

heranças e transgressões na
arquitetura contemporânea brasileira:

una arquitetos

alice martins moraes

Alice Martins Moraes

Heranças e transgressões na arquitetura contemporânea brasileira: Uma Arquitetos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, na linha de Teoria, História, Patrimônio e Crítica, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Orientadora: Profa. Dra. Ana Elísia da Costa
Co-orientadora: Profa. Dra. Célia Helena Castro Gonsales

Pelotas, 2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M827h Moraes, Alice Martins

Heranças e transgressões na arquitetura contemporânea brasileira : Una Arquitetos / Alice Martins Moraes ; Ana Elísia da Costa, orientadora ; Célia Helena Castro Gonsales, coorientadora. — Pelotas, 2020.

166 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

1. Una Arquitetos. 2. Arquitetura contemporânea. 3. Arquitetura moderna. 4. Residências paulistas. 5. Tipologia. I. Costa, Ana Elísia da, orient. II. Gonsales, Célia Helena Castro, coorient. III. Título.

CDD : 720

Alice Martins Moraes

*Heranças e transgressões na arquitetura contemporânea brasileira:
Uma Arquitetos*

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

Data da Defesa: 26 de outubro de 2020

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Ana Elísia da Costa (Orientadora) - Doutora em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a. Célia Helena Castro Gonsales (Coorientadora) - Doutora em Arquitetura pela Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona da Universidad Politecnica de Cataluña

Prof.^a Dr.^a. Natalia Naoumova - Doutora em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen - Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Marcio Cotrim Cunha - Doutor em Teoria e História da Arquitetura pela Universitat Politècnica de Catalunya

Prof. Dr. Luís Henrique Haas Luccas - Doutor em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Agradeço

À orientadora Ana Elísia, pela dedicação, compreensão e admirável condução firme e sutil, na mesma medida.

À Celia, coorientadora, pelo encaminhamento primordial ao trabalho e contribuições ao longo da pesquisa.

Aos meus pais e meus irmãos, por estarem ao meu lado nesses 28 anos.

Ao Duda, por partilhar esse processo comigo. Companhia, incentivo e apoio, fundamentais.

Ao Gabriel, pela sensibilidade e suporte em construir uma identidade visual para esta dissertação.

À equipe do Una Arquitetos por disponibilizar material a esta pesquisa. Em especial ao Fernando Viégas pela disponibilidade e contribuição.

Ao PROGRAU e a UFPel pelo espaço, ensino e oportunidade.

resumo

Este estudo tem como tema a arquitetura contemporânea e como objeto de estudo o escritório Una Arquitetos, eleito em 2010 como um dos mais relevantes da "nova geração" da arquitetura brasileira. Seu desenvolvimento apoia-se no pressuposto de que parte da arquitetura contemporânea pode ser entendida a partir do reconhecimento das heranças e transgressões do legado moderno e de que esse reconhecimento se dá, consciente ou inconscientemente, por meio de operações tipológicas. Desse pressuposto, portanto, deriva o objetivo do estudo: investigar possíveis relações tipológicas entre as obras do Una Arquitetos e destas com projetos modernos e contemporâneos. Uma construção preliminar de "séries tipológicas" das obras do escritório, agrupadas cronologicamente em torno de "estruturas formais comuns", levou à problematização central da pesquisa: como essas estruturas tipológicas dialogam com soluções modernas e contemporâneas, acatando-as, transformando-as ou até destruindo-as? Para responder a essas questões, foram desenvolvidos procedimentos de pesquisa bibliográfica, documental e análise que, de modo não linear, buscaram confrontar narrativas dos "arquitetos" e da "crítica" sobre o tema, bem como narrativas das próprias "obras", mais especificamente, sobre a arquitetura residencial unifamiliar. Em cada uma das "séries" identificadas, buscou-se reconhecer semelhanças tipológicas entre as casas do Una e casas paulistas modernas e contemporâneas. Tramando relações - para "dentro", para "trás" e para os "lados" -, uma trama-outra, mais complexa, foi construída, em que passado e presente se sobrepõem em contínuas reinterpretações e transgressões. Sem a pretensão de chegar a uma abordagem totalizadora e definitiva, que reduza o entendimento do objeto de estudo e do processo projetual em que se insere, a pesquisa amplia as reflexões sobre a produção do Una e, por amostragem, sobre a produção da própria arquitetura contemporânea brasileira, o que justifica o estudo proposto.

Palavras-chave: Una Arquitetos, arquitetura contemporânea; arquitetura moderna, residências paulistas, tipologia.

abstract

This study has as its theme the contemporary architecture and as its object of study the Una Arquitetos office, elected in 2010 as one of the most relevant of the "new generation" of Brazilian architecture. Its development is based on the assumption that part of contemporary architecture can be understood from the recognition of the inheritances and transgressions of the modern legacy and that this recognition occurs, consciously or unconsciously, through typological operations. From this assumption, therefore, the objective of the study derives: to investigate possible typological relationships between the works of Una Arquitetos with themselves and with modern and contemporary projects. A preliminary construction of "typological series" of the office's works, grouped chronologically around "common formal structures", led to the central questioning of the research: how these typological structures dialogue with modern and contemporary solutions, accepting them, transforming them or even destroying them? In order to answer these questions, it has been developed bibliographic, documentary and analytic research procedures that, in a non-linear way, sought to confront narratives of the "architects" and of the "critics" about the theme, as well as narratives of the "works" themselves, more specifically, about single-family residential architecture. In each one of the identified "series", typological similarities between the houses of Una and modern and contemporary São Paulo houses were recognized. Plotting relationships - "in", "back" and "sides" - a more complex web were built, in which past and present overlap themselves in continuous reinterpretations and transgressions. Without the intention of reaching a totalizing and definitive approach, which would reduce the understanding of the object of study and of the design process in which it is inserted, the research expands the reflections on the production of Una and, by sampling, on the production of the Brazilian contemporary architecture, which justifies the proposed study.

Keywords: Una architects; contemporary architecture; modern architecture, São Paulo residences, typology;.

lista de figuras

Equipe UNA Arquitetos	[fig.01]	pág. 24
Diagrama de articulação entre capítulos	[fig.02]	pág. 29
Site Una, com menu da produção do escritório	[fig.03]	pág. 39
(A) Casa Carapicuíba (1997); (B) Casa Camburí (2001); (C) Pavilhão Carambó (2001); (D) Ateliê Acaia (2002); (E) Trancoso (2005)	[fig.04]	pág. 43
(A) Casa Carapicuíba (1997); (B) Casa Camburí (2001); (C) Pavilhão Carimbó (2001); (D) Ateliê Acaia (2002); (E) Trancoso (2005)	[fig.05]	pág. 44
(A) Casa Carapicuíba (1997); (B) Casa Camburí (2001); (C) Pavilhão Carambó (2001); (D) Ateliê Acaia (2002); (E) Trancoso (2005)	[fig.06]	pág. 46
(A) Casa Carapicuíba (1997); (B) Casa Camburí (2001); (C) Pavilhão Carambó (2001); (D) Ateliê Acaia (2002); (E) Trancoso (2005)	[fig.07]	pág. 46
(A) Teatro UNICAMP (2002) (B) Curitiba (2002); (C) Alto de Pinheiros (2003); (D) Colégio Santa Cruz (2003); (E) Escola em Campinas (2003)	[fig.08]	pág. 47
(A) Teatro UNICAMP (2002) (B) Curitiba (2002); (C) Alto de Pinheiros (2003); (D) Colégio Santa Cruz (2003); (E) Escola em Campinas (2003)	[fig.09]	pág. 48
(A) Teatro UNICAMP (2002) (B) Curitiba (2002); (C) Alto de Pinheiros (2003); (D) Colégio Santa Cruz (2003); (E) Escola em Campinas (2003)	[fig.10]	pág. 49
(A) Teatro UNICAMP (2002) (B) Curitiba (2002); (C) Alto de Pinheiros (2003); (D) Colégio Santa Cruz (2003); (E) Escola em Campinas (2003)	[fig.11]	pág. 51
(A) Casa Boaçava (2009); (B) Casa Joinville (2009); (C) Casa Florianópolis (2012)	[fig.12]	pág. 52
(A) Casa Boaçava (2009); (B) Casa Joinville (2009); (C) Casa Florianópolis (2012)	[fig.13]	pág. 53
(A) Casa Boaçava (2009); (B) Casa Joinville (2009); (C) Casa Florianópolis (2012)	[fig.14]	pág. 54
(A) Casa em Joanópolis (2005); (B) Campus e Nazaré Paulista (2005); (C) ICFC (2006)	[fig.15]	pág. 55
(A) Casa em Joanópolis (2005); (B) Campus e Nazaré Paulista (2005); (C) ICFC (2006)	[fig.16]	pág. 56
(A) Casa em Joanópolis (2005); (B) Campus e Nazaré Paulista (2005); (C) ICFC (2006)	[fig.17]	pág. 58
Casa em Piracáia (2009)	[fig.18]	pág. 58
Casa em Piracáia (2009): modulação (A) e elementos irregulares (B)	[fig.19]	pág. 59
Casa Bacopari (2010)	[fig.20]	pág. 59
Casa Bacopari (2010)	[fig.21]	pág. 60

Casa Bacopari (2010)	[fig.22]	pág. 60
Casa Bacopari (2010)	[fig.23]	pág. 61
Casa Bacopari (2010)	[fig.24]	pág. 61
(A) Conservatório Tatuí (2002); (B) Casa 239 (2012)	[fig.25]	pág. 62
(A) Conservatório Tatuí (2002); (B) Casa 239 (2012)	[fig.26]	pág. 63
(A) Conservatório Tatuí (2002); (B) Casa 239 (2012)	[fig.27]	pág. 63
(A) Conservatório Tatuí (2002); (B) Casa 239 (2012)	[fig.28]	pág. 64
(A) Conservatório Tatuí (2002); (B) Casa 239 (2012)	[fig.29]	pág. 64
(A) Casa Pinheiros (2007); (B) Complexo de Campos do Jordão (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012)	[fig.30]	pág. 65
(A) Casa Pinheiros (2007); (B) Complexo de Campos do Jordão (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012)	[fig.31]	pág. 65
(A) Casa Pinheiros (2007); (B) Complexo de Campos do Jordão (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012)	[fig.32]	pág. 67
(A) Casa Pinheiros (2007); (B) Complexo de Campos do Jordão (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012)	[fig.33]	pág. 68
Síntese dos grupos: Una Arquitetos	[fig.34]	pág. 69
Residências da Primeira Fase: Pavilhão Autóctone – (A) Carambó (2001) Composição Prismática – (B) Curitiba (2002); Composição Linear – (C) Joanópolis (2005); Composição prismática com arranjos transversais – (D) Bacopari (2010)	[fig.35]	pág. 69
(A) Conservatório Tatuí (2010); (B) Casa 239 (2010)	[fig.36]	pág. 70
(A) Casa Pinheiros (2007); (B) Alojamento em CJ (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012)	[fig.37]	pág. 70
(A) Compacidade – Curitiba (2002) e 239 (2012); (B) Empenas – Boaçava (2009) e Casa Mantiqueira (2012); (C) Modulação – Joanópolis (2005) e Joinville (2009)	[fig.38]	pág. 71
(A) 239 (2012); (B) Florianópolis (2012); (C) Carapicuíba (1997)	[fig.39]	pág. 71
Casa Itu (2011): (A) Perspectiva; (B) Corte longitudinal	[fig.40]	pág. 81
(A) Casa Carapicuíba (2003-08). Ângelo Bucci e Álvaro Puntoni; (B) Casa Mantiqueira (2011)	[fig.41]	pág. 82
Entrevista Fernando Viégas.	[fig.42]	pág. 84
(A) Pinacoteca do estado de São Paulo (1998). Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli, Weliton Ricoy Torres; (B) Agência dos Correios de São Paulo (1998)	[fig.43]	pág. 86
(A) Villa Savoye (1997). Le Corbusier; (B) Casa Curitiba (2002)	[fig.44]	pág. 87
(A) Álvaro de Sá. (1949); (B): Mattos (1950). Vilanova Artigas	[fig.45]	pág. 90
Casas Bloco único: (A) Nadyr Oliveira (1960); (B) Milan (1960). Carlos Milan	[fig.46]	pág. 91

(A) Nogueira (1959). Vilanova Artigas; (B) Jacop kipnis (1970). Eduardo Almeida; (C) Francini (1975). Paulo Mendes da Rocha; (D) Magnani (1981). Vilanova Artigas	[fig.47]	pág. 93
Esquemas estruturais: (A e B) Dominó - Roberto Milan (1960). Carlos Milan. Kipins (1970). Eduardo de Almeida; (C e D) Não Dominó - Bittencourt (1959); Ianni (1960). Vilanova Artigas; (E) Híbrido - Melo (1962). Paulo Mendes da Rocha e João de Genaro	[fig.48]	pág. 95
Figura síntese, bloco único casas modernas	[fig.49]	pág. 96
(A) Alto de Pinheiros (2003); (B) Joinville (2009); Boaçava (2009); (D) Florianópolis (2012). Una Arquitetos	[fig.50]	pág. 97
(A) Alto de Pinheiros (2003); (B) Joinville (2009); Boaçava (2009); (D) Florianópolis (2012). Una Arquitetos	[fig.51]	pág. 98
(A e B) Álvaro de Sá.(1949) e Ianni (1960). Vilanova Artigas. (C e D) Alto de Pinheiros (2003) Boaçava (2009). Una Arquitetos	[fig.52]	pág. 99
(A): Curitiba (2002); (B) Bacopari (2009); (C) Piracaia (2009). Una Arquitetos	[fig.53]	pág. 99
(A) Jacop kipnis (1970). Eduardo Almeida; (B) Haddad (1974). Eduardo Almeida; (C) Curitiba (2002). Una Arquitetos	[fig.54]	pág. 100
(A) Nogueira (1959). Vilanova Artigas; (B) Bacopari (2009). Una Arquitetos.	[fig.55]	pág. 101
(A) Magnani (1981). Vilanova Artigas; (B) Piracaia (2009). Una Arquitetos.	[fig.56]	pág. 102
(A): Alto de Pinheiros (2003); (B) Bacopari (2009) Una arquitetos	[fig.57]	pág. 103
(A): Alto de Pinheiros (2003); (B) Bacopari (2009); (C) Piracaia (2009). Una arquitetos	[fig.58]	pág. 103
Figura síntese, bloco único	[fig.59]	pág. 104
(A) Saavedra (1941), Lucio Costa; (B) Hime (1949), Henrique Mindlin; (C) Carvalho (1955), Henrique Mindlin	[fig.60]	pág. 105
(A) Levi (1944). Rino Levi; (B) Guper (1951). Rino Levi; (C) 239 (2012). Una arquitetos	[fig.61]	pág. 106
(A) Rafaelli (1960), Eduardo de Almeida. (B) Trujilo (1960), David Libeskind	[fig.62]	pág. 107
Figura síntese, bloco e o vazio	[fig.63]	pág. 108
(A) Milan (1959/1964). Carlos Milan; (B) Pinheiros (2009); (C) Mantiqueira (2012). Una arquitetos	[fig.64]	pág. 109
(A) Pav. inferior; (B) Pav. térreo; (C) Pav. superior. Milan (1959/1964). Carlos Milan	[fig.65]	pág. 110
Pinheiros (2009). Una arquitetos	[fig.66]	pág. 110
Mantiqueira (2012). Una arquitetos	[fig.67]	pág. 111
Figura síntese, bloco tripartido	[fig.68]	pág. 112
Figura síntese, quadro geral casas modernas e casas do Una Arquitetos	[fig.69]	pág. 113
(Os escritórios: (A) Grupo SP; (B) Metro A; (C) Nitsche; (D) SPBR	[fig.70]	pág. 119

(A) Sahy (2002); (B) Praia Preta (2007); (C) S. Francisco Xavier (2010); (D) Piracaia (2012), Nitsche Arquitetos. (E) Joanópolis (2005), Una Arquitetos	[fig.71]	pág. 128
(A) Sahy (2002); (B) Praia Preta (2007); (C) S. Francisco Xavier (2010); (D) Piracaia (2012), Nitsche Arquitetos. (E) Joanópolis (2005), Una Arquitetos	[fig.72]	pág. 129
(A) Ribeirão Preto (2000), SPBR; (B) Santana do Parnaíba (2013), SPBR Arquitetos; (C) Atibaia (2009), Nitsche Arquitetos; (D) Curitiba (2014), Grupo SP Arquitetos; (E) Bacopari (2009), Una Arquitetos	[fig.73]	pág. 131
(A) Ribeirão Preto (2000) e Santana do Parnaíba (2013), SPBR Arquitetos (B) Atibaia (2009), Nitsche Arquitetos; (C) Curitiba, Grupo SP; (D) Bacopari (2009), Una Arquitetos	[fig.74]	pág. 132
(A) Atibaia (2009), Nitsche Arquitetos; (B) Bacopari (2009), Una Arquitetos	[fig.75]	pág. 133
(A) Querosene (2010) Grupo SP Arquitetos; (B) Guaecá (2010); (C) Itatiba (2012); (D) Praia Vermelha (2016), Nitsche Arquitetos. (E) Curitiba (2002); (F) Alto de pinheiros (2003); (G) Boaçava (2009); Joinville (2009); (H) Florianópolis (2012), uma Arquitetos	[fig.76]	pág. 134
(A) Querosene (2010). Grupo SP Arquitetos; (B) Curitiba (2002). Una Arquitetos	[fig.77]	pág. 135
(A) Guaecá (2010); (B) Itatiba (2012); (C) Praia Vermelha (2016), Nitsche Arquitetos. (D) Alto de pinheiros (2003); (E) Boaçava (2009); (F) Joinville (2009); (G) Florianópolis (2012), Una Arquitetos	[fig.78]	pág. 136
(A) Orlandia (2011), SPBR Arquitetos; (B) Piracaia (2012), Una Arquitetos	[fig.79]	pág. 138
(A) Orlandia (2011), SPBR Arquitetos; (B) Piracaia (2012), Una Arquitetos	[fig.80]	pág. 138
Figura síntese, Bloco Único	[fig.81]	pág. 140
(A) BN, (2015), Metro. (B) 239 (2012), Una Arquitetos	[fig.82]	pág. 141
(A) BN, (2015), Metro. (B) 239 (2012), Una Arquitetos	[fig.83]	pág. 142
(A) BN, (2015), Metro. (B) 239 (2012), Una Arquitetos	[fig.84]	pág. 143
(A) BN, (2015), Metro. (B) 239 (2012), Una Arquitetos	[fig.85]	pág. 143
(A) Carapicuíba (2003), Grupos SP Arquitetos; (B) Sta. Teresa (2004), SPBR Arquitetos; (C) Ilhabela (2008), Nitsche Arquitetos. (D) Pinheiros (2007) e (E) Mantiqueira (2012), Una Arquitetos	[fig.86]	pág. 144
(A) Pinheiros (2007), Una Arquitetos	[fig.87]	pág. 145
(A) Carapicuíba (2003), Grupos SP Arquitetos; (B) Mantiqueira (2012), Una Arquitetos	[fig.88]	pág. 145
(A) Sta. Teresa (2004), SPBR Arquitetos; (C) Ilhabela (2008), Nitsche Arquitetos	[fig.89]	pág. 147
Figura síntese, Bloco Tripartido	[fig.90]	pág. 148
Figura síntese, quadro geral casas contemporâneas	[fig.91]	pág. 149
Figura síntese, relações entre casas modernas e da arquitetura contemporânea paulista (Grupo SP, Metro, Nitsche, SPBR e Una)	[fig.92]	pág. 158

lista de tabelas

Projetos Una Arquitetos	[tab.01]	pág. 25
Obras do Una analisadas/agrupadas por programa e data	[tab.02]	pág. 40
Série tipológica da produção do Una Arquitetos	[tab.03]	pág. 41

sumário

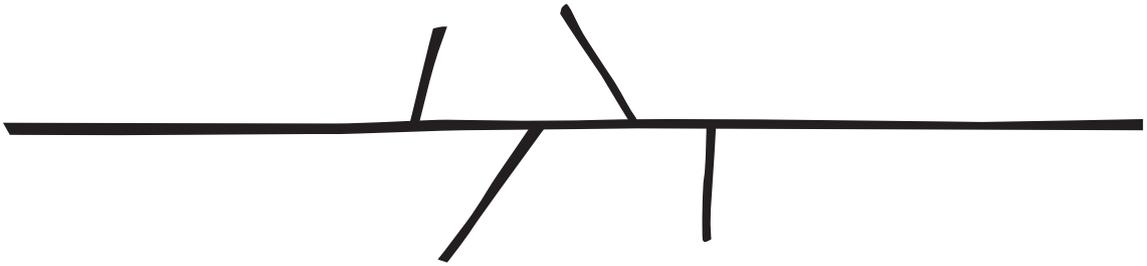
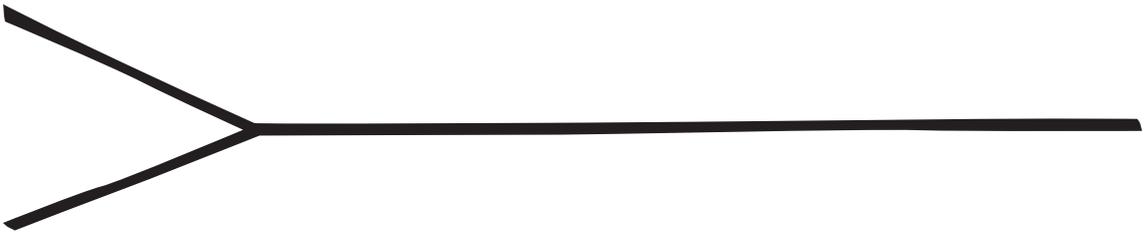
[01] raiz investigativa	21
<hr/>	
[1.1] Da eleição do objeto de estudo	23
[1.2] Dos objetivos	26
[1.3] Do método ao problema do problema ao método	26
[1.4] Estrutura do trabalho	28
[1.5] Vieses investigativos	30
[1.5.1] <i>Do projeto: a questão do tipo</i>	30
[1.5.2] <i>Da crítica: licença de leitura</i>	33
[02] ramificações para dentro	36
<hr/>	
[2.1] Possível problematização	37
[2.2] Objetivos	37
[2.3] Séries tipológicas	37
<i>O pavilhão autóctone</i>	42
<i>Composição prismática</i>	47
<i>Composições lineares</i>	55
<i>Composição prismática com arranjo transversal</i>	59
<i>Composição aditiva com espaço central articulador</i>	62
<i>Base-pilotis-volume suspenso</i>	64
[2.4] Construindo uma síntese dos grupos	68
[03] ramificações para trás	74
<hr/>	
[3.1] Breve introdução	75
[3.1.1] <i>Contexto - "um" moderno</i>	75
[3.1.2] <i>Hipóteses, Pressupostos e Problematização</i>	76
[3.2] Objetivos e Métodos	77
[3.3] Narrativas	77
[3.3.1] <i>Narrativas dos arquitetos e da crítica</i>	79
<i>Dos arquitetos: do processo de projeto</i>	79
<i>Da crítica: do processo de projeto</i>	80
<i>Dos arquitetos: referências projetuais</i>	83
<i>Da crítica: referências projetuais</i>	85
[3.3.2] <i>Narrativas das obras</i>	88
<i>Bloco único</i>	89
<i>Modernismo</i>	89
<i>Una</i>	97
<i>Bloco e vazio</i>	104
<i>Bloco tripartido</i>	108
[3.4] Uma síntese	112

[04] ramificações para os lados 117

[4.1] Breve introdução	118
[4.1.1] Contexto - "uma" escola	120
[4.1.2] Hipóteses, Pressupostos e Problematização	121
[4.2] Objetivos e métodos	122
[4.3] Narrativas	122
[4.3.1] Narrativas dos arquitetos	123
[4.3.2] Narrativas das obras	127
Bloco único	128
Lineares	128
Prismáticos - com pátios	130
Prismáticos - sem pátio	133
Transgressões	137
Bloco e vazio	140
Bloco tripartido	143
[4.4] Uma síntese	148

[05] uma trama possível 152

[5.1] Considerações finais	153
[5.2] Notas finais	159



[01] raiz investigativa



Esta pesquisa tem como motivação construir uma reflexão crítica sobre a arquitetura contemporânea brasileira, a partir da prática de projeto. A abordagem inicial apoia-se na interdependência entre teoria e prática, na qual a teoria em arquitetura se desenvolve a partir da prática do projeto, da mesma forma que a prática pode ser embasada a partir de reflexões de cunho teórico e crítico. Sobre esse argumento, Martí Arís (apud MAHFUZ, 2000, p. 99) em texto não publicado¹ apresentado em Roma elucidada:

É preciso ter muito claro que entre teoria e prática não existe contraposição e, menos ainda, exclusão, mas plena complementaridade. Não pode haver teoria que não se alimente dos resultados da prática, nem existe prática que vá além da simples reprodução mecânica do existente que não se apoie em uma reflexão de caráter teórico.

Essa complementaridade entre teoria e prática pode definir o "projeto com qualidade arquitetônica", uma vez que assegura o embasamento e posicionamento crítico do arquiteto em suas decisões projetuais. A teoria, por sua vez, se comunica com o contexto da prática profissional e, a partir dela, se revalida e se modifica, caso necessário (MAHFUZ, 2000).

Nessa perspectiva, este trabalho propõe conectar esses dois saberes a partir da "pesquisa em projeto". Busca-se mapear como a reflexão teórica ressoa na prática do projeto e como essa mesma prática revalida ou contesta reflexões teóricas recentes sobre a produção da arquitetura contemporânea brasileira.

Em se tratando de arquitetura contemporânea, por sua vez, o desafio se amplifica, visto que, longe de permitir enquadramentos estilísticos, representa um período em constante movimento e metamorfose, que exige, por isso, contínuas reflexões e análises. Nesta tarefa complexa, segundo Montaner (2015), uma das chaves para a análise crítica da produção contemporânea internacional pode estar na identificação de uma possível herança do legado moderno, visto que este vem sendo continuamente revisado e superado. Assim, a análise da arquitetura atual, a partir da identificação de continuidades e transgressões operadas sobre soluções consolidadas por seus antecessores modernos, pode revelar um importante caminho para a investigação da arquitetura contemporânea.

A observação de Montaner é convergente com a de Bastos e Zein (2010), ao analisarem a arquitetura brasileira após os anos 1950. Segundo as autoras, a arquitetura moderna representa ainda um legado para as novas gerações da

¹ O título do trabalho foi *El arte y la ciencia: dos modos de hablar con el mundo*, apresentado no congresso "Il Progetto Architettonico", em 1998.

arquitetura brasileira, mas vem sendo reinterpretada sem a adoção de modelos e tecnologias únicas. Assim, mesmo diante de produção plural, com a busca de liberdade na concepção projetual, a arquitetura contemporânea brasileira alinha-se à releitura de soluções anteriormente consolidadas, promovendo, a partir delas, inovações e transgressões.

Segundo Bastos e Zein (2010, p. 379), o contemporâneo em arquitetura pode ser identificado a partir dos últimos anos do século XX. Desde então, a qualidade da produção arquitetônica está atrelada ao "conhecimento disciplinar aprofundado da modernidade", como uma tradição, e a uma "leitura sensível do lugar", assim como infere esta pesquisa.

A pesquisa em projeto aqui pretendida busca ampliar reflexões sobre a produção da arquitetura contemporânea brasileira, tendo como ponto de partida a revisão e/ou superação do legado de obras modernas. Pretende-se, portanto, desenvolver um trabalho crítico de "reposicionamento", como sugere Leatherbarrow (2014), em que obras eleitas para análise são confrontadas entre outras similares. O potencial reflexivo desse exercício é apontado pelo próprio Leatherbarrow (2014, n.p.):

Quando o crítico compara um edifício singular com outros, a natureza de uma obra arquitetônica é vista de uma nova maneira. O conhecimento convencional não é anulado, mas alterado, para que novas possibilidades venham à vista e velhas suposições (velhas premissas, normas, padrões) descubram que têm limites.

[1.1] Da eleição do objeto de estudo

O presente trabalho é parte integrante da pesquisa intitulada "Casa Contemporânea Brasileira - regra e a transgressão tipológica no espaço doméstico", desenvolvida entre 2014 e 2019, por cinco universidades brasileiras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Pelotas, Universidade de Caxias do Sul e Universidade Estadual de Goiás. Essa pesquisa, que tem como tema a habitação contemporânea brasileira, pretendeu ampliar a crítica sobre a atual produção de habitação unifamiliar, a partir da análise das obras de 25 escritórios que foram eleitos em 2010 pela revista AU-Arquitetura e Urbanismo, como a "nova geração de arquitetos brasileiros" (ANTUNES, HORTA, 2010).²

² Resultados da pesquisa podem ser observados no site <https://www.ufrgs.br/casacontemporanea/> e no livro COSTA, GONSALES, COTRIM (2019).

Nesse contexto, o presente trabalho tem como objeto de estudo um dos escritórios elencados na referida revista, o Una Arquitetos, enfatizando a análise de projetos e obras de habitação unifamiliar na sua produção. O escritório paulista, fundado em 1996, é composto por uma associação de quatro arquitetos formados pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU-USP): Cristiane Muniz³, Fábio Valentim⁴, Fernanda Bárbara⁵ e Fernando Viégas⁶. (Figura 1)⁷. Paralelamente à prática projetual, os arquitetos desenvolvem atividades acadêmicas, sendo todos mestres em Arquitetura e Urbanismo, também pela FAU-USP, e professores associados da Escola da Cidade⁸.



Figura 1: Equipe Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

O escritório, com mais de vinte anos de atuação⁹, possui uma ampla abrangência de projetos, envolvendo diferentes escalas - urbana e arquitetônica - e programas.

³ Cristiane Muniz graduada (1993) e mestre (2005) – orientação de Eduardo de Almeida – pela FAUUSP. Professora da Escola da Cidade (AEC) desde 2006. Como estagiária, trabalhou com Andre Vainer e Guilherme Paoliello.

⁴ Fábio Valentim é graduado (1995) mestre (2003) – orientação de Eduardo de Almeida – pela FAUUSP. Professor da Escola da Cidade desde 2003. Como estagiário, assim com Cristiane Muniz, trabalhou com Álvaro Puntoni e Angelo Bucci, e com Marcos Acayaba.

⁵ Fernanda Bárbara, além da graduação em arquitetura pela FAUUSP (1994), também possui graduação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990) e mestrado em pela FAUUSP (2004) – orientada por Regina Meyer. Professora na Universidade Braz Cubas (1995/96) e na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) (2000/12) e atua na Escola da Cidade. Como estagiária, trabalhou com Fernando Távola, em Portugal, no Brasil Arquitetura, com Álvaro Puntoni e Angelo Bucci e com Marcos Acayaba.

⁶ Fernando Viégas é graduado (1994) e mestre pela FAUUSP (2004), orientado por Eduardo de Almeida. Atuou como Professor de Projeto na Universidade Anhembi-Morumbi (2004/10) e atua na Escola da Cidade desde 2013. Como estagiário, trabalhou com os arquitetos Andre Vainer e Guilherme Paoliello.

⁷ Nos quatro primeiros anos, o escritório contava também com as arquitetas Ana Paula Pontes e Catherine Otondo.

⁸ Criada em 1996, a Associação Escola da Cidade – Arquitetura e Urbanismo (AEC) consiste em uma entidade sem fins lucrativos que atua na formação de arquitetos e urbanistas.

⁹ Em agosto de 2020, quando esta pesquisa estava em fase de conclusão, o grupo comunicou a dissolução do escritório. Em publicação, nas redes sociais, foi anunciado que a configuração do Una Arquitetos passou a contar com as sociedades UNA Barbara e Valentim Arquitetos Associados e UNA MUNIZVIEGAS Arquitetos Associados.

Qualitativamente, as diversas premiações¹⁰ que o escritório vem recebendo atestam a relevância de sua produção, que, por amostragem e sem generalização, pode caracterizar a própria arquitetura contemporânea brasileira. Quantitativamente, o escritório também se destaca por uma volumosa produção, como mostra a Tabela 1.

TABELA 1 – PROJETOS UNA ARQUITETOS

	residenciais	urbanos/transporte	educacionais/culturais	comerciais
[1997]	Carapicuíba		Correios	
[2001]	Pavilhão Carambó Casa em Camburi			
[2002]		Terminal Pirituba	Teatro Unicamp Ateliê Acaia Arte e cidade	
[2003]	Alto de Pinheiros	Olimpiadas	Escola Campinas Colégio Santa Cruz	
[2005]	Joanópolis Trancoso	Estação CPTM	Campus Nazaré Paulista	
[2006]		Estação Bandeirantes Mooca Ipiranga	ICFC	
[2007]	Pinheiros			
[2008]			Escola Vera Cruz	Café Estação Ciência
[2009]	Piracaia Joinville	Ponta dos Cast.	MAMM Medelin Liceu Francês Campos do Jordão	
[2010]	Boaçava Bacopari	Estação da Lapa Caranguejo Tabajares Estação São Miguel	Conservatório de Tatuí	Loja Garoa
[2011]		Parque Dom Pedro II Renova SP	Instituto Moreira Salles	
[2012]	Mantiqueira 239 Florianópolis Resid. Human Klabin			Ed. V. Madalena Garoa JK
[2013]			Exposição Maria Martins	
[2015]	Casa Nômade			
[2017]	Cotia		Centro U. Maria Antônia	

Fonte: Da autora, adaptado de Una Arquitetos.

Além dos pontos de vista qualitativos e quantitativos da sua produção, a formação da equipe na FAU-USP também motivou a escolha do Una como objeto de estudo. A relação com a escola, e conseqüentemente com os arquitetos modernos que lecionaram nela, contribui com a proposta de analisar a arquitetura contemporânea através de reinterpretações e transgressões da arquitetura moderna.

¹⁰ Neste contexto, além da menção na referida Revista AU, destacam-se os seguintes prêmios: Instituto de Arquitetos do Brasil (2008), Carlos Barjas Milan (2008), V e VII Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (respectivamente, em 2003 e 2007).

Por outro lado, cabe destacar que também motivou a escolha do Una como objeto de estudo a atuação profissional dos arquitetos aliada à docência e à pesquisa acadêmico-científica, característica que, hipoteticamente, lhes atribui maior competência para a reflexão teórica sobre suas práticas. Deve-se observar que a Escola da Cidade, à qual estão vinculados os arquitetos do Una, representa hoje no Brasil um dos ambientes acadêmicos mais férteis de trocas de saberes, por onde circulam arquitetos nacionais e internacionais, cumprindo um importante lugar de reflexão sobre o ensino e a prática da arquitetura. Desse modo, a reflexão teórica dos arquitetos do Una contribui diretamente para o embasamento da pesquisa, como será discutido posteriormente.

[1.2] Dos objetivos

O estudo tem como **objetivo principal** construir uma reflexão crítica sobre a arquitetura contemporânea brasileira a partir da revisão e/ou superação do legado de obras modernas. Esse objetivo da pesquisa se desdobra em **objetivos específicos**: a) investigar na produção do escritório paulista Una Arquitetos estratégias projetuais recorrentes, expressas no uso de "estruturas formais comuns" ou esquemas tipológicos, como será discutido; b) analisar relações tipológicas entre as obras do Una e projetos paulistas modernos e contemporâneos à produção do escritório, construindo, assim, uma trama complexa de sobreposição de soluções do passado e do presente que evidencie contínuas reinterpretações e transgressões.

[1.3] Do método ao problema do problema ao método

Para alcançar esse objetivo, a pesquisa propõe uma investigação rizomática, entendida como aquela que se desenvolve através de linhas de pesquisa ramificadas - paralelas, convergentes ou divergentes - e não a partir de uma lógica linear, com início, meio e fim. As linhas de pesquisa são entendidas como "linhas de intensidade" (DELEUZE, GUATTARI, 2001), derivações ou prolongamentos reflexivos que um objeto de estudo pode suscitar.

Nesse contexto, entende-se que o objeto de estudo - a produção do Una - possui potência para tramar relações, para lançar investigações ou linhas de intensidade em diferentes direções e sobre si próprio - seu passado, seu presente e seu futuro - sem, contudo, chegar a uma abordagem totalizadora e definitiva que reduza o

entendimento de sua complexidade do objeto de estudo e do processo projetual em que se insere.

Assim posto, a partir do estudo da produção do Una, resultaram-se reflexões acerca dessas obras em si e da relação dessa produção com o "passado" moderno e com o seu "presente", este ilustrado pela produção arquitetônica contemporânea de outros escritórios paulistas. Sobre o "futuro", resta traçar prospecções, ainda abertas e incertas, mas que, como "linhas de intensidade", podem levantar argumentos para novas e futuras reflexões.

Para o desenvolvimento do trabalho, foram adotados quatro procedimentos de pesquisa: bibliográfica, documental, de campo e análise. A **pesquisa bibliográfica**, além dos conceitos que definem os vieses investigativos deste trabalho e que serão ainda apresentados nesta introdução, envolveu a revisão de: a) estudos sobre a produção do próprio Una; b) estudos sobre a arquitetura moderna brasileira, com ênfase nos aspectos tipológicos da produção da escola paulista, por seus hipotéticos vínculos com o objeto de estudo; c) estudos sobre a produção de outros quatro escritórios contemporâneos, também paulistas e elencados na referida listagem da Revista AU – Grupo SP, Metro, Nitsche e SPBR –, por, possivelmente, compartilharem a reflexão e produção do "cenário arquitetônico" em que o Una se insere; e d) levantamento do "discurso" sobre a "prática projetual" contemporânea na perspectiva da equipe do Una, dos membros dos outros escritórios paulistas eleitos para análise, bem como na perspectiva da "crítica" de arquitetura sobre eles.

A **pesquisa documental** enfocou o levantamento de dados e projetos do escritório, compondo um panorama amplo de sua produção. A partir dessas informações, foram delimitados os objetos de estudo, centrando-se nos projetos residenciais, por serem estes numericamente mais expressivos (tabela 1). O mesmo procedimento de levantamento de dados foi realizado com projetos dos arquitetos precedentes e contemporâneos ao Una, posteriormente analisados. Neste contexto, houve uma apropriação de parte da base de dados já sistematizada pela pesquisa Casa Contemporânea Brasileira, com a qual, como já indicado, este estudo compartilha saberes e reflexões.

A **pesquisa de campo** envolveu entrevista com um dos arquitetos da equipe do Una, Fernando Viégas. Essa entrevista foi embasada em questões que emergiram a partir de uma aproximação inicial do conjunto de obras do escritório e que levaram à construção de uma hipotética "série tipológica", cujo resultado será

apresentado no capítulo 1 da dissertação. Ainda como parte da pesquisa de campo, destacam-se visitas exploratórias às casas Boaçava e Bacopari, na cidade de São Paulo, acompanhadas por Viégas.

Cruzando dados de todos esses procedimentos de pesquisa, foram desenvolvidas as **análises**. Cabe observar, contudo, que esse processo não foi linear. A referida organização do acervo de casas do Una em "séries tipológicas", ou seja, o agrupamento cronológico de exemplares em torno de estruturas formais comuns, evidenciando de que forma um modelo, ao longo do tempo, interfere na construção do outro, foi um exercício decisivo no formato da dissertação.

Essa análise, gráfica e textual, representou a "linha potente" inicial da pesquisa, problematizando o objeto de estudo e, conseqüentemente, dinamizando o próprio desenvolvimento da pesquisa. A partir das questões levantadas e na tentativa de respondê-las, foram definidos os próprios contornos das referidas pesquisas bibliográfica, documental e de campo. Assim, a problematização e o método da pesquisa emergiram da própria atividade de análise, *a posteriori*, e não *a priori*, como na pesquisa tradicional, assumindo a pesquisa um formato orgânico e não linear autorizado pelo próprio formato rizomático proposto.

Tendo em mãos as hipotéticas séries tipológicas, surgiram as questões: os arquitetos endossam essa estruturação tipológica em seu próprio trabalho? Cada série tipológica identificada possui uma natureza estrutural que dialoga com soluções modernas e contemporâneas? Quais seriam estas soluções? Até que ponto estas soluções com que hipoteticamente dialoga são acatadas, transformadas ou até destruídas?

Nas séries tipológicas identificadas ou hipotetizadas buscou-se encontrar ressonâncias do passado e do presente, testando os seus limites e acatando validações ou inconsistências. A "narrativa" das obras daí depreendida é contraposta e justaposta à narrativa "dos arquitetos" e "da crítica" sobre elas e sobre o fazer projetual a elas relacionado, a fim de construir uma terceira narrativa, autoral, a "da pesquisadora".

[1.4] Estrutura do trabalho

Assim posto, cada linha de pesquisa compôs um capítulo da dissertação que, sustentando problemas e objetivos específicos, pode ser lido com relativa independência. Decorre desta intenção o fato de que alguns argumentos se

repetem na introdução dos capítulos, o que não se dá pela desatenção da autora, mas resulta do objetivo de proporcionar a autonomia de leitura de suas partes.

Propõe-se que o **capítulo 1 - Ramificações para dentro**, como já citado, seja uma aproximação do objeto de estudo. A partir desse capítulo, mesmo que ainda obscuro, procurou-se embasar os capítulos posteriores.

O **capítulo 2 - Ramificações para trás** busca analisar as relações entre residências desenvolvidas pelo escritório e residências modernas paulistas. As narrativas sobre o tema e a prática projetual moderna são enfocadas em duas frentes: através das pesquisas de campo e bibliográfica, envolvendo entrevista com o arquiteto do Una e análise de matérias em que o escritório e a crítica versam sobre a possível referência; e através da pesquisa documental e análise comparada entre residências do Una e de casas modernas paulistas.

O **capítulo 3 - Ramificações para os lados** amplia a reflexão para as relações das casas do Una com outros escritórios contemporâneos paulistas. Aqui são utilizados os procedimentos de pesquisa de campo, bibliográfica, documental e análise.

Uma trama possível intitula o **capítulo 4**. Baseando-se nos capítulos anteriores, busca-se mapear possíveis referências projetuais modernas e sua superação nas obras contemporâneas, aferindo reflexões de autores como Zein (2000) e Montagner (2015) sobre a prática projetual contemporânea. Este capítulo, sem pretender esgotar ou dar por definitivo a discussão, pretende traçar considerações sobre a reflexão proposta ao longo da dissertação. A trama de articulação entre os capítulos está apresentada na Figura 2.

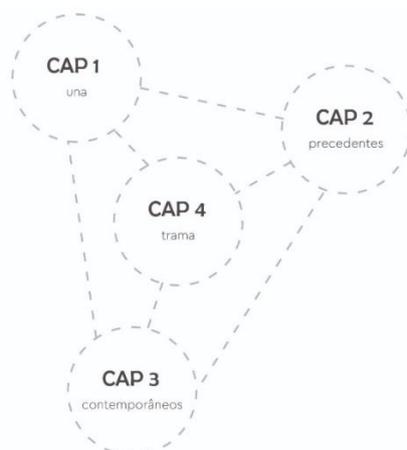


Figura 2: Diagrama de articulação entre capítulos.
Fonte: Da autora.

[1.5] Vieses investigativos

[1.5.1] Do projeto: a questão do tipo

A matriz de análise a ser adotada neste trabalho é a tipológica, seguindo parâmetros sugeridos pela pesquisa com a qual este estudo colabora, conforme já indicado. Diante disso, parece importante explicitar o conceito de tipo e suas derivações a partir da arquitetura moderna, já que este orienta a pesquisa, bem como, simultaneamente, emerge do universo de estudo.

