

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS, AMBIENTAIS E DE TECNOLOGIA – CEATEC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ALISSON TAVARES ROSALINO

**UM OLHAR SOBRE ARQUITETURA BRASILEIRA NA
VIRADA DO SÉCULO XX PARA XXI: DIÁLOGOS
TRANSNACIONAIS EM AURELIO MARTINEZ FLORES**

CAMPINAS – SP

2020

ALISSON TAVARES ROSALINO

**UM OLHAR SOBRE ARQUITETURA BRASILEIRA NA
VIRADA DO SÉCULO XX PARA XXI: DIÁLOGOS
TRANSNACIONAIS EM AURELIO MARTINEZ FLORES**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como requisito para a obtenção do título de Mestre 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.

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

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica elaborada por Vanessa da Silveira CRB 8/8423
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

720 R788o	<p>Rosalino, Alisson Tavares</p> <p>Um olhar sobre arquitetura brasileira na virada do século XX para o XXI: diálogos transnacionais em Aurélio Martinez Flores / Alisson Tavares Rosalino. - Campinas: PUC-Campinas, 2021.</p> <p>157 f.: il.</p> <p>Orientador: Jane Victal Ferreira.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2021. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Arquitetura. 2. Arquitetura contemporânea. 3. Bienal de Arquitetura e Design de São Paulo. I. Ferreira, Jane Victal. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologia. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.</p> <p>CDD - 22. ed. 720</p>
--------------	--

ALISSON TAVARES ROSALINO

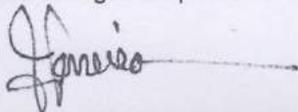
“UM OLHAR SOBRE ARQUITETURA BRASILEIRA NA VIRADA DO SÉCULO XX PARA O XXI: DIÁLOGOS TRANSNACIONAIS EM AURELIO MARTINEZ FLORES”

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como requisito para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Urbanismo.

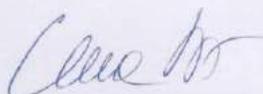
Orientadora: Profa. Dra. Jane Victal Ferreira

Dissertação defendida e aprovada em 25 de janeiro de 2021 pela Comissão Examinadora constituída dos seguintes professores:



Profa. Dra. Jane Victal Ferreira

Orientadora da Dissertação e Presidente da Comissão Examinadora
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Profa. Dra. Vera Santana Luz

Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Prof. Dr. Rafael Antonio Cunha Perrone

Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Certa vez li que os agradecimentos, no início de trabalhos, são uma lista de esquecimentos injustos. Ao escrever este trecho, confirmei a veracidade das palavras do autor e me senti na necessidade de, antes de iniciá-los, pedir desculpas pela eventual falta de algum nome.

Meus agradecimentos se iniciam com a menção de meus pais, Antonio Carlos Rosalino e Alerci Tavares Rosalino, que sempre estiveram presentes, acompanhando de perto, cada uma das etapas de meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Agradeço à minha companheira, Maria Luiza da Silva Rondinelli, que, durante os dois anos de caminhada, esteve ao meu lado, todos os dias, dando apoio e incentivo quando algumas dúvidas e questionamentos me atingiram. Agradeço a compreensão por minhas ausências nesse período e a força que me deu em todos os momentos.

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Jane Victal por todo conhecimento compartilhado, pela orientação necessária para correção das rotas de pesquisa, ampliação das reflexões, pela paciência demonstrada durante todo o processo e pela amizade desenvolvida nestes dois anos.

Agradeço ao professor e atual sócio, Dr. Antonio Carlos Rodrigues Lorette pelas provocações e incentivo para que eu ingressasse no Programa de Pós-Graduação da PUC Campinas, bem como sua disposição para colaborar com as discussões, disponibilizando parte de seu acervo para pesquisas bibliográficas.

Agradeço à Fundação Bienal de São Paulo na figura de Marcele Souto Yakabi, que me recebeu na instituição e forneceu acesso à documentação primária para a pesquisa.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo pelos conhecimentos transmitidos, total abertura para diálogo e pelo acolhimento desde o início do curso.

Agradeço aos grandes amigos feitos durante o período na PUC Campinas, no curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Confesso que sempre ouvi sobre o espírito de competição, uma necessidade frequente de autoafirmação e promoção pessoal em

ambientes acadêmicos. Logo os primeiros meses percebi que estava em um ambiente privilegiado, cercado de pessoas espetaculares. Sou muito grato pela amizade, apoio, tardes de conversas e “terapia informal” em grupo sobre nossas ansiedades e medos. Obrigado Adriana Bahia, Anamaria Canuto, Bianca Pacheco, Felipe Bueno, Gabriela Medeiros, Lucas Nakamura, Mariana Tealdi e Otávio Frederico.

Agradeço ao apoio financeiro da CAPES.

Por último, agradeço a todos os amigos que colaboraram de alguma maneira para que essa investigação fosse desenvolvida. Em especial, cito o nome do grande companheiro e mestre Rafael Augusto Silva Ferreira, incentivador desde o princípio e parceiro de discussões que tanto ajudaram a esclarecer alguns pontos da pesquisa. Agradeço ao incansável, Guilherme de Oliveira Maia pela atenção ao ouvir, disposição e amizade, desde os tempos de graduação. Agradeço aos amigos que desde a infância compartilham lutas, alegrias, sucessos e fracassos: André Felipe de Araújo, Lucas Vieira Gomes, Heloísa Mota, Luis Henrique Rossi Gonçalves, Matheus Renan de Araújo, Rodrigo e Luciane Marques.

Agradeço à equipe de nosso escritório de arquitetura pelo auxílio nos momentos em que não pude me dedicar ao trabalho no ateliê e pela amizade desenvolvida durante este período: Alice Lambert, Andressa Leonor, Gabriela Goulart, Mariana Ferri, Marina Müller, Paulo Tonon e Thaís Lima.

A todos que de alguma forma colaboraram com essa pesquisa.

Muito obrigado!

RESUMO

TAVARES, Alisson Rosalino. *Um olhar sobre arquitetura brasileira na virada do século XX para XXI: Diálogos transnacionais em Aurelio Martinez Flores*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Campinas, 2020.

As bienais de arquitetura se apresentam como grandes oportunidades para o estabelecimento de contatos formando redes de diálogos transnacionais e, portanto, fomentam trocas entre culturas de diferentes partes do mundo. Ao longo do século XX, esses intercâmbios culturais definiram estilos e tendências no campo da arquitetura e do urbanismo. Inicialmente, no Brasil, a Bienal de Artes de São Paulo foi um espaço para a exibição de obras de arquitetura e urbanismo até 1973, quando o setor conquistou seu evento próprio. A partir deste momento, marcadas pelo intercâmbio entre diferentes culturas, linguagens e posicionamentos críticos, as Bienais de Arquitetura de São Paulo se transformaram em importante fórum de debates sobre a produção nacional e internacional. Na presente pesquisa, após abordar a importância das bienais, analisa-se a produção do arquiteto mexicano Aurelio Martinez Flores, buscando sobretudo investigar o contexto da cultura arquitetônica na virada do milênio, tendo como foco a importância do arquiteto na formação de uma das vertentes da arquitetura contemporânea brasileira. Flores, que desenvolveu grande parte de sua obra no Brasil, tem sua produção analisada à luz das origens e contribuições da arquitetura moderna mexicana, na tentativa de entender e fundamentar a linguagem característica das obras deste arquiteto, bem como suas continuidades e derivantes no Brasil. O trabalho de Flores culminou com a apresentação junto à grandes nomes da arquitetura mundial na 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 1999, momento fundamental para a arquitetura que será desenvolvida no século XXI. Assim, sob essas duas contextualizações, a terceira parte deste trabalho é dedicada a analisar a participação do arquiteto nas duas Bienais que antecederam a virada do milênio, 1997 e 1999, apresentando alguns indicativos das principais correntes de pensamento presentes

nessas duas edições do evento. Assim, este estudo surge com o objetivo de entender o papel das bienais de arquitetura na formação de redes de diálogos transnacionais, tendo como foco a participação de Aurelio Martinez Flores e suas conexões com as correntes de pensamento presentes na 3ª e 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, ocorridas em 1997 e 1999, respectivamente, momento estruturante para a produção arquitetônica após a virada do milênio. Utilizando-se dos documentos coletados junto ao acervo da Fundação Bienal de São Paulo, entrevistas com Aurelio Martinez Flores, artigos publicados em revistas especializadas, documentação jornalística, projetos enviados pelos participantes, além de artigos e periódicos publicados sobre este evento, busca-se entender a importância das bienais na formulação de cânones estéticos, na apresentação de nomes que norteariam a produção arquitetônica no novo milênio e a importância de Flores neste processo.

Palavras-chave: Diálogos Transnacionais; Bienais de Arquitetura de São Paulo; Arquitetura contemporânea; Aurelio Martinez Flores.

ABSTRACT

TAVARES, Alisson Rosalino. *A look at Brazilian architecture at the turn of the 20th to the 21st century: Transnational dialogues in Aurelio Martinez Flores*. Dissertation (Master in Architecture and Urbanism) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Campinas, 2020.

The architecture biennials present great opportunities for establishing contacts forming networks of transnational dialogues and, therefore, foster exchanges between cultures from different parts of the world. Throughout the 20th century, these cultural exchanges defined styles and trends in the field of architecture and urbanism. Initially, in Brazil, the São Paulo Biennial of Arts was a space for the exhibition of works of architecture and urbanism until 1973, when the sector won its own event. From this moment on, marked by the exchange between different cultures, languages and critical positions, the São Paulo Architecture Biennials became an important forum for debates on national and international production. In this research, after addressing the importance of biennials, the production of the Mexican architect Aurelio Martinez Flores is analyzed, seeking above all to investigate the context of architectural culture at the turn of the millennium, focusing on the importance of the architect in the formation of one of the aspects of contemporary Brazilian architecture. Flores, who developed a large part of his work in Brazil, has his production analyzed in the light of the origins and contributions of modern Mexican architecture, to understand and substantiate the characteristic language of this architect's works, as well as their continuities and derivatives in Brazil. Flores' work culminated with the presentation with the great names of world architecture at the 4th São Paulo International Architecture Biennial, in 1999, a fundamental moment for architecture to be developed in the 21st century. Thus, under these two contextualizations, the third part of this work is dedicated to analyzing the participation of the architect in the two Biennials that preceded the turn of the millennium, 1997 and 1999, presenting some indications of the main currents of thought present in these two editions of the event. Thus, this study arises with the aim of understanding the role of architecture biennials in the formation of networks of

transnational dialogues, focusing on the participation of Aurelio Martinez Flores and its connections with the currents of thought present in the 3rd and 4th International Architecture Biennial of São Paulo, which occurred in 1997 and 1999, respectively, a structuring moment for architectural production after the turn of the millennium. Using the documents collected from the São Paulo Biennial Foundation collection, interviews with Aurelio Martinez Flores, articles published in specialized magazines, journalistic documentation, projects sent by the participants, in addition to articles and periodicals published about this event, we seek to understand the importance of biennials in the formulation of aesthetic canons, in the presentation of names that would guide architectural production in the new millennium and the importance of Flores in this process.

Keywords: Transnational Dialogues; São Paulo's Architecture Biennials; Contemporary Architecture; Aurelio Martinez Flores

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Convite da Exposition Universelle de 1889 em Paris. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Paris_1889_plakat.jpg>
Acesso em: 12/04/201928
- Figura 2.** Exposição brasileira, em Paris, 1889. A imagem mostra o jardim e galeria que ligava o pavilhão à estufa. Vista exterior a partir da porta do pavilhão sobre o jardim. Fonte: Brasiliana Fotográfica Digital30
- Figura 3.** Vista externa do MoMA, em 1939. FONTE: Acervo THE MUSEUM OF MODERN ART31
- Figura 4.** Exposição Modern Architecture: International Exhibition, curadoria de Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock Jr., 1932. FONTE: Acervo THE MUSEUM OF MODERN ART32
- Figura 5.** Catálogo da exposição sobre Arquitetura Desconstrutivista, em 1988, uma das mostras de maior repercussão do MoMA. FONTE: Acervo THE MUSEUM OF MODERN ART34
- Figura 6.** Linha do tempo, de 1851 a 1969 (PARTE 1), mostrando a evolução das grandes exposições internacionais de arquitetura e os principais agentes promotores. Fonte: Elaborado pelo autor35
- Figura 7.** Linha do tempo, de 1970 a 2000 (PARTE 2), mostrando a evolução das grandes exposições internacionais de arquitetura e os principais agentes promotores. Fonte: Elaborado pelo autor36
- Figura 8.** Colagem com as fachadas integrantes da exposição Strada Novissima, na I Bienal de Arquitetura de Veneza. FONTE: archinect.com39
- Figura 9.** Evento da Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, em 1985. Nos debates realizados na FAU/UBA, Alberto Petrina, arquiteto e crítico da revista Summa, apresenta o arquiteto colombiano Rogelio Salmona; e uma mesa de debates, coordenada pelo arquiteto argentino Ramón Gutiérrez, de pé, com a participação, da esquerda para a direita, dos arquitetos Oscar Tenreiro (Venezuela), ganhador de um Cubo de Bronze, Gustavo Medeiros Anaya (Bolívia), Cristián Boza (Chile), Pedro Belaúnde (Peru) e Patricio Villalba (Equador) – Fotos Denise Yamashiro. Fonte: REVISTA PROJETO, 09 de abril de 2020 – online. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/balanco-bienal-de-buenos-aires-de-1985/> 40

Figura 10. Vista geral da 2ª Exposição Internacional de Arquitetura, que integrava a 2ª Bienal de São Paulo (1953-1954). Fotografia não identificado. FONTE: Acervo Fundação Bienal de São Paulo.	45
Figura 11. Cartaz 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 1973. FONTE: Acervo Fundação Bienal de São Paulo.	47
Figura 12. Cartaz 2ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 1993. Desenho por McCann-Erickson. FONTE: Acervo Fundação Bienal de São Paulo.	50
Figura 13. Artigo da Folha de São Paulo noticiando a eleição de Julio Landmann para a presidência da Fundação Bienal de São Paulo. FONTE: Acervo digital da Folha de São Paulo, 28 de fevereiro de 1997.	52
Figura 14. Cartaz da 4ª Bienal Internacional de São Paulo, 1999. FONTE: Acervo Fundação Bienal de São Paulo.	53
Figura 15. Recorte Folha de São Paulo destacando a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. FONTE: Acervo digital Folha de São Paulo, B03 - Folha de São Paulo - Sexta-feira, 21 de janeiro de 2000 - Caderno GUIA DA FOLHA	56
Figura 16. Notícia da baixa adesão do público na 4ª BIA. FONTE: Acervo Folha de São Paulo - Sexta-feira, 23 de novembro de 1999 - Caderno FOLHA ILUSTRADA pag 7.....	57
Figura 17. Aurelio Martinez Flores. FONTE: Revista Casa Claudia, 15 de julho de 2013.....	61
Figura 18. Sede da Bacardi, projeto de Mies Van der Rohe – Cidade do México, México. Disponível em: < https://i.pinimg.com/originals/00/91/e0/0091e04202bed432571b7a1a53a8d77b.jpg >	62
Figura 19. Interior do edifício sede da Bacardi, projeto de Mies Van der Rohe. Flores participou do desenho dos interiores desse hall da edificação – Cidade do México, México. Disponível em: < https://i.pinimg.com/originals/d5/60/23/d560233e1e7c55e0a2361fe40f3a9e8e.jpg >	64
Figura 20. Casa Guarujá em matéria da revista Architectural Digest. Disponível em: https://archive.architecturaldigest.com/article/1977/12/architecture-aurelio-martinez-flores	66

- Figura 21.** Jorge Gonzalez Reyna na Sala de Conselho na Faculdade Nacional Autônoma do México. Disponível em < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jorge_Gzlez_Reyna.jpg> Acesso em 14/05/2020. 70
- Figura 22.** Construção do Pavilhão de Raios Cósmicos por Jorge Gonzalez Reyna e Félix Candela. Disponível em < <https://i.pinimg.com/originals/8c/35/72/8c3572ca0009db5cffd37f5ba581c14e.png>> acesso em 13/05/2020 71
- Figura 23.** Colagem de fotos da Casa em Lomas, Sierra Mestañas, Cidade do México 1962. Projeto de Jorge Gonzalez Reyna, a partir do acervo digital “Una vida moderna”. Grandes panos de vidro fazem o fechamento da residência e as áreas em balanço garantem o sombreamento das áreas de permanência da residência. Disponível em < <https://unavidamoderna.tumblr.com/>> Acesso em 15/05/2020 73
- Figura 24.** Desenho da fachada do edifício de oficinas para Compañía General de Aceptaciones, Cuauhtémoc, Cidade do México, 1968. Disponível em < <https://i.pinimg.com/564x/0c/fd/ec/0cfddec32c539>. Acesso em 13/05/2020. 74
- Figura 25.** Pabellón Van der Graaff na Cidade Universitária, México, 1952. Disponíveis em <<https://unavidamoderna.tumblr.com/image/80813784963>> Acesso em 13/05/2020. 75
- Figura 26.** Perspectiva do projeto do edifício Hylsa, em San Nicolas de los Garza, Monterrey, México, 1968. Projetado por Jorge González Reyna e Enrique Langerscheidt. Disponível em <<https://unavidamoderna.tumblr.com/image/82024775988>> Acesso em 13/05/2020. 75
- Figura 27.** Projeto para a Fazenda Cambuí, de Aurelio Martinez Flores. FONTE: RODRIGUES, 2018, p. 236..... 77
- Figura 28.** Casa de Campo de Tijolos, de Mies Van der Rohe, 1923. As semelhanças com Aurelio Martinez Flores podem ser observadas nos espaços gerados pelos encontros de planos dispostos de maneira livre sob uma cobertura, mas, diferente do arquiteto mexicano, a arquitetura de Mies adotava grandes superfícies transparentes e buscava certa dissolução dos limites entre interno e externo. Fonte: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/16.185/5782> 78
- Figura 29.** Instituto Moreira Salles, de Aurelio Martinez Flores. Na imagem é possível observar a relação da edificação projetada pelo arquiteto mexicano e o antigo chalé de Cristiano Osório, projetado por Pansini. FONTE: Acervo Leonardo Finotti..... 79

Figura 30. Instituto Moreira Salles, Poços de Caldas/MG - Projeto de Aurélio Martinez Flores. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/3e8429edc128_flores03_casadecultura.jpg . Acesso em 15/10/2018.	80
Figura 31. Planta IMS Poços de Caldas, de Aurelio Martinez Flores. Nota-se a preocupação do arquiteto na transição e condução gradual do visitante até as áreas mais reservadas, dedicadas à exposição. Fonte: LAGO, 2001, p.119	81
Figura 32. Planta Neue Nationalgalerie, de Mies Van der Rohe, 1968. A edificação é dividida por zonas, responsáveis pela transição gradual entre espaços externos até ambientes internos e privados. Fonte: https://cdn.shopify.com/s/files/1/2251/9453/files/studio_esinam_neue_nationalgalerie_plan_0.jpg?v=1521296369	82
Figura 33. Les demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso, 1907. Ficam evidentes as aproximações com a arte africana na representação das figuras femininas de Picasso. FONTE: Acervo THE MUSEUM OF MODERN ART.	85
Figura 34. Imagem da exposição "Primitivism" in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern Art. FONTE: Acervo MUSEUM OF MODERN ART	86
Figura 35. Exposição "A mão do povo brasileiro: 1969-2016", remontada pelo MASP 47 anos depois. FONTE: Acervo Museu de Arte de São Paulo.....	88
Figura 36. Casa estúdio de Luis Barragán. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-55615/classicos-da-arquitetura-casa-luis-barragan-luis-barragan	91
Figura 37. Casa estúdio de Luis Barragán. Na imagem fica claro o papel das cores na filtragem da luz, inundando o ambiente. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-55615/classicos-da-arquitetura-casa-luis-barragan-luis-barragan	93
Figura 38. Planta da Casa-Estúdio de Luis Barragán, 1947-1948. A partir do desenho do arquiteto é possível notar a disposição quase labiríntica dos espaços, bem como o grande cuidado em zonas de transição interno-externo. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-55615/classicos-da-arquitetura-casa-luis-barragan-luis-barragan/1312847193-planta-baja	94
Figura 39. Huitzilopochtli, deus do Sol e da Guerra, segundo tradição dos povos antigos mexicanos. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Hu%C4%ABtzil%C5%8Dp%C5%8Dchtli	95

- Figura 40.** A quinta fachada proposta por Luis Barragán para Casa estúdio. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-55615/classicos-da-arquitetura-casa-luis-barragan-luis-barragan>..... 97
- Figura 41.** O recurso da fonte/bebedouro utilizado por Barragán no Convento das Capuchinas. Disponível em: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-207404/clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan>..... 98
- Figura 42.** Interior da Capela no Convento das Capuchinas. Na imagem, é evidente o cuidado do arquiteto no desenho da luz no interior da edificação. Disponível em: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-207404/clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan> 99
- Figura 43.** Planta do Convento das Capuchinas, de Luis Barragán, 1960. Grandes espaços reservados e isolados do mundo exterior são responsáveis pela atmosfera introspectiva e de meditação necessária para o local. Fonte: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-207404/clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan/50a369c0b3fc4b4ec> 200025a-clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan-imagen 100
- Figura 44.** Residência Montalbán, por Ricardo Legorreta. Destacam-se os volumes regulares, com diferentes alturas e exploração de texturas. FONTE: <https://www.legorreta.mx/proyecto-casa-montalban> 102
- Figura 45.** A exploração da luz em dos ambientes internos da Casa Montalbán. As soluções apresentadas por Legorreta são muito próximas ao que propunha Barragán. Neste caso, há referência direta à Casa-estúdio. Fonte: <https://www.legorreta.mx/proyecto-casa-montalban> 104
- Figura 46.** Pátio da Casa Sotogrande, remontando às tradicionais construções mexicanas, responsável pela criação de espaços de transição, filtragem de luz e criação de visuais. FONTE: <https://www.legorreta.mx/es/proyecto-casa-sotogrande> 105
- Figura 47.** Residência Sotogrande, por Ricardo Legorreta. O arquiteto trabalhou com elementos tipicamente mexicanos e que aparecem constantemente nas obras de Barragán e, anteriormente, nas construções típicas do país. FONTE: <https://www.legorreta.mx/es/proyecto-casa-sotogrande> 106
- Figura 48.** Longo corredor de acesso à residência, onde a luz é explorada de maneira a produzir sensações visuais e fazer uma transição sensorial entre ambientes externos e internos. FONTE: LAGO, 2001 108

Figura 49. A exploração da luz na valorização das figuras sagradas em Luis Barragán (esq.) e Aurelio Martinez Flores (dir.). Colagem do autor a partir de imagens da Revista Casa Luxo e LAGO, 2001.	109
Figura 50. Planta da Casa Guarujá, de Aurelio Martinez Flores, 1973. Fonte: RODRIGUES, 2018, p. 140.....	110
Figura 51. Planta Residência Martinez-Freyssinier, em Cotia, por Aurelio Martinez Flores. Fonte: LAGO, 2001, p.72	112
Figura 52. Residência Martinez-Freyssinier, em São Paulo. A solução formal utilizadas pelo arquiteto faz referência às habitações tradicionais da cultura hispânica e árabe, isso pode ser comprovado pela presença de pequenas e pontuais aberturas, além dos volumes em diferentes alturas. FONTE: Lago, 2001.....	112
Figura 53. Interior do Edifício-sede da Mineração Itaqui, de Aurelio Martinez Flores. Na imagem é possível notar o distanciamento entre as duas camadas de vidro propostas pelo arquiteto e a criação de um jardim neste intervalo. Fonte: LAGO, 2001, p.109.....	114
Figura 54. Perspectiva isométrica do Edifício da Mineração Itaqui, de Aurelio Martinez Flores. Fonte: LAGO, 2001, p. 111	115
Figura 55. Restaurante Gero, em São Paulo, projetado por Aurelio Martinez Flores, premiado na 3ª BIA. Disponível em: https://www.revistahabitar.com.br/arquitetura/aurelio-martinez-flores/	116
Figura 56. Restaurante Gweilo, em São Paulo. Projeto de Matinez Flores exposto na 4ª BIA, 2000. FONTE: LAGO, 2001	118

LISTA DE ABREVIATURAS

BIA – Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo

BNH – Banco Nacional da Habitação

CAYC - Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires

CIAA – Gabinete do Coordenador de Assuntos Interamericanos

EIA – Exposição Internacional de Arquitetura

FBSP – Fundação Bienal de São Paulo

IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil

IMS – Instituto Moreira Salles

MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MoMA- Museu de Arte Moderna de Nova York

ONU – Organização das Nações Unidas

SAL – Seminários de Arquitetura Latino-americana

UNAM – Universidade Nacional Autônoma do México

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. CAPÍTULO I - Espaço de intercâmbio cultural e as Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo	23
1.1 Intercâmbios culturais em arquitetura	27
1.2 As Bienais de Arquitetura – Um panorama mundial	37
1.3 A Bienal Internacional de Arquitetura no Brasil	43
2. CAPÍTULO II – A arquitetura de Aurelio Martinez Flores	58
2.1 Aurélio Martinez Flores	60
2.2 Diálogos com o modernismo internacional	67
2.2.1 Jorge Gonzalez Reyna.....	69
2.2.2 Mies Van der Rohe	76
2.3 Diálogos com a arte primitivista.....	83
2.3.1 Barragán, Legorreta e Flores.....	88
2.4 Participação nas Bienais e Premiações	113
3. CAPÍTULO III - Arquitetura e Cultura em diálogo nas Exposições do final do milênio	119
3.1 Breve panorama da arquitetura mundial na virada do milênio	120
3.2 A produção arquitetônica apresentada nas Bienais de Arquitetura da virada do milênio.....	123
3.3 A arquitetura como cultura na Sala Especial “Arquitetura para Cultura”.....	129
3.4 Aurelio Martinez Flores e as vertentes contemporâneas da arquitetura.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148

INTRODUÇÃO

Ainda na infância, frequentava, regularmente, com a escola o espaço e exposições da então Casa da Cultura de Poços de Caldas, futuramente renomeada como Instituto Moreira Salles. Me lembro do encanto e fascínio com que observava aquele prédio e como era diferente de tudo que conhecia. Entre as fotografias expostas, nossas brincadeiras tinham como objetivo descobrir quais tesouros estariam guardados dentro daquelas paredes ocas, que na cabeça de uma criança existiam apenas com a função de esconder algum cofre ou algo parecido. O tempo passou e, na faculdade de arquitetura, pela primeira vez ouvi sobre o autor daquele projeto, sem muitos detalhes ou informações: o mexicano (ou argentino como alguns o descreviam) Aurelio Martinez Flores.

Cinco anos após o término da graduação fui provocado pela Prof^a. Dr^a. Jane Victal a estudar criticamente a obra do arquiteto mexicano, em uma jornada que, em alguns momentos, me lembrou as tardes que passava naquele espaço ou nos recitais de música que participava. Ao final desta reflexão pude descobrir que não estava completamente errado: as paredes ocas guardavam, sim, tesouros e esses eram muito maiores que eu imaginava.

As bienais de arquitetura se apresentam como grandes oportunidades de se estabelecer contatos e redes de diálogo com outras culturas em diferentes partes do mundo. Pode-se citar o papel da globalização e das tecnologias de comunicação como grandes facilitadoras nesse processo de trocas e intercâmbios, tornando-se fundamentais para a intensificação de diálogos entre diferentes culturas. Ainda no final do século XIX e início do XX, os avanços tecnológicos como a navegação a vapor e o início dos registros fotográficos a longas distâncias, com qualidade e nitidez cada vez maiores, refletiam diretamente na circulação de pessoas e imagens.

Em um salto de mais de cem anos, Rem Koolhaas, escolhido para conduzir a exposição da Bienal de Arquitetura de Veneza em 2014, mostrou uma segunda face dos efeitos da globalização na arquitetura: a internacionalização e apagamento de traços culturais típicos. Através de duas imagens comparativas, o arquiteto mostrou que, se por um lado tem-se acesso a qualquer lugar do mundo, em qualquer hora e

isso incluí facilidades no processo de trocas entre arquitetos de todas as partes do globo, o que se observa é um abandono de elementos característicos locais na construção de uma linguagem internacional de arquitetura. A partir desse apontamento, despertou-se o desejo de uma investigação sobre a aparição de arquiteturas produzidas no Brasil que se distanciam fortemente desses padrões internacionalizados. Convencionou-se chamar de arquitetura regionalista, termo adotado a partir do texto de Kenneth Frampton, para designar essa linguagem e a partir das investigações no acervo da Fundação Bienal de São Paulo, observou-se uma tendência de valorização e olhar crítico para esse tipo de arquitetura, até então pouco divulgada em um ambiente tradicionalmente norteado pelas escolas de arquitetura paulista e carioca, em um país com forte tradição modernista.

A presente pesquisa surgiu com o objetivo de entender o papel das bienais de arquitetura na formação de redes de diálogo transnacionais, a partir da figura de Aurelio Martinez Flores e as conexões com as correntes de pensamento presentes na 3ª e 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, nos anos de 1997 e 1999 respectivamente, momento estruturador fundamental para a produção arquitetônica a ser desenvolvida no novo milênio. Para isso, parte-se de uma estrutura em três capítulos, divididos em:

- 1) Espaço de intercâmbio cultural e as Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo: Apresenta-se uma contextualização das exposições de arquitetura mundiais, a partir das Exposições Internacionais, as mostras em solo latino-americano, até que, na última parte do capítulo, discute-se o caso das bienais brasileiras, sempre destacando seu importante papel na circulação de profissionais, críticas e formulação de cânones estéticos;
- 2) A arquitetura de Aurelio Martinez Flores: Este segundo capítulo detalha a obra do arquiteto mexicano exposto nas Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo, no final do milênio. A análise de sua obra é feita sob os mesmos princípios de diálogos transnacionais e formação de redes, apresentando as interlocuções de sua produção com o modernismo internacional, com a arquitetura moderna mexicana e com as artes e expressões primitivistas.
- 3) Arquitetura e Cultura em diálogo nas Exposições do final do milênio: Na última parte desta investigação, são apresentadas reflexões teóricas acerca da arquitetura enquanto cultura e, nesse contexto, a obra de Flores exposta nas

Bienais ganha destaque, sendo analisada segundo algumas correntes de pensamento presentes na virada do século.

Como metodologia adotou-se uma investigação documental, baseada no Acervo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, onde foram colhidos materiais sobre as exposições, organização, escolha de arquitetos, entre outros. Como complementação, foi feita uma extensa pesquisa no acervo virtual da Folha de São Paulo, que abrangia todas as publicações que mencionassem as Bienais Internacionais de Arquitetura e Aurelio Martinez Flores. Por último, optou-se pelo uso de material jornalístico e entrevistas feitas com o arquiteto mexicano, além de depoimentos constantes em seu único livro publicado, como material primário de consulta sobre sua obra.

O presente estudo visa contribuir para o entendimento da arquitetura como cultura através dos diálogos transnacionais, principalmente na América Latina, tendo como ponto de partida a participação de Aurélio Martinez Flores em um debate internacional sobre o tema. É importante que se entenda o momento em que essas discussões estão acontecendo nas Bienais Internacional de Arquitetura de São Paulo, no ano de 1997 e 1999, momento pivotante e que nortearia a produção e debates no novo milênio. Trata-se, portanto, de um recorte histórico fundamental para se entender as transformações na arquitetura brasileira e latino-americana contemporânea.

A ampliação da biografia e análise dos projetos de Flores, também é uma das contribuições da pesquisa, visto que obra de Aurélio Martinez Flores é pouco conhecida e divulgada. Pode-se entender os elementos de sua produção arquitetônica, como resultado de sua formação e os diálogos transnacionais, uma vez que Flores segue princípios tradicionais da arquitetura mexicana, com grande influência do modernismo de Mies Van der Rohe e Richard Neutra, implantando seu trabalho em solo brasileiro, com grande tradição modernista.

Desta forma, o estudo preenche uma lacuna existente no que diz respeito ao estudo da arquitetura como cultura e aos citados diálogos transnacionais. Apesar de recente interesse sobre novos personagens e arquitetura, poucas pesquisas se propõem a analisar este período com uma visão macro, estabelecendo relações entre os debates das bienais no Brasil e seus reflexos na produção arquitetônica no país e na América Latina.

A produção arquitetônica fruto destes diálogos transnacionais, carece de atenção, análise crítica e estudos, com vistas ao entendimento do fenômeno, ampliação do campo de estudos, preservação dos exemplares e reconhecimento das importantes personagens, muitas vezes não citados pela historiografia ou não valorizados, deste importante período na disciplina da arquitetura.

CAPÍTULO I

Espaço de intercâmbio cultural e as Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo

-

As bienais têm como objetivo a apresentação, difusão e reflexão crítica do que foi produzido no cenário das expressões artísticas, em nível nacional e internacional, com relações muito próximas ao contexto político e social vivido por cada país. Ao mesmo tempo, este ambiente de intenso fluxo de saberes se constitui como espaços de construção e troca de significados de determinada produção, limitada a um espaço temporal (FRANÇA, 2018, p.23-25). Apesar de sua periodicidade ser indicada ainda na estrutura da palavra, nota-se certa independência entre as edições e seus debates, além de certa heterogeneidade entre os participantes, ainda que haja atuação de uma curadoria e uma linha “editorial” para seleção destes.

Segundo José Roca (2014), curador-adjunto de Arte Latino-Americana da Tate Gallery em Londres, é necessário que se entenda a bienal como uma das manifestações mais visíveis da globalização. Esses eventos concentram capital econômico e simbólico em grandes mostras de curta duração, com certa periodicidade, porém, na maioria dos casos, são descontínuas e ausentes de espaço de reflexão entre uma edição e sua subsequente. Este fato, observado por inúmeros estudiosos do assunto, não descaracteriza a importância destes momentos de reflexão sobre a produção.

As bienais ainda podem ser analisadas enquanto espaços de registro histórico da arquitetura, uma vez que a periodicidade de suas edições permite que, a cada dois anos, seja montado um quadro da arquitetura produzida naquele período em determinada localidade. Desta maneira, torna-se possível visualizar tendências e expectativas para um futuro próximo da disciplina, novas vertentes tecnológicas e a crítica sobre a produção contemporânea ao evento. (ÁVILA, 2017)

Apesar da grande variedade de leituras possíveis a partir do tema das bienais, nota-se que poucos autores têm se dedicado a analisar estes eventos e seus desdobramentos no campo da arquitetura. Entre esses trabalhos encontrados está o trabalho de Javier Ávila, em que as bienais são apresentadas dentro do contexto da América Latina. O autor analisa os grandes prêmios concedidos aos participantes, em dez anos, nas onze bienais mais significativas ocorridas entre 2005 e 2015. Outros autores como Paulo de Tarso Amendola Lins e Agnaldo Farias também trazem importantes contribuições em seus textos.

Helio Herbst tem grande produção a respeito deste tema. Sua tese “Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais” (2007) discute o papel desempenhado pelas mostras na difusão da concepção sobre o moderno. O autor faz o levantamento e análise dos 255 trabalhos expostos ou recusados nas cinco primeiras bienais com objetivo de mostrar sintonias e dissonâncias entre as soluções de projeto, consideradas como indicativas da consciência artística e cultural de um momento decisivo para a constituição de novos modos de sociabilidade. Herbst ainda contribui com dois textos: “Pelos salões das bienais e pelas ruas do Brasil: um olhar sobre os conjuntos arquitetônicos nas cinco primeiras edições das bienais paulistanas 1951-1959” (2003) e “Visões de futuro nas primeiras bienais de arquitetura paulistana” (2015), em conjunto de Ana Paula Ribeiro Araújo.

Espera-se contribuir para a ampliação dos estudos sobre as bienais, tendo em vista o recorte temporal escolhido para abordagem: a virada do milênio. Este é um momento pivotante para a projeção, construção e consolidação da linguagem da arquitetura no século XXI e espaços de debate e crítica, como os proporcionados por uma bienal internacional de arquitetura, são capazes de fornecer visões deste futuro esperado.

A análise e construção dos conceitos a serem apresentados nesta primeira parte do trabalho estão baseadas em documentos da Fundação Bienal de São Paulo, como cartas-convite enviados às instituições e arquitetos selecionados, catálogos produzidos por essas exposições, além de material institucional e histórico disponível no site da FBSP, onde se explicita o desejo de construção de debates pertinentes a uma escala global. Ainda consta uma breve pesquisa no acervo digital do MoMA, em Nova York, no qual foi possível coletar dados sobre as exposições de arquitetura e seus objetivos.

Buscando entender quais as missões estabelecidas por esses eventos, principalmente seu impacto no campo da arquitetura e sua recepção na sociedade em seus mais diferentes níveis, utiliza-se todo material jornalístico e publicações de arquitetura contemporâneas às bienais, inserindo neste recorte todo o período que parte dos primeiros anúncios relativos à presidência da FBSP, escolha de curadores, tema, até os resultados e análises de sucesso ou fracasso dos eventos. Para isso, foram feitos levantamentos nos acervos virtuais dos jornais Folha de São Paulo e Estado de São Paulo, além das revistas Projeto e Arquitetura e Urbanismo (AU).

Adota-se uma visão que parte do evento em sua escala global, continental e, por último, local, sem que seja abordada a questão da transnacionalidade e conexões globais em todas suas escalas. Apresenta-se, primeiramente, uma necessária a contextualização das grandes exposições internacionais de arquitetura até a atuação de instituições como o MoMA e a Bienalle de Veneza que, mesmo organizando uma exposição exclusiva de arquitetura apenas nos anos 1980, é considerada a maior das bienais e tem papel fundamental na apresentação de temas que nortearão os debates acerca da arquitetura em todo mundo.

Em um segundo momento, é apresentado o caso das bienais de arquitetura na América Latina e seu surgimento em um momento de grande desenvolvimento da crítica, principalmente com ascensão de nomes como Marina Waisman e Christian Fernández Cox, e o surgimento dos SAL. A organização dessas exposições ganha força não apenas no cenário local, mas em todo mundo, atraindo atenção da crítica especializada em um contexto cultural muito diferente e pouco divulgado em um campo disciplinar dominado por uma visão eurocêntrica.

Por último, cabe a apresentação e discussão sobre o interessante caso das exposições de arquitetura brasileiras, que surgem como uma seção dentro da Bienal de Arte de São Paulo, mas rapidamente ganham espaço próprio. Outro fator de destaque na trajetória do evento brasileiro, é a tomada do poder pelos militares e as sérias implicações do novo governo na realização de eventos deste propósito, provocando um hiato de 20 anos entre a primeira e a segunda edição da BIA. A retomada acontece já nos anos 1990, momento de revisão da produção arquitetônica no século em todo mundo. Cabe, portanto, a apresentação de temas e discussões propostas, bem como os participantes importantes para consagração deste evento em nível global.

