

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo



Dissertação

Temas arquitetônicos e tendências pós-modernas em Pelotas, 1985-2005

Juliano Moreira Coimbra

Pelotas, 2017

Juliano Moreira Coimbra

Temas arquitetônicos e tendências pós-modernas em Pelotas, 1985-2005

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

C679t Coimbra, Juliano Moreira

Temas arquitetônicos e tendências pós-modernas em Pelotas, 1985-2005 / Juliano Moreira Coimbra ; Sylvio Arnaldo Dick Jantzen, orientador. — Pelotas, 2017.

238 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Arquitetura pós-moderna. 2. Análise de arquitetura. 3. Crítica. 4. Arquitetura de Pelotas. I. Jantzen, Sylvio Arnaldo Dick, orient. II. Título.

CDD : 720

Elaborada por Kênia Moreira Bernini CRB: 10/920

Juliano Moreira Coimbra

Temas arquitetônicos e tendências pós-modernas em Pelotas, 1985-2005

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 13/11/2017

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen (Orientador)

Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....
Prof. Dr. Alexandre Vergínio Assunção

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

.....
Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Costa de Oliveira

Doutora em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....
Prof^a. Dr^a. Célia Helena Castro Gonsales

Doutora em Arquitetura pela Universidad Politecnica de Cataluña

Para Isabel,
por todo o suporte, amor e paciência.

Para Sylvio,
pelo papel determinante na minha formação
como arquiteto e professor.

***"And you know something is happening
but you don't know what it is,
do you, Mister Jones?"***

— Bob Dylan, *Ballad of a Thin Man* (1965)

Resumo

COIMBRA, Juliano Moreira. **Temas arquitetônicos e tendências pós-modernas em Pelotas, 1985-2005**. 2017. 238p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

Desde os anos 60, no plano internacional, o Movimento Moderno passou a ser criticado. Produziram-se alternativas e experimentações, algumas delas reunidas sob o rótulo de arquitetura pós-moderna. No entanto, somente a partir de 1985 pode-se falar em uma arquitetura próxima da condição pós-moderna produzida em Pelotas-RS. Realizou-se um levantamento na área central da cidade em busca de características formais nas fachadas dos edifícios que se assemelhassem, por sua estilística, aos exemplos das principais tendências pós-modernas, segundo a crítica internacional das décadas precedentes. Estudou-se, ainda, a assimilação brasileira da revisão do Modernismo, com destaque aos anos 80, quando ocorreu uma maior abertura às discussões e polêmicas internacionais no campo da arquitetura. Para a análise em Pelotas, elegeram-se seis temas arquitetônicos, retirados da revisão de literatura do pós-moderno: pluralismo, simbolismo, contextualismo, historicismo, racionalismo e tecnicismo. Com esses temas, elaborou-se uma análise estilística de quarenta e oito edifícios, nos quais se constatou aproximações com temas de arquitetura já experimentados em exemplos consagrados do pós-moderno. A amostra levantada não coincide temporalmente com a produção das referências pós-modernas, consagradas pela crítica, em seus países de origem, principalmente da Europa Ocidental e Estados Unidos. O estudo realizado permite inferir que a arquitetura que se manifestou em Pelotas foi uma adaptação local de um fenômeno internacional.

Palavras-chave: Arquitetura pós-moderna, análise de arquitetura, crítica, arquitetura de Pelotas.

Abstract

Since the 1960s, at the international level, the criticism of the Modern Movement has been intensively aroused. Alternatives and experimentations were produced, some of them gathered under the label of postmodern architecture. However, it was only after 1985 that one might speak of architecture close to the postmodern condition, produced in Pelotas-RS. A survey was carried out in the central area of the city, in search of formal features on the façades of the buildings, which due to their stylistics, resemble the examples of the main postmodern trends, according to the international critique of the preceding decades. It was also studied the Brazilian assimilation of the revision of Modernism, highlighting the 1980s, when there was a greater openness to international discussions and controversies in the field of architecture. In the analysis of the architecture of Pelotas, taken from the postmodern literature review, six architectural themes were chosen: pluralism, symbolism, contextualism, historicism, rationalism and technicalism. With those themes, a stylistic analysis of forty-eight buildings was developed. Through the analysis, it was verified that those architectural themes, already experienced in consecrated examples of the postmodern, were also timidly present in the sample buildings of Pelotas. The analyzed buildings of Pelotas do not coincide temporarily with the production of the critically acclaimed postmodern references in their countries of origin, mainly Western Europe and the United States. The study allows inferring that the architecture, which manifested itself in Pelotas after the middle eighties, was a local adaptation of an international phenomenon.

Palavras-chave: Postmodern architecture, architectural analysis, criticism, architecture of Pelotas.

Lista de Figuras

Fig. 01	Mapa da área de estudo	28
Fig. 02	Bauhaus (1926), Dessau, Alemanha; Walter Gropius/ Casas da Weissenhof-Siedlung (1927), Stuttgart, Alemanha; Le Corbusier	57
Fig. 03	Pavilhão Barcelona (1929-30/1986-), Barcelona, Espanha; Mies van der Rohe	57
Fig. 04	Casa Farnsworth (1946-51), Plano, EUA; Mies van der Rohe/ Glas House (1949), New Canaan, EUA; Philip Johnson	58
Fig. 05	Seagram (1958), Nova York, EUA; Mies van der Rohe e Philip Johnson	58
Fig. 06	Orfanato (1960), Amsterdam, Holanda; Aldo van Eyck/ Robin Hood Gardens (1972), Londres, Inglaterra; Alison e Peter Smithson	59
Fig. 07	Câmara Municipal (1949), Säynätsalo, Finlândia; Alvar Aalto/ Assembleia Nacional (1962-74), Dacca, Bangladesh; Louis Kahn	59
Fig. 08	Torre Velasca (1956-58), Milão, Itália; BBPR	60
Fig. 09	Convento de La Tourette (1953), Evieux-sur-l'Arbresle, França; Le Corbusier/ Capela de Notre Dame Du Haut (1950-55), Ronchamp, França; Le Corbusier	60
Fig. 10	Casa Vanna Venturi (1961-64), Filadélfia, EUA; Robert Venturi	61
Fig. 11	Cozinha da Casa Moore #1 (1966), New Haven, EUA; Charles Moore Estar da Casa Moore #2 (1984), Austin, EUA; Charles Moore	61
Fig. 12	Neue Staatsgalerie (1977-1984), Stuttgart, Alemanha; J. Stirling e M. Wilford	62
Fig. 13	Casa e Estúdio do arquiteto (1967), Amangansett, EUA; Charles Gwathmey Casa IV (1975), Cornwall, EUA; Peter Eisenman	62
Fig. 14	Escritórios Team Disney (1985-1991), Burbank, EUA; Michael Graves Edifício de animação da Disney (1991-94), Orlando, EUA; Robert Stern	63
Fig. 15	Sede da AT&T (1978), Nova York, EUA; Philip Johnson e John Burgee PPG Place (1981-84), Pittsburgh, EUA; Philip Johnson e John Burgee	63
Fig. 16	Habitação social (1981-88), Berlim, Alemanha; Aldo Rossi	64
Fig. 17	Fachadas de Graves e Gehry na Strada Novissima (1980), Veneza, Itália	64
Fig. 18	Habitação social (1979-83), Berlim, Alemanha; Oswald Mathias Ungers	65
Fig. 19	Charge ironizando as formas do Pós-modernismo europeu	65
Fig. 20	Casa Modernista (1927), São Paulo, SP; Gregori Warchavchik	89
Fig. 21	Ministério da Educação e Saúde (1936-45), Rio de Janeiro; Lucio Costa et al.	89
Fig. 22	Pavilhão Brasileiro (1939), Nova York, EUA; Lucio Costa e Oscar Niemeyer	90

Fig. 23	Igreja de São Francisco de Assis (1943), Belo Horizonte, MG; Oscar Niemeyer	90
Fig. 24	FAU-USP (1961-69), São Paulo, SP; Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi	91
Fig. 25	MASP (1968), São Paulo, SP; Lina Bo Bardi	91
Fig. 26	Capela de Santana (1980), Ouro Branco, MG; Éolo Maia e Jô Vasconcellos	92
Fig. 27	G. Escolar Cachoeira do Vale (1983-85), Timóteo, MG; Éolo Maia	92
Fig. 28	G. Escolar Vale Verde (1983-85), Timóteo, MG; Maia, Vasconcellos e Podestá	93
Fig. 29	Interior do Rainha da Sucata (1984-1992), Belo Horizonte, MG; Maia e Podestá	93
Fig. 30	Casa na Serra do Curral (1985-88), Nova Lima, MG; Sylvio de Podestá	94
Fig. 31	Interior, Casa do Bispo (1982-87), Mariana, MG; Maia, Vasconcellos e Podestá Residência (1984-84), Rio Verde, GO; Sylvio de Podestá	94
Fig. 32	Edifícios variados de Fernando Peixoto, de Salvador, BA	95
Fig. 33	Loja Ronda (1987), São Paulo, SP; Cíntia Ema Padovan e outros Loja (1987), São Paulo, SP; Isay Weinfeld	95
Fig. 34	Ed. Amazonas (Projeto - 1988), Uberlândia, MG; Saul Vilela Anúncio de tintas usando a estética pós-moderna e a temática historicista	96
Fig. 35	Os Sertões (1986), Porto Alegre, RS; L.A. Rocha, Ceres Maggi e S.M. Marques Ed. Metrópolis (1985), Porto Alegre, RS; Ângela Bohrer e Ester Meyer	96
Fig. 36	Casa do arquiteto (1987-88), Bagé, RS; Alexandre Sant'Anna Barão de Rio Branco (1986), Porto Alegre, RS; Flávio Leão Lembert	97
Fig. 37	Casa do Baile da Pampulha (1943), Belo Horizonte, MG; Oscar Niemeyer/ Ed. Niemeyer (1954-55), Belo Horizonte, MG; Oscar Niemeyer	147
Fig. 38	Museu Guggenheim (1992-97), Bilbao, Espanha. Frank O. Gehry/ Corpo de Bombeiros de Vitra (1993), Weil am Rhein; Zaha Hadid	147
Fig. 39	Ohtake Cultural (1995-2004), São Paulo, SP; Rui Ohtake/ Academia (1997-98), Belo Horizonte, MG; Éolo Maia e Jô Vasconcellos	148
Fig. 40	Ed. Portland (1980-83), Portland, EUA; Michael Graves/ Officenter (1989), Belo Horizonte, MG; Éolo Maia e Jô Vasconcellos	148
Fig. 41	Villa Savoye (1929-31), Poissy, França; Le Corbusier/ Casa Saltzman (1969), East Hampton, EUA; Richard Meier	149
Fig. 42	Sem Título, de Marilyn Monroe (1967), MoMA, Nova York, EUA; Andy Warhol/ Penetrável Magic Square #5 (1977), Inhotim, Brumadinho; Hélio Oiticica	149
Fig. 43	Neue Staatsgalerie (1977-1984), Stuttgart, Alemanha; J. Stirling e M. Wilford/ Rainha da Sucata (1984-1992), Belo Horizonte, MG; Maia e Podestá	150
Fig. 44	Conjunto Cidadela, Salvador, BA; Fernando Peixoto/ Centro Empresarial Previnor (1993), Salvador, BA; Fernando Peixoto	150
Fig. 45	Guild House (1960-63), Filadélfia, EUA; Venturi e Rausch	151
Fig. 46	Igreja de Jesús Obrero (1952-58), Atlântida, Uruguai; Eládio Dieste/ Casa Bola (1979), São Paulo, SP; Eduardo Longo	151
Fig. 47	Interior dos Vestiários do Clube (1966), Sea Ranch, EUA; Charles Moore/ Horton Plaza (1985), San Diego, EUA; Jon Jerde	152

Fig. 48	Catedral de Évry (1988-96), Évry, França; Mario Botta/ Palácio da Assembleia (1953-63), Chandigarh, Índia; Le Corbusier	152
Fig. 49	Escritórios da Chiat Day Mojo (1989-91), Santa Monica, EUA; Frank O. Gehry	153
Fig. 50	Cidade Planejada de Seaside, locação de "O Show de Truman"	153
Fig. 51	Restaurante Boa Nova (1958-63), Leça da Palmeira, Portugal; Álvaro Siza/ Casa Redonda (1980-82), Stabio, Suíça; Mario Botta	154
Fig. 52	Palácios de São Ptesburgo	154
Fig. 53	Grande Hotel (1940), Ouro Preto, MG; Oscar Niemeyer/ Rua de Ouro Preto, MG	155
Fig. 54	Residência do Arquiteto (1973), Manaus, AM; Severiano Porto/ Centro Ambiental Balbina (1983-88), Presidente Figueiredo, AM; Severiano Porto	155
Fig. 55	Igreja de San Pedro (1967-71), Durazno, Uruguai; Eládio Dieste/ Ed. Ransila 1 (1981-85), Lugano, Suíça; Mario Botta	156
Fig. 56	Residência Nivaldo Borges (1978), Brasília, DF; João Filgueiras Lima (Lelé)/ Residência (1984-85), Belo Horizonte, MG; Éolo Maia e Sylvio de Podestá	156
Fig. 57	Schlesisches Tor (1984), Berlim, Alemanha; Álvaro Siza e Peter Brinkert/ Imagem da mesma esquina, anterior à intervenção	157
Fig. 58	Casa Arcebisopal (1982-87), Mariana, MG; Maia, Vasconcellos e Podestá	157
Fig. 59	Piazza d'Italia (1978), Nova Orleans, EUA; Charles Moore	158
Fig. 60	Sede da AT&T (1978), Nova York, EUA; Philip Johnson e John Burgee/ Mobiliário Chippendale de Thomas Affleck	158
Fig. 61	Centro Fontivegee (1988), Perúgia, Itália; Aldo Rossi	159
Fig. 62	Fachada na <i>Strada Novíssima</i> (1980), Veneza, Itália; Hans Hollein/ Projeto para o Concurso do Chicago Tribune (1922); Adolph Loos	159
Fig. 63	Johnson Gallery (1973-76), Oberlin, EUA; Robert Venturi/ Lawrence Hall (1986), Williamstown, EUA; Charles Moore	160
Fig. 64	La Place du Nombre d'Or (1980-86), Montpellier, França; Ricardo Bofill Nº1 Poultry (1985-97), Londres, Inglaterra; James Stirling e Michael Wilford	160
Fig. 65	Arco Olímpico (1984), Los Angeles, EUA; Robert Graham Grupo Escolar Vale Verde (1983-85), Timóteo, MG; Éolo Maia	161
Fig. 66	Arts United Center (1959-73), Fort Wayne, EUA; Louis Kahn Vinícola Clos Pegase (1984-87), Nappa Valley, EUA; Michael Graves	161
Fig. 67	Gordon Wu Hall (1983), Princeton, EUA; Venturi Scott-Brown	162
Fig. 68	Ampliação da National Gallery (1991), Londres, Inglaterra; Venturi Scott Brown	162
Fig. 69	Desenhos de Aldo Rossi/ Projeto do Cenotáfio para Isaac Newton (1784); Étienne-Louis Boullée	163
Fig. 70	Unidade Residencial em Gallarate (1968-73), Milão, Itália; Aldo Rossi/ Cemitério de San Cataldo (1971-78), Modena, Itália; Rossi e Gianni Braghieri	163
Fig. 71	Teatro del Mondo (1979), Veneza, Itália; Aldo Rossi/ Desenho do teatro de Rossi	164

Fig. 72	Corte da Família (1993-95), Berlim, Alemanha; Oswald Mathias Ungers/ Ed. de esquina na Lützowplatz (1988-90) — Mario Botta — Berlim	164
Fig. 73	Citicorp Center (1983), São Paulo, SP; Croce, Aflalo & Gasperini	165
Fig. 74	Haas Haus (1990), Viena, Áustria; Hans Hollein/ Sede da União dos Bancos Suíços (1986-93), Basel, Suíça; Mario Botta	165
Fig. 75	Gordon Wu Hall (1983), Princeton, EUA; Venturi Scott-Brown/ Horton Plaza (1985), San Diego, EUA; Jon Jerde	166
Fig. 76	Biosfera (1967), Montreal, Canadá; Buckminster Fuller/ Estádio Olímpico (1972), Munique, Alemanha; Frei Otto e Gunther Behnisch	166
Fig. 77	Centro Cultural Georges Pompidou (1971-78), Paris, França; Piano e Rogers	167
Fig. 78	Les Espaces d'Abbraxas (1978-82), Marne-la-Vallée, França; Ricardo Bofill/ Neue Staatsgalerie (1977-1984), Stuttgart, Alemanha; J. Stirling e M. Wilford	167
Fig. 79	Lloyds Bank (1978-86), Londres, Inglaterra; Richard Rogers/ Fábrica da Renault (1982), Swindon, Inglaterra; Norman Foster	168
Fig. 80	Fábrica Inmos (1980), Newport, País de Gales; Richard Rogers Instituto do Mundo Árabe (1981-87), Paris, França; Jean Nouvel	168
Fig. 81	Mapa da área de estudo com indicação dos 48 edifícios	172
Fig. 82	Gráfico da ocorrência das características formais encontradas	191
Fig. 83	Gráfico dos temas arquitetônicos encontrados na amostra analisada	191
Fig. 84	Mapa da área com edifícios (buffer 50m)/ Mapa da área com edifícios (buffer 100m)	193
Fig. 85	Centro Empresarial Albert Einstein (1987), Pelotas, RS; Jonas Schiaffino / Ed. Milenium (1999), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	201
Fig. 86	Condomínio Barão de Butuí (1985), Pelotas, RS; Virgínia M. Fetter	201
Fig. 87	Ed. Rouget Perez (1996), Pelotas, RS; Fernando Resmini Riemke/ Ed. Rodolpho Bonat (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	202
Fig. 88	Residencial Torre do Parque (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos/ Ed. Alphaville (1989), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	202
Fig. 89	Ed. Solar da Catedral (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos / Residencial Santa Cruz (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos / Ed. Voyage Center (1991), Pelotas, RS; Moralles Arq. e Eng.	203
Fig. 90	Edifício Lux (1996), Pelotas, RS; Paulo Moro / Residencial Portezuelo (1995), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral	203
Fig. 91	Ed. Comercial XV de Novembro (1990), Pelotas, RS; Ricardo Ramos/ Croqui evidenciando a pregnância da forma	204
Fig. 92	Comercial (Flerte) (1989), Pelotas, RS; Leila Mattar e Silvia Fichtner/ Croqui evidenciando a pregnância da forma	204
Fig. 93	Ed. Rodolpho Bonat (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos/ Croqui evidenciando a pregnância da forma	205
Fig. 94	Ed. Rouget Perez (1996), Pelotas, RS; Fernando Resmini Riemke/	205

	Ed. Cassiano esquina XV (1991), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	
Fig. 95	Ed. Voyage Center (1991), Pelotas, RS; Moralles Arq. e Eng. / Forma lembra placas de computador	206
Fig. 96	Ed. Pátio Leones (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda / Forma lembra motivos fúnebres	206
Fig. 97	Agência Banco Sicredi (2002), Pelotas, RS; Rudelger Leitzke / Forma lembra estufa de plantas	207
Fig. 98	Ed. Manoel Julio de Mello (1989), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral / Agência Banco Itaú (1998), Pelotas, RS; Eulália Anselmo / Ed. Leopoldo Haertel (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos e Fábio Amador	207
Fig. 99	Comercial (Salão de Beleza) (2003), Pelotas, RS; Cláudio Nobre Barcellos / Res. e Com. (Loja Gata) (1990), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	208
Fig. 100	Ed. Manoel Julio de Mello (1989), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral / Detalhe do alinhamento das cornijas	208
Fig. 101	Ed. Maria Augusta (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda / Edifícios residenciais de até cinco pavimentos predominam/ Residencial Van Gogh (1999), Pelotas, RS; José Antonio Tavares	209
Fig. 102	Ed. Leopoldo Haertel (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos e Fábio Amador Ed. Crystal Palace (2008), Pelotas, RS; Sergio Renato Ferreira Ed. Solar da Catedral (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos Ed. Maria Augusta (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda	209
Fig. 103	Ed. Pátio Leones (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda / Ed. Crystal Palace (2008), Pelotas, RS; Sergio Renato Ferreira	210
Fig. 104	Ed. Solar da XV (1994), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral / Comercial (Lojas Geminadas) (), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral	210
Fig. 105	Ed. Maria Augusta (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda / Gráfica Seriarte (1993), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral	211
Fig. 106	Ed. Mont Blanc (1995), Pelotas, RS; Rogério dos Santos Real / Galeria Triunpho (1993), Pelotas, RS; Valmor Zanin	211
Fig. 107	Comercial (Empréstimos) (2000), Pelotas, RS; Augusto Carvalho da Silva / Residencial Portezuelo (1995), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral	212
Fig. 108	Centro Empresarial Albert Einstein (1987), Pelotas, RS; Jonas Schiaffino / Agência Banco Itaú (1998), Pelotas, RS; Eulália Anselmo	212
Fig. 109	Comercial (TOK) (1999), Pelotas, RS; Margarete Satte Alam / Loja Vivaz (2000), Pelotas, RS; Marcelo Moreira / Residencial Van Gogh (1999), Pelotas, RS; José Antonio Tavares	213
Fig. 110	Residencial Portezuelo (1995), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral / Agência Banco Itaú (1998), Pelotas, RS; Eulália Anselmo / Ed. Comercial XV de Novembro (1990), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	213
Fig. 111	Ed. Rouget Perez (1996), Pelotas, RS; Fernando Resmini Riemke /	214

	Ed. Voyage Center (1991), Pelotas, RS; Moralles Arq. e Eng.	
Fig. 112	Ed. Cassiano esquina XV (1991), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	214
Fig. 113	Ed. Rodolpho Bonat (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos / Ed. Solar da Catedral (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	215
Fig. 114	Comercial (Flerte) (1989), Pelotas, RS; Leila Mattar e Silvia Fichtner / Gráfica Seriarte (1993), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral	215
Fig. 115	Comercial (Curso Fleming) (2000), Pelotas, RS; Olga Maria dos Santos / Ed. Parati (1993), Pelotas, RS; Margareth Bonow / Residencial Viena (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos / Res. e Com. (Loja Gata) (1990), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	216
Fig. 116	Comercial (Curso Fleming) (2000), Pelotas, RS; Olga Maria dos Santos / Loja Vivaz (2000), Pelotas, RS; Marcelo Moreira	216
Fig. 117	Condomínio Santa Casa Doctor's (1996), Pelotas, RS; Zimmermann e Cia. / Enil Informática (1998), Pelotas, RS; Paulo Guilayn / Condomínio Barão de Butuí (1985), Pelotas, RS; Virgínia M. Fetter	217
Fig. 118	Comercial (Curso Fleming) (2000), Pelotas, RS; Olga Maria dos Santos / Condomínio Santa Casa Doctor's (1996), Pelotas, RS; Zimmermann e Cia. / Residencial Torre do Parque (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos	217
Fig. 119	Comercial (Dimensão Cursos) (1987), Pelotas, RS; Margarete G. Osório / Ed. Voyage Center (1991), Pelotas, RS; Moralles Arq. e Eng. / Comercial (Curso Fleming) (2000), Pelotas, RS; Olga Maria dos Santos	218
Fig. 120	Edifício Lux (1996), Pelotas, RS; Paulo Moro	218
Fig. 121	Rua Dom Pedro II, com os edifícios Milenium e José Mechereffe	219
Fig. 122	Contraste entre o Crystal Palace e a caixa de vidro do Banco do Brasil	219
Fig. 123	Mapa conceitual dos temas arquitetônicos estudados com exemplos de Pelotas	233

Lista de Tabelas

Tab. 1	Quadro das tendências arquitetônicas selecionadas	102
Tab. 2	Quadro das tendências e respectivos temas arquitetônicos adotados	104
Tab. 3	Quadro das definições de cada tema analisado	105
Tab. 4	Quadro dos temas de análise, com destaque à tendência do “pluralismo”.	107
Tab. 5	Quadro dos temas de análise, com destaque à tendência do “simbolismo”.	113
Tab. 6	Quadro dos temas de análise, com destaque à tendência do “contextualismo”.	119
Tab. 7	Quadro dos temas de análise, com destaque à tendência do “historicismo”.	127
Tab. 8	Quadro dos temas de análise, com destaque à tendência do “racionalismo”.	133
Tab. 9	Quadro dos temas de análise, com destaque à tendência do “tecnicismo”.	137
Tab. 10	Edifícios do levantamento, com autores, ano do projeto e endereço	173
Tab. 11	Edifícios do levantamento com os respectivos temas arquitetônicos identificados	172
Tab. 12	Quadro das 21 categorias analisadas e respectivas definições e exemplos	173

Sumário

1.Introdução.....	25
2. Arquitetura moderna pós-1960: superação ou revisão?	33
2.1. Movimento Moderno: da vanguarda à consolidação	34
2.2. Modernismo em crise e a procura por alternativas	38
2.3. A condição pós-moderna e a arquitetura	43
Banco de imagens do Capítulo 2	55
3. A assimilação brasileira da revisão do Moderno	67
3.1. Precusores da nova arquitetura no Brasil	68
3.2. Brasília, brutalismo e o período desenvolvimentista	72
3.3. Anos 80: efervescência e assimilação das polêmicas internacionais.....	77
Banco de imagens do Capítulo 3	87
4. Pós-modernidade: reflexões teóricas para uma análise	99
4.1. Pluralismo	107
4.2. Simbolismo	113
4.3. Contextualismo	119
4.4. Historicismo	127
4.5. Racionalismo	133
4.6. Tecnicismo	136
4.7. Síntese da apreensão temática e visual da arquitetura na pós-modernidade	141
Banco de imagens do Capítulo 4	145
5. Arquitetura na condição pós-moderna em Pelotas	169
5.1. Estrutura metodológica	169
5.2. Análise a partir das características formais do pós-moderno	176
5.3. Resultados e discussões	191
Banco de imagens do Capítulo 5	199
Considerações finais	221
Referências	225
Apêndice	231

1 INTRODUÇÃO

1.1. Caracterização do Problema

Ao longo de sua história, a arquitetura em Pelotas, à sua maneira, acompanhou as tendências que chegavam de fora, especialmente da Europa. Em meados do século XIX, quando Paris era o modelo cultural para o Brasil, por exemplo, Pelotas ostentava a riqueza amparada pelo charque e pelo trabalho escravo em casarões à moda do Ecletismo francês.

Ao longo do século XX, o desenvolvimento da arquitetura moderna nos países centrais chegou também ao Brasil, bem como a Pelotas, já em um momento de menor desenvolvimento econômico. Os edifícios se despiam das ornamentações aplicadas, ao passo que incorporavam formas mais abstratas e elevavam-se em altura.

Na segunda metade do século XX, especialmente a partir da década de 1960, tem lugar um conjunto de mudanças na cultura, que mais tarde ficou conhecido como “condição pós-moderna”. O abalo de paradigmas modernos de matriz positivistas e iluministas, como a crença no progresso infinito, além das emergentes mudanças comportamentais de cunho progressista, são exemplos relacionados a esse fenômeno cultural (HARVEY, 1993).

Em arquitetura, o desgaste e a banalização de algumas correntes da arquitetura moderna, como o Estilo Internacional, e a retomada pelo interesse por temas anteriormente reprimidos, como o simbolismo e o academicismo, provocaram um momento de revisão na fundamentação teórica e na prática projetual da disciplina. Alguns autores chegaram a anunciar um novo momento, sugerindo o rótulo de “pós-modernas” às novas manifestações arquitetônicas (JENCKS, 1986). Outros, mais comedidos, preferiram a ideia de uma profunda revisão da arquitetura

moderna, como um fenômeno ainda incompleto e não superado (LAMPUGNANI, 1984).

Enquanto esse tema pautava as discussões de arquitetos europeus e norte-americanos, no Brasil a arquitetura atravessava um momento nacional-desenvolvimentista, com intensa produção de grandes encomendas estatais e pouco interesse por questões teóricas. Além disso, a obsessão de alguns por uma autonomia da arquitetura nacional reproduzia um senso de patrulhamento ideológico a qualquer influência vinda de fora do país (ZEIN, 2015b).

As ressonâncias da “condição pós-moderna”, conforme descreveu Harvey (1993), seriam percebidas no contexto brasileiro apenas no início da década de 1980, juntamente com as discussões da crise do Movimento Moderno em arquitetura, produzida nos países centrais. Periódicos especializados divulgavam artigos de crítica arquitetônica contra e a favor ao pós-moderno. Fóruns de discussões e projetos com novas linguagens começaram a surgir em capitais como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo e Porto Alegre.

Alguns anos após, especialmente na década de 1990, são construídos em Pelotas edifícios que carregam características formais aproximadas com tendências arquitetônicas da revisão do Modernismo. Tais edifícios são o assunto central deste trabalho.

1.2. Objetivos

O objetivo geral desta pesquisa foi estudar edifícios de Pelotas que se associam às correntes pós-modernas, mediante sua identificação, coleta de informações, sistematização dos dados obtidos e análise qualitativa do conjunto.

Elegeram-se ainda os seguintes objetivos específicos:

- a) estudar o contexto do revisionismo pós-moderno da arquitetura na Europa e nos Estados Unidos, bem como seus principais autores e arquitetos;
- b) investigar como se deu a assimilação dessa crítica por parte dos arquitetos brasileiros e quais foram os principais expoentes nacionais;
- c) extrair da literatura analisada as principais temáticas recorrentes nos escritos sobre a arquitetura na condição pós-moderna e elaborar um conjunto possível de características arquitetônicas formais que reflitam tais temáticas;

- d) identificar fachadas dos edifícios da área central de Pelotas e analisá-las quanto ao seu grau de aproximação com tendências pós-modernas, a partir das categorias elaboradas;
- e) averiguar a participação da produção arquitetônica de Pelotas nas tendências pós-modernas.

1.3. Objetos, área e época do estudo

O primeiro recorte estabelecido para a pesquisa diz respeito aos objetos de estudo, ou seja, aos próprios edifícios. O levantamento e identificação das edificações conforme os critérios de análise adotados consideraram apenas aquilo que pudesse ser observado a partir do espaço público urbano, sobretudo a forma externa e fachadas. Não foi incluída no estudo a análise dos interiores e dos projetos originais.

Também não foram assunto do trabalho questões biográficas a respeito da autoria dos projetos ou motivações dos arquitetos de Pelotas para a concepção de seus edifícios de acordo com as tendências revisionistas¹. Tais indagações permaneceram em aberto, podendo vir a motivar estudos futuros.

As análises limitam-se ainda às questões da forma arquitetônica, não abrangendo, portanto, questões de desenho urbano, parcelamento do solo, legislação urbana vigente etc.

O levantamento foi realizado apenas na área central da cidade, embora se saiba da existência de edifícios com características semelhantes em outras localidades da cidade. O polígono que compreende a área levantada é limitado ao Norte pela Rua Rafael Pinto Bandeira, ao Sul pela Rua Dom Pedro II e a Oeste pela Rua Marcílio Dias. A Leste, o limite é dado por três ruas diferentes: Rua Gonçalves Chaves (a Norte da Avenida Bento Gonçalves), Rua Almirante Barroso (entre Bento Gonçalves e Princesa Isabel) e Rua Alberto Rosa (a Sul da Rua Princesa Isabel), conforme o mapa da área de estudo (Figura 1).

Embora o recorte temporal não fosse o principal critério, percebeu-se que os edifícios encontrados são, em ampla maioria, de uma mesma época, mais especificamente a década de 1990, com algumas exceções mais antigas e outras

¹ Eventuais menções a autores dos projetos se deram em caráter informativo e limitadas às informações obtidas junto ao setor responsável pelos alvarás da Prefeitura Municipal de Pelotas.

mais recentes. Considerando os extremos, a faixa temporal das obras selecionadas abrange um período de vinte anos, de 1985 a 2005.

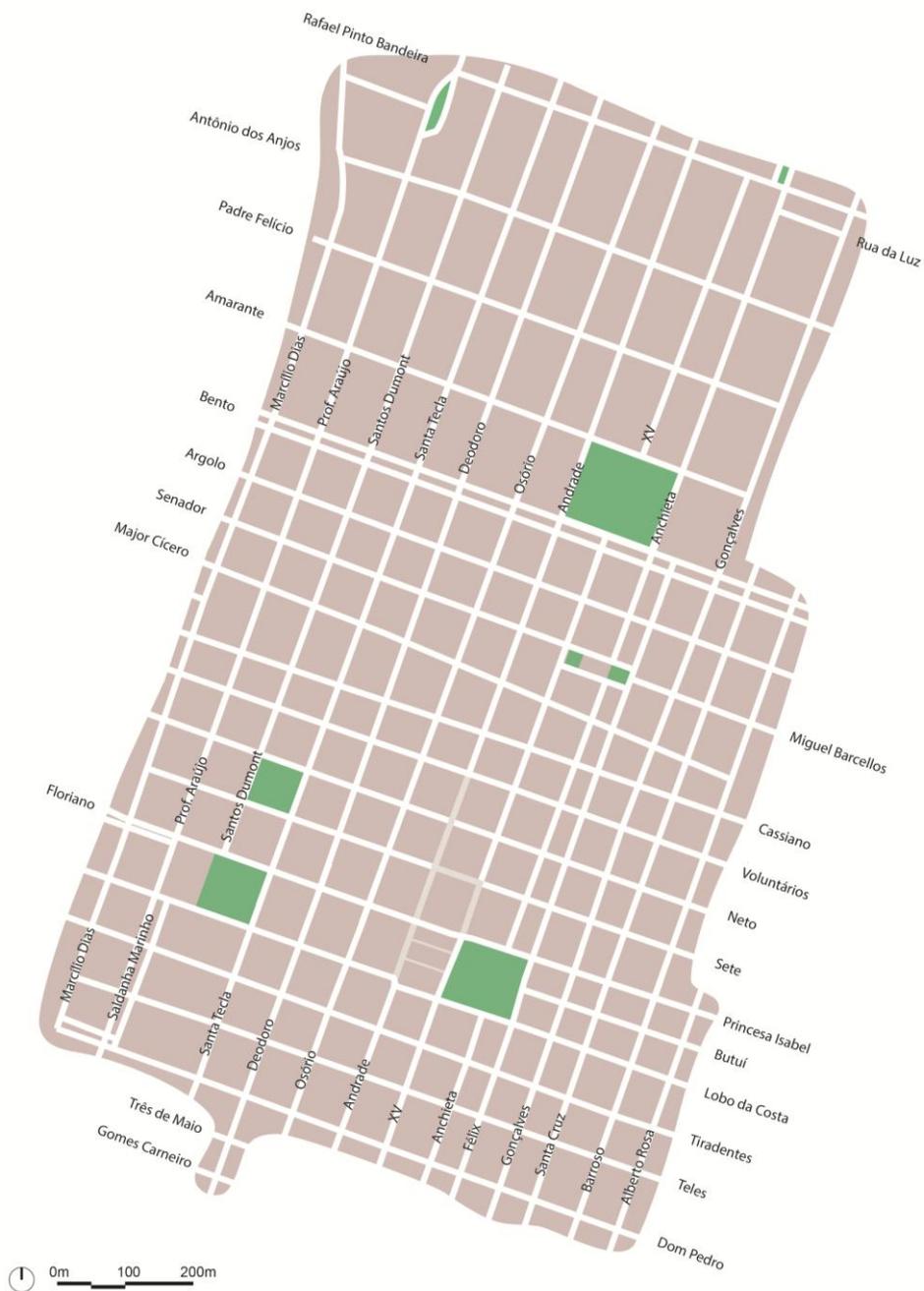


Figura 1 — Mapa da área de estudo
Fonte: Autor

1.4. Estudos semelhantes

Como já mencionado, existem diversos estudos acadêmicos que analisam a arquitetura produzida em Pelotas, de acordo com os diferentes estilos e períodos

históricos. Este trabalho seguiu pelo mesmo caminho, voltando-se especificamente a uma época ainda sem estudos aprofundados, que vai da década de 1980 aos primeiros anos do século XXI.

Sobre a arquitetura eclética na cidade, Andrey Schlee escreveu uma dissertação de mestrado, intitulada **O Eclétismo na arquitetura pelotense até as décadas de 30 e 40** (1993), no qual fez não apenas uma análise da arquitetura da cidade, mas também revisou o panorama histórico e socioeconômico do município. Schlee (1993) dividiu o Eclétismo em dois grandes períodos: o primeiro, de 1850 a 1900, marcado pela tipologia do casarão de porão alto sem recuo no lote, apresentando ornamentação com padrões e símbolos do Renascimento, Classicismo e outros períodos históricos; e o segundo de 1900 a 1930, no qual surgiram novas tipologias, como as *villas* (sobrados no centro do lote, rodeados por jardins), mas mantinham-se alguns dos padrões decorativos de inspirações históricas.

Na dissertação **Modernidade pelotense, a cidade e a arquitetura possível: 1940-1960** (1998), Rosa Maria Garcia Rolim de Moura estudou os primeiros movimentos em direção a uma modernização da arquitetura em Pelotas, a partir da estética do Protomodernismo — como se chamou as apropriações regionais do Art Déco —, com fachadas menos ornamentadas e mais linhas e formas geométricas puras. O trabalho de Moura (1998) abrange um recorte temporal até a década de 1950.

Ainda sobre o Protomodernismo, Antônio Carlos Porto Silveira Junior desenvolveu uma pesquisa de mestrado, chamada **Referência, mídia e projeto: compreendendo a estética da arquitetura protomodernista em Pelotas-RS** (2012). O trabalho tratou das aproximações formais entre edifícios de Pelotas e a mídia gráfica que circulava nos jornais da época, inserindo a arquitetura dentro de um *Kunstwollen*² de modernidade da sociedade das décadas de 30 e 40. Através de análises iconográficas e semiológicas, Silveira Junior (2012) relacionou edifícios protomodernos com aparatos publicitários, artigos para o lar, fotogramas do cinema, dentre outros, como produções culturais que compartilhavam de uma unidade estética comum em direção ao desejo de modernidade.

² *Kunstwollen*, em uma tradução livre do alemão significa “desejo de arte”, vinculado a uma época. Esse termo foi popularizado pelos trabalhos de Alois Riegl, no campo da história da arte.

Na dissertação **Arquitetura Moderna em Pelotas, 1950-1980** (2015), Beatriz Caduro Montagner apresentou os principais edifícios modernistas de matriz carioca na cidade. A obra traz análises de obras institucionais e uma especial atenção a um novo tipo urbano: o edifício em altura.

O recorte temporal trabalhado por Montagner (2015) limita-se ao ano de 1980. Assim, pode-se inferir que, após esta data, o Movimento Moderno já não se apresenta em uma unidade observável na cidade e novas formas arquitetônicas passam a figurar no contexto pelotense, seguindo tendências internacionais, conforme defendem as análises do presente trabalho.

Além das obras sobre a arquitetura em Pelotas, também interessam outros trabalhos sobre a revisão da arquitetura moderna e o pós-modernismo noutros contextos. Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein publicaram **Brasil: arquiteturas após 1950** (2015), que vai da data da construção de Brasília até a primeira década do século XXI. Dedicaram uma atenção direta aos temas pós-modernos e sua assimilação no cenário nacional. A revista **Projeto**, na qual colaborou Zein (1983, 1985, 1987) e que publicou diversos artigos de alcance nacional, foi também fundamental para a compreensão das principais ideias discutidas pelos arquitetos brasileiros na década de 80.

Em um cenário mais próximo, Sérgio M. Marques publicou **A revisão do moderno? Arquitetura no Rio Grande do Sul dos anos 80** (2002). Nele, o autor tratou de edifícios, especialmente na capital Porto Alegre, que incorporaram tendências e referências aos movimentos de revisão abraçados pela arquitetura brasileira nas últimas décadas do século XX. De certa forma, o presente trabalho segue uma linha semelhante, contudo, com específica atenção à cidade de Pelotas, que aparece muito pouco na obra de Marques (2002). Cabe mencionar que, em Pelotas, essa arquitetura teria maior expressão apenas na década seguinte, nos anos 90.

1.5. Procedimentos metodológicos

O estudo dividiu-se em quatro grandes etapas: 1) a pesquisa bibliográfica de fundamentos históricos e teóricos; 2) a construção de critérios de análise amparados em temas da bibliografia; 3) a identificação e coleta de dados das edificações e 4) a análise e síntese das análises dos edifícios.

A primeira parte, da pesquisa bibliográfica, abrangeu desde a origem da arquitetura moderna até os movimentos revisionistas e a crítica pós-moderna nos países centrais.

Também foram incluídos na revisão bibliográfica textos nacionais que discutiam as formas como a arquitetura moderna e sua revisão foram assimiladas no cenário brasileiro, bem como no Rio Grande do Sul.

A etapa seguinte, da construção de critérios, é um desdobramento da pesquisa bibliográfica, de onde foram tirados seis temas principais presentes nos discursos arquitetônicos da pós-modernidade. A partir dos temas, foram elaborados critérios de análise considerando padrões formais observáveis que pudessem associar edifícios de Pelotas com as tendências internacionais da época.

Na terceira parte da pesquisa, foi realizado o levantamento de campo na área central da cidade. Caminhou-se por todas as ruas, registrando com fotografias e assinalando em um mapa a presença de edifícios com elementos assemelhados aos exemplares já registrados na bibliografia. Ao final, o levantamento resultou em um universo de 48 edificações.

Com a amostra das 48 obras identificadas por endereço, avançou-se à busca de dados complementares no setor de alvarás da Secretaria de Gestão da Cidade e Mobilidade Urbana da Prefeitura Municipal de Pelotas, onde foram obtidas informações sobre o nome dos responsáveis técnicos pelos projetos e o ano de entrada na Prefeitura. Mais adiante, realizou-se uma nova visita à área do levantamento, para registros fotográficos mais completos e atenção aos detalhes.

Em um último momento, foi feita a análise dos edifícios de acordo com a lista de vinte e uma características que aproximam as obras das tendências pós-modernas. A análise foi, então, exposta em planilhas, gráficos, fotografias, croquis etc.

1.6. Estrutura da dissertação

A dissertação apresenta organização em seis capítulos. Após a introdução, o capítulo 2, “Arquitetura Moderna pós-1960: superação ou revisão?”, trata da revisão de literatura da crise no Modernismo e sobre o Pós-modernismo em arquitetura, conforme o cenário europeu e norte-americano.

No capítulo 3, “Assimilação brasileira da revisão do moderno”, retomou-se a mesma discussão, a partir do contexto brasileiro.

Já no capítulo 4, “Pós-modernidade: critérios para uma análise”, elaborou-se uma síntese teórica dos temas teóricos mais recorrentes na revisão bibliográfica da arquitetura pós-moderna. Incluiu-se, ainda, uma proposta de características formais arquitetônicas associadas aos temas, que vieram a constituir os critérios de análise do trabalho.

O estudo das 48 edificações levantadas em Pelotas é o assunto do capítulo 5, “Arquitetura em Pelotas na condição pós-moderna”. Ali encontram-se as descrições da amostra a partir das vinte e uma categorias elaboradas, bem como tabelas e gráficos que quantificam certas características.

Por fim, nas “Considerações finais”, do capítulo 6, discutem-se as aproximações com as tendências pós-modernas, bem como uma reflexão *a posteriori* sobre o que a pesquisa possibilitou ver (descobrir, averiguar, verificar, compreender) na arquitetura de Pelotas.

2 ARQUITETURA MODERNA PÓS-1960: SUPERAÇÃO OU REVISÃO

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, o Movimento Moderno em arquitetura se consolidava enquanto fenômeno da cultura ocidental, especialmente na obra de seus primeiros mestres e seus discípulos da segunda geração. Na segunda metade do mesmo século, mais especificamente na virada das décadas de 1960 para 1970, uma terceira geração de arquitetos modernos assumiu uma postura mais crítica em relação ao movimento, embarcando em uma crítica maior da cultura.

Neste capítulo, retomam-se os principais acontecimentos da historiografia arquitetônica do século XX, a fim de compreender a que pontos a crítica pós-moderna se dirigia. Defende-se ainda a inadequação do título de “pós-moderna”, atribuído à arquitetura que surgiu a partir dos anos setenta. Essa dita arquitetura foi, antes de tudo, uma revisão do Modernismo, muito mais que o nascimento de algo novo.

Na realidade, o próprio Movimento Moderno não aconteceu de forma homogênea, como defenderam muitos críticos pós-modernos. Características plurais acompanharam a obra de muitos arquitetos, como demonstrou Porphiryos (1989 apud NESBITT, 2008), a respeito de Alvar Aalto. Para ele, o finlandês seria um exemplo de arquiteto moderno que incorporou aspectos simbólicos e contextuais em seus projetos, antecipando pautas da crítica pós-moderna, sem que, com isso, tenha sido considerado um “pós-moderno”.

Outros exemplos de “maneirismos” na arquitetura moderna podem ser encontrados nas obras do norte-americano Frank Lloyd Wright, do finlandês radicado nos Estados Unidos Eero Saarinen, ou ainda do brasileiro Oscar Niemeyer. Na realidade, em sua origem, arquitetura moderna brasileira da Escola Carioca já intencionava a mescla do universal com elementos da cultura local, tornando-a uma forma particular de Modernismo se comparada aos demais países.

Contudo, é evidente que dentre suas tantas manifestações, algumas formas do Movimento Moderno receberam maior atenção das mídias especializadas, publicações e exposições. Nesse contexto, textos e projetos de Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe, que apresentavam certa unidade conceitual (BENEVOLO, 1985), foram tomados pela crítica em geral como “regra”, o *mainstream* do movimento. Mais tarde, essa corrente também ficaria conhecida como Estilo Internacional.

Foi especialmente para essa forma particular do Modernismo que a crítica arquitetônica emergida na pós-modernidade voltou seus ataques (MAHFUZ, 1987). O nome “Estilo Internacional” referia-se à idealização de uma arquitetura de pretensões universalistas, atópica, que nega o simbolismo e aparentemente rompe com tradições do passado.

Neste breve recorte histórico, foram incluídos fatos importantes da história da arquitetura moderna, como obras, publicações e exposições, que auxiliam a compor o pensamento arquitetônico da época. A análise foi feita em dois momentos: primeiramente, o cenário dos países centrais da Europa e Estados Unidos; e a assimilação da arquitetura moderna e a crítica pós-moderna na realidade brasileira.

Do apanhado histórico, destacaram-se alguns temas teóricos na crítica e na prática arquitetônica da pós-modernidade, que mereceram um capítulo à parte para seu desenvolvimento.

2.1. Movimento Moderno: da vanguarda à consolidação

Na virada entre os séculos XIX e XX, o principal estilo arquitetônico nas grandes cidades europeias era o Ecletismo, que reunia uma miscelânea de referências a culturas exóticas ou estilos do passado, estruturados conforme a tradição compositiva da *École Nationale des Beaux-arts* francesa.

Em sentido oposto, defensores da “era da máquina” idealizavam um novo projeto de sociedade para os tempos modernos: o “Projeto da Modernidade”, como chamou Habermas (1981 apud FOSTER, 1988). Acreditavam que o progresso do conhecimento e o avanço da técnica conduziriam a um ciclo infinito de melhoria das condições sociais, amparados em uma cosmovisão positivista-funcionalista e no culto à Razão, de raízes iluministas (HARVEY, 1993).

Embora em algumas áreas da cultura houvesse opiniões divergentes a essa visão idealista de futuro, na arquitetura ela encontrou militantes fervorosos e considerável destaque. A máquina tornou-se um dos paradigmas principais da arquitetura, como é possível notar, por exemplo, na metáfora da casa como “máquina de morar”, popularizada pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier (HARVEY, 1993).

Para Harvey (1993), a visão positivista-funcionalista dos arquitetos ganhou força nos anos seguintes ao fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), por oferecer esperança para recomeçar às pessoas afligidas pelo conflito. Dentre os arquitetos, três nomes se destacariam na defesa de uma nova arquitetura: os alemães Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe, além do já referido Le Corbusier.

Atribuir à arquitetura um dever quase messiânico de redenção social era um pensamento comum aos arquitetos de vanguarda da época. Uma das principais esperanças estava nas novas possibilidades da indústria e na produção em massa, que possibilitariam, como nunca antes na história, oferecer boa arquitetura a um grande número de pessoas.

Na reconstrução das cidades atingidas pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a principal referência arquitetônica ainda era o academicismo francês. A vanguarda do Movimento Moderno buscou seu espaço na cultura assumindo um criticismo radical e proselitista. Para os modernistas, continuar projetando edifícios ornamentados com temas do passado era incoerente com as novas demandas da sociedade de massas dos tempos modernos. Outras categorias profissionais, como os engenheiros, já haviam se dado conta disso, como afirmou Le Corbusier (1994), que fora buscar inspirações em silos industriais para sua arquitetura “da máquina”.

Os integrantes dessa primeira geração de mestres modernos europeus haviam nascido na penúltima década do século XIX, chegando à segunda década do novo século por volta dos quarenta anos, com alguma bagagem de experiências acumuladas, somadas à vitalidade para tornar real o novo mundo idealizado.

Le Corbusier ficou conhecido como o principal “apóstolo” da nova arquitetura, militando e mantendo o tom crítico em seus escritos e colocações até o fim da vida. Embora seus grandes projetos fossem surgir apenas mais tarde, desde cedo já conciliava a carreira de pintor e arquiteto, além de produzir diversos escritos teóricos, sendo o principal deles **Por uma arquitetura** (1923), que trouxe o famoso

aforismo “arquitetura ou revolução”, dizendo, em outras palavras, que a manutenção da ordem social vigente dependeria também da arquitetura abandonar os vínculos com os estilos históricos e voltar-se às demandas e possibilidades de seu tempo.

A importância de Walter Gropius no movimento está diretamente ligada à criação da Bauhaus (1919-1933), escola de arquitetura e design alemã, que inovou ao mesclar ideias da tradição artesanal com a busca pela inovação, ligada à produção em massa e aos novos materiais e técnicas que surgiam (KRUF, 1994). Para Benevolo (1985), Gropius foi o maior responsável pela unidade do Movimento Moderno por seu trabalho como educador e influenciador, tanto na realidade europeia, como nos Estados Unidos, para onde imigrou durante a Segunda Guerra.

Mies van der Rohe foi, dos três, o arquiteto de carreira mais bem-sucedido, com diversos projetos executados e escritório muito ativo até o fim da vida. Incorporou em sua arquitetura a ideia de *Zeitgeist*, o “espírito do tempo”, ou seja, de que os edifícios modernos deveriam corresponder a um modo de produção e de vida modernos. Com isso, levou mais a fundo o conceito minimalismo em arquitetura, associando-o à produção em massa e à pré-fabricação. Sua frase mais lembrada, “menos é mais”, resumiu seu método de trabalho, e motivou diversas críticas dos pós-modernos algumas décadas depois.

Uma síntese importante da vanguarda moderna da arquitetura aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1932: a exposição ***Modern Architecture: International Exhibition***, sob a curadoria do arquiteto Philip Johnson e do historiador Henry-Russell Hitchcock. A mostra foi um marco da divulgação da arquitetura de volumes puros, ausente de ornamentos, de elementos padronizados, estrutura independente, janelas em fita, terraços planos, fachadas e plantas livres e uso simples da cor (PORTOGHESI, 1982). Por suas aspirações de alcance global e sua não associação a uma cultura em particular, essa nova corrente ficou conhecida como Estilo Internacional, conforme o título do catálogo da exposição, ***International Style: architecture since 1922***.

De fato, o Estilo Internacional recebeu a maior atenção dentre as diversas correntes do Movimento Moderno, sendo tomado muitas vezes como sinônimo de Movimento Moderno, arquitetura moderna ou Modernismo, o que não condiz com a complexidade e riqueza do movimento.

Além dos arquitetos, também cumpriram papéis fundamentais na divulgação e legitimação do Modernismo críticos, teóricos e historiadores, tais como Nikolaus

Pevsner, Siegfried Giedion e Bruno Zevi. Dentre as principais publicações especializadas, talvez o maior destaque seja **Espaço, tempo e arquitetura** (1941), de Giedion, a “Bíblia estética” do Movimento Moderno (HARVEY, 1993), que consolidou a identidade do que significava arquitetura moderna para as gerações seguintes (KRUFT, 1994).

A vanguarda do Modernismo desabrochou trabalhos brilhantes nas décadas de vinte e trinta, como a sede da Bauhaus (Figura 2a), ou as habitações da Weissenhof-Siedlung (Figura 2b), ou ainda o Pavilhão Alemão para a Feira de Barcelona (Figura 3). Contudo, nas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial foi que o Movimento Moderno de fato dominou a produção arquitetônica, em um ciclo contínuo que partiu dos países centrais e alcançou praticamente todo o mundo (BENEVOLO, 1985).

O movimento, em meados da década de 1940, já se encontrava mais maduro, refletido, experimentado, e seus divulgadores souberam aproveitar a massiva demanda de reconstrução da Europa no Segundo Pós-Guerra para tomar a dianteira nas encomendas de trabalhos. Valeram-se, especialmente, da afinidade com os meios industriais de produção em massa para atender uma demanda sem precedentes (HARVEY, 1993).

Neste momento, diversas concepções urbanísticas modernas também foram postas em prática em projetos de larga escala. O urbanismo modernista foi bastante associado às discussões promovidas no principal fórum do movimento, o CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), criado em 1928, na cidade suíça de La Sarraz. A quarta edição do Congresso abordou de maneira especial o tema da “cidade funcional” moderna, ideia que Le Corbusier popularizou em sua **Carta de Atenas** (1933). A cidade idealizada por ele teria, dentre as suas principais características, altas densidades, zoneamento funcional e áreas residenciais compostas por torres muito altas, separadas umas das outras por grandes áreas verdes e interligadas por vias de trânsito rápido. Amparadas em uma visão higienista, as utopias urbanas de Le Corbusier para Paris, por exemplo, consideravam a preservação de apenas alguns edifícios pontuais, como a Catedral de Notre-Dame, propondo a substituição da imensa maioria da cidade medieval, de vielas estreitas e insalubres, por espaços amplos, arejados e iluminados. O “Novo Homem”, para Le Corbusier (1933), usufruiria cartesianamente da cidade, em quatro dimensões: habitação, lazer, trabalho e circulação.

A ascensão do Movimento Moderno, no período do que Harvey (1993) chamou de “Modernismo heroico”, e a alta demanda por encomendas de projetos foram associadas a um esfriamento na teoria e na efervescência crítica em arquitetura, antes bem presentes nas décadas de 1920 e 1930. Como observou Kruft (1994), a relação entre prática projetual e produção intelectual dos arquitetos costuma ser inversamente proporcional, acompanhando as demandas do mercado da construção.

O episódio da guerra ainda determinou uma “diáspora” de intelectuais europeus, quer por razões étnicas, religiosas ou políticas. As universidades norte-americanas foram algumas das principais instituições onde esse grupo — no qual estavam incluídos arquitetos, como Walter Gropius — encontrou abrigo. Com o cerco nazista forçando o fechamento da Bauhaus, em 1933, o ex-diretor transferiu-se para a América do Norte, onde conduziu uma reforma curricular inédita no continente segundo os preceitos do Modernismo e em uma das instituições mais prestigiadas: a Escola de Design de Harvard.

Mies van der Rohe também deu seguimento a sua carreira em solo norte-americano, tornando-se uma das grandes referências, com projetos espalhados por cidades da Costa Leste e, principalmente, do Meio-Oeste, como Chicago. Le Corbusier permaneceu na Europa, porém estabeleceu pontes de contato além-mar importantes, especialmente com os arquitetos brasileiros, como na consultoria ao projeto do Ministério da Educação e Saúde, em 1936, discutido mais adiante.

