVEIRA, 2018).

Em complemento e continuidade às ideias de Mumford, é importante que se recorra ao texto de Paul Ricoeur, “Civilização Universal e Culturas Nacionais” (1961), onde o autor discutiu a tensão inerente experimentada pela humanidade ao se deparar com o fenômeno da universalização e o surgimento de uma civilização mundial única. O filósofo apontou que, embora a civilização universal pudesse representar certa ideia de progresso, carregando consigo avanços inquestionáveis e o acesso da massa à bens elementais, torna-se possível uma leitura feita a partir de uma ótica de uma sutil destruição. Essa condição de alerta não se limitaria apenas às culturas tradicionais, mas atingiria o que é chamado de núcleo criativo ou núcleo ético e mítico da humanidade (RICOEUR, 1961).

Para o autor, o momento em que a universalização atingisse um patamar de difusão global, tendo por expressão máxima a propagação de um modelo civilizacional marcado pela mediocridade ou pelos “mesmos filmes de má qualidade, as mesmas máquinas caça níqueis, mesmas atrocidades de plástico ou alumínio”¹², a humanidade alcançaria um nível de subcultura.

com modos de vida enraizados, aspectos que se aproximam de uma sensibilidade antimoderna. Assim, trata-se de um regionalismo entendido em termos político-existenciais, e não de uma categoria filosófica formal.

¹² RICOEUR (1965), p.46 – Tradução livre do original

É justamente a partir dessa constatação que Ricoeur, ao olhar para as culturas e nações que emergem do subdesenvolvimento estabeleceu uma linha de pensamento a partir de uma condição paradoxal: como esses povos poderiam se integrar à racionalidade científica, técnica e política próprios de uma civilização moderna e universal, sem que abandonassem suas raízes culturais?

"[...] de um lado, a nação tem de fincar raízes no seu passado, forjar para si mesma um espírito nacional e desfraldar essa reivindicação cultural e espiritual perante a entidade colonialista. Mas, para poder tomar parte da civilização moderna, é necessário participar simultaneamente da racionalidade científica, técnica e política, o que muitas vezes exige o abandono simples de todo passado cultural. O fato é que nem toda cultura pode suportar e absorver o choque da civilização moderna. (RICOEUR, 1961 in FRAMPTON, 2015, p.381 – tradução do autor)

A solução proposta estaria justamente em um conceito de hibridização¹³ entre uma cultura de raízes locais e a civilização universal, um processo sendo, por definição, impuro. O núcleo criativo de uma sociedade estaria ligado ao seu processo de valorização, que se manifestaria em seus costumes, moralidade e instituições tradicionais, refletindo o estado de pensamento, vontade e sentimento de um grupo humano em determinado momento histórico. A formulação apresentada por Ricoeur seria retomada posteriormente por Kenneth Frampton, servindo como um dos pilares para o estabelecimento de sua teoria sobre Regionalismo Crítico. Essa dinâmica, posteriormente caracterizado por Frampton (2015) como uma forma de “fertilização”, dependeria da capacidade de uma cultura regional em recuperar uma tradição enraizada localmente e, ao mesmo tempo, incorporar influências externas, fossem elas de ordem cultural ou ligadas ao âmbito mais amplo da civilização (RICOEUR, 1961; LATOUR, 2013; FRAMPTON, 2015; OLIVEIRA, 2018).

A comparação entre Paul Ricoeur e Lewis Mumford revela que ambos reconheceram a dialética fundamental entre as forças culturais locais e a tendência homogeneizadora da civilização global, mas abordaram essa tensão com ênfases e

¹³ Embora o termo “híbrido” não apareça em “Civilização Universal e Culturas Locais”, de Paul Ricoeur, a noção de um processo “impuro” pode ser identificada a partir das tensões entre a universalização e particularismos presentes naquelas culturais tidas como locais. O uso do termo “híbrido” é uma escolha interpretativa do pesquisador, construída em diálogo com Bruno Latour, para quem os “híbridos” são misturas nas quais Natureza e Sociedade se entrelaçam, envolvendo pessoas, coisas e práticas técnicas em um mesmo processo. Essa aproximação não está em Ricoeur; trata-se de uma leitura proposta neste trabalho para tornar mais explícita a dinâmica descrita pelo filósofo, entendida aqui como um movimento de mistura e não como uma oposição rígida, em consonância com o que Latour desenvolve em “Jamais fomos modernos” (2013).

consequências teóricas distintas. Para Ricoeur, o desafio central das sociedades em processo de modernização reside em incorporar formas universais de racionalidade sem romper com os valores que estruturam sua memória cultural. Mumford, por sua vez, enfatizou a necessidade de manter um fluxo contínuo entre o particular e o amplo horizonte civilizatório, entendendo que a vitalidade cultural depende dessa abertura controlada. Em ambos os casos, a articulação entre o local e o universal aparece como um processo inevitavelmente imperfeito, mas fundamental para a continuidade e renovação das tradições.



Figura 12. Foto da abertura da exposição *Architecture without architects*, de Bernard Rudofsky, no MoMA 1964. Fonte: Acervo Museum of Modern Art - New York

Antes de uma sistematização para conceito de regionalismo crítico, outros pensadores também contribuíram para a evolução e aprimoramento do pensamento acerca do assunto. Pode-se mencionar a exposição seguida pela publicação de *Architecture without architects*, de Bernard Rudofsky (1964), que ocupou os salões do MoMA, entre 09 de novembro de 1964 e 07 de fevereiro de 1965. O caráter provocativo da mostra evidenciou a riqueza das formas vernaculares e não profissionais, mostrando que a arquitetura pode refletir uma cultura coletiva e práticas construtivas adaptadas às

necessidades locais, desafiando abordagens e respostas universais e generalistas, além de questionar a figura do arquiteto enquanto protagonista (RUDOFISKY, 1964).

Essa arquitetura sem pedigree, conforme definição do próprio autor, seria em essência uma arquitetura de comunidade, produzida não por especialistas, mas fruto de um trabalho espontâneo, coletivo e contínuo de um povo com uma herança comum. As questões relativas à beleza, de acordo com o pensamento ocidental, não são passíveis de aplicação aos exemplares arquitetônicos ou mesmo não contemplados no momento de sua concepção, sendo considerados belos por mero acaso. Ainda assim, essas soluções seriam o melhor exemplo de uma leitura bastante precisa e contextualizada da resolução de problemas práticos resolvidos com bom senso, baseados na vida humana (RUDOFISKY, 1964).

“The wisdom to be derived from them, he [Rudofsky] feels, goes beyond economic and esthetic considerations, and touches the far tougher problem of how to live and let live, of how to keep peace with one's neighbors in the parochial sense and in the universal one, as well.”¹⁴ (RUDOFISKY, 1964)

Aldo van Eyck encontrou nesse entendimento uma referência que se aproximava de sua própria crítica à arquitetura moderna do pós-guerra. Reconhecido nos debates do Team X e em sua produção escrita e arquitetônica por uma abordagem centrada nas necessidades humanas, Van Eyck viu nas formas vernaculares e comunitárias um contraponto à abstração funcionalista.

O interesse de Aldo van Eyck pelo vernacular no período pós-guerra está inserido em um contexto sociocultural mais amplo, marcado pela insatisfação generalizada com a modernização e pela crescente atenção à produção artística e arquitetônica de culturas não-ocidentais. Campos Uribe (2020) identificou essa tendência em direção às culturas vernáculas como uma característica do período pós-guerra, fato verificável através de exposições e projetos como os de Vladimir Bodiansky, George Candilis, Lebbeus Woods, Ernesto Nathan Rogers e Bernard Rudofsky, especialmente após o 9º Congresso do CIAM em Aix-en-Provence, em 1953 (CAMPOS URIBE, 2020).

¹⁴ Tradução livre do autor: “A sabedoria que se pode extrair delas, na sua opinião [Rudofsky], vai além das considerações econômicas e estéticas e aborda o problema muito mais complexo de como viver e deixar viver, de como manter a paz com os vizinhos, tanto no sentido paroquial [local] quanto no sentido universal.

Assim, o trabalho de Rudofsky, que celebrava a arquitetura espontânea e anônima, e o de Van Eyck podem ser lidos como esforços paralelos e convergentes dentro do mesmo clima intelectual. Van Eyck, como membro do Team X, estabeleceu uma postura de reconciliação entre propostas de caráter moderno, tradição clássica e o vernáculo, defendendo o conceito de "vernacular de coração" (VAN EYCK, 2008, p.129) como elemento complementar em sua síntese. Seu interesse pelo vernáculo foi ancorado sobretudo em culturas não ocidentais, como os Dogon, no planalto central de Mali, e Pueblo del Arroyo, no Novo México, nos Estados Unidos, articulando esse repertório a uma filosofia de tempo baseada na interiorização do tempo.

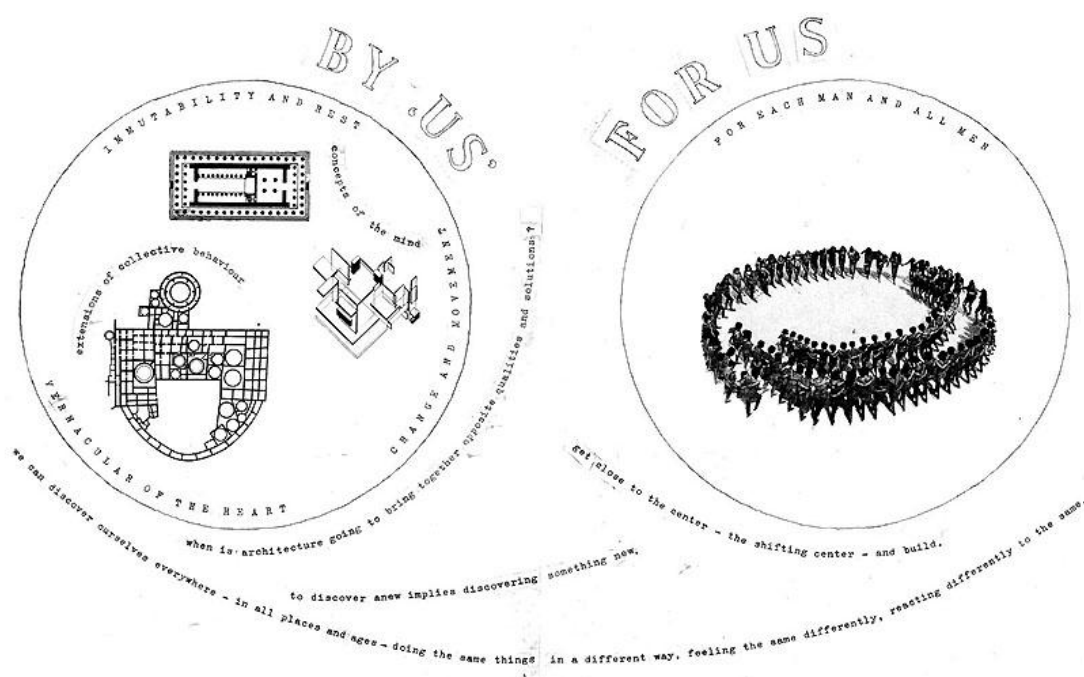


Figura 13. Círculos de Otterlo, apresentados por Aldo van Eyck no CIAM de 1959, ideograma que sintetiza sua metodologia de design ao articular três componentes complementares: a tradição clássica ("imutabilidade e descanso"), as propostas modernas ("mudança e movimento") e as tradições vernáculas ("vernáculo do coração"). O diagrama expressa sua concepção de tempo e história, influenciada por Joyce e Bergson, que sustenta a validade simultânea dos padrões culturais e a crítica ao progresso unidirecional. A casa de Van Eyck em Loenen aan de Vecht é interpretada como uma quarta versão materializada do diagrama. Fonte: <http://www.team10online.org/team10/eyck/index.html>, acesso em 13 de novembro de 2025.

A teoria de Van Eyck alinha-se a Paul Ricoeur na crítica à modernidade que, através da universalização técnica, ameaça a identidade cultural. Se, Ricoeur buscava respostas para uma modernização capaz de retornar às origens sem causar o apagamento do núcleo ético e mítico das culturas, Van Eyck compartilhou dessa

preocupação, atacando a noção de progresso consecutivo e o racionalismo puro. Para o autor, o *insight humano*¹⁵ não é induzido pelo mecanismo da razão, sendo o pensamento fechado o responsável pela produção das horrendas excrescências¹⁶ (p.121) da civilização moderna e resulta em uma arquitetura totalmente abstrata e adimensional, que exclui o homem (VAN EYCK, 2008; CAMPOS URIBE, 2020).

Van Eyck dialogou também com a solução de Ricoeur ao oferecer um mecanismo fenomenológico: a interiorização do tempo. Esse processo mental tornaria o tempo “transparente”, permitindo que o passado deixasse de ser visto apenas como parte de uma história linear, cronológica e distante, para tornar-se uma presença viva no lapso temporal do presente. Isso rompe a noção linear de progresso e permite reconhecer outras culturas e tradições como válidas e contemporâneas, e não como etapas ultrapassadas. O passado, aqui, torna-se um conjunto de experiências humanas acumuladas, que continuamente se expande e se reorganiza. Essa visão dinâmica e não nostálgica do passado apoia a dialética de Ricoeur e constitui, para Van Eyck, o antídoto contra a abstração (VAN EYCK, 2008; RICOEUR, 1961; CAMPOS URIBE, 2020):

“There is one implication in particular to which I should like to pay special attention here, since it can certainly affect our attitude to the past positively and decisively, and hence also to the present in which we are active. It is because time interiorized is rendered transparent that it gathers the reality of the past into the temporal span of the present. The past is thereby no longer approached in terms of history, but in terms of 'gathering human experience', the total body of which is continually modified kaleidoscopically and augmented as the past is extended into the future. Now, this body of experience has its home in the mind. Realised consciously it creates the present. When I speak of the interior of vision I am transferring the transparency of time to the mind, which is, of course, the immediate consequence, and means no more and no less than that time is interiorized

¹⁵ A noção de insight humano, para Van Eyck, corresponde a um tipo de discernimento que não surge do raciocínio lógico ou do “mecanismo da razão”. Ele depende da capacidade da mente de interiorizar-se, isto é, de perceber a si mesma e ao mundo a partir da consciência da relatividade de todas as coisas. Quanto mais a mente desenvolve essa interiorização, maior é sua aptidão para captar sentidos que a razão abstrata não alcança. Esse insight é proporcional à dimensão interior da mente, que se expande conforme incorpora o “corpo de experiência reunida” que atravessa o tempo. Esse corpo de experiência não é algo fixo: ele é continuamente reorganizado, aproximado e condensado no presente, em um processo que Van Eyck descreve como telescópico. Isso só ocorre porque o tempo, quando interiorizado, torna-se transparente. O passado permanece ativo no presente e alimenta esse discernimento ampliado (VAN EYCK, 2008).

¹⁶ As “horrendas excrescências” seriam os efeitos sociais, culturais e urbanos decorrentes da mentalidade ocidental moderna que rompe o passado do presente e idolatra uma ideia linear de progresso, recusando a validade de outros padrões culturais. Dessas premissas surgem manifestações extremas. No campo urbano, essa mesma lógica produz a destruição de cidades e a construção de ambientes desprovidos de escala e temporalidade, resultando em uma arquitetura abstrata e inóspita, que elimina a experiência humana (VAN EYCK, 2008).

as the mind is interiorized. It is in the mind's interior that the total body of experience ultimately endures as the living reality of the past in the temporal span of the present. The scope of one's consciousness coincides continually with the dimension of this gathering emotional and intellectual experience. To the extent that one is aware of this one will also be aware of the presence of human experience that anteceded consciousness.”¹⁷ (VAN EYCK, 2008, p.120)

O pensamento de Van Eyck encontrou certa consonância também no regionalismo de Lewis Mumford, especialmente na necessidade de incorporar as “condições reais da vida no pensamento arquitetônico” (MUMFORD, 1941, p.30). Conforme detalhado anteriormente, Mumford destacou que o regionalismo exigiria uma rejeição da imitação de formas passadas e a busca por formas que refletissem a estrutura inteira da vida. Van Eyck endossou a posição do autor norte americano ao defender a legitimidade de todos os padrões culturais, entendendo a civilização ocidental como apenas um entre muitos modos possíveis de existência (MUMFORD, 1941; VAN EYCK, 2008).

A reflexão de Amos Rapoport (1969) ampliou esse debate ao mostrar que a forma arquitetônica nasce principalmente de fatores socioculturais. Para ele, a casa é uma instituição e uma expressão concreta da cultura, pois reflete visões de mundo, crenças, organização familiar e modos de vida. Sua hipótese básica afirma que a moradia resulta de “forças primárias” (p.47), ligadas aos valores e atitudes de um grupo, enquanto o clima, os materiais e a tecnologia atuam apenas como elementos que limitam ou possibilitam certas escolhas. Essa ideia reforça a crítica de Van Eyck

¹⁷ Tradução livre do autor a partir do original em VAN EYCK, 20008, p.120: “Há uma implicação em particular à qual gostaria de dedicar especial atenção aqui, pois ela pode certamente influenciar de modo positivo e decisivo nossa atitude em relação ao passado e, conseqüentemente, também ao presente no qual atuamos. É porque o tempo interiorizado se torna transparente que ele reúne a realidade do passado no intervalo temporal do presente. O passado deixa, assim, de ser abordado em termos de história, passando a ser compreendido como uma “reunião da experiência humana”, cujo corpo total é continuamente modificado de forma caleidoscópica e ampliado à medida que o passado se estende em direção ao futuro. Ora, esse corpo de experiência tem sua sede na mente. Quando conscientemente realizado, cria o presente. Quando falo do interior da visão, estou transferindo a transparência do tempo para a mente, o que é, naturalmente, sua consequência imediata, e significa nada mais e nada menos do que o fato de que o tempo é interiorizado à medida que a mente é interiorizada. É no interior da mente que o corpo total da experiência perdura, em última instância, como a realidade viva do passado no intervalo temporal do presente. O alcance da consciência de uma pessoa coincide continuamente com a dimensão dessa experiência emocional e intelectual reunida. Na medida em que se está ciente disso, está-se igualmente ciente da presença da experiência humana que antecede a consciência.”

ao racionalismo abstrato, já que ambos entendem que a arquitetura perde sentido quando ignora a experiência humana (RAPOPORT, 1969; VAN EYCK, 2008).

Mesmo em condições de forte restrição física, Rapoport observou que os construtores vernáculos possuíam grande liberdade para decidir a forma de suas casas. Muitas vezes, o desejo por prestígio ou a afirmação de crenças pesava mais do que o conforto ambiental. Ele cita, por exemplo, as grandes casas comunais dos Boro, que não favorecem a ventilação apesar do clima úmido da Amazônia, e a adoção de modelos europeus no Norte da África, mesmo sem relação direta com as condições locais. Esses casos mostram que a forma é guiada pelo que as pessoas consideram significativo, e não por determinantes puramente técnicos:

The Boro of the Western Amazon, and a number of other tribes in the Amazon area, live in large communal houses with thickly thatched roofs and walls. There is no provision at all for cross ventilation, an essential in the hot, humid climate. It would be difficult to find a worse solution in terms of climatic comfort, although it may be good protection against insects. One assumption might be that these houses were introduced from elsewhere, and are the status symbol of some more powerful group. The typical open house used in the jungle area around Iquitos can be seen in the native port of Belén in Iquitos with the identical frame and construction, the addition of solid walls being the only major change. This makes the house much more uncomfortable, but may be due to the desire for status in the new culture, and almost certainly reflects new attitudes to, and requirements of privacy¹⁸ (RAPOPORT, 1969, p.21).

O autor também demonstrou que certas formas arquitetônicas persistiam mesmo quando o material mudava ou quando o clima não as justificava, como ocorre o caso das abóbadas de Santorini ou a tradicional casa japonesa, que se mantinham praticamente iguais, independentemente do local em que estavam inseridas. Essa certa estabilidade formal reforçava seu argumento de que as escolhas arquitetônicas respondiam a valores culturais de longa duração (RAPOPORT, 1969).

¹⁸ Tradução livre do autor a partir do original em RAPOPORT, 1969, p.21: “Os Boro da Amazônia Ocidental, assim como várias outras tribos da região, vivem em grandes casas comunitárias com paredes e telhados de palha espessa. Nelas não há qualquer solução para ventilação cruzada, algo essencial em um clima quente e úmido como o da floresta. Do ponto de vista do conforto ambiental, seria difícil encontrar uma solução menos adequada, embora a construção ofereça boa proteção contra insetos. Uma possibilidade é que esse tipo de casa tenha sido introduzido de outra região e funcione como símbolo de status associado a um grupo mais poderoso. A casa aberta típica das áreas de selva ao redor de Iquitos pode ser observada no porto nativo de Belén, também em Iquitos, mantendo a mesma estrutura e técnica construtiva, sendo a adição de paredes sólidas a única grande alteração. Essa mudança torna o ambiente muito mais desconfortável, mas pode refletir o desejo de status no novo contexto cultural e quase certamente indica novas atitudes e demandas relacionadas à privacidade.”

Outro ponto importante em sua obra é a distinção entre arquitetura vernácula e arquitetura erudita¹⁹. Construções vernaculares constituem a maior parte do ambiente construído e tem sido negligenciada, embora seja justamente onde a cultura se traduz de modo mais direto na forma. Seu valor está na continuidade com o lugar, com o microclima e com o cotidiano, o que coincide com a crítica de Van Eyck às perdas causadas pela modernidade abstrata (RAPOPORT, 1969):

“Podemos dizer que os monumentos — edifícios pertencentes à tradição do grande design — são construídos para impressionar: de um lado, a população, pelo poder do patrono; de outro, o grupo de designers e conhecedores, pela engenhosidade do projetista e pelo bom gosto de quem o financia. A tradição popular, por sua vez, é a tradução direta e não autoconsciente de uma cultura em forma física: suas necessidades e valores, assim como os desejos, sonhos e paixões de um povo. Ela expressa, em escala reduzida, a sua visão de mundo — o “ambiente ideal” manifestado em edifícios e assentamentos — sem a intervenção de designers, artistas ou arquitetos movidos por interesses próprios (embora até que ponto o designer seja realmente um formulador de formas seja algo discutível). Essa tradição está muito mais ligada à cultura da maioria e à vida tal como é de fato vivida do que a tradição do grande design, que corresponde à cultura da elite. Além disso, é ela que compõe a maior parte do ambiente construído.”²⁰ (RAPOPORT, 1969, p.2, tradução do autor)

Ao questionar o conceito de necessidades básicas, Rapoport mostrava que privacidade, interação social e organização espacial variavam de acordo com a cultura. O essencial não seria o atendimento às necessidades dos usuários daquela arquitetura, mas onde e como esse fator é atendido. Para ele, a casa só pode ser entendida dentro de um sistema social e espacial mais amplo, a relação entre casa e assentamento, que constitui o cenário efetivo da vida. Essa abordagem aproxima sua reflexão dos objetivos de Van Eyck e do regionalismo de Mumford, pois indica que a arquitetura deve partir dos valores específicos de cada cultura e reconhecer que as

¹⁹Rapoport fez distinção entre o que chamou de Arquitetura High Style – aquela feita para impressionar, de escala monumental-, e a arquitetura vernácula, chamada de Arquitetura Folk.

²⁰ Do original: “We may say that monuments-buildings of the grand design tradition are built to impress either the populace with the power of the patron, or the peer group of designers and cognoscenti with the cleverness of the designer and good taste of the patron. The folk tradition, on the other hand, is the direct and unself-conscious translation into physical form of a culture, its needs and values-as well as the desires, dreams, and passions of a people. It is the world view writ small, the ‘ideal’ environment of a people expressed in buildings and settlements, with no designer, artist, or architect with an axe to grind (although to what extent the designer is really a form giver is a moot point). The folk tradition is much more closely related to the culture of the majority and life as it is really lived than is the grand design tradition, which represents the culture of the elite. The folk tradition also represents the bulk of the built environment. (RAPOPORT, 1969, p.2)”

soluções são muito mais variadas do que as necessidades biológicas ou climáticas (RAPOPORT, 1969; VAN EYCK, 2008; MUMFORD, 1941).

A partir dessa fundamentação histórica, lança-se o olhar para as contribuições de Alexander Tzonis, Liane Lefaivre e Kenneth Frampton, responsáveis pela introdução do termo Regionalismo Crítico como conhecido. Nessa construção teórica, pode-se observar um movimento de retomada e expansão das premissas iniciais contidas em Mumford, mantendo-se a ênfase em uma mediação entre as influências universais e as expressões locais.

Nesse contexto, o conceito de Regionalismo Crítico emerge como um dos principais paradigmas teóricos do período pós-moderno. Trata-se de uma teoria crítica com orientação ética e política explícita, formulada em resposta à crise de sentido na arquitetura e à crescente descaracterização de um ambiente visual.

Esse conceito foi introduzido por Alexander Tzonis e Liane Lefaivre em 1981, em seu texto publicado na revista *Architecture in Greece*, nº15, *The Grid and the Pathway: An introduction to the work of Dimitris and Susana Antonakakis. With prolegomena to a history of the culture of modern Greek architecture*. Para os autores, a compreensão plena de uma obra regionalista deveria partir da relação entre arquitetura e indivíduo/comunidade, observando de que modo as características atribuídas aos projetos poderiam afetar os vínculos humanos. Sua argumentação demonstrava um fenômeno já antigo, porém nítido, facilmente identificável e de alcance global²¹, uma vez que defendiam que o regionalismo tinha dominado a arquitetura de praticamente todos os países, ao menos em algum momento desse recorte temporal (TZONIS; LEFAIVRE, 1981).

Tzonis e Lefaivre também sinalizaram que regionalismo no campo disciplinar da arquitetura estaria sujeito a uma condição de ambiguidade, pois a defesa de projetos capazes de contemplar características individuais e locais contra traços abstratos e universais, poderia fomentar tanto um novo senso de identidade, quanto atuar como uma ferramenta de repressão. Neste contexto, o trabalho de Dimitris e Susana

²¹ Aqui, a expressão “alcance global” não deve ser confundida com qualquer pretensão de universalismo. O termo refere-se apenas ao fato de que manifestações regionalistas ocorreram, em algum momento, em diferentes países, cada uma enraizada em condições históricas, culturais e sociais específicas. Em outras palavras, não se trata de um regionalismo “universal”, mas de uma existência de diferentes regionalismos em diferentes locais do globo.

Antonakakis foi destacado como um exemplo de regionalismo, estando sua singularidade em dois padrões arquitetônicos centrais e que frequentemente se mesclam em um conjunto equilibrado: o *grid* (a grelha) e o *pathway* (o caminho ou a vereda). O conteúdo formal desses padrões apenas seria plenamente compreendido ao se analisar o contexto social e histórico do movimento regionalista grego moderno (TZONIS; LEFAIVRE, 1981; OLIVEIRA, 2018).

O grid representaria “a disciplina imposta a cada elemento espacial” (TZONIS; LEFAIVRE, 1981, p.164, tradução do autor). O termo estaria historicamente relacionado com o regionalismo de segunda fase, denominado como Regionalismo Historicista²². Em momento de pós-guerra, a Grécia encontrou no neoclassicismo uma promessa de harmonia social e representação coletiva:

“[...] ele [neoclassicismo] oferecia uma visão de superação de pequenas disputas e incapacidades individuais, erguendo-se como representação coletiva da face pública, um paradigma de harmonia social, uma promessa a ser alcançada. Essa utopia está longe de ser abstrata; ela pertence a uma região concreta e a um grupo específico que vê na iconografia neoclássica um ato de fé em um futuro exclusivamente seu.” (TZONIS; LEFAIVRE, 1981, p.166, tradução do autor).²³

²² Os autores defendem a existência de três fases de Regionalismo: Proto-regionalismo Regionalismo Historicista e Regionalismo Crítico. O primeiro deles, o Proto-Regionalismo, enraizado no século XVIII, seria caracterizado por uma oposição fundamental à visão de ordem universal imposta pelo Neoplatonismo e o Classicismo. Os regionalistas voltavam-se contra a “*uniformidade, regularidade e regulamentação exageradas*” (LEFAIVRE; TZONIS, 2012, p. 36) que se observava, defendendo, em vez disso, a adequação ao local. Para os autores, o movimento pitoresco inglês, foi a manifestação mais proeminente deste regionalismo, priorizando invenções que deveriam emergir diretamente das forças da natureza. Anthony, Conde de Shaftesbury, por exemplo, exortava os arquitetos a “*consultar o gênio do lugar em tudo*” (LEFAIVRE; TZONIS, 1981, p. 165-166). Assim, a felicidade e o design seriam encontrados “*não nas superstições e dogmas, mas na natureza*” (LEFAIVRE; TZONIS, 2012, p. 53). Já o Regionalismo Historicista, não apenas continuou, mas intensificou essas posturas a partir do final do século XVIII. Na Grécia, no entanto, esse regionalismo apresentou um paradoxo, pois a utopia de harmonia social e ordem foi buscada através da adoção do neoclassicismo que, diferentemente de outras regiões onde o movimento rejeitava a uniformidade do classicismo em favor de estruturas medievais ou locais, os gregos aceitaram entusiasticamente as ordens clássicas e o neoclassicismo “em nome de valores autóctones e aspirações de liberdade” (LEFAIVRE; TZONIS, 1981, p. 166).

²³ Do original: “[...] it supplies a vision of overcoming petty pursuits and individual incapacities and it stands as a collective representation of the public face. a paradigm of social harmony, a promise to attain. This utopia is far from abstract; it belongs to a concrete region and to a specific group who sees in the neoclassical iconography an act of faith in a future all their own.” (TZONIS; LEFAIVRE, 1981, p.166)

Nos projetos dos Antonakakis fica evidente a adoção de um modelo de matriz ortogonal, o uso do ângulo reto e a ênfase à elementos estruturantes como colunas e prismas, características recorrentes na arquitetura grega moderna, evidenciando a força deste legado formal. As influências de Aris Konstantinidis, arquiteto caracterizado pela “expressão mais clara e sedutora dessa duradoura visão de ordem ideal” (TZONIS; LEFAIVRE, 1981, p.166, tradução do autor), e Mies van der Rohe, que reinterpreta elementos neoclássicos, inspirado pelos modelos gregos, são facilmente percebidos nas primeiras obras de Dimitris e Susana Antonakakis, como o caso do Museu Arqueológico de Chios (TZONIS; LEFAIVRE, 1981; FRAMPTON, 2015).

“Uma série de prismas modulares sobe, desce e contorna uns aos outros como em uma dança suspensa e sincopada, seguindo as centenas de edifícios locais que a antecederam, apenas omitindo um passo aqui e acrescentando outro ali. Por mais fascinante que seja, a estrutura funciona apenas como um cenário que representa a visão de um mundo nunca alcançado e impossível de alcançar. Ela nada diz sobre o engano, sobre a captura que privou o povo de seu sonho. Não há reflexão, não há questões perturbadoras, não há repreensão; apenas nostalgia, simulação e fabulação, ainda que em chave abstrata. A ausência do trágico, a fuga dos dilemas e dos conflitos e a recusa de qualquer compromisso com a catarse tornaram-se o destino do neoclassicismo regionalista na Grécia, assim como do regionalismo historicista em outras partes do mundo, destino que o Museu de Chios, apesar de seu alto grau de abstração, acaba por reencenar.” (TZONIS; LEFAIVRE, 1981, p.167-168)²⁴

Mesmo com as transformações inerentes ao tempo e à evolução dos ideais projetuais dos Antonakakis, o grid permaneceria como instrumento regulador e de peso fundamental para a organização espacial. Sua atuação se dava como um sistema de zonas capaz de estruturar os edifícios segundo hierarquias programáticas, níveis de privacidade e microclimas internos, ajustando-se às condições do lote. O grid também se expressava na disposição dos elementos estruturais, como vergas, lajes e pilastras, funcionando como um ordenamento derivado das operações de uso e

²⁴ Do original “A series of modular prisms are made to climb, descend, bypass each other as if in a suspended, syncopated dance following the hundreds of local buildings that preceded it only skipping a step here and adding one there. Fascinating as it may be, the structure is only a setting representing the vision of a world never before achieved and never to be reached. It says nothing about the deception, the capture which deprived the people of their dream. There is no reflection, there are no torturing questions, no reproach; only nostalgia, make believe and fabulation, however abstract. The absence of the tragic, the flight from dilemmas and conflict, the avoidance of commitment to catharsis became the fate of regionalist neoclassicism in Greece but also of historicist regionalism around the world, the destiny which the Chios Museum despite its high level of abstraction reenacts.” (TZONIS; LEFAIVRE, 1981, p.167-168)

apropriação do espaço, tornando-se uma expressão de características regionais de natureza predominantemente operacional (TZONIS; LEFAIVRE, 1981).