No cenário nacional, a criação de dois grandes museus na capital paulista, MASP (1947) e MAM-SP (1948), impulsionou a produção de exposições de arte moderna servindo como espaços de análise crítica da arte e sobre o que se apresentava como moderno naquele momento. Neste período, arquitetura e artes plásticas estiveram muito próximas em função da participação de Lina Bo Bardi na fundação do MASP, do reconhecimento internacional da obra de Oscar Niemeyer, e no MAM-SP, da participação de grande número de arquitetos ligados ao movimento moderno brasileiro entre os sócios da instituição, dos quais destacam-se Vilanova Artigas, Gregori

Warchavchik, Luís Saia, Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Carlos Cascaldi e Jacob Ruchti.

1.1 Intercâmbios culturais em arquitetura

Grandes eventos como exposições internacionais e as bienais de arquitetura sempre tiveram importante papel no avanço do discurso arquitetônico, oferecendo suporte para discussões em nível internacional do que estava sendo produzido e discutido em diferentes partes do mundo. Esses espaços de exposição serviram como grandes laboratórios criativos, com poucas restrições programáticas, que permitiam aos arquitetos a expressão mais pura de seus ideais e pensamentos, obras que só poderiam ser executadas em ambientes como aqueles (RAWN, 2018).

A partir da segunda metade do século XIX, foram organizadas as primeiras exposições universais, motivadas por uma conjuntura de aceleração e ampliação do processo de industrialização mundial, bem como o avanço do capitalismo e das políticas colonialistas dos países europeus. Muitos desses eventos surgiram com o objetivo de divulgar os avanços da indústria, construindo e/ou ampliando as relações comerciais entre os países envolvidos. Porém, o que se observa é que a maior parte das ações tinha por objetivo demonstrar padrões de pensamento e impor uma pedagogia do progresso, uma missão muito mais ampla em relação à primária, transformando esses espaços em espécie de salões de artes, que privilegiavam manifestações culturais e intelectuais, muito mais que qualquer atividade financeira ou industrial (BARBUY, 1996, p.211-212).

Mesmo estando inseridas em uma visão de metrópole e colônia, não se pode retirar ou diminuir o caráter educativo das mostras e as influências do pensamento positivista, ao sugerirem e apresentarem o mundo em perfeita harmonia e interdependência. Segundo Dantas (2010):

a exposição procura transmitir valores e ideias, como a solidariedade entre as nações e a harmonia entre as classes, a crença no progresso ilimitado e a confiança nas potencialidades do homem no controle da natureza, a fé nas virtudes da razão e no caráter positivo das máquinas (DANTAS, 2010, p. 21).

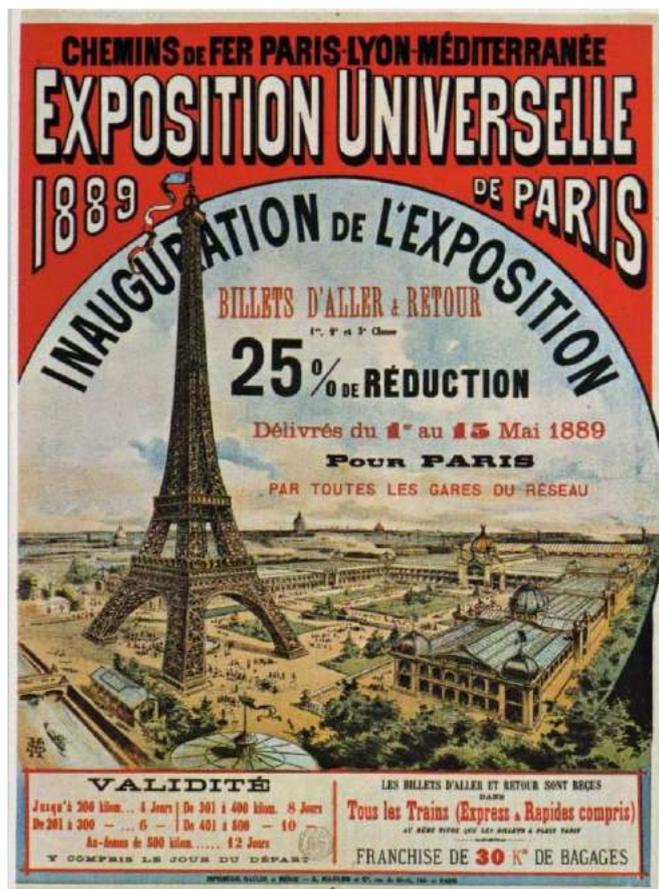


Figura 1. Convite da Exposition Universelle de 1889 em Paris. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Paris_1889_plakat.jpg> Acesso em: 12/04/2019

Com o aumento do interesse pelas exposições de objetos e artefatos de outros lugares do mundo, as grandes massas se utilizavam desses espaços expositivos como forma de apreensão de culturas distantes e, muitas vezes, inacessíveis naquele momento (COHEN, 2013, p.23). Desse modo, era de fundamental importância que os pavilhões nacionais demonstrassem e estivessem completamente envolvidos com elementos da cultura local, sejam esses apresentados em sua arquitetura, paisagismo ou nas mostras promovidas no interior de cada um deles. Na grande maioria dos casos, esses locais de exposição, mesmo representando diferentes países, eram projetados por arquitetos estrangeiros, quase sempre numa reinterpretação ou releitura externa de elementos e características próprias de cada nação, fato que pode levantar algumas questões relevantes e apresentava resultados, muitas vezes, próximos a caricaturas ou colagens.

A Exposição Universal de Londres, em 1851, foi a primeira grande mostra de caráter mundial realizada no século XIX e introduziu o imaginário de modernidade para a

sociedade da época. O grande símbolo dos avanços ingleses foi traduzido em arquitetura por Joseph Paxton que projetou um pavilhão em ferro e vidro, demonstrando a máxima do domínio humano sobre a técnica e os novos materiais, ao mesmo tempo em que a edificação era a própria expressão do progresso e modernidade. Na Exposition Universelle de Paris, em 1889, talvez a maior e mais conhecida exposição universal, celebravam-se os avanços tecnológicos da indústria, ao mesmo tempo em que era comemorado o centenário da Revolução Francesa e a posição alcançada pelo país europeu e suas colônias naquele momento. Portanto, seria necessária uma grande estrutura que fizesse jus às festividades, que contou com 35 países participantes, mais de 60 mil expositores e 32 milhões de visitantes. (SANTOS, 2013; HEYNEMANN, 2018)

É importante que se destaque a arquitetura em exposição na mostra de Paris, 1889, a partir dos pavilhões construídos para cada um dos países participantes, como forma de entender as características culturais aplicadas à arquitetura. A escolha dos profissionais que projetariam os edifícios era feita por meio de concursos que traziam poucas observações sobre o estilo da arquitetura a ser adotado, abrindo espaço para a interpretação do arquiteto vencedor do intento. Como citado por Barbuy (1996, p.220-221), essa liberdade projetual sem que houvesse qualquer diretriz resultou, no caso do pavilhão brasileiro, em uma edificação com características hispânicas, fruto de uma leitura geral da América Latina, sem que se considerassem as especificidades culturais do país. Outros casos de propostas fundamentadas no imaginário europeu sobre os países latinos podem ser citados, como o caso do pavilhão mexicano em que se desenhou um templo asteca ou, ainda, o Pavilhão Boliviano, que mesmo não banhada pelo mar, apresentava os mesmos símbolos das descobertas marítimas europeias. (BARBUY, 1996, p.221-222)

Cabe a menção sobre a importância desses eventos na formação de uma linguagem arquitetônica a ser desenvolvida e, para que essa afirmação seja fundamentada, pode-se recorrer aos exemplos da Exposição Internacional de Barcelona, em 1929, com o projeto de Mies Van der Rohe para o Pavilhão Alemão; da Expo 67, em Montreal com a introdução das formas geodésicas do Pavilhão dos Estados Unidos, de Buckminster Fuller; ou, ainda, da Expo Mundial de Osaka, em 1970, que teve como tema "Progresso e Harmonia para a Humanidade", com a proposta de utilizar a

tecnologia para aumentar a qualidade de vida e o desenvolvimento da chamada arquitetura metabolista japonesa (RAWN, 2018).

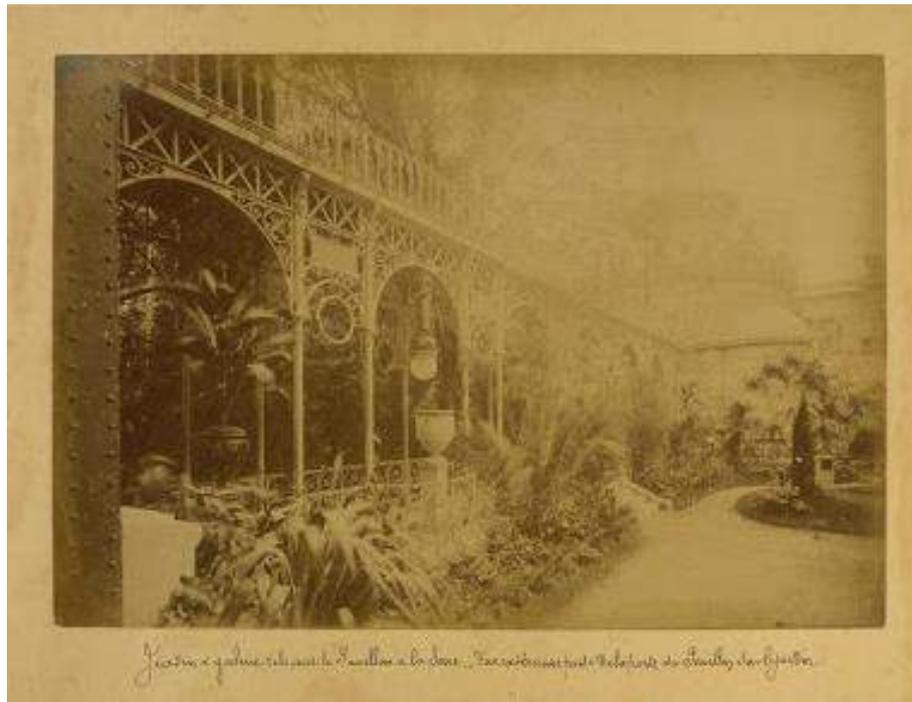


Figura 2. Exposição brasileira, em Paris, 1889. A imagem mostra o jardim e galeria que ligava o pavilhão à estufa. Vista exterior a partir da porta do pavilhão sobre o jardim. Fonte: Brasiliana Fotográfica Digital

Em maior ou menor escala, todos esses eventos mundiais foram responsáveis por transformações na prática arquitetônica e apresentaram novas personagens e discursos a serem aplicados mundialmente. Ainda que muitas dessas obras foram desmontadas logo após o término das mostras, a liberdade projetual encontrada pelos arquitetos participantes no projeto desses pavilhões permitia que novas soluções fossem incorporadas às edificações, muitas delas ainda em caráter experimental ou em estágio inicial de desenvolvimento, mas que encontraram espaço, graças aos avanços tecnológicos.

Segundo Cohen (2013, p.194), além das grandes mostras internacionais ao ar livre e com modelos em tamanho real, como o caso dos pavilhões nacionais, a partir de 1922, no Salon d'Automne, em Paris, pode-se notar uma transformação no método expositivo adotado por esses eventos. A arquitetura moderna ganhou o espaço dos museus e galerias de arte, passando a expor projetos teóricos e modelos em escala

reduzida, ampliando o alcance e as possibilidades de organização de eventos arquitetura, pois passaram a compartilhar os mesmos espaços.

Ainda no cenário dos intercâmbios culturais em arquitetura, vale destacar a atuação do Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA, promovendo exposições e publicações que atingiam e, de certa forma, moldavam o pensamento arquitetônico. Fundado em 1929, por Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan e John D. Rockefeller, a instituição surgiu com a proposta de desafiar os padrões conservadores dos museus de arte norte americanos e estabelecer um espaço para exposição dedicado exclusivamente à arte moderna. Três anos mais tarde, em 1932, foi criado o Department of Architecture, o primeiro departamento curatorial deste tipo existente no mundo até aquele momento e a exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, inaugurada. A mostra sob curadoria de Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock Jr., foi responsável por apresentar a obra de arquitetos modernistas que seriam responsáveis por liderar, de certa forma, o desenvolvimento dessa nova linguagem. Os profissionais escolhidos para participarem da exposição foram: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, Mies Van der Rohe, Raymond Hood, Howe & Lescaze, Richard Neutra, Jacobus Johannes Peter Oud e Bowman Brothers (MUSEUM OF MODERN ART, 1932).



Figura 3. Vista externa do MoMA, em 1939. FONTE: Acervo THE MUSEUM OF MODERN ART

Essa primeira experiência bem sucedida da instituição norte americana motivou a produção de novas mostras pelo Department of Architecture, que, nas décadas seguintes, apresentou uma série de exposições muito relevantes no campo da arquitetura e de seus avanços. Pode-se citar a mostra de 1943, intitulada “Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942”, responsável por divulgar a produção arquitetônica no país sul-americano, em um recorte histórico que abrangia desde o período colonial até as primeiras manifestações modernistas. Del Real (2020, p.10)¹ destaca que, ao contrário das recomendações do Gabinete do Coordenador de Assuntos Interamericanos (CIAA), a exposição tinha por objetivo gerar transformações na opinião pública e deixava explícito que a liderança mundial dos Estados Unidos não podia ser aplicada à arquitetura daquele momento, o que, de certa forma, era responsável por um movimento contrário de “circulação hegemônica de informações e valores culturais” (DEL REAL, 2020, p.10). Esse fato reforça o papel do MoMA enquanto promotor de intercâmbios culturais e seu interesse por introduzir novas formas de pensamento aos debates da época.



Figura 4. Exposição Modern Architecture: International Exhibition, curadoria de Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock Jr., 1932. FONTE: Acervo THE MUSEUM OF MODERN ART

¹ Patrício del Real (2020), em seu artigo “Modernismo + Arquitetura = Democracia: o apagamento da ditadura do Capital Cultural no MoMA”, amplia o campo das discussões em torno das grandes mostras do século XX, promovidas pelo MoMA, mostrando a atuação do museu no mascaramento dos regimes autoritários na América Latina através de suas “armas culturais” (p.8) para apresentar a arquitetura moderna como “símbolo de liberdade e democracia” (p.8). A reflexão do autor surgiu a partir de uma série de críticas feitas pela exposição de obras modernas latino-americanas financiadas por governos ditatoriais, exibidas na mostra “Latin America in Construction: Architecture 1955-1980”. O artigo traz contribuições significativas sobre as aproximações entre arquitetura e política.

Entre outras muitas exposições de destaque na história do museu norte americano², mas que não compõe o objetivo de discussão desta investigação, pode-se destacar a mostra de 1988, “Deconstructivist Architecture” sob curadoria de Philip Johnson e Mark Wigley, responsável pelo reconhecimento, categorização e apresentação de uma vertente arquitetônica em crescimento e reconhecimento de profissionais como Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelblau e Bernard Tschumi (MUSEUM OF MODERN ART, 1988). Exploradores de todas as possibilidades técnicas promovidas pelos avanços da indústria e tecnologia, esses profissionais apresentavam sua produção “desafiando o senso de estabilidade, coerência e identidade” (MUSEUM OF MODERN ART, 1988, p.17). De maneira muito breve, escolheu-se pontuar a realização desta mostra em específico, dentre a vastidão de exemplos, por se tratar de um movimento que apresentaria, no final do milênio, grandes reflexos sobre as visões de futuro da arquitetura em um novo século. Ao se analisar as últimas exposições do século XX, no Brasil, é comum encontrar menções de projetos dos arquitetos supracitados e, em alguns casos, trabalhos de seus continuadores ou daqueles que possuem raízes comuns na experimentação de novas formas e domínio total sobre a matéria, ainda que inseridos em outras categorias pela historiografia da arquitetura.

A atuação do MoMA na apresentação das tendências a serem seguidas ou em novas vertentes a serem mais bem exploradas, não apenas na arte, como na arquitetura, pôde ser vista em diversas exposições de sucesso ao longo de sua história. O museu assumiu papel de protagonismo nas discussões da disciplina, impondo uma visão hegemônica daquilo que deveria ser desenvolvido, ao mesmo tempo em que deixava de lado outras manifestações que coexistiam contemporâneas às selecionadas para mostras. Dessa maneira, é possível constatar a forte influência do Museu de Arte Moderna de Nova York na formulação de cânones estéticos, introdução de artistas e arquitetos norteadores das novas tendências e o estabelecimento de uma corrente dominante nos anos futuros.

² Utilizou-se do acervo disponibilizado no site da instituição para compor os textos deste trecho. Em uma rápida pesquisa foram localizadas 870 menções sobre exposições de arquitetura ao longo dos mais de 80 anos de existência do Department of Architecture do MoMA. Os temas abrangem desde a produção individual de determinados arquitetos, a produção de determinada vertente durante um período, em um país, até visões de nível global, movimentos de vanguarda, novas experimentações, entre outros.

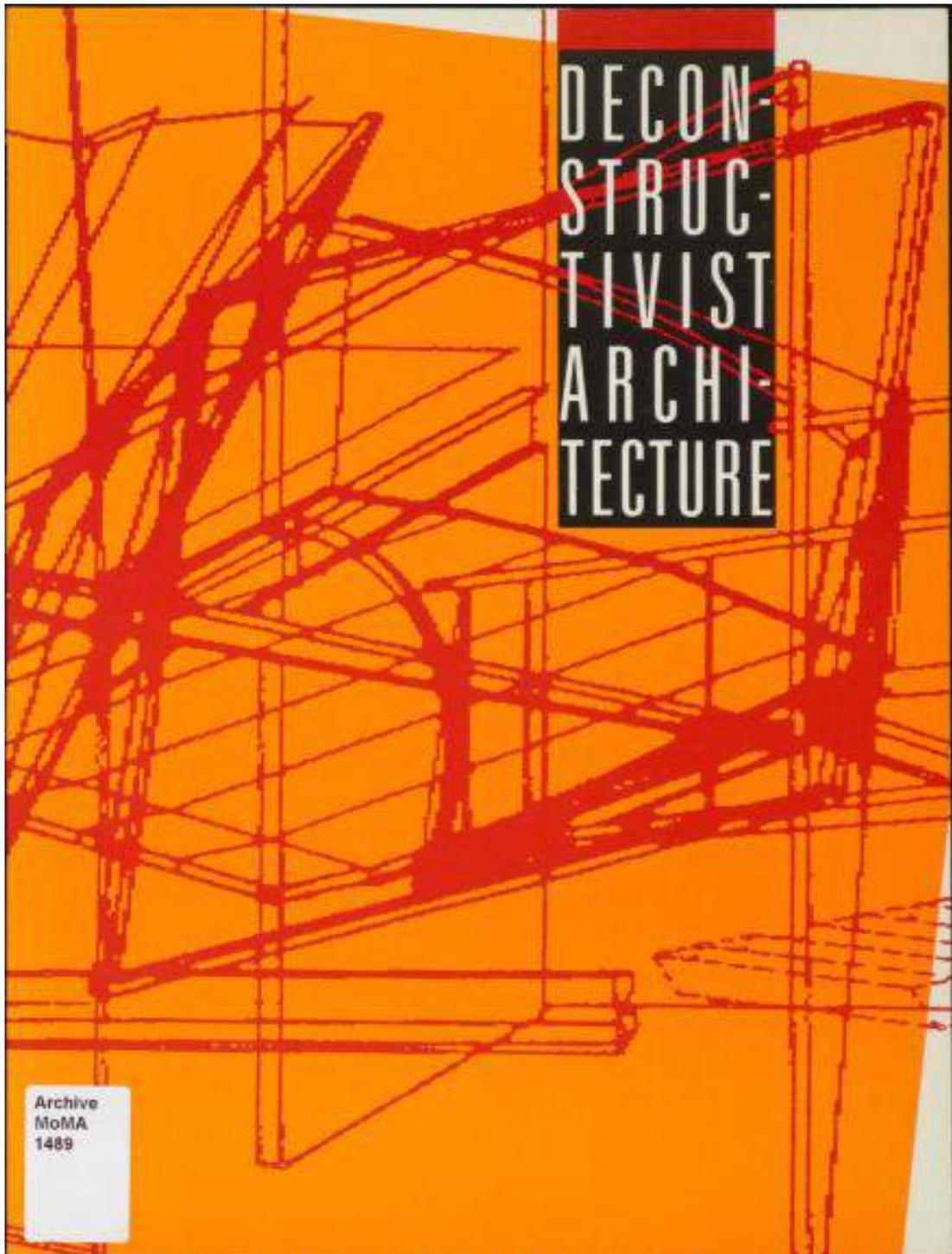


Figura 5. Catálogo da exposição sobre Arquitetura Desconstrutivista, em 1988, uma das mostras de maior repercussão do MoMA. FONTE: Acervo THE MUSEUM OF MODERN ART

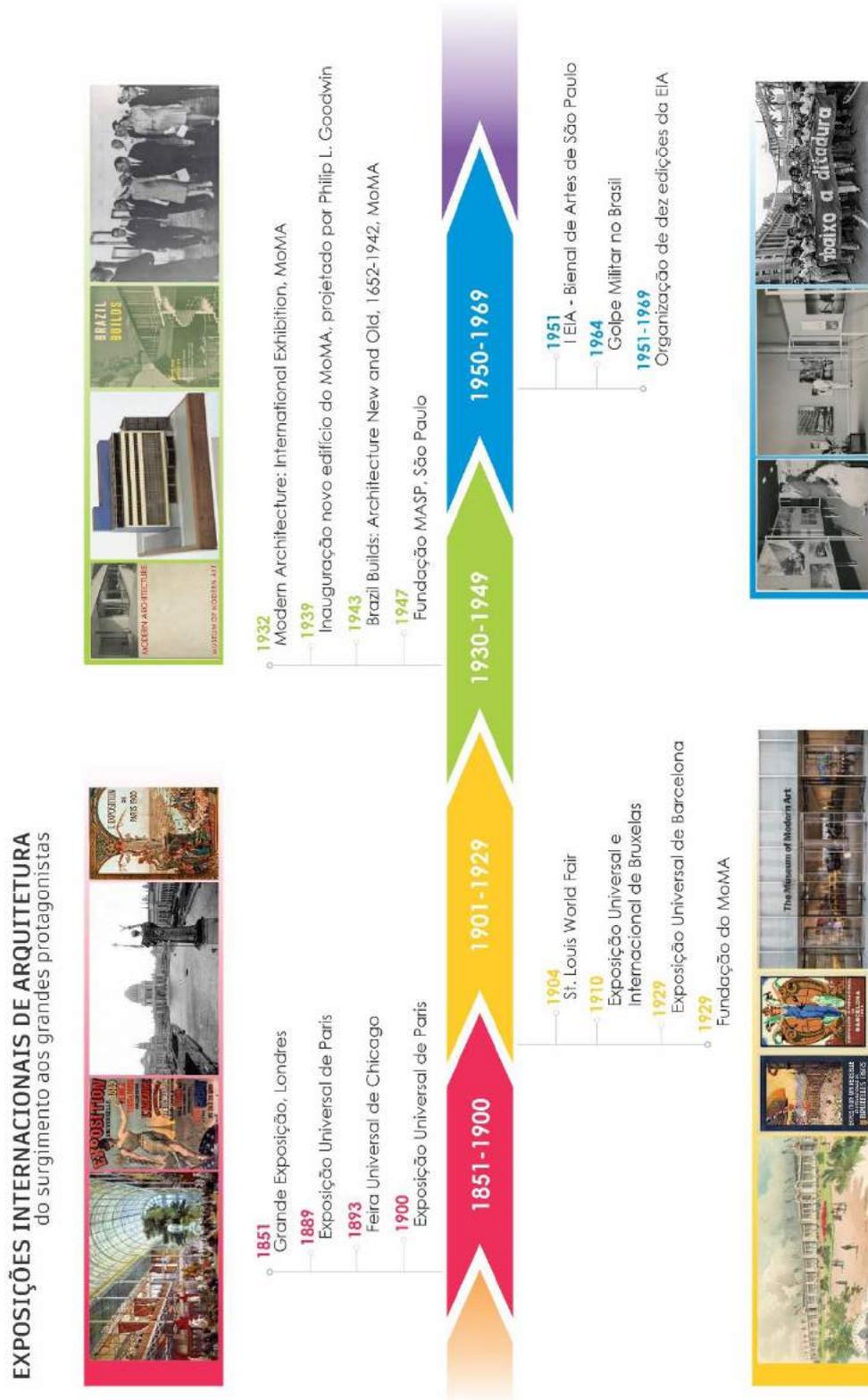


Figura 6. Linha do tempo, de 1851 a 1969 (PARTE 1), mostrando a evolução das grandes exposições internacionais de arquitetura e os principais agentes promotores. Fonte: Elaborado pelo autor

EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS DE ARQUITETURA
do surgimento aos grandes protagonistas

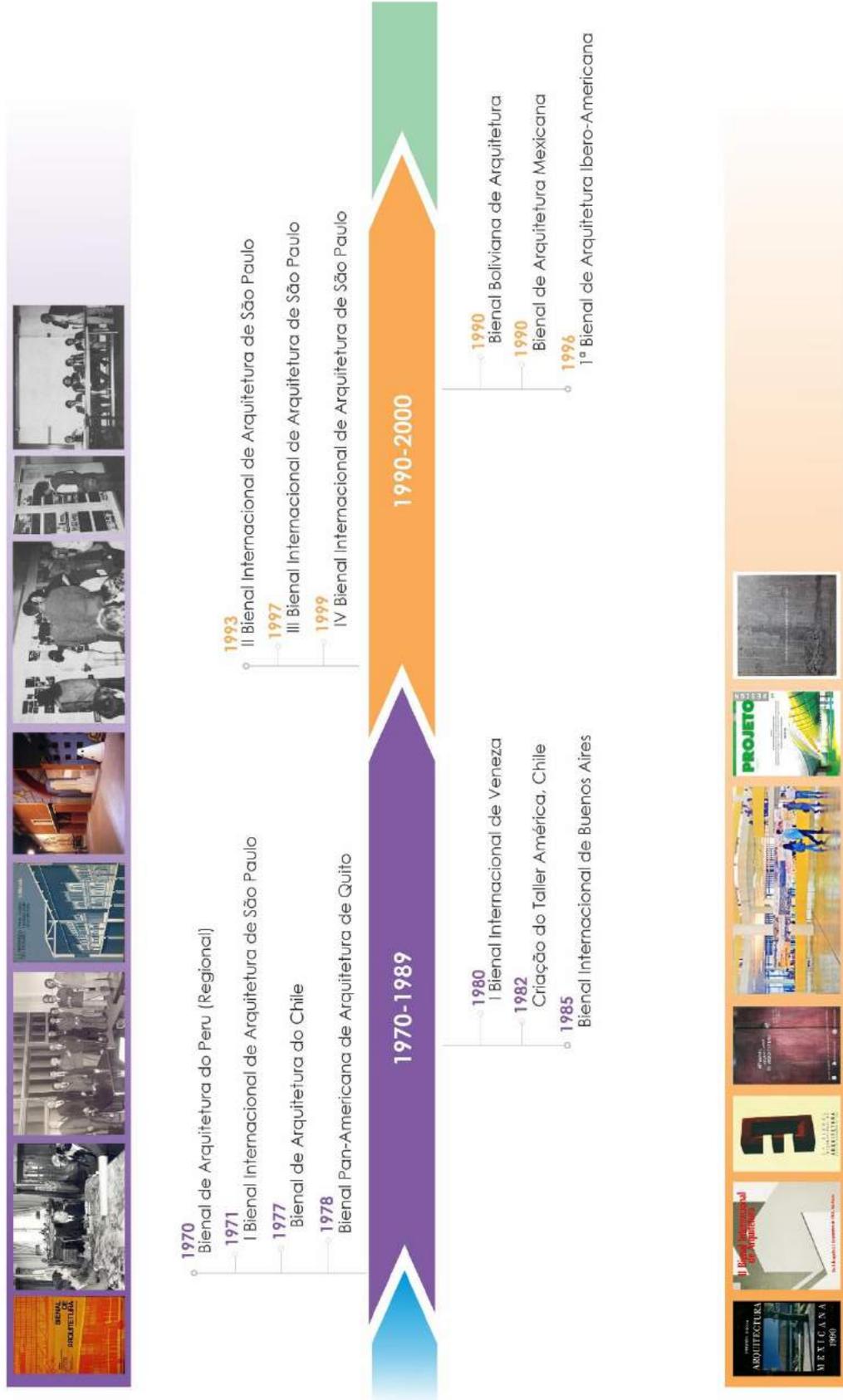


Figura 7. Linha do tempo, de 1970 a 2000 (PARTE 2), mostrando a evolução das grandes exposições internacionais de arquitetura e os principais agentes promotores. Fonte: Elaborado pelo autor

1.2 As Bienais de Arquitetura – Um panorama mundial

Conforme se avança sobre a grande quantidade de materiais publicados e, atualmente, disponíveis, é inevitável que se encontre menções sobre as Bienais de Arte e Arquitetura como grandes eventos responsáveis pelo reconhecimento e estabelecimento dos discursos próprios de uma era. Ainda que a arquitetura ganhasse destaque nas exposições bienais apenas após metade do século XX, observa-se uma crescente valorização desses eventos, ao longo dos anos, cada vez mais prestigiados por profissionais e críticos da área. Já na seleção curatorial revelam-se os objetivos e as propostas de discussão, sempre impactantes e capazes de produzir desdobramentos em nível mundial. Nesse cenário, a atuação de Francisco Matarazzo na formação e consolidação de uma exposição de arquitetura independente das artes plásticas, no Brasil, mesmo antes que fosse dedicado espaço à disciplina em qualquer outra exposição do tipo, reforça a importância cultural da arquitetura no país, ao mesmo tempo que apresenta as dificuldades e certa marginalidade nas discussões quando se compara com um discurso internacional. Mas antes que se chegue ao caso brasileiro, optou-se por uma breve contextualização desses eventos ao redor do mundo. Parte-se, portanto, da exposição bienal mais importante e reconhecida pela crítica internacional, a Biennale de Veneza, traçando seu histórico, objetivos, relevância das discussões e personagens participantes desse movimento.

As primeiras iniciativas, na Itália, no que diz respeito à exposição de arquitetura é datada de 1927, quando o público italiano iniciava seu contato com os avanços da produção arquitetônica no país, através das bienais de Monza, substituídas, posteriormente, pelas trienais de Milão (COHEN, 2013, p.194). Já a atuação veneziana na formulação das primeiras exposições data de 1975, quando La Biennale de Veneza estava sob a presidência de Carlo Ripa di Meana. Essa longa relação que se construiria, a partir de então, entre a instituição e os eventos internacionais de arquitetura surgiram com a mostra “A proposito del Mulino Stucky”, de curadoria de Vittorio Gregotti³ que, mesmo se apresentando como um evento precursor, promovido

³ Existem mais duas menções a exposições promovidas por Gregotti nos anos de 1976 e 1978. Ao que se conseguiu investigar, a primeira mostra, de 1975, ainda mantinha relações com o Departamento de Artes Visuais da Biennale de Veneza, do qual Vittorio era diretor. Essa aproximação com as discussões

no Magazine del Sale, era definida como discutível. Segundo artigo de Dario Micacchi para o jornal l'Unitá, de 23 de setembro de 1975, o projeto na ilha de Giudecca para uma área abandonada na cidade era:

“uma oportunidade para abordar a discussão sobre a degradação da cidade [mas] os resultados são fracos, senão infantilmente preguiçosos. A preferência dada a artistas de tendência conceitual, comportamental e neodada acabou dando um tom grotesco à iniciativa” (MICACCHI, 1975, p.3)⁴

A partir de 1980, sob direção de Paolo Portoghesi, o Departamento de Arquitetura se tornou independente e foi organizada a “1ª Mostra Internazionale di Architettura – La presenza del passato”⁵, convocando seus participantes e visitantes a refletir sobre o que se chamou de movimento pós-modernista em arquitetura e suas relações com a história, sendo um dos caminhos possíveis para a evolução da disciplina. O texto de apresentação mostrava a esperança dos profissionais na adoção de novos meios de se produzir arquitetura:

Esta escola de pensamento questiona o Moderno, com sua consideração quase mítica do futuro, da tecnologia e das formas geométricas. Como os tempos atuais não parecem ser capazes de oferecer nada de novo do passado, o Pós-modernismo sugere uma nova visão sincrônica da História, que acaba se tornando um depósito infinito de imagens e sugestões, de onde os arquitetos podem desenhar livremente formas, estilos e elementos decorativos. (LA BIENALLE DI VENEZA, 1980)

A exposição de 1980 também ficaria marcada pela exibição da Strada Novissima, uma sequência de fachadas projetadas por diferentes autores convidados⁶, na tentativa de construir o que seria uma “rua pós-moderna”. Na ocasião, destaca Cohen (2013, p.413), a Biennale tratava a rua como a forma urbana fundamental e celebrava o “fim

de arquitetura motivaria a elaboração das duas exposições de arquitetura, na sequência, na cidade de Veneza. (LA BIENALLE DI VENEZA, 20--)

⁴ O artigo de Micacchi tem como título “Il pretesto del Mulino Stuck”, trecho retirado e traduzido pelo autor, a partir da versão original, em italiano: “era stata concepita come occasione per affrontare il discorso della degradazione della città. I risultati sono gracile se non puerilmente oziosi - La preferenza accordata ad artisti di tendenza concettuale, comportamentale e neodada ha finito col dare un tono grotesco all'iniziativa.”

⁵ O próprio texto institucional faz menção ao então recém finalizado projeto de Aldo Rossi para o Teatro del Mondo (1979-1980) como um dos marcos responsáveis pela organização da primeira exposição internacional.

⁶ Entre os nomes que desenharam fachadas para essa rua cenográfica, instalada no Corderie dell'Arsenale, estavam Léon Krier, Venturi, Frank Gehry, Hans Hollein Rem Koolhaas, Ricardo Bofill, Scott Brown, entre outros (COHEN, 2012, p.413; LA BIENALLE DI VENEZA, 1980).

das proibições”, possibilitando um retorno aos ornamentos, à história e ao monumento. Por sua vez, Frampton (2015, p.370) destacou que a tese de Portoghesi na Bienal, sobre a presença do passado naquela exposição, na verdade nunca foi excluída pelos arquitetos do movimento moderno. O crítico citou as obras de Mies Van der Rohe e Louis Kahn e o fato de “não se desviarem de seu compromisso com a desconstrução desse legado histórico e com a remontagem de preceitos e componentes de acordo com a capacidade tecnológica da época” (FRAMPTON, 2015, p.370).

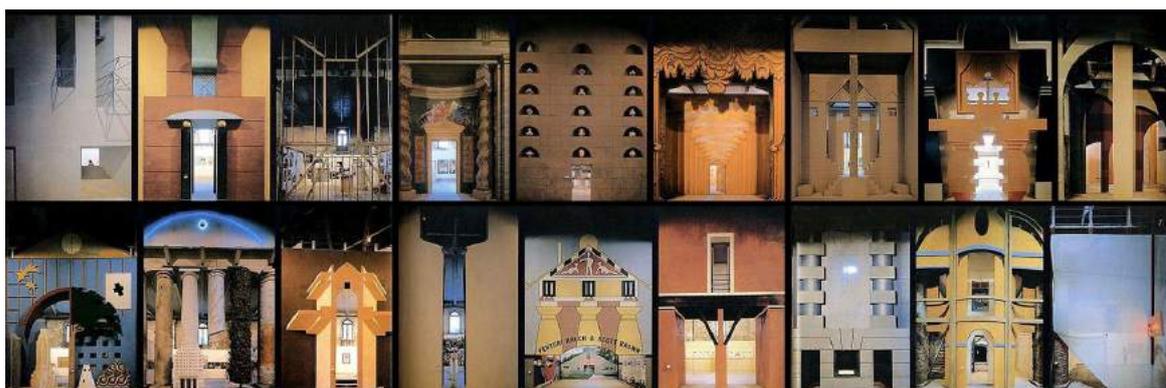


Figura 8. Colagem com as fachadas integrantes da exposição Strada Novissima, na I Bienal de Arquitetura de Veneza. FONTE: archinect.com

Essa primeira mostra internacional de arquitetura, promovida em Veneza, foi responsável pela introdução das discussões relativas ao movimento pós-moderno, tornando-as acessíveis ao público. A partir desse evento, outras discussões foram levantadas e o evento seguiu a periodicidade indicada em seu nome, acompanhando o desenvolvimento e transformações na arquitetura no final do século XX. A atuação da instituição veneziana frente ao cenário da disciplina se manteve com rigor metodológico e crítico na elaboração de cada uma de suas mostras, em seus 40 anos de exposições, consolidando seu nome no círculo das mais relevantes Bienais Internacionais de Arquitetura, apresentando novas personagens e norteando as discussões através de suas propostas.

Deixando o continente europeu, deve-se fazer menção não apenas às Bienais de Arquitetura na América Latina e sua importância enquanto espaços regionais de reflexão e crítica, mas a outros eventos, como o Seminários de Arquitetura Latino-Americana (SAL). A intenção da investigação, apresentada neste tópico, não é detalhar cada uma das edições, em cada um dos países que compõe esse bloco, mas

apresentar o contexto e uma visão regional, além da busca por uma identidade latino-americana nesses eventos de arquitetura e seus reflexos na produção local, em uma região marcada por conflitos políticos, descontinuidades nos eventos e sua riqueza histórica e cultural⁷.