2.2. Modernismo em crise e a procura por alternativas

Conforme se multiplicavam as experiências modernas em arquitetura conduzidas pelos mais variados profissionais em diversos contextos ao redor do mundo, os arquitetos também ficavam mais distantes, temporal e ideologicamente, da vanguarda e encontravam um “lugar confortável” dentro do sistema vigente (HARVEY, 1993). Poucos alunos dos primeiros modernistas conseguiam repetir o sucesso de seus mestres, e com a massificação da produção moderna aumentaram-se também os exemplos malsucedidos.

Nas décadas de 1950 e 1960, aumentou-se o número de críticos da arquitetura vigente, muitos deles arquitetos, mas também filósofos, jornalistas, etc.

Dentre as principais queixas estavam o excesso de simplicidade, pouca inovação criativa, falta de refinamento estético, inadequação ao uso etc.

Um dos primeiros arquitetos norte-americanos a assumir essa postura crítica foi Philip Johnson, o mesmo que décadas antes havia promovido a exposição e o catálogo que divulgariam o Estilo Internacional para os Estados Unidos. Para Kruff (1994), sua conversão de defensor a crítico do Modernismo foi muito influenciada pela leitura tardia que fez da obra de Geoffrey Scott, **A arquitetura do humanismo** (1914), que despertou seu interesse pela tradição dos estilos históricos da arquitetura.

No início da década de 1960, Johnson já possuía uma clara visão do esgotamento criativo que passava o Modernismo no esforço de manter-se vivo, reduzido a um conjunto estático de convenções, como se nota na carta de 1961, que escreveu ao historiador modernista Jurgen Joedicke:

Hoje existe apenas uma única coisa absoluta, a transformação. Não existem quaisquer regras, não se dão certezas no campo das artes. Existe apenas a sensação de uma maravilhosa liberdade, da possibilidade ilimitada de criar, explorar, de um passado ilimitado de grandes arquiteturas da história para ser desfrutado (JOHNSON apud PORTOGHESI, 1982, p. 53).

Para Johnson, a primazia da forma pura e o funcionalismo do Movimento Moderno haviam conquistado o mercado, que almejava objetividade e maiores lucros. Em entrevista a Robert Hughes, no documentário ***Trouble in utopia***¹ (1980), Johnson sugere que a forma como o mercado incorporou a simplificação formal defendida por Mies, seu antigo mestre, resultou em um legado de uma arquitetura comercial de baixa qualidade estética:

Sua influência (de Mies) era ruim, porque fez todo mundo pensar "Bem, eu faço 'Mies'". Significava que era mais barato. Qualquer arquiteto barato poderia, portanto, copiar Mies e ir aos clientes, dizendo "posso fazer um edifício mais barato do que o do ano passado, pois agora eu tenho uma religião, eu posso fazê-lo como Mies. Teremos uma cobertura plana, paredes de vidro, simplicidade, pré-fabricados, paredes cortina do lado externo. Assim, havia uma justificativa para o barateamento que tomou conta de toda a nossa paisagem urbana (TROUBLE, 1980).

Por anos, Philip Johnson fora admirador confesso da arquitetura de Mies van der Rohe, escrevendo inclusive uma monografia a seu respeito, em 1947. Sua Glass House (1949) (Figura 4b), por exemplo, teve inspirações diretas na Farnsworth House (1945-51), de Mies (Figura 4a). Johnson ainda colaborou com Mies no projeto

¹ Quarto episódio da série ***The shock of the new*** (O choque do novo).

do Seagram (1958), edifício de 38 andares para uma multinacional de bebidas, em Nova York, e um dos símbolos da caixa de vidro miesiana (Figura 5a). Nele, pode-se observar que purismo e minimalismo de Mies não têm relação com uma busca por atalhos ou simplificação do trabalho de projeto, como afirmaram diversos críticos de seu trabalho. Como comenta Hughes, no já referido documentário, o alemão não desprezava os saberes da tradição artesanal e dos materiais tradicionais, mas incorporava-os de forma muito discreta e particular, sem jamais abrir mão da ideia de beleza (TROUBLE, 1980). O revestimento de bronze na estrutura do Seagram (Figura 5b) e o primor com os acabamentos luxuosos daquele que se tornou o edifício mais caro do mundo em sua época testemunham essas convicções. O arquiteto do “*menos é mais*” é também o do “*Deus está nos detalhes*”.

É apropriado ponderar as duas situações, a do arquiteto consagrado, que recebe encomendas de destaque, com orçamentos quase irrestritos; e a dos profissionais anônimos — o “arquiteto barato”, para Johnson —, que trabalharam em projetos mais modestos e são a maioria do mercado. Esse segundo perfil foi o grande responsável pelo impacto da massificação da arquitetura moderna na imagem das grandes cidades, muitas vezes apresentando resultados ruins e motivando a reação de críticos.

Em diversos contextos, propostas de revisão do Movimento Moderno começavam a aparecer, a fim de atualizá-lo. Uma dessas iniciativas partiu de dentro do próprio CIAM, principal fórum europeu de discussão da arquitetura moderna, na edição de 1953, em Aix-en-Provence, França. Arquitetos mais jovens apresentaram projetos com novas concepções para arquitetura, ao passo que criticavam também formulações teóricas de edições passadas, como a Carta de Atenas (BENEVOLO, 1985).

Esses mesmos arquitetos ficaram responsáveis pela organização do CIAM seguinte, sua décima edição, para a qual organizaram um grupo, que ficou conhecido como Team X. Dentre seus principais membros estavam os britânicos Alison e Peter Smithson, os holandeses Jaap Bakema e Aldo van Eick, o grego Georges Candilis, o italiano Giancarlo de Carlo e o norte-americano Shadrach Woods. O X CIAM aconteceu em Dubrovnik, Iugoslávia (atual Croácia), em 1956.

Como aponta Benevolo (1985), uma das marcas deste encontro foi a pluralidade de modos de fazer arquitetura moderna apresentada pelos participantes (dentre eles Kenzo Tange, do Japão, e Louis Kahn, dos Estados Unidos). Esvaía-se

o caráter dogmático e prescritivo do próprio Congresso, que já não correspondia às necessidades da nova geração e perdia o propósito de existir, o que fez com que a edição seguinte do encontro, em 1959, fosse também a sua última. Embora não tenha produzido um material que sintetizasse suas ideias, como um “manifesto”, os arquitetos do Team X permaneceram na vanguarda da revisão do Movimento Moderno, que rejeitava modelos pré-estabelecidos ou universalistas.

Dentre os membros do Team X pode-se destacar algumas experiências teóricas e práticas, como as do casal Alison e Peter Smithson, que estavam entre os pioneiros da tendência brutalista em arquitetura a partir do uso do concreto aparente como principal material. Os Smithsons também fizeram propostas urbanas, como a *Cluster City*, uma cidade abrigada em uma mega estrutura com diversos serviços em rede, que também remete a algumas utopias urbanas de Le Corbusier. Em sua obra construída destaca-se o Robin Hood Gardens (1972), um conjunto habitacional de larga escala, em concreto bruto e com amplos corredores abertos a cada três pavimentos — “ruas nos céus”, segundo os arquitetos — e que em 2017 encontra-se em fase de demolição, como parte de um projeto de renovação urbana (Figura 6b).

Outro expoente do grupo era o holandês Aldo van Eyck. Um de seus projetos mais importantes foi o orfanato em Amsterdam, no qual desenvolveu uma rigorosa modulação na articulação dos espaços construídos e dos pátios internos, que se soma às formas tronco-piramidais das coberturas e suas iluminações zenitais (Figura 6a).

Em paralelo com as propostas do Team X, novas tendências para além do Estilo Internacional surgiram na obra de outros arquitetos de projeção internacional.

Frank Lloyd Wright, o mestre moderno norte-americano, ainda era pouco conhecido na Europa na primeira metade do século. Seu grande divulgador foi Bruno Zevi, em **Por uma arquitetura orgânica** (1950). A arquitetura orgânica de Wright não deve ser confundida com o emprego de formas e motivos da natureza, como no Art Nouveau. Para Wright, significava a unidade entre forma e função como uma coisa só — um passo adiante do “a forma segue a função”, difundido por seu antigo mestre Louis Sullivan. A arquitetura devia crescer como a natureza, e ele interpretava a composição aditiva de alguns de seus projetos (como as Taliesin, ou a Casa da Cascata) com o crescimento de uma árvore, que conforme cresce vai distribuindo seus galhos e ramos (KRUFT, 1994).

Embora Wright pertença à mesma geração dos primeiros modernistas europeus — inclusive com trabalhos expostos na mostra *International Architecture*, de 1932 — preferia a ideia da arquitetura como expressão de um caráter nacional ante as pretensões universalistas do Estilo Internacional. De certa forma, a obra de Wright já antecipava em alguns pontos a crítica ao Movimento Moderno que ganharia força a partir da década de 1960 (KRUFT, 1994).

Outro arquiteto a antecipar pontos da crítica pós-moderna foi o finlandês Alvar Aalto. Reconhecido por fazer pontes entre a arquitetura moderna com contextos e saberes artesanais locais, Aalto foi uma das principais inspirações para uma nova geração de arquitetos regionalistas que surgiria na segunda metade do século (Figura 7b). Um desses exemplos é Álvaro Siza, de Portugal, para quem o interesse pela tradição estaria relacionado com as suas origens, pois assim como Aalto, aprendeu o ofício da arquitetura em um país de pouca tradição industrial (SIZA, 2012).

Louis Kahn, nos Estados Unidos, foi ainda outro notável exemplo a seguir uma linha revisionista na arquitetura moderna de meados do século XX. Em sua obra madura, Kahn incorporou o estudo de formas do passado de forma interpretativa e habilidosa, explorando questões contextuais e simbólicas, sem, contudo, voltar-se contra suas raízes modernas, como no edifício da Assembleia Nacional de Dacca (Figura 7a). Ainda assim, sua relação com o passado e com a tradição arquitetônica se aproximou mais da proposta de um regionalismo crítico, da década de 1980, do que com o Ecletismo historicista pós-moderno, com o emprego literal de formas históricas em edifícios contemporâneos.

Kahn também atuou como docente em grandes universidades norte-americanas, deixando marcas nas gerações dos futuros pós-modernos. Dentre seus alunos estiveram Robert Venturi e Charles Moore. Para Benevolo (1985), Kahn foi um mestre atípico, com qualidade arquitetônica próxima aos mestres modernos, mas claramente em outro momento do movimento.

Cabe ainda incluir um último exemplo: o do italiano Ernesto Nathan Rogers, arquiteto e editor da revista **Casabella**. Embora reverente aos mestres modernos, Rogers também se abria às interpretações da tradição e ao estudo de tipologias históricas, tornando-se importante fonte para os neorracionalistas nas décadas seguintes, como Aldo Rossi. Um dos principais projetos de sua carreira foi a Torre

Velasca (1958), projetada em conjunto com seus sócios do escritório BBPR². Trata-se de um edifício residencial de 26 pavimentos, que se destaca no panorama do centro histórico Milão, e ao qual foram incorporadas interpretações de tipologias tradicionais, sem abrir mão de materiais e técnicas construtivas modernas (Figura 8).

Dos mestres modernos da primeira geração, Le Corbusier foi o que mais se despreendeu dos postulados originais dos anos vinte e trinta. Na década de 1950, explorou em sua obra formas curvilíneas livres, além de imprimir a nova tendência brutalista em projetos como a Unité d'habitation, de Marselha (1947-1952), a Capela de Ronchamp (1955) (Figura 9a) e o Convento de La Tourette (1960) (Figura 9b). Por sua autoridade como um dos principais idealizadores originais do movimento, a abertura de Le Corbusier a novas experimentações é uma importante evidência do desejo por renovação e de que a arquitetura moderna seria cada vez menos um fenômeno homogêneo.

Passando da vanguarda do Movimento Moderno dos anos vinte aos primeiros desgastes e desacordos nas opiniões dos arquitetos, nas décadas seguintes aumentariam os insatisfeitos com a arquitetura moderna vigente. Amparados em uma crítica mais abrangente da cultura, uma nova geração de arquitetos defenderia a retomada de diversos aspectos da arquitetura reprimidos pelo Modernismo. Tal fenômeno foi chamado por muitos como arquitetura pós-moderna.

2.3. A condição pós-moderna e a arquitetura

A década de 1960 é considerada por muitos como um divisor de águas na cultura ocidental. Havia um conjunto de transformações sociais em curso, de modo que, como coloca Harvey (1993), entre 1968 e 1972, sem uma data precisa, nascia o fenômeno que ficou conhecido como “condição pós-moderna”.

Liotard (2015) considerou como mudança central da pós-modernidade a descrença das pessoas quanto às metanarrativas — visões totalizantes da história, que tendem a prescrever regras de como todas as pessoas deveriam pensar e agir — como o Iluminismo, o Marxismo, o Cristianismo, etc. Harvey (1993) apontou, nesse mesmo sentido, para uma crise nas instituições, que se somou a outros

² BBPR era a sigla de Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers, os nomes dos quatro sócios do escritório de arquitetura com sede em Milão, na Itália.

fenômenos, como a revolução sexual, proporcionada pelos avanços nos métodos contraceptivos.

Embora o nome sugira uma "superação", a maioria dos autores não trata a questão como o fim da Modernidade, mas como um conjunto de alterações aparentes que, contudo, conserva as principais estruturas e meios de produção da sociedade. A Modernidade seguiria com seu projeto de sociedade vigente, alterando apenas determinados aspectos formais, conforme a ideia da incompletude do "Projeto da Modernidade", de Habermas (1981 apud FOSTER, 1988). Por semelhante modo, a maioria dos teóricos e críticos consultados neste trabalho também entende a arquitetura na condição pós-moderna como um conjunto de novas formas e práticas que, entretanto, não devem ser entendidas como uma ruptura em direção a um novo momento, mas antes como uma revisão dentro da própria arquitetura moderna.

No campo da arquitetura, os anos 60 apresentaram uma nova retomada ao interesse pela teoria e crítica de arquitetura, tanto na Europa quanto especialmente nos Estados Unidos, onde o debate se deu de maneira mais livre e pragmática (KRUFT, 1994). A ênfase desses novos estudos estava na denúncia aos equívocos na arquitetura e no urbanismo moderno ortodoxo, voltando-se especialmente contra o Estilo Internacional.

Além disso, essa década ficou marcada na historiografia arquitetônica pela morte dos três mestres modernos europeus — em 1965, Le Corbusier e em 1969 Gropius e Mies. Benevolo (1985) destaca a qualidade e consistência dos projetos de Le Corbusier e Mies, que haveriam de resistir à crítica do tempo. Gropius, embora menos brilhante em sua obra construída, não foi menos importante, sendo fundamental para a unidade do movimento, além de difundir entre os arquitetos a ideia de uma consciência coletivista que se sobressaísse aos individualismos.

Os sinais dos novos tempos eram percebidos mesmo pelos primeiros mestres modernos, já em idade avançada. Enquanto Le Corbusier inovava sobre certos pressupostos estéticos de suas primeiras obras, Gropius reconhecia que "*a batalha pela unidade encontra-se agora quase completamente perdida*" (GROPIUS apud BENEVOLO, 1985, p. 47), identificando a tendência ao pluralismo para onde se encaminhava a arquitetura moderna.

Vida e morte de grandes cidades (1961), da jornalista Jane Jacobs, foi uma das primeiras publicações de maior destaque a criticar o urbanismo moderno dos

CIAM e da Carta de Atenas, de Le Corbusier. Jacobs (2009) questionou a ideia desenvolvimentista dos modernos em elaborar planos urbanos de grande escala, que idealizavam uma cidade muitas vezes incompatível com a vida e os anseios das pessoas comuns.

Cinco anos depois, Robert Venturi lançou o livro **Complexidade e contradição em arquitetura** (1966), publicado pela mesma casa que havia, três décadas antes, promovido o Estilo Internacional nos Estados Unidos: o Museu de Arte Moderna de Nova York, instituição de grande influência na cultura no país.

A crítica de Venturi dirigiu-se ao excesso de pureza formal e clareza de significado na arquitetura moderna, especialmente na vertente minimalista de Mies. Venturi defendeu a unidade na arquitetura — contudo, a unidade resultante da mera exclusão de elementos seria óbvia e pouco interessante; caberia ao arquiteto, portanto, desenvolver a habilidade de criar unidade mesmo empregando elementos diversos e desordenados, o que resultaria em um projeto com maior vitalidade (VENTURI, 2004).

Em vez de pureza e limpeza, elementos híbridos e acomodatórios; em vez de simplicidade e clareza, redundância e inconsistência. Venturi (2004) buscou em exemplos da tradição, especialmente do Barroco e do Renascimento, argumentos para contrapor a ideia de ausência de ornamentos, formas objetivas e minimalismo presente no Estilo Internacional.

O tom irônico de Venturi (2004) marcou a releitura que fez dos lemas dos mestres modernos. Propôs a substituição do “*menos é mais*”, de Mies, a quem mais dirigiu suas críticas, pelo “*menos é um tédio*”³. Quanto à célebre “*arquitetura ou revolução*”, de Le Corbusier, disse que “*a arquitetura é evolucionária tanto quanto revolucionária*” (VENTURI, 2004, p. 47), conforme sua defesa a favor das contradições e ambiguidades.

Pelo tom enfático e proselitista em suas colocações, diversos críticos consideram que “Complexidade e contradição” representou para o pós-moderno algo semelhante ao que “Por uma arquitetura” foi ao Movimento Moderno em sua origem. Já a “Vila Savoye” de Venturi é a casa que o arquiteto fez para sua mãe, em um subúrbio da Filadélfia (Figura 10).

³ Uma brincadeira com a rima das palavras, no original: “*less is more*” e “*less is a bore*”.

Juntamente com sua esposa Denise Scott-Brown e seu sócio Steve Izenour, Robert Venturi ainda produziu uma análise sobre a paisagem urbana de Las Vegas, com sua comunicação visual exuberante e sua vocação simbólica. **Aprendendo com Las Vegas** (1972) explorou o simbolismo, tema que os modernos haviam rejeitado e que recebeu notável destaque nas décadas seguintes.

Venturi e Scott-Brown construíram uma carreira com diversos trabalhos reconhecidos, mantendo paralelamente o exercício docente e as pesquisas acadêmicas. Um caminho semelhante tomou o arquiteto e professor Charles Moore, egresso de Princeton, assim como Venturi.

Em parceria com o artista plástico Kent C. Bloomer, Moore lançou **Body, memory and architecture** (1977), o qual apresentou uma abordagem antropológica da arquitetura. A obra traz aproximações com a fenomenologia e o simbolismo, discutindo a apropriação física e psicológica que o usuário faz do edifício, onde ele encontra sua própria identidade nos símbolos e na memória individual e histórica (KRUFT, 1994).

Embora nesse trabalho teórico as ideias de Moore se aproximassem da fenomenologia ou mesmo do regionalismo crítico (tratados no capítulo 4), sua prática profissional ficou marcada pela carga histórica intensa presente nos edifícios. Moore empregou modelos quase literais de colunas, capitéis, frisos e outros elementos do Classicismo, adaptando-os em um tom irônico e debochado, diferente, por exemplo, das interpretações sutis e menos literais de seu professor Louis Kahn. Seu estilo ficou evidente nos projetos residenciais que construiu para si, em New Haven (Figura 11a) e Austin (Figura 11b).

O curso de arquitetura de Princeton, por onde passaram Venturi e Moore, cumpriu um importante papel na concepção arquitetônica desses dois personagens do pós-moderno norte-americano. Além do contato próximo com Louis Kahn, ambos foram orientados em trabalhos acadêmicos por Jean Labatut, professor emigrado da França, com formação na *Beaux-arts* de Paris. Influências academicistas de arquitetos como Labatut foram decisivas para o retorno à tradição dos estilos arquitetônicos do passado como resposta às lacunas deixadas pelo Movimento Moderno ortodoxo (KRUFT, 1994).

Um dos marcos no fenômeno do retorno aos estilos do passado ocorreu, novamente, no Museu de Arte Moderna de Nova York, através de seu curador de arquitetura e design, Arthur Drexler. Em 1977, a exposição **The architecture of the**

École des Beaux-Arts obteve destaque na cena arquitetônica por apresentar projetos inéditos da *École*, com primorosa graficação. A mostra reintroduziu assuntos que haviam permanecido fora dos holofotes por décadas, além de contribuir para uma retomada do desenho como prática investigativa de projeto no meio arquitetônico.

Em meados da década de 1970, tornou-se maior o número de publicações que criticavam o Movimento Moderno, tais como *The Failure of Modern Architecture* (1976), de Brent C. Brolin, e *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture hasn't Worked* (1977), de Peter Blake, um modernista dissidente. Blake, assim como Johnson, resgatou as “falácias” de Scott para listar o que chamou de “as fantasias do Modernismo”, dentre elas a visão pragmática de funcionalismo, a planta livre, o excesso de pureza, a exaltação à tecnologia, os arranha-céus etc., sem, contudo, propor alternativas para o movimento (KRUFF, 1994).

O termo “arquitetura pós-moderna”, já referido ao longo do texto, foi amplamente utilizado para remeter à arquitetura produzida entre as décadas de 1960 a 1980, aproximadamente (nos países centrais), que se voltava a temas construídos sob a crítica ao modernismo. Quem popularizou esse termo foi o crítico norte-americano Charles Jencks, na obra mais polêmica e controversa sobre o assunto, *A linguagem da arquitetura pós-moderna* (1977).

Inspirado nos estudos de semiótica de Umberto Eco, Jencks (2011) analisou a capacidade da arquitetura de se comunicar com seu público, defendendo que a arquitetura moderna falhou nessa comunicação, mas que uma nova geração — de arquitetos “pós-modernos” — estava encontrando soluções para o problema no resgate de símbolos e formas históricas e populares (JENCKS, 2011).

Na visão irônica de Jencks, a vanguarda do Movimento Moderno havia sido defendida e divulgada por seus principais interlocutores em uma atitude comparável ao zelo religioso: Le Corbusier empreendia cruzadas para defender suas crenças arquitetônicas, Gropius criava a Bauhaus, catedral do futuro, e Mies, o profeta, orava ao *Zeitgeist*, o espírito dos novos tempos da produção em massa para que pudesse transformar a sociedade através da arquitetura e do design (JENCKS, 1986).

Para Jencks (1986), o que definiria a arquitetura pós-moderna seria a presença de uma dupla codificação, ou seja, de uma capacidade da arquitetura de comunicar e transmitir mensagens tanto às pessoas que andassem pela rua (o

público leigo em geral) quanto a uma minoria especializada (um público de peritos, como outros arquitetos ou críticos, por exemplo):

Uma arquitetura com base no profissional bem como no popular, como que se baseando em novas técnicas e antigos padrões. Dupla codificação, para simplificar, significa tanto elitista/popular e novo/antigo (...). O pós-modernismo tem a dupla significância essencial: a continuidade do Modernismo e sua transcendência. (JENCKS, 1986, p. 15).

Para Jencks (1986), sua proposta de arquitetura ideal tomaria o caminho aberto pelo Modernismo, mas avançaria além — daí, “Pós-modernismo” — pois exploraria conexões com a cidade e com a história que os modernos ortodoxos haviam rejeitado.

Um dos exemplos de dupla codificação referido por Jencks (2011) é a Neue Staatsgalerie (1977—84), de James Stirling e Michael Wilford, em Stuttgart, Alemanha (Figura 12). Os corrimãos de cores vibrantes seriam um elo do edifício com os mais jovens, enquanto os elementos do Classicismo atrairiam os admiradores da obra de Schinkel⁴. Jencks (1986) entrevistou três grupos distintos — artistas, crianças e empresários — e registrou que em todos a obra tinha boa recepção. Para ele, essa característica pluralista é o que os arquitetos deveriam buscar, articulando os diferentes gostos dos usuários em um estilo eclético. Quanto aos arranjos estéticos do movimento, não haveria, para Jencks (1986), uma única forma de arquitetura pós-moderna, mas um pluralismo de estilos semelhantes.

Nos Estados Unidos, além de Venturi e Moore, ficaram reconhecidos por abraçarem tendências pós-modernas arquitetos como Robert Stern, Michael Graves, e o veterano Philip Johnson. Paralelamente a eles, outro grupo igualmente importante defendia um caminho oposto às releituras do academicismo e ao emprego de formas históricas, tendo como principal referência estética a vanguarda do Movimento Moderno e a boa qualidade das primeiras obras de seus mestres. Dentre seus principais expoentes estavam Richard Meier, John Hejduk, Charles Gwathmey e Peter Eisenman, que juntamente com Michael Graves, foram tema da publicação *Five architects* (1972), sobre os projetos e concepções dos cinco arquitetos nova-iorquinos, considerados uma forma de modernismo tardio, para Jencks (1986). Exemplos dessa vertente são as casas Gwathmey (Figura 13a) e IV (Figura 13b), de Charles Gwathmey e Peter Eisenman, respectivamente.

⁴ Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), arquiteto mais notável do Neoclássico alemão.

Entre as décadas de 1970 e 1980, essa oposição de cosmovisões de arquitetura ficou conhecida nos Estados Unidos como a batalha entre os “pardos” e os “brancos”⁵, nomes alusivos às concepções defendidas por cada lado, uns inclusivistas, outros exclusivistas: uma batalha semelhante a dos pioneiros do Estilo Internacional contra o academicismo vigente em sua época (STERN, 1977 apud NESBITT, 2008).

Cabe um destaque à conversão estilística de Michael Graves, um dos “*Five Architects*”, que trocou as formas puras pela preocupação com o figurativismo, com a representação de símbolos e mitos da sociedade, com a escala humana e com os antropomorfismos. Temas históricos, símbolos, diversidade cromática e composições geométricas foram algumas das características de seu trabalho a partir desta fase (KRUFT, 1994).

Robert Stern defendia em seus escritos e sua prática uma arquitetura em prol da diversidade e das formas híbridas. Para ele, as três principais características do pós-modernismo seriam o contextualismo, a ideia de que o edifício é um fragmento arquitetônico de um todo urbano maior; o alusionismo, isto é, as referências históricas e analogias a outras arquiteturas; e o ornamentalismo, como uma ideia da “*necessidade inata do homem de elaborar e articular os elementos de um edifício relativamente à escala humana*” (STERN, 1977 apud NESBITT, 2008, p. 120), tomando a fachada como portadora de significado.

Exemplos do figurativismo e do alusionismo de Graves e Stern são os edifícios que projetaram para os Estúdios Walt Disney (Figura 14).

A obra de Philip Johnson da segunda metade do século XX contém composições com formas históricas e foco na preocupação com o resultado estético, independente do contexto político e social do cliente, com foco na obtenção da forma (KRUFT, 1994). O episódio pós-moderno fez a arquitetura retornar aos grandes canais da mídia anglo-saxã, tendo Johnson como um dos principais influenciadores culturais junto à mídia de massas, dado seu prestígio e amplo acesso às camadas elevadas da sociedade nova-iorquina. O projeto do arranha-céu da firma AT&T, de Johnson e John Burgee, por exemplo, ganhou as capas dos principais jornais, exibindo seu “frontão chippendale” — conforme Jencks (2011) — a milhões de pessoas (Figura 15a). Outro projeto semelhante de Johnson a ficar

⁵ *Grays* e *whites*, no original. Utilizou-se a tradução da edição brasileira de Nesbitt (2008).

famoso foi o edifício da PPG, em Pittsburg, uma torre de vidro com citações neogóticas (Figura 15b) (JENCKS, 2011).

Muitos arquitetos que tomaram a dianteira do pós-moderno vieram de carreiras sólidas dentro do Modernismo. Além de Johnson, exemplo mais marcante, Charles Moore e Michael Graves tomaram um caminho semelhante. Ao passo que a moda esfriava, em fins dos anos 80, alguns arquitetos retornaram às antigas convicções, como o próprio Philip Johnson, que declarou estar arrependido de ter abandonado as raízes do Movimento Moderno, e que não havia se agradado do pós-moderno — embora o houvesse buscado pelo desejo de novidade, permaneceu nele para atender às expectativas do mercado e oportunidades de negócios. “*Eu sou uma prostituta*” tornou-se uma frase célebre sua, que usou para se referir à sua relação com os clientes (JENCKS, 2011).

Colocações de Johnson ao longo do documentário de Hughes (TROUBLE, 1980) evidenciam sua percepção de que Estilo Internacional era sinônimo de arquitetura moderna em geral. Talvez essa interpretação parcial do significado do Movimento Moderno tenha contribuído para a sua defesa de um Ecletismo radical nas décadas pós-modernas, seguida por seu arrependimento.

No cenário europeu, um dos principais articuladores teóricos da nova crítica ao Movimento Moderno foi o italiano Aldo Rossi, que ficou conhecido por seu principal escrito sobre a apreensão da forma urbana, **A arquitetura da cidade** (1966). De inspirações socialistas, Rossi criticou o funcionalismo puro, defendendo o valor de critérios estéticos e monumentais na construção da paisagem urbana (KRUFT, 1994).

Rossi também contribuiu fundamentalmente para o desenvolvimento de uma tendência que ficou conhecida na condição pós-moderna como neorracionalismo. Trata-se de um diálogo entre postulados da tradição academicista e tradicional com o racionalismo italiano dos anos 20 (um tipo de “Estilo Internacional” local). Rossi trabalhou os tipos arquitetônicos da tradição vernacular e acadêmica incorporados às novas maneiras de construir modernas (Figura 16).

Paolo Portoghesi, outro italiano importante para a articulação teórica da época, publicou **Depois da arquitetura moderna** (1980), uma crítica ao idealismo do Estilo Internacional, da arquitetura como “verdade” metafísica, como defendiam seus interlocutores. Em sua crítica, Portoghesi buscou argumentos na tradição

material, regional e histórica da arquitetura, bem como em questões ambientais. Para ele, por exemplo, era incoerente o Movimento Moderno ser contra a ornamentação “inútil” em prol de um discurso de simplicidade ética e austeridade, sendo que, por outro lado, construiu uma arquitetura do desperdício e esbanjamento energético (PORTOGHESI, 1982).

Embora também misturasse os termos, ora referindo-se por arquitetura moderna, Movimento Moderno, ou ainda Estilo Internacional, é mais precisamente a este último que Portoghesi (1982) endereçava suas críticas. A começar pelo nome, uma vez que paradoxalmente a palavra “estilo” transmitia a ideia de um movimento transitório, uma moda, como os estilos academicistas, condenados vigorosamente pelos primeiros arquitetos modernos.

Um dos maiores eventos da crítica pós-moderna europeia foi a exposição da Bienal de Veneza de 1980, com o tema “a presença do passado”, sob a coordenação de Portoghesi. Chamou a atenção seu espaço principal, a **Strada Novíssima**: uma “rua-manifesto”, construída dentro dos galpões do antigo Arsenal de Veneza, com vinte fachadas fictícias, projetadas por arquitetos de destaque internacional à época, tais como Robert Venturi e Denise Scott-Brown, Charles Moore, Robert Stern, Michel Graves, Frank O. Gehry (Figura 17), Hans Hollein, Oswald Mathias Ungers, Ricardo Bofil, Arata Isozaki, dentre outros (ARANTES, 2015).

Além destes, também contribuiu com o evento Aldo Rossi, com os desenhos do pórtico de acesso e do Teatro del Mondo (1979), um teatro flutuante, projetado conforme suas ideias de racionalidade e analogia, que desfilava pelas águas de Veneza puxado por um rebocador. A ideia do projeto “reconstitui” uma história do imaginário folclórico da cidade italiana, que falava de um teatro que flutuava sobre as águas da cidade (ARANTES, 2015).

A ideia neorracionalista, de Rossi, sintetizada em seu manifesto **Architettura razionale** (1973), lançado na XV *Triennale* de Milão, inspirou diversos arquitetos europeus, tais como o alemão Oswald Mathias Ungers (Figura 18), o austríaco Hans Hollein, o ítalo-suíço Mario Botta, o britânico James Stirling, os irmãos luxemburgueses Robert e Leon Krier, o catalão Ricardo Bofil, dentre outros. Para Krufft (1994), em comum entre norte-americanos e europeus havia a procura por um novo simbolismo baseado na revisão do passado. Na prática, em geral, os dois grupos tomavam caminhos distintos: enquanto Venturi, Moore e seus colegas

ousavam mais na ironia, nas ambiguidades, na dupla função, no ornamentalismo literal, os europeus (com exceções) trabalhavam, em geral, de forma mais análoga e metafórica sobre o neoclassicismo, além de explorar muito a geometria, formas quadradas, escalonamentos etc.

Assim como na América do Norte, também na Europa houve arquitetos que não estavam tão interessados no estudo das tipologias tradicionais, mas sim nos avanços da tecnologia. Nomes como Richard Rogers, Renzo Piano e Norman Foster trabalharam em uma aproximação mais evidente da arquitetura com a engenharia e a tecnologia, dando destaque aos elementos estruturais e continuando os ideais da vanguarda moderna de arquitetura e indústria lado a lado, consolidando uma tendência que ficou conhecida como “high tech” (BENEVOLO, 1985).

A teoria da arquitetura na pós-modernidade recebeu contribuições de outras áreas e disciplinas, como a semiótica, a fenomenologia, a psicologia, a sociologia, etc. Para Benevolo (1985), um dos principais aspectos da arquitetura na condição pós-moderna é o pluralismo, expresso na variedade do repertório formal, que não admite limitações. Assim como a cultura geral pós-moderna foi considerada de difícil definição por críticos como Harvey (1993), classificar a arquitetura dessa época a partir de termos muito específicos, à maneira de Jencks (1986), revela-se uma tarefa de difícil precisão e pouco rigor científico, embora possa ser um exercício abstrato válido para um maior entendimento do problema.

Os críticos do pós-modernismo não deixaram de apontar algumas incoerências do “movimento”. Para Colquhoun (2008), faltou-lhes profundidade teórica, especialmente na vertente historicista, para apropriar-se do passado de melhor forma. Krufft (1994) observou que, embora a ideia fundamental do pós-modernismo fosse a crítica ao funcionalismo modernista, a carência de clareza intelectual dos arquitetos quanto às referências históricas poderia, no futuro, simplesmente resultar em uma nova forma de funcionalismo.

No contexto europeu, uma charge na revista italiana *Domus* ironizou a produção arquitetônica alemã, que havia se tornado uma produção “carimbo” de variações neorracionalistas, abusando das geometrizações (Figura 19).

A principal contribuição deste capítulo para a pesquisa foi estabelecer uma discussão inicial acerca da crítica ao Movimento Moderno, elaborada a partir da década de 1960, no contexto dos Estados Unidos e dos países da Europa Ocidental.

Para isso, retomaram-se publicações, projetos e personagens da crítica pós-moderna, como ficou popularmente conhecido esse fenômeno.

De fato, perdeu-se a batalha pela unidade, como lamentou Gropius. O projeto idealizado pelos primeiros mestres chegou ao final do século em uma variedade de tendências distintas, e mesmo opostas entre si. Contudo, o rótulo de “pós-moderno”, como propôs Jencks (1986), se mostrou um exagero e mero recurso retórico. Pode-se concordar com um “pós-guerra”, a partir do momento em que há retirada de tropas e as partes firmam acordos de paz, mas em um fenômeno complexo como a arquitetura, seria inapropriado dizer que houve uma superação das ideias de Le Corbusier, Gropius, Mies, ou dos CIAM, e dos escombros de Pruitt-Igoe⁶ ergueu-se uma nova teoria, uma nova prática profissional, uma nova técnica de edificar, o que não é verdade. Há autores que defendem ainda que nem mesmo a ruptura do Movimento Moderno com o academicismo, no início do século, foi tão grande como os primeiros modernos gostariam de acreditar — mas ainda assim, sem dúvidas, representou uma mudança muito maior que a ocorrida desde a década de 1960.

Defende-se, como Arantes (2016), o “Pós-modernismo” como uma ideia que transmitiu a falsa sensação de superação do Movimento Moderno, mas na realidade representou uma revisão de pontos falhos do Modernismo de meados do século XX e buscou qualificar a prática arquitetônica, sem defender, porém, uma única receita. Para dar conta dessa pluralidade de ideias e propostas, buscou-se desenvolver uma abordagem temática para as análises da arquitetura dessa época. Os seis temas escolhidos — pluralismo, simbolismo, contextualismo, historicismo, racionalismo e tecnicismo — são tratados especificamente no Capítulo 4.

Além do contato com as ideias, a revisão de literatura no panorama internacional foi essencial para a consolidação de um banco de imagens com referências iconográficas da arquitetura da pós-modernidade (apresentado a seguir), a fim de estabelecer critérios de comparação com a arquitetura produzida em Pelotas.

Os desdobramentos da crítica revisionista do pós-moderno internacional no contexto brasileiro é o assunto discutido no próximo capítulo.

⁶ Conjunto habitacional em Saint Louis, EUA, implodido em 1973 por seu insucesso, no episódio que Jencks chamou de “a data da morte do Movimento Moderno”.



BANCO DE IMAGENS - CAP. 2

PANORAMA INTERNACIONAL





Figura 2 — a) Bauhaus (1926), Dessau, Alemanha; Walter Gropius
 b) Casas da Weissenhof-Siedlung (1927), Stuttgart, Alemanha; Le Corbusier
 Fonte: Gili Merin – archdaily.com / Thomas Wolf – foundationlecorbusier.fr



Figura 3 — Pavilhão Barcelona (1929-30/1986-), Barcelona, Espanha; Mies van der Rohe
 Fonte: Pepo Segura – miesbcn.com



Figura 4 — a) Casa Farnsworth (1946-51), Plano, EUA; Mies van der Rohe/
 b) Glas House (1949), New Canaan, EUA; Philip Johnson
 Fonte: Mies Greg Robins – archdaily.com / archdaily.com

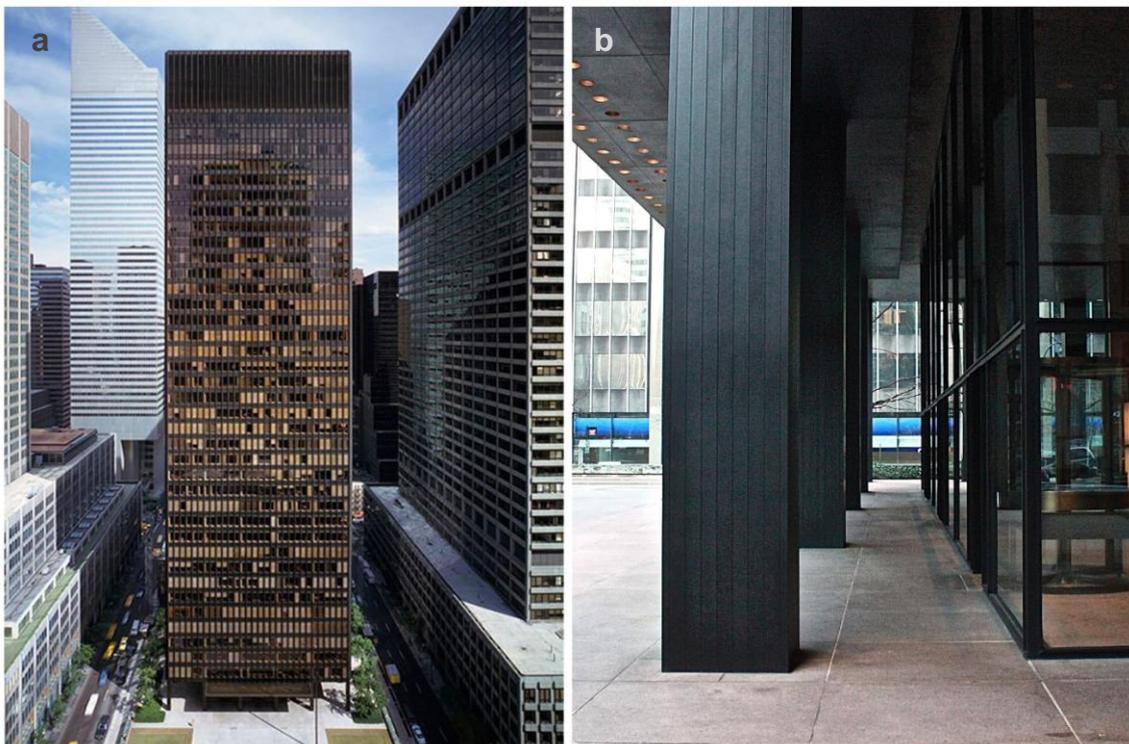


Figura 5 — a) Seagram (1958), Nova York, EUA; Mies van der Rohe e Philip Johnson
 b) detalhe do revestimento em bronze do Seagram
 Fonte: Ben Pentreath - archdaily.com / smallapplebites.wordpress.com



Figura 6 — a) Orfanato (1960), Amsterdam, Holanda; Aldo van Eyck/
 b) Robin Hood Gardens (1972), Londres, Inglaterra; Alison e Peter Smithson
 Fonte: archdaily.com / Amanda Vicent Rous – archdaily.com

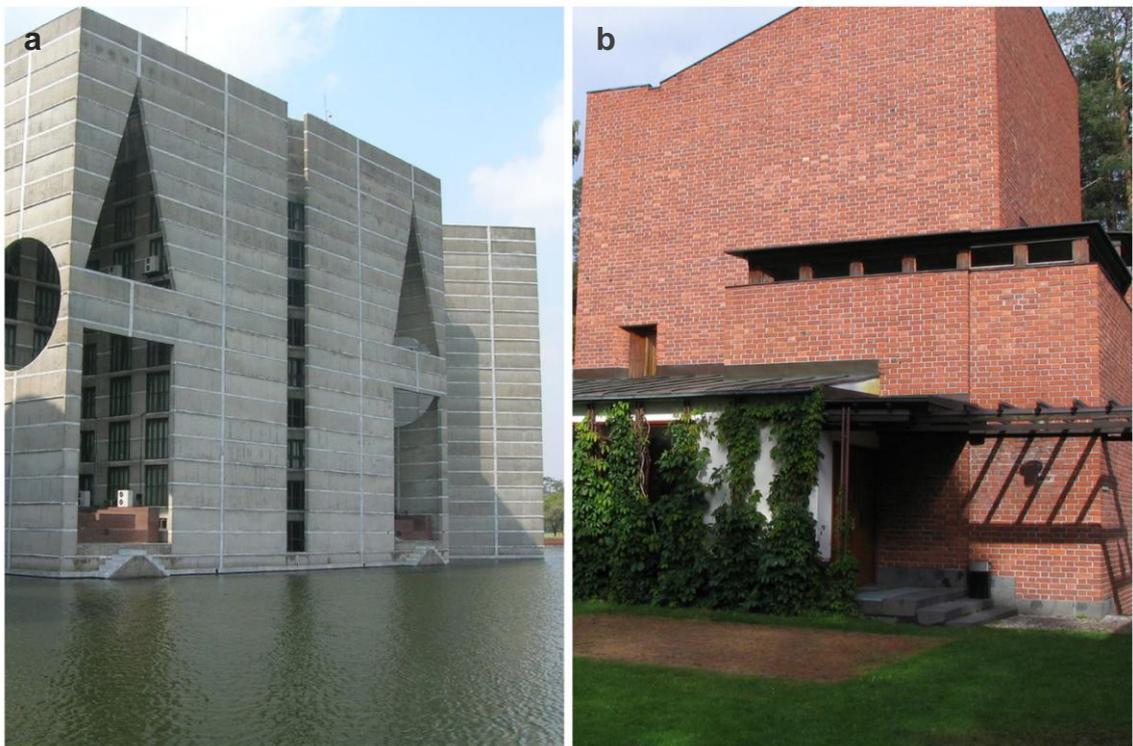


Figura 7 — a) Câmara Municipal (1949), Säynätsalo, Finlândia; Alvar Aalto/
 b) Assembleia Nacional (1962-74), Dacca, Bangladesh; Louis Kahn
 Fonte: archdaily.com / archdaily.com



Figura 8 — Neue Torre Velasca (1956-58), Milão, Itália; BBPR
 Fonte: ombradiunsorriso.files.wordpress.com

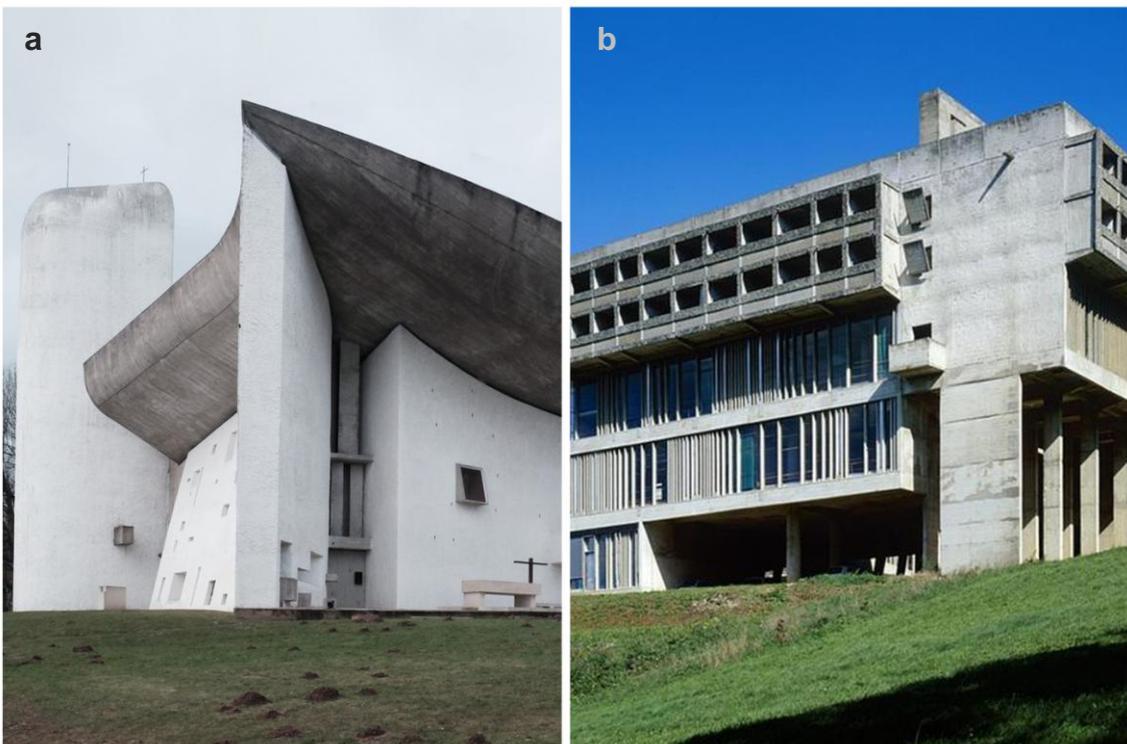


Figura 9 — a) Convento de La Tourette (1953), Eveux-sur-l'Arbresle, França; Le Corbusier/
 b) Capela de Notre Dame Du Haut (1950-55), Ronchamp, França; Le Corbusier
 Fonte: Gili Merin – archdaily.com / Oliver Martin Gambier – fondationlecorburier.fr



Figura 10 — Casa Vanna Venturi (1961-64), Filadélfia, EUA; Robert Venturi
 Fonte: Maria Buszek – archdaily.com



Figura 11 — a) Cozinha da Casa Moore #1 (1966), New Haven, EUA; Charles Moore
 b) Estar da Casa Moore #2 (1984), Austin, EUA; Charles Moore
 Fonte: pinterest.com



Figura 12 — Neue Staatsgalerie (1977-1984), Stuttgart, Alemanha; J. Stirling e M. Wilford
 Fonte: wikipedia.com

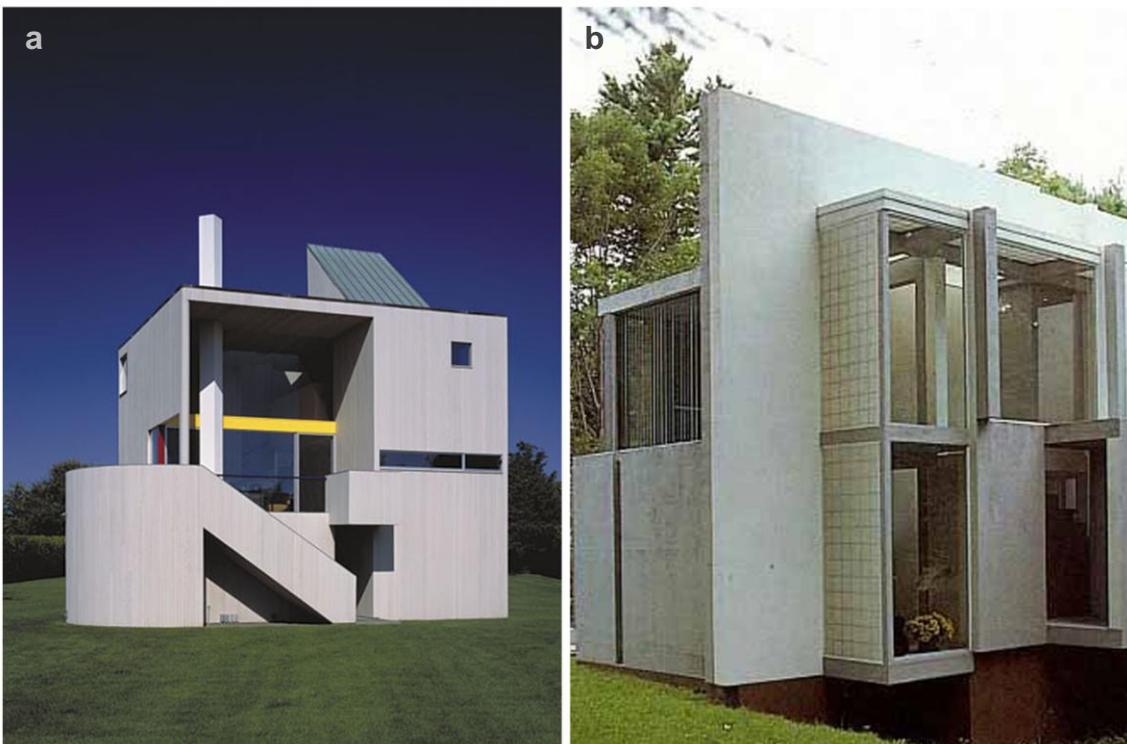


Figura 13 — a) Casa e Estúdio do arquiteto (1967), Amangansett, EUA; Charles Gwathmey
 b) Casa IV (1975), Cornwall, EUA; Peter Eisenman
 Fonte: Scott Francis – archdaily.com / archdaily.com



Figura 14 — a) Escritórios Team Disney (1985-1991), Burbank, EUA; Michael Graves
 b) Edifício de animação da Disney (1991-94), Orlando, EUA; Robert Stern
 Fonte: Iron Javier – flickr.com / thetriumphofpostmodernism.tumblr.com



Figura 15 — a) Sede da AT&T (1978), Nova York, EUA; Philip Johnson e John Burgee
 b) PPG Place (1981-84), Pittsburgh, EUA; Philip Johnson e John Burgee
 Fonte: architecturaldigest.com / archdaily.com



Figura 16 — Habitação social (1981-88), Berlim, Alemanha; Aldo Rossi
 Fonte: mimoa.eu / Fabrizio Pivari – flickr.com

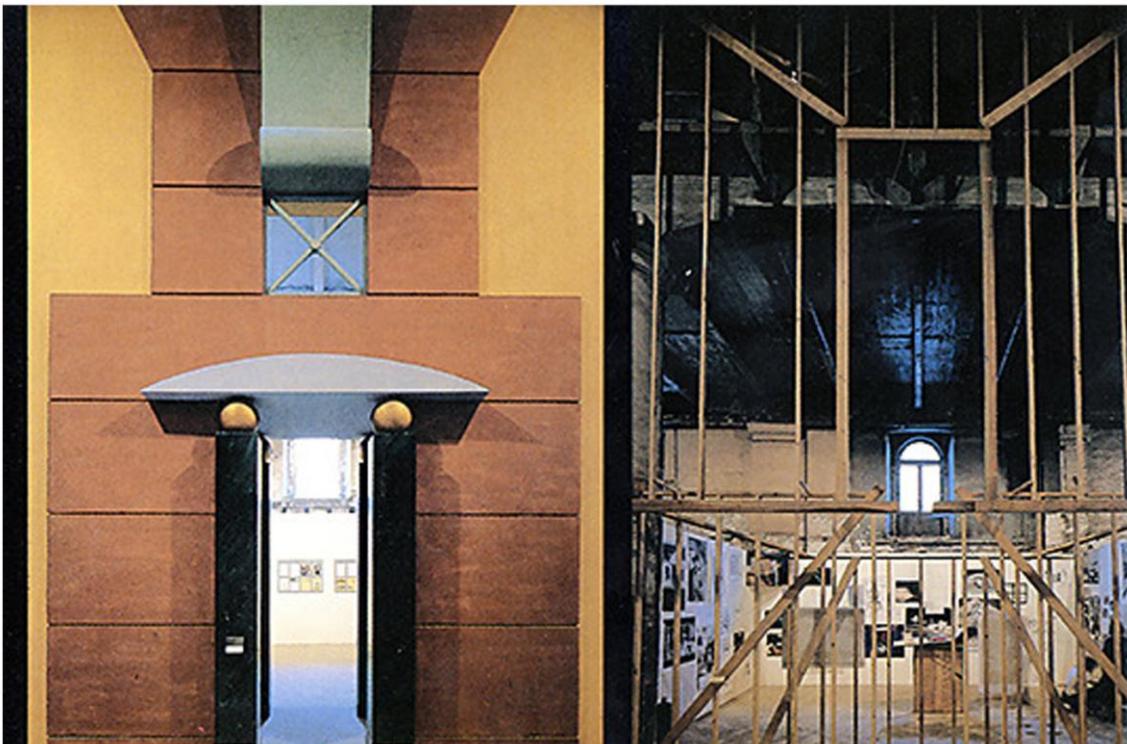


Figura 17 — Fachadas de Graves e Gehry na Strada Novíssima (1980), Veneza, Itália
 Fonte: rndrd.com



Figura 18 — Habitação social (1979-83), Berlim, Alemanha; Oswald Mathias Ungers
 Fonte: wikipedia.com



Figura 19 — Charge ironizando as formas do Pós-modernismo europeu
 Fonte: DOMUS

3 A ASSIMILAÇÃO BRASILEIRA DA REVISÃO DO MODERNO

Conforme Ficher (2007), o fenômeno da arquitetura moderna no Brasil confunde-se com a própria identidade profissional do arquiteto brasileiro, visto que a chegada do Movimento Moderno europeu no país se deu em paralelo com a regulamentação da profissão de arquiteto.

Até a década de 1930, a figura do arquiteto, do desenhista de fachadas e, eventualmente, do construtor confundiam-se. Em 1933, a profissão foi regulamentada e criou-se o sistema CREA¹. Alguns anos depois, surgiu o primeiro projeto estatal, de ampla visibilidade, concebido segundo as diretrizes da arquitetura moderna: o Ministério da Educação e Saúde. Para Ficher (2007), essa combinação de eventos auxiliou na criação de uma corporação de arquitetos no país, a qual tomou o Modernismo como conteúdo formal para a sua consolidação, o que também explicaria o apreço do profissional brasileiro pela arquitetura moderna e a dificuldade de se pensar a arquitetura a partir de outras categorias.

Para Cavalcanti (2006), a consolidação da arquitetura moderna no Brasil teve como principal peculiaridade em relação a outros contextos um significativo aporte estatal. Três vias principais que ilustrariam essa constatação seriam as grandes encomendas de projetos para edifícios institucionais do governo, a coordenação do Serviço de Proteção ao Patrimônio e os projetos de habitação popular de massa.