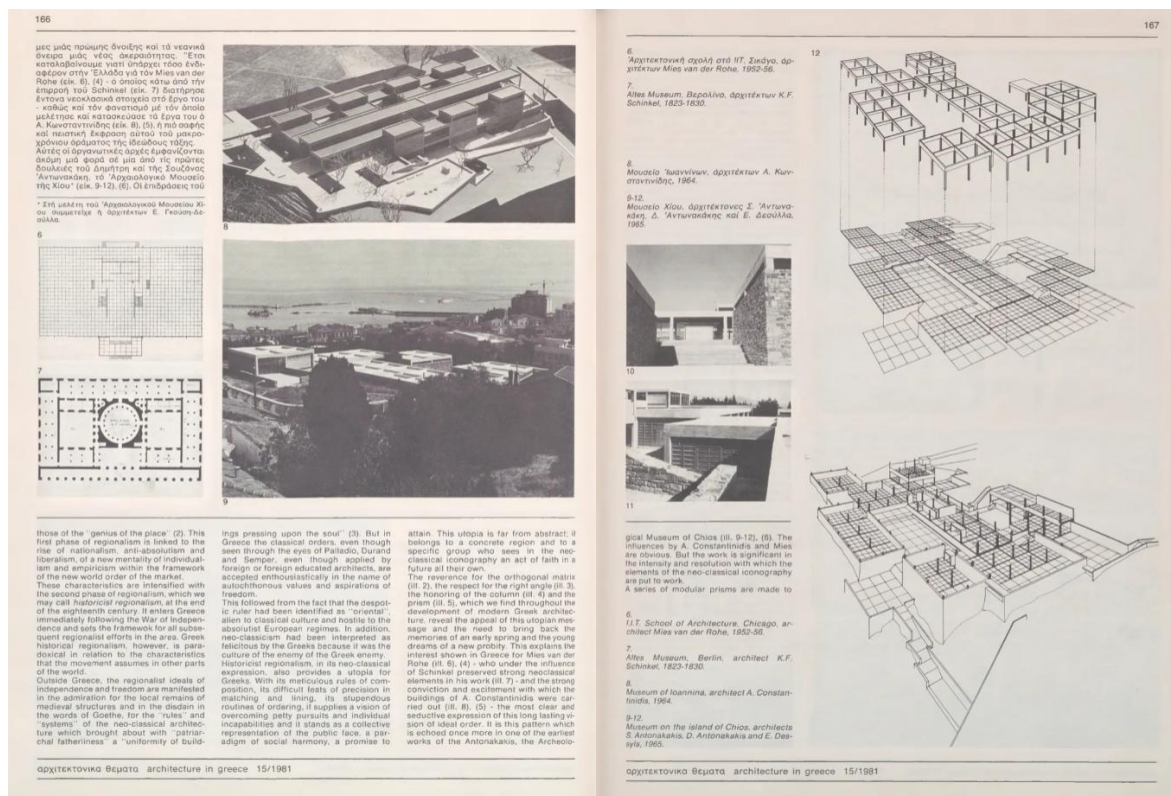


Figura 14. The grid and the pathway, artigo publicado em 1981 por Alexander Tzonis e Liane Lefaivre. Fonte:Acervo digital Architecture in Greece

Por sua vez, o conceito de *pathway*, aqui traduzido por caminho, ou vereda, representaria a localização dos elementos típicos de um lugar em relação a um movimento. Seu surgimento, segundo Tzonis (1981), seria fruto da terceira fase do regionalismo: o Regionalismo Crítico. A leitura deste fenômeno se encaixaria em um contexto social particular e como resposta tanto aos “aspectos despóticos do Estado de Bem-Estar”²⁵ (TZONIS; LEFAIVRE, 1981, p.172) quanto ao caráter rígido, dogmático e desumano que emergiu do movimento moderno. Os autores atribuíram à Dimitris Pikionis o pioneirismo em relação à essa crítica, tendo como expressão

²⁵ Os aspectos despóticos do Estado de Bem-Estar referem-se ao modo como, nas democracias industrializadas do pós-guerra, a modernização econômica e social produziu mecanismos de forte centralização administrativa e normatização. Esse processo conferiu grande peso a normas universais abstratas que passaram a orientar políticas públicas, ações de planejamento e a própria produção arquitetônica, frequentemente marcada por um caráter rígido e normativo. A crítica de Tzonis e Lefaivre aponta que tal estrutura operava de forma *top-down*, reduzindo a autonomia local e inibindo formas de expressão arquitetônica enraizadas em condições culturais e sociais específicas. Para os autores, essa dinâmica configurava uma forma de dominação sutil que subordinava a diversidade regional a um modelo único de organização espacial e institucional. (TZONIS; LEFAIVRE, 1981).

máxima seu projeto para a colina de Filopappus (TZONIS; LEFAIVRE, 1981; OLIVEIRA, 2019).

“Pikionis coloca em ação o programa dos epígonos do movimento moderno que, em reação aos efeitos desumanizantes dos devaneios modernistas, incorporados no formalismo do Estilo Internacional, reivindicavam a reumanização da arquitetura e a criação de ‘um lugar feito para uma ocasião’, em vez de um espaço produzido de modo abstrato. Pikionis desenvolve então uma obra de arquitetura livre de exibicionismo tecnológico e de artifícios compositivos, característicos da corrente dominante da arquitetura dos anos 1950, resultando em um objeto austero, quase desmaterializado, uma ordenação de ‘lugares feitos para a ocasião’ que se desdobram ao redor da colina: para a contemplação solitária, para conversas íntimas, para pequenos encontros ou para grandes assembleias.”²⁶ (TZONIS; LEFAIVRE, 1981, p.176, tradução do autor)

Para os autores, o *pathway* de Dimitris e Susana Antonakakis seria uma versão abreviada ou uma miniatura do projeto de Pikionis para as colinas de Filopappus, preservando seus ideais e princípios organizacionais em um edifício individual. Em um discurso alinhado às pesquisas do Team X por uma arquitetura que nasceria do movimento e do encontro, o *pathway* nunca é um princípio abstrato de organização. Seus componentes derivam de lugares e elementos reais, pensados e/ou incorporados pelo popular local, existindo em uma dimensão memorável e com uma história ligada à vida comunitária (TZONIS; LEFAIVRE, 1981; OLIVEIRA, 2018).

Em resumo, o regionalismo proposto por Tzonis e Lefaivre (1981) surgiria de uma possível fusão entre o rigor de Konstantinidis e a ideia de movimento de Pikionis. Em uma analogia, o *grid* atuaria como o esqueleto, uma estrutura rígida, enquanto o *pathway* funcionaria como o sistema circulatório, capaz de trazer o edifício ao contato com a comunidade. Juntos, o *grid* e o *pathway* representam um compromisso com a arquitetura como um objeto cultural inserido em um contexto social (TZONIS; LEFAIVRE, 1981; OLIVEIRA, 2018).

²⁶ Do original: “Pikionis puts into action here the program of the epigones of the modern movement who, in reaction to the dehumanising effects of the modernist escapades, embodied in the formalism of International Style, asked for the rehumanisation of architecture, for “a place made for an occasion” instead of one made as abstract space. Pikionis proceeds to make a work of architecture free of technological exhibitionism and compositional conceit - so typical of the mainstream of architecture of the 1950’s - a stark-naked object almost dematerialised, an ordering of “places made for the occasion” unfolding around the hill for solitary contemplation, for intimate discussion, for a small gathering, for a vast assembly.” (TZONIS; LEFAIVRE, 1981, p.176)

Buscando estabelecer a viabilidade de um modelo que servisse como um paradigma de teoria crítica em um período de crise de sentido na arquitetura, Tzonis e Lefaivre distinguiram claramente sua abordagem das formulações teóricas regionalistas anteriores, sustentando a relevância do enfoque em um mundo que ansiava por uma economia globalizada, interdependência tecnológica e mobilidade universal (TZONIS; LEFAIVRE, 2012).

Nesse mesmo período, Kenneth Frampton consolidaria outra vertente decisiva do Regionalismo Crítico, apresentada em seu ensaio *Towards a Critical Regionalism: Six points for an Architecture of Resistance* (1983). Sua teoria refletiu sobre um regionalismo como forma de resistência à universalização, a partir do desenvolvimento de uma relação de respeito com as tradições construtivas locais, sem que se apelasse ao vernacular (FRAMPTON in NESBITT, 2015; FRAMPTON, 2015).

Para o autor, esse regionalismo pode ser definido enquanto teoria crítica, distinguindo-se de outras abordagens, como o populismo, cujo objetivo central é ser um "signo comunicativo ou instrumental" (FRAMPTON in NESBITT, 2015, p.506). Frampton estabeleceu a diferença essencial do Regionalismo Crítico em relação ao vernáculo:

“O termo Regionalismo crítico não pretende denotar o vernáculo do modo como este foi, outrora, produzido espontaneamente pela interação combinada de clima, cultura, mito e artesanato, mas antes pretende identificar as ‘escolas’ regionais recentes, cujo objetivo tem sido refletir os limitados elementos construtivos nos quais se basearam a servir a eles. Entre outros fatores que contribuíram para a emergência de um regionalismo desse tipo encontram-se não somente uma certa prosperidade, mas igualmente um certo tipo de consenso anticentrista – em última instância, uma aspiração por uma forma de independência cultural, econômica e política.” (FRAMPTON, 2015, p.381-382)

Essa ênfase na valorização das tradições locais encontrou respaldo nas ideias de Paul Ricoeur, especialmente em *Civilização Universal e Culturas Nacionais* (1961), cujo fragmento abre o capítulo 5 do livro *História Crítica da Arquitetura Moderna, Regionalismo Crítico: Arquitetura Moderna e Identidade Cultural*. Para Ricoeur, uma cultura regional só se realizaria plenamente ao articular suas raízes locais com uma civilização universal, em um processo de fertilização recíproca, necessariamente híbrido. Frampton retoma essa distinção entre cultura: fenômeno local e particular, e civilização universal: expressão da técnica e da racionalidade, numa tentativa de

síntese entre ambos os fatores por meio do Regionalismo Crítico (FRAMPTON in NESBITT, 2015; FRAMPTON, 2015; RICOEUR, 1961).

Frampton utilizou a distinção estabelecida por Ricoeur entre cultura, vista como um fenômeno local e particular, e civilização universal, exemplo do domínio da técnica e da racionalidade, como uma oposição entre natureza e tecnologia, buscando que o Regionalismo Crítico fizesse uma síntese arquitetônica de ambos os conceitos (RICOEUR, 1961; FRAMPTON in NESBITT, 2015; FRAMPTON, 2015).

Como manifestação de uma arquitetura de resistência, o Regionalismo Crítico pressupunha a recriação ou reestabelecimento das tradições locais, simultaneamente à apropriação crítica de influências estrangeiras. Essa dialética paradoxal permitiria “desconstruir o modernismo universal a partir de imagens e valores localmente cultivados e, ao mesmo tempo, deturpar esses elementos autóctones com o uso de paradigmas originários de fontes alienígenas” (FRAMPTON in NESBITT, 2015, p.505).



Figura 15. Casa Catasus, de Josep Antoni Coderch. As influências da arquitetura norte-americana, principalmente Richard Neutra e Mies Van der Rohe, combinados com soluções locais. Fonte: Acervo Josep Coderch

Frampton ilustrou seu conceito de Regionalismo Crítico por meio de arquitetos cujas obras evidenciam o equilíbrio entre a preservação das tradições locais e a incorporação consciente de elementos externos, em um “processo de assimilação e reinterpretação” (FRAMPTON, 2015, p.382), citando projetos de Jørn Utzon, Grupo R, Josep Antoni Coderch, Álvaro Siza e Luis Barragán, entre outros. Destaca-se, por exemplo, a arquitetura dinamarquesa de Utzon, especialmente o projeto da Igreja Bagsvaerd, em Copenhagen (1976), cuja utilização de elementos pré-fabricados em concreto aproxima-se da civilização universal descrita por Ricoeur, ao mesmo tempo em que se distancia de uma lógica puramente funcional, assumindo uma dimensão simbólica (FRAMPTON, 2015).

Em outro momento, Josep Coderch teve sua carreira definida por Frampton como “tipicamente regionalista” (FRAMPTON, 2015, p.384), mesclando a alvenaria característica de uma arquitetura moderna mediterrânea aos experimentos vanguardistas e forte influência de Mies van der Rohe, em seu projeto para a Casa Catasus (1956). A obra do arquiteto português Álvaro Siza, também foi colocada como um modelo dessa mediação: em sua arquitetura, estariam manifestos ideais modernistas, como os de Alvar Aalto, ao mesmo tempo em que se observa um enorme cuidado com a inserção de seus volumes na malha urbana consolidada (FRAMPTON, 2015).

Por fim, cabe citar brevemente Luis Barragán, arquiteto mexicano que, já na ocasião da construção de sua casa e estúdio, em Tacubaya (1947), já demonstrava grande afastamento dos ideais propagados pelo Estilo Internacional, ainda que sua produção estivesse “comprometida com a forma abstrata tão característica da arte de nosso tempo” (FRAMPTON in NESBITT, 2015, p.510).

“Observa-se uma atitude igualmente tátil [...] cujas casas mais belas [...] assumem uma forma topográfica. Sendo tanto paisagista como arquiteto, Barragán sempre buscou uma arquitetura sensual e ligada à terra; uma arquitetura composta por espaços fechados, estelas, fontes e córregos, uma arquitetura erguida sobre rocha vulcânica e vegetação luxuriante; uma arquitetura que remete indiretamente à estância mexicana.” (FRAMPTON, 2015, p.386)

Após a leitura do Regionalismo Crítico a partir da perspectiva de Ricoeur e de seu embate entre culturas locais e civilização universal, um segundo ponto de ancoragem para a teoria do Regionalismo Crítico de Kenneth Frampton pode ser detectado na

filosofia de Martin Heidegger, pilar fundamental para a sua crítica à arquitetura modernista e para o estabelecimento de uma responsabilidade ética do arquiteto diante do lugar e da tradição, ponto que será abordado posteriormente.



Figura 16. Casa-estúdio de Luis Barragán (1947). A vista da fachada a partir da rua não revela a riqueza presente no interior do bloco construído. Fonte: Casa Luis Barragán

Em um cenário mais amplo de debates sobre a questão local e universal, as discussões sobre regionalismo também se adensaram ao longo das décadas seguintes. Em um salto cronológico para os primeiros anos do novo milênio, percebe-se que, apesar dos avanços teóricos e o distanciamento histórico suficiente para uma leitura mais adequada do fenômeno, o estabelecimento de um conceito único e definições universais para o tema ainda estava distante. Em *Situating Architectural Regionalism(s)* (2007), Vincent Canizaro compilou uma série de textos de diferentes épocas e autores, na tentativa de demonstrar a grande variedade de discursos, estabelecendo uma linha de diálogo entre eles:

“Minha tese é que o regionalismo, como um conjunto de práticas e teorias, é um discurso mal compreendido e negligenciado que, na prática, é fundamental para a arquitetura. Da mesma forma que ‘toda política é local’, o mesmo se aplica à arquitetura, seja por acaso ou por intenção. O regionalismo é o discurso preeminente na arquitetura que se concentra no projeto em termos de particularidade e localidade. Ele [regionalismo] sugere que as experiências locais, do tipo que a maioria de nós tem na maior parte do tempo, devem servir como base para o projeto arquitetônico. Isso não exclui as inúmeras e poderosas questões que qualquer campo aliado à arte pode abordar, incluindo experimentação, expressividade e a necessidade de nos desafiarmos a pensar; simplesmente reordena essas preocupações para que a qualidade de vida local esteja sempre em primeiro plano.”²⁷ (CANIZARO, 2007, p.12, tradução do autor)

As citações de Felix Frankfurter²⁸, Merrill Jehsen²⁹ e, novamente, do próprio Lewis Mumford³⁰, ainda na introdução do texto, evidenciam a complexidade, pluralidade e a impossibilidade de definições rígidas para o termo regionalismo, até os dias de hoje. Para Canizaro, cada autor contribuiu com leituras distintas que se complementavam ou revelavam as tensões existentes, num demonstrativo claro das transformações enfrentadas pelo regionalismo ao longo do tempo. Sua perspectiva auxilia a compreensão do regionalismo crítico como um campo em constante construção, no qual práticas e valores se articulam conforme cada contexto:

“In architecture regionalism commonly refers to the establishment of connections between new works and pre-existing local and regional characteristics. For some, this process of response is quite prosaic, and sometimes regionalism is minimally interpreted as a response to the local climatic conditions or specific topography. It is minimally adaptive and acclimatizing. For the majority of others, collected here, it is an architectural theory, informed by particularist values, that borders on ideology. These values range from the desire to preserve a region's cultural heritage to the

²⁷ Do original: “My thesis is that regionalism, as a set of practices and theories, is a misunderstood and neglected discourse that, in practice, is central to architecture. In the same way that “all politics are local,” so it is with architecture, whether by accident or design. Regionalism is the preeminent discourse in architecture that focuses on design in terms of particularity and locale. It suggests that local experiences, the kind most of us have most of the time, should serve as the basis for architectural design. This does not preclude the myriad and powerful issues any field allied with art may entertain, including experimentation, expressiveness, and the necessity of challenging ourselves to think; it simply reprioritizes those concerns so that local quality of life is always at the forefront.” (CANIZARO, 2007, p.12)

²⁸ “Regionalism is not a fixed concept. No region, whether natural or cultural, is fixed.” (FRANKFURTER, 1965 apud CANIZARO, 2007, p.16).

²⁹ “In other words, the nature of a ‘region’ varies with the needs, purposes, and standards of those using the concept.” (JENSEN, 1965 apud CANIZARO, 2007, p.16).

³⁰ “Regionalism suggests a cure for many current ills. Focused in the region, sharpened for the more definite enhancement of life, every activity, cultural or practical, menial or liberal, becomes necessary and significant; divorced from this context, and dedicated to archaic or abstract schemes of salvation and happiness, even the finest activities seem futile and meaningless; they are lost and swallowed in a vast indefiniteness.” (MUMFORD, Lewis, 1928 apud CANIZARO, 2007, p.16).

desire to manifest a new social and political order drawn along regional distinctions. The latter aims to facilitate a restructured and more vibrant social life; the former, an ideology of resistance to both the homogenization of building culture and/ or centralized, absolutist controls. It is a living concept, the specific definition of which must grow and change just as regions must be continually redescribed.”³¹ (CANIZARO, 2007, p.21)

Apesar da grande influência do Regionalismo Crítico de Kenneth Frampton, Tzonis e Lefaivre nas discussões no campo da historiografia arquitetônica, essa teoria de resistência perante o universal, enfrentou opositores que apontavam para o risco de sua aplicação se converter em um discurso formalmente passivo e politicamente limitado.

Como exemplo, pode-se citar a crítica do historiador da arquitetura William Curtis, que se fundamentou na ideia de que o rótulo Regionalismo Crítico seria restritivo e inadequado, por seu caráter reducionista. Para Curtis, o esforço de mediação entre o universal e o local não constituía uma tática de resistência inédita, mas uma preocupação que já orientava a prática de arquitetos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Alvar Aalto e, no Brasil, os trabalhos de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, décadas antes da formalização do termo, nos anos 1980 (CURTIS, 1987; LEÓN, 2018).

Em seu texto “The Universal and the Local: landscape, climate and technology” (1996), o autor defendeu que o Regionalismo Crítico do início dos anos 1980 seria apenas uma revisão ou reedição de um Romantismo Nacionalista, comparando essa postura à “vinho velho em garrafas novas, mas com o gosto amargo do nacionalismo removido” (CURTIS, 1996, p.637).

Como alternativa a esse discurso, em “The problem of Regional Identity” (1987), Curtis lançaria seu olhar para o regionalismo na arquitetura japonesa, que atuaria em um

³¹ “Na arquitetura, o regionalismo refere-se geralmente ao estabelecimento de conexões entre novas obras e características locais e regionais pré-existentes. Para alguns, esse processo de resposta é bastante prosaico e, às vezes, o regionalismo é interpretado minimamente como uma resposta às condições climáticas locais ou à topografia específica. É minimamente adaptável e *'aclimatizável'*. Para a maioria dos outros, aqui reunidos, é uma teoria arquitetônica, baseada em valores particulares, que beira a ideologia. Esses valores variam desde o desejo de preservar o patrimônio cultural de uma região até o desejo de manifestar uma nova ordem social e política traçada ao longo das distinções regionais. O último visa facilitar uma vida social reestruturada e mais vibrante; o primeiro, uma ideologia de resistência tanto à homogeneização da cultura de construção quanto aos controles centralizados e absolutistas. É um conceito vivo, cuja definição específica deve crescer e mudar, assim como as regiões devem ser continuamente redescritas.” (Tradução do autor)

nível de “gramática arquitetônica”, permitindo que valores como modularidade, flexibilidade espacial e continuidade interior–exterior fossem compreendidos como compatíveis com o projeto moderno³². Dessa forma, o regionalismo não apareceria como retorno à tradição nem como oposição ao modernismo, mas como uma abstração de princípios espaciais e construtivos locais, capazes de legitimar culturalmente a arquitetura moderna em um contexto não europeu (CURTIS, 1987).

Essa formulação se distanciava substancialmente do Regionalismo Crítico. Nesse caso, o regionalismo operaria como estratégia histórica de aprofundamento e legitimação do modernismo, ao passo que, na formulação crítica de Frampton, assumiria o papel de resistência à homogeneização cultural e ao universalismo técnico. Enquanto, no contexto japonês, a incorporação da tecnologia chegou a assumir formas radicalizadas, na leitura crítica a técnica deveria ser mediada pela tectônica e pela experiência sensorial do lugar. Não se tratava, portanto, de conter o moderno, mas de reformulá-lo a partir do contexto, o que marca uma diferença decisiva em relação ao projeto teórico de Kenneth Frampton (CURTIS, 1987; LEÓN, 2018; FRAMPTON, 2015).

Segundo Waisman (2013), o próprio termo escolhido para a dar nome ao fenômeno pode ter leituras ambíguas, pois abre possibilidade para “uma reinterpretação local das ideias internacionais” (WAISMAN, 2013, p.92) ou um “conservadorismo reacionário de caráter folclórico ou populista” (WAISMAN, 2013, p.92). Para a autora, tornava-se essencial identificar bases que permitissem empregar o termo de forma efetiva, afastando-o do campo das aspirações imprecisas e nostálgicas (WAISMAN, 2013).

Não apenas em relação à ambiguidade do termo regionalismo, Marina Waisman (2013) foi uma das principais vozes a questionar a postura de resistência proposta por

³² Para Curtis, um exemplo claro dessa estratégia pode ser encontrado no debate japonês do pós-guerra, particularmente nas formulações de Noboru Kawazoe. Nesse contexto, a discussão sobre regionalismo foi deslocada do campo da forma para o da organização espacial e construtiva. Ao afirmar que a arquitetura tradicional japonesa já apresentava princípios compatíveis com o modernismo, Kawazoe não estabeleceu hierarquias históricas, mas indicou correspondências funcionais entre ambos. Aspectos como a estrutura em pórticos, a continuidade entre interior e exterior, o uso de divisórias móveis (*fusuma* e *byōbu*), a modulação pelo tatami e a padronização construtiva (*kiwari*) foram compreendidos como equivalentes da planta livre, da flexibilidade espacial e da racionalização moderna. Essa leitura permitiu entender a arquitetura moderna no Japão do pós-guerra como adaptação e continuidade, e não como ruptura cultural, em um contexto de rápida industrialização e redefinição da identidade nacional. Ver em *The Problem of Regional Identity* (1987), William Curtis, p. 331–343.

Frampton, interpretando-a como uma reação estática que significava “permanecer para defender o que se é” (WAISMAN, 2013, p.98). Para ela, “resistir é manter uma situação, criar para si mesmo um espaço no interior do sistema para não ser absorvido por ele [mas até quando?]” (WAISMAN, 2013, p.98). A autora advogava, em oposição, pelo conceito de *divergência*, um ato de desenvolvimento mais dinâmico e propositivo para as culturas periféricas, onde o marginal se torna o gerador de projeto.

“Divergir é desenvolver, a partir daquilo que se é, aquilo que se pode chegar a ser. Provavelmente, a diferença entre essas duas interpretações provém da diferença de origem de seus defensores: a partir do centro, as margens não podem ser vistas como geradoras de projeto, mas apenas, talvez, como refúgio. A partir das margens, tudo é – ou deveria ser – projeto.” (WAISMAN, 2013, p.98)

A análise de Marina Waisman tomou como ponto de partida a maneira como certos discursos classificam o mundo moderno em territórios centrais e periféricos. Esses termos, segundo a autora, não descrevem apenas posições geográficas: eles carregam a noção de que há um polo que define modelos e outro que deve segui-los. Assim, aquilo que se produz na chamada periferia tende a ser orientado por escolhas previamente estabelecidas em outros contextos, o que restringe sua autonomia e faz com que suas decisões se inscrevam em uma margem reduzida de possibilidades — aquilo que Waisman caracteriza como decisões subordinadas ou derivadas (WAISMAN, 2013).

“[...] Kenneth Frampton, que contribuiu enormemente para lançar o tema na mesa internacional de discussões, a vê [centralização de culturas] como uma possibilidade de resistência diante do aparato do mundo pós-industrial, como um modo de manter um núcleo vital sem deixar-se absorver pelo aparato. De minha parte, prefiro interpretá-la como uma divergência dentro da direção geral da cultura pós-moderna, como uma intenção de achar caminhos alternativos aos delimitados pela sociedade global” (WAISMAN, 2013, p.97)

Nesse cenário, aceitar a condição periférica equivaleria a admitir que a arquitetura dessas regiões só poderia se desenvolver a partir de parâmetros importados, renunciando à chance de formular respostas próprias às situações locais. Para Waisman, essa limitação só se atenua quando a cultura arquitetônica existente possui certa consistência histórica. Nesses casos, o confronto entre heranças locais e ideias provenientes do exterior cria um campo de trocas em que podem surgir orientações capazes de articular o que há de universal na prática arquitetônica com as particularidades do contexto cultural (WAISMAN, 2013; OLIVEIRA, 2018).

É a partir dessa perspectiva que a autora propõe substituir os rótulos “periferia” ou “margens” pelo conceito de “região”. Enquanto os primeiros remetem a uma relação hierárquica com um centro que dita padrões, a noção de região desloca o foco para a coexistência de múltiplas tradições culturais, cada uma com valor próprio. Nessa visão, não há um ponto central de referência nem um modelo universal a ser seguido; o que existe é um conjunto de regiões que se afirmam pela sua diversidade e pelas especificidades de seus modos de produzir arquitetura (WAISMAN, 2013).

Alinhado à crítica estabelecida por Waisman, Cristián Fernández Cox (1988) questionou não apenas a teoria do Regionalismo Crítico em seu conteúdo, como sua própria nomenclatura, sugerindo o conceito de Modernidade Apropriada. Segundo o autor, o termo regionalismo seria adequado a partir de uma visão de centro, fora daquela que é tida como regional. Em territórios periféricos, porém, seria necessária uma abordagem diferente, uma vez que “não somos observadores distantes, mas atores envolvidos e, como tais, precisamos de um nome que seja intrínseco e diretamente expressivo da atitude que queremos construir” (COX, 1988, p.63).

O argumento de Cox se baseou na ambiguidade gerada pela terminologia adotada por Frampton, que embora procurasse se afastar de uma atitude nostálgica, acabava por evocar, semanticamente, um sentimento de fechamento ou isolamento daquilo que é exterior, dando certa exclusividade ao que é local.

“E tanto é assim que chama a atenção o fato de que o ‘regionalismo crítico’ sempre começa por ser definido com base no que não é: não é o vernáculo, não busca um populismo pitoresco etc. Essa necessidade de definição negativa é a marca registrada das ambiguidades semânticas. E, por isso, para conseguir uma correção mais genérica do mal-entendido inicial (que evite, cada vez, uma lista interminável de precisões), ao ‘regionalismo’ é agregado o adjetivo ‘crítico’, no sentido de ‘forma de pensamento voltada para suas próprias regras.’ Mas essa cautela intelectual crítica, sempre saudável, empregada dessa forma, resulta em uma negação parcial indeterminada do substantivo: um ‘regionalismo’ que, por ser ‘crítico’, ‘não é tão regionalista’ e aceita certas contribuições universais.” (COX, 1988, p.64).

“Se Rogelio Salmona, que construiu em Bogotá as ‘Torres do Parque’ com tijolos, constrísse em Nova Iorque um arranha-céus de aço e vidro, não estaria necessariamente adotando uma postura de mudança em sua teoria da arquitetura de acordo com o local, mas sim a aplicando a mesma teoria em diferentes contextos.” (COX, 1988, p.65)

Para o autor, o conceito de Modernidade Apropriada se afastaria de uma postura excludente tipicamente observadas no que chamou de “imperativos teóricos da

arquitetura” (COX, 1988, p.67), ou a prática de categorização a partir de “ismos”. Por sua vez, a arquitetura produzida dentro deste espectro se manifestaria de maneiras específicas em cada contexto, exigindo também a apropriação de influências universais (COX, 1988).

É, portanto, à luz desse percurso teórico a respeito do Regionalismo Crítico que se torna possível avançar para a análise da produção arquitetônica selecionada no contexto das Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo nos últimos anos do milênio. As propostas reunidas nesse recorte não se alinham de modo rígido a escolas, correntes ou filiações teóricas consolidadas, mas revelam práticas marcadas por negociações constantes entre referências externas e condições locais específicas.

A formulação teórica do Regionalismo Crítico por Frampton, fundamentada nos conceitos iniciais de Tzonis e Lefaivre, estabeleceu-se como uma arquitetura de resistência à homogeneização de uma civilização universal, ancorada na valorização de elementos e condições peculiares de lugar, cultura e arquitetura. Esta perspectiva repousava sobre o paradoxo de Paul Ricoeur, que questionava como uma cultura pode modernizar-se e participar da racionalidade técnica sem abandonar o seu núcleo ético e mítico ancestral. Para Frampton, o Regionalismo Crítico priorizaria a tectônica, a experiência tátil e a consciência do lugar em oposição ao espaço abstrato e à homogeneização promovida pelo modernismo universal. Contudo, essa formulação tende a pressupor esse núcleo cultural como relativamente estável, limitando a compreensão de contextos marcados por conflitos sociais, modernizações desiguais e identidades culturais em permanente transformação (FRAMPTON in NESBITT, 2015).

Essa divergência evidencia por que o referencial de Frampton se mostra, neste contexto, insuficiente para abarcar a complexidade de produções arquitetônicas contemporâneas, como aquelas selecionadas nas Bienais de São Paulo no final do milênio, cujas propostas se inserem em um campo mais plural e híbrido do que a noção de resistência passiva é capaz de apreender em sua totalidade

Enquanto o Regionalismo Crítico pressupõe uma postura de oposição explícita, a análise dessas obras revela práticas orientadas por um diálogo contínuo entre referências externas e condições locais, nas quais tradição e contemporaneidade são articuladas de modo menos programático. Essas referências externas manifestam-se,

em muitos casos, a partir de trajetórias profissionais e formativas que incluem contatos diretos com arquitetos e contextos estrangeiros. Observa-se, assim, a incorporação de elementos externos que não se vinculam apenas a uma escola ou estilo arquitetônico, mas que derivam de realidades culturais e arquitetônicas universais ou locais muito distintas do contexto brasileiro.