A compreensão de tipo surgiu na cultura acadêmica francesa no século XVIII e sua definição formal em arquitetura foi proposta pelo teórico Quatremère de Quincy no século XIX (apud PEREIRA, 2008, p. 303-305):

A palavra tipo apresenta menos a imagem de uma coisa a copiar ou imitar por completo que a ideia de um elemento que devia ele mesmo servir de regra ao modelo. (...) O modelo (...) é um objeto que deve se repetir tal qual é, o tipo, ao contrário, é um objeto a partir do qual cada um pode conceber obras que não se assemelham entre si. Tudo é preciso e dado no modelo, tudo é mais ou menos vago no tipo. (...). Tudo precisa de um antecedente, nada, em gênero algum, vem do nada (...). É como uma espécie de núcleo em torno do qual se agregaram e se organizaram, conseqüentemente, os desenvolvimentos e as variações de formas às quais o objeto era suscetível.

Desde então, a abordagem do conceito tem derivado em múltiplos significados. Segundo Aymonino (1977, apud MARTINEZ 2000, p. 119), não há uma única definição para o conceito de tipo, sendo estabelecido em função do estudo que se pretende. Nesse sentido, afirma que o tipo "é um instrumento e não uma categoria". Compreendendo essa característica, a intenção de defini-lo, aqui, manifesta-se como um posicionamento da abordagem do trabalho, sem pretender esgotar ou dar por encerrada a discussão.

Nessa perspectiva, inicialmente, conceitua-se tipo como a descrição de uma "estrutura formal" comum a um grupo de objetos, sendo esta depreendida da redução das variantes formais (MONEO, 1978; MARTÍ ARÍS, 1993). Sobre essa relação entre tipo e estrutura formal Martí Arís (1993, p. 103) define o tipo como "um princípio ordenador segundo o qual uma série de elementos, governados por relações precisas, adquire uma determinada estrutura". Explora-se o tipo como uma estrutura capaz de múltiplas derivações ou ramificações, onde objetos distintos podem compartilhar uma "raiz comum": a estrutura formal. Observa-se que o tipo consiste em uma "analogia estrutural entre coisas distintas". Trata-se, portanto, da relação entre os objetos e não sobre um objeto em específico (MARTÍ ARÍS, 1993, p. 12).

A adoção do tipo arquitetônico se dá a partir do entendimento de que este representa estruturas em constante processo de construção e modificação. Para Martí Arís (1993, p. 115), "toda arquitetura pode ser vista então como o resultado de uma série de transformações operadas sobre outras arquiteturas". Esse processo de modificações é o que permite inovações e/ou rompimentos de soluções arquitetônicas consolidadas, abordadas aqui como **heranças** – o que é transmitido – e **transgressões** – o que é transposto – da arquitetura moderna para a arquitetura contemporânea.

Cabe discutir de que forma esse conceito pode ser aplicado em arquitetura. Como **instrumento de análise projetual**, o tipo pode compor um sistema classificatório que permite agrupar obras com similaridades estruturais, bem como identificar obras precedentes que possam ter servido de referência para as mesmas. O uso de um "referente tipológico" estabelece relações entre os novos projetos e seus precedentes, sendo este o "meio pelo qual se transladam os significados de uma forma arquitetônica para outra". (MARTINEZ, 2000, p. 120).

Como **instrumento de projeto**, parte-se do pressuposto de que o arquiteto, consciente ou inconscientemente, opera inicialmente sobre um tipo, traçando três possíveis caminhos – respeita-o; tensiona-o através da sobreposição de outros tipos ou de fragmentos de tipos; transforma-o em uma outra estrutura formal (MONEO, 1978; MARTÍ ARÍS, 1993). Assim, o uso do tipo no processo criativo não é entendido como um fim, com resultados prefigurados, mas sim como um "ponto de partida", um instrumento de pesquisa, de investigação, que pode levar a inúmeras possibilidades compositivas. Martí Arís (1993) interpreta que as estruturas formais atuam em um campo operativo de variações contínuas, no qual cada projeto se apropria, desenvolve e, ao mesmo tempo, transforma essas estruturas a partir de transgressões tipológicas.

Assim, seja como instrumento de análise ou como instrumento de projeto, segundo Mahfuz (1995, p. 50), o uso do tipo em arquitetura permite que o conhecimento acumulado ao longo do tempo seja absorvido e utilizado, "sem correr o risco de criar uma arquitetura irrelevante e sem autenticidade".

Nessa perspectiva e referendando-se na análise inicial apresentada no capítulo 1, parte-se do pressuposto de que a abordagem tipológica é inerente ao processo criativo dos arquitetos do escritório Una, mesmo que este discurso, nem sempre, seja assumido pelos envolvidos.

Em entrevista, Fernando Viégas afirma que na concepção projetual do escritório não há uma reflexão a partir de uma matriz tipológica. Para ele, o projeto "é uma questão de uma construção espacial, arquitetônica, muito mais que tipológica"¹¹. Ainda assim, ao ser confrontado com a construção de possíveis séries tipológicas das obras do Una, o arquiteto declara:

Justamente o bonito eu acho isso, a gente lança uma obra, lança um discurso e a interpretação disso é absolutamente sua e, se você achar matrizes formais compositivas, eu vou ficar grato e surpreso porque eu nunca vou conseguir eu mesmo entender dessa maneira. (...) essa ideia de juntar as coisas, em uma interpretação formal, isso cabe a quem pesquisa (VIÉGAS, 2018).

A declaração de Viégas (2018) vem ao encontro do discurso de Montaner (1999, p. 25) que considera que grande parte do compromisso da crítica é empenhar-se em "contextualizar toda nova produção dentro de correntes, tradições, posições e metodologias estabelecidas, reconstituindo o meio no qual são criadas as obras". Naturalmente, segundo o mesmo autor, este empenho conta com a resistência e até mesmo a negação de muitos arquitetos, já que a sociedade contemporânea estrategicamente busca o "esquecimento" do passado, para viabilizar a produção e o consumo de "novidades".

Essa mesma resistência foi também consolidada ao longo da modernidade que, especialmente no Brasil, se pautou na construção do mito do "gênio criador", desmerecendo a ideia de "referência", por remeter ao passado e à ideia de "cópia". Contudo, como afirma Martí Arís (1993, p. 174), na arquitetura moderna há um "trabalho de transformação de um material preexistente", bem como a continuidade da sua própria investigação, o que justifica a firmeza dos seus objetivos e a solidez da sua produção.

Assim, a partir do entendimento de produção processual em arquitetura, Martí Arís (1993) propõe o estudo de "séries tipológicas", assim por ele definida:

(...) conjunto de exemplos que se referem à mesma estrutura formal e são construídos pelas operações de transformação dos exemplos anteriores. (...) para o propósito de nossa análise, a questão da influência que alguns podem exercer sobre os outros é irrelevante: o que importa é a confluência que todos manifestam em direção a uma estrutura capaz de múltiplos desenvolvimentos, que atua como um ponto de referência comum MARTÍ ARÍS (1993, p.175).

A partir dessa definição, cabe esclarecer que o presente estudo buscará identificar estruturas formais comuns entre as obras do Una, configurando séries tipológicas -, bem como, possíveis relações das mesmas com obras modernas e

¹¹ O argumento poderia ser questionado se considerado que a "espacialidade" também pode ser analisada a partir de uma matriz tipológica (COSTA, 2011).

contemporâneas. Essa abordagem permite investigar a hipótese de que a arquitetura contemporânea brasileira, mais do que questões puramente fisionômicas, se alinha à releitura de soluções tipológicas anteriormente consolidadas, promovendo, a partir delas, inovações e transgressões.

[1.5.2] Da crítica: licença de leitura

A atitude crítica consiste na interpretação baseada em critérios de valor, tendo como objetivo promover a assimilação de determinado fato e/ou objeto (WAISMAN, 1990). Sobre a crítica no cenário latino americano, Waisman (1990, p. 30) expõe que a atividade "cumprir um importante papel na tomada de consciência do significado que o tema examinado possa ter para nossa própria cultura ou nossa práxis profissional". Esse entendimento alinha-se ao posicionamento da pesquisa, que busca construir, a partir de critérios tipológicos, um modo de refletir sobre a arquitetura brasileira.

Nessa perspectiva, entende-se que o exercício crítico em arquitetura exige que o projeto deva ser primeiramente compreendido e explorado, para então ser esclarecido. Esta compreensão é subjetiva, já que se apoia nas limitações da percepção de quem a faz. A crítica deve, por isso, ser entendida como verossímil e não necessariamente "verdadeira", assim como exposto por Montaner:

A atividade do crítico consiste em compreender a obra para que seu conteúdo possa ser explicado ao público. Isso não significa que o crítico possa interpretar integralmente tudo aquilo que compõe a complexidade da obra arquitetônica, nem que seja capaz de esgotar os fundamentos da capacidade criativa do arquiteto (MONTANER, 1999, p. 10).

Essa limitação do trabalho da crítica é reforçada por Leatherbarrow (2014, n.p.), ao resumir o exercício a uma "tradução" que, a partir da seleção de determinados aspectos da obra, transporta aspectos visuais ao verbal. Segundo o autor, a "crítica refaz o projeto, oferecendo ao debate e à interpretação uma nova forma", mas isso implica sempre numa redução ou "abreviação das qualidades", uma "violência com o original".

Ainda assim, Leatherbarrow (2014) observa que a relevância desse exercício está no fato de que a crítica pode ser compartilhada mais amplamente do que a própria obra ou do que a possibilidade de a mesma ser visitada, contribuindo para a disciplina como um todo. Também é um importante instrumento de formação intelectual, já que a crítica, movida por um interesse sobre o saber fazer

arquitetônico, representa para quem a faz "uma forma de desenvolver ou descobrir as condições únicas nas quais suas próprias avaliações são feitas" (LEATHERBARROW, 2014, n.p.).

Assim, ainda que o estudo proposto não deva ser entendido como absoluto, mas como uma tradução subjetiva, passível de ser permeada por equívocos, ele constitui um exercício ímpar no próprio processo de formação de sua autora.

Para torná-lo o mais verossímil possível, o exercício crítico aqui desenvolvido se baseia no discurso da própria "obra" que esclarece, a quem a analisa, seus princípios e questões arquitetônicas; no discurso da "crítica" já estabelecida sobre a produção do Una e de seus correlatos modernos e contemporâneos; e no discurso do "arquiteto" sobre o seu processo de projeto, buscando identificar seus fundamentos criativos.

O exercício crítico a ser desenvolvido se baseia em três operações – registrar, reconstruir e reposicionar (LEATHERBARROW, 2014). A operação **registrar** constrói o discurso da "obra" - uma imagem integral do objeto arquitetônico, onde "uma totalidade inteligível é definida, e toda a gama de aspectos significativos do conjunto é registrada para estudo e entendimento" (LEATHERBARROW, 2014, n.p.). Ao registrar aspectos significativos de uma obra ou conjunto, ou eleitos como, busca-se construir uma imagem mais completa dos mesmos, mais inteligível, permanente e acessível. O registrar encaminha a uma segunda etapa, o **reconstruir**. Ao reconstruir, busca-se imaginar a coerência da totalidade, resultando numa nova visão do projeto, numa imagem que não pode ser diretamente observada na obra em si. Nesse contexto, os discursos da "crítica" e do "arquiteto" são valiosas fontes de consulta. A terceira operação, o **reposicionar** busca "situar a obra entre outras de seu tipo, aquelas que são similarmente melhores ou piores" (LEATHERBARROW, 2014, n.p.). Esta operação relaciona-se diretamente com o conceito de séries tipológicas (MARTÍ ARÍS, 1993; MONEO, 1999), na qual um conjunto de obras apresenta o uso de esquemas tipológicos recorrentes, demonstrando que cada projeto representa uma continuidade e/ou transgressão do projeto precedente.

A partir da compreensão de que "toda obra sob revisão crítica é reposicionada entre outras [...] obras do mesmo tipo" (LEATHERBARROW, 2014), este trabalho procura realizar uma análise crítica através da comparação tipológica.

Os juízos que embasam a interpretação crítica são deduzidos a partir de uma base teórica. Deste modo, a teoria precede a crítica que, por sua vez, coloca a teoria em

prática. Segundo Montaner (1999), essa é uma das condições básicas para que a crítica seja desenvolvida. A segunda condição é de que a existência da crítica dependa de pontos de vistas contrapostos, com diferentes possibilidades de interpretação, o que se pretende sobrepondo os diferentes discursos.

O discurso do "autor" aqui, apesar de valioso, é apresentado entre aspas. Nem sempre o que o autor fala sobre sua obra é o que esta obra revela e nem sempre a negação do autor sobre o discurso da crítica que relaciona suas obras com o legado do passado pode ser tomada como absoluta, já que, como foi mencionado, isso pode estar relacionado com a oferta e consumo de novidades inerentes à cultura contemporânea. Nesse contexto, acredita-se que, invariavelmente, o exercício de projeto é circunstanciado por reflexões de um legado pré-existente, como afirma Leatherbarrow (2014, n.p.):

(...) poucos projetos, se é que algum, são desenvolvidos na ausência de crítica, o que significa que não há nenhum projeto anterior ou não verbal incontaminado pela reflexão, apesar dos clamores por uma criatividade livre do juízo reflexivo.

Cabe salientar ainda que as publicações dos projetos estudados são entendidas aqui como um discurso entre "obra" e "arquiteto". Apesar dos dados do projeto estarem ali documentados, Leatherbarrow (2014) observa que estes já representam uma seleção, a afirmação da imagem que se deseja transmitir, o que, a rigor, representa uma atitude crítica. Tais publicações constituem uma das principais fontes de pesquisa deste trabalho, dada a inviabilidade de visitar todas as obras, mas considera-se que a crítica sobre a crítica (ou pré-crítica) das publicações ainda possibilita a análise aqui proposta.

[02] ramificações para dentro



[2.1] Possível problematização

Martí Arís (1993) entende que o conjunto das obras de um mesmo escritório pode configurar, cronologicamente, séries tipológicas, onde esquemas tipológicos de obras precedentes, ao serem testados, influenciam na construção de outras obras subsequentes. Para ele, assim como para Moneo (1999), consciente ou inconscientemente, o arquiteto começa a trabalhar associando um tipo ao seu projeto. Na sequência, buscando adaptar um projeto específico ao seu contexto, respeita esse tipo, o transforma ou até o destrói, através de uma "montagem" que contempla deformações e sobreposições de tipos diferentes ou de fragmentos de tipos. Nesse sentido, o tipo se apresenta como uma estrutura flexível que, através do processo investigativo projetual, permite a coordenação de diversas soluções. O tipo, assim, não é entendido como uma prefiguração do projeto final, não é um "fim", mas um meio, um instrumento de investigação.

A partir desse entendimento, é possível levantar alguns questionamentos: Como as obras do escritório Una se organizam ao longo do tempo? É possível identificar, por similaridade tipológica, fases na produção do escritório? Com essa identificação, é possível sustentar hipóteses investigativas, a serem contestadas, reafirmadas e ampliadas ao longo da dissertação?

[2.2] Objetivos

Assim posto, objetiva-se neste capítulo eleger projetos do escritório paulistano, organizá-los cronologicamente e, a partir da identificação de estruturas formais comuns, compor possíveis "séries tipológicas". Busca-se, com isso, identificar estratégias projetuais recorrentes ao longo do tempo e/ou marcos de revisão do uso destas mesmas estratégias, o que, por amostragem, pode caracterizar parte da própria trajetória projetual do Una.

[2.3] Séries tipológicas

Para construção das séries tipológicas, o arranjo tipológico foi usado como elemento classificatório, agrupando os projetos em torno de estruturas-formais comuns (MARTÍ ARIS, 1993). Esta estrutura formal foi interpretada a partir de um "pré-roteiro de leitura" sugerido pela pesquisa "Casa Contemporânea Brasileira"

que considera três temas centrais no estudo tipológico de seus objetos de pesquisa: implantação-aspectos formais, aspectos funcionais e espacialidade.

Deve-se observar que roteiros ou categorias para análise tipológica são significativamente distintos entre autores, como Argan (2000), Mahfuz (1995) Rossi (1995), Reichilin (1985)¹. As diferenças identificadas, provavelmente, decorrem da eleição de aspectos mais significativos pelo juízo intelectual do pesquisador ou pelas próprias demandas da pesquisa, ou seja, pela particularidade do trabalho. Como já apontado por Leatherbarrow (2014), essa eleição implica numa redução ou "abreviação das qualidades", uma "violência com o original", mas que, por outro lado, amplia a legibilidade de um conjunto de obras, por estabelecer uma leitura contínua entre as partes destacadas das mesmas.

Nessa perspectiva, este roteiro foi adotado como uma tentativa de promover uma "leitura contínua" entre obras de um mesmo universo de estudo, que pode ser aplicado além das próprias obras do Una. Por outro lado, por já estar testado, considerou-se que a adoção deste pré-roteiro trazia em si uma dimensão relativamente segura para a pesquisa a ser desenvolvida, ou melhor, uma espécie de antecipação da possível reconstrução de significados dos objetos de estudo.

No processo de pesquisa, a avaliação do roteiro foi fundamental para definir qual seria a melhor maneira de utilizá-lo e adequá-lo a este estudo. Assim, o critério *implantação e aspectos formais* foram mantidos, sendo o segundo considerado dominante para o entendimento da relação da estrutura formal. Na *implantação*, foi observada a relação entre os condicionantes do lugar como dimensões e topografia do lote, orientação solar, vegetação, visuais e entorno. Os *aspectos formais* trataram dos partidos formais adotados, centrando-se nos aspectos relativos à manipulação da forma (adição e subtrações), aos princípios de organização (grelha compositiva e estrutural) e ao tratamento das superfícies (cheios e vazios, cores e texturas) (MAHFUZ, 1995).

Os *aspectos funcionais* também foram observados, contudo, não foram tratados como uma categoria. Estes foram abordados a partir de um ponto de vista formal,

¹ Costa (2018), na disciplina "Casa Moderna e Contemporânea Brasileira" do curso de mestrado do PROGRAU-UFPEl, relaciona distintos autores e critérios de análise tipológica - Rossi (1995): registro descritivo, geométrico ou topográfico, abordando aspectos relativos à influência da estrutura fundiária, da economia e da história; Argan (2000): registro da configuração geral do edifício, dos elementos ornamentais e dos elementos estruturais; Reichilin (1985): registro estrutural, técnico-material, distributivo, geométrico, espacial, plástico, estilístico iconográfico; Mahfuz (1995): relações entre edifício e contexto, forma arquitetônica, princípios de organização, princípios de ordenação, elementos ornamentais, grandes elementos construtivos, circulação e percurso, definição e articulação espacial, relações espaciais.

ou seja, a análise destacou apenas características funcionais que, compositivamente, contribuem para o raciocínio formal dos projetos. Nesse contexto, foram observados principalmente zoneamento e circulação. Especialmente nas alas independentes ou nos pavimentos, entendidos como fragmentos tipológicos articulados através da "montagem" do projeto (MARTÍ ARÍS, 1993), foi analisada a relação entre planta livre, planta seriada-flexível e planta compartimentada.

Ainda com a intenção de adequar o pré-roteiro, a categoria *espacialidade* foi excluída por não explicitar valores relevantes a um universo muito grande de pesquisa e por se acreditar que a análise pretendida poderia ser apreendida a partir dos pontos de vista citados anteriormente. Tal exclusão foi acatada com naturalidade, pois, como afirma Leatherbarrow (2014, n.p.), "o paradoxo da crítica é este: os fundamentos para avaliar obras individuais são assumidos e redefinidos no processo de desenvolver a crítica".

Após a definição do roteiro de análise específico para essa investigação, desenvolveu-se uma pesquisa documental que buscou levantar dados referentes aos projetos do Una. No site do escritório, o "menu" de projetos está organizado pelos seguintes programas – Urbanismo; Transportes; Escolas; Cultura; Residências; Comércio e Serviços (Figura 3). Algumas obras estão apresentadas em dois programas simultâneos, como se observa, por exemplo, em Urbanismo-Transporte e Cultura-Escolas.

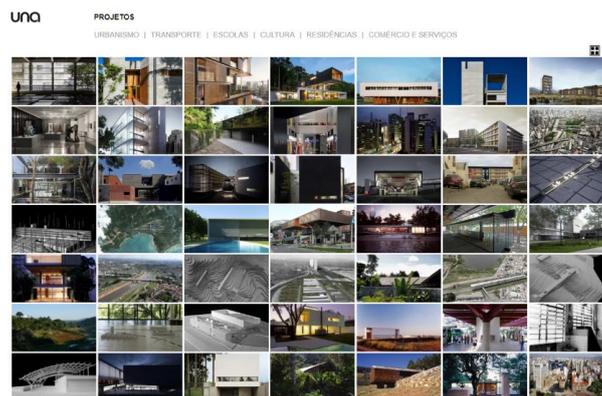


Figura 3: Site Una, com menu da produção do escritório
Fonte: Una Arquitetos.

Desse universo, elegeu-se inicialmente como objeto de estudo projetos e/ou obras ligadas aos programas residenciais e culturais-escolares. (Tabela 2) Dada a

diferença de escala e/ou natureza dos programas, não foram considerados na análise programas ligados ao Urbanismo-Transporte e Comércio-Serviços.

TABELA 2 – OBRAS DO ESCRITÓRIO UNA ANALISADAS/AGRUPADAS POR PROGRAMA E DATA

	escolas² – cultura³	residências⁴
<i>[até 2000]</i>	Ateliê Acaia (2002) Escola em Campinas (2003)	Carapicuíba (1997) Camburí (2001) Carambó (2001)
<i>[de 2001 a 2005]</i>	Campus Nazaré Paulista (2005) Colégio Santa Cruz (2005) Campus Nazaré Paulista (2005)	Curitiba (2002) Alto de Pinheiros (2003) Joanópolis (2005) Trancoso (2005)
<i>[de 2006 a 2010]</i>	ICFC (2006) Escola Vera Cruz (2008) Alojamento e as salas em C. do Jordão (2009) Conservatório Tatuí (2010) Teatro Unicamp (2010)	Pinheiros (2007) Joinville (2009) Piracaia (2009) Boaçava (2010) Bacopari (2010)
<i>[de 2011 a 2015]</i>		Florianópolis (2012) Mantiqueira (2012) 239 (2012)

Fonte: Da autora, baseado em <http://www.unaarquitetos.com.br/>

Posteriormente, no processo de análise, os projetos eleitos foram organizados em uma linha cronológica, para que, a partir da confrontação dos mesmos, fossem identificados os esquemas tipológicos recorrentes, como já discutido. Tal investigação resultou na construção da série tipológica (Tabela 3), na qual foram identificados seis diferentes tipos: **Pavilhão autóctone; Composição prismática, Composição linear, Composição compacta verticalizada com arranjo transversal, Composição aditiva com espaço central articulador e Composição base-pilotis-volume-suspense**. Sem pretender dar por definitiva esta organização, o exercício

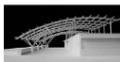
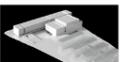
² Escolas: não foram analisados a Vera Cruz, por ser um projeto de concurso não construído, no qual não foram disponibilizadas informações suficientes para a realização de uma análise, e o Liceu Francês (2009), por ser compreendido como uma exceção.

³ Cultura: outros projetos não foram analisados, por se ligarem ao restauro – Agência Central dos Correios (1997) – ou à exposição – Arte Cidade (2002) e Maria Martins (2013); ou ainda, por possuírem escalas muito distintas à do programa residencial – Museu de Arte Moderna de Medellín (2009) e Instituto Moreira Sales (2011).

⁴ Residências: optou-se por analisar somente os unifamiliares. Assim, cinco projetos foram excluídos da análise: dois por serem torres verticais – Huma Klabin (2012) e o Huma Itaim (2012) –; e três por serem projetos de habitação social ou de urbanização – Reurbanização em Caranguejo Tabaiars (2010), Renova SP (2011), a Casa Nômade (2015).

propõe uma aproximação possível do universo estudado que, dependendo de intenções temáticas de outras investigações, poderia compor mosaicos distintos.

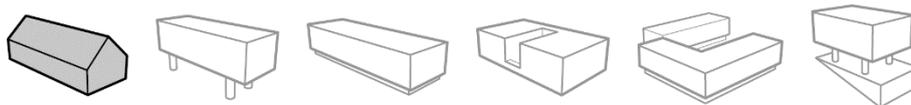
TABELA 3: SÉRIE TIPOLÓGICA DA PRODUÇÃO DO UNA ARQUITETOS

	 pavilhão autóctone	 composição prismática sem pilotis	 composição prismática com pilotis	 composição linear	 composição compacta arranjo transversal	 comp. aditiva espaço central articulador	 comp. base-pilotis-volume suspenso
[1997]	 Casa Carapicuíba						
[2001]	 Pav. Carambó  Casa Camburi						
[2002]	 Ateliê Acaia	 Teatro Unicamp  Casa Curitiba					
[2003]			 Colégio Sta Cruz  Casa Alto de Pinheiros  Escola Campinas				
[2005]	 Casa Trancoso			 Casa Joanópolis  Campus N. Paulista			
[2006]				 ICFC CJ			
[2007]						 Casa Pinheiros	
[2009]		 Casa Boacava  Casa Joinville	 Casa Piracaia			 Alojamento em CJ	
[2010]				 Casa Bacopari	 Conserv. Tatui		
[2012]		 Casa Florianópolis			 Casa 239	 Casa Mantiqueira	

Fonte: Da autora, adaptado do acervo do Una.

Após a construção da série, cada grupo foi estudado isoladamente, através de análises gráfico-textuais. As análises fundamentaram o desenvolvimento da síntese provisória do primeiro capítulo e, também, embasaram os questionamentos da entrevista com o arquiteto Fernando Viégas, na etapa de pesquisa de campo.

O pavilhão autóctone



Nos anos iniciais do escritório, de 1997 até 2001, foram produzidos três projetos residenciais – as casas Carapicuíba (1997), Camburí (2001) e o Pavilhão Carambó (2001) – e um escolar – Ateliê Acaia (2002) (Figura 4). Tais projetos, acrescidos da casa Trancoso (2005) (Figura 4E), são agrupados neste trabalho como “pavilhões autóctone”, assim designados por seus arranjos formais – lineares, arrematados por expressivos telhados tradicionais ou coberturas arqueadas – e, ainda, pelo emprego de materiais autóctones – telha cerâmica, pedra e madeira.

(Continua)



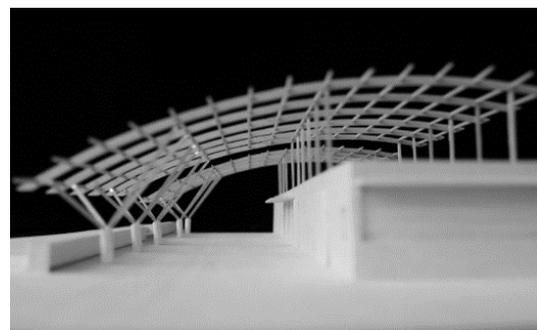
[A]



[B]



[C]



[D]



[E]

Figura 4: (A) Casa Carapicuíba (1997); (B) Casa Camburí (2001); (C) Pavilhão Carambó (2001); (D) Ateliê Acaia (2002); (E) Trancoso (2005). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

A rigor, edificações desse grupo poderiam estar vinculadas a outros arranjos tipológicos, como os lineares, mas estão aqui reunidas principalmente em torno de uma datação que as aproxima das referidas características compositivas, o que, como hipótese, configura de uma fase inicial da produção do escritório.

Provavelmente, essa linguagem se relaciona com a revisão da arquitetura vernácula que arquitetos consagrados modernos, como Artigas e Paulo Mendes da Rocha, vivenciaram nos 1970 e 1980, quando retomaram o uso de telhados tradicionais em projetos residenciais, como a casa Schiavon (1970), Elza Bernades (1975), e Júlia Romano (1981), de Artigas (COTRIM, 2017). A julgar pela influência desses arquitetos no cenário da arquitetura brasileira, acredita-se que essa produção possa ter sido referendada ainda na primeira década dos anos 2000, não só pelo Una, mas também por outros escritórios paulistas que atuaram no mesmo período, como a casa Juquehy (1998), do escritório Grupo SP e a casa Barra do Una (2004), do SIAA (COSTA, GONSALES, 2016).

Por outro lado, pode-se considerar também que tais características são adotadas como respostas aos contextos em que as obras se inserem, já que todas elas estão implantadas em regiões praianas ou rurais, com exceção do ateliê Acaia, que está localizado na cidade de São Paulo. De qualquer modo, é importante observar que esse repertório passou a ser mais incomum entre obras do escritório após o ano 2005, independentemente do contexto de inserção do projeto.

As implantações das obras possuem situações variadas, como os lotes de grandes dimensões das casas Carapicuíba e Camburí, o terreno estreito e comprido da casa em Trancoso e a condição de anexos a edificações pré-existentes do ateliê Acaia e do pavilhão Carimbó. Com exceção do atelier, o entorno natural das obras é

composto por abundante vegetação, sugerindo a configuração de grandes aberturas e varandas voltadas à contemplação do exterior (Figura 5).

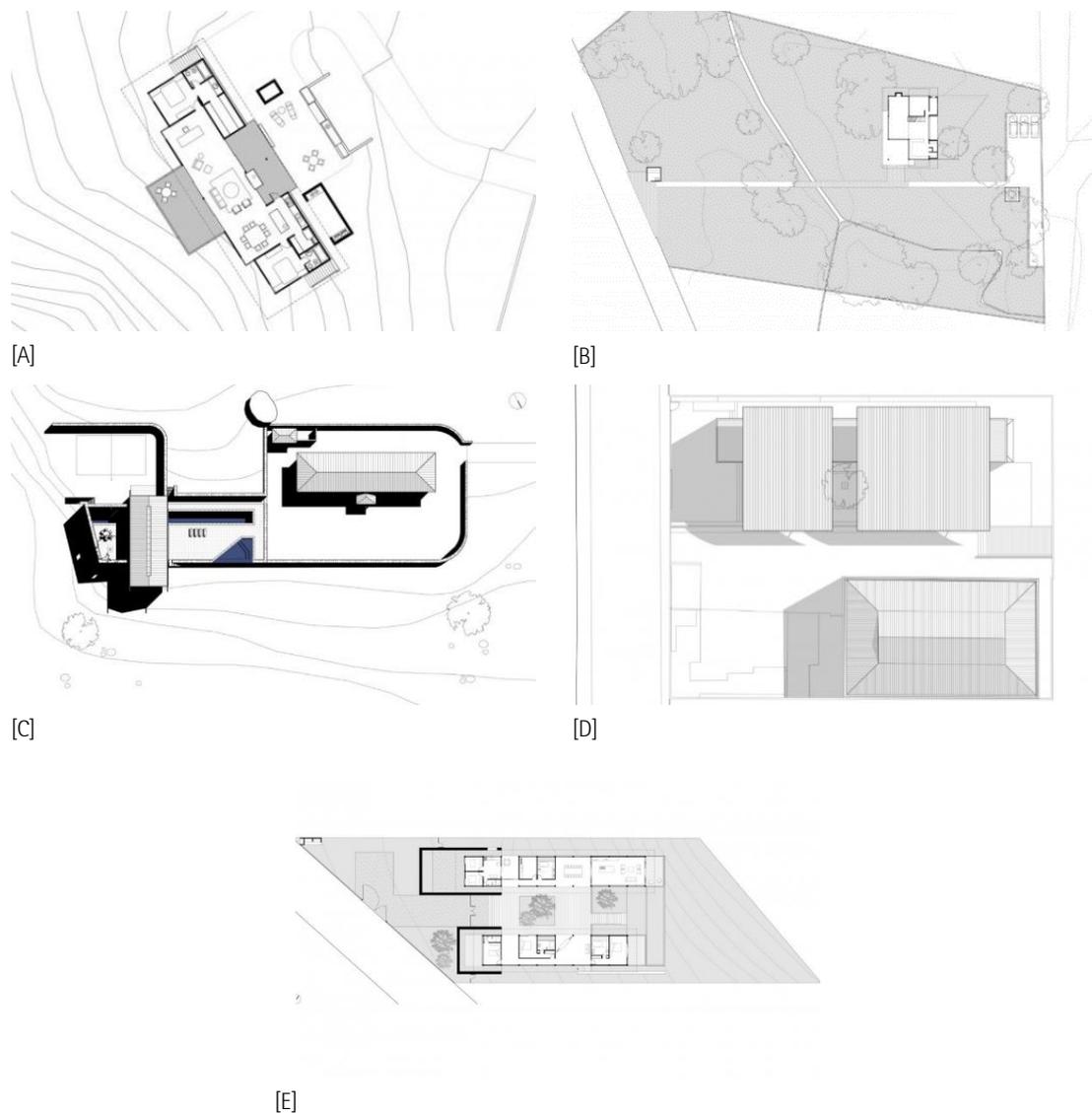
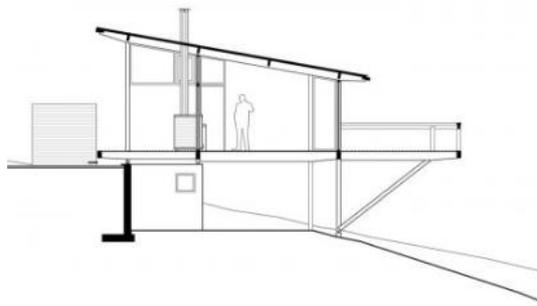


Figura 5: (A) Casa Carapicuíba (1997); (B) Casa Camburí (2001); (C) Pavilhão Carimbó (2001); (D) Ateliê Acaia (2002); (E) Trancoso (2005). Una Arquitetos.

Fonte: Una Arquitetos.

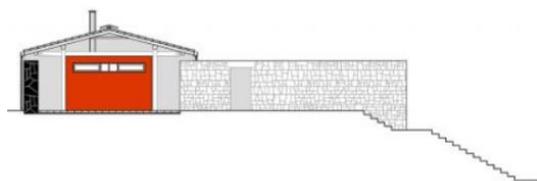
Tais varandas são resultantes de pequenas subtrações sobre os pavilhões lineares compactos e/ou da extensão das generosas coberturas. Essas coberturas, por sua vez, se dão a partir da associação de diferentes materiais e tipologias, buscando explorar tanto o tradicional telhado, como “novas versões” do mesmo. Com duas águas e telhas de barro, o telhado é empregado no pavilhão Carimbó e na casa Trancoso; na Carapicuíba, com uma água, telha metálica e estrutura de madeira; e na casa Camburí e no ateliê Acaia, coberturas arqueadas, com estruturas em madeira e telha metálica (Figura 6).



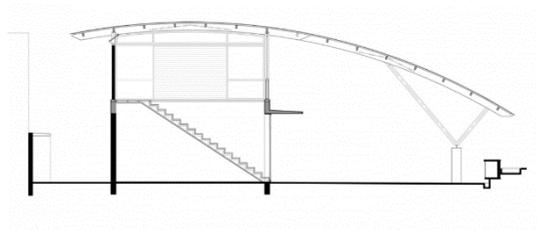
[A]



[B]

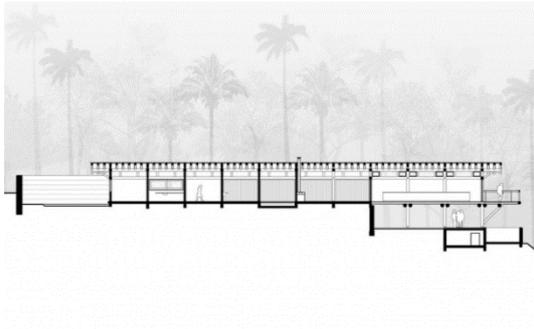


[C]



[D]





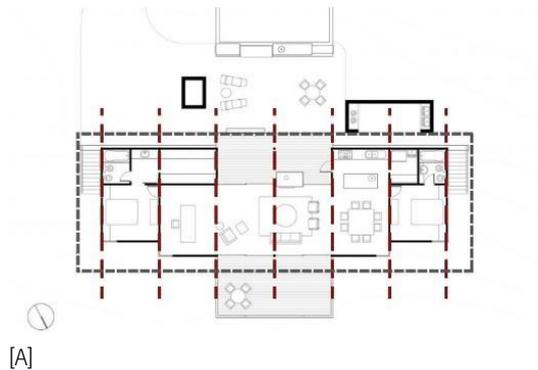
[E]

Figura 6: (A) Casa Carapicuíba (1997); (B) Casa Camburi (2001); (C) Pavilhão Carambó (2001); (D) Ateliê Acaia (2002); (E) Trancoso (2005). Una Arquitetos.

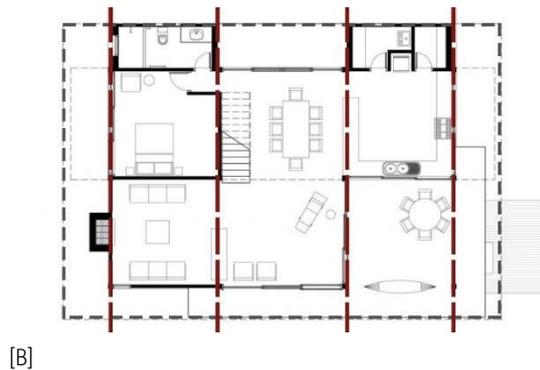
Fonte: Una Arquitetos.

A modulação estrutural das coberturas encontra correspondência com a compartimentação dos ambientes, que são organizados por uma modulação transversal ao volume. A partir da relação planta-cobertura se define a proporção horizontal do volume edificado e o caráter pavilhonar da composição (Figura 7).

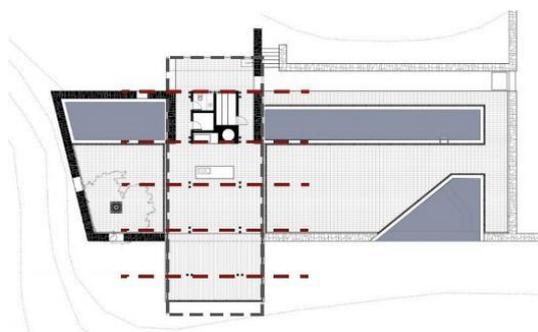
(Continua)



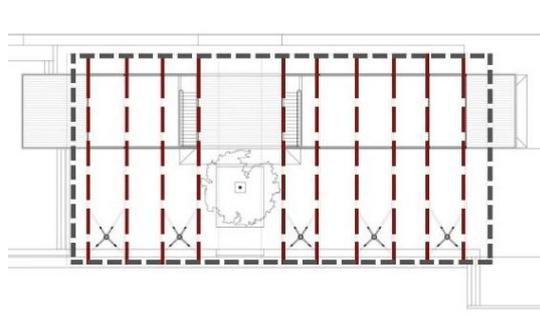
[A]



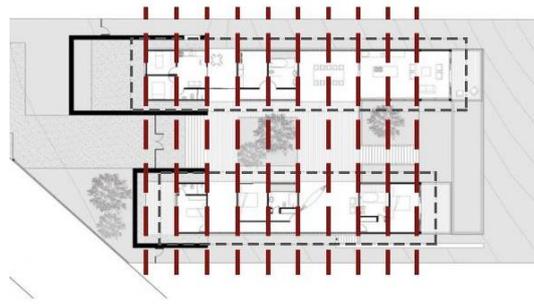
[B]



[C]



[D]

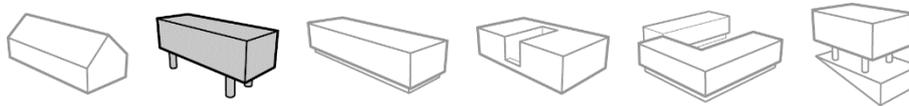


[E]

Figura 7: (A) Casa Carapicuíba (1997); (B) Casa Camburí (2001); (C) Pavilhão Carambó (2001); (D) Ateliê Acaia (2002); (E) Trancoso (2005). Una Arquitetos.

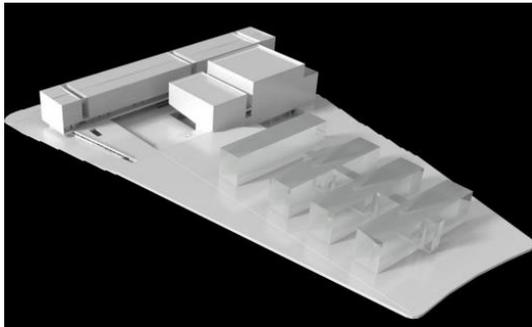
Fonte: Una Arquitetos.

Composição prismática



Ainda em 2002, paralelo ao projeto do ateliê Acaia, o escritório passa a explorar também o uso do volume prismático puro, com cobertura plana, em projetos com programas culturais e escolares.

(Continua)



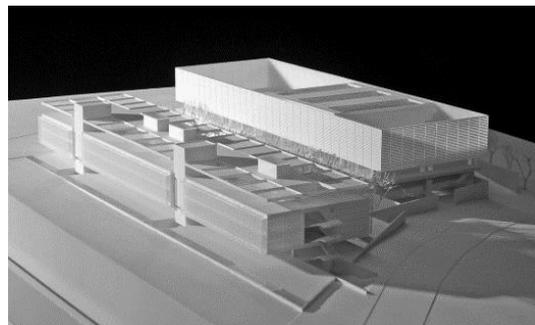
[A]



[B]



[C]



[D]



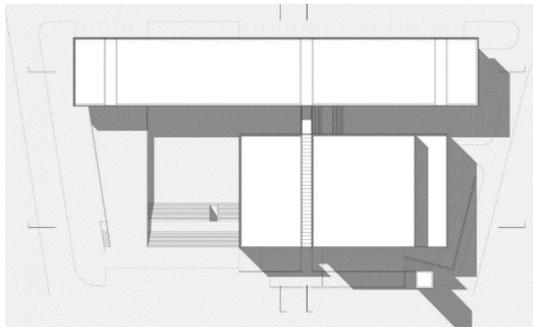
[E]

Figura 8: (A) Teatro UNICAMP (2002) (B) Casa Curitiba (2002); (C) Casa Alto de Pinheiros (2003); (D) Colégio Santa Cruz (2003); (E) Escola em Campinas (2003). Una Arquitetos.

Fonte: Una Arquitetos.

Quase todos os projetos estão inseridos na zona urbana, em lotes com dimensões generosas de esquina, com exceção da casa em Curitiba que ocupa um lote retangular de meio de quadra. Em todos os casos, porém, a implantação das edificações próximas às divisas oportunizou a criação de pátios ou espaços ajardinados, sejam eles laterais, como se observa nas composições mais compactas – casa Curitiba, casa Alto de Pinheiros e escola em Campinas –; ou mais centralizados, presentes nas composições que exploram blocos independentes – teatro UNICAMP e colégio Santa Cruz (Figura 9).

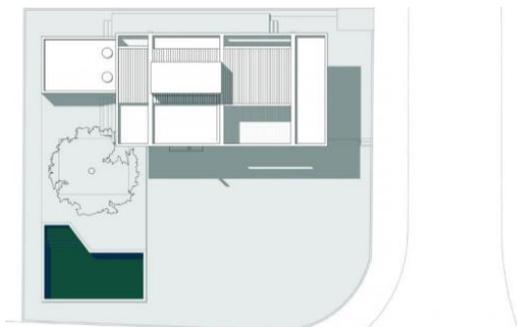
(Continua)



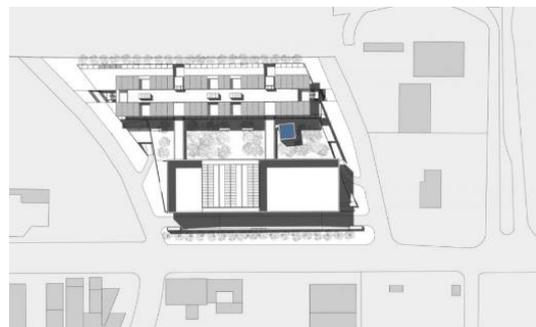
[A]



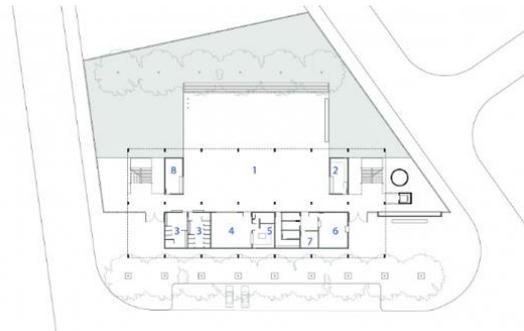
[B]



[C]



[D]



[E]

Figura 9: (A) Teatro UNICAMP (2002) (B) Casa Curitiba (2002); (C) Casa Alto de Pinheiros (2003); (D) Colégio Santa Cruz (2003); (E) Escola em Campinas (2003). Una Arquitetos.