Em solo brasileiro, como afirma Gonsales (1999), a arquitetura moderna de matriz europeia sofreu adaptações locais, em sentido contrário às aspirações de atemporalidade e universalidade almejadas pelo Estilo Internacional, especialmente notável na obra de Mies e no pensamento de Gropius. Ainda assim, é inegável a influência europeia, especialmente de Le Corbusier, principal patrono dos primeiros

¹ Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia. Desde 2011 os arquitetos têm seu conselho próprio, o Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU).

mestres modernos brasileiros, que inclusive visitou o país em três oportunidades, em 1929, 1936 e 1962.

3.1. Precusores da nova arquitetura no Brasil

A ditadura do Estado Novo, de Getúlio Vargas, empenhava-se politicamente na constituição ideológica da identidade do "novo homem brasileiro", algo muito semelhante às inspirações iluministas e idealistas presentes no ideário da jovem arquitetura moderna na Europa. Dentre as principais ideias que o Estado brasileiro pretendia difundir estavam o trabalho e a educação como forças de emancipação para o surgimento dos novos valores, algo notório em um país que se constituiu sobre séculos de exploração do trabalho escravo.

Assim como os primeiros modernistas europeus vislumbravam na aproximação com a indústria uma chave para a democratização do acesso à moradia digna e a produtos de melhor qualidade, no Brasil, os primeiros arquitetos modernos se apoiavam nos novos ajustes sociais para argumentar a necessidade de uma nova forma de fazer arquitetura. Inspirados em estudos como **Casa grande e senzala** (1933), de Gilberto Freyre, os arquitetos entendiam a casa moderna como instrumento de libertação para o trabalhador. Nas palavras de Lucio Costa: *“A máquina de morar do tempo da Colônia dependia do escravo... O negro era esgoto, era água corrente quente e fria; era interruptor de luz e botão de campainha”* (COSTA *apud* CAVALCANTI, 2006, p. 14).

Em meados da década de 1930, a arquitetura brasileira contava com poucas iniciativas modernizantes, e imperava o conservadorismo de matriz academicista. A casa modernista pioneira (Figura 20) foi projetada em 1927 por Gregori Warchavchik, arquiteto imigrado da União Soviética (hoje Ucrânia). Embora houvesse concebido o projeto da casa com formas puras e sem ornamentos, Warchavchik teve de acrescentar no projeto detalhes ornamentais (aproximando o projeto de um Art Déco), a fim de obter a aprovação do Serviço de Censura de Fachadas da Prefeitura de São Paulo. Ao cabo da história, o arquiteto executou o projeto como havia pensado originalmente, alegando falta de dinheiro para concluir a “decoreação” (CAVALCANTI, 2006).

Lucio Costa é considerado o grande agente articulador da implantação da arquitetura moderna no país. Antes mesmo de ter contato com o Movimento

Moderno, ele já buscava alternativas ao modelo academicista do Ecletismo *Beaux-arts*, explorando estilos de adaptações regionais, como o Neocolonial. Conforme Cavalcanti (2006), ao conhecer novas práticas arquitetônicas modernas que vinham de fora do país, Lucio Costa vislumbrou uma possibilidade de criar algo genuinamente novo, que poderia contribuir para a afirmação da identidade cultural de seu país, ainda em busca de referências.

A primeira grande oportunidade para a nova geração de arquitetos modernos estava nos concursos para novas sedes do governo federal, no Rio de Janeiro: uma para o Ministério do Trabalho, outra para o da Educação e Saúde, coordenadas pelo ministro progressista Gustavo Capanema. Com editais e bancas de avaliação de tendências academicistas, os concursos dificultaram o sucesso dos arquitetos modernos, que ficaram de fora das premiações. Assim, Archimedes Memória, autor de um projeto Neocolonial de inspiração marajoara, foi declarado vencedor do concurso para o Ministério da Educação e Saúde (CAVALCANTI, 2006).

Ao ver ruir a oportunidade do concurso, os modernos, liderados por Lucio Costa, contestaram o resultado, foram à mídia e aos órgãos técnicos para pedir revisão da decisão, argumentando que seus projetos eram mais qualificados e seriam os únicos que verdadeiramente refletiam o desejo por novidade aspirado pelo governo, apesar dos gostos da banca. Contando com a simpatia do ministro Capanema, eles venceram: o prêmio em dinheiro foi pago a Memória, mas a encomenda do projeto dada a Lucio Costa, que convidou outros arquitetos modernos participantes do concurso para somarem na colaboração. Ele, por sua vez, mostrava que *"no programa da nova arquitetura, o trabalho em equipe poderia resultar em um projeto melhor e mais significativo do que aquele realizado individualmente. Por outro lado, eliminava, pelo menos parcialmente, a impressão de arbitrariedade que causava a sua escolha"* (BRUAND, 2012, p. 82). Além de Lucio Costa, formavam a equipe Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer.

Outra iniciativa na busca por legitimação da equipe encarregada é a solicitação de Lucio Costa feita ao Ministro Capanema para que trouxesse Le Corbusier ao Brasil, a fim de prestar uma consultoria ao projeto. Ter o aval de uma das maiores celebridades mundiais no campo da arquitetura moderna seria estratégico para rebater as críticas quanto ao desfecho do concurso ou à qualidade do projeto. Também para o arquiteto franco-suíço era uma oportunidade inédita de

colaborar em um projeto de grandes proporções, uma vez que até meados dos anos 30, sua carreira era muito mais de um teórico, com apenas alguns projetos pontuais executados (CAVALCANTI, 2006).

Inaugurado em 1945, o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde foi o primeiro grande acontecimento da arquitetura moderna brasileira (Figura 21). A obra inovou ao incorporar paradigmas estéticos do Movimento Moderno, como os cinco pontos de Le Corbusier, em uma escala monumental, dentro do tecido urbano tradicional. Também foi o marco de visibilidade de uma primeira geração de mestres modernos brasileiros, especialmente Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Reidy, precursores da chamada Escola Carioca da arquitetura moderna.

O nascimento do Modernismo no Brasil se deu atrelado a uma forte postura ideológica progressista, que buscava desenvolver uma estética nacionalista e um diálogo do universal com o local, com a brasilidade (MARQUES, 2002). Ou seja, o Estilo Internacional fora convertido pela Escola Carioca em uma tentativa de consolidação de uma identidade estética nacional que fosse motivo de orgulho e projetasse o país internacionalmente, o que veio a acontecer em seguida.

Com Estados Unidos e Europa em guerra, vinham do Brasil algumas das expressões arquitetônicas mais criativas, entre finais dos anos 30 e meados dos 40. Lucio Costa e Oscar Niemeyer projetaram o Pavilhão do Brasil (Figura 22) para a Feira de Nova York (1939-1940), e, em 1944, foi organizada a exposição ***Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942***, no MoMA, em Nova York, sob a curadoria de Philip Goodwin e fotografias de G.E. Kidder-Smith. Para Cavalcanti (2006), a partir desse momento, a arquitetura brasileira passou a chamar a atenção dos demais países centrais e ocupar páginas dos principais periódicos internacionais. A boa recepção de obras como o Ministério na crítica especializada internacional colaborou ainda para que o público leigo local passasse a valorizar mais a nova arquitetura, até então ridicularizada pelo senso comum.

O segundo grande momento da arquitetura moderna nacional consolidou o nome do maior arquiteto brasileiro de sua geração, Oscar Niemeyer. Trata-se do conjunto da Pampulha, uma série de edificações especiais que coroavam um empreendimento de lazer voltado às classes abastadas de Belo Horizonte (CAVALCANTI, 2006).

Niemeyer projetou seis edifícios, dispostos ao redor de um lago artificial: um cassino, um *yacht* clube, uma casa de baile, uma capela e um hotel (não

construído), além de uma residência de final de semana para o prefeito e idealizador do empreendimento, Juscelino Kubitschek.

Embora todos os projetos compartilhassem de uma alta qualidade, cabe destacar a capela de São Francisco de Assis, na qual Niemeyer lançou mão de uma solução estrutural em abóbodas autoportantes, em vez da solução habitual da estrutura independente, em lajes, vigas e pilares, coberturas planas e fechamentos transparentes (Figura 23). Para Bruand (2012), o grande mérito do arquiteto foi apropriar-se de um tipo até então empregado apenas na engenharia, com finalidades puramente utilitárias, e identificar nele uma possibilidade de uso plástico, já que funcionalmente era apropriada para o tipo "igreja".

Conforme Bruand (2012), três características marcaram a arquitetura moderna brasileira dessa fase seminal: monumentalidade, expressividade formal e materialidade abastada. Foi monumental especialmente devido às grandes proporções dos projetos estatais, motivados pela intenção de autopromoção do governo. A expressividade formal foi mais evidente na contribuição de Niemeyer, que mesclou em suas formas clareza e racionalidade com leveza, audácia e graça. Por fim, foi também uma arquitetura abastada em termos de recursos, por não ter sido limitada a orçamentos muito restritivos, em geral. Bruand (2012) observa nos edifícios desse período ainda um efeito de síntese das artes, por congregar na arquitetura outras manifestações expressivas, como esculturas, pinturas murais e azulejos, todas subordinadas à coordenação do arquiteto.

Evidentemente, o avanço do Modernismo no Brasil se deu de maneira pontual na primeira metade do século XX. Obras como a Casa Modernista, de Warchavchik, ou o Ministério da Educação e Saúde eram ainda exceções, mas que abririam caminho para que, nas décadas seguintes, a arquitetura moderna estivesse presente em todas as regiões do país.

Bruand (2012) coloca o ano de 1944 como marco do encerramento de um primeiro ciclo na historiografia do moderno brasileiro. A arquitetura da Escola Carioca marcou sua época pela sua unidade e identidade. Também é importante notar o destaque às questões regionais e nacionalistas nos discursos dos primeiros modernos, especialmente Lucio Costa, que antecipam uma pauta amplamente difundida na década de 1980 na Europa, através do regionalismo crítico. Isso também mostra que a própria crítica pós-moderna europeia não poderia ser reproduzida tal qual no contexto brasileiro, pois, em sua origem, a própria arquitetura

moderna brasileira já se mostrava um movimento com suas peculiaridades locais em relação à matriz europeia.

No Rio Grande do Sul, a arquitetura moderna chegaria um pouco mais tarde, através do trabalho de Carlos Alberto de Holanda Mendonça e Edgar Graeff, ambos com formação no Rio de Janeiro (MONTAGNER, 2015). Se comparadas aos projetos do Rio de Janeiro ou São Paulo, eram obras mais modestas, escassas e esparsas (MARQUES, 2002).

3.2. Brasília, brutalismo e o período nacionalista

Na década de 1950, novos ares sopraram no Movimento Moderno, como demonstravam alguns dos novos projetos dos mestres da primeira geração, especialmente Mies van der Rohe e Le Corbusier, bem como a produção de outros nomes de destaque internacional, como Alvar Aalto e Louis Kahn. A arquitetura moderna internacional começou a se abrir a novas experiências, e o mesmo pode ser dito da produção nacional. Como observa Bastos (2015a), o próprio Oscar Niemeyer apresentou novas concepções em seus projetos para os palácios de Brasília, conforme comentou em artigo da época:

Nesse sentido, passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios (...). Passei a evitar as soluções recortadas ou compostas de muitos elementos, difíceis de se conterem numa forma pura e definida (NIEMEYER apud BASTOS, 2015a, p. 68).

A construção de Brasília, nova Capital Federal, no curto prazo de apenas três anos (1957-1960), representou o grande marco da arquitetura e urbanismo modernos no Brasil, reafirmando o protagonismo de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, encarregados do projeto urbano e da arquitetura dos edifícios principais, respectivamente.

Paralelamente ao projeto de Brasília e seguindo uma tendência internacional dos anos 50, a arquitetura brasileira começava a explorar o uso de materiais brutos, especialmente o concreto armado, e as formas mais puras e lineares. O mesmo estava acontecendo na Europa, na obra de Le Corbusier e de Alison e Peter Smithson, por exemplo. Nessa época ocorre também a migração do centro da discussão e produção arquitetônica de destaque no país do Rio de Janeiro para São Paulo.

A nova “Escola Paulista”, alinhada a uma estética brutalista da arquitetura, tinha em João Vilanova Artigas o seu principal articulador. Além deste, destacavam-se trabalhos da ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha, Décio Tozzi, Ruy Ohtake, dentre outros.

Dentre alguns projetos que marcaram o brutalismo paulista incluem-se: a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), de Artigas (Figura 24) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), de Lina Bo Bardi (Figura 25).

Formalmente, a arquitetura paulista foi marcada pela simplificação dos volumes e técnicas construtivas e emprego abundante do concreto armado. Justificava seu primitivismo da forma na defesa de uma arquitetura mais verdadeira, monolítica, contra as frivolidades e enganos do revestimento. Ideologicamente, a Escola Paulista carregava um forte apelo social de cunho progressista. Dois dos nichos principais de projetos para os arquitetos no período foram residências para a classe média alta intelectualizada de tendências liberais de esquerda, e grandes encomendas estatais do “milagre econômico”, como ficou conhecido o período de finais dos anos 1960 e início dos anos 1970, devido à elevada demanda por construção e aquecimento do mercado (ZEIN, 1985).

O cenário político da América Latina na segunda metade do século XX foi marcado por ditaduras militares em diversos países, incluindo o Brasil, no qual os militares ficaram no poder de 1964 a 1985. A ideologia nacionalista com ênfase no desenvolvimentismo que estava presente neste momento representou para a construção civil uma época de grandes obras e expansão do mercado, com forte subsídio estatal e foco na demonstração da força econômica do país, embora a sustentabilidade econômica desses empreendimentos tenha ficado em segundo plano (ZEIN, 2015b).

Nessa mesma época, a formação dos arquitetos no novo principal centro do país, São Paulo, era carregada de convicções político-ideológicas, que giravam entorno de uma unidade nacional e da função social do arquiteto. Para Artigas, a arquitetura deveria ser um dos propulsores a levar o país rumo a um desenvolvimento tecnológico, rompendo com a imagem do Brasil provinciano e artesanal. Sergio Ferro e seus colegas da Arquitetura Nova, embora também progressistas, propuseram, partindo de uma abordagem marxista da indústria da construção civil, uma arquitetura de materiais tradicionais e técnicas mais

acessíveis, a fim de proporcionar um canteiro de obras menos alienante para os operários. Para essa geração, o desenho ganhou estigma de instrumento reacionário da condição heterônoma da arquitetura. Voltava-se aos sonhos idealistas da vanguarda do Movimento Moderno europeia: falava-se na formação do arquiteto inteiro e íntegro, o qual deveria mudar a sociedade, e não simplesmente ser arquiteto; o arquiteto, portanto, como ideólogo da sociedade e da mudança social (ACAYABA, 1985).

A arquitetura moderna já havia deixado há algumas décadas a condição de exceção para afirmar-se como regra geral. Diversos textos críticos da década de 1980, momento de maior liberdade de ideias, voltaram-se contra a condição da arquitetura brasileira do período nacionalista, evidenciando a crise da disciplina. Dentre os principais pontos, criticava-se o fechamento nacionalista dos arquitetos, o dogmatismo, a falta de discussão crítica, o culto à personalidade e a ideia do arquiteto demiurgo, de criatividade inesgotável, como se verá adiante.

A fim de defenderem uma produção nacional e o perfil do arquiteto moderno brasileiro, os profissionais brasileiros se fecharam em um ciclo autorreferente, inibindo interesses por textos e obras estrangeiros que não fossem os clássicos textos da causa modernista. Uma atitude bem diferente do que ocorreu no início do movimento no país, com a consultoria internacional de Le Corbusier no projeto do Ministério da Educação e Saúde, por exemplo. Para Espallargas Gimenez (1984), a revista Acrópole foi um exemplo desse momento de pauta fechada, orbitando astros brasileiros e pouco registrando do panorama internacional.

O nacionalismo amparava-se em uma percepção de autossuficiência, reforçada na tese da “maioridade” da arquitetura nacional, adquirida com Brasília, que atestava a capacidade dos profissionais brasileiros e dispensaria trocas de saberes com outros contextos, criando a ilusão de um controle ideológico da arquitetura nacional (ACAYABA, 1985).

Muito da banalização e desgaste da imagem da arquitetura moderna da geração passada devia-se à defesa do mito do arquiteto nacional de criatividade inesgotável, que já não conseguia se sustentar (ESPALLARGAS GIMENEZ, 1984). Na formação profissional, docentes reproduziam falácias como “projeto não se ensina, nem se aprende”, reforçando o mito do gênio (JANTZEN et al., 2009). A prática do estudo de precedentes e da cópia como um exercício acadêmico para o aperfeiçoamento do estudante era censurada em nome da busca pela novidade.

Contudo, na prática, estimulava-se a repetição das verdades pré-estabelecidas por essa ortodoxia nacional, um dos motivos de sua banalização (ZEIN, 1985).

Além das fronteiras intelectuais fechadas, o projeto nacionalista não favorecia a discussão teórica da arquitetura. Massa (1984) criticou a forma como as gerações de Artigas e Niemeyer influenciaram ideologicamente os novos arquitetos, enfatizando mais questões sociais e políticas do que o debate da arquitetura enquanto disciplina autônoma:

Usando frases-clichês de um marxismo-lenismo elementar, sem nenhuma atuação real em termos humanos, (...) esses arquitetos subjugaram a discussão sobre a arquitetura a pseudodebates político-ideológicos e a posições de indiscutível subjetivismo formal. Tudo isso os levou a um verdadeiro culto da personalidade que acentuou ainda mais a diferença de espírito que os separa da jovem geração de arquitetos brasileiros (MASSA, 1984, p. 84).

Para Espallargas Gimenez (1984), a arquitetura foi um dos principais suportes da utopia da cultura brasileira. Assim como aconteceu no segundo pós-guerra europeu, o chamado “milagre” brasileiro do nacional-desenvolvimentismo manteve grande parte dos arquitetos ocupados com projetos e pouco foi produzido em termos de reflexão teórica de arquitetura, a julgar pela ausência quase total de periódicos especializados, bem como outras publicações.

Com o tempo, dois fenômenos ficaram evidentes na produção arquitetônica brasileira em geral: uma banalização dos postulados da Escola Paulista e um patrulhamento ideológico dos arquitetos. O pensamento principal da arquitetura brasileira havia se moldado ao protagonismo da técnica e do mercado, e qualquer relação com aspectos simbólicos, metafísicos ou fenomenológicos estavam proibidos, pois eram distrações (ESPALLARGAS GIMENEZ, 1984).

No cenário da construção de mercado comum, menos qualificado que as produções dos grandes arquitetos autorais do país, o Modernismo desenvolvimentista marcou-se pela excessiva simplificação formal, especialmente na habitação de interesse social, com fins de barateamento e maiores lucros. Discutia-se menos a qualidade do projeto e mais as possibilidades de atingir a maior área ou o maior número de unidades, chegando à situação absurda de produzir casas com tempo de financiamento mais longos que sua própria durabilidade (ZEIN, 1987).

Conforme Marques (2002), o primitivismo elegante, notável em obras de mestres como Mendes da Rocha ou Bo Bardi, deu lugar a uma arquitetura descolada de seus princípios originais, dogmática, banalizada e repetitiva. A “caixa

paulista” de concreto era a proposta para todos os programas, quer fosse uma residência, agência bancária, escritório, etc. A dogmatização da arquitetura moderna paulista a converteu em *“uma arquitetura estoica, de certa maneira franciscana, refletindo o seu caráter ideológico esquerdizante”*, que promoveu a *“fetichização do concreto bruto usado como doutrina ortodoxa e redundou em um conservadorismo reacionário, na medida em que tinha que ser praticada daquela forma”* (MARQUES, 2002, p. 83).

O pensamento de que depois de Brasília "nada se fez", em termos de relevância, ou que a experiência da cidade culminou no fim do período glorioso da arquitetura brasileira era recorrente na crítica nacional. Para Zein (2015a), essa posição reflete o reducionismo de tomar apenas a Escola Carioca como arquitetura brasileira e o ressentimento por ela ter dividido a cena nacional com outras expressões que surgiam, como o brutalismo da Escola Paulista. Também eram muitos os que culpavam o cenário político ditatorial, que apesar de pouco favorável, não deveria ser responsabilizado pela crise na arquitetura nacional, quando cabia aos próprios arquitetos admitirem que o modelo vigente encontrava-se cada vez mais desgastado e a busca por novos ares se fazia necessária (ZEIN, 1987).

A arquitetura da leveza e plasticidade formal produzida pontualmente em edifícios de destaque entre 1935 e 1960, de fato, já vinham sendo revisadas nos próprios edifícios da nova Capital (BASTOS, 2015a). Contudo, isso não significa que foi frustrada a busca por uma “brasilidade”, como selo qualitativo de uma arquitetura homogênea. Para Zein, não há uma "brasilidade" inata a ser preservada, *"mas apenas e sempre, 'brasilidades', configuradas conforme mudam os tempos e as vontades"* (ZEIN, 2015a, p. 52).

Essas são algumas percepções do panorama da arquitetura brasileira das décadas de 1960 e 1970 sob o olhar de críticos da década de 1980. O reconhecimento de uma crise interna foi o primeiro aspecto diferente na nova geração dos arquitetos, mais aberta ao diálogo com influências externas. A discussão e assimilação de teorias e projetos vindos de fora do país marcariam essa nova fase da arquitetura brasileira, em meio ao fenômeno da condição pós-moderna internacional.

3.3. Anos 80: efervescência e a assimilação das polêmicas internacionais

No final da década de 1970, ocorreu uma reabertura da discussão da arquitetura no campo teórico. Uma das evidências é o aparecimento de revistas especializadas que publicaram novas ideias e projetos em alcance nacional. A revista **Módulo**, do grupo de Niemeyer, foi relançada em 1975, após uma pausa de dez anos, embora seguisse pautando especialmente a “arquitetura moderna brasileira” do plasticismo estrutural. **Projeto**, lançada em 1977, inovou pela maior abertura às tendências plurais e reflexões teóricas. Por fim, em 1979, é lançada a **Pampulha**, revista voltada à divulgação dos trabalhos de arquitetos mineiros da época, que pela qualidade e espírito de vanguarda que apresentavam, fizeram da revista um importante canal de discussão do pós-moderno nacional. Em 1985 surgiria ainda a revista **Arquitetura e Urbanismo (aU)**, completando o grupo dos principais veículos das discussões teóricas e referências projetuais nacionais (BASTOS, 2015c).

Neste trabalho, a revisão da crítica pós-moderna no cenário nacional foi elaborada tendo como principal fonte de consulta edições de *Projeto* da década de 1980. Muitos dos exemplares encontrados na Biblioteca do Campus de Ciências Sociais da UFPel trazem nas capas a assinatura dos antigos donos, em geral arquitetos da cidade de Pelotas, o que mostra que havia um público de profissionais de Pelotas que consumia esse tipo de mídia especializada à época.

No novo debate arquitetônico dos anos 80, o tema do pós-moderno recebeu bastante atenção, seguindo uma tendência das discussões intelectuais em geral. A revista *Projeto*, por exemplo, trazia textos de críticos estrangeiros, como o britânico William Curtis ou o soviético V. Glazitchev, além de entrevistas com arquitetos célebres como Mario Botta, Richard Meier, Charles Gwathmey, além do polêmico Charles Jencks.

A nova geração analisava criticamente as concepções de arquitetura vigentes e o seu isolamento em relação a outros contextos. Não entendiam a busca por uma identidade local como algo errado em si, desde que se buscasse de modo equilibrado: sem exaltar nacionalismos chauvinistas, nem tampouco promover uma assimilação acrítica às modas lançadas no contexto etnocêntrico europeu (ZEIN, 1985).

Para a grande maioria dos críticos brasileiros da época não era adequada a visão do pós-moderno como ruptura e superação do Movimento Moderno, rumo a um novo e ideal momento. Opondo-se a essa interpretação exagerada, Mahfuz (1987) destacou o Estilo Internacional, como sendo o grande alvo da crítica pós-moderna, e não o Movimento Moderno como um todo.

O Estilo Internacional é, na verdade, quase uma negação dos valores básicos do Movimento Moderno, pois, enquanto este surgiu como uma proposta de criação de uma arquitetura libertadora, vital e dinâmica, sempre ligada aos problemas contemporâneos, aquele se apresenta como uma cristalização dos valores formais e conceituais do modernismo. A própria ideia de estilo não constava no programa modernista, o qual se definia exatamente como o fim de todos os estilos (MAHFUZ, 1987, p. 133).

A nova crítica brasileira chegaria com quase quinze anos de atraso, em comparação ao início das discussões pós-modernas nos países centrais. Algo positivo, segundo Espallargas Gimenez (1984), pois chegava mais amadurecida, sem os exageros de algumas obras de Moore ou escritos de Jencks, mas com a percepção de que *“enterrar o Movimento Moderno, com atestado de obsolescência, é cometer a mesma inocência dos que pensaram cremar a tradição e a Beaux-arts”* (ESPALLARGAS GIMENEZ, 1984, p. 93).

Houve ainda quem entendesse que, após os anos de isolamento cultural, os arquitetos brasileiros estavam mais maduros para interpretar as novas ideias que chegavam dos países centrais: *“O voluntário esquecimento dos elementos tradicionais da arquitetura só durou um período, talvez necessário para o brasileiro cortar definitivamente o cordão com o imperialismo cultural europeu”* (MASSA, 1984, p. 84). O que, talvez, nunca tenha ocorrido, de fato.

Os debates arquitetônicos na pós-modernidade brasileira se dão com menor procura por receituários prontos e maior desenvolvimento conceitual e reconhecimento das complexidades dos assuntos. Os estudantes estiveram entre os maiores entusiastas dos novos tempos não apenas no Brasil, como escreveu Glazitchev em *Projeto* acerca do contexto soviético:

Depois que os alunos olharam pilhas de revistas, ardentemente se apressaram em incluir colunas jônicas nas fachadas de clubes locais, decorar estruturas de Mies van der Rohe com ornamentos ingênuos, justapor diagonais e horizontais, cobrir as fachadas com desenhos supergráficos ao acaso (GLAZITCHEV, 1987, p. 142).

O mesmo autor sinalizava uma postura mais humilde dos arquitetos, que não mais reivindicavam para si a figura de controladores e reformadores sociais

mediante as intervenções arquitetônicas e urbanísticas. Em suas palavras, havia fracassado “a tentativa de ‘devolver’ ao arquiteto o papel que ele nunca teve, consolidá-lo em uma posição que ele nunca poderia manter” (GLAZITCHEV, p. 143, 1987).

O contexto acadêmico, da formação de novos profissionais, sinalizou também mudanças, em termos de maior abertura à literatura de teoria e crítica de arquitetura, contrariando a prática de ateliês de projeto em contextos anteriores, quando determinados modelos nacionais eram colocados sem abertura a questionamentos (ESPALLARGAS GIMENEZ, 1984).

Seguindo o curso de mudanças no ensino, houve um renascimento da importância do desenho para o arquiteto. Além de desenhar para projetar, estimulava-se um prazer no desenho como ferramenta de representação, o *rendering*. Diversos arquitetos de destaque internacional tiveram publicados seus desenhos de grande qualidade gráfica, seguindo uma tradição do academicismo que havia ficado esquecida (FICHER, 2007).

Outro tabu no ensino de arquitetura era a pesquisa de precedentes e referências projetuais em livros e tratados. Admitir referências de livros seria sinal de fraqueza e resquício academicista, e perdurava entre os modernistas certo desprezo às fontes impressas — uma “bibliofobia”, como chamou ZEIN (1985). A rejeição de alguns modernistas às fontes bibliográficas não se justificava historicamente, visto que a arquitetura sempre se amparou nos livros para a sua consolidação — ao menos de Vitruvius, na Antiguidade, até Le Corbusier, no século XX. Contudo, essa postura permaneceu por muitas décadas no contexto do ensino no Brasil, como ilustra um episódio de uma conversa entre dois professores arquitetos, no qual o mais velho, de raízes modernistas, declara ao outro, mais acadêmico: “*Não sei por que compras tantos livros. Daqui a alguns anos já estarão todos desatualizados!*”.

Como se deu a relação dos temas arquitetônicos da modernidade europeia com a realidade brasileira? Seguindo as tendências do Pós-modernismo da Europa e dos Estados Unidos, arquitetos brasileiros passaram a procurar referências para seus projetos “fora da caixa” modernista, a partir de referências da tradição popular, de estilos históricos, da racionalização e geometrização de tipologias tradicionais etc. Os experimentalismos na arquitetura brasileira levaram à necessidade de discussão do Pós-modernismo. Ocorria a substituição do paradigma da angústia das metas inalcançáveis, de Tafuri, pelo fim do proibicionismo, de Portoghesi, em uma

batalha em que “o ‘*mais novo*’ deve vencer mais pela fadiga do seu oponente do que por seus próprios méritos” (ESPALLARGAS GIMENEZ, 1984, p. 88).

Conforme Zein (1987), não apenas novas ideias chegavam, mas também o cenário econômico já não era mais o mesmo do nacional-desenvolvimentismo. Os anos 80 ficaram conhecidos como “a década perdida” na economia brasileira, devido a uma profunda recessão, que se refletiu na diminuição das encomendas para os arquitetos. Também os projetos de grande escala tornaram-se mais raros, e acompanhavam a tendência da substituição do paradigma do planejamento urbano de larga escala por “pequenos planos”, em escala intermediária (PORTOGHESI, 1982).

A figura de maior expressão em obras edificadas na pós-modernidade brasileira é o mineiro Éolo Maia, também integrante do corpo editorial da revista *Pampulha* (SANTA CECÍLIA, 2006). Maia defendia a revisão da arquitetura, a exemplo do que, segundo ele, acontecia em outras áreas da cultura, como a música, o cinema ou o teatro (ZEIN, 2015c).

Em 1983, ocorre o primeiro debate brasileiro que faz menção ao pós-moderno: o **Fórum de Arquitetura**, em Porto Alegre, promovido pelo IAB-RS², com o tema “Moderno e pós-moderno no contexto latino-americano”. Éolo Maia foi um dos palestrantes, e um dos poucos a tentar definir mais claramente o assunto:

O pós-moderno nasce dessa arquitetura que se exauriu, e não precisa ser um grande choque para nós no Brasil se assimilarmos essa última corrente tanto quanto o fizemos com as outras, tentando tirar dessas teorias o que é útil a cada região ou momento histórico. (...) Os anos 60 marcaram um movimento mundial de revisão de valores, da economia, da música, artes etc., e a arquitetura não pode ficar isolada desse processo. (...) Não existe uma chave: tal é o caminho. Nós, brasileiros, revitalizamos dentro de nossos meios econômicos e criativos, observando tudo o que está acontecendo. Além disso, assim como o modernismo, o pós tem diferentes correntes (MAIA apud ZEIN, 1983, p. 41).

Um conceito muito presente na visão teórica de Éolo é o de antropofagia cultural, ou seja, a ideia de que o Brasil sempre se alimentou de referências externas, interpretando-as, adaptando-as e assimilando-as. Cita como um exemplo a igreja de Aleijadinho, em Congonhas-MG:

Se você for ver, existe em Portugal uma igreja que tem um espaço parecidíssimo com a nossa. O Aleijadinho deve ter visto aquilo em gravuras e interpretou, o que é muito bom, interpretou de uma forma patropi, meio disforme, estranha; essa assimilação é natural, desde o período colonial nós temos isso (MAIA apud ZEIN, 2015c, p. 224).

² Instituto dos Arquitetos do Brasil

Para Éolo, o problema da influência estrangeira não era exclusividade dos tempos pós-modernos e não deveria ser um escândalo para o arquiteto brasileiro trabalhar criativamente sobre referenciais externos. Porém, advertia quanto a um possível empobrecimento qualitativo, se essa assimilação fosse feita sem uma devida contextualização:

Agora, todo mundo pensa que arquitetura pós-moderna é botar coluna grega, pórticos... não é só isso, pode até ser... mas não é só isso, é uma coisa mais ampla, ninguém sabe direito o que é, essa discussão é até mundial. (...) Antes o pessoal não discutia arquitetura, era só seguir o moderno; então está se tornando perigoso porque vai ter muito arquiteto novo que vai pegar essas leituras mais fáceis, e sem uma maior discussão, e vai começar a fazer... Pós-modernoso (MAIA apud ZEIN, 2015c, p. 224).

Dos integrantes de *Pampulha*, destacavam-se ainda os trabalhos de Jô Vasconcellos, Sylvio de Podestá, Álvaro Hardy (Veveco), dentre outros. Os mineiros marcaram o cenário nacional por seu pioneirismo e pela efervescência que criaram, no esforço por atualizar a arquitetura. Seus projetos ousados e sua crítica afiada, além do bom-humor típico, fazem por merecer o apelido que a pós-modernidade da arquitetura brasileira recebeu, de “pós-mineiridade” (ZEIN, 2015c).

Um dos projetos mais celebrados do grupo é a Capela de Santana do Pé do Morro (Figura 26), uma adaptação da caixa de vidro de Mies, que envolve a ruína de uma antiga capela da fazenda onde foi construída (SANTA CECÍLIA, 2006). Os diversos detalhes artesanais da madeira do forro e paredes contrastam com a estrutura de aço patinável e os painéis de fechamento em vidro, enquanto os vitrais geométricos, em azul e vermelho ao fundo do altar, reforçam o caráter religioso do projeto.

Destacam-se ainda as escolas projetadas em Timóteo, no interior de Minas Gerais. O Grupo Escolar Cachoeira do Vale (Figura 27) possui uma ênfase técnica, com estrutura metálica aparente e uma racionalização da construção bem evidente nos módulos e materiais empregados, ainda que estejam presentes elementos que remetam às tendências neorracionalistas europeias, como as pequenas torres com bandeirinhas na cobertura, lembrando o Teatro del Mondo, de Aldo Rossi.

Já o Grupo Escolar Vale Verde (Figura 28) possui referências na tradição artesanal, a partir da prática dos construtores locais na execução de abóbodas de tijolos para fornos de queima de carvão. Para resolver a cobertura em abóbodas, Éolo foi buscar inspiração nas experiências do arquiteto egípcio Hassan Fathy,

enquanto que as diversas disposições e arranjos do tijolo lembram trabalhos do suíço Mario Botta (SANTA CECÍLIA, 2006).

Inúmeras referências a projetos do Pós-modernismo internacional podem ser encontrados na obra dos mineiros. No edifício Rainha da Sucata (Figura 29) ou no interior da Casa do Bispo (Figura 30a), a variedade de formas, cores e materiais deixam evidentes a busca pela “difícil unidade pela inclusão”, de Venturi (2004). Referências ao trabalho de Venturi são ainda mais evidentes em projetos residenciais de Sylvio de Podestá (Figuras 30b e 31), nas quais fica evidente a citação à Casa Vanna Venturi (Figura 10).

Com o interesse pelo contexto local e pelo regional em vez da busca por soluções universais, também começaram a ganhar destaque obras de arquitetos de fora do eixo cultural do Sudeste. Um deles foi Severiano Porto, no Amazonas, reconhecido por seus estudos de adaptação da arquitetura moderna ao clima, à cultura e aos materiais amazônicos (BASTOS; ZEIN, 2015). Outro exemplo é Fernando Peixoto, de Salvador, que desenvolveu um estilo próprio nas fachadas de seus edifícios em altura, trabalhadas em listras e desenhos geométricos que mesclam diversas cores (Figura 32).

Nas páginas de edições dos anos 80 da revista *Projeto*, encontram-se outros exemplos, como lojas de São Paulo (Figura 33) ou o projeto do Edifício Amazonas (Figura 34a), que seguem um caminho semelhante de adaptação e interpretação da estética pós-moderna internacional. Foi encontrado até mesmo um anúncio de tintas que incorporava a iconografia historicista e racionalista da época (Figura 34b). Contudo, em geral são raros os projetos da época que repetiam o mesmo nível de ousadia e assimilação do pós-moderno internacional, como foi o caso dos mineiros.

Também foram publicados exemplos do Rio Grande do Sul, como os edifícios Os Sertões, de Luiz Antônio Rocha, Ceres Storchi e Sergio Marques (Figura 35a), o Edifício Metrópolis, de Ângela Bohrer e Ester Meyer (Figura 35b), e o Centro Profissional Barão de Rio Branco, de Flávio Leão Lemberg (Figura 36a), todos em Porto Alegre. No interior do Estado, apenas uma residência fora publicada, a casa do arquiteto Alexandre Sant’Anna, em Bagé (Figura 36b), não tendo sido encontrada nenhuma referência da cidade de Pelotas na revista.

A adesão de alguns arquitetos brasileiros às tendências revisionistas internacionais motivou diversas críticas. A importação de estilos de fora,

especialmente o historicismo pós-moderno, foi considerada por muitos como imaturidade, incoerência, oportunismo, pastiche etc. (ZEIN, 1985). Muitos ainda questionavam qual seria a pertinência da discussão pós-moderna internacional no Brasil, onde a maioria da população nem sabe ao certo o que seria um arquiteto e, assim, haveria outros assuntos mais urgentes (ZEIN, 1983).

Em outro artigo de *Projeto*, o arquiteto e teórico britânico William Curtis criticou o ambiente teórico da época, segundo ele, desencorajador para avaliações não passionais da arquitetura moderna, tão vagamente definida. Ironizando, Curtis (1988) apresentou a fórmula da crítica pós-moderna superficial em três passos: 1) coletar características de edificações do século XX que não lhe agradem, tais como plantas livres, grandes vãos, ausência de ornamento etc.; 2) identificá-los como “arquitetura moderna”; 3) declarar fidelidade a tudo que for o oposto daquilo (por exemplo, plantas *pochées*, pátios “contextualistas”, ornamento passional). Seguindo essas dicas, Curtis (1988) garantia que o crítico adquiriria prestígio jornalístico imediato, ou ainda, quem sabe, o melhor dos elogios de seu tempo: ser chamado de “pós-moderno” por alguém que escreve para uma revista.

Conforme a década de 1990 se aproximava, as tendências pós-modernas mais radicais apresentavam sinais de desgaste no cenário internacional. Um dos artigos da revista *Projeto* anunciava o panorama norte-americano em 1987: “*Charles Jencks vende menos! O modernismo não morreu — evoluiu... Modificou-se e, o que é melhor, não se chama Pós-modernismo*” (RIECKEN, 1987).

Havia também um debate ideológico por parte da crítica mais progressista, acusando algumas tendências pós-modernas de servirem como máscara às lutas sociais. Para Ficher (1985), o novo Ecletismo historicista não apresentava um estilo novo, mas a reelaboração de elementos estilísticos pré-existentes, consistindo em uma tentativa irracional de manutenção de uma velha ordem social através do discurso estético. Assim, sua real função seria a “*substituição do reformismo modernista por um discurso convenientemente apolítico e uma prática estetizante, onde o popular e o erudito só se encontram mediados pela academia*” (FICHER, 1985, p. 42).

Para Zein (2015c), existiam ideais bem-intencionados nos debates acadêmicos, mas que não resistiram à realidade do mercado: o “pós-modernoso” foi assimilado de maneira rápida e superficial pela especulação imobiliária, resultando em arquiteturas mais vulgares e banais.

Embora o historicismo pós-moderno tenha emergido como substituto à imagem desgastada do Estilo Internacional, não conseguiu se firmar por muito tempo, tendo obtido certa relevância no cenário arquitetônico por cerca de quinze anos, período semelhante ao da duração do Art Nouveau (FICHER, 2007). Para Zein (2015c), o estilo falhou por tentar substituir as certezas do Modernismo ortodoxo por certezas quanto a um resgate passadista, quando na verdade o espírito do tempo pós-moderno foi justamente marcado pela descrença em novas certezas — o fim das metanarrativas, de Lyotard (2015).

Neste capítulo, viu-se que a identificação do arquiteto brasileiro com o Modernismo tem raízes no período da chegada da arquitetura moderna ao Brasil, por volta da década de 1930, que coincide com a regulamentação da profissão no país. Assim, a representação social do arquiteto — tanto a imagem que o profissional faz de si mesmo quanto a que procura passar para o público — sempre estiveram ligadas com a estética do Modernismo.

Como se pode ver, o Brasil não teve uma produção de revisão do moderno na pós-modernidade que se equiparasse a dos países centrais. Todavia, esse movimento causou reflexos pontuais na obra de alguns arquitetos, sendo Éolo Maia e seus colegas mineiros os expoentes de maior destaque.

Também foi importante para compreender o fenômeno da arquitetura brasileira na pós-modernidade o estudo do período do nacional-desenvolvimentismo dos anos 70. A postura dos arquitetos modernistas naquele momento histórico contribuiu diretamente para um ensino e uma prática mais afastados das discussões teóricas, especialmente em relação ao que acontecia fora do país. Na mesma época, no contexto Europeu e Norte-Americano, aquela mesma geração de arquitetos, nascidos nas décadas de 20 e 30, já estava propondo uma crítica pós-moderna.

Tanto o Modernismo quanto algumas tendências pós-modernas compartilharam um espírito de vanguarda, que pressupõe o sucateamento do velho e a exaltação da novidade. Prova é que foi a própria agitação crítica dos pioneiros modernistas nos ataques à arquitetura academicista e neocolonial que lhes garantiu o encargo do projeto do Ministério da Educação e Saúde. De fato, o Ecletismo veio a ganhar reconhecimento expressivo como arquitetura de valor histórico apenas na pós-modernidade, a partir da crítica à ortodoxia moderna (CURTIS, 2003).

De modo rarefeito, foi possível encontrar no cenário nacional arquitetos que produziram discursos e edifícios alinhados com a produção pós-moderna internacional. Mas é uma produção limitada, em parte por não parecer se interessar em todos os temas produzidos no exterior e, em parte, por não apresentar as condições técnicas necessárias para a sua produção. O reflexo do clima internacional no Brasil chegou distorcido, conforme as condições de recepção locais.

A revisão do panorama nacional também foi importante para a apreensão iconográfica dos exemplos mais próximos à realidade de Pelotas. Contudo, a pequena quantidade de projetos do Rio Grande do Sul encontrados nas edições de *Projeto* da década de 80 sugere que não houve uma produção numerosa de exemplares alinhados ao pós-moderno no Sul do Brasil, nem mesmo em Porto Alegre, onde a quantidade de edifícios e arquitetos é consideravelmente maior que em Pelotas.

O capítulo seguinte trata da análise dos principais temas arquitetônicos e características formais encontradas na bibliografia sobre a condição pós-moderna da arquitetura, tanto nacional quanto internacional, a fim de definir critérios para a análise dos edifícios de Pelotas do período correspondente.



BANCO DE IMAGENS - CAP. 3
PANORAMA **NACIONAL**

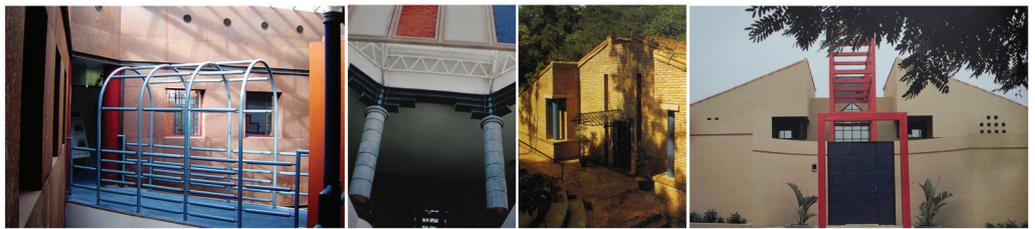




Figura 20 — Casa Modernista (1927), São Paulo, SP; Gregori Warchavchik
Fonte: archdaily.com



Figura 21 — Ministério da Educação e Saúde (1936-45), Rio de Janeiro; Lucio Costa e equipe
Fonte: wikipedia.com / archdaily.com



Figura 22 — Pavilhão Brasileiro (1939), Nova York, EUA; Lucio Costa e Oscar Niemeyer
Fonte: archdaily.com



Figura 23 — Igreja de São Francisco de Assis (1943), Belo Horizonte, MG; Oscar Niemeyer
Fonte: Autor



Figura 24 — FAU-USP (1961-69), São Paulo, SP; Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi
Fonte: Fernando Stankuns – flickr.com



Figura 25 — MASP (1968), São Paulo, SP; Lina Bo Bardi
Fonte: Autor

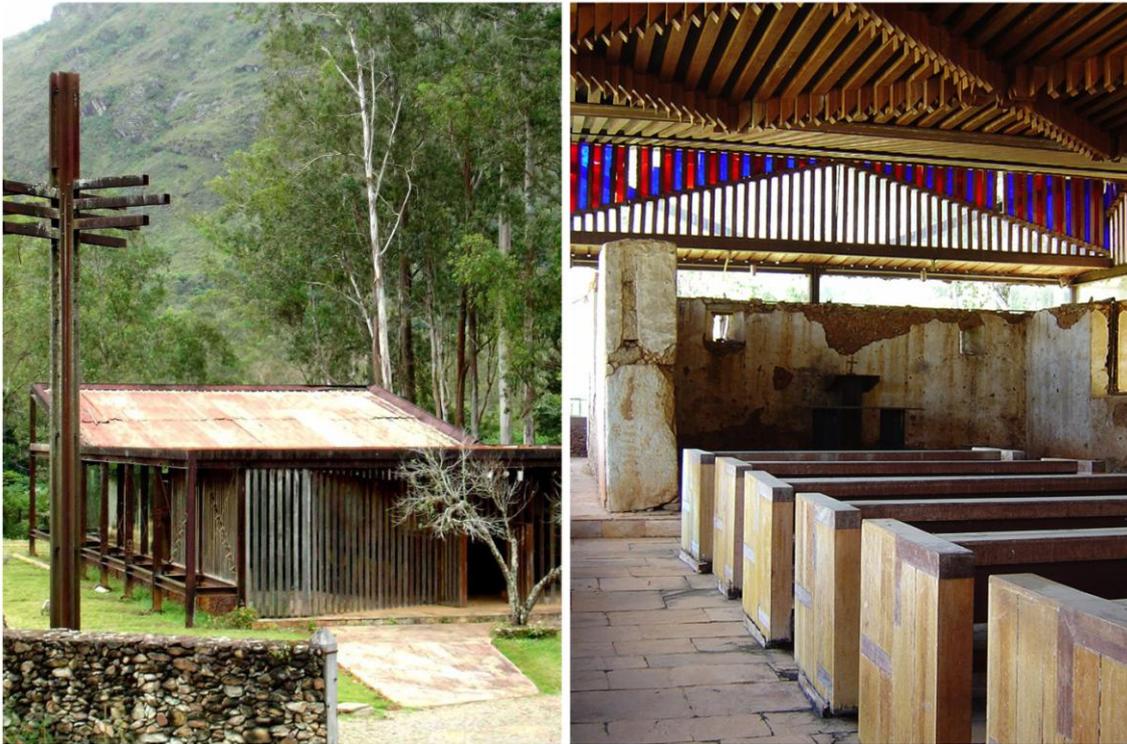


Figura 26 — Capela de Santana (1980), Ouro Branco, MG; Éolo Maia e Jô Vasconcellos
Fonte: iepha.mg.gov.br / Bruno Santa Cecília – archdaily.com



Figura 27 — G. Escolar Cachoeira do Vale (1983-85), Timóteo, MG; Éolo Maia
Fonte: ZEIN, 1985



Figura 28 — G. Escolar Vale Verde (1983-85), Timóteo, MG; Maia, Vasconcellos e Podestá
Fonte: Andre Luiz Prado – archdaily.com



Figura 29 — Interior do Rainha da Sucata (1984-1992), Belo Horizonte, MG; Maia e Podestá
Fonte: Bruno Santa Cecília – archdaily.com

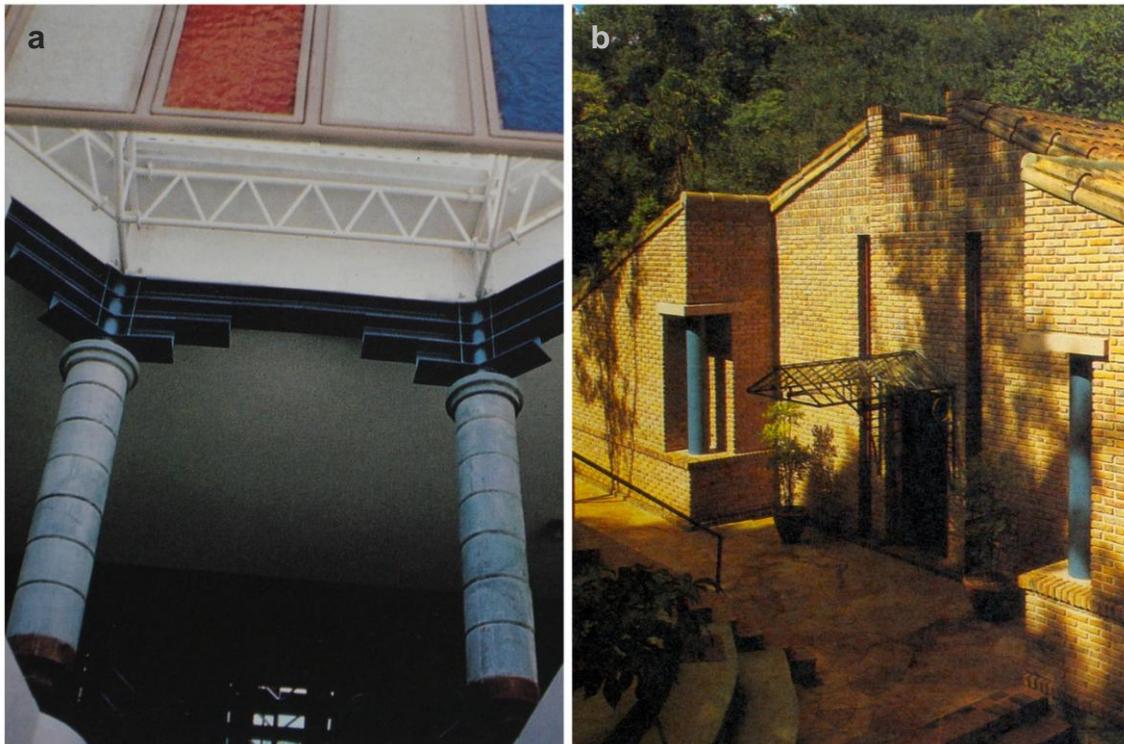


Figura 30 — a) Interior, Casa do Bispo (1982-87), Mariana, MG; Maia, Vasconcellos e Podestá
 b) Casa na Serra do Curral (1985-88), Nova Lima, MG; Sylvio de Podestá
 Fonte: ZEIN, 1985 / casasbrasileiras.wordpress.com



Figura 31 — Residência (1984-84), Rio Verde, GO; Sylvio de Podestá
 Fonte: ZEIN, 1985



Figura 32 — Edifícios variados de Fernando Peixoto, Salvador, BA
 Fonte: aeqstyles.wordpress.com

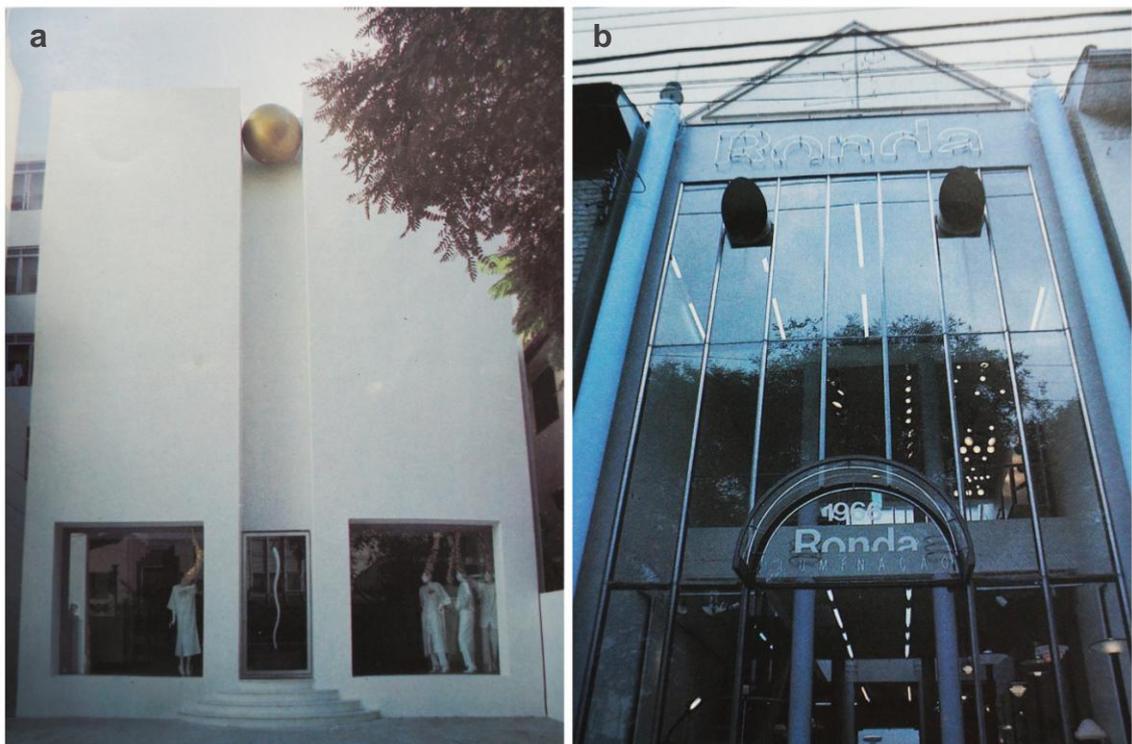


Figura 33 — a) Loja Ronda (1987), São Paulo, SP; Cíntia Ema Padovan e outros
 b) Loja (1987), São Paulo, SP; Isay Weinfeld
 Fonte: PROJETO



Figura 34 — a) Ed. Amazonas (Projeto - 1988), Uberlândia, MG; Saul Vilela
 b) Anúncio de tintas usando a estética pós-moderna e a temática historicista
 Fonte: PROJETO

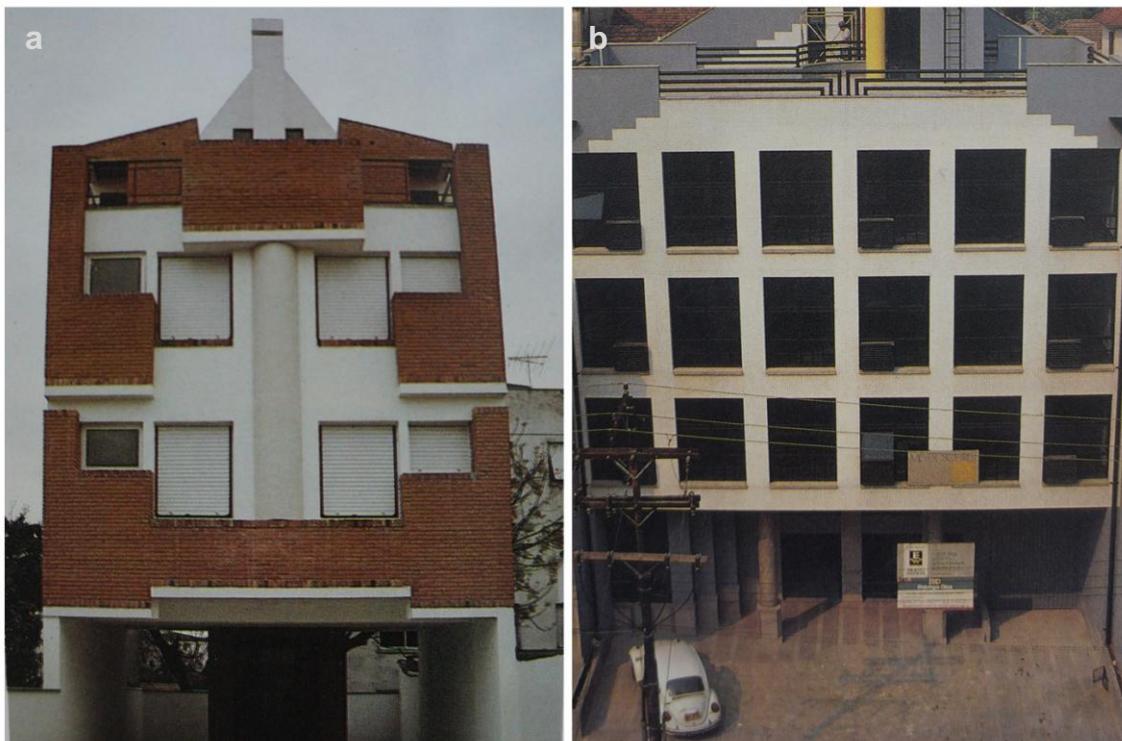


Figura 35 — a) Os Sertões (1986), Porto Alegre, RS; L.A. Rocha, Ceres Maggi e S.M. Marques
 b) Ed. Metrópolis (1985), Porto Alegre, RS; Ângela Bohrer e Ester Meyer
 Fonte: PROJETO

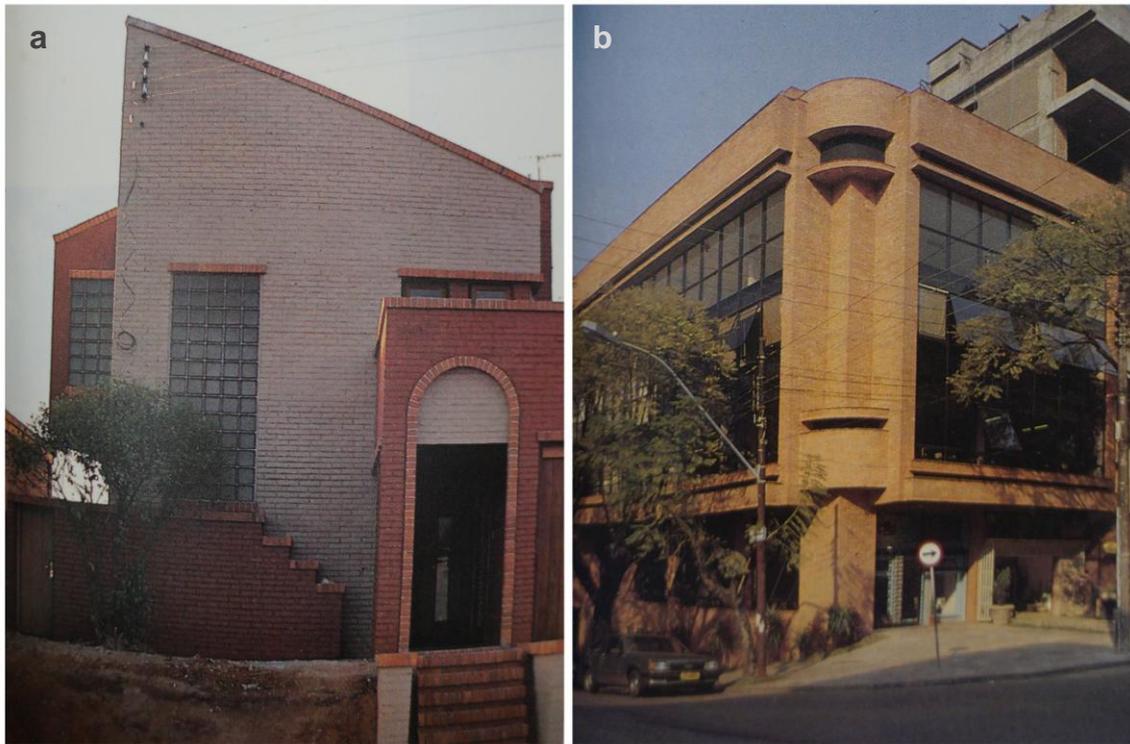


Figura 36 — a) Casa do arquiteto (1987-88), Bagé, RS; Alexandre Sant'Anna
b) Barão de Rio Branco (1986), Porto Alegre, RS; Flávio Leão Lembert
Fonte: PROJETO

4 PÓS-MODERNIDADE: REFLEXÕES TEÓRICAS PARA UMA ANÁLISE

Como já foi apresentado no segundo capítulo desta dissertação, o conjunto de mudanças socioculturais no “espírito da época” da segunda metade do século XX, que formou a chamada “condição pós-moderna” (HARVEY, 1993), gerou desdobramentos em praticamente todas as áreas da cultura, não sendo diferente com a arquitetura. Assim, neste capítulo são apresentadas algumas das principais tendências do ambiente cultural pós-moderno que influenciaram a arquitetura, a fim de estruturar categorias para a análise de obras da época.