Tal dinâmica pode ser exemplificada pelo projeto Casa Tijucopava (1998), de Isay Weinfeld, selecionado para integrar a Exposição Geral dos Arquitetos da 4ª BIA, em 1999. Segundo o autor:

“Trata-se de uma casa à beira-mar composta pela intercessão de volumes e planos horizontais e verticais, onde o inusitado está sempre presente. Um paredão cortando a garagem não deixa vislumbrar o que acontece atrás dele. Uma vez ultrapassado, um corredor sombreado abre-se para um amplo jardim, e só então surge a porta de entrada da casa. A sala de estar com pé-direito duplo é dotada de enormes caixilhos pivotantes que se abrem para o deque da piscina, integrando-o totalmente. Não há telhado, e todas as lajes da cobertura, forradas por deques de madeira, são usadas para a vista do mar.” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p.156)

O diálogo ainda estabelecido com modelos modernistas, típicos da arquitetura paulista até a contemporaneidade, é visível a partir da exploração de um percurso e suas diferentes experiências espaciais ao longo da construção, tidas por inusitadas, segundo o arquiteto. Neste caso, são possíveis as conexões com a *Promenade Architecturale*, conceito inaugurado por Le Corbusier, através de um percurso ou passeio dentro do edifício, onde o caminhar seria responsável pela criação de perspectivas dinâmicas, a partir do deslocamento do usuário “entregue a suas ocupações, registrando assim o desenrolar dos fatos arquitetônicos que aparecem um depois do outro”. (LE CORBUSIER, 2006, p.42)

Outros elementos da linguagem moderna, principalmente presentes nos projetos de Mies van der Rohe, evocam relações com a arquitetura do Estilo Internacional, como é o caso dos grandes planos envidraçados. A adoção de esquadrias pivotantes do tipo piso-teto é responsável pela abertura de todo o bloco social da residência para o gramado circundante. Essa continuidade proposta entre interior e exterior traz fluidez ao espaço e pode ser interpretada, inclusive, como uma dissolução das fronteiras entre os ambientes. Ao mesmo tempo, o ordenamento dos elementos estruturais mantém-se com rigor absoluto e geométrico, como exemplificado pelo longo corredor

de acesso à residência, um espaço de transição aberto, ladeado por pilotis distribuídos regularmente e por um plano horizontal contínuo.

Caso a análise se restrinja exclusivamente a esses aspectos formais e espaciais, a arquitetura apresentada por Weinfeld nesta residência poderia ser compreendida de maneira reducionista, como uma mera releitura ou atualização dos princípios modernistas. De fato, conforme já assinalado, a arquitetura paulista contemporânea guarda fortes laços com a produção dos grandes mestres do modernismo, apropriando-se de elementos de sua gramática formal, porém desvinculada do compromisso ideológico com a transformação social por meio da arquitetura (CAVALCANTI; LAGO, 2005).



Figura 17. Vista da sala de jantar da Casa Tijucopava, de Isay Weinfeld. A arquitetura dialoga com o exterior a partir de grandes planos envidraçados, ao mesmo tempo em que faz menção às escadas típicas nos projetos das antigas haciendas mexicanas. O arquiteto incorpora elementos estrangeiros de sua cultura. Fonte: Acervo Isay Weinfeld

Entretanto, essa leitura não se mostra suficiente para descrever ou circunscrever a arquitetura apresentada por Isay Weinfeld exclusivamente no âmbito do que

anteriormente se denominou “Ecos da Modernidade”, uma vez que a compreensão do projeto exige a incorporação de outros fatores, de natureza conceitual, espacial e cultural, que extrapolam a simples atualização de uma gramática modernista. Essa visão poderia se aproximar da crítica de Marina Waisman (2013), que identificou na arquitetura latino-americana uma divergência, onde a modernidade não é um inimigo externo a ser combatido, mas um feito histórico a ser apropriado e transformado conforme a memória e as necessidades locais (WAISMAN, 2013).

Também, não existem elementos suficientes para inseri-la como um exemplar típico de uma arquitetura com traços de Regionalismo Crítico. Ainda que a presença de determinados elementos ou materiais possa, em um primeiro momento, sugerir aproximações com essa vertente, a leitura da teoria formulada por Tzonis, Lefaivre e Frampton não permite sustentar tal enquadramento de forma consistente.

É possível citar, por exemplo, a reinterpretação do uso da pedra portuguesa, material amplamente empregado nos calçamentos em todo o país e posteriormente apropriado por arquitetos modernistas, aqui utilizada como revestimento de muro. Nesse caso, o material confere à superfície movimento e textura, de acordo com a incidência de luz. Ainda assim, trata-se de um elemento insuficiente para sustentar tal vinculação.

Ao mesmo tempo, outros signos visuais observáveis guardam raízes em elementos tipicamente locais, mas não brasileiros. É o caso da escada presente na sala de jantar da residência, com traços associados a referências mexicanas, que remetem aos interiores das antigas *haciendas*, ideal imagético posteriormente incorporado aos projetos de Luis Barragán. A disposição desse elemento pouco se assemelha às formas construtivas e a utilização dos espaços em solo nacional, não havendo uma vinculação clara entre seu uso no projeto de Isay Weinfeld e qualquer traço de resistência a uma cultura universal ou referência direta aos modos tradicionais de morar no Brasil.

As lajes de cobertura da residência, pensadas como grandes mirantes para o mar, receberam uma cobertura têxtil que se assemelha a tendas beduínas típicas do clima desértico ou às casas-pátio do Oriente Médio. Esses dispositivos leves e não permanentes, tinham função de sombreamento, sendo frequentemente confeccionados em materiais têxteis ou em tramas naturais, associados à tradição construtiva de regiões áridas. O mesmo tratamento pode ser encontrado já em forma

de releitura em algumas imagens da área de social da Casa do Guarujá, do arquiteto mexicano Aurelio Martinez Flores.



Figura 18. Casa Tijucopava vista a partir da rua: volumes puros e fachada completamente cega.
Fonte: Acervo Isay Weinfeld

A recorrência dessas referências externas, no entanto, não pode ser compreendida como um dado pontual do projeto ou como simples escolha de repertório. Sua presença remete a um campo anterior à obra construída, relacionado às trajetórias de formação e de atuação profissional que colocam esses arquitetos em contato direto com matrizes culturais diversas. No caso de Isay Weinfeld, esse processo encontra um ponto decisivo na experiência como aluno e colaborador de Aurelio Martinez Flores, vínculo que ajuda a compreender a incorporação de referências oriundas de contextos culturais não brasileiros. É a partir desse campo de intercâmbios e

aproximações que a tese aqui defendida propõe o deslocamento da análise para outra chave interpretativa.



Figura 19. Casa Guarujá, de Aurelio Martinez Flores. O arquiteto trabalhou em um período com Isay Weinfeld, o que pode ser uma das causas para que as arquiteturas tenham uma mesma filiação. Fonte: Lago, 2001

Projetos como o da Casa Tijucopava, e suas relações com localismos estrangeiros, por vezes ancestrais e primitivos, constituem o ponto de partida para lançar luz sobre o que se pretende delinear como Arquitetura Culturalista. Diferentemente de uma leitura estritamente ancorada no regionalismo crítico, essa arquitetura demanda um olhar próprio, capaz de reconhecer práticas que articulam cultura, memória e técnica, sem necessariamente se constituírem como resistência teórica à homogeneização moderna. O culturalismo, tal como observado nesse recorte, manifesta-se por meio de estratégias diversas, muitas vezes híbridas, que escapam à tentativa de enquadramento em modelos teóricos unitários.

A análise da produção arquitetônica da última década do século XX, a partir das Bienais de São Paulo, evidencia um cenário marcado pela dissolução das escolas

tradicionais, pela fragmentação do pensamento arquitetônico e pelo enfraquecimento das narrativas hegemônicas que orientaram o debate nacional ao longo do modernismo. Como já apontado, essa produção não se ancora em um único movimento ou vertente, mas revela a circulação dos arquitetos por diferentes linguagens, bem como a combinação de referências distintas no interior de um mesmo projeto.

Dessa forma, embora o regionalismo crítico ofereça instrumentos importantes para a leitura de parte dessas experiências, ele não é capaz de absorver todas as nuances presentes na Arquitetura Culturalista. A categoria aqui proposta não se coloca como derivação direta daquela teoria ou mesmo tem a pretensão de estabelecer a superação, mas surge como uma chave interpretativa própria, construída a partir da observação empírica das obras e de seus contextos, permitindo compreender continuidades, deslocamentos e tensões que escapam aos limites do regionalismo crítico enquanto formulação teórica.

Essa perspectiva fornece um ponto de partida para a análise das práticas identificadas como Arquitetura Culturalista, mas não é suficiente para abarcar toda a complexidade dessas obras. Nessas propostas, tradição e contemporaneidade se entrelaçam de maneiras que ultrapassam os limites da teoria do regionalismo, revelando modos de expressão e articulações conceituais que exigem uma leitura própria, capaz de captar tanto suas singularidades quanto suas continuidades com debates anteriores.



Figura 20. Vista externa da Casa Tijucopava. O jogo entre luz e sombras e a materialidade adotada por Isay Weinfeld tem raízes culturalistas. Fonte: Acervo Isay Weinfeld

A reflexão histórica do regionalismo crítico auxilia na compreensão de alguns princípios presentes nessas obras, mas a Arquitetura Culturalista demanda um olhar que reconheça suas especificidades, sua relação com o contexto local e sua articulação sensível entre memória, cultura e inovação contemporânea. Nesse sentido, o regionalismo oferece referências e conceitos, mas não captura todos os significados e estratégias presentes na arquitetura brasileira contemporânea, mostrando a necessidade de um olhar interpretativo próprio.

A discussão apresentada permitiu reconhecer a emergência de um conjunto de práticas arquitetônicas que, a partir da análise historiográfica desenvolvida nas Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo de 1997 e 1999, se afastavam das tendências dominantes e apresentavam recorrências suficientes para serem compreendidas como uma escola distinta, denominada Arquitetura Culturalista. A leitura dessas arquiteturas à luz do Regionalismo Crítico revelou-se insuficiente para organizar a produção analisada ou estabelecer quaisquer filiações estáveis, sobretudo quando confrontada com a diversidade de abordagens e com as tensões internas observadas entre os projetos.

É a partir dessa constatação que se formula a hipótese central deste trabalho: a de que as práticas arquitetônicas, aqui identificadas como Arquitetura Culturalista, podem ser compreendidas como uma escola específica, dotada de coerência interna, ainda que não se organizem a partir de um programa teórico explícito ou de filiações lineares. Trata-se de um conjunto de obras cuja articulação não se deixa apreender plenamente por categorias historiográficas consagradas, exigindo uma abordagem capaz de lidar com aspectos ligados à experiência do espaço, à percepção e às formas de leitura e interpretação de signos culturais.

Nesse sentido, embora o Regionalismo Crítico ofereça contribuições relevantes para a reflexão acerca das relações entre arquitetura, lugar e modernidade, sua capacidade explicativa mostra-se limitada diante de práticas que não se organizam a partir de oposições claras entre o local e o universal. A fenomenologia apresenta-se, assim, como uma chave de leitura capaz de aprofundar a compreensão dessas arquiteturas, contribuindo para a delimitação de seus contornos, recorrências e limites.

Ao observar com maior atenção os projetos identificados como culturalistas, torna-se evidente que parte significativa de sua força não reside apenas em posicionamentos teóricos explícitos ou em escolhas formais reconhecíveis, mas na forma como a arquitetura organiza o espaço, articula limites, controla a luz e explora a materialidade. A relação entre cheios e vazios, a densidade de volumes, a introspecção dos ambientes, o tratamento das superfícies, a exploração dos percursos e a produção de atmosferas constituem aspectos centrais dessas obras, que não se deixam apreender plenamente por categorias historiográficas tradicionais. A coerência dessas obras reside, justamente, na apropriação desses elementos e signos projetuais, mais do que na adesão declarada a programas ou fórmulas vinculadas a uma teoria estabelecida.

É nesse contexto que se pretende apresentar a fenomenologia como uma chave de leitura possível, suficiente e adequada para a compreensão dessas práticas, ao permitir examinar como determinadas qualidades espaciais, materiais e construtivas produzem sentido na relação entre arquitetura, usuário e lugar, contribuindo para a definição de seus contornos, recorrências e limites.

Ao considerar o objeto arquitetônico e suas interações com uma percepção de caráter subjetivo, a fenomenologia oferece um instrumental teórico capaz de orientar as investigações sobre como determinadas escolhas projetuais estruturam a experiência do espaço. É a partir dessa perspectiva que se pretende fundamentar o percurso teórico apresentado a seguir, voltado à construção de uma leitura fenomenológica da Arquitetura Culturalista.

Leituras da Arquitetura Culturalista a partir da Fenomonologia

O desenvolvimento do pensamento fenomenológico

O início do século XX foi marcado como um período em que o pensamento positivista e a confiança em uma ciência objetiva orientaram amplamente as formas de compreensão do mundo. Nesse contexto, o conhecimento científico consolidou-se como uma das formas mais aceitas para a explicação dos fenômenos da realidade, estando frequentemente associado a leituras que se afastavam das experiências enquanto vivência.

Foi em resposta a esse contexto que a fenomenologia se apresentou como um projeto filosófico voltado à investigação sistemática da consciência e de seus objetos, orientado pelo princípio estabelecido por Husserl do “ir ao encontro das coisas em si mesmas” (HUSSERL, 2008, p.17):

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem — primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho (Merleau-Ponty, 1999, p. 4).

Esse movimento não implicaria na negação da ciência, mas no reconhecimento de que o mundo vivido antecede qualquer explicação científica, devendo ser descrito a partir da experiência tal como ela se apresenta, antes da mediação por abstrações ou construções mentais puras (GATTAROSA, 2023; HUSSERL, 2008; LIMA, 2014; MERLEAU-PONTY, 1999; NORBERG-SCHULZ, 2006).

Edmund Husserl estabeleceu a fenomenologia como uma ciência das essências (*eidética*), cujo objetivo seria apreender o sentido universal das coisas, e não se limitar a dados de fato ou circunstâncias particulares. O ponto central desse método foi a redução fenomenológica, ou *epoché*, que consistiu na suspensão dos julgamentos sobre a existência do mundo como algo dado de forma objetiva. Essa suspensão não negou a realidade. Pelo contrário, permitiu que o fenômeno fosse percebido em sua essência imediata, tal como se apresentava à consciência. Nesse processo, a consciência foi reconhecida como a fonte de sentido, funcionando como ponte entre aquilo que percebia, (*noético*) e aquilo que era percebido (*noemático*), numa relação inseparável que revelava a estrutura fundamental da experiência (LIMA, 2014; SANTOS, 2014).

Em seu prefácio em *Fenomenologia da Percepção* (1999), Merleau-Ponty apresentou o conceito filosófico como um esforço voltado à compreensão da percepção, da consciência e da experiência humana. Esses aspectos não foram pensados como abstrações desligadas do mundo, mas como dimensões que só podiam ser compreendidas a partir das condições concretas da existência. Ao assumir essa postura, a fenomenologia passou a tomar a experiência como ponto de partida da investigação, tratando-a não como algo a ser explicado por outras disciplinas, mas como um dado em si. Com isso, espaço, tempo e mundo passaram a ser compreendidos a partir do contato direto com a realidade, sem recorrer, de imediato, a explicações causais, científicas ou psicológicas (MERLEAU-PONTY, 1999).

No centro dessa compreensão estava o conceito de *Lebenswelt*, ou mundo-da-vida, entendido como o plano original da experiência, anterior a qualquer sistematização científica ou categorização abstrata. Esse mundo consistia em fenômenos concretos — pessoas, objetos, animais, árvores e cidades — que formavam o conteúdo real da vida, enquanto as categorias científicas ou números funcionavam apenas como ferramentas construídas a partir dessa experiência vivida. Ao assumir essa perspectiva, a fenomenologia revelou que o sentido do mundo não se derivava de explicações externas, mas da constituição subjetiva da experiência, em que o Ego fazia existir para si os fenômenos como horizonte de significações, fonte de toda validade e sentido (GATTAROSA, 2023; GUIMARÃES, 2012; LIMA, 2014; NORBERG-SCHULZ, 2006).

A partir dessa abordagem, Merleau-Ponty enfatizou que percepção e consciência não podiam ser dissociadas das condições concretas da existência. O *Lebenswelt* passou a ser compreendido como o espaço no qual a experiência se estruturava de forma qualitativa, em que tempo, objetos e ambientes se apresentavam como dimensões carregadas de significado, sempre em correlação com o sujeito que os percebia. Essa leitura reforçou a compreensão do mundo como realidade vivida, inseparável da consciência, permitindo examinar a experiência humana em sua totalidade fenomenológica (MERLEAU-PONTY, 1999).

Essa compreensão da experiência como fundamento do conhecimento produziu implicações diretas na maneira como o espaço passou a ser pensado. Ao ser incorporada ao campo da arquitetura, a fenomenologia ofereceu um modo de compreender o espaço não como uma entidade abstrata ou puramente geométrica,

mas como uma dimensão diretamente vinculada à existência humana. Nessa perspectiva, o lugar passou a ser entendido como um fenômeno qualitativo total, no qual a percepção constituía a principal via de acesso ao mundo. Ao suspender explicações prévias e categorias abstratas, o pensamento fenomenológico permitiu reconhecer, nos ambientes construídos, os traços de uma presença humana, evidenciando a relação indissociável entre quem percebia e aquilo que era percebido (MERLEAU-PONTY, 1999; NORBERG-SCHULZ, 2006).

Antes, porém, de se avançar em leituras a partir das formulações de Merleau-Ponty, é importante retornar aos princípios teóricos estabelecidos, anteriormente, por Martin Heidegger. O filósofo alemão promoveu uma reinterpretação da fenomenologia, transformando-a em uma ontologia existencial que deslocou o foco da consciência transcendental para a analítica do *Dasein*³³ (ser-aí ou ser-aí-no-mundo). Isso significa que, enquanto Husserl concentrava-se na consciência e em como os objetos se apresentavam a ela, Heidegger passou a estudar como o ser humano existe no mundo, ou seja, como vive, age e se relaciona com o mundo concreto ao seu redor. Dessa forma, o interesse deixou de ser o conhecimento da consciência em si e passou a ser a existência concreta do ser humano, suas experiências e seu modo de estar-no-mundo (GATTAROSA, 2023; HEIDDEGER, 2005; LIMA, 2014; MERLEAU-PONTY, 1999).

Para o filósofo, o ser humano não foi compreendido como um sujeito isolado que representava objetos, mas como um ente essencialmente enraizado no mundo, cuja estrutura fundamental se definia como *In-der-Welt-Sein* (ser-no-mundo). Nessa perspectiva, o mundo não constituiu um cenário passivo, mas se tornou o próprio horizonte de possibilidades em que o *Dasein* se projetava e existia. Heidegger sustentou que a relação entre o homem e o espaço não foi apenas cognitiva, mas um modo de ser fundamentado no conceito de habitar (GATTAROSA, 2023;

³³ O trabalho de Martha Gattarosa (2023), ao analisar a fenomenologia na obra de Juhani Pallasmaa, ressalta que a ontologia heideggeriana, por meio da analítica existencial, compreende o *Dasein* como um ente indissociável do mundo, em que dualismos tradicionais — sujeito/objeto, corpo/mente — deixam de se aplicar. O ser humano não se limita a representar objetos, mas existe imerso e articulado com o mundo e com os outros, de modo co-constitutivo. A analítica existencial não visa decompor o ser em partes, mas revelar a unidade estrutural da existência, mostrando que o *Dasein* compreende o ser ao colocar em jogo a própria possibilidade de ser ou não ser si mesmo, em constante relação com tudo que o circunda.

HEIDDEGER, 2005; MELO; VICTAL, 2023; NORBERG-SCHULZ, 2006; SANTOS, 2014).

Em sua conferência de 1951, *Construir, Habitar, Pensar*, Heidegger defendeu que o habitar constituiu o traço fundamental da condição humana, concebendo-o como a forma como os mortais se situam na terra. O filósofo analisou a etimologia da palavra alemã arcaica *bauen*, evidenciando que ela reunia simultaneamente os sentidos de construir, habitar e ser. Nesse sentido, o ato de construir deixou de ser compreendido apenas como uma atividade técnica ou um meio para alcançar um fim, passando a ser visto como a realização do próprio habitar: os indivíduos não habitavam porque construíam, mas construíam na medida em que já habitavam o mundo. A essência do construir consistiu, portanto, em permitir que o espaço fosse habitado, assegurando a preservação da integridade da existência humana (GATTAROSA, 2023; HEIDEGGER, 2002; MELO; VICTAL, 2023; NORBERG-SCHULZ, 2006).

Para abordar a complexidade do existir, Heidegger propôs o conceito de quadratura (*Geviert*), concebido como uma unidade indissociável composta por quatro elementos: terra, céu, divinos e mortais. A terra representa o suporte que permite e sustenta o florescimento; o céu, os movimentos do sol e das estações; os divinos, os mediadores da presença da divindade; e os mortais, os seres humanos, inseridos em sua finitude temporal. Nesse contexto, habitar passou a significar resguardar a quadratura nas coisas, garantindo que a vida humana se realizasse na intersecção desses quatro domínios. A partir dessa perspectiva, a arquitetura assumiu a função de concretizar o mundo, convertendo sítios genéricos em lugares carregados de significado e dotados de caráter próprio (HEIDEGGER, 2002; MELO; VICTAL, 2023; NORBERG-SCHULZ, 2006).

As coisas, exemplificadas por uma ponte ou um templo, possuíram para Heidegger a capacidade essencial de "reunir" (*thinging*³⁴) o mundo. O filósofo argumentou que uma obra arquitetônica não apenas ocupava um lugar, mas fundava o próprio lugar ao reunir os elementos da "*Geviert*". No caso de um templo, por exemplo, o edifício não

³⁴ O termo *thinging*, utilizado por Heidegger, refere-se à capacidade de uma coisa de reunir o mundo de forma integradora. No caso da ponte, por exemplo, ela é, primeiramente, apenas uma coisa, um objeto concreto. Apenas em sua existência plena, na relação com a quadratura, é que ela cumpre sua função de reunir e integrar terra, céu, divinos e mortais. Em sentido rigoroso, a ponte não se apresenta como símbolo ou expressão de algo externo; ela é uma presença que, ao existir, manifesta a unidade do mundo em que se insere.

constitui apenas uma construção técnica, mas uma presença que tornou a divindade visível e situou o destino humano sobre a terra. Ao articular o espaço dessa maneira, a arquitetura permitiria que o homem experimentasse o mundo como um "interior" protegido, provendo os pontos de apoio fundamentais para a sua orientação e identificação existencial (HEIDDEGER, 1954; MELO; VICTAL, 2023; NORBERG-SCHULZ, 2006).

“A ponte pende ‘com leveza e força’ sobre o rio. A ponte não apenas liga margens previamente existentes. É somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens. A ponte as deixa repousar de maneira própria uma frente à outra. Pela ponte, um lado se separa do outro. As margens também não se estendem ao longo do rio como traçados indiferentes da terra firme. Com as margens, a ponte traz para o rio as dimensões do terreno retraída em cada margem. A ponte coloca numa vizinhança recíproca a margem e o terreno. A ponte reúne integrando a terra como paisagem em torno do rio. A ponte conduz desse modo o rio pelos campos. Repousando impassíveis no leito do rio, os pilares da ponte sustentam a arcada do vão que permite o escoar das águas. A ponte está preparada para a inclemência do céu e sua essência sempre cambiante, tanto para o fluir calmo e alegre das águas, como para as agitações do céu com suas tempestades rigorosas, para o derreter da neve em ondas torrenciais abatendo-se sobre o vão dos pilares. Mesmo lá onde a ponte recobre o rio, ela mantém a correnteza voltada para o céu pelo fato de recebê-lo na abertura do arco e assim novamente liberá-lo” (HEIDEGGER, 1954, p. 5).

A ponte, portanto, exemplificava como uma construção podia não apenas ocupar o espaço, mas dar forma e sentido a ele, reunindo os elementos do ambiente em uma unidade perceptível. Ela conectava pontos no território, mas também estabelecia uma relação viva entre a terra e a paisagem, revelando aquilo que antes permanecia oculto. Nessa perspectiva, o pensamento heideggeriano mostrava que construir não seria apenas erguer estruturas, mas tornar visível o significado do lugar, permitindo que o homem o habitasse de maneira sensível e poética. Assim, a obra arquitetônica funcionaria como um ponto de encontro entre o Ser e o espaço, um nexos fundamental que concretizava a presença do homem em um local específico (NORBERG-SCHULZ, 2006).

Embora sua vinculação ao partido nazista tenha sido objeto de debates críticos e possa limitar a recepção de seus textos, tal alinhamento não compromete a relevância de suas reflexões acerca da estrutura existencial do ser e do fundamento ontológico da experiência. A teoria heideggeriana consolidou-se como referência central para o desenvolvimento da fenomenologia, fornecendo bases conceituais fundamentais para a compreensão do *Dasein* e para o diálogo com abordagens posteriores voltadas à percepção e à experiência vivida.

Ao retomar a fenomenologia conforme definida por Merleau-Ponty, é possível observar que o filósofo mantém a preocupação com a existência concreta do ser humano, mas reorienta o olhar para a corporeidade como base da experiência. Para Merleau-Ponty, o corpo não seria um mero objeto físico ou invólucro do espírito, como na tradição cartesiana, mas o sujeito da percepção e o ponto de partida para compreender o mundo. O corpo constituiria um “nó de significações vivas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.210), situando o sujeito espacial e temporalmente e permitindo-lhe relacionar-se com o ambiente de forma qualitativa e integrada, por isso, comparável a uma obra de arte (MERLEAU-PONTY, 1999).

Nessa perspectiva, a percepção deixou de ser vista como um processamento intelectual de leitura e interpretação dados para ser descrita como uma comunhão ou sincronização entre o corpo e aquilo que é sensível, estabelecendo um diálogo onde o corpo se ajusta ao objeto e o objeto ganha sentido para o corpo. Merleau-Ponty argumentou que o sujeito não atuaria como um pensador imparcial que analisa o mundo de fora, mas sim como “uma potência que ‘co-nasce’ em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele” (CARDIM, 2007; MERLEAU-PONTY, 1999, p.285).

O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. Na evidência deste mundo completo em que ainda figuram objetos manejáveis, na força do movimento que vai em direção a ele [...] o doente encontra a certeza de sua integridade (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122).

Essa relação prática com o ambiente encontraria fundamento no princípio da motricidade, que o filósofo compreendeu como uma intencionalidade original baseada no “eu posso” em vez do “eu penso”. Enquanto o “eu penso” se refere a um julgamento intelectual e consciente, o “eu posso” representaria uma inteligência corporal e pré-reflexiva³⁵ (CARDIM, 2007; MERLEAU-PONTY, 1999).

³⁵ A tese de Merleau-Ponty já abordou a dicotomia entre “eu-posso” e “eu-penso” utilizando o fenômeno do membro fantasma, em que um indivíduo amputado continua a perceber a presença do membro perdido. Cardim (2007) revisita e exemplifica esse conceito, mostrando como a motricidade, entendida como intencionalidade original do corpo, evidencia que tais sensações não se explicam apenas por registros fisiológicos ou psicológicos isolados. O membro fantasma é uma presença-ausência vivida, manifestando-se na experiência prática do corpo como sujeito no mundo. A análise existencial proposta por Merleau-Ponty demonstra que o corpo age e percebe antes de ser representado cognitivamente, indicando que a experiência do sujeito é inseparável de sua existência concreta. O corpo funciona como um sistema de unidade sinérgica, permitindo que os sentidos se comuniquem entre si em uma unidade

Considerando a experiência do corpo como mediadora do mundo, o espaço não deve ser concebido como uma geometria absoluta, um continente vazio e impessoal mensurável por números, mas como uma dimensão existencial. O corpo fenomenal não se encontra simplesmente "no" espaço como um objeto entre outros. Ele o habita, tornando o espaço o campo em que ações, intenções e projetos ganham vida. Nesse sentido, o espaço geométrico da ciência representa apenas uma abstração derivada do espaço vivido, em que conceitos como "perto", "longe", "alto" e "baixo" adquirem significado real apenas em relação à posição e às possibilidades de movimento do corpo (MERLEAU-PONTY, 1999; HEIDEGGER, 2002; CARDIM, 2007; LIMA, 2014).

Na década de 1960, Christian Norberg-Schulz (1926-2000) foi o principal responsável por sistematizar as discussões fenomenológicas, especialmente as de Martin Heidegger, para o campo da arquitetura. Para o autor, o lugar não poderia ser reduzido a propriedades geométricas ou a localizações abstratas exibidas em um mapa, mas deveria ser compreendido como uma totalidade formada por coisas concretas. Cada elemento constitutivo possuía substância material, forma, textura e cor, capazes de determinar a característica, a qualidade ambiental ou a atmosfera própria do espaço. Nesse contexto, Norberg-Schulz retomou o conceito romano de *Genius Loci*, ou "espírito do lugar", para designar a essência ou o caráter fundamental de um ambiente (MELO; VICTAL, 2023; NORBERG-SCHULZ, 2006).

"Segundo a crença dos antigos romanos, todo ser 'independente' possui seu *genius*, seu espírito guardião. Esse espírito dá vida às pessoas e aos lugares, acompanha-os desde o nascimento até a morte e determina seu caráter ou essência. Até mesmo os deuses possuíam seu *genius*, fato que ilustra a natureza fundamental do conceito. O *genius*, portanto, denota o que uma coisa é, ou o que ela "quer ser" [...] o homem antigo experienciava seu ambiente como constituído por caracteres definidos. Em particular, ele reconhecia a grande importância existencial de compreender o *genius* do lugar onde sua vida se desenrolava. No passado, a sobrevivência dependia de uma relação "boa" com o lugar, tanto no sentido físico quanto no psíquico." (NORBERG-SCHULZ, 1980, p.18 – Tradução do autor)

Ao estabelecer diálogo com a tradição romana, o autor descreveu o conceito do Espírito do Lugar como um outro existencial, um guardião que dá vida ao local e determina seu caráter, com o qual a humanidade deve se deparar e aceitar para alcançar o verdadeiro habitar. Aplicado à arquitetura, o *Genius Loci* poderia ser

intersensorial, na qual o objeto é apreendido como uma plenitude que se manifesta simultaneamente a todos os sentidos.

entendido como a personalidade de um ambiente, cuja essência esperava o reconhecimento e tradução, em espaço, através da mão do homem. Esse entendimento encontrava raízes ainda mais antigas, como no caso do Egito, onde o território não era apenas organizado de acordo com as cheias do Nilo. A própria estrutura da paisagem orientava a disposição dos edifícios públicos de modo a refletir uma ordem ambiental e garantir segurança e pertencimento humano, como se o espaço, mesmo antes da intervenção, indicasse o caminho a ser seguido e sugerisse a vocação que deveria ser concretizada (NORBERG-SCHULZ, 1980).

Partindo dessa compreensão, a tarefa da arquitetura consistia em responder à vocação do lugar, transformando o sítio geográfico bruto em um espaço dotado de significado, por meio da concretização do espírito. Por meio do ato de "reunir" (thinging), a obra arquitetônica tornava visíveis, organizava e simbolizava as propriedades dispersas do ambiente, aproximando-as do homem. Ao revelar as estruturas latentes da natureza, como o encontro entre terra e céu, a arquitetura permitiu que o sujeito transcendesse o abrigo funcional e alcançasse o habitar poético, no qual o sentido se tornou condição essencial da experiência humana (NORBERG-SCHULZ, 1980; 2006).

Essa concretização não se restringiu à materialidade ou à forma do espaço, mas dependia da relação psicológica e existencial do homem com o ambiente. A experiência de cada lugar apoiava-se em duas funções complementares: a orientação, que permitia ao sujeito compreender onde se encontrava e organizar sua trajetória pelo espaço, e a identificação, que relacionava o homem ao caráter do ambiente, promovendo um sentimento de pertencimento. Para Norberg-Schulz, a identidade humana pressupunha a identidade do lugar; sem a capacidade de se relacionar com o *Genius Loci*, o indivíduo perdia sua base existencial no mundo (MELO; VICTAL, 2023; NORBERG-SCHULZ, 1980; 2006).

Os limites e as aplicações desse conceito manifestavam-se na dialética entre mudança e permanência, sintetizada no termo *stabilitas loci*. Embora os lugares se modificassem fisicamente, por vezes de maneira acelerada, o *Genius Loci* não se perdia necessariamente, uma vez que a conservação de uma identidade estável constituía condição fundamental para a vida humana. Na prática arquitetônica, isso exigia que o projeto incorporasse novos conteúdos históricos e funcionais sem comprometer a essência original do lugar. A arquitetura assumia, assim, o papel de

nexo que permitia a manifestação do Ser em uma localização específica, garantindo a continuidade do espírito do lugar ao longo do tempo (NORBERG-SCHULZ, 1980; 2006).