Figura 9. Evento da Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, em 1985. Nos debates realizados na FAU/UBA, Alberto Petrino, arquiteto e crítico da revista Summa, apresenta o arquiteto colombiano Rogelio Salmons; e uma mesa de debates, coordenada pelo arquiteto argentino Ramón Gutiérrez, de pé, com a participação, da esquerda para a direita, dos arquitetos Oscar Tenreiro (Venezuela), ganhador de um Cubo de Bronze, Gustavo Medeiros Anaya (Bolívia), Cristián Boza (Chile), Pedro Belaúnde (Peru) e Patricio Villalba (Equador) – Fotos Denise Yamashiro. Fonte: REVISTA PROJETO, 09 de abril de 2020 – online. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/balanco-bienal-de-buenos-aires-de-1985/>

É importante que se entenda que as Bienais de Arquitetura, organizadas em território latino-americano, têm função muito além de um laboratório criativo e expositivo, aprofundando discussões pertinentes à população de cada um dos países, bem como

⁷ Dentro desse contexto, é preciso citar o trabalho de Javier Enrique Romero Ávila (2017), “Bienais de arquitetura na América Latina: Dez anos de grandes prêmios Bienais (2005-2015)”, como uma das investigações recentes mais completas sobre o assunto, onde o autor seleciona e examina onze bienais internacionais mais emblemáticas no território latino-americano.

suas lutas e contextos político-sociais. Montaner (2014, p.20) afirma que sociedades que sofreram com grandes diferenças entre ricos e pobres, são mais propensas ao surgimento de correntes de pensamento e política mais humanistas na busca por uma sociedade mais justa e sustentável, o que justifica a posição, por vezes antagônica, entre, por exemplo, as mostras latinas e a Biennale de Veneza:

“Laboratório da modernidade e da pós-modernidade, prodigioso caos de duplos e ‘replicantes’ culturais, gigantesco ‘depósito de resíduos’ em que se amontoam as imagens e as memórias mutiladas de três continentes - Europa, África, América -, onde se aderem projetos e ficções mais autênticos do que a história, a América Latina encerra em seu passado algo que serve para enfrentar melhor o mundo pós-moderno no qual estamos afundando.” (GRUZINSKI, 1999, p. 215 apud MONTANER, 2014, p. 126)

As primeiras manifestações de independência e desejo de uma visão crítica latino-americana das práticas arquitetônicas, feita por profissionais da região, surgiram na segunda metade do século XX. Bastos e Zein (2011, p.242) destacaram a criação do Taller América⁸, em 1982, com a participação de Cristián Fernández Cox, entre outros importantes profissionais de outras áreas de conhecimento. Um ano após sua criação, o grupo organizou um seminário com o tema Identidade Cultural e Modernização na América Latina, motivando o debate sobre a pós-modernidade, o que pode ser considerado como um dos eventos precedentes à criação dos Seminários de Arquitetura Latino-americana, os “SAL”. (SOUZA, 2013, p.42)

Segawa (2018) atribuiu a reconquista dos espaços de debate de arquitetura na América do Sul à exposição “Arquitetura Brasileira Atual”, organizada pela Revista Projeto e o Centro de Arte y Comunicación (CAYC), em Buenos Aires. A união entre Vicente Wissenbach, editor da revista, e Jorge Glusberg, crítico de arquitetura argentino, resultou na Semana de Arquitetura do CAYC (1983), evento que contou com grande número de participantes brasileiros, formando um interessante e, até então inédito, panorama da arquitetura no país em duas décadas. A exposição ainda percorreu algumas capitais brasileiras e, segundo o autor, foi tão bem sucedida que

⁸ O Taller América foi criado a partir de comissão do Colégio de Arquitetos do Chile, em 1982. Contava, em sua organização, com a participação de arquitetos como Sergio Larraín, Enrique Browne e o já citado Cristián Fernández Cox. Seu objetivo era estudar “como a cultura ocidental se transforma quando se enraíza na América, produzindo uma nova síntese derivada das condições geográficas e climáticas características em diferentes épocas e regiões” (MORANDÉ, 1988 apud BASTOS, 2010, p.242). Para maior detalhamento das questões citadas, ver trabalho de Gisela Barcellos Souza, Tessituras híbridas ou o duplo regresso: Encontro latino-americanos e traduções culturais do debate sobre o Retorno à Cidade (2013).

levou o CAYC a transformar sua Semana de Arquitetura na Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, em 1985. (SEGAWA, 2018, p.194)

Uma vez formadas, ainda em sua primeira edição, os corredores da Bienal de Arquitetura de Buenos Aires viram o surgimento de um grupo de arquitetos insatisfeitos com os rumos tomados pela exposição. Questionando a desvalorização da arquitetura e personagens locais, em detrimento do espaço cedido e grande destaque à arquitetos reconhecidos internacionalmente, a equipe abandonou o evento, se reunindo na Faculdade de Arquitetura de Buenos Aires, onde fundaram os Seminários de Arquitetura Latino-americana. Cabe destacar, porém, a relevância da primeira edição da Bienal em Buenos Aires (1985), pois, se por um lado gerou críticas de um grupo, por outro, foi responsável por alçar a mostra argentina à uma posição de destaque no cenário internacional, passando a figurar entre as exposições de mais importantes do mundo (AVILA, 2017, p.64).

Os profissionais, que descontentes pela ausência de participantes latino-americanos em destaque na ocasião, se reuniram na Faculdade de Arquitetura da Universidade Buenos Aires e ali estruturaram o evento (MONTANER, 2014, p.89). Segundo Bastos (2010, p.243), a reunião de arquitetos e críticos de diversos países era um esforço para um intercâmbio entre arquiteturas e debates, “tentando encontrar uma base comum de uma possível identidade arquitetônica latino-americana”. Montaner (2014) endossou esse discurso e acrescentou que:

“[...] nos SAL têm predominado a reflexão sobre a identidade latino-americana e sobre a questão historiográfica, a pesquisa e os recursos metodológicos, tendendo a maioria deles em enfatizar a revalorização do patrimônio e da paisagem e, nas últimas edições, insistindo sobre as questões do meio-ambiente e da arquitetura bioclimática [...] ao mesmo tempo, significaram a reforço de uma corrente doutrinária. Em todo caso, a criação e evolução dos SAL é a demonstração mais privilegiada da consolidação e amadurecimento da crítica de arquitetura na América Latina.” (MONTANER, 2014, p. 90-91)

Ávila⁹ (2017, p.18) mencionou a promoção dos Congressos Pan-americanos de Arquitetura como inspiração para práticas futuras, no qual pode ser incluída as exposições Bienais de Arquitetura, bem como os SAL, ainda que esses primeiros

⁹ A investigação de Javier Enrique Romero Ávila, Bienais de Arquitetura na América Latina: Dez anos de grandes prêmios Bienais (2005-2015), faz um interessante mapeamento das exposições Bienais mais relevantes na região e dos prêmios concedidos aos participantes. O autor apresenta análises sobre a importância desses eventos para divulgação e intercâmbio de novas linguagens em arquitetura.

eventos sofressem com certa irregularidade entre as edições. Entre as iniciativas com maior destaque, pode-se citar o caso da Bienal de Arquitetura da Colômbia, em 1962, uma exposição pioneira na região, ainda que limitada à atuação nacional dos profissionais, mas que era dedicada exclusivamente à arquitetura. Caso semelhante é a Bienal de Arquitetura do Peru, em 1970, uma mostra limitada à produção nacional, promovida pelo Colégio de Arquitetos do país, ainda antes do estabelecimento da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (AVILA, 2017).

1.3 A Bienal Internacional de Arquitetura no Brasil

No Brasil, a partir da década de 1940, houve grande desenvolvimento e fomento de ações no cenário das artes, principalmente na cidade de São Paulo com a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), período em que se observava grande aproximação entre arquitetura e 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)

Pode-se analisar a produção da 1ª Bienal de São Paulo a partir do diálogo entre as experiências do MoMA e da *Biennale* de Veneza, muito mais que qualquer vestígio deixado pela mostra de arquitetura da Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo Herbst (2015, p.4), a primeira exposição brasileira trazia uma inspiração no caráter multidisciplinar apresentado pelo MoMA e, ainda que no caso da Bienal de Veneza não houvesse espaço para exposição de arquitetura, foi sob suas normas regulamentares que se organizou a 1ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo, em 1951.

Como citado por França (2018, p.13), o maior desafio de exposições como as Bienais de Arquitetura, consiste na comunicação dos trabalhos a um público mais amplo e não familiarizado com a linguagem adotada na representação dos projetos, como plantas, cortes e maquetes. Essa dificuldade, em muitas oportunidades foi fator limitante da participação popular nas mostras e, constantemente, motivo de revisões por parte da direção da Fundação Bienal

Desde sua primeira edição, a Bienal de Artes de São Paulo contou com a seção especial “Exposição Internacional de Arquitetura” (EIA), responsável pela mostra de projetos arquitetônicos produzidos no Brasil e no mundo, alinhados com o pensamento moderno internacional. A partir da criação desta EIA, deu-se início a uma tradição de eventos de arquitetura dedicados à apresentação e reflexão crítica da produção arquitetônica brasileira e internacional, que culminou na criação de uma bienal dedicada exclusivamente à disciplina, em 1973. Para organização desta exposição inaugural, Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador da Bienal de São Paulo, nomeou uma comissão de arquitetos com o objetivo de apresentar a produção moderna brasileira para o mundo, além de selecionar e convidar arquitetos internacionais para a mostra, segundo regimento elaborado.

Desde a primeira edição das exposições EIA, já se observava o uso do espaço das bienais de arquitetura como facilitador de redes de diálogos transnacionais. A 1ª EIA contava com a exposição de grande número de projetos assinados por arquitetos estrangeiros, tendo como destaque o “Grande Prêmio Internacional de Arquitetura” concedido a Le Corbusier pelos projetos da Unidade de Habitação de Marselha, Capela Ronchamp e o Museu do Conhecimento (FRANÇA, 2018, p.24). Outros nomes importantes participaram da mostra de 1951, como, Philip Johnson, Mies Van der Rohe, Pier Luigi Nervi, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, além da presença de um júri de obras composto por Sigfried Giedion, Mario Pani e Junko Sakakura (LINS, 2008, p. 27-28), fato que apenas reforçava o caráter transnacional das discussões.

Herbst (2007, p.86) citou um curioso fato que atribuiu ser reflexo de um “colonialismo não explicitado, mas perfeitamente previsível”, quando as obras brasileiras expostas foram levadas para o subsolo, em condições menos favoráveis das que se abrigavam

no pavilhão projetado por Eduardo Kneese de Melo e Luis Saia¹⁰. Juntamente com elas, toda a Exposição Internacional de Arquitetura se mudou para o pavimento inferior, em uma clara demonstração de desprestígio da arquitetura em relação às demais artes plásticas e o destaque à produção internacional em detrimento da produção brasileira.



Figura 10. Vista geral da 2ª Exposição Internacional de Arquitetura, que integrava a 2ª Bienal de São Paulo (1953-1954). Fotografia não identificada. FONTE: Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

Com o crescimento e popularização das Bienais de Arte, Francisco Matarazzo Sobrinho, com grande rede de relacionamentos e bom trânsito entre as maiores instituições de arte do mundo, sendo o responsável pelo início das representações brasileiras na Bienal de Veneza, criou a Fundação Bienal de São Paulo (FBSP) com

¹⁰ Herbst (2007, p.84) apresenta um memorial com algumas diretrizes a serem adotadas para o projeto do pavilhão que receberia a exposição. O documento não possui assinatura, mas o autor atribui possivelmente à Luis Saia. Na ocasião o edifício foi bastante criticado pela “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.” (p.86).

o objetivo de “democratizar o acesso à cultura e estimular o interesse pela criação artística” (FBSP, 2020), em 1962.

Os objetivos traçados por Matarazzo na fundação da FBSP foram ampliados conforme cada uma das edições e dos temas propostos pela curadoria, além da clara repercussão das discussões internacionais no cenário brasileiro. Desde suas primeiras edições, as exposições de arquitetura levaram ao público a mais recente produção brasileira, reconhecida como uma arquitetura referencial, mas serviram para outros propósitos além da simples apresentação de modelos. Segundo Fernandes (2001, p.286), a Bienal possui uma vocação cultural dupla e colabora para o desenvolvimento do ofício da arquitetura, servindo de ponto de referência para a reflexão da produção arquitetônica em escala local e sua inserção em um cenário global. 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 se observar os nomes convidados para composição das exposições de projeto, júris e temas propostos para os fóruns de debates, fica claro a busca pelo pensamento alinhado com as vanguardas na tentativa de, através da crítica e os espaços de discussões, fortalecer a produção nacional e colocá-la em contato com o restante do mundo. Como exemplo, pode-se citar a II EIA, em 1953, já realizada no Parque do Ibirapuera e integrante das comemorações do 4º Centenário da cidade de São Paulo, que premiou a obra do arquiteto alemão Walter Gropius e destacou, em caráter nacional, a produção de Sérgio Bernardes e Burle Marx (FRANÇA, 2018, p.25; HERBST, 2007, p.88-90).

Nas edições seguintes, a bienal começou a experimentar os efeitos resultantes de seus diferentes processos de produção, não sendo possível igualar o intervalo das exposições de artes plásticas. Desta maneira, a exposição precisava encontrar novos caminhos, inserindo o Concurso Nacional das Escolas de Arquitetura em seu programa expositivo, na edição de 1955. (FRANÇA, 2018; LINS, 2008)

Em uma visão panorâmica das EIA's, a linguagem estética dos projetos, ao menos no que diz respeito às Salas Especiais, buscava apresentar obras referenciais e endossadas pela crítica de seu tempo, transformando este espaço de exposição em formador de modelos estéticos a serem desenvolvidos nos anos seguintes às Bienais. Pode-se citar o caso da 7ª EIA que, sofrendo dos efeitos provocados pela ditadura militar no Brasil e com presença reduzida de exposições de arquitetos estrangeiros, optou por apresentar obras e valorizar o trabalho local, dando destaque para arquitetos paulistas (FRANÇA, 2018, p.28).

Deve-se entender essa intencionalidade na escolha de projetos para apresentação nas bienais que segundo Herbst, tinha como objetivo “uma concentração de esforços em prol da consolidação do projeto moderno” (HERBST, 2007, p.69), modificando e ampliando o alcance dos objetos artísticos, na tentativa de torná-los acessíveis ao grande público que circularia pelas exposições durante a realização do evento.

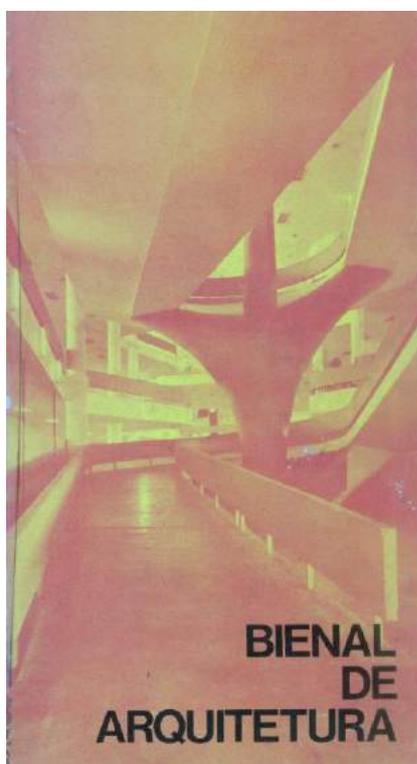


Figura 11. Cartaz 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 1973. FONTE: Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

A crítica foi outra atividade que se beneficiou das discussões apresentadas pelas Bienais. Em um período marcado pelo florescer da arquitetura no cenário nacional, a presença de importantes nomes em mostras de grande impacto na arquitetura, como

o do crítico suíço Sigfried Giedion, possibilitaram o fortalecimento da atividade. Montaner definiu que um dos objetivos da crítica é “intentar contextualizar toda nueva producción dentro de corrientes, tradiciones, posiciones y metodologías establecidas, reconstituyendo el medio en el cual se han creado las obras” (MONTANER, 1999, p.18-19)

Por sua vez, Bastos e Zein, apresentaram a fragilidade da atividade crítica de arquitetura no Brasil no período, estando resumida aos artigos publicados pela Revista Habitat (BASTOS, ZEIN, 2011, p.41). Desta maneira, o estabelecimento de uma cultura crítica dentro da Arquitetura, motivada e mediada por um evento de porte internacional, como a Bienal de Artes de São Paulo, em um período em que muito pouco se produzia no campo da crítica no país, deve ser entendida como fundamental para o desenvolvimento da disciplina e desdobramentos no continente americano.

Após 10 edições, as Exposições Internacionais de Arquitetura como evento associado às Bienais de Arte já demonstravam sinais de desgaste e esvaziamento. Alguns dos críticos defendiam uma mostra com um espaçamento maior entre suas edições como resposta à dificuldade de se produzir bons exemplares de arquitetura suficientes para se alimentar uma grande exposição a cada dois anos (LINS, 2008, p.332). Outro fator que contribuiu para o enfraquecimento das EIA's foi o golpe militar, em 1964, tendo seus reflexos sentidos já na 8ª edição da exposição, em 1965, com a diminuição da participação internacional e fuga de investimentos em exposições de alto custo (FRANÇA, 2018, p.28).

O grande número de profissionais exilados ou forçados a deixar seus cargos em universidades e instituições, somado à diminuição do espaço dedicado às discussões nas bienais de arte, resultaram em perda de representatividade e dificuldade na organização de espaços que promovessem a crítica de arquitetura. Diante desse cenário, a tentativa de organização de uma bienal específica para a disciplina buscava ampliar as condições para a construção de fóruns de encontros e debates abertos que pudessem alcançar toda a sociedade em um período marcado pela ausência deste tipo de ações.

Assim, fruto da união entre Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e o Banco Nacional da Habitação (BNH), foi aberta a 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (1ª BIA), em 18 de junho de 1973,

de maneira 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 escolhido para o evento foi “O ambiente que o homem organiza: suas conquistas e dificuldades”, contando com projeto expositivo de Paulo Mendes da Rocha. A mostra se organizou em chamadas para “Salas Especiais” que exibiam projetos de grandes nomes da arquitetura brasileira e internacional, onde se dava destaque aos trabalhos relacionados à ocupação territorial e os diversos campos de atuação profissional com o objetivo de fazer um balanço crítico sobre a arquitetura no início da década de 1970. Além desta seção, organizou-se a “Exposição Internacional das Escolas de Arquitetura” e os fóruns de debate promovidos durante o evento, estrutura que se manteve durante maior parte das BIA.

França (2018, p.35) destacou a dificuldade da equipe organizadora em encontrar financiadores, na ocasião o BNH patrocinou a exposição, mas exigiu que a maior parte dos espaços fosse ocupada por projetos públicos ligados à instituição. Apenas 30 trabalhos, entre cerca de 150 apresentados para exposição geral dos arquitetos, foram selecionados pelo júri que era composto por Jaime Lerner, Alfredo Britto e Edgar Graeff.

Como previsto, pelas condições políticas do país, a continuidade da mostra acabou sendo prejudicada pelo período da Ditadura Militar no Brasil. Montaner afirma 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 não poderia ser mais do que apropriada para o caso brasileiro, em que fica evidente que a organização das Bienais de Arquitetura no Brasil foi fortemente afetada pelo regime militar (1964-1985), seja pelo cerceamento da liberdade de expressão ou desmonte de qualquer organização contrária ao governo, com o exílio, prisão ou morte de seus participantes. Por consequência disto, foi impossível realizar um evento do porte de uma bienal com a periodicidade desejada, deixando um hiato de vinte anos entre a 1ª e 2ª edição da BIA.

Como apresentado anteriormente neste capítulo, durante o período da ditadura no Brasil, Veneza apresentou sua 1ª Bienal de Arquitetura, em 1980. Na América Latina,

em 1985, Buenos Aires também organizou sua primeira Bienal, dividindo com a edição paulistana as exposições de arquitetura do continente e integrando o que se chamou “Trilogia das Bienais” (FRANÇA, 2018, p.41). Nessas mostras a produção internacional lançava suas primeiras teorias e fundamentava as críticas em relação ao movimento moderno, além de introduzir a linguagem pós-moderna em arquitetura. Esse hiato nas bienais brasileiras pode ser encarado como um dos motivos da tímida adesão de profissionais brasileiros ao movimento pós-moderno e relativo atraso nas discussões propostas na década de 1980, como já observado por França (2018, p.40).

Vinte anos após sua primeira edição, a 2ª BIA teve como tema geral “Arquitetura, Meio Ambiente e Desenvolvimento”, uma resposta à conferência da ONU RIO+20, em 1992. Foram apresentados trabalhos de aproximadamente 300 profissionais, brasileiros e estrangeiros, sem que houvesse distinção por nacionalidade, formando um interessante panorama da arquitetura mundial, que mesclava a tradicional produção moderna dos grandes mestres modernistas, reverenciando figuras como Oscar Niemeyer, e as primeiras respostas ao discurso pós-moderno, ainda que de maneira bastante tímida, principalmente por referências feitas à Aldo Rossi e o recém construído Teatro del Mondo (FRANÇA, 2018, p.43-53).

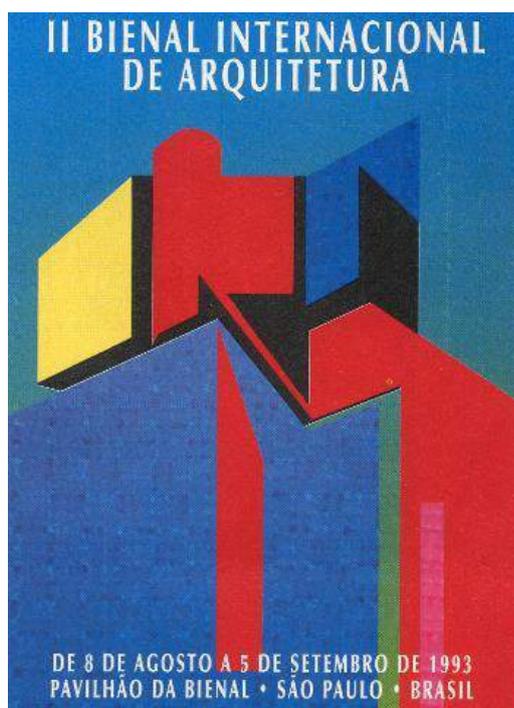


Figura 12. Cartaz 2ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 1993. Desenho por McCann-Erickson. FONTE: Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

A grande crítica em relação à segunda edição do evento foi a ausência de critérios para aceitação dos trabalhos enviados à exposição. Para que se formasse esse grande panorama da arquitetura, foram aceitos todos os projetos enviados pelos 300 arquitetos participantes da exposição geral (FRANÇA, 2018, p.45). Para alguns críticos, como Santos, apesar de grande confusão, aos poucos a qualidade de alguns dos projetos apresentados se tornava evidente em meio a grande quantidade de obras (SANTOS, 1993, p.76).

Marcada por suas descontinuidades, a terceira edição da BIA, que deveria ter ocorrido em 1995, foi cancelada. Desta maneira, toda a equipe e projeto curatorial definidos para o evento foram abandonados e substituídos, em 1997, por Lúcio Gomes Machado e Luiz Fisberg. A nova proposta curatorial buscava a recuperação da participação da sociedade no debate sobre a arquitetura na tentativa de recolocá-la como um tema central na cultura brasileira. Fisberg também afirmou a necessidade de reflexão sobre a produção arquitetônica ao longo do século e as diferentes gerações de arquitetos em posições antagônicas: uma alinhada com uma tradição modernista e outra buscando novos caminhos e distanciamento das ideias propagadas no movimento moderno, indicando a necessidade de uma convivência pluralista (FBSP, 1997, p.18). Como resultado desta diversidade na produção arquitetônica, optou-se por uma exposição sem tema específico, definida a partir de quatro eixos, sendo esses: os processos de urbanização; os edifícios e sua relação com o meio natural e urbano; Patrimônio Ambiental, Artístico e Histórico; Desenho industrial e comunicação visual.

Os curadores da edição ainda reforçavam a necessidade de incorporar a sociedade ao debate nas questões enunciadas pela Bienal, apresentando os efeitos deste distanciamento por meio de forte crítica, ao relacionar as dificuldades de diálogo com a sociedade com a “consequente mediocridade da maior parte das soluções encontradas em nossas cidades” (FBSP, 1997, p.18).

Julio Landmann, então presidente da Fundação Bienal de São Paulo, apontava a necessidade de organização para que se alcançasse a periodicidade dos dois anos entre as edições, condição fundamental para que a bienal paulistana estivesse em destaque entre os eventos internacionais, “tornando-se ponto de referência e debate.” (FBSP, 1997, p.16). Pedro Cury, presidente do IAB na ocasião, trazia em seu discurso

a ideia de balanço da produção brasileira e mundial através da BIA, além de reforçar o caráter de transnacionalidade do evento, afirmando:

“[...] 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)

As palavras finais de Luiz Fisberg e Lucio Gomes Machado eram de esperança em relação ao futuro da exposição, mencionando o apoio de instituições como o IAB/SP e outras nacionais e internacionais, sem que fossem discriminadas em seu texto, que:

“Rompendo com o ciclo de barreiras que impediam anteriormente a manutenção de sua periodicidade, decisão que há cerca de um ano parecia temerária. Entendemos que a partir da realização da presente 3ª BIA, com a estrutura curatorial, gerencial e de suporte financeiro agora implantada, será possível garantir a apresentação, a cada dois anos, de um balanço da produção arquitetônica mundial.” (FBSP, 1997, p.19)



Figura 13. Artigo da Folha de São Paulo noticiando a eleição de Julio Landmann para a presidência da Fundação Bienal de São Paulo. FONTE: Acervo digital da Folha de São Paulo, 28 de fevereiro de 1997.

Ao final da exposição, o balanço da 3ª BIA feito pela curadoria dava como missão cumprida a promoção do evento, ainda que enfrentasse problemas de raízes mais profundas como a pouca divulgação da arquitetura e do desconhecimento da maior parte da população das atribuições de um arquiteto. (FRANÇA, 2018, p.67) As críticas se concentravam na escolha da curadoria para a quantidade de projetos selecionados,

o que, segundo Celso Fioravante, jornalista da Folha de São Paulo¹¹, acabou gerando uma “série interminável de painéis fotográficos, maquetes e outros projetos que não se distinguem uns dos outros.” (FIORAVANTE, 1997). Outra crítica bastante contundente foi a publicada pela Revista AU, de janeiro de 1998, assinada por Haifa Sabbag, onde o autor explicita a necessidade de se repensar o tamanho da mostra de arquitetura como fator fundamental para manutenção da qualidade e relevância das obras expostas, uma vez que o grande número de projetos:

“[...] 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)

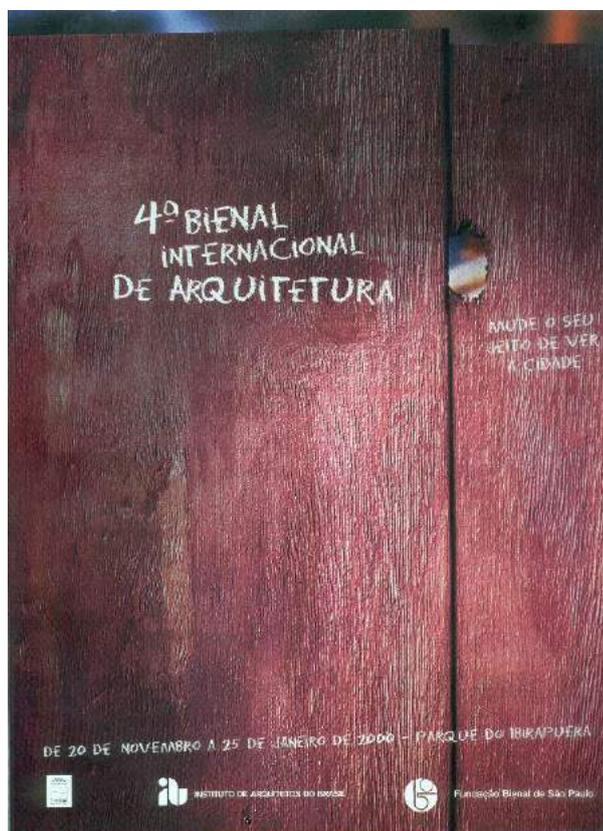


Figura 14. Cartaz da 4ª Bienal Internacional de São Paulo, 1999. FONTE: Acervo Fundação Bienal de São Paulo.

¹¹ O artigo de Fioravante, de 08 de novembro de 1997, intitulado “Visitante pode sentir atração ou repulsa”, trazia fortes críticas em relação aos “cerca de 550 trabalhos inscritos e aceitos, sem seleção pela curadoria”. Ainda consta no artigo um questionamento quanto à forma de exposição dos trabalhos na sala especial “9+1 – Jovens Escritórios de Arquitetura Holandeses”, que segundo o autor era feito por “bizarros infláveis”.

A última bienal do século XX, realizada no ano de 1999, demonstrou uma evolução nos temas abordados pelas bienais com o avanço de suas edições. Pôde-se observar o amadurecimento e relativo abandono das questões mais específicas de arquitetura e ampliação do debate com a população. O catálogo da mostra apresentou o objetivo segundo o qual,

“[...] 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 edição da 4ª BIA abriu-se espaço para reflexão sobre a qualidade de vida das cidades e sua íntima relação com a qualidade dos espaços urbanos projetados, além de introduzir questões como a arquitetura produzida para o novo milênio e as cidades do futuro. Em texto na abertura do catálogo da exposição, Mário Covas, então Governador do Estado de São Paulo e Presidente de Honra da 4ª BIA, refletiu sobre a necessidade de se pensar a cidade do novo milênio, visto 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, com grandes transformações no modo de vida das pessoas, nas tecnologias e circulação de saberes, eventos como as bienais de arquitetura tiveram papel importante no balanço da produção arquitetônica do século XX com vistas à indução de abordagens futuras. Graças à essas exposições, foi possível uma análise da produção arquitetônica ao longo de um século de intensas transformações. A disciplina experimentou momentos de grande destaque e desenvolvimento bastante distintos, desde o pós-guerra e a necessidade de reconstrução até a produção em uma última fase do século marcada pela aplicação de novas tecnologias à arquitetura, transformando a linguagem arquitetônica das edificações e incorporando uma estética que caracterizaria este período.

Por meio da análise do conjunto das obras da arquitetura mundial selecionadas e apresentadas na 4ª BIA, observa-se a prevalência de projetos com desafios tecnológicos. A curadoria demonstrou um interesse pelo resultado estético decorrente do uso e desenvolvimento de novas técnicas construtivas e do desenho assistido pela tecnologia digital. Para ilustrar esse interesse, vale destacar a presença de uma

exposição dedicada à Arquitetura Virtual definida no catálogo da mostra como sendo “[...] 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 olhando para a construção da arquitetura durante o século XX, com condições de estabelecer uma crítica aos movimentos passados, era de fundamental importância que a arquitetura do novo século fosse idealizada, ciente dos desafios que seriam enfrentados em um mundo extremamente globalizado. Essa preocupação tornou-se nítida quando se analisam as 57 Salas Especiais produzidas para o evento, onde fica claro uma mescla entre passado e futuro. A 4ª BIA manteve atenção aos grandes nomes da arquitetura moderna, mas incorporou temas contemporâneos a essa discussão. Pedro Cury, Presidente do IAB, em seu texto inaugural do catálogo destaca que:

“A mostra também nos propiciará a continuação das discussões e dos debates sobre temas da maior importância para nós. Que arquitetura teremos de produzir para o próximo século; que cidade queremos para a sociedade do futuro, tendo em vista o avanço tecnológico que está por vir [...]” (FBSP, 1999, p.19)

Para compor os fóruns de debates e algumas das citadas Salas Especiais foram convidados arquitetos alinhados com uma produção contemporânea e internacionalizada. Surgiram nesta lista nomes já consagrados da arquitetura como o de Frank Gehry, vencedor do prêmio Pritzker em 1989, a quem se dedicou a sala especial “Mobiliário de Frank Gehry”, e Tadao Ando, participante da sala especial “Arquitetura para Cultura” e laureado em 1995. A presença de Norman Foster também foi destacada na edição, recebendo um Prêmio Especial da Bienal Internacional de São Paulo, pelo conjunto de sua obra apresentada na Exposição Geral dos Arquitetos¹², no mesmo ano em que o arquiteto recebeu o Pritzker.

Mas, um fato deve ser observado com atenção. Além da participação de arquitetos consagrados pela crítica, a Bienal também demonstrou seu papel de introduzir

¹² Consta no catálogo a exposição os projetos de Norman Foster para o Aeroporto Internacional de Hong Kong, 1998, o edifício sede do Commerzbank, em Frankfurt, e o Novo Parlamento Alemão, Reichstag, em Berlim. Em todos os projetos apresentados, faz-se menção à alta tecnologia aplicadas para solucionar questões como iluminação e ventilação. (FBSP, 1999, p.74)

premiados e assumiram protagonismo na arquitetura no início do século XXI estavam entre os participantes integrando os debates sobre contemporaneidade. Entre esses, pode-se citar Rem Koolhaas, Kazuyo Sejima, Ryūe Nishizawa, Richard Rogers e Jean Nouvel. Da América Latina, participaram arquitetos com grande influência na arquitetura a ser desenvolvida no século XXI, como é o caso dos escritórios Brasil Arquitetura e UNA Arquitetos, além de Ricardo Legorreta e Aurelio Martinez Flores, personagem do segundo capítulo desta investigação e figura a partir da qual será possível pautar uma discussão sobre os rumos da arquitetura na virada do milênio e a produção contemporânea em solo brasileiro.

última chance

exposições

4ª Bienal de Arquitetura (abaixo)
no Pavilhão da Bienal, no parque

Ibirapuera até dia 25 (pág. 52)
Chuck Close, Jim Dine e Sol LeWitt
na Associação Alumni até dia 25
(pág. 50)

teatro

Memórias Póstumas de Brás Cubas no Sesc Ipiranga somente hoje (dia 21) e amanhã (pág. 35)

O Caderno Rosa de Lory Lamby no Cacilda Becker dias 26 e 27 (pág. 33)

As informações dos roteiros foram levantadas pelo Datafolha entre os dias 5 e 19 de janeiro e podem sofrer alterações ao longo da semana. É recomendável telefonar para os locais antes de sair de casa.

Figura 15. Recorte Folha de São Paulo destacando a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. FONTE: Acervo digital Folha de São Paulo, B03 - Folha de São Paulo - Sexta-feira, 21 de janeiro de 2000 - Caderno GUIA DA FOLHA

Como destaca França (2018, p.77), a crítica sobre a 4ª BIA¹³, principalmente no que diz respeito às escolhas da curadoria e qualidade das exposições possibilitaram um espaço na mídia especializada e geral que dificilmente a disciplina alcançaria: era a

¹³ França ainda cita artigos em que se destacava a importância das questões suscitadas pela mostra e um escrito de Gerald Thomas, para a Folha de São Paulo, sob título “Colagem infantilóide e sem propósito”, texto bastante crítico em que o autor sugere que não sejam realizados outros eventos desse porte se não existissem condições financeiras mínimas para sua execução, e define a bienal como um evento “pobre, como uma feira industrial de Terceiro Mundo.” (THOMAS, 1999 apud FRANÇA, 2017, p.77)

possibilidade de colocar, diariamente, em local de destaque os arquitetos e a arquitetura. Talvez, a partir desse ponto de vista, a exposição tenha alcançado seu objetivo inicial de inclusão da sociedade nas discussões, ainda que possam ser encontradas menções à baixa adesão do público na mostra.

Bienal de Arquitetura tem baixa visitação

A 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, inaugurada para convidados no sábado passado, recebeu, em seu primeiro domingo, um público de 2.500 pessoas. Se mantida a média, o número final deve ficar abaixo da expectativa dos organizadores, que é de 250 mil visitantes em todo o evento, que vai até 25 de janeiro e custou R\$ 3 milhões.

Figura 16. Notícia da baixa adesão do público na 4ª BIA. FONTE: Acervo Folha de São Paulo - Sexta-feira, 23 de novembro de 1999 - Caderno FOLHA ILUSTRADA pag 7

CAPÍTULO II

A arquitetura de Aurelio Martinez Flores

A figura de Aurelio Martinez Flores e sua presença em exposições de grande importância, como é o caso das Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo, no final do milênio, desperta questionamentos e hipóteses, a partir da observação de sua produção profissional em solo brasileiro. Nesta breve introdução de caráter biográfico e informativo, não é objetivo deter-se à alguns detalhes de sua vida, fornecendo uma biografia detalhada, nem abranger a totalidade de acontecimentos, encontros e conexões do arquiteto mexicano com profissionais e instituições brasileiras, mas o de explorar todo lastro cultural mexicano e referências modernistas internacionais existentes, para que haja fundamento nas discussões propostas na terceira parte deste trabalho.

Baseia-se, primariamente, em todo material fruto de depoimentos e entrevistas cedidas por Flores durante sua vida. Essas falas do arquiteto são costuradas aos recentes trabalhos publicados de Genoveva Ost Scherer Nehme (2015) e Felipe de Souza Silva Rodrigues (2018), trazendo dados fundamentais para o desenvolvimento da presente investigação. Entrevistas e as duas dissertações são complementadas com informações contidas no livro de André Aranha Corrêa do Lago (2002) e artigos de Cecília Rodrigues dos Santos. Em um segundo momento, parte-se para uma análise da arquitetura de Aurelio, a partir de duas chaves de leitura possíveis: uma voltada à sua formação e contato com grandes nomes do modernismo internacional e outra com relações à sua cultura, questões da memória local mexicana e arte primitivista. Na última parte deste capítulo, faz-se menção à participação e premiação do arquiteto em eventos expositivos como o caso das Bienais de São Paulo. Para construção desses textos, utilizou-se dos documentos contidos no acervo da Bienal de São Paulo, que mencionavam a participação do arquiteto, troca de correspondências, convites, fichas de inscrição e fotografias de obra, totalizando 30 volumes, aos quais o autor da pesquisa teve acesso em visita à FBSP, em janeiro de 2020.

Desta maneira, busca-se a ampliação da biografia de Aurelio Martinez Flores, em diálogo com os autores já citados, além da apresentação de novas perspectivas e análises sobre o arquiteto mexicano e suas interlocuções com uma arquitetura de escala global. A obra pouco conhecida e divulgada de Flores tem uma análise que contempla uma visão a partir dos elementos de sua produção arquitetônica como o

resultado de sua formação e os diálogos transnacionais, uma vez que sua produção segue princípios tradicionais da arquitetura mexicana, com grande influência do modernismo de Mies Van der Rohe e Richard Neutra, estando implantada em solo brasileiro, com grande tradição modernista.

2.1 Aurélio Martinez Flores

Aurelio Martinez Flores nasceu em Puebla de Zaragoza¹⁴, no México, cidade de origem colonial espanhola citada por Lago (2001, p.20), como uma joia do Barroco. O próprio arquiteto declarava que seu interesse pela arquitetura, bem como sua habilidade em ler plantas, teria origem com o hábito de construir aeromodelos em madeira de balsa, ainda em sua infância, além de uma coleção de recortes de um suplemento de arquitetura de um jornal norte-americano que sua família recebia (FLORES, 2009).