Fonte: Una Arquitetos.

A demanda, ou desejo, de configurar esses pátios e a extensão dos programas levou à maior ou menor verticalização dos volumes, variando-os ainda quanto ao uso ou não do pilotis ou uso do pilotis parcial. De qualquer forma, a feição linear e compacta dos volumes, cujas proporções longitudinais são controladas por uma malha compositiva-estrutural transversal, é aqui preservada, assim como observado nos edifícios do grupo anterior.

Observa-se que os projetos culturais e escolares possuem uma modulação mais rígida, o que proporciona uma melhor distribuição dos diversos ambientes que os programas exigem e contribui com a execução dos sistemas pré-fabricados utilizados. Os programas residenciais empregam uma malha de forma mais flexível, como no segundo pavimento da residência Alto de Pinheiros, onde elementos irregulares de composição ⁵ (closet e sanitários) são distribuídos sem levar em consideração a rigidez da modulação. Na casa Curitiba, a malha sofre uma transgressão para acomodar as demandas dimensionais da suíte do casal (Figura 10).

⁵ Corona Martinez (2000), a partir da composição clássica, entende que o exercício de projeto envolve o arranjo de *elementos de composição* em torno de uma lógica compositiva. Abstratos, esses elementos são delimitados pelos *elementos de arquitetura* (pisos, paredes, aberturas...). Pela natureza programática, alguns elementos de composição que se repetem em série (quartos, salas de aula, etc.) e outros se articulam em uma planta livre. Contraopondo-se a esses, os *elementos irregulares de composição* seriam aqueles que, pela sua dimensão e disposição, impediriam, dificultariam ou facilitariam a configuração da planta livre ou planta seriada, tais como banheiros, closets, circulações.

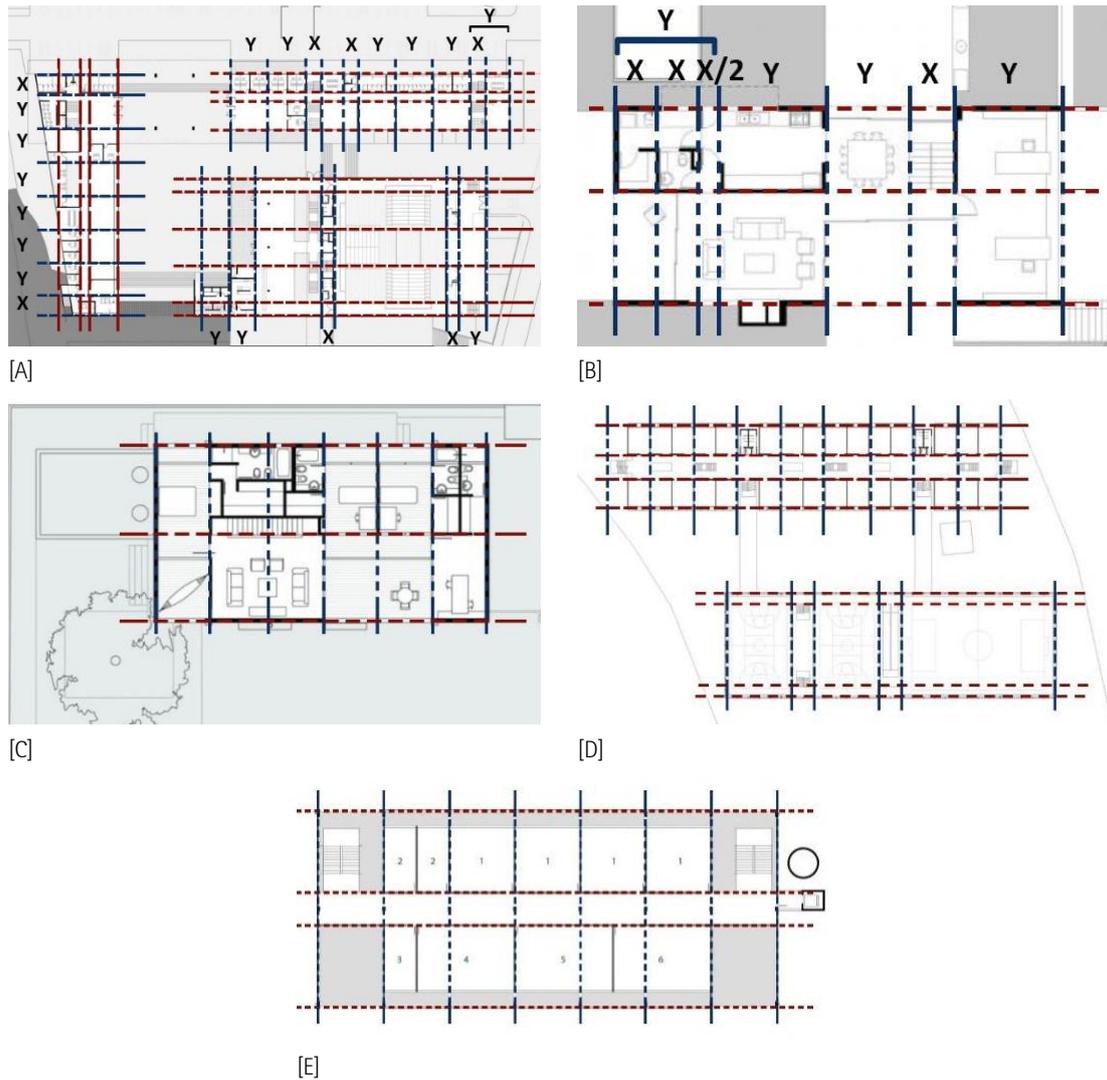


Figura 10: (A) Teatro UNICAMP (2002) (B) Casa Curitiba (2002); (C) Casa Alto de Pinheiros (2003); (D) Colégio Santa Cruz (2003); (E) Escola em Campinas (2003). Una Arquitetos.

Fonte: Autor, adaptado Una Arquitetos.

Sobre esses arranjos compactos, contudo, duas estratégias compositivas merecem destaque: a) as operações de subtração volumétrica que preservam a integridade do volume original, como se observa na circulação vertical da casa Curitiba e da Escola Campinas e nos terraços arrematados por muros da casa Alto de Pinheiros e do Colégio Santa Cruz.; b) o contraste entre a leveza visual dos térreos, caracterizados pelas transparências e vazios dos pilotis, e o peso dos pavimentos superiores, onde, predominantemente, empenas cegas contrastam com as poucas aberturas (Figura 11).



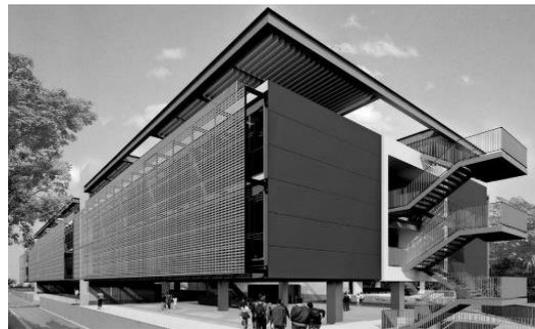
[A]



[B]



[C]



[D]



[E]

Figura 11: (A) Teatro UNICAMP (2002) (B) Casa Curitiba (2002); (C) Casa Alto de Pinheiros (2003); (D) Colégio Santa Cruz (2003); (E) Escola em Campinas (2003). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Sete anos depois da execução desses projetos e de ter desenvolvido projetos com outros esquemas compositivos, o escritório volta a explorar arranjos similares aos estudados nesse grupo, em especial ao adotado na casa Alto de Pinheiros, o que pode ser ilustrados pelas casas - Boaçava (2009), Joinville (2009), Florianópolis (2012) (Figura 12).



[A]



[B]



[C]

Figura 12: (A) Casa Boaçava (2009); (B) Casa Joinville (2009); (C) Casa Florianópolis (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

A Boaçava ocupa um lote de meio de quadra - retangular, estreito e comprido -, sofrendo pressões do entorno, principalmente nas duas divisas laterais. Centralizada no lote e respeitando os dois afastamentos laterais, seu arranjo térreo é extrovertido, um pilotis em desnível que se volta principalmente para frente e fundos do lote; e o arranjo do seu pavimento superior é introvertido, com seus ambientes voltados para terraços avarandados subtraídos do volume prismático. (COSTA, GERHARDT, STRIEBEL, 2016). Sem pressões de edificações vizinhas, apesar de ainda implantada em lote urbano, o desafio da casa Joinville centra-se no enfrentamento da topografia íngreme do lote de generosas dimensões. A partir de um extenso muro de arrimo, a edificação é disposta em paralelo às curvas de nível, impondo-se como um mirante para a densa vegetação existente no terreno. A Florianópolis, por sua vez, ocupa um lote retangular com as dimensões de frente e fundos reduzidas, e onde a pressão de uma construção vizinha condiciona a implantação da casa próxima a uma das divisas, configurando um grande pátio lateral que se volta para a orla, sem barreiras físicas ou visuais (Figura 13).

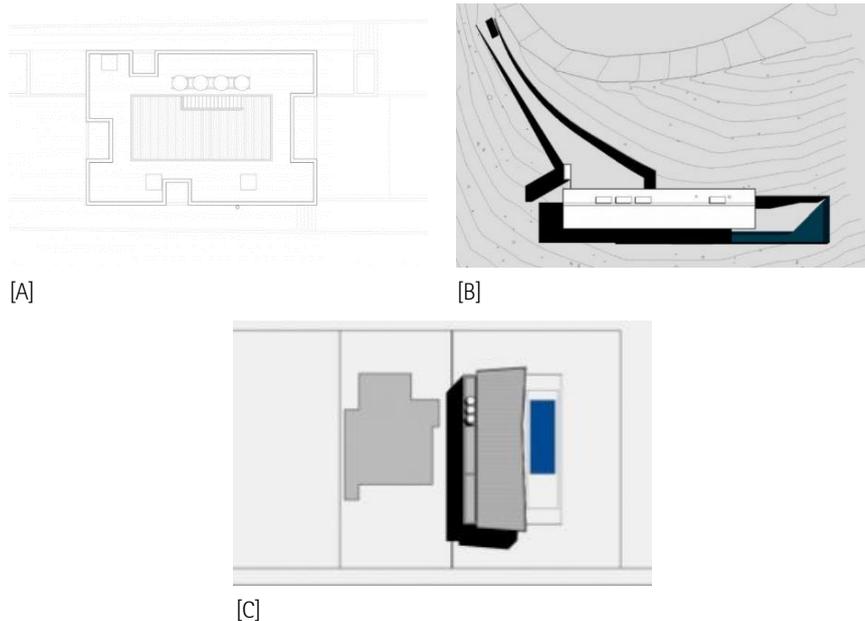


Figura 13: (A) Casa Boaçava (2009); (B) Casa Joinville (2009); (C) Casa Florianópolis (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Os projetos são caracterizados por volumes compactos, lineares e modulados que se apoiam, parcialmente, em colunas ou pilares de um pilotis envidraçado que configura os ambientes sociais; e em um volume secundário que, com feição mais pesada e/ou fechada, assume as funções de serviço. O caráter aditivo é enfatizado pelo deslizamento do volume inferior em relação ao superior e pelo distinto tratamento cromático e de texturas dedicado aos volumes, destacando-se o jogo do concreto pigmentado e concreto aparente na Boaçava e do plástico translúcido e da madeira na Florianópolis.

Assim como no grupo analisado anteriormente, na Joinville e na Florianópolis, os arranjos espaciais são organizados por uma modulação transversal ao volume, o que é visivelmente transgredido na Boaçava. Nos três casos, contudo, eixos longitudinais aos mesmos volumes sugerem a tripartição das composições. (Figura 14)

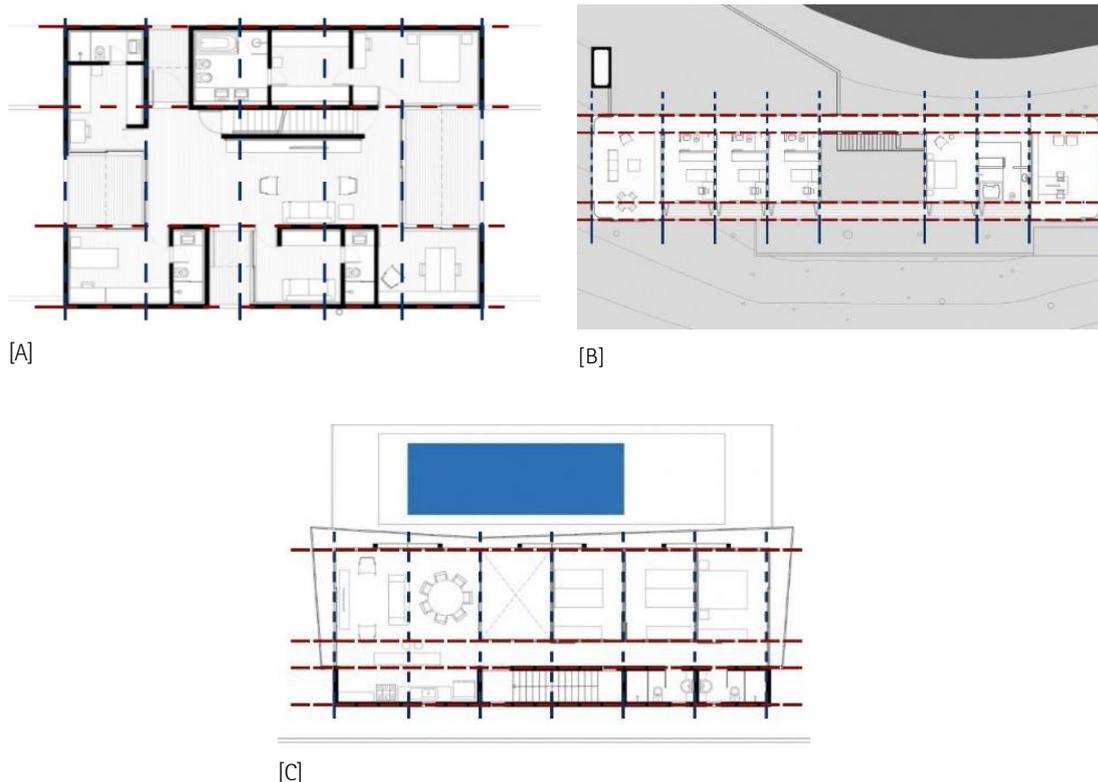


Figura 14: (A) Casa Boaçava (2009); (B) Casa Joinville (2009); (C) Casa Florianópolis (2012). Una Arquitetos.

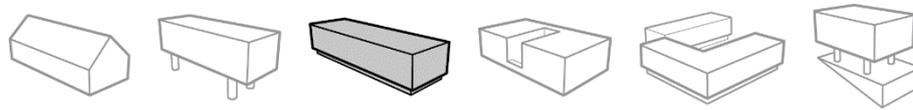
Fonte: Una Arquitetos.

No pavimento inferior das residências, os serviços são concentrados em uma faixa e as plantas livres dos setores sociais estão voltadas aos pátios - *laterais* nas casas Joinville e Florianópolis e *posterior* na Boaçava. No segundo pavimento, faixas longitudinais organizam os eixos de circulação, *internalizados* na Joinville, abrindo o volume bilateralmente para a paisagem, e *periféricos* na Florianópolis, favorecendo apenas as aberturas dos quartos para as visuais. Nos dois casos, o arranjo favorece a configuração da planta modulada dos dormitórios. Na Boaçava, contudo, o regramento é rompido, ficando a planta flexível na faixa central - uma circulação agigantada que funciona como sala íntima - e a planta compartimentada disposta nas duas faixas periféricas. Todos os ambientes se abrem para terraços periféricos inseridos no limite do volume, que buscam compensar a falta de um pátio lateral no terreno, como já discutido.

Em contextos distintos, as soluções adotadas nestas quatro casas - Alto de Pinheiros, Boaçava, Joinville e Florianópolis - parecem recorrer a uma estrutura formal comum que é prefigurada e transformada no desenvolvimento dos projetos. Partindo da hipótese de que se tem aqui uma série tipológica específica,

onde um modelo interfere na construção do outro, tais casas serão analisadas mais profundamente no capítulo 3.

Composições lineares



A linearidade que caracterizou os dois grupos anteriores persistiu em três projetos desenvolvidos entre 2005-2006, - casa Joanópolis (2005), Campus e Nazaré Paulista (2005) e ICFC (2006) - só que aqui a natureza térrea do programa é preservada, o que, conseqüentemente, impõe longas circulações horizontais (Figura 15).

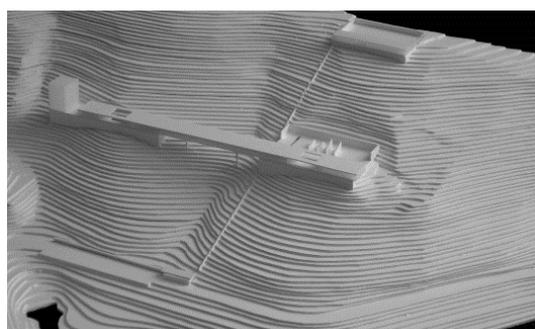
(Continua)



[A]



[B]





[C]

Figura 15: (A) Casa em Joanópolis (2005); (B) Campus e Nazaré Paulista (2005); (C) ICFC (2006).
Una Arquitetos.

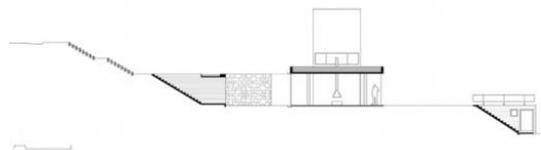
Fonte: Una Arquitetos.

As edificações desse grupo estão localizadas em lotes de dimensões extensas, vegetação abundante e topografia acidentada (Figura 16). Na casa Joanópolis, o enfrentamento dessa topografia determinou operações de corte e aterro no terreno que, contido por muros de arrimo de pedras, configura o platô onde a casa é implantada. O arranjo dos extensos programas dos outros dois projetos nos terrenos acidentados condicionou a adoção de partidos aditivos – barras lineares independentes entre si, implantadas em diferentes níveis e, quase sempre, em paralelo às curvas de nível, conectadas por extensos elementos de circulação horizontal e vertical. Essa estratégia projetual é adotada de forma a configurar platôs elevados sobre os quais os conjuntos se erguem, diminuindo assim movimentações de terra. Por outro lado, observa-se também que as soluções adotadas nos três casos favorecem a contemplação do entorno e a integração com a paisagem natural, especialmente quando as coberturas são exploradas como mirantes e/ou telhados verdes.

(Continua)



[A]



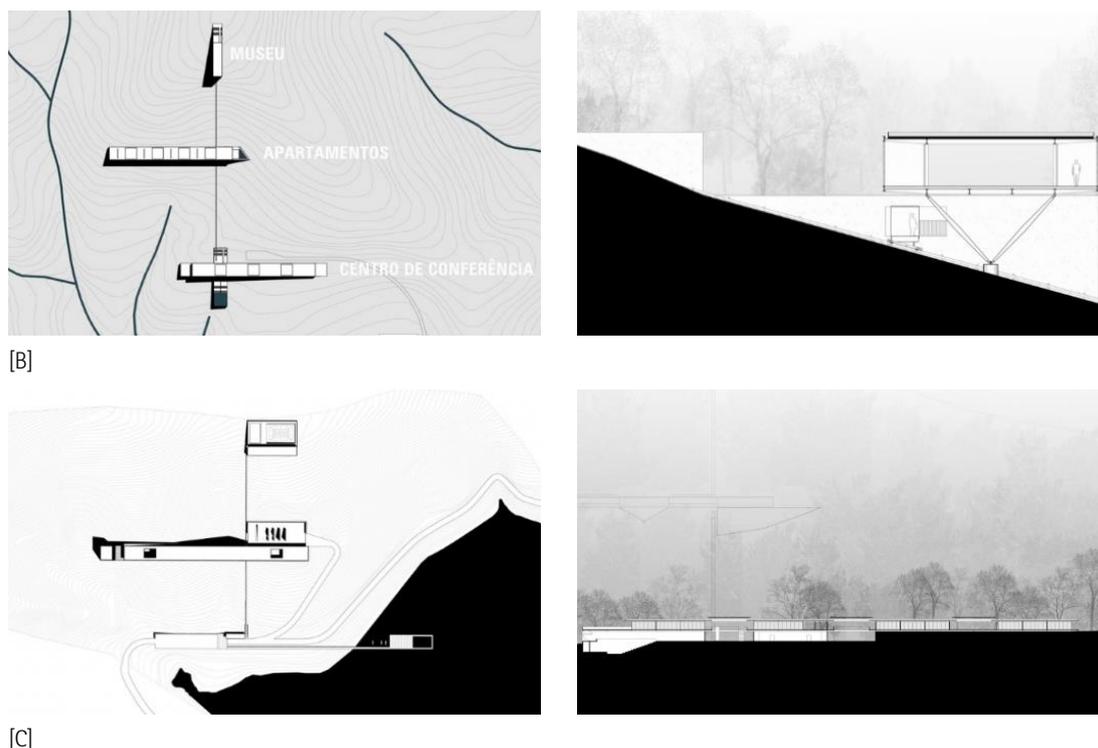


Figura 16: (A) Casa em Joanópolis (2005); (B) Campus e Nazaré Paulista (2005); (C) ICFC (2006).
 Una Arquitetos.
 Fonte: Una Arquitetos.

O arranjo linear, nos três casos, recorre a subtrações volumétricas que configuram áreas avarandadas, vazios e jardins na sequência espacial, sem, contudo, comprometer a integridade do volume original. Na casa Joanópolis, essa área, antes avarandada, é ocupada pelos ambientes do setor social e pela cozinha que, internalizada na planta, apoia o reservatório e configura um volume que interpenetra o arranjo linear. No Campus e Nazaré Paulista e no ICFC, a estratégia de subtração é utilizada para promover espaços de convívio ou de passagem semiabertos.

Modulações rígidas transversais controlam o arranjo espacial e a recorrente inserção dos elementos irregulares de composição internalizados nas plantas, com exceção dos banheiros íntimos da casa Joanópolis, determina o arranjo de longas circulações periféricas longitudinais (Figura 17).

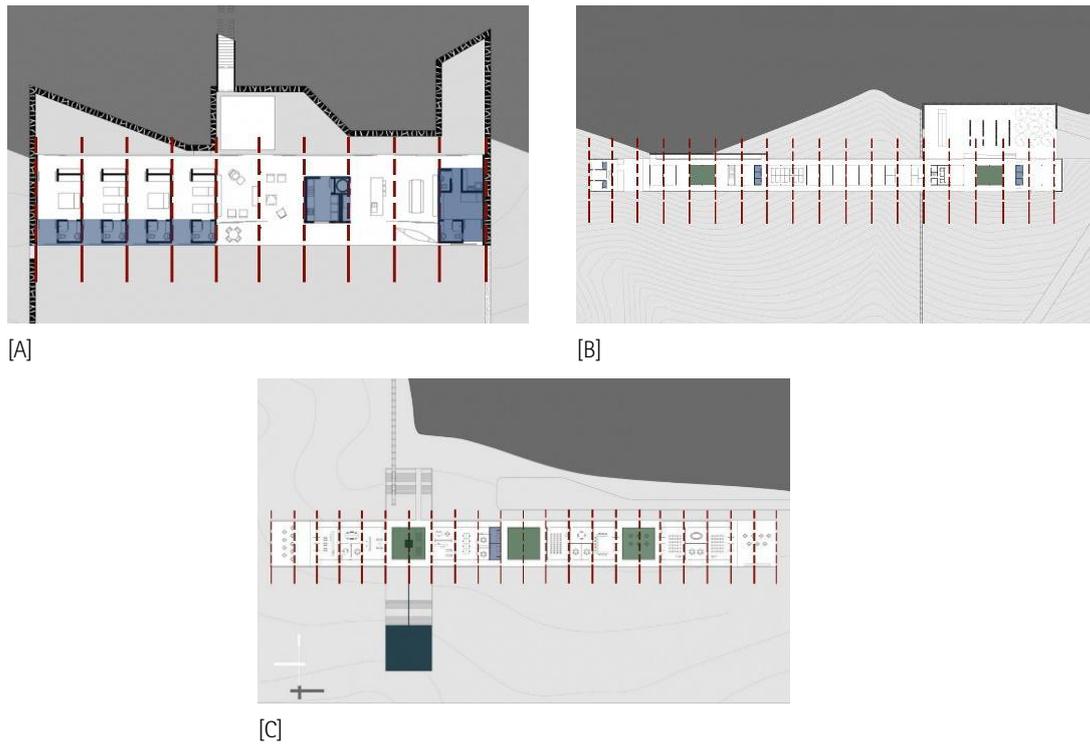


Figura 17: (A) Casa em Joanópolis (2005); (B) Campus e Nazaré Paulista (2005); (C) ICFC (2006).
 Una Arquitetos.
 Fonte: Una Arquitetos.

Ainda no mesmo grupo, destaca-se a casa Piracaia, projetada em 2009 e também implantada em um entorno com presença abundante de vegetação e topografia acidentada. (Figura 18)



Figura 18: Casa em Piracaia (2009). Una Arquitetos.
 Fonte: Una Arquitetos.

No seu corpo principal também se observa a planta modulada, a inserção de vazios ao longo do arranjo linear, a disposição dos elementos irregulares de composição internalizados na planta e eixos de circulação periféricos

longitudinais, configurando um arranjo muito similar ao dos programas escolares desse grupo. (Figura 19)

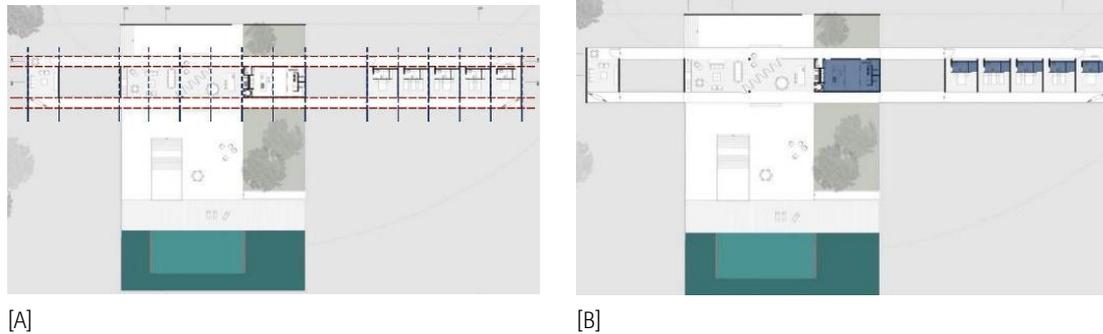
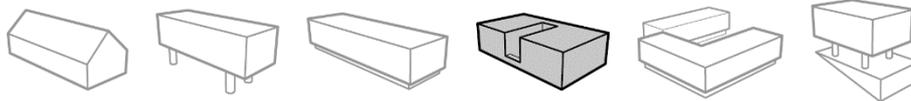


Figura 19: Casa em Piracaia (2009): modulação (A) e elementos irregulares (B). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Deve-se observar, contudo, que o arranjo volumétrico sofre pequenas transgressões, como se observa no desnível imposto entre o setor social central e as faixas periféricas do setor íntimo; ou ainda, no apoio parcial da barra em um volume-base semienterrado e um semi-pilotis, o que sugere a sobreposição de diferentes arranjos tipológicos.

Composição prismática com arranjo transversal



No ano de 2009, paralelamente à exploração da tipologia "composição aditiva com espaço central articulador" que será discutida na sequência, o escritório projetou a casa Bacopari. (Figura 20)



Figura 20: Casa Bacopari (2010). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

A residência possui uma composição compacta verticalizada, com pavimento térreo e pavimento superior. E, diferente dos grupos anteriores, seu arranjo espacial é transversal, ou seja, orienta-se frente e fundos.

Localizada em uma zona residencial, a casa está inserida em um lote estreito, profundo e de geometria irregular. Sua implantação respeita o recuo frontal e os afastamentos laterais, amenizando as pressões das construções do entorno e proporcionando maior aproveitamento da incidência solar e ventilação. A topografia plana permite que o arranjo se organize de modo horizontal, articulado a partir de um pátio central e confinado entre empenas longitudinais, ocorrendo ainda um pequeno anexo nos fundos do lote. (Figura 21)

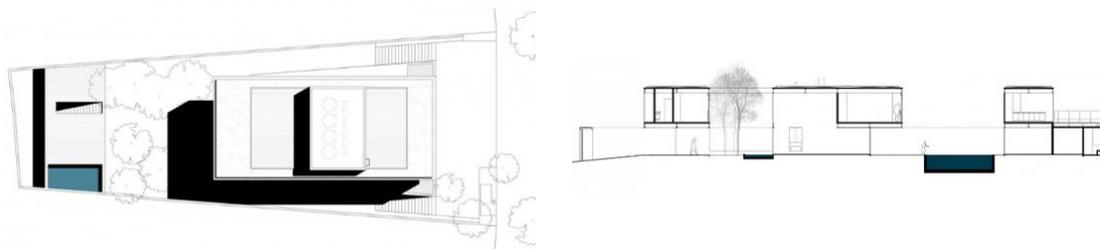


Figura 21: Casa Bacopari (2010). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

As empenas contrastam com o volume envidraçado suspenso e aparente nas fachadas frontal, posterior e interna (Figura 22). Esse arranjo define uma relação de cheios e vazios volumétricos, configurada pela disposição dos "espaços abertos" na extensão longitudinal do volume – garagem frontal, pátio central, varanda posterior e jardim posterior – este último delimitado pelo bloco anexo.



Figura 22: Casa Bacopari (2010). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

A casa é organizada em dois níveis - setores social e de serviço, no pavimento inferior; e setor íntimo, no superior. A circulação vertical entre os pavimentos é longitudinalmente centralizada e transversalmente periférica, ladeada pelo jardim, o que impõe o arranjo transversal dos ambientes, orientados frente e fundos e ainda para o pátio central. Destaca-se a orientação dos quartos para o pátio, perdendo em privacidade, mas ganhando isolamento em relação à rua. (Figura 23).

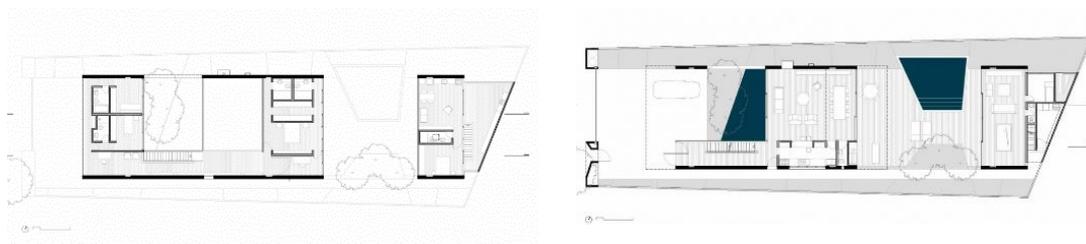


Figura 23: Casa Bacopari (2010). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Também cumpre observar que a grelha compositiva-estrutural observada nos grupos anteriores é persistente na Bacopari, erguida em estrutura metálica. A planta é fragmentada em quatro partes no sentido transversal e bipartida no sentido longitudinal, sendo que no pavimento inferior essa faixa longitudinal compreende à circulação e aos serviços e, no pavimento inferior, à circulação e escritório. (Figura 24)

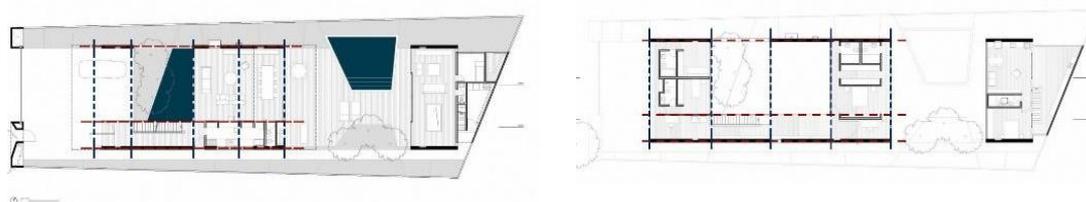
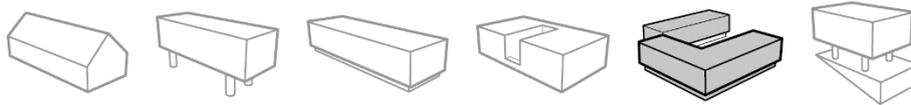


Figura 24: Casa Bacopari (2010). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

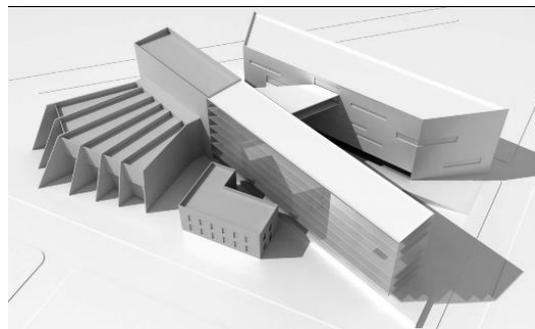
Composição aditiva com espaço central articulador



Os projetos do Conservatório Tatuí (2010) e da casa 239 (2012) são composições aditivas em que alas lineares independentes se organizam através de um espaço central articulador – a praça. Nesses casos, o caráter aditivo, o papel da praça/pátio e a geometria irregular das próprias alas os diferenciam dos projetos analisados anteriormente (Figura 25).



[A]



[B]



Figura 25: (A) Conservatório Tatuí (2002); (B) Casa 239 (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Localizado em um lote de esquina, plano e com dimensões generosas, o projeto do conservatório buscou se integrar e valorizar a pré-existência do teatro. Uma das alas é disposta em paralelo a um dos limites irregulares do lote e a outra dando continuidade à pré-existência, o que configura um vazio de geometria irregular entre elas – a praça, um espaço de conexão entre os diferentes ambientes. Já a residência está implantada em um lote de meio de quadra, de proporções quadráticas e geometria irregular, o que impõe a geometria também irregular das duas alas dispostas em "L", com um pátio central privado entre elas. Na casa, observa-se ainda que o recuo de frente é alargado, configurando o espaço da garagem, e que os demais recuos são estreitos – provavelmente de acordo com a

legislação vigente. Em função dessa configuração, aliado à orientação solar, as principais aberturas da casa se voltam para o pátio central. (Figura 26)

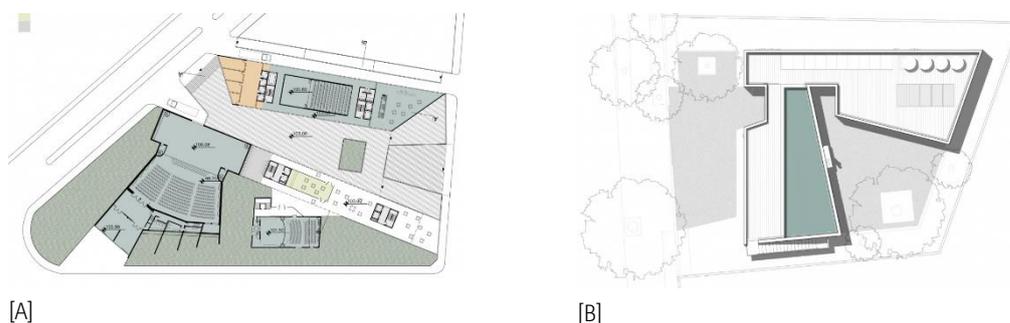


Figura 26: (A) Conservatório Tatuí (2002); (B) Casa 239 (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Em função da demanda do programa do conservatório e da dimensão do lote da residência, os dois arranjos são verticalizados, sendo o primeiro com seis pavimentos e o segundo com dois. Nos dois projetos, é explorado o contraste entre superfícies envidraçadas e grandes planos em concreto aparente (Figura 27). Na casa 239, esse contraste se dá pela definição das generosas aberturas e pela diferença cromática dos materiais – caixilhos de madeira, planos coloridos e paredes de concreto –; no conservatório, pelo tratamento diferenciado de cada bloco – um envidraçado e outro em concreto aparente. Além do contraste visual, no conservatório essa distinção se dá pelos usos, com o volume transparente abrigando os setores administrativos, salas de aula, coordenação e espaços de convivência, e o volume opaco, as salas de ensaio e estúdio.



Figura 27: (A) Conservatório Tatuí (2002); (B) Casa 239 (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

A configuração da rede circulatória e o arranjo dos elementos de composição irregulares são divergentes nos projetos (Figura 28). No conservatório, estes elementos estão internalizados nas plantas, em função da intenção de gerar

plantas livres e de promover nelas circulações periféricas longitudinais. Na casa 239, os elementos irregulares estão agrupados e dispostos na periferia externa das alas, favorecendo a orientação de plantas flexíveis – estar e dormitório do casal – para o pátio central.

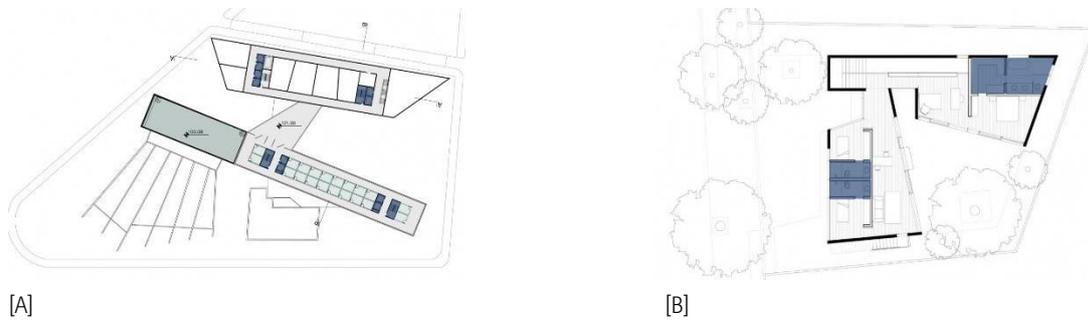


Figura 28: A) Conservatório Tatuí (2002); B) Casa 239 (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Mesmo com a irregularidade geométrica das alas do conservatório Tatuí e da casa 239, os dois projetos também podem ser avaliados a partir de uma modulação transversal que organiza os arranjos espaciais (Figura 29).

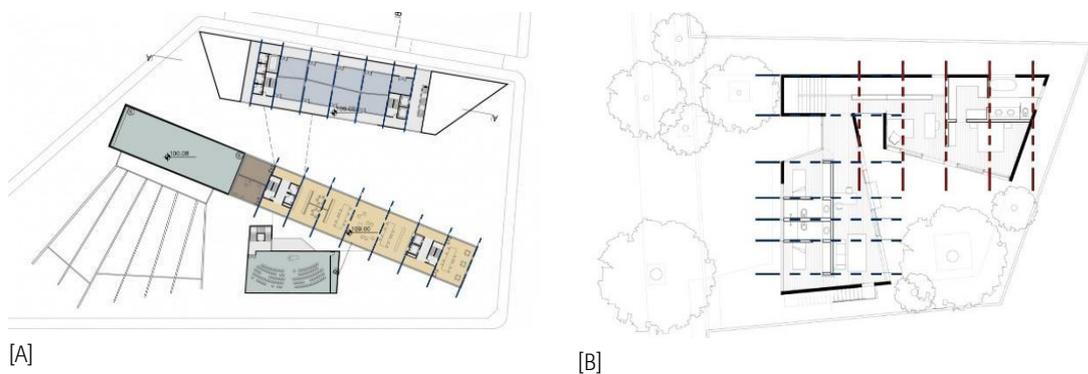
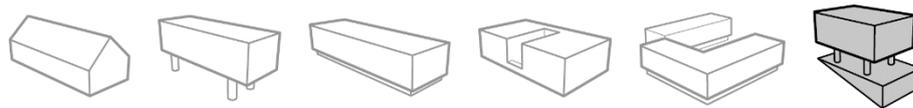


Figura 29: A) Conservatório Tatuí (2002); B) Casa 239 (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Base – pilotis - volume-suspenso



Em 2009, o escritório emprega o arranjo tripartido base-pilotis-volume-suspenso na casa Pinheiros (2007) e, dois anos após, esse mesmo arranjo volta a ser empregado no complexo de Campos do Jordão (2009) e na casa Mantiqueira (2012) (Figura 30). Na Pinheiros, as distintas materialidades entre volume-base e

volume-suspensão acusam uma intenção de compor de modo aditivo, mesmo que em detrimento do aspecto quase prismático do conjunto. Essa compacidade volumétrica, contudo, é radicalmente rompida nos demais projetos, em que as proporções e disposições entre os referidos volumes claramente os contrastam.



[A]



[B]

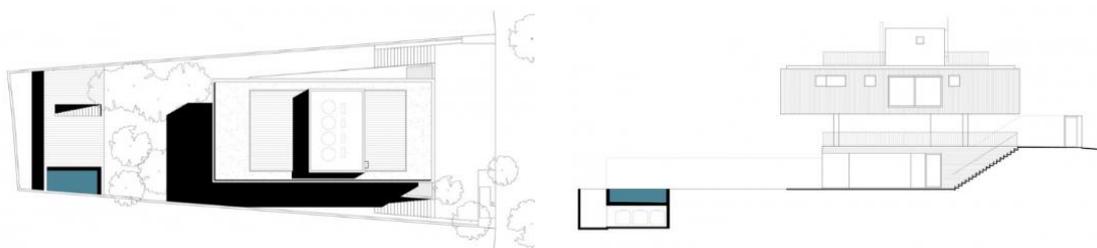


[C]

Figura 30: (A) Casa Pinheiros (2007); (B) Complexo de Campos do Jordão (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Nesse grupo, apenas a casa Pinheiros está inserida em um contexto urbano consolidado, porém privilegiado por suas visuais - uma colina que define a várzea do Rio Pinheiros, em São Paulo. O seu lote caracteriza-se por topografia acidentada, proporção retangular e geometria irregular. Os lotes do complexo de Campos do Jordão e da casa Mantiqueira, ambos em contextos campestres, possuem grandes dimensões, vegetação densa e também apresentam topografia acidentada (Figura 31).