A concretização de uma leitura fenomenológica na arquitetura poderia ocorrer, portanto, quando o espaço deixava de ser tratado como geometria abstrata para ser compreendido como lugar, um fenômeno qualitativo total. A obra arquitetônica deixou de se limitar a cumprir uma função meramente abrigo, passando a manifestar a vocação latente do sítio, de modo a permitir que o homem deixasse de ser um peregrino no mundo e alcançasse o habitar poético — entendido como o estado de estar plenamente em paz dentro de um espaço protegido (MELO; VICTAL, 2023; NORBERG-SCHULZ, 2006).

Essa estruturação do espaço como lugar apoiava-se em três categorias da linguagem arquitetônica: topologia, morfologia e tipologia. A topologia referia-se à ordem espacial, organizada em centros (lugares) e caminhos (direções), que orientavam o sujeito e conferiam coesão ao ambiente, como exemplifica a ponte, que conectava margens e revelava a paisagem de forma integrada. A morfologia tratava do caráter formal e da articulação das fronteiras do espaço — chão, parede e teto — definindo a atmosfera do lugar. Por meio da morfologia, a arquitetura expressava a relação entre terra e céu: a parede funcionava como horizonte, e sua textura, luz e materialidade determinavam a percepção física do espírito do lugar. A tipologia, por sua vez, estruturava os tipos de edifícios e espaços, possibilitando que a vocação do lugar se manifestasse de maneira consistente em diferentes usos (MELO; VICTAL, 2023; NORBERG-SCHULZ, 2006).

Ao integrar essas dimensões, a arquitetura deixava de ser uma mera construção técnica e tornava-se um ato de reunir (*thinging*) o mundo. Através dessa tríade, o arquiteto atingia o objetivo da *stabilitas loci*, assegurando que, mesmo com mudanças históricas, a essência do Genius Loci permanecesse preservada em obras simultaneamente “velhas e novas” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 454).

Arquitetura Culturalista: Uma proposta fenomenológica

Diante do arcabouço teórico apresentado, parte-se rumo ao estabelecimento de uma linha de diálogo entre os princípios da fenomenologia aplicados à leitura da arquitetura e a produção identificada como Culturalista, tal como exposta nas Bienais do final do milênio. A partir de conceitos formulados por pensadores e críticos ao longo do tempo, buscou-se fundamentar a compreensão dos espaços produzidos, sobretudo no que se refere à constituição de atmosferas singulares e soluções, por vezes, tidas como exóticas à cultura local.

A utilização desse lastro teórico permite responder a aspectos pouco contemplados pelo Regionalismo Crítico, deslocando o foco das leituras arquitetônicas para a experiência vivida e a percepção subjetiva do lugar, em oposição às dicotomias estabelecidas entre o local e o universal. Enquanto o Regionalismo Crítico tende a privilegiar análises historiográficas e oposições teóricas, a fenomenologia apresenta capacidade instrumental para descrever como a arquitetura fala ao corpo e como o sentido é construído no mundo-da-vida.

O sentido da obra culturalista não se constitui, portanto, como uma ideia cuja aproximação se dá por meio de uma busca estritamente intelectual, mas como uma relação de ser, na qual o corpo reconhece no ambiente a presença de uma atmosfera ou de um temperamento específico. Juhani Pallasmaa (1986) ilustrou esse reconhecimento corpóreo das sensações provocadas pelo espaço ao recorrer à imagem de uma casa comum, situada em uma cidade pequena e antiga, compreendida como campo experiencial propício à emergência de sentimentos de prazer e intimidade. Em contraste, o encontro com um hangar abandonado acionaria a imaginação do observador, evidenciando como diferentes configurações espaciais mobilizam experiências sensíveis distintas (PALLASMAA, 1986).

Essa compreensão do sentido arquitetônico como experiência vivida pode ser aprofundada por meio da distinção entre lugar, caráter e espaço, conforme analisado por Melo e Victal (2023). O caráter indicaria a propriedade mais abrangente de um lugar e, em articulação com o espaço, constituiria o pano de fundo das ações e acontecimentos da vida humana. Ao visitar uma paisagem natural, uma cidade ou uma edificação, o caráter desses ambientes seria experimentado de forma espontânea, apreendido como uma “atmosfera ambiental” ou um “temperamento”, por meio do qual

determinadas qualidades conduzem à sua qualificação como “protetor” ou “ameaçador”, “amplo” ou “estrito” etc. O espaço, por sua vez, seria manifesto como o conjunto de relações tridimensionais capazes de estruturar essa experiência (MELO; VICTAL, 2023).

Nesse sentido, os autores recorreram a Pallasmaa para demonstrar como o caráter poderia se impor sensivelmente na experiência arquitetônica, evidenciando o papel das qualificações materiais e formais na apreensão dos lugares. A análise proposta destacou que os termos adjetivos são constitutivos do caráter, enquanto os substantivos designam os próprios lugares, permitindo compreender como a experiência arquitetônica se estruturaria a partir da articulação entre nomeação, qualificação e reconhecimento sensível. Termos como “anônima”, “velha”, “desabado” e “abandonado” qualificariam o caráter dos lugares, determinado por sua constituição material e formal, ao passo que “casa”, “cidade” e “hangar” designariam os próprios lugares (MELO; VICTAL, 2023).

Nesse quadro, o exemplo de Pallasmaa, evidencia como o caráter se manifesta por meio de qualificações sensíveis associadas à constituição material e formal dos ambientes. Os termos que adjetivam os lugares não apenas descrevem suas condições físicas, mas mediam a experiência, orientando a maneira como o corpo reconhece e atribui sentido ao ambiente. O espaço, embora menos explicitado na linguagem corrente, manifesta-se como o conjunto de relações que organizam a experiência e permitem que essas qualidades sejam percebidas (MELO; VICTAL, 2023; PALLASMAA, 1986).

A partir da compreensão de lugar, caráter e espaço como dimensões sensíveis da experiência arquitetônica, torna-se possível aprofundar a leitura fenomenológica da Arquitetura Culturalista. O corpo do usuário, em sua motricidade e percepção, passa a ser o principal mediador da experiência, captando atmosferas e qualidades do ambiente antes mesmo de qualquer reflexão racional. Essa perspectiva desloca o foco da análise do mero objeto arquitetônico para o processo de habitar, revelando como percursos, cheios e vazios, luz e materialidade organizam experiências que conferem sentido ao espaço e orientam a relação do homem com essa geometria projetada.

Portanto, a leitura e interpretação da arquitetura pela fenomenologia permitiria perceber como a ordenação espacial, os tipos de edifícios e a definição formal das

fronteiras do espaço — elementos que podem ser compreendidos através de topologia, tipologia e morfologia — funcionam como instrumentos de concretização do espírito do lugar. A topologia organizaria os percursos, centros e direções, garantindo orientação e coesão; a morfologia definiria a atmosfera por meio do tratamento de superfícies, limites e fronteiras; e a tipologia asseguraria que a vocação do lugar se manifestasse de maneira consistente em diferentes programas e usos. Integradas, essas dimensões permitiriam à obra não apenas ocupar o espaço, mas revelar sua essência, transformando o lugar em um ponto de encontro entre o Ser humano e o mundo.

Além da dimensão corpórea da experiência, elementos culturais estrangeiros podem se manifestar nos projetos Culturalistas. Traços arquitetônicos marcantes de outras culturas aparecem nas obras não como reminiscências pessoais dos arquitetos, mas como resultado do contato com práticas e profissionais internacionais. Essas influências permitem que o projeto potencialize a essência do lugar, transformando um espaço bruto em um sítio dotado de significado e capaz de gerar experiências sensíveis.

Dessa forma, a Arquitetura Culturalista evidencia que a coerência projetual pode se manifestar independentemente de filiações teóricas explícitas, baseando-se em um diálogo sensível entre homem, lugar e memória cultural profunda. Em última análise, é esse entrelaçamento entre vocação do lugar, percepção do arquiteto e experiência do usuário que permite compreender a proposta Culturalista como um campo de prática fenomenológica, no qual a dimensão existencial e qualitativa do espaço se torna condição central da experiência arquitetônica.

A percepção corporal e o Espírito do Lugar

Na tentativa de aprofundar as relações entre a Arquitetura Culturalista e leituras fenomenológicas, estabelece-se um diálogo com a teoria de Maurice Merleau-Ponty que reconhece o corpo próprio como o verdadeiro sujeito da percepção e como veículo essencial do ser-no-mundo. Conforme mencionado anteriormente, o filósofo ampliou a concepção do corpo, deixando de considerá-lo mero objeto da biologia ou máquina composta de partes isoladas, e passou a defini-lo como um “nó de significações vivas”, fonte central da experiência. Nessa perspectiva, o corpo deixou de ser um invólucro

passivo para o espírito e tornou-se o ponto de partida no qual o sentido da obra arquitetônica se constituiu, por meio do contato direto com o ambiente e das relações sensíveis que este propiciava (CARDIM, 2007; LIMA, 2014; MERLEAU-PONTY, 1999).

Essa concepção da centralidade do corpo encontraria repercussão nas práticas culturalistas, cuja força residiria justamente na organização do espaço e no controle da luz. Tais aspectos não se limitariam a arranjos formais, mas funcionariam como estímulos diretos à motricidade, compreendida como intencionalidade operante — o movimento físico e a prontidão do usuário dentro do espaço. Assim, a organização dos ambientes e o controle da luz não seriam apenas escolhas estéticas para apreciação distante, mas convites práticos para que o corpo se deslocasse e percebesse o ambiente de maneira espontânea (CARDIM, 2007; MERLEAU-PONTY, 1999).

Diferentemente da consciência teórica do “eu penso”, o corpo manifestou-se por meio de um “eu posso”, detendo uma compreensão prática do espaço e dos objetos que o circundavam. Essa forma de inteligência corporal, como define Merleau-Ponty (1999), apareceu de maneira distinta da racionalidade lógica: enquanto o “eu penso” exige cálculos, medições ou instruções mentais explícitas, o “eu posso” permite ao corpo compreender e atuar no ambiente de forma direta, intuitiva e sensível, antecipando movimentos e respostas sem depender de representações teóricas (MERLEAU-PONTY, 1999).

Na Arquitetura Culturalista, a exploração de percursos e atmosferas ativaria o que o filósofo chamou de “saber de familiaridade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.199). Na prática, isso permitiria que o usuário antecipasse a consequência de seus movimentos, como, por exemplo, sentir para onde um corredor conduz ou de que maneira a luz orienta a trajetória, sem depender de mapas mentais detalhados ou de cálculos lógicos prévios. O corpo não se limitaria a estar “no” espaço como um objeto, mas habitaria o espaço, apreendendo as intenções do projeto arquitetônico por meio de sua própria capacidade de se mover e interagir com os elementos que o circundam (CARDIM, 2007; LIMA, 2014; MERLEAU-PONTY, 1999).

Neste caso, o corpo funcionaria como um sistema sinérgico, uma unidade cujas partes se comunicariam dinamicamente, permitindo a integração dos sentidos em uma

experiência intersensorial. Para explicar essa dinâmica, recorre-se à formulação de Merleau-Ponty, segundo a qual:

“O objeto que se oferece ao olhar ou à palpação desperta uma certa intenção motora que visa não os movimentos do corpo próprio, mas a coisa mesma à qual eles estão como que pendurados. E se minha mão conhece o duro e o mole, se meu olhar conhece a luz lunar, é como uma certa maneira de me unir ao fenômeno e de comunicar-me com ele. O duro e o mole, o granuloso e o liso, a luz da lua e do sol em nossa recordação se oferecem antes de tudo não como conteúdos sensoriais, mas como um certo tipo de simbiose, uma certa maneira que o exterior tem de nos invadir, uma certa maneira que nós temos de acolhê-lo, e aqui a recordação apenas resgata a armação da percepção da qual ela nasceu.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.425-426)

Assim, na leitura de obras tidas por culturalistas, o objeto arquitetônico não é apreendido como um conjunto de dados isolados, mas como uma plenitude que fala a todos os sentidos simultaneamente. Como exemplo, seria possível ampliar os limites da percepção espacial ao longo do percurso pelos ambientes previstos no projeto arquitetônico, estabelecendo também uma relação com a materialidade da obra, de modo que a textura de um material e a densidade de um volume já envolveriam qualidades táteis e térmicas antes de qualquer contato físico. Ao organizar o espaço dessa forma, a arquitetura permitiria que o sujeito habitasse a experiência, convertendo o “espaço de paisagem”³⁶ em uma dimensão existencial enraizada na facticidade do corpo (CARDIM, 2007; LIMA, 2014; MERLEAU-PONTY, 1999).

Dessa forma, a coerência interna da Arquitetura Culturalista se manifestaria por meio de uma “pregnância simbólica, a simultaneidade absoluta da matéria e da forma” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.628), na qual forma e materialidade não seriam dissociáveis do sentido. A pregnância simbólica justificaria a força dessas obras, de

³⁶ O conceito de “espaço de paisagem”, explorado por Merleau-Ponty, refere-se ao espaço tal como é vivenciado pelo sujeito a partir de sua própria perspectiva corporal e vital, em oposição ao “espaço geográfico” ou objetivo. Enquanto o espaço geográfico corresponde à dimensão do mapa e da geometria, desprovida de um centro subjetivo, o espaço de paisagem é o espaço “para mim”, no qual os horizontes se deslocam conforme o movimento do corpo e as coisas se tornam portadoras de significações existenciais. Na experiência humana comum, esses dois espaços não se encontram isolados; eles se comunicam e se interpenetram, permitindo que o sujeito habite sua paisagem pessoal sem perder o vínculo com o mundo comum e objetivo. Merleau-Ponty, recorre à patologia da esquizofrenia para ilustrar a quebra dessa harmonia: no sujeito esquizofrênico, o projeto de “projetar o mundo” dissocia-se da realidade compartilhada e retorna a si mesmo, fazendo com que o indivíduo permaneça “preso” ao espaço de paisagem. Nesse estado, o sujeito perde o contato vital com o mundo comum, e sua paisagem isolada torna-se consideravelmente empobrecida e fragmentada. As coisas deixam de ser inseridas na ordem universal da linguagem e da cultura, passando a ser vividas como impressões unívocas e, por vezes, aterrorizantes — como o exemplo do pássaro cujo gorjeio parece desconectado dele. Dessa forma, o espaço de paisagem na esquizofrenia representa um recuo da existência em direção a um mundo privado, no qual a abertura para o espaço geográfico e para o universal foi obstruída (MERLEAU-PONTY, 1999).

modo que a organização do espaço, a luz e a materialidade não seriam meramente escolhas técnicas, mas carregariam um sentido próprio à experiência, emergindo da interação do corpo com os elementos do ambiente e constituindo o fundamento sobre o qual qualquer interpretação posterior poderia se desenvolver (CARDIM, 2007; MERLEAU-PONTY, 1999).

Essa condição poderia ser nomeada conforme o que Merleau-Ponty chamou de “Logos do mundo estético” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.575), um sentido que já seria perceptível antes de qualquer julgamento ou formulação teórica. Em síntese, a pregnância simbólica representaria a afirmação de que o mundo percebido teria uma fisionomia própria, isso significa que a matéria não é bruta ou insignificante; ela já vem “carregada” de um sentido que o nosso corpo reconhece antes mesmo de começarmos a raciocinar sobre ele. Essa significação que irrompe da matéria e só poderia ser apreendida por meio do contato direto e corporal com a coisa (LIMA, 2014; MERLEAU-PONTY, 1999).



Figura 21. Casa-sede de Fazenda em Campanha/MG. Os planos que ultrapassam a residência são elementos da arquitetura moderna reinterpretados pela arquiteta. A casa se esconde do entorno com as grandes paredes brancas. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000

Em síntese, a leitura fenomenológica da Arquitetura Culturalista sugere que a coerência dessas práticas residiria na primazia da experiência vivida em relação à abstração teórica. Ao enfatizar a organização espacial e o controle da luz, tais obras não se limitariam à contemplação intelectual do "eu penso", mas solicitariam diretamente a motricidade do corpo próprio, manifestando um "eu posso" pré-reflexivo, capaz de apreender o espaço por meio de um saber de familiaridade. Essa relação seria mediada pela pregnância simbólica, na qual a materialidade, a massa e a iluminação não seriam elementos dissociados da forma, mas constituiriam uma unidade expressiva, na qual o sentido surgiria da própria matéria construída. Dessa maneira, a Arquitetura Culturalista se consolidaria como um esforço de reconquista do sentido do lugar, oferecendo ao usuário segurança por meio de um ponto estável de apoio existencial e uma ligação íntima com o ambiente, permitindo que ele viva o espaço de forma poética, para além da função prática (CARDIM, 2007; LIMA, 2014; MERLEAU-PONTY, 1999).

É à luz dessas formulações que se propõe a leitura do projeto da casa-sede da Fazenda, localizada em Campanha, Minas Gerais, apresentado na 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 1999, e assinado por Luciana Flores Martins. A obra é aqui tomada como exemplar de uma prática arquitetônica alinhada à vertente culturalista, na medida em que explora materialidade, organização espacial, percurso e controle da luz. Essas premissas projetuais atuam como elementos capazes de incorporar significado ao espaço e realizar a mediação entre corpo, lugar e paisagem. Mais do que um objeto isolado no território, o projeto constrói uma experiência habitável fundada na leitura e percepção sensível do espaço, permitindo observar, em situação concreta, como o caráter do lugar se manifesta por meio de decisões tectônicas, geométricas e atmosféricas.

Conforme descrição encaminhada pela arquiteta à Bienal, a edificação corresponde à casa-sede de uma fazenda dedicada ao plantio de café, frutos e à criação de gado. O conjunto é composto por dois volumes de dimensões idênticas, porém com plantas e usos distintos, interligados por uma passagem coberta. A cobertura configura-se como um plano inclinado contido entre duas paredes cegas, enquanto o volume social apresenta grandes aberturas perimetrais, permitindo a leitura integral da estrutura. As tesouras de madeira, atirantadas por hastes metálicas, mantêm uma modulação rígida e se estendem sobre os ambientes de forma independente das divisões internas.

Muros em tijolo aparente delimitam o pátio interno, concebido como uma praça seca pavimentada com tiras resultantes do corte de pedra cavaquinha (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1999, p. 102).

A análise que se segue não pretende, portanto, descrever o projeto apenas a partir de uma visão formal ou funcional, aproximando-se do texto institucional enviado à Bienal ou daquele publicado na *Revista Projeto*, edição 240, de fevereiro de 2000. O esforço interpretativo volta-se à compreensão da obra como uma “coisa” que reúne o mundo, no sentido fenomenológico do termo, isto é, como um artefato capaz de articular topografia, orientação, escala, memória e materialidade em um conjunto que orienta a motricidade do corpo e ativa um saber de familiaridade.



Figura 22. Exploração de luz e materialidade no interior da edificação. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000

A distribuição do programa arquitetônico em blocos autônomos e paralelos estabelece uma leitura funcional clara e, simultaneamente, constrói uma experiência espacial baseada no deslocamento e na percepção do intervalo entre os volumes. Entre esses corpos edificados, os vazios assumem papel estruturante, configurando pátios e espaços de transição que qualificam a relação entre interior e exterior. Longe de serem

compreendidos como áreas residuais, esses vazios constituem pausas no percurso e pontos onde a paisagem é enquadrada e trazida para o interior da edificação.

Nesse contexto, é fundamental que se destaque a presença do pátio, elemento que assume papel central e se demonstra como solução recorrente nos projetos associados à Arquitetura Culturalista. Diferentemente da tradição arquitetônica luso-brasileira observada desde o início da ocupação do território, a forma de construir implantada pelos colonizadores é fortemente associada ao uso de varandas e do alpendre como um espaço de transição entre exterior e interior. Pode-se atribuir essa forma de organização espacial pelo modelo de urbanização que privilegiava o lote estreito e alongado, deixando grandes áreas abertas somente aos fundos dos terrenos. Essas dimensões de lote, impossibilitavam que esses ambientes enclausurados pudessem se desenvolver (COSTA; COTRIM, 2015)³⁷.

A incorporação, portanto, dos pátios pode ser compreendida como resultado da assimilação de matrizes estrangeiras, reelaboradas criticamente no âmbito da produção culturalista. Retoma-se a tradição construtiva típica do mediterrâneo, criando um espaço que se conformaria apenas pela presença de muros e pelo céu, sem que esse vazio entre os blocos pudesse transmitir uma ideia de segregação, mas, de acordo com Barragán, exerceria uma função de encanto (CANHADAS, 2018).

Sob uma perspectiva fenomenológica, os pátios contribuem para a construção de um saber de familiaridade, ao organizarem a experiência espacial por meio de relações recorrentes de proximidade, abrigo e orientação. Ao percorrer esses vazios, o corpo reconhece limites, direções e escalas, estabelecendo gradualmente uma relação de pertencimento com o lugar. Desse modo, os pátios não apenas qualificam a organização funcional do projeto, mas participam ativamente da constituição de seu caráter, como elementos sensíveis que ancoram a experiência do habitar na materialidade e na configuração espacial do conjunto.

Os pátios internos atuam, assim, como dispositivos de mediação entre a escala territorial e a escala doméstica, regulando a incidência de luz, a ventilação e as

³⁷ O artigo de Costa e Cotrim (2015) discutiu a aplicação desse elemento arquitetônico de transição e estar, a partir de quatro eixos: tradição, herança, recorrência e inovação, atribuindo o uso mais amplo da solução a partir dos anos 1930, onde a arquitetura eclética buscava inspiração nos modelos hispano-americanos. Em sequência, as casas-pátio teriam ganhado força com a arquitetura moderna, estando relacionadas às experimentações realizadas tanto por arquitetos italianos radicados no Brasil, quanto por projetos de Artigas e Rino Levi.

relações visuais com o entorno imediato. Ao introduzir vazios controlados entre os volumes, o projeto evita a exposição direta e contínua à paisagem, oferecendo ao corpo referências espaciais mais próximas e mensuráveis. Esses espaços intermediários reforçam a leitura do conjunto como uma sequência de situações espaciais articuladas, nas quais o deslocamento não se dá de forma linear, mas ritmada por momentos alternados de contenção e abertura.



Figura 23. A casa se volta para dentro do pátio, criando um ambiente propício para introspecção e silêncio. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000

A organização a partir da relação entre a escala do corpo humano e a vastidão da paisagem natural, utiliza da geometria e do dimensionamento dos volumes como instrumentos de diálogo entre o habitar e o território. Implantada em uma propriedade rural de aproximadamente 260 hectares, desprovida de referências construídas nas proximidades, a edificação responde à condição de abertura do sítio por meio de uma implantação orientada por fatores naturais, como as vistas, os ventos predominantes e a insolação.

Com aproximadamente 150 m² cada, os blocos apresentam orientação leste-oeste e implantação levemente deslocada, criando uma condição que rompe com a simetria

e confere dinamismo ao conjunto arquitetônico. A cobertura simples, resolvida em uma única água, é contida por grandes planos brancos em suas extremidades, reforçando uma leitura dos volumes enquanto objeto único, ao mesmo tempo em que resolve questões de insolação, ao posicionar os generosos beirais para a face poente.

O bloco destinado aos espaços de convívio, que abriga estar, jantar, escritório, cozinha e serviços, é concebido como um ambiente contínuo. As divisórias internas não alcançam a cobertura, permitindo a leitura integral da estrutura e favorecendo a fluidez espacial, em um diálogo claro com a tradição moderna. As tesouras de madeira, tensionadas por hastes metálicas, permanecem aparentes e participam ativamente da configuração do espaço, estabelecendo ritmo, escala e materialidade. Para além desses fatores, a exploração do artesado encontra referências nas soluções típicas das casas de fazenda, com características caipiras. Dessa forma, a arquitetura proposta Luciana Flores Martins alcançaria uma dimensão memorial profunda.

Em caminho semelhante, a exploração da materialidade, principalmente por meio das texturas rústicas de madeira, tijolos aparentes e pedra natural, evoca sensações táteis e amplia as possibilidades de uma leitura fenomenológica do espaço. Assim como ocorre em outros projetos associados à vertente culturalista, a rusticidade quase sempre é exposta ao diálogo com superfícies lisas e tratadas ou com volumes rigorosamente definidos, marcados por uma ortogonalidade precisa, produzindo jogo compositivo no qual a irregularidade do material se encontra com a precisão geométrica do projeto, sendo o contraste uma estratégia compositiva, não contradição.

Outro elemento de destaque é o forno a lenha, além de atender às demandas térmicas, assume papel de centralidade na área de estar da residência, reforçando o caráter doméstico e a permanência dos espaços coletivos. Pode-se fazer, também, uma leitura baseada na memória profunda dos espaços, muito além das reuniões familiares ao redor do forno nos finais de noite, típicos da cultura local. O elemento do fogo faz referência a uma condição anterior, quase primitiva, do encontro e permanência ao redor da fonte da luz e calor, da proteção em relação ao meio natural.

Em uma leitura fenomenológica, o habitar transcende o simples abrigo físico, sendo a forma como o ser humano se situa espiritual e existencialmente no mundo. Nesse

contexto, o fogo atua como o elemento fundador do espaço doméstico, pois a etimologia da palavra "lar" remete diretamente ao local onde se acende o lume, tornando o fogo e a casa realidades indissociáveis. Para Heidegger e Norberg-Schulz, a essência do habitar residiria na criação de um "suporte existencial" e de um lugar com identidade, onde a lareira funcionava como o centro que organiza o espaço e confere sentido à existência humana (HEIDEGGER, 1954; NORBERG-SCHULZ, 1975).

Simbolicamente, o fogo centralizado simbolizaria um microcosmo ordenado que protegia o indivíduo contra o caos e o desconhecido do mundo exterior. Gaston Bachelard (2008) destacou que o ato de se encolher junto à chama pertence à própria fenomenologia do verbo habitar, pois o calor e a luz do fogo protegem o "sonhador" (BACHELARD, 2008, p.26), permitindo que a casa cumpra a sua função de segunda pele e refúgio para a alma. O fogo não era apenas funcional, mas um ponto de fascínio místico e o coração da congregação familiar, definindo o espaço do conhecido onde o homem se sente verdadeiramente em casa (BACHELARD, 2008; RODRIGUES, 2016).

O bloco dos dormitórios, voltado para o leste, organiza-se a partir da repetição de quatro unidades idênticas, conferindo regularidade e controle à área íntima. O piso de assoalho de madeira estende-se por toda a casa, inclusive banheiros e cozinha, assegurando continuidade tátil e térmica. Associado ao predomínio da cor branca e à presença do forno a lenha, esse recurso estabelece referências discretas às antigas casas de fazenda típicas da região, aparecendo não como citação formal, mas também enquanto memória incorporada à experiência cotidiana do uso.

A ligação entre os blocos é realizada por uma circulação externa coberta por laje plana, delimitada por dois muros paralelos e levemente deslocados entre si. Esse percurso assume papel fundamental na experiência do conjunto, articulando momentos de abertura e contenção por meio do enquadramento da paisagem. Os muros de tijolos aparentes conformam uma praça seca, pavimentada com retalhos de pedra São Tomé, mais uma vez evocando questões táteis a partir das diferentes texturas, cores e formas dos materiais.

Dessa forma, o projeto constrói o lugar não a partir de um gesto formal dominante, mas por meio da articulação precisa entre volumes, percursos, materiais e vazios. A

arquitetura atua como mediadora entre o habitante e a paisagem, oferecendo pontos de orientação, abrigo e reconhecimento, a partir dos quais o espaço rural deixa de ser mera extensão territorial e passa a ser vivido como lugar.

Breves reflexões acerca do Genius Loci

Um segundo ponto importante para uma leitura fenomenológica da Arquitetura Culturalista, diz respeito à concretização do *Genius Loci* por meio da materialidade incorporada ao projeto. O instante em que esse “espírito” é capturado e enclausurado sob forma arquitetônica, representaria o ponto em que a arquitetura deixa de ser uma abstração técnica para se tornar uma resposta existencial ao mundo.

Em oposição à noção de imposição formal do projeto sobre o espaço, mas sem abandonar a ideia de concretização, pode-se recorrer à conhecida metáfora atribuída a Michelangelo, segundo a qual a escultura já estaria contida no interior do bloco de mármore, cabendo ao escultor apenas retirar o excesso que a encobre. Transposta para o campo da arquitetura, essa analogia permite compreender o projeto não como um gesto de dominação do sítio, mas como um processo de reconhecimento e explicitação de suas qualidades latentes. O ato projetual, nesse sentido, não cria arbitrariamente o lugar, mas torna legíveis as potencialidades do espaço e da matéria, orientando sua transformação em arquitetura.

Essa perspectiva fornece uma primeira chave de leitura para o Genius Loci na Arquitetura Culturalista. A força das obras residiria em reconhecer e concretizar a vocação latente do lugar: assim como o escultor descobre a forma contida na pedra, o arquiteto identificaria, nos elementos pré-existentes do sítio — luz, topografia, memória e outros fenômenos concretos — aquilo que poderia ser transformado em arquitetura significativa. Conforme Norberg-Schulz, a construção revelaria o Espírito do lugar, tornando-o perceptível e habitável, enquanto a interpretação heideggeriana da *techné* compreenderia a técnica não apenas como meio, mas como revelação da essência do espaço. Nesse sentido, a organização de percursos, volumes e luz funcionaria como uma ponte, não apenas conectando elementos físicos, mas instituindo o próprio lugar como presença fenomenológica, ao torná-lo perceptível, orientável e passível de experiência corporal. (GATTAROSA, 2023; HEIDEGGER, 2002; MELO; VICTAL, 2023; NORBERG-SCHULZ, 2006).

A fenomenologia de Merleau-Ponty pode ser adotada como complemento a essa leitura, indicando que o sentido da obra não existiria como ideia prévia, mas se manifestaria no contato corporal e na motricidade, transformando o espaço em uma unidade expressiva capaz de oferecer ao usuário um ponto de apoio existencial. Essa primeira chave, centrada na descoberta e materialização da vocação latente do lugar, prepara o caminho para uma segunda abordagem, na qual o Genius Loci será compreendido de modo menos como dado e mais como resultado da ação projetual (CARDIM, 2007; MERLEAU-PONTY, 1999).

A segunda chave de leitura compreende o Genius Loci não como uma essência pré-existente a ser descoberta, mas como uma construção que se institui por meio do projeto. Essa interpretação não pretende propor uma superação nem estabelecer limitações à teoria dos filósofos que servem de referência, mas refletir uma leitura possível do Genius Loci aplicado à Arquitetura Culturalista, enfatizando o papel da ação projetual na constituição da vocação do lugar.

Nessa perspectiva, a vocação do sítio não se apresentaria como uma entidade autônoma antes da intervenção arquitetônica, assim como as margens de um rio só passam a existir como tal a partir do momento em que uma ponte as conecta e define. O sentido do lugar, portanto, não seria dado, mas instituído pela obra, construído em conjunto com a estrutura arquitetônica. Essa significação se realizaria na matéria e só poderia ser plenamente apreendida por meio do contato direto e corporal com o espaço. Essa leitura reforça a ideia de que a experiência do ambiente vivido constitui o núcleo da compreensão da arquitetura, tornando o corpo e a percepção encarnada instrumentos centrais na construção da identidade qualitativa do lugar.



Figura 24. Desenho de José Zaragoza por ocasião da primeira visita ao terreno do Guarujá, acompanhado de Aurélio Martinez Flores, registrando um sítio ainda inapreensível como lugar. A ausência de vocação manifesta e a impossibilidade de experiência direta evidenciam que o sentido do lugar não é dado, mas instituído pela intervenção arquitetônica. Nas anotações na base do desenho lê-se: “A primeira visita ao terreno. É um pântano, é uma selva. Deve ter cobras, aranhas e cheio de [ilegível]. O terreno é grande. Eu não tenho coragem de entrar. Vamos mandar [limpar e a gente entra].” Fonte: RODRIGUES, 2018.

Na Arquitetura Culturalista, essa passagem da compreensão conceitual do lugar para sua efetiva constituição fenomenológica seria dada pela tradução sensível de qualidades ambientais em formas construídas. O lugar passa a ser compreendido como um fenômeno qualitativo total, que não se reduz a coordenadas geométricas, mas se manifesta em fenômenos concretos na medida em que são arranjados pela ação projetual, como a materialidade construída, a presença da luz e da sombra, a topografia interpretada e a memória incorporada.