Embora o Pós-modernismo tenha defendido o pluralismo em vez de uma postura restritiva, inquisitória e normativa, ele produziu um conjunto arquitetônico que carrega em sua pluralidade uma unidade legível, que permite associá-lo a um determinado período histórico e a um pensamento também datado.

A classificação dessa produção arquitetônica como pós-moderna ou Pós-modernista motivou debates e divergências entre teóricos da época, com desdobramentos até os dias atuais. Os defensores do rótulo de “pós-moderno” — sendo Jencks (1986) o mais proselitista deles — acreditavam que a arquitetura moderna mudara o suficiente para que se pudesse falar no surgimento de algo novo, uma superação do Modernismo: daí, um “Pós-modernismo”.

O arquiteto brasileiro Éolo Maia também não via problemas no rótulo de “pós-moderno”. Para ele, o termo era uma forma objetiva de referir-se às novas tendências que vinham de fora e que, em um processo semelhante com o que ocorreu com outras correntes anteriores, estavam sendo assimiladas e interpretadas pelos arquitetos brasileiros (ZEIN, 2015c).

Porém, o problema dessa terminologia, segundo alguns críticos, estava na possibilidade de evocar uma interpretação maniqueísta e bipolarizada, de que o Modernismo havia falhado e terminado. Na realidade, esse era o pensamento de

alguns teóricos favoráveis ao rótulo de “pós-moderno”. Anthony Giddens lidou com o problema a partir do conceito de “modernidade reflexiva”, que para Zein (2015b) seria uma forma mais apropriada de abordar a revisão da arquitetura moderna: não como um tudo ou nada, da ruptura com um sistema defasado ao surgimento de algo totalmente novo. O que aconteceu na condição pós-moderna foi uma sequência de mudanças que se somaram aos paradigmas vigentes e abriram caminhos para outras “modernidades”:

A constatação de que a crise da modernidade não foi acompanhada por sua dissolução e transformação radical, mas pela admissão de sua inerente pluralidade, parece indicar que a chamada “condição pós-moderna” é menos o encerramento de um período e mais um momento de profunda reflexão e reorientação (ZEIN, 2015b, p. 195).

Assim, reforça-se neste trabalho o entendimento da pós-modernidade na arquitetura como um momento de revisão da arquitetura moderna, a partir de uma perspectiva plural que se abriu a outras manifestações estéticas.

Contudo, não há necessidade de censurar o termo pós-modernidade em si, pois se trata de uma forma de objetivamente referir-se ao *Zeitgeist* de meados de 1960 a meados de 1990. Se há a compreensão do pós-moderno como uma revisão do moderno e não um paradigma completamente novo, chamar determinados exemplares da arquitetura da época de pós-modernos torna-se um recurso de simplificação de linguagem válido. Além disso, é uma denominação que ganhou força e se difundiu no campo das ideias, tendo sido empregada pela maioria dos autores consultados. Por fim, fica-se com a definição de Nesbitt (2008, p. 16): “o pós-modernismo não é um estilo singular, mas, antes, a percepção de integrar um período marcado pelo pluralismo”.

Portanto, neste trabalho investigam-se as manifestações da pós-modernidade na arquitetura de Pelotas sob a perspectiva de que não há uma ruptura radical com paradigmas modernos nos edifícios estudados, nem mesmo uma reflexão teórica elaborada com profundidade. Contudo, é possível identificar uma unidade estilística nos exemplos levantados, em sua maioria produzidos na década de 1990.

Para melhor compreensão dos diversos aspectos do “espírito do tempo” pós-moderno em arquitetura, optou-se por uma abordagem temática do fenômeno. Assim, organizou-se a diversidade de assuntos, autores e debates por tendências arquitetônicas, seguindo uma linha semelhante às análises de Nesbitt (2008), Lampugnani (1984) e, no contexto brasileiro, Zein (1987).

Em **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**, publicado em 1996, Kate Nesbitt compilou alguns dos principais textos de teoria arquitetônica do período, organizando-os por temas e paradigmas que norteavam os discursos apresentados. Os principais paradigmas do pós-moderno para Nesbitt (2008) eram a fenomenologia, a estética, a teoria linguística, o marxismo e o feminismo. Estes cinco foram trabalhados na introdução de sua antologia, como as principais ideias que exerceram influência em todas as manifestações da cultura. Mais especificamente no campo da arquitetura, a autora ainda propôs uma catalogação em seis temas arquitetônicos pós-modernos: 1) a história e o historicismo; 2) o sentido; 3) o lugar; 4) a teoria urbana; 5) agendas éticas e políticas e 6) o corpo.

O arquiteto e teórico italiano Vittorio Lampugnani também estudou formas de classificar a arquitetura da época. Em artigo publicado em *Projeto*, Lampugnani (1984) identificou ao menos sete tendências da arquitetura dos anos 80: 1) o regionalismo, orientado às construções locais e ordinárias; 2) o neoexpressionismo, voltado ao livre experimento artístico e ao individualismo; 3) o empirismo, da aproximação dos arquitetos com os futuros usuários; 4) o novo ecletismo, que compunha com elementos da história da arquitetura, às vezes de modo comum, às vezes de modo inusitado; 5) o estruturalismo, com foco em ordenação, hierarquia e disciplina geométrica; 6) a arquitetura racional, do estudo de elementos originais e atemporais e suas regras de composição e 7) o tecnicismo, que explorava ao máximo as possibilidades da indústria e da tecnologia.

Diferentemente da visão adotada neste trabalho, Lampugnani (1984) não utilizou o rótulo “pós-modernista” e discordava do seu uso para referir-se a esse conjunto de correntes variadas entre si, por considerar isso uma classificação excessivamente simplista.

Em outro artigo da revista *Projeto*, intitulado **Tendências atuais**, de 1987, Ruth Verde Zein escreveu sobre um panorama da arquitetura brasileira naquele momento, elencando nove tendências identificadas na produção nacional, sem, porém, explorá-las a fundo. A lista de Zein (1987) contemplava: 1) o plasticismo simbólico, da escola de Niemeyer; 2) a arquitetura paulista “de modelo”, da escola de Vilanova Artigas; 3) o Estilo Internacional, das torres de vidro; 4) remanescentes esparsos da Escola Carioca das décadas de 30 e 40; 5) os desdobramentos da arquitetura paulista em outros estados (Minas Gerais, Ceará, Paraná, etc.); 6)

soluções arquitetônicas “alternativas”; 7) o pseudo-estilo “Conjunto Habitacional do BNH”; 8) os primórdios de arquiteturas adequadas a regiões não centrais e 9) arquiteturas influenciadas pela concepção sistêmica.

Como se pode ver, não há consenso entre as abordagens consultadas, de onde se pode inferir que o exercício de classificar as ideias, pondo-as em diferentes “gavetas”, não é uma tarefa a qual cabe uma resposta unívoca, pois, conforme Zein (1987, p.100), a classificação “*é sempre uma opinião, nunca a expressão absoluta da verdade, e muito menos uma camisa de força à qual todo fato deve se acomodar*”. Assim, neste trabalho, optou-se também pela elaboração de uma classificação autoral do que se acredita terem sido as principais tendências arquitetônicas da pós-modernidade.

Foram selecionadas seis tendências que representam a discussão da pós-modernidade na cultura e na arquitetura, e que remetem a temas arquitetônicos presentes em edifícios de diversas cidades ao redor do Brasil e do mundo, entre as décadas de 1970 e 1990.

As tendências identificadas não esgotam as possibilidades de interpretação dos movimentos de revisão da arquitetura moderna. Também os limites entre eles não são rigorosamente definidos, podendo um único edifício apresentar características de mais de uma tendência, evidenciando a pluralidade de ideias da época. O quadro a seguir apresenta as seis tendências propostas neste trabalho, juntamente com uma breve definição:

TENDÊNCIA	DEFINIÇÃO
PLURALISMO	Ampara-se na coexistência de elementos e discursos distintos
SIMBOLISMO	Enfatiza a dimensão simbólica e comunicativa da arquitetura com seu público
CONTEXTUALISMO	Destaca valores, saberes, materiais ou técnicas construtivas regionais e locais
HISTORICISMO	Interpreta formas arquitetônicas do passado de modo não convencional
RACIONALISMO	Incorpora tipologias da tradição arquitetônica e apurados arranjos geométricos
TECNICISMO	Enfatiza as inovações da indústria e da tecnologia

Tabela 1 — Quadro das tendências arquitetônicas selecionadas
Fonte: Autor

Tais tendências não devem ser confundidas com estilos arquitetônicos. Tratam-se de ideias, como paradigmas conceituais, que se refletem na forma arquitetônica.

A fim de melhor perceber a presença de tais temas na arquitetura da pós-modernidade, transpondo-a para a cidade de Pelotas, elaborou-se ainda uma segunda lista, de vinte e um temas arquitetônicos, derivados das seis tendências principais, mas que ilustram de forma mais palpável as relações entre conceito e forma.

A origem dos temas veio da percepção de que determinados padrões se repetiam na observação da forma dos edifícios, tanto na bibliografia quanto nas ruas de Pelotas; criou-se, assim, uma sistematização dos padrões identificados.

Os 21 temas arquitetônicos propostos para a análise correspondem a uma dessas três naturezas: 1) conceitos e princípios; 2) fenômenos e efeitos e 3) elementos e materialidade. Assim, por exemplo, o tema “Coluna/ Capitel” indica a presença de algum destes elementos arquitetônicos, correspondendo à categoria “elementos e materialidade”, pois diz respeito à dimensão elementar do edifício. Já o tema “Variedade de texturas” refere-se a um efeito formado pelo conjunto de diferentes revestimentos e materiais no edifício, que não pode ser observado na escala do elemento, por se tratar de um tema da natureza “fenômenos e efeitos”. Ainda há os temas que correspondem a “conceitos e princípios”, como “Imitação e metáfora”, nos quais não há um indicador objetivo, mas a interpretação de ideias ou conceitos associados ao edifício. O quadro abaixo (Tabela 2) relaciona as seis tendências e os 21 temas arquitetônicos das análises.

TENDÊNCIAS	TEMAS ARQUITETÔNICOS		
	Conceitos e princípios	Fenômenos e efeitos	Elementos e materialidade
Pluralismo		Complexidade formal	
		Variedade de texturas	
Simbolismo	Destaque por cores		
		Forma pregnante	
		Ruído visual	
Contextualismo	Imitação e metáfora		
			Detalhe artesanal
	Implantação no contexto		
Hilistoricismo	Escala do contexto		
			Coluna/ Capitel
			Frontão/ Pórtico
			Cornija/ listras
			Arco
			Outros elementos
		Intervenção historicista	
Racionalismo		Distribuição em grelha	
		Escalonamento	
			Elementos geométricos
Tecnicismo		Transparência	
	Destaque estrutural		Ornamento industrial

Tabela 2 — Quadro das tendências e respectivos temas arquitetônicos adotados
 Fonte: Autor

Os 21 temas corresponde a um critério de análise. O quadro abaixo (Tabela 3) apresenta as definições de cada um:

	TEMA	DEFINIÇÃO
PLUR	Complexidade formal	Presença de arranjos formais com diversas operações variadas e sobreposição de informações
	Variedade de texturas	Ênfase na diversidade de texturas e materiais dos edifícios
	Destaque por cores	Uso da cor com a finalidade de atrair a atenção a determinado detalhe ou parte do edifício
SIMB	Forma pregnante	Forma arquitetônica com caráter e identidade próprios
	Ruído visual	Excesso de informações variadas na forma, porém acomodados de forma inteligível em sua integridade
	Imitação e metáfora	Citação a outro edifício, a um tempo histórico, uma ideia, etc.
CONT	Detalhe artesanal	Emprego de materiais tradicionais e detalhes que exaltam o acabamento artesanal
	Implantação no contexto	Inserção no lote a partir de condicionantes pré-existentes, como outros edifícios, elementos naturais, etc.
	Escala do contexto	Dimensões gerais do edifício (testada, altura, etc.) semelhante às demais edificações do entorno
HIST	Coluna/ Capitel	Presença de colunas, capitéis ou semelhantes
	Frontão/ Pórtico	Presença de frontão, pórtico ou semelhantes
	Cornija/ listras	Presença de cornija, listras ou demais elementos que acentuem a horizontalidade do edifício
	Arco	Presença de arcos ou semelhantes
	Outros elementos	Presença de demais elementos que evoquem o passado ou façam parte do vocabulário da tradição arquitetônica
	Intervenção historicista	Obra resultante da mescla de uma nova arquitetura sobre uma pré-existência com relevância histórica
RAC	Distribuição em grelha	presente em modulações de aberturas ou grafismos, repetindo formas quadradas (ou próximas a um quadrado), equidistantes, tanto horizontal quanto verticalmente, formando uma grelha
	Escalonamento	identificado em esquadrias, texturas, ou na própria forma arquitetônica, quando há um padrão de distribuição, ascendente ou descendente, que lembra os degraus de uma escada
	Elementos geométricos	indica a presença de representações de figuras geométricas puras, como quadrados, triângulos, círculos, etc
TECN	Transparência	relativo à presença de grandes aberturas contínuas, sejam janelas em fita, paredes-cortina, panos de vidro verticais, etc
	Destaque estrutural	assinala o uso da estrutura como ponto de interesse e que exalte a estética mecanicista
	Ornamento industrial	identificado no uso com fins estéticos e ornamentais de elementos usualmente empregados por sua função utilitária

Tabela 3 — Quadro das definições de cada tema analisado

Fonte: Autor

Nas seis seções seguintes deste capítulo há uma revisão teórica dos fundamentos dessas tendências e seus desdobramentos na arquitetura, por meio dos vinte e um temas, com exemplos da arquitetura nacional e internacional

encontrada em periódicos especializados e publicações sobre arquitetura pós-moderna da época.

As estruturas presente nas Tabelas 2 e 3 (acima) são as bases das análises dos edifícios de Pelotas, assunto central deste trabalho.

4.1. Pluralismo

PLUR.	SIMB.	CONTEX.	HISTORICISMO	RACION.	TECNIC.
Complexidade formal					
Variedade de texturas					
Destaque por cores					
	Forma pregnante				
	Ruído visual				
	Imitação e metáfora				
		Detalhe artesanal			
		Implantação no contexto			
		Escala do contexto			
			Coluna/ capitel		
			Frontão/ pórtico		
			Cornija/ listras		
			Arco		
			Outros elementos		
			Intervenção histórica		
				Distribuição em grelha	
				Escalonamento	
				Elementos geométricos	
				Transparência	
				Destaque estrutural	
				Ornamento industrial	

Tabela 4 — Quadro dos temas de análise, com destaque à tendência do “pluralismo”.
Fonte: Autor

Nas principais obras teóricas sobre o Pós-modernismo o pluralismo é um tema recorrente. Diversos críticos destacam a coexistência de discursos diversos e até mesmo contraditórios presentes na época.

Contudo, é preciso entender que o pluralismo não se trata de uma característica exclusiva das décadas pós-modernas. No campo ampliado da arquitetura moderna, por exemplo, sabe-se que o modernismo do Estilo Internacional — sua versão mais difundida e também mais criticada — foi uma forma de manifestação do fenômeno, dentre outras tantas (MAHFUZ, 1987).

Marques (2002) também segue esse pensamento, ao apontar na obra de arquitetos atuantes na primeira metade do século XX características divergentes ao modernismo mais divulgado, de Mies, Gropius e Le Corbusier. Em meados do século XX, referências à tradição e ao lugar já estavam presentes na obra de Alvar Aalto. Também havia arquitetos modernos que buscavam alternativas ao rigor do ângulo reto, tão caro à produção em massa, e experimentavam formas curvilíneas, como se pode ver na obra de Eero Saarinen ou Oscar Niemeyer.

Assim, o que haveria de especial no Pós-modernismo quanto ao pluralismo? Uma resposta possível: sua intencionalidade. Em outras épocas, a cultura inevitavelmente manifestou-se de maneira plural, quanto a determinados aspectos. Na pós-modernidade, houve um desejo de ser plural como talvez nunca antes na sociedade ocidental.

Em arquitetura, um passo importante na defesa de uma ideia pluralista está em **Complexidade e contradição em arquitetura** (1966), de Robert Venturi. Nela, o autor criticou o que chamou de "moralismo puritano", presente na linguagem dos modernistas ortodoxos. Em sua arquitetura ideal, em vez de pureza e limpeza, haveria elementos híbridos e acomodatórios; em vez de simplicidade e clareza, redundância e inconsistência. A unidade óbvia daria lugar à vitalidade desordenada (VENTURI, 2004).

Segundo Venturi (2004), arquitetura moderna ortodoxa foi marcada pela tradição do “ou... ou”, isso é, a rejeição a qualquer ambiguidade e a busca por uma arquitetura de elementos e usos objetivos e claros. Um paradigma excludente, onde uma melhor solução exclui as demais. O arquiteto que perseguisse complexidade e contradição em sua obra deveria substituir o paradigma “ou... ou” por “tanto... como” — um mesmo elemento poderia exercer mais de uma função no conjunto arquitetônico, como uma parede onde avançam pilares, um ambiente com funções sobrepostas etc. A percepção do observador seria vivificada através dos múltiplos níveis de estímulo.

Um dos ataques mais célebres de Venturi (2004) dirige-se à estética purista da arquitetura de Mies van der Rohe. Amparado por exemplos históricos (especialmente do Maneirismo e do Barroco), Venturi brinca com as palavras e subverte o aforismo do mestre alemão: de “menos é mais” (*less is more*) para “menos é tedioso” (*less is a bore*). Sua proposta é a retomada da complexidade na arquitetura — em forma e substância — conforme era observável em certos estilos do passado. O livro é criticado, no entanto, pela pouca clareza na formulação das ideias, que são apresentadas de modo mais subjetivo, irônico e com emprego superficial de material histórico (KRUFT, 1994).

Embora lhe faltem análises exaustivas, a obra de Venturi veio a ser um passo importante para a retomada da discussão teórica da arquitetura, e muito deve ao retorno a uma das principais fontes de pesquisa que a vanguarda modernista considerava tabu: projetos e tratados teóricos da *École Nationale de Beaux-arts* francesa. Venturi integrou uma geração de arquitetos norte-americanos formada em currículos onde o interesse pela tradição academicista e pelas arquiteturas do passado estavam ressurgindo, como já foi mencionado no Capítulo 2.

De que maneira seria possível observar as tendências pluralistas nos edifícios da pós-modernidade? Sugerem-se ao menos três características: complexidade formal, variedade de texturas e destaque por cores.

4.1.1. Complexidade formal

A complexidade formal se reflete na presença de arranjos, formas e operações variadas com os elementos compositivos de um edifício. Uma forma complexa apresenta uma leitura mais difícil, em termos de quantidade de informações, se comparada a estilos de formas mais puras e objetivas, como o Estilo Internacional ou o De Stijl.

Percebem-se diversas estratégias que os arquitetos empregaram a fim de obter maior complexidade em sua forma arquitetônica, como o uso de elementos curvilíneos ou as composições com sólidos variados em diversas sobreposições, recortes e operações formais. Um exemplo do primeiro caso é o mestre brasileiro Oscar Niemeyer, para quem o tema da “sensualidade da curva” sempre acompanhou suas obras:

Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu País, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, nas nuvens do céu, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito o universo. O universo curvo de Einstein (NIEMEYER apud BAPTISTA, 2007, p. 20).

No entanto, projetos de Niemeyer, como a marquise da Casa do Baile ou o Edifício Niemeyer (Figura 37) são obras de exceção no contexto brasileiro. Na arquitetura comercial, por exemplo, predominam formas regulares e simplificadas, derivadas da caixa de vidro “miesiana” ou da caixa de concreto “paulista”.

Um dos maiores momentos de experimentação formal pós-moderna aconteceu na vertente desconstrutivista da arquitetura, considerada por alguns como a única vanguarda genuína na arquitetura recente (SUBIRATS, 1987). Nomes como Frank Gehry e Zaha Hadid chamaram a atenção pelas sobreposições e encaixes de diversos planos, multiplicidade de ângulos e cantos vivos em suas obras (Figura 38).

Contudo, as manifestações da corrente desconstrutivista ficaram restritas aos contextos onde há tradição no uso de tecnologias avançadas na construção civil, não sendo um movimento relevante para a análise da realidade arquitetônica do Brasil.

Algo mais possível de ser encontrado no contexto brasileiro são edifícios que, embora mantenham formas regulares e ângulos retos, apresentam operações formais (rotações, adições, subtrações) entre seus elementos, o que resulta, em geral, em uma forma que transmite impressão de instabilidade e movimento.

Em centros com maior disponibilidade de tecnologias mais avançadas é possível encontrar projetos que se aproximam de formas mais livres, semelhantes aos exemplos desconstrutivistas, como é o caso do complexo Ohtake Cultural, em São Paulo (Figura 39a) ou da Academia Wanda Bamberger, em Belo Horizonte (Figura 39b). Nesses dois exemplos, estruturas e revestimentos metálicos permitem formas livres, que na primeira se aproximam das curvas onduladas de Niemeyer, e na segunda com a arquitetura de formas “amassadas”, de Gehry.

4.1.2. Variedade de texturas

O pluralismo também pode se manifestar pela quantidade de texturas diferentes presentes na mesma obra. Diversos arquitetos utilizaram a diversidade de cores e texturas dos revestimentos para aumentar o impacto visual de suas obras, mesmo quando trabalhavam com formas regulares.

No Edifício Portland (Figura 40a), projetado por Michael Graves, é possível observar esse efeito: sobre o volume retilíneo principal, semelhante a um cubo, foram aplicadas diversas texturas e cores, que disfarçam a regularidade da forma e geram efeitos como distanciamento e aproximação, ritmo, figura e fundo etc.

No Brasil, exemplos do mesmo recurso podem ser encontrados na obra de Éolo Maia, como no Condomínio Officenter (Figura 40b). A torre possui diversas aplicações de materiais, desde pastilhas em diferentes tonalidades (inclusive compondo mosaicos), aço inox, aço patinável, vidro e concreto. Novamente, a variação de materiais e texturas contrasta com a simplicidade da forma cilíndrica do edifício.

4.1.3. Destaque por cores

A cor branca foi uma das marcas da vanguarda do Estilo Internacional. Frisos, grafismos, pinturas e aplicações de ornamentos não eram desejados por não refletir o purismo da estética da máquina. Ao pintarem de branco suas obras, os arquitetos

afirmavam que lhes interessava menos a superfície de suas obras e mais a massa, a volumetria, como reforçou a definição clássica de Le Corbusier (2004, p. 13): “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz”.

Na segunda metade do século XX, a tendência de projetar com formas brancas voltou a ser destaque nas mídias especializadas através do trabalho dos “*white architects*”, como foram apelidados os norte-americanos que defendiam o retorno às obras de vanguarda do Movimento Moderno como o caminho para qualificar a arquitetura de seu tempo. Dentre os *white* estavam Peter Eisenman e Richard Meier, os quais trouxeram a obra de Le Corbusier nas décadas de 20 e 30 como uma das principais referências para seus projetos das décadas de 60 e 70 (PORTOGHESI, 1982). Um exemplo é a semelhança, em termos de forma e programa, da Casa Saltzman (Figura 41b), de Meier, com a Villa Savoye (Figura 41a), de Le Corbusier.

A experiência brutalista, surgida em meados da década de 1950, enfatizou a ideia de “verdade dos materiais”. Esse conceito já estava presente nos primeiros arquitetos modernos, aos quais não eram desejáveis as técnicas e materiais que “imitavam” o estado de outro material, prática comum nos estilos históricos, a partir da escassez de materiais nobres, como o mármore ou metais preciosos. Com isso, predominou na arquitetura os matizes de sua materialidade: o cinza do concreto ou da pedra, os tons terrosos da alvenaria etc.

O pós-modernismo também revisou o uso da cor na arquitetura. Nas artes visuais, trabalhos de artistas pop, como Andy Warhol, trabalharam com diversas variações de matizes (Figura 42a). Hélio Oiticica, um dos principais artistas plásticos brasileiros, experimentou o uso de cores vibrantes e saturadas em sua coleção de obras “penetráveis”, além de tecer aproximações entre arte e arquitetura (Figura 42b).

Também a arquitetura à época se apropriou de maior liberdade no uso da cor. A Neue Staatsgalerie, de Stirling e Wilford (Figura 43a), carrega a tonalidade da pedra utilizada em seu revestimento (algo próximo a um salmão rosado), somada às diversas cores aplicadas às esquadrias, guarda-corpos e marquises, que variam entre violeta, azul, verde, rosa, vermelho e amarelo, com diferentes níveis de saturação.

Recurso semelhante é empregado por Éolo Maia e Sylvio de Podestá nas estruturas metálicas tubulares do edifício Rainha da Sucata (Figura 43b), que

mesclam elementos pintados em cores vibrantes com o aspecto oxidado do aço patinável (Figura 43).

Mesclando arquitetura e artes visuais, outro arquiteto brasileiro que desenvolveu um estilo próprio de colorir seus edifícios foi o baiano Fernando Peixoto. Seus prédios, em geral edifícios em altura, são revestidos por grafismos geométricos de diversas cores, que geram um alto impacto visual e contrastam com a regularidade da forma dos edifícios (Figura 44).

4.2. Simbolismo

PLUR.	SIMB.	CONTEX.	HISTORICISMO	RACION.	TECNIC.
Complexidade formal	Forma pregnante	Detalhe artesanal	Coluna/ capitel	Distribuição em grelha	Transparência
Variedade de texturas	Ruído visual	Implantação no contexto	Frontão/ pórtico	Escalonamento	Destaque estrutural
Destaque por cores	Imitação e metáfora	Escala do contexto	Cornija/ listras	Elementos geométricos	Ornamento industrial
			Arco		
			Outros elementos		
			Intervenção histórica		

Tabela 5 — Características formais analisadas, com destaque ao tema do “simbolismo”.
Fonte: Autor

Nas décadas pós-modernas proliferaram estudos sobre a capacidade dos edifícios de transmitirem mensagens, dentro de uma possível “linguagem” da arquitetura. Os pós-modernos, amparados na linguística moderna e no resgate da tradição academicista da *Beaux-arts*, retomaram a discussão sobre o papel simbólico da arquitetura.

Para os primeiros modernistas, a ideia de estilo, ornamentação e decoração remetia ao supérfluo, à ostentação, sendo indefensável moral e intelectualmente nos novos tempos (PORPHYRIOS, 1989 apud NESBITT, 2008). O simbolismo figurativo, das formas do passado e da tradição da arquitetura dos estilos fora sufocado e substituído por outros paradigmas estéticos, como o da máquina e da racionalidade.

O interesse por interpretações da cultura por meio de categorias da linguística ganhou força na segunda metade do século XX, em um fenômeno que ficou conhecido como *linguistic turn*, ou reviravolta linguística. Reflexos desse movimento também foram visíveis na arquitetura, no campo do estudo das representações simbólicas (OLIVEIRA, 1996).

Os principais fundamentos desse movimento cultural são as obras de dois linguistas do século XIX: o suíço Ferdinand de Saussure (1857–1913), e o norte-americano Charles Sanders Peirce (1839–1914). O primeiro, apesar de não ter escrito sobre o assunto, teve suas aulas na Universidade de Genebra compiladas por um grupo de alunos, que foram publicadas como obra póstuma, sob o título de

Curso de linguística geral (1916). O segundo publicou uma extensa obra sobre a teoria dos signos, ciência que ficou conhecida como semiótica¹.

Ambos os pesquisadores buscavam uma teoria geral da significação. Seu problema de estudo era saber como uma coisa (uma palavra, um desenho, uma nuvem, um edifício) poderia representar algo, “fazer lembrar” outra coisa? Essa indagação motivou pesquisas de muitos arquitetos e teóricos na pós-modernidade, a começar pelo canadense George Baird, que publicou *La dimension amoureuse* (1967), um ensaio sobre a interpretação e o papel cultural da arquitetura, criticando a abordagem cientificista do modernismo (HAYS, 1998).

Outro arquiteto a se interessar pelo tema foi o britânico Geoffrey Broadbent, autor de **Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura** (1977), no qual resume alguns dos principais conceitos da semiótica e suas possíveis aplicações na arquitetura, destacando a repressão ao simbolismo por parte dos arquitetos do Movimento Moderno (BROADBENT, 1977 apud NESBITT, 2008).

Um dos arquitetos a buscar aproximações com a teoria dos signos na pós-modernidade foi o norte-americano Michael Graves. Para ele, a arquitetura teria uma forma prática e uma forma poética. A primeira seria sua linguagem interna comum, inerente à sua forma básica, determinada por condicionantes pragmáticos, construtivos e técnicos. Já a forma poética se constituiria da relação da edificação com problemas externos a ela, com os mitos e rituais da sociedade onde ela se insere (GRAVES, 1982 apud NESBITT, 2008).

Um projeto que priorizasse atender à sua demanda utilitária, focando em critérios técnico-funcionais, seria um exemplo de predomínio da forma prática, dada sua ênfase sintática. Para Graves (1982 apud NESBITT, 2008), a arquitetura do Estilo Internacional foi um dos principais exemplos de predomínio da forma prática, com a ênfase na técnica e a substituição de representações antropomórficas por formas abstratas não figurativas.

A dimensão simbólica e figurativa da arquitetura são, portanto, tendências exploradas na pós-modernidade, especialmente no contexto norte-americano dos

¹ Semiótica tornou-se a nomenclatura mais empregada, especialmente no meio anglo-saxão. Saussure preferia “semiologia”.

chamados “*grey architects*”², dentre os quais, além de Graves, estavam Robert Venturi, Charles Moore e Robert Stern. Nas palavras deste último:

O pós-modernismo reconhece que os edifícios são projetados para significar alguma coisa, que não são objetos hermeticamente fechados. O pós-modernismo aceita a diversidade, prefere as formas híbridas às puras e estimula leituras múltiplas e simultâneas no intuito de realçar o conteúdo expressivo da arquitetura. (...) Para os pós-modernos, “mais é mais” (STERN, 1977 apud NESBITT, 2008, p.122).

Ainda dentro da teoria dos signos, a pergunta se a arquitetura seria ou não uma linguagem, e de que forma precisamente as categorias linguísticas seriam aplicáveis ao campo arquitetônico constituiu um problema tipicamente pós-moderno. Stroeter (1986) compara as dimensões linguísticas da arquitetura e da música: ambas não possuem um “contrato social” que determine significados unívocos a seus signos, porém, não deixam de comunicar mensagens, como a melancolia de uma milonga dedilhada em tom menor, ou a serenidade contemplativa do interior de uma igreja gótica. Na definição de Chomsky, dependeria se o referencial adotado é uma língua humana, ou um sistema de símbolos:

"Para determinar se a música, ou a matemática, ou o sistema de comunicação das abelhas, ou o sistema de chamada dos macacos é uma linguagem, é preciso dizer o que conta como uma linguagem. Se entendemos por linguagem a linguagem humana, a resposta será negativa em todos esses casos. Se entendermos como linguagem os sistemas simbólicos, ou os sistemas de comunicação, então todos aqueles exemplos serão linguagens, assim como muitos outros sistemas" (CHOMSKY apud STROETER, 1986, p. 71).

Diferentemente das línguas faladas e escritas, a arquitetura cria uma nova “palavra” (significante) para cada nova situação proposta. Assim, só pode ser considerada uma linguagem icônica (PIGNATARI, 2004), ou, em outros termos, simbólica (NORBERG-SCHULZ, 1976 apud NESBITT, 2008), com a qual arquitetos se comunicam com o público de seu tempo, ou mesmo com gerações vindouras, em um processo do qual não possuem controle algum (STROETER, 1986).

Jencks (1986) também trabalhou comunicação e simbolismo em **A linguagem pós-moderna da arquitetura** (1977). Seu conceito-chave, a “dupla-codificação”, que carrega um paralelo com a dupla apreensão da arquitetura (háptica e óptica), de Benjamin (1985), remete às contradições presentes em obras de arquitetura pós-modernas — como uma arquitetura feita com apelo tanto elitista

² Nome que faz referência em oposição ao purismo dos *whites*.

quanto popular, e que também une novas tecnologias a padrões antigos de composição.

Ainda assim, outros teóricos questionaram se de fato, o novo Ecletismo pós-moderno teria possibilitado essa ligação genuína com o público leigo. Para Zein (1987), a miscelânea de colunas, capitéis, cornijas e outros elementos historicistas representou mais uma moda para os arquitetos se divertirem, associada à frustração das ambições de transformações sociais através da arquitetura, do que uma real tentativa de aproximação com as pessoas comuns.

Em **Aprendendo com Las Vegas** (1972), os autores também abordam o problema do simbolismo “esquecido” em arquitetura, exemplificados em dois arquétipos: o edifício “pato” e o “galpão decorado”. O “pato”³ é aquele “*onde os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa são submersos e distorcidos por uma forma simbólica geral*” (VENTURI et al., 1978, p. 119). Para os autores, o modernismo havia produzido diversos “edifícios-pato”, pois, ao rejeitar o ornamento aplicado, converteu-se a forma arquitetônica em um ornamento integral, em que estruturas e programas ficariam condicionados a uma representação da arquitetura que simbolizasse uma sociedade “tecnificada”, aquela dos êxitos tecnológicos. Uma continuidade do aforismo “a forma segue a função”, de Sullivan, mas levado ao extremo e, convenientemente, distorcido: a forma segue a “representação” do êxito da função, bem como dos dispositivos que a executam.

Já a ideia do “galpão decorado” refere-se a um edifício onde “*os sistemas de espaço e estrutura estão diretamente a serviço do programa, e a ornamentação é aplicada independentemente*” (VENTURI et al, 1978, 119). Um exemplo é o edifício da Guild House (Figura 45), edifício de habitações para idosos projetado pelo escritório dos autores, no qual, dentre os elementos e ordenações aplicados à forma, os arquitetos colocaram uma grande antena dourada na cobertura (mais tarde removida), em referência ao passatempo preferido dos futuros moradores: assistir televisão.

Propõe-se três critérios para auxiliar a análise do simbolismo arquitetônico: a forma pregnante, o ruído visual e a imitação e metáfora, exemplificados a seguir.

³ O apelido foi inspirado no *Big Duck*, loja dos anos trinta, que comercializava patos e ovos de patos em Long Island, construída em estrutura de ferro-cimento em forma de pato.

4.2.1. Forma pregnant

O primeiro tema arquitetônico ligada ao simbolismo que foi elencado refere-se à pregnância, uma das categorias da Gestalt (ARNHEIM, 1989). A pregnância da forma de um determinado objeto diz respeito a sua legibilidade formal, ou seja, ao quão facilmente ele é apreendido na leitura visual feita pelo observador.

Por exemplo, quando se fala no objeto “mesa”, as pessoas tendem a visualizar em seu imaginário um tampo sobre quatro pés. Assim também determinados edifícios que possuam elevada pregnância formal também se associam a uma maior legibilidade formal, que pode ser sintetizada em poucos elementos.

Na Igreja de Atlântida (Figura 46a), Eládio Dieste explorou a capacidade estrutural das paredes de tijolo ao máximo, empregando paredes laterais em curva e inclinadas ora para dentro, ora para fora, o que as conferiu ao mesmo tempo maior resistência à compressão e expressividade estética. Essa ondulação das paredes e da cobertura do templo é a essência de sua forma e sintetizam o projeto de forma simples, conferindo-lhe alta pregnância (ARNHEIM, 1989; FRACAROLI, 1982).

Outro exemplo é a Casa Boa, de Eduardo Longo, um anexo esférico sobre a casa do arquiteto. A forma esférica, simples, porém inusitada para uma residência, é responsável pelo seu alto grau de pregnância (Figura 46b).

4.2.2. Ruído visual

Nesta categoria figuram aqueles edifícios que possuem uma carga muito alta de informações, mensagens, símbolos e estímulos visuais para o observador. Embora a palavra “ruído” possa transmitir uma conotação negativa, o que se busca é exaltar uma qualidade nas obras analisadas, que é a capacidade de provocar os sentidos do observador pelo excesso de mensagens, sem que se perca a legibilidade do todo.

No Condomínio Sea Ranch (Figura 47a), Charles Moore adotou uma forma externa discreta, homogêneo em texturas, com predomínio da madeira. Contudo, em alguns espaços interiores, como nos vestiários do clube de natação, projetou paredes com suas supergráficas, desenhos que mesclam motivos geométricos,

cores vibrantes e programação visual, elevando a percepção de ruído visual nesses ambientes.

Outro exemplo é o complexo Horton Plaza (Figura 47b), de Jon Jerde, em San Diego. O conjunto arquitetônico do projeto traz uma grande mistura de cores, texturas, formas, programação visual e referências históricas. Embora exista grande variedade de signos e elementos, a leitura visual integral do conjunto não é prejudicada.

4.2.3. Imitação e metáfora

Outra característica que evoca aspectos simbólicos é o uso de metáforas ou imitações na forma dos edifícios. Como se viu, não há uma linguagem com signos unívocos na arquitetura, mas há a capacidade simbólica de fazer referência a outras coisas ou outros edifícios (STROETER, 1986).

Um exemplo é a Catedral de Évry (Figura 48a), de Mario Botta, onde a forma cilíndrica, com o topo chanfrado em diagonal, de certo modo remete ao elemento na cobertura do Palácio da Assembleia de Chandigarh (Figura 48b), de Le Corbusier — com quem Botta inclusive chegou a trabalhar. Trata-se de uma citação de uma arquitetura à outra.

Em um sentido mais metafórico, Frank Gehry projetou para a sede do Chiat Day Mojo, um instituto de pesquisas de mercado, um pórtico de acesso na forma de um grande binóculo, fazendo alusão irônica à atividade conduzida no interior no prédio (Figura 49).

4.3. Contextualismo

PLUR.	SIMB.	CONTEX.	HISTORICISMO	RACION.	TECNIC.
Complexidade formal	Forma pregnante	Detalhe artesanal	Coluna/ capitel	Distribuição em grelha	Transparência
Variedade de texturas	Ruído visual	Implantação no contexto	Frontão/ pórtico	Escalonamento	Destaque estrutural
Destaque por cores	Imitação e metáfora	Escala do contexto	Cornija/ listras	Elementos geométricos	Ornamento industrial
			Arco		
			Outros elementos		
			Intervenção histórica		

Tabela 6 — Características formais analisadas, com destaque ao tema do “contextualismo”.
Fonte: Autor

Uma das ideias trazidas pelo Estilo Internacional foi a de uma arquitetura atópica, sem vínculos diretos a um determinado lugar, sociedade, clima etc. Colaboravam com esse paradigma a produção industrial, com o desenvolvimento de novos materiais, processos construtivos, e tecnologias, como o ar condicionado, que possibilitou a liberação da forma arquitetônica aos condicionantes climáticos.

Como contraponto, a crítica pós-moderna desenvolveu uma abordagem contextualista da arquitetura, refletida em experiências empiristas, que aproximavam projetistas e usuários, e uma nova importância ao lugar, fundamentada pelas novas pesquisas sobre fenomenologia da arquitetura.

A fenomenologia é um método filosófico, o “estudo dos fenômenos”, voltado à interpretação do mundo e suas coisas. Tem raízes nas filosofias de Kant e Hegel, que foram “revisadas” por Edmund Husserl, com o objetivo de propor novas ideias à ontologia (o estudo do ser). Além de Husserl, destacaram-se no campo da fenomenologia filósofos como Merleau-Ponty e Martin Heidegger.

No artigo **O fenômeno do lugar** (1976), o arquiteto e teórico norueguês Christian Norberg-Schulz propôs uma aplicação da fenomenologia para a arquitetura, buscando materializar no espaço construído os conceitos filosóficos da fenomenologia de Heidegger. A ideia de lugar tornou-se uma das bases da fenomenologia, definido como uma *“totalidade constituída de coisas concretas que possuem substância material, formal, textura e cor. (...) É um lugar qualitativo ‘total’*,

que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades” (NORBERG-SCHULZ, 1976 apud NESBITT, 2008, p. 444-45).

Norber-Schulz (1976 apud NESBITT, 2008) resgatou o conceito de *genius loci*, do latim, “espírito do lugar”. Segundo Rykwert (2006), a origem do termo remete à Antiguidade, em uma tradição que os romanos herdaram dos etruscos: quando planejavam estabelecer um assentamento em uma nova região, pediam permissão ao espírito guardião daquele lugar, o *genius loci*. Sua sobrevivência e prosperidade dependeriam da boa relação com o lugar onde viviam, de onde tiravam o sustento, proteção etc.

Na arquitetura, o conceito de *genius loci* está ligado a uma postura de maior preocupação com o entorno onde os arquitetos intervêm, com as pré-existências e com a construção de vínculos com a comunidade. Refere-se à busca por interpretar a “vocação” do lugar com a intervenção arquitetônica. Para Norberg-Schulz (1976 apud NESBITT, 2008, p. 454), o propósito da arquitetura seria fazer o sítio tornar-se lugar, *“isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado”*. Se não cria lugar, não é arquitetura. Em outras palavras, fazer arquitetura é concretizar o *genius loci*, materializar a essência do lugar. Um pensamento oposto às pretensões universais presentes em algumas vertentes do Movimento Moderno.

Ao menos duas estruturas básicas compõe o lugar: o espaço e o caráter. Por espaço, entende-se sua organização tridimensional, sua geometria e fronteiras. Um exemplo dessa abordagem está nos estudos de orientação espacial desenvolvidos por Kevin Lynch, na década de 1960, em que se identificam elementos como nós, balizas, caminhos etc. (LYNCH, 2011).

O caráter, por sua vez, diz respeito à atmosfera geral do lugar, sua propriedade mais abrangente. Essa definição de Norberg-Schulz (1976 apud NESBITT, 2008) lembra certo paralelismo com a teoria dos signos e suas estruturas sintáticas e semânticas. Também a ideia de caráter remete a uma aproximação com o conceito antigo de decoro, em Vitrúvio (2007).

Norberg-Schulz (1976 apud NESBITT, 2008) ainda trabalhou o conceito de identificação, complementando a ideia de habitar, ou seja, de estar seguro em um local protegido, de pertencer a uma cultura, comunidade, grupo. Sua fenomenologia exaltou a identificação e o pertencimento ante ao nomadismo e à globalização:

Caracteristicamente, o homem moderno, por muito tempo, deu ao peregrino um papel de honra. Ele desejou ser “livre” e conquistar o mundo. Hoje começamos a compreender que a verdadeira liberdade pressupõe um

sentimento de pertencer e que "habitar" significa pertencer a um lugar concreto. (NORBERG-SCHULZ, 1976 apud NESBITT, 2008, p. 457-8).

Assim, a valorização do artesanal, do regional autêntico, da experiência do lugar, são valores emergentes na cultura contemporânea que devem muito à abordagem fenomenológica.

Uma das correntes teóricas em arquitetura a enfatizar o contextualismo foi o chamado "regionalismo crítico", proposto pelos teóricos Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, no início da década de 1980. Um dos problemas que fomentou seus estudos era a condição paradoxal de buscar ser regional em um mundo global (TZONIS; LEFAIVRE, 1990 apud NESBITT, 2008).

O que havia de novo em Tzonis e Lefaivre (1990 apud NESBITT, 2008) é a consciência crítica em sua proposta de regionalismo, que buscou superar o culto pitoresco ao *genius loci*, à maneira do Romantismo do século XVIII. Os autores criticaram as manifestações regionais e historicistas da pós-modernidade, que suscitavam nacionalismos chauvinistas, o pastiche, o *kitsch* etc. Para eles, uma arquitetura que buscasse conexão ao contexto através de citações diretas de fragmentos regionais, motivos tribais, xenófobos, antes de produzir regionalismo genuíno, resultaria em "pornografia arquitetônica", como chamaram a produção Pós-modernista comercial da época:

O regionalismo romântico, apesar de sua postura de confronto, empregou a familiarização. Selecionou elementos regionais associados na memória com épocas passadas e inseriu-os em novas edificações, construindo contextos cenográficos para despertar afinidade e "simpatia" no observador. (...) O regionalismo sentimentalóide, barato e nauseante, com seus ambientes *Heimat*⁴ fáceis e imediatos, que excitam e simulam uma familiaridade excessiva e narcisista, tem tido um efeito ainda mais narcotizante — senão alucinatório — sobre a consciência (TZONIS; LEFAIVRE, 1990 apud NESBITT, 2008, p. 527).

Na essência de sua ideia de regionalismo crítico, Tzonis e Lefaivre (1990 apud NESBITT, 2008) defenderam uma arquitetura que incorporasse elementos regionais, não por assimilação mimética, mas por apropriação hermenêutica, oferecendo-se como vínculo de apoio entre as pessoas e as comunidades em uma relação dialética:

O regionalismo crítico faz com que o edifício pareça entrar em um diálogo imaginário com o observador; estabelece um processo de difícil negociação coletiva em lugar da rendição fantasiosa, que decorre da familiarização e da sedução, que se seguem à familiarização excessiva; leva o observador a

⁴ Termo alemão que pode significar pátria, nação, casa, entre outros.

um estado metacognitivo (...) e conjura um "fórum de mundos possíveis" (TZONIS e LEFAIVRE, 1990 apud NESBITT, 2008, p. 527).

Exemplos na contramão do que propunha o regionalismo crítico são facilmente encontrados, especialmente no Pós-modernismo norte-americano. Como a cidade planejada de Seaside, empreendimento iniciado em 1981, um dos primeiros ícones do *New Urbanism*, que conta com edificações projetadas por arquitetos reconhecidos, como Michael Graves, Robert Stern, Steven Holl, dentre outros. O local tornou-se mundialmente conhecida por servir de locação para as filmagens de **O Show de Truman** (1998), filme que conta a vida de um rapaz que sem saber vive uma vida "de mentira", transmitida como *reality show* para o país inteiro (SHOW, 1998). As ruas da cidade refletem o desenho de uma cidade neoclássica, com arquitetura historicista, casas no centro de lotes ajardinados, evocando a nostalgia ao passado, porém de forma literal e direta, sem margens para interpretações e ambiguidades (Figura 50).

Alvar Aalto, Álvaro Siza e Mario Botta são alguns dos arquitetos reconhecidos como bons exemplos de conexão com o lugar por teóricos do regionalismo crítico. O apreço de Siza pelo sítio transparece em um comentário sobre um de seus primeiros projetos, o restaurante Boa Nova (Figura 51a), ao afirmar que "*muitas vezes, construir num local muito belo equivale a destruí-lo*" (SIZA, 2012, p. 25).

Na Casa Rotonda, edificação cilíndrica de três pavimentos, implantada em uma região rural, Botta utiliza uma volumetria pouco usual para uma residência, o que contrasta à paisagem local. Por outro lado, a mesma forma evoca uma imagem tipicamente rural: de silos para armazenamento de grãos (Figura 51b).

Para o britânico Keneth Frampton, outro teórico do regionalismo crítico, ao mesmo tempo em que procura desconstruir o paradigma universalista da modernidade, o regionalismo crítico deturpa as próprias imagens e valores locais que emprega para tal, ao incorporar paradigmas externos, em um movimento ambíguo. É oposto aos métodos ecléticos de novo historicismo, que para ele promovem uma "*iconografia consumista disfarçada de cultura*" (FRAMPTON, 1983 apud NESBITT, 2008, p. 506).

A ideia de regionalismo crítico é de uma arquitetura que seja mediadora entre a civilização global e das peculiaridades do lugar. Associam-se a ela diversos condicionantes projetuais, como o espectro da luz, a tectônica, a topografia, o clima, os modos de vida etc. Um exemplo dessa apropriação são os palácios do Ecletismo

do século XIX, em São Petersburgo, Rússia, que incorporaram a arquitetura dos países centrais da Europa à época, porém com o diferencial de empregar cores vivas e saturadas aos edifícios. O uso intenso da cor estava relacionado à intenção de destacar os prédios, mesmo nos dias curtos e com baixa insolação do inverno setentrional. Uma apropriação do global de forma local (Figura 52).

Também o paradigma ecológico, trabalhado por Capra (1996) em **A teia da vida**, tem associações com a abordagem contextualista da arquitetura. Discursos como sustentabilidade, economia, eficiência energética, por exemplo, ganharam força desde a década de 1970. A dimensão ecológica é uma das críticas à estética do funcionalismo, que ironicamente projetou alguns dos edifícios menos eficientes em termos de economia de energia (BROADBENT, 1977 apud NESBITT, 2008).

Tanto o regionalismo crítico como a fenomenologia da arquitetura compartilharam um compromisso com o lugar, um tema político, para Frampton (2008), uma vez que a megalópole universal é avessa a identidades culturais, por pretender fazer do ambiente pura mercadoria.

No Modernismo brasileiro, a preocupação com questões regionais já estava presente desde os primeiros passos da Escola Carioca. Quando trabalharam em sítios de importância histórica, Lucio Costa e Oscar Niemeyer dedicaram-se a assimilar valores da cultura regional, sem abrir mão da Modernidade. No Grande Hotel de Ouro Preto, por exemplo, Niemeyer inseriu na paisagem da cidade mineira uma edificação consideravelmente maior que os casarios do entorno, porém espacialmente bem adequada ao contexto (Figura 53a). Elementos modernos, como os pilotis, se mesclam às telhas de barro, varandas, bem como à pintura branca com detalhes azuis, à maneira da arquitetura luso-brasileira do lugar (Figura 53b).

Talvez o arquiteto brasileiro que mais tenha se destacado por sua intenção contextualista foi Severiano Porto. Um mineiro, radicado no Rio de Janeiro, mas que construiu a carreira na região amazônica desde a década de 1960.

Porto percebeu em Manaus a incompatibilidade da arquitetura convencional com a realidade local, estando distante dos centros econômicos do país, dispendo de uma mão de obra menos qualificada em processos industriais e projetando para um clima radicalmente diferente. Passou a observar as técnicas construtivas dos nativos, tanto indígenas quanto mateiros, e a aprender sobre as madeiras amazônicas e sobre estratégias bioclimáticas adequadas à região (BASTOS; ZEIN, 2015).

No projeto de sua residência, Porto trabalhou com madeiras nobres da região em usos variados, de pilotis a assoalhos e fechamentos. Árvores de grande porte no pátio somam-se aos beirais, brises e cobogós para evitar a insolação direta, sem, contudo, obstruir a ventilação cruzada na casa, estratégia ideal para o clima tropical úmido (Figura 54).