(Continua)



[A]

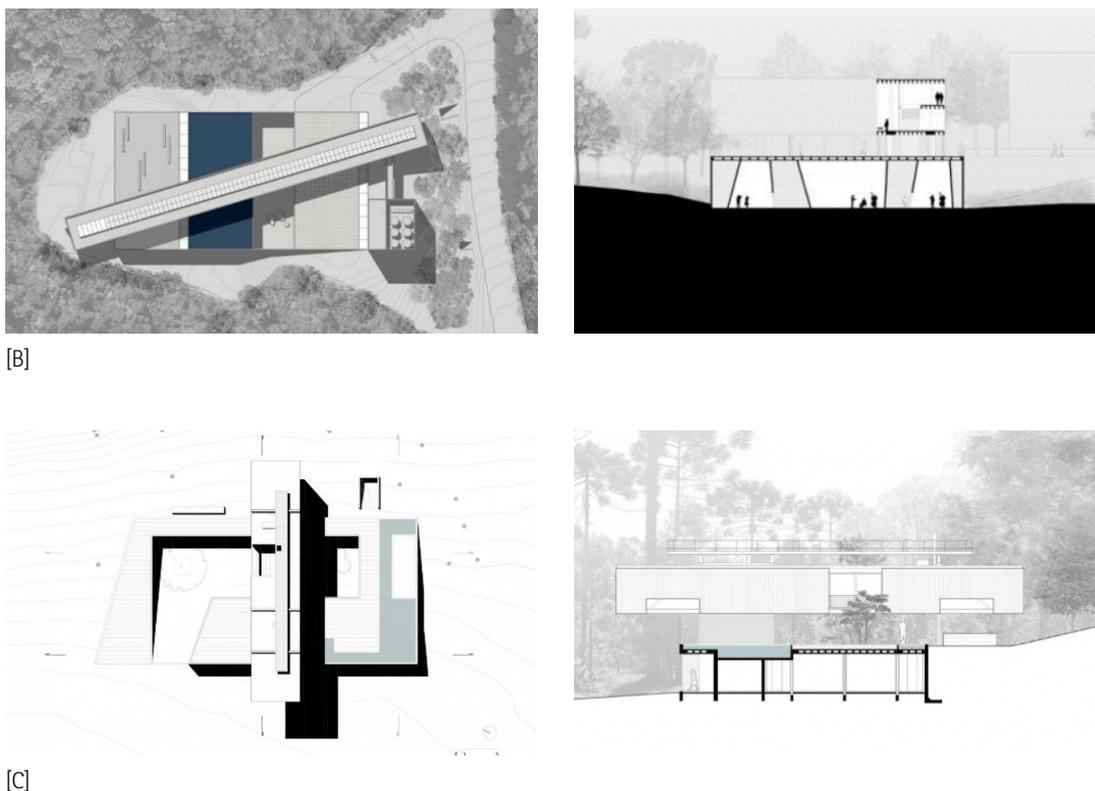


Figura 31: (A) Casa Pinheiros (2007); (B) Complexo de Campos do Jordão (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012). Una Arquitetos.
 Fonte: Una Arquitetos.

Essa topografia, presente nos três projetos, condiciona o arranjo parcialmente enterrado dos volumes-base que na casa Pinheiros é composto por um volume de concreto com proporção trapezoidal, e no complexo de Campos do Jordão e da casa Mantiqueira tem suas dimensões dilatadas para receber pátios em seu interior. No nível intermediário, o pilotis é parcialmente ocupado por volumes envidraçados, sendo que em Campos do Jordão e na Mantiqueira a ampla dimensão do volume-base oportuniza a criação de terraços. Os volumes-suspensos, por sua vez, preservam configurações semelhantes às dos grupos aqui analisados – transversais na Pinheiros e lineares em Campos de Jordão e na Mantiqueira – o que, junto com os pátios dos volumes-base, pode indicar a sobreposição de diferentes tipos (COSTA, COTRIM, GONSALES, 2016). A separação dos volumes base e suspenso pelos pilotis, o emprego de materiais diferentes em cada volume e até as proporções contrastantes entre os mesmos - complexo de Campos do Jordão e da Mantiqueira - reforçam o caráter aditivo (Figura 32).



Figura 32: (A) Casa Pinheiros (2007); (B) Complexo de Campos do Jordão (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012). Una Arquitetos
Fonte: Una Arquitetos.

Nos volumes superiores dos três projetos, é perceptível o aproveitamento da orientação frente-fundos, tratando as empenas laterais com pouca abertura e propondo grandes superfícies envidraçadas nas faces adjacentes, estando estas ligeiramente recuadas dos limites do volume. A exploração das aberturas está relacionada com a condição de mirante que a composição verticalizada permite e que a localização dos projetos incentiva. No Complexo Campos de Jordão e na Mantiqueira, isto ainda é explorado através de subtrações que o volume-suspenso recebe para configurar varandas.

Ainda com diferenças de programa, é convergente nos três projetos a compartimentação dos pavimentos superiores, com a disposição dos ambientes seriados – quartos nos programas residenciais e salas no programa cultural; e a disposição de plantas livres nos volumes-base, com áreas de convívio e lazer conectadas ao exterior através das grandes aberturas.

Na casa Pinheiros, a compartimentação dos pavimentos não é integralmente regida pela modulação estrutural, cujos eixos são definidos a partir de quatro colunas e pelos balanços nos extremos do volume. Essa compartimentação, em parte, segue o esquema das casas com arranjos transversais, onde os ambientes de permanência prolongada são dispostos nas fachadas frente-fundos. Aqui, contudo, a disposição do banheiro da suíte do casal despreza esse esquema e invade a fachada frontal, provavelmente, em função das exigências dimensionais do closet que ocupa toda a porção central e impõe o deslocamento do banheiro.

Na Mantiqueira e no Complexo de Campus de Jordão, há convergências nos arranjos dos seus volumes-base e volume-suspenso. Nos volumes lineares

suspensos dos dois projetos, observa-se uma clara modulação que é regida pela sequência dos pilotis do Complexo de Campos de Jordão e pela treliça metálica da Mantiqueira que, apoiada em dois pontos, vence grande vão sobre o pátio do volume-base. Também nos dois casos, essa modulação estrutural corresponde à modulação espacial. Essa correspondência entre modulação espacial e estrutural não é observada no pavimento inferior dos dois projetos, assim como também foi observado na casa Pinheiros (Figura 33).

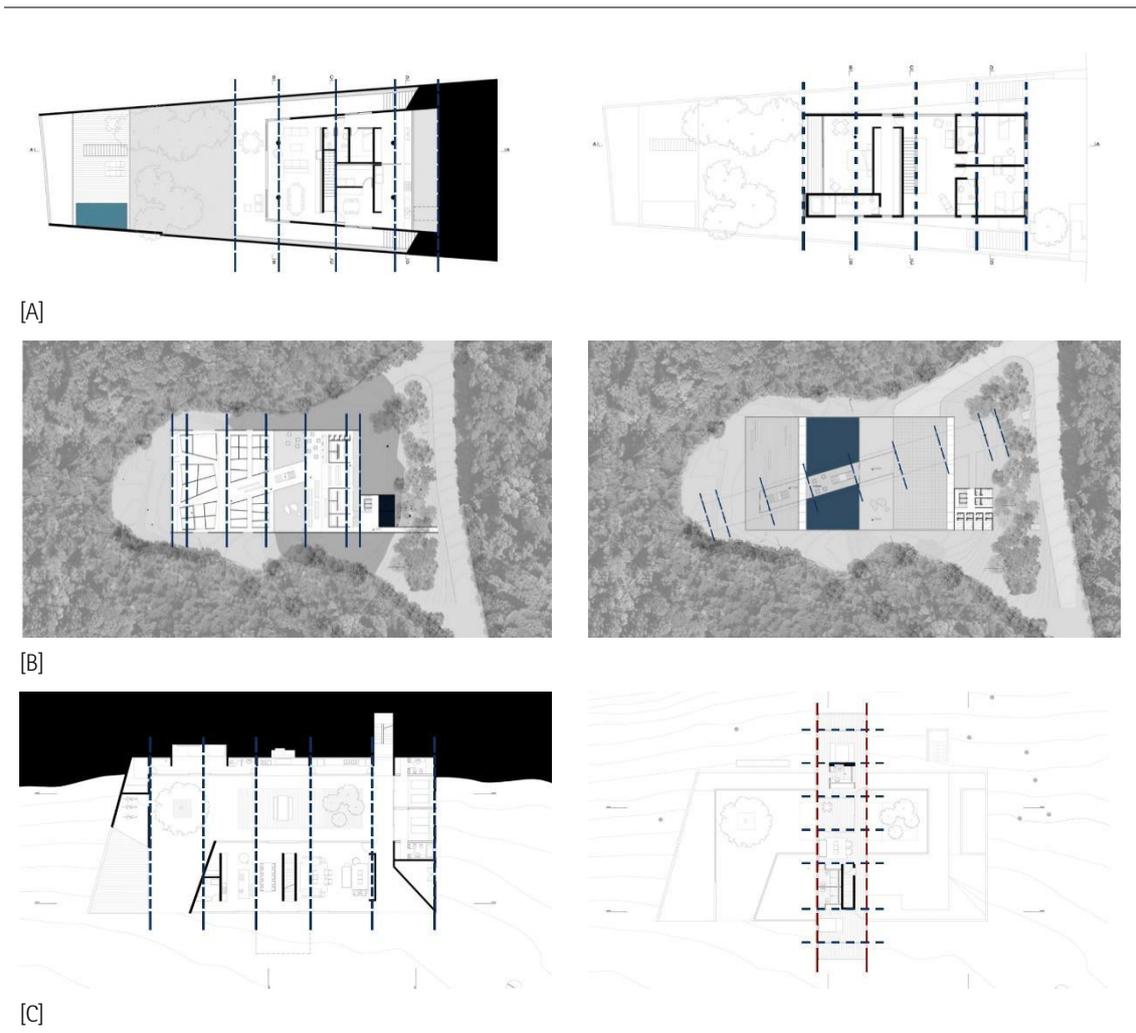


Figura 33: (A) Casa Pinheiros (2007); (B) Complexo de Campos do Jordão (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

[2.4] Construindo uma síntese dos grupos

A partir da construção dessa série tipológica, é possível identificar, por similaridade, três arranjos que podem caracterizar fases na produção do escritório: arranjos lineares compactos, tratados aqui como **bloco único**; arranjos aditivos

com vazio central, nomeados como blocos e vazio; e arranjos base-pilotis-volume-suspensão, designados como **bloco tripartido**. Entre os três arranjos, cabem inúmeras variações e sobreposições, mas essa ação redutora busca aqui delimitar marcos formais maiores, ou estruturas-formais genéricas, que, depois, são novamente expandidas em torno de si e de suas possíveis referências. (Figura 34).

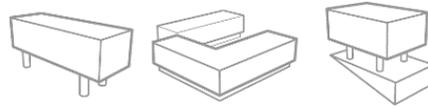


Figura 34: Síntese dos grupos: Una arquitetos
Fonte: Da autora.

A primeira fase, que corresponde ao período de 1997 a 2005 e que é retomada em 2009, envolve os grupos: Pavilhão Autóctone, Composição Prismática, Composição Linear e Composição Prismática com Arranjos Transversais. Em comum, as casas possuem arranjos formais lineares mais compactos, variando quanto aos apoios no terreno (térreas ou em pilotis) e quanto às coberturas (expressivas - inclinadas ou arqueadas, ou planas). (Figura 35).



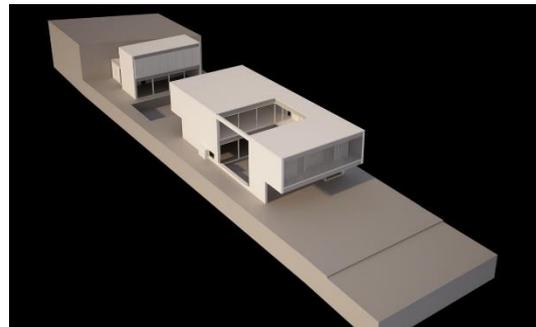
[A]



[B]



[C]



[D]

Figura 35: Residências da Primeira Fase: Pavilhão Autóctone – (A) Carambó (2001) Composição Prismática – (B) Curitiba (2002); Composição Linear – (C) Joanópolis (2005); Composição prismática com arranjos transversais – (D) Bacopari (2010). Una Arquitetos.

Fonte: Una Arquitetos.

A segunda fase corresponde ao período de 2010 a 2012 e envolve o grupo Composição Aditiva com Espaço Central Articulador. Nesses projetos, se observa o gradativo abandono dos volumes lineares e compactos que caracterizaram as casas da fase anterior e a adoção de estratégias que promovem um maior tensionamento do arranjo compositivo, com a adoção de geometrias irregulares nas alas e entre alas (Figura 36).

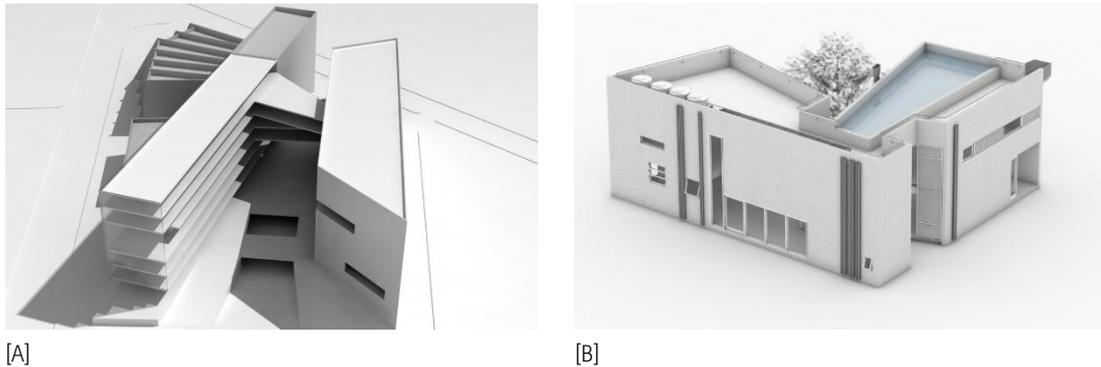
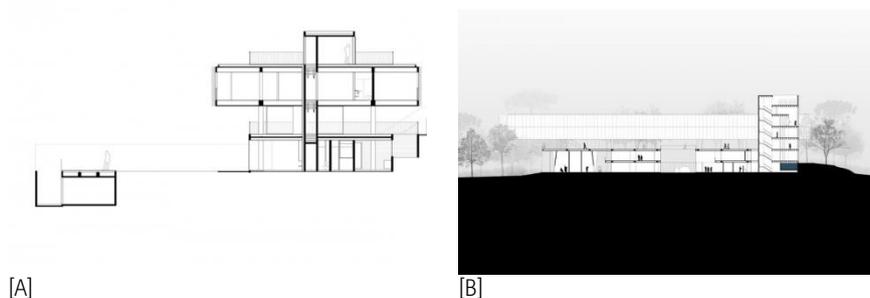


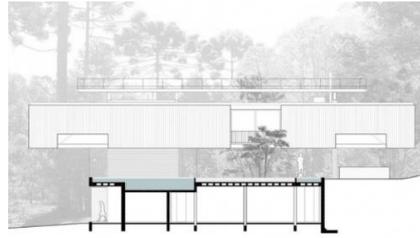
Figura 36: (A) Conservatório Tatuí (2010); (B) Casa 239 (2010). Una Arquitetos.
Fonte: Acervo Una Arquitetos.

Nos arranjos aditivos com alas independentes, observa-se que soluções parciais testadas anteriormente são incorporadas como fragmentos de tipos, quer literalmente, quer tensionando-os.

A terceira fase integra apenas um grupo, Composição Base-Pilotis-Volume-suspense, onde o tensionamento compositivo observado anteriormente é ampliado, como ilustram o contraste visual entre o volume-base e o volume-suspense e as deformações dos volumes-base. Nestes casos, explicita-se uma sobreposição de tipos diferentes, destacando os pátios dos volumes-base e os arranjos dos volumes suspensos que remetem ao arranjo linear da Fase 1 e ao arranjo transversal da Fase 2 (Figura 37).

(Continua)





[C]

Figura 37: (A) Casa Pinheiros (2007); (B) Alojamento em CJ (2009); (C) Casa Mantiqueira (2012).
Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Assim, processualmente, observa-se que essa busca pela tensão compositiva está ancorada no repertório de soluções desenvolvidas nas fases anteriores, o que será tratado aqui como "soluções validadas", vindo a corroborar a hipótese de construção de séries tipológicas, como indicado na introdução do capítulo.

Entre as soluções validadas, do ponto de vista formal, destacam-se: a) compacidade volumétrica, mesmo quando são adotadas composições aditivas, o que é confirmado por operações de subtrações volumétricas para gerar varandas (Figura 38 A); b) uso de empenas laterais cegas ou quase-cegas, contrastando com superfícies envidraçadas (Figura 38 B); c) arranjos espaciais controlados por uma modulação estrutural e compositiva (Figura 38 C).

(Continua)



[A]



[B]



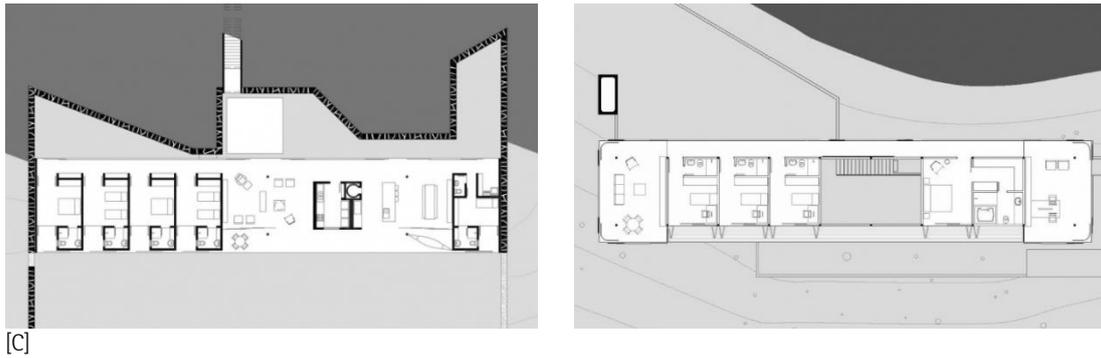


Figura 38: (A) Compacidade - Curitiba (2002) e 239 (2012); (B) Empenas - Boaçava (2009) e Casa Mantiqueira (2012); (C) Modulação - Joanópolis (2005) e Joinville (2009). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

No que diz respeito aos arranjos funcionais, na sua interface com a estratégia compositiva, podem ser considerados três principais aspectos normativos: a) zoneamento, através da adoção de diversas estratégias - "faixas" nas composições compactas lineares térreas, "níveis" nas composições verticalizadas, "alas" independentes nas composições aditivas; b) circulações lineares longitudinais, variando entre centralizada e periférica nos volumes; c) concentração dos elementos de composição irregulares para a promoção da planta livre ou flexível, através de inúmeras soluções, mas especialmente, através da inserção de núcleos internalizados na planta e do arranjo de faixas periféricas longitudinais (Figura 39).



Figura 39: (A) 239 (2012); (B) Florianópolis (2012); (C) Carapicuíba (1997). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

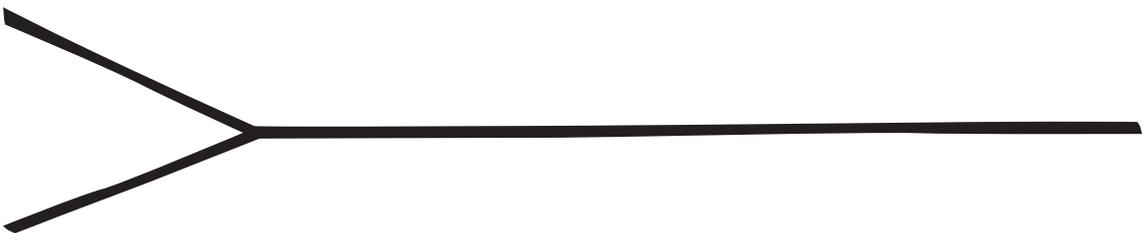
Entre aspectos validados e inovações, a variedade de soluções alcançadas pelo Una, por um lado, expõe o amplo repertório dos arquitetos e, por outro, pode expressar o amadurecimento processual da investigação projetual dos profissionais. Neste processo investigativo, cada projeto representa continuidades (e também rupturas) em relação a projetos antecessores, o que reitera a existência de "séries tipológicas".

Acredita-se que a construção dessas séries nesta primeira investigação se mostrou como um procedimento eficiente para promover a caracterização do conjunto de obras do escritório. E, com o aporte desses resultados, a pesquisa ganha subsídios para levantar novas reflexões:

Considerando a trama de soluções entre as possíveis fases do Una, estas se enlaçam também com aquelas consolidadas a partir do legado moderno, como sugere a bibliografia? Possíveis matrizes modernas são também reconhecíveis em obras de outros escritórios paulistas contemporâneos ao Una? É possível identificar uma trama de soluções entre a arquitetura precedente, o Una e esses escritórios?

A investigação seguirá, provavelmente, sem respostas definitivas e redutoras do processo investigativo em arquitetura, mas permitirá construir narrativas possíveis e, talvez complementares.

[03] ramificações para trás



[3.1] Breve Introdução

A relação entre obras modernas e contemporâneas vem sendo apontada por autores como Montaner (2015), ao discutir o cenário internacional, e Bastos e Zein (2010), no que concerne o contexto brasileiro. Por outro lado, outros autores defendem que a abordagem tipológica pode ser uma "chave de leitura" capaz de desvelar o legado arquitetônico entre gerações (MONEO, 1978; MARTÍ ARÍS, 1993; MARTINEZ, 2000; MAHFUZ, 1995).

Ao questionar-se a aplicabilidade dessa relação ao universo de obras do Una Arquitetos e propor o emprego do método tipológico para aferir possíveis relações, cabe, inicialmente, delimitar com mais precisão a que "moderno" este estudo se refere e em que termos a abordagem se dará – Hipótese; Pressupostos; Problematização; Objetivos e Método.

[3.1.1] Contexto – "um" moderno

O possível legado moderno a que se refere este estudo ancora-se no que pode ser chamado de "escola paulista", comumente vinculada à produção de professores e egressos da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU- USP) na segunda metade do Século XX. Nas últimas décadas deste período, os membros do Una estudaram e se formaram, frequentando aulas com alguns dos protagonistas dessa Escola e/ou estagiando em seus escritórios.

Segundo Zein (2005), o termo "escola paulista", apesar de amplamente empregado, é pouco elucidado quanto à sua inauguração e atividades. Para a autora, esta escola se constitui a partir dos anos 1950, quando a hegemonia cultural do Rio de Janeiro, com a dita "escola carioca", perde fôlego diante da prosperidade econômica de outras regiões do país. Essa prosperidade, em São Paulo, se expressa com a atuação de diversos arquitetos estrangeiros e com a fundação de duas faculdades de arquitetura, a Mackenzie (1947) e a Universidade de São Paulo (1948), que, em conjunto, criaram condições para o desenvolvimento de novas pesquisas arquitetônicas.

A partir de então, a escola paulista passa a vincular-se à exploração de um vocabulário "brutalista", por parte de professores e arquitetos de diferentes gerações. João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi representam uma primeira geração, e, nos anos 1960, Lina Bo Bardi, Fabio Penteadó, Carlos Barjas Millan, uma segunda. Posteriormente, consolidam o uso desta linguagem arquitetos como Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes, Francisco Petracco,

Pedro Paulo de Mello Saraiva, Paulo Bastos, Miguel Juliano e Silva, Ruy Othake e João Walter Toscano. A tendência expandiu-se por outras partes do Brasil e, apesar de não ser influenciada pela arquitetura paulista, participava de um mesmo "diálogo criativo", como observa Zein (n.º). Especificamente, é no contexto do contato direto com os arquitetos da terceira geração da arquitetura moderna brasileira e da expansão do diálogo criativo brutalista para outras regiões do Brasil que os arquitetos do Una se formam.

[3.1.2] Hipóteses, Pressupostos e Problematização

Quatremère de Quincy, ao introduzir o conceito de tipo na arquitetura, afirma que "nada vem do nada", impondo assim uma **hipótese** quase "inescapável" de que todo projeto sustenta em si possíveis referências tipológicas. Se assim, parte-se do **pressuposto** de que o arquiteto, consciente ou inconsciente, aborda tais referências no processo projetual arquitetônico.

Nas condições dinâmicas impostas pela cultura contemporânea, contudo, considera-se que a referida hipótese requer constantes avaliações, como a que se pretende estabelecer através da análise das obras do Una.

Essa aferição inicial é guiada por alguns questionamentos: A arquitetura moderna pode estar referendada nas casas do Una? Quais são as narrativas *dos arquitetos* do Una e *da crítica* sobre o tema? Quais argumentos emergem *das próprias obras*, quando são analisadas comparativamente casas do Una e da escola paulista dos anos 1960? A confluência dessas narrativas e argumentos pode estabelecer outro "discurso" capaz de aferir a hipótese de relação entre a arquitetura moderna e contemporânea?

As narrativas dos arquitetos e dos críticos sobre o tema, ao promoverem distintas discussões, é especialmente importante para este estudo. Primeiro porque o arquiteto pode não ter consciência das referências ou até negá-las, o que vem ao encontro do "mito criativo" que permeia a profissão (LEATHERBARROW, 2014), especialmente no Brasil. Segundo porque há no crítico uma autonomia em relação ao arquiteto, uma competência para contar histórias que torna legível o que não está explícito (LEATHERBARROW, 2014), mesmo que isso não represente uma abordagem totalizante ou definitiva. Assim, acredita-se que a confrontação das narrativas – arquiteto e crítica – permita construir uma terceira narrativa que, de modo abrangente, busca evitar equívocos.

Serão analisadas entrevistas concedidas pelos arquitetos, descrições dos projetos enviadas a revistas pela equipe de projeto (memoriais), e artigos relativos à produção do Una publicados por críticos em anais de eventos e revistas. Sobre os memoriais de projeto, observa-se que, conforme sustentado por Leatherbarrow (2014), tais documentos já constituem uma forma de crítica ou autocrítica dos arquitetos, oferecendo a imagem ou as informações que o projeto pretende comunicar.

Por outro lado, para responder aos questionamentos indicados, acredita-se que uma outra narrativa possa emergir da análise comparativa de casas do Una com obras modernas brasileiras, especificamente de arquitetos da escola paulista que tiveram grande projeção no contexto de formação dos próprios arquitetos do Una. Nesse caso, buscam-se argumentos emergentes não da "fala" ou do "texto", mas das obras em si, ampliando a aferição da hipótese sustentada por Bastos e Zein (2010) e a crítica sobre a própria arquitetura contemporânea brasileira.

[3.2] Objetivos e Métodos

Este capítulo objetiva identificar possíveis relações tipológicas entre casas do Una e casas da escola paulista moderna, a partir da confrontação de três frentes de investigação – os "textos", as "falas" e as "obras". Busca-se identificar e confrontar argumentos ou narrativas que emergem das "falas" dos arquitetos do Una e dos "textos" da crítica que versam sobre o tema, bem como argumentos que emergem da análise comparada entre as próprias "obras" residenciais do escritório e da escola paulista, construindo, assim, uma narrativa "autoral".

[3.3] Narrativas

A análise das narrativas do escritório e da crítica aqui proposta buscará investigar questões relativas ao processo de projeto, destacando mais especificamente dois temas – referências projetuais e pesquisa tipológica. Considera-se que as narrativas sobre esses temas possam ser independentes ou estar, em maior ou menor grau, inter-relacionadas. De qualquer modo, a partir da discussão sobre elas, busca-se levantar elementos que sustentem ou refutem a hipótese levantada neste estudo, bem como instrumentalizar a construção de uma análise própria, como já apontado.

O material foi analisado numa perspectiva cronológica, entendendo que a construção dos argumentos ou narrativas é também processual. A partir disso, estes são confrontados, tramando uma narrativa única que busca explicitar divergências e convergências entre eles.

A análise das "narrativas dos arquitetos" teve cinco fontes principais: entrevista com os quatro integrantes publicada na Revista Escala - periódico colombiano - (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2012); conversa pública da equipe na X Bienal de Arquitetura de São Paulo (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013); entrevista com Fernanda Bárbara (BÁRBARA, 2015); entrevista com Fernando Viégas, concedida à autora (VIÉGAS, 2018); e fala de Cristiane Muniz na abertura do XIII Seminário Internacional da Escola da Cidade, junto a Mendes da Rocha e Benítez. (MUNIZ, ROCHA, BENÍTEZ, 2018).

Aqui, é importante salientar a tensão potencial que existe entre a fala e a reflexão isolada de cada arquiteto e a fala de um coletivo profissional. Como observa Nobre (2006, p. 21), o Una Arquitetos, assim como outros escritórios brasileiros contemporâneos, compõe uma equipe que se afasta da "concepção moderna de autoria, em sua expressão mais individualista" e que se dedica ao "processo da arquitetura como um todo", de onde se destaca a concepção. Esse ponto de vista é endossado por Viégas (2018), ao afirmar que, depois de mais de vinte anos trabalhando de modo "coletivo", os quatro sócios compartilham de um "discurso comum", mesmo que as respostas emergem de interpretações pessoais.

A análise da narrativa da crítica, por sua vez, é construída a partir de livros, periódicos, artigos, dissertações e teses que dão suporte à análise dos temas: PROJETO DESIGN (2002); MILHEIRO; NOBRE e WISNIK (2006); SEGRE (2006); CAFALAS (2008); BASTOS e ZEIN (2010); CORRALES (2012); MILHEIRO (2014); ANDREOLI e FORTY (2004); COSTA e COTRIM (2015); COSTA, COTRIM, GONSALES, (2016) e COSTA (2017).

Por fim, a narrativa das obras recorre a fontes que dão suporte as análises: a) modernismo no Brasil: Gonsales (2001) e COSTA (2011) b) vocabulário brutalista: ZEIN (1983), ZEIN (2000); MATERA (2005); BASTOS e ZEIN (2010); TAGLIARA (2012); BAHIMA (2015) e COTRIM (2017); c) relação entre arquitetura moderna e a produção contemporânea: COSTA, PICCOLI e CAON (2015); COSTA, COTRIM e GONSALES (2016) e COSTA, GONSALES, COTRIM (2019). Neste último contexto, destaca-se publicações ligadas à produção do grupo de pesquisa em que este estudo se insere.

[3.3.1] Narrativas dos arquitetos e da crítica

Dos arquitetos: do processo de projeto

Relativo ao processo de projeto, especialmente em equipe, alguns temas ganham destaque nas falas dos arquitetos: a problematização do projeto, a crítica sobre a própria produção e a análise do lugar.

Relativo à problematização, entre 2012 e 2013, quando questionados sobre o processo de projeto, a equipe destacou o papel do trabalho em grupo, no qual o diálogo é entendido como a principal ferramenta (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2012). Para eles, a "aproximação das questões dos problemas", e não necessariamente a sua resolução, é o que direciona a investigação projetual do escritório. (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013).

Em 2018, parte desse discurso é reafirmado por Cristiane Muniz (MUNIZ, ROCHA, BENÍTEZ 2018), ao argumentar que o ato de projetar implica em estudar o problema de projeto, aprender com ele e com sua prática. A arquiteta afirma que "a densidade das pesquisas ao realizarmos esses projetos indica como essa é uma forma eficaz de produção de conhecimento".

Relativo à crítica sobre a própria produção, o que pode reforçar a hipótese de construção de séries tipológicas. Nesse sentido Viégas afirma:

"as obras dialogam muito no sentido de criticar ou afirmar. Então acho muito bonito se perceber pelas diferenças o quanto de crítica a gente faz à obra dos colegas nos projetos seguintes ou no que a gente está fazendo". (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013).

Nesse caso, destaca-se a crítica não só à própria produção do Una, mas também à produção dos colegas, o que pode sugerir também a hipótese de referência à produção de seus contemporâneos, proposta no capítulo 3. Esse argumento é reafirmado por Bárbara, quando revela a estratégia de exploração da memória de projetos anteriores:

O momento inicial do projeto se dá de maneiras distintas, mas sempre passa por um raciocínio coletivo, por um debate, e pela memória que se acumula no desenvolvimento de outros projetos. Aos poucos o escritório vai criando uma lógica, uma forma de pensar, de enfrentar os problemas. Claro que são raciocínios que, felizmente, vão se desdobrando, se refazendo, se transformando, mas há uma lógica coletiva. Penso que sim! (BÁRBARA, 2015)

Por fim, relativo à análise do lugar, o argumento é defendido por Viégas (2018) que acredita que a prática do escritório é também guiada por um "método de interpretação do lugar", no qual se avalia quais são as intenções de projeto. Nesse

sentido, o arquiteto enfatiza que o "embate com o contexto" tem muito peso nas decisões projetuais, sendo a relação com os materiais, por exemplo, consequência dessa análise.

Diante de tais argumentos, percebe-se que, ao longo dos anos, o discurso do grupo reafirma o entendimento de que o processo projetual do escritório se desenvolve a partir da compreensão "coletiva" dos problemas a serem enfrentados, ou seja, da formulação do "problema de projeto", baseando-se, principalmente, na "interpretação do lugar". Essa problematização coletiva, junto à exploração da "memória que se acumula do desenvolvimento de outros projetos", assegura a definição das intenções projetuais que embasam o seu desenvolvimento.

A partir dessa reflexão, considera-se que, mesmo que de modo não explícito, pode haver na prática do escritório uma abordagem tipológica que reconhece nos exemplos anteriores – próprios ou alheios – matrizes para novos projetos. Observa-se, contudo, que Viégas (2018), ao ser apresentado à tabela das "séries tipológicas" dos projetos do Una, discutida no capítulo 1 desta dissertação, afirma que o escritório não faz reflexões de matrizes tipológicas. Para ele, o projeto consiste em uma "construção espacial, arquitetônica, muito mais que tipológica". Ainda assim, compreende que essas matrizes podem estar presentes na produção do Una, como esclarece:

Justamente o bonito eu acho isso, a gente lança uma obra, lança um discurso e a interpretação disso é absolutamente sua; e, se você achar matrizes formais e compositivas, eu vou ficar grato e surpreso, porque eu nunca vou conseguir, eu mesmo, entender dessa maneira (...). Essa ideia de juntar as coisas, em uma interpretação formal e tal, isso cabe a quem pesquisa (VIÉGAS, 2018).

Da crítica: do processo de projeto

Fundamentados em pesquisa tipológica, dois artigos buscam analisar obras do Una e são especialmente interessantes para este estudo. Costa e Cotrim (2015), ao analisarem especificamente casas com pátios no Brasil, buscam relacionar seus arranjos contemporâneos a soluções construídas ou consolidadas na arquitetura moderna. Entre as inúmeras casas analisadas, são destacadas duas casas do Una, Bacopari (2010) e Itú (2011). Para os autores, o arranjo da casa Bacopari referenda arranjos bastante explorados nos anos 1950 e 1960 - volume compacto arrematado por empenas cegas longitudinais; arranjo de duas alas paralelas à rua e separadas por pátio central; ligação das alas por uma terceira, que é periférica longitudinal e que abriga as circulações. O seu arranjo da sala com pé-direito

duplo, mezanino e abertura para o pátio central, contudo, é entendido como uma transgressão tipológica, promovida pelo deslizamento do pavimento superior em relação ao inferior, o que se justifica pelo desejo não só de ampliar os limites entre o interior e o exterior, mas também de não os definir.

O esquema da casa Itu (2011), por sua vez, organizada entre empenas cegas e perfurada por pátios, também pode remeter à casa tradicional "entre empenas" paulista. Contudo, o seu esquema é entendido pelos autores como uma transgressão do tipo pátio tradicional. Ao estar semienterrada, seus pátios se diluem na planta para iluminar e ventilar os ambientes, rompendo o tradicional arranjo frente-fundos com pátio central. Esses pátios, juntamente com cobertura transformada em um "terraço-mirante", configuram um arranjo espacial dinâmico que não obedece necessariamente aos esquemas tipológicos modernos (Figura 40). Nos dois casos, a busca por espacialidades mais dinâmicas parece ser o mote que leva, em maior ou menor grau, às transgressões dos arranjos modernos, arranjos estes, ainda assim, observáveis como uma possível matriz.

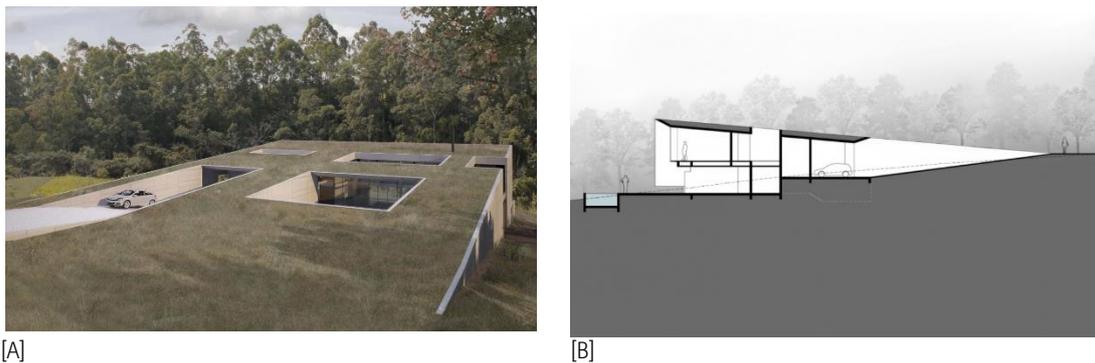


Figura 40: Casa Itu (2011): (A) Perspectiva; (B) Corte longitudinal. Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

No ano seguinte, Costa, Cotrim e Gonsales (2016) realizaram uma análise comparada entre as casas Carapicuíba (2003-2008), dos arquitetos Angelo Bucci e Alvaro Puntoni, e a Casa Mantiqueira (2011), do Una Arquitetos, que compartilham um mesmo arranjo tripartido, base/pilotis/prisma-mirante (Figura 41).



[A]



[B]

Figura 41: (A) Casa Carapicuíba (2003-08). Angelo Bucci e Álvaro Puntoni; (B) Casa Mantiqueira (2011). Una Arquitetos.

Fonte: Grupo SP (B) Una Arquitetos.

A análise das residências busca construir uma série tipológica que evidencia as possíveis referências modernas dessas casas, especialmente obras de Le Corbusier e Reidy, assim como sua relação com obras anteriores dos arquitetos e outras obras de arquitetos contemporâneos. Por fim, revelou-se nos projetos o emprego de um arranjo tipológico onde "a base sofre deformações (Carapicuíba) e sobreposições de tipos diferentes (Sapucaí) e o prisma mirante pode representar um "fragmento de tipo" que, previamente testado, é replicado nestes projetos". Esta investigação serviu de base para o desenvolvimento do grupo Composição base-pilotis-volume-suspenso, apresentado no capítulo 1.

Assim, apesar de Viégas (2018) não identificar no escritório uma prática projetual baseada em uma reflexão tipológica, a análise da crítica sobre as obras do Una afere essa interpretação formal. Não se trata da simples transposição de uma possível matriz tipológica moderna, mas de uma investigação que, baseada na problematização e interpretação do lugar, parece recorrer a dois procedimentos principais: a) avaliar o quanto uma estrutura formal prefigurada suporta tensionamentos impostos pelos condicionantes específicos do projeto, sem que perca a sua integridade formal, o que parece caracterizar especialmente as obras da Fase 1 do Una; b) avaliar como a colagem de fragmentos tipológicos atende às demandas impostas, mesmo que isso leve à deformação da originalidade de uma possível estrutura formal ou à configuração de outro arranjo tipológico, o que parece caracterizar as obras das Fases 2 e 3 do Una.

Dos arquitetos: referências projetuais

Em 2012, quando a equipe do Una foi entrevistada e indagada sobre uma possível herança da escola paulista, os arquitetos afirmaram que tal herança pode ser identificada, mas que esta não é entendida como uma tradição. Para os arquitetos, essa herança **não está presente em um sentido formal**, mas em uma **postura ética** na atuação da profissão:

Alguns entendem esta herança em um sentido formal (formas, materiais e estratégias de desenho), mas nós entendemos seu legado em termos mais gerais. Para nós é uma postura ética da atuação profissional: viemos de uma escola pública e gostaríamos de contribuir com projetos de alcance público, de transformação estratégica da cidade no sentido de torná-la mais justa (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2012, p. 93).

O ambiente da FAU-USP, para a geração das décadas de 1980 e 1990, proporcionou o contato com arquitetos consagrados, deixando um importante legado na formação desses estudantes, dos quais o Una faz parte:

E também é importante dizer que tem um corpo de professores muito importante com quem a gente pôde trabalhar, que pôde contribuir para a nossa formação, e o edifício (projetado pelo Villanova Artigas), que é uma experiência importantíssima a ser pensada só ela. Viver o edifício da FAU-USP é um exercício de liberdade difícil de ser comparado a outros lugares para um estudante de arquitetura (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013, p. 1).

Para Fernanda Bárbara (2015), as referências podem ser entendidas como "os raciocínios que nos acompanham". Apesar de considerar que a produção da arquitetura moderna deva ser avaliada com as devidas críticas, identifica um efetivo vínculo com a arquitetura contemporânea. Ela reconhece grandes arquitetos modernos brasileiros que "acompanham" o escritório, em função da relevante produção arquitetônica em meio a um contexto de mudanças culturais e políticas no país, sobretudo nos anos 1950. Distingue, nesse período, uma produção arquitetônica paulista que incorpora o contexto social ao seu discurso, representada por Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, sendo esta arquitetura capaz de "nos fazer pensar continuamente" e, dessa forma, acompanhar as gerações seguintes.

Fernando Viégas (2018), três anos depois de Bárbara, afirma que entende que a referência projetual **não acontece de maneira direta** e a partir de determinada obra. A referência se dá de maneira ampla, como uma "ideia de uma **construção cultural** de arquitetura", gerada a partir das experiências, discussões e estudos.

Nesse sentido, acredita que é inegável a importância das vivências que a equipe teve com os arquitetos modernos ou com arquitetos que com eles atuaram. Na

formação dos arquitetos do Una, na do Fábio, por exemplo, ressalta o trabalho com Marcos Acayaba, e na da Cristiane o trabalho com André Vainer e Guilherme Paoliello – que trabalharam com Lina Bo Bardi. Na sua própria formação, destaca as experiências das obras de Artigas e as experiências diretas com os arquitetos Paulo Mendes da Rocha, orientador do seu trabalho de conclusão de curso, Eduardo de Almeida e David Libeskind. Nesse sentido, afirma:

(...) as filiações com arquitetura moderna brasileira, em especial com arquitetura moderna paulista, são evidentes. (...) a gente nasceu visitando as casas, Paulo Mendes da Rocha foi nosso professor (...) você não passa uma aula com o Paulo, ou uma estadia, ou um tempo com ele, de modo despercebido. Ao estudar no prédio do Artigas por seis anos (...) fica dentro de você. O prédio do Artigas (...) as relações de continuidades dos espaços, de medidas, de alturas diferentes, de continuidades, de sons é uma coisa que fica (...). Eu acho que sou capaz, se me vendarem os olhos e me jogarem lá dentro, de saber que eu estou dentro daquele prédio, só pelo som (VIÉGAS, 2018).

Tais experiências construíram um ambiente cultural paulista que está presente na produção do Una, mas de maneira contemporânea, filtrado pelo domínio do referido método de interpretação do lugar, a partir do qual são entendidas as intenções de projeto. Só a partir disso, recorre-se àquilo que pode ser interpretado como **referência projetual**, podendo esta "ser contraposta ou não, dada continuidade aos trabalhos, ou não" (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013). (Figura 42).

De alguma forma isso (...) está presente, mas respondendo de maneira contemporânea, em que a cidade que é outra, os clientes que são outros, as necessidades que são outras, mas eu acho que sim. (...) A gente não nega (...) a gente não tem problema nenhum em falar que existem continuidades (...) simplesmente acredito que culturalmente existem continuidades (VIÉGAS, 2018).



Figura 42: Entrevista Fernando Viégas
Fonte: Autor.

Assim, processualmente, as narrativas sobre a aceitação das referências no processo de projeto vão se transformando entre os membros do Una. Parte-se da negação da referência em sentido formal, associando a uma "postura ética" (2012) ou um "raciocínio" que incorpora o contexto social em seus trabalhos (2015), para

uma aceitação parcial, entendida como uma releitura contemporânea de uma "construção cultural" (2018).

Esse posicionamento reticente pode ser entendido como uma tentativa de não reduzir a complexidade do ato projetual a uma simples "referência", como debatem Bárbara (2015) e Viégas (2018) ao terem suas obras associadas à "escola paulista".