“Sem dúvida, o ambiente no qual vivi me inspirou. Morava em um antigo convento, com 27 quartos e oito irmãos. Dentro de casa tinha uma capela onde meus pais se casaram, pois naquela época a Igreja era proibida no México. Tudo isso me marcou muito. E não tinha nada de moderno ali. Fiz uma exposição, no ano passado, que se chamou Nostalgia e Decadência. É assim que me sinto. Trago um pouco dessa nostalgia e vivo certa sensação de decadência.” (FLORES, 2013)

Ainda adolescente, aos 16 anos, Aurelio foi contratado por uma loja de móveis que funcionava no térreo de sua residência, com a função de organizar as vitrines. Segundo o próprio arquiteto, os proprietários da loja “[...] gostaram tanto que me perguntaram se eu não queria criar vitrines novas a cada três semanas.” (FLORES, 2009). Esse talento precoce notado por seus empregadores motivou um convite para que Flores desenhasse uma fachada para uma nova loja que seria aberta, ocupando um antigo sobrado na cidade. Apesar da ausência de iconografia desta edificação e dos desenhos do jovem, pode-se construir sua imagem através da descrição dada pelo arquiteto:

Eles pretendiam modificar a fachada. Fechei as janelas do piso superior, pois havia lido em algum lugar que a iluminação natural não era importante para uma loja. O que importava era a luz artificial, pois, faça chuva ou sol, a

¹⁴ Puebla, Heroica Puebla de Zaragoza ou Cuetlaxcōāpan, em idioma nahuatl, são nomes dados à cidade localizada na região centro-sul do México, fundada pelos espanhóis em 1531. Em virtude da riqueza arquitetônica, foi elevada a condição de Patrimônio Mundial pela UNESCO, em 1987.

atmosfera é a mesma. Criei uma fachada simples, com linhas de tijolos horizontais, o logotipo em um quadrado, no centro, e a porta e duas vitrines embaixo. Era um desenho avançado para a época. (FLORES, 2009)

Consta na biografia do arquiteto um breve período cursando Medicina, por imposição de seu pai, que não acreditava que a arquitetura seria um bom caminho para se seguir, uma vez que era uma profissão pouco conhecida e a tradição familiar indicaria carreira na advocacia ou como comerciante. Já na Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional Autônoma do México, durante os anos de 1952 a 1955, Flores teve contato com importantes nomes da arquitetura mexicana do período e, por gostar de linhas retas, acabou se aproximando de Jorge Gonzalez Reyna, seu orientador durante a graduação. Sobre a escolha de Reyna, Aurelio citou o fato de o arquiteto estar ligado ao trabalho de Richard Neutra como sendo fundamental para essa escolha, uma vez que era quem mais se aproximava do trabalho de Mies Van der Rohe (FLORES, 2009; RODRIGUES, 2018).



Figura 17. Aurelio Martinez Flores. FONTE: Revista Casa Claudia, 15 de julho de 2013.

Após sua formação, Flores foi convidado para trabalhar com a Knoll International que, apesar de não ser o tipo de trabalho desejado pelo jovem arquiteto, possibilitava seu contato com peças de design moderno de autores como Eero Saarinen, Harry Bertoia, Charles Eames e Mies Van der Rohe, seu grande mestre. Sua trajetória na empresa continuou por mais um período, dessa vez promovido à diretor de produção de

mobiliário, estando responsável pela interface entre desenho e execução das peças. Durante seu período na empresa norte-americana, Aurelio participou do único projeto executado de Mies na América Latina, o edifício-sede da Bacardi¹⁵, na Cidade do México, em 1957. A participação de Flores nesse projeto foi limitada ao desenho do hall de acesso à edificação e especificações de mobiliário, segundo as orientações de Mies e as peças produzidas pela Knoll, em solo mexicano. Esse período de colaboração despertou atenção desta pesquisa e será tratado em maiores detalhes ainda neste capítulo.

Essa experiência despertou a atenção da empresa que, em processo de expansão, solicitou que Aurelio viesse ao Brasil, encarregando-o de instalar e supervisionar a produção do mobiliário em sua primeira fábrica na América do Sul. Vale contextualizar as ações de expansão da empresa, tendo como alvo o Brasil, em um período de grande destaque para a arquitetura moderna, principalmente na construção da nova capital, Brasília. Essa linguagem de vanguarda deveria ser aplicada em todos os pormenores das edificações, sendo necessária a produção de peças que estivessem conectadas e referenciadas com esse período da história da arquitetura (FLORES, 2009; RODRIGUES, 2018).



Figura 18. Sede da Bacardi, projeto de Mies Van der Rohe – Cidade do México, México. Disponível em: https://i.pinimg.com/originals/00/91/e0/0091e04202bed432571b7a1a53a8d77_b.jpg

¹⁵ O projeto de Mies Van der Rohe para a sede na Bacardi, na Cidade do México, foi o segundo desenho feito pelo arquiteto para o proprietário da empresa de bebidas. O primeiro, desenvolvido para ser implantado em Cuba, não obteve sucesso, em virtude da mudança do país, graças à Revolução Cubana.

Inicialmente, o arquiteto deveria permanecer em São Paulo por três meses, mas as limitações tecnológicas brasileiras para produção das peças impediram que Martinez Flores retornasse ao México, após o curto período em solo brasileiro:

No fim desse período, havíamos conseguido produzir somente um protótipo: a cadeira Saarinen. Era uma peça complicada, feita com mais de um tipo de material. A Forma já fabricava móveis, mas não possuía tecnologia para executá-la. Precisávamos, por exemplo, fazer uma parte dela com fibra de vidro. Então, saímos pela cidade perguntando quem sabia trabalhar com aquele material. Saímos perguntando, imagine só! E quem fez a fibra de vidro da primeira Saarinen produzida no Brasil foi o [João Augusto Amaral] Gurgel, que fabricava carros com esse material. Era tudo muito artesanal. A peça mais difícil de fazer foi a cadeira Bertioia, por causa do traçado metálico. (FLORES, 2009)

As limitações de produção eram conhecidas de Aurelio desde seu trabalho frente à Knoll mexicana, chegando a declarar que, após um período de visitas à fábrica nos Estados Unidos, ficou surpreso com a quantidade e agilidade que se produziam as peças e que o modelo seria impossível de ser implantado em seu país de origem. A crítica de Flores baseava-se na qualidade de vida dos empregados responsáveis pela produção dos móveis, uma vez que os funcionários americanos possuíam automóveis para deslocamento e todos os eletrodomésticos para maior conforto em seus lares, enquanto os profissionais mexicanos sofriam por longas horas no transporte público até a fábrica. (FLORES,2009)



Figura 19. Interior do edifício sede da Bacardi, projeto de Mies Van der Rohe. Flores participou do desenho dos interiores desse hall da edificação – Cidade do México, México. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/d5/60/23/d560233e1e7c55e0a2361fe40f3a9e8e.jpg>>

Martinez Flores foi incorporado à Forma, importante representante comercial das peças produzidas pela Knoll, e permaneceu até os anos 1970, quando a empresa já havia estabelecido sua produção e um cargo com altos salários, como o ocupado pelo arquiteto, não era necessário. Aurelio continuou prestando serviços à empresa, mas ainda sem clientes para execução de projetos de arquitetura, decidiu abrir sua própria loja de objetos de design, a Inter/Design. Seu objetivo era trazer da Europa, constantemente, poucos exemplares de algumas peças selecionadas para venda em uma cidade carente desse tipo de peças. A loja era caracterizada por se assemelhar a um grande salão de exposições, com predominância da cor branca, o que dava todo destaque aos trabalhos importados expostos para venda, tornando-se uma referência de qualidade e simplicidade na composição dos projetos de arquitetura de interiores. (FLORES, 2009; LAGO, 2001)

O primeiro projeto de arquitetura desenvolvido por Aurelio Martinez Flores, no Brasil, tem origem da relação do arquiteto com o publicitário espanhol José Zaragoza. Lago

(2001, p.21-22) indicou que a linguagem adotada por Flores na obra do Guarujá foi a responsável por, rapidamente, estabelecer a fama do profissional, sendo reconhecido por sua sensibilidade e delicadeza aliadas ao máximo apreço pelo detalhe. Esse trabalho ganhou destaque na revista norte-americana *Architectural Digest*, que raramente dedicou espaço para publicação de artigos para obras construídas no Brasil.

Dessa obra surgiria, talvez, aquele que pode considerar como maior parceiro e financiador das obras de Martinez Flores: Walther Moreira Salles. Depois de conhecer a Casa Guarujá, propriedade de José Zaragoza, iniciou-se um período de grande amizade e uma série de projetos que contemplavam desde espaços de habitação da família Moreira Salles, até importantes obras das instituições financeiras do grupo bancário. Segundo depoimento de Pedro Moreira Salles no prefácio do livro de André Aranha Corrêa do Lago, o que aproximava o arquiteto de seu pai era “depuração estética, sobriedade, uma ousadia *understated*, refinamento. O contrário da pirotecnia que assola tantos projetos recentes, a arquitetura como espetáculo.” (LAGO, 2001, p.9).

A obra de Aurelio Martinez Flores se torna importante para análise da presente investigação, a partir da visão de diálogos transnacionais em arquitetura e uma visão emergente no final do milênio, apontada por Martins, da necessidade de se enxergar a prática arquitetônica enquanto manifestação da cultura. Pode-se atribuir à sua personalidade mais reservada e de difícil convivência, como citado por algumas das pessoas próximas, a pouca publicidade em torno de projetos importantes desenvolvidos ao longo da vida do arquiteto. Sua arquitetura não se encaixa em qualquer classificação nas escolas paulista ou carioca, ligadas ao movimento moderno internacional de Le Corbusier e à personagens como Villanova Artigas e Oscar Niemeyer.



Figura 20. Casa Guarujá em matéria da revista Architectural Digest. Disponível em: <https://archive.architecturaldigest.com/article/1977/12/architecture-aurelio-martinez-flores>

Lago (2001, p. 25) definiu a arquitetura desenvolvida por Flores como fruto da cultura, referenciada em mestres estrangeiros pouco explorados por arquitetos brasileiros e como resultado de um grande equilíbrio entre o modernismo e a tradição. Dentro de um cenário marcado pela profusão de vertentes e linguagens em arquitetura, como o apresentado pelas Bienais de São Paulo na virada do milênio, uma análise aprofundada da arquitetura de Martinez Flores pode contribuir para que se entenda parte da produção contemporânea brasileira, com olhares mais voltados à tradição e a cultura, e seus desdobramentos no início do século XXI.

Após essa breve contextualização da vida da personagem central da pesquisa, passe-se a uma análise da obra de Aurelio Martinez Flores, apresentada por meio dos diálogos e interlocuções presentes na carreira do profissional. A intenção não é esgotar o assunto, nem mesmo propor uma visão única e definitiva sobre essa vertente arquitetônica sugerida por este trabalho. Em uma primeira parte, buscou-se alinhar, a partir das experiências e contatos do arquiteto, a produção de Flores com o modernismo internacional, indicando alguns pontos comuns em uma rede de contatos, que poderia ter exercido forte influência em algumas questões de sua arquitetura.

Após contemplar a discussão da apropriação da modernidade na obra de Aurelio, retoma-se o equilíbrio sugerido por Lago, e parte-se para investigação das origens culturais mexicanas, seus principais elementos e significados. Desta maneira, a presente investigação pretende embasar e categorizar esse tipo de arquitetura, bem como traçar alguns questionamentos a serem discutidos no terceiro capítulo desta.

2.2 Diálogos com o modernismo internacional

Ainda no início do século XX, as aproximações entre artes plásticas e arquitetura serviram de guia para que profissionais usassem dos princípios de composição como ferramenta de desenvolvimento de uma nova arquitetura. Analisando-se a obra de Aurelio Martinez Flores, a partir desse contexto mais amplo, pode-se afirmar que a linguagem apresentada em sua obra não se trata de expressões tipicamente locais sem que houvesse conexões com as discussões contemporâneas que ganhavam destaque, em virtude da maior facilidade de comunicação, divulgação, deslocamentos dos profissionais e intercâmbios. O período em que Flores construía suas referências em arquitetura ficou marcado na historiografia da disciplina por intensa produção e reflexão na busca por novos paradigmas que satisfizessem os anseios da nova vida do homem moderno.

A coleção de recortes de arquitetura de revistas norte-americanas, a que Aurelio tinha acesso, mencionada em uma de suas entrevistas, é uma das pistas de que, apesar de estar cercado e completamente submerso em uma cultura colonial hispânica, as produções internacionais compuseram sua rede de referências antes mesmo de seu ingresso na Universidade Nacional Autônoma do México, em 1952. Vale ressaltar que, em seu período acadêmico (1952-1955), Flores continuou mantendo-se em contato com discursos e ideias modernas, graças ao interesse demonstrado pelos diretores da Faculdade de Arquitetura da UNAM¹⁶ na aproximação com arquitetos representantes do Estilo Internacional.

¹⁶ No documento “Nuestra Historia”, da Faculdade de Arquitetura da UNAM, encontram-se narrados os mais de dois séculos de tradição da instituição e sua aproximação com movimentos de vanguarda da

Pode-se sugerir que essa afinidade entre UNAM e o modernismo norte-americano se deu graças as políticas de boa-vizinhança idealizadas por Franklin Delano Roosevelt e colocadas em prática por Nelson Rockefeller, além da proximidade geográfica entre os dois países (ATIQUE, 2007)¹⁷. Quando se observa os relatos da época, nota-se que o intercâmbio entre profissionais dos dois países era algo comum: muitos arquitetos mexicanos procuravam nomes consagrados no cenário internacional para períodos de colaboração em seus escritórios e, em movimento contrário, profissionais vindos da Europa, em fuga do continente, em virtude da Segunda Guerra Mundial, completavam esse rico quadro de intercâmbios e trocas culturais.¹⁸

Dois nomes que mantêm relações estreitas com a formação de Aurelio Martinez Flores, ainda que de maneira indireta, são os de Richard Neutra (1892-1970) e Walter Gropius. Ambos os arquitetos se beneficiaram deste período de diálogos transnacionais - sendo encontrados constantemente entre as listas de convidados de grandes eventos internacionais - difundido suas ideias e formando uma rede de continuadores de seus trabalhos no continente americano. Por exemplo, Neutra, que se autoproclamou “cidadão do mundo”, antes de desembarcar em solo estadunidense havia se dedicado por longos períodos ao estudo de diferentes culturas na Europa e Ásia (TIPPEY, 2016, p. 311). Esse interesse do arquiteto austro-húngaro por novos povos, arquiteturas e natureza, motivava novas expedições em uma busca “contínua pelo humano”¹⁹ (LAMPRECHT, 2000, p.7; GUERRA; CRITELLI, 2013).

arquitetura internacional e sua influência na produção mexicana, principalmente através das obras de José Villagrán García e Federico Mariscal.

¹⁷ A tese de Fernando Atique percorre o período entre a visita de Dom Pedro II aos Estados Unidos quando da comemoração do centenário da independência do país, em 1876, e a Segunda Guerra Mundial, apresentando as políticas externas adotadas e seus efeitos na cultura arquitetônica no Brasil e na América Latina.

¹⁸ Durante a pesquisa para fundamentação deste tópico do texto, foi encontrado um breve artigo de Jimena Garcia para a Fahrenheit Magazine, publicado em 20 de fevereiro de 2020, sobre o arquiteto e historiador alemão Max Cetto Day que pode ser significativo na exemplificação desse trânsito internacional de personagens importantes. O profissional saiu da Europa após discordâncias com a política cultural do Terceiro Reich e migrou para os Estados Unidos, onde constam colaborações com Frank Lloyd Wright e Richard Neutra. Após um ano de experiência, Cetto se mudou para o México onde formou uma parceria com José Villagrán García e auxiliou em alguns projetos de Luís Barragán. Constam ainda nas colaborações de Max um período como docente na Universidade Nacional Autônoma do México, trabalhos com Ernst May e uma participação de destaque em concurso internacional para o edifício da Liga das Nações em Genebra (1927).

¹⁹ Para maiores detalhes sobre a atuação transnacional de Richard Neutra, inclusive suas contribuições em solo latino-americano, principalmente brasileiro, ver artigo de Abílio Guerra e Fernanda Critelli, “Richard Neutra e o Brasil”, (2013).

A citação desses nomes se torna importante na tentativa de análise da obra de Aurelio Martinez Flores enquanto contemporâneo desses movimentos de diálogos transnacionais e, de certa forma, continuador dos ensinamentos de seus mestres, ainda que, em um primeiro olhar, o resultado de suas arquiteturas não apresente muitas aproximações.

2.2.1 Jorge Gonzalez Reyna

Ao ingressar no curso de arquitetura da Universidade Nacional Autônoma do México, Flores escolheu seguir o Jorge Gonzalez Reyna, como explicou em trecho de sua entrevista para Fernando Serapião, em 2009:

“Na cadeira de composição arquitetônica havia diversos professores, cada um com uma tendência diferente, e era permitido que o aluno escolhesse ter aulas com aquele com quem se identificasse mais. Félix Candela, que criava aquelas coberturas em parábolas hiperbólicas, era um dos professores. Como eu já tinha preferência por linhas retas, escolhi o professor Jorge Gonzales Reyna, que havia se formado nos Estados Unidos e fora aluno de Richard Neutra. Se houvesse algum discípulo de Mies van der Rohe, eu o teria escolhido” (FLORES, 2009)

A partir da escolha de Flores e a citação de Jorge Gonzalez Reyna como orientador de seus trabalhos durante a graduação, cabe breve investigação sobre o personagem e suas ligações com uma rede transnacional de arquitetos. Como descrito por Aurelio, Reyna apresentava um repertório formal que mais se aproximava dos ideais de arquitetura admirados por Flores, daqueles praticados por seu grande mestre, Mies Van der Rohe. O levantamento de dados sobre Reyna foi feito a partir de trechos de um único livro publicado pela Universidade Nacional Autônoma, em 2004. Sua aproximação com Richard Neutra e Walter Gropius lança luz à discussão dos diálogos transnacionais proposta nesta pesquisa.

Jorge Gonzalez Reyna nasceu em Saltillo, Coahuila, em 14 de outubro de 1920. Reyna iniciou seus estudos na Cidade do México, em um colégio marista, mas com o fechamento das escolas confessionais, pelo presidente Lázaro Cárdenas, a família o envia para terminar seus estudos em Brownsville, Texas. Após concluir a educação básica, o jovem ganhou uma bolsa de estudos para cursar Arquitetura na

Universidade do Texas, em Austin, onde foi aluno de Hugo Leipziger, sendo convidado, ao término de sua graduação, para continuar seus estudos na Universidade de Harvard, por Walter Gropius. (FERRER, 2004; RAFAEL, 2017)



Figura 21. Jorge Gonzalez Reyna na *Sala de Consejo* na Faculdade Nacional Autônoma do México. Disponível em < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jorge_GzLz_Reyna.jpg > Acesso em 14/05/2020.

Dessa relação surgiu o convite para que Reyna se juntasse ao escritório de Gropius, onde o arquiteto permaneceu por um ano e meio, auxiliando no desenvolvimento de alguns projetos. Há menção de uma intensa troca de correspondências entre Gropius e Reyna, que inclui um convite para participar do desenvolvimento de um projeto para uma igreja na cidade de Torreón, México. Gropius teria aceitado o convite para trabalhar como consultor do trabalho, mas este não foi executado em virtude de desentendimentos com os jesuítas quanto ao estilo arquitetônico que deveria ser adotado para o edifício: uma igreja gótica, o que era considerado inaceitável por Reyna. (FERRER, 2004)

De volta ao México, já como professor da Escola Nacional de Arquitetura, foi convidado a elaborar o projeto do Pabellón de Rayos Cósmicos da Cidade Universitária, com participação de Félix Candela e Carlos Graeff. A edificação teve grande destaque na época por sua cobertura em concreto armado com apenas quatro centímetros de espessura, a estrutura mais delgada existente no mundo até aquele momento. Neste período, destaca-se a grande colaboração de alunos e professores da universidade na construção do novo *campus* da UNAM, que se tornaria referência para a arquitetura moderna mexicana (UNAM, 2010).



Figura 22. Construção do Pavilhão de Raios Cósmicos por Jorge Gonzalez Reyna e Félix Candela. Disponível em < <https://i.pinimg.com/originals/8c/35/72/8c3572ca0009db5cfd37f5ba581c14e.png> > acesso em 13/05/2020

Reyna teve papel fundamental na introdução dos discursos internacionais vinculados ao movimento moderno na UNAM. Em 1961, o diretor promoveu uma série de conferências com arquitetos modernistas de destaque internacional. Este evento pode ser analisado a partir dos diálogos transnacionais, como oportunidade para ampliação das redes de contato, apresentação de novas linguagens e interlocuções com o que estava sendo produzido em diferentes partes do mundo. Participaram deste evento Alvar Aalto, Richard Neutra, Buckminster Fuller, Mies Van der Rohe e Carlos Graeff, entre outros (RAFAEL, 2011). Outro fato que demonstra a presença e interesse de Reyna em uma rede internacional de diálogos é sua participação na 7ª Bienal de São Paulo, em 1963, quando a Faculdade de Arquitetura de UNAM, sob direção do arquiteto, enviou seus trabalhos para exposição no Concurso Internacional das

Escolas de Arquitetura²⁰ (FBSP, 1963, p.453). Jorge Gonzalez Reyna esteve à frente da Faculdade de Arquitetura da UNAM até sua morte, em 1969, vítima de um acidente aéreo.

Diferente do que se pode observar na linguagem arquitetônica desenvolvida por Aurelio Martinez Flores, com suas fortes raízes nas tradições mexicanas, a obra de Reyna tem maior relação com a arquitetura do “Estilo Internacional”. Pode-se levantar a hipótese de que sua mudança ainda adolescente para os Estados Unidos e contato com professores participantes de movimentos de vanguarda da arquitetura moderna internacional, como é o caso de seu orientador Walter Gropius, tenha levado Reyna a se distanciar de uma arquitetura regionalista.

É importante ressaltar a presença neste período, primeiro em Austin e, mais tarde, em Harvard, de nomes consagrados da arquitetura mundial no processo de formação do arquiteto. Além de Walter Gropius, com quem Reyna teve contato próximo, Richard Neutra, Martin Wagner e Hugo Leipizig aparecem como professores em sua trajetória acadêmica. Como resultado, tem-se uma produção que em aspectos formais se distancia da sobriedade característica da arquitetura tradicional mexicana e tem mais pontos em comum com uma arquitetura *mid-century* americana, como desenvolveu Neutra durante sua trajetória, adaptada ao clima mexicano.

Isso pode ser comprovado pela linguagem adotada pelo arquiteto em algumas residências projetadas no México, onde grandes panos de vidro fazem o fechamento dos volumes, marcados pela horizontalidade e definidos como que por duas linhas: o plano da laje e o plano do piso. Essa horizontalidade é interrompida pelo posicionamento de planos deslocados, que extrapolam os limites projetados pelas lajes e pisos, elemento muito comum nas arquiteturas de Mies Van der Rohe e Richard Neutra.

Como citado acima, essa linguagem arquitetônica sofreu modificações necessárias nos locais em que foram inseridas. Um dos exemplos nítidos nas imagens apresentadas é a proteção de toda superfície envidraçada através da projeção dos

²⁰ Este evento era tradicionalmente realizado junto às Exposições Internacionais de Arquitetura, ainda vinculadas à Bienal de Artes de São Paulo. Essa tradição se manteve até os dias de hoje, tornando-se parte importante das exposições e espaço de reflexão sobre a atividade de ensino no campo da Arquitetura e Urbanismo.

volumes do segundo pavimento, criando grandes áreas sombreadas, ou a partir de pequena projeção da laje de cobertura.

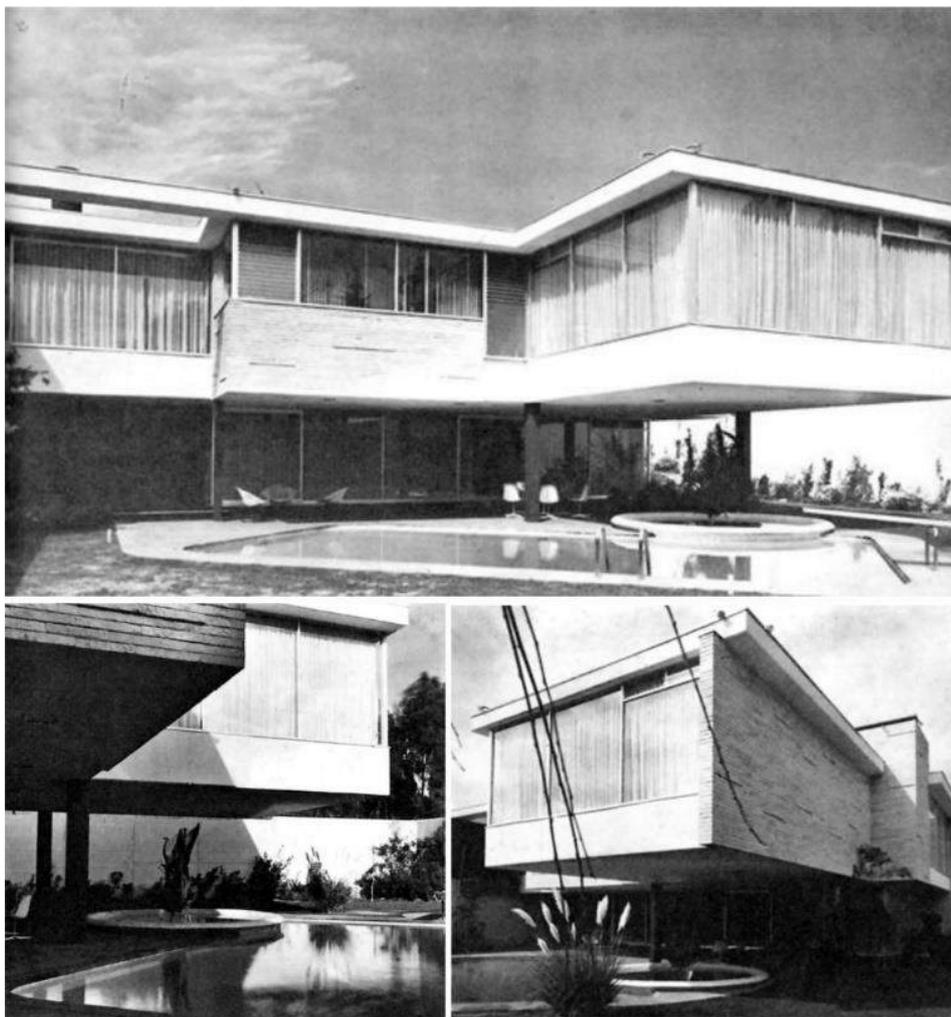


Figura 23. Colagem de fotos da Casa em Lomas, Sierra Mestañas, Cidade do México 1962. Projeto de Jorge Gonzalez Reyna, a partir do acervo digital “Una vida moderna”. Grandes panos de vidro fazem o fechamento da residência e as áreas em balanço garantem o sombreamento das áreas de permanência da residência. Disponível em < <https://unavidamoderna.tumblr.com/>> Acesso em 15/05/2020

No projeto para as oficinas da *Compañía General de Aceptaciones*, 1968, na cidade do México, é observado o exemplo mais claro, do ponto de vista formal em uma edificação projetada por Reyna, de uma aproximação com a arquitetura do Estilo Internacional. Observa-se o uso de extensas fachadas envidraçadas, sustentadas por estrutura em concreto armado, liberando grandes vãos no pavimento térreo. A edificação tem linguagem que se aproxima dos grandes pavilhões projetados por Mies Van der Rohe, em especial pode ser citado o edifício-sede para a Baccardi, na cidade

do México - projeto em que Aurelio Martinez Flores participou. Segundo a documentação que se teve acesso, esse edifício foi demolido.

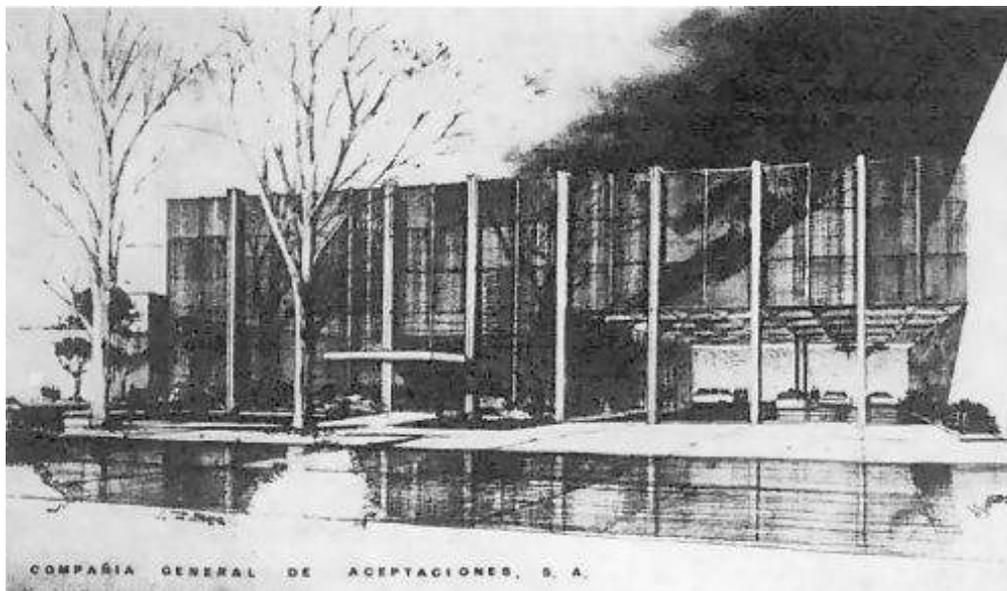


Figura 24. Desenho da fachada do edifício de oficinas para *Compañía General de Aceptaciones*, Cuauhtémoc, Cidade do México, 1968. Disponível em < <https://i.pinimg.com/564x/0c/fd/ec/0cfdec32c539>. Acesso em 13/05/2020.

Há ainda menção a um projeto de uma fábrica para Crown Clork, em São Paulo, entre os anos de 1948 a 1950, projetada por Reyna. Essas imagens, bem como a localização do projeto não pôde ser encontrada durante as investigações para esta pesquisa.

A apresentação dessas obras permite que se ilustre a linguagem presente nas obras de Reyna, pouco conhecido em solo brasileiro, que despertou a atenção de Aurelio Martinez Flores em seu período na UNAM. A produção de Reyna, aqui apresentada de maneira breve, se destaca entre uma produção moderna mexicana, muito caracterizada pela cultura local. O arquiteto se afasta em muitos pontos das influências desta arquitetura tradicional, apresentando obras com fortes conexões com o modernismo do Estilo Internacional, de seus mestres. Enquanto diretor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional Autônoma do México, Reyna introduz discussões e busca uma internacionalização da metodologia e referências de arquitetura. A escolha em apresentar este arquiteto foi motivada por sua forte atuação

em um ambiente de diálogos transnacionais e circulação de saberes, colaborando com as discussões propostas na primeira parte desta pesquisa. Além disto, baseado na experiência docente do arquiteto e sua ligação com Aurelio Martinez Flores, foi possível a produção de importantes reflexões, que colaboraram em uma análise crítica da obra do arquiteto personagem central deste trabalho.

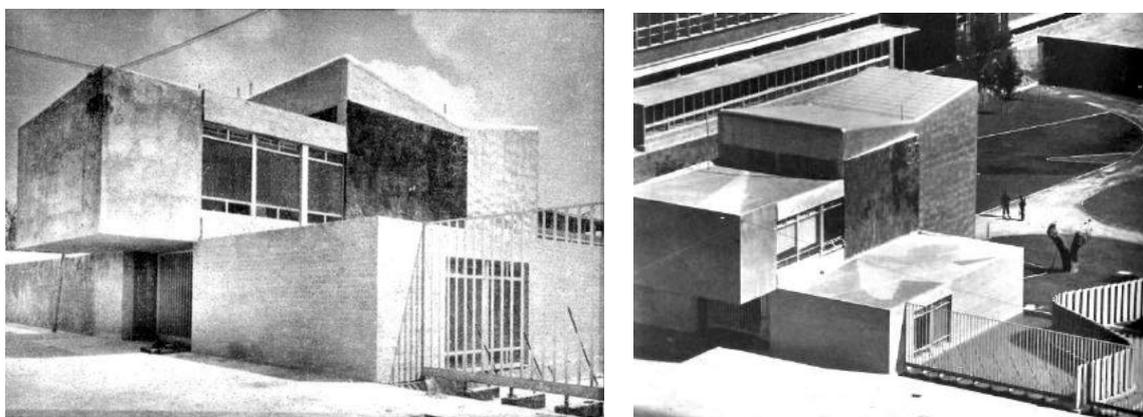


Figura 25. Pabellón Van der Graaff na Cidade Universitária, México, 1952. Disponíveis em <<https://unavidamoderna.tumblr.com/image/80813784963>> Acesso em 13/05/2020.

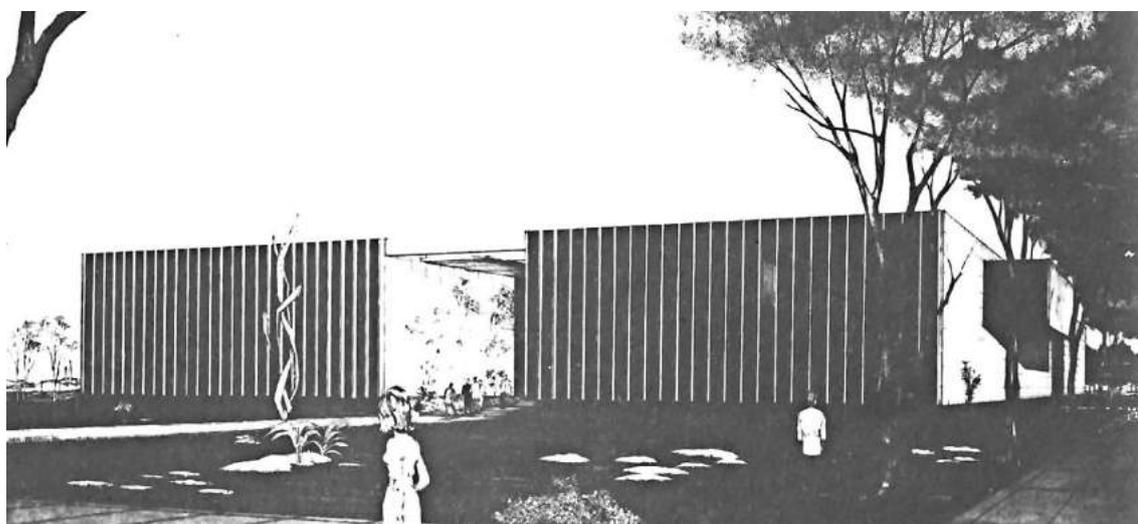


Figura 26. Perspectiva do projeto do edifício Hylsa, em San Nicolas de los Garza, Monterrey, México, 1968. Projetado por Jorge González Reyna e Enrique Langerscheidt. Disponível em <<https://unavidamoderna.tumblr.com/image/82024775988>> Acesso em 13/05/2020.

2.2.2 Mies Van der Rohe

Por diversas vezes, em entrevistas e depoimentos, Flores transpareceu sua admiração pela arquitetura de Mies Van der Rohe. Fato que merece destaque e fica evidente, em uma análise comparativa superficial dos trabalhos de ambos os arquitetos, é o aparente distanciamento entre uma referência falada e seus resultados na prática. Enquanto Mies opta pela transparência, leveza e certa difusão do conceito de interior e exterior, Flores adota o peso das edificações, aberturas reduzidas ao mínimo necessário e claros limites entre interno e externo. Mas, as afirmações do arquiteto mexicano despertaram o interesse por uma análise aprofundada dessas possíveis relações e podem contribuir para ampliação das discussões sobre como se deu a influência modernista miesiana em uma arquitetura com características tão comuns à cultura mexicana local.

Conforme indicado nos trabalhos de Genoveva Ost Scherer Nehme (2015) e Felipe de Souza Silva Rodrigues (2018), Aurelio Martinez Flores teve participação no único projeto de Mies Van der Rohe construído na América Latina. Esse contato se tornou possível graças à Knoll International, empresa de mobiliário que possuía as patentes para execução de móveis assinados por importantes arquitetos e designers modernos. Após o término de seus estudos, Flores foi contratado pela empresa com a função de supervisionar a linha de produção e fazer a interlocução entre desenho e fabricação. Nesta oportunidade, a Knoll foi chamada a participar do projeto para o edifício sede da Bacardi, na cidade do México, fornecendo as peças de mobiliário para os ambientes. Coube a Flores o desenho dos interiores e a especificação das peças seguindo as instruções e croquis de Rohe. Partindo desse trabalho é que se atribui a escolha do nome de Flores para conduzir o processo de implantação da empresa no Brasil, aumentando sua capacidade de atendimento e produção, em um país que construía sua tradição modernista e, portanto, necessitava desse tipo de mobiliário para composição de seus projetos (FLORES, 2009; RODRIGUES, 2018; NEHME, 2015).

Rodrigues (2018) já apontava outros diálogos possíveis entre Flores e Rohe em um projeto não executado para a família Moreira Salles. Segundo consta em sua pesquisa, a encomenda de Walther Moreira Salles, para um de seus filhos, consistia em um projeto da sede de uma das fazendas da família, que fora parcelada em glebas

menores. O trabalho de Flores não foi executado, sob alegação dos proprietários que reivindicavam um projeto coletivo, aberto à discussão entre os quatro irmãos, pedido que se contrapunha à personalidade do arquiteto mexicano, conhecido por ser muito pouco flexível e de difícil negociação. O estudo de Flores acabou abandonado, dando espaço a uma intervenção de Ricardo Legorreta no local (RODRIGUES, 2018, p.233).