Um dos materiais retomados na arquitetura brasileira dos anos 80 como alternativa à hegemonia do concreto armado foi o tijolo. Ao seu favor pesava a facilidade em encontrá-lo ou produzi-lo, sua simplicidade tecnológica, economia, propriedades térmicas, além da associação com a cultura e a tradição construtiva. Na década de 1960, Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império apropriaram-se do tijolo como estratégia política, em defesa de um projeto e um canteiro de obras que fosse mais horizontal e que estimulasse um envolvimento criativo dos operários. Já nesse momento, conforme Bastos (2015d), o foco estava na busca por soluções mais pragmáticas, como alternativas à habitação de interesse social e aos vínculos com identidades regionais.

No conteúdo desta pesquisa, os temas relacionados à arquitetura elencados para auxiliar nas análises da arquitetura de Pelotas foram detalhe artesanal, implantação no contexto e escala do contexto, explicados a seguir.

4.3.1. Detalhe artesanal

O contextualismo dos anos 80, muito influenciado pelo regionalismo crítico, não consistia em uma simples substituição de materiais — sai o concreto, entra o tijolo. Tratava-se de um método interpretativo, e não normativo. O regionalismo de Severiano Porto, por exemplo, empregou a madeira amazônica, as coberturas de palha e as grandes aberturas sombreadas e ventiladas, à moda das construções indígenas. O que se entende por materiais tradicionais, para fins de análise, são os materiais com baixo processamento industrial e com origem na própria região.

As igrejas em alvenaria armada do engenheiro uruguaio Eládio Dieste, como a Igreja de San Pedro (Figura 55a), são exemplos das possibilidades materiais do tijolo. Valendo-se do domínio da geometria e do comportamento do material, Dieste obteve formas expressivas em sua arquitetura. Para além das soluções técnicas, também acreditava no tijolo como alternativa mais condizente à realidade latino-

americana por ser menos dependente de processos industrializados avançados (BASTOS, 2015c).

No contexto brasileiro da década de 1980, surgiram diversas iniciativas de promover habitações de interesse social a partir do tijolo maciço como principal material, a fim de reduzir o consumo de cimento (e os custos), e delegar autonomia aos moradores através da técnica mais acessível. Em um protótipo habitacional na favela São Remo, alunos da USP utilizaram arcos estendidos preenchidos com terra e nivelados com uma fina camada de cimento como alternativa à laje de concreto, por exemplo. O problema encontrado por tais propostas foi a baixa adesão, especialmente porque o sistema com paredes de tijolos furados, amarrados por pilares e vigas de concreto mais a laje na cobertura tornou-se a técnica mais difundida em meio à população pobre (BASTOS, 2015d).

Outra característica observada em edifícios da época é não somente o emprego objetivo de materiais tradicionais, como o tijolo ou a madeira, mas também o seu uso de modo a exaltar o trabalho artesanal incorporado. Uma parede de tijolos à vista, por exemplo, pode ser levantada de forma objetiva e convencional, visando especialmente finalidades práticas de vedação. Contudo, se o construtor posicionar os tijolos em amarrações diversas, que criam reentrâncias e saliências, marcam verticalidades e horizontalidades ou enfatizam aberturas e acessos, a parede passa a adquirir qualidades artesanais e, o tijolo, a ser empregado com uma ênfase estética.

No edifício Ransila 1 (Figura 55b), em Lugano, Mario Botta criou uma fachada rica em detalhes, como mosaicos geométricos, partindo da materialidade dos tijolos, alternando seu assentamento, ora vertical, ora horizontal.

Os mineiros Éolo Maia e Sylvio de Podestá também se apropriaram do ornamentalismo artesanal, como em uma residência (Figura 56b) na qual o material se tornou colunas, frisos, cornijas, além de emoldurar detalhadamente as aberturas. De modo semelhante, porém em uma linguagem mais pura, João Filgueiras Lima (Lelé) também explorou a materialidade do tijolo à vista, arcos e abóbodas na Residência Nivaldo Borges (Figura 56a).

4.3.2. Implantação no contexto

Em contextos urbanos, como o centro de Pelotas, onde se dá a análise proposta neste trabalho, a continuidade do alinhamento pode ser tomada como uma característica de importância com o entorno.

Na preocupação em consolidar a quadra urbana, Álvaro Siza propôs seu projeto do edifício Schlesisches Tor (Figura 57a), em Berlim, de modo a continuar o alinhamento que já existia nas edificações térreas que ocupavam a área (Figura 57b), porém alcançando também a mesma altura das empenas dos edifícios vizinhos, levando à sensação de continuidade da esquina.

4.3.3. Escala do contexto

Outra característica que reflete a preocupação contextualista com o entorno diz respeito à escala. Um arranha-céu em uma cidade com prédios de cinco pavimentos ou um prédio de cinco pavimentos em um bairro de sobrados podem representar uma ruptura com a escala do entorno.

Um exemplo contextualista que vai além da escala é a residência do bispo de Mariana-MG, de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá (Figura 58). Nesse projeto, edificado em um centro histórico luso-brasileiro do século XVIII, os arquitetos propuseram um prisma regular, seguindo a tipologia tradicional do entorno, de modo a não se destacar sobre as edificações vizinhas, mas completar o cenário. Além disso, demonstraram bom conhecimento de boas práticas patrimoniais, ao evidenciarem que o novo prédio não se trata de mais uma edificação antiga ou de um “falso histórico”, mas de uma intervenção atual, como se pode ver no pilar de aço patinável deixado exposto na esquina da casa.

4.4. Historicismo

PLUR.	SIMB.	CONTEX.	HISTORICISMO	RACION.	TECNIC.
Complexidade formal	Forma pregnante	Detalhe artesanal	Coluna/ capitel	Distribuição em grelha	Transparência
Variedade de texturas	Ruído visual	Implantação no contexto	Frontão/ pórtico	Escalonamento	Destaque estrutural
Destaque por cores	Imitação e metáfora	Escala do contexto	Cornija/ listras	Elementos geométricos	Ornamento industrial
			Arco		
			Outros elementos		
			Intervenção histórica		

Tabela 7 — Características formais analisadas, com destaque ao tema do “historicismo”.

Fonte: Autor

O retorno ao passado como referência para novos projetos é uma das principais tendências da arquitetura na pós-modernidade, especialmente em sua vertente norte-americana, como já foi visto no Capítulo 2. Embora muitos críticos hoje se voltem contra esse Neoeclétismo historicista, denunciando sua superficialidade e pontos incoerentes, os arquitetos dessa vertente obtiveram considerável atenção da mídia especializada e produziram obras que contribuíram com a consolidação de uma imagem da arquitetura pós-moderna.

O termo historicismo admite três interpretações mais usuais, conforme Colquhoun (1983 apud NESBITT, 2008): a) teoria da determinação histórica dos fenômenos (e conseqüente relativização das verdades); b) atitude de interesse pelo passado e suas tradições; c) prática artística que lança mão do emprego de formas históricas.

Para Colquhoun (1983 apud NESBITT, 2008), tanto a arquitetura do Neoclassicismo do século XVIII quanto do Eclétismo do século XIX, por exemplo, encontravam respaldo em teorias filosóficas correspondentes a seus respectivos contextos históricos.

Assim como a arquitetura neoclássica inspirava-se em padrões do Classicismo da antiguidade, pensadores Iluministas da época, como David Hume ou Montesquieu estudavam a história à procura de padrões éticos universais. Seu objetivo era demonstrar que a natureza humana independia de tempos e lugares, assim como os artefatos culturais humanos possuíam valores fixos, e a melhor

arquitetura seria a que melhor interpretasse a natureza, como buscaram fazer os antigos na Grécia e em Roma.

Através de movimentos como o Idealismo Alemão e o Romantismo, a ideia historicista de que os valores mudam e se desenvolvem conforme o tempo histórico ganhou força. Essa nova abordagem também contribuiu para uma relativização das culturas, o que primeiramente favoreceu o desenvolvimento do Ecletismo em arquitetura e, em um segundo momento, contribuiu para o próprio pensamento das vanguardas artísticas e do Movimento Moderno a partir da noção de determinismo histórico, de Hegel (COLQUHOUN, 1983 apud NESBITT, 2008).

Da mesma forma, a própria revisão do Modernismo na segunda metade do século XX pode ser considerada uma crítica ao determinismo histórico da “era da máquina”, que amplamente difundiu o paradigma positivista da fé inquestionável num futuro de progressos (SUBIRATS, 1987).

Para além da crítica histórica, o termo historicismo prosseguiu em uso na arquitetura e nas artes, porém significando o emprego de formas do passado, sem negar as capacidades tecnológicas da época. No contexto pós-moderno, esse fenômeno foi chamado de variadas maneiras, como Classicismo pós-moderno (JENCKS, 1986), Ecletismo pós-moderno (COLQUHOUN, 1983 apud NESBITT, 2008) ou historicismo pós-moderno (NESBITT, 2008), esta última sendo a mais empregada neste trabalho.

Para Jencks (1986), um dos fundamentos do historicismo pós-moderno é o uso da ironia no modo como se emprega as formas e ornamentos do passado. Assim, surgem colunas que nada sustentam, capitéis extremamente maiores que suas colunas, elementos da Antiguidade redesenhados em aço inox e néon, dentre outros arranjos inusitados, como na Piazza d'Italia, de Charles Moore (Figura 59).

Não é possível separar totalmente as formas históricas de questões simbólicas e figurativas, conforme defendeu Graves (1982 apud NESBITT, 2008). Robert Stern, outro simpatizante da vertente historicista, destacou a importância de não abdicar das inovações tecnológicas atuais enquanto paralelamente se trabalhava com abordagens históricas (STERN, 1977 apud NESBITT, 2008).

Como já foi visto, o grande trunfo da arquitetura pós-moderna para Jencks (1986) estava em seu potencial de reaproximar, mediante os vínculos afetivos do passado, a arquitetura das pessoas, pondo fim ao distanciamento criado pelo Modernismo ortodoxo. Isso porque o Pós-modernismo possuiria uma dupla

codificação: seu apelo historicista seria capaz de significar coisas profundas para um público especializado que avaliasse o edifício — como artistas, arquitetos e filósofos —, e, ao mesmo tempo, seriam familiares à população em geral, por serem elementos comuns à grande parte dos centros urbanos históricos (JENCKS, 1986).

Discordando de Jencks, Colquhoun (1983 apud NESBITT, 2008) defendeu que as pessoas comuns do século XX não possuiriam conhecimentos históricos suficientes para compreender os elementos empregados nos edifícios pós-modernos. Estes saberes ficariam restritos aos especialistas, enquanto ao público geral restaria a ignorância e imprecisão histórica, o que não faria do Ecletismo pós-moderno uma opção acertada: “*Quando hoje ressuscitamos o passado, geralmente exprimimos suas conotações mais genéricas e triviais, meramente evocamos a ‘condição de passado’*” (COLQUHOUN, 1983 apud NESBITT, 2008, p. 230).

O historicismo foi uma das vertentes pós-modernas mais atacadas pela crítica, que o considerava uma linguagem arbitrária e carente de bases teóricas profundas (COLQUHOUN, 1983 apud NESBITT, 2008). Para Zein (1987), foi uma demonstração da desesperança e incredulidade no papel social da arquitetura, com a substituição de uma postura utópica por uma postura cínica:

Já que a arquitetura não pode mesmo mudar a sociedade, que sirva para, com os meios capitalistas, experimentar soluções para um futuro ideal; ou, já que ela não muda nada, vamos aproveitar o que é possível para nos divertirmos (ZEIN, 1987, p. 97).

Para os teóricos do regionalismo crítico, Tzonis e Lefavre (1990 apud NESBITT, 2008), o historicismo superficial da pós-modernidade equivalia a uma “pornografia arquitetônica”, por sua forma simplista de fazer referência ao passado. Para Porphyrios (1989 apud NESBITT, 2008, p.112), era uma “pseudoarquitetura de papelão”, muito possivelmente referindo-se às fachadas da *Strada Novíssima*.

Ainda assim, a contribuição das discussões da tradição e da história da arquitetura na pós-modernidade contribuíram para a historiografia arquitetônica recente, especialmente por apresentar um contraponto ao desgastado discurso do Estilo Internacional. Para identificar edificações que pertençam a essa corrente, elencaram-se seis temas arquitetônicos que são, em sua maioria, indicadores do emprego de determinados elementos arquitetônicos da tradição histórica: frontão/pórtico, coluna/capitel, cornija/listras, arco, outros elementos (historicistas), além do próprio tema da intervenção histórica, como são explicados a seguir.

4.4.1. Frontão/ pórtico

Um frontão, de acordo com Koch (2009, p. 151), é uma “*extremidade da fachada de um edifício com telhado de duas águas, em geral triangular*”, enquanto um pórtico é a “*parte avançada no lado da entrada principal de um edifício, sustentada por colunas ou pilares, frequentemente com tímpano triangular*” (KOCH, 2009, p. 199).

A sede da AT&T (Figura 60a), de Johnson e Burgee, causou polêmica por elevar a escala do emprego de referências históricas a um programa de arranha-céu. Seu principal elemento é o frontão no topo do edifício: um tímpano triangular que não chega ao vértice superior, mas é vazado em forma de círculo. Para muitos, o frontão foi uma citação ao mobiliário chippendale do século XVIII (Figura 60b).

Algo semelhante faz Rossi no Centro Fontivegge (Figura 61), ao projetar sobre o acesso do edifício um pórtico estilizando as formas do classicismo, com colunas que elevam o volume superior, cobertura em duas águas e tímpano triangular com um relógio no centro, repetindo um padrão recorrente no racionalismo pós-moderno, da empena triangular com um pequeno círculo no centro.

4.4.2. Coluna/ capitel

Na definição de Koch (2009, p.123), coluna é um “*elemento arquitetônico de suporte de seção circular, poligonal ou perfilada*”, e capitel (p. 119) a “*extremidade superior de colunas, pilastras, que permite que o peso caia sobre os suportes*”.

Na sua fachada para a *Strada Novíssima* (Figura 62a), Hans Hollein explorou a temática da coluna de forma bastante irônica, mesclando colunas dóricas com uma coluna vegetal, como um pinheiro podado em forma cilíndrica, outra coluna faltando metade — porém a metade de baixo! — e mais outra, que é na realidade uma reprodução miniaturizada do arranha-céu projetado por Adolf Loos para o concurso do Chicago Tribune (Figura 62b).

Venturi e Moore também empregaram colunas e capitéis de forma irônica e inusitada. O primeiro, na Johnson Gallery (Figura 63a), com a interpretação de um capitel jônico em geometria mais simples e tamanho muito maior que o usual, distorcendo suas proporções em relação à coluna. Já Moore, no Lawrence Hall, também reproduziu um desenho geometrizado do capitel jônico, porém

desconectando-o da coluna, excluindo, assim, a finalidade estrutural do conjunto (Figura 63b).

4.4.3. Cornija/ listras

Cornija é uma *“faixa que se destaca horizontalmente da parede e acentua as suas nervuras horizontais”* (KOCH, 2009, p. 127).

Ricardo Bofill foi um dos arquitetos a utilizar elementos do passado de forma mais literal, como em seus grandes conjuntos habitacionais na França. No La Place Du Nombre d’Or (Figura 64a), a cornija no coroamento da edificação é um dos elementos de destaque.

Além das cornijas, alguns projetos acentuam marcações horizontais e fazem referência ao passado por meio de listras, faixas horizontais ou mesmo rusticações (vincos no reboco, imitando juntas de paredes de pedra) para reforçar a horizontalidade e remeter a estilos passados. Um exemplo é o edifício No Nº1 Poultry, no qual Stirling e Wilford lançaram mão de duas tonalidades de pedras no revestimento, assentadas alternadamente, criando um efeito listrado em todo o prédio (Figura 64b).

4.4.4. Arco

Define-se arco como uma *“estrutura encurvada, na abertura de uma parede ou de uma sala, que sustenta a carga transferindo-a para os suportes (pilares, colunas)”* (KOCH, 2009, p. 105).

Por se tratar de um elemento amplamente utilizado na tradição da arquitetura desde os romanos, por sua finalidade estrutural, o arco também foi utilizado no historicismo pós-moderno para evocar a condição de passado.

Apresentam-se dois exemplos: o Arco Olímpico de Los Angeles (Figura 65a), no qual o arco pleno foi utilizado para remeter ao Coliseu da Antiguidade; e o Grupo Escolar Vale Verde, onde Éolo Maia explorou o arco também em uma perspectiva regionalista, a partir da tradição local de construir fornos de carvão (Figura 65b).

4.4.5. Outros elementos

Além dos elementos mais recorrentes já mencionados, é possível encontrar outros elementos de fora do Classicismo, para os quais foi criada essa categoria.

No Arts United Center (Figura 66a), Louis Kahn experimentou formas arqueadas nas janelas, que lembram motivos egípcios, assim como também acontece na Vinícola Clos Pegase, de Michael Graves, que inclusive recebeu o apelido de “templo do vinho” (Figura 66b).

No Gordon Wu Hall, Venturi e Scott-Brown retomaram a janela serliana, abertura arqueada e tripartida apresentada no Renascimento, no tratado arquitetônico de Sério (Figura 67).

4.4.6. Intervenção histórica

Embora não seja o foco deste estudo, o problema de como lidar com o patrimônio edificado e com pré-existências foi uma discussão presente também dentro do historicismo pós-moderno. Assim, é possível encontrar diversos projetos de ampliação ou que compartilham o sítio com pré-existências de relevância histórica, em que os arquitetos tiveram de lidar com a interpretação e assimilação do passado de novas formas.

Na escolha de Venturi para o projeto da ampliação da National Gallery, de Londres (Figura 68), pesou a sua forma de interpretar o passado, em vez de reproduzi-lo literalmente ou abandoná-lo. Um projeto anterior, de tendência “high tech”, já havia sido abandonado, por agradar a poucos, e a administração exigira um projeto que fosse simpático ao existente e à praça circundante. O que Venturi propôs foi reproduzir a “*qualidade rítmica do original*” (VENTURI apud GOLDBERG, 1986), além de empregar o mesmo tipo de pedra, sem, contudo, abandonar recursos tecnológicos contemporâneos, como grandes painéis de vidro.

4.5. Racionalismo

PLUR.	SIMB.	CONTEX.	HISTORICISMO	RACION.	TECNIC.
Complexidade formal	Forma pregnante	Detalhe artesanal	Coluna/ capitel	Distribuição em grelha	Transparência
Variiedade de texturas	Ruído visual	Implantação no contexto	Frontão/ pórtico	Escalonamento	Destaque estrutural
Destaque por cores	Imitação e metáfora	Escala do contexto	Cornija/ listras	Elementos geométricos	Ornamento industrial
			Arco		
			Outros elementos		
			Intervenção histórica		

Tabela 8 — Características formais analisadas, com destaque ao tema do “racionalismo”.
Fonte: Autor

O racionalismo não é um conceito estranho ao Movimento Moderno em arquitetura, mas um de seus fundamentos, assim como o funcionalismo. Porém, na condição pós-moderna, se desenvolveu uma nova versão da ideia racionalista, chamada por alguns de “Neorracionalismo” (PORTOGHESI, 1982). Ambas compartilham da ideia de uma abstração geométrica a partir de um referencial, que, no caso do Modernismo foram especialmente as vanguardas artísticas modernas (como o cubismo) e a máquina; o novo Racionalismo pós-moderno, contudo, voltou-se mais ao estudo de tipologias da tradição histórica da arquitetura.

Arranjos formais e tipos arquitetônicos clássicos — que resistiram à crítica do tempo — como as categorias da arquitetura do Classicismo, foram reestudados pelos novos projetistas em busca de qualidades atemporais da arquitetura.

Um dos principais articuladores do novo Racionalismo foi o italiano Aldo Rossi. Ao encerrar seu tempo como editor da revista **Casabella**, Rossi dedicou-se em sua prática profissional à pesquisa de formas elementares da arquitetura, que são tiradas da geometria, mas passam pelo filtro da história. Para Portoghesi (1982), a arquitetura de Rossi explorava as imagens mentais e os arquétipos que constroem a memória coletiva:

A coluna tem no cilindro o seu arquétipo; o tímpano e a cobertura com beiral inspiram-se numa forma igualmente elementar, que tem como gerador um triângulo equilátero; a janela encontra no quadrado, forma em que nenhuma das duas dimensões prevalece, o equilíbrio próprio e autônomo e o máximo de simplicidade; a cúpula, neste processo de identificação geométrica, torna-se semiesfera ou pirâmide e a parede compõe conjuntos ou anéis e

pode fechar paralelepípedos os prismas de matrizes poligonais (PORTOGHESI, 1982, p. 158).

Além de Aldo Rossi, alinhavam-se a esse pensamento nomes como Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti, Carlo Aymonino, dentre outros. Juntos, integraram uma escola Neorracionalista italiana, que ficou conhecida como *La Tendenza*, e articularam um importante movimento de revisão da arquitetura moderna entre as décadas de 1960 e 1980. Os arquitetos da *Tendenza* buscavam simplicidade absoluta, porém sem apelos à banalidade, além de dialogar com aspectos simbólicos e analogias mentais (BENEVOLO, 1985).

O novo racionalismo europeu também retomou o interesse pela representação gráfica (Figura 69a), pelo desenho preciso e suficiente para representar uma ideia arquitetônica ou um conceito, inspirando-se em alguns mestres do academicismo francês (Figura 69b), como Durand e Boullée (KRUF, 1994).

Um marco na consolidação das ideias neorracionalistas foi a **XV Trienal de Milão**, em 1973, sob a coordenação de Rossi. A mostra, sob o tema geral “*Lo Spazio Abitato*” (o espaço habitado), explorava a reavaliação das ideias racionalistas da vanguarda da arquitetura moderna, somando a estas a valorização entre projeto, tradição e história. A exposição marcou a divulgação mais ampla dessa discussão para além do contexto italiano da *Tendenza*, influenciando outros arquitetos europeus, como o alemão Oswald Mathias Ungers, o suíço Mario Botta e o austríaco Hans Hollein.

A obra construída de Rossi não é extensa, mas conta com alguns projetos de maior destaque que resumem suas ideias, como o conjunto habitacional de Gallarate, o Cemitério de San Cataldo e o Teatro del Mondo.

Em Gallarate (Figura 70a), Rossi elevou o edifício em pilotis de seção retangulares que lembram paredes curtas, conferem ritmo e formam uma arcada que remete ao tipo *stoa*, do Classicismo grego.

No Cemitério de San Cataldo, em Modena, Rossi consagrou uma das formas mais características de sua arquitetura: o cubo vazado por diversas aberturas quadradas, distribuídas em grelha. O rigor geométrico, a ausência de ornamentação e a acomodação ajustada das partes do complexo evocam um ambiente solene, apropriado à sua função (Figura 70b).

Talvez a obra mais celebrada de Rossi seja o Teatro del Mondo, um teatro de madeira projetado para flutuar sobre as águas (Figura 71). A inspiração veio de uma tradição antiga de Veneza, que contava da existência de um teatro flutuante. Rossi concebeu seu teatro como um edifício fechado, mas com as arquibancadas dispostas tal como os teatros de Grécia e Roma. Conforme Arantes (2015), as referências à cidade de Veneza são inúmeras: a forma do teatro lembra edifícios venezianos, como a antiga Alfândega, bem como a um farol. Também suas janelas permitem ao público contemplar não apenas o espetáculo que se dá no palco, mas na própria paisagem da cidade como um espetáculo por si só.

De modo geral, os principais reflexos do racionalismo em projetos pós-modernos encontram-se ligados a questões de composição com geometria regular. Destacaram-se, neste trabalho, como temas arquitetônicos referentes a esta tendência a distribuição em grelha, o escalonamento e as figuras geométricas.

4.5.1. Distribuição em grelha

A distribuição em grelha das aberturas é uma das marcas mais recorrentes do racionalismo pós-moderno. Vãos repetidos, em geral na forma de quadrados ou próximo a isso, são distribuídos de forma homogênea na fachada. Essa fenestração continuamente interrompida por partes de parede contrapõe diretamente um dos pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier, que é a janela contínua.

Um dos arquitetos a explorar o tema da grelha repetidamente foi Oswald Mathias Ungers, como no prédio da Corte da Família (Figura 72a), em Berlim. No mesmo caminho vai o edifício na Lützowplatz (Figura 72b), de Mario Botta, que traz dois planos de parede com aberturas em grelha no tijolo à vista, porém rompe com a excessiva regularidade da caixa ao manter a esquina “aberta”, não deixando os dois planos se encontrarem.

No Brasil, um dos principais exemplos do emprego da grelha é o edifício Citicorp Center, de Croce, Aflalo & Gasperini, no qual a grelha de concreto dita o padrão da fenestração e determina também a forma da estrutura (Figura 73).

4.5.2. Escalonamento

Formas escalonadas são outra marca dessa corrente, a partir da exploração dos arranjos formais mais puros. Esse padrão em forma de degraus de escada pode ser encontrado em paredes, revestimentos, esquadrias, balcões, pavimentos. Um exemplo são os painéis de pedra na fachada cilíndrica da Haas Haus (Figura 74a), de Hans Hollein, em Viena. Já na sede da União dos Bancos Suíços, de Botta, é a própria forma do edifício que se escalone (Figura 74b).

4.5.3. Figuras geométricas

Outra característica que aponta a tendência racionalista é a presença de figuras geométricas, como quadrados, triângulos e demais polígonos, quer seja por meio de grafismos, desenhos, ou mesmo elementos construídos.

No Gordon Wu Hall (Figura 75a), em Princeton, Venturi e Scott-Brown reproduziram sobre o acesso do edifício diversas figuras geométricas, simulando um efeito de marchetaria, alternando duas tonalidades de pedra, uma clara e outra escura. O recurso auxilia na legibilidade do acesso. Algo semelhante também fez Jon Jerde na fachada de um de seus edifícios do Horton Plaza, imitando detalhes geométricos de edifícios do Renascimento (Figura 75b).

4.6. Tecnicismo

PLUR.	SIMB.	CONTEX.	HISTORICISMO	RACION.	TECNIC.
Complexidade formal	Forma pregnante	Detalhe artesanal	Coluna/ capitel	Distribuição em grelha	Transparência
Variedade de texturas	Ruído visual	Implantação no contexto	Frontão/ pórtico	Escalonamento	Destaque estrutural
Destaque por cores	Imitação e metáfora	Escala do contexto	Cornija/ listras	Elementos geométricos	Ornamento industrial
			Arco		
			Outros elementos		
			Intervenção histórica		

Tabela 9 — Características formais analisadas, com destaque ao tema do “pluralismo”.
Fonte: Autor

Na última tendência de revisão do Movimento Moderno abordada neste trabalho está o tecnicismo, que se inspirava na ideia do desenvolvimento tecnológico como o caminho para a qualificação da arquitetura.

O desenvolvimento tecnológico sempre acompanhou as tendências estilísticas da arquitetura, em uma relação recíproca entre soluções estéticas e práticas, desde o Classicismo grego, com a coluna e a arquitrave; o Classicismo Romano, com as arcadas; os templos Românicos, com o contraforte; o Gótico, com o arcobotante e assim por diante, até o Modernismo com o concreto armado.

Os avanços constantes da indústria, as novas tecnologias da informação e as utopias futuristas também serviram de inspiração para arquitetos buscarem na pós-modernidade continuar a tarefa de levar a arquitetura ao estado da arte em termos de desenvolvimento da tecnologia.

Conforme Benevolo (1985), tal empenho tecnicista uniu a atualização tecnológica com a elegância das soluções formais, muitas vezes confundindo os limites entre edifício e estruturas provisórias. Dentre os principais nomes dessa vertente estão o italiano Renzo Piano e os ingleses Richard Rogers e Norman Foster.

Peter Buchanan foi o primeiro a denominar essa abordagem arquitetônica de “high tech”, nome que se popularizou para se referir a essa escola arquitetônica. Essa vertente ultramoderna tem raízes em obras de arquitetos e engenheiros de meados do século XX, como o norte americano Buckminster Fuller (Figura 76a) ou o

alemão Frei Otto (Figura 76b), ou mesmo as concepções teóricas e iconográficas do grupo inglês Archigram (BENEVOLO, 1985).

Muitos autores apontam como a inauguração do high tech o edifício do Centro Cultural Georges Pompidou, de Piano e Rogers, em Paris (Figura 77), um complexo cultural de grandes proporções. Conforme Arantes (2015), os arquitetos evitaram o típico “museu-templo-da-cultura”, projetando algo entre uma usina e uma nave espacial, que instiga as pessoas a aproximarem-se para ver o que há dentro. Sua forma externa evoca a modernidade em sua estrutura metálica, ao mesmo tempo em que as diversas tubulações de serviço e circulação aparentes atribuem intensa complexidade ao conjunto, “*como se os intestinos do prédio estivessem à mostra*” (ARANTES, 2015, p. 62).

Apesar de sua importância entre as tendências revisionistas da arquitetura na pós-modernidade, o tecnicismo ficou restrito à disponibilidade de tecnologias de ponta, em geral mais acessíveis em países centrais e altamente industrializados, o que o tornou pouco relevante para o contexto brasileiro, onde a construção ainda possuía uma matriz manufatureira de baixa tecnologia e pré-fabricação de elementos.

Assim, para fins de análise, o que se pretende demonstrar é que a arquitetura pós-moderna, embora nem sempre apelasse a um tecnicismo extremo — como no high tech britânico — também não deixou de se apropriar de certos avanços tecnológicos do próprio Modernismo, como os vãos livres do concreto armado, a parede-cortina envidraçada, as grandes aberturas horizontais de janelas em fita, além da própria estrutura como um elemento estético.

A partir dessa abordagem mais ampla da tecnologia aplicada à arquitetura, elegeram-se três temas arquitetônicos para concluir o escopo das análises propostas neste trabalho: a transparência, o destaque estrutural e o ornamento industrial.

4.6.1. Transparência

Tomou-se como transparência o critério que aponta a presença de grandes partes envidraçadas nas fachadas, quer sejam verticalizadas, horizontalizadas, ou mesmo compondo a totalidade da superfície (paredes-cortina).

O paradigma da caixa de vidro, muito bem explorado por Mies van der Rohe, foi levado à exaustão e banalizado pelo intenso uso nos principais centros urbanos mundiais, tornando-se um dos principais alvos da crítica pós-moderna. Contudo, muitos arquitetos não abandonaram os grandes panos de vidro por completo, mas incorporaram-nos juntamente aos demais elementos das novas linguagens na pós-modernidade, quer mais historicistas ou mais racionalistas.

Uma evidência disso são os grandes panos verticais na fachada do Les Espaces d'Abraxas (Figura 78a), de Ricardo Bofill. Suas formas semicilíndricas e distribuição equidistante fazem alusão a colunas, embora seu material — o vidro espelhado — contraponha a tipologia tradicional com um apelo tecnicista.

Um dos pontos focais na forma externa da Neue Staatsgalerie (Figura 78b), de James Stirling e Michael Wilford, também evidencia a transparência. Trata-se de um grande painel envidraçado, no qual as repartições da esquadria apresentam uma inclinação diferente em cada seção, criando um efeito de movimento semelhante a uma onda.

4.6.2. Destaque estrutural

Destaque estrutural é como se propôs chamar o tema presente em edifícios nos quais é delegada maior ênfase à estrutura. Em vez de disfarçados ou escondidos, os elementos estruturais desses edifícios são parte importante na própria leitura visual da forma, de modo que a própria imagem do edifício ficaria descaracterizada se fossem removidos.

Um dos casos onde se percebe essa característica é o edifício sede do Lloyds Bank (Figura 79a), projeto de Richard Rogers. Em seu interior, os robustos pilares circulares de concreto pré-moldado, abraçados nos encontros com as lajes de cada pavimento, ficam à mostra no grande vazio interno do prédio, e ao passo que estruturam fisicamente o edifício, também atuam como marcos visuais, que ajudam a definir o interior do edifício e acentuam a verticalização do espaço.

Outro exemplo é a fábrica da Renault (Figura 79b), de Norman Foster, na qual o arquiteto propôs a cobertura dos pavilhões em estrutura metálica a partir de postes verticais, dos quais partem tesouras sustentadas por tirantes de aço. Esses elementos estruturais são a essência da forma do edifício em si, acentuada por sua repetição em módulos.

4.6.3. Ornamento industrial

Esse último tema arquitetônico evidencia a utilização de elementos que *a priori* possuem funções exclusivamente práticas, porém que acabaram convertidos a uma função estética e ornamental.

Na fábrica da Inmos (Figura 80a), Richard Rogers projeta os dutos de serviço aparentes junto ao teto dos ambientes de circulação internos, a exemplo do que havia feito com Renzo Piano no Georges Pompidou. Assim, mesmo se tratando de um espaço fabril, observa-se uma preocupação estética na distribuição dos dutos e elementos estruturais, com um padrão organizacional e colorístico que atribuem uma função estética ao ambiente.

No Instituto do Mundo Árabe (Figura 80bc), em Paris, Jean Nouvel desenvolve o projeto como uma caixa de vidro regular. No entanto, a fachada se destaca graças aos seus brises metálicos quadrados, equipados com dispositivos fotossensíveis, capazes de movimentar o sistema e controlar a entrada de sol no prédio (Figura 80). Para além desses recursos altamente tecnológicos, os brises possuem um desenho de pequenos padrões geométricos que remetem a motivos da arquitetura árabe. Nesse exemplo, a tecnologia foi tomada para satisfazer demandas tanto do conforto ambiental quanto da estética e do simbolismo.

4.7. Síntese da apreensão temática e visual da arquitetura na pós-modernidade

Segue um resumo da análise elaborada neste capítulo, a respeito dos temas arquitetônicos destacados e dos respectivos edifícios-exemplo.

A abordagem por tendências mostrou-se apropriada para abordar um assunto tão plural como é a produção arquitetônica nas décadas de 1960 a 1990. Ao analisar as seis tendências da cultura de forma isolada, foi possível investigar com um pouco mais de detalhe suas origens e motivações, bem como sua relação com a produção da arquitetura. Novamente, cabe ressaltar que os temas empregados neste trabalho não são a única opção possível.

Entende-se, ainda, que o método de análise temática aqui elaborado é plausível de adaptações para o estudo de arquiteturas da revisão pós-moderna em outros contextos para além da cidade de Pelotas.

A pós-modernidade trouxe à discussão arquitetônica uma valoração da fachada como portadora de significado. Assim como no Ecletismo do século XIX, a fachada pós-moderna tornou a incorporar elementos simbólicos, mas em uma ênfase irônica e controversa.

Assim, ficou clara a dimensão simbólica dessa arquitetura em exemplos abordados, como a Guild House (Figura 45), de Venturi, com sua antena dourada na cobertura, avisando: Eis aqui um edifício de idosos aficionados pela televisão!

Outro aspecto interessante do período foi o problema do significado, expresso nas formas divertidas, irreverentes e espontâneas encontradas em exemplos, tais como as “colunas” de Moore no Lawrence Hall (Figura 63b), que foram “descoladas” de seus capitéis e nunca sustentaram coisa alguma. Esses elementos representam o próprio deslocamento entre significado e significante no espaço e no tempo, como provocou Umberto Eco em seu aforismo “a palavra cão não morde” (ECO, 2000), ou seja, “eis um capitel que não transfere carga”. As coisas e seus significados tiveram suas bases abaladas na pós-modernidade, e uma coluna poderia não mais significar “sustentação”, mas simplesmente significar “ela mesma”, tal como o capitel. O significado passou a ser ressignificado, conforme tempos e lugares. Assim, o papel do intérprete ganhou um novo valor.

As formas arquitetônicas mais inusitadas da pós-modernidade tiveram, por vezes, uma recepção mais resistente por parte do público geral, como se vê pelos

apelidos irônicos que muitos edifícios receberam: a Vinícola Clos Pegase (Figura 66b) foi chamada de “Templo do Vinho”, por sua tipologia e fachadas, lembrando um templo egípcio; o Condomínio Officenter (Figura 40b) virou “marmitão”, pela forma cilíndrica do elemento no topo do edifício; além do próprio “Rainha da Sucata” (Figura 43b), no qual o apelido se popularizou quase mais que o nome oficial atual da edificação (Centro de Informações Turísticas Tancredo Neves).

Dentre outros excessos encontrados pode-se mencionar o *revival*/ Neoclássico dos conjuntos habitacionais de Ricardo Bofill (Figuras 64a e 78a), o binóculo gigante de Frank Gehry no acesso do Chiat Day Mojo (Figura 49), ou ainda as muitas cores, formas, listras e figuras na arquitetura de Jon Jerde ou Charles Moore. No entanto, são manifestações válidas na medida em que movimentaram o cenário da crítica arquitetônica, colaborando para um novo momento também no campo teórico e para a consolidação de uma imagem de uma época.

O mesmo ocorreu com arquitetos brasileiros, como Éolo Maia ou Fernando Peixoto. Embora seus projetos escandalizassem por apresentar características fora do comum, estes profissionais conseguiram produzir uma arquitetura autoral em um contexto até então bastante proibitivo, como foi o início da década de 1980. Na realidade, muitos desses projetos, de quase quarenta anos atrás, permanecem irreverentes até hoje.

A ideia de arquitetura autoral do Pós-modernismo representou um desvio nos ideais coletivistas presentes em diversas manifestações do Modernismo, bem como um alinhamento às políticas econômicas liberais do final da Guerra Fria. Por isso, muitos críticos também associaram as manifestações mais exageradas do pós-moderno como apelos meramente comerciais, voltados a uma moda de consumo.

Por outro lado, essa iconografia individualista, que objetiva individualizar os edifícios, reflete uma estética também própria, que descende do Iluminismo, além de se aproximar da ideia de caráter, conforme o academicismo francês, do edifício como uma personagem. E, além disso, são justamente os excessos e irreverências formais que acentuam esse caráter particular dos edifícios.

Se o Eclétismo pós-moderno ficou datado e teve pouca continuidade no século XXI, pode-se dizer que os temas regionalistas e tecnicistas permanecem muito atuais no cenário recente. A ideia de ajuste ao contexto, o diálogo com pré-existências e a interpretação do *genius loci* estão presentes nos currículos de faculdades de arquitetura, embora não se possa afirmar com quais graus de

intensidade e reflexão. Também se percebe um apreço cada vez maior pelo desenvolvimento da técnica, hoje em dia especialmente voltada à sustentabilidade e aos programas de etiquetagem e selos de qualidade ecológicos.

O panorama das referências teóricas e iconográficas da arquitetura na pós-modernidade apresentado neste capítulo oferece subsídios para uma análise comparativa com os exemplares que foram produzidos em Pelotas, especialmente na década de 1990, como é apresentado no capítulo seguinte.



Figura 37 — a) Casa do Baile da Pampulha (1943), Belo Horizonte, MG; Oscar Niemeyer/
 b) Ed. Niemeyer (1954-55), Belo Horizonte, MG; Oscar Niemeyer
 Fonte: Autor

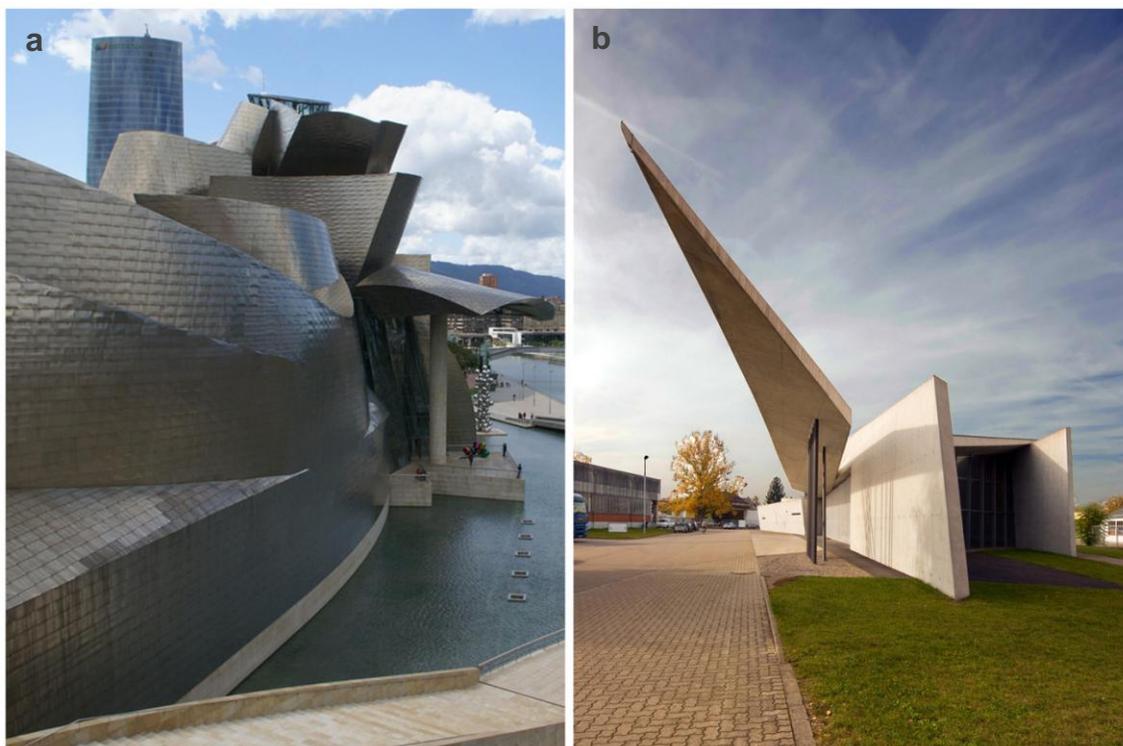


Figura 38 — a) Museu Guggenheim (1992-97), Bilbao, Espanha. Frank O. Gehry/
 b) Corpo de Bombeiros de Vitra (1993), Weil am Rhein; Zaha Hadid
 Fonte: Dbaron – archdaily.com / Wojtek Gurak2 – archdaily.com



Figura 39 — a) Ohtake Cultural (1995-2004), São Paulo, SP; Rui Ohtake/
 b) Academia (1997-98), Belo Horizonte, MG; Éolo Maia e Jô Vasconcellos
 Fonte: umasenhoraviagem.com / mdc.arq.br



Figura 40 — a) Ed. Portland (1980-83), Portland, EUA; Michael Graves/
 b) Officenter (1989), Belo Horizonte, MG; Éolo Maia e Jô Vasconcellos
 Fonte: archdaily.com / SANTA CECÍLIA, 2006



Figura 41 — a) Villa Savoye (1929-31), Poissy, França; Le Corbusier/
 b) Casa Saltzman (1969), East Hampton, EUA; Richard Meier
 Fonte: Flavio Bragaia – archdaily.com / richardmeier.com



Figura 42 — a) Sem Título, de Marilyn Monroe (1967), MoMA, Nova York, EUA; Andy Warhol/
 b) Penetrável Magic Square #5 (1977), Inhotim, Brumadinho; Hélio Oiticica
 Fonte: moma.org /Autor



Figura 43 — a) Neue Staatsgalerie (1977-1984), Stuttgart, Alemanha; J. Stirling e M. Wilford/
 b) Rainha da Sucata (1984-1992), Belo Horizonte, MG; Éolo Maia e Sylvio de Podestá
 Fonte: Jaime Silva 13 – archdaily.com / Autor

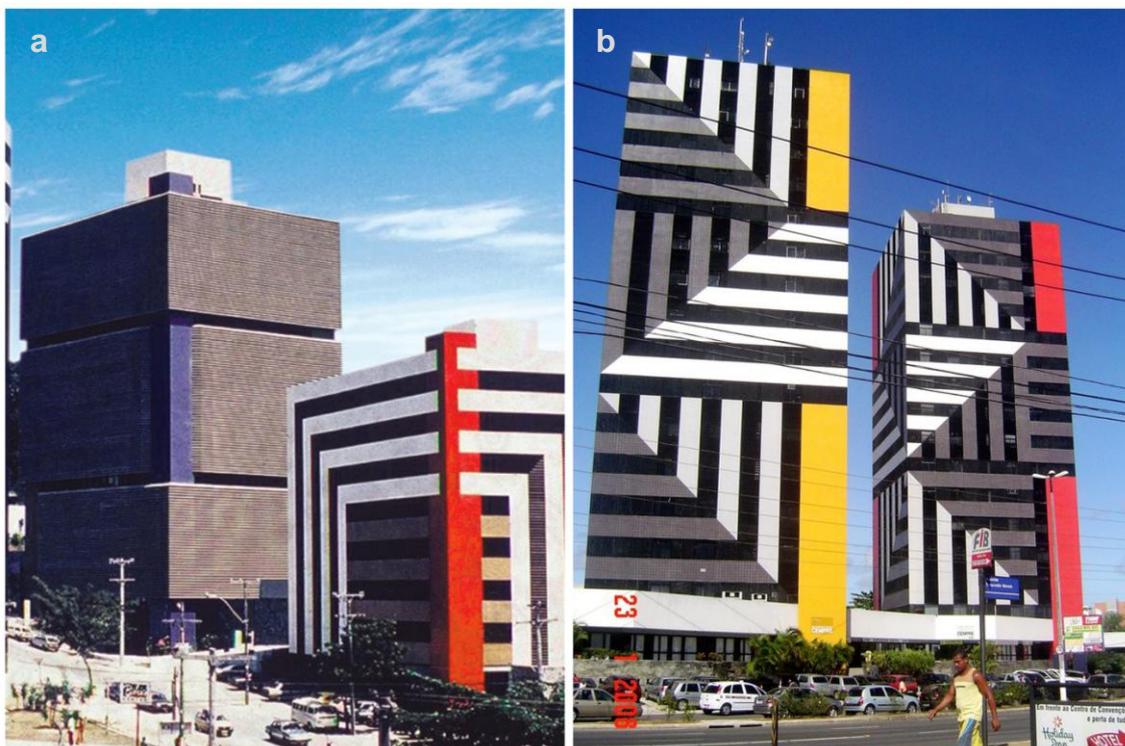


Figura 44 — a) Conjunto Cidadela, Salvador, BA; Fernando Peixoto/
 b) Centro Empresarial Previnor (1993), Salvador, BA; Fernando Peixoto
 Fonte: flickr.com / flickr.com



Figura 45 — Guild House (1960-63), Filadélfia, EUA; Venturi e Rausch
 Fonte: Smallbones – wikipedia.com



Figura 46 — a) Igreja de Jesús Obrero (1952-58), Atlântida, Uruguai; Eládio Dieste/
 b) Casa Bola (1979), São Paulo, SP; Eduardo Longo
 Fonte: Nina Ines – archdaily.com / dwell.com



Figura 47 — a) Interior dos Vestiários do Clube (1966), Sea Ranch, EUA; Charles Moore/
 b) Horton Plaza (1985), San Diego, EUA; Jon Jerde
 Fonte: archdaily.com / archdaily.com

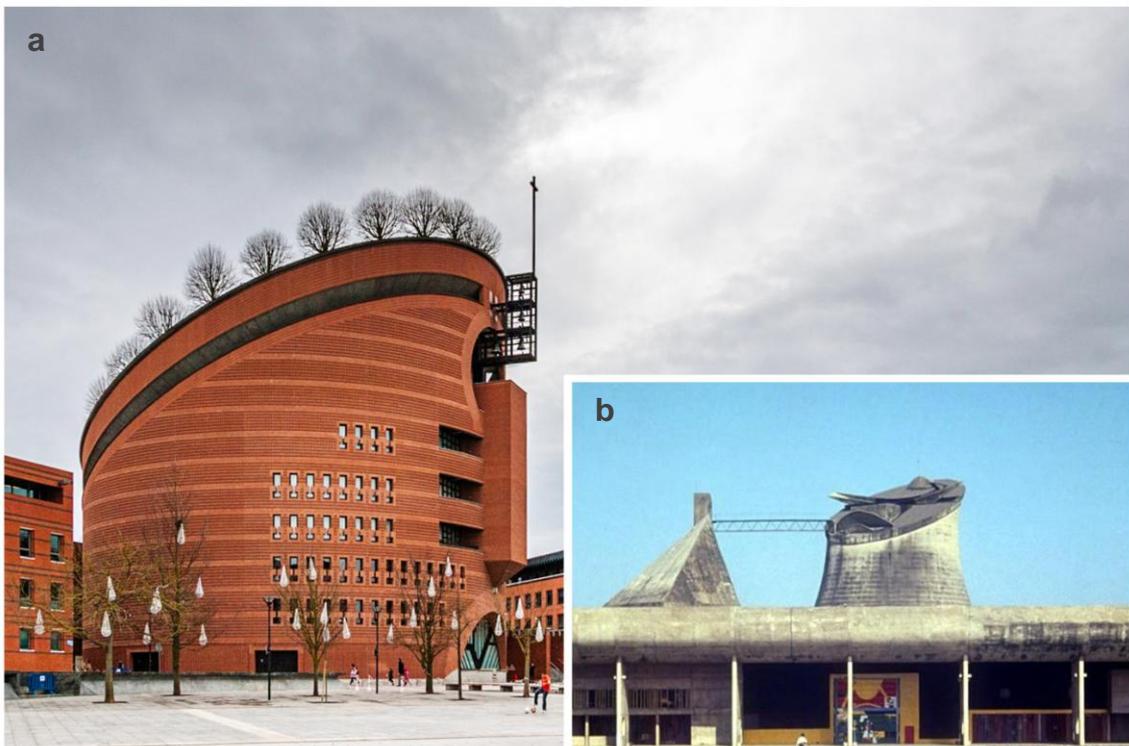


Figura 48 — a) Catedral de Évry (1988-96), Évry, França; Mario Botta/
 b) Palácio da Assembleia (1953-63), Chandigarh, Índia; Le Corbusier
 Fonte: 500px.com / Nicholas Iyadurai – archdaily.com



Figura 49 — Escritórios da Chiat Day Mojo (1989-91), Santa Monica, EUA; Frank O. Gehry
Fonte: Bobak há'eri – wikipedia.com



Figura 50 — Cidade Planejada de Seaside, localização de “O Show de Truman”
Fonte: SHOW, 1998

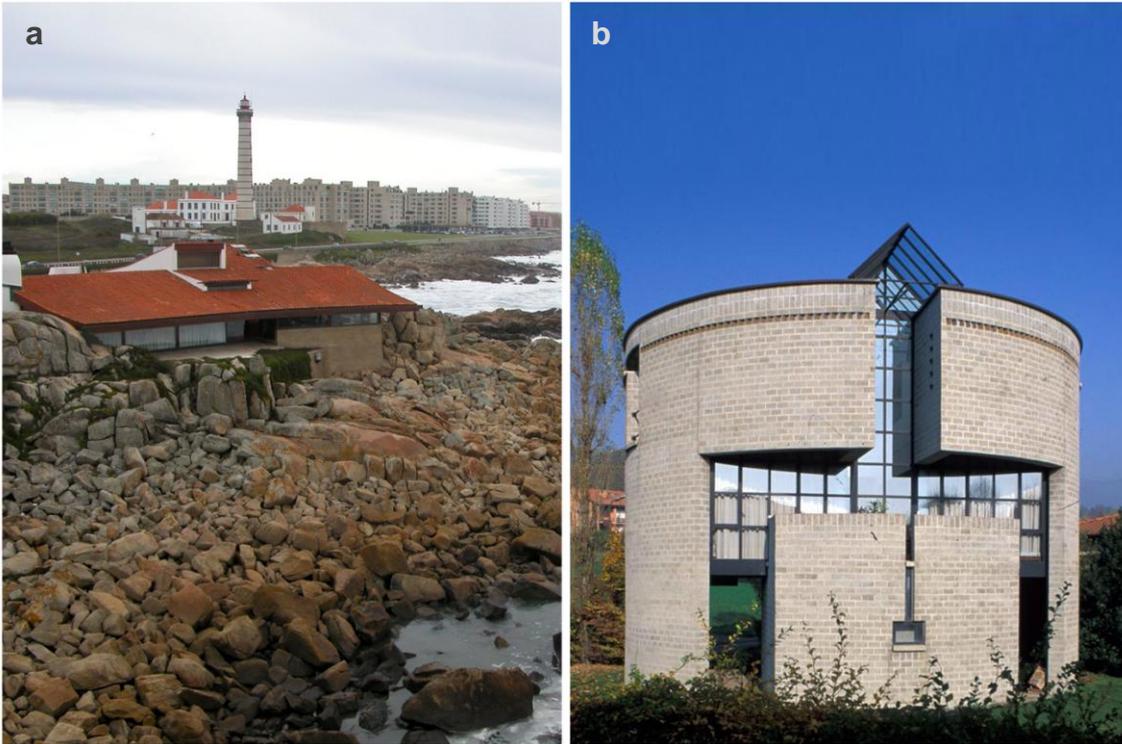


Figura 51 — a) Restaurante Boa Nova (1958-63), Leça da Palmeira, Portugal; Álvaro Siza/
 b) Casa Rotonda (1980-82), Stabio, Suíça; Mario Botta
 Fonte: mauriziomwg – flickr.com / archdaily.com



Figura 52 — Palácios de São Ptesburgo
 Fonte: saint-petersburg.com



Figura 53 — a) Grande Hotel (1940), Ouro Preto, MG; Oscar Niemeyer/
 b) Rua de Ouro Preto, MG
 Fonte: Autor

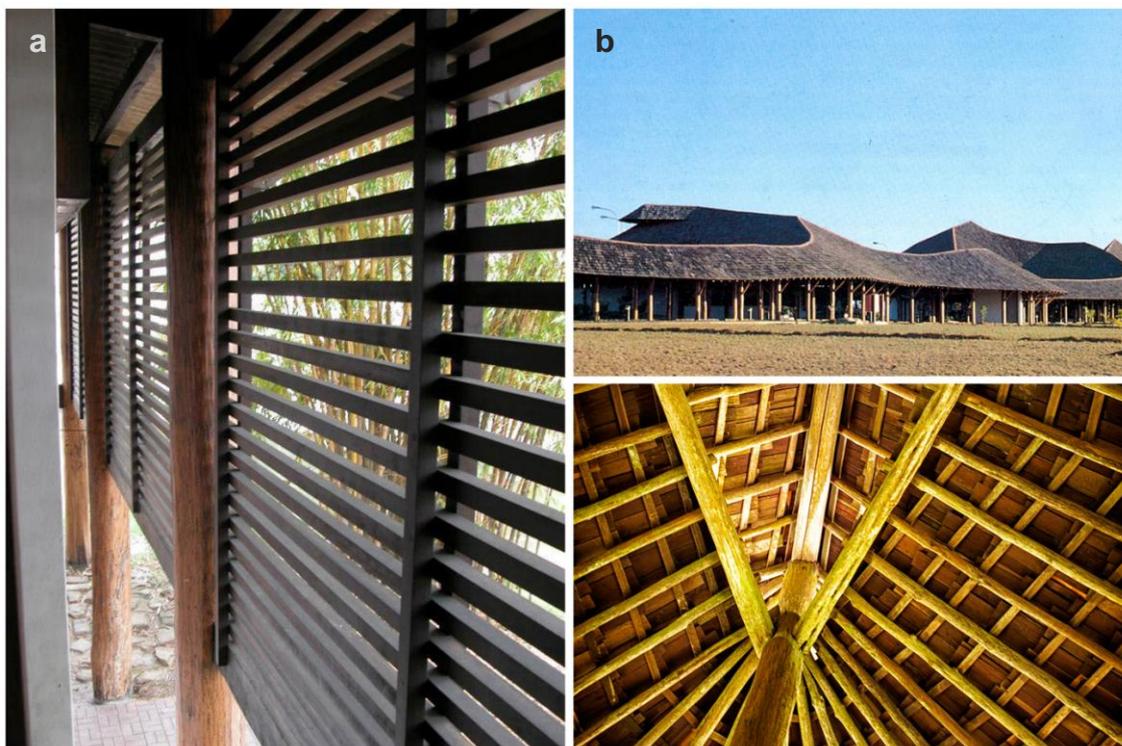


Figura 54 — a) Residência do Arquiteto (1973), Manaus, AM; Severiano Porto/
 b) Centro Ambiental Balbina (1983-88), Presidente Figueiredo, AM; Severiano Porto
 Fonte: Humberto Barata Neto 2 – archdaily.com / severiano_pic2 - archdaily.com