Da crítica: referências projetuais

Dez anos antes da entrevista coletiva para a revista colombiana, ainda nos primeiros anos de formação do escritório, é publicada uma matéria (PROJETO, 2002, n.p.) que sugere a relação da produção do Una com a arquitetura moderna. Segundo a matéria, o escritório é fruto do "ambiente universitário e do contato com arquitetos ligados a uma tradição de projetar do ponto de vista ético e tectônico", resultando na "ênfase no apelo social, mesclado a espaços detalhados com rigor e sensibilidade". Esse apelo social, para Autor (2002), se deve à postura da escola paulista, destacando a liderança de Artigas. Acrescenta ainda que essa relação é somada ao "frescor de juventude" e faz citação direta a Fernando Viégas, que, como discutido, nega uma continuidade explícita com a escola.

Em 2006, o discurso da crítica abranda a referência direta à arquitetura moderna, como é sugerido em 2002, e parece se alinhar mais com o discurso que viria a ser assumido pelos próprios arquitetos. Neste contexto, se destaca o livro Coletivo (MILHEIRO; NOBRE; WISNIK, 2006), uma amostragem da produção contemporânea da arquitetura paulista que envolve 36 projetos desenvolvidos por seis escritórios¹, entre os quais o Una Arquitetos.

Nesse livro, a Pinacoteca (Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli, Weliton Ricoy Torres, 1998) é apontada como referência para o primeiro projeto de destaque do Una (1997), a intervenção da Agência dos Correios de São Paulo (Figura 43). Os "claros ensinamentos" de um projeto ao outro consistem na operação de esvaziamento da edificação existente para a criação de uma praça central que reorganiza níveis e acessos, captando e transgredindo o regime de compartimentação da arquitetura acadêmica.

¹ Andrade Morettin, MMBB, Núcleo de Arquitetura, Puntoni Arquitetos e SPBR Arquitetos, Projeto Paulista e Una Arquitetos.



Figura 43: Agência dos Correios de São Paulo (1998). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

No mesmo livro, num paralelo entre o edifício DPTO (1994), do escritório MMBB, e a Clínica Odontológica em Orlandia (1999), do escritório SPBR, a questão da relação com a arquitetura moderna paulista é novamente pontuada, ao mesmo tempo que são sinalizadas transgressões sobre este mesmo repertório, o que também pode indicar os caminhos da pesquisa projetual do Una:

(...) veremos que nenhum deles se esquivava dessa linguagem, embora tampouco se deixem acomodar com ela. Ao contrário, o gosto de seus autores parece por vezes estar na elaboração e um desvio, quando não de uma sutil inversão de algumas das premissas cultivadas como matrizes da dita "escola paulista", da qual se assumem atributos (NOBRE, 2006, p. 25).

Em 2008, no livro "Iberoamérica Arquitectura Emergente" (CANTÍS, 2008), Alexandre Cafcalas avalia o movimento moderno brasileiro a partir de uma visão bastante crítica, expressa já no título "Arquitetura Âncora". O texto é concluído a partir de questionamentos que demonstram a necessidade de superação do embate de gerações entre contemporâneos e modernos:

Como é possível substituir a distância por intimidade, se foi justo esse distanciamento, esse desejo por ser estrangeiro no mundo, esse endêmico estrangeirismo de desconexão, a principal garantia do motor criativo da arquitetura nas últimas décadas? Isso é o que pergunta o pequeno grupo de arquitetos que nos referimos nesse texto. E seus projetos não são mais que os primeiros gestos nesse processo de negociação da difícil reincidência do discurso brasileiro (CAFALAS, 2008, p. 26).

Assim, entre 2006 e 2008, a crítica começa a apontar a referência à arquitetura moderna, mas a partir de uma perspectiva de que este legado é revisitado, tensionado, transgredido, desviado, podendo esse argumento ter implícito uma matriz tipológica, o que, contudo, não é apontado com clareza.

Essa narrativa parece persistir nos anos seguintes, atribuindo à interpretação contemporânea do programa de necessidades ou à atenção ao contexto social

potência para promover a releitura da arquitetura moderna. Nesse contexto, merecem menção as críticas de Luis Corrales (2012), editor da revista argentina "1:100", e Ana Vaz Milheiro (2014), pesquisadora portuguesa. O primeiro, ao desenvolver uma análise comparada das casas Boaçava e Bacopari, atribuiu às características materiais, estruturais e espaciais dos projetos o seguimento de um pensamento moderno paulista, entretanto, a partir de uma visão contemporânea que está de acordo com os modos de viver atual. Sem explicitar como ocorre a "visão contemporânea" nos projetos, a crítica parece endossar que essa se dá pela simples interpretação da natureza mutante do **programa de necessidades**. A segunda também associa o Una à escola paulista. No entanto, na sua perspectiva, o modernismo deve ser analisado como parte do **contexto social e político** da formação do escritório, o que dá identidade à sua própria trajetória, mas que isso não representa necessariamente continuidades projetuais com seus antecessores.

À parte desta possível referência ao legado moderno como um todo, a crítica também se dedica a pontuar relações entre obras isoladas do Una e obras modernas. Fazendo referências mais figurativas que tipológicas, o exercício nem sempre pode ser entendido como o "reposicionamento" sugerido por Leatherbarrow (2014). Nesse contexto, destacam-se Andreoli e Forty (2004) que atribuem ao Pavilhão Carimbó uma "impressão do antigo colonial", na tradição de Lucio Costa, "somada a um aspecto inequivocamente moderno", remetendo a detalhes construtivos similares aos de Mies Van der Rohe e Gerriet Rietveld. Destaca-se também Segre (2006) que relaciona a casa Curitiba com a fachada da casa do caseiro da Villa Savoye, de Le Corbusier, e com volumes e planos de Rietveld (Figura 44).



Figura 44: Casa Curitiba (2002). Una Arquitetos.
Fonte: Una Arquitetos.

Assim, nas narrativas construídas pela crítica, observam-se duas tendências. A primeira delas estabelece dependências e continuidades entre a arquitetura

contemporânea e o legado moderno, conferindo uma identidade comum aos dois momentos. Essa perspectiva pode ter em si um sentido negativo, uma vez que engessa a prática contemporânea aos seus precedentes, assim como foi observado em relação ao não reconhecimento do termo "escola paulista" no discurso dos arquitetos. A segunda tendência, por sua vez, está mais próxima do discurso dos arquitetos, reconhecendo a importância do legado moderno, sem julgar, contudo, a prática contemporânea somente a partir dessa trajetória.

[3.3.2] Narrativas das obras

Como discutido, o possível legado moderno a que se refere este estudo se ancora no que pode ser chamado de "escola paulista" e na exploração de um vocabulário "brutalista".

Para a compreensão do que venha a ser o vocabulário brutalista, recorre-se a Zein (1983) e a Bastos e Zein (2010). Sem pretender esgotar a totalidade do tema, as autoras destacam algumas características desse vocabulário que se relacionam diretamente com os critérios de análise tipológica proposta neste estudo, como o partido, a composição (em planta e elevação) e o sistema construtivo, este último aqui destacado por se considerar que, neste caso, a expressão do sistema construtivo-estrutural é parte integrante do próprio sistema formal (BAHIMA, 2015) ².

É a partir desse vocabulário que as obras do Una são analisadas neste capítulo. Ainda agrupados nos três principais arranjos identificados na série tipológica – **bloco único, blocos e vazio e bloco tripartido** –, projetos do Una são contrapostos a exemplares de obras modernas da escola paulista que, por amostragem, podem aferir ou refutar as hipóteses levantadas neste estudo, ou seja, da efetiva herança ou não do legado moderno brasileiro. Busca-se, portanto, a partir dos projetos em si, transpor predeterminações impostas pelos discursos dos arquitetos e da crítica.

² Além dessas características, as autoras destacam outras duas mais específicas que não serão aqui consideradas, por não fazerem parte do escopo investigativo proposto – textura e aparência lumínica; e características simbólico-conceituais. Sobre a primeira, as autoras destacam que, recorrentemente, a textura do material e o uso de poucas aberturas no brutalismo conformam ambientes com baixa iluminação natural, em contraste com espaços naturalmente iluminados através de janelas convencionais e/ou iluminações zenitais. Sobre a segunda, destacam a austeridade e homogeneidade, decorrentes do emprego de uma restrita paleta de materiais. Abordam ainda, uma "noção de cada edifício enquanto protótipo potencial, ou ao menos em uma solução que busca ser cabal para se tornar exemplar e, no limite, repetível" (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 79), e reforçam que as obras possuem um caráter experimental no exercício arquitetônico.

Obviamente, esse exercício não pretende determinar uma paternidade rígida, um DNA absoluto, mas talvez alguns dos genes deste DNA, algumas pistas que, entre muitas, podem melhor revelar as obras do Una e melhor explicitar a capacidade criativa de seus arquitetos. Neste sentido, a descrição do próprio escritório sobre a casa 239 pode revelar a multiplicidade de referências modernas – nacionais e internacionais, tipológicas e fisionômicas – contidas em uma só obra:

O pátio, o volume recortado, envidraçado para o interior é a primeira unidade da Escola do Porto (e outros Sizas). O pátio desejaria (o mais profundo desejo) ser Aalto (Muuratsalo). A piscina lembra, sem lembrar, a Villa Dall'ava e um pouco a cobertura da casa Millan. A circulação em ponte é a Maison La Roche, podendo aqui se voltar apenas para uma fresta, interna à casa. Quer lembrar também as casas do Artigas (a Baeta!). Mas o Artigas está sobretudo no desejo de acertar a escala dos espaços. Os caixilhos são irregulares, com grandes superfícies em madeira como na Maison Jaoul, querem ser uma grelha, que faz a mediação entre o espaço interno e externo, como na casa Curutchet. Os montantes são largos e altos, como fez Louis Kahn (Esherick House). Lá os pés-direitos são duplos, o caixilho é único, aqui o caixilho busca de um outro modo a unidade vertical. A sala de jantar, aberta para todos os lados, vem da memória das pequenas casas do Breuer no Cape Cod. O espírito deseja ser da casa dos Eames e do Sérgio Fernandes em Caminha. São as casas que nos habitam (Una arquitetos, 2017).

Bloco único

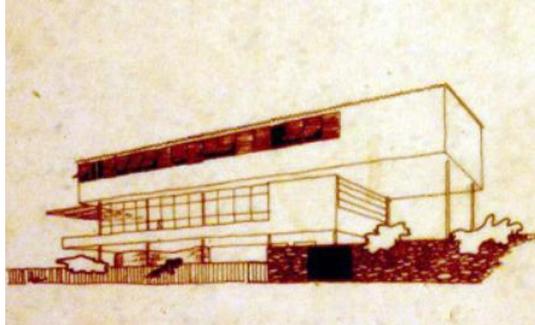
Modernismo

Do conjunto de obras do Una estudadas no capítulo 1, pouco mais de 75% recorrem ao partido compacto. No brutalismo, segundo Bastos e Zein (2010), esse partido é recorrente e envolve duas soluções comuns: **monobloco**, com todas as atividades do programa dispostas no seu interior; e **arranjos com mais de um volume**, em que um deles assume maior hierarquia e subordina os demais. Nos dois casos, as composições são destacadas do chão, horizontalizadas e contrastantes visualmente com o entorno, "apesar de se proporem integrados com o sítio, pela facilidade de acessos" (ZEIN, 1983, p.81).

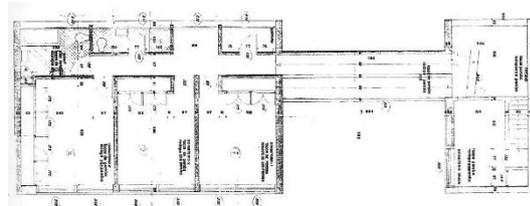
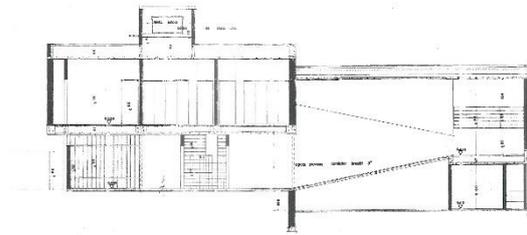
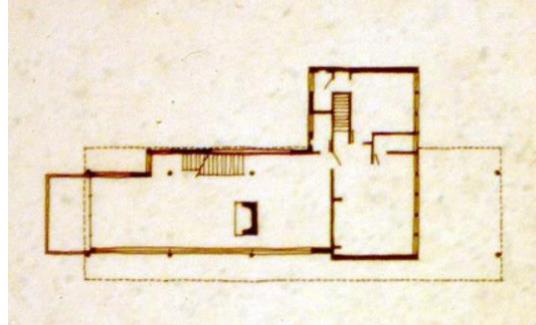
Dois esquemas recorrentes nas obras de Vilanova Artigas na década de 1940 (COTRIM, 2017)³ podem se relacionar com tais características. O primeiro consiste no volume único, com um ou mais pavimentos apoiados em pilotis. Ilustra esse arranjo a casa Álvaro de Sá (1949), cujo volume sobre-pilotis possui maior hierarquia e subordina o volume sob-pilotis. O segundo trata-se de dois volumes conectados por vigas ou paredes que garantem o aspecto compacto da

³ Além desses dois, Cotrim (2017) ainda cita um terceiro - a sobreposição de dois volumes em sentido contrário.

composição, o que pode ser ilustrado pela casa Mattos (1951), cujo vazio central é ocupado por uma circulação em rampa que conecta meios-níveis. (Figura 45)



[A]

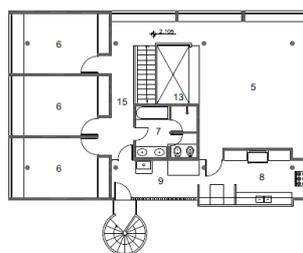
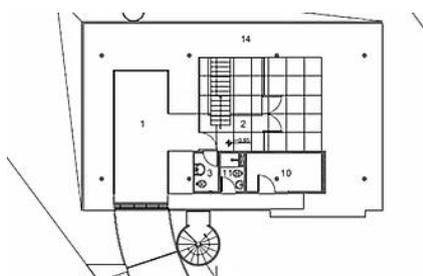
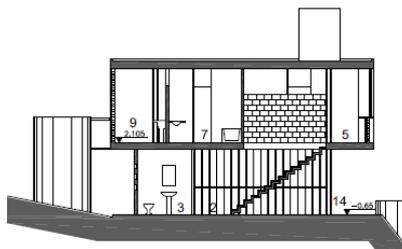


[B]

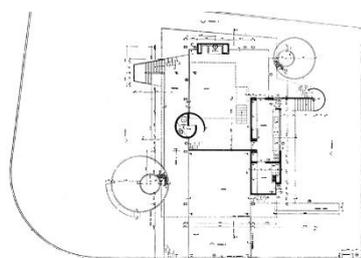
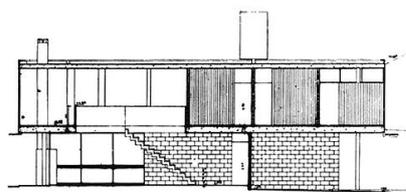
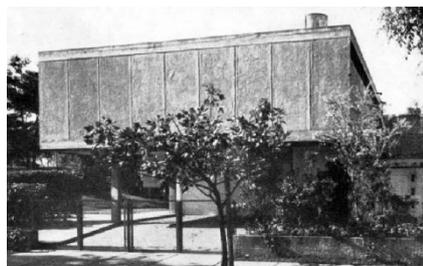
Figura 45: (A) Álvaro de Sá. (1949); (B): Mattos (1950). Vilanova Artigas

Fonte: (A) Acervo Vilanova Artigas; (B) COTRIM, 2017, p. 55.

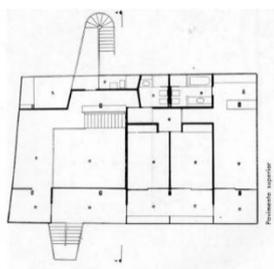
Esses dois esquemas tipológicos serão replicados e interpretados em larga escala em casas da segunda e terceira geração de brutalistas. Correspondem ao primeiro esquema, volume único, dois projetos de Carlos Milan, as residências Roberto Milan (1960) e Nadyr Oliveira (1960). Ambas, compositivamente, enfatizam a hierarquia do prisma sobre-pilotis, sendo este mesmo pilotis parcialmente ocupado com volumes secundários - rígidos ou escultóricos, translúcidos ou opacos -, assim como Artigas ensaia na Sá (1949) (Figura 46).



[A]



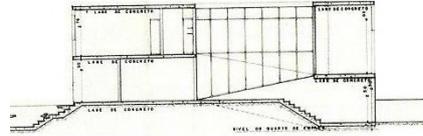
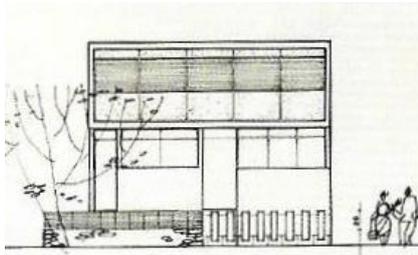
Plano do pavimento térreo - Estor, cozinha, lavanderia, abrigo oculto e detalhes dos pisos



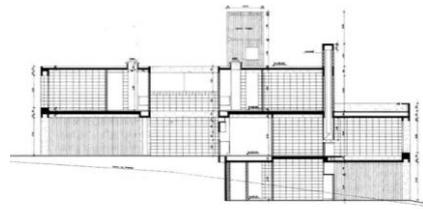
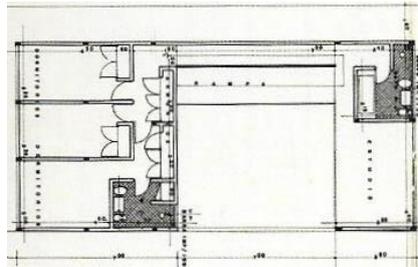
[B]

Figura 46: Casas Bloco único: (A) Nadyr Oliveira (1960); (B) Milan (1960). Carlos Milan
Fonte: Acervo Arquivo Arq.

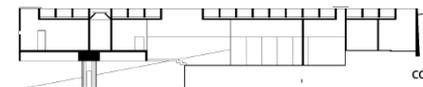
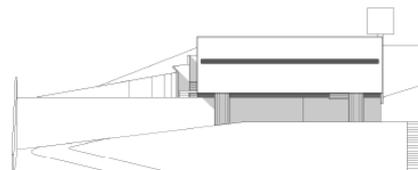
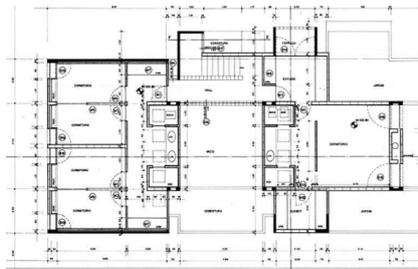
O segundo esquema, dois volumes conectados, por sua vez, passam a ser mais recorrente entre obras da escola paulista na década de 1970. Ilustram esses argumentos, além de obras do próprio Artigas, como as casas Nogueira (1959) e Magnani (1981), obras de Eduardo Almeida, como a casa Jacob Kipnis (1970), e de Mendes da Rocha, como a casa Francini (1975). (Figura 47).



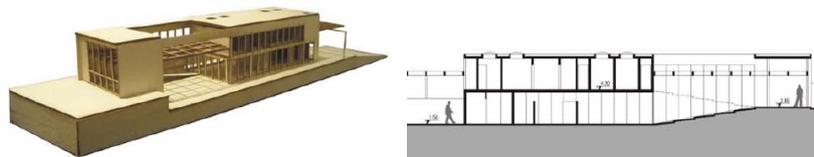
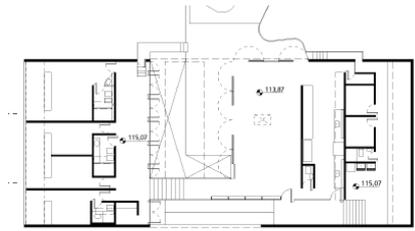
[A]



[B]



[C]



[D]

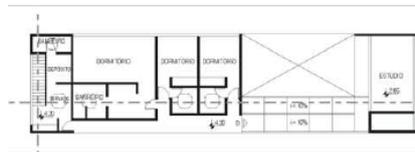


Figura 47: (A) Nogueira (1959). Vilanova Artigas; (B) Jacop kipnis (1970). Eduardo Almeida; (C) Francini (1975). Paulo Mendes da Rocha; (D) Magnani (1981). Vilanova Artigas.
Fonte: (A) COTRIM, 2017, p. 67; (B) Arquivo Eduardo de Almeida; (C) ZEIN, 2000, p. 301-303; (D) TAGLIARI, 2012, p. 175.

Independentemente das variações dos esquemas, se **bloco único** ou volumes conectados, nos dois casos é possível perceber características compositivas pontuais que Bastos e Zein (2010) atribuem ao brutalismo: vazios verticais, como pátios centrais ou mezaninos; jogos de níveis, com rampas e escadas que buscam qualificar percursos e visuais; modulação estrutural-distributiva; e disposição estratégica de elementos irregulares de composição (escadas e núcleos de serviços), buscando definir zoneamentos e plantas livres reversíveis, como descrevem as autoras:

(...) os espaços internos são geralmente organizados de maneira flexível, interconectada e não compartimentada; os elementos de circulação recebem grande destaque: se internos, definem zoneamento e usos, se externos, sua presença plástica é marcante; frequente concentração horizontal e vertical das funções de serviço, em núcleos compactos que muitas vezes definem a distribuição e zoneamento funcional dos demais ambientes (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 79).

Além das considerações das autoras que versam mais sobre aspectos pontuais ou linguísticos da composição, cabe destacar aspectos mais sistêmicos relevantes ao estudo aqui proposto – o arranjo compositivo das plantas explorado a partir do arranjo volumétrico e a solução estrutural relacionada diretamente aos aspectos formais.

O exame atento das casas aqui ilustradas evidencia dois tipos de arranjo das plantas – o *longitudinal*, que explora a disposição dos elementos de composição numa pauta organizada ao longo da maior extensão do volume; e o *transversal*, numa pauta estabelecida ao longo da menor extensão do volume, geralmente, voltada para frente-fundos do lote. Nos dois casos, é possível introduzir "vazios" na composição, geralmente, um "mezanino" nos arranjos longitudinais e um "pátio" central, nos arranjos transversais.

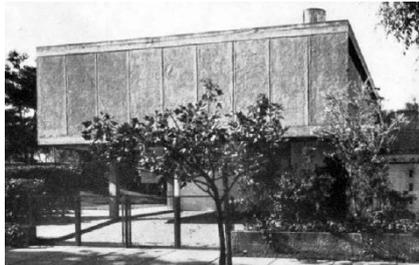
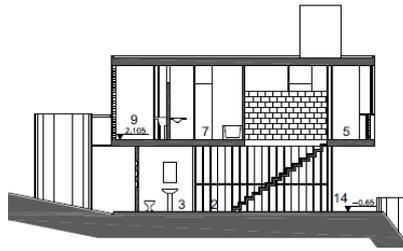
De modo geral, há uma predominância do arranjo longitudinal nas composições em **bloco único** e do arranjo transversal (frente-fundos) nas composições com volumes conectados. Contudo, há inúmeros exemplares que alteram essas pré-configurações, demonstrando a flexibilidade do esquema tipológico. As duas casas de Milan em **bloco único**, por exemplo, exploram os arranjos longitudinal (Nadyr Oliveira, 1960) e transversal (Roberto Milan, 1960). No mesmo sentido, a casa Nadyr (Carlos Milan, 1960) pode ilustrar um exemplo em que um **bloco único** é arranjado transversalmente (frente-fundos) e a casa Magnani (Artigas, 1981), um arranjo com volumes conectados que se organiza longitudinalmente.

Outra variação tipológica observada entre as casas diz respeito à solução estrutural, perseguindo o que Bastos e Zein (2010) chamam de "caixa portante" – uma planta livre definida a partir de uma estrutura em concreto aparente, armado ou protendido e fundido *in loco*. Segundo Bahima (2015), neste contexto, são observados três esquemas estruturais recorrentes – o sistema domoico, de matriz lecorbusiana, definido por pilares internalizados na planta e balanços na maioria das suas bordas; o não domoico, sistema definido exclusivamente por muros portantes periféricos; e o *híbrido*, dado pela "superposição ou justaposição" de muros portantes periféricos apoiados em colunas ou pilares que moldam um pilotis. (Figura 48)

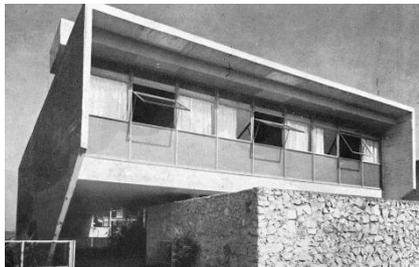
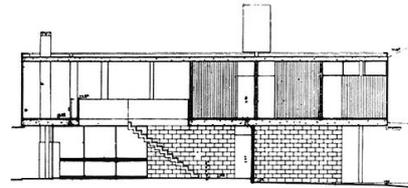
Principalmente os dois últimos esquemas – não domoico e híbrido – são explorados para configurar um "invólucro estrutural" que, segundo Cotrim (2017), se evidencia mais a partir da segunda fase da produção de Artigas, entre as décadas de 1950 e 1960, como ilustram as casas de Artigas - Bittencourt (1959) e Ianni (1960) – e dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha e João de Genaro - Melo (1962). (Figura 48)



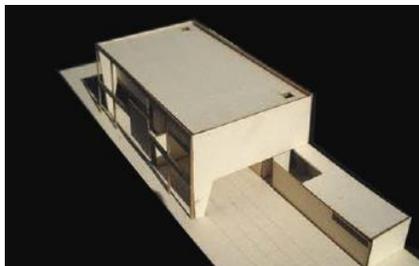
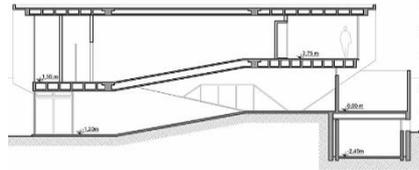
[A]



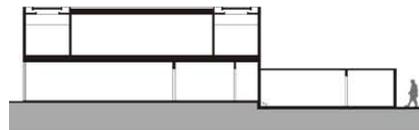
[B]



[C]



[D]



[E]

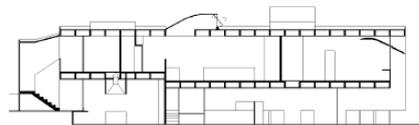


Figura 48: Esquemas estruturais: (A e B) Domíneo - Roberto Milan (1960). Carlos Milan. Kipins (1970). Eduardo de Almeida; (C e D) Não domíneo - Bittencourt (1959); Ianni (1960). Vilanova Artigas; (E) Híbrido - Melo (1962). Paulo Mendes da Rocha e João de Genaro.

Fonte: (A), (B), (C) Arquivo Arq; (D) TAGLIARI, 2012, p. 147; (E) Imagem: Arquivo Arq, Corte: ZEIN, 2000, p. 206

Decorre dessas soluções o tratamento das elevações, onde grandes empenas de concreto aparente impõem poucas aberturas, predominando os cheios sobre os

vazios, em contraste com grandes aberturas transversais, muitas vezes protegidas por balanços da cobertura.

A figura 49 busca sintetizar, cronologicamente, o vocabulário das **residências modernas classificadas como o bloco único**:



Figura 49: Figura síntese, bloco único casas modernas
Fonte: Da autora

Figura 49: Figura síntese, bloco único casas modernas
Fonte: Da autora.

Una

No caso do Una, o partido com **bloco único**, mais especificamente, **bloco único apoiado em pilotis**, aparece nas casas Alto de Pinheiros, Joinville, Boaçava e Florianópolis (Figura 50).



[A]



[B]



[C]



[D]

Figura 50: (A) Alto de Pinheiros (2003); (B) Joinville (2009); Boaçava (2009); (D) Florianópolis (2012). Una Arquitetos

Fonte: Acervo Una Arquitetos.

Na Joinville e na Florianópolis, o sistema estrutural domoico; a configuração longitudinal e modular da planta, com banheiros e escadas dispostos de forma a favorecer a melhor orientação dos ambientes de permanência prolongada; bem com vazios dispostos a criar contrapontos visuais na experiência espacial reportam claramente ao repertório moderno, a exemplo das casas Sá (Artigas, 1949) e Roberto Milan (Milan, 1960). (Figuras 50B e 50D)

O repertório apreendido, contudo, não impede novas investigações dos arquitetos, que tensionam e transgridem esse mesmo esquema, condicionados pelas demandas específicas de cada projeto. A desejada relação visual do terraço do segundo pavimento da casa Alto Pinheiros com o pátio lateral do lote pode justificar a aparente "desordem" do arranjo espacial, se comparado com os

modelos modernos. Do mesmo modo, a desarticulação modular da Boaçava pode ser justificada pelo desejo de não abrir os quartos diretamente para os lotes laterais, recorrendo ao artifício de abri-los para terraços frente-fundo (Figura 51A e 51C). Portanto, os esquemas modernos não são adotados como uma prefiguração, como um fim, mas como um meio, um instrumento de investigação que pode levar mesmo à quase ilegibilidade de um possível tipo original.

Cabe observar que a abertura do terraço casa Alto Pinheiros rompe a viga-parede longitudinal do seu sistema estrutural *híbrido* e que o sistema estrutural da Boaçava não respeita os esquemas discutidos entre os precedentes modernos. Portanto, as investigações-transgressões nestas casas não se limitam à natureza do arranjo da planta, mas se dá a partir de uma complexa trama de relações entre forma-função-estrutura.

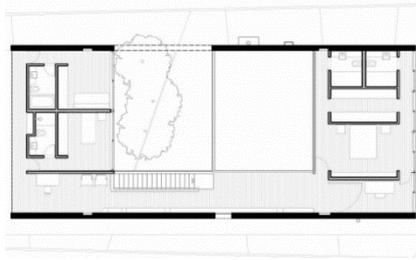


Figura 51: (A) Alto de Pinheiros (2003); (B) Joinville (2009); (C) Boaçava (2009); (D) Florianópolis (2012). Una Arquitetos.
Fonte: Acervo Una Arquitetos.

Outra característica compositiva dessas residências do Una que chama atenção por remeter aos projetos modernos refere-se à já apontada ocupação parcial do pilotis por volumes independentes e secundários. Especificamente na Alto de Pinheiros e na Boaçava, um volume desliza além dos seus limites, para configurar pátios de serviço ou áreas de lazer enclausuradas, solução esta ensaiada por



[B]



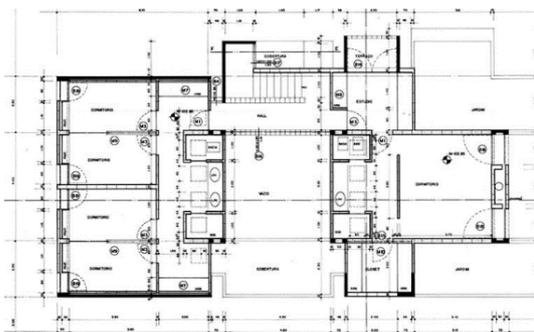
[C]



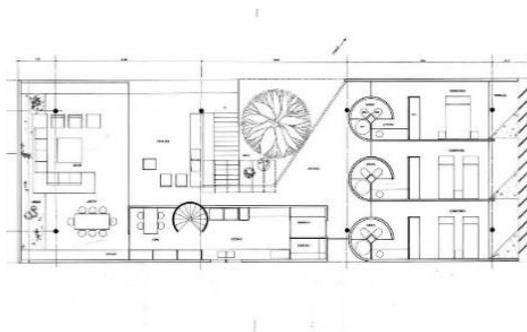
Figura 53: (A): Curitiba (2002); (B) Bacopari (2009); (C) Piracaia (2009). Una Arquitetos
Fonte: Una arquitetos.

A configuração dessa ala conectora na casa Curitiba poderia ter relações com alas conectoras de casas de Eduardo de Almeida. A ala da casa Haddad (1974), por exemplo, pode ilustrar relações funcionais, com a disposição das circulações horizontal e vertical; e a ala da Jacop Kipnis (1970), relações com o arranjo espacial, onde o vazio central é convertido em espaço do acesso principal. Contudo, observa-se que o tratamento das alas principais da Curitiba não reproduz essas soluções modernas – no setor íntimo, a tradicional disposição modular de quartos para frente ou fundos assume uma disposição longitudinal; no setor social, internaliza o núcleo de serviços, para manter a ala conectora visualmente livre e com pé-direito duplo, impondo-lhe maior hierarquia (Figura 54). O arranjo tipológico, portanto, comporta variações sem perder sua essência compositiva.

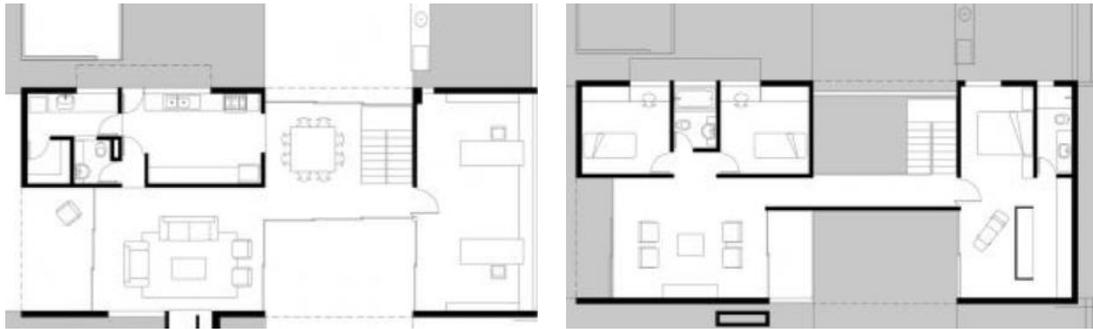
(Continua)



[A]



[B]

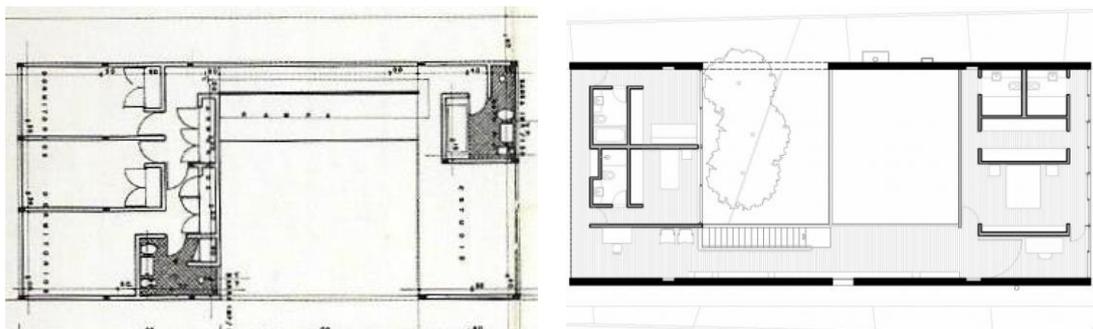


[C]

Figura 54: (A) Jacop kipnis (1970). Eduardo Almeida; (B) Haddad (1974). Eduardo Almeida; (C) Curitiba (2002). Una Arquitetos.

Fonte: (A) e (B) Acervo Eduardo de Almeida. (C) Una arquitetos

No mesmo sentido, a casa Bacopari poderia ter relações com a Nogueira (Artigas, 1959), a despeito do embate topográfico enfrentado pela segunda. Ambas se organizam entre duas empenas cegas, ou muros portantes longitudinais, com alas frente-fundo e ala de ligação com circulações longitudinais que ladeiam um jardim central. Na Bacopari, contudo, deve-se destacar a duplicação do pé-direito da sala que, junto com o pátio central, dilata significativamente a experiência espacial nos limites das empenas cegas. Também se observa a mudança de estratégia de inserção dos banheiros, não mais buscando liberar as fachadas frente-fundos para a disposição dos quartos, como nos casos modernos, mas sim, liberar a própria fachada do pátio central. Tem-se, portanto, mais uma explícita abordagem tipológica que, pelas contingências específicas do projeto ou liberdade criativa dos arquitetos, comporta inúmeras variações (Figura 55).



[A]

[B]

Figura 55: (A) Nogueira (1959). Vilanova Artigas; (B) Bacopari (2009). Una Arquitetos.

Fonte: (A) Cotrim, 2017; (B) Acervo Una.

A Piracaia poderia representar entre os três exemplos citados aquele que mais tensiona e transgride as possíveis estruturas formais herdadas do modernismo. Nela, observa-se uma sobreposição de tipos ou fragmentos de tipos, com um

volume base-pódio e um volume linear tripartido, simultaneamente fragmentado por dois pátios e conectado por rampas que ladeiam esses mesmos pátios. A configuração do volume linear, quer pela disposição das rampas-vazios, quer pelo arranjo longitudinal dos quartos e pela inserção dos banheiros, pode ter similaridade com a solução que Artigas testa, em planta e corte, na Casa Magnani, em 1981. O exercício, contudo, versa apenas sobre a "parte" e não sobre um "todo" tipológico. No exercício de montagem destas partes, os arquitetos mostram a amplitude de repertórios e a competente leitura dos condicionantes impostos pelo contexto específico de cada projeto, impedindo-lhes a simples transposição de soluções (Figura 56).



[A]



[B]

Figura 56: (A) Magnani (1981). Vilanova Artigas; (B) Piracaia (2009). Una Arquitetos.
Fonte: (A) TAGLIARI, 2012, p. 386 e 386; (B) Una arquitetos.

Além das questões mais relativas à estrutura formal discutidas até aqui, questões figurativas ou fisionômicas ainda podem estabelecer relações entre o repertório moderno e o do Una. O desejo ainda latente do "volume puro moderno" pode ser ilustrado em diversos projetos do Una: nos terraços enclausurados nos limites do volume superior da Alto Pinheiros, a exemplo da Vila Savoye de Le Corbusier; no arremate dos volumes da Bacopari por empenas cegas longitudinais que, apesar de recortadas, ainda conferem unidade ao conjunto; ou nos vigamentos-rampas da Piracaia que reconfiguram a unidade formal entre os volumes dos setores, assim como observado nas casas Mattos (1951), Nogueira (1959) e Magnani (1981), de Vilanova Artigas (Figura 57).



Figura 57: (A): Alto de Pinheiros (2003); (B) Bacopari (2009). Una arquitetos
Fonte: Una arquitetos

Por outro lado, tais soluções formais estão intimamente ligadas ao próprio sistema estrutural adotado, recorrendo aos três esquemas largamente empregados no brutalismo paulista, aqui já discutidos. Na Alto Pinheiros, a adoção de um *sistema híbrido*, com viga-parede apoiada diretamente em pilotis, impediria a adoção de grandes aberturas junto aos referidos terraços. Na Bacopari, as empenas em concreto armado, configurando um *sistema* não *dominoico*, serve de apoio a uma leve trama metálica que amplia as relações visuais internas com o pátio central. Na Piracaia, o *sistema dominoico*, com colunas levemente internalizadas, transforma em balanços as rampas conectoras, o que, ao mesmo tempo, confere a leveza ao volume em suspensão (Figura 58).

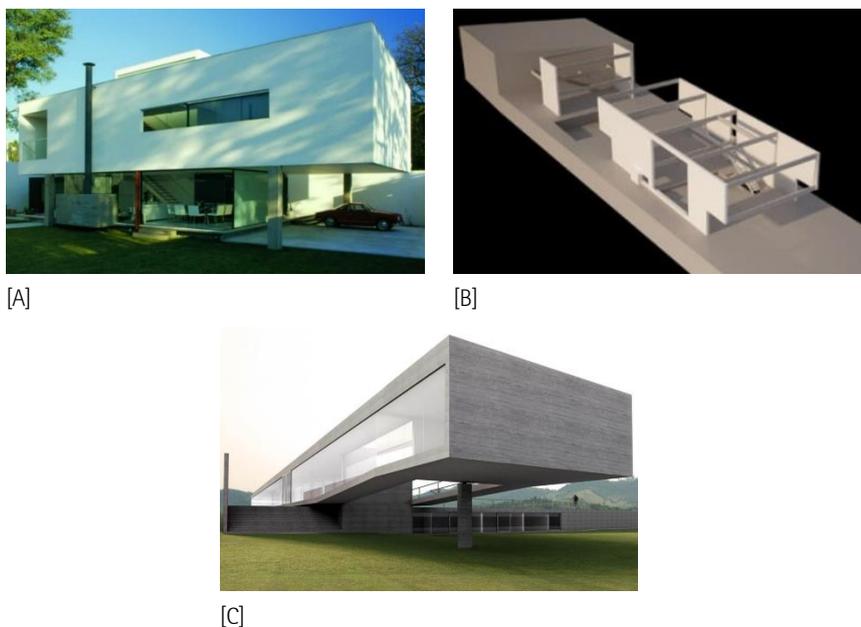


Figura 58: (A): Alto de Pinheiros (2003); (B) Bacopari (2009); (C) Piracaia (2009). Una arquitetos
Fonte: Una arquitetos

A figura 59 representa o grupo **bloco único**, buscando sintetizar, cronologicamente, a relação entre obras modernas e do Una incluídas nesse grupo:

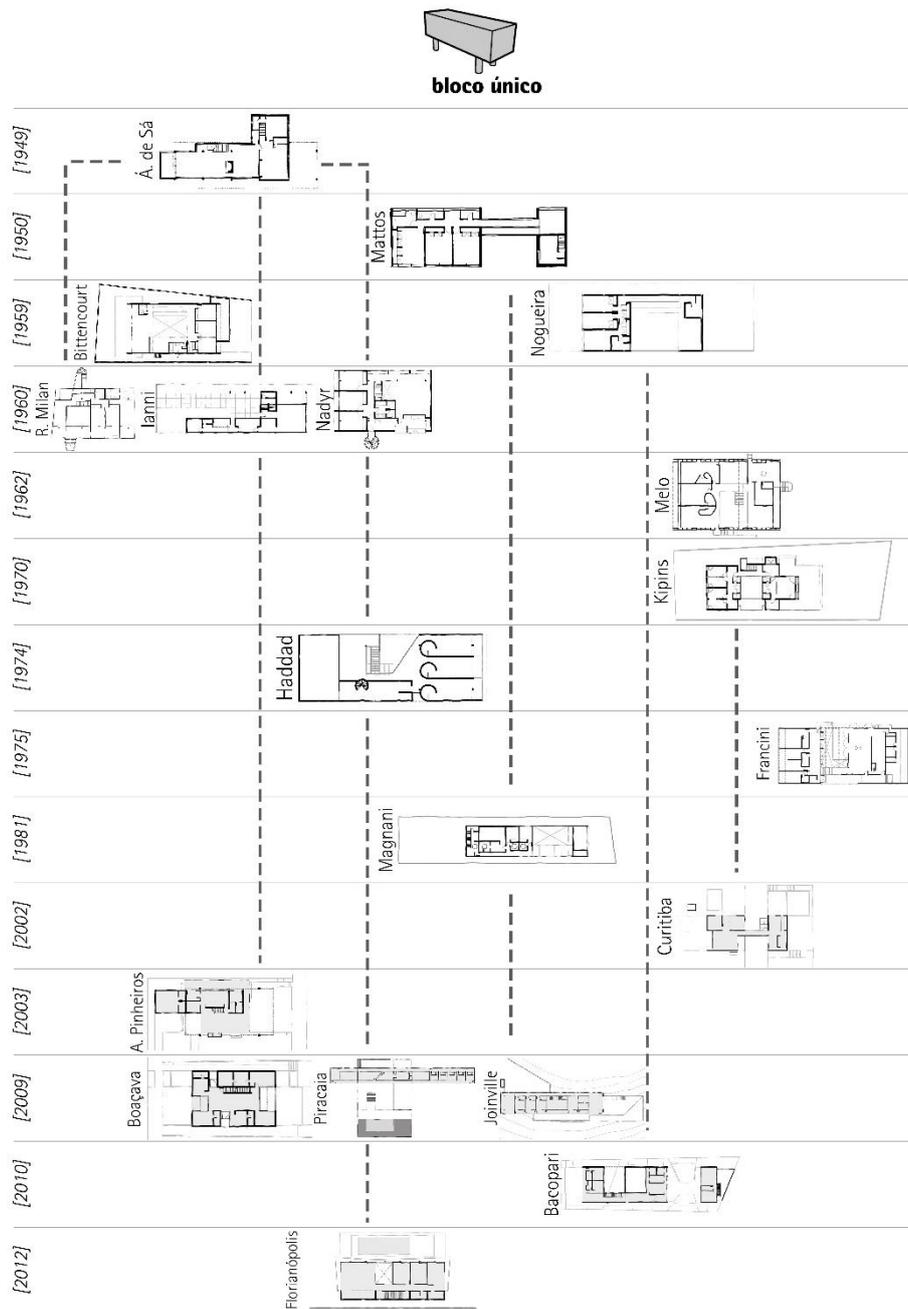


Figura 59: Figura síntese, bloco único
Fonte: Da autora.