A proposta inicial de Flores, para construção da sede da Fazenda Cambuí, pode ser apontada como uma das obras mais significativas e emblemáticas quando se objetiva caracterizar a obra do arquiteto mexicano e suas apropriações ambíguas de tradição e modernidade. Aurelio tirava partido da grande liberdade que o terreno lhe oferecia, criando espaços ora abertos e descobertos, remetendo-se aos pátios da arquitetura de origem hispânica, ora fechados, abrigando os ambientes necessários à residência. O desenho surgiu a partir do cruzamento de grandes muros em alvenaria caiada, tipicamente mexicanos, sendo dispostos em uma grelha ortogonal que guarda claras relações com os planos livres da arquitetura de Mies Van der Rohe e a disposição em planta dos ambientes projetados pelo arquiteto alemão. (RODRIGUES, 2018, p.235)

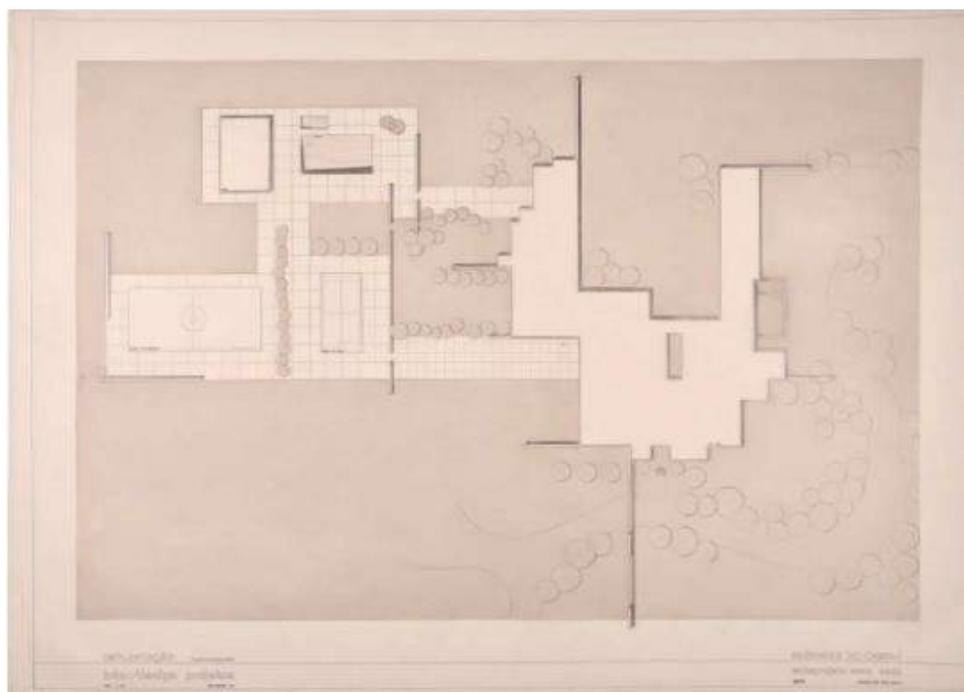


Figura 27. Projeto para a Fazenda Cambuí, de Aurelio Martinez Flores. FONTE: RODRIGUES, 2018, p. 236

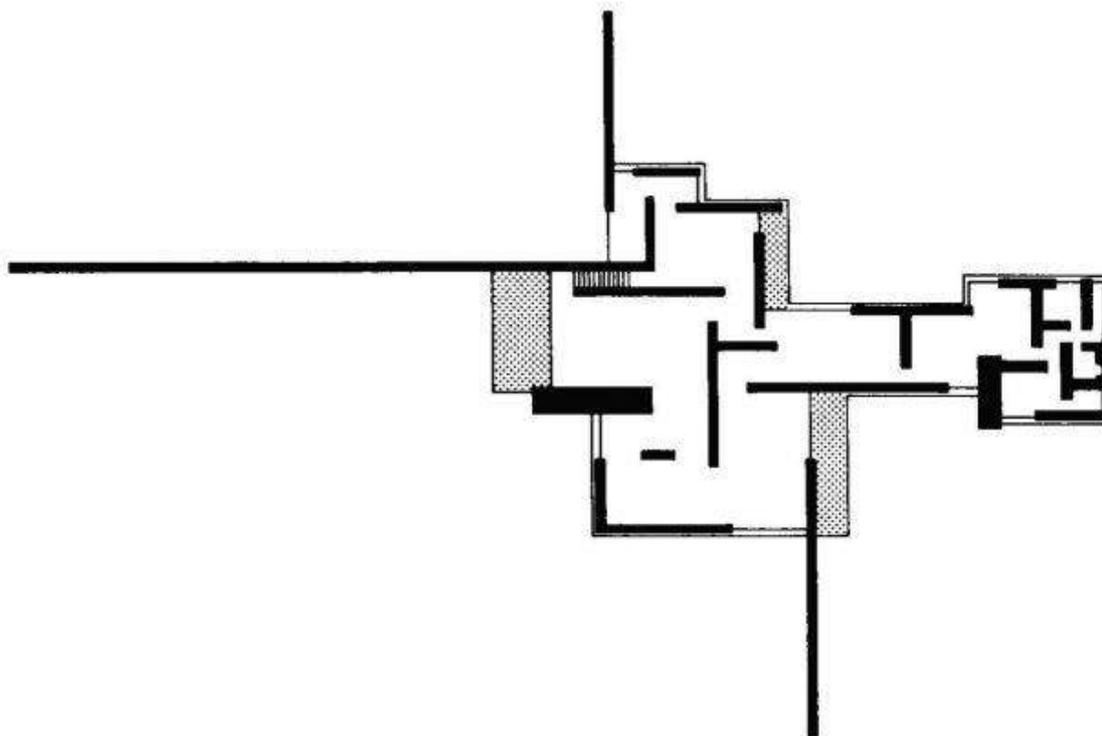


Figura 28. Casa de Campo de Tijolos, de Mies Van der Rohe, 1923. As semelhanças com Aurelio Martinez Flores podem ser observadas nos espaços gerados pelos encontros de planos dispostos de maneira livre sob uma cobertura, mas, diferente do arquiteto mexicano, a arquitetura de Mies adotava grandes superfícies transparentes e buscava certa dissolução dos limites entre interno e externo. Fonte: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/16.185/5782>

A mesma aproximação formal, com certa influência miesiana, pode ser vista no projeto para o Instituto Moreira Salles, em Poços de Caldas. Flores foi convidado a conceber um espaço que comportasse as exposições periódicas e o acervo de parte das obras de arte da instituição, aos fundos de um importante chalé na cidade mineira. Segundo depoimento do próprio arquiteto, a nova edificação deveria estar em harmonia com o entorno residencial em que se localiza e implantada de maneira a respeitar a construção centenária de Giovanni Battista Pansini para família de Cristiano Osório (FLORES, 2014, p.239).



Figura 29. Instituto Moreira Salles, de Aurelio Martinez Flores. Na imagem é possível observar a relação da edificação projetada pelo arquiteto mexicano e o antigo chalé de Cristiano Osório, projetado por Pansini. FONTE: Acervo Leonardo Finotti

A edificação é composta por dois pavimentos que se acomodam na topografia acidentada do terreno, interligados internamente por uma escada de dimensões monumentais e caráter escultórico, no centro de seu espaço expositivo. Este posicionamento pode encontrar referência na obra de Frank Lloyd Wright, que compusera seus ambientes ao redor de estruturas de uso comum, como as lareiras, dando a esses elementos posição de destaque em sua arquitetura (SOSTRUZNIK, 2019). Uma segunda referência a ser observada no caso da sede do IMS, em Poços de Caldas, é que mesmo aparentemente distante dos volumes leves e transparentes de Rohe, a influência de uma linguagem comum aos princípios miesianos pode ser percebida na utilização de planos verticais dispostos ao longo do grande salão de exposições, configurando diferentes espaços adaptáveis conforme necessidade da curadoria, ao mesmo tempo em que não interferem na leitura e percepção do ambiente em sua totalidade. A opção de Aurelio por um grande bloco branco com aberturas pequenas e pontuais não permite a sensação de completa dissolução dos limites de seu volume prismático com o exterior, porém outra forte marca de Mies presente em sua arquitetura, pode ser notada na presença de uma grelha estruturadora muito evidente. Como bem observou Nehme (2015, p.54), existem

grandes semelhanças organizacionais entre o projeto de Flores e a Neue Nationalgalerie do arquiteto alemão.



Figura 30. Instituto Moreira Salles, Poços de Caldas/MG - Projeto de Aurélio Martinez Flores. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/3e8429edc128_flores_03_casadecultura.jpg. Acesso em 15/10/2018.

Flores utilizou-se do mesmo princípio organizacional em outros projetos, como o caso do projeto da Loja Montnapoleone, em São Paulo, quando uma caixa elevada do solo tem como elemento unificador a caixa de escadas revestida em granito escuro. Nesse projeto comercial, pode-se fazer menção à uma aproximação da arquitetura de Paulo Mendes da Rocha para a Loja Forma, onde o volume elevado do solo, tem suas aberturas posicionadas estrategicamente no nível do pedestre que transita pela rua, dando vista completa do interior da loja. Nehme (2015, p.104), já apontava para as relações existentes e certo diálogo de Flores com a arquitetura paulistana, ao fazer

menção das grandes semelhanças programáticas e soluções propostas por ambos os arquitetos, além da integração entre ambientes externos e internos.

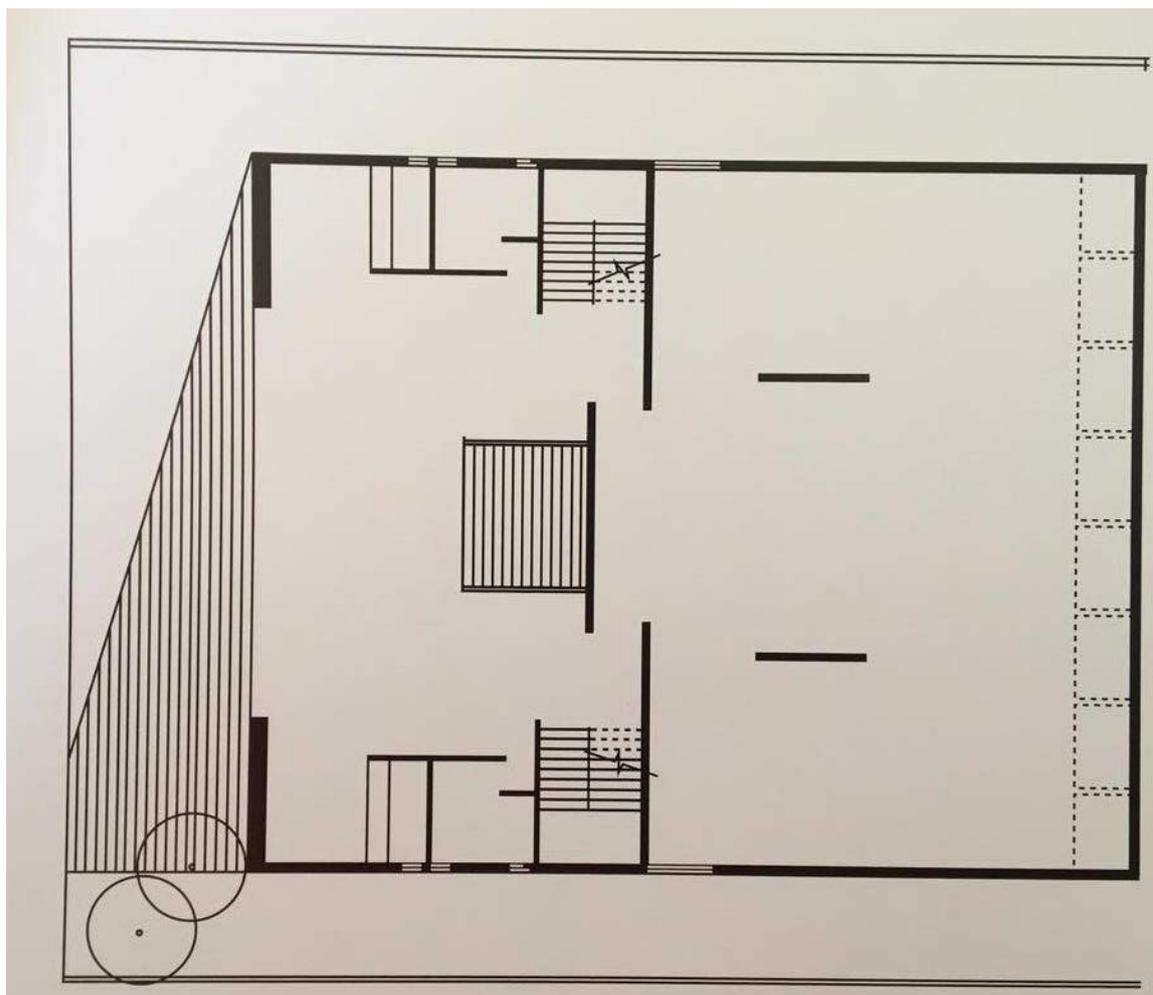


Figura 31. Planta IMS Poços de Caldas, de Aurelio Martinez Flores. Nota-se a preocupação do arquiteto na transição e condução gradual do visitante até as áreas mais reservadas, dedicadas à exposição. Fonte: LAGO, 2001, p.119

Ainda que as obras de Aurelio Martinez Flores sugiram um certo distanciamento dos padrões arquitetônicos de um movimento moderno de caráter internacional, principalmente observando-se a partir de relações estéticas, como: dissolução da barreira entre espaços internos e externos, uso de grandes panos de vidro, sensação de leveza provocada por estruturas esbeltas; as aproximações são facilmente notadas quando se adota outro ponto de vista: o da composição e organização espacial no interior de seus projetos. Os volumes, quase sempre regulares, são interrompidos por elementos verticais em planos independentes, mantendo-se a ideia de uma

ordenação estrutural regular, estando soltos em relação ao perímetro das caixas ou forros nas edificações projetadas por Flores.

Esses mesmos princípios organizacionais podem ser encontrados na arquitetura de Mies Van der Rohe, como as obras da Neue Gallery, e no próprio pavilhão de Barcelona. Nehme (2015, p.113-114) citou a organização desses espaços a partir de faixas ou zonas que seriam responsáveis pela passagem gradual entre espaços públicos e privados, ainda que haja certa discordância sobre a maneira como essa ligação é tratada em alguns dos projetos que a autora apresenta como exemplos.

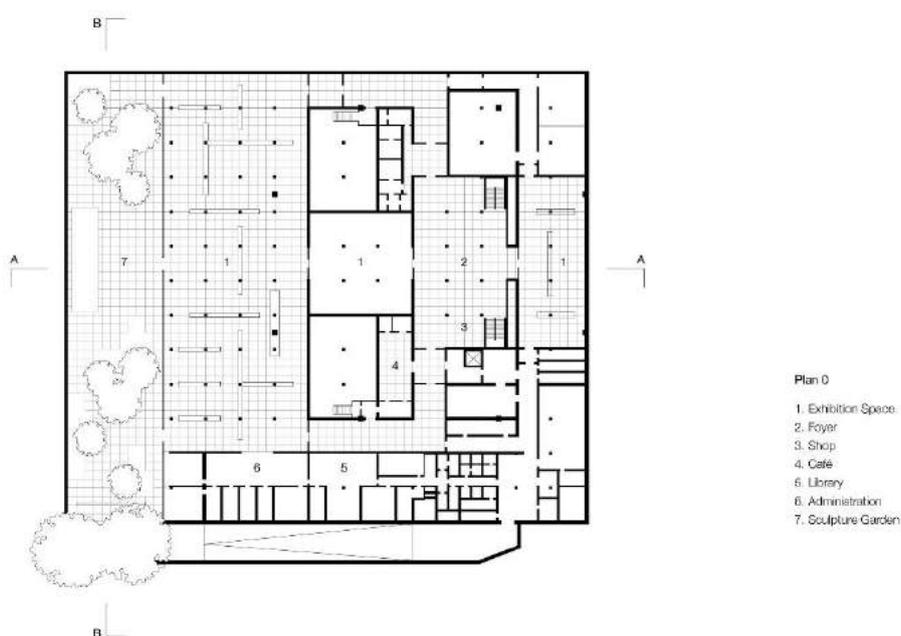


Figura 32. Planta Neue Nationalgalerie, de Mies Van der Rohe, 1968. A edificação é dividida por zonas, responsáveis pela transição gradual entre espaços externos até ambientes internos e privados. Fonte: https://cdn.shopify.com/s/files/1/2251/9453/files/studio_esinam_neue_nationalgalerie_plan_0.jpg?v=1521296369

Os depoimentos de Gian Carlo Gasperini e Alberto Campo Baeza, para o livro de André Aranha Corrêa do Lago, trazem o que talvez mais aproxime a obra de Aurelio Martinez Flores a de seu grande mestre, Mies Van der Rohe: a sabedoria e discernimento no uso dos elementos de sua arquitetura, o simples sem simplismo:

A eliminação do supérfluo nos aproxima também do essencial, que é a beleza pura. Os planos contínuos, raramente interrompidos por pequenas aberturas, são definidores do espaço. Sólidos ou transparentes, adquirem uma força descomunal pela dramatização criada pelos contrastes de luz e sombras. O conteúdo se relaciona sempre com o espaço que o contém: tudo se integra com harmonia e simplicidade. Há sempre uma sutil referência à escala humana definida por traços, às vezes imperceptíveis, mas suficientes para nos sentirmos participantes do ambiente construído. Isto talvez seja o grande segredo das obras de grandes mestres como Aurelio. (GASPERINI *in* LAGO, 2002, p.11)

O lema de Mies Van der Rohe, com quem Martinez Flores teve a honra de trabalhar no edifício da Bacardi, na estrada de Querétaro, México, pode ser aplicado a nosso arquiteto, tornando-se mais humano. Talvez o *less is more* possa ser, em Martinez Flores, também o *more with less* que tantas vezes proponho a meus alunos. Estou com Martinez Flores. A simplicidade, a limpeza, que não é simplista, nos levam a encontrar a beleza na proporção, na escala, na medida. E conseguir essa beleza na arquitetura com o material mais luxuoso do mundo, mas que está ao alcance de todos, que é grátis (BAEZA *in* LAGO, 2002, p.14-15)

2.3 Diálogos com a arte primitivista

Desde o período das grandes navegações, havia grande interesse das ciências e sociedade europeia pelos povos distantes e isolados do mundo conhecido, seus costumes e cultura. Esse desejo por se entender e teorizar uma condição desconhecida de mundo, motivou a produção de teses e debates nas ciências humanas nesse período. (CABRAL; BENDER, 2017)

Pode-se citar a obra de Jean-Jacques Rousseau, em que o autor desenvolve a teoria do “bom selvagem”: o homem que permanece puro, livre e distante da corrupção provocada por uma sociedade organizada, teoria que o próprio autor coloca em xeque ao argumentar que seria possível que esse bom selvagem, na verdade, nunca teria existido. (ROUSSEAU, [1754], 2001, p.30)

Em uma época com poucos recursos tecnológicos, foi de fundamental importância a presença de ilustradores e pintores em grandes expedições enviadas para diferentes partes do globo. Os registros desses artistas serviram como mostruário do que se encontrava nesses territórios, mas também contribuíram para a criação de um imaginário de uma sociedade intocada pelo progresso e civilização.

No fim do século XIX, com o controle imperial europeu em grande parte dos territórios da América, África e Oceania, juntamente com o crescimento e popularização de uma

cultura museográfica e expositiva, houve um crescimento do fluxo de artefatos vindo de regiões mais distantes do globo. Essas peças se espalharam rapidamente por toda a Europa, sendo absorvidas ou pelos museus etnográficos que começavam a ganhar seu espaço, ou pelo comércio, despertando o interesse da classe artística europeia. Alguns desses artistas demonstravam grande anseio pelo desenvolvimento de novas formas de artes e de rompimento com o academicismo predominante, estabelecendo posicionamentos críticos em relação ao modo moderno da vida. A saída encontrada teria suas raízes na arte tradicional africana ou de povos da Oceania, demonstrando o desejo de se produzir uma arte pura e mais moral, distanciada do refinamento técnico e das ideias clássicas do academicismo. Acreditava-se que a arte poderia ser revigorada a partir da rejeição à sofisticação ocidental e busca por referências em outras culturas (FARTHING, 2011, p. 342-343).

Há certa consonância entre os autores e críticos de arte a respeito da Arte Primitiva. Robert Goldwater, em seu livro *Primitivism in Modern Art*, 1938, afirmava não ser possível enquadrar o primitivismo a qualquer escola ou linha de produção artística, mas deveria ser observado enquanto fenômeno histórico, psicológico e formal. Farthing ressalta que “o primitivismo não foi um movimento distinto, e sim uma tendência cujas ideias influenciaram boa parte da arte no século XX” (FARTHING, 2011, p.343), enquanto Gombrich (1979) apontava para o papel fundamental das experiências de Picasso, Jacob Epstein e Henry Moore na inserção do primitivo como um dos elementos da arte moderna.

De fato, o movimento primitivista teve grande impacto sobre as artes, mas não esteve restrito à produção de Picasso, Gauguin ou Matisse, mas suas influências também podem ser notadas na arquitetura. Segundo Cabral e Bender (2017, p. 82-83), o emprego de determinados materiais e técnicas construtivas pré-industriais pelos arquitetos do movimento moderno pode ser considerado um uso de primitivismo. As autoras apontam para o fato de que, apesar de técnicas mais avançadas para a execução de seus projetos, o olhar artístico e crítico para elementos tradicionais teria como objetivo adaptá-los ao uso contemporâneo. Essa postura se afastaria do conceito do “vernacular” justamente por apresentar certa racionalidade e uma ligação intelectual proposital entre técnica/material e autor.



Figura 33. Les demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso, 1907. Ficam evidentes as aproximações com a arte africana na representação das figuras femininas de Picasso. FONTE: Acervo THE MUSEUM OF MODERN ART.

Em território americano, as primeiras expressões artísticas com motivações primitivistas foram apresentadas pelos movimentos de vanguarda vindos da Europa. Esses artistas tinham interesse nas artes tribais, principalmente pelas novas possibilidades estilísticas e simbólicas introduzidas pelos artefatos colecionáveis de antigas culturas do continente. Essa nova linguagem artística permitia alinhar artes e expressões nacionalistas, fortalecendo um estilo nativamente americano. (RUBIN, 1984)

Jacob Flam e Miriam Deutch, em *Primitivism and twentieth-century art: A Documentary History*, (2003), apontam para o fato que nenhuma outra vertente artística recebeu tão pouca atenção da crítica de arte como a vertente primitivista e seu interesse pelas culturas tribais. Antes da publicação de seu texto, apenas dois trabalhos procuravam apresentar e investigar o movimento primitivista nas artes: o livro de Robert Goldwater

Primitivism in Modern Art, 1938, e *La peinture française, 1905-1914, et l'art nègre*, de Jean Laude, em 1968.



Figura 34. Imagem da exposição “Primitivism” in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern Art. FONTE: Acervo MUSEUM OF MODERN ART

Reconhecendo a importância dessa questão na história da arte moderna e a falta de seriedade com que esse movimento era tratado até então, o MoMA inaugurou a exposição “*Primitivism*” in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern Art, em 27 de setembro de 1984, com curadoria de William Rubin. A mostra tinha por objetivo apresentar artefatos tribais que influenciaram a produção de artistas no início do século XX e as obras de arte destes em um mesmo ambiente, justapostos (MUSEUM OF MODERN ART, 1984, p.1). O resultado foi a publicação de um catálogo organizado por Rubin que se mantém como uma das principais coletâneas de textos sobre o assunto.

Esse olhar para os povos habitantes da América e sua produção artística repleta de elementos simbólicos e religiosos tem suas ramificações e implicações na arquitetura produzida no continente. O texto de Cláudia Costa Cabral e Helena Bender, “Usos do primitivismo, pedra, barro e arquitetura moderna”, discute as possibilidades de análise do modernismo latino-americano sob a égide do primitivismo. Parte-se de todo referencial teórico para fundamentar a análise proposta sobre a arquitetura praticada pela tríade elencada por essa pesquisa – Flores, Barragán e Legorreta.

Vale ressaltar que essa análise não tem objetivo de se estabelecer como definitiva. Há a possibilidade de uma segunda observação na qual o primitivismo tribal dos primeiros povos da América Latina não é fonte para os arquitetos citados. Muitas dessas tribos são nômades e sua produção de artefatos é fruto desse comportamento, portanto não tem produção arquitetônica relevante para que seja feita uma investigação e traçados alguns paralelos. Para fortalecer a argumentação, adota-se por material basilar a produção arquitetônica de povos como os astecas

Ainda em solo latino-americano é preciso citar o trabalho e pesquisas de Lina Bo Bardi sobre a cultura popular brasileira. Em 1969, a arquiteta idealizou e organizou a exposição “A mão do povo brasileiro” no Masp, São Paulo, local reconhecidamente dedicado às mostras de arte erudita. A intenção era apresentar um vasto panorama da rica cultura material do Brasil com objetos populares, incluindo “carrancas, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas e esculturas.” (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2016).

Em seu texto “Tempos de Grossura: O Design no Impasse” (1994), Lina Bo Bardi faz um manifesto em prol da valorização da arte nordestina e do artesanato brasileiro, estando profundamente relacionada com questões sociais que se escancaram em uma breve incursão sobre o tema. Na análise das peças, juntamente com os escritos da autora, pode-se lançar hipóteses sobre a relação deste pré-artesanato com a arte primitivista, não apenas por seus traços simplificados e rudimentares (p.28), mas por serem considerados “objetos de uso, utensílios da vida cotidiana” (p.33), que ganharam valor e se tornaram mercadorias para classe média. Algo semelhante aconteceu com objetos de culto, tapeçarias, aparelhos ritualísticos e outras peças, vindos de outras partes do mundo.



Figura 35. Exposição "A mão do povo brasileiro: 1969-2016", remontada pelo MASP 47 anos depois.
FONTE: Acervo Museu de Arte de São Paulo

Esse interesse pelas manifestações populares também tem reflexos na arquitetura praticada por Lina. Pode ser citado o projeto para Casa Valéria Cirell, em 1964. Nele, a arquiteta faz uso de uma linguagem purista e adota materiais simples e populares, como cobertura em sapê - substituído por telhas cerâmicas posteriormente – e mergulha a residência na natureza, sem que se perca a noção do domínio do homem sobre essa (FERRAZ, 2020). Uma clara opção por uma linguagem primitiva, consciente das possibilidades técnicas, mas em que a arquitetura deveria manifestar, em primeiro lugar, os valores defendidos por Lina Bo Bardi.

2.3.1 Barragán, Legorreta e Flores

A arquitetura na América Latina tem profundas relações com os povos que habitaram o continente antes da dominação europeia. Essa forte herança cultural existente em seu território se manifesta de maneira ainda mais clara em alguns exemplares da arquitetura moderna. Nesse contexto, cabe a análise de certa linguagem arquitetônica desenvolvida no México por Luis Barragán, Ricardo Legorreta e, posteriormente,

apresentada no Brasil por Aurelio Martinez Flores. Ainda que, a partir de um primeiro e mais superficial olhar sobre as obras, possam ser identificados uma série de elementos que afastariam as arquiteturas propostas por esses arquitetos, em um exame mais minucioso é possível elencar as inúmeras semelhanças.

En la arquitectura popular mexicana se funda la tradición india precolombiana con la tradición mediterránea. Las formas son cúbicas, los materiales son los que se encuentran en la localidad y los muros están pintados con vivos colores – rojos, ocres, azules – a diferencia de los pueblos mediterráneos que son blancos. (PAZ, 1994, p. 17)

Para melhor compreensão, buscou-se apresentar traços e aplicações do primitivismo na arquitetura a partir da análise de algumas obras notáveis desses arquitetos. Luis Barragán é apresentado por seus projetos para Casa-Estúdio (1947-1948) e Convento das Capuchinas (1960), Ricardo Legorreta com seu primeiro projeto internacional, Residência Montalbán (1985) e a mais recente Casa Sotogrande (2004), e Aurelio Martinez Flores com a Casa Guarujá (1973) e o projeto para a Residência Martinez Freyssinier (1988) em Cotia, São Paulo.

Primeiramente, no caso de Barragán, sua arquitetura é formada em uma época em que se buscava a modernização do país, relativo abandono dos valores promovidos pelo neoclassicismo e valorização dos aspectos culturais locais como forma de fortalecimento do espírito nacional²¹.

No caso da obra de Barragán, em sua gênese, a presença de elementos tradicionais de uma arquitetura vernacular típica do interior do México e da memória nostálgica de sua infância nesses ambientes se tornaram fundamentais por toda sua produção. Em seu discurso, quando do recebimento do Prêmio Pritzker, em 1988, o arquiteto elencou uma série de características que nortearam sua produção através do tempo e que estavam ausentes das mais recentes publicações de arquitetura naquele momento:

“[...] 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)

²¹ Vale citar a arte muralista desenvolvida no México nas primeiras décadas do século XX, como um método de educação histórica através das imagens dos heróis, acontecimentos históricos e revoluções.

Não apenas no trecho supracitado, mas em diversos depoimentos, o arquiteto mexicano constantemente se referia ao rancho onde cresceu com sua família, o qual é descrito com grande detalhamento e sempre retornava à sua memória:

“Las primeras memorias de mi infancia están relacionadas con un rancho que tenía mi familia en las proximidades de Mazamitla. Era un pueblo rodeado de montañas y formado por casas que tenían techo de teja e inmensos aleros, para proteger a los habitantes de las lluvias que caen en esa región. Hasta el color de la tierra era un color interesante: tierra roja es de la región. En ese pueblo el sistema de distribución de agua era a base de troncos ahuecados en forma de canales, a su vez sostenidos por horquetas de palo, semejantes a trinchas, a una altura de cinco metros por encima de los techos. Este acueducto cruzaba todo el pueblo y alcanzaba los patios, donde había grandes fuentes de piedra para recibir el agua. Los patios albergaban los establos con vacas y pollos, todos juntos, y afuera, en la calle, había argollas en las fachadas de las casas para amarrar a los caballos. Los troncos acanalados estaban cubiertos de musgo y, obviamente, dejaban escapar el agua, la cual escurría por toda la ciudad, lo cual le daba al pueblo un ambiente y un aire de cuento de hadas. No, de eso no conservo fotografías, solamente lo tengo archivado en mi memoria” (BARRAGÁN, 1976, p. 103-104)

Essa herança e memória são incorporadas aos seus projetos e aparecem como soluções constantes. O casario dos povoados com seus acabamentos rústicos, os pátios com a presença de fontes, os jardins, os telhados em telhas de barro, as espessas paredes em alvenaria e as paisagens descritas pelo arquiteto, encontram lugar na arquitetura moderna e nos novos modos de vida de seus usuários. Segundo Canhadas (2018, p.28), o olhar de Barragán apresentava este legado estando enquadrado por um pensamento moderno.



Figura 36. Casa estúdio de Luis Barragán. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-55615/classicos-da-arquitetura-casa-luis-barragan-luis-barragan>

Neste caso, ainda que o arquiteto estivesse mergulhado em uma tradição e modo de fazer e pensar os espaços, fica clara a opção racional de Barragán por utilizar elementos sem que se configurasse uma “vernacularização” de sua arquitetura. Os elementos tradicionais da cultura local são inseridos em uma linguagem moderna como se remetessem à magia e à saudade daqueles anos remotos e nostálgicos. (BARRAGÁN, 1988)

Para sua casa-estúdio, na Cidade do México, construída em 1948, o arquiteto pôde explorar traços da arquitetura vernacular mexicana aplicados ao pensamento moderno. Fato destacado por Canhadas (2018, p.114), é a interpretação da cultura local, tipicamente espanhola, onde podia se observar o casario da região que não demonstrava todo seu valor em suas fachadas, nem dava pistas dos espaços existentes intramuros. Barragán toma partido deste princípio e, a partir de 1941, inicia a construção de uma série de residências em que essa herança tradicional se faz presente.

A Casa-Estúdio (1947-1948), residência do arquiteto até sua morte e atual sede da Fundação Luis Barragán, foi implantada junto ao alinhamento da rua, mantendo a característica das casas de seu entorno, incluindo seu vizinho, a Casa Ortega (1941-1943), outro projeto do arquiteto. O espaço se abre para o interior do lote e compartilha o jardim com o estúdio, ainda que haja a possibilidade de acessos distintos. Este espaço ajardinado conta com a presença de um tanque de água como um dos elementos configuradores de espacialidades, assim como os pátios das casas tradicionais da região. Toda a exuberância da vegetação na área externa é, em diversos momentos, vista do interior da residência, podendo ser reconhecida como a paisagem central e ponto focal da experiência dos moradores na casa (CANHADAS, 2018, p.116).

Junto à rua, Barragán posiciona um pequeno vestíbulo, fazendo a transição entre ambiente externo e interno. Já nesse cômodo, a luz inunda o ambiente em tons dourados, sendo filtrada por um vitral de tonalidade ocre. O arquiteto trabalhou com as alturas diferentes durante o percurso da residência, e essa variação do pé direito ajuda a reforçar a amplitude dos ambientes ou, em outros casos, transmitir a sensação de contenção e intimidade desejada para alguns desses espaços. O resultado é uma espacialidade complexa e cheia de nuances a serem percebidas pelo usuário.

Apesar de ser reconhecido pelas cores exuberantes e chamativas aplicadas nas paredes e muros de sua arquitetura, Barragán, é por diversas vezes, chamado de arquiteto da luz. Em seus projetos, a luz deixa de ser um simples elemento natural que inunda os espaços a partir de aberturas e ganha traços propositivos e manipulados. O desenho extrapola plantas e cortes, chegando ao controle total das variações de luminescência ou das sombras e penumbra. O resultado é um efeito luminoso que está integrado perfeitamente aos espaços, dando destaque para o que o arquiteto considerava mais importante ou transmitindo sensações aos usuários daquela arquitetura.



Figura 37. Casa estúdio de Luis Barragán. Na imagem fica claro o papel das cores na filtragem da luz, inundando o ambiente. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-55615/classicos-da-arquitetura-casa-luis-barragan-luis-barragan>.

Na Casa-Estúdio, Barragán adicionou volume à luz, muitas vezes percebido a partir do contraste com a sombra, ora em arestas muito bem definidas e delimitadas, ora convertidas em iluminação difusa ou fantasmagórica. A presença do sol no interior da residência destaca as cores intensas que compõe os espaços, guiando o olhar do visitante para pontos focais, como é o caso de uma abertura posicionada de maneira a iluminar uma das obras de Mathias Goeritz presente na sala (CANHADAS, 2018, p. 115), ou uma janela que ilumina a mesa de jantar em um dos ambientes. Em todos os quartos as aberturas são posicionadas estrategicamente e a entrada de luz, controlada. Essas janelas são protegidas por uma esquadria de madeira com traços semelhantes aos encontrados nas edificações típicas de Alhambra e fazem a filtragem da intensa luminosidade que permeia o cômodo, presença já destacada na pesquisa de Canhadas.

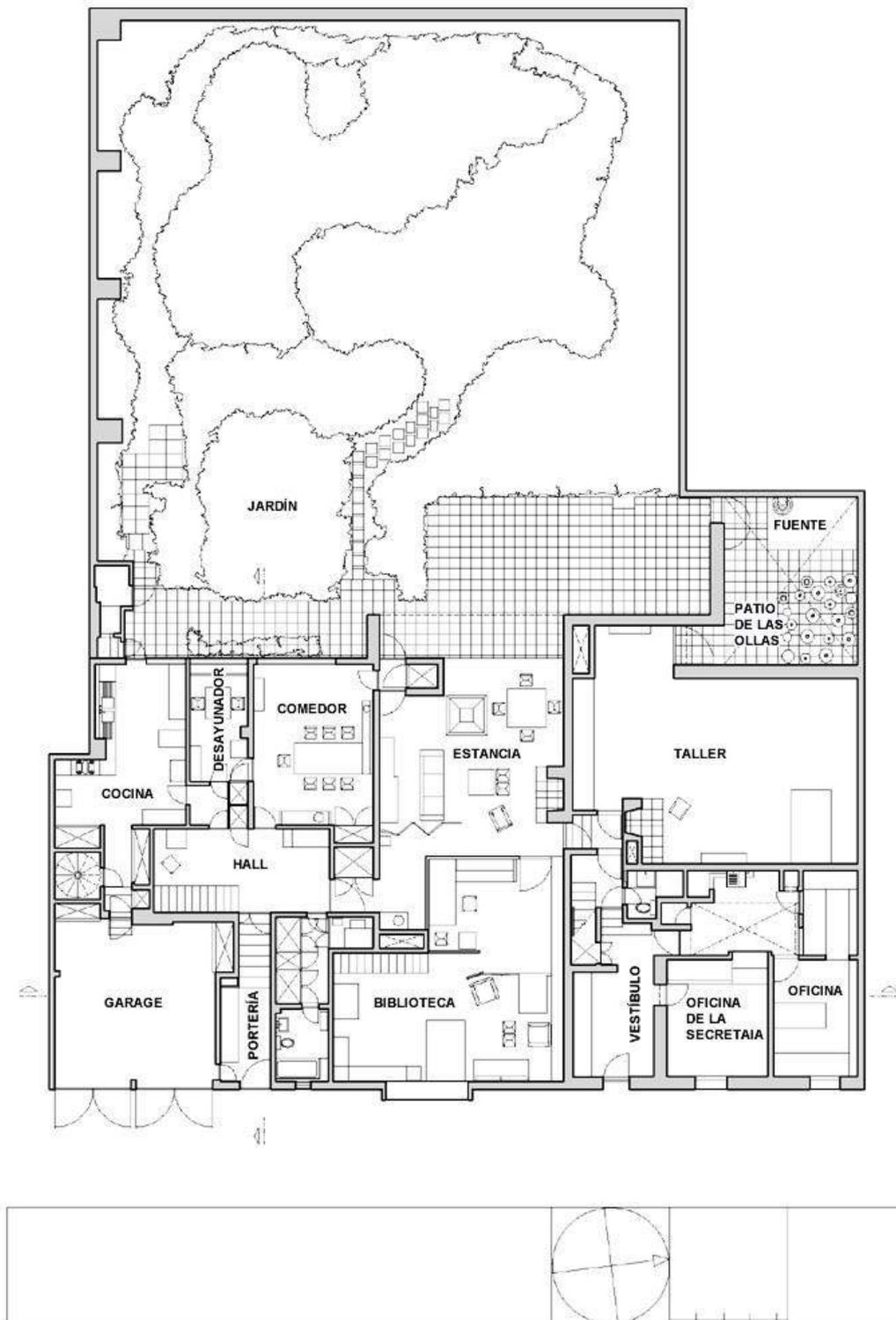


Figura 38. Planta da Casa-Estúdio de Luis Barragán, 1947-1948. A partir do desenho do arquiteto é possível notar a disposição quase labiríntica dos espaços, bem como o grande cuidado em zonas de transição interno-externo. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-55615/classicos-da-arquitetura-casa-luis-barragan-luis-barragan/1312847193-planta-baja>

Essa relação com a luz e exploração de suas tonalidades pode ser encontrada ainda nos povos antigos do México e em sua veneração ao Deus Sol. Os astecas acreditavam ser um povo escolhido por Huitzilopochtli²², deus solar e da guerra, responsável por conduzir seu povo à um novo lar. Muito presente nas lendas da criação dos povos, o deus sol batalhava constantemente contra as forças lunares, afugentando a escuridão e a noite com suas flechas de luz. Como forma de gratidão, os homens tinham o dever de alimentá-lo com sangue, daí a relação de Huitzilopochtli com as guerras e a importância da captura de prisioneiros nessas batalhas, para que os sacrifícios fossem constantemente mantidos (CASO, 1992).