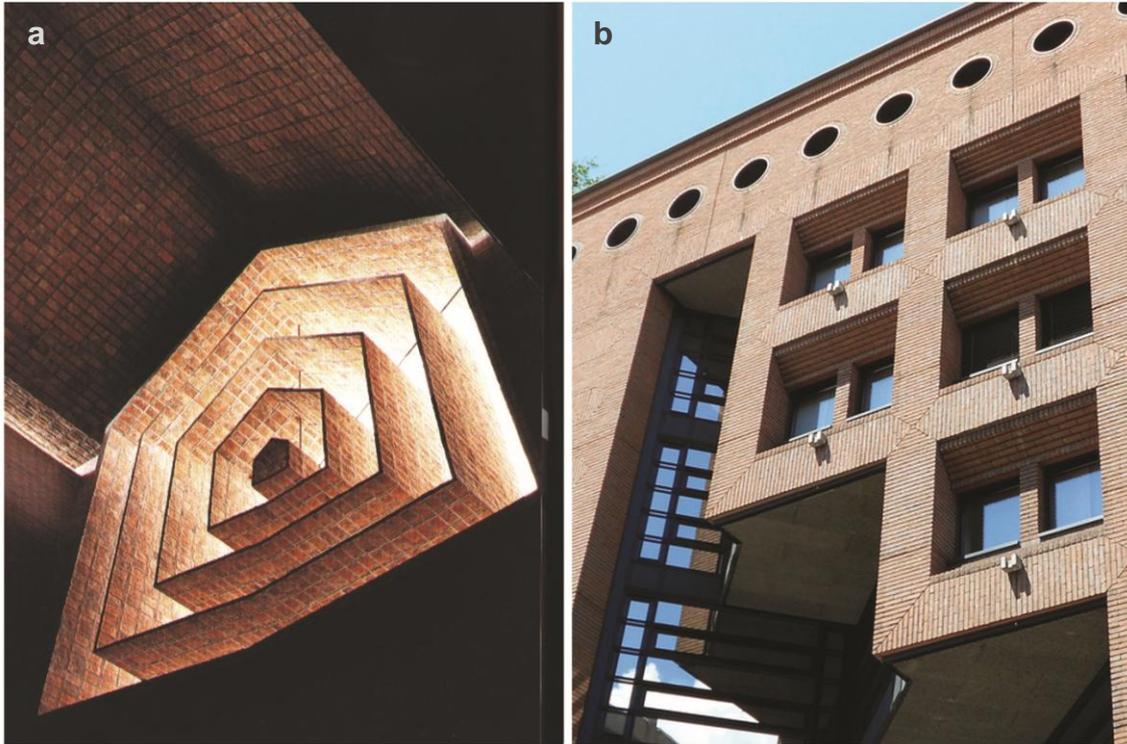


Figura 55 — a) Igreja de San Pedro (1967-71), Durazno, Uruguai; Eládio Dieste/
 b) Ed. Ransila 1 (1981-85), Lugano, Suíça; Mario Botta
 Fonte: mtop.gub.uy / Fabrizio Pivari – flickr.com

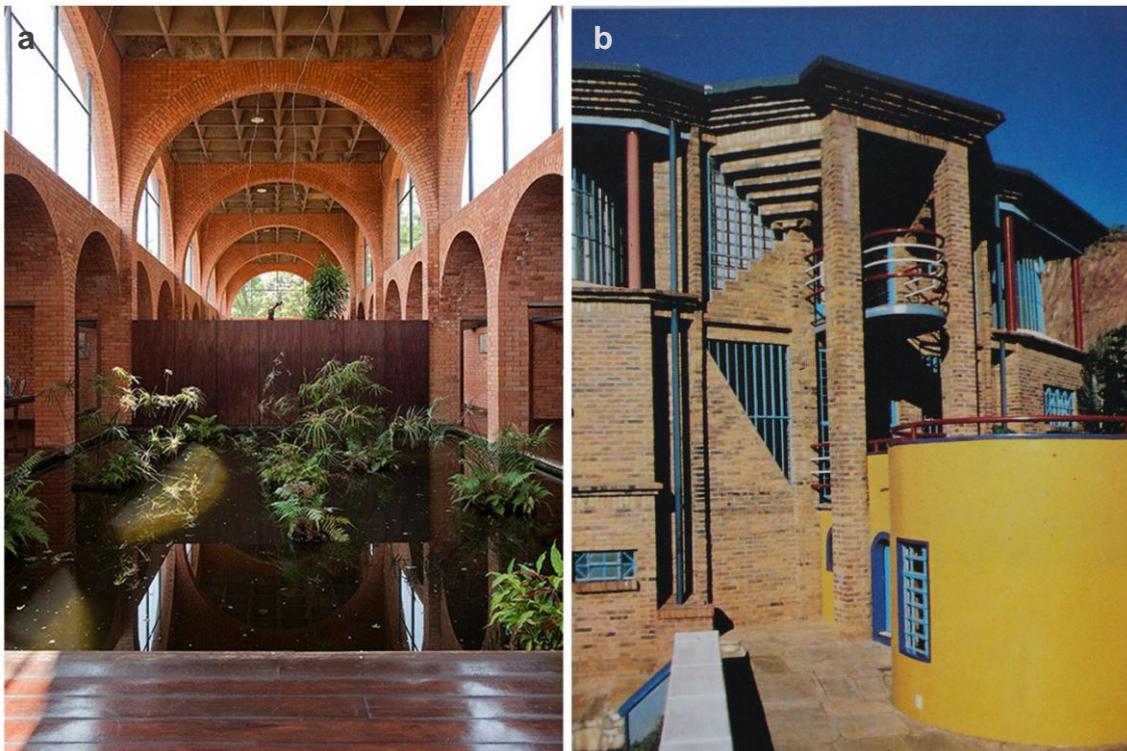


Figura 56 — a) Residência Nivaldo Borges (1978), Brasília, DF; João Filgueiras Lima (Lelé)/
 b) Residência (1984-85), Belo Horizonte, MG; Éolo Maia e Sylvio de Podestá
 Fonte: Joana França – archdaily.com / ZEIN, 1985



Figura 57 — a) Schlesisches Tor (1984), Berlim, Alemanha; Álvaro Siza e Peter Brinkert/
 b) Imagem da mesma esquina, anterior à intervenção
 Fonte: wikipedia.com / Hens March – flickr.com



Figura 58 — Casa do Arcebispo (1982-87), Mariana, MG; Maia, Vasconcellos e Podestá
 Fonte: italostephanarquitecto.blogspot.com.br

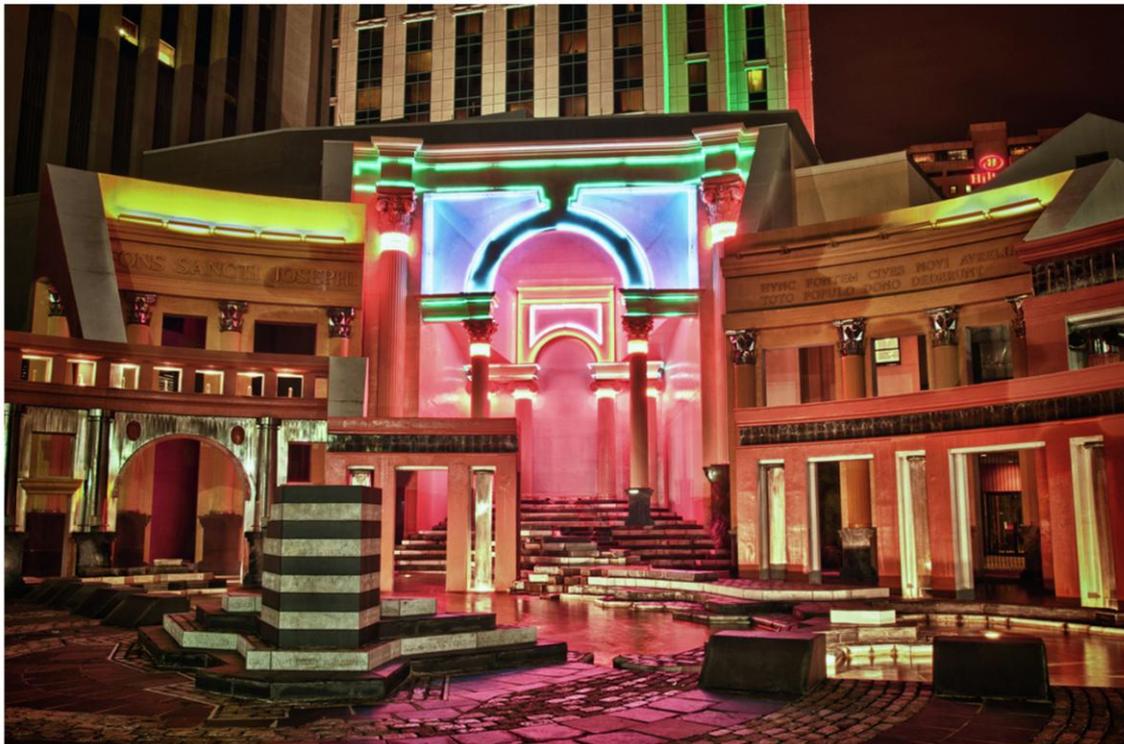


Figura 59 — Piazza d'Italia (1978), Nova Orleans, EUA; Charles Moore
Fonte: archdaily.com



Figura 60 — a) Sede da AT&T (1978), Nova York, EUA; Philip Johnson e John Burgee/
b) Mobiliário Chippendale de Thomas Affleck
Fonte: David Shankbone – archdaily.com / philamuseum.org



Figura 61 — Centro Fontivegge (1988), Perugia, Itália; Aldo Rossi
 Fonte: palladium.de

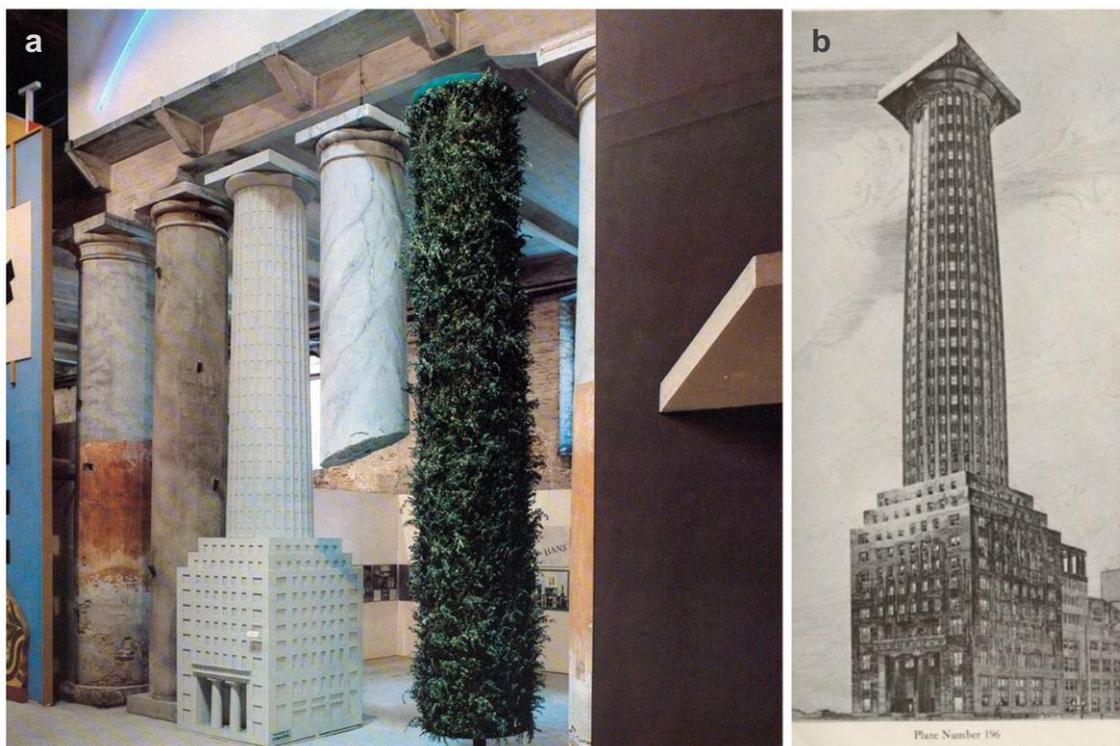


Figura 62 — a) Fachada na *Strada Novissima* (1980), Veneza, Itália; Hans Hollein/
 b) Projeto para o Concurso do Chicago Tribune (1922); Adolph Loos
 Fonte: domusweb.it / archdaily.com



Figura 63 — a) Johnson Gallery (1973-76), Oberlin, EUA; Robert Venturi/
 b) Lawrence Hall (1986), Williamstown, EUA; Charles Moore
 Fonte: Matt Wargo – architizer.com / wikipedia.com



Figura 64 — a) La Place du Nombre d'Or (1980-86), Montpellier, França; Ricardo Bofill
 b) N°1 Poultry (1985-97), Londres, Inglaterra; James Stirling e Michael Wilford
 Fonte: panoramio.com / dezeen.com



Figura 65 — a) Arco Olímpico (1984), Los Angeles, EUA; Robert Graham
 b) Grupo Escolar Vale Verde (1983-85), Timóteo, MG; Éolo Maia
 Fonte: wikipedia.com / Andre Luiz Prado – archdaily.com

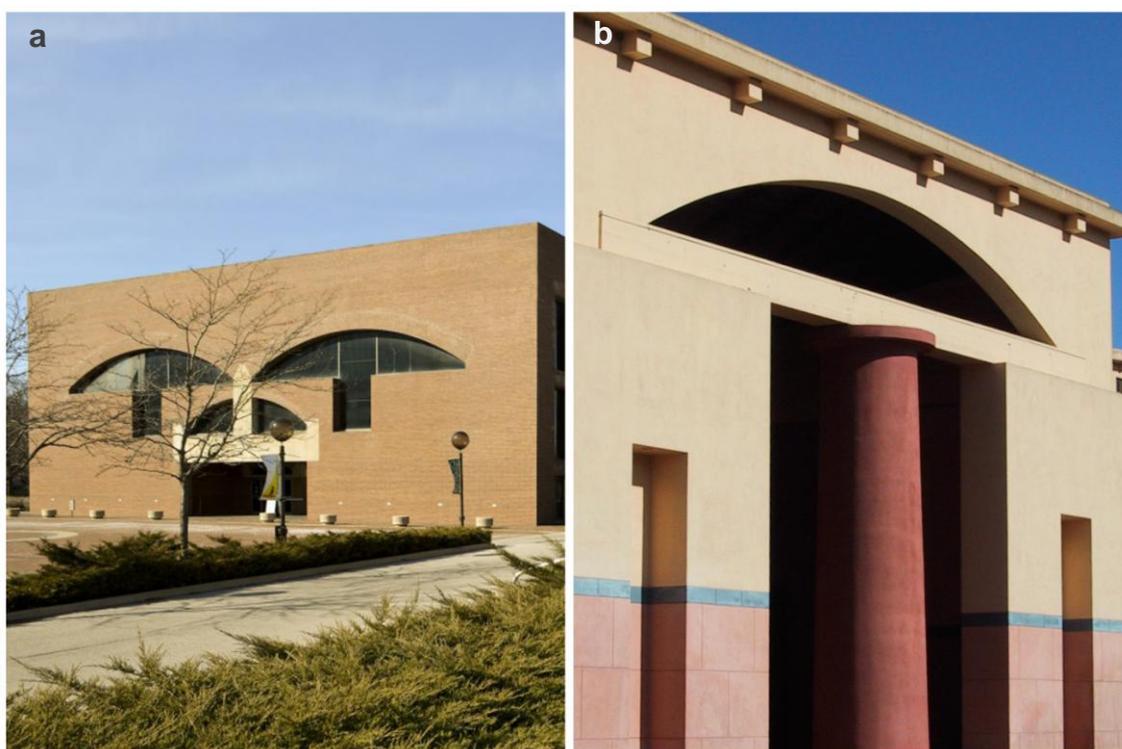


Figura 66 — a) Arts United Center (1959-73), Fort Wayne, EUA; Louis Kahn
 b) Vinícola Clos Pegase (1984-87), Nappa Valley, EUA; Michael Graves
 Fonte: fwphil.org / huffingtonpost.com-mary orlin



Figura 67 — Gordon Wu Hall (1983), Princeton, EUA; Venturi Scott-Brown
Fonte: princeton.edu



Figura 68 — Ampliação da National Gallery (1991), Londres, Inglaterra; Venturi Scott Brown
Fonte: wikipedia.com

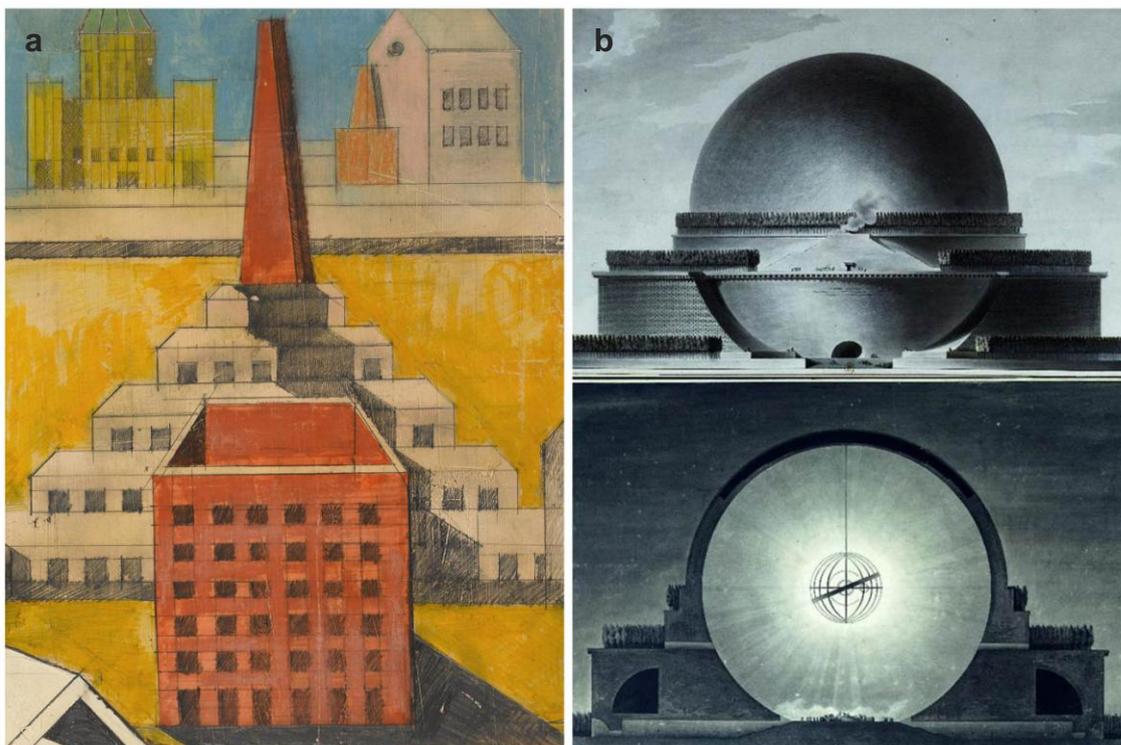


Figura 69 — a) Desenhos de Aldo Rossi/
 b) Projeto do Cenotáfio para Isaac Newton (1784); Étienne-Louis Boullée
 Fonte: domusweb.it / www.architecturelab.net



Figura 70 — a) Unidade Residencial em Gallarate (1968-73), Milão, Itália; Aldo Rossi/
 b) Cemitério de San Cataldo (1971-78), Modena, Itália; Rossi e Gianni Braghieri
 Fonte: farbig archdaily.com / Laurian Ghinitoiu – archdaily.com

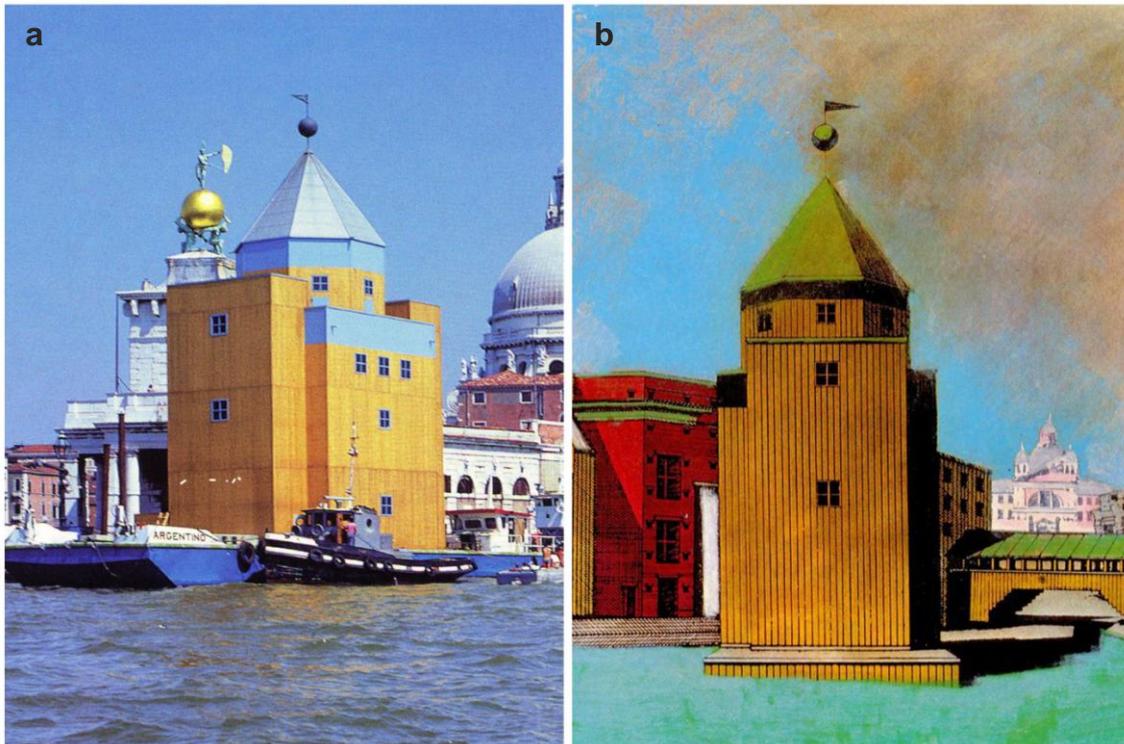


Figura 71 — a) Teatro del Mondo (1979), Veneza, Itália; Aldo Rossi/
 b) Desenho do teatro de Rossi
 Fonte: wikipedia.com



Figura 72 — a) Corte da Família (1993-95), Berlim, Alemanha; Oswald Mathias Ungers/
 b) Ed. de esquina na Lützowplatz (1988-90) — Mario Botta — Berlim
 Fonte: Familiengericht – wikipedia.com / tododoarchitect.com

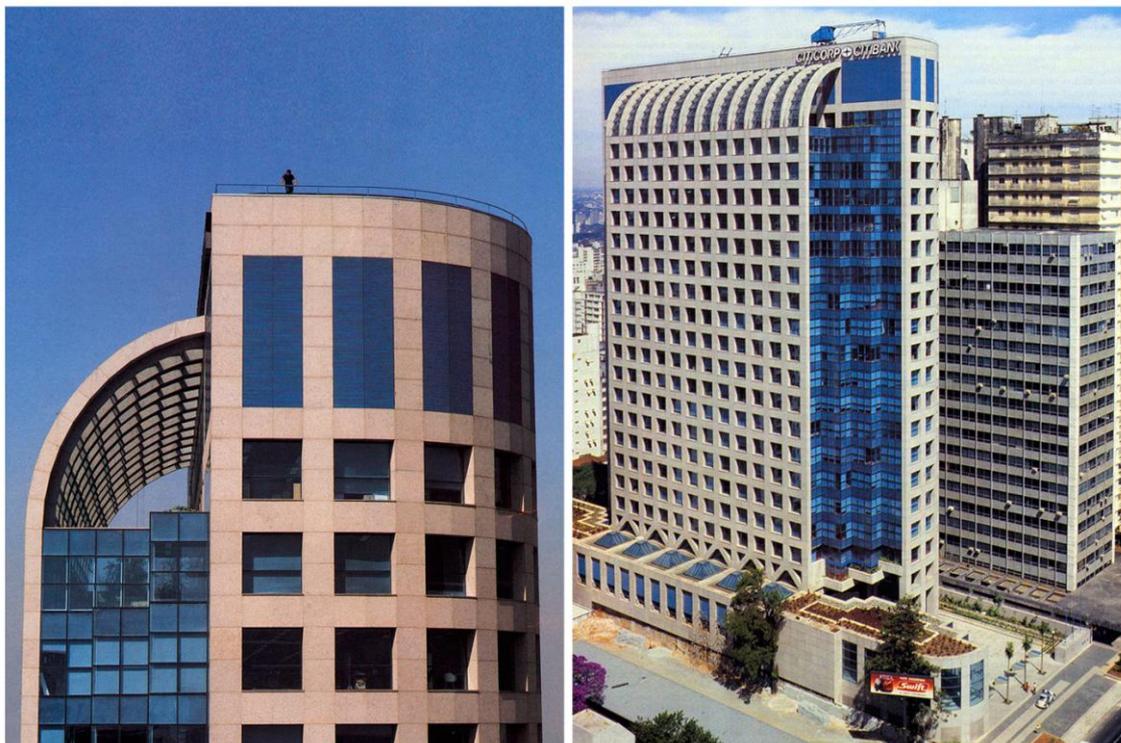


Figura 73 — Citicorp Center (1983), São Paulo, SP; Croce, Aflalo & Gasperini
 Fonte: aflalogasperini.com.br

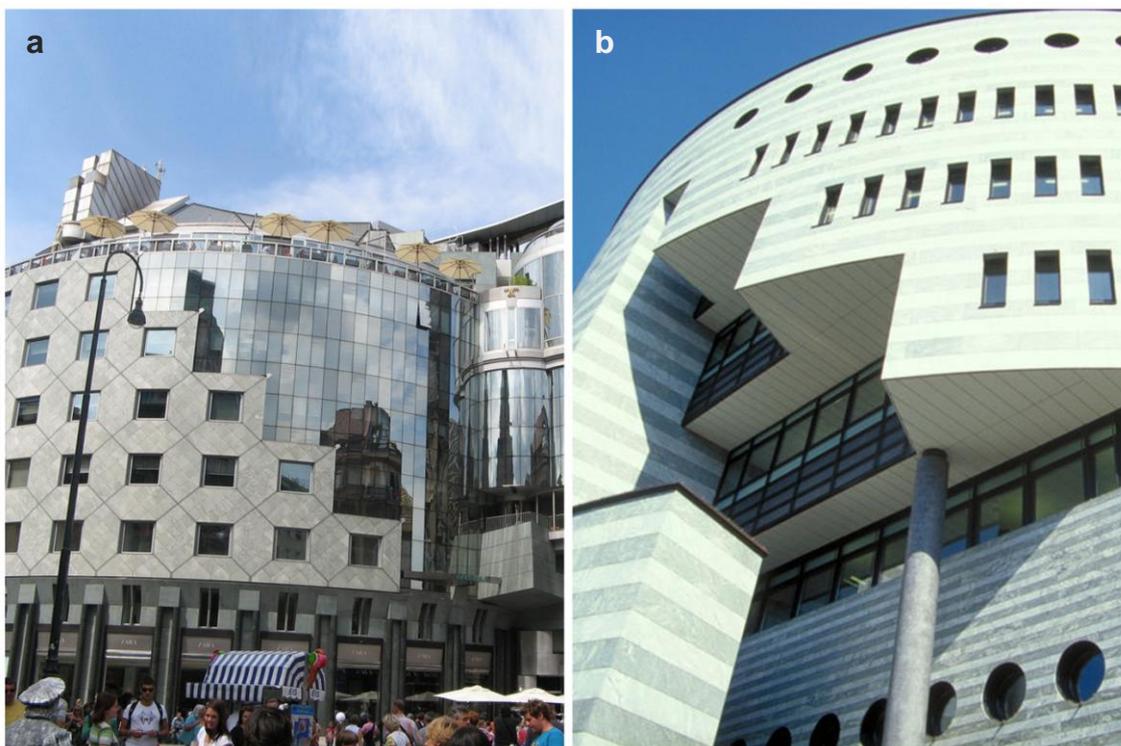


Figura 74 — a) Haas Haus (1990), Viena, Áustria; Hans Hollein/
 b) Sede da União dos Bancos Suíços (1986-93), Basel, Suíça; Mario Botta
 Fonte: stringio – archdaily.com / basel.com

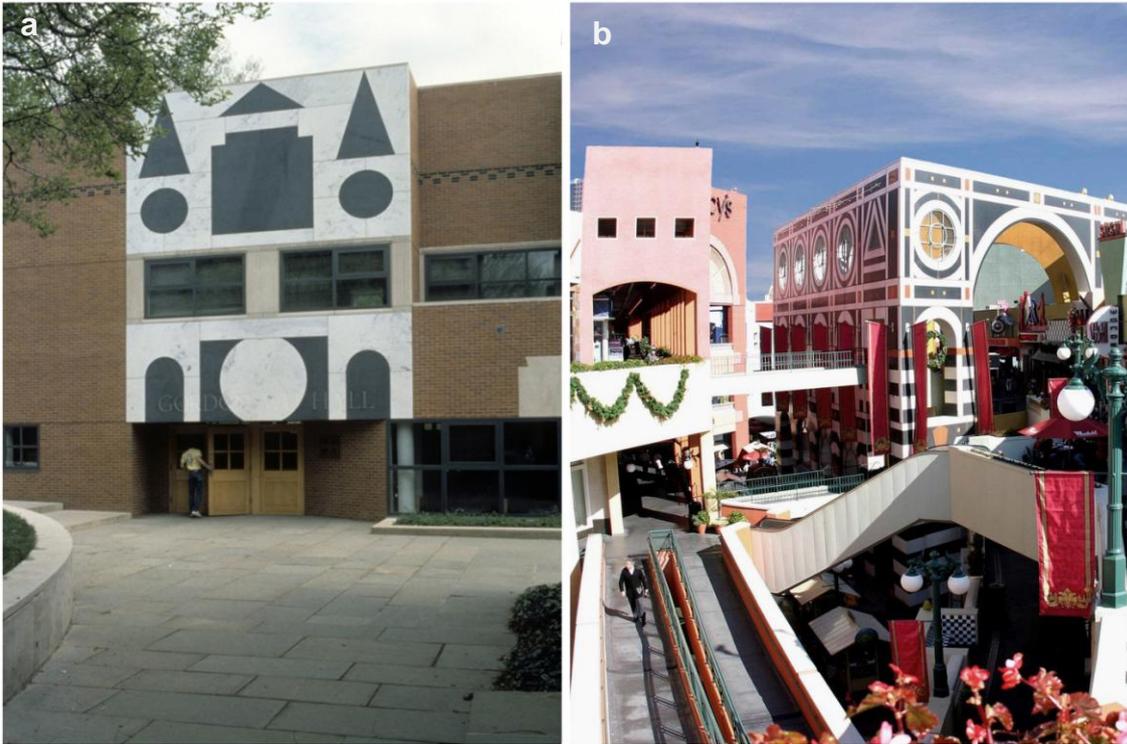


Figura 75 — a) Gordon Wu Hall (1983), Princeton, EUA; Venturi Scott-Brown/
 b) Horton Plaza (1985), San Diego, EUA; Jon Jerde
 Fonte: larryspeck.com / flickr.com

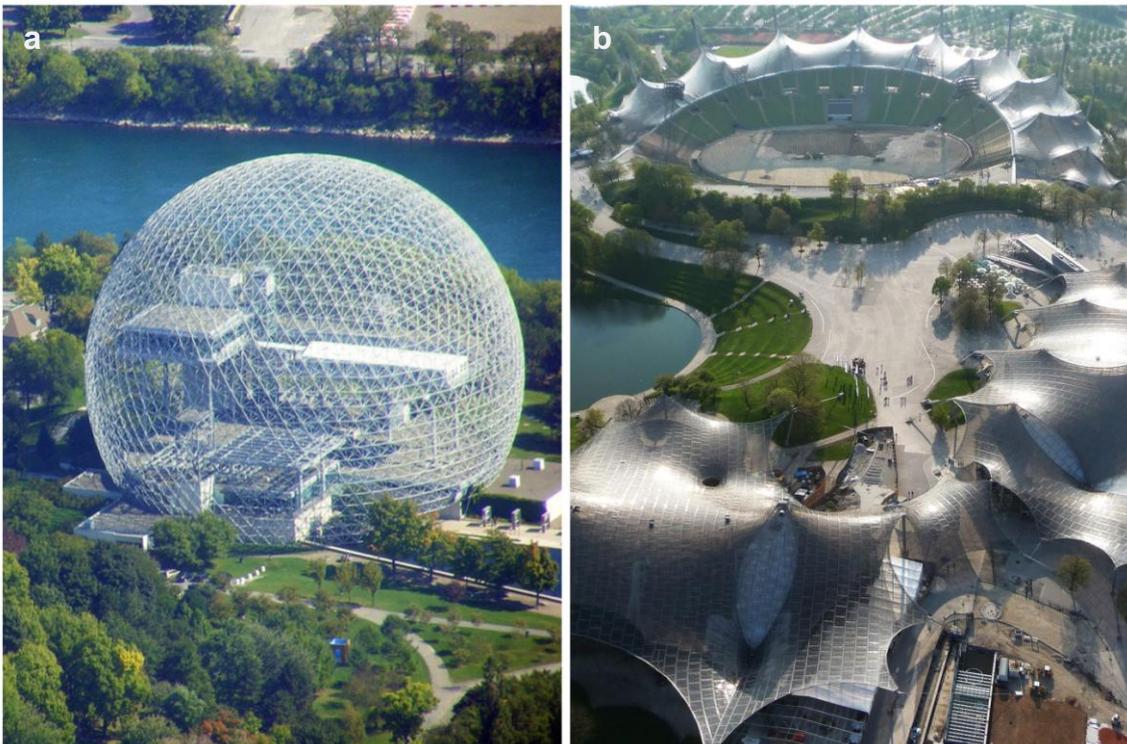


Figura 76 — a) Biosfera (1967), Montreal, Canadá; Buckminster Fuller/
 b) Estádio Olímpico (1972), Munique, Alemanha; Frei Otto e Gunther Behnisch
 Fonte: abdallahh – flickr.com/ archdaily.com

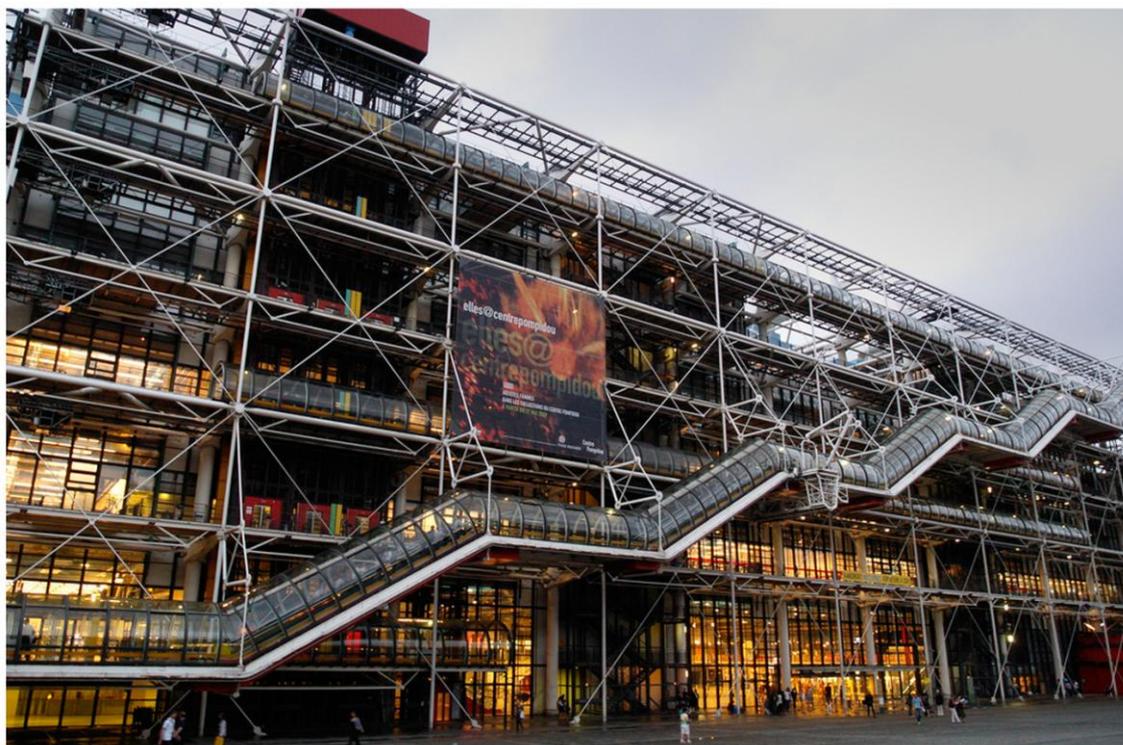


Figura 77 — Centro Cultural Georges Pompidou (1971-78), Paris, França; R. Piano e R. Rogers
 Fonte: Manolo Blanco – archdaily.com

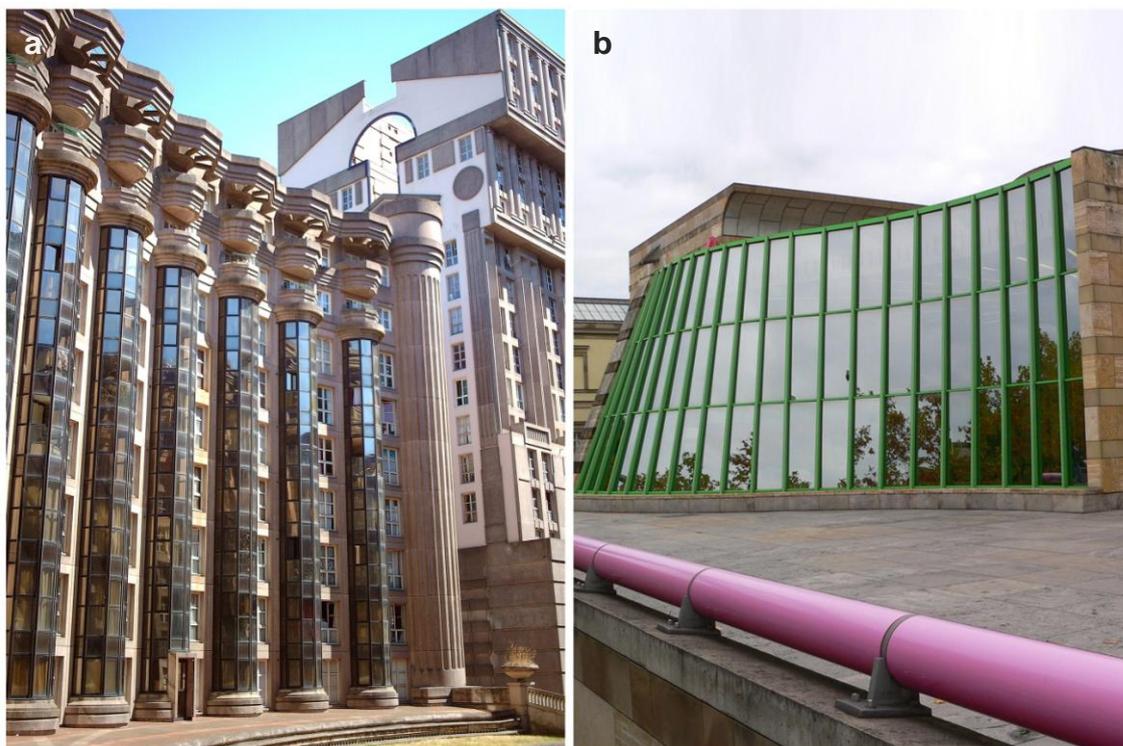


Figura 78 — a) Les Espaces d'AbraXas (1978-82), Marne-la-Vallée, França; Ricardo Bofill/
 b) Neue Staatsgalerie (1977-1984), Stuttgart, Alemanha; J. Stirling e M. Wilford
 Fonte: pinterest.com / archdaily.com

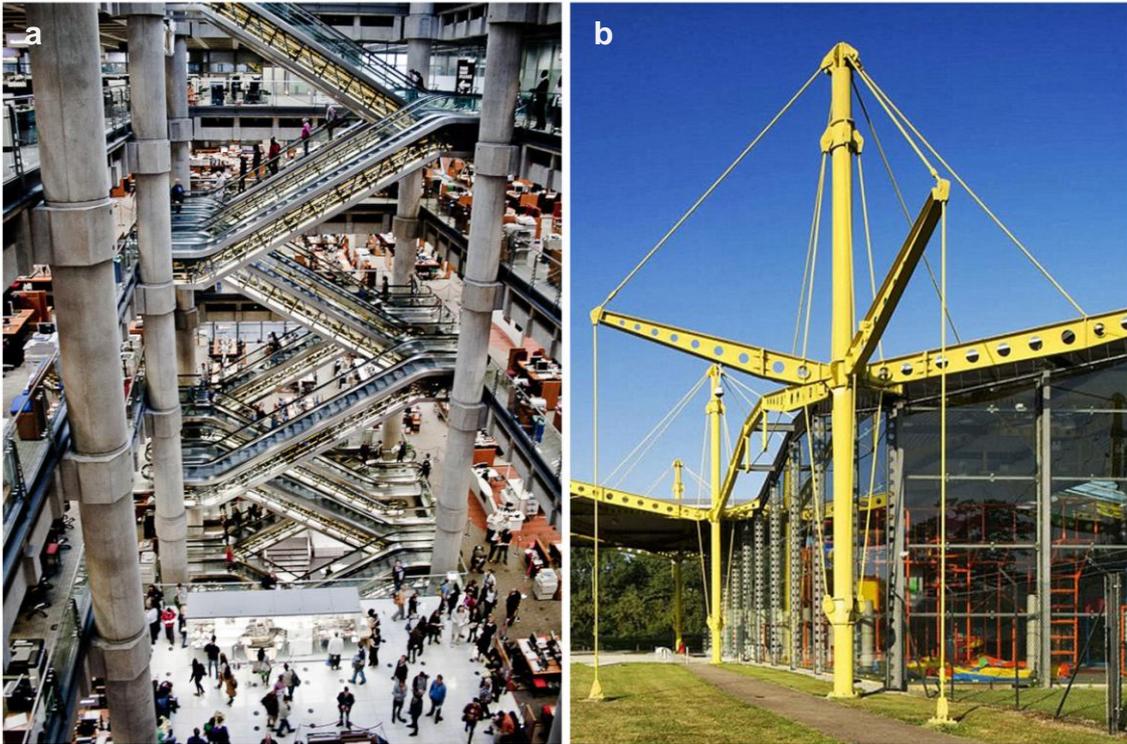


Figura 79 — a) Lloyds Bank (1978-86), Londres, Inglaterra; Richard Rogers/
 b) Fábrica da Renault (1982), Swindon, Inglaterra; Norman Foster
 Fonte: archdaily.com / dailymail.co.uk

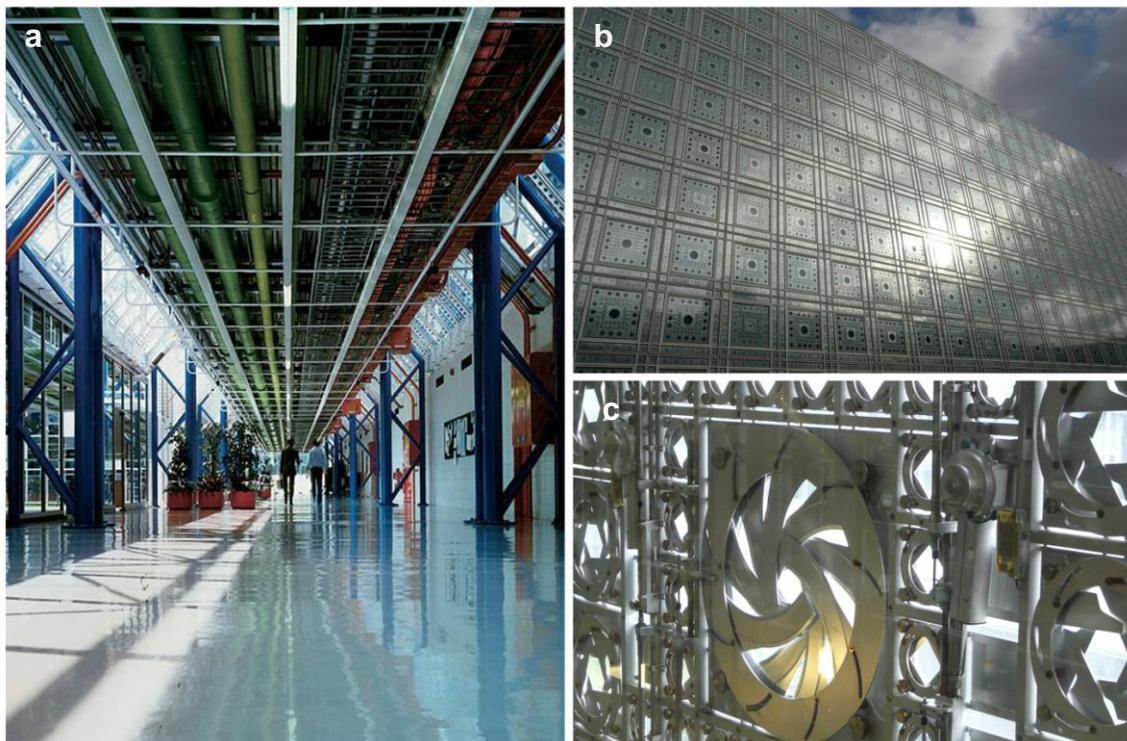


Figura 80 — a) Fábrica Inmos (1980), Newport, País de Gales; Richard Rogers
 b) Instituto do Mundo Árabe (1981-87), Paris, França; Jean Nouvel
 c) detalhe do brise automatizado do Instituto do Mundo Árabe
 Fonte: archdaily.com

5 ARQUITETURA EM PELOTAS NA CONDIÇÃO PÓS-MODERNA

Neste capítulo, desenvolve-se a análise dos edifícios de Pelotas que apresentam semelhanças com tendências internacionais de revisão do Movimento Moderno, especialmente do Estilo Internacional, que se difundiram desde a década de 1960, em meio ao tempo histórico que ficou conhecido como “condição pós-moderna”.

Com este estudo, pretende-se demonstrar a participação da arquitetura de Pelotas nesse movimento revisionista e identificar possíveis adaptações locais das tendências pós-modernas.

Adotou-se um método de classificação e análise por aproximação de características estilísticas, tendo por base as tendências da cultura e os temas arquitetônicos, como se viu no capítulo anterior.

Mais detalhes dos procedimentos adotados a seguir.

5.1. Estrutura metodológica

A partir de conhecimentos prévios (não exaustivos) sobre as manifestações arquitetônicas na pós-modernidade, acreditou-se ser possível confirmar a hipótese de que existiriam em Pelotas edifícios assemelhados com exemplos consagrados pela crítica internacional do Pós-modernismo.

Assim, a pesquisa teve início com a delimitação de alguns recortes necessários. Primeiramente, com relação à área do levantamento: definiu-se um polígono na área central da cidade, abrangendo suas principais ruas. Os limites utilizados foram as ruas Rafael Pinto Bandeira (ao Norte), Dom Pedro II (ao Sul), Marcílio Dias (a Oeste) e Gonçalves Chaves/ Alberto Rosa (a Leste), como já foi apresentado na Introdução (Figura 1).

A apreensão visual das edificações se deu a partir de suas fachadas e quaisquer outros elementos que puderam ser observados da rua. A história dos edifícios, plantas originais, distribuição dos usos etc. não foram abordadas neste estudo.

Outros aspectos não investigados foram questões relativas ao urbanismo e ao desenho urbano tais como índices urbanísticos, legislação, usos e ocupação, gabaritos de via etc. De modo semelhante, também não foram trabalhadas questões relativas ao patrimônio histórico.

Cabe ainda outra ressalva quanto a aspectos específicos da história da cidade de Pelotas, os quais também não foram contemplados no estudo.

Em um primeiro momento, não havia a intenção de delimitar um recorte temporal, porém, percebeu-se que a grande maioria dos exemplos que eram identificados havia sido projetado e construído na década de 1990. Assim, com o recorte de duas décadas adotado (1985-2005) foi possível situar todos os exemplos, dos mais precoces aos mais tardios, além de facilitar o leitor a situar-se no período histórico estudado.

Com o escopo da pesquisa definido, procedeu-se ao levantamento preliminar dos edifícios a serem estudados, registrando-os por meio de fotografias e localizando-os no mapa da área de estudo. O principal indicador observado para compor o grupo de edificações integrantes da pesquisa foi a aproximação estilística das formas externas e fachadas encontradas em relação às referências iconográficas do pós-modernismo presentes na bibliografia estudada.

Em um segundo momento, buscaram-se informações sobre a autoria e o ano de cada projeto. Esses dados foram obtidos junto ao setor de alvarás da Secretaria de Mobilidade Urbana e Gestão da Cidade da Prefeitura Municipal de Pelotas.

Com ajustes realizados a partir das informações obtidas com a Prefeitura Municipal, foi fechado o número de edifícios do estudo, sendo ao todo 48 exemplares. A localização dessas obras na área do estudo encontra-se no mapa da Figura 81, a seguir. Logo após, a Tabela 9 apresenta a lista com o nome, ano, autoria do projeto e endereço de cada um.

A partir da definição final da lista de objetos de estudo, foram realizadas as análises arquitetônicas destes a partir das seis tendências da cultura e seus respectivos 21 temas arquitetônicos da pós-modernidade, critérios já explicados no Capítulo 4. Conforme eram encontradas semelhanças entre os edifícios locais e os

exemplares arquitetônicos consultados, registrava-se para posterior conferência. O resultado destes cruzamentos entre objetos de estudo e critérios empregados nas análises encontra-se na Tabela 10. Dessa mesma tabela foram gerados os gráficos e as estatísticas apresentados no texto das análises.

Com esses resultados prévios em mãos, passou-se para a etapa de comparar as amostras entre si, elencando as que mais haviam se destacado em cada categoria, procurando corrigir eventuais distorções. A partir desses edifícios mais notáveis, foram elaborados os textos descritivos de cada categoria, apresentados na seção 5.2. O resumo dessas informações encontra-se na Tabela 11.

Por fim, elaborou-se uma síntese dos resultados e discussões das análises, apresentados em 5.3.

Para maiores informações acerca dos edifícios analisados, o Apêndice 2 apresenta fichas individuais, contendo uma imagem, sua localização no mapa, informações de identificação e uma avaliação empírica quando ao grau de aproximação com relação às seis tendências analisadas.



Figura 81 — Mapa indicando a localização dos 48 edifícios selecionados.
Fonte: Autor

N	Nome/descrição	Autor	Ano	Endereço
1	Ed. Tijolo à vista	Ricardo Ramos	1988	Rafael P. Bandeira, 1918
2	Ed. São José	Ricardo Ramos	1989	Rafael P. Bandeira, 1903
3	Ed. Rodolpho Bonat	Ricardo Ramos	1994	Antônio dos Anjos, 705
4	Ed. Solar da XV	Vega, King & Amaral	1994	XV de Novembro, 980
5	Residencial Portezuelo	Vega, King & Amaral	1995	Gonçalves Chaves, 3063
6	Residencial Viena	Ricardo Ramos	1994	Argolo, 419
7	Ed. Residencial Santa Cruz	Ricardo Ramos	1993	Argolo, 472
8	Loja Vivaz	Marcelo Moreira	2000	Andrade Neves, 2446
9	Residencial Torre do Parque	Ricardo Ramos	1993	XV de Novembro, 909
10	Ed. Rouget Perez	Fernando Resmini Riemke	1996	XV de Novembro, 865
11	Ed. Solar da Catedral	Ricardo Ramos	1994	Praça José Bonifácio, 105
12	Residência dos Arcos	Soraia Amaral Padilha	2004	Praça José Bonifácio, 51
13	Ed. Leopoldo Haertel	R. Ramos e Fábio Amador	1993	XV de Novembro, 801
14	Ed. Maria Augusta	Singoala Miranda	1995	Major Cícero, 271
15	Ed. Comercial XV de Novembro	Ricardo Ramos	1990	XV de Novembro, 771
16	Ed. Cassiano esquina XV	Ricardo Ramos	1991	Cassiano, 284
17	Ed. Saint Germain	Fábio Amador	1996	XV de Novembro, 705
18	Loja Flerte	Leila Mattar e Silvia Fichtner	1989	Voluntários da Pátria, 938
19	Residencial Van Gogh	José Antonio Tavares	1999	Anchieta, 2247
20	Ed. Curso Fleming	Olga Maria dos Santos	2000	Félix da Cunha, 809
21	Ed. Pátio Leones	Singoala Miranda	1995	Félix da Cunha, 776
22	Edifício Lux	Paulo Moro	1996	Anchieta, 2098
23	Loja Automatech	Helenice Couto	2002	General Neto, 618
24	C. Empresarial Albert Einstein	Jonas Schiaffino	1987	Sete de Setembro, 160
25	Lojas Geminadas na Félix	Vega, King & Amaral	2003	Félix da Cunha, 657
26	Ed. Voyage Center	Morales Arq. e Eng.	1991	General Neto, 915
27	Loja TOK	Margarete Satta Alam	1999	Sete de Setembro, 342
28	Loja de Janela Serliana	Augusto Carvalho da Silva	2000	General Neto, 1097
29	Agência Banco Sicredi	Rudelger Leitzke	2002	General Neto, 1254
30	Salão de Beleza	Cláudio Nobre Barcellos	2003	Deodoro, 890
31	Comatel	Ioni Medeiros	2005	Santa Tecla, 564
32	Clínica Ceron	Vega, King & Amaral	1998	General Neto, 1723
33	Santa Casa Doctor's	Zimmermann e Cia.	1996	Santos Dumont, 172
34	Ed. Mont Blanc	Rogério dos Santos Real	1995	Santos Dumont, 164
35	Ed. Mondrian / Rembrandt	Ricardo Ramos	1995	Santa Cruz, 1948
36	Condomínio Barão de Butuí	Virgínia M. Fetter	1985	Barão de Butuí, 264
37	Residencial Green Park	Ricardo Ramos	2000	Lôbo da Costa, 606
38	Ed. Alphaville	Ricardo Ramos	1989	Santa Cruz, 1787
39	Agência Banco Itaú	Eulália Anselmo	1998	Praça Cel. P. Osório, 59
40	Dimensão Cursos	Margarete G. Osório	1987	Andrade Neves, 156X
41	Ed. Crystal Palace	Helenice Macedo do Couto	1995	Osório, 555
42	Ed. Enil Informática	Paulo Guilayn	1998	Tiradentes, 3011
43	Ed. Manoel Julio de Mello	Vega, King & Amaral	1989	Deodoro, 523
44	Gráfica Seriate	Vega, King & Amaral	1993	Deodoro, 371
45	Ed. Milenium	Ricardo Ramos	1999	Anchieta, 1333
46	Ed. Parati	Margareth Bonow	1993	Gonçalves Chaves, 413
47	Ed. Galeria Triunpho	Valmor Zanin	1993	Gonçalves, 374
48	Loja Gata	Ricardo Ramos	1990	Dom Pedro, 653

Tabela 9 — Edifícios do levantamento, com autores, ano do projeto e endereço.
Fonte: Autor/Prefeitura Municipal

TENDÊNCIAS		PLURAL.			SIMBOL.		CONTEX.		HISTORICISMO					RAC.		TECN.							
TEMAS ARQUITETÔNICOS		Complexidade formal	Variedade de texturas	Destaque por cores	Forma pregnante	Ruído visual	Metáfora e imitação	Detalhe artesanal	Implantação no contexto	Escala do contexto	Frontão / pórtico	Coluna / capitel	Cornija / listras	Arco	Outros elementos	Intervenção historicista	Distribuição em grelha	Escalonamento	Elementos geométricos	Transparência	Destaque estrutural	Ornamento industrial	
1	Residencial (Tijolo à vista)					X	X		X							X							
2	Ed. São José					X	X		X														
3	Ed. Rodolpho Bonat	X			X	X			X	X		X			X			X	X				
4	Ed. Solar da XV				X	X			X		X	X	X		X						X		
5	Residencial Portezuelo					X		X	X						X		X						
6	Residencial Viena	X				X							X						X				
7	Residencial Santa Cruz	X	X	X	X	X			X			X					X	X					
8	Loja Vivaz					X		X	X						X					X			
9	Res. Torre do Parque	X	X	X	X	X			X							X	X	X		X	X		
10	Ed. Rouget Perez		X			X						X				X		X					
11	Ed. Solar da Catedral			X		X			X		X						X	X					
12	Residência com arcos							X	X	X		X	X										
13	Ed. Leopoldo Haertel				X			X	X	X	X	X	X	X						X			
14	Ed. Maria Augusta					X	X		X	X	X	X	X	X	X								
15	Comercial XV de Novembro				X	X		X	X	X	X	X	X			X	X	X	X				
16	Ed. Cassiano esquina XV	X				X		X	X	X						X	X						
17	Ed. Saint Germain							X	X	X			X							X			
18	Comercial (Flerte)				X			X	X	X							X	X					
19	Residencial Van Gogh	X			X	X	X	X	X	X	X	X			X								
20	Comercial (Curso Fleming)					X		X	X	X								X	X	X			
21	Ed. Pátio Leones	X			X	X		X	X	X	X	X	X					X	X				
22	Edifício Lux	X		X	X	X		X	X	X	X							X	X			X	
23	Comercial (Automatech)				X	X		X	X	X	X			X									
24	C. E. Albert Einstein	X			X	X									X					X			
25	Comercial (Lojas Geminadas)				X	X		X	X	X	X	X		X			X						
26	Ed. Voyage Center	X	X	X	X	X		X								X		X		X	X		
27	Comercial (TOK)			X		X		X	X						X	X							X
28	Comercial (Empréstimos)				X	X		X	X		X	X		X									
29	Agência Banco Sicredi					X		X	X	X					X						X	X	
30	Comercial (Salão de Beleza)	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X					X						
31	Comercial (Comatel)	X			X	X		X	X	X	X	X	X										
32	Clínica Ceron						X		X	X	X					X				X	X	X	
33	Cond. Santa Casa Doctor's				X	X		X												X	X		
34	Ed. Mont Blanc					X	X	X	X	X			X										
35	Ed. Mondrian / Rembrandt	X			X	X						X				X							
36	Condomínio Barão de Butuí	X	X	X	X	X	X							X				X	X			X	
37	Residencial Green Park							X				X						X					
38	Ed. Alphaville	X	X	X	X			X									X		X			X	
39	Agência Banco Itaú				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			
40	Com. (Dimensão Cursos)	X				X		X	X											X			X
41	Ed. Crystal Palace				X	X		X	X	X	X		X			X			X				
42	Enil Informática							X	X									X	X	X			
43	Ed. Manoel Julio de Mello			X		X	X	X	X	X		X		X		X			X				
44	Gráfica Seriarte			X	X	X	X	X		X		X	X				X	X	X				
45	Ed. Milenium	X	X	X	X	X						X		X						X			
46	Ed. Parati							X	X				X										
47	Galeria Triumpho					X		X		X	X	X	X										
48	Res. e Com. (Loja Gata)					X	X	X	X	X								X					

Tabela 10 — Edifícios do levantamento com os respectivos temas arquitetônicos identificados.