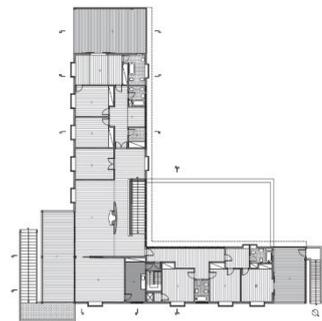
Bloco e vazio

O grupo **bloco e vazio** é representado apenas pela casa 239, uma composição aditiva, cujas alas lineares se organizam a partir de um espaço centralizador, um pátio. Os arranjos aditivos com alas lineares foram extensamente usados na arquitetura moderna, por favorecer o zoneamento do programa, com cada setor

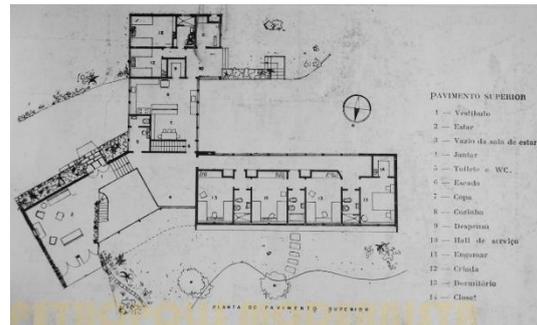
ocupando um volume, e por favorecer a iluminação e ventilação dos ambientes, com a largura das alas reduzidas. Amplamente empregados na arquitetura moderna carioca, esses arranjos figuram entre casas de lazer construídas em lotes extensos de regiões turísticas, sem os limites normalmente impostos pelos lotes urbanos usuais (COSTA; PICCOLI; CAON, 2015). Nestes contextos, as alas configuram partidos em "L", "T" e "H" ou arranjos que exploram um maior tensionamento compositivo, com a adoção de geometrias irregulares nas alas e entre alas (Figura 60).



[A]



[B]



[C]

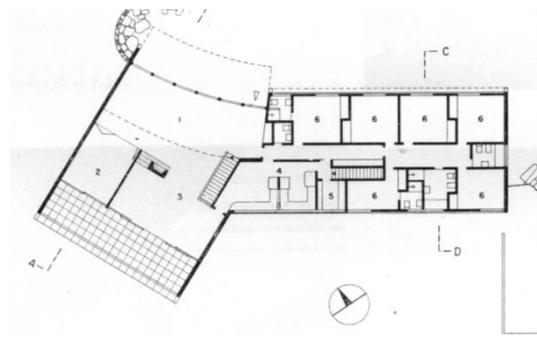


Figura 60: (A) Saavedra (1941), Lucio Costa; (B) Hime (1949), Henrique Mindlin; (C) Carvalho (1955), Henrique Mindlin.

Fonte: (A) Acervo Casas Brasileiras do Século XX; (B e C) Arquivo Petrópolis Modernista.

Na tradição paulista, as composições aditivas em alas são pouco recorrentes, o que, em parte, pode ser explicado pelo predomínio de projetos em lotes urbanos

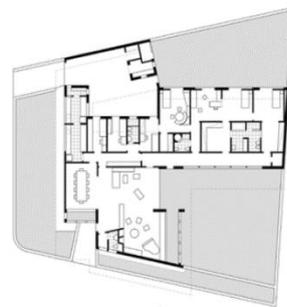
pequenos e estreitos. Ainda assim, é relevante apontar a exploração desses arranjos por Rino Levi, antes mesmo do brutalismo.

Segundo Gonsales (2001, n. p.), a partir do projeto de sua casa em 1944, Levi adota uma postura projetual que "ativa todo o terreno através de alas funcionais que se debruçam sobre pátios". Os vazios ou pátios, assim, não decorrem de subtrações na massa, pelo contrário, "massa construída e vazio se mantêm como entidades definidas".

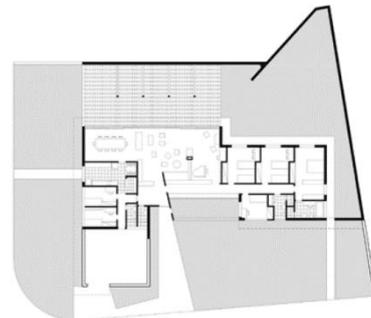
Especialmente em lotes amplos e de esquina, Levi explora o arranjo de alas térreas horizontalizadas, dispostas em "T" ou "L", configurando pátios residuais entre essas alas e os limites do lote. Para cada setor - social, íntimo e serviço -, Levi persegue a designação de um pátio privado, cuja geometria assume a irregularidade dos limites do lote (COSTA, 2011) (Figura 61).



[A]



[B]



[C]

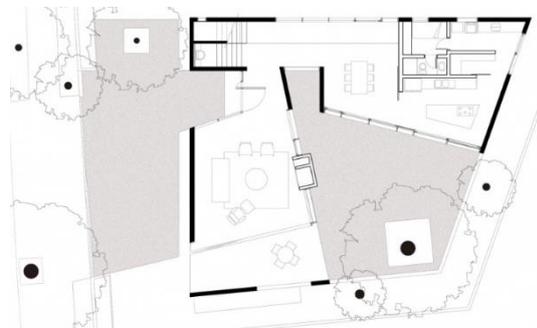


Figura 61: (A) Levi (1944). Rino Levi; (B) Guper (1951). Rino Levi; (C) 239 (2012). Una arquitetos.

Fonte: (A e B) Costa, 2011, p. 101 e 108; (C) Una Arquitetos.

A despeito do arranjo de alas horizontalizadas e de definição de pátios com diferentes hierarquias, a casa 239 pode reportar ao procedimento de relacionar as alas com os limites irregulares do lote, para configurar pátios residuais e privados. Aqui, contudo, as dimensões restritas do lote parecem condicionar não só as alas em dois pavimentos e o único pátio, mas também a própria irregularidade da geometria das alas, forçada para que ganhassem largura suficiente para acomodar o programa sem comprometer a configuração do pátio (Figura 62).

O exercício de reportar a casa 239 ao universo da vanguarda moderna carioca e paulista e não ao brutalismo decorre do fato de que neste último prevaleceram os partidos compactos, como já observado. Casas, como a Rafaelli (1960), de Eduardo de Almeida, e a Trujilo (1960), de David Libeskind, ambos indicados pelos membros do Una como referências importantes para o escritório (VIÉGAS, 2018), figuram como exceção. Nelas, contudo, observa-se uma linguagem mais planar, com coberturas planas e generosos beirais, o que foge dos rigores do vocabulário brutalista (Figura 62).

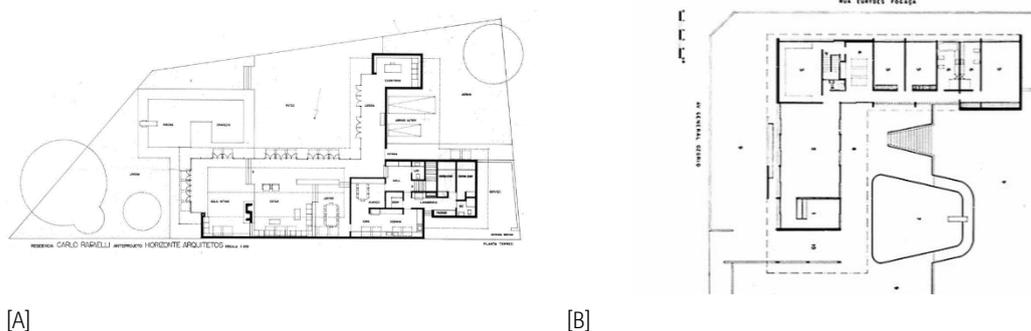


Figura 62: (A) Rafaelli (1960), Eduardo de Almeida. (B) Trujilo (1960), David Libeskind.

Fonte: (A) Acervo Trujilo Eduardo de Almeida; (B) Arquivo Arq.

De qualquer forma, observa-se que, assim como no brutalismo, o uso de tais arranjos é excepcional, a 239 representa apenas uma entre 23 casas do universo do Una com o uso deste arranjo, o que pode ajudar a confirmar a hipótese de forte relação entre as duas produções. Como obra de exceção, a 239 talvez tenha o mérito de conciliar o partido aditivo em alas e a expressão brutalista, esta última decorrente em grande parte da rigidez volumétrica e do tratamento das superfícies em concreto aparente.

A figura 63 representa o grupo **bloco e vazio**, buscando sintetizar, cronologicamente, a relação entre obras modernas e do Una incluídas nesse grupo:

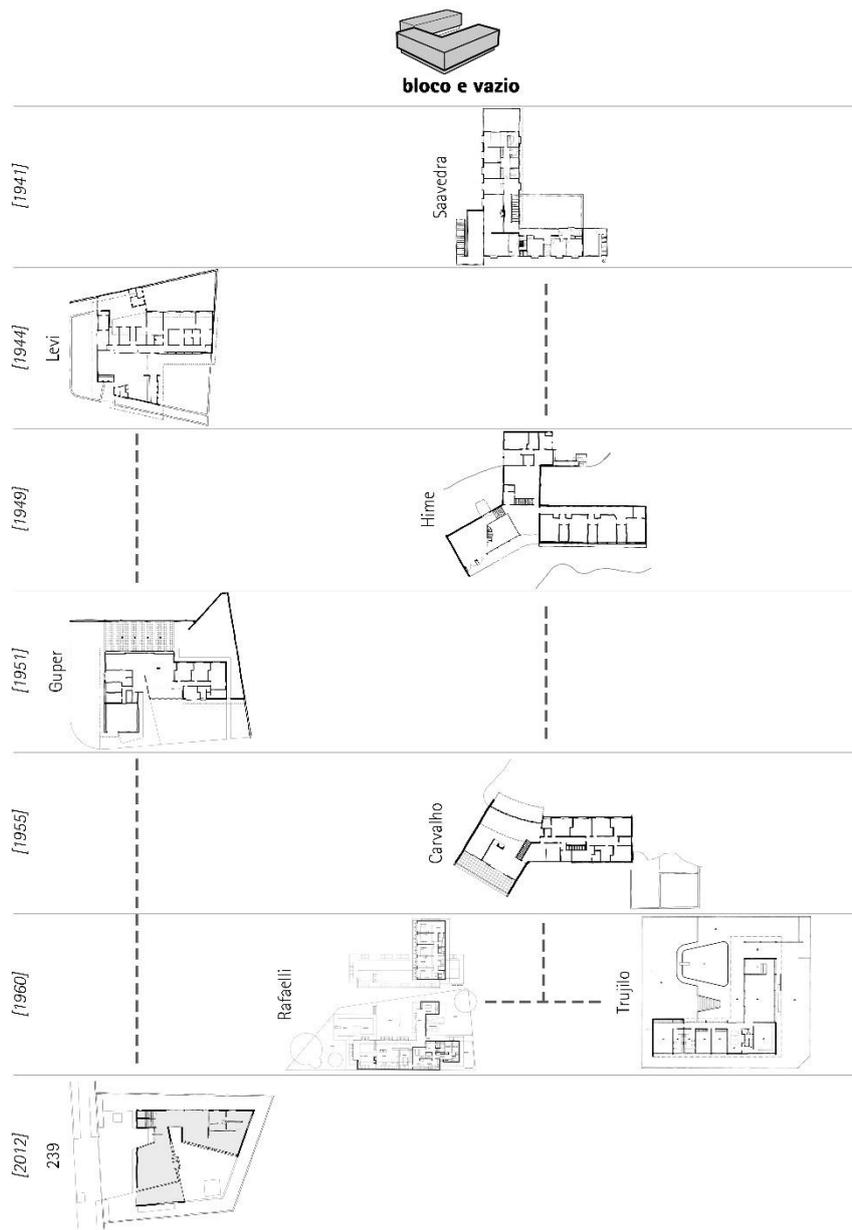
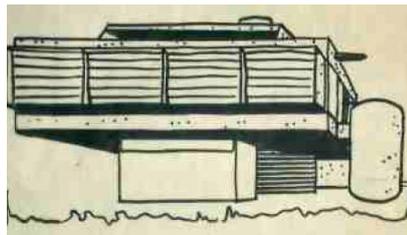


Figura 63: Figura síntese, bloco e vazio
 Fonte: Da autora.

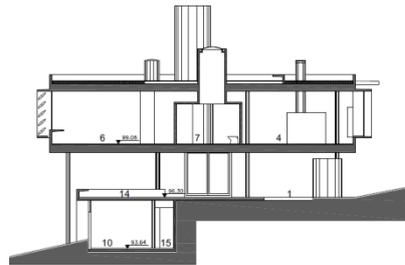
Bloco tripartido

Este grupo é composto pelas residências do Una que recorrem ao arranjo base-pilotis-volume-suspenso - Pinheiros (2009) e Mantiqueira (2012). Os projetos se desenvolvem a partir de um volume-base parcialmente enterrado; um pilotis no nível intermediário; e um volume superior considerado como um "mirante" na composição (Figura 64). A origem desse esquema tipológico pode remontar ao modernismo, mais precisamente, ao projeto do edifício para alugar em Argel (1933), de Le Corbusier, sendo depois replicado em diferentes contextos, com programas e escalas diversas. (COSTA, COTRIM, GONSALES, 2017). Com escala

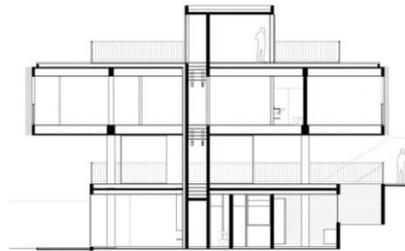
ampla, o Conjunto Pedregulho (Affonso Reidy e Carmem Portinho, 1952), no contexto carioca, e o MASP (Lina Bo Bardi, 1968), no contexto paulista, podem ilustrar o uso do esquema. Especificamente com programa residencial e em São Paulo, algumas casas podem ser mencionadas por se aproximarem, em maior ou menor grau, desse esquema, como a casa Cunha Lima (Joaquim Guedes, 1957) e a casa do arquiteto Carlos Milan (1959/1964).



[A]



[B]



[C]

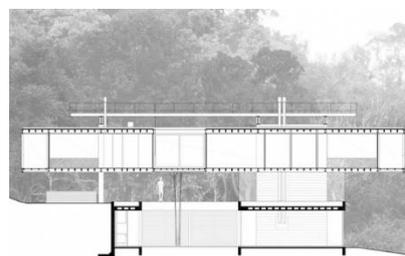


Figura 64: (A) Milan (1959/1964). Carlos Milan; (B) Pinheiros (2009); (C) Mantiqueira (2012). Una arquitetos.

Fonte: (A) MATERA, 2005; (B e C) Acervo Una Arquitetos.

Nesta última, Milan tira partido da declividade do lote para desenvolver um volume semienterrado que, com caráter secundário, abriga somente as dependências dos funcionários. As demais partes do programa, ocupam o volume superior, configurando uma "casa-apartamento" (ZEIN, 2000, p 165). Conectando esses dois volumes – semienterrado e superior –, está o pilotis que, no nível da rua, define os acessos. A solução desse pavimento superior, que anos depois Milan replica na casa Nadyr Oliveira (1960), sugere um arranjo transversal, em que um

núcleo central, com escada e banheiros, separa, de um lado, quartos modularmente dispostos; de outro, a planta livre da sala e cozinha (Figura 65).

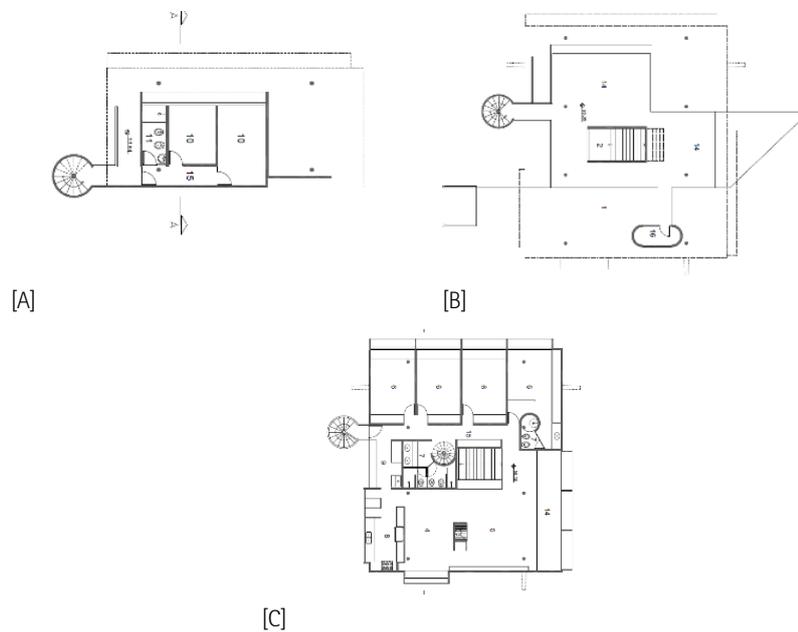
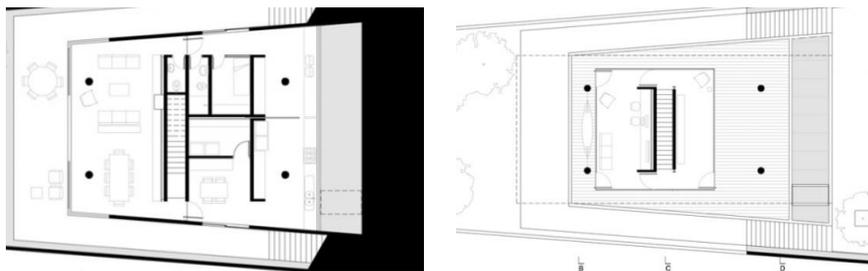


Figura 65: (A) Pav. inferior; (B) Pav. térreo; (C) Pav. superior. Milan (1959/1964). Carlos Milan.
Fonte: MATERA, 2005

Esse esquema torna-se especialmente importante para a análise da Pinheiros, onde a escada também está centralizada na planta, sugerindo uma disposição transversal do programa. Aqui, observa-se que, diferentemente da casa-apartamento, o programa se dilui em igual importância entre os pavimentos semienterrado e superior. Neste último, a disposição rigorosa dos núcleos centrais modernos é rompida, para, hipoteticamente, contemplar demandas específicas da suíte do casal. Outra ruptura se dá do ponto de vista formal, já que, diferente do legado moderno, os arquitetos buscam conferir identidades distintas para as três partes da composição, expressas por diferentes cores e materiais. O arranjo resultante, portanto, revisita e flexibiliza soluções funcionais e formais consolidadas no modernismo (Figura 66).



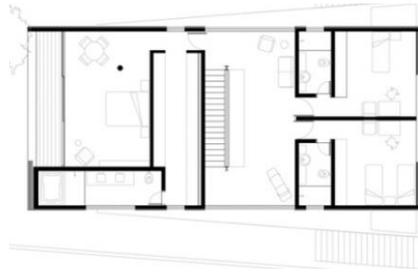


Figura 66: Pinheiros (2009). Una arquitetos.
Fonte: Acervo Una Arquitetos.

Essa ruptura também pode ser observada na casa Mantiqueira. Formalmente, o contraste formal entre o volume semienterrado e o volume superior se radicaliza, quer por suas proporções, quer por suas materialidades, quer porque cada uma dessas partes ainda admite a sobreposição de outros tipos, como o pátio encravado no volume inferior. Funcionalmente, o arranjo do volume superior com proporção estreita e alongada, apesar de sugerir uma disposição longitudinal, preserva uma transversalidade, com os quartos orientados a frente e fundos e com uma varanda intermediária no volume, feita como que para compensar a sua longa extensão (Figura 67).

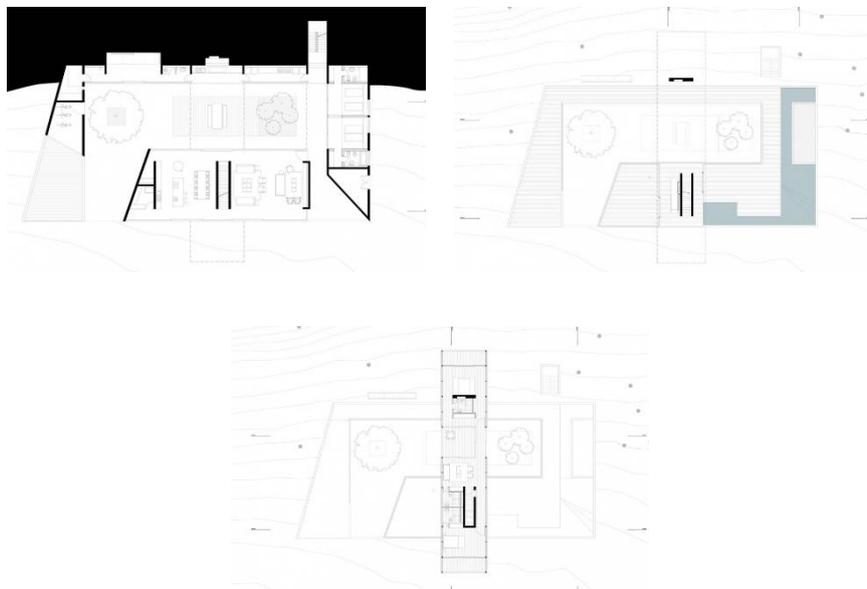


Figura 67: Mantiqueira (2012). Una arquitetos.
Fonte: Acervo Una Arquitetos.

Assim, a despeito da identificação de uma possível matriz tipológica moderna, as obras do Una não se restringem a replicá-la, pelo contrário, a partir dela, a

distorcem, sobrepõem novos tipos, por vezes, numa radicalidade que, como na Mantiqueira, beira à própria destruição do tipo.

A figura 68 representa o grupo **bloco tripartido**, buscando sintetizar, cronologicamente, a relação entre obras modernas e obras do Uma incluídas nesse grupo:

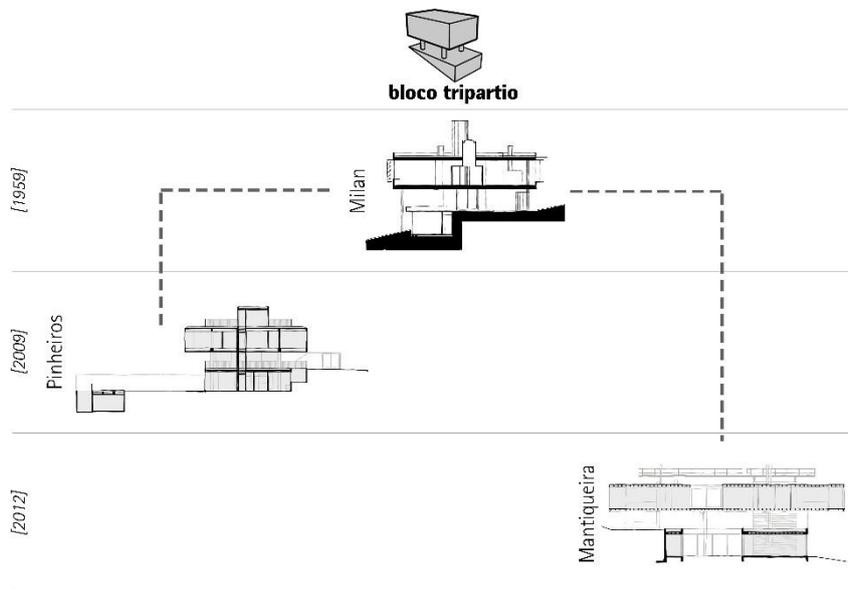


Figura 68: Figura síntese, bloco tripartido
Fonte: Da autora.

[3.4] Uma síntese

As relações encontradas nas análises desenvolvidas ao longo deste capítulo parecem estar em consonância com Martí Arís (1994, p. 174), ao afirmar que "cada novo projeto é o desenvolvimento de ideias implicitamente contidas em trabalhos anteriores", ou ainda com Mahfuz (1995), ao tratar o tema da precedência em arquitetura (1995):

Mas como se dá a criação de formas em arquitetura? A premissa básica é a de que a atividade de criação (...) não parte de uma tábula rasa, nem da consideração exclusiva de aspectos estruturais e programáticos, e pode ser definida como uma atividade que se baseia na interpretação e adaptação de precedentes (MAHFUZ, 1995, p. 45).

Essas relações, contudo, não se dão de modo linear e lógico. Assumem feições várias, complexas, derivantes que, por vezes, dificultam o reconhecimento da própria natureza do precedente, como ilustra a figura 69.

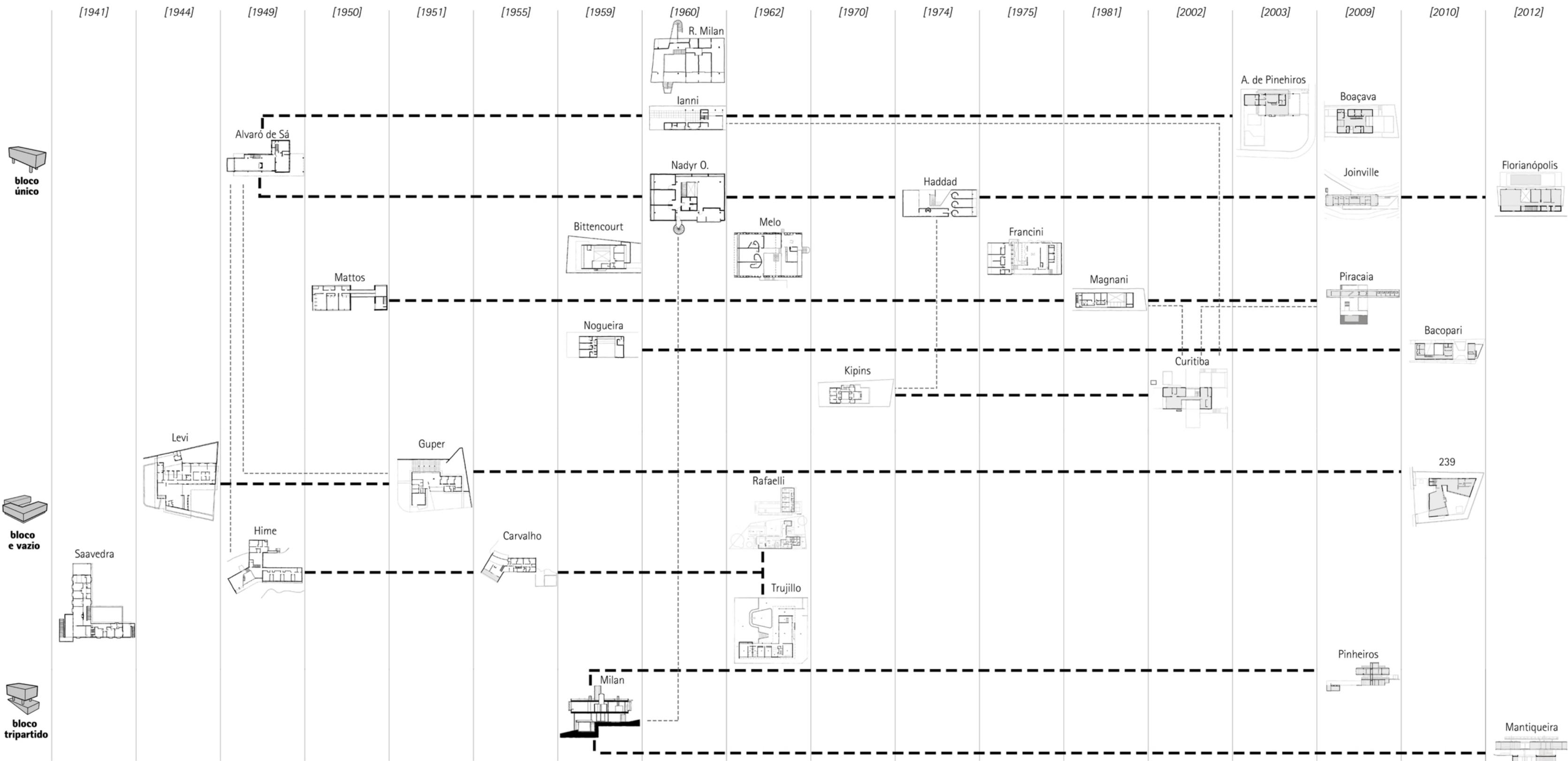


Figura 69: Figura síntese, quadro geral casas modernas e casas do Una Arquitetos
 Fonte: Da autora

Essa tessitura, contudo, revela apenas uma das muitas tramas possíveis que incidem sobre os objetos de estudo, onde, certamente, há outros tantos aportes, decorrentes da condição cultural contemporânea em que seus arquitetos atuam. Essa trama, portanto, não quer ser definitiva, não persegue as narrativas redutoras das "influências", mas sim prospectar sobre uma possível "confluência", como sugere Martí Arís:

(...) é irrelevante a questão da influência em que uma pode exercer sobre a outra: o que importa é a confluência que todas elas manifestam em direção a uma estrutura capaz de múltiplos desenvolvimentos (MARTÍ ÁRIS, 1994, p. 175).

Nessa perspectiva, o recorte aqui proposto identifica, de fato, a confluência entre o reportório moderno e a investigação do Una, refletida não somente no simples aspecto fisionômico (BASTOS E ZEIN, 2010), mas nas suas estruturas formais, quer como um todo, quer como uma parte ou fragmento tipológico.

Nessa possível "confluência", acredita-se que o tipo é, consciente ou inconscientemente, adotado como "instrumento de projeto" (MARTINEZ, 2000). Seu aceite ou deformação no processo investigativo e projetual se dá, principalmente, a partir da interpretação das imposições do lugar, do programa e da liberdade criativa dos arquitetos, levando a variadas possibilidades compositivas.

Os três esquemas recorrentes na produção do Una – **bloco único; bloco e vazio; bloco tripartido** – reverberam em soluções consolidadas pelas vanguardas modernas e pela escola paulista, quer em sua totalidade (COTRIM, 2017; COSTA, 2011; BASTOS E ZEIN, 2010; GONSALES, 2001, ZEIN, 1983), quer por meio de sobreposição de partes (COSTA, COTRIM, GONSALES, 2016).

Neles, são explorados arranjos funcionais-compositivos – longitudinais e transversais –, com métricas e disposição dos elementos irregulares de composição muito similares aos exemplos modernos, ou ainda é explorada a ocupação parcial do pilotis com volumes "deslizantes", sugerindo, nesses casos, a "colagem" de fragmentos de tipos "validados" no modernismo. Também são replicados esquemas estruturais largamente empregados no brutalismo – domoico, não domoico e híbrido (BAHIMA, 2015), cujas naturezas condicionam grande parte de sua expressão formal, como as empenas cegas contrapostas a superfícies envidraçadas.

Essas estratégias, contudo, não são simplesmente replicadas. São tensionadas, deformadas e até quase destruídas, quando dialogam com as imposições

específicas de cada projeto ou quando buscam proporcionar maior dinamismo à experiência espacial, o que se explicita mais claramente a partir de 2009. Esse gesto pode operar sobre a "parte", como nos pavimentos superiores da Alto de Pinheiros (2003) e Boaçava (2009), ou sobre o "todo" que sofre sobreposições e tensionamento de tipos, como na Piracaia (2009) e na Mantiqueira (2012), o que, em ambos os casos, implica na experimentação de novas soluções estruturais ou na flexibilização das soluções consolidadas no modernismo. Essa trama, portanto, vem ao encontro do que observa Martí Arís (1993, p. 120):

Intuitivamente, o campo de estudo não se apresenta como uma tipologia estática e circunscrita, mas sim como uma tipologia dinâmica: adquire especial importância descrever em que consistem as transformações, assim como mostrar as possibilidades de passagem entre tipos estáticos.

As narrativas depreendidas das "obras", portanto, apontam que a hipótese trazida na introdução do capítulo, de que todo projeto sustenta em si possíveis referências tipológicas, pode ser pertinente.

Apesar desse argumento já ter sido defendido, em parte, pelas narrativas das próprias "falas" dos arquitetos e dos "textos" da crítica, aqui ele ganha contornos mais explícitos, estando textual e graficamente ilustrado, o que, até o momento, foi pouco explorado. Esse exercício transpõe, assim, abordagens muito abrangentes que, não menos valiosas, incorrem no risco de reduzir as referências a aspectos figurativos.

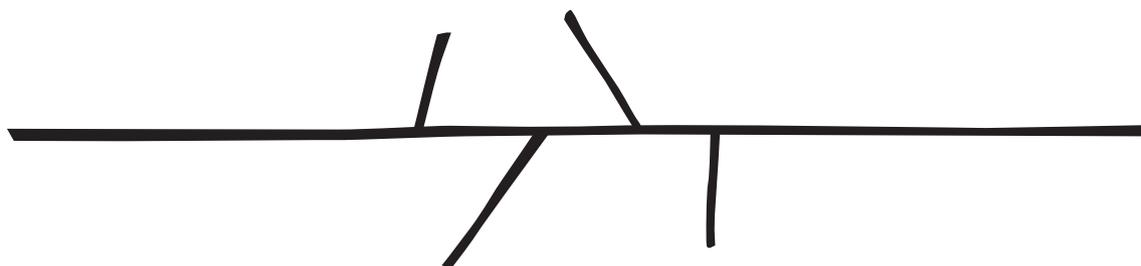
Como discutido, o discurso do grupo, ao longo dos anos, reafirma a importância da "problematização coletiva do projeto", baseando-se principalmente na "interpretação do lugar", onde não é negada a exploração da "memória que se acumula do desenvolvimento de outros projetos". Apesar de não estar explícita uma abordagem tipológica, sendo esta inclusive negada por Viégas (2018), a narrativa que emerge das "obras" parece ser reveladora.

Entende-se que a resistência em assumir esse viés projetual decorre de preocupações em reduzir a complexidade do projeto aos seus aspectos formais ou em induzir a uma imagem de dependências da arquitetura contemporânea ao legado moderno, como sustenta a narrativa de parte da crítica – (PROJETO DESIGN, 2002); (ANDREOLI E FORTY, 2004); CAFÇALAS (2008). Opondo-se a isso, os arquitetos buscam dignificar o projeto, associando-o a uma "postura ética" ou a uma "construção cultural" – (MILHEIRO, NOBRE E WISNIK, 2006); (CORRALES, 2012) e (MILHEIRO, 2014). Legitima-se o legado moderno, sem julgar, contudo, a prática contemporânea somente a partir dessa trajetória.

Neste aparente duelo entre obras, falas e textos, pondera-se que o juízo sobre a eleição do tipo, no caso moderno, mais adequado a um problema de projeto e a imposição de transformações a este, a partir da interpretação do lugar, traz em si dimensões éticas e estéticas também indissociáveis, como demonstra o próprio universo estudado.

Cabe pontuar que esta análise não pretende compor um quadro completo da arquitetura moderna paulista ou limitar a produção, as referências e o processo criativo do Una. A pesquisa como um todo, desde a revisão da bibliografia, a eleição das obras e arquitetos, até as análises, deve ser compreendida a partir de um recorte limitado, mas com força para tramar relações e considerações sobre a arquitetura contemporânea brasileira ou, mais precisamente, sobre a relação teoria, crítica e prática projetual a partir da revisão e/ou superação do legado de obras modernas.

[04] ramificações para os lados



[4.1] Breve Introdução

Em 2010, a revista "Arquitetura e Urbanismo" (AU) elegeu 25 escritórios de jovens arquitetos que poderiam representar a "nova geração da arquitetura brasileira" (ANTUNES, HORTA, 2010). Entre representantes de diversas regiões do país, a listagem elenca dez escritórios paulistas, sendo um deles o Una.

A análise do perfil dos profissionais destes dez escritórios revela diversas convergências com o perfil dos arquitetos do Una. Muitos são formados na FAU-USP; desenvolvem uma reflexão teórica decorrente da atuação profissional aliada à docência e à pesquisa científica, e, especialmente quatro escritórios - Grupo SP, Metro, Nitsche e SPBR¹, desenvolvem um trabalho em conjunto na Escola da Cidade², que será melhor apresentada na sequência (figura 70).

¹Apresenta-se aqui uma breve caracterização dos escritórios e seus integrantes:

Grupo SP: define-se como fruto de uma associação de arquitetos coordenados por uma organização flexível, com parcerias variáveis de acordo com a necessidade de projeto. Fundado em 2004 por Alvaro Puntoni e João Sodré, ambos graduados pela FAU-USP em 1987 e 2005. Alvaro Puntoni é graduado (1987), mestre (1999) e doutor (2005) pela FAU-USP. Leciona na FAU-USP e na Escola da cidade, em ambas desde 2002, sendo que na última é sócio fundador, atual coordenador do Conselho Pedagógico e, juntamente com Fernando Viégas, coordenador do curso de especialização América: um olhar através da arquitetura. João Sodré, por sua vez, é graduado (2005), mestre (2010) e doutor (2016) pela FAU-USP. Professor da Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP) e da Escola da Cidade (GRUPO SP, n.d.).

Metro: foi criado em 2000, mesmo ano da graduação de seu fundador Martin Corullon. Atualmente, Martin atua com Gustavo Cedroni, que passou a integrar a equipe do escritório em 2002 e é sócio desde de 2007. Martin Corullon é graduado (2000) e mestre (2013) pela FAU-USP. Professor na Escola da Cidade desde 2014. Atuou no escritório Foster+Partners (Londres, 2008-2009) e mantém parceria com Paulo Mendes da Rocha desde 1994. Gustavo Cedroni, por sua vez, é graduado pela FAAP (2001) e professor no IED-SP (2010). Atuou com Pedro Paulo de Melo Saraiva (1999), Eduardo Colonelli, (2000) e no escritório OMA de Rem Koolhaas (2012). (METRO ARQUITETOS, n. d.).

Nitsche: é composto por três irmãos, Lua e Pedro, ambos arquitetos, e João, artista plástico. Os arquitetos começaram a desenvolver projetos juntos a partir do ano de 2000, mas consideram que apenas em 2003 o escritório foi estabelecido. Lua é graduada (1996) pela FAU-USP e pós-graduada pela Escola da Cidade. Professora na AEC desde 2009. Pedro é graduado (2000) pela FAUUSP. João é graduado (2002) pela FAAP e da Escola da Cidade (COSTA, A. E.; GONSALES, C.; COTRIM, M, 2019).

SPBR: fundado em 2003, é dirigido por Angelo Bucci e composto por mais quatro arquitetos - Tatiana Ozzetti (2009), Victor Próspero (2014), Felipe Barradas (2015) e Lucas Roca (2016). Angelo Bucci é graduado (1987), mestre (1998) e doutor (2005) pela FAU-USP. Professor na Escola da Cidade (2002-2004) e FAU-USP (desde 2001). Além disso, atuou como professor visitante em diversos países: Estados Unidos, Suíça, Argentina, Itália, Equador e Chile. Tatiana Ozzetti é graduada (2009) e mestre (2016) pela FAU-SUP e pós-graduada pela Escola da Cidade. Também é professora na Universidade São Judas Tadeu (desde 2018). Victor Próspero é graduado (2014) e doutorando (2017-atual) pela FAU-USP. Felipe Barradas e Lucas Roca são graduados pela FAU-USP, respectivamente em 2015 e 2016 (SPBR ARQUITETOS, n.d.).

² Membros de outros escritórios presentes na listagem "nova geração da arquitetura brasileira" (ANTUNES, HORTA, 2010) também lecionaram na Escola da Cidade: Paula Cardoso, do Arquitetos Associados; Carlos Iwamizu e Eduardo Gurin, do SIAA (COSTA, GONSALES, COTRIM, 2019).

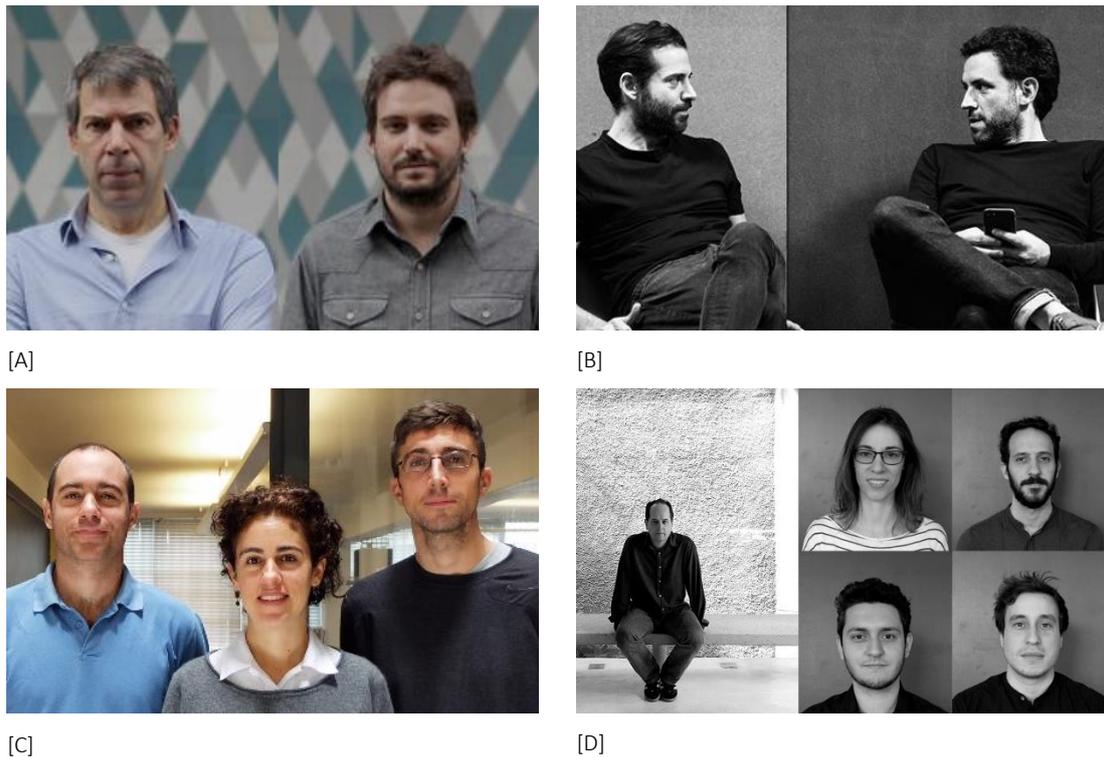


Figura 70: Os escritórios: (A) Grupo SP; (B) Metro A; (C) Nitsche; (D) SPBR.
 Fonte: (A) Grupo SP; (B) Metro Arquitetos; (C) Nitsche Arquitetos (D) SPBR

Como constituintes de um mesmo "ambiente cultural" (VIÉGAS, 2018) – contemporâneos, conterrâneos e oriundos de uma mesma formação – levanta-se a hipótese de que o grupo destes cinco escritórios desenvolva uma produção que se inter-relaciona, quer do ponto de vista conceitual, quer do ponto de vista operativo, consolidando o que se pode chamar de uma "nova escola paulista".