O caráter de um espaço funcionaria, então, como sua atmosfera ambiental ou temperamento, constituindo-se a partir da densidade de seus volumes, do tratamento de suas superfícies e da modulação da luz, tal como percebidos pelo corpo em experiência. Fenomenologicamente, a obra arquitetônica atua como uma “coisa” que reúne (*gathering*) o mundo, articulando os elementos da terra e do céu e permitindo que o homem alcance um habitar poético e encontre um ponto de apoio existencial concreto.

Dessa forma, o projeto arquitetônico não se limita a enunciar ou ilustrar uma verdade preexistente, mas constrói sentido a partir da relação contínua entre corpo, matéria e espaço. O *Genius Loci* passa a ser compreendido como o estilo singular da obra, isto é, a fisionomia conferida ao lugar por meio de uma articulação simbólica na qual forma, materialidade e luz permanecem indissociáveis. Ao estruturar percursos, organizar volumes e regular a incidência luminosa, a Arquitetura Culturalista transforma o espaço geográfico abstrato em paisagem vivida, conferindo à condição contingente do sítio uma estabilidade significativa por meio do ato de edificar.

A discussão pode ser aprofundada por meio da análise de um caso específico, no qual as noções de lugar, materialidade e experiência se apresentam de forma articulada. Retoma-se a Exposição Geral dos Arquitetos da 3ª Bienal Internacional de Arquitetura (1997), onde foi apresentado o projeto da Casa do Guarujá, de autoria de Aurelio Martinez Flores. Datada de 1975, a obra corresponde ao primeiro projeto do arquiteto realizado em solo brasileiro e constitui um objeto relevante para a compreensão da construção do Espírito do Lugar no âmbito da Arquitetura Culturalista.

A residência desenhada para o publicitário espanhol José Zaragoza marca uma ruptura evidente em relação à produção arquitetônica residencial em desenvolvimento no país até aquele momento. De acordo com Santos (2008), a obra de Flores distinguiu-se, justamente, por não se filiar a nenhuma corrente ou ideologia arquitetônica dominante, como o brutalismo paulista, optando por um caminho próprio que, ainda que tenha certa aproximação com a modernidade, seguia pautado na liberdade formal e sensorial (SANTOS, 2008).

Implantada em um condomínio integrado a um campo de golfe no Guarujá, a Casa Zaragoza, apresenta-se inicialmente como um objeto fechado, quase silencioso, que pouco revela de si ao observador externo. Voltada para a rua, a residência é composta por volumes brancos, rigorosamente definidos, sem aberturas aparentes, o que dificulta qualquer leitura imediata de seu programa ou organização interna. Como observou Lago (2001) ao descrever o projeto, trata-se de uma arquitetura indecifrável à primeira vista ou, de acordo com Santos (2008): caixas de morar. Esse fechamento para o exterior não guarda relações com demandas de segurança, mas partem de uma escolha do arquiteto, construindo um percurso rigidamente definido, no qual tem controle total das sensações experimentadas pelo corpo (LAGO, 2001; RODRIGUES 2018; SANTOS, 2008).

A escolha pelo caminhar como experiência sensorial já se inicia no acesso à casa. Não há demarcação de uma abertura frontal, levando o visitante a um discreto recuo lateral deixado pelo arquiteto, que indica o caminho a ser seguido. Ao transpor esse limite inicial, o usuário é conduzido por um longo corredor completamente fechado, onde a única fonte de luz aparece aos fundos do espaço, como uma espécie de baliza ou de marcação do destino desejado. A luz não inunda o espaço, mas aparece filtrada pelos tons de verde do jardim posicionado estrategicamente no ponto de fuga dessa passagem. O espaço é estreito, contínuo e direcionado, criando uma sensação de compressão e expectativa. (NEHME, 2015; RODRIGUES 2018; SANTOS, 2008).



Figura 25. O longo corredor de acesso ao espaço privado da Residência Guarujá foi explorado por Martinez Flores ao estreitar o campo de visão do visitante por meio de superfícies completamente fechadas. Transmite-se, assim, uma sensação de peso, além de estimular o passeio arquitetônico como forma fundamental de percepção e leitura do espaço. Assim, arquitetura se revela de forma gradual e constrói uma atmosfera de mistério. Nesse sentido, a presença e exploração da luz enquanto elemento projetual posicionado de forma consciente aos fundos deste túnel, além de contribuir para a criação dessa ambiência, ainda destaca a materialidade do espaço, ao incidir sobre a vegetação, alvenarias e pedra. FONTE: LAGO, 2001

Essa solução arquitetônica, guarda suas relações com o modo de construir mexicano, onde são comuns esses espaços que funcionam como uma espécie de filtro entre o

público e privado. São áreas de transição, ambientes que oferecem ao usuário uma passagem gradual do mundo e sua agitação, para a casa e sua introspecção. Dessa forma, Flores controlava o contraste entre luz e sombras, ruído e silêncio, quase como se preparasse aquele caminhante para desfrutar completamente das sensações promovidas pela arquitetura.

Ao final do corredor, o visitante se vê novamente em espaço aberto. A expectativa criada ao longo do trajeto, de que o ingresso na casa estaria próximo, é interrompida pela presença de um grande pátio descoberto, elemento recorrente nos projetos culturalistas, conforme descrito anteriormente. Cercado por muros com textura de massa raspada e por piso de pedras, o contraste entre rusticidade e precisão das formas geométricas salta aos olhos. Ainda que adote a cor branca, o espaço tem referências diretas à arquitetura de Barragán e à ideia de uma fachada voltada para o céu, novamente apresentando um diálogo com formas e soluções construtivas que não teriam origem na cultura local (CANHADAS, 2018; NEHME, 2015; RODRIGUES 2018; SANTOS, 2008).

Esse pátio não funciona como núcleo organizador da residência, mas como espaço intermediário, de redistribuição dos percursos. A partir desse ponto, distintos percursos se desdobram: a escada que leva à cobertura, a ampla abertura para o campo de golfe com treliças deslizantes e, finalmente, a porta de entrada da residência. A escada externa estabelece uma relação direta com o céu e com a paisagem aberta do litoral, evocando, conforme Rodrigues (2018), referências às construções tradicionais mexicanas. Canhadas (2018) também demonstrou as relações entre a figura da escada e os interiores das *haciendas* mexicanas (CANHADAS, 2018; RODRIGUES, 2018).

A escada para o céu pode ainda ser interpretada como referência a elementos da cultura religiosa judaico-cristã, especialmente a história bíblica de Jacó, que, ao fugir da fúria de seu irmão Esaú, acampou em Betel e, ao adormecer, sonhou com uma escada que ia da terra ao céu, por onde anjos subiam e desciam. De forma semelhante, outras narrativas da tradição judaico-cristã mencionam constantemente essa tentativa de tocar os céus e estar em contato com o transcendente, como o caso da Torre de Babel.

A escada externa da Casa Zaragoza, ainda guarda afinidades com a exploração surrealista da arquitetura em obras como *Architecture au clair de lune* (1956), de René Magritte. Na pintura, Magritte apresenta um edifício branco com escadas externas que sobem para um ponto indeterminado, sob a luz de uma lua cheia, criando uma atmosfera calma, enigmática e metafísica. De forma semelhante, a escada de Flores atua como um elemento de transição entre terra e céu, estabelecendo uma relação contemplativa e simbólica com o espaço, onde a ascensão não é apenas física, mas também experiencial, evocando sensações de elevação e mistério que remetem à lógica onírica e poética presente na obra de Magritte.



Figura 26. Pátio interno da residência projetada para José Zaragoza, no Guarujá. Fonte: Lago, 2001

Na porta de acesso à residência, Flores aplicou uma escultura de ferro representando a “Árvore da Vida”. Este elemento, de forte valor simbólico na tradição dos povos originários mexicanos, estabelece um ponto de tensão perceptiva: inserido em um contexto modernista brasileiro, não encontra uma referência local imediata, destoando do repertório tradicional regional. Ao mesmo tempo, a presença da escultura provoca no visitante uma percepção direta da alteridade cultural, reforçando a ideia de que a arquitetura de Flores incorporava referências externas sem subjugá-las à lógica local

ou ao regionalismo crítico. A árvore da vida funciona, assim, não apenas como ornamento, mas como um sinal de que a residência se insere em um diálogo mais amplo, entre culturas, formas e significados, ampliando a experiência do espaço para além do território físico imediato (RODRIGUES, 2018).

No interior, a casa mantém uma organização clara e contida. Os ambientes sociais apresentam uma relação equilibrada entre simplicidade e sofisticação, com forte influência do pensamento miesiano no tratamento dos espaços. Superfícies claras, mobiliário discreto e proporções bem definidas criam um fundo neutro, pensado para acolher a vida cotidiana e os objetos dos moradores, conforme defendia o próprio Martinez Flores (NEHME, 2015; RODRIGUES 2018; SANTOS, 2008).



Figura 27. René Magritte. *Architecture au clair de lune* (1956). Fonte: Artchive, disponível em: <https://www.artchive.com/artwork/architecture-au-clair-de-lune-rene-magritte-1956-belgium/>, acesso em 27 de dezembro de 2025

A luz natural é cuidadosamente trabalhada ao longo de toda a residência, não apenas como elemento funcional, mas como componente central da experiência espacial. Um exemplo claro é a escada interna que leva ao dormitório do pavimento superior. Envoltos por paredes, a ascensão culmina diante de uma imagem religiosa iluminada a partir de uma abertura zenital. Esse recurso, também observado em obras de Luis Barragán, confere ao percurso um caráter simbólico e enfatiza a dimensão contemplativa do espaço (NEHME, 2015; RODRIGUES 2018).

Ao longo do percurso, a casa se revela menos como um objeto isolado e mais como uma sequência de experiências cuidadosamente articuladas. A arquitetura não se impõe de imediato, mas se constrói na relação entre deslocamento, luz, matéria e paisagem. É nesse encadeamento de espaços que a residência manifesta seu *Genius Loci*, transformando um lote genérico em um lugar vivido, dotado de caráter e significado.

Materialidade

Nesse contexto, a materialidade deixa de ser compreendida como mero revestimento ou solução técnica, passando a assumir o papel de um dos elementos centrais da experiência fenomenológica. Não se trata de um suporte neutro sobre o qual o sentido se deposita, mas o próprio meio pelo qual a arquitetura se faz presença sensível, apreendida pela experiência do corpo. A vocação do lugar, compreendida aqui como resultado da ação projetual, realiza-se concretamente na matéria, na medida em que é por meio dela que o espaço se torna perceptível, memorável e habitável (MELLO, 2024).

Juhani Pallasmaa (2012) forneceu um apoio conceitual importante para essa leitura ao afirmar o papel central do corpo e do tato na experiência arquitetônica. Para o autor:

“O tato é o modo sensorial que integra nossa experiência de mundo com nossa individualidade. Até mesmo as percepções visuais se mesclam e integram no *continuum* tátil da individualidade; meu corpo me faz lembrar quem eu sou e onde me localizo no mundo. Meu corpo é o verdadeiro umbigo de meu mundo, não no sentido do ponto de vista da perspectiva central, mas como o próprio local de referência, memória, imaginação e integração.” (PALLASMAA, 2012, p.10-11)

A partir dessa concepção, uma obra da “arquitetura significativa”³⁸ (PALLASMAA, 2012, p.11) não se reduziria a uma série de imagens captadas e isoladas na retina, mas envolveria músculos, ossos e pele em uma experiência multissensorial integrada. A visão, longe de se colocar como sentido dominante e autônomo, seria compreendida como uma extensão do tato, de modo que o encontro com o espaço ocorre na fronteira sensível do corpo com a matéria. Textura, espessura, peso e temperatura não constituiriam atributos estéticos acessórios, mas condições pelas quais a arquitetura seria capaz de ancorar o sujeito no mundo vivido, combatendo a abstração do espaço puramente visual e reinstaurando uma experiência existencial concreta (PALLASMAA, 2012).

Nessa perspectiva, a materialidade arquitetônica não atuaria como pano de fundo inerte, mas como agente ativo de significação. Superfícies trabalhadas, marcas de uso, pátinas e variações táteis não seriam responsáveis apenas pela comunicação de escolhas formais, mas marcariam o espaço com uma dimensão temporal e corporal de modo a permitir ao usuário reconhecer-se como presença situada. A matéria construída poderia se tornar o lugar onde o sentido se fixa e se estabiliza, não como conceito, mas como experiência reiterada no contato cotidiano com o espaço (MELLO, 2024; PALLASMAA, 2012).

Para Pallasmaa, o *continuum temporal* na arquitetura poderia ser compreendido como a capacidade de converter o tempo abstrato e ilimitado em uma dimensão vivida e habitável, na qual o sujeito se reconheceria inserido em uma continuidade histórica e cultural. A arquitetura atuaria, nesse sentido, como mediadora entre o instante presente e a duração, materializando o tempo por meio da matéria, do uso e das marcas acumuladas ao longo do tempo. Essa temporalidade não se limitaria à permanência física da construção, mas se manifestaria corporalmente, sobretudo através da pátina e do desgaste, que tornariam perceptível a passagem do tempo e incorporariam experiências pretéritas à materialidade de edificação. Ao acolher tais marcas, o espaço arquitetônico possibilitaria uma relação existencial mais densa entre corpo, memória e lugar, em contraste com abordagens que tenderiam a neutralizar o

³⁸ Sobre a expressão “arquitetura significativa”, Pallasmaa definiu da seguinte forma: “O significado final de qualquer edificação ultrapassa a arquitetura; ele redireciona nossa consciência para o mundo e nossa própria sensação de termos uma identidade e estarmos vivos. A arquitetura significativa faz com que nos sintamos como seres corpóreos e espiritualizados. Na verdade, essa é a grande missão de qualquer arte significativa.”

envelhecimento e a reduzir a experiência temporal a um presente contínuo (PALLASMAA, 2012).

A tendência, identificada por Pallasmaa, do emprego de materiais como “chapas de vidro sem escala, metais esmaltados e plásticos sintéticos” (PALLASMAA, 2012, p.30), que frequentemente está associada à busca por leveza, abstração e neutralização do envelhecimento, implicaria em uma recusa da dimensão temporal em sentido amplo, esvaziando as relações entre corpo e arquitetura, com impactos diretos na construção de lugares dotados de significação existencial.

“À medida que as edificações perdem sua plasticidade e sua conexão com a linguagem e a sabedoria do corpo humano, elas se tornam isoladas no frio e distante reino da visão. Com a perda da ttilidade, das medidas e dos detalhes elaborados para o corpo humano - e particularmente para as mãos – as edificações se tornam repulsivamente planas, agressivas, imateriais e irreais. A desconexão da construção das realidades da matéria e do ofício humano transforma ainda mais a arquitetura em cenários teatrais para os olhos, em uma espécie de cenografia destituída da autenticidade da matéria e da construção. A sensação de "aura", a autoridade da presença, que Walter Benjamin considera uma característica necessária a uma obra de arte autêntica, se perdeu. Esses produtos da tecnologia instrumentalizada escondem seus processos tectônicos, surgindo como aparições fantasmagóricas. A crescente popularização do vidro refletivo na arquitetura reforça a sensação de sonho, de irreabilidade e alienação. A transparência opaca e contraditória desses prédios reflete nosso olhar, devolvendo-o sem afetá-lo ou deslocá-lo; somos incapazes de ver ou imaginar a vida que se desenrola por trás de suas paredes. O espelho arquitetônico, que devolve nosso olhar e duplica o mundo, é um recurso enigmático e assustador.” (PALLASMAA, 2012, p.30)

Não se pretende, porém, tomar a leitura do autor como um juízo de valor negativo ou excludente, mas como um instrumento analítico capaz de explicitar diferenças de posicionamento no interior do campo arquitetônico contemporâneo. Essas arquiteturas, amplamente presentes em exposições e Bienais e reunidas, neste trabalho, sob o título “Arquitetura Contemporânea”, integrariam um conjunto de posturas que Josep Maria Montaner viria a caracterizar como uma “saída pela alta tecnologia”, inserida no quadro mais amplo da dispersão das posturas arquitetônicas após o Movimento Moderno. O contraste com a Arquitetura Culturalista permitiria, assim, evidenciar o papel central da materialidade encarnada e da duração vivida como uma entre outras possibilidades legítimas de construção de sentido arquitetônico, sem pretensão de hierarquização normativa (MONTANER, 2014).

Sob essa ótica, a dimensão temporal da arquitetura não se limitaria à durabilidade física da construção, mas envolveria os modos pelos quais o espaço se inscreve na memória e na identidade do sujeito. A experiência arquitetônica seria sempre atravessada por atos de lembrança, comparação e reconhecimento. Lugares habitados, percorridos ou revisitados não permanecem apenas como imagens mentais, mas integram-se à memória incorporada, tornando-se referências existenciais que articulam identidade, pertencimento e continuidade no tempo. A materialidade arquitetônica, ao acolher o uso, o envelhecimento e a transformação, favoreceria essa ancoragem temporal, reforçando o vínculo entre espaço, corpo e memória (MELLO, 2024; PALLASMAA, 2012).

É nesse sentido que Pallasmaa afirmou:

“Em experiências memoráveis de arquitetura, espaço, matéria e tempo se fundem em uma dimensão única, na substância básica da vida, que penetra em nossas consciências. Identificamo-nos com esse espaço, esse lugar, esse momento, e essas dimensões se tornam ingredientes de nossa própria existência. A arquitetura é a arte de nos reconciliar com o mundo, e esta mediação se dá por meio dos sentidos.” (PALLASMAA, 2012, p.68).

A crítica de Pallasmaa, portanto, poderia ser entendida não apenas como uma posição crítica à hegemonia do visual e do discurso conceitual na arquitetura contemporânea, mas como a leitura de um processo cultural mais amplo, no qual a experiência sensível e corporal teria sido progressivamente enfraquecida. A recorrente neutralização da materialidade, a recusa do envelhecimento e o predomínio de abordagens excessivamente conceituais na arquitetura expressariam uma cultura que tende a privilegiar abstrações e imagens, afastando-se da experiência direta do tempo, do corpo e da matéria.

“Além da arquitetura, a cultura contemporânea em geral tende lentamente ao distanciamento, a uma espécie de dessensualização e de-erotização assustadoras da relação humana com a realidade. A pintura e a escultura também parecem estar perdendo sua sensualidade; em vez de convidar para uma intimidade sensorial, as obras de arte contemporâneas frequentemente sinalizam uma rejeição distanciadora da curiosidade e do prazer sensual. Essas obras de arte falam para o intelecto e para nossas habilidades de conceitualização em vez de se voltarem para nossos sentidos e respostas corporais indiferenciadas. O bombardeio incessante do imaginário não relacionado leva a um esvaziamento gradual do conteúdo emocional das imagens. As imagens são convertidas em mercadorias infinitas fabricadas para postergar o tédio; os próprios seres humanos são mercantilizados, se consumindo de modo indiferente, sem ter a coragem ou mesmo a possibilidade de confrontar sua própria realidade existencial. Somos feitos

para viver em um mundo de sonhos fabricado.” (PALLASMAA, 2012, p.32-33)

A apreensão de sentido na arquitetura pode ser aprofundada a partir do conceito de atmosfera formulado por Peter Zumthor. Ao definir sua postura projetual a partir da capacidade dos espaços de comover o usuário, o autor se afasta deliberadamente da produção arquitetônica dominante e do chamado *star system*, que, segundo sua crítica, tende a associar a qualidade arquitetônica à visibilidade midiática, à publicação ou à consagração de seus autores na historiografia da disciplina. Nessa perspectiva, a atmosfera não se configuraria como um efeito decorativo nem como um significado simbólico acrescentado posteriormente à obra, mas como uma síntese perceptiva que se impõe ao corpo em frações de segundo³⁹, informando, antes de qualquer reflexão consciente, o que um lugar efetivamente é (ZUMTHOR, 2009).

A atmosfera pode ser compreendida como uma forma de sensibilidade pré-reflexiva, vinculada à capacidade humana de perceber e avaliar situações espaciais de modo imediato. Trata-se de uma disposição perceptiva que permite reconhecer, no primeiro contato, se um ambiente oferece condições de acolhimento ou tensão, orientando a relação do sujeito com o espaço antes da elaboração racional (ZUMTHOR, 2009).

Essa compreensão da atmosfera como uma apreensão imediata e relacional é explicitada por Zumthor por meio de um relato pessoal, no qual descreve a experiência de permanência em uma praça e o modo como elementos materiais, sensoriais e humanos se articulam na constituição de uma presença capaz de comover. Ao narrar esse episódio, o autor demonstra que a emoção suscitada pelo lugar não reside exclusivamente no sujeito nem nos objetos isoladamente, mas emerge do intercâmbio entre corpo, espaço e mundo construído, aquilo que ele denomina a “magia do real” (ZUMTHOR, 2009).

Para que vejam o que quero dizer com isso, lerei algo que tenho escrito em meu caderno de notas sobre esse tema. ‘É Quinta-feira Santa de 2003. Aqui estou, sentado ao sol em uma praça; um grande pórtico, longo, alto, belo sob a luz solar. A praça, cercada por casas, igreja, monumentos — como um panorama diante dos meus olhos. Às minhas costas, a parede do café. A densidade justa de pessoas. Um mercado de flores. Sol. Onze horas. A face

³⁹ Para explicitar essa percepção quase imediata, Peter Zumthor (2009) estabeleceu um paralelo com a primeira impressão causada por uma pessoa que, ao ser vista, produz uma imagem rapidamente convertida em sensação. De modo análogo, ao ingressar em um edifício, o contato inicial com o espaço gera uma percepção quase instantânea da atmosfera, a partir da qual se forma uma compreensão sensível do lugar.

oposta da praça está na sombra, de um aprazível tom azulado. Ruídos maravilhosos: conversas próximas, passos na praça, sobre a pedra, pássaros, um leve murmúrio da multidão; sem carros, sem o estrépito dos motores; de vez em quando, ruídos distantes de uma obra. Imagino que o início das férias já tenha desacelerado o passo das pessoas. Duas freiras — isto é novamente real, não estou inventando —, duas freiras atravessam a praça gesticulando, com um andar rápido; seus hábitos ondulam levemente, cada uma carrega uma sacola de plástico. A temperatura: agradavelmente fresca e cálida. Estou sentado sob o pórtico, em um sofá estofado de um verde pálido. Na praça, a estátua de bronze, sobre seu alto pedestal, à minha frente, volta-me as costas, contemplando, assim como eu, a igreja com suas duas torres.

As duas torres da igreja têm coroamentos diferentes; começam iguais na base e, à medida que sobem, passam a se diferenciar. Uma delas é mais alta e possui uma coroa dourada ao redor do topo da cúpula. Em breve B. virá ao meu encontro, cruzando a praça em diagonal, da direita para a esquerda.' Ora, o que me comoveu ali? Tudo. Tudo: as coisas, as pessoas, o ar, os ruídos, as cores, as presenças materiais, as texturas e também as formas. Formas que posso compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que considero belas.

E o que mais me comoveu? Meu próprio estado de espírito, meus sentimentos, minhas expectativas enquanto estava sentado ali. Vem-me à mente aquela célebre frase inglesa, atribuída a Platão: *'Beauty is in the eye of the beholder'*. Ou seja: tudo estaria apenas dentro de mim. Mas então faço o experimento de retirar a praça à minha frente, e já não tenho os mesmos sentimentos. Um experimento simples, perdoem a simplicidade da ideia. O fato é que, ao retirar a praça, meus sentimentos desaparecem com ela. Eu nunca teria tido tais sentimentos sem aquela atmosfera da praça. É lógico. Existe um intercâmbio entre as pessoas e as coisas. É com isso que tenho de lidar como arquiteto. E penso: esta é a minha paixão. Existe uma magia do real. Conheço muito bem a magia do pensamento e a paixão do pensamento belo. Mas refiro-me aqui a algo que, com frequência, considero ainda mais incrível: a magia do verdadeiro e do real." (ZUMTHOR, 2009, p.15-18 – tradução do autor)

O experimento narrado por Zumthor torna evidente que a atmosfera não se configura como uma projeção subjetiva nem como um atributo formal isolado do espaço, mas como uma qualidade relacional que se desfaz quando a presença concreta do lugar é retirada. A noção de “magia do real” refere-se, assim, à capacidade da arquitetura de fazer emergir sentido a partir da materialidade efetiva das coisas — seus sons, ritmos, temperaturas, texturas e modos de uso — reafirmando uma experiência arquitetônica encarnada, distante de leituras abstratas ou meramente conceituais.

Para o autor, a qualidade arquitetônica seria manifesta naquilo que denominou o “corpo da arquitetura” (ZUMTHOR, 2009, p. 22), isto é, na presença material concreta dos elementos que compõem a obra e que, em conjunto, produzem uma ressonância sensível imediata. Nesse entendimento, o material não atuaria como suporte neutro, mas como unidade expressiva, capaz de estabelecer vínculos de percepção diretos

entre o corpo do sujeito e o espaço construído. A chamada consonância dos materiais, entendida como o modo pelo qual diferentes substâncias se articulam em termos de textura, densidade, brilho e absorção, constituiria, portanto, um princípio projetual capaz de transformar a massa edificada em uma articulação concreta entre matéria, espaço e percepção, unindo elementos físicos diversos em uma experiência arquitetônica coerente e imediatamente apreensível pelo corpo (ZUMTHOR, 2009).

Ainda que a luz participe dessa construção, ao revelar a matéria e modular a percepção do espaço, ela não será aqui tratada de modo isolado, sendo abordada em um tópico posterior. Importa destacar, neste momento, que o “corpo da arquitetura” consolida uma concepção em que a materialidade sustenta a presença da obra no mundo, permitindo que a arquitetura seja experimentada não como objeto abstrato, mas como algo que se impõe ao corpo e organiza a relação do sujeito com o lugar.

Para que essa compreensão não se limite a um discurso exclusivamente sensorial, a noção de tectônica, tal como desenvolvida por Kenneth Frampton, oferece o rigor necessário à articulação entre técnica, cultura e lugar. A tectônica não se limitaria ao modo como as coisas são construídas, mas refere-se ao momento em que o detalhe construtivo torna perceptível a qualidade específica de um ambiente, explicitando o vínculo entre o fazer técnico e a constituição cultural do espaço. Nesse sentido, a *techné* não é entendida como procedimento instrumental, mas como um modo de revelar, por meio da construção, como o lugar é produzido, estruturado e habitado (NESBITT, 2006).

A materialidade tectônica, ao tornar visível o modo de fazer, contribui decisivamente para a identificação do ambiente, permitindo reconhecer como se está em um espaço e a que contexto cultural e temporal ele se vincula. O caráter do lugar não decorre de uma essência prévia, mas da maneira como a matéria é organizada, articulada e oferecida à experiência. Assim, o projeto arquitetônico não enuncia uma verdade fixa, mas constrói um sentido, que emerge da relação contínua entre corpo, construção e mundo (MELLO, 2024; NESBITT, 2006).

Dessa forma, a materialidade se afirma como condição de possibilidade da arquitetura enquanto experiência significativa. O sentido não está oculto atrás das aparências, nem se reduz a um discurso conceitual externo à obra, mas encontra-se encravado na própria matéria, por meio de uma pregnância simbólica que torna forma, técnica e

percepção indissociáveis. Ao articular a matéria e a luz como instrumentos de leitura fenomenológica, a Arquitetura Culturalista transforma o espaço abstrato em lugar vivido, convertendo a edificação em presença sensível e a obra arquitetônica em suporte concreto para o habitar humano (PALLASMAA, 2012; MELLO, 2024).

Ao unir esses pensamentos, conclui-se que o sentido da arquitetura habita a “coisa” como a “alma habita o corpo”: não se encontra por trás das aparências, mas inscrito na própria matéria. A materialidade, ao explorar o contraste entre o liso e o rugoso, o duro e o mole, ativaria o “eu posso” do corpo — entendido como intencionalidade operante — e limitaria a condição do homem como mero espectador, reconduzindo-o à posição de habitante do mundo. Desta forma, a arquitetura se afirmaria como uma arte de reconciliação sensível com o real, capaz de converter a construção técnica em metáfora existencial.

Em complemento, ao articular matéria e luz como instâncias de mediação fenomenológica, a Arquitetura Culturalista poderia contribuir para a transformação do espaço abstrato em lugar vivido, conferindo à obra arquitetônica uma presença sensível que sustentaria o habitar humano. Nesse sentido, a arquitetura não se reduz à dimensão técnica da construção, mas se configura como meio de ancoragem da experiência humana na presença concreta das coisas, reforçando o vínculo entre percepção, materialidade e mundo.

Luz e sombras: ambiência, mistério e o sagrado

Toda a matéria na natureza, as montanhas, os rios, o ar e nós, somos feitos de Luz que se esgotou, e essa massa disforme chamada matéria projeta uma sombra, e a sombra pertence à Luz⁴⁰

Louis Khan

A luz, na arquitetura, não pode ser compreendida apenas como elemento técnico ou recurso complementar do projeto. Ela atua como componente decisivo na constituição do espaço enquanto lugar vivido, organizando percursos, revelando a materialidade e manipulando a experiência do usuário ao longo do seu trajeto. Ao orientar o olhar e

⁴⁰ Tradução livre do autor para: “All material in nature, the mountains and the streams and the air and we, are made of Light which has been spent, and this crumpled mass called material casts a shadow, and the shadow belongs to Light.” (KHAN in LOBELL, 1985, p.22)

estabelecer hierarquias espaciais, a iluminação transforma o espaço abstrato em paisagem habitável, dotada de caráter e significado. Sob a perspectiva fenomenológica, a luz não se apresenta como objeto isolado, mas como meio fundamental de revelação do mundo, sempre em estreita relação com o corpo e com a experiência sensível. Materialidade e iluminação atuam de forma indissociável, produzindo atmosferas que orientam o movimento, despertam estados perceptivos e atribuem sentido ao espaço construído (MERLEAU-PONTY, 1999; NORBERG-SCHULZ, 2006; ZUMTHOR, 2009).

Em diferentes locais e culturas, a luz tem assumido, ao longo da história, papéis e possibilidades de interpretação quando vista a partir das sensações que evoca no lugar em que incide. Zumthor (2009), ao criticar novas construções que, pelo emprego de materiais, cores e texturas, parecem estar apagadas ou mortas, refletiu sobre a beleza e a capacidade da luz natural de emocionar ou mesmo de abrir espaço para uma percepção espiritual:

“Quando o sol nasce pela manhã — algo que nunca me canso de admirar, pois é realmente fantástico que ele retorne todas as manhãs e volte a iluminar as coisas —, digo a mim mesmo: essa luz, essa luz não vem deste mundo! Não compreendo essa luz. Tenho então a sensação de que há algo maior que não compreendo. Sinto uma alegria imensa e sou infinitamente grato por existir algo assim. Hoje mesmo sentirei isso ao sair novamente. Para um arquiteto, ter essa luz é mil vezes melhor do que ter luz artificial.”⁴¹
(ZUMTHOR, 2009, p.60 – tradução do autor)

A mesma percepção da existência de algo maior incompreensível a partir da pequenez humana, sempre esteve presente no tratamento e no relacionamento com as questões de luz e sombras. O sol é frequentemente associado à imagem divina, símbolo do poder das divindades locais. Os astecas, por exemplo, cultuavam a figura de Huitzilopochtli, deus criador da guerra, que teria elegido essa civilização para auxiliá-lo no governo e manutenção do Universo (BORDIN, 2003; CASO, 1992; MOURA, 2017).

⁴¹ Do original: “Cuando el sol sale por la mañana -cosa que no me canso de admirar, pues es realmente fantástico que retorne cada mañana y vuelve a iluminar las cosas, me digo: ¡esa luz, esa luz no viene de este mundo! No entiendo esa luz. Tengo entonces la sensación de que hay algo más grande que no entiendo. Siento un gozo inmenso y estoy infinitamente agradecido de que haya algo así. Hoy mismo lo sentiré al salir de nuevo afuera. Para un arquitecto, tener esa luz es mil veces mejor que tener luz artificial.”