Figura 39. Huitzilopochtli, deus do Sol e da Guerra, segundo tradição dos povos antigos mexicanos. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Huitzilopochtli>

Outras lendas populares também demonstram as estreitas relações entre luz e cores na formação de uma cultura imagética mexicana. É o caso de uma história infantil que narra como a natureza foi colorida, a partir de uma brincadeira de esconde-esconde,

²² Huitzilopochtli era uma divindade reverenciada principalmente por guerreiros e uma das mais populares e cultuadas na sociedade asteca. Como Deus criador e da guerra, elegeu o povo asteca para auxiliá-lo na manutenção do Universo em movimento (BORDIN, 2003). Para maior detalhamento das relações míticas do povo asteca, ver artigo de Reginaldo Aliçandro Bordin (2003).

onde uma senhora idosa caça crianças com fitas coloridas. Por onde elas passam, deixam suas cores nas árvores, no céu, nas flores, na terra etc.²³ O poeta Octávio Paz, em sua obra *Piedra del Sol*, 1957, descreve o sentimento das pedras, quando a luz que encontra o chão o golpeia com seus “grandes martelos invisíveis”, demonstração de sua força e intensidade. Essa luz tipicamente mexicana não era encontrada em outras localidades, como a Europa, onde os tons eram discretos e uniformes, em variações de branco e cinza, estando presente em toda sua exuberância no país latino-americano (PONIATOWSKA, 1998, p. 8-23).

Não apenas na exploração da luz como transformador de um ambiente pode-se encontrar características na Casa-Estúdio, bem como nos outros projetos a serem analisados. Se elementos como o pátio interno não aparecem claramente neste projeto, uma vez que o grande jardim selvagem assume este espaço, a disposição dos ambientes de forma quase labiríntica e os diferentes tratamentos para delimitação dos cômodos como, divisórias, biombos e elementos vazados, sempre muito leves, trazem traços típicos da arquitetura mediterrânea.

A materialidade escolhida pelo arquiteto também tem traços comuns aos lugares de sua infância e reforçam a noção de nostalgia. Um dos exemplos é a presença do vigamento em madeira em alguns espaços, característica das construções em fazendas ou, ainda, as grossas paredes de alvenaria que recebem tratamento em massa raspada. As escadas posicionadas sempre junto às paredes, em sua maioria estreitas e singelas, são uma clara referência às construções populares locais. Vale lembrar que a arquitetura moderna sempre se utilizou desses elementos como expressão do domínio da técnica, resultando em verdadeiras esculturas dentro dos projetos.

O arquiteto ainda propôs o uso do terraço da residência como uma quinta fachada, voltada ao céu. Todo o espaço é cercado por muros e os volumes das chaminés ganham destaque como elementos verticais. Barragán relacionara este espaço com a solidão comum à paisagem da região e aos quadros surrealistas. Mesmo domésticos, são espaços introspectivos e o peso da arquitetura contribui para essa sensação.

²³ Ver a introdução do livro *Mexican Colors*, 1998, por Elena Poniatowska.



Figura 40. A quinta fachada proposta por Luis Barragán para Casa estudio. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-55615/classicos-da-arquitetura-casa-luis-barragan-luis-barragan>

A casa se mantém preservada, incluindo todo mobiliário desenhado por Barragán e Clara Porset. Canhadas (2018, p. 114-115) chama a atenção para a presença de uma grande estante, facistol, mobiliário tipicamente encontrado nos coros das igrejas, na sala de estar do arquiteto, junto à grande número de objetos da cultura popular mexicana e africana, cerâmicas, figuras religiosas e fotografias, fato que demonstra as fortes relações entre essa arquitetura mexicana com a cultura popular e o interesse do arquiteto em se manter cercado de suas referências. De maneiras diferentes, elementos sacros são encontrados constantemente em destaque não apenas na obra de Luis Barragán para sua residência, como também em outras obras do arquiteto e dos demais a serem analisados.

Em sua obra para a ampliação da “*Capilla y Convento de las Capuchinas*”, inaugurada em 1960, na Cidade do México, a presença de elementos tradicionais faz claro diálogo com as experiências da infância de Luis Barragán. Seu exterior é discreto e não oferece qualquer pista da riqueza existente intramuros, uma arquitetura anônima, que passaria despercebida por qualquer transeunte. Transposta a primeira barreira entre o público e o privado, o visitante se depara com um pátio retangular que faz separação

entre a área comum do convento e o claustro, área de entrada restrita. Este elemento tradicional da arquitetura hispânica se apresenta como um espaço semiúmido, revestido em pedra vulcânica, típica na região, com a presença de uma fonte negra que verte água em três de suas faces, como que uma referência aos bebedouros de animais nos ranchos da região de Mazamitla.

O barulho da água, caindo constantemente do tanque, é refletido pelos muros brancos que cercam o espaço e um crucifixo em relevo em uma das paredes são capazes de conduzir o visitante à introspecção necessária e a todo momento revelam o caráter intimista e de conexão com o transcendental, completamente separado do mundo exterior.



Figura 41. O recurso da fonte/bebedouro utilizado por Barragán no Convento das Capuchinas. Disponível em: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-207404/clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan>

Barragán configurou os ambientes a partir das composições geradas pelas relações entre luz, sombras e reflexos. O primeiro exemplo é o elemento vazado com forte cor amarela, delimitando a transição entre o pátio e capela, que muito além de proteger o espaço da incidência solar, filtra a luz e inunda o ambiente com cores amarelas. Em um segundo exemplo, e talvez de mais fácil leitura e percepção, o arquiteto conduz o visitante por uma sequência de espaços dispostos de maneira a valorizar o percurso e as sensações geradas pela luz. Ao sair do pátio, inundado pela luz natural, o usuário é conduzido a um ambiente de transição com pé direito reduzido e pouca iluminação que se encerra na nave da igreja. Nesta, a luz é protagonista e invade o espaço, filtrada por vitrais dispostos em pontos estratégicos, que reforçam a sacralidade do local, e revelam um ambiente austero, com paredes cruas e texturas rústicas em que se destacam os tons terrosos escolhidos pelo arquiteto.²⁴

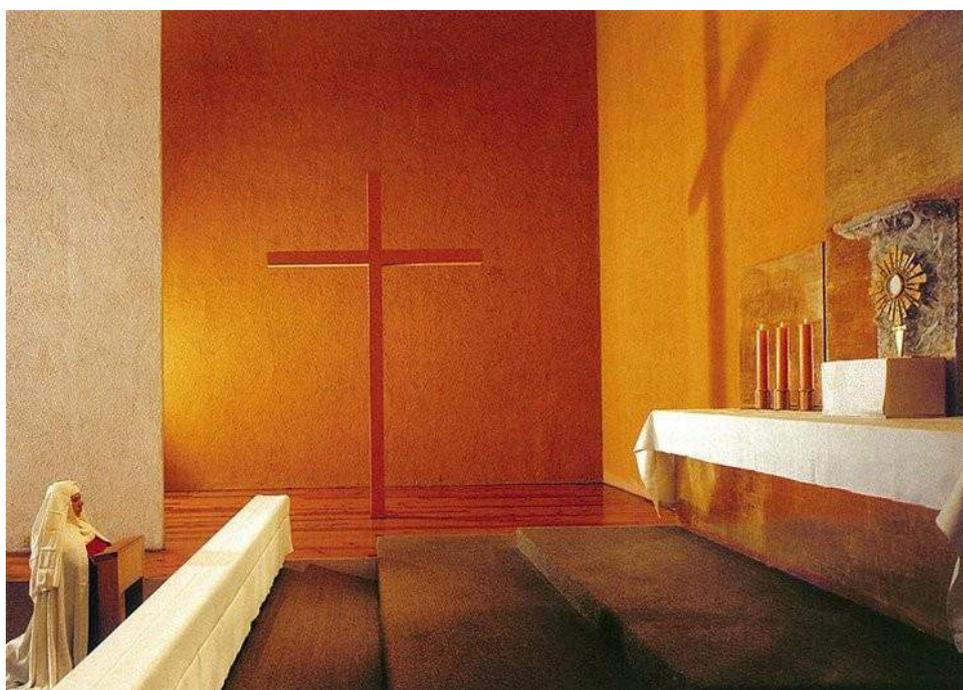


Figura 42. Interior da Capela no Convento das Capuchinas. Na imagem, é evidente o cuidado do arquiteto no desenho da luz no interior da edificação. Disponível em: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-207404/clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan>

²⁴ Tadao Ando, arquiteto japonês que possui algumas relações interessantes a serem discutidas com a obra de Luis Barragán, registrou em documentário a presença de alguns princípios comuns entre o Convento das Capuchinas e a arquitetura tradicional japonesa no que se refere ao tratamento dos espaços sacros.

Deslocada do eixo central do altar, um crucifixo pintado com a mesma cor das paredes recebe toda luz dourada vinda de um dos vitrais. A planta da igreja é simples e surge da sobreposição de um prisma retangular e um triângulo, recortando o ambiente lateralmente e guiando o olhar para o altar. Todos os desenhos foram supervisionados por Luis Barragán, desde os vitrais executados por Mathias Goeritz até os instrumentos para o altar. O espaço é simples, livre de ornamentação, mas ao mesmo tempo sugere amplitude. A riqueza do local está em sua materialidade e luz. (CANHADAS, 2018, p. 149)

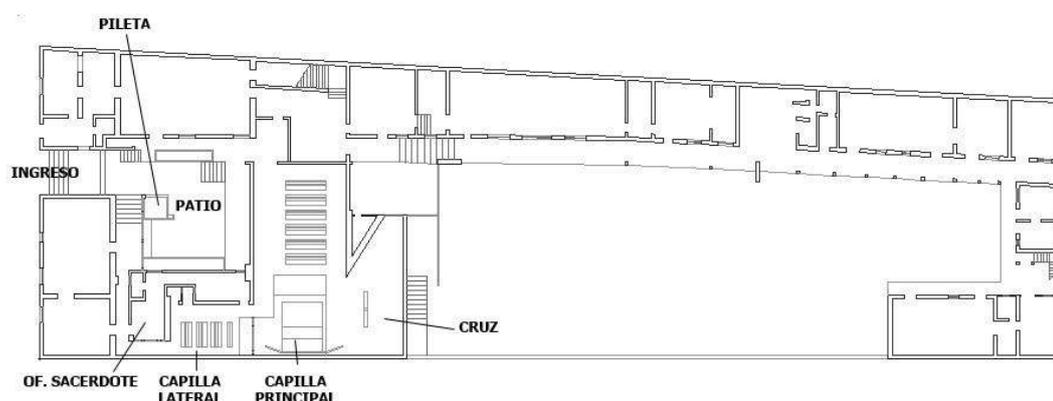


Figura 43. Planta do Convento das Capuchinas, de Luis Barragán, 1960. Grandes espaços reservados e isolados do mundo exterior são responsáveis pela atmosfera introspectiva e de meditação necessária para o local. Fonte: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-207404/clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan/50a369c0b3fc4b4ec200025a-clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan-imagen>

Barragán uniu, em sua obra, elementos tradicionais das construções mexicanas, espanholas e pré-colombianas à uma linguagem moderna e internacional. Soube balancear tradição e inovação em uma arquitetura referencial para os novos profissionais, principalmente no México. Envolvida por este legado de Luis Barragán, uma segunda geração de arquitetos mexicanos buscava dar continuidade à essa linguagem arquitetônica de relações íntimas com a cultura local. Dois nomes importantes nesse contexto são os de Ricardo Legorreta e Antonio Attolini, cujo

trabalho e relações com Luís Barragán foram tratados em artigo de Lucia Santa Ana (2002)²⁵.

Ricardo Legorreta tem origens comuns e histórias que se entrelaçam com a vida e obra de Aurelio Martinez Flores. Ambos os profissionais se formaram em arquitetura na Universidade Nacional Autônoma do México, sendo contemporâneos em momento bastante profícuo de debates e produção. Vale citar nesse período a construção do *campus* da UNAM na Cidade do México, que contava com projetos de Felix Candela, Juan O’Gorman, Mario Pani e Enrique del Moral, além de uma aproximação com profissionais de destaque nos Estados Unidos através de uma série de conferências promovidas no período.

Nos anos 1960 e 1970, após seu período na universidade, Legorreta assinou importantes projetos por todo o país, destacando-se o Hotel Camino Real de Polanco, na Cidade do México (1968), obra que contou com participação de Luis Barragán no projeto paisagístico para seus jardins. Ruiz-Funes (2012, p.64) afirma que a linguagem característica da obra de Legorreta se firmou após este trabalho que, em decorrência disso, foi convidado para desenvolver outros importantes trabalhos.

Apesar de contar com o reconhecimento dentro das fronteiras mexicanas, a produção de Legorreta ainda estava limitada ao seu país de origem. Porém, no início dos anos 1980, as políticas econômicas do governo de José López Portillo e as instabilidades causadas por movimentos sociais e guerrilheiros insurgentes, afetaram, inclusive, a produção do arquiteto (RUIZ-FUNES, 2012, p. 67; PONTE, 2010, p. 146).

As curiosas e pouco exploradas aproximações entre Legorreta e Aurelio Martinez Flores se fazem presentes mais uma vez, em um momento de escassez de trabalhos no México. Rodrigues (2016, p. 168-171) relata que a publicação de uma das residências de Flores no Brasil, na revista norte-americana *Architectural Digest*, despertou o interesse de Ricardo Montalbán. Com uma carreira já consolidada em Hollywood, o ator mexicano teria enviado uma carta pedindo que Martinez Flores fosse ao seu encontro, quando estivesse em Los Angeles, para que projetasse sua nova residência. A recusa de Aurelio teria dado espaço para que Legorreta assumisse

²⁵ “The legacy of Luis Barragán Morfin in Ricardo Legorreta and Antonio Attolini architecture” de Lucia Santa Ana (2002). Nesse trabalho a autora busca identificar aproximações entre as obras desenvolvidas pelos arquitetos.

esse trabalho e, a partir de então, iniciasse sua carreira internacional (RUIZ-FUNES, 2012, p. 67).

“Sim, era um casal de mexicanos que moravam nos Estados Unidos. Era o ator Ricardo Montalbán – um típico *latin lover* -, que morreu recentemente. Ele viu a casa de Zaragoza na revista *Architectural Digest* e me mandou uma carta, dizendo que, quando eu passasse por Los Angeles, o procurasse, pois ele gostaria de construir uma casa e havia gostado muito do meu projeto. Eu agradei os elogios, mas nunca o procurei novamente. Ele chamou Legorreta, que fez sua primeira casa conhecida mundialmente. Uma lástima!” (FLORES, 2009)

A encomenda de Montalbán fazia referência a uma residência moderna, que proporcionasse refúgio e privacidade necessários à uma figura pública, tudo isso de maneira discreta e não ostentosa, implantada em um terreno montanhoso, nas colinas de Hollywood. Para Legorreta, a casa deveria representar uma escultura, configurada a partir de uma sequência de volumes cegos e regulares, de diferentes alturas, que cresceriam rumo ao céu a partir do solo²⁶. O uso de cores intensas, uma das características da obra do arquiteto mexicano, é limitado a algumas áreas, onde se quis dar destaque a alguns aspectos do espaço.

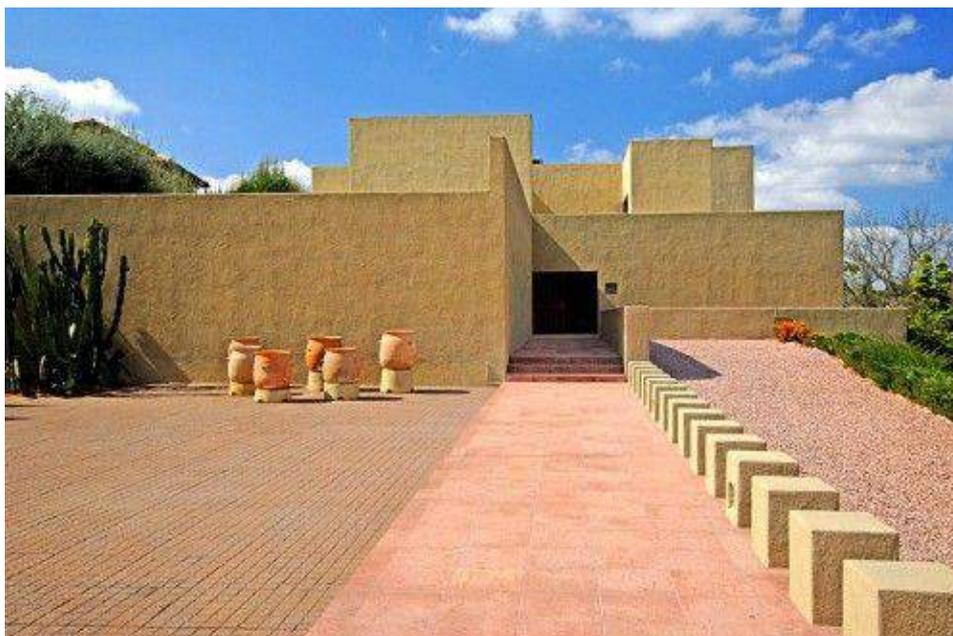


Figura 44. Residência Montalbán, por Ricardo Legorreta. Destacam-se os volumes regulares, com diferentes alturas e exploração de texturas. FONTE: <https://www.legorreta.mx/proyecto-casa-montalban>

²⁶ A partir de descrição retirada do site de Ricardo Legorreta. Disponível em: <<http://legorretalegorreta.com/casa-montalban/>> Acesso em 10/11/2020.

Quando se analisa a obra tendo em vista as heranças culturais e elementos tradicionais mexicanos, o próprio Legorreta afirmava que o projeto era fruto de uma reinterpretação contemporânea das tradicionais fazendas mexicanas. Vale lembrar que essa mesma referência também esteve presente na obra de Luis Barragán. A casa mantém a tradição formal e de distribuição de espaços a partir de pátios, ora totalmente abertos ao céu, ora cobertos por uma pérgola em concreto. Esse elemento pode ser comparado às grandes vigas de madeira que corriam os tetos das casas de fazenda mexicanas e é o responsável por uma suave e gradual transição entre espaços comuns e íntimos na edificação. Essa mesma solução seria reutilizada em outro projeto de Legorreta, já nos anos 2000, na Espanha.

Outro ponto que ganha destaque em decorrência das relações com a cultura local e tradições primitivas é a aplicação de materiais e objetos, como tapeçarias artesanais cobrindo o piso de pedras mexicanas e peças em cerâmica na composição dos jardins da residência. Nesse caso, há certo distanciamento dos jardins tradicionais desenvolvidos por Barragán, optando-se por uma vegetação menos exuberante e adaptada ao ambiente seco.

O entorno da edificação é caracterizado por uma grande variedade de estilos arquitetônicos, desde interpretações neoclássicas até obras de arquitetos modernistas reconhecidos pela crítica. Em ambos os casos, as casas, em sua maioria, tiram partido do local de implantação e apresentam grandes aberturas, posicionadas estrategicamente para o vale criando verdadeiros mirantes para a paisagem *hollywoodiana*. Legorreta, por sua vez, amparado pela tradição mexicana, optou por aberturas pontuais e volumes, em sua maioria, cegos, reforçando a sensação de peso de sua arquitetura. Se por um lado os grossos muros em alvenaria isolam a casa de determinadas vistas, por outro reforçam uma ligação com o céu e seus tons de azul, enquadrados a partir das paredes em seus pátios.



Figura 45. A exploração da luz em dos ambientes internos da Casa Montalbán. As soluções apresentadas por Legorreta são muito próximas ao que propunha Barragán. Neste caso, há referência direta à Casa-estúdio. Fonte: <https://www.legorreta.mx/proyecto-casa-montalban>

Uma segunda obra de destaque do arquiteto e que merece menção nesta breve análise, é a já citada Casa Sotogrande, na Espanha. O projeto desenvolvido em 2004, se destaca por suas cores quentes e intensas, formas puras e organização a partir de pátios internos. Assim como em sua residência para Montalbán, a entrada da edificação é elevada em relação à rua e se dá por um curto lance de escadas, de um lado cercado por um muro alto, como se conduzisse o usuário ao acesso principal da edificação. Como barreira entre o público e privado, instalou-se uma porta metálica com relevos geométricos, elemento que, em alguns exemplares, conta com alguma aplicação ou trabalho na arquitetura moderna mexicana.

Graças ao clima seco do local, todas os espaços de circulação entre os ambientes são totalmente abertos para um grande pátio interno, configurando um espaço de transição entre público e privado, rua e casa, de maneira gradual. Nesses corredores perde-se a noção tradicional de espaços internos e externos e podem encontrar referência histórica nos alpendres das fazendas mexicanas ou mesmo nas loggias italianas. Outra função importante desses espaços é a de garantir o sombreamento

de áreas de maior permanência da edificação, como o caso das salas e cozinha. Ainda como resposta à condição semiárida da região, Legorreta projetou tanques de água, ocupados por pedras típicas do local, com seus vertedouros fazendo clara referência à Luis Barragán, podendo-se citar o projeto para a Quadra San Cristóbal (1964-1969).

Os jardins, presentes em quase todos os ambientes da residência, tem predominância de pequenas espécies com características próprias para o clima. Os acessos e contatos com essas áreas ajardinadas se dão de maneiras distintas e reforçam o caráter lúdico e poético: em alguns momentos pode-se caminhar por eles, em outros, o arquiteto faz uso de elementos verticais para separação dos mesmos.

As cores predominantemente em tons de vermelho e marrom ganham contraste com a utilização de tons complementares, principalmente o azul e reforçam a importância da presença, não apenas do tom celeste, como do próprio céu na composição dos espaços. Diferente de Barragán, onde as luzes inundam os interiores filtradas pelos elementos coloridos posicionados estrategicamente, em Sotogrande, pode-se notar que a presença das cores escolhidas tem maiores funções de composição objeto/fundo. Em muitos momentos, o arquiteto trabalha com tons análogos ou extremamente contratantes, como espécie de marca na paisagem natural e domínio sobre a natureza: Legorreta faz questão de enquadrar aquilo que julga mais importante, sempre visto da perspectiva de sua arquitetura, como se declarasse que sem sua obra certas visuais não seriam possíveis.



Figura 46. Pátio da Casa Sotogrande, remontando às tradicionais construções mexicanas, responsável pela criação de espaços de transição, filtragem de luz e criação de visuais. FONTE: <https://www.legorreta.mx/es/proyecto-casa-sotogrande>



Figura 47. Residência Sotogrande, por Ricardo Legorreta. O arquiteto trabalhou com elementos tipicamente mexicanos e que aparecem constantemente nas obras de Barragán e, anteriormente, nas construções típicas do país. FONTE: <https://www.legorreta.mx/es/proyecto-casa-sotogrande>

Em último lugar, passa-se a analisar a arquitetura produzida por Aurelio Martinez Flores à luz das contribuições e diálogos possíveis com Luis Barragán e Ricardo Legorreta, além dos fatores culturais comuns a todos eles e suas origens mexicanas.

O primeiro projeto de Flores em solo brasileiro pode ser encarado como introdutor de uma linguagem completamente diferente do que se produzia no Brasil, em condições semelhantes, até aquele momento²⁷. A encomenda de José Zaragoza²⁸ era de uma residência em um campo de golfe no Guarujá, São Paulo. Lago (2001) define a obra de 1973 como:

Vista a partir da rua, é indecifrável: alguns volumes puros, brancos e herméticos [...] projeto com total liberdade para um bem-intencionado amigo publicitário. Juntos eles beberam, entre goles de gim e uísque, a alma da cultura hispânica, comum a ambos. (LAGO, 2001, p.35)

O que chama atenção na arquitetura desenvolvida por Flores para aquele local é a simplicidade de seus traços, podendo ser relacionado diretamente com expressões minimalistas. A fachada é composta por dois retângulos brancos, completamente fechados, permitindo a entrada do usuário por um pequeno recuo lateral, que passa quase que despercebido a um olhar mais desatento. Rodrigues (2018, p.143), alerta que, ao contrário do que possam sugerir, os grandes muros existentes, fazendo o fechamento da residência, em momento algum representam a necessidade de segurança, se não opção do arquiteto na composição de espaços e sensações.

Transposta a primeira barreira, o pedestre é conduzido por um longo corredor, sem aberturas, inundado pela luz apenas da saída deste. Sua presença, como já havia apontado Rodrigues (2018, p.143), pode fazer clara associação aos espaços de transição típicos da arquitetura mexicana, que exploram os contrastes entre luz e sombra, gerando muitas vezes sensações de ofuscamento ou penumbra. Nos projetos de Luis Barragán, esse recurso é explorado constantemente, como no caso do já

²⁷ Fernando Serapião, *in* FLORES, 2009, faz um rápido comentário sobre uma análise da linguagem introduzida por Martinez Flores, feita por Mário Biselli: “[...] Sorte da cultura brasileira, que assim teve a oportunidade de ver brotar em solo nacional uma nova corrente arquitetônica, que Mario Biselli batizou de branco paulista”. Não foi possível encontrar maiores informações ou escritos sobre essa categorização, representantes e fundamentação teórica.

²⁸ José Zaragoza (1930-2017), foi um artista plástico e publicitário espanhol que atuou no Brasil em grande parte de sua carreira, na Agência DPZ. Segundo Flores (2009), a aproximação entre os dois se deu graças às afinidades e origens hispânicas comuns, além de morarem no mesmo prédio, durante parte de suas vidas. Essa parceria resultou no projeto da Residência Guarujá (1973), Residência Zaragoza (1982) e o Atelier Zaragoza (1988).

citado do Convento das Capuchinas, em que uma antecâmara faz o papel de transição de espaços.



Figura 48. Longo corredor de acesso à residência, onde a luz é explorada de maneira a produzir sensações visuais e fazer uma transição sensorial entre ambientes externos e internos. FONTE: LAGO, 2001

A sensação de já se estar no interior da residência é quebrada ao fim deste longo corredor por um grande pátio descoberto - tipicamente ibérico em suas formas, criando diversos caminhos possíveis em uma planta quase labiríntica. Uma escada de acesso à cobertura, que faz clara referência às construções tradicionais mexicanas, sugere ao visitante um caminho para o intenso azul do céu, quase como a história bíblica que narra uma escada rumo ao céu em um sonho de Jacó²⁹. Uma segunda opção é uma grande treliça que se abre, fazendo conexão com o campo de golfe e, por último, a porta de entrada da residência.

Seus interiores são caracterizados por uma relação aparentemente paradoxal entre simplicidade e sofisticação, mas que revela profundas influências de Mies no trato com seus ambientes, tornando possível a coexistência de ambas as condições. Os tons claros de todas as paredes, somados ao mobiliário neutro, de extrema qualidade,

²⁹ Na história bíblica narrada no livro de Gênesis, Jacó fugiu para Harã, após roubar o direito de primogenitura de seu irmão, Esaú. Após o pôr-do-sol, o personagem prepara um travesseiro em uma das pedras do local em que se encontra e adormece. Em seu sonho “[...] eis posta na terra uma escada cujo topo atingia o céu; e, os anjos de Deus subiam e desciam por ela”. Ao despertar, Jacó toma a pedra que lhe serviu por travesseiro e erige uma coluna para adoração à Deus.

dá espaço para que as cores da vida e dos objetos dos moradores, conforme Martinez Flores sempre defendeu.



Figura 49. A exploração da luz na valorização das figuras sagradas em Luis Barragán (esq.) e Aurelio Martinez Flores (dir.). Colagem do autor a partir de imagens da Revista Casa Luxo e LAGO, 2001.

Das tradições mexicanas reinterpretadas para uma obra brasileira, nota-se profundo cuidado no tratamento com a luz, muitas vezes pensada para criar cenários e destacar elementos da residência. Um dos exemplos dessa manipulação das condições naturais que pode ser citado, é a escadaria que conduz o morador ao quarto do primeiro pavimento da edificação. Enclausurada entre duas paredes, a subida termina em uma imagem religiosa que recebe luz de uma abertura zenital. Esse mesmo efeito já pôde ser observado em outras obras, como de Luis Barragán para a Casa-Estúdio e demonstra uma das maneiras de valorização e reverência ao elemento religioso, transcendental.

Uma segunda obra de Aurelio Martinez Flores, no Brasil, que merece menção é a Casa Martinez-Freyssinier. O projeto de 1988, localizado em Cotia servira como casa do arquiteto e a partir de um projeto feito para sua família, pode-se observar com maior lucidez toda herança mexicana, uma vez que estaria livre da interferência de clientes. Rodrigues (2016, p.221) assinala a possibilidade de liberdade total projetual por se

tratar de uma encomenda feita para uso do próprio arquiteto e sua família. A edificação está implantada junto à rua, reservando espaço no fundo do terreno para uma grande área com vegetação nativa, composta por árvores de médio e grande porte. Flores desenhou essa residência para ser utilizada aos finais de semana, portanto o ritmo das obras não seguiu um cronograma rígido, abrindo espaço para alterações no curso dos trabalhos, acréscimo de áreas não planejadas anteriormente, mas, como destaca Lago (2001, p. 68), ainda que houvesse inúmeras interferências e mudanças, o resultado demonstrava a “fantástica adaptação da construção frente às modificações jamais imaginadas no início do projeto: esta residência dá impressão, como a Casa do Guarujá, que ela sempre teve a forma atual.” (LAGO, 2001, p.68).

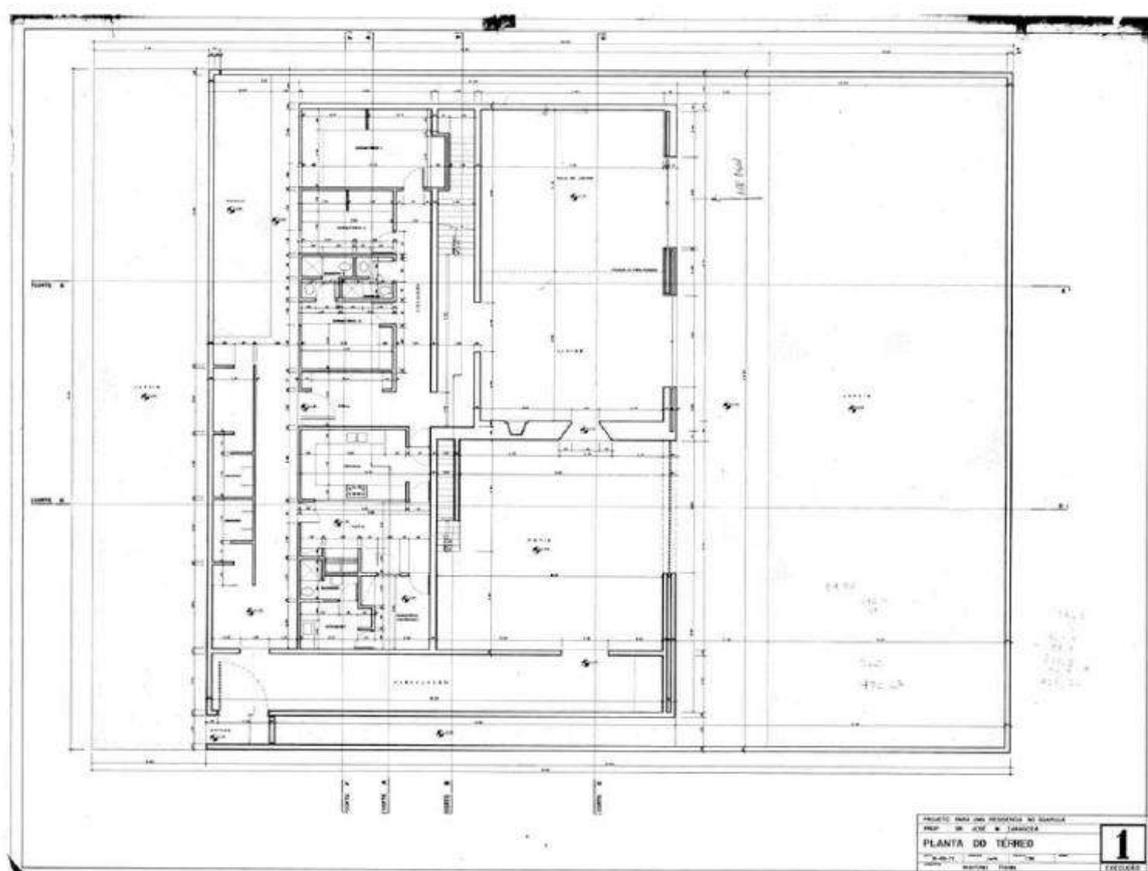


Figura 50. Planta da Casa Guarujá, de Aurelio Martinez Flores, 1973. Fonte: RODRIGUES, 2018, p. 140

A sobreposição de volumes, com diferentes alturas, perfuradas por pequenas e pontuais aberturas, faz referência à estética da tradicional arquitetura hispânica. Novamente, o arquiteto opta pela cor branca para todos os ambientes e utiliza-se de rasgos na laje para complementar a iluminação necessária em cada um dos cômodos.

O tratamento dado à luz nos projetos de Flores, assim como dos outros arquitetos supracitados, é completamente oposto ao que é adotado pela arquitetura moderna brasileira. Apesar de ambos os países estarem em zonas quentes, com abundância de sol, a arquitetura de origem hispânica prefere controlar a iluminação em excesso, criando espaços de luz velada, principalmente em cômodos íntimos e locais de permanência reduzida. Historicamente, no Brasil, opta-se por grandes panos de vidro, que na necessidade de filtragem e controle da entrada de luminosidade, protegidos por brises. Outra característica marcante neste e na grande maioria dos projetos assinados por Aurelio é a uso de revestimento em massa raspada de cor branca, conferindo um aspecto de rusticidade e certa imperfeição aos volumes perfeitamente regulares.

Flores adotou em suas obras espaços de transição e adaptação entre interior e exterior, assim como Barragán fez em seus projetos. De maneira muito discreta, os arquitetos preparam o visitante em pequenos espaços de pouca luminosidade, para que no momento que adentrassem a edificação recebessem, com surpresa, os ambientes inundados de luz. A casa Martinez-Freyssinier também conta com uma antecâmara, responsável por uma transição gradual do visitante até o interior da obra, e provoca surpresa ao conduzi-lo até ambientes extremamente iluminados. Essas sensações de contraste entre luz e sombras estão presentes na obra do Convento das Capuchinas e Casa-Estúdio, de Barragán, e na Casa do Guarujá, dessa vez reinterpretado na forma de um longo corredor.

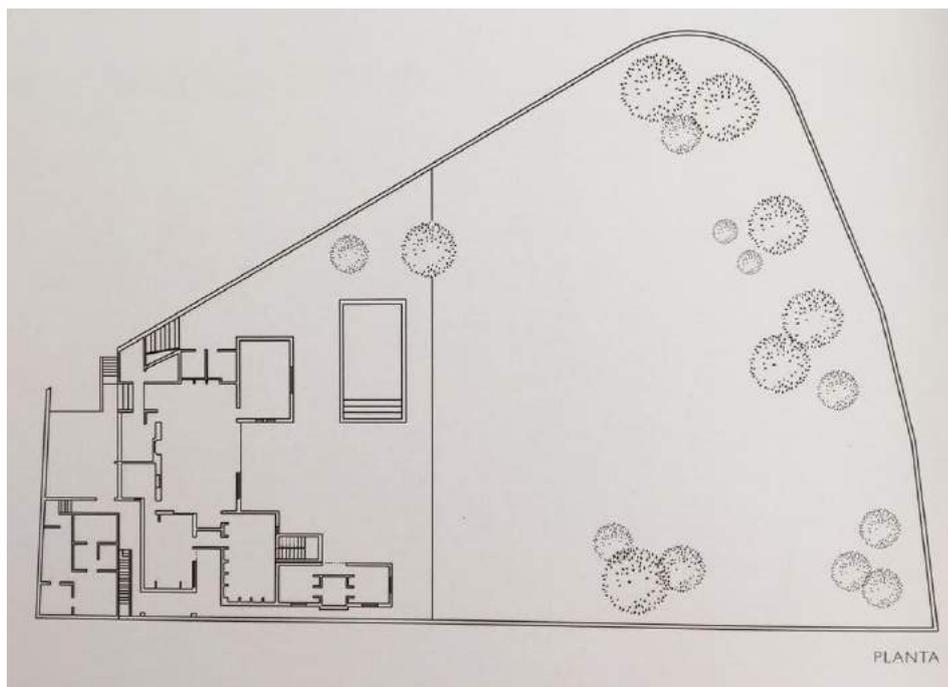


Figura 51. Planta Residência Martinez-Freyssinier, em Cotia, por Aurelio Martinez Flores. Fonte: LAGO, 2001, p.72



Figura 52. Residência Martinez-Freyssinier, em São Paulo. A solução formal utilizadas pelo arquiteto faz referência às habitações tradicionais da cultura hispânica e árabe, isso pode ser comprovado pela presença de pequenas e pontuais aberturas, além dos volumes em diferentes alturas. FONTE: Lago, 2001

Ao longo das análises projetuais dos três arquitetos de origem mexicana, ficam evidentes as semelhanças entre as arquiteturas principalmente no que diz respeito ao tratamento de luz e sombras, materialidade, relações com o sagrado e introspecção de seus espaços. Apesar de desenvolverem suas obras em diferentes países e períodos da história da arquitetura, Barragán, Legorreta e Flores mantém seu olhar para sua cultura mãe e esses traços da tradição, memória e nostalgia, permeiam seus trabalhos em todos os contextos em que são desenvolvidos.

2.4 Participação nas Bienais e Premiações

A arquitetura desenvolvida por Aurelio Martinez Flores, no Brasil, ganhou pouco destaque em publicações especializadas no país. Como mencionado anteriormente, o trabalho para a Casa Guarujá ganhou as páginas da tradicional revista norte-americana *Architectural Digest*, em dezembro de 1977. Após essa publicação, localizou-se apenas o projeto para Reserva Técnica Fotográfica do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, com um artigo dedicado na Revista AU, de setembro de 2001. Grande parte do material coletado para compor a presente investigação, foi encontrado em pequenos textos produzidos pelo arquiteto em colunas da Folha de São Paulo, ou em notas sobre suas casas ou aparecimento em eventos públicos.

Muito embora essa ausência possa sugerir uma arquitetura com pouca relevância, é na Bienal de Arquitetura de São Paulo que se torna possível compreender que o trabalho de Flores se trata, na verdade, de uma produção periférica, quando comparada aos arquitetos que dominaram as publicações durante o mesmo período, mas que apresentava uma linguagem referencial e que possibilita inúmeras análises a partir de seus conceitos.