Reforça essa hipótese a Introdução do livro "Coletivo" (2006) que apresenta e discute a produção de arquitetos contemporâneos paulistas – Andrade Morettin, MMBB, Núcleo de Arquitetura, Puntoni / SPBR Arquitetos, Projeto Paulista, SIAA e Apicacás –, de onde se destacam, portanto, dois escritórios aqui analisados. Segundo os críticos Milheiro, Nobre, Wisnik (2006), a atuação "coletiva" desse grupo de arquitetos é um dos fatores que garantem a qualidade e distinção da sua produção:

Encontramo-nos, portanto, diante de um grupo, e de um grupo que define a si próprio em parte por uma afinidade de geração, em parte pelo peso que seus integrantes atribuem a sua formação universitária. No panorama contemporâneo da arquitetura no Brasil isto não é apenas significativo; é admirável. Porque, mesmo considerando as diferenças internas ao coletivo que ora se apresentam, o que desde logo salta aos olhos é a inusual organicidade dessa produção, a qual corresponde, não por um acaso, a uma vasta rede de inter-relações pessoais e institucionais muito características da sociabilidade paulistana (MILHEIRO, NOBRE, WISNIK, 2006, p. 18).

A partir dessa hipótese, o exercício busca tramar relações para "os lados", representados pela produção desses cinco escritórios, alicerçadas nas relações para "atrás", com o legado moderno, já atestadas no capítulo anterior. Essa dinâmica oportuniza, portanto, mesmo que de modo indireto, identificar possíveis relações da produção paulista contemporânea com matrizes modernas, o que, por sua vez, pode validar a tese sustentada por Bastos e Zein (2010), quando afirmam que a revisão do legado moderno caracteriza uma das práticas projetuais contemporâneas.

[4.1.1] Contexto – "uma" escola

A Associação Escola da Cidade (AEC) é uma entidade sem fins lucrativos de Ensino Superior em Arquitetura e Urbanismo. Criada em 1996, surgiu da união de arquitetos e intelectuais com o desejo comum de melhorar a realidade brasileira através do Ensino Superior na área.

No site da instituição, o grupo da AEC é descrito como "embasado na experiência de ensino, na pesquisa (teórica e aplicada), assim como na prática profissional e acadêmica" (AEC, n.d). Implicitamente, a AEC se contrapõe ao excessivo academicismo do ensino no Brasil, que tem exigido a atuação exclusiva de profissionais no ensino e pesquisa. A perseguida atuação dual dos seus professores busca se beneficiar do fato de que este exercício pode conferir um maior posicionamento teórico e crítico aos mesmos, embasando suas decisões projetuais, ao mesmo tempo que estes posicionamentos podem ser esclarecidos, validados ou refutados pelas suas práticas, o que lhes permite, por fim, desenvolver novas reflexões teóricas, sistematizadas em textos e publicações.

Essa atuação simultânea na prática e na docência também é observada entre os arquitetos modernos estudados no capítulo 2 - Vilanova Artigas, Carlos Milan, Eduardo de Almeida e Paulo Mendes da Rocha -, a partir dos quais se destaca também uma produção intelectual, como, respectivamente, observam Bucci e Puntoni (2020):

Comecei a compreender melhor a obra do Artigas pelos seus textos. O que ele escreveu me marcou antes que os próprios edifícios e transformaram a compreensão que eu tinha dos edifícios dele (PERROTA-BOSCH; KOZLOWSKI, MENEGUETTI; AZEVEVO, p.208)³.

³ As entrevistas com Bucci e Nitsche Arquitetos estão publicadas no livro ENTRE: entrevistas com arquitetos (PERROTA-BOSCH; KOZLOWSKI, MENEGUETTI; AZEVEVO, p.208)

Se existe uma diferença (...) entre uma dita escola paulista e uma dita escola carioca é que os arquitetos do Rio não fizeram escolas, e os arquitetos de São Paulo fizeram escolas, em todos os sentidos. (...) os arquitetos de São Paulo construíram escolas de fato, ou de direito, que são prédios, e também construíram escolas de fato ou de direito que são ideias (...) no plano das ideias, uma forma de poder continuar (Puntoni, 2020).

A continuidade dessa postura prático-reflexiva talvez seja o marco mais evidente da AEC, associada a uma forte atuação conjunta dos seus membros. Nesse sentido, o Una pontua que "não por acaso estamos juntos, eu sinto que existem ressonâncias, existem conversas de um projeto para o outro" (VIÉGAS, 2018) e que "a Escola da Cidade acabou sendo esse lugar onde as experiências são trocadas" (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013, p. 6).

Complementa essa perspectiva a observação de Bucci (PERROTA-BOSCH; KOZLOWSKI, MENEGUETTI; AZEVEVO, p. 207) que admira a ideia de uma escola "juntar um grupo de pessoas com interesses compartilhados, um grupo que vai descobrindo suas razões e vai construindo, junto, sua própria plataforma de lançamento".

Essa plataforma, para Milheiro, Nobre, Wisnik (2006), está intimamente ligada ao projeto pedagógico da AEC, catalisando suas reflexões e práticas:

que o elemento catalisador, aqui, seja a faculdade, apenas vem confirmar o quanto a formulação de um programa pedagógico forte continua sendo crucial para conduzir a uma prática consequente, seja onde for (MILHEIRO, NOBRE, WISNIK, 2006, p. 18).

Prospecta-se, portanto, que a prática reflexiva seja outra "herança" da escola paulista para uma "nova escola paulista", essa mais coletiva e colaborativa, sugerindo e reafirmando modos de pensar e agir em Arquitetura. Se fez escola, através da escola.

[4.1.2] Hipóteses, Pressupostos e Problematização

Nesse "ambiente cultural" levanta-se a **hipótese** de que a produção dos escritórios ligados à AEC suporta relações tipológicas entre si. Entende-se, a partir do conceito de tipo na arquitetura, que todo projeto sustenta possíveis referências tipológicas e parte-se do **pressuposto** de que esse processo ocorre de modo consciente ou inconsciente por parte dos arquitetos (MONEO, 1978; MARTÍ ARÍS, 1993; MONEO, 1999; MARTINEZ, 2000).

A sustentação desta hipótese não pretende ser uma abordagem definitiva, redutora da complexa trama de relações que se estabelece no processo criativo, mas acredita-se que esta pode desenvolver uma linha investigativa possível, que

se julga "potente", mas que, pelas condições dinâmicas da cultura, requer constantes avaliações.

Essa investigação é guiada por alguns questionamentos: quais narrativas emergem das obras do Una, quando confrontadas com obras de outros arquitetos da nova geração paulista? Quais são as narrativas dos arquitetos envolvidos sobre essa possível relação? Reconhecem a consolidação de uma "escola paulista contemporânea", ancorada no legado moderno, como sugere a produção do Una discutida no capítulo anterior? A confluência dessas narrativas pode estabelecer outro "discurso", capaz de aferir a hipótese de relação entre as obras dos arquitetos ligados à AEC?

[4.2] Objetivos e métodos

Este capítulo objetiva investigar, por amostragem, possíveis relações tipológicas entre projetos residenciais do Una e de escritórios contemporâneos paulistas.

A investigação será baseada na confrontação de duas frentes de investigação – as "falas" e as "obras". Busca-se identificar e confrontar argumentos ou narrativas que emergem das "falas" dos arquitetos do escritório Una e dos escritórios Grupo SP, Nitsche e SPBR que versam sobre o tema. Também se busca identificar argumentos que emergem da análise comparada de suas próprias "obras" residenciais, o que pode sustentar alguma independência dos discursos sobre elas.

Cabe observar que nos capítulos anteriores recorreu-se também aos "textos" da crítica como base de consulta. Aqui, contudo, pelo fato de ser uma produção recente que ainda é objeto de poucas reflexões, esse escopo foi descartado. De qualquer modo, as produções identificadas são empregadas para dar suporte à análise das "obras".

[4.3] Narrativas

A análise das narrativas "dos escritórios" proposta buscará investigar questões relativas ao papel das referências projetuais no processo de projeto. A confrontação dos argumentos busca construir uma narrativa única que, a partir de divergências e convergências, construa uma trama de relação entre os referidos escritórios.

Essa análise tem como fontes principais entrevistas concedidas pelos arquitetos. Referente ao Una, foram consultadas: conversa pública da equipe na X Bienal de Arquitetura de São Paulo (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013), entrevista com Fernanda Bárbara (BÁRBARA, 2015), entrevista com Fernando Viégas, concedida à autora (VIEGAS, 2018), todas já analisadas no capítulo anterior. Em relação aos demais escritórios, as análises foram fundamentadas nas seguintes fontes: entrevista com Angelo Bucci e com a equipe do Nitsche, ambas publicadas no livro "ENTRE entrevistas com arquitetos por estudantes de arquitetura" (PERROTA-BOSCH; KOZLOWSKI, MENEGUETTI; AZEVEVO, 2009); entrevistas com Alvaro Puntoni, concedidas ao Conselho de Arquitetura e Urbanismo (PUNTONI, 2014), à autora (2018) e a Casa da Architectura; o artigo "Nova Geração de Arquitetos Brasileiros", publicado pela revista AU-Arquitetura e Urbanismo (ANTUNES, HORTA, 2010); e os websites dos escritórios estudados.

A análise das obras recorre ao suporte de fontes que analisam as produções dos escritórios envolvidos, configurando um possível "vocabulário contemporâneo paulista". Nesse contexto, destacam-se publicações ligadas à produção do grupo de pesquisa em que este estudo se insere, como o livro "Casa Contemporânea Brasileira" (COSTA; GONSALES e COTRIM, (2019) e os artigos de COSTA, GONSALES e COTRIM (2016); COTRIM (2017); BALDIN e COSTA (2016); COSTA, GERHARDT e STRIEBEL (2016); COSTA (2017) e COSTA e MENUZZI (2019).

[4.3.1] Narrativas dos arquitetos

Duas falas dos integrantes do Una (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013; VIEGAS, 2018) convergem com a hipótese aqui sustentada, por destacarem a admiração pela produção de arquitetos de diferentes gerações, formados entre os anos 1970 e o início dos anos 2000, e com alguns dos quais os integrantes do Una estagiaram. Alguns desses arquitetos estão também vinculados à AEC. "Temos admiração pelo trabalho deles de uma maneira geral, da trajetória deles, do que eles estão contribuindo", afirma Bárbara (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013).

Essa "trajetória" sugere uma continuidade, uma "escola" construída entre gerações, tal como referido por Puntoni (2020) e da qual a EAC é um importante vetor. Formado no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, se evidencia o trabalho de Marcos Acayaba⁴, com o qual estagiaram Valentim e Bárbara. Entre

⁴ Marcos Acayaba e Marlene Milan Acayaba, ambos formados pela FAU-USP, em 1969 e 1973, respectivamente. Ele é professor na FAU-USP e ela autora de diversos livros premiados. (ACAYABA ARQUITETOS, n.d.)

arquitetos formados no fim dos anos 1970, destacam-se Guilherme Paoliello e André Vainer⁵, com os quais estagiaram Muniz e Viégas; Antônio Carlos Barossi⁶ e o escritório Brasil Arquitetura, de Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz⁷. Piratininga Arquitetos⁸, MMBB⁹, Projeto Paulista¹⁰ e Andrade Morettin¹¹, além de Angelo Bucci e Álvaro Puntoni, ambos formados em 1987, dos quais Bárbara e Valentim foram estagiários, ilustram a geração de arquitetos formados nos anos 1980 e início dos 90. Formados no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, são citados o Metro, o Núcleo de Arquitetura¹², além de componentes ligados aos escritórios SIAA¹³ e Apiaçás¹⁴. As falas ainda mencionam outras possíveis referências, além do contexto paulista, como Arquitetos Associados¹⁵ (MG), Carla Juaçaba (RJ)¹⁶ e Mapa¹⁷ (RS).

⁵ Escritório fundado em 1978 e destituído em 2009. Ambos formados pela FAU-USP, Paoliello em 1979 e Vainer em 1980, destacando o estágio dos mesmos junto a Acayaba. (VAINER PAOLIELLO ARQUITETOS, n. d.)

⁶ Formado pela FAU-USP em 1979, onde é também professor. (FAU-USP, n.d.)

⁷ Formados pela FAU-USP, respectivamente, em 1977 e 1978. Ferraz atuou como professor convidado em inúmeras instituições, destacando a sua participação em 2006 na AEC. Fanucci é coordenador do Estúdio Vertical da AEC desde 2002, onde atuaram e atuam vários membros do Una. Além dos dois sócios fundadores, atua no escritório uma grande equipe de arquitetos. (BRASIL ARQUITETURA, n.d.)

⁸ Escritório formado por João Paulo Beugger, José Armênio de Brito Cruz, Marcos Aldrighi e Renata Semin, todos formados pela FAU-USP, em 1982. Trabalha com uma equipe de colaboradores. (PIRATININGA ARQUITETOS, n.d.)

⁹ Formado por Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga, egressos da FAU-USP entre 1986 e 1987. Contou com os sócios Vinicius Gorgati (1990 a 1992) e Angelo Bucci (1996 a 2002) e desenvolve parcerias com Paulo Mendes da Rocha. Hoje é composto por Maria João Figueiredo, Marta Moreira e Milton Braga. Colaboram com o escritório Clara Varandas, Gleuson Pinheiro, Hugo Mesquita, Murilo Romeu, Tomás Millan, Raphael Carneiro e Victor Oliveira. (MMBB, n.d.)

¹⁰ Escritório composto por Luis Mauro Freire e Maria do Carmo Vilarinho, formados pela FAU-USP, em 1988. Ambos são professores em diversas instituições e o primeiro atua na AEC desde 2003. Atuaram como sócios do escritório Fábio Mariz Gonçalves (1991-2003) e Zeuler Rocha Melo de Almeida Lima (1991-1997) e hoje é colaborador o arquiteto Luan Poiani. (PROJETO PAULISTA, n.d.)

¹¹ Escritório fundado por Vinicius Hernandez de Andrade e Marcelo H. Morettin, formados pela FAU-USP, respectivamente, em 1992 e 1991. Uma grande equipe de arquitetos colabora com os sócios-fundadores. (ANDRADE MORETTIN ARQUITETOS, n.d.)

¹² Escritório atuante de 1998 até 2010, liderado por Luciano Margotto Soares, Marcelo Ursini e Sergio Salles. Luciano é mestre (2001) e doutor (2016) pela FAU-USP, atua como professor na mesma instituição, na FAU Mackenzie, na AEC além de ser sócio do escritório República Arquitetura desde 2010 (REPÚBLICA ARQUITETURA, n.d.). Sobre Marcelo e Sergio não foram encontradas informações profissionais após o rompimento do escritório.

¹³ Coletivo liderado por Cesar Shundi Iwamizu (FAU-USP, 1999), também professor da AEC. Atuam no escritório arquitetos oriundos de diversas gerações e instituições: Leonardo Nakaoka Nakandakari (FAU-USP, 2005), Bruno Valdetero Salvador (EESC-USP - 2005), Eduardo Pereira Gurian (FAAP, 2002), Andrei Barbosa (IAU-USP, 2011), Cecilia Prudencio Torrez (FAAP) e Fernanda Britto (IAU-USP, 2012). (COSTA, GONSALES e COTRIM, 2019)

¹⁴ Anderson Freitas, Pedro Barros e Acácia Furuya. Até 2010 contou com a participação de Giancarlo Latorraca. (APIACÁS ARQUITETOS, n. d.)

¹⁵ O escritório é composto por Alexandre Brasil (graduação UFMG (1997) e mestrado UFOP (2006)), André Luiz Prado (graduação (1998), mestrado (2005) e doutorado (2014) pela UFMG), Bruno Santa Cecília (graduação (2000) e mestrado (2004) pela UFMG), Calos Alberto Maciel (graduação (1997), mestrado (2000) e doutorado (2015) pela UFMG), Paula Zasnicoff Cardoso (graduação pela FAU-USP (2000) e mestre pela UFMG (2007)), Carolina Míguas (Graduação pela UFMG e pela Universidade de Lund (2018)) e Rafael Gil Santos (graduação UFMG (2013)). A maior parte dos integrantes do escritório atua com a docência em paralelo. (ARQUITETOS ASSOCIADOS, n.d.)

¹⁶ Graduada na Universidade Santa Úrsula (1999) e professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro de 2008 a 2013. (COSTA, GONSALES e COTRIM, 2019)

¹⁷ O escritório atua paralelamente em Porto Alegre e em Montevideo. A equipe do escritório é composta por 26 profissionais, sendo 5 sócios fundadores: Andrés Gobba (graduando pela Universidad de la Republica del Uruguay), Luciano Andrades (graduado ULBRA (2002) e mestrando (2017-Atual) pela UFRGS), Matías Carballal (graduado pela Universidad de la Republica del Uruguay (2009) e professor na mesma instituição), Mauricio López

Assim, além do Una, SIAA, Metro, Puntoni (hoje Grupo SP) e Bucci (hoje SPBR) figuram entre os escritórios paulistas na referida listagem da AU (ANTUNES, HORTA, 2010), que teve como um dos critérios de seleção o fato da maior parte dos seus integrantes possuírem menos de 40 anos de idade. Neste contexto, o Grupo SP e o SPBR foram selecionados porque seus titulares atuam com arquitetos mais jovens.

Essa trama cronológica e geracional parece importante por explicitar possíveis relações passíveis e merecedoras de estudos mais aprofundados, que aqui, contudo, são delimitados ao universo indicado no início do capítulo, por questões operacionais impostas pela pesquisa com a qual este trabalho colabora.

A partir dos cinco escritórios e arquitetos selecionados, avaliam-se as narrativas sobre o papel das referências modernas no processo projetual, discutidas em profundidade no capítulo anterior, e como estas são atuantes para a conformação de uma "escola paulista contemporânea".

Nesse sentido, Alvaro Puntoni (2014) afirma que "arquitetura, no final das contas, é o discurso da continuidade". Se assim, sugere que obras como o prédio da FAU-USP (Vilanova Artigas, 1969), a casa de Baile e a Igreja da Pampulha (Oscar Niemeyer, 1942/1945) precisam ser entendidas através do tempo de projeto, percebendo que este "não é o tempo que você tem para projetar, é o tempo da tua vida e a vida de todos aqueles que te antecederam". Quando perguntado sobre a existência de uma escola paulista, Puntoni (2018) afirma que a reconhece a partir da perspectiva de que "escola não é um jeito de fazer, é um jeito de pensar, (...) escola é compartilhar as formas de pensar".

Nessa perspectiva de continuidades, o SPBR explicita em seu *website* argumentos que refletem um pensamento crítico sobre uma possível herança da arquitetura moderna. Assume essa herança no que se refere à "valorização da concepção estrutural, das soluções construtivas, da viabilidade econômica e, principalmente, do entendimento da cidade como campo de diálogo das obras de arquitetura". Isso, contudo, não impede que Bucci, em entrevista, rejeite o termo escola paulista como "rótulo", tal como Bárbara (2015) e Viégas (2018), conforme exposto no capítulo anterior:

Precisei conhecer algumas coisas e me formar um pouco para compreender melhor a obra de Vilanova Artigas. Então, se vocês me perguntam se me sinto pertencente a uma arquitetura que possa ser representada pela obra dele, eu

(graduado pela Universidad de la Republica del Uruguay (2009) e professor na mesma instituição), Silvio Machado (graduado pela Universidade Ritter dos Reis (2004) mestrando pela UFRGS). (COSTA, GONSALES e COTRIM, 2019)

responderia que sinto que devo muito a ele e a muita gente que veio antes de mim. Devo muito aos professores que tive, às gerações precedentes, pois recebi deles um arsenal teórico e prático para começar. No entanto, a classificação "Escola Paulista" me parece extremamente limitadora. Não concordo, porque não creio que isso ajude em algo. Ao contrário, confunde. (...) Não concordo com o termo "Escola Paulista", porque é uma classificação imprecisa, que tende a igualar nessa classificação, junto da melhor produção arquitetônica de um período específico, obras de arquitetura desprovidas de qualidade, obras que carecem de justificativa, de envolvimento com a atividade e inclusive de engajamento político. Assim confunde. Por outro lado, essa classificação exclui sem nenhuma razão grande parte da produção arquitetônica de São Paulo que deveria ser considerada, não fosse por um critério de classificação superficial. Talvez, justamente porque eu preze tanto os dois maiores nomes que, consensualmente, representariam essa "escola" e que, ao mesmo tempo, brilham acima de qualquer rótulo – refiro-me naturalmente a Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha – é que eu a recuso como classificação. (PERROTA-BOSCH; KOZLOWSKI, MENEGUETTI; AZEVEVO, 2009, p. 208).

Sem rótulos, o vínculo com a arquitetura moderna para Bucci é efetivo, mas o fazer projetual contemporâneo se dá de forma independente, o que aproxima sua fala à de Viégas:

Mas as novas gerações não devem satisfações à precedente. Apesar de um vínculo reconhecível, um outro contexto exige outras respostas. As novas gerações – não só da USP, mas também de outras escolas de São Paulo – são muito bem formadas. Manejam uma quantidade de informações que na minha época era impensável e têm recursos e repertório que lhes dá muito mais "olhos" para pensar sobre o projeto e fazer escolhas mais informadas (ANTUNES, HORTA, 2010).

Ainda nesse contexto, mesmo que não depreendida das "falas" dos arquitetos, a presença da arquitetura moderna paulista, especialmente a partir da figura de Paulo Mendes da Rocha, deve ser destacada na história dos escritórios Nietsche. Os irmãos Nitsche cresceram em uma residência projetada pelo arquiteto, e, em entrevista, Lua confere à experiência de viver nessa casa o fato de ter escolhido arquitetura – "o que me levou a ser arquiteta foi a vontade de transmitir às pessoas que é possível viver de um jeito diferente se o espaço for diferente" (PERROTA-BOSCH; KOZLOWSKI, MENEGUETTI; AZEVEVO, 2009, p. 170).

Diante do exposto, observa-se que os quatro escritórios em questão, seja a partir do discurso coletivo articulado pela AEC, seja a partir do discurso e prática de cada escritório e de cada um dos seus membros, sinalizam para uma possível "continuidade" do repertório moderno, imposta pelo próprio processo de formação dos arquitetos. Contudo, assim como para o Una, há preocupações em alargar o espectro dessa referência, não se limitando ao rótulo de uma escola paulista, capaz de reduzir a complexidade do fazer projetual.

Parte dessa complexidade, para além de uma simples referência à arquitetura moderna, se dá pela proposta de intenso intercâmbio entre profissionais de um

mesmo escritório ou entre escritórios, como observam Bucci, Puntoni e o próprio Una. Para Bucci, a prática contemporânea paulista envolve "uma estrutura produtiva própria: pequenos escritórios que se associam entre si de diversas maneiras, conforme as demandas e conforme as circunstâncias" (PERROTA-BOSCH; KOZLOWSKI, MENEGUETTI; AZEVEVO, 2009, p. 209). Convergente com essa afirmação, o Grupo SP assim descreve a prática do escritório em seu *website*:

O que caracteriza, portanto, nossa organização profissional é nossa contínua disponibilidade de nos associarmos com diferentes arquitetos, com distintas formas de atuação e pensamento, abrindo desta maneira novas perspectivas e possibilidades de trabalho (GRUPO SP, n.d).

Nesse mesmo sentido, a equipe do Una entende São Paulo como um cenário em que vão sendo construídos "certos raciocínios e certos discursos, que às vezes se tangem, se tocam", formando um diálogo entre as obras, seja no sentido de criticar ou afirmar:

Então acho muito bonito se perceber pelas diferenças o quanto de crítica a gente faz à obra dos colegas nos projetos seguintes ou no que a gente está fazendo. Acredito que a gente esteja vivendo um momento de muita abertura, do ponto de vista intelectual (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2013).

Assim, somado ao possível vínculo com a arquitetura precedente, a geografia comum e as relações entre escritórios, intensificadas principalmente a partir da AEC, os arquitetos constroem outra trama de relações, em que as obras, reflexões e práticas pedagógicas de uns servem como objeto de reflexão crítica para outros.

[4.3.2] *Narrativas das obras*

A análise de uma possível relação das obras do Una com as obras dos escritórios eleitos para análise será organizada a partir dos três arranjos tipológicos identificados na produção do Una - **bloco único, blocos e vazio, bloco tripartido**, permitindo levar a uma relação construída e sistematizada no capítulo anterior e, portanto, a uma conclusão. Obviamente, entende-se esta posição como redutora, mas que, ao mesmo tempo, permite reposicionar obras em torno de um núcleo comum (LEATHERBARROW, 2014).

Em cada um desses arranjos, as obras são confrontadas a partir de critérios relacionados à implantação e aos aspectos formais, conforme discutido no Capítulo 1 deste trabalho.

Na análise, somam-se às quinze casas do Una dezenove residências dos outros quatro escritórios, datadas entre 2000 e 2018 e documentadas pela pesquisa Casa Contemporânea Brasileira. Estas não envolvem toda a produção residencial dos

escritórios, mas considera-se que, quantitativamente, sustentam a análise pretendida.

Bloco Único

A partir da análise do capítulo 1, as residências classificadas como **bloco único** podem ser subdivididas em: **lineares** (pavilhão autóctone e composição linear); e **prismáticas** (composição prismática e composição compacta com arranjo transversal).

Lineares

A feição linear das composições, normalmente, está atrelada aos lotes onde estão inseridas, caracterizados por extensas dimensões, com entorno de abundante vegetação. A partir de uma "leitura sensível de lugar", o arranjo formal, com alas alongadas e térreas, explora as grandes dimensões, para favorecer a acomodação do conjunto no terreno e a exploração das melhores orientações solares e visuais. Assim como a Joanópolis (2005) do UNA, diversas casas do Nitsche exploram esse arranjo - Sahy (2002), Praia Preta (2007), São Francisco Xavier (2010) e Piracaia (2012) (Figura 71). Cronologicamente, portanto, imbricam-se dentro de uma mesma cultura arquitetônica.

(Continua)



[A]



[B]



[C]



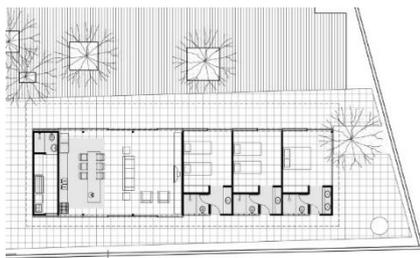
[D]



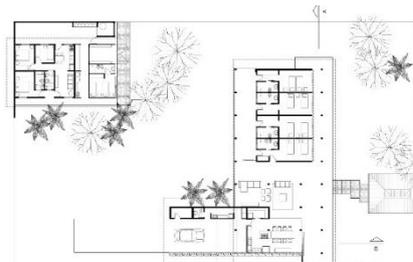
[E]

Figura 71: (A) Sahy (2002); (B) Praia Preta (2007); (C) S. Francisco Xavier (2010); (D) Piracaia (2012), Nitsche Arquitetos. (E) Joanópolis (2005), Una Arquitetos.
 Fonte: (A), (B) e (C) Nitsche Arquitetos (E) Una Arquitetos

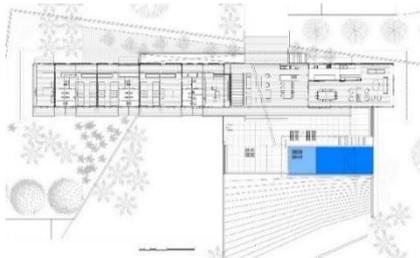
As casas ainda partilham da configuração do estar como centro compositivo dos projetos. Este é o elemento que divide os setores e que se abre diretamente para o exterior, como uma extensão. A partir dele, uma pauta métrica define a modulação dos dormitórios e, articula sanitários em faixas, otimizando as instalações hidráulicas e favorecendo visuais e orientação solar (Figura 72).



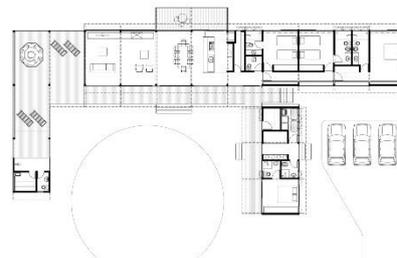
[A]



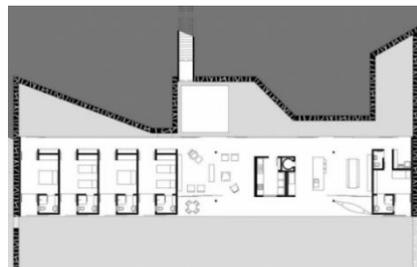
[B]



[C]



[D]



[E]

Figura 72: (A) Sahy (2002); (B) Praia Preta (2007); (C) S. Francisco Xavier (2010); (D) Piracaia (2012), Nitsche Arquitetos. (E) Joanópolis (2005), Una Arquitetos.
 Fonte: (A), (B), (C) e (D) Nitsche Arquitetos (E) Una Arquitetos

Prismáticas – com pátios

As composições prismáticas organizadas transversalmente, normalmente, buscam tirar partido da geometria estreita dos lotes em que estão inseridas. Distinguem-se pela compacidade geométrica e pelas empenas laterais, cegas ou com poucas aberturas, em contraste com as grandes aberturas voltadas para frente-fundos. Por vezes, assumem um vazio central que pode decorrer de uma subtração volumétrica ou da junção de "dois volumes conectados" por vigas e paredes que garantem a compacidade volumétrica do esquema.

O esquema foi largamente explorado na arquitetura moderna desenvolvida em São Paulo e se relaciona com boa parte da imagem que se tem dela. Neste contexto, destaca-se a inserção de escadas e rampas no vazio central que constroem uma promenade interna, voltando os ambientes de permanência prolongada para as fachadas frente-fundos, como observado nas casas Nogueira (1959) e Magnani (1981), de Artigas.

Na casa contemporânea, a exploração do pátio central parece ganhar novos sentidos. Como uma "paisagem própria" (Una Arquitetos, 2017), presta-se também à iluminação e ventilação dos ambientes de permanência prolongada que não se restringem só aos limites impostos pela orientação frente-fundos. Assim ocorre na casa Bacopari, única residência do Una com arranjo transversal, e em inúmeras outras casas dos escritórios em estudo - Ribeirão Preto (2000) e Santana do Parnaíba (2013), do SPBR; Atibaia (2009), do Nitsche; e Curitiba (2014), do Grupo SP¹⁸ (Figura 70).

A despeito de uma ressignificação do papel do pátio, compositivamente, este ainda é delimitado de modo a preservar a compacidade geométrica e, para isso, o arranjo formal se articula com soluções estruturais desenvolvidas no modernismo¹⁹. Na Bacopari, com *sistema não domoico*, a compacidade se dá através das vigas transversais que conectam as placas estruturais longitudinais²⁰; na Curitiba, com *sistema híbrido*, através das vigas-paredes apoiadas em pilares; na Santana do Parnaíba, com *sistema domoico*, através do fechamento em brises que estão apoiados nas lajes de borda em balanço, sustentado pelos pilares internalizados.

¹⁸ Com este mesmo partido cabe destacar a casa Yamanda (2002), do escritório SIAA, também paulista.

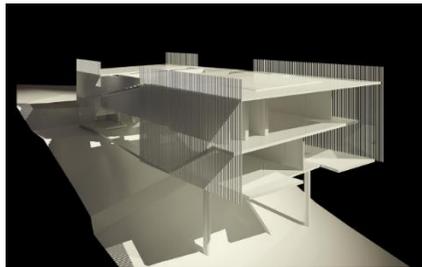
¹⁹ Sobre as tipologias estruturais recorrentes na arquitetura moderna em São Paulo, consultar Bahima (2015).

²⁰ Deve-se mencionar que as vigas, sendo metálicas, não obedecem integralmente ao "receituário" moderno.

A Atibaia e a Ribeirão Preto, contudo, demonstram soluções pouco empregadas até então, sugerindo estratégias investigativas independentes do legado moderno. Na primeira, destaca-se a estrutura porticada replicada longitudinalmente. Na segunda, um sistema de pilares e vigas invertidas que atirantam as lajes de piso, uma solução que o SPBR irá explorar em outras casas que não estão contempladas neste estudo por não corresponderem aos três arranjos tipológicos referidos, mas que são visivelmente transgressoras em sua espacialidade e estrutura (COSTA, 2017) (Figura 73).



[A]



[B]



[C]



[D]

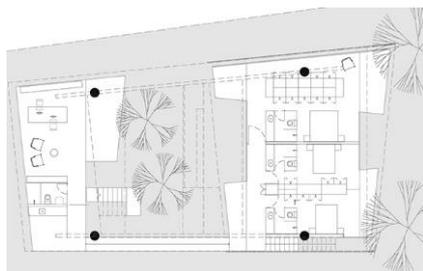
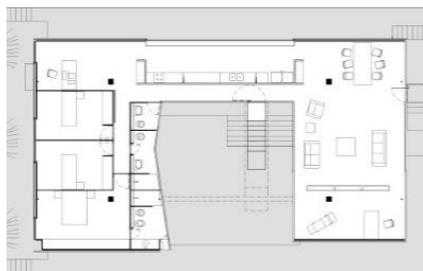


[E]

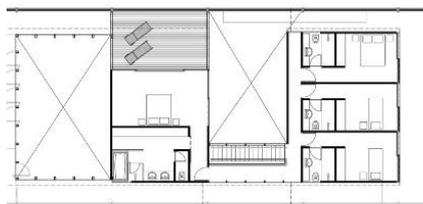
Figura 73: (A) Ribeirão Preto (2000), SPBR; (B) Santana do Parnaíba (2013), SPBR Arquitetos; (C) Atibaia (2009), Nitsche Arquitetos; (D) Curitiba (2014), Grupo SP; (E) Bacopari (2009), Una Arquitetos.

Fonte: (A) SPBR Arquitetos; (B) Nitsche Arquitetos; (C) Grupo SP; (D) Una Arquitetos

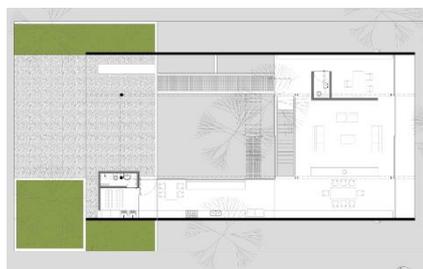
Nesse grupo, o esquema se organiza em "C" - duas alas paralelas em relação à rua são conectadas por uma terceira ala longitudinal, ladeada pelo pátio central. As duas alas paralelas organizam os setores sociais e íntimos e a terceira abrange a circulação periférica e, em alguns casos, ambientes de serviço. A inserção dos elementos irregulares de composição, como uma faixa periférica na Ribeirão Preto (SPBR) ou internalizados nas plantas como nas demais, retoma lições depreendidas do repertório moderno na busca pela configuração da planta livre ou flexível (Figura 74).



[A]



[B]



[C]



[D]

Figura 74: (A) Ribeirão Preto (2000) e Santana do Parnaíba (2013), SPBR Arquitetos (B) Atibaia (2009), Nitsche Arquitetos; (C) Curitiba, Grupo SP; (D) Bacopari (2009), Una Arquitetos. Fonte: (A) SPBR Arquitetos; (B) Nitsche Arquitetos; (C) Grupo SP; (D) Uma Arquitetos

Destaca-se que este esquema absorve transgressões em relação aos esquemas recorrentes no modernismo que, aparentemente, objetivam promover tensões espaciais (COSTA, GONSALES, COTRIM, 2019). Nas residências Atibaia e Bacopari, por exemplo, o deslizamento do segundo pavimento sobre o primeiro promove a configuração de salas com pé-direito duplo e de varandas na frente e fundo que, a despeito disso, ainda preservam a leitura do volume compacto (Figura 75).

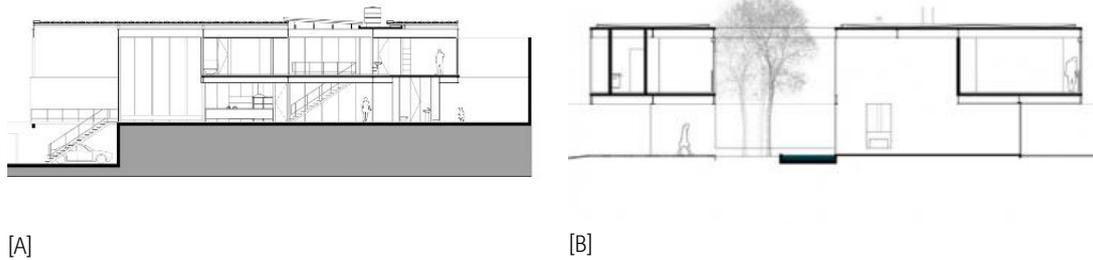


Figura 75: (A) Atibaia (2009), Nitsche Arquitetos; (B) Bacopari (2009), Una Arquitetos.

Fonte: (A) Nitsche Arquitetos; (B) Una Arquitetos

Prismáticas – sem pátio

Uma variação das soluções anteriores é aquela que, apesar de compacta e delimitada por empenas cegas ou com poucas aberturas, não recorre ao emprego de pátios, como nas casas Roberto Milan (1960) e Nadyr Oliveira (1960), de Carlos Milan. Quando apoiados em pilotis, podem adotar volumes secundários térreos que, por vezes, deslizam além dos limites do volume principal, para configurar pátios de serviço ou áreas de lazer enclausuradas, como ensaiado nas casas Álvaro de Sá (1949) e Ianni (1960), de Artigas.

Diferente do observado nos esquemas transversais anteriores, aqui, as soluções não se prendem somente à disposição frente-fundo das plantas. Elas exploram também arranjos longitudinais em que os elementos de composição e vazios (mezaninos) são dispostos numa pauta organizada ao longo da maior extensão do volume.

A casa Curitiba (2002) do Una ilustra o emprego desse esquema sem pilotis, assim como a Casa Querosene (2010), do Grupo SP (Figura 73). Por outro lado, as casas do Una - Alto de Pinheiros (2003), Boaçava (2009), Joinville (2009) e Florianópolis (2012) – ilustram o emprego do esquema com pilotis e volume secundário, tal como se observa nas casas Guaecá (2010), Itatiba (2012) e Praia Vermelha (2016), do Nitsche (Figura 76).



[A]



[B]



[C]



[D]



[E]



[F]



[G]



[H]



[I]

Figura 76: (A) Querosene (2010) Grupo SP Arquitetos; (B) Guaecá (2010); (C) Itatiba (2012); (D) Praia Vermelha (2016), Nitsche Arquitetos. (E) Curitiba (2002); (F) Alto de pinheiros (2003); (G) Boaçava (2009); (H) Joinville (2009); (I) Florianópolis (2012), Una Arquitetos
Fonte: (A): Grupo SP; (B) Nitsche Arquitetos; (C), (D), (E), (F), (G), (H) E (I) Uma Arquitetos

A Curitiba (2002, Una), com um sistema estrutural *convencional*, e a Querosene (2010, Grupo SP), com um sistema estrutural *híbrido* em que vigas-paredes se apoiam em pilares, exploram arranjos que tencionam a espacialidade interna, duplicando ou triplicando os seus pés-direitos, o que parece ser uma estratégia recorrente entre obras contemporâneas (COSTA, GONSALES e COTRIM, 2019). Essas, apesar de partirem do vocabulário moderno, o transgridem, como se observa na exploração de uma faixa longitudinal que compartimenta as fachadas frente e fundo, liberando a outra porção para o jogo de salas de estar e "vazios" (Figura 77).



Figura 77: (A) Querosene (2010). Grupo SP Arquitetos; (B) Curitiba (2002). Una Arquitetos

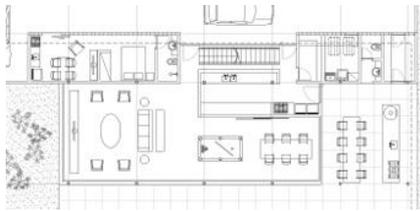
Fonte: (A): Grupo SP; (B) Una Arquitetos

Essa mesma atitude transgressora aparece em alguns dos exemplares do segundo conjunto de casas desse grupo que explora o volume apoiado em pilotis e volume secundário inferior – Alto de Pinheiros (2003), Boaçava (2009), Joinville (2009), Florianópolis (2012), do Una; Guaecá (2010), Itatiba (2012) e Praia Vermelha (2016), do Nitsche.

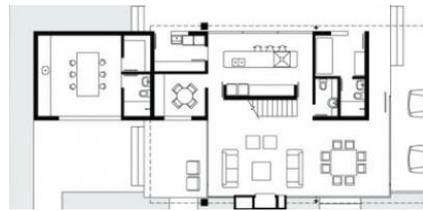
Os pavimentos superiores da Alto de Pinheiros (2003) e Boaçava (2009), visivelmente, não se subordinam aos arranjos transversais e longitudinais modernos e constroem soluções inusitadas, como respostas sensíveis ao lugar em que se inserem. Fazem isso, contudo, preservando a integridade da estrutura

formal do esquema. Os pavimentos superiores das demais casas, claramente, retomam aos esquemas longitudinais modernos. A variação das formas de inserção dos elementos irregulares de composição (em faixa, internalizados e na periferia da planta) e a possibilidade de exploração ou não de vazios (mezaninos ou terraços) ao longo da pauta longitudinal mostram a flexibilidade do esquema compositivo que nunca é replicado, mas sim, adaptado às contingências impostas por cada projeto. O mesmo pode ser observado no arranjo do volume-secundário, que pode absorver ou não a cozinha e a escada, o que impacta em maior ou menor grau o arranjo livre da zona de pilotis envidraçada (Figura 78).

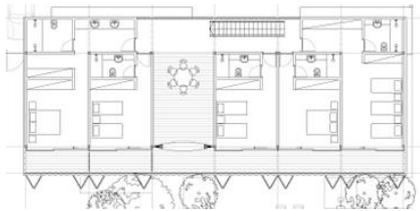
(Continua)



[A]



[D]

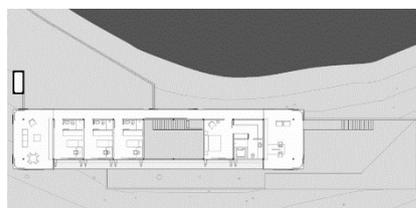
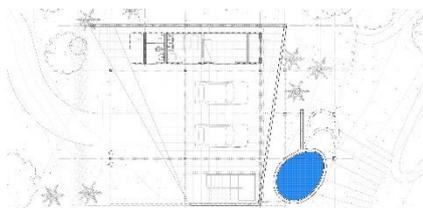
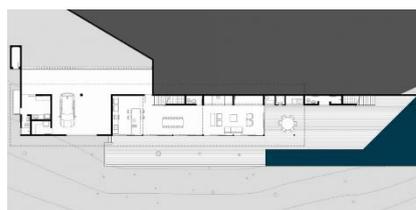


[B]



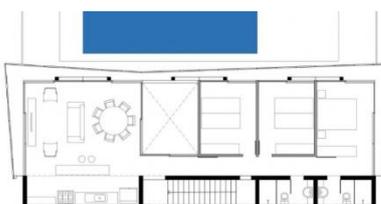
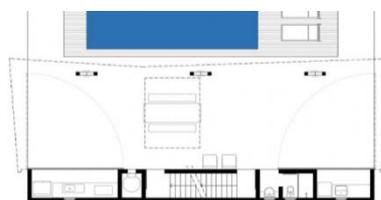
[E]





[C]

[F]



[G]

Figura 78: (A) Guaecá (2010); (B) Itatiba (2012); (C) Praia Vermelha (2016), Nitsche Arquitetos. (D) Alto de pinheiros (2003); (E) Boaçava (2009); (F) Joinville (2009); (G) Florianópolis (2012), Una Arquitetos

Fonte: (A): Grupo SP; (B) Nitsche Arquitetos; (C), (D), (E), (F) e (G) Uma Arquitetos

Transgressões

Ainda dentro do grupo **bloco único**, dois projetos merecem menção pelo modo como sedimentam e transgridem os esquemas lineares e prismáticos: as residências Orlândia (2011), do SPBR, e Piracaia (2012), do Una, projetadas quase que simultaneamente. Os volumes lineares alongados de ambas recorrem à inserção de pátios intermediários e à exploração de meios-níveis (Figura 79).