Fonte: Autor

Nº	Tema	Definição	Exemplo
1	Complexidade formal	Arranjos formais variados, que causam efeito de complexidade e variedade de informações	Ed. Albert Einstein Ed. Milenium
2	Variedade de texturas	Ênfase na diversidade de texturas, materiais e revestimentos	Ed. Barão de Butuí
3	Destaque por cores	Uso da cor com a finalidade de atrair a atenção a determinado detalhe ou parte do edifício	Res. Alphaville Solar da Catedral Ed. Lux
4	Forma pregnante	Forma com identidade própria	Com. XV de Novembro Comercial (Loja Flerte)
5	Ruído visual	Multiplicidade de informações formais, porém sem comprometer a unidade da obra	Ed. Cassiano esq. XV Ed. Rouget Perez
6	Imitação e metáfora	Forma que remete a outro edifício, a um tempo histórico, a uma ideia, etc.	Voyage Center Pátio Leones
7	Detalhe artesanal	Emprego de materiais tradicionais e destaque ao trabalho artesanal	Ed. Leopoldo Haertel Comercial (salão de bel.)
8	Implantação no contexto	Edificação inserida a partir de condicionantes pré-existentes, como outros edifícios, por ex.	Ed. Manoel Julio de Mello
9	Escala do contexto	Dimensões e altura da edificação acompanha a média das demais do entorno	Ed. Maria Augusta
10	Frontão/ pórtico	Presença de frontões e pórticos, ou de elementos correspondentes	Ed. Crystal Palace Pátio Leones
11	Coluna/ capitel	Presença de colunas ou capitéis	Solar da XV Com. (lojas geminadas)
12	Cornija/ listras	Presença de elementos que acentuem horizontalidades, como cornijas, frisos, etc.	Gráfica Seriate Ed. Maria Augusta
13	Arco	Presença de arcos ou semelhantes	Ed. Mont Blanc Galeria Triunpho
14	Outros elementos	Presença de demais elementos que evoquem o passado ou a tradição arquitetônica	Res. Portezuelo Com. (financeira)
15	Intervenção historicista	Edificação resultante da fusão do novo com o antigo	Ed. Albert Einstein Agência Itaú Unibanco
16	Distribuição em grelha	Repetição de formas quadradas (ou aproximadas) de maneira equidistante	Agência Itaú Unibanco Res. Portezuelo
17	Escalonamento	Indica padrão de distribuição de elementos que lembram degraus de escada	Ed. Rodolpho Bonat Com. (Loja Flerte)
18	Elementos geométricos	Presença de representações geométricas, como triângulos, quadrados, círculos, etc.	Com. (Curso Fleming) Res. Com. (Loja Gata)
19	Transparência	Presença de grandes aberturas translúcidas, quer horizontais, verticais ou paredes-cortina	Com. (Loja Vivaz) Com. (Curso Fleming)
20	Destaque estrutural	Uso da estrutura como ponto de interesse e exaltação da estética mecanicista	Santa Casa Doctor's Res. Torre do Parque
21	Ornamento industrial	Elementos utilitários e tecnicistas convertidos para finalidades estéticas e decorativas	Agência Sicredi Ed. Lux

Tabela 11 — Quadro dos 21 temas arquitetônicos com suas respectivas definições e exemplos.
Fonte: Autor

5.2. Análise a partir das características formais do pós-moderno

A seguir, são discutidos os vinte um critérios de análise isoladamente, retomando a sua definição e relação com as seis tendências gerais da cultura na pós-modernidade destacadas neste trabalho, bem como a forma através da qual cada tema arquitetônico analisado se manifestou na arquitetura estudada, comentando os exemplares que se destacaram na amostra levantada em Pelotas e a frequência com que foram observados.

5.2.1. Complexidade formal

Definiu-se como portadores de complexidade formal aqueles edifícios com volumetrias não baseadas em formas regulares e simples, mas resultante da soma de diversas operações, arranjos e componentes formais. Por estar relacionado à coexistência de elementos compositivos diversos, trata-se de um tema ligado à tendência pluralista.

Embora a complexidade formal não seja um traço exclusivo de projetos pós-modernos, representa um contraponto direto ao purismo e à simplificação formal, presentes em correntes modernas, como o Estilo Internacional.

No conjunto de edifícios do levantamento, essa característica não foi muito encontrada, ocorrendo em sete edificações (15% da amostra). Alguns desses exemplares, no entanto, apresentam-na em um nível bastante evidente, como os edifícios Albert Einstein (Figura 85a) e Milenium (Figura 85b). Ambos apresentam arranjos formais complexos, destacados ainda mais por se tratarem de edifícios em altura. Suas volumetrias não seguem a lógica da forma externa, que é um mero resultado da repetição sucessiva dos pavimentos-tipo, um sobre o outro, pois justamente tal repetição vertical é rompida eventualmente por um volume anexo (um balcão, um acréscimo de área) ou por uma supressão.

5.2.2. Variedade de texturas

Tomou-se como indicador do tema variedade de texturas a presença de diversos (ao menos três) tipos ou tonalidades de materiais e revestimentos nas

fachadas das edificações. Trata-se de mais um fenômeno com fundamentos na tendência pluralista.

No universo pesquisado em Pelotas, encontrou-se variedade de texturas em 14 exemplos (29% da amostra). Um dos materiais mais presentes nas análises foi o fulget, um revestimento com granulados de pedras naturais aderidos na parede, normalmente por argamassa de cal, cimento e resinas acrílicas. A variação de tonalidades que o fulget apresenta - pela escolha das pedras ou pela adição de corantes - permite criar diferenças estéticas a partir do mesmo material. Além deste, foi notado ainda o emprego recorrente de pastilhas cerâmicas, pedras polidas, vidro e tijolos à vista.

O condomínio Barão de Butuí (Figura 86) chamou a atenção pela variação de materiais apresentados: fulget em três tonalidades de cinza, três tonalidades de pastilhas cerâmicas (brancas, pretas e amarelo-queimadas), esquadrias de madeira pintadas em cor bordô, vidros espelhados e mais quatro tonalidades de pintura sobre reboco. Tal diversidade de revestimentos contrasta com a regularidade da forma prismática retangular do prédio e compõem um todo inteligível,— a “difícil unidade pela inclusão” (VENTURI, 2004).

Encontrou-se, ainda, em Pelotas, edifícios com grafismos geométricos, listras e efeitos semelhantes, os quais dão a impressão de variação, sem que se altere o material empregado. Os edifícios Rouget Perez (Figura 87a) e Rodolpho Bonat (Figura 87b) são alguns dos exemplos desse efeito.

5.2.3. Destaque por cores

Neste tema, foram apontados os edifícios nos quais a cor foi empregada com a finalidade de chamar a atenção para a própria edificação como um todo ou para alguma de suas partes.

Como exemplo do uso da cor em partes maiores da fachada há o Residencial Torre do Parque (Figura 88a), com a estrutura dos seus balcões que se destaca pelo revestimento com pastilhas cerâmicas vermelhas. O mesmo revestimento está presente na faixa vertical central do Residencial Alphaville (Figura 88b).

No Solar da Catedral (Figura 89a), as cores foram empregadas no destaque aos balcões, que além de apresentarem diferentes comprimentos, também

receberam diferentes tonalidades de pastilhas cerâmicas, variando de uma maior saturação na base para tonalidades mais claras nos pavimentos mais altos.

No Residencial Santa Cruz, as cores foram aplicadas a pequenos detalhes, como a viga aparente na cobertura, que é destacada pela pintura bordô. Outra figura quadrada unida à mesma viga é também pintada, mas em cor clara (Figura 89b). Há ainda o edifício Voyage Center, no qual a repetição equidistante dos elementos quadrados na fachada (avanços que escondem os aparelhos de ar-condicionado de janela) foi enfatizada por uma pintura rósea (Figura 89c).

No Edifício Lux (Figura 90a) e no Residencial Portezuelo (Figura 90b), foram aplicadas pinturas em cores diferentes às da forma geral dos prédios em detalhes específicos, especialmente em guarda-corpos, marquises e ornamentos. A palheta de cores utilizada lembra projetos de referência da época, como a Neue Staatsgalerie (Figura 43a), de James Stirling e Michael Wilford, ou o Rainha da Sucata (Figura 43b), de Éolo Maia e Sylvio de Podestá.

5.2.4. Pregnância da forma

No critério pregnância da forma apontam-se os edifícios que possuem formas arquitetônicas com caráter e identidades próprias. Por estar relacionado a questões de significado e recepção da forma, esse tema foi classificado dentro da tendência do simbolismo.

Para demonstrar a identidade formal avaliada nesta categoria, foi proposto um exercício gráfico, a partir de croquis. Os edifícios mais pregnantes seriam aqueles aos quais bastaria desenhar poucos traços para ser possível transmitir a ideia (o caráter) da forma do objeto. A representação de determinados elementos-chave da forma arquitetônica seria suficiente para a associação do desenho com o objeto real, desde que este fosse conhecido de antemão pelo intérprete.

Esse exercício gráfico foi realizado com alguns objetos do levantamento. No Comercial XV de Novembro, por exemplo, destacam-se a platibanda em diagonal, a distribuição contínua de pequenas janelas quadradas em volta da abertura principal, no centro e a base no térreo, com as duas colunas nas extremidades (Figura 91). Na edificação da Loja Flerte, percebe-se como elementos diferenciados a platibanda, que se projeta como marquise em arco e a janela escalonada (Figura 92). Já o

frontão com o arco vazado e as partes rebocadas e pintadas de branco são elementos que conferem pregnância à forma do edifício Rodolpho Bonat (Figura 93).

De acordo com a análise, 18 edifícios da amostra levantada apresentaram forma pregnante, o que representa 38% do todo.

5.2.5. Ruído visual

Na análise desta categoria incluíram-se edifícios que apresentam forma arquitetônica com excesso de informações visuais, contudo sem prejudicar a leitura da obra enquanto um conjunto unitário. Embora também esteja relacionada ao pluralismo, essa categoria foi associada ao simbolismo, por reforçar a ideia da fachada como elemento comunicativo.

No edifício Rouget Perez (Figura 94a), o ruído visual está presente pela constante repetição da modulação quadrada das aberturas, que se somam aos desenhos quadrados gerados pela alternância das duas tonalidades de fulget empregadas. Outro exemplo é o edifício da Rua Cassiano esquina XV de Novembro (Figura 94b), no qual a variedade se dá nas diferentes cores da pintura, nos tijolos à vista, no padrão de distribuição escalonado e nos diversos tamanhos de aberturas.

Foram classificados nesta categoria 30 edifícios, que representam 63% do total.

5.2.6. Imitação e metáfora

Esta categoria diz respeito à capacidade dos edifícios em fazer referência a uma ideia, um lugar, um tempo histórico, um objeto ou mesmo a um outro edifício. Em outras palavras, incluíram-se no tema imitação e metáfora os exemplares que suscitam algum tipo de ideia ou referência externa a eles próprios.

No Voyage Center, por exemplo, a alternância repetida entre os módulos de esquadrias e os elementos quadrados que ocultam os aparelhos de ar-condicionado evocam um repertório tecnológico, fazendo sua fachada lembrar uma placa de computador e seus componentes (Figura 95).

Outros exemplos são a pedra polida escura e a composição formal do Pátio Leones (Figura 96), que lembram a atmosfera austera e fúnebre de um mausoléu,

assim como o acesso da agência do Sicredi (Figura 97) remete a uma estufa de vidro.

Foram classificados neste item 24 edificações, que representam exatamente 50% da amostra levantada.

5.2.7. Detalhe artesanal

O tema do detalhe artesanal está relacionado à presença de materiais tradicionais, especialmente o tijolo à vista, bem como ao uso destes com finalidades estéticas e decorativas, observáveis em detalhes e acabamentos feitos artesanalmente, por exemplo.

No Brasil, o tijolo está relacionado diretamente às técnicas tradicionais de construção. Os desdobramentos de movimentos contextualistas, como o regionalismo crítico, podem ser percebidos na arquitetura do período estudado em Pelotas pela presença desse material em diversas edificações do levantamento.

Além de serem usados para fechar paredes inteiras, como no edifício Manoel Julio de Mello (Figura 98a), também se percebeu o tijolo à vista em detalhes menores, como em molduras de aberturas — um recurso que é estético e também funcional, pois permite que fiquem aparentes nos quatro lados do vão apenas as laterais dos tijolos, que possuem acabamento alisado. Alguns exemplos são os dois edifícios residenciais na Rua Rafael Pinto Bandeira e o edifício Leopoldo Haerter (Figura 98c).

Além disso, foram encontrados detalhes mais complexos executados com o tijolo. Na agência do Banco Itaú (Figura 98b), a guarita no acesso ao pátio apresenta a fachada com o tijolo em diversas acomodações. O mesmo material cria pingadeiras, frontão, vazados e demais detalhes.

Há ainda uma edificação comercial (salão de beleza) com tijolos à vista pintados. Nas vergas dos vãos das portas, os tijolos foram assentados escalonados. Nas paredes, os mesmos foram posicionados alternando os sentidos horizontal e vertical, criando no encontro destes o desenho de um quadrado (Figura 99a). Todos estes detalhes remetem à arquitetura dos anos 80 do suíço Mario Botta, como o edifício Ransila 1 (Figura 55b).

Ainda há outro detalhe, presente em apenas um edifício, na Rua Dom Pedro II, que é o reboco revestindo parcialmente o tijolo à vista para causar um efeito de

incompletude, como se a construção ainda se não houvesse sido terminada (Figura 99b).

Ao todo, foram encontradas 16 edificações (33% da amostra) em que não apenas foram empregados materiais tradicionais, como o tijolo à vista, mas também se observa uma preocupação estética expressada na forma como foram executadas algumas técnicas artesanais de construção.

5.2.8. Implantação no contexto

Esse tema relaciona-se ao contextualismo, por avaliar a inserção do edifício a partir de condicionantes pré-existentes, como outros edifícios, elementos naturais etc.

O centro da cidade de Pelotas, onde se deu o levantamento, é constituído por ruas e quadras de traçado reticulado, com predominância de edificações construídas no alinhamento predial, sem recuo de ajardinamento. Logo, construir no alinhamento no centro histórico de Pelotas pode ser tomado como uma característica contextualista.

Na análise realizada, foram considerados como alinhados à calçada as edificações que possuíssem ao menos seu pavimento térreo construído no alinhamento predial. Encontrou-se 36 edifícios - número bastante significativo – que representam 75% da amostra.

O edifício Manoel Julio de Mello apresenta outro indicador da busca pela continuidade do entorno, pois apresenta uma cornija alinhada com as cornijas de outras casas do Eclétismo presentes na quadra (Figuras 100a e 100b).

Ainda que questões de desenho urbano, plano diretor e parcelamento do solo não tenham sido objetos de estudo deste trabalho, percebe-se dentre os exemplos estudados uma ampla maioria de prédios construídos junto ao alinhamento, diferentemente de algumas construções do período Modernista que podem ser encontradas pontualmente pela mesma área, onde os recuos são mais comuns.

5.2.9. Escala do contexto

O critério de escala do entorno avaliou os edifícios quanto às suas dimensões gerais, como altura e testada, em relação às outras edificações do entorno. No

centro urbano de Pelotas há edificações de variadas alturas, mas os edifícios em altura não são a maioria, dado o elevado número de edificações térreas e sobrados, possivelmente em virtude das políticas pela preservação do patrimônio edificado do Ecletismo.

A verticalização da cidade teve início em 1934, com o Edifício Glória, de quatro pavimentos, seguido pelo edifício da Associação Comercial, em 1939, com dez pavimentos (MOURA, 1998). Conforme demonstrou Montagner (2015), essa tipologia levaria ainda mais uma década para tornar-se mais comum, e entre 1950 e 1980 foram construídos mais de trinta edifícios em altura em Pelotas.

O que se notou com o levantamento dos edifícios alinhados às tendências pós-modernas foi uma predominância de projetos de menor escala — seja no tamanho da testada do lote, seja na altura final das edificações —, se comparados com os exemplos modernistas estudados por Montagner (2015).

Para fins de análise, foram consideradas edificações que atendam à escala do contexto as que apresentassem até cinco pavimentos de altura e testadas não maiores que a sua altura final, aproximadamente. Dentre os exemplos encontrados estão o edifício Maria Augusta (Figura 101a), os edifícios residenciais da Rua Rafael Pinto Bandeira (Figura 101b) e o residencial Van Gogh (Figura 101c).

Como já foi dito na seção anterior, este trabalho não contemplou estudos de índices urbanísticos, legislação, patrimônio etc. Ainda assim, foi possível encontrar entre os edifícios de inspiração pós-moderna da cidade exemplos que buscaram mesclar-se mais à cidade tradicional do que distinguir-se dela. Ao todo, foram identificados 29 exemplares atendendo este critério, que representam 60% da amostra.

5.2.10. Frontão/pórtico

Esse critério, assim como os cinco seguintes, relaciona-se com a aproximação da arquitetura com tendências historicistas, especialmente de releituras do Neoclassicismo e do Ecletismo. O tema frontão/pórtico indica a presença desses elementos arquitetônicos ou de arranjos compositivos que façam alusão a eles (Figura 102).

Um dos exemplos é o edifício Pátio Leones (Figura 103a), que apresenta nos dois primeiros pavimentos uma tipologia de pórtico, com quatro pilares

quadrangulares robustos e um elemento triangular em forma de frontão na parte superior. No topo do mesmo edifício, outras figuras geométricas vazadas na platibanda também lembram o desenho de frontões.

Outro edifício incluído nesse tema é o Crystal Palace (Figura 103b). No nível térreo, nota-se um pórtico de colunas circulares sustentando um frontão em vidro espelhado desenhado em geometria simples. Junto à cobertura há outro elemento geométrico, que mescla a forma de um triângulo na parte superior com uma supressão em forma de meia circunferência na base, remetendo a um frontão Neoclássico ou ao topo do edifício da AT&T, de Johnson e Burgee, em Nova York (Figura 60a).

De modo geral, quase 80% dos edifícios da amostra levantada possuem alguma característica ligada ao historicismo. O tema frontão/pórtico foi observado em 15 edificações, que representam 31% do universo pesquisado.

5.2.11. Coluna/capitel

Neste item, observou-se a presença de colunas, capitéis ou elementos arquitetônicos similares na amostra.

O Solar da XV (Figura 104a), prédio de cinco pavimentos, possui no canto esquerdo de sua fachada frontal uma coluna de seção circular que vai do térreo à cobertura, e que se liga ao restante do edifício apenas pelas vigas dos entrespisos e pelas esquadrias. Arrematando a superfície da coluna há um capitel em forma de diversos cilindros de diâmetros variados.

Em outro exemplar, uma edificação térrea de duas lojas geminadas, encontrou-se aplicação de ornamentos à semelhança do historicismo pós-moderno norte-americano, de Charles Moore, Michael Graves e outros. Trata-se de dois capitéis jônicos que foram “colados” à fachada, junto à parte superior do pilar interno da parede, o qual é evidenciado pela saliência do reboco (Figura 104b).

Ao todo, identificou-se a presença de colunas ou capitéis e semelhantes em 15 edifícios, representando 31% da amostra. O número é o mesmo do item anterior, frontão/pórtico, porém não se tratam necessariamente dos mesmos edifícios, sendo que apenas oito edifícios da amostra (17%) apresentam ambos os elementos.

5.2.12. Cornija/listras

Também ligado ao tema historicista, este item aponta para a presença de cornijas ou marcações horizontais semelhantes na fachada da edificação, quer seja por meio de juntas no reboco ou ainda listras desenhadas pela repetição de diferentes materiais ou tonalidades.

No edifício Maria Augusta (Figura 105a), diversas reentrâncias no reboco imitam juntas de pedras nas extremidades. Além disso, na transição entre o segundo e o terceiro pavimento há uma viga em forma de cornija, que se mantém sobre o alinhamento predial mesmo quando partes do edifício recuam para o interior do lote — um detalhe que mescla a estética dos elementos arquitetônicos da tradição histórica com o concreto armado da arquitetura moderna, a exemplo do que fizeram arquitetos pós-modernos como Charles Moore, na Piazza d'Italia (Figura 59), ao projetar capitéis coríntios feitos de aço inox.

Outro edifício que destaca o uso de cornija é a sede da gráfica Seriarte (Figura 105b), uma citação neoclássica à moda pós-moderna: a coluna esbelta e sem capitel vai da borda do degrau (que faz o papel de plinto) até a viga de cobertura (que simula uma arquitrave), coroada por uma cornija bem evidente que marca a platibanda.

Muitos dos edifícios revestidos com fulget apresentam listras criadas com a variação da tonalidade dos grãos das pedras, como já foi comentado no tema “Variedade de texturas”. Assim, cria-se um efeito de sobreposição de camadas, como em uma alvenaria de pedra, que também remete a uma ideia de construção antiga.

A presença de cornijas, listras ou demais marcações horizontais de conotação historicista foi identificada em 23 edifícios, dado que representa 48% do total.

5.2.13. Arco

Nessa categoria, atentou-se para a presença de arcos nas fachadas, fossem eles sobre aberturas, com finalidades estruturais, ou apenas figuras e representações em forma de arco.

Os arcos do edifício Mont Blanc (Figura 106a) — no acesso, na platibanda e nas janelas dos banheiros da fachada —, somados aos gradis das sacadas não

fazem ligações diretas com a tradição academicista da arquitetura, mas com alguma expressão vernacular do mediterrâneo, a exemplo de outras experiências ecléticas da arquitetura pós-moderna.

O pórtico de entrada da Galeria Triunpho (Figura 106) destaca o arco pleno no centro, incluindo uma saliência trapezoidal no reboco de rua parte superior, imitando uma chave de abóboda. Os demais elementos desse pórtico — pilares, capitéis, cornija — são uma citação historicista, mas que pelas linhas simplificadas de sua geometria remetem também ao neorracionalismo italiano.

Foram identificadas, ainda, formas arqueadas em platibandas, como no edifício Maria Augusta, Leopoldo Haerter, Pátio Leones e Saint German.

Ao todo, a presença de arcos e assemelhados ocorreu em dez edificações (21% da amostra).

5.2.14. Outros elementos

Essa categoria foi criada para registrar elementos que não se encaixam nos itens anteriores, mas que também pertencem à história e tradição da arquitetura e que tiveram uso na vertente historicista da pós-modernidade.

Na platibanda do edifício Rodolpho Bonat (Figura 93a), há um elemento vazado, em forma de arco, com um prolongamento quadrado em sua base. A figura remete aos motivos do Oriente Médio e Egito que Louis Kahn incorporou em sua arquitetura, como na fachada do Arts United Center (Figura 66a).

No sobrado comercial de uma financeira (Figura 107a), na Rua General Neto, e no edifício Portezuelo (Figura 107b) foram encontradas janelas serlianas, elemento da tradição histórica da arquitetura que consiste em uma janela tripartida inscrita em um semicírculo. No Solar da XV, há um elemento parecido: duas meias-janelas serlianas, uma na fachada frontal, outra na lateral, se encontram no capitel do pilar lateral (Figura 104a).

Em oito edifícios foram encontrados elementos historicistas específicos, o que representa 17% da amostra.

5.2.15. Intervenção historicista

O tema da “intervenção histórica” diz respeito às edificações que se relacionam de alguma forma com uma pré-existência de valor histórico. Dentre os exemplos identificados em Pelotas, registrou-se desde novos edifícios construídos no mesmo lote que uma edificação histórica até ampliações de edifícios históricos que contrastam com o antigo pelo uso de novas tecnologias.

No caso do Centro Comercial Albert Einstein (Figura 108a), o edifício em altura, com grandes panos de vidro espelhado, contrasta com um casarão luso-brasileiro que se encontra no mesmo lote. Inclusive o acesso do prédio se dá em uma conexão dos dois edifícios — que acontece de modo um tanto forçado, ficando a sensação de que a união prejudicou as qualidades individuais de ambos.

A agência do Banco Itaú (Figura 108b) é um exemplo de relação independente. Ocupa o mesmo lote onde ficava o casarão eclético onde morou o Coronel Pedro Osório (que dá nome à praça defrente), do qual apenas a fachada restou. Os vãos das antigas aberturas da casa criam molduras à arquitetura do banco para quem olha da calçada. Não havendo mais como recuperar a casa já perdida, a solução encontrada em preservar ao menos a fachada foi apropriada e contribuiu para qualificar a nova intervenção no interior do lote.

Há também os casos de ampliações, normalmente novos pavimentos construídos sobre casas do Ecletismo. No caso das lojas Tok (Figura 109a) Vivaz (Figura 109b), Optou-se por evidenciar a distinção entre o novo e o antigo, usando materiais diferentes, como o vidro escuro e a pintura em cor diferente. Por outro lado, no Residencial Van Gogh (Figura 109c) a ampliação incorpora elementos do pós-moderno historicista, como cornijas, imitações de pedra no reboco e molduras nas aberturas, dificultando a percepção para o público leigo de que se trata de um acréscimo posterior.

Ao todo, esse item foi apontado em seis edificações (13%). Embora não seja um número elevado, ter encontrado edificações que se relacionam com o patrimônio arquitetônico histórico da cidade pode ser um indicador da presença de tendências historicistas na arquitetura de Pelotas durante o final do século XX.

5.2.16. Distribuição em grelha

Este tema indica a presença de aberturas ou figuras repetidas em forma de grelha, ou seja, em forma quadricular e modulações equidistantes, tanto na horizontal quanto na vertical.

Na agência do Banco Itaú (Figura 110b), há uma distribuição das aberturas quadradas na fachada frontal equidistante, formando uma modulação 5x5. No Residencial Portezuelo (Figura 110a), acontece de forma semelhante, porém não com aberturas quadradas, mas próximas a um retângulo $\sqrt{2}$ (proporção 1: 1,414). No Comercial XV de Novembro (Figura 110c), não há uma grelha em forma de tabuleiro, mas ao redor do pano de vidro central da fachada, com as janelas quadradas distribuídas em forma de um “U” invertido.

Percebe-se este tema ainda nos edifícios Rouget Perez (Figura 111a) e no Voyage Center (Figura 111b); no primeiro, através da mescla entre aberturas e diferenças de tonalidade do fulget, enquanto no segundo, devido à alternância entre os dois elementos principais da fachada, as esquadrias e os elementos que ocultam os aparelhos de ar-condicionado.

O padrão de distribuição em grelha está presente em 12 exemplares do levantamento, representando 25% da amostra.

5.2.17. Escalonamento

Esta categoria aponta um padrão de distribuição que imita degraus de uma escada.

O edifício na esquina das ruas Cassiano e XV de Novembro (Figura 112) apresenta escalonamento nas separações entre as tonalidades de sua pintura e ainda nos limites da área de fachada em tijolo à vista. As diversas variações de material, acentuadas pelo escalonamento, contrastam com a regularidade da forma do prédio.

Observaram-se escalonamentos também em elementos que se projetam para fora do corpo dos edifícios, como os balcões de diferentes comprimentos de acordo com os pavimentos: no Rodolpho Bonat (Figura 113a), eles crescem em sentido ascendente, enquanto no Solar da Catedral (Figura 113b), fazem o movimento inverso.

Há ainda esquadrias escalonadas, como na fachada da loja Flerte (Figura 114a) ou na sede da Gráfica Seriarte (Figura 114b).

Ao todo, 11 edifícios foram identificados com algum tipo de escalonamento, representando 23% da amostra.

5.2.18. Elementos geométricos

Esta categoria indica a presença de representações de figuras geométricas nos edifícios, quer sejam quadrados, triângulos, círculos etc. Essas representações podem estar contidas em supressões na forma ou mesmo serem resultantes de desenhos na fachada criados pelas diferenças de revestimentos.

Identificaram-se figuras em detalhes como as platibandas dos edifícios do Curso Fleming, com um círculo vazado (Figura 115a), e Parati (Figura 115b), com um círculo pintado de branco; na lateral do edifício Viena (Figura 115c), com o elemento sobre as janelas, lembrando um triângulo; e na empena da edificação na Rua Dom Pedro II (Figura 115d), com um círculo vazado.

Incluíram-se nessa categoria 19 edificações, representando 40% da amostra estudada.

5.2.19. Transparência

No tema da transparência, observou-se a presença de aberturas contínuas de grandes proporções, conforme a escala de cada edifício, quer fossem janelas contínuas, paredes cortinas, aberturas verticais etc.

Foram encontrados exemplos de parede-cortina, onde o vidro é a própria parede, como o edifício do Curso Fleming (Figura 116a), ou o anexo do segundo pavimento da Loja Vivaz (Figura 116b).

Também se viu o uso do vidro em amplas aberturas verticais, que cruzam sobre as lajes dos pavimentos, como nos edifícios Leopoldo Haertel, Comercial XV, Crystal Palace, Alphaville e Manoel Julio de Mello.

Encontrou-se, ainda, aberturas horizontais, na forma de janelas-fita, como nos edifícios Santa Casa Doctor's (Figura 117a), Enil Informática (Figura 117b) e Barão de Butuí (Figura 117c).

Por se tratar de uma zona central e comercial, há outro tipo de abertura que colabora significativamente para uma grande ocorrência de paredes de vidro: as vitrines do comércio. Dentre alguns exemplos, encontram-se as lojas geminadas na Rua Félix da Cunha, a loja da Rua General Neto e a Comatel.

A presença de grandes aberturas envidraçadas é bastante significativa na amostra, ocorrendo em 27 exemplares (56% da amostra).

5.2.20. Destaque estrutural

Embora todo edifício necessite da estrutura para atender suas necessidades práticas de estabilidade, o tema do destaque estrutural evidenciou os edifícios nos quais a estrutura foi empregada como um dos pontos de interesse da forma (em vez de ser simplesmente escondida), especialmente referente à exaltação da estética mecanicista.

No Santa Casa Doctor's (Figura 118a), há colunas de seção circular nas quinas do prédio que foram deixadas à mostra em alguns pavimentos, onde as paredes foram recuadas em um ângulo de 45°.

No edifício do Curso Fleming (Figura 118a), há o avanço de uma moldura em alvenaria que se projeta à frente da parede cortina da edificação, e é possível observar as vigas que unem ambas as partes. Já no Residencial Torre do Parque (Figura 118c), o avanço é ainda mais evidente, dado pela "segunda pele" do prédio, que abriga os balcões da fachada frontal e recebe ainda mais destaque em virtude da cor.

A característica do destaque estrutural não é muito presente na amostra estudada, incluindo apenas seis edifícios, o que representa 13% do universo pesquisado.

5.2.21. Ornamento industrial

Este último tema refere-se ao uso com fins estéticos e ornamentais de elementos que sejam usualmente empregados por sua função utilitária e que tenham um apelo à estética mecanicista.

A fachada do edifício do Curso Dimensão (Figura 119a) inclui-se no tema por apresentar uma fachada-cortina pouco usual, pois não segue a forma do prisma

regular, mas apresenta reentrâncias, saliências, planos inclinados e cantos vivos. Um elemento normalmente associado a uma linguagem purista (parede-cortina) foi convertida em formalismo.

Também chamam a atenção os elementos metálicos nas fachadas dos edifícios Voyage Center (Figura 119b) e Curso Fleming (Figura 119c), pois evocam uma ideia de tecnicismo, ainda que em detalhes discretos.

Contudo, o exemplo mais notável deste item é o edifício Lux (Figura 120). Sua fachada possui diversos elementos que usualmente seriam empregados na solução de finalidades práticas, ali convertidos a fins ornamentais e estéticos. Um exemplo é a treliça espacial amarela colocada abaixo da marquise de concreto. Trata-se de um elemento normalmente empregado para vencer grandes vãos, mas que se encontra junto a uma pequena marquise de concreto. O suporte de tal marquise por meio de uma treliça espacial já seria um exagero, mas o caso do Lux vai além: na realidade, a treliça não possui nenhuma finalidade estrutural e encontra-se parafusada na marquise, cumprindo unicamente uma função estética, como ornamento tecnicista, que suscita a ideia de tecnologia, indústria, máquina.

Há outra treliça semelhante disposta na cobertura do mesmo edifício, em posição vertical, usada como guarda-corpo. Outro detalhe de destaque é um “joelho” de cano na parte esquerda do centro da fachada, que sai de uma parte do edifício e entra em outra, ou seja, nenhuma utilidade senão compor a forma.

Por fim, no canto inferior direito, ergue-se uma coluna com um capitel quadrado, sustentando uma forma esférica, que lembra uma luminária de praça. Novamente, trata-se de outro detalhe sem função objetiva (não acende/apaga, não sustenta nada), apenas formalismo.

Identificaram-se, ao todo, dez edificações do levantamento, isto é, 21% da amostra.

5.3. Resultados e discussões

O gráfico a seguir (Figura 82) permite a visualização comparada da ocorrência de cada um dos vinte e um temas arquitetônicos analisados em cada um dos 48 edifícios.

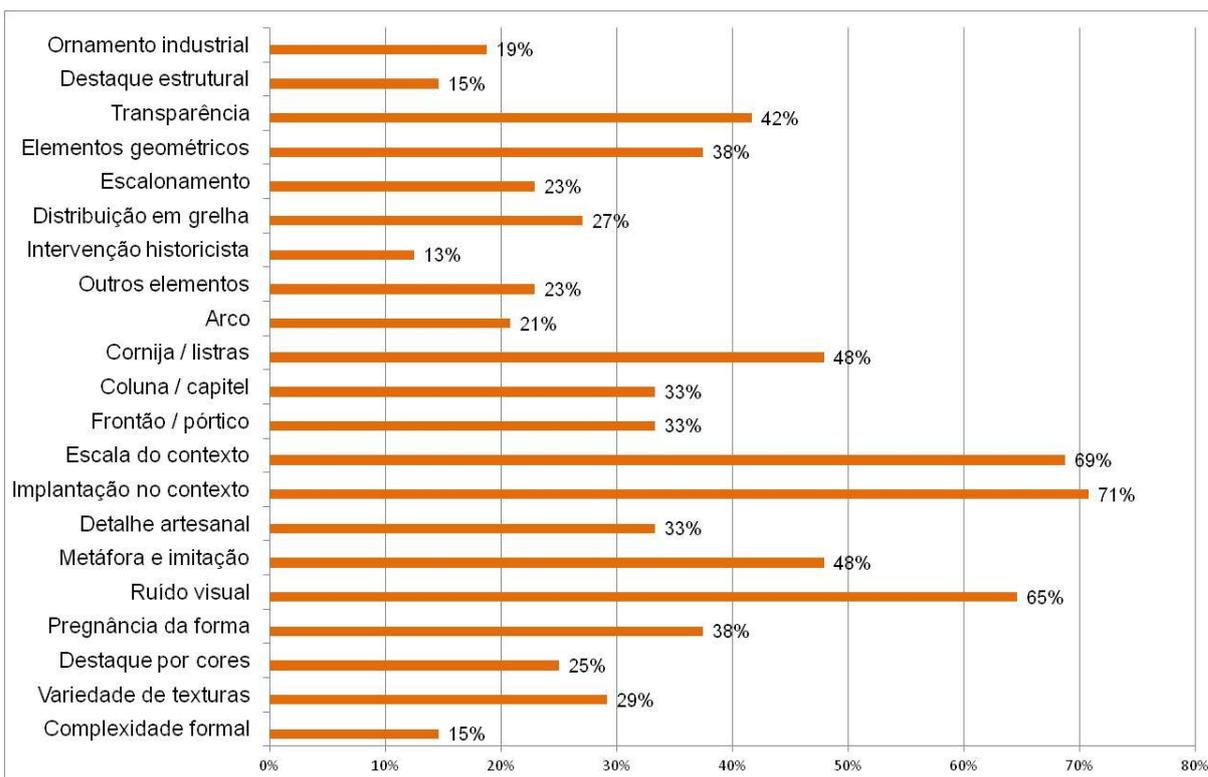


Figura 82 — Gráfico da ocorrência dos temas arquitetônicos.
Fonte: Autor

Ao converter esses mesmos dados para as seis tendências gerais da cultura, obtém-se o gráfico abaixo (Figura 83):

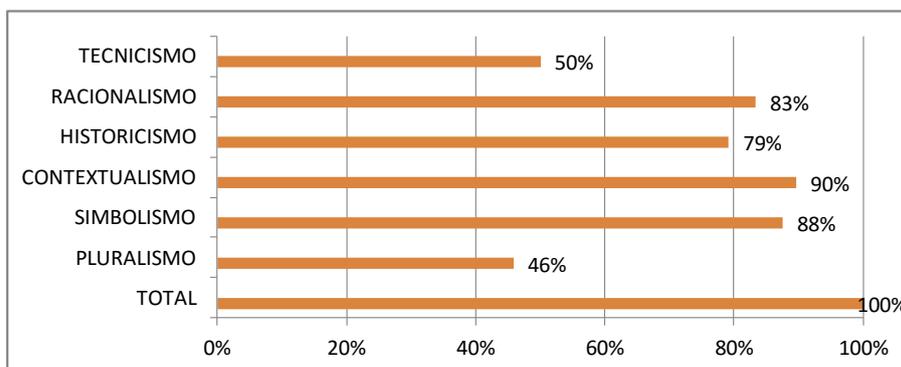


Figura 83 — Gráfico da percepção das seis tendências pós-modernas observadas na amostra.
Fonte: Autor

A partir dos estudos realizados, tema por tema, e dos dados obtidos, discutem-se os resultados obtidos através das análises.

O gráfico da Figura 83 permite inferir que a ocorrência das tendências dividiu-se em dois grupos principais: há quatro tendências mais frequentes dentre as seis, a saber: historicismo, racionalismo, simbolismo e contextualismo. A observação de sua ocorrência variou de 79% a 90% da amostra, enquanto os temas do tecnicismo foram observados em 50% dos edifícios levantados, e o pluralismo em 46%.

Apesar de algumas tendências terem sido menos observadas que outras, foi possível observar que há no conjunto de edifícios que integram o levantamento uma recorrência de características comuns compartilhadas entre as edificações. Mesmo os temas de tendência pluralista, por exemplo, que estão entre os menos recorrentes, foram encontrados em quase metade (46%) da amostra, sem mencionar os temas do simbolismo, presentes em 88% das edificações.

O que se deseja inferir com isso é que, apesar de suas particularidades, o conjunto de obras pós-modernas estudado possui diversas características estilísticas comuns entre si que permite associar tais edificações a uma época e uma concepção estética da arquitetura.

Outra observação pode ser feita a respeito da localização dos edifícios. O mapa do levantamento indica uma maior concentração destes na área do primeiro loteamento da cidade, nas imediações da Rua XV de Novembro, próxima à Catedral Metropolitana. Aplicando uma visualização em buffers de raios de 50 e 100 metros, essa constatação fica mais evidente, com o surgimento de uma mancha diagonal que parte da Rua XV de Novembro e desloca-se no sentido sudeste, em direção à Rua Barão de Butuí. Nos mesmos mapas, nota-se a ausência de edificações representantes em diversos vazios, como na área mais a Oeste, mais próximo à Rua Marcílio Dias, ou mesmo ao norte da Avenida Bento Gonçalves, com apenas quatro exemplares.

A partir desses mapas, poder-se-ia considerar a faixa da Rua XV de Novembro que vai da Rua Voluntários da Pátria à Avenida Bento Gonçalves como a “Rua Pós-modernista de Pelotas”.

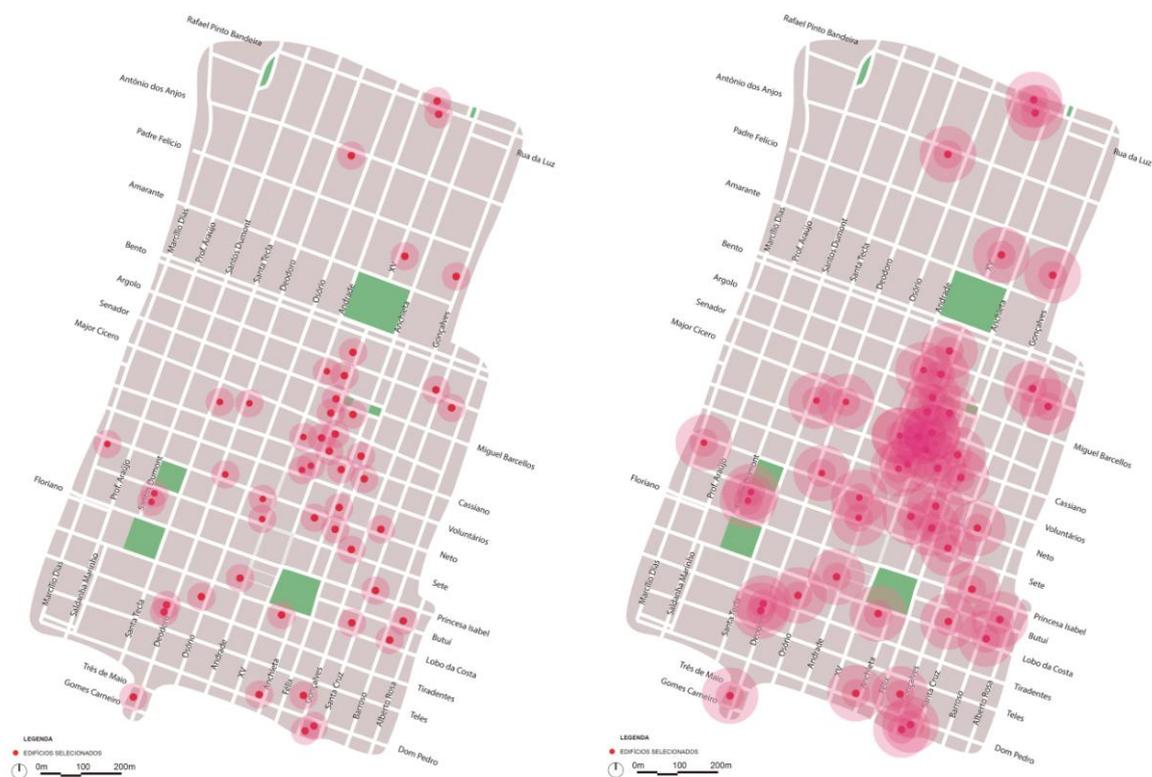


Figura 84 — Mapa da área indicando os edifícios, com buffer de 50 metros de raio/
Mapa da área indicando os edifícios, com buffer de 100 metros de raio
Fonte: Autor

A complexidade defendida por Venturi está presente em obras da amostra. As torres do Centro Comercial Albert Einstein e do Edifício Milenium reafirmam o lema “*less is a bore*” (o menos é tedioso), em seus arranjos formais menos óbvios, com recortes, ângulos agudos, rotações etc.

Na esquina das ruas Dom Pedro II e Anchieta, é possível perceber a diferença entre concepções estilísticas de arquitetura de gerações diferentes. De lado, encontra-se o Edifício Milenium, e no lado oposto, o Edifício José Mechereffe. Enquanto o primeiro - o exemplar “pós-moderno” - apresenta uma forma plural, complexa e de difícil assimilação, seu vizinho modernista é simétrico, de ângulos retos e revestimentos mais homogêneos (Figura 121).

O contraste entre as duas edificações é um indicador significativo de que houve na cidade de Pelotas manifestações arquitetônicas que já não mais seguiam os postulados do Modernismo ortodoxo, mas abriam-se às influências da crítica pós-moderna. Entretanto, não se deve presumir com isso de que houve, de fato, uma revisão crítica e reflexiva acerca de novos postulados para a arquitetura da pós-modernidade local. A ideia defendida neste trabalho é de que a arquitetura

produzida em Pelotas possui exemplos, especialmente dos anos 90, de uma assimilação iconográfica de alguns dos principais exemplares de referência da moda Pós-modernista internacional e nacional.

Em outros casos encontrados, foram os tipos de revestimentos que estimularam o conteúdo simbólico e elevaram o nível de complexidade dos edifícios, sendo o Condomínio Barão de Butuí o exemplo mais evidente (e também o mais antigo, de 1985). Alguns materiais destacam-se por sua representatividade, especialmente o fulget e o tijolo à vista, mas também se observou o uso recorrente de pastilhas cerâmicas coloridas e esquadrias de alumínio, muitas vezes pintadas de preto. Foi possível encontrar exemplos bem-sucedidos da “difícil unidade pela inclusão”, como proposto por Venturi, tais como o Voyage Center, o Solar da XV ou o Edifício Lux.

Outra característica notável são os edifícios que refletem a intenção de ser uma obra autoral, diferenciada, como mostrou a análise de “forma pregnante”. Como discutido na revisão da literatura sobre a condição pós-moderna na arquitetura, a ideia do traço autoral, que remete ao Humanismo iluminista, foi também resgatada no Pós-modernismo. Assim, destacam-se exemplos mais autorais, únicos, como o Comercial XV de Novembro, o prédio da Loja Flerte, o Residencial Torre do Parque, entre outros.

Percebeu-se o uso da cor de forma mais livre que nos exemplos modernistas precedentes. Porém, não foi o foco do estudo uma investigação mais detalhada de uma paleta de cores específica das tendências pós-modernas, o que poderia ser tema para trabalhos futuros.

Encontraram-se, também, diversas citações históricas no conjunto estudado. Além das obras de referência, publicadas em revistas e livros da época, a própria cidade de Pelotas dispõe de diversas referências históricas, especialmente do Ecletismo do século XIX e início do século XX.

A maioria dos edifícios com elementos do historicismo apresentam-se mesclados com outros elementos modernos e contemporâneos, como é o caso do Solar da XV, no qual se destacam visualmente a coluna, o capitel e a cornija no topo. Dentre outros exemplos encontrados estão o prédio da Gráfica Seriarte (cornija), a Galeria Triunpho (pórtico), o Crystal Palace e o Pátio Leones (pórticos e frontões). No caso do edifício Maria Augusta, a citação histórica é integral, como se o edifício estivesse disfarçado de um exemplar do Ecletismo tardio, que embora

cause certa estranheza, ainda consegue dialogar com o centro histórico onde está inserido. Contudo, trata-se de um exemplo muito literal, sem as ironias das obras de Venturi e Moore.

O ornamento aplicado, também uma das marcas do Pós-modernismo historicista dos Estados Unidos, não foi recorrente na amostra levantada, tendo sido encontrado apenas no edifício de lojas geminadas da Rua Félix da Cunha, na forma de capitéis jônicos aderidos à parede.

Além da imitação de formas históricas presente nas novas obras, é possível que a valorização do passado presente na discussão teórica da pós-modernidade tenha contribuído ainda para o desenvolvimento de instrumentos de preservação do patrimônio edificado de Pelotas, no caso, o Ecletismo, em especial. Ainda que nas décadas de 80 e 90 edifícios históricos também tenham sido demolidos para a construção de novos prédios (possivelmente muitos dentre os analisados, inclusive), ao menos foi possível encontrar exemplos da integração entre o antigo e o novo no mesmo lote, mais uma característica de distinção entre a arquitetura estudada e os exemplos do Modernismo em Pelotas.

O tijolo é o material elementar da arquitetura de Pelotas, que possui tradição de olarias desde o século XIX. Assim, a retomada do uso do material por algumas tendências pós-modernas também se refletiu em diversas obras, como o salão de beleza na Rua Deodoro, a agência do Banco Itaú, ou os dois edifícios residenciais na Rua Rafael Pinto Bandeira. O que se notou especialmente nos exemplos da época estudada foi um cuidado especial para com o uso estético deste material, enfatizando detalhes executados artesanalmente, a exemplo de referências da época, como o arquiteto suíço Mario Botta.

Averiguar os critérios contextualistas quanto ao entorno talvez seja o ponto menos objetivo das análises, pela falta de dados mais precisos e mesmo porque a ênfase deste trabalho é a apreensão visual da arquitetura. Ainda assim, foi possível notar uma aproximação maior com a arquitetura histórica da cidade, em relação à implantação e escala das obras analisadas. Foram poucos os edifícios em altura produzidos nesta época no centro histórico, diferentemente do que ocorreu entre 1950 e 1980, como demonstrou Montagner (2015). Possivelmente, isso se deve mais ao desenvolvimento das políticas públicas e legislações patrimoniais no final do século XX do que a uma consciência de preservação por parte de investidores e

arquitetos. Tais questões mereceriam o devido aprofundamento em trabalhos futuros.

Outro contraste observável entre a arquitetura moderna e as vertentes pós-modernas em Pelotas encontra-se na Rua General Osório, com os edifícios Crystal Palace e Banco do Brasil (Figura 122). Este último, embora tenha sido projetado em uma linha brutalista, exibindo estruturas de concreto aparente, recebeu mais recentemente um envelopamento com vidro espelhado, sendo convertido em um exemplar da caixa de vidro miesiana em Pelotas. Na mesma quadra, o Crystal Palace apresenta citações historicistas e neorracionalistas, com pórtico, frontão e arcos gerados a partir de operações com sólidos geométricos puros. O resultado remete a uma adaptação local da torre AT&T, de Johnson e Burgee.

Temas racionalistas, como a grelha, o escalonamento e as representações geométricas também estiveram presentes em Pelotas, muitas vezes acompanhadas da estética contextualista do tijolo à vista.

Já as tendências do tecnicismo foram mais raras no contexto da arquitetura nacional, como se viu no Capítulo 3. Embora tenha sido uma cidade industrializada no início do século XX, no final do século a economia de Pelotas baseava-se, essencialmente, em comércio e serviços e algumas atividades da indústria de alimentos. Ainda assim, considerado o contexto e as possibilidades de acesso a materiais e técnicas construtivas mais avançadas, é possível identificar temas tecnicistas na arquitetura analisada, especialmente em comparação com estilos antecessores. apenas se considerado o contexto e a arquitetura produzida em décadas anteriores na cidade. Contudo, são exemplos com baixo nível de complexidade tecnológica, principalmente se comparados a exemplos dos países centrais.

O Edifício Lux é talvez o exemplar de Pelotas que melhor sintetiza a complexidade, a contradição e a ironia desejada pelos pós-modernos, como se pode ver em seus artefatos tecnicistas “inúteis”: a treliça parafusada sob a marquise de concreto, o joelho de cano vermelho e a coluna com o globo no topo.

As tendências pós-modernas na arquitetura de Pelotas são versões mais tímidas e “comportadas”, no sentido de convencionais, das referências iconográficas que as inspiraram. Contudo, muitos dos exemplares da amostra são suficientemente impactantes para a realidade local, se comparados com as linhas puras, a

ordenação e a previsibilidade de muitos edifícios modernos que os precederam. Foi um acontecimento capaz de se destacar pela sua raridade: nisso está o seu valor.