Figura 53. Interior do Edifício-sede da Mineração Itaqui, de Aurelio Martinez Flores. Na imagem é possível notar o distanciamento entre as duas camadas de vidro propostas pelo arquiteto e a criação de um jardim neste intervalo. Fonte: LAGO, 2001, p.109

A primeira menção encontrada ao trabalho do arquiteto mexicano, nas Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo, foi na edição de 1993. Ainda que não esteja no recorte estabelecido para abordagem da presente investigação, a pesquisa no acervo da FBSP mostrou que Aurelio Martinez Flores já contava com certa notoriedade entre os curadores e júri do evento. Na 2ª BIA, ainda sob o nome de Inter/design, Aurelio apresentou o projeto para a sede da Mineração Itaqui, em São Paulo. A edificação, localizada no Itaim-bibi, é composta por térreo mais quatro pavimentos, fazendo referência aos modelos clássicos da arquitetura moderna: uma caixa de vidro elevada do solo por pilotis. Mas, a aparente simplicidade esconde toda complexidade da estrutura mista de metal e concreto imaginada por Flores, que permitiu que todo o prédio estivesse apoiado em quatro pontos do térreo. Toda fachada é coberta por uma camada dupla de vidro, distanciadas quatro metros entre si com a função de criar um microclima no interior da edificação com menos calor e ruído. Da mesma maneira, pode-se interpretar esse espaço como responsável por

uma transição gradual entre interior e exterior (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1993).

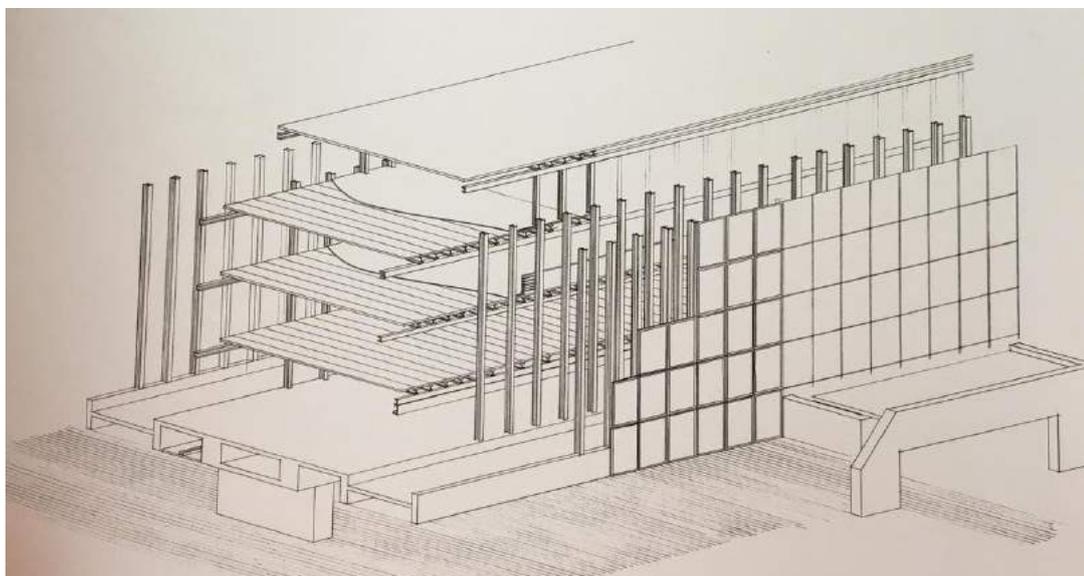


Figura 54. Perspectiva isométrica do Edifício da Mineração Itaquí, de Aurelio Martinez Flores. Fonte: LAGO, 2001, p. 111

Ainda nesta edição, o júri destacou o projeto para sede da então Casa da Cultura de Poços de Caldas, atual Instituto Moreira Salles, recém construído no momento. Reconhecendo a importância e singularidade do projeto para o espaço de exposição, que retornaria a ser exposto em 1999. Segundo França (2017, p.49), pode-se observar certo destaque para uma geração de arquitetos que “se distanciava dos postulados ortodoxos da arquitetura moderna e brutalista [...] parte deles influenciados pela linguagem pós-moderna.”

Na terceira edição do evento, em 1997, é válido destacar uma sala especial dedicada à obra de Luis Barragán denominada “O arquiteto do silêncio”, o que demonstra o olhar da curadoria para outros profissionais fora do *mainstream* da historiografia moderna da arquitetura brasileira. Na ocasião, Aurelio Martinez Flores contribuiu na seção “Exposição Geral dos Arquitetos”, enviando três trabalhos para mostra: Residência Guarujá, de 1972; Residência Suécia, de 1993; e o Restaurante Gero.

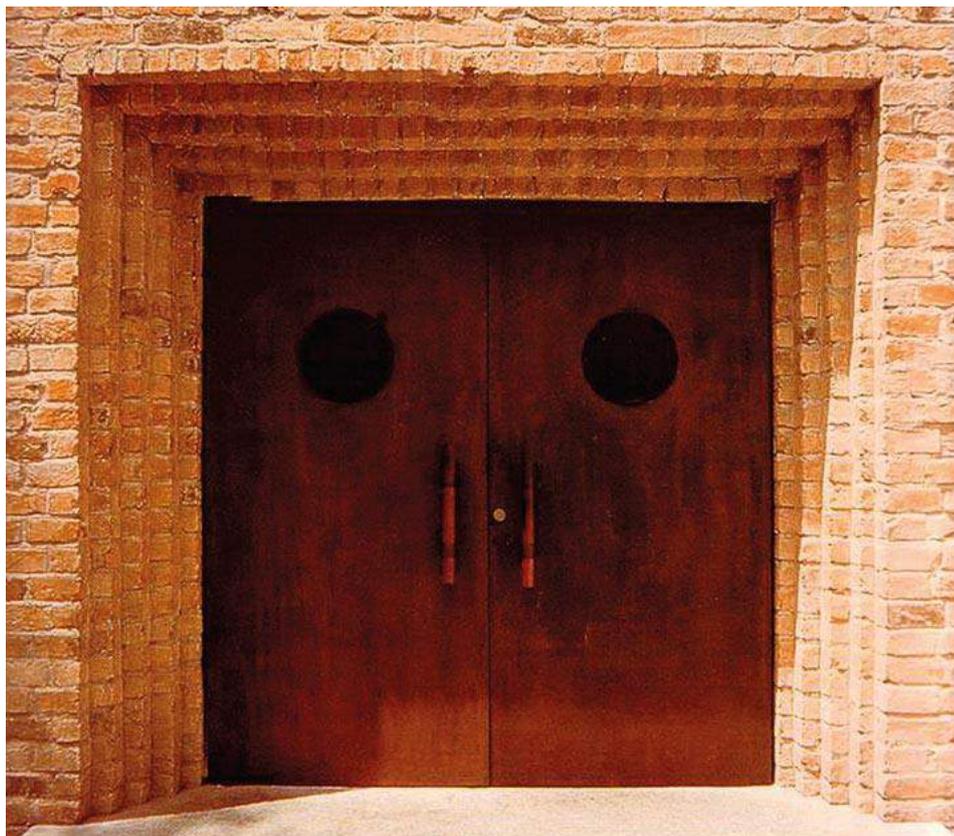


Figura 55. Restaurante Gero, em São Paulo, projetado por Aurelio Martinez Flores, premiado na 3ª BIA. Disponível em: <https://www.revistahabitare.com.br/arquitetura/aurelio-martinez-flores/>

O júri novamente reconheceu o trabalho de Martinez Flores, concedendo uma premiação por seu projeto para o Restaurante Gero, no bairro dos Jardins, em São Paulo. O projeto, apesar da aparente simplicidade, chamou a atenção de Hugh Newell Jacobsen que em depoimento registrado no livro de Lago (2001) relata:

O primeiro contato que tive com a obra de Aurelio Martinez Flores ocorreu durante minha viagem a São Paulo, no outono de 1998. Estava almoçando em um espaço cujos detalhes tinham acabamento impecável, e era particularmente bem iluminado: fiquei tão impressionado, que pedi ao *maitré* o nome do arquiteto que tinha projetado o restaurante. A mão segura e a competência de Aurelio conseguiram aproveitar esse espaço quase impossível, muito longo e estreito. A colocação das claraboias – longe de ser arbitrária – fez de um espaço desajeitado um verdadeiro triunfo. O restaurante se chama Gero. Sugiro a todos que conheçam esse espaço e sua luminosidade, bem como a comida desse maravilhoso restaurante.

Mesmo em um volume em tijolos aparentes, tão distantes da arquitetura branca característica de Aurelio Martinez Flores, algumas características são muito comuns e de fácil apreensão na identificação da obra: a iluminação pensada através de rasgos

no teto, longe de ser arbitrária ou aleatória, como descrito por Jacobsen; a entrada recuada e denticulada, como já apresentava em outras obras; o apreço pelo detalhamento máximo, entre outros elementos. Vale destacar o recuo da porta de entrada da fachada, que em muitos momentos se assemelha às figuras representadas pelos povos tradicionais mexicanos. (LAGO, 2001; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1997)

Na última edição da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, no século XX, em 1999, além da participação de Martinez Flores na Exposição Geral dos Arquitetos, há um convite para que o arquiteto exponha, novamente, seu trabalho para o Instituto Moreira Salles, desta vez junto à grandes nomes da arquitetura mundial em uma sala especial. Em virtude do convite da curadoria da exposição, essa pode ser considerada a participação mais relevante do arquiteto nas Bienais de Arquitetura de São Paulo. O que corrobora com a essa afirmação é o fato de a exposição estar inserida em um contexto de balanço histórico da produção do século e apresentação de caminhos possíveis no campo da arquitetura para o futuro próximo. A escolha pela exibição do projeto de Flores levanta algumas reflexões a respeito de uma vertente de arquitetura, da qual ele seria um dos representantes e que, de certa forma, nortearia a produção no século XXI.

Como mencionado, o arquiteto ainda participou da Exposição Geral dos Arquitetos com o projeto para o Restaurante Gweilo, em São Paulo. Nesse local, Flores recebeu como encomenda de um espaço para um bar, sanitários, escritório, administração e cozinha, adaptando de um antigo sobrado e uma edícula que ocupava dois lotes. Retomando sua característica de apresentar fachadas cegas e brancas, Flores projetou um grande muro construído cerca de 40 centímetros à frente da antiga fachada, interrompido por uma única abertura no encontro de duas superfícies brancas. A porta recebeu uma treliça em madeira vermelha laqueada e, mais uma vez, há a presença de aberturas zenitais iluminando o interior da edificação. Segundo Lago (2001, p.149) o projeto é resultado de uma representação da China a partir do olhar estrangeiro de um latino-americano.

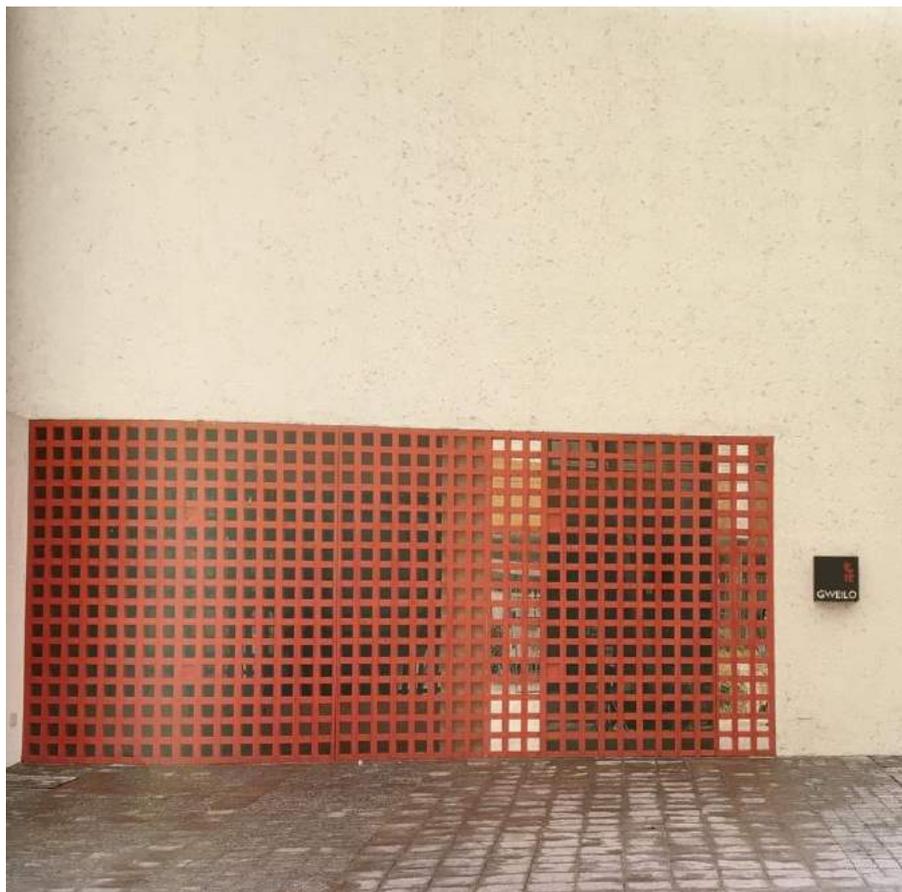


Figura 56. Restaurante Gweilo, em São Paulo. Projeto de Matinez Flores exposto na 4ª BIA, 2000.
FONTE: LAGO, 2001

CAPÍTULO III

Arquitetura e Cultura em diálogo nas Exposições do final do milênio

3.1 Breve panorama da arquitetura mundial na virada do milênio

A arquitetura do final do século XX e seu alcance transcontinental tem, em suas raízes, fortes ligações com o processo de globalização. Frampton (2015, p.419) iniciou o sétimo capítulo de seu livro “História Crítica da Arquitetura Moderna” com um texto de Martin O’Connor, de 1994, questionando a sustentabilidade do capitalismo e a capitalização da natureza, em uma tentativa de fundamentar que esses comportamentos também são presentes e, de certa forma, norteadores da produção arquitetônica contemporânea. Para o crítico, a arquitetura, hoje, transita entre as escalas global e local e os arquitetos se tornaram estrelas nesse processo. Segundo o autor, esse comportamento teve suas raízes com a construção da Museu Guggenheim Bilbao, em 1995, marcando um período de concorrência entre as cidades do mundo todo por um projeto assinado por Frank Gehry que, conseqüentemente, atrairia destaque na mídia internacional. Cohen (2013) endossa a fala de Frampton ao declarar que:

“Quase 120 anos depois que as feiras mundiais de Paris e Chicago estream seus grandes espetáculos para visitantes do Velho e Novo Mundo, projetos espetaculares restauraram a imagem do arquiteto como figura pública em diálogo com políticos e empresários, e com grandes nomes da arte e da moda.” (COHEN, 2013, p.468)

Se os arquitetos vanguardistas do Movimento Moderno se posicionaram fortemente contra o ecletismo da arquitetura historicista, ornamentação aplicada às edificações e uma retórica monumental (COHEN, 2013, p.468), a construção da imagem da cidade contemporânea obrigou o retorno a certas práticas, outrora abolidas na disciplina. Ainda que se saiba que o movimento pós-moderno pregava o retorno e valorização das referências históricas, segundo Luccas (2008) a arquitetura contemporânea estaria muito mais ligada ao modernismo, buscando inspirações nesse passado recente. Para o autor, um dos fatores que comprovam essa conexão é a arquitetura progressiva, com forte ligação com os ideais construtivos e rigor formal, além da retomada da confiança na tecnologia, que havia deixado o lugar de protagonismo no movimento pós-moderno. Por sua vez, a tentativa de diferenciação e distinção das cidades através da produção de ícones urbanos, como verdadeiros monumentos da antiguidade, essa individualidade desejada acaba, muitas vezes, “por se dissolver na

reprodução de gestos idênticos em todo o mundo.”³⁰ (COHEN,2013, p.468). O mesmo Cohen (2013) traz uma definição um tanto quanto crítica sobre a condição contemporânea da arquitetura:

“Monumental e, quase sempre, ornamental, a arquitetura destes inícios do terceiro milênio exibe seus interesses por sua escala, por sua dimensão urbana e territorial, por sua materialidade e pelo modo como se comunica. Paradoxalmente, a pesquisa por formas específicas, ‘originais’, conduziu à criação de espaços genéricos decerto mais elaborados do que aqueles conjuntos habitacionais padronizados ou dos centros comerciais anteriores, porém mesmo assim igualmente banais, na medida em que a justaposição de um grande número de formas singulares e provocantes acaba por se tornar tediosa.” (COHEN, 2013, p.468-469)

Mas, assim como em outros momentos da história da arquitetura, deve-se entender que essa postura não se trata de uma condição única e dominante. Existem narrativas secundárias, correndo em paralelo, coexistindo e entrelaçando-se umas com as outras, muitas vezes entre as próprias obras de um único arquiteto (MONTANER, 2014, p.179). Em um grande esforço crítico, Montaner (2014) apresentou na terceira parte seu livro, “Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX”, uma tendência de dispersão das posturas arquitetônicas, a partir de 1977, se estendendo até 1992, final do recorte histórico escolhido para nortear os textos e análises da publicação. Para o autor, a arquitetura contemporânea pode ser compreendida através de “posturas arquitetônicas predominantes” (p.178), as quais ele divide em Historicismo “*Revival*”; Continuidades do Contextualismo Cultural; Versatilidade do Ecletismo; A obra de arte, paradigma da arquitetura; Novas abstrações formais; e Arquitetura *High-tech*.

³⁰ Já na segunda década do século XX, a mesma reflexão foi retomada por Rem Koolhaas por ocasião da Biennale di Venezia, 2014, quando o arquiteto foi nomeado curador da exposição. Tendo como tema Fundamentals, o evento contou com três mostras complementares espalhadas pela cidade: Absorbing Modernity: 1914 – 2014, que convidava os países participantes a discutirem sobre momentos chave no desenvolvimento da modernidade dentro do espaço de tempo proposto; Elements of Architecture, uma exposição resultante de dois anos de pesquisas orientadas pelo curador, analisando 15 elementos fundamentais de qualquer edificação, em qualquer época, projetadas por qualquer arquiteto; Monditalia, um olhar específico sobre a Itália e seu momento de caos frente ao desenvolvimento e potencial. No contexto, de espaços genéricos e sem elementos característicos da cultura local, Koolhaas construiu um interessante quadro comparativo da produção arquitetônica mundial em duas épocas distintas, 1914 e 2014. A comparação das imagens tinha por objetivo fomentar discussões sobre os efeitos da internacionalização da arquitetura e avanço de uma linguagem internacional. Na primeira imagem, pode-se observar a produção nacional de cada um dos países, com construções típicas e traços arquitetônicos facilmente reconhecidos. Já, a imagem de 2014, mostra como a constante troca entre as nações, favorecidas pela rápida difusão de ideias através dos meios de comunicação teve resultados na linguagem adotada pelos projetos, impossibilitando o reconhecimento de elementos nacionais na grande maioria das obras.

Em um segundo texto, “La condición contemporánea de la arquitectura”, Montaner (2015) ampliou a compreensão dessas posturas arquitetônicas, uma vez que o distanciamento histórico permitia melhores leituras dos fenômenos ocorridos nas décadas de 1980 e 1990. A escolha das obras e dos arquitetos explorados nesse livro se afasta do *star-system* e da midiaticização dos projetos, como criticado por Cohen e Frampton, levando em consideração aspectos sociais, urbanos e culturais e suas relações com o contexto em que se insere.

No cenário nacional, pouco foi encontrado sobre esse período histórico, quase sempre em forma de notas nos finais das publicações. Entre essas análises, destacou-se o texto de Bastos e Zein (2011), “A arquitetura na Encruzilhada do Fim do Século”, novamente mencionando a difusão de hábitos e costumes pelo mundo. As autoras destacaram que, em um mundo globalizado, “onde o espírito do tempo ou uma identidade temporal universal parece suplantar abordagens de cunho regional” (p.378), tornava-se inútil qualquer discussão sobre uma arquitetura típica de um país e a força de seus elementos culturais e físicos capazes de gerar uma produção peculiar que a distinguisse dos demais. Ainda que fosse possível tomar uma quantidade de obras e profissionais de determinada localidade e, a partir de seus projetos, identificar certa unidade, a pergunta das autoras é: “até que ponto esse conjunto teria uma dimensão cultural coesa e significativa?” (BASTOS; ZEIN, 2011, p.377-378).

Hugo Segawa (2018), em seu livro *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, dedicou seu último capítulo para tratar da arquitetura que surgiria no Brasil a partir dos anos 1980. O autor traça um interessante panorama da arquitetura brasileira, percorrendo o período que abarca as influências do movimento moderno no país e na formação de novos profissionais, até as mais recentes apropriações da teoria crítica pós-moderna. No trecho final, Segawa afirma a existência de uma geração de novos arquitetos que tem raízes modernas e tem buscado novas ramificações, “simbioses e sincretismos” (SEGAWA, 2018, p.198).

Se, esse cenário de supervalorização da grife do arquiteto projetista e abandono de peculiaridades culturais locais têm ligações muito próximas com a globalização e aumento dos fluxos de informações entre países, pode-se notar uma vertente paralela e oposta ao observado nesse período. Portanto, decidiu-se incorporar essas citações ao texto justamente por serem completamente antagônicas à postura de Aurelio

Martinez Flores frente ao glamour que a profissão recuperou ao final do século e à internacionalização da linguagem arquitetônica exibida em seus trabalhos. Mesmo estando cercado por essa cultura emergente de supervalorização e elevação de profissionais ao status de celebridades internacionais, a postura e arquitetura de Flores mantiveram-se fieis aos seus princípios e origens. Pode-se afirmar que o caso do arquiteto mexicano não é um exemplo único a ser citado. No final do século, muitos profissionais se afastaram de uma linguagem internacionalizada, buscando novos caminhos para arquitetura que, ainda que inseridas em um contexto global e transnacional, guardavam elementos próprios e locais, em sua concepção.

3.2 A produção arquitetônica apresentada nas Bienais de Arquitetura da virada do milênio

Se, por um lado, existem poucos trabalhos e a historiografia da arquitetura começou a produzir reflexões sobre esse período apenas recentemente, o espaço de exposições nas bienais de arquitetura guarda parte da produção arquitetônica mais relevante do período e, por isso, pode fornecer pistas muito importantes para formulação de estudos. Ainda pode-se reforçar que, se tratando de uma mostra ocorrida no final do milênio, é natural que sejam feitos balanços e projeções. Os anos 1990 ficaram marcados pelo retorno das discussões nas bienais de arquitetura e pela introdução e formação de cânones estéticos que conduziram a produção no novo milênio, a partir desses espaços. Ao procurar embasamento teórico e crítico sobre esse período de intensas transformações e debates, decidiu-se tomar o caso das Bienais como espaços representativos e que ilustram toda a teoria desenvolvida pelos autores supracitados.

Decidiu-se analisar a arquitetura em exposição na 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, no ano de 1999, com o objetivo de traçar um panorama mundial da disciplina em um momento de balanço e abertura de caminhos para o que seria produzido no século XXI. É notório que a arquitetura desse período não estava baseada em uma vertente dominante, como outrora, mas apresentava uma multiplicidade de caminhos coexistentes e que, em muitos casos, se entrelaçam. Segundo Machado e Fisberg a:

“Diretriz fundamental adotada nesta exposição foi acolher manifestações representativas de um amplo espectro de concepções sobre a atividade dos arquitetos, o que está claramente contemplado na Exposição Geral dos Arquitetos. Esse segmento, ao lado do Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura, configura um verdadeiro estado da arte neste fim de milênio, permitindo antever a pluralidade de caminhos da arquitetura que serão consolidados nos próximos anos.” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1999, p.20)

Na publicação da exposição da 4ª BIA, fez-se um breve mapeamento nas salas especiais e suas exposições, mostrando um resumo do conteúdo de cada uma das mostras. Decidiu-se não se atentar para as salas institucionais presentes na exposição, por se tratar de um número reduzido de participações e com projetos, em sua maior parte, de caráter governamental, o que não traria contribuições significativas para as discussões, aqui, propostas.

Salas Especiais

4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 1999

Sala	Exposição
Além do Modernismo – Três momentos da arquitetura do pós-Guerra na Holanda	Mostra da obra dos arquitetos Aldo e Hannie van Eick (1945-1999), Herman Hertzberger (1960-1999) e Mecanoo (1980-1999)
Raunplam versus Plan Libre – Adolf Loos e Le Corbusier, 1919-1930	A mostra buscava confrontar os dois conceitos de espaço concretizados em projetos residenciais de Adolf Loos e Le Corbusier, nos anos 1920
Horta e após. 25 Mestres da Moderna Arquitetura Belga	Mostra das obras de Victor Horta e de 25 arquitetos modernistas belgas que tiveram destaque. Ainda há menção ao projeto de Sérgio Bernardes para o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Bruxelas, 1958
A Cidade Branca e as tendências atuais da Arquitetura Israelense	Exposição histórica-documental sobre obras selecionadas de arquitetos em atividade antes da formação do Estado de Israel e, uma segunda parte, mostrando sete projetos e sua inserção cultural
Arquitetura para Cultura	Exposição de projetos de edificações com fins culturais, construídos na década de 1990 ou

	projetados para o novo milênio, com objetivo de proporcionar um retrato da arquitetura contemporânea
The Danish Wave	Mostra que revelava a alta qualidade de inovação e solução de projeto e expressividade da produção contemporânea de profissionais dinamarqueses
Dez mestres da arquitetura da América Latina	Mostra com obras de dez arquitetos latino-americanos de grande destaque internacional
Ética e Estética para o século XXI: 40 estudos argentinos na Bienal de São Paulo	Exposição que tinha por objetivo projetar o papel da arquitetura no novo milênio, propondo soluções para cidades e melhoria da qualidade de vida das populações
Os novos museus da França: Dez anos de Arquitetura nos museus 1990-2000	Seleção dos projetos de museus na França, construídos na última década do século XX, a partir do fomento do governo francês para o desenvolvimento de projetos nesta área
Arquitetura da modernidade	Exposição com objetivo de compreender a história arquitetônica de Belo Horizonte, apresentando um painel da arquitetura na capital mineira em cem anos
Arquitetura Virtual	Exposição dedicada aos avanços na área computacional e as evoluções na arquitetura, a partir da aplicação das novas ferramentas
Construir a Escola – Construir a Cidade. A experiência do Convênio Escolar em São Paulo	Mostra dos projetos produzidos para escolas no Estado de São Paulo, entre 1948 e 1954, a partir do programa do Governo Estadual e Prefeituras Municipais
Habitação Social Contemporânea	Exposição de projetos contemporâneos dedicados à Habitação Social, destacando novas linguagens e tecnologias na arquitetura
IPHAN e a Arquitetura do Patrimônio	Exibição de projetos de restauração conduzidos pelo IPHAN
Conjunto Arquitetônico Histórico de Manguinhos	Mostra do projeto e obras de restauração do Conjunto Histórico de Manguinhos pelo Departamento de Patrimônio Histórico da Casa Oswaldo Cruz

Projeto Brasil 500 anos de arquitetura	Mostra sobre o desenvolvimento da arquitetura e arte no Brasil abrangendo o período anterior à chegada dos portugueses ao país, até as manifestações contemporâneas à Bienal
Abrahão Sanovicz	Exposição de obras e textos do arquiteto e mestre, com objetivo de apresentar uma abordagem conceitual de sua obra
Affonso E. Reidy – A ênfase no espaço público na Arquitetura Moderna Brasileira	Trajetória profissional e obra completa (reconhecida até o momento da exposição) de Reidy
Alvar Aalto e o tijolo vermelho	Homenagem pelo centenário de Alvar Aalto (1998) com imagens, projetos e mobiliário produzido pelo arquiteto
Antonio Bonet Castellana	Exposição de obra do arquiteto catalão com projeção internacional e atuação fora da Espanha
Artificial e Natural	Exibição de projetos vencedores de concursos de arquitetura para a cidade de Buenos Aires
Charles Sampson Bosworth	Mostra de projetos e esculturas do autor com produção bastante relevante a partir de 1947, data em que se instalou em São Paulo
Clorindo Testa, o artistarquiteto	Obras e projetos do arquiteto, mostrando as relações de sua arquitetura com a artes
Croce, Aflalo e Gasperini	Mostra de projetos dos arquitetos e pesquisas tecnológicas, aplicadas à sua arquitetura, em 50 anos de atuação profissional (até aquele momento)
Fábio Penteado	Obras e projetos não executados do arquiteto
45 anos da obra de Fernando M. Chacel	Mostra dos projetos paisagísticos do profissional, com mais de 40 anos de atuação profissional (até aquele momento)
Mobiliário de Frank Gehry	Exposição de 30 peças de mobiliário produzidas por Frank Gehry, além de imagens de seus edifícios, mostrando as relações escultóricas em ambas as escalas de produção

Jorge Machado Moreira (1904-1992)	Mostra de projetos do arquiteto modernista brasileiro
João Filgueiras Lima (Lelé)	Homenagem à produção do arquiteto brasileiro, mostrando a evolução de sua obra
João Walter Toscano	Exposição das obras do arquiteto brasileiro e Odiléa Setti Toscano
José Forjaz – Entre o adobe e o aço	Exposição das obras do arquiteto que transita entre diferentes tecnologias construtivas na execução de seus trabalhos
O urbanismo do Engenheiro Jorge de Macedo Vieira	Apresentação da obra urbanística do engenheiro, pouco investigado pela historiografia, destacando alguns projetos para bairros da cidade de São Paulo
Hélio Duarte – Moderno, peregrino, educador	Exposição da obra do professor e arquiteto Hélio Duarte
Cidadela da Liberdade – A experiência de Lina Bo Bardi no SESC Fábrica Pompéia	Exibição de textos, estudos, desenhos e projetos técnicos do projeto de Lina Bo Bardi para o SESC Pompéia.
Mario Botta – Centro de Tradições Judaicas e Sinagoga Cymbalista, Tel Aviv, Israel	Exposição da obra do arquiteto para o centro cultural e religioso, em Israel
Mies Van der Rohe	Exposição de fotografias, painéis e documentação técnica das principais obras do arquiteto, além de textos teóricos produzidos por ele
Paulo Mendes da Rocha	Projetos de Paulo Mendes Rocha
Villanueva, Momentos do Moderno	Mostra dividida em cinco momentos da arquitetura de Carlos Raúl Villanueva
Zanine Caldas	Exposição de maquetes de arquitetura e projetos produzidos por Zanine Caldas, construídos no Rio de Janeiro entre os anos 1960 e 1970
China Antiga e Nova: Pequim-Xangai, projeto do Trem 2000	Exposição do projeto de um veículo de alta velocidade, responsável pela ligação entre Pequim e Xangai, e projeto de resgate e valorização da arquitetura tradicional chinesa

<p>A experiência imaginária da paisagem e o gesto projetual em Ouro Preto</p>	<p>Mostra de pesquisa com o objetivo de contribuir com o estudo de projetos urbanos e de desenho da paisagem, levando em consideração aspectos emotivos e poéticos</p>
<p>Em obras: História do vazio em Belo Horizonte</p>	<p>Exposição fruto da publicação de um livro com mesmo nome, em que o autor, Carlos Teixeira, propõe uma subversão no olhar para a cidade, a partir dos vazios existentes</p>
<p>Laboratório de Projeto Integrado e Participativo para Requalificação de Cortiço</p>	<p>Apresentação dos trabalhos do Laboratório de Projeto na ocupação de edifícios abandonados em São Paulo</p>
<p>Projeto Tamanduatehy</p>	<p>Exposição do projeto urbano para região do Grande ABC, com objetivo de reorganizar o espaço urbano para atrair e posicionar atividades econômicas, visando geração de renda e trabalho, reversão da segregação e aumento da qualidade de vida</p>
<p>Puerto Madero – Um novo modelo de gestão urbana</p>	<p>Apresentação do projeto de renovação urbana na região argentina e os resultados experimentados após esse processo</p>
<p>Quapá – Quadro do Paisagismo no Brasil</p>	<p>Panorama da produção paisagística brasileira a partir da construção do Passeio Público do Rio de Janeiro, em 1783, até a produção contemporânea à mostra</p>
<p>São Paulo MEGACIDADE 2000</p>	<p>Apresentação de propostas elaboradas por faculdades de arquitetura de São Paulo, desenvolvendo projetos de desenho urbano de macroeixos da cidade</p>
<p>Brazil Builds</p>	<p>Exposição de 90 imagens inéditas da publicação norte-americana</p>
<p>Robert C. Smith – 1912-1975: A investigação na História da Arte</p>	<p>Homenagem ao historiador de arte que se dedicou a estudar a arquitetura brasileira e portuguesa. A mostra contou com textos e documentos produzidos pelo autor</p>

Homenagem a Pietro Maria Bardi	Homenagem a Pietro M. Bardi e a sua enorme contribuição ao desenvolvimento da arquitetura no Brasil
Arquitetos brasileiros	Uma exposição de retratos dos profissionais que fazem a arquitetura, pouco vistos pelo grande público
Niemeyer – Do abstrato ao concreto	Exposição de imagens que enfatizavam a beleza e plasticidade na obra do arquiteto brasileiro
Paisagem e Memória	Mostra de desenhos de Carlos Caffé feitos nas cidades de Nova York, Salvador, São Paulo e Paris
Construir com terra na América Latina	Fomentar debate sobre a construção com terra no subcontinente
Banco de imagens digitais – Projeto Piloto “Rino Levi”	Exposição de imagens de projetos de Rino Levi
Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo	Mostra de imagens e documentos pertencentes aos Acervo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo
Arquitetura no espaço	Exposição de objetos e peças da Estação Orbital da NASA, mostrando como viviam os astronautas no espaço

No segundo volume da publicação, este dedicado à exposição geral dos arquitetos, o grande número de profissionais, 395 participantes, não permitiu que fosse feita uma análise mais aprofundada sobre cada um dos arquitetos. Como o mencionado por França (2017), se por um lado a grande quantidade de obras aceitas na Exposição Geral dos Arquitetos permitia que novos profissionais ganhassem destaque e apresentassem sua obra, por outro, abria espaço para arquiteturas descontextualizadas e sem reflexão teórica e crítica suficientes para integrarem um painel ao lado de grandes e reconhecidos arquitetos (FRANÇA, 2018, p.67).

3.3 A arquitetura como cultura na Sala Especial “Arquitetura para Cultura”

O final dos anos 1980 e início dos 1990 é marcado pelo ressurgimento das discussões sobre a arquitetura e suas relações com a cultura de um local. Martins (1995) defendeu que havia a necessidade de se discutir a história da arquitetura dentro de um contexto cultural nacional mais amplo e que, apesar da grande maioria dos profissionais da área concordarem com essa carência, “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). Para o autor “Nós não temos enfrentado essas questões nem o juízo com a devida atenção. Por isso, temos de certa forma patinado numa história da arquitetura brasileira que tem dificuldade de pensar sua relação com a cultura” (MARTINS, 1995, p.65). Por sua vez, Bastos e Zein (2011) apresentaram argumentos de que essa prática foi esquecida nos debates da área em virtude da perda do protagonismo que a disciplina sofreu ao longo dos anos no Brasil:

“O meio arquitetônico nacional sofre de certa nostalgia ou de um anelo pela reconstrução de uma grande narrativa que novamente pudesse arregimentar coração e mentes como havia ocorrido com os ‘anos dourados’ do movimento moderno [...] Talvez o maior desafio da arquitetura brasileira seja voltar a ter importância e significado na cultura nacional, por si mesma, e não por representar um discurso de identidade nacional que já não pode mais sustentar.” (BASTOS; ZEIN, 2011, p.380-381)

Em uma análise mais otimista, Cohen (2013, p.468) afirmou que, vencido o primeiro decênio do século XXI, os debates anteriores seriam responsáveis por incluir a arquitetura em um campo de produção cultural mais amplo e plural. Analisar, portanto, a arquitetura selecionada para as BIA, em uma sala que tem por objetivo reforçar a necessidade das discussões sobre relevância da arquitetura e urbanismo encarados como manifestação cultural brasileira (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1999, p.22), é de grande importância para a valorização dos debates da disciplina. Espera-se contribuir para ampliação e elucidação, ainda que de maneira diminuta, de um período histórico tão rico e que guarda tantas ramificações na produção arquitetônica brasileira.

Entre as mais de 50 salas especiais e 395 projetos enviados à Exposição Geral do Arquitetos, decidiu-se ampliar a investigação sobre a Sala Especial Arquitetura para Cultura, por se tratar de um espaço de discussão sobre a arquitetura contemporânea,

fornecendo pistas para o futuro desejável da disciplina. Segundo o texto existente no catálogo da exposição:

“A arquitetura para a cultura é certamente um fenômeno da atualidade, tendo em vista o volume e abrangência dos projetos dos museus, bibliotecas, teatros, cinemas, centros culturais, auditórios multimídia, arquivos e centros de preservação recentemente inaugurados e em execução. Pretende-se, com a exibição das obras concluídas nesta década e projetadas para a próxima década[sic], proporcionar um retrato da arquitetura contemporânea, com obras as serem apresentadas sob convite da Curadoria da 4ªBIA.” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1999, p.13)

Muito além da mera apresentação de projetos de espaços para atividades culturais, as intenções manifestas pela Curadoria da 4ª BIA buscavam “provocar um amplo debate sobre a produção cultural no início do novo milênio, no domínio do espaço arquitetônico” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1999, p.60). Através da seleção de profissionais com projetos de destaque, a promoção desta mostra poderia produzir um quadro da arquitetura contemporânea mundial. Fato que desperta atenção é a escolha de projetos que adotam diferentes linguagens e a presença dessa profusão de caminhos nas Bienais de Arquitetura do final do século, permitindo o contato entre os mais diferentes repertórios. A partir da leitura das obras expostas, entende-se que são os exemplares mais significativos, em uma tentativa da curadoria de mapear as principais correntes de pensamento e a diversidade arquitetônica para o novo milênio.

Portanto, a mostra se torna significativa para a presente investigação pois, além de discutir e exibir novas tendências para a arquitetura contemporânea, trouxe, entre seus selecionados, Aurelio Martinez Flores. A escolha do arquiteto mexicano demonstra o interesse crescente e valorização da linguagem arquitetônica apresentada em seus projetos, a partir deste período de balanços e projeções. Nota-se uma tendência de resgate e olhar atento para uma arquitetura fora do *mainstream* e com discurso cultural fortemente presente.

A partir dessa breve introdução, parte-se para a apresentação dos projetos expostos nesta sala especial. Alguns desses trabalhos receberam, nos anos seguintes, maior destaque na mídia especializada em arquitetura, na historiografia contemporânea e na crítica, além de serem responsáveis pela apresentação dos arquitetos em um cenário global, garantindo sua participação nos maiores eventos do novo milênio, sendo laureados em muitos deles.