Nas lendas de criação astecas, o deus sol aparece como uma divindade em permanente confronto com as forças da escuridão, representadas pela lua e pela noite. Essa batalha diária era vencida todas as manhãs por meio das flechas de luz, que podem ser interpretadas como os primeiros raios de sol, garantindo a existência de um novo dia e, de certa forma, da própria ordem do mundo. Para que esse equilíbrio fosse mantido, cabia aos homens oferecer sangue em sacrifício, obtido por meio da captura de prisioneiros (BORDIN, 2003; CASO, 1992).

Ao mesmo tempo em que estrutura narrativas míticas e cosmológicas, a luz também se manifesta de forma concreta no cotidiano, marcando ritmos, ciclos e variações climáticas. A alternância entre claridade e sombra, calor e frescor, manhã e entardecer, constrói uma percepção sensível do ambiente, na qual o corpo reconhece mudanças atmosféricas antes mesmo de formulá-las racionalmente. Nesse sentido, a luz passa a ser compreendida não apenas como símbolo ou metáfora, mas como condição perceptiva que articula clima, espaço e experiência.

Moura (2017) apresentou brevemente a instalação *The Weather Project*, de Olafur Eliasson, realizada no Turbine Hall da Tate Modern, em Londres, em 2003, interpretando-a como a criação de um sol artificial capaz de provocar sensações pouco frequentes ao cotidiano londrino. No entanto, conforme indicam os próprios registros do artista, a obra não foi concebida com a intenção de produzir uma ilusão climática ou simular fielmente a experiência do sol natural. Ao contrário, tratava-se de uma construção deliberadamente artificial, na qual os elementos técnicos permaneciam perceptíveis, permitindo que o público compreendesse o funcionamento da instalação e refletisse sobre sua própria relação com os fenômenos climáticos. A presença de um sol que ilumina, mas não aquece, de um céu delimitado e do envolvimento sensorial do espaço reforça o caráter experimental da obra, que propõe uma vivência consciente do clima enquanto condição percebida e construída, mais do que como simples reprodução de sensações naturais. Para isso, o artista se utilizou de lâmpadas de vapor de sódio, com uma emissão de luz baixa o suficiente para que apenas tons de amarelo e preto pudessem ser percebidos pelos visitantes. Assim, todo o cenário do interior da sala seria apreendido a partir de uma composição de dois tons (MOURA, 2017; ELIASSON, 2003).

Essa compreensão da luz enquanto condição percebida e construída aproxima-se da noção de que sua experiência não é universal, mas profundamente vinculada aos

contextos climáticos, geográficos e culturais específicos. Os padrões de percepção luminosa formam-se a partir dos lugares em que se vive, de modo que diferentes intensidades, cores e durações da luz produzem experiências sensíveis distintas. Assim, indivíduos que crescem em regiões com climas, latitudes e configurações urbanas diversas desenvolvem relações igualmente diversas com a luz, relação essa que pode ser ampliada à medida que novos padrões luminosos são vivenciados.

Em determinadas culturas, essa experiência manifesta-se de forma intensa por meio da associação entre luz, cor e paisagem, presente tanto em narrativas populares quanto em descrições literárias que ressaltam a força e a materialidade da incidência luminosa. Em contraste, outros contextos, como o europeu, são marcados por luzes mais difusas e tonalidades mais contidas. Essas diferenças não apenas estruturam uma cultura imagética, mas também influenciam reações psicológicas e comportamentais: em climas quentes, a luz tende a ser evitada, enquanto em regiões frias é frequentemente desejada como fonte de conforto. Soma-se a isso o fato de que os ciclos naturais de luz e escuridão, variáveis conforme a latitude, regulam biologicamente o corpo humano, reforçando a ideia de que a percepção da luz está intrinsecamente ligada ao clima e aos ritmos naturais de cada lugar (HOLL, 2006; MILLET, 1996; MOURA, 2017).

As variações de intensidade, cor e incidência ao longo do dia e das estações fazem com que um mesmo espaço apresente caracteres distintos em diferentes momentos, alterando a forma como é percebido e vivido. Nesse sentido, a luz natural desempenha papel fundamental na constituição do significado dos lugares, pois articula tempo, matéria e presença corporal.

Como aponta Norberg-Schulz (1980), luz e lugar pertencem-se mutuamente, de modo que cores e formas não podem ser dissociadas das condições luminosas que as revelam. A fenomenologia dos lugares é, portanto, também uma fenomenologia da luz, na qual o corpo reconhece o passar do tempo e as mudanças do ambiente não apenas de forma racional, mas por meio de uma experiência sensível contínua. Como exemplo, recorre-se a Peter Zumthor que, ao descrever seu processo projetual, relata que seu pensamento arquitetônico parte de uma grande massa de sombras que, gradualmente, vai se abrindo para as luzes de interesse, posicionando estrategicamente materiais e superfícies com o objetivo de experimentar os efeitos de reflexão (NORBERG-SCHULZ, 1980; ZUMTHOR, 2009).

Um dos arquitetos sempre ligados à exploração da luz enquanto geradora de sensações em suas obras é Louis Kahn. John Lobell (1985) definiu, em *Between the Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis Khan*, que a arquitetura de Khan surgiria do encontro entre aquilo que é mensurável e o imensurável, ou de dois elementos: Luz e Silêncio. Para o arquiteto, o “Silêncio” simbolizaria aquilo que ainda não se é, o desejo de expressar, a potencialidade do ser, enquanto a “Luz” seria a matéria palpável, dimensionável e real (LOBELL, 1985).

Onde está o cientista e onde está o poeta? O poeta é aquele que parte do imensurável e viaja em direção ao mensurável, mas que mantém a força do imensurável dentro de si o tempo todo [...] O cientista tem qualidades imensuráveis como homem, mas mantém sua linha e não viaja com o imensurável porque está interessado no saber. [...] Não há nada no homem que seja realmente mensurável. Ele é completamente imensurável. Ele é a sede do imensurável e emprega o mensurável para tornar possível a expressão de algo (LOBELL, 1985, p.14)

No limiar desse encontro, explorando ambos os conceitos, nasceria uma arquitetura habitante do que o autor chamou de “Tesouro das Sombras”, em uma tradução livre. Nesse entendimento, o processo projetual de obras de grande relevância partiria das sombras, com a realização do imensurável, utilizando-se de meios mensuráveis para a construção dos espaços que, após finalizados, dariam condições para que o imensurável novamente pudesse ser percebido, agora em um espaço físico construído (LOBELL, 1985).

Steven Holl aprofundou essa compreensão ao tratar a luz natural como um componente material do projeto, dotado de características perceptivas equivalentes ao da estrutura ou da matéria construtiva. Ao ser controlada por meio de aberturas, espessuras, reflexos e variações de transparência, a luz passou a definir limites, densidades e continuidades espaciais, orientando o movimento do corpo e a leitura gradual dos ambientes. Dessa forma, a experiência arquitetônica deixou de ser determinada apenas pela forma construída, passando a ser constituída pela relação entre matéria, incidência luminosa e deslocamento, o que conferiu ao espaço uma identidade sensível reconhecível ao longo do tempo (HOLL, 2006; MOURA, 2017).

Nesse sentido, Holl (2000) introduziu o conceito de *Parallax* para descrever a percepção como um fenômeno dinâmico, no qual a relação entre superfícies, profundidades e planos se transformava conforme o deslocamento do observador.

“Deslizamentos verticais e oblíquos são essenciais para novas percepções espaciais. O movimento do corpo ao atravessar perspectivas sobrepostas formadas dentro dos espaços é a conexão elementar entre nós e a arquitetura. O "horizonte aparente" é um fator determinante na interpretação do espaço pelo corpo em movimento; no entanto, a metrópole moderna muitas vezes carece desse horizonte. Experiências sequenciais do espaço em paralaxe, com seu fluxo luminoso, só podem ser vivenciadas na percepção pessoal. Não há medida mais importante da força e do potencial da arquitetura. Se permitirmos que fotos de revistas ou imagens em telas substituam a experiência, nossa capacidade de perceber a arquitetura diminuirá tanto que se tornará impossível compreendê-la. Nossa faculdade de julgamento é incompleta sem essa experiência de atravessar espaços. O giro e a torção do corpo, alternando entre uma perspectiva longa e uma curta, um movimento para cima e para baixo, um ritmo de geometrias que se abrem e fecham ou que alternam entre claro e escuro – esses são os elementos essenciais da partitura espacial da arquitetura.” (HOLL, 2000, p.26 – tradução do autor)⁴²

A experiência espacial passou, assim, a ser compreendida como algo entrelaçado, unindo primeiro plano e visão distante em uma percepção contínua e corporal. A constituição do sentido do lugar exigiria ainda aquilo que o arquiteto denominou ancoragem, entendida como o vínculo entre o edifício e as qualidades específicas de seu sítio, dimensão que Christian Norberg-Schulz associou ao resgate do *Genius Loci*, no qual o lugar se configurava como uma totalidade concreta dotada de caráter ambiental (HOLL, 2000; NORBERG-SCHULZ, 1980).

Essa concretização seria manifesta por meio da criação de atmosferas, descritas por Zumthor como estados de ressonância sensível, nos quais a presença física dos materiais, dos sons, das temperaturas e da luz despertava uma resposta imediata no usuário. A luz sob as coisas revelava os estados de ânimo do edifício, permitindo que o interior, mais cálido e silencioso, se distinguisse do exterior e se afirmasse como abrigo para a vida humana. Ao mesmo tempo, a luz introduzia uma dimensão temporal essencial, tornando perceptível a duração por meio das variações cromáticas e do

⁴² Do original: “Vertical and oblique slippages are key to new spatial perceptions. The movement of the body as it crosses through overlapping perspectives formed within spaces is the elemental connection between ourselves and architecture. The “apparent horizon” is a determining factor in the moving body’s interpretation of space; yet the modern metropolis often lacks this horizon. Sequential experiences of space in parallax, with its luminous flux, can only be played out in personal perception. There is no more important measure of the force and potential of architecture. If we allow magazine photos or screen images to replace experience, our ability to perceive architecture will diminish so greatly that it will become impossible to comprehend it. Our faculty of judgment is incomplete without this experience of crossing through spaces. The turn and twist of the body engaging a long and then a short perspective, an up-and-down movement, an open-and- closed or dark-and-light rhythm of geometries-these are the core of the spatial score of architecture.”

deslocamento das sombras ao longo do dia, enquanto determinados materiais registravam essa passagem do tempo em sua própria matéria (ZUMTHOR, 2009).

Por fim, a experiência da luz mostrou-se inseparável da presença da sombra. Conforme apontou Juhani Pallasmaa, uma iluminação excessivamente homogênea tendia a reduzir a imaginação, ao passo que a penumbra e as sombras profundas convidariam a visão periférica e a dimensão tátil da percepção a completarem o sentido do espaço. O contato físico, simbolizado pelo gesto cotidiano de tocar uma maçaneta, estabelecia uma continuidade entre corpo, matéria e tradição, conferindo à arquitetura uma unidade expressiva na qual o sentido emergia diretamente da relação entre luz, sombra e experiência corporal.

Introspecção

Uma vez estabelecida a materialidade como dado físico do projeto e a luz como elemento capaz de organizar a experiência sensível, a análise desloca-se para uma dimensão menos dependente do contato direto com a matéria. A introspecção é aqui compreendida como uma condição espacial produzida pela arquitetura, resultante de escolhas formais que limitam a relação imediata com o exterior e concentram a experiência no interior do edifício. Essa condição decorre do fechamento dos volumes, da redução das aberturas e do controle rigoroso das relações entre dentro e fora.

Para a Arquitetura Culturalista, esse fechamento em relação ao exterior pode ser compreendido como uma estratégia projetual voltada à contenção da experiência e à restrição da dispersão perceptiva. A introspecção, nesse sentido, não nasce do material em si, mas da organização espacial que direciona o olhar, o movimento e a permanência para o interior. As decisões formais que conduzem a essa condição não se apoiam em gestos arbitrários ou em efeitos de cenografia, mas na organização do espaço enquanto experiência dirigida, estruturada a partir de relações claras entre abertura, fechamento e percurso.

A volumetria, nesse contexto, tende a se apresentar de maneira contida, com predomínio de blocos regulares e contínuos que transmitem a sensação de peso e limites claramente definidos, contribuindo para limitar a relação imediata com o exterior. Neste ponto da leitura, a materialidade pode ser incorporada como reforço dessa condição, assumindo papel secundário, ao privilegiar o tratamento de

superfícies, texturas opacas e densas, além de soluções construtivas que evidenciam espessura e resistência. Materiais como concreto aparente, alvenaria maciça, madeira ou pedra contribuem para a consolidação de uma atmosfera introspectiva, na qual o espaço se apresenta como abrigo e contenção. A escolha desses materiais não responde apenas a um repertório estilístico, mas explicita a necessidade de sustentar, física e perceptivamente, a surdez do edifício.

Ao empregar o termo surdez, busca-se traduzir em palavras as sensações evocadas por essa arquitetura, sem qualquer relação com a experiência auditiva literal. Trata-se de uma figura que expressa uma atitude projetual de fechamento e reclusão, na qual o edifício suspende respostas imediatas ao entorno e se afasta de uma arquitetura orientada pela comunicação direta, pela visibilidade plena ou pela transparência excessiva. A leitura fenomenológica de edificações culturalistas revela, nesse contexto, uma postura crítica em relação aos cânones modernos que propuseram a dissolução das barreiras entre exterior e interior.



Figura 28. Acesso à casa do administrador da fazenda. Nota-se a exploração de superfícies texturizadas, aberturas pontuais e controladas, além dos elementos que qualificam o caminhar pela arquitetura. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000

Essa opção de projeto não implica isolamento absoluto, mas um controle rigoroso das mediações entre dentro e fora. A introspecção, lida a partir da surdez dos volumes, não se estabelece por incapacidade de diálogo com o exterior, mas pela escolha consciente de um contato menos direto, de uma percepção mais lenta e filtrada. A arquitetura passa a exigir uma experiência progressiva, na qual o reconhecimento do conjunto não se dá de forma imediata, mas se constrói ao longo do percurso e da permanência.

Ao reduzir a permeabilidade visual e física, a arquitetura culturalista desloca o foco da experiência para o interior e reforça a autonomia do espaço construído. O edifício passa a ser percebido como um mundo próprio, regido por regras internas claras, no qual a experiência arquitetônica se organiza de maneira concentrada. O fechamento cria condições para a construção de atmosferas nas quais luz, material e escala são explorados de forma consciente, sustentando uma experiência introspectiva que se afirma a partir de um espectro sensorial produzido pela arquitetura.

Ao retomar os exemplares culturalistas mapeados na Exposição Geral dos Arquitetos da 4ª BIA, pode-se citar o projeto de Eduardo de Almeida para a sede da Fazenda Água Comprida, em Minas Gerais. Destaca-se o artigo de Ana Marquez publicado no Portal Galeria da Arquitetura, no qual a autora intitula a obra como “Vida contemplada pelo silêncio”. Implantado em uma área de grandes proporções, o principal desafio do projeto, segundo Eduardo de Almeida, consistia em adequar as escalas entre paisagem e edifício. Essa questão pode ser interpretada, no campo fenomenológico, como uma tentativa de possibilitar o contato corpóreo e a apreensão dos espaços projetados a partir de uma escala mais próxima, capaz de favorecer uma leitura mais contida.

Essa condição de vastidão, dada pelo local de implantação, foi contraposta pela intimidade e pela introspecção dos pátios internos, que novamente surgem como elemento de projeto capaz de estruturar cenários e trajetos na arquitetura. De acordo com a Revista Projeto, “o resultado é um encadeamento de espaços serenos, fluidos, entremeados de luz, sombras e jardins que proporcionam vistas generosas”. Ainda que exista um componente bioclimático que possa justificar a utilização dos pátios, são justamente as sensações descritas que fundamentam a leitura da introspecção presente na obra.

No interior do pátio, as aberturas são de grandes proporções, cuidadosamente posicionadas, permitindo que o horizonte invada os ambientes internos, sem que haja dissolução dos limites entre interior e exterior. Varandas, jardins e o pátio central passam a funcionar como espaços de mediação, organizando a experiência do usuário a partir de um interior ampliado, protegido e silencioso.

O pátio assume, nesse contexto, papel central na estruturação do conjunto. É a partir dele que se organizam os percursos, as permanências e as relações entre os ambientes, configurando uma espacialidade voltada para dentro. Os deslocamentos ocorrem por trajetos protegidos, como os pergolados que norteiam o passeio arquitetônico pelo pavilhão de lazer, sempre mantendo uma relação filtrada com a paisagem circundante. Mesmo quando se abre para o exterior, a arquitetura preserva uma condição de recolhimento, reforçando a leitura de uma obra que privilegia a contenção e a experiência gradual dos espaços.



Figura 29. Pátio interno da casa-sede. O espaço induz o visitante à introspecção, enquanto a arquitetura dialoga com referências culturais estrangeiras, como a japonesa. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000

A linguagem arquitetônica e o sistema construtivo adotados reforçam essa postura. Os materiais empregados são recorrentes nas demais edificações da fazenda e remetem a soluções construtivas tradicionais, como alvenarias rebocadas, telhas cerâmicas, pisos de ladrilho, ardósia, concreto aparente e madeira. Essa escolha não busca contraste ou afirmação formal, mas continuidade e permanência. Há, nesse sentido, um componente memorial associado à materialidade, que contribui para a construção de uma atmosfera introspectiva, sem recorrer a efeitos plásticos ou estratégias de impacto visual.

Essa lógica interna também se estende à implantação das habitações destinadas aos trabalhadores, organizadas em disposição semicircular. Tal configuração sugere uma forma de ocupação coletiva do território, marcada pela proximidade e pela delimitação clara de um espaço comum. Essa escolha pode ser lida como uma retomada de referências tribais de organização espacial, aspecto que será discutido posteriormente como parte da incorporação de elementos primitivistas na obra. Em conjunto, essas decisões reforçam a leitura da casa-sede como uma arquitetura que se destaca pela contenção, pela introspecção e pela construção de um universo próprio, em contraste com a vastidão da paisagem que a envolve.

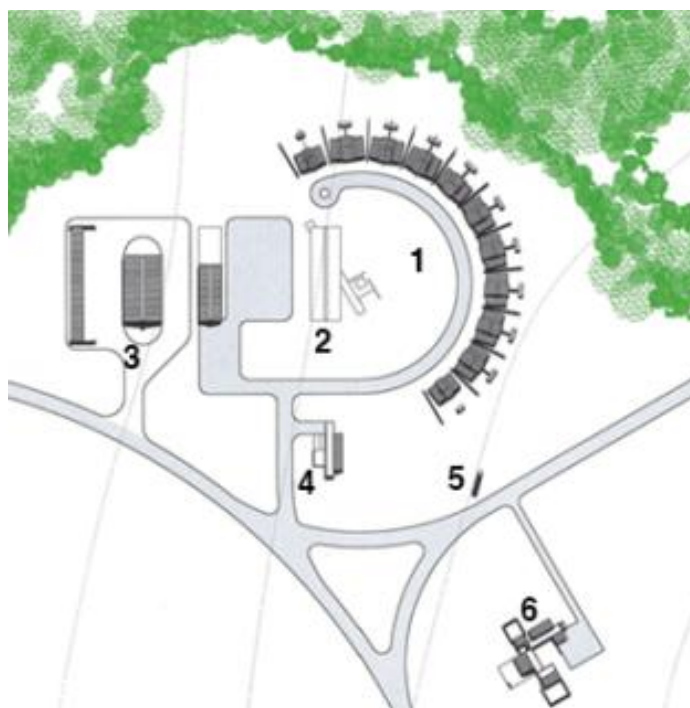


Figura 30. Implantação do conjunto de residências para funcionários, em um diálogo com formas de implantação tribais, com um centro claramente definido. Fonte: Revista Projeto, fevereiro de 2000

A introspecção, tal como se manifesta na arquitetura culturalista analisada, não se configura como recusa do mundo exterior, mas como estratégia projetual consciente de organização da experiência arquitetônica. O fechamento dos volumes, o controle das aberturas, a centralidade dos pátios e a construção de percursos protegidos convergem para a constituição de um espaço orientado por uma lógica interna, no qual a experiência se desenrola segundo um tempo próprio, marcado pela permanência, pela repetição dos trajetos e pela variação gradual da luz e das condições sensoriais. Ao privilegiar a contenção, a duração e a mediação cuidadosa entre dentro e fora, essa arquitetura desloca o sentido da obra da exposição imediata para a vivência progressiva, na qual luz, materialidade, escala e percurso atuam de forma integrada. A introspecção consolida-se, assim, como uma condição espacial que estrutura atmosferas específicas e revela uma postura crítica diante de modelos arquitetônicos orientados pela transparência excessiva, pela comunicação direta e pela apreensão instantânea da forma.

As manifestações do primitivo

A aproximação entre a Arquitetura Culturalista e o universo do chamado primitivo exige, antes de tudo, uma elucidação acerca do uso e significados do próprio termo aplicado neste trabalho. Longe de remeter a atraso técnico, precariedade ou insuficiência cultural, o primitivo é aqui compreendido como aquilo que vem primeiro, como camada originária da experiência humana, anterior à racionalização sistemática da forma e da técnica. Trata-se de uma memória profunda, que não se manifesta como discurso explícito, mas de uma forma sensível, quase instintiva, que ganha aplicações nos modos de habitar, de construir e de organizar o espaço. Nesse sentido, o primitivo não se opõe à modernidade e seus fundamentos, mas permanece como lastro que, em determinados momentos históricos, é retomado como referência, crítica ou resistência às formas dominantes de produção arquitetônica.

A ideia de uma história estruturada pela superação contínua de formas herdadas encontra seu fundamento teórico-filosófico no conceito hegeliano de *Aufhebung* (suprassunção), que descreve um processo no qual aquilo que é superado é, simultaneamente, negado, conservado e elevado a um patamar superior. Em Hegel, o que é “elevado” não continua ativo, apenas é absorvido pelo que vem depois. Nessa

estrutura lógica, o início de qualquer desenvolvimento é percebido como o estágio mais abstrato, pobre e insuficiente, sendo a evolução um movimento necessário para abandonar essa condição inicial em busca de uma verdade mais rica, complexa e concreta. Historicamente, essa mentalidade consolidou-se principalmente em algumas vertentes filosóficas do Iluminismo, que passou a enxergar o passado como algo a ser descartado por representar o que era retrógrado, opressor ou obscuro, transformando a história em uma marcha teleológica onde as fases anteriores são tratadas apenas como etapas preparatórias ou inverdades que devem ser vencidas para que o espírito alcance sua plena realização e liberdade. Contudo, o historiador e filósofo Wilhelm Dilthey criticou veementemente essa visão, defendendo que o passado não deve ser reduzido a um degrau funcional para o presente, mas sim reconhecido em seu valor autônomo e em sua singularidade histórica. Dilthey argumentava que a tentativa de impor uma lógica universal e necessária à vida humana acaba por transformá-la em abstrações vazias, retirando a vitalidade dos fatos e ignorando que cada época e nação concretizam um significado que lhe é próprio e único. (PERTILLE, 2011; SCOCUGLIA, 2002; ALBUQUERQUE, 2021; DILTHEY, 1992; SILVA, 2006; CARVALHO, 2012).

Essa leitura permite o deslocamento do conceito de primitivo de uma lógica de hierarquização evolutiva para o campo da experiência e da memória cultural. O interesse pelas formas, técnicas e artefatos de culturas consideradas originárias não se limita à busca pelo exótico na linguagem arquitetônica ou decorativa, mas aponta para a tentativa de reencontrar modos de relação com o espaço menos pautados pela abstração técnica e mais ancorados em questões da cultura de base. O primitivo, assim compreendido, não corresponde a um estágio superado, mas a uma dimensão cultural persistente, que reaparece sempre que a arquitetura busca reconstituir vínculos entre espaço, corpo, território e sentido.

Passando pelas grandes navegações e pelas possibilidades de contato com aquilo que permanecia isolado, até as primeiras formulações filosóficas a respeito de um homem puro, ou “bom selvagem”, segundo Rousseau (2001), é fato que o primitivo sempre exerceu um fascínio muitas vezes incompreensível e provocador e, justamente por esse motivo, foi incorporado às expressões artísticas ou elevado à condição de objeto de desejo, materializado em artefatos colecionáveis destinados à

exposição nos gabinetes de curiosidades (CABRAL; BENDER, 2017; ROUSSEAU, 2001).

A mítica em torno desses artefatos, assim como das populações consideradas intocadas pelo progresso e distantes da civilização, encontra raízes nas mostras e exposições organizadas a partir de objetos que chegavam diretamente das colônias. Em virtude do crescimento e da popularização de uma cultura museográfica, já no século XIX, peças oriundas da América, da África e da Oceania passaram a se difundir por toda a Europa, atraindo a atenção da classe artística. Esses artistas demonstravam especial interesse no desenvolvimento de novas formas de expressão, buscando o rompimento com a tradição academicista que dominava aquele contexto. Nesse contexto, a arte tradicional africana, americana ou dos povos da Oceania começou a ser considerada um modelo vinculado à ideia de pureza, afastada do refinamento técnico do classicismo, permitindo a exploração de novas possibilidades de expressão (FARTHING, 2011; RUBIN, 1984).

Dessa forma, o primitivismo exerceu influência considerável sobre as artes, ultrapassando a obra de Picasso, Gauguin e Matisse, atingindo também outras manifestações. No momento em que esse debate é deslocado para o campo da arquitetura, a questão se torna mais complexa. Diferentemente das artes visuais, o espaço projetado não diz respeito apenas o plano simbólico ou representacional. Cabral e Bender (2017) destacaram o uso de certos materiais e técnicas construtivas pré-industriais por arquitetos modernos, abrindo espaço para leituras e interpretações de uma apropriação primitivista. Embora esses profissionais dispusessem de técnicas construtivas mais avançadas, a escolha por elementos tradicionais visava adaptá-los ao contexto contemporâneo, estabelecendo uma relação consciente entre técnica, material e autoria, distinta do conceito de vernacular (CABRAL; BENDER, 2017).

Sobre o projeto enviado por Lúcio Costa por ocasião do concurso das Casas de Monlevade, promovido em 1936, pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, as autoras concluíram:

“Monlevade parece menos uma questão de ‘respeito pelo tradicional’ a motivar uma forma híbrida, do que o uso racional da tradição (enquanto maneira de construir ‘primitiva’, porque anterior, com relação ao estado atual do conhecimento) para melhor resolver um problema contemporâneo de projeto. Se por ‘confusão’ se puder entender uma certa tensão, correspondente ao não ocultamento da distância entre a técnica tradicional – técnica primitiva – e o seu emprego numa condição plenamente moderna,

justificado pelo estado atual do conhecimento, e não pela autoridade apriorística dessa tradição, talvez a passagem seja interessante para demonstrar o primitivismo como operação intelectual e artística. Lucio Costa faz uso da pedra e do barro de modos que não estão limitados pela tradição vernácula, assim como não são por ela legitimados.” (CABRAL; BENDER, 2017, p.89)

Para Robert Goldwater, em *Primitivism in Modern Art* (1938), o primitivismo não se enquadrava em uma escola artística ou corrente específica, devendo ser entendido enquanto fenômeno histórico, psicológico e formal, o que abriria possibilidades para uma leitura a partir da memória profunda. Seguindo um discurso semelhante, Farthing (2011) e Gombrich (1979) endossaram a ideia de um movimento que dificilmente indicaria poderia ser estudado enquanto uma escola, ainda que os trabalhos de Picasso, Gauguin, Epstein e outros, tenham influenciado fortemente o desenvolvimento da arte moderna, ainda que olhassem para expressões distintas (FARTHING, 2011; GOMBRICH, 1979).

O primitivismo pressupõe o primitivo, e no cerne de um primitivismo artístico podemos esperar encontrar um núcleo de obras de arte ‘primitivas’. Em cada uma das divisões que fizemos — romântica, emocional e intelectual ou formal —, existiram obras de arte consideradas primitivas pelos artistas modernos, e apreciadas e influentes por isso. Sem entrar na questão do que é realmente primitivo, o paleolítico ou o neolítico, o africano ou o esquimó, podemos observar que, de acordo com a premissa primitivista que acabamos de descrever, essas artes supostamente primitivas não são unidas por quaisquer qualidades comuns de forma e composição [...] Isto é dizer que, pelo menos em relação ao nosso tema e para os artistas que consideramos, o primitivismo destas diferentes artes residia na qualidade comum da simplicidade que lhes era atribuída. Mais psicológica do que formal, era uma qualidade inferida dos objetos, em vez de objetivamente observada, e, portanto, sujeita a variações conforme a orientação de cada grupo. A possibilidade de encontrar tal simplicidade em qualquer forma de arte aborígine, por mais complexa que fosse formalmente, era, naturalmente, facilitada por uma suposição herdada do século XIX, ainda presente, embora frequentemente rejeitada. Tratava-se da correlação automática entre a simplicidade da organização física e social de um povo e a simplicidade (tanto no sentido de homogênea quanto de genuína) do significado das suas obras de arte. No caso da arte infantil e folclórica, essa correlação baseava-se na valorização das origens psicológicas. Longe de ser a causa do primitivismo da pintura moderna, a arte primitiva serviu apenas como uma espécie de foco estimulante, um catalisador que, embora não utilizado ou emprestado de si mesmo, ainda assim ajudou os artistas a formularem seus próprios objetivos, pois podiam atribuir-lhe as qualidades que eles próprios buscavam alcançar. Por essas razões, a influência formal direta, bastante limitada, da arte primitiva não é de se admirar; a ação causal é, na verdade, o oposto. Mesmo o uso da arte aborígine como exemplo a ser citado contra a necessidade de copiar da natureza e de seguir regras acadêmicas poderia facilmente ter sido dispensado, uma vez que esse processo e protesto, em sua forma moderna, já havia começado antes da descoberta da arte primitiva em 1904. Consequentemente, sua reiterada utilização como exemplo em favor de um retorno aos “fundamentos” nada mais é do que evidência de um movimento

primitivista mais disseminado. (GOLDWATER, 1938, p. 172-173 – tradução do autor)⁴³

Vale destacar a exposição “Primitivism in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern Art”, realizada pelo MoMA em 1984, com curadoria de William Rubin, que colocou arte moderna e artefatos tribais lado a lado, permitindo observar relações entre produção artística e referências culturais não ocidentais. Esse olhar sobre o primitivo, enquanto dimensão cultural capaz de atravessar contextos e práticas, encontra eco no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, quando a arquitetura brasileira passa a ser discutida a partir de referenciais culturais mais amplos. Nesse período, retomam-se debates sobre a importância da cultura na produção arquitetônica e o retorno das Bienais de Arquitetura coincide com essa reaproximação. Martins (1995) observa que, embora os profissionais reconhecessem essa lacuna, “em nenhum momento, de fato, da historiografia, a arquitetura é inserida no campo que lhe compete obviamente, que é o campo do debate cultural” (MARTINS, 1995, p. 65), indicando a necessidade de analisar a arquitetura a partir de suas relações com a cultura (MARTINS, 1995)

Dessa forma, o primitivismo deixa de ser compreendido como repertório formal, sendo observado como uma chave de leitura das relações entre modernidade, cultura e materialidade. É a partir dessa perspectiva que se torna possível avançar para leituras

⁴³ Do original: Primitivism presupposes the primitive, and at the core of an artistic primitivism we may expect to find a nucleus of “primitive” works of art. In the case of each of the divisions we have made the romantic, the emotional, and the intellectual or formal, there were works of art considered primitive by the modern artists, and appreciated and influential because of that. Without going into the question of what the really primitive is, the paleolithic or the neolithic, the African or the Eskimo, we may note that in accordance with the primitivist assumption we have just described these supposedly primitive arts are not united by any common qualities of form and composition. [...] This is to say that at least in relation to our subject and for the artists whom we have considered the primitiveness of these different arts lay in the common quality of simplicity attributed to them. More psychological than formal, it was a quality read into the objects rather than objectively observed and so bound to vary with the orientation of each group. The possibility of finding such simplicity in any form of aboriginal art, no matter how formally complicated it might be, was of course facilitated by an assumption inherited from the nineteenth century, still continuing though often avowedly rejected. This was the correlation automatically made between the simplicity of the physical and social organisation of a people and the simplicity (in both the senses of unvariegated and whole-hearted) of the import of their works of art. In the case of child and folk art it was based upon an appreciation of psychological beginnings. Far from being the cause of the primitiveness of modern painting, primitive art only served as a kind of stimulating focus, a catalytic which, though not used or borrowed from itself, still helped the artists to formulate their own aims because they could attribute to it the qualities they themselves sought to attain. For these reasons the very limited direct formal influence of primitive art is not to be wondered at; the causal action is indeed rather the reverse. Even the use of aboriginal art as an example to be quoted against the necessity of copying from nature and of following academic rules easily could have been dispensed with, since this process and protest in its modern form had begun before the discovery of primitive art in 1904. Consequently its continued reiteration as an example in favor of a return to ‘fundamentals’ is but evidence of a more widespread primitivist drive.

como a de Martins, nas quais a arquitetura não é tratada como linguagem dissociada de seu contexto, mas como prática cultural em contato direto com as tensões históricas, sociais e simbólicas. Portanto, o diálogo com o primitivo não se dá por imitação de formas arcaicas, mas pela recuperação de princípios espaciais elementares, ligados à proteção, ao abrigo, à centralidade e à delimitação do território.