BANCO DE IMAGENS - CAP. 5
ARQUITETURA EM PELOTAS



Complexidade formal



Figura 85 — a) Centro Empresarial Albert Einstein (1987), Pelotas, RS; Jonas Schiaffino /
b) Ed. Milenium (1999), Pelotas, RS; Ricardo Ramo
Fonte: Autor

Variedade de texturas



Figura 86 — Condomínio Barão de Butuí (1985), Pelotas, RS; Virgínia M. Fetter
Fonte: Autor



Figura 87 — a) Ed. Rouget Perez (1996), Pelotas, RS; Fernando Resmini Riemke/
 b) Ed. Rodolpho Bonat (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
 Fonte: Autor

Destaque colorístico

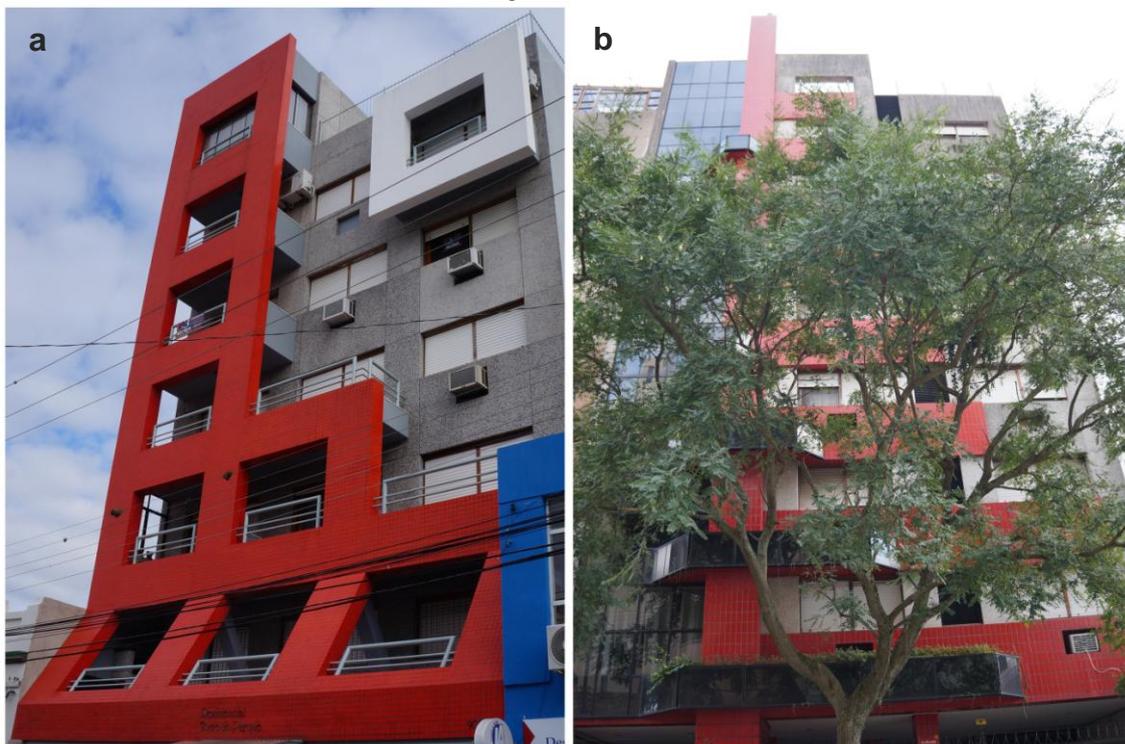


Figura 88 — a) Residencial Torre do Parque (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos/
 b) Ed. Alphaville (1989), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
 Fonte: Autor



Figura 89 — a) Ed. Solar da Catedral (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos /
 b) Residencial Santa Cruz (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos /
 c) Ed. Voyage Center (1991), Pelotas, RS; Moralles Arq. e Eng.
 Fonte: Autor



Figura 90 — a) Edifício Lux (1996), Pelotas, RS; Paulo Moro /
 b) Residencial Portezuelo (1995), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral
 Fonte: Autor

Pregnância da forma



b

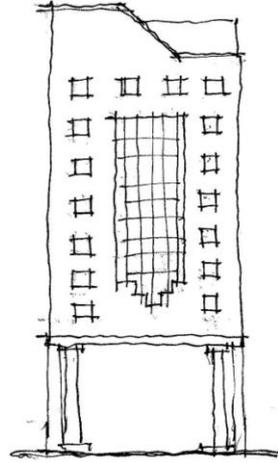


Figura 91 — a) Ed. Comercial XV de Novembro (1990), Pelotas, RS; Ricardo Ramos/
b) Croqui evidenciando a pregnância da forma
Fonte: Autor



b

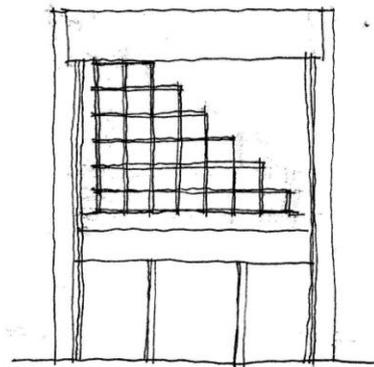


Figura 92 — a) Comercial (Flerte) (1989), Pelotas, RS; Leila Mattar e Silvia Fichtner/
b) Croqui evidenciando a pregnância da forma
Fonte: Autor

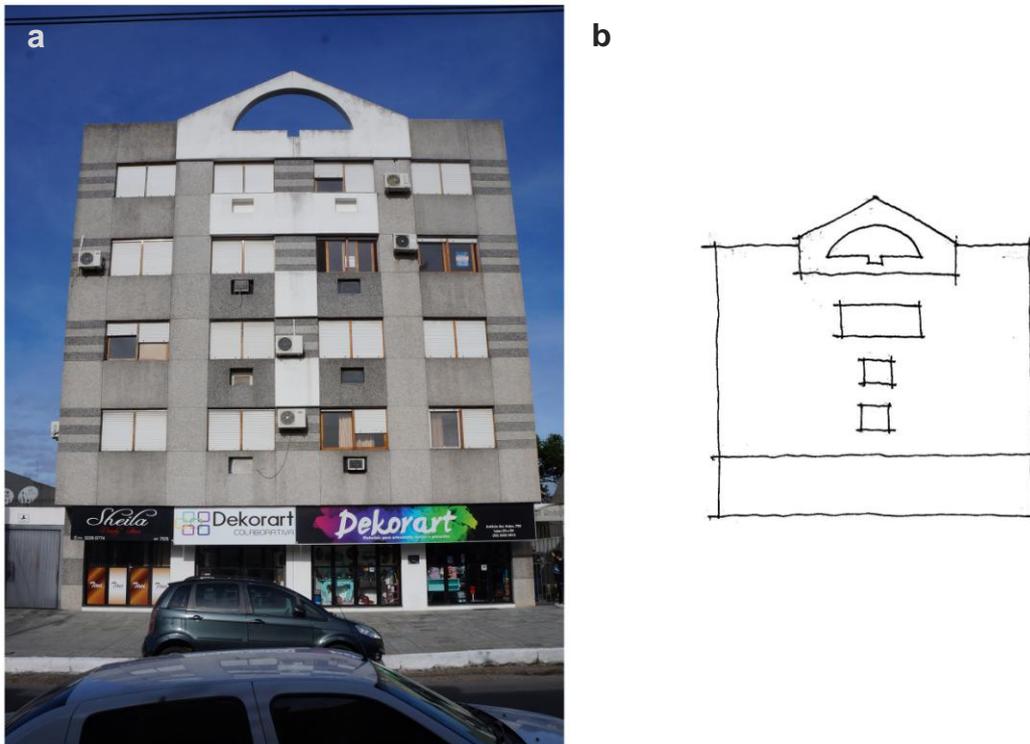


Figura 93 — a) Ed. Rodolpho Bonat (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos/
b) Croqui evidenciando a pregnância da forma
Fonte: Autor

Ruído visual



Figura 94 — a) Ed. Rouget Perez (1996), Pelotas, RS; Fernando Resmini Riemke/
b) Ed. Cassiano esquina XV (1991), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
Fonte: Autor

Metáfora e imitação

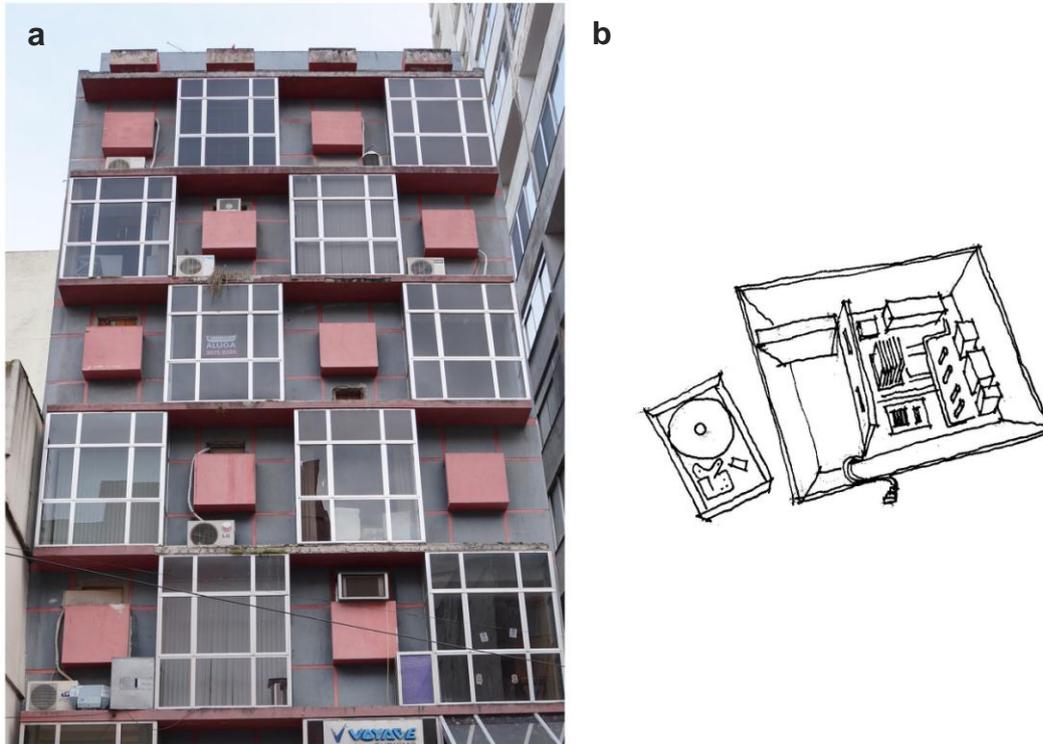


Figura 95 — a) Ed. Voyage Center (1991), Pelotas, RS; Moralles Arq. e Eng. /
 b) Forma lembra placas de computador
 Fonte: Autor



Figura 96 — a) Ed. Pátio Leones (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda /
 b) Forma lembra motivos fúnebres
 Fonte: Autor

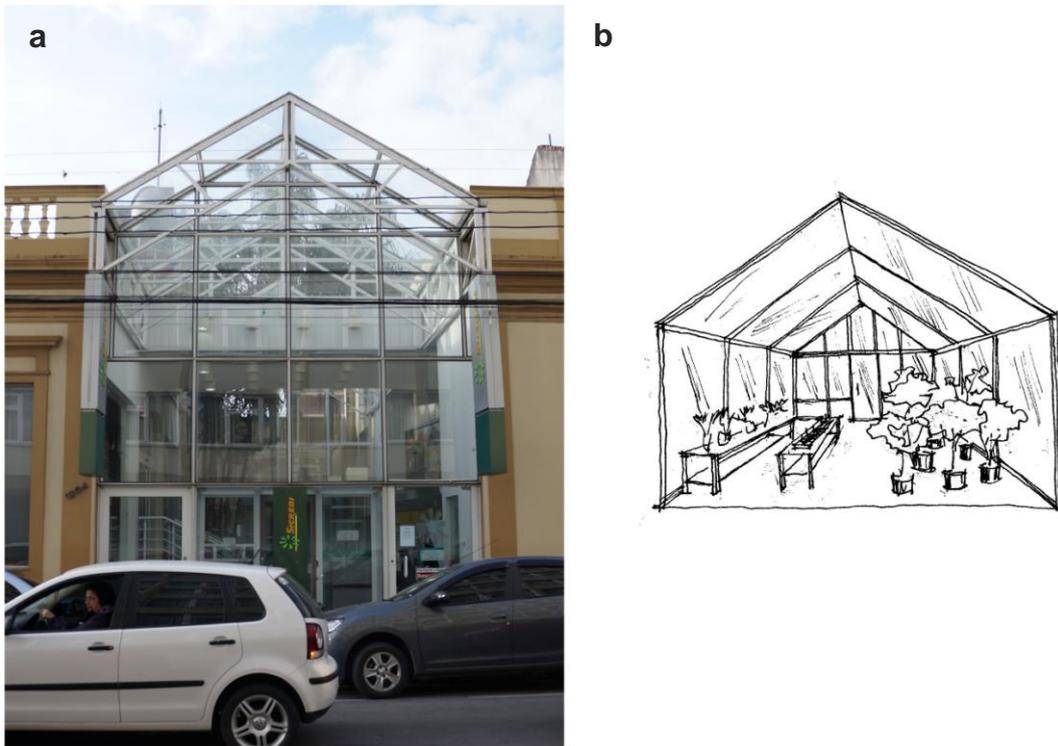


Figura 97 — a) Agência Banco Sicredi (2002), Pelotas, RS; Rudelger Leitzke /
 b) Forma lembra estufa de plantas
 Fonte: Autor

Tectônica e detalhe artesanal



Figura 98 — a) Ed. Manoel Julio de Mello (1989), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral /
 b) Agência Banco Itaú (1998), Pelotas, RS; Eulália Anselmo /
 c) Ed. Leopoldo Haertel (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos e Fábio Amador
 Fonte: Autor



Figura 99 — Comercial (Salão de Beleza) (2003), Pelotas, RS; Cláudio Nobre Barcellos / Res. e Com. (Loja Gata) (1990), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
Fonte: Autor

Alinhamento do entorno



Figura 100 — a) Ed. Manoel Julio de Mello (1989), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral /
b) Detalhe do alinhamento das cornijas
Fonte: Autor

Escala do entorno



Figura 101 — a) Ed. Maria Augusta (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda /
 b) Edifícios residenciais de até cinco pavimentos predominam/
 c) Residencial Van Gogh (1999), Pelotas, RS; José Antonio Tavares
 Fonte: Autor

Frontão/ pórtico



Figura 102 — a) Ed. Leopoldo Haertel (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos e Fábio Amador
 b) Ed. Crystal Palace (2008), Pelotas, RS; Helenice Macedo do Couto
 c) Ed. Solar da Catedral (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
 d) Ed. Maria Augusta (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda
 Fonte: Autor



Figura 103 — a) Ed. Pátio Leões (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda /
 b) Ed. Crystal Palace (2008), Pelotas, RS; Helenice Macedo do Couto
 Fonte: Autor

Coluna/ capitel



Figura 104 — a) Ed. Solar da XV (1994), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral /
 b) Comercial (Lojas Geminadas) (2003), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral
 Fonte: Autor

Cornija/ listras



Figura 105 — a) Ed. Maria Augusta (1995), Pelotas, RS; Singoala Miranda /
 b) Gráfica Seriarte (1993), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral
 Fonte: Autor

Arco



Figura 106 — a) Ed. Mont Blanc (1995), Pelotas, RS; Rogério dos Santos Real /
 b) Galeria Triunpho (1993), Pelotas, RS; Valmor Zanin
 Fonte: Autor

Outros elementos



Figura 107 — a) Comercial (Emprestimos) (2000), Pelotas, RS; Augusto Carvalho da Silva /
 b) Residencial Portezuelo (1995), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral
 Fonte: Autor

Intervenção histórica



Figura 108 — a) Centro Empresarial Albert Einstein (1987), Pelotas, RS; Jonas Schiaffino /
 b) Agência Banco Itaú (1998), Pelotas, RS; Eulália Anselmo
 Fonte: Autor



Figura 109 — a) Comercial (TOK) (1999), Pelotas, RS; Margarete Satte Alam /
 b) Loja Vivaz (2000), Pelotas, RS; Marcelo Moreira /
 c) Residencial Van Gogh (1999), Pelotas, RS; José Antonio Tavares
 Fonte: Autor

Distribuição em grelha



Figura 110 — a) Residencial Portezuelo (1995), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral /
 b) Agência Banco Itaú (1998), Pelotas, RS; Eulália Anselmo /
 c) Ed. Comercial XV de Novembro (1990), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
 Fonte: Autor



Figura 111 — a) Ed. Rouget Perez (1996), Pelotas, RS; Fernando Resmini Riemke /
 b) Ed. Voyage Center (1991), Pelotas, RS; Moralles Arq. e Eng.
 Fonte: Autor

Escalonamento



Figura 112 — Ed. Cassiano esquina XV (1991), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
 Fonte: Autor



Figura 113 — a) Ed. Rodolpho Bonat (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos /
 b) Ed. Solar da Catedral (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
 Fonte: Autor

Alinhamento do entorno



Figura 114 — a) Comercial (Flerte) (1989), Pelotas, RS; Leila Mattar e Silvia Fichtner /
 b) Gráfica Seriarte (1993), Pelotas, RS; Vega, King & Amaral
 Fonte: Autor

Figuras geométricas



Figura 115 — a) Comercial (Curso Fleming) (2000), Pelotas, RS; Olga Maria dos Santos /
 b) Ed. Parati (1993), Pelotas, RS; Margareth Bonow /
 c) Residencial Viena (1994), Pelotas, RS; Ricardo Ramos /
 d) Res. e Com. (Loja Gata) (1990), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
 Fonte: Autor

Transparência



Figura 116 — a) Comercial (Curso Fleming) (2000), Pelotas, RS; Olga Maria dos Santos /
 b) Loja Vivaz (2000), Pelotas, RS; Marcelo Moreira
 Fonte: Autor



Figura 117 — a) Condomínio Santa Casa Doctor's (1996), Pelotas, RS; Zimmermann e Cia. /
 b) Enil Informática (1998), Pelotas, RS; Paulo Guilayn /
 c) Condomínio Barão de Butuí (1985), Pelotas, RS; Virgínia M. Fetter
 Fonte: Autor

Destaque estrutural



Figura 118 — a) Comercial (Curso Fleming) (2000), Pelotas, RS; Olga Maria dos Santos /
 b) Condomínio Santa Casa Doctor's (1996), Pelotas, RS; Zimmermann e Cia. /
 c) Residencial Torre do Parque (1993), Pelotas, RS; Ricardo Ramos
 Fonte: Autor

Tecnicismo ornamental



Figura 119 — a) Comercial (Dimensão Cursos) (1987), Pelotas, RS; Margarete G. Osório /
 b) Ed. Voyage Center (1991), Pelotas, RS; Moralles Arq. e Eng. /
 c) Comercial (Curso Fleming) (2000), Pelotas, RS; Olga Maria dos Santos
 Fonte: Autor



Figura 120 — Edifício Lux (1996), Pelotas, RS; Paulo Moro
 Fonte: Autor



Figura 121 — Rua Dom Pedro II, com os edifícios Milenium e José Mechereffe
Fonte: Autor



Figura 122 — Contraste entre o Crystal Palace e a caixa de vidro do Banco do Brasil
Fonte: Autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises realizadas neste trabalho, foi possível identificar semelhanças iconográficas entre a amostra arquitetônica levantada em Pelotas, datada de 1985 a 2005, e as tendências de revisão da crítica de arquitetura pós-moderna internacional.

Os primeiros movimentos por uma atualização da arquitetura moderna ganharam força nos países da Europa Ocidental e nos Estados Unidos, a partir da década de 1960, com o crescente desgaste de algumas vertentes do Modernismo, especialmente o Estilo Internacional. Críticos daquela época reagiram contra o purismo exagerado e a retórica funcionalista, na defesa de temas suprimidos pela ortodoxia modernista, tais como o simbolismo, a tradição, o ornamentalismo, entre outros.

A própria arquitetura moderna, porém, nunca foi um fenômeno homogêneo, uma vez que sempre existiram particularidades de contexto ou de autor — que não receberam a mesma atenção que os exemplos canonizados pelos principais teóricos do Modernismo. De modo semelhante, muitos dos ataques que a crítica pós-modernista dirigia à arquitetura moderna eram, na realidade, endereçados ao Estilo Internacional — uma das modalidades da arquitetura moderna que obteve uma recepção mais ampla, relativamente a outras formas mais puras de Modernismo e, por essa mesma razão, pode ser mais facilmente banalizada e fragilizada com relação críticas amparadas em mudanças culturais mais amplas.

Logo, falar em uma ruptura com a arquitetura moderna, ou mesmo na “morte” do movimento é uma atitude apressada, polemista e que não condiz com a complexidade da arquitetura moderna. Críticos como Charles Jencks preocuparam-se menos com a precisão dos termos do que com o impacto das palavras e frases de efeito, como é próprio de um discurso de vanguarda, em que é praxe sucatear o velho e exaltar o novo.

No Brasil, essa discussão chegou com quase quinze anos de atraso, comparativamente aos países centrais, do eixo Europa-Estados Unidos. Apenas na década de 1980 temas pós-modernos passaram a pautar debates da arquitetura nacional. Um dos possíveis motivos levantados pela bibliografia consultada foi a forte identificação dos arquitetos brasileiros com o Modernismo.

O conservadorismo dos arquitetos modernos não impediu que surgissem profissionais brasileiros identificados com as novas tendências estilísticas e com os debates teóricos que chegavam dos países centrais. Entre os expoentes mais notáveis havia o grupo de Belo Horizonte, responsável pelo editorial da revista **Pampulha**, do qual faziam parte Éolo Maia, Jô Vasconcellos, Sylvio de Podestá e outros.

A mídia especializada (revistas de arquitetura e livros) foi um importante divulgador das novas discussões. Entre os projetos brasileiros publicados em edições dos anos 80 da revista Projeto, encontraram-se exemplos inspirados nas novas tendências pós-modernas da época. Esse conjunto de referências iconográficas divulgado através de revistas e demais publicações da época relacionava-se, de certa forma, com edifícios encontrados em Pelotas, construídos um pouco mais tarde. Comprovar essas semelhanças, por meio de uma análise sistemática, com critérios inteligíveis, foi o objetivo central do presente estudo.

A condição pós-moderna representou para a arquitetura, entre outras coisas, uma retomada na produção de obras teóricas, além de uma variedade de ênfases diferentes, que contribuíram para a percepção de um espírito de época progressivamente mais pluralista. Desse modo, optou-se por estruturar os critérios para as análises arquitetônicas através de uma abordagem de eixos temáticos, identificados na bibliografia. Foram elencadas seis tendências da condição pós-moderna em arquitetura — pluralismo, simbolismo, contextualismo, historicismo, racionalismo e tecnicismo —, nas quais foi possível destacar vinte e um temas arquitetônicos diferentes, que foram convertidos em critérios de análise das edificações estudadas em Pelotas. Tais temas estavam relacionados a conceitos e princípios, a fenômenos e efeitos, ou a elementos e materialidade.

O conjunto arquitetônico analisado foi constituído de 48 edifícios que apresentavam algum nível de semelhança estética com as tendências da arquitetura pós-moderna. Em termos de representatividade quantitativa, trata-se de um número inferior aos edifícios do Ecletismo ou do Protomodernismo presentes na cidade. A área com maior concentração de exemplos foi a faixa da Rua XV de Novembro, entre a Avenida Bento Gonçalves e a Rua Voluntários da Pátria. Seria essa a “*Strada Pós-moderna*” de Pelotas?

A presença de características formais pós-modernas em Pelotas não constitui uma amostra equiparável, em termos de relevância estética e reflexão crítica,

comparativamente a exemplos internacionais, ou mesmo às principais referências nacionais. Em nenhum momento acreditou-se ser possível encontrar tal relação de equivalência. De fato, a diferença no horizonte de reflexões culturais e possibilidades tecnológicas disponíveis no contexto de Pelotas — e do Brasil, em geral —, em comparação com os grandes centros internacionais, onde as experiências pós-modernas em arquitetura foram mais recorrentes, fariam tal comparação parecer injusta, por irrealista.

Por outro lado, percebe-se que existiu, no contexto dos arquitetos que atuaram na cidade naquele período de tempo, uma preocupação por atualização de suas referências estéticas, a partir das novas tendências pós-modernas que chegavam de fora. Alguns escritórios tiveram acesso, através de revistas especializadas, viagens, etc., ao conhecimento e experiências de inovações na arquitetura. Os 48 objetos estudados, se postos lado a lado, permitem identificar diversas características formais comuns, o que sugere que compartilham de um mesmo universo de referenciais. Com o olhar mais atento das análises, a partir dos métodos e critérios propostos, foi possível identificar uma unidade iconográfica no conjunto, que, a princípio, parecia muito mais plural e distinto do que realmente é.

Na comparação com os exemplos da bibliografia, em geral construídos em grandes cidades internacionais, os edifícios levantados em Pelotas se mostram bem mais simples, o que poderia, até mesmo, motivar o questionamento se seriam da mesma categoria "pós-moderna", como já foi mencionado. Mas, ao serem comparadas com a arquitetura produzida algumas décadas antes em Pelotas, as diferentes posturas projetuais e opções estéticas ficam mais evidentes, para não deixar dúvidas quanto à existência de outro momento, diferente do Modernismo tradicional, na arquitetura da cidade. Alguns dos exemplos citados foram os contrastes formais entre edifícios próximos, porém de épocas distintas, como o Milenium e o José Mechereffe, ou o Crystal Palace e o edifício do Banco do Brasil, exemplificados na exposição anterior.

Percebeu-se também uma maior acomodação dos novos edifícios ao traçado e à escala da cidade tradicional, sendo recorrentes os exemplos construídos junto ao alinhamento e até cinco pavimentos de altura. Provavelmente, essas diferenças estavam associadas a mudanças no Plano Diretor da cidade, o que não foi objeto de estudo do trabalho, mas poderia motivar novos estudos.

Outro assunto correlato que pode vir a ser abordado em novos estudos é a relação dessa nova arquitetura com o patrimônio histórico. Foram encontrados projetos que trabalharam o tema interação do novo com o antigo, mesclando novos materiais, formas e proporções às formas tradicionais do Ecletismo de Pelotas. Isso pode ter relação com o fato de que nas últimas décadas do século XX as políticas preservacionistas passaram, aos poucos, a incluir também edifícios do período eclético, outrora menosprezados pelos modernos. Entretanto, não se pode afirmar até que ponto houve ou não uma consciência patrimonial entre os envolvidos na produção da arquitetura pós-moderna da época, pois seriam necessários estudos com essa preocupação para responder a essa pergunta, relacionando, por exemplo, indicadores urbanísticos, teorias patrimoniais e o histórico de cada um desses edifícios, a partir das pré-existências presentes nos lotes antes da sua construção.

Certamente, não ocorreram no contexto da cidade de Pelotas experiências tão ousadas e irreverentes como em alguns países centrais, em que a Pós-modernidade foi muito mais significativa do que no Brasil. O conjunto estudado em Pelotas mostra, ainda, um horizonte mais limitado em termos de soluções tecnológicas, se comparado a outras realizações da mesma época, tanto no Brasil, quanto no eixo Europa-Estado Unidos. Mesmo assim, a pesquisa demonstrou que as edificações de Pelotas compartilhavam características entre si e com exemplos irrefutáveis das tendências pós-modernas elegidas para referenciar o estudo.

Por fim, o que se encontrou foi um grupo pequeno de edifícios — se considerada a área total do levantamento — porém com características em comum, que os aproximam de tendências pós-modernas específicas. O uso de determinadas cores, elementos historicistas, geometria racionalista, diversidade de estímulos visuais e referências à arquitetura industrial foram alguns dos traços indicadores das aproximações realizadas pela pesquisa.

Assim, constatou-se a presença de algumas das principais tendências das últimas três décadas do século XX em edificações relativamente simples, mas que marcaram um particular “alinhamento” da arquitetura de Pelotas aos movimentos do campo da arquitetura do final do século passado.

REFERÊNCIAS

ACAYABA, Marlene Milan. Arquitetura brasileira: caminhos e descaminhos. **Projeto**, São Paulo, n. 80, p. 66-7, out. 1985.

ALEXANDER, Christopher. et al. **Uma linguagem de padrões**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ARANTES, Otília B.Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ARNHEIM, Rudolph. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

BAPTISTA, Josely Vianna. **Oscar Niemeyer: o espetáculo arquitetural**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. Crise da pós-modernidade: especificidades brasileiras. In: ————. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 241-258.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. Palácios de Brasília: novos rumos na trajetória de Oscar Niemeyer. In: BASTOS, M.A.J.; ZEIN, R.V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015a, Cap. 2, p. 67-74.

———. A exploração plástica das estruturas de concreto no Brutalismo Paulista e outros desdobramentos. In: BASTOS, M.A.J.; ZEIN, R.V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015b, Cap. 3, p. 111-125.

———. A nova crítica e as conexões latino-americanas. In: BASTOS, M.A.J.; ZEIN, R.V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015c, Cap. 4, p. 199-204.

———. Pragmatismo cultural e urbano: arquitetos e obras. In: BASTOS, M.A.J.; ZEIN, R.V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015d, Cap. 4, p. 205-220.

BENEVOLO, Leonardo. **O último capítulo da arquitetura moderna**. Lisboa: Edições 70, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ————. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, 1**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BROADBENT, Geoffrey. Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura (1977). In: NESBITT, K (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cap. 2, p.141-162.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BURDIEU, Pierre et al. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BURNS, Edward McNall. **História da Civilização Ocidental. I**. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

COLQUHOUN, Alan. Três tipos de historicismo (1983). In: NESBITT, K. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cap. 4, p. 221-231.

CURTIS, Julio N. B. de. **Vivências com a arquitetura tradicional do Brasil**. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2003.

CURTIS, William J. R. **Tafari & Dal Co, Frampton e a arquitetura moderna**. Projeto. São Paulo, n. 113, p.103-107, julho 1988.

ECO, Umberto. **Tratado de semiótica general**. Barcelona: Lumen, 2000.

ESPALLARGAS GIMENEZ, Luís. Pós-modernismo, arquitetura e tropicália. **Projeto**, São Paulo, n. 65, p. 87-93, jul. 1984.

FICHER, Sylvia. Anotações sobre o pós-modernismo. **Projeto**, São Paulo, n. 74, p. 35-42, abril 1985.

———. Reflexões sobre o pós-modernismo – entrevista a Danilo Matoso. **MDC: Mínimo Denominador Comum**, Belo Horizonte/Brasília, n. 4, p. 4-17, nov. 2007. Disponível em <<https://mdc.arq.br/2007/11/30/reflexoes-sobre-o-pos-modernismo/>>. Acesso em 2 de agosto de 2016.

FRACCAROLI, Caetano. **A percepção da forma e a sua relação com o fenômeno artístico**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP, 1982.

FRAMPTON, Kenneth. Perspectivas para um regionalismo crítico hoje (1983). In: NESBITT, K. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cap. 11, p. 503-520.

GLAZITCHEV, V. et al. O conceito do novo ecletismo. **Projeto**, São Paulo, n. 115, p.136-138, set. 1988.

GOLDBERG, Paul. Venturi chosen to design extension of the National Gallery in London. **The New York Times**. New York, 25 jan. 1986. Disponível em <<http://www.nytimes.com/1986/01/25/arts/venturi-chosen-to-design-extension-of-the-national-gallery-in-london.html>>. Acesso em 18 de outubro de 2017.

GONSALES, Célia Helena Castro. **Racionalidade e Contingência na Arquitetura de Rino Levi**. 1999. 327f. Tese (doutorado em Arquitetura) — Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politecnica de Cataluña.

GRAVES, Michael. Argumentos em favor da arquitetura figurativa (1982). In: NESBITT, K. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cap. 1, p.101-108.

HABERMAS, Jürgen. *La modernidad, un proyecto incompleto* (1981). In: FOSTER, Hal (editor). **La posmodernidad**. Mexico: Kairós, 1988.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HAYS, C. Michael (Ed.). **Architecture theory since 1968**. Cambridge: MIT Press, 1998.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JANTZEN, Sylvio Arnaldo Dick; et al. **É possível (aprender e ensinar a) projetar: projeto arquitetônico e urbanístico: orientações para o trabalho de curso**. Pelotas: Ed. UFPel, 2009.

JENKS, Charles. **What is Post-Modernism?** London/New York: Academy Editions/St. Martin's Press, 1986.

———. **The story of Post-Modernism**. West Sussex: John Wiley & Sons, 2011.

KLOTZ, Heinrich. **Moderne und Postmoderne Architektur der Gegenwart 1960-1980**. Vieweg, Wiesbaden, 1985.

KOCH, Wilfried. **Dicionário de estilos arquitetônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KRUFT, Hanno-Walter. **A history of architectural theory — from Vitruvius to the present**. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

LAMPUGNANI, Vittorio M. A arquitetura pós-moderna, um conceito questionável. **Projeto**, São Paulo, n. 59, jan. 1984.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LE CORBUSIER. **Carta de Atenas**. Assembleia do CIAM, 1933. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>>. Acesso em 17 de agosto de 2017.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2015.

MAHFUZ, Edson da Cunha. Quem tem medo do pós-modernismo? Notas sobre a base teórica da arquitetura contemporânea. **Projeto**, São Paulo, n. 101, p. 132-138, jul. 1987.

MARQUES, Sergio M. **A revisão do movimento moderno? Arquitetura no Rio Grande do Sul dos anos 80**. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2002.

MASSA, Jean. Pluralismo na arquitetura contemporânea. **Projeto**, São Paulo, n. 70, p. 80-4, dez. 1984.

MONTAGNER, Beatriz C. **Arquitetura Moderna em Pelotas: 1950-1980**. 2015. 334 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

MOURA, Rosa M. G. Rolim de; SCHLEE, Andrey Rosenthal. **100 imagens da arquitetura pelotense**. Pelotas: Palotti, 1998.

MOURA, Rosa M. G. Rolim de. **Modernidade pelotense, a cidade e a arquitetura possível: 1940-1960**. 1998. 185 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar (1976). In: NESBITT, K. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cap. 9, p. 443-460.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo. **Reviravolta linguística — pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Loyola

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PORPHIRYOS, Demetri. A pertinência da arquitetura clássica (1989). In: NESBITT, K. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cap. 1, p.108-114.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. Lisboa: Edições 70, 1982.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS. Secretaria de Gestão da Cidade e Mobilidade Urbana. Arquivo Municipal. **Desenhos técnicos**. Pelotas, 2016. Plantas diversas. Originais em papel vegetal.

RIECKEN, Andrea. A casa, a cidade, a arquitetura na obra de Mario Botta. São Paulo: **Projeto**, n. 103, p. 97-102, set. 1987.

RYKWERT, Joseph. **A ideia de cidade: antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTA CECÍLIA, Bruno L. C. **Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, 1987.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **O Ecletismo na arquitetura pelotense até as décadas de 30 e 40**. 1993. 212 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

SILVEIRA JUNIOR, Antônio Carlos Porto. **Referência, mídia e projeto: compreendendo a estética da arquitetura protomodernista em Pelotas-RS**. 2012. 366 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SHOW de Truman, O. Direção: Peter Weir. Produção: Andrew Niccol e Scott Rudin. Intérpretes: Jim Carrey, Laura Linney, Ed Harris e outros. Roteiro: Andrew Niccol. Los Angeles: Paramount Pictures, 1998. 1 Bobina cinematográfica (103 min), son. color., 35 mm.

STERN, Robert A. M. Novos rumos da moderna arquitetura norte-americana: pós-escrito no limiar do modernismo (1977). In: NESBITT, K. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cap.1, p.115-126.

STROETER, João Rodolfo. **Arquitetura e teorias**. São Paulo: Nobel, 1986.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1987.

TROUBLE in Utopia. Direção: David Richardson. Produção: Lorna Pegram e Robin Lough. Roteiro e apresentação: Robert Hughes. BBC Studios, 1980. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=C04JZsoqs1A>>. Acesso em 14 de março de 2017.

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. Por que regionalismo crítico hoje? (1990). In: NESBITT, K. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cap. 11, p. 520-531.

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; SCOTT-BROWN, Denise. **Aprendendo de Las Vegas**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ZEIN, Ruth Verde. A produção da arquitetura em discussão. **Projeto**. São Paulo, n. 58, p. 38-45, dez. 1983.

———. Acerca da arquitetura mineira. **Projeto**. São Paulo, n. 81, p. 100-113, nov. 1985.

———. O futuro do passado, ou as tendências atuais. **Projeto**. São Paulo, n. 104, p.87-114, outubro 1987.

———. Identidade nacional: mudanças nos paradigmas arquitetônicos nos anos de 1950. In: BASTOS, M.A.J.; ZEIN, R.V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015a, Cap. 2, p. 51-55.

———. Crise da pós-modernidade: especificidades brasileiras. In: BASTOS, M.A.J.; ZEIN, R.V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015b, p. 193-281.

———. Pós-mineiridade antropofágica e experimental. In: BASTOS, M.A.J.; ZEIN, R.V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015c, Cap. 4, p. 221-240.

APÊNDICES

Mapa conceitual dos temas arquitetônicos	233
Fichas individuais das 48 edificações estudadas	235

Esta seção traz informações complementares sobre a análise iconográfica comparativa produzida. Primeiramente, há um mapa conceitual que abrange as seis tendências pós-modernas e os vinte e um temas arquitetônicos correspondentes e seus exemplos de destaque no contexto de Pelotas.

Por fim, pode-se ter acesso a informações individualizadas sobre cada edifício estudado, como seu nome, autor do projeto, ano, endereço, localização no mapa e uma fotografia atual. Nessas fichas, foi incluída ainda uma pequena avaliação empírica sobre o nível de percepção de cada uma das seis tendências principais (pluralismo, simbolismo, contextualismo, historicismo, racionalismo e tecnicismo) na forma de cada obra.

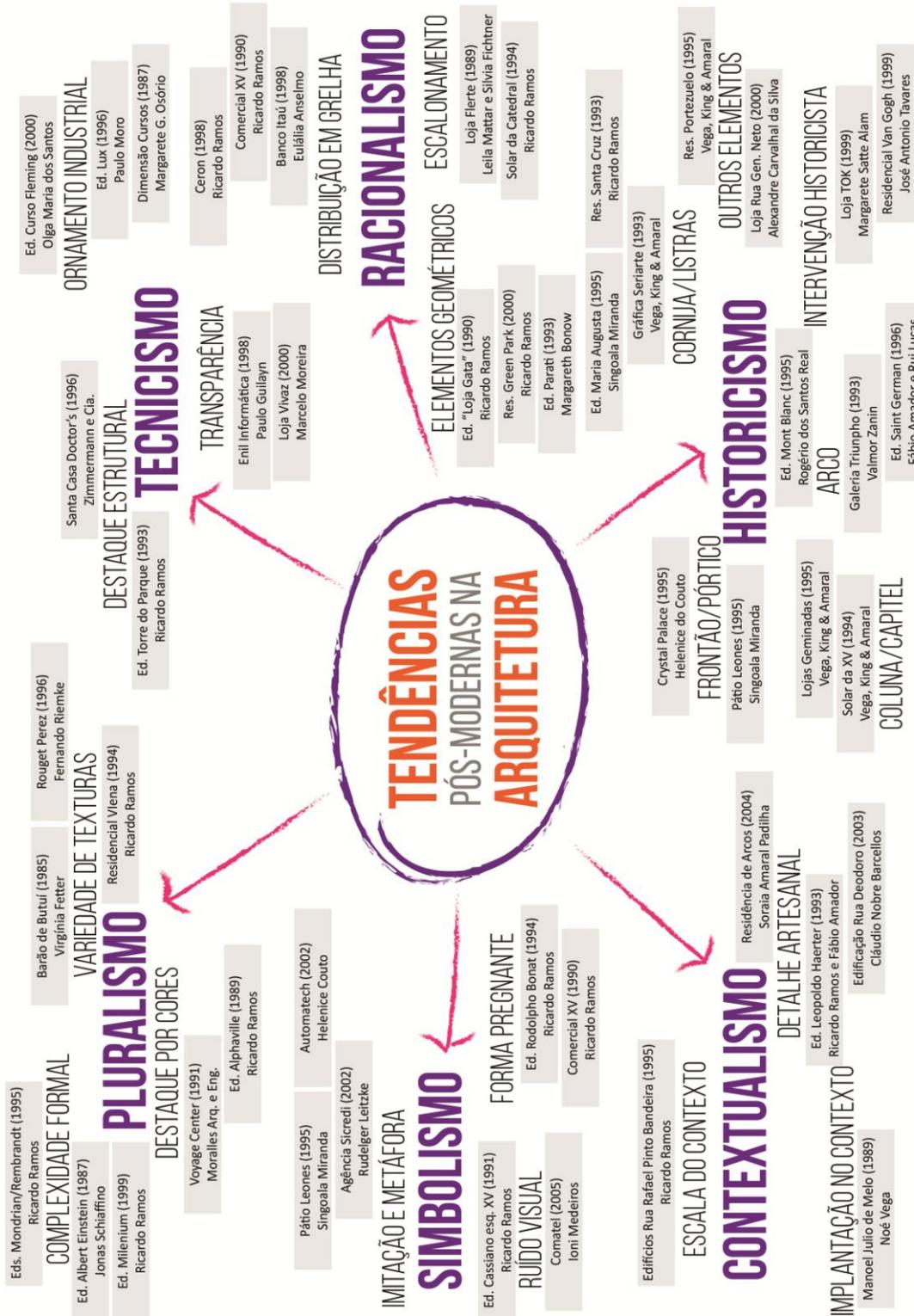


Figura 123 — Mapa conceitual dos temas arquitetônicos estudados com exemplos de Pelotas
 Fonte: Autor

01 ED.RESIDENCIAL EM TIJOLO À VISTA

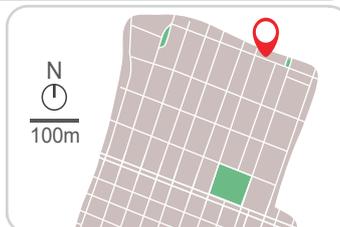
Rua Rafael Pinto Bandeira, 1918

1988

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



02 RESIDENCIAL SÃO JOSÉ

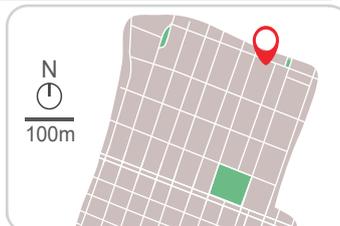
Rua Rafael Pinto Bandeira, 1903

1989

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



03 ED.RODOLPHO BONAT

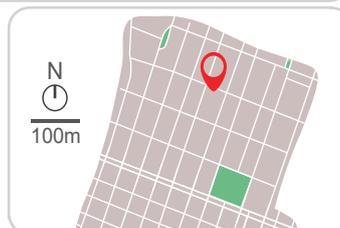
Rua Antônio dos Anjos, 705

1993

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



04 ED. SOLAR DA XV

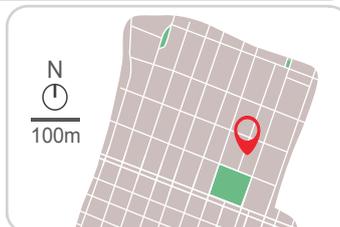
Rua XV de Novembro, 980

1994

Vega, King & Amaral Arquitetura

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



05 RESIDENCIAL PORTEZUELO

Rua Gonçalves Chaves, 3063

19xx

xxxxxxxx

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●



06 RESIDENCIAL VIENA

Rua General Argolo, 419

1994

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●



07 ED. SANTA CRUZ

Rua General Argolo, 472

1993

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●



08 Loja Vivaz

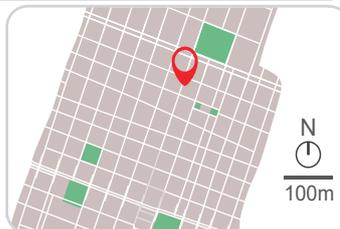
Rua Andrade Neves, 2446

2000

Marcelo Moreira

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●



09 RESIDENCIAL TORRE DO PARQUE

Rua XV de Novembro, 909

1993

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●
TECNICISMO	●●●●●



10 ED. ROUGET PEREZ

Rua XV de Novembro, 865

1996

Fernando Riemke

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●
TECNICISMO	●●●●●



11 ED. SOLAR DA CATEDRAL

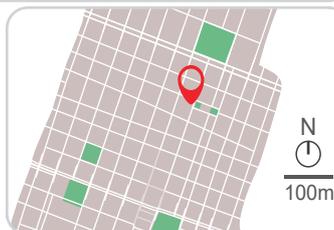
Praça José Bonifácio, 105

1994

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●
TECNICISMO	●●●●●



12 RESIDÊNCIA COM ARCOS

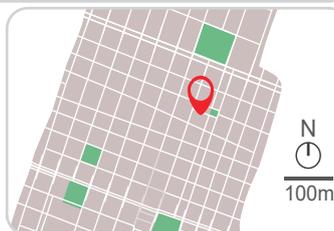
Praça José Bonifácio, 51

2004

Soraia Amaral Padilha

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●
TECNICISMO	●●●●●



13 ED. LEOPOLDO HAERTEL

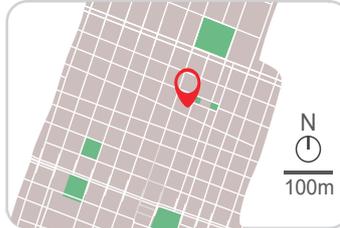
Rua XV de Novembro, 801

1993

Ricardo Ramos e Fábio Amador

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



14 ED. MARIA AUGUSTA

Rua Major Cícero, 271

1995

Singola Miranda e Luís F. Braga

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



15 ED. COMERCIAL XV DE NOVEMBRO

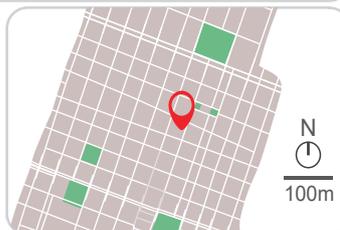
Rua XV de Novembro, 771

1990

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



16 ED. MISTO, ESQUINA CASSIANO COM XV

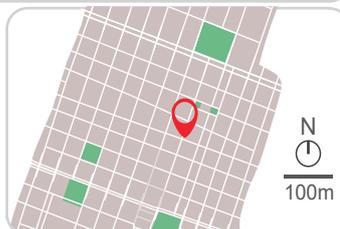
Rua Cassiano do Nascimento, 288

1990

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



17 ED. SAINT GERMAN

Rua XV de Novembro, 705

1996

Fábio Amador e Rui Lucas

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●



18 SALA COMERCIAL (ATUAL LOJA FLERTE)

Rua Voluntários da Pátria, 938

1989

Leila Mattar e Silvia Fichtner

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●



19 RESIDENCIAL VAN GOGH

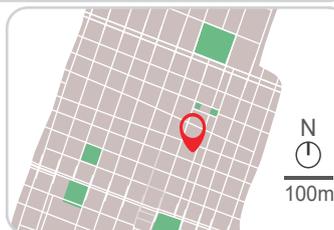
Rua Padre Anchieta, 2247

1999

José Antonio Tavares

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●



20 ED. EDUCACIONAL (ATUAL CURSO FLEMING)

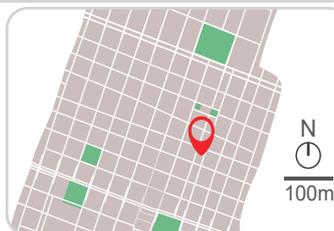
Rua Félix da Cunha, 809

2000

Olga Maria dos Santos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●



21 ED. PÁTIO LEONES

Rua Félix da Cunha, 776

1995

Singoala Miranda e Álvaro Xavier

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



22 ED. LUX

Rua Padre Anchieta

1996

Paulo Moro

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



23 SALA COMERCIAL (ATUAL AUTOMATECH)

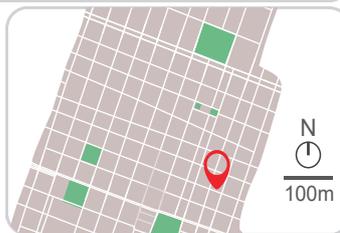
Rua General Neto, 618

2002

Helenice Couto

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



24 CENTRO EMPRESARIAL ALBERT EINSTEIN

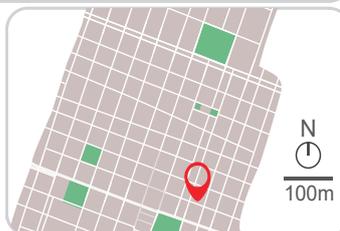
Rua Sete de Setembro, 160

1987

Jonas Schiaffino

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



25 LOJAS GEMINADAS

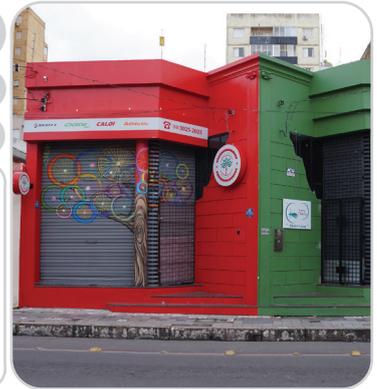
Rua Félix da Cunha, 657

2003

Vega, King & Amaral

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



26 ED. VOYAGE CENTER

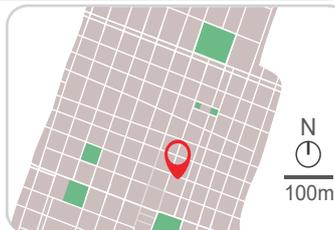
Rua General Neto, 915

1991

Morales Arquitetura e Engenharia

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



27 ED. COMERCIAL (ATUAL TOK)

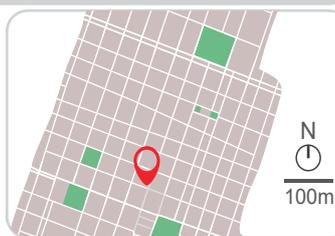
Rua Sete de Setembro, 342

1999

Margarete Satte Alam

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



28 SALA COMERCIAL (ATUAL ÉTICA SUL EMPRÉSTIMOS)

Rua General Neto, 1097

2000

Augusto Carvalho da Silva

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



29 AGÊNCIA BANCÁRIA SICREDI

Rua General Neto, 1254

2002

Rudelger Leitzke

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



30 SALA COMERCIAL (ATUAL SALÃO DE BELEZA)

Rua Marechal Deodoro, 890

2003

Cláudio Barcellos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



31 SALA COMERCIAL (ATUAL COMATEL)

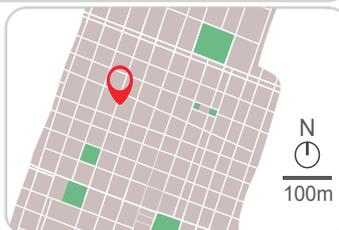
Rua Santa Tecla, 564

2005

Ioni Medeiros

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



32 CLÍNICA CERON

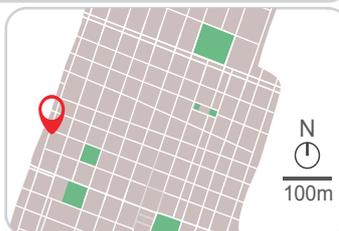
Rua General Neto, 1723

1998

Vega, King & Amaral

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



33 CONDOMÍNIO SANTA CASA DOCTOR'S

Rua Santos Dumont, 172

1996

Zimmermann e Cia.

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



34 ED. MONT BLANC

Rua Santos Dumont, 164

1995

Rogério dos Santos Real

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



35 ED. MONDRIAN/ REMBRANDT

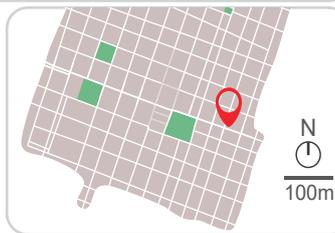
Rua Santa Cruz, 1948

1995

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



36 CONDOMÍNIO BARÃO DE BUTUÍ

Rua Barão de Butuí, 264

1985

Virgínia M. Fetter

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



37 RESIDENCIAL GREEN PARK

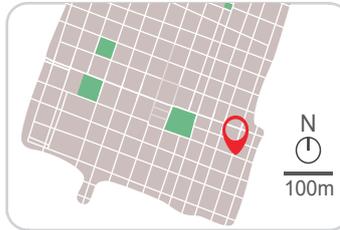
Rua Lôbo da Costa, 606/ Barroso, 1770

2000

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●



38 ED. ALPHAVILLE

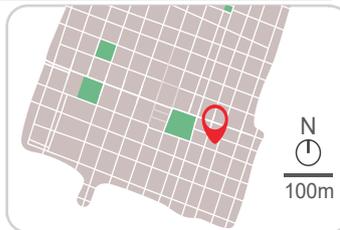
Rua Santa Cruz, 1787

1989

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●



39 AGÊNCIA ITAÚ/ UNIBANCO

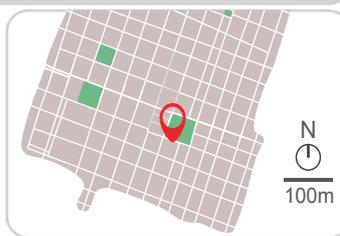
Praça Coronel Pedro Osório, 59

1998

Eulália Anselmo

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●



40 ED. EDUCACIONAL (ATUAL DIMENSÃO CURSOS)

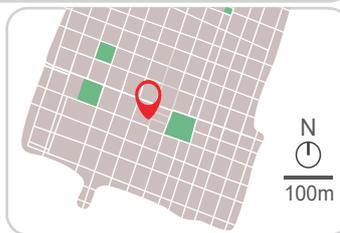
Rua Andrade Neves, 1561

1987

Margarete G. Osório

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●



41 ED. CRYSTAL PALACE

Rua General Osório, 555

1995

Helenice Macedo do Couto

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



42 ED. COMERCIAL (SEDE ENIL INFORMÁTICA)

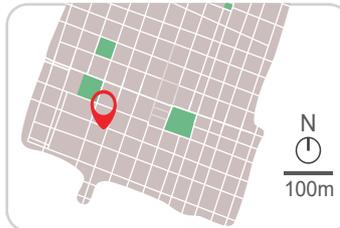
Rua Tiradentes, 3011

1998

Paulo Guilayn

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



43 ED. MANOEL JULIO DE MELLO

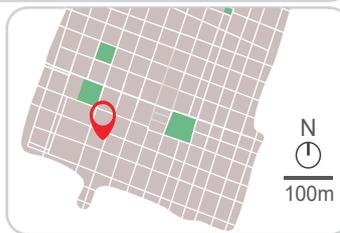
Rua Marechal Deodoro, 523

1989

Noé Vega

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



44 GRÁFICA SERIARTE

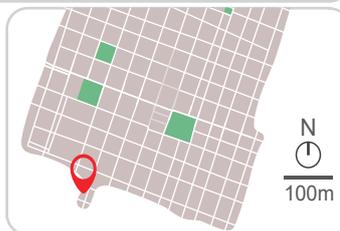
Rua Marechal Deodoro, 371

1993

Vega, King & Amaral

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●●●●●●●●
SIMBOLISMO	●●●●●●●●
CONTEXTUALISMO	●●●●●●●●
HISTORICISMO	●●●●●●●●
RACIONALISMO	●●●●●●●●
TECNICISMO	●●●●●●●●



45 ED. MILENIUM

Rua Marechal Deodoro, 1333

1999

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



46 ED. PARATI

Rua Gonçalves Chaves, 413

1993

Margareth Bonow

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



47 ED. GALERIA TRIUNPHO

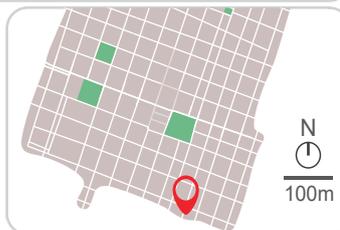
Rua Gonçalves Chaves, 374

1993

Valmor Zanin

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●



48 ED. MISTO (ATUAL LOJA GATA)

Rua Dom Pedro II, 653

1990

Ricardo Ramos

CLASSIFICAÇÃO

PLURALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
SIMBOLISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
CONTEXTUALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
HISTORICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
RACIONALISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●
TECNICISMO	●	●	●	●	●	●	●	●	●