Participantes – Sala Especial Arquitetura para Cultura

Arquiteto/Escritório	Projeto
Abalos & Herreros	Sala Municipal de Colmenarejo, Espanha
	Ayuntamiento y Centro Cultural Cobeña, Espanha



Figura 1. Sala Municipal de Colmenarejo, Espanha. Disponível em: <https://www.via-arquitectura.net/12/12-044.htm>

Abraham Zabludovsky	Multipurpose Auditorium and Convention Centre, México
	Centro Cultural Sor Juana Inês de La Cruz, México
Arata Isozaki	Nagi Museum of Contemporary Art, Japão
	Domus Interative Museum about Humans, Espanha



Figura 2. Nagi Museum of Contemporary Art, Japão. Disponível em: <https://www.japanvisitor.com/japan-museums/nagimoca>

<p>Atsushi Kitagawara</p>	<p>Shiranuhi Museum and Library, Japão</p>
	<p>Big Palette Fukushima, Japão Netherlands Dance Theater, Holanda</p>
<p>Aurelio Martinez Flores</p>	<p>Instituto Moreira Salles, Poços de Caldas, Brasil</p>
<p>Barton Myers</p>	<p>Art Gallery, Ontário, Canadá</p>



Figura 3. Art Gallery, Ontário, Canadá. Disponível em: http://www.bartonmyers.com/AGO_01.htm

Behnisch, Benisch & Partners

Lothar-Günther-Buchheim Museum

Harbourside Centre for the
Performing Arts, Bristol, Grã-
Bretanha

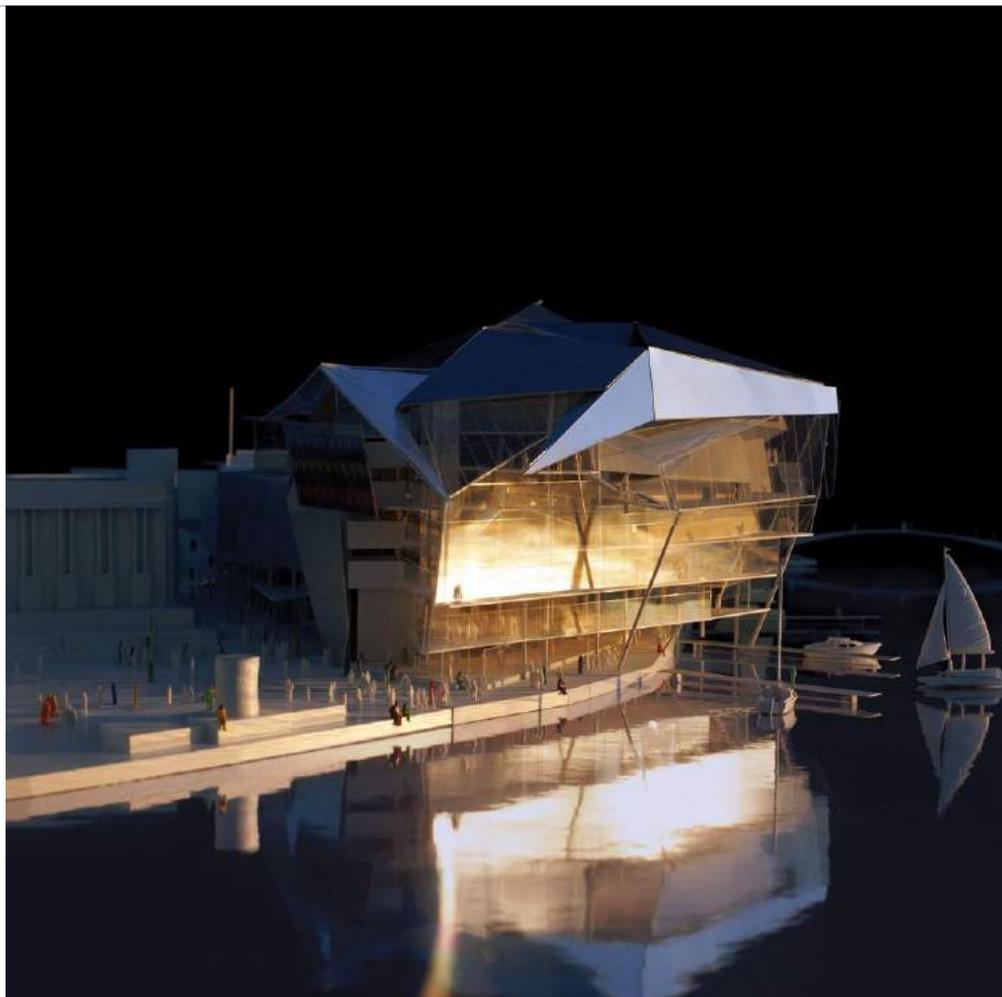


Figura 4. Harbourside Centre for the Performing Arts, Bristol, Grã-Bretanha. FONTE: FBSP, 1999

Brasil Arquitetura	Centro de Capacitação de Professores, Registro, Brasil
	Teatro Polytheama, Jundiaí, Brasil
Cesar Pelli and Associates	Frances Lehman Loeb Art Center, Estados Unidos
	Aronoff Center for the Arts, Estados Unidos
	National Museum of Contemporary Art, Japão
Charles Correa	Jawahar Kala Kendra, Índia
	National Crafts Museum, Índia
	British Council, Índia
Décio Tozzi	Auditório ao ar-livre e Escola de Música, Brasil

Domingos Bongestabs	Ópera de Arame e Palco Paulo Leminsky, Brasil
Dominique Perrault	La Bibliothèque Nationale, França



Figura 5. La Bibliothèque Nationale, França. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/794189/classicos-da-arquitetura-biblioteca-nacional-da-franca-dominique-perrault-architecture>

Edson Elito	Teatro Oficina, Brasil
Ernani Freire e Sonia Lopes	Parque das Ruínas, Brasil
Fernández, Puga e Radic	Biblioteca e Centro di Documentazione García Moreno, Chile
Foster & Partners	British Museum Redevelopment, Grã-Bretanha
Francisco Spadoni	Centro de Documentação e Informações Liceu Pasteur, Brasil
Gregotti Associati	Centro Cultural Belém, Portugal
Hans Hollein	Vulcania, França
	Capital of Lower Austrian Museum and Exhibition Hall, Áustria
Hening Larsen	NY Carlsberg Glyptotek, Dinamarca
Henri Ciriane	Museu de Arles, França

Hou & Partners	Roskilde Museum Harbor and Island, Dinamarca
Kazuyo Sejime+Ryue Nishizawa/SANAA	Art Museum in Nakahechi, Japão



Figura 6. Art Museum in Nakahechi, Japão. Disponível em: <https://japantravel.navitime.com/en/area/jp/spot/02301-4800098/>

Kengo Kuma	Stone Museum, Japão
	Museum of Ando Hiroshige, Japão
Kisho Kurokawa	Shiga Kogen Roman Art Museum, Japão
	New Wing of the Van Gogh Museum, Holanda
Kiyonari Kikutake	Lakeside Art Museum, Grã-Bretanha
Lahdelma-Mahlamaki	The Finish Forestry Museum, Finlândia
Laiho-Pulkkinen-Raunio	Turku School of Fine Arts, Finlândia
Legorreta Arquitetos	The Main Library of San Antonio, Estados Unidos
	The College of Santa Fé Visual Art Center, Estados Unidos

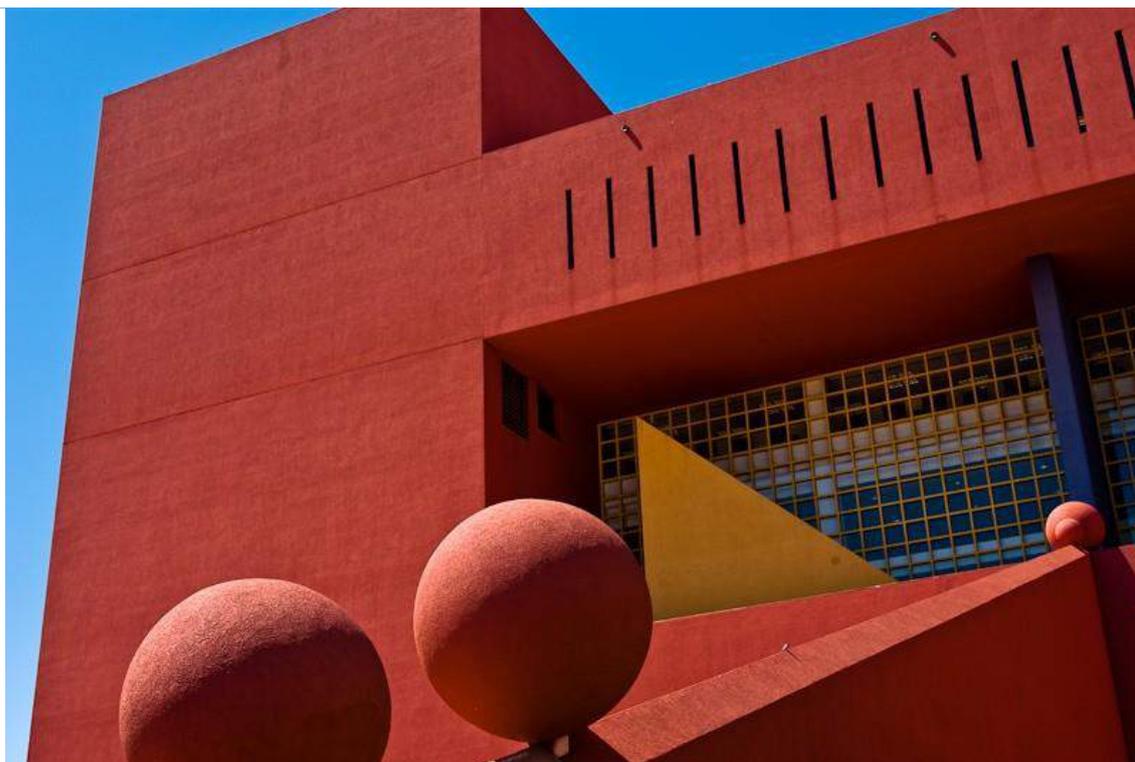


Figura 7. The Main Library of San Antonio, Estados Unidos. Disponível em: https://www.architectmagazine.com/project-gallery/san-antonio-central-library_o

MacCormac Jamieson Prichard	Welcome Wing at the Science Museum, Grã Bretanha
Maki & Associates	Toyama International Conference Hall, Japão
	Yerba Buena Center for the Arts, Estados Unidos
Manuel Coelho	Biblioteca Central da PUC Paraná, Brasil
Mashe Safdie	Yad Vashem Museum Project, Israel
	Khalsa Heritage Memorial Complex, Índia
	Exploration Place Wichita, Estados Unidos
Nelson Dupré	Estação Júlio Prestes e Sala São Paulo, Brasil
Nicholas Grimshaw and Partners	National Space Science Center, Grã-Bretanha

	Caixa Galicia Art Foundation, Espanha
Nielsen, Nielsen & Nielsen	Glass Museum in Ebeltoft, Dinamarca
	Science and Experience Center in Goteborg, Suécia
	Ocenarium, Dinamarca
Pei Cobb Freed & Partners	United States Holocaust Museum, Estados Unidos
Richard Rogers	The Millenium Experience



Figura 8. Millenium Experience, projeto de Richard Rogers. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/805368/classicos-da-arquitetura-millennium-dome-richard-rogers-rshp>

Schimidt, Hammer, Lassen	Extension of the Royal Library in Copenhagen, Dinamarca
	Katuaaq, Nordic Centre for the Culture in Nuuk, Groenlândia
	Aarhus Museum of Art, Dinamarca

Schweger & Partners	Centre for the Art and Media Technology, Alemanha
	The Art Museum Wolfsburg, Alemanha
Shin Takamatsu	Ashdod Cultural Hall, Israel
	Ela Tower, Israel
Snohetta	Biblioteca Alexandrina, Egito
Soren Robert Lund	Arken Museum of Modern Art, Dinamarca
Steve Holl	Kiasma, Finlândia
	Knut Hamsun Museum, Noruega
Tadao Ando	Modern Art Museum of Fort Worth, Estados Unidos
	Municipal Museum of Nariwa, Japão



Figure 9. Municipal Museum of Nariwa, Japão. Disponível em: https://www.architectmagazine.com/project-gallery/nariwa-museum-of-art_o

TEN Arquitectos	Centro Cultural in Lindavista, México
	Escuela Nacional de Teatro, México
UNA Arquitectos	Agência Central dos Correios, Brasil

3.4 Aurelio Martinez Flores e as vertentes contemporâneas da arquitetura

Como foi defendido anteriormente, a arquitetura do final do século XX não guarda suas raízes em um único movimento ou vertente arquitetônica. Observa-se grande circulação dos profissionais projetistas, se aproximando e desenvolvendo projetos em diferentes linguagens ou, ainda, mesclando elementos dessas. Entende-se que no caso da obra de Aurelio Martinez Flores, essa transitoriedade entre caminhos possíveis para arquitetura é bastante limitada, prevalecendo características culturais mexicanas, com pouco espaço para inovações. Os projetos que podem ser enquadrados em outras categorias de mais internacionalizantes, ainda que guardassem raízes na tradição mexicana, nunca fizeram parte das obras expostas nas Bienais de Arquitetura.

A escolha pelo diálogo com importantes teóricos da arquitetura e suas vertentes apresentadas, visa a contextualização dos projetos e linguagem adotados por Aurelio Martinez Flores ao longo de sua trajetória. É notório que esse tipo de arquitetura foi “descoberta” e iniciou-se um processo de valorização no final do milênio, através das premiações concedidas ao arquiteto mexicano e seleção de suas obras para as exposições em salas especiais. Por descobrimento, deve-se entender o cenário arquitetônico brasileiro e certa escolha historiográfica por uma narrativa que privilegiasse a produção nacional ligada ao movimento moderno e seus continuadores, ignorando algumas manifestações da arquitetura que se desenvolviam “às margens” da história, mas que começaram a ser reveladas recentemente.

Não é objetivo da pesquisa, portanto, definir critérios de uma categorização para a obra de Flores, nem se pretende produzir visões definitivas e fechadas sobre a arquitetura desse momento. Procura-se estabelecer aproximações conceituais com a linguagem adotada por Aurelio, principalmente por quatro aspectos marcantes de sua arquitetura, observados durante a investigação: materialidade, introspecção, relação com o sagrado, luz e ambiência.

Seguindo o pensamento desenvolvido por Kenneth Frampton, talvez o que mais facilmente se associe a arquitetura desenvolvida por Aurelio Martinez Flores, sejam as características encontradas na teoria do Regionalismo Crítico. Afastando-se do vernacular, mítico e artesanal, a categorização de Frampton tinha por objetivo a identificação de “escolas regionais” que atendessem às populações e suas especificidades na inserção de suas obras. O autor extrapolou os limites do projeto arquitetônico, chegando à relação política e anticentrista desse regionalismo, como

sendo uma forma de independência cultural, econômica e política (FRAMPTON, 2015, p.382). Para o autor, a cultura regional, na contemporaneidade, não deveria ser encarada como fator imutável, mas cultivada de forma autoconsciente, através da assimilação e reinterpretação desses elementos³¹ (FRAMPTON, 2015, p.382).

Essa postura, de assimilação e reinterpretação da cultura local, pode ser encontrada em diversos elementos da arquitetura de Martinez Flores. Cabe aqui citar o caso da Residência Guarujá, onde o arquiteto teve total liberdade de implantar suas visões de uma arquitetura tradicionalmente hispânica adaptada às necessidades e estéticas do momento. O arquiteto retoma elementos como os pátios centralizadores e responsáveis pela distribuição, a materialidade e peso de seus volumes – característica de um regionalismo, onde o ambiente é percebido tátil e visualmente (FRAMPTON, 2015, p.397) - e, inclusive, faz uso de elementos tradicionais da cultura mexicana como, por exemplo, a escultura da árvore da vida incrustada na porta de entrada da edificação, uma inserção de “elementos vernáculos reinterpretados como episódios disjuntivos dentro de um todo” (FRAMPTON, 2015, p.397). A introspecção da arquitetura de Flores pode ser relacionada, diretamente, à uma necessidade humana por privacidade, do uso da meia-luz para que se vivesse e trabalhasse com maior concentração, como defendia Barragán: herança da arquitetura islâmica e que, de certa forma, influenciou a produção arquitetônica espanhola e de suas colônias. Segundo Frampton, isso pode ser relacionado diretamente com uma das características do Regionalismo Crítico, opondo-se à uma “civilização universal”, tratando todas as aberturas como “zonas delicadas de transição com capacidade de reagir às condições específicas impostas pelo lugar, pelo clima, pela luz.” (FRAMPTON, 2015, p.397)

Alberto Campo Baeza, em suas impressões sobre a obra de Flores, atestou as proximidades entre os trabalhos de ambos, reforçando que há uma herança cultural responsável pela aproximação de suas arquiteturas:

“E quando vi aquela primeira imagem de uma obra de Martinez Flores, sendo ele um arquiteto brasileiro de origem mexicana, também me veio à cabeça de maneira imediata, todo o mundo do grande mestre mexicano da arquitetura contemporânea, que é Luis Barragán. Não sei se ele conheceu Barragán,

³¹ Cohen (2013) defendeu a ampliação do termo Regionalismo Crítico na contemporaneidade, identificando a postura de alguns arquitetos que não adotavam uma postura de defesa frente à uma ameaça de “modernização homogeneizante” (p.434), mas ofereciam resposta ao mercado de maneira prudente e calculada. Essa postura poderia ser mais bem definida por “Internacionalismo Crítico” e faz clara oposição aos princípios elaborados por Frampton.

mas suponho que, se não pessoalmente, com toda certeza conheceu sua obra, com a qual se relaciona, não só a forma como no espírito.” (LAGO, 2001, p.14)

Uma segunda postura a que se pode relacionar a obra de Aurelio Martinez Flores está presente no texto de Josep Maria Montaner “Fenomenologias minimalistas: estruturas habitáveis”, parte do livro “As formas do século XX”, 2012. Para o crítico, o minimalismo não pode ser considerado um estilo arquitetônico, como tem-se propagado pelas feiras de decoração na atualidade, mas, sim, “um dispositivo operativo que gera fenomenologias próprias” (MONTANER, 2012, p.162). Neste caso, o autor da obra de arte, arquitetura, literatura, música etc. desenvolve essa busca constante e tem por resultado o máximo resultado estético e impacto cultural, utilizando-se os meios mínimos.

Segundo Montaner (2012, p.164) essa vertente tem origem no que ele chamou minimal pitoresco, fenômeno com raízes populares e de existência quase atemporal. Se, visualmente, a obra de Aurelio desperta a categorização, quase instantânea, em um minimalismo, a partir dessa definição do autor iniciam-se as aproximações conceituais com o trabalho de Flores:

“Parte das obras como Luis Barragán, Arne Jacobsen, Adalberto Libera ou José Antonio Coderch, foram emblemáticas deste minimalismo pitoresco: as figurações locais, o saber da arquitetura popular, as texturas vernáculas, os cromatismos conceituais, o ambiente sutil do lugar e os ritmos geométricos aparecem elegantemente aplicados a abstratos e internacionais esquemas espaciais e técnicos.” (MONTANER, 2012, p. 164)

Ainda que o nome do arquiteto mexicano não seja mencionado, fica evidente sua aproximação com o saber da arquitetura popular, traduzido em linguagem; as texturas vernáculas, em materialidade; os cromatismos, ainda que pela prevalência do branco, geram sensações no jogo entre luz e sombras; todas essas características se aplicam a conceitos modernos e internacionais, como é o caso da obra para o Instituto Moreira Salles, em Poços de Caldas.

Um terceiro elemento característico dos minimalismos habitáveis de Montaner, encontrados na arquitetura de Martinez Flores pôde ser mais bem explorado a partir de depoimento de Hugh Newell Jacobsen, já citado anteriormente, mas que convém ser retomado:

O primeiro contato que tive com a obra de Aurelio Martinez Flores ocorreu durante minha viagem a São Paulo, no outono de 1998. Estava almoçando em um espaço cujos detalhes tinham acabamento impecável, e era particularmente bem iluminado [...] na noite do mesmo dia, tive o prazer de conhecer o arquiteto e insisti para que me mostrasse outras de suas obras. Ele gentilmente levou-me para visitar algumas casas que havia projetado. Fiquei muito impressionado com a casa que ele fez para José Zaragoza. A parede envidraçada do salão, pela qual se vê um jardim totalmente minimalista, une o interior e exterior com tal naturalidade que parece “celebrar” essa união. Lembrarei para sempre o detalhamento minimalista e o domínio da luz conseguidos por Aurelio em todas as peças dessa casa. Seus esforços criativos são uma grande contribuição para a arquitetura mundial. (LAGO, 2001, p.13)

Destaca-se deste trecho a citação do acabamento impecável, que encontra, em Montaner, a precisão técnica na materialidade como constituinte da “condição necessária para uma realização qualificada e significativa de toda obra minimalista de arquitetura e design” (MONTANER, 2012, p.166)

Um interessante diálogo pode ser iniciado a partir desse texto. Montaner (2012) citou o projeto de Dominique Perrault para a Biblioteca da França em Paris, explicitando suas conexões com a arte minimalista, principalmente com a obra de Robert Morris, sobrepondo dois modelos de cidade em seu projeto. Essa obra é uma das expostas na 4ª BIA, em 1999, na mesma sala em que Aurelio Martinez Flores é convidado a participar. Essa citação reforça a condição proposta, inicialmente, de que os arquitetos contemporâneos transitam por entre as vertentes, muitas vezes produzindo arquiteturas híbridas, como o caso de Perrault, que aliou alta tecnologia à conceitos minimalistas.

“Provavelmente, as melhores obras são aquelas que, utilizando os mínimos meios e formas para conseguir o máximo, superam os limites do próprio objeto, relacionando-o sabiamente com o lugar, a cultura e a paisagem. Ou seja, um minimalismo que demonstra uma sensibilidade especial pelo contexto cultural e que sabe superar esquematismos programáticos e formas platônicas frias.” (MONTANER, 2012, p.182)

Para finalizar essa breve análise das obras de Martinez Flores frente algumas teorias da arquitetura contemporânea, a vertente observada, desperta inquietações por se tratar de uma arquitetura com fortes laços com uma cultura local, muitas vezes primitiva, com elementos populares e tradicionais. Ainda que esses elementos, por muitas vezes, apareçam de forma velada ou em pequenas referências, são capazes

de remontar aos primeiros tempos, sensações nostálgicas e valorizar a memória dessas populações iniciais.

A arquitetura na América Latina tem profundas relações com os povos que habitaram o continente antes da dominação europeia. Essa forte herança cultural existente em seu território se manifesta de maneira ainda mais clara em alguns exemplares da arquitetura moderna. Nesse contexto, a linguagem arquitetônica desenvolvida no México por Luis Barragán e, posteriormente, apresentada no Brasil por Aurelio Martinez Flores, pode ser encarada como uma arquitetura de raízes culturalistas. É importante que se faça menção ao fato de que, em solo brasileiro, essa arquitetura está principalmente ligada à arquitetos estrangeiros que tem um período de atuação profissional no país, como é o caso de Flores e Lina Bo Bardi, por exemplo. Os continuadores dessas arquiteturas, na maioria dos casos, gozam de posições privilegiadas e tem uma produção já consolidada no país.

Por último, envoltos por toda arquitetura exposta nas bienais, pela descoberta e crescente valorização, no final do milênio, de determinadas posturas arquitetônicas e da teoria crítica arquitetônica consolidada, optou-se por caracterizar a obra de Aurelio Martinez Flores como uma arquitetura étnica ou mesmo como uma arquitetura culturalista³², ainda que em caráter provisório e carente de maiores investigações.

³² O termo culturalismo é encontrado frequentemente em textos de urbanismo, muito influenciado pela definição proposta por Françoise Choay, em seu livro "O Urbanismo: utopias e realidades, uma antologia" (1992), sobre modelos progressista e culturalista na concepção das cidades. Aqui decidiu-se adotá-lo por acreditar na capacidade do termo no preenchimento de uma lacuna existente na categorização desse tipo de arquitetura com fortes laços na história, memória e cultura, em solo brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das exposições promovidas pelas Bienais Internacionais de Arquitetura de São Paulo, pode-se vislumbrar futuros possíveis para o desenvolvimento da disciplina no novo milênio. Os nomes que compuseram cada uma das edições estavam inseridos em discussões internacionais e contribuíram para o avanço dos debates na disciplina. Fica evidente que, em paralelo à uma simples seleção de nomes, existem componentes políticos e de preferência curatorial, fato que não diminui o mérito das BIA na proposição de cânones estéticos e na revisão histórica.

Outra observação relevante para discussões contemporâneas foi a profusão de vertentes da arquitetura contemporânea ao final daquele momento. Nota-se que, ao contrário do que aconteceu em outros momentos da história, não há uma narrativa única, consolidada ou dominante e os caminhos, mais livres, permitem novas conexões, cruzamentos, até mesmo coexistência de uma ou mais linguagens na mesma obra.

Ao final dos anos 1990, com a retomada das discussões sobre as transformações no campo disciplinar, destacam-se os escritos salientando a necessidade de entender a arquitetura dentro de um campo mais amplo, o das manifestações culturais. Embora haja certa discordância entre alguns autores quanto à novas iniciativas ou recuperação de debates antigos, não há dúvida da importância para o pensamento arquitetônico contemporâneo, gerando amplas reflexões e, conseqüente, valorização.

Chegando à personagem escolhida para centralizar os debates sobre diálogos transnacionais e as exposições bienais, destaca-se a complexidade de fatores envolvidos na formação de uma linguagem arquitetônica, como a desenvolvida por Aurelio Martinez Flores, no Brasil. Sua arquitetura, interpretada nesta investigação a partir da interface com diversas áreas, apenas reforça a necessidade de referências na construção de uma boa arquitetura. Ainda que guardasse e se apropriasse constantemente de elementos tipicamente mexicanos, sua arquitetura é consequência de um mundo globalizado, das tecnologias de comunicação e pode encontrar lugar nas teorias de arquitetura contemporânea, mesmo que em um primeiro olhar possa parecer desconectada e presa em um certo limbo temporal. Se as aproximações com Luis Barragán e Ricardo Legorreta são percebidas mais

facilmente e podem ser relacionadas diretamente à imersão na rica cultura mexicana, outras interfaces da obra de Flores se apresentam de maneira velada e em soluções encontradas na escala de detalhes. Mies surge em uma geometria oculta, Reyna pode ser encontrado em alguns projetos comerciais e institucionais, a arte primitiva permeia todos esses espaços.

A investigação se encerra com algumas teorias contemporâneas de arquitetura e a resposta de Flores a elas. Mais uma vez, cabe ressaltar que as interpretações e diálogos estabelecidos durante a investigação não tem pretensão de finalizar os debates arquitetônicos, nem mesmo categorizar o arquiteto, dividindo toda produção contemporânea em caixas.

O resgate e valorização dessa arquitetura, oculta por muitos anos da historiografia brasileira, mostrou-se importante na virada do milênio e suas reverberações certamente impactaram parte da produção arquitetônica contemporânea no Brasil. Espera-se que novas investigações possam trazer luz a esse cenário, ainda tão nebuloso, da virada do milênio, revelando novas personagens e arquiteturas e aumentando o alcance de suas obras e discursos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATIQUÉ, Fernando. **Arquitetando a “Boa Vizinhança”**: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mudo norte-americano, 1876-1945. Fernando Atique, São Paulo, 2007.

ATIQUÉ, Fernando. **Congresso pan-americano de arquitetos: ethos continental e herança europeia na formulação do campo do planejamento (1920-1960)**. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 14–32, 2014. DOI: 10.20396/urbana.v6i1.8635291. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635291>. Acesso em: 01 out. 2020.

ÀVILA, Javier. **Bienais de arquitetura na América Latina: Dez anos de grandes prêmios Bienais (2005-2015)**. São Paulo, 2017.

BARRAGÁN, Luis. **La arquitectura de Luis Barragán**. 1976. In: RIGGEN, Antonio Martinez. Luis Barragán; Escritos y conversaciones. Madri. Ed. El Croquis, 2000.

_____. **Discurso de aceitação do Prêmio Pritzker**. Cidade do México, 1988.

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.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: O Design no impasse**. São Paulo. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

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

BORDIN, Reginaldo Aliçandro. **Mito e religião na sociedade Asteca**. Revista CESUMAR – Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, v.8, n.1, janeiro 2003.

CABRAL, Cláudia Costa; BENDER, Helena. **Usos do primitivismo. Pedra, barro e arquitetura moderna**. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, [S. I.], v. 24, n. 43, p. 80-97, 2017. DOI:10.11606/issn.2317-2762.v24i43p80-97. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/113342>. Acesso em 20 de maio de 2020.

- CANHADAS, Marina Panzoldo. **Barragán em três tempos**. São Paulo, 2018.
- CASO, Alfonso. **El pueblo del sol**. México. Fondo de Cultura Económica, 1992.
- 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. **Arquitetura latino-americana no MoMA**. arq.urb, n.20, p.41-56, set-dez 2017.
- DANTAS, André Dias. **Os pavilhões brasileiros nas Exposições Internacionais**. São Paulo, 2010.
- DEL REAL, Patricio. **Modernismo + Arquitetura = Democracia: o apagamento da ditadura do Capital Cultural no MoMA**. arq.urb, n. 29, p. 08-19, set-dez 2020.
- FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos. 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos**. Rio de Janeiro. Sextante, 2011.
- FERNANDES, Fernanda. **Bienal 50 anos. Exposições Internacionais de Arquitetura**. In: FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos. 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FERRAZ, Marcelo. **Clássicos da Arquitetura: Casa Valéria Cirell / Lina Bo Bardi**. 19 de outubro de 2020. Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/800798/classicos-da-arquitetura-casa-valeria-cirell-lina-bo-bardi>> Acesso em 10 de novembro de 2020.
- FERRER, Jorge Vera. **Jorge González Reyna: Vida y Obra**. Universidade Nacional Autónoma do México, Faculdade de Arquitetura, 2004.
- FIORAVANTE, Celso. **Visitante pode sentir atração ou repulsa**. Folha de São Paulo, 08 de novembro de 1997. Acervo digital Folha de São Paulo.
- FLAM, Jacob; DEUTCH, Miriam. **Primitivism and twentieth-century art: A Documentary History**. Los Angeles, University of California Press, 2003.

FLORES, Aurelio Martinez. **Instituto Moreira Salles**. *In: Itaú Unibanco 90 Anos*, 2014 Disponível em < <http://www.itaunibanco90anos.com.br/flippage/cap12/index>> Acesso em 15 de novembro de 2019.

_____. **Trajetória profissional do arquiteto, que começa em Puebla e se firma em São Paulo**. Entrevista concedida a Fernando Serapião. Revista Projeto, setembro de 2009. Disponível em acervo online da Revista Projeto.

_____. Aurelio Martinez. **Aurelio Martinez Flores**. Entrevista concedida a Cristina Bava. Revista Casa Cláudia. Publicado em 15 de julho de 2013. Disponível em: < <https://casaclaudia.abril.com.br/casas-apartamentos/aurelio-martinez-flores/> > Acesso em 15 de janeiro de 2020.

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

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

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da VII Bienal de São Paulo**. Editora Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

_____. **Catálogo da 2ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo**. Editora Fundação Bienal de São Paulo, 1993.

_____. **Catálogo da 3ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo**. Editora Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

_____. **Catálogos da 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo**. Editora Fundação Bienal de São Paulo, 1999.

GOLDWATER, Robert. **Primitivism in Modern Art [1938]**. Cambridge. Harvard University Press, 1986.

GOMBRICH, Ernst. **O primitivo e seu valor na arte [1979]**. *In: WOODFIELD, R.* (Ed.). Gombrich Essencial. Textos selecionados sobre arte e cultura. Porto Alegre. Bookman, 2012.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1942-2019)**. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

GUERRA, Abílio; CRITELLI, Fernanda. **Richard Neutra e o Brasil**. Arqtextos, São Paulo, ano 14, n. 159.00, Vitruvius, ago. 2013 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/14.159/4837>>.

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

_____. **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.

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

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. **Paris, 1889: o álbum do Brasil na Exposição Universal**. Brasiliana Fotográfica, 27 de julho de 2018. On-line. Disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/?p=12604#_ftn10. Acesso em 21 de novembro de 2020.

Instituto de Arquitetos do Brasil. **Boletim IAB/SP - Protocolo da Bienal de Arquitetura**. Boletim, São Paulo: IAB/SP, 1973.

LA BIENNALE DI VENEZIA. **Storia della Biennale Architettura**. Veneza, 20--. Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-architettura>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

LAGO, André Aranha Corrêa do. **Aurélio Martinez Flores – Arquitetura**. São Paulo, BEI, 2001.

LAMPRECHT, Barbara Mac. **Richard Neutra: complete works**. Nova York, Taschen, 2000.

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.

LIRA, Jimena García. **Max Cetto, el alemán que dio nuevo impulso a la arquitectura en México**. Fahrenheit Magazine, Cidade do México, 20 de fevereiro de 2020. Disponível online em: < <https://fahrenheitmagazine.com/arte/arquitectura/max-cetto-el-aleman-que-dio-nuevo-impulso-la-arquitectura-en-mexico> > Acesso em 01 de dezembro de 2020.

LUCAS, Luís Henrique Haas. **Arquitetura contemporânea no Brasil: da crise dos anos setenta ao presente promissor**. Arquitectos, São Paulo, ano 09, n. 101.00, Vitruvius, outubro de 2008 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/09.101/99>>.

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.

MICACCHI, Dario. **Il pretesto del Mulino Stucky**. L'Unitá, 23 de setembro de 1975. Commenti e attualità, p.3. On-line. Disponível em: https://archivio.unita.news/assets/main/1975/09/23/page_003.pdf. Acesso em 01 de dezembro de 2020.

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

_____. **As formas do século XX**. Barcelona. Gustavo Gili, 2012.

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

_____. **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.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **A mão do povo brasileiro: 1969/2016**. São Paulo. MASP, 2016.

MUSEUM OF MODERN ART. **Modern Architecture: International Exhibition**. Nova York, The Museum of Modern Art, 1932.

_____. **New exhibition opening September 27 at Museum of Modern Art examines "Primitivism" in 20th century art.** Nova York. The Museum of Modern Art, 1984.

_____. **Deconstructivist Architecture.** Nova York. The Museum of Modern Art, 1988.

NEHME, Genoveva Ost Scherer. **A arquitetura elementar de Aurelio Martinez Flores.** Porto Alegre, 2015.

PAZ, Octavio. **Los usos de la tradición.** p. 17, 1994. *In:* Revista Artes de México, n. 23.

PONIATOWSKA, Elena. **Mexican Colors.** Nova York. Stewart, Tabori & Chang, 1998.

PONTE, Víctor Manuel Durand. **Notas para entender a realidade mexicana.** Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 88, p. 135-151, dezembro, 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000300008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 13 de novembro de 2020.

RAFAEL, Milla Acosta. **Vida y obra: Jorge González Reyna.** Universidade Nacional Autônoma do México, novembro de 2011. Disponível em: <<https://www.slideshare.net/erendiramartnz/jorge-gonzalez-reyna>> Acesso em 20 de setembro de 2020.

RAWN, Evan. **The Architectural Lab: A History of World Expos.** Disponível em: <<https://www.archdaily.com/625936/the-architectural-lab-a-history-of-world-expos>> Acesso em 04/10/2019.

ROCA, José. **Qual é o papel da Bienal?** Revista Select, online, 2014. Disponível em: <<https://www.select.art.br/qual-e-o-papel-da-bienal/>> Acesso em 04/10/2019.

RODRIGUES, Felipe de Souza Silva. **Aurelio Martinez Flores: a produção do arquiteto mexicano no Brasil (1960-2015).** São Paulo, 2018.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso sobre a origem da desigualdade (1754).** Tradução: Maria Lacerda de Moura. Ridendo Castigat Mores, 2001. Online.

RUBIN, William. **"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.** Nova York, The Museum of Modern Art, 1984.

RUIZ-FUNES, Juan Ignacio del Cueto. **Ricardo Legorreta. An explosion of color in contemporary architecture.** Revista *Voices of México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, outono de 1994, p.62-71.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **II Bienal Internacional de Arquitetura: Um percurso entre muitos caminhos.** Revista *Arquitetura e Urbanismo – AU*. São Paulo, v.50, n.09, p.76, novembro de 1993.

SANTOS, Paulo César dos. **Um olhar sobre as Exposições Universais.** XXVII Simpósio Nacional de História, ANPUH. Natal, 2013.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990.** São Paulo. Edusp, 2018.

SOSTRUZNIK, Manoela Py. **A lareira nos projetos residenciais de Frank Lloyd Wright.** Porto Alegre, 2019.

SOUZA, Gisela Barcellos. **Tessituras híbridas ou o duplo regresso: Encontros latino-americanos e traduções culturais do debate sobre o Retorno à Cidade.** São Paulo, 2013.

TIPPEY, Brett. **Richard Neutra's Search for the Southland: California, Latin America and Spain.** *Architectural History*, nº 59, 2016, p. 311-352.

UNIVERSIDADE NACIONAL AUTÔNOMA DO MÉXICO. **Nuestra História.** Cidade do México, 2010. Disponível em < https://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/nuestra_historia_guia.pdf> Acesso em 25 de novembro de 2020.

Bibliografia Complementar

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna.** São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª ed., 2001.

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

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

CAPELO, Anne. **Fundamentals. Curadoria como discurso.** Drops, São Paulo, ano 15, n. 085.06, Vitruvius, out. 2014.

CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Corrêa do. **Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea.** Arqtextos, São Paulo, ano 06, n. 066.00, Vitruvius, nov. 2005.

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

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

HERNÁNDEZ, Felipe. **Beyond Modernist Masters: Contemporary Architecture in Latin America.** Basel: Birkhäuser, 2010.

KOOLHAAS, Rem. Critical Globalism. Veneza. Volume #41: **How to Build a Nation – The Venice Issue.** Outubro, 2014. Entrevista concedida a Brendan Cormier and Arjen Oosterman.

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

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

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995.** São Paulo. Cosac & Naify, 2006.

RIBEIRO, Patrícia Pimenta Azevedo. **Teoria e prática – a obra do arquiteto Richard Neutra.** São Paulo, 2007.

SANTA ANA, Lucia. **The legacy of Luis Barragán Morfin in Ricardo Legorreta and Antonio Attolini architecture.** UNAM, 2002.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Aurelio Martinez Flores: exercícios de colagem sobre fundo branco.** Arqtextos, São Paulo, ano 16, n. 182.07, Vitruvius, jul. 2015.

_____. **Aurélio Martinez Flores (1929-2015). Uma homenagem.** Drops, São Paulo, ano 15, n. 093.02, Vitruvius, jun. 2015.

ZABALBEASCOA, Anatxu. **América Latina como escola de arquitetura.** El País, São Paulo, 24 de outubro de 2016. Caderno Cultura. On-line. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/17/cultura/1476692134_790452.html> Acesso em 15 de novembro de 2020.