Essa dimensão se evidencia na escolha de materiais, técnicas e objetos que remetem a tradições construtivas e práticas culturais anteriores à industrialização plena. Superfícies rugosas, materiais naturais, acabamentos artesanais e objetos vinculados à cultura local podem ter suas interpretações para além de gestos ornamentais. Tapeçarias, cerâmicas, elementos pétreos e artefatos populares passam a integrar o espaço como prolongamentos da experiência arquitetônica, influenciando a construção de atmosferas que evocam continuidade histórica e memória coletiva.

As ditas manifestações do primitivo evidenciam certa tensão entre a racionalidade técnica e sensibilidade, entre modernidade e memória, entre exposição e recolhimento. Mesmo em contextos altamente racionalizados, subsistem formas espaciais capazes de responder a impulsos elementares do habitar.

A fenomenologia oferece caminhos para compreender a existência de uma escola ou vertente arquitetônica que valoriza a dimensão existencial do habitar. Essas obras apresentam coerência interna suficiente para serem agrupadas sob o termo Culturalista, especialmente por sua capacidade de combinar luz, materialidade, introspecção, relações com o sagrado e manifestações primitivas na criação de atmosferas singulares. No capítulo seguinte, serão analisadas duas obras consideradas referência para uma leitura abrangente dos princípios fenomenológicos.

CAPÍTULO III. Aplicações da Arquitetura Culturalista: o caso da Residência Valéria Cirell

Ao iniciar o terceiro capítulo deste trabalho, gostaria de me dirigir ao leitor solicitando sua compreensão quanto a mudanças na forma de escrita dos textos. A partir deste momento, optei por dar continuidade às análises de projeto utilizando-me de um vocabulário em primeira pessoa, com o objetivo de tentar traduzir em palavras as experiências provocadas pela arquitetura nas minhas visitas aos espaços. Acredito que a utilização de um texto de caráter impessoal, poderia transmitir uma sensação de distanciamento das obras ou frieza discursiva.

O relato que se segue nesta breve introdução, é também de caráter bastante pessoal, descrevendo os caminhos e dificuldades, mesclando agradecimentos à personagens importantes neste processo. Assumo os riscos de parecer um texto deslocado do restante da tese, que talvez pudesse estar junto aos agradecimentos, sendo feito de forma muito menos narrativa, mas acredito que a leitura dos espaços também é fruto da trajetória que levou até eles. Para aqueles que, porventura, não compactuem da mesma ideia, o texto seguirá o rigor acadêmico logo após essa introdução.

Durante os últimos 18 meses, intensifiquei a busca por informações sobre os projetos selecionados como de interesse e relevância para a discussão da questão culturalista. Entre eles, está a residência particular de Aurelio Martinez Flores, na Granja Viana, em São Paulo. Até o momento de fechamento deste texto, foram inúmeras as tentativas de contato com a família - todas sem sucesso -, nem mesmo uma resposta. Entendo que exista uma dificuldade em se abrir um espaço tão particular para a visita com fins acadêmicos. Muitas vezes, as pesquisas em torno de uma propriedade acabam resultando em uma repercussão negativa do ponto de vista comercial, como a divulgação de sua importância enquanto arquitetura e possíveis medidas legais que venham a garantir a preservação, inviabilizando futuros negócios – o fantasma do tombamento!

Porém, nos últimos quinze dias, surgiu uma fagulha de esperança. Das visitas a sites de imobiliárias nas regiões dos projetos, que ocuparam a aba de favoritos do meu navegador, e que quase sempre não tinham sucesso, acabaram retornando com um anúncio recente de venda da residência de Flores. Foi estabelecido o contato com o corretor e estou aguardando até o momento. A expectativa é que, assim como no caso da residência projetada por Lina – a ser descrita no decorrer deste texto -, seja possível uma visita ao local para que a leitura fenomenológica se apoie em bases firmes e adequadas com os preceitos de experimentação dos espaços.

Espero a resposta da imobiliária para, talvez, conseguir atualizar esse texto e apresentar um espaço com um potencial maior de análise.

O objetivo por trás da escolha de ambientes residenciais era o de analisar uma arquitetura com um fim estritamente particular, onde parte de seus moradores estivesse representado na arquitetura e na decoração dos ambientes, seja através de suas memórias, livros, mobiliário ou mesmo de questões mais abstratas como gostos, preferências e outros elementos que poderiam nortear a concepção projetual.

O capítulo se inicia pela residência projetada por Lina Bo Bardi, na cidade de São Paulo, bem próxima à Casa de Vidro, para o casal Valeria Piacentini Cirell e Renato Cirell Czerna, em 1957. Na ocasião, entrei em contato com o Instituto Lina Bo Bardi, que mantinha em seu site um e-mail para solicitar as visitas a esse espaço, porém, quando recebi a resposta tive a certeza de que seria mais um caso como a residência de Flores. A informação era a de que nos últimos dois anos algumas pessoas entraram em contato, mas não foram autorizados pelos proprietários para realizar as visitas e que, não havia informações se a casa ainda estava sob tutela deles ou havia sido vendida.

Restava a consulta diária aos classificados de venda e aluguel na região do Morumbi. O anúncio encontrado tinha pouquíssimas fotos, em uma qualidade bastante ruim, nenhuma que denunciasse, à primeira vista, se tratar da casa que buscava: algumas imagens de uma cozinha planejada, já reformada e com materiais novos, banheiros, até que uma das últimas fotos mostrava uma piscina de formato irregular.

Em conversa com a imobiliária, recebi uma simpática mensagem de Luisa Lacerda, corretora responsável pela venda da casa. Após alguns dias de espera, recebi a notícia que a casa estaria aberta para minha visita. Como mencionei anteriormente, o percurso e as situações vividas até que entrei na casa também influenciam a leitura do espaço. Preparei a viagem, aluguei um carro, mas ao chegar no local fui barrado pela família de caseiros que não haviam recebido a autorização ou mesmo um informe de que haveria alguma visita naquele dia. Toda aquela expectativa criada desde as semanas que antecederam, lendo os materiais disponíveis sobre a casa, imaginando possibilidades, revisando os planos para a visita, de repente se fecharam e nem do portão de serviços consegui ultrapassar. A

única visão da casa, era por uma fresta entre a vegetação, que me permitia ver apenas um trecho da parede revestida com seixos.

Naquele momento, já tentava calcular quais os prejuízos para o trabalho e possíveis caminhos caso realmente tivesse que retornar para Poços de Caldas sem nenhum material. Novamente contei com o apoio de Luisa, que em uma série de ligações cruzadas entre a proprietária, a família dos caseiros, o caseiro que estava ausente, eu e a imobiliária me pediu que aguardasse a chegada do simpático Manuel, o responsável pela casa, que já estava fechada há alguns anos. A partir de sua chegada e novas ligações, foi autorizada a minha entrada.

A leitura do espaço já estava marcada pela tensão inicial.

O que se seguiu está relatado a partir do tópico 3.1

1. Residência Valeria-Cirell

Do muro externo, em alvenaria de blocos de concreto chapiscado, não é possível tirar qualquer conclusão ou, antes, estabelecer qualquer leitura sobre a arquitetura no interior do lote. O fechamento é quase completo para a movimentada Rua Brigadeiro Armando Trompovsky, n.º 65, no Morumbi, com exceção de um pequeno portão de madeira de arco abatido, já bastante desgastado pelas intempéries e o acesso de carros, na parte superior do terreno. Em ambos os portões, as paredes são cheias de azulejos decorados que ora aparecem inteiros, ora em fragmentos. Uma dessas placas, junto ao acesso da coberta para veículos, dá o novo nome ao espaço: Casa do Jardim de Cristal.

Essa entrada de veículos nos leva a uma cota superior em relação ao bloco construído, além de dar acesso direto à cômodos utilizados para serviço, como oficina, despensa, quartos de empregados e depósito. O acesso para o nível da residência é feito por poucos degraus – com os espelhos cobertos por seixos -, e o primeiro espaço que se descortina é a varanda que circunda parte do cubo em que se configura a área social da casa. A partir desse ponto, ou se faz o acesso pela porta principal, com duas grandes folhas em madeira entalhada, que até onde pude apurar, não é mais a esquadria original, pensada por Lina, ou se é conduzido por esse trajeto coberto, até a piscina e os jardins.



Figura 31. Vista da residência a partir da área de veículos. Fotografia do autor, 2025

Esse caminhar que pode ser feito ao redor de todo o prédio transmite uma sensação de desconexão com o mundo externo. Talvez, esteja aqui o espaço de separação, ou a figura do pátio, ainda que não configurada desta forma, mas que filtra a grande quantidade de estímulos sonoros e visuais da cidade, criando um ambiente de transição. Ainda que seja possível ouvir o barulho dos automóveis, o corpo sente-se “estranhamente” abrigado e protegido pelos jardins e pela vegetação.

Este acesso também trabalha com questões relacionadas ao controle da luz, uma vez que o visitante é recebido por uma parede fechada, sombreada pela varanda, em um ambiente bastante reservado e escuro quando comparado à luminosidade ofuscante que vem do jardim. Ao entrar pelo hall da edificação, ainda que haja grandes interferências no projeto original, como a aplicação de um papel de parede florido, as questões de introspecção já começam a ser sentidas. Duas aberturas conduzem o fluxo, ou adentramos a parte de serviços com a cozinha e lavanderia – aqui separadas por uma porta -, ou atravessamos uma abertura sem esquadrias para chegar ao espaço de estar da residência.

A materialidade é presente de forma bastante marcante em todos esses ambientes, seja pela irregularidade dos seixos assentados externamente, seja pelo chapisco que confere uma característica bastante rústica e grosseira aos espaços. Essas imperfeições da superfície são potencializadas pela incidência da luz natural, conferindo um aspecto quase dinâmico às paredes.

Seguindo o trajeto de forma bastante natural, como se a casa nos levasse a descobrir gradualmente o espaço, temos um dos primeiros espaços de bastante impacto na casa. Estamos sob um vigamento de madeira, que sustenta o mezanino, mas chama a atenção o repouso dessa estrutura em uma grande peça de madeira roliça, com superfície natural, em apenas uma de suas faces cruzando o espaço diagonalmente. Luz (2014) lançou algumas suposições para a adoção deste tratamento:

Parece haver uma declaração de algo que está a meio termo entre seu estado natural e a operação de fatura, de corte, a ação humana sobre a peça, uma metáfora de tudo o mais que aconteceu nesta casa, que está entre construção e poética de Natureza intocada. Evidentemente esta casa é toda ela uma construção, um projeto, não é uma imitação ou caricatura da Natureza, mas transparece como que o desejo de 'desarbitrarizar' o pensamento, no momento exato em que este transfigura a matéria pelo gesto arquitetônico" (LUZ, 2014, p.385)



Figura 32. Vista da varanda, junto ao acesso principal da residência. Destaque para a luz do ambiente e como a penumbra é presente junto à porta. A condição do projeto, entorno e vegetação modulam a luminosidade. Fotografia do autor, 2025

Há ali, também, uma barreira visual que impede que a sala seja vista de forma direta, sendo descoberta de maneira gradual. Esse bloco que configura claramente dois

espaços é a lareira, sendo seu fundo, aproveitado com pequenas prateleiras escavadas na alvenaria.

Das peças de decoração atualmente colocadas ali, destacam-se o par de cães-de-fó – figuras mitológicas da cultura asiática que tinha a função de guardar os edifícios sagrados -, a pequena escultura de buda e um quadro de Nossa Senhora da Luz colocado sobre uma prateleira de madeira que não parece fazer parte do desenho original. Ainda que sejam acrescentados, em um segundo momento, pela atual proprietária, é possível enxergar a presença de espaços específicos dentro da arquitetura dotados de uma vocação quase religiosa.

Ainda sob o vigamento de madeira, que dialoga diretamente com as construções tradicionais e caipiras, a arquiteta posicionou a mesa de jantar. Como fundo para o espaço de encontro e refeição, vemos uma grande abertura que dá vista para um pátio interno, com suas faces quase completamente surdas, onde algumas espécies vegetais quebram a monotonia das cores dos seixos. Neste espaço, pedras naturais compõe também o piso, e quatro pequenas janelas como se fossem seteiras revelam de forma bastante discreta alguns vislumbres da área de serviços.



Figura 33. Fotografia da época de inauguração da residência, com destaque para o posicionamento dos ícones religiosos sobre a lareira e no mezanino. Foto: Acervo Peter Scheier

As fotos encontradas durante a pesquisa, mostram que essa conexão com o pátio interno ajardinado era ainda mais contida, seja pelas dimensões da abertura ali existente, que não chegava até próximo ao piso, mas se estabelecia com um peitoril mais alto, ou pela esquadria deslizante que cobria os vidros, uma espécie de veneziana muito semelhante ao que Lina adotaria, anos mais tarde, no projeto do SESC Pompéia.

Sobre o posicionamento da sala de jantar sob um pé-direito mais baixo, podemos explica-lo a partir das relações que se pretende estabelecer ao redor de uma mesa. Esse ponto, ainda que interpretativo, também pode ser visto nas soluções adotadas por outros arquitetos, sejam da vertente culturalista ou não. Essa solução teria comunicação direta com a imagem de uma conversa mais privada, em um ambiente mais acolhedor e intimista. O próprio Aurélio Martinez Flores sempre explorou essa condição, reservando espaços mais baixos e contidos para áreas de refeição.

A partir das plantas antigas disponíveis, fica evidente que o projeto passou por transformações ao longo dos anos. A sala de jantar, por exemplo, dá acesso a um pequeno corredor, que liga diretamente a área social aos quartos. Esse espaço não aparece nos desenhos originais que tive acesso. Ao que parece, o pátio interno tinha dimensões um pouco maiores e foi dividido para que a comunicação entre os blocos do projeto se fizesse de forma mais reservada e sem a exposição às intempéries. Isso fica claro quando se observa a porta assentada no espaço, que difere substancialmente de qualquer outro modelo existente.



Figura 34. Vista do mezanino com destaque para os ambientes de contato mais direto e íntimo alocados sob a projeção do piso superior. Na imagem, a lareira ganha destaque como elemento central na sala de estar. Fotografia do autor, 2025

O que é curioso e, ao mesmo tempo, tem potencial de gerar encantamento, é a forma como a luz incide neste pequeno espaço pintado completamente de amarelo. Toda essa luminosidade adentra pela sala de jantar, colorindo forro, paredes e mobiliário com tons dourados. É uma espécie de filtro pelo qual a luz é tratada e gera uma ambiência nobre, quase da transformação do espaço em ouro. Neste espaço de

transição, também está colocado um antigo altar que tem sua condição de sagrado potencializado pelo efeito luminoso.

Uma segunda sala também se estabelece no outro vértice, oposta simetricamente à sala de jantar. Nela, também notamos a presença de uma abertura em vidro em substituição à esquadria e veneziana originais. Ao que parece, neste caso, as dimensões permaneceram as mesmas. A iluminação artificial deste espaço de pé-direito reduzido é bastante simples, feito em apenas dois pontos: um sobre a mesa de jantar e outro na parede, junto à porta que dá acesso ao hall.

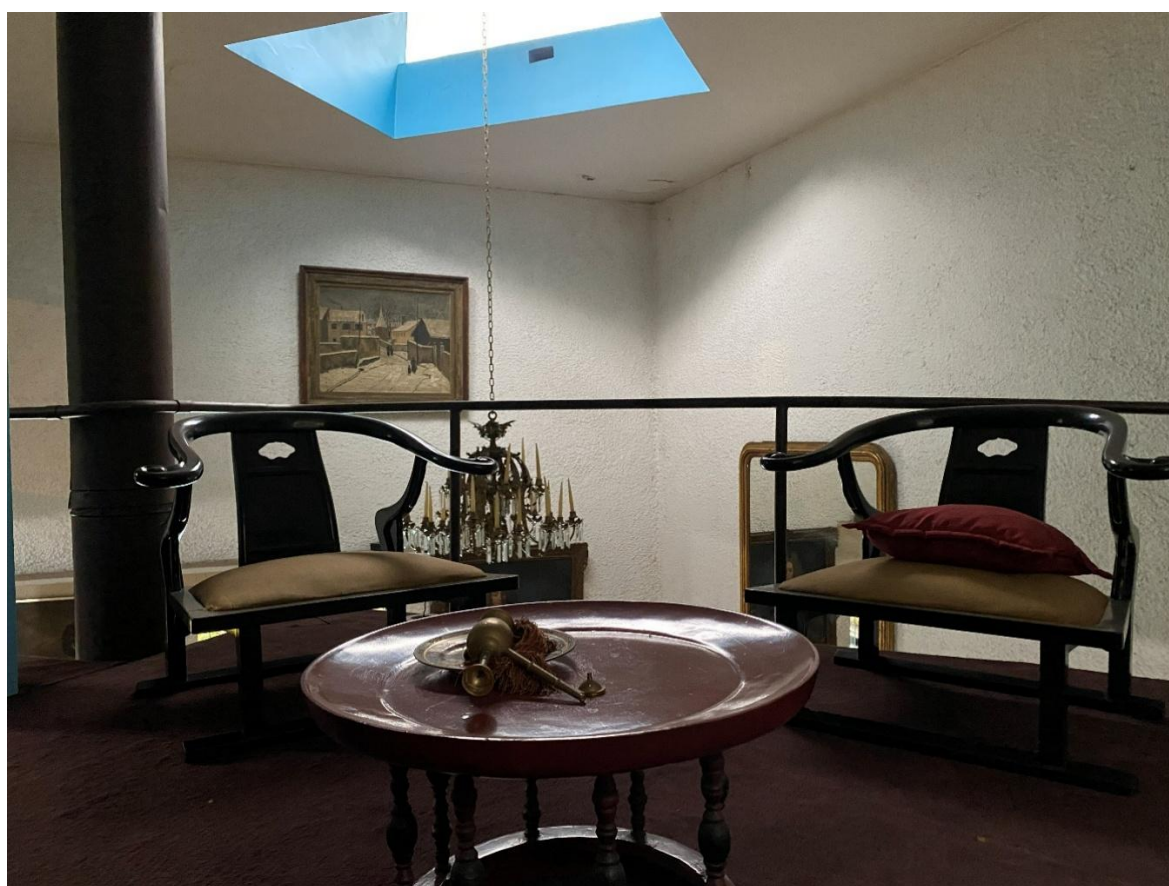


Figura 35. Vista a partir do mezanino, com destaque para a abertura zenital ao centro do volume. Fotografia do autor, 2025

Ao avançar para além dos limites da projeção do mezanino, encontramos as travessas de madeira expostas, sem qualquer preocupação com um acabamento capaz de esconder o método construtivo. Aqui, Lina mais uma vez expôs a rusticidade, sem recorrer à materiais e técnicas capazes de maquiar o resultado da disposição das estruturas, ou trazer um aspecto mais uniforme ao elemento.

A grande surpresa deste espaço é a sala de estar, que não se abre completamente para o exterior, muito pelo contrário: as aberturas são pontuais, contidas, muito diferentes daquelas adotadas por Lina em sua residência do Morumbi. Ao contrário da casa de vidro, não interessava ali essa dissolução das fronteiras do projeto, mas a introspecção e filtragem dos estímulos externos. Talvez, a leitura que pode ser feita é de uma abertura que se estabelece em um sentido contrário àquele convencional, o foco não é o exterior imediato, mas o céu. Por esse motivo, a sala de pé direito duplo, recebeu em seu centro, uma abertura zenital, possibilitando que a luz natural invada o espaço a partir de cima. Enquanto relato pessoal, é impossível se sentar nesta sala sem que seu olhar seja direcionado naturalmente para cima, para a luz ou, em uma leitura mais poética do espaço, sem que seja feita uma conexão com algo transcendente.

A abertura posicionada ao centro é novamente filtrada pelos tons azuis que revestem as paredes de uma espécie de lanternim e criam um efeito muito interessante quando observados a partir do mezanino. Os ângulos retos dessa claraboia, criam uma espécie de foco na superfície parietal, quase como uma iluminação artificial apontada diretamente para alguns pontos. Nestes, a proprietária posicionou cuidadosamente algumas das obras de seu rico acervo. Outro efeito possível é o lustre que se pendura do teto, mas que pela incidência luminosa, não permite que seu apoio seja visto, quase como se flutuasse pela sala.

O posicionamento dessa abertura zenital coincide com o posicionamento e focaliza a lareira. Neste ponto, é possível fazer uma conexão direta com a questão do fogo no centro da morada, diálogo possível com a questão primitiva de ocupação dos espaços. Muito além desse simples alinhamento com o foco de luz, a lareira é o centro da área de estar, o encontro das diagonais deste volume regular. Em fotografias antigas, nela é que estão posicionadas as imagens sagradas de Nossa Senhora e São José, como uma espécie de discurso indireto ou uma manifestação de uma memória profunda de que há uma relação entre o elemento do transcendente e o fogo. O sagrado se faz presente neste encontro e é o centro daquele espaço.

Junto à lareira, uma escada de madeira faz a ligação entre o espaço de estar e o escritório aberto no mezanino. O desenho deste mezanino é recortado justamente sobre a lareira, e sobre esse recorte é vista uma imagem religiosa, como se o elemento vertical da chaminé conduzisse seu olhar até essa figura do sagrado

presente neste espaço. A sua posição, também elevada em relação à sala de estar, permite que essa imagem sacra seja, de certa forma, reverenciada. Leitura semelhante, também pode ser aplicada, ao subir a escada, e nos colocarmos, de certa forma, em posição de submissão aos pés da escultura.

Um grande tronco de madeira roliça, sem qualquer tratamento para esconder sua superfície irregularmente natural, é o que faz a sustentação da escada, que apresenta traços característicos da exploração dos encaixes, os quais serão vistos em outras obras de Lina com o passar dos anos. Cabe destacar o guarda-corpo tubular metálico, extremamente baixo, que transforma o acesso ao pavimento superior em uma experiência de extrema apreensão e atenção. Não é um espaço adequado às regras aplicadas nos dias de hoje. Ao mesmo tempo, essa configuração sugere que a própria arquitetura pode estabelecer algo como didático; ela nos ensina e nos informa dos perigos ao subir a escada, indicando que isso deve ser feito de forma consciente. Ao se aproximar do parapeito do mezanino, deve-se proceder com o mesmo cuidado, para que não haja distrações e não nos coloquemos em risco.

Uma vez vencida a escada que nos leva ao mezanino, grandes prateleiras acompanham a parede, criando um espaço extremamente intimista e aconchegante. As janelas do pavimento inferior são quase completamente espelhadas também para a parte de cima do mezanino e, nas fotos antigas, as prateleiras circundavam também as aberturas. A vista a partir desse piso tem a capacidade de tornar mais claro o tratamento das superfícies, por meio dessa leitura de uma materialidade mais rústica, a disposição dos elementos, a forma de se pensar o espaço, o jogo de luzes e as sensações.

Diametralmente oposta à escada de acesso, uma janela dá vista para a cobertura da edificação. No momento da visita, a casa já não contava com o paisagismo tal como pensado por Lina Bo Bardi, nem tinha as espécies vegetais tão bem cuidadas conforme vemos em fotos obtidas durante a pesquisa, como por exemplo aquelas do acervo de Peter Scheier, que demonstram toda a riqueza e exuberância da vegetação. Ainda assim, é possível vislumbrar uma ideia de jardins suspensos com plantas brotando, inclusive das paredes.

Desta abertura também é possível ter uma vista superior do pátio interno, anteriormente descrito, auxiliando a leitura das relações entre o espaço projetado do

estar, a área reservada para os quartos e o espaço de serviços. Essa mudança de perspectiva torna mais claro o papel deste pátio enquanto organizador dessas funções.



Figura 36. Residência Valéria Cirell, nos anos 1950. A varanda era coberta com sapé e a vegetação se espalhava pela laje e paredes. Fonte: Acervo Peter Scheier

Os próprios desenhos de Lina Bo Bardi já revelavam a riqueza paisagística do espaço, com a cobertura entendida como uma extensão dos jardins e com espécies de tamanho considerável, além das bromélias que brotariam das paredes. Para isso, ao redor de toda a edificação, observam-se pequenos nichos deixados sem o revestimento de seixos, onde poderiam ser enxertadas essas espécies para o crescimento, dando o aspecto final muito próximo dos desenhos feitos por Lina Bo Bardi. Também, durante a fase de levantamento de dados, foram encontrados alguns estudos que demonstravam outras possibilidades de configuração para a residência. Algumas dessas soluções dialogavam diretamente com a arquitetura de Gaudí, com traços bastante semelhantes, enquanto outras apresentam uma configuração um pouco mais contida, consistindo em um grande bloco dividido em duas partes iguais, interligados por um corredor aberto central.

Avançando para a área externa da edificação, retornamos à varanda, originalmente projetada com uma cobertura feita em sapê, mas que recebeu telhas tipo capa e canal, em função do alto grau de comprometimento do material natural. Nessa reforma não se alterou, porém, o esquema estrutural da varanda. As travessas e os pilares de madeira continuaram, assim como o piso também em madeira e que guarda profundas marcas do tempo. Ainda que haja essa substituição, os traços de uma materialidade explorada através das superfícies naturais permanecem presentes.



Figura 37. Vista da casa a partir da cobertura da Terracia. A vegetação proposta por Lina já não tem a mesma exuberância. As bromélias da parede foram removidas em todo o edifício. Fotografia do autor, 2025

A piscina com formas orgânicas, revestida com azulejo azul cria uma centralidade do ambiente externo. Em seu desenho, há uma espécie de península, justamente o ponto de onde parece surgir o desenho. Por intervenção dos atuais proprietários, a piscina bombeia a água para o telhado da varanda e, de lá, se transforma em uma cascata. O resultado é evoca sensações até então não experimentadas durante o caminhar arquitetônico. O alto ruído provocado pela queda d'água cria uma separação quase completa em relação aos ruídos externos, e a casa parece fazer parte de um reino

que não está inserido em uma cidade como São Paulo. É claro que questões de manutenção e estrutura têm deixado suas marcas ao longo do tempo. Observam-se grandes pontos de goteira nessa varanda, bem como um abaulamento das travessas de madeira que sustentam esse telhado, que, por razões de diferença de peso ao ser projetado para sapê, não tem suportado a telha cerâmica da melhor maneira.

É fundamental, porém, destacar que nesse trecho se observa o esquema estrutural de apoio das travessas de madeira que sustentam o deck intacto, assim como os desenhos feitos por Lina Bo Bardi. Também é importante retomar a questão das antigas venezianas, que foram substituídas por esquadrias lisas de vidro, ainda que tenham mantido suas dimensões originais quando comparadas às fotografias antigas. Fica neste ponto, a imaginação de como funcionaria e o impacto gerado por essa solução nos ambientes internos e externos da casa.

Ainda sobre a cobertura, foi possível localizar as bocas de vazão da água captada pelo telhado, mesmo que os atuais proprietários tenham adicionado calhas e condutores pluviais em alguns pontos. São peças em concreto, tipicamente vistas nos projetos modernistas – ou mesmo antes -, de Le Corbusier a Paulo Mendes da Rocha, que se projetam para além do perímetro de construção, lançando a água o mais longe possível da superfície das paredes.

A área destinada aos ambientes privados da residência, que engloba os dormitórios e sanitários, é completamente separada do restante da casa. As alterações e reformas são visíveis, mas não ofereceram qualquer mudança na relação desses espaços com as áreas externas, permanecendo bastante reservadas. Os quartos têm dimensões generosas, com um pé-direito confortável. Seu acesso é feito por um longo corredor que distribui, ao longo do seu trajeto, os três dormitórios, além dos banheiros. O piso, neste ponto, é revestido com carpete de cor marrom, já bastante deteriorado e com marcas de uso.

A luz nesse corredor é escassa, criando uma sensação de ofuscamento ao adentrar nos quartos. Porém, é importante mencionar que esse ofuscamento não é provocado pelo excesso de luz nesses ambientes, mas apenas pela diferença experimentada entre os níveis de luz um local completamente fechado e escuro e outro que conta com uma abertura. A materialidade do interior dos quartos repete aquilo que foi visto em todos os outros ambientes: as paredes têm textura rústica de chapiscado, pintadas

com cores bastante fortes, nas quais a incidência da luz transforma as superfícies em algo dinâmico, que muda a percepção ao longo do dia.

A iluminação artificial do espaço é bastante simples, composta apenas por pontos centrais, mas o destaque fica para o aproveitamento da luz natural. Em um dos quartos — aquele que dá vista para a piscina e o maior deles — a luz invade o ambiente de forma controlada, muito em função da presença do telhado da varanda, que faz o sombreamento das aberturas. Pode-se imaginar os efeitos de iluminação dentro desses ambientes caso as venezianas deslizantes ainda permanecessem no lugar. Os quartos ganhariam em termos de efeitos luminosos, além de proporcionar maior privacidade em relação à área externa e melhorar a ventilação, permitindo que a veneziana estivesse fechada enquanto o vidro permanecesse aberto, favorecendo a circulação de ar pelos ambientes.

Em um dos quartos foi instalada uma veneziana de madeira, mas, de acordo com as fotos, não é possível afirmar que seja o modelo desenhado por Lina Bo Bardi ou pensado por ela para o espaço. Ainda que o bloco da Torracia — uma edificação que será abordada em breve — tenha esse mesmo tipo de fechamento, não me parece se tratar de algo original.

Os sanitários também revelam cuidado com a questão da luz e das vistas, normalmente com aberturas na diagonal que não comprometem a privacidade de quem utiliza esses espaços, além de estarem posicionados para o alto muro de divisa dos fundos. A luz que entra por essa diagonal é filtrada pelo ambiente e refletida nas superfícies de revestimento da pia, assim como no restante do banheiro. O resultado é uma iluminação quase cenográfica, de grande qualidade enquanto desenho, que destaca as superfícies e os materiais aplicados ali.

Mas talvez o elemento arquitetônico mais curioso deste complexo seja o que é chamado de La Torracia, uma espécie de casa para hóspedes, projetado na cota mais baixa do terreno e construído posteriormente. Esse volume não tem ligação direta com a casa, inclusive a partir da rua, onde pode ser acessado diretamente pelo portão de madeira descrito no início do capítulo. O programa é bastante simples: uma grande sala que dá vista para o jardim, neste caso muito mais aberta do que o bloco na cota superior, com rasgos na alvenaria de piso ao teto, que ultrapassam inclusive a linha da cobertura que protege sua entrada.

A presença do elemento fogo, ou do sagrado, surge novamente no centro do edifício, entre as grandes aberturas da fachada. Porém, dessa vez, por se tratar de um espaço semicircular, a arquiteta posicionou a lareira no raio desta forma geométrica. Ao mesmo tempo, na parede de todo o ambiente, alguns nichos foram distribuídos e, ainda que sua função exata não seja conhecida, podem fazer referência a pequenos oratórios espalhados por toda a área comum da Torraccia. Além disso, seguindo a mesma forma dos nichos, essas escavações na parede, em alguns momentos, se transformam em pequenas aberturas para o exterior. É possível presumir que a escolha por pequenos e pontuais vãos esteja relacionada à ideia de que o espaço confrontante poderia e seria ocupado também por outra construção, desta forma, todo o espaço permaneceria reservado.

Quanto à forma e à implantação do edifício, as paredes laterais avançam em relação à cobertura principal, criando uma espécie de braço que recebe o visitante, e o conduz ao interior do edifício, ao mesmo tempo em que gera um ambiente acolhedor e introspectivo, que acontece entre duas massas. Esse abraço oferecido pela alvenaria branca também tem a função de resguardar a entrada da visão daqueles futuros vizinhos, ou mesmo em relação ao bloco principal da residência. A disposição desses muros pode ser lida a partir de manifestações do primitivo, ao relacioná-las aos dolmens, estruturas megalíticas pré-históricas presentes em diferentes partes da Europa, que formavam câmaras em seu interior utilizadas para sepultamentos coletivos.

Da mesma forma que essas grandes estruturas de pedras pré-históricas são implantados organicamente no terreno, as curvas do bloco da Torraccia e todo o trabalho feito com os muros de arrimo da Residência Valéria Cirell, revelam um percurso sinuoso, capaz de gerar cenários de surpresa. Esses trajetos ao redor dos blocos construídos são pensados de forma a criar situações de alargamento e estrangulamento, perspectivas inusitadas, caminhos com certo ar de magia ou mistério, se afastando completamente de uma abordagem simplesmente funcional ou residual do projeto.

Aos fundos, há uma cozinha e dois quartos, que seguem os mesmos princípios daqueles vistos no bloco superior: quartos com iluminação controlada, pequenas aberturas que não expõem o interior de forma irrestrita, preservando a privacidade dos espaços.



Figura 38. La Torracia e seu atual estado de conservação. A cobertura em telhas cerâmicas apresenta problemas. As paredes abraçam e protegem a edificação. Fotografia do autor, 2025

Ao chegar à cozinha, chama a atenção o fato de que, alinhada à porta, existe uma espécie de penha, elemento arquitetônico tradicional onde poderiam repousar ícones sagrados. Curiosamente, esse elemento está alinhado à porta e não ao centro do espaço em que se insere. Os altos muros revestidos com pedras reforçam a sensação de que o recuo pode sugerir um espaço de meditação, em local protegido e particular.

Os degraus que elevam a área do suposto altar também contribuem para essa leitura de reverência ao que é sagrado.

Além disso, a organicidade dos muros cria perspectivas interessantes ao longo do trajeto, como no ponto mais extremo da residência, onde foi instalada uma peça em cimento simulando uma máscara ritualística de algumas tradições primitivas. Por estar ao final do corredor, o local parece ter sido escolhido como ponto de fuga, atraindo o olhar de quem percorre esse espaço.



Figura 39. Elemento cimentício assentado no muro de divisa da residência. É nítida a semelhança com as máscaras ritualísticas. Fotografia do autor, 2025

É sabido que este espaço passou por reformas e adequações, principalmente da sua cobertura, assinadas por Marcelo Ferraz, arquiteto que trabalhou com Lina Bo Bardi. Na ocasião, foi realizada a substituição completa da cobertura da Torraccia, optando-se pela colocação de lajotas cerâmicas na cobertura, conferindo um aspecto ainda mais interessante ao espaço. Talvez a cobertura vegetal, conforme projetado por Lina,

transmitisse outras sensações, mas a leitura da intervenção de Marcelo Ferraz demonstra entendimento e respeito pela obra de Lina Bo Bardi, sem propor uma réplica do que foi pensado pela arquiteta, mas oferecendo uma solução que dialogasse respeitosamente com o contexto, além de responder tecnicamente às necessidades de uso do espaço.



Figura 40. A fonte para pássaros. O elemento decorativo se alinha perfeitamente com a porta da cozinha da Torracia. A configuração do espaço cercado por muros e a presença dos degraus elevam o que pode ser lido como um altar. Fotografia do autor, 2025

Nesta nova cobertura, também são incorporados elementos de uma memória profunda, que não estão relacionados ao modo de construir brasileiro. É por esse motivo, que entre aqueles arquitetos de vertente culturalista, as obras de Marcelo Ferraz e do Brasil Arquitetura estão arroladas. Ao projetar uma laje caminhável em lajotas cerâmicas, o arquiteto possibilitou que a casa ganhasse uma espécie de mirante ou terraço. Junto à borda da cobertura foram instalados alguns cristais em sua forma bruta, que ora remetem a pássaros pousados sobre a cobertura, ora fazem referência àquilo que poderíamos chamar de primitivo, relacionado às construções dos menires. Esse pátio, também na parte de cima da casa, pode ter relações lidas com uma arquitetura tipicamente espanhola, principalmente com Gaudí, que já foi alvo de algumas comparações neste texto.

Este bloco, atualmente, encontra-se em um estado ruim de conservação. A cobertura, novamente, é um ponto sensível: na água que cobre o acesso principal, telhas quebradas e problemas com o próprio formato do telhado criam verdadeiras cascatas na fachada do prédio, o que naturalmente já tem causado efeitos visíveis de deterioração dos tijolos além da proliferação de agentes biológicos, como fungos e bolores.

Em síntese, a Residência Valéria Cirell exemplifica de forma contundente os princípios da arquitetura culturalista, na medida em que cada escolha projetual — da disposição dos espaços à materialidade rústica, do tratamento da luz natural à configuração introspectiva dos ambientes — busca criar atmosferas singulares que se relacionam diretamente com a experiência do corpo e a percepção sensível do habitante. A leitura fenomenológica deste percurso evidencia como Lina Bo Bardi estruturou o espaço de forma a orientar gestos, estabelecer ritmos de circulação, destacar o sagrado e valorizar a presença da natureza e da materialidade enquanto mediadores da vivência arquitetônica.

Cada elemento, seja a escada de madeira sustentada por troncos roliços, as prateleiras que revestem por completo o mezanino, os muros e curvas da Torraccia ou a incidência cuidadosamente filtrada da luz, contribui para a construção de uma narrativa espacial que não se limita à função ou à forma, mas promove uma experiência existencial do habitar. Nesse sentido, a obra manifesta a capacidade da arquitetura culturalista de transformar espaços em lugares de significado, nos quais percepção, memória e poética do cotidiano se entrelaçam, oferecendo uma vivência

que transcende a mera ocupação física e se aproxima da experiência sensível do mundo.

Uma vez estabelecida uma tentativa de aplicação de conceitos fenomenológicos, tidos aqui como elementos centrais da Arquitetura Culturalista para o caso da Residência Valéria Cirell, optou-se por apresentar leituras complementares feitas por outros autores sobre o mesmo projeto. Essa proposta tem por fundamento estabelecer linhas de diálogo com pensadores e suas formas de abordagem, mapeando aqueles conceitos que se aproximam e aqueles que se opõem na análise de um mesmo objeto. Desta forma, a argumentação em torno de uma vertente culturalista na arquitetura brasileira pode ganhar força, além de delimitações mais claras.

O texto de abertura do projeto da Residência Valéria Cirell, traz um relato de Lina Bo Bardi acerca de suas predileções projetuais:

“Eu tenho projetado algumas casas mas só para pessoas que eu conheço, por quem tenho estima. Tenho horror de projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas [...] O arquiteto deverá ser também, e sobretudo, o projetista da casa do homem, e até mesmo o mentor que, em certo momento, poderia se tornar um autor da rebeldia contra a ‘prisão’, e perceber que muitíssimos de seus colegas, talvez inconscientemente, vão reduzindo a vida humana a uma aventura sem fantasia, alheia à natureza, num divórcio que não pode ser normal, que contradiz as necessidades orgânicas, tendendo para uma arrogância suspeita, como que num desafio às origens das quais não podemos nos esquecer.” (FERRAZ, 1993, p.117-120)

A partir do relato da arquiteta, alguns pontos podem ser destacados desta relação com a atividade projetual e que encontram diálogo direto com uma leitura culturalista. O primeiro deles são denominadas “conversas insípidas” em torno de elementos secundários, ou mesmo terciários, dentro de uma concepção projetual mais ampla. Ao propor a construção de espaços significativos, seria inimaginável que Lina se prendesse a questões menores, como essas de cunho decorativo. A arquitetura neste contexto, tem por objetivo uma leitura enquanto espaço qualificado, lugar criado com um propósito.

O segundo ponto de destaque é a questão da fantasia aplicada ao projeto. Este elemento de caráter fundamentalmente subjetivo, por vezes tido como infantil, era constante nos trabalhos de Lina Bo Bardi. Essa citação de uma busca de um

componente inusitado, ignorado, por vezes não explorado nas arquiteturas encontrou eco direto com aquilo que Barragán considerou mágico. Em seu discurso por ocasião do Prêmio Pritzker, o arquiteto mexicano descreveu as sensações desejadas em sua obra:

“[...] las palabras belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento y también las de serenidad, silencio, intimidad y asombro. Todas ellas han encontrado amorosa acogida en mi alma, y si estoy lejos de pretender haberles hecho plena justicia en mi obra, no por eso han dejado de ser mi faro.” (BARRAGÁN, 1988)

Essa é uma visão que, de acordo com Lina, é condição fundamental para a vida humana. Talvez, seja intrínseco ao homem desejar a fantasia, o mistério, o encantamento e, mais uma vez, as arquiteturas tidas por culturalistas, apresentam soluções que caminham para esse sentido, quando buscam a construção de atmosferas e ambiências na sobreposição de camadas de materialidade, peso, introspecção, relações com o sagrado e exploração da luz.

Por último, pode-se citar as manifestações do primitivo, que também poderiam estar elencadas no parágrafo acima, mas por opção, serão apresentadas junto ao desafio lançado de não se esquecer das origens. Talvez haja argumento suficiente para defender que “origens” se relacionam a algo menos profundo, menos antigo, como os locais de nascimento, as lembranças da infância ou os espaços frequentados. Porém, em uma perspectiva culturalista, propõe-se pensar naquelas origens que acompanham a todos, de forma universal e não foram vivenciadas, mas apreendidas em um processo instintivo, ancestral e que, no momento do projeto, floresce, ainda que de forma inconsciente em soluções capazes de qualificar os ambientes.

Ao tratar da residência, é comum encontrar os termos “primitivo” para descrever algumas soluções da residência, como no caso da publicação Lina Bo Bardi: Habitat (2020), em que o autor menciona a questão do fogo ao centro: “não há separação física entre os ambientes. Todos os espaços orbitam ao redor da lareira, como em cabanas e casas primitivas organizadas ao redor do mundo.” (CUY et al., 2020, p.280 – tradução do autor)⁴⁴.

⁴⁴ Do original: “There is no physical separation between environments. All Spaces orbit Around the fireplace, as in huts and primitive houses organized around the world.”

Vera Luz (2014) propôs a leitura da obra de Lina a partir de dois paradigmas coexistentes: Mito da Ordem e Mito da Origem. O primeiro onde a arquiteta atuaria sobre uma matéria que tem leis próprias e estariam ligadas à “experiência imediata do corpo, à experiência imediata do mundo natural e ao mesmo tempo submetidas e controladas pelos conhecimentos teóricos” (LUZ, 2014, p.26). Enquanto o segundo, diria respeito à uma redefinição do que seria arquitetura e, por consequência uma revisão das visões de natureza, cultura e história (LUZ, 2014).

Talvez, uma leitura fenomenológica encontre proximidades com o conceito estabelecido do Mito da Origem, proposto pela autora. Em sua definição:

“[...] Mito da Origem como a relativa permanência da ideia de um tempo circular, onde se funda a cada vez, se revive e atualiza, de tempos em tempos, uma origem ideal e paradigmática, exemplar, por vezes remetida à própria ideia que se tenha da criação do mundo, do primeiro homem, da primeira arquitetura. Tomemos a palavra ‘original’ no sentido de exemplo inicial e modelar. Esse ato pode estar singularizado na fundação de uma cidade, na construção de um templo ou de uma casa. Assim, a primeira casa do homem, idealizada e originária, seria o paradigma genuíno de todas as demais casas.” (LUZ, 2014, p.43)

É justamente a partir dessa figura de um homem original, sob o qual reside uma esperança de reconstrução cultural que emergiria de sua produção, é que se procura estabelecer o diálogo com as questões do primitivo. A questão da materialidade, estaria alinhada com a incorporação de “elementos expressivos de construção rudimentar à tecnologia avançada” (LUZ, 2014, p.282), ainda assim sem que o projeto se tornasse exclusivamente uma expressão de sua função. A memória profunda, por sua vez, pode encontrar consonância na questão de um tempo circular, assim como entendido por Lina (LUZ, 2014).

Sobre a Residência Valéria Cirell, Vera Luz descreve a casa como:

“quase uma cabana, fala de coisas que parecem estar fora de lugar e deslocadas no tempo, um cubo, forma geométrica em si etérea, imaterial, é transformado meio em terra, meio em pedra, maciço, pesado perene, ao qual se aplica uma saia envoltória de sapé, material transitório, fugaz: economia de meios, quase pobreza de soluções, em pleno bairro do Morumbi em São Paulo. A lareira construída por um volume também derivado do cubo, requadra o fogo e coloca na parte central da planta, organizando a distribuição dos ambientes e faz sua chaminé vaziar o teto-jardim, anunciando a fumaça como que em um desenho infantil de casinha.” (LUZ, 2014, p.385)

A Arquitetura Culturalista organiza o espaço e a materialidade para produzir sentido na relação entre o homem e o lugar, utilizando a fenomenologia para descrever como a arquitetura se comunica com o corpo através de atmosferas e percursos. Essa prática pode encontrar fundamentos no mito da origem, conforme descrito. Nesse contexto, o primitivo é entendido não como atraso técnico, mas como uma camada originária da experiência humana anterior à racionalização, recuperando princípios elementares como os mencionados no parágrafo transcrito acima (FERRAZ, 1993; LUZ, 2014).

O trabalho de Lina Bo Bardi exemplifica essa união ao articular o raciocínio erudito moderno com a simplicidade das origens, transformando a obra em um microcosmo ordenado que protege o indivíduo e institui o sentido do lugar por meio de uma materialidade tectônica e sensorial. Em última análise, essa arquitetura busca a reconquista do sentido do lugar, oferecendo um ponto estável de apoio existencial que permite ao usuário viver o espaço de forma poética e enraizada na memória cultural profunda (FERRAZ, 1993; LUZ, 2014).



Figura 41. Azulejo decorativo assentado junto à entrada da residência. Fotografia do autor, 2025

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Arquitetura Culturalista emerge nesta pesquisa como uma vertente distinta da produção arquitetônica brasileira, caracterizada por sua coerência interna e pelo engajamento sensível com a memória, a materialidade e a experiência do habitar. As obras analisadas revelam uma prática que valoriza a introspecção, a percepção tátil dos materiais e a relação com o primitivo e o sagrado, constituindo um campo híbrido em que tradição e contemporaneidade se articulam de forma experimental. Ao explorar esses princípios, a Arquitetura Culturalista demonstra que a produção arquitetônica pode se organizar em torno de experiências sensoriais, atmosferas e sentidos do lugar, oferecendo ao usuário pontos de apoio existenciais ausentes nas abordagens mais burocratizadas e estandardizadas.

Esse mapeamento permite compreender como as Bienais de São Paulo de 1997 e 1999 funcionaram como espaços de visibilidade e intercâmbio, identificando projetos que, embora situados à margem das escolas tradicionais e das correntes canônicas, compartilham elementos conceituais e formais que os conectam entre si. A pesquisa evidencia, portanto, que essa vertente não é um fenômeno isolado, mas um conjunto de práticas que, ao dialogar com referências locais e internacionais, oferece uma alternativa crítica e sensível aos paradigmas vigentes.

Ao analisar a Arquitetura Culturalista, torna-se possível refletir sobre a hegemonia da arquitetura moderna no Brasil. Embora o modernismo tenha cumprido papéis fundamentais em diferentes momentos, sua institucionalização e a ausência de autocrítica, especialmente após o período de isolamento político durante a ditadura militar, limitaram o reconhecimento de produções que não se alinhavam ao cânone. Nesse sentido, a pesquisa contribui para preencher lacunas historiográficas, situando a Arquitetura Culturalista como uma vertente que desafia a simplificação do discurso moderno e expande a compreensão do que constitui arquitetura relevante no país.

A investigação revela que a Arquitetura Culturalista no Brasil se caracteriza por uma atenção sensível à experiência do habitar, articulando memória, materialidade e introspecção. A Residência Valéria Cirell (1957), projetada por Lina Bo Bardi, exemplifica essa postura ao reinterpretar a arquitetura como um espaço de renovação do mito da primeira casa do homem. Ao organizar todos os ambientes em torno de uma lareira central, a obra cria um microcosmo ordenado, em que o espaço oferece

proteção e sentido existencial, aproximando o habitante de uma experiência primitiva e profunda.

Essa dimensão introspectiva se estende ao uso do pátio interno, elemento recorrente em obras de arquitetos como Eduardo de Almeida e Aurelio Martinez Flores. Longe da tradição luso-brasileira marcada por varandas e alpendres voltados ao exterior, o pátio culturalista assume a função de núcleo sensível: organiza o fluxo espacial, modula a luz e cria atmosferas que orientam gradualmente o corpo e a percepção do habitante. Na sede da Fazenda Água Comprida, de Almeida, o pátio proporciona uma contemplação silenciosa da paisagem, enquanto, para Flores, atua como um dispositivo de encanto que separa o morador da agitação externa, conduzindo-o a um estado de introspecção profunda e envolvente.

A experiência sensorial, por sua vez, é reforçada pelo tratamento da luz e da sombra. Em obras como a Casa Zaragoza, corredores escuros com iluminação estratégica funcionam como filtros sensoriais, preparando o corpo para o encontro com o espaço. Na Residência Valéria Cirell, a luz zenital direcionada à lareira estabelece uma relação simbólica com o transcendente, conectando o habitante ao sagrado e às origens da experiência humana.

A materialidade desempenha papel igualmente central. A escolha por materiais rústicos, como chapisco, pedra natural e seixos, cria uma materialidade tectônica que evidencia o "fazer técnico" e vincula o espaço a um contexto cultural e temporal específico. Essa abordagem resiste à "dessensualização" da arquitetura contemporânea, marcada por superfícies lisas e artificiais, e permite uma reconciliação com o real. Ao explorar contrastes entre rugosidade e suavidade, leveza e peso, a arquitetura culturalista transforma a construção em metáfora existencial, oferecendo ao habitante uma experiência sensorial e poética que o situa plenamente no mundo.

A tese contribui para a teoria arquitetônica ao demonstrar que a fenomenologia constitui a chave de leitura mais adequada para compreender a produção culturalista. Diferente do Regionalismo Crítico, que enfatiza a resistência política à civilização universal, a abordagem fenomenológica permite compreender como a arquitetura se dirige diretamente ao corpo, instaurando uma "intencionalidade operante" — o eu posso — que precede qualquer reflexão racional. Inspirada por pensadores como

Peter Zumthor, a pesquisa evidencia a chamada "magia do real", mostrando que a atmosfera de um lugar é apreendida de imediato, através de sensações corporais e experiências intuitivas, e não apenas por meios intelectuais ou formais. Essa perspectiva oferece uma base para que arquitetos contemporâneos busquem uma arquitetura significativa, capaz de envolver músculos e ossos, e não apenas a retina, combatendo soluções que privilegiem apenas o visual, característica da cultura arquitetônica atual.

Ao mesmo tempo, a pesquisa reconhece limitações inerentes ao recorte adotado. O acesso físico a determinadas residências privadas, como a obra de Aurelio Martinez Flores, foi dificultado pelo receio de exposição acadêmica e pela proteção patrimonial, tornando necessário recorrer a registros imobiliários, fotografias históricas e documentos complementares para fundamentar a análise.

Apesar dessas questões, a pesquisa aponta desdobramentos significativos para o século XXI. Observa-se que os preceitos culturalistas permanecem vivos em práticas contemporâneas, como nos projetos do escritório Brasil Arquitetura, de Marcelo Ferraz, que dialoga com a obra de Lina Bo Bardi sem se restringir à mera réplica, Isay Weinfeld, Marcio Kogan, Arthur Casas, entre outros.

Em última instância, a Arquitetura Culturalista firma-se como uma arte de reconciliação com o real, transformando a construção técnica em metáfora existencial. Ao resgatar o Genius Loci, essas obras permitem que o homem deixe de ser um peregrino no mundo e conquiste um habitar poético, em que o sentido da arquitetura não está apenas nas aparências, mas inscrito na própria matéria e no controle da luz, oferecendo ao usuário um ponto estável de apoio existencial em meio à imaterialidade excessiva e aos "sonhos fabricados" da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Rosmane Gabriele Varjão Alves de. **O conceito de Aufhebung em Hegel: uma investigação sobre a doutrina do ser na Ciência da Lógica e na Enciclopédia**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2021.

ATA, Ayca. **Lewis Mumford's Theory of Regionalism**. ARC612: Theory and Criticism. 2012. Disponível em: <https://arc612.wordpress.com/2012/11/16/lewis-mumfords-theory-of-regionalism/>. Acesso em: 24 out. 2025.

BACHELARD, Gaston. **A Poética Do Espaço**. São Paulo: Coleção Tópicos, 2008

BARBUY, Heloísa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BARBUY, Heloísa. **O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal**. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.4, p. 211-261. Jan./dez., 1996.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. Brasil. **Arquiteturas após 1950**. São Paulo, Perspectiva, 2011.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo. Editora Perspectiva, 2002.

CAMPOS URIBE, A. et al. (2020). **Multiculturalism in Post-War architecture: Aldo van Eyck and the Otterlo Circles**, ACE: Architecture, City and Environment, 14(42), 7033. DOI: <http://dx.doi.org/10.5821/ace.14.42.7033>

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANIZARO, Vincent. **Situating Architectural Regionalism(s)**. In: PALLASMAA, Juhani; STERN, Robert A.M. (Org.). **Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965–1995**. New York: Princeton Architectural Press, 2007. p. 209–218.

CARDIM, L. N. **Ambigüidade e percepção em Merleau-Ponty**. 2007. 210 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007.

CARVALHO, Raphael Guilherme de. **Wilhelm Dilthey e a atualidade da historicidade**. MNEME – Revista de Humanidades, v. 13, n. 31. Caicó: UFRN, 2012.

CAVALCANTI, Lauro Pereira; LAGO, André Aranha Corrêa do. **Ainda moderno?: arquitetura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 456 p. ISBN 8520918352.

_____. **Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea**. Arquitectos, São Paulo, ano 06, n. 066.00, Vitruvius, nov. 2005.

CHOAY, Françoise. **O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia**. São Paulo. Perspectiva, 1992.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial**. Cosac & Naify. São Paulo, 2013.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Brazil Builds e a Bossa Barroca: notas sobre a singularização da arquitetura moderna brasileira**. Docomomo Brasil. [s.l.], 2016.

COSTA, Ana Elísia da; COTRIM, Marcio. **O pátio no Brasil. Da casa moderna à contemporânea**. Arquitectos, São Paulo, ano 16, n. 181.07, Vitruvius, jun. 2015 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/16.181/5560>>.

COSTA, Eduardo Augusto. **'Brazil Builds' e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira** / Eduardo Augusto Costa. - Campinas, SP: [s. n.], 2009.

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

CUY, José Esparza Chong et. al. **Lina Bo Bardi: Habitat**. São Paulo: Del Monico Books – Prestel, 2020.

DILTHEY, Wilhelm. **Os tipos de concepção de mundo**. Tradução de Artur Morão. Covilhã: LusoSofia: Press, 1992.

ELIAS, Daiane Lopes. **Centenária Exposição: Os cem anos da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (1922-1923)**.

Maracanan/Revista Maracanan, n. 31, p. 63–88, 30 dez. 2022.

FARIAS, Agnaldo. **Exposições de arquitetura no Brasil - um breve balanço**. Revista Arq.Urb. São Paulo, nº 20, setembro de 2017.

FERNANDES, Fernanda. **Bienal 50 anos: Exposições Internacionais de Arquitetura**. Em *Bienal 50 anos. 1951-2001*, por Agnaldo Farias, p. 262-289. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo. Martins Fontes, 2015.

FRAMPTON, Kenneth. **Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance**. In: HALLE, David (Org.). **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**. Seattle: Bay Press, 1983. p. 16–30.

FRANÇA, Elizabeth. **Arquitetura em retrospectiva: 10 bienais de São Paulo**. São Paulo. Queen Books, 2018.

FREIRE, Adriana Leal de Almeida. **Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira: uma abordagem historiográfica**. – São Carlos, 2015.

GATTAROSA, Martha Schiavo. **Juhani Pallasmaa, a fenomenologia do habitar: habitar é mais do que morar, é meu lugar no mundo**. 2023. 145 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2023.

GOODWIN, Philip L. **Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942**. New York: Museum of Modern Art (MoMA), 1943.

GUIDE BLEU DU FIGARO ET DU PETIT JOURNAL. **Exposition de 1889**. [s.l.] Un Franc, 1889.

GUIMARÃES, Aquiles Cortês. **O conceito de mundo da vida**. Cadernos da EMARF, Fenomenologia e Direito, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 29-45, abr./set. 2012.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma: a modernidade na selva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. [Bauen, Wohnen, Denken]. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. In: VORTRÄGE UND AUFSÄTZE. Pfullingen: G. Neske, 1954.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Foge e Marcia Sá Cavalcante Schuback, Coleção Pensamento Humano. 8. ed. Petrópolis. Editora Vozes Ltda, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Parte I. Introdução. Tradução de Maria de Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

_____. **Pelos salões das bienais e pelas ruas do Brasil: um olhar sobre os conjuntos arquitetônicos nas cinco primeiras edições das bienais paulistanas 1951-1959**. São Paulo, 2003.

_____. **Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)**. São Paulo, 2007.

_____; ARAUJO, Ana Paula Ribeiro. **Visões de futuro nas primeiras bienais de arquitetura paulistana**. Rio de Janeiro, 2015.

HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GOMÉZ, Alberto. **Questions of perception: phenomenology of architecture**. 2ª Ed. São Francisco: William Stout Publishers, 2006.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução de Artur Morão. Edições 70. Lisboa – Portugal. S/D. Título original: Die Idee der Phänomenologie (Band II Husserliana) Martinus Nijhoff, 1973.

JOHNSON, Philip Cortelyou. **Mies van der Rohe**. New York: MoMA, 1947.
Disponível em https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2734_300062055.pdf. Acesso em 20 de maio de 2024.

LAGO, André Aranha Corrêa do. **Brasil, 1914-2014: modernidade como tradição. Pavilhão do Brasil na Bienal de Arquitetura de Veneza 2014**. Arquitectos, São Paulo, ano 15, n. 175.04, Vitruvius, dez. 2014.

LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander. **Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World**. Munich: Prestel, 1996.

LEMOES, Carlos. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo, Melhoramentos, 1979.

LIMA, Antonio Balbino Marçal (org.). **Ensaio sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty**. Ilhéus, BA: Editus, 2014.

LINS, Paulo de Tarso Amendola. **Arquitetura nas bienais internacionais de São Paulo (1951-1961)**. 2008. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008. doi:10.11606/T.18.2008.tde-18112008-113801.

LOBELL, John. **Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn**. Boston: Shambhala, 1985.

LUZ, Vera. **Ordem e Origem em Lina Bo Bardi**. 1ª ed. São Paulo: Giostri, 2014

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Constituição da trama narrativa na historiografia da arquitetura moderna brasileira**. Pos: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, n. esp., p. 91-95, 1995.

MELLO, Ricardo Bianca de. **O sentido dos sentidos: a significação da experiência da arquitetura**. Tese (Doutorado em Ciências) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2024.

MELO, Jonathan; VICTAL, Jane. **Por uma arquitetura do lugar**. Arquitectos, São Paulo, ano 24, n. 280.03, Vitruvius, set. 2023
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/24.280/8910>>.

MERLEAU-PONTY, Maurice; MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.

MILLET, Marietta. S. **Light revealing architecture**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1996.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y crítica**. Barcelona. Gustavo Gili, 1999.

_____. **Arquitetura e crítica na América Latina**. São Paulo. Romano Guerra, 2014.

_____. **As formas do século XX**. Barcelona. Gustavo Gili, 2012.

_____. **Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona. Gustavo Gili, 2014.

_____. **La condición contemporánea de la arquitectura**. Barcelona. Gustavo Gili, 2015.

MONTEIRO, Denise Mattos. **Europa, França e Ceará: origens do capital estrangeiro no Brasil**. 2a Edição ed. Fortaleza: Editora Imprensa Universitária da UFC, 2023.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo. Pioneira Thomson, 2002.

MUMFORD, Lewis. **Regional Planning**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1931.

MUMFORD, Lewis. **The Sky Line: Bay Region Style**. The New Yorker, New York, 1947.

MUSEUM OF MODERN ART. **Modern Architecture: International Exhibition**. Nova York, The Museum of Modern Art, 1932.

MUSEUM OF MODERN ART. **MoMA - Press Release 333007**. Nova York, The Museum of Modern Art, 1933.

MUSEUM OF MODERN ART. **New exhibition opening September 27 at Museum of Modern Art examines “Primitivism” in 20th century art**. Nova York. The Museum of Modern Art, 1984.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995**. São Paulo. Cosac & Naify, 2006.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Existencia, Espacio Y Arquitectura**. Barcelona: Editorial Blume, 1975

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: towards a phenomenology of architecture**. New York: Rizzoli, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **O fenômeno do lugar**. In: NESBITT, K. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965–1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.443-461.

OLIVEIRA, Thais Piffano. **Regionalismo crítico: arquitetura, cultura e lugar**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

OLIVEIRA, Thais Piffano. **Regionalismo e Cultura: A Aproximação de Lewis Mumford à Arquitetura**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

PALLASMAA, Juhani. 1986. **A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura**. In NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995**. São Paulo. Cosac & Naify, 2006.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. **A Participação do Brasil nas Exposições Universais: Uma arqueologia da modernidade brasileira**. Revista Projeto, São Paulo, nº 139, p. 83-90, 1992.

PERTILLE, José Pinheiro. **Aufhebung, meta-categoria da lógica hegeliana**. Revista Eletrônica Estudos Hegelianos, Ano 8, n. 15. Porto Alegre: SHB, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PROSPERO, Victor Piedade de. **Arquitetura paulista e ditadura militar (1964-1985)**. 2024. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/T.16.2024.tde-13052024-155606. Acesso em: 2026-03-22.

RAPOPORT, Amos. **House Form and Culture**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969.

ROSALINO, Alisson Tavares. **Um olhar sobre arquitetura brasileira na virada do século XX para o XXI: diálogos transnacionais em Aurelio Martinez Flores/ Alisson Tavares Rosalino**. Campinas: PUC-Campinas: 2021.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. 1964-85. **Arquitetura brasileira em transe**. Arqtextos, São Paulo, ano 14, n. 167.03, Vitruvius, abr. 2014 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/14.167/5183>>

RUDOLFSKY, Bernard. **Architecture Without Architects**. New York: Museum of Modern Art, 1964.

SANTOS, Sanqueilo de Lima. **Originalidade e precariedade do método fenomenológico husserliano**. In: LIMA, A. B. M. (org.). Ensaio sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Ilhéus, BA: Editus, 2014. p. 15-50.

SCOCUGLIA, Jovanka Baracuhey Cavalcanti. **A hermenêutica de Wilhelm Dilthey e a reflexão epistemológica nas ciências humanas contemporâneas**. Sociedade e Estado, v. 17, n. 2. Brasília: UnB, 2002.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo. Edusp, 2018.

SILVA, Edmar Luis da. **Compreender a vida, fundamentar a História: “a crítica da razão histórica” em Wilhelm Dilthey (1833 – 1911)**. Dissertação (Mestrado em História). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SOARES, Maria Luiza D'orey L. **Casa do Jardim de Cristal: Projeto de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Scortecci Editora, 2018.

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. **Critical Regionalism: Architectural Identity in a Globalized World**. New York: Rizzoli, 1981.

VAN EYCK, Aldo. **The Child, the City and the Artist**. Amsterdam: Van Eyck, 1963.

Van Eyck, A.; Straven, F. & Ligtelijn, V. **The Child, the City and the Artist: and essay on architecture and the in-between realm**. Amsterdam, Netherlands: Sun Publishers, 2008.

WAISMAN, Marina. **O interior da história**. São Paulo, Perspectiva, 2013.

WEIMER, Günter. **Arquitetura popular brasileira**. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 2005.

ZILES, Urbano. **Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl**. Rev. abordagem gestalt., Goiânia, v. 13, n. 2, p. 216-221, dez. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672007000200005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 12 abr. 2024.