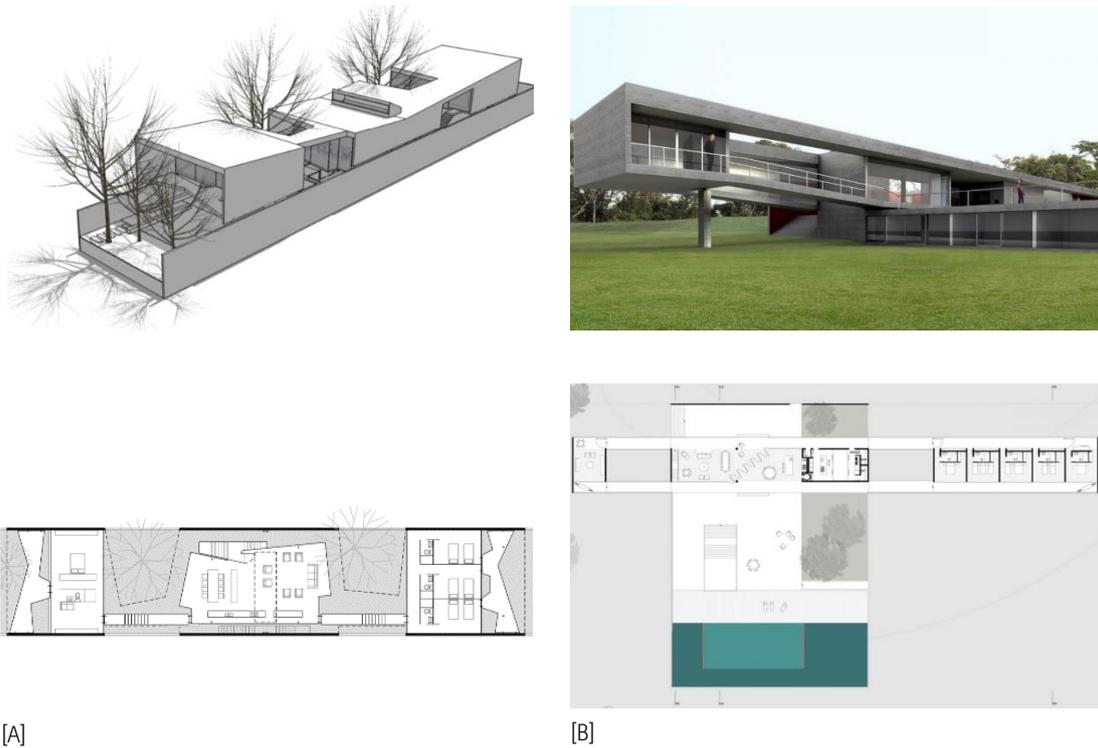
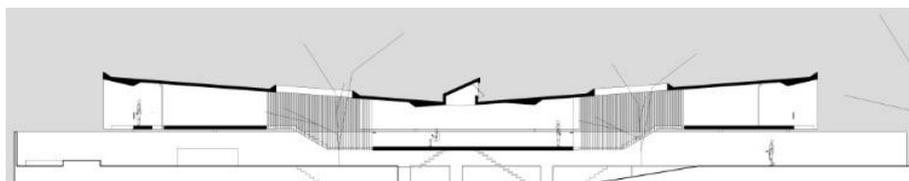


Figura 79: (A) Orlândia (2011), SPBR Arquitetos; (B) Piracaia (2012), UNA Arquitetos.
 Fonte: (A) BALDIN e COSTA (2016). (B) Uma Arquitetos

Seus pátios intermediários promovem a tripartição das plantas, com a parte central (setor social-serviços) disposta em um nível mais baixo que as partes periféricas (setores íntimos). Na Orlândia, parte-se do pressuposto de que o terreno foi escavado, configurando um pavimento semienterrado, onde se desenvolvem os acessos (BALDIN, COSTA, 2016). Na Piracaia, um volume semienterrado acomoda a residência na topografia e serve de base para o prisma principal (Figura 80).

(Continua)



[A]



[B]

Figura 80: (A) Orlândia (2011), SPBR Arquitetos; (B) Piracaia (2012), UNA Arquitetos.

Fonte: (A) SPBR Arquitetos. (B) Una Arquitetos

O uso de pátios como elementos que articulam mudanças de nível e que absorvem os elementos de circulação foi consolidado no modernismo, especialmente nos "volumes conectados" de proporções retangulares de Artigas (COTRIM, 2017), mas aqui aparece em arranjos lineares e com pátios duplicados. Assim, há nestes casos a fusão de tipos e o surgimento de um novo arranjo tipológico. Como observa (Mahfuz, 1995), o sistema tipológico pode absorver variações que podem conduzir à destruição do próprio esquema original e ao surgimento de um novo.

Além disso, observa-se que a Orlândia impõe ao conjunto um arranjo transversal confinado entre vigas-muros e que a Piracaia explora um arranjo longitudinal sustentado por um sistema dominoico. O novo esquema, portanto, se mostra flexível, absorvendo variações na configuração das plantas e no sistema estrutural, embora ambas as variações tenham uma matriz moderna.

Por fim, cabe ainda observar na Orlândia a exploração de lajes com geometrias irregulares²¹ e o próprio desprendimento destas das vigas-muros, o que rompe a rigidez dos limites impostos pelo invólucro do volume. Essa estratégia, somada à alternância de níveis, dinamiza a experiência espacial, evidenciando uma pesquisa semelhante à observada na Curitiba (2002, Una) e na Querosene (2010, Grupo SP).

Na tentativa de inter-relacionar cronologicamente as obras apresentadas nas casas de **bloco único**, apresenta-se a figura 81:

²¹ O mesmo pode ser observado em outras casas do arquiteto – Santana do Parnaíba (2013), Ubatuba (2005), Itaipava (2011),

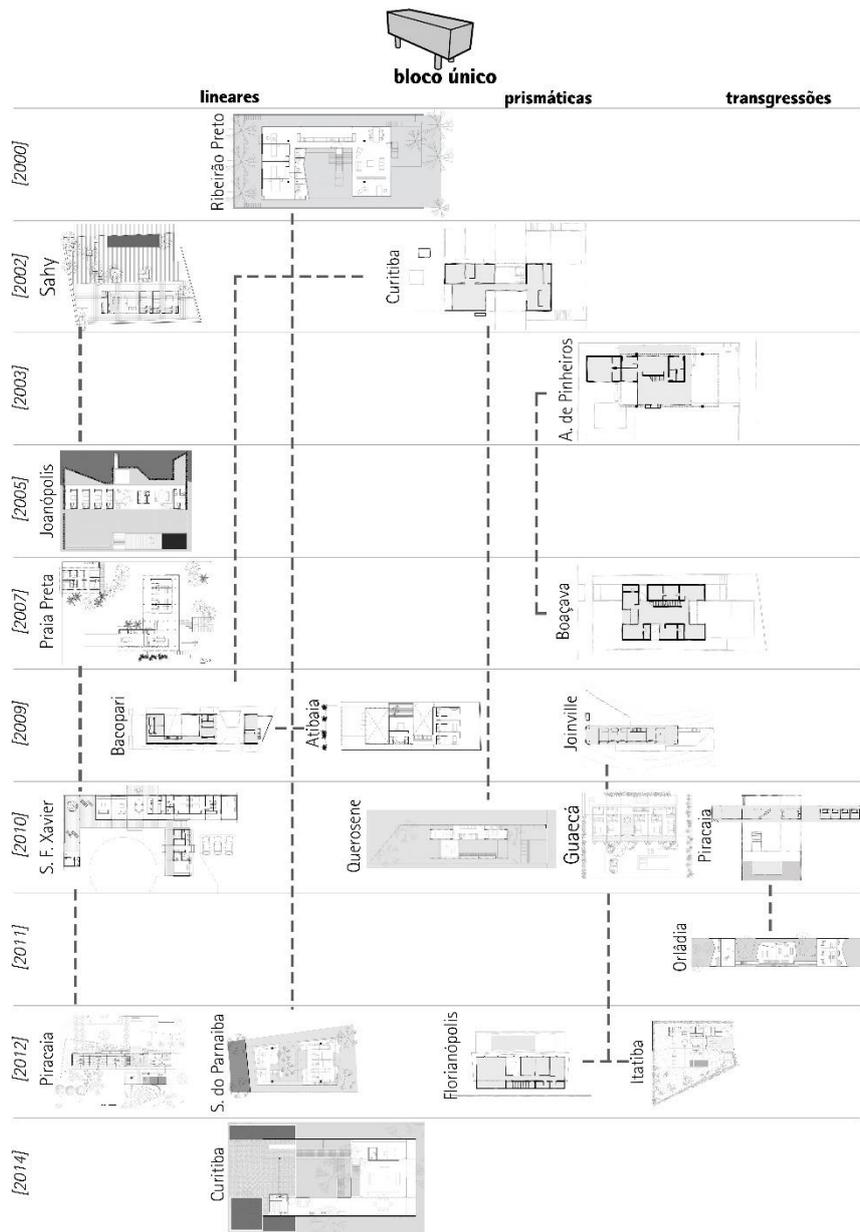


Figura 81: Figura síntese, bloco único
 Fonte: Da autora.

Bloco e vazio

No repertório residencial do Una, o grupo **bloco e vazio** é representado apenas pela 239 (2012), uma composição aditiva que se desenvolve a partir de alas lineares que conformam um pátio central. Como exposto no capítulo anterior, essa estratégia, apesar de ser explorada por arquitetos da vanguarda carioca e paulista, como Rino Levi, é pouco recorrente na tradição paulista moderna, provavelmente em função da predominância de lotes pequenos e estreitos. Neste contexto, o esquema também é pouco explorado entre os escritórios em estudo, sendo observado apenas na casa BN (2015), do Metro. (Figura 82)



Figura 82: (A) BN, (2015), Metro. (B) 239 (2012), A BN, (2015), Metro. (B) 239 (2012), Una Arquitetos
 Fonte: (A) Imagem: Galeria da arquitetura. 2: Planta de cobertura: VIDAL e col. (B) Una Arquitetos

O arranjo aditivo comum é condicionado pela geometria irregular e pelas restritas dimensões dos lotes quando confrontadas com a extensão dos programas, o que levou à verticalização e à irregularidade (239) ou fragmentação (BN) das alas.

Segundo o Metro (Corullon, 2017), a intenção do projeto foi "fragmentar o programa em pequenas unidades que se conectam"; e, segundo o Una (2017), configurar "dois braços (que) buscam vistas aproximadas da árvore e também vistas sobre si mesma, como duas pequenas casas que se olham".

Ainda que apresente essa característica comum, as casas não são enquadradas em um mesmo grupo tipológico. A BN é composta por três corpos arranjados em "C" e um anexo, localizado nas dividas de fundos do lote. O conjunto se coordena sem uma ordem aparente e suas partes não remetem a qualquer solução consolidada no modernismo. A casa 239, por sua vez, é regrada por um arranjo em "L" e suas partes são debitarias de soluções amplamente empregadas no modernismo, como o arranjo longitudinal do setor íntimo e o arranjo do setor social-serviços com elementos de composição agrupados para a promoção da planta livre. A geometria irregular de suas alas se justifica pela necessidade de alcançar dimensões que acomodem o programa e que, ao mesmo tempo, garantam a configuração do pátio

central (Figura 83). Portanto, as operações projetuais envolvidas nas casas não partem de uma mesma estrutura formal comum.

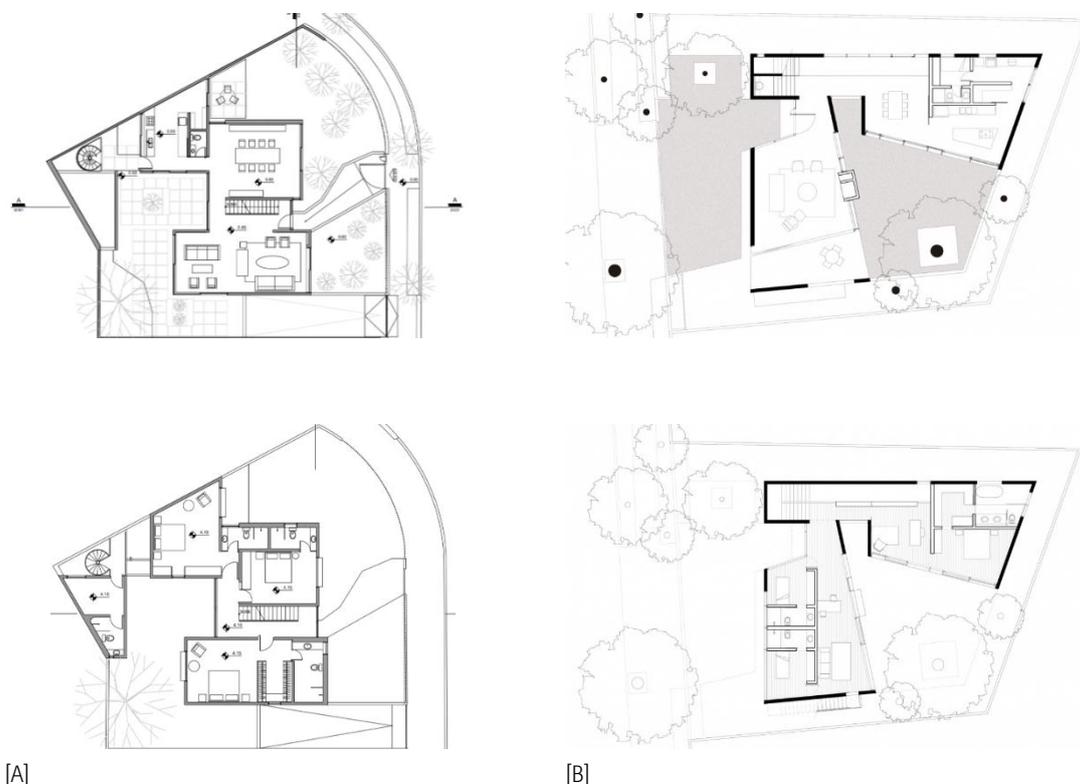


Figura 83: (A) BN, (2015), Metro. (B) 239 (2012) Una Arquitetos
Fonte: (A) VIDAL e col; (B) Una Arquitetos

Ainda que não façam parte de um mesmo grupo tipológico, as residências se relacionam pela natureza fisionômica, e isso leva a confrontá-las aqui. Se, por um lado, ambas rompem a compacidade volumétrica do vocabulário moderno paulista, por outro, exploram outro denominador comum deste vocabulário: o uso de grandes superfícies em concreto aparente. Na BN, essas superfícies decorrem da predominância do "cheio sobre vazio", resultante da disposição desordenada de diferentes tipologias de aberturas. Na 239, assim como na tradição moderna, essas superfícies emergem da contraposição entre as empenas cegas transversais e grandes aberturas longitudinais. Ainda que por estratégias distintas, o peso do concreto aparente possui, indiscutivelmente, filiação brutalista.



Figura 84: (A) BN, (2015), Metro. (B) 239 (2012), Una Arquitetos;
 Fonte: (A) Galeria da arquitetura; (B) Una Arquitetos

Na tentativa de inter-relacionar cronologicamente as obras apresentadas nas casas de **bloco e vazio**, apresenta-se a figura 85:

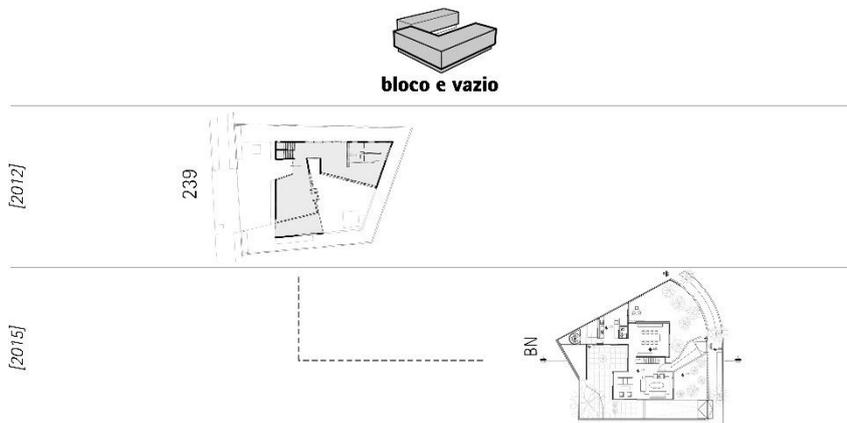


Figura 85: Figura síntese, bloco e vazio
 Fonte: Da autora.

Bloco tripartido

O esquema combina um volume-base que, semienterrado ou elevado do solo, serve de apoio para um volume-suspense sobre pilotis livre ou parcialmente ocupado. A articulação das partes pode sugerir um volume compacto, bem como os volumes podem assumir proporções, disposições e tratamentos que sugerem uma composição aditiva. Pela relativa independência das partes, essas podem obedecer a esquemas tipológicos distintos, bem como cada uma destas partes pode suportar deformações e a sobreposição de tipos (COSTA, GONSALES, COTRIM, 2015).

A origem deste esquema reporta ao projeto de Habitações em Argel (1933), de Le Corbusier, e, no contexto moderno paulista, pode ser ilustrado pela casa do arquiteto Carlos Milan (1954/1959) e pelo MASP (Lina Bo Bardi, 1968). No

universo em estudo, pode também ser observado nas casas - Pinheiros (2007) e Mantiqueira (2012), do Una; Carapicuíba (2003), de Bucci e Puntoni (atualmente, nos escritórios SPBR e Grupo SP); Santa Teresa (2004), do SPBR; e Ilhabela (2008), do Nitsche (Figura 86).



[A]



[B]



[C]



[D]



[E]

Figura 86: (A) Carapicuíba (2003), Grupos SP Arquitetos; (B) Sta. Teresa (2004), SPBR Arquitetos; (C) Ilhabela (2008), Nitsche Arquitetos. (D) Pinheiros (2007) e (E) Mantiqueira (2012), Una Arquitetos.
Fonte: (A) Grupo SP; (B) SPBR Arquitetos; (C) Nitsche Arquitetos e; (D) e (E) Una Arquitetos

Os projetos se alinham a partir da intenção de explorar os condicionantes dos lugares, mais expressivamente os desníveis da topografia e as visuais, configurando o arranjo base-pilotis-volume-suspensão. Ainda que a Carapicuíba e a Pinheiros estejam inseridas na malha urbana, com configurações e áreas reduzidas, os lotes são rodeados por uma abundante paisagem natural e uma acentuada declividade.

A Pinheiros (2007, Una) é a única que parece buscar uma unidade formal entre as proporções do volume-base e do volume-suspensão, ainda que estes se distingam

pela materialidade. Com sistema dominóico, a solução explora o arranjo frente-fundos moderno, autorizando pequenas transgressões no seu pavimento superior (COSTA, GERHARDT, STRIEBEL, 2016) (Figura 87).

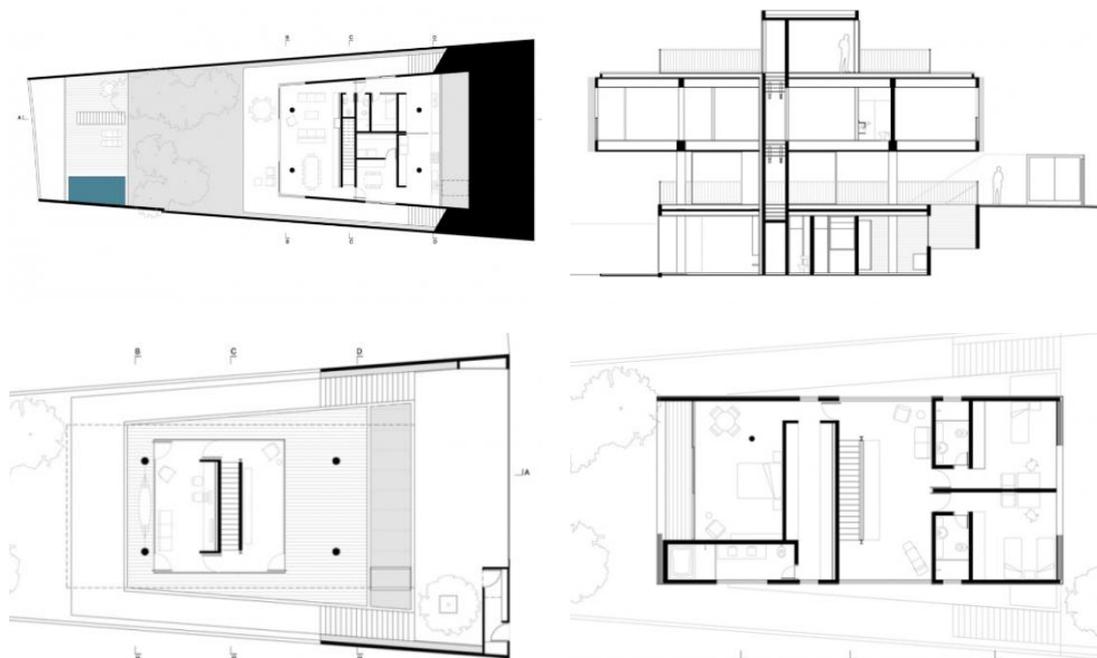


Figura 87: (A) Pinheiros (2007), Una Arquitetos.
Fonte: Acervo Una.

Nas demais, a relação entre volume-base e volume-suspense é contrastante, através da configuração entre as partes na Carapicuíba (2003, Bucci e Puntoni) e Mantiqueira (2012, Una) e pela articulação do conjunto na Santa Teresa (2004, SPBR) e Ilhabela (2008, Nitsche). No primeiro caso, a configuração do volume-suspense é caracterizada por um prisma alongado que, contraditoriamente, é erguido por poucos apoios. Para isso, investigações estruturais, sem precedentes no modernismo, foram executadas: sistema de vigas invertidas apoiadas em duas colunas que atirantam as lajes na Carapicuíba e uma grelha metálica sustentada por dois robustos apoios na Mantiqueira. Ainda que a proporção do volume sugira um arranjo longitudinal, esses se organizam transversalmente, tratando suas maiores extensões como empenas que remetem às soluções modernas. Os volumes-base, por sua vez, assimilam deformações tipológicas, como os volumes rotacionados da Carapicuíba, ou sobreposição de tipos, como o pátio da Mantiqueira. Assim, apesar de reportarem a um esquema tipológico de matriz moderna, o arranjo das suas partes e as soluções estruturais são transgressores (COSTA, COTRIM, GONSALES, 2015). (Figura 88).

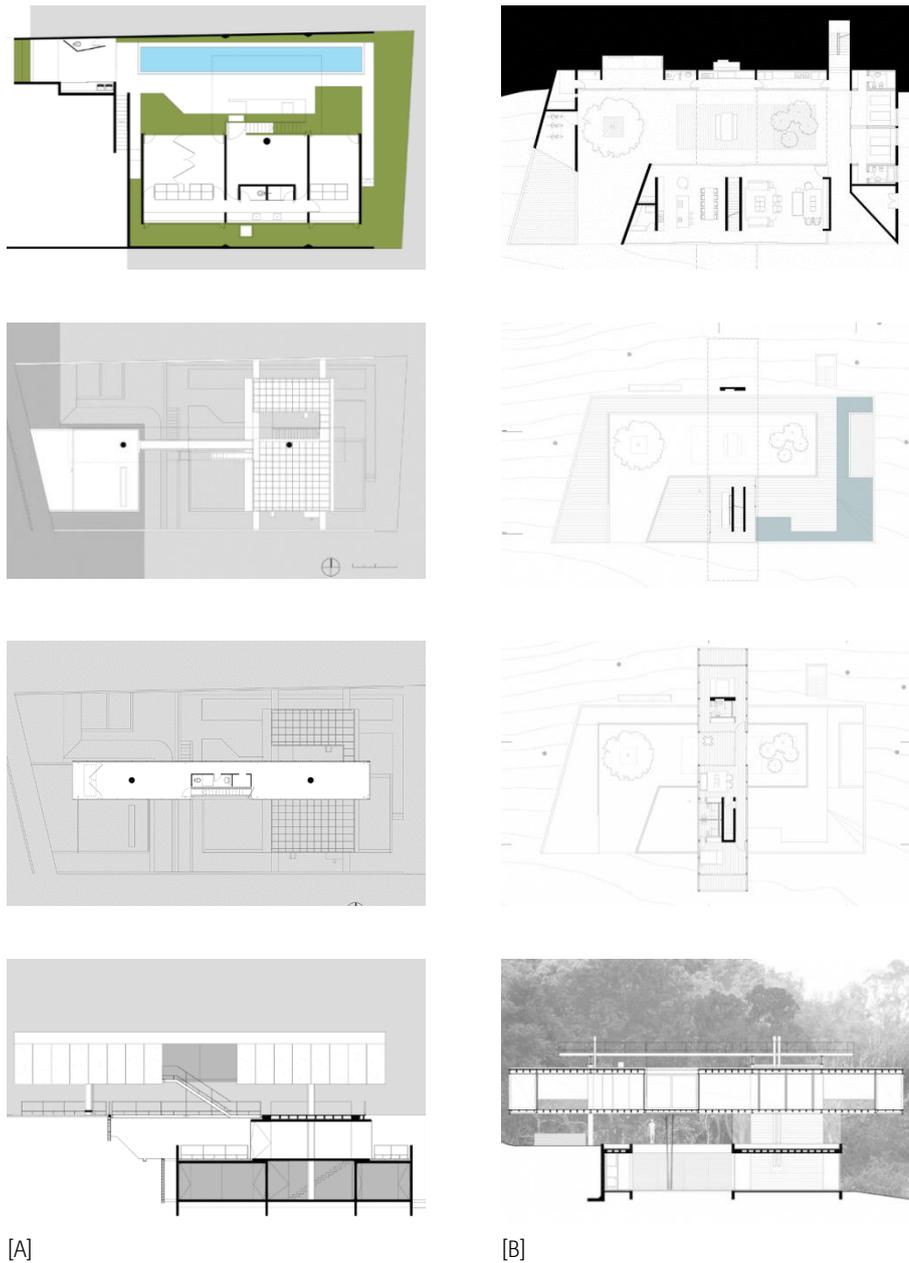


Figura 88: (A) Carapicuíba (2003), Grupos SP Arquitetos; (B) Mantiqueira (2012), Una Arquitetos.

Fonte: (A) Grupo SP; (B). Una Arquitetos

Nas casas Santa Teresa (2004, SPBR) e Ilhabela (2008, Nitsche), o volume-base e o volume-suspense são dispostos perpendicularmente um ao outro, onde a maior extensão do volume superior se abre para o exterior através de aberturas longitudinais, contrapondo as empenas cegas transversais, remetendo aos arranjos lineares modernos. Assim como nas residências Carapicuíba e Mantiqueira, as duas residências analisadas recorrem a estratégias estruturais distintas da arquitetura precedente. A Santa Tereza recorre ao mesmo esquema de atirantamento de lajes observado anteriormente, enquanto a Ilhabela explora uma grelha metálica.

A flexibilidade do esquema admite não só diversas soluções estruturais, como também distintos arranjos programáticos. O zoneamento em níveis permite variações, em que cada parte pode absorver inovações, como o setor social da Santa Teresa – uma planta livre duplamente aberta para a paisagem e perfurada verticalmente –, ou obedecer a esquemas longitudinais modernos, como no setor íntimo da Santa Teresa e no volume principal da Ilhabela. As duas casas, portanto, simultaneamente, obedecem a um legado moderno ao mesmo tempo que o transgridem (COSTA, MENUZZI, 2019) (Figura 89).

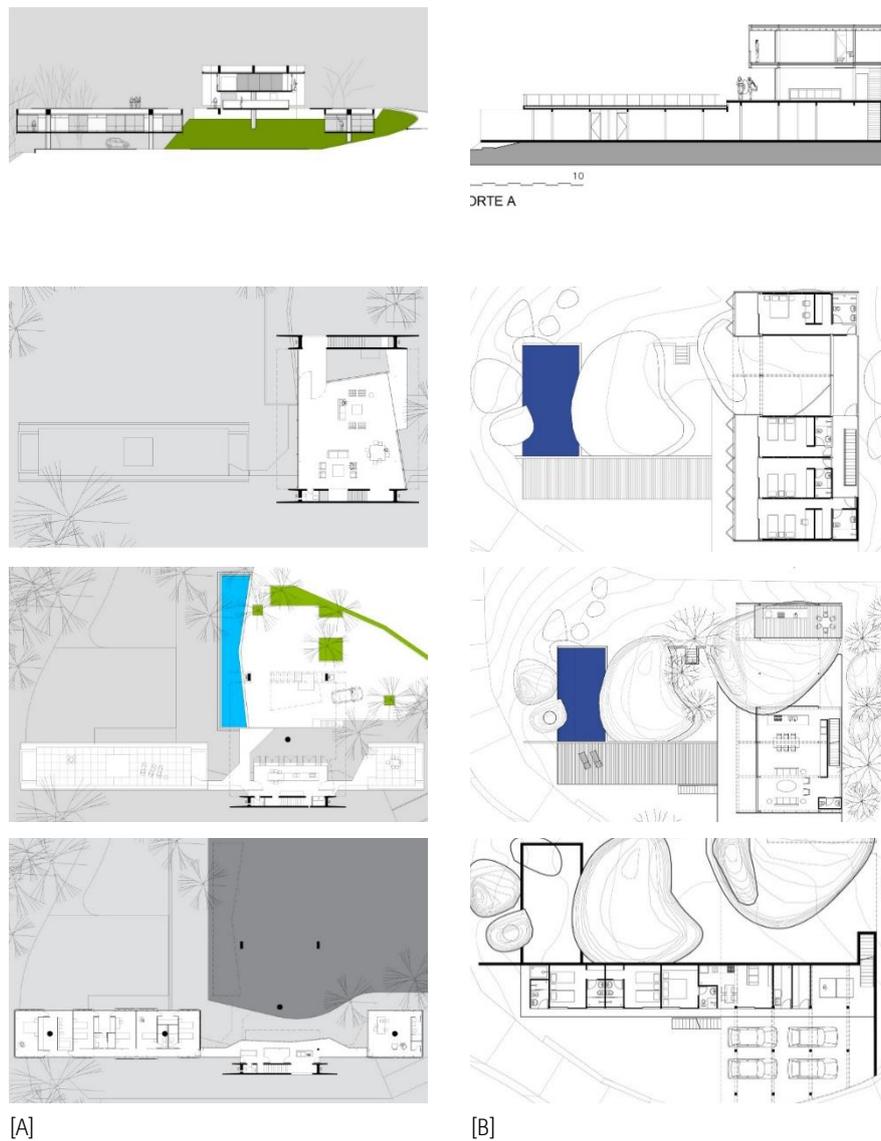


Figura 89: (A) Sta. Teresa (2004), SPBR Arquitetos; (B) Ilhabela (2008), Nitsche Arquitetos.
 Fonte: (A) SPBR Arquitetos; (B) Nitsche Arquitetos.

Na tentativa de inter-relacionar cronologicamente as obras apresentadas nas casas de **bloco tripartido**, apresenta-se a figura 90:

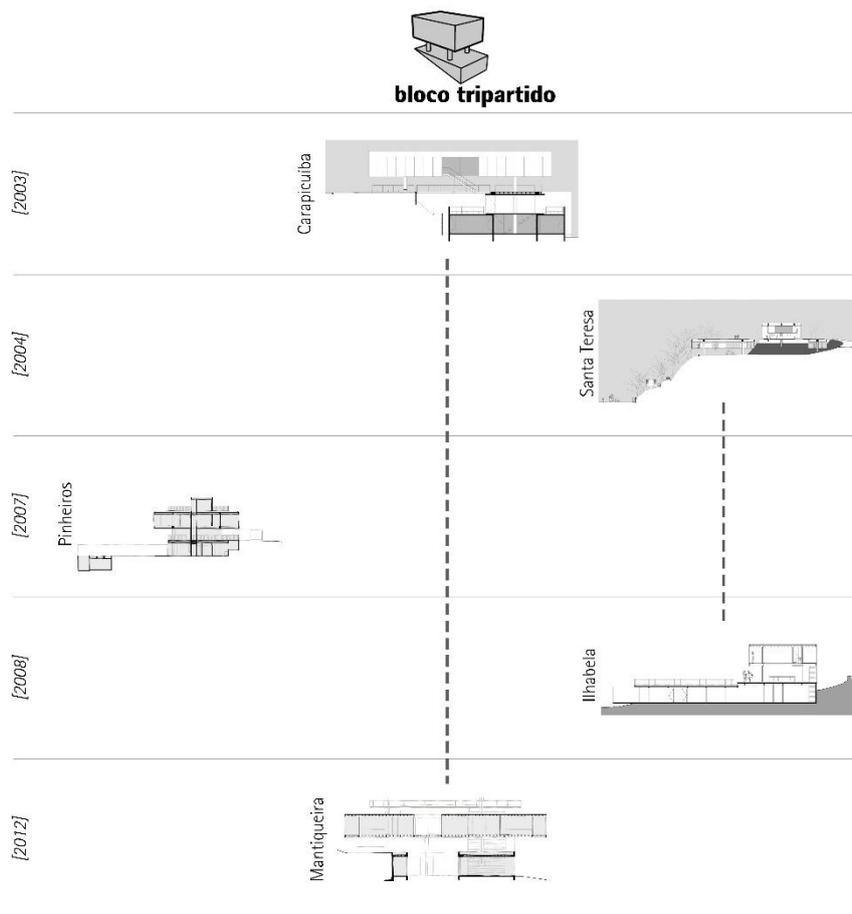


Figura 90: Figura síntese, bloco tripartido
 Fonte: Da autora

Figura 90: Figura síntese, bloco tripartido
 Fonte: Da autora.

[4.4] Uma síntese

O estudo dos cinco escritórios e dos três grupos tipológicos eleitos sugere que as questões levantadas no início do capítulo são relevantes, na medida em que foi identificada uma trama de relações entre as obras analisadas, reforçando a noção de "confluências" de modelos a uma estrutura formal comum (MARTÍ ARÍS, 1993). (Figura 91)

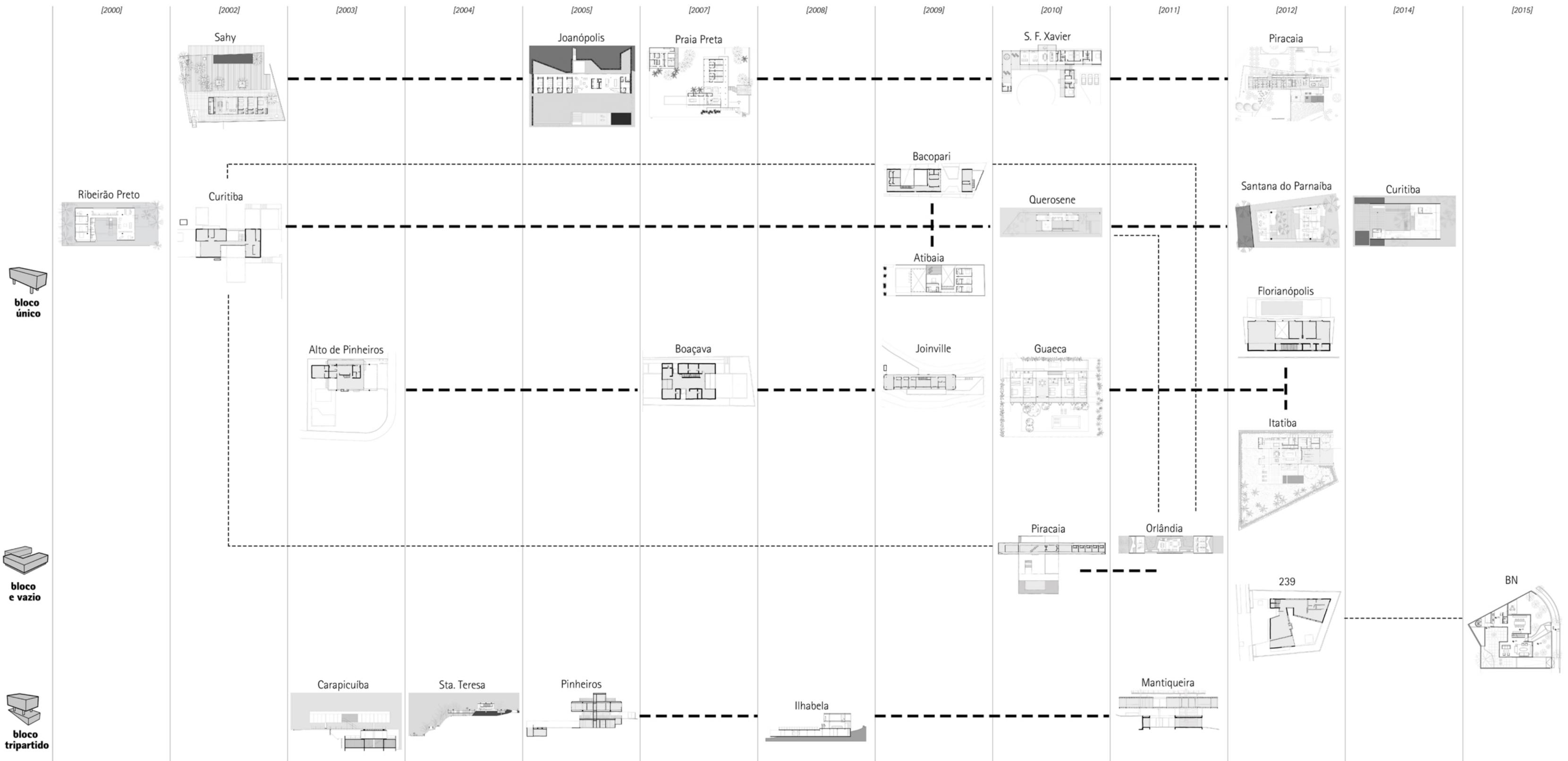


Figura 91: Figura síntese, quadro geral casas contemporâneas

Fonte: Da autora

Por outro lado, a análise demonstra ainda que estas se relacionam com a arquitetura precedente, seja pela revisão, flexibilização ou destruição dessas matrizes. Esse argumento, por sua vez, converge com o entendimento do tipo como uma "raiz comum" (MARTI ÁRIS, 1993) que admite "transformações" que o diferenciam e, ao mesmo tempo, o assemelham de seus precedentes:

Cada novo desenho tem alguma relação determinável com seus antecedentes. Diferencia-se deles de algum modo e a eles se assemelha de outro. Essa referência de cada nova edificação às anteriores é inevitável, é o meio pelo qual se transladam os significados de uma forma arquitetônica para outra (MARTÍNEZ, 2000. p. 120).

Desta insubordinação aos precedentes, atrelada à capacidade investigativa e à liberdade projetual dos arquitetos, ganha sentido o que é exposto por Bastos e Zein (2010, p. 395):

(...) a arquitetura brasileira que nos precedeu segue viva, mas, de certa maneira, não existe mais – então viva essa arquitetura brasileira e as outras que se seguirão.

Tais semelhanças podem ocorrer a partir de um universo puramente fisionômico, como se observa nas casas agrupadas no arranjo **blocos e vazios**, onde nota-se a predominância do cheio sobre o vazio, marcada pelo peso visual das superfícies em concreto aparente, característica do brutalismo. Mas também podem ocorrer em sua essência tipológica, como observado nas casas agrupadas nos arranjos **bloco único** e **bloco tripartido**, a partir das quais também são impostas diferenças.

Nos arranjos em **bloco único**, se assemelham às soluções modernas o desejo pela compacidade geométrica, o agrupamento dos elementos irregulares e parte das soluções estruturais adotadas. Novas investigações estruturais e a exploração de distintas espacialidades, como a criação de vazios e de pés-direitos duplos ou triplos, contudo, diferenciam essas soluções de suas possíveis matrizes, o que, ao mesmo tempo, demonstra flexibilidade de adaptação destas às necessidades de cada projeto.

No grupo, as casas Orlândia (2011), do SPBR, e Piracaia (2012), do Una, podem ilustrar os extremos da capacidade de apropriação, adaptação e transgressão tipológica. Seus arranjos, aparentemente lineares, exploram parte das soluções dos arranjos modernos de "dois volumes conectados", duplicando pátios e as passagens de níveis entre alas, o que não foi explorado no modernismo.

Nos arranjos com bloco tripartido, percebe-se que, apesar de obedecerem a um mesmo esquema, as soluções desenvolvidas nas cinco residências demonstram flexibilidade para absorver adaptações impostas pelas demandas do lugar e pelo

programa e para comportar novas pesquisas estruturais. Neste grupo, o arranjo fragmentado e a independência entre as partes permitem que cada uma delas replique ou adapte soluções previamente testadas no modernismo, bem como acolha novos arranjos, por vezes, sobrepondo tipos diferentes. Essa investigação, portanto, recorre a um legado moderno, mas não se limita a ele, abrindo espaço para as soluções contemporâneas.

Validam essas narrativas depreendidas dessas obras, as narrativas dos próprios arquitetos estudados, demonstrando uma coesão entre eles. A partir de uma formação comum, na FAU-USP, da atuação docente de grande parte deles na Escola da Cidade e de um intenso intercâmbio de trabalhos colaborativos, reconhecem que suas práticas são guiadas pelas referências modernas, mas não num sentido de simples transposição formal (BÁRBARA, MUNIZ, VIEGAS, VALENTIM, 2012), e sim como parte de uma "construção cultural" (VIÉGAS, 2018) que possui identidade própria e que, por isso, rejeita os rótulos redutores e imprecisos de uma simples escola paulista (PERROTA-BOSCH; KOZLOWSKI, MENEGUETTI; AZEVEVO, 2009).

Cabe enfatizar que este estudo se desenvolve como um instrumento, um modo de perceber a produção de um determinado grupo de arquitetos. Entende-se, de forma consciente, que este grupo é um recorte deliberado pela pesquisa, que retrata uma pequena e limitada amostra da produção nacional, mas que pode representar, sem generalizações, uma das feições da cultura arquitetônica brasileira.

[05] uma trama possível



[5.1] Considerações finais

Conforme apresentado na introdução, este trabalho nasceu do desejo de desenvolver uma reflexão crítica sobre a arquitetura contemporânea brasileira. Buscava-se compreender caminhos possíveis, para a consolidação de uma cultura em que emergam projetos de "qualidade arquitetônica". Para tanto, entendia-se que o projeto em si era objeto privilegiado de análise, desde onde poderia ser estabelecida uma relação de interdependência entre teoria e prática.

Esleveu-se como objeto de estudo a produção do escritório Una Arquitetos, não só pelo seu valor qualitativo e quantitativo, mas também pela atuação simultânea dos seus integrantes no escritório e na academia, ou seja, entre a teoria e a prática.

Como este escritório também vinha sendo estudado pela pesquisa "Casa Contemporânea Brasileira", o estudo se juntou a ela, seguindo mesma matriz tipológica eleita para o desenvolvimento da análise. Além deste escopo metodológico, a bibliografia (MONTANER, 2015; BASTOS E ZEIN, 2010), indicou que a construção de um posicionamento crítico sobre a produção contemporânea pode estar no reconhecimento de um legado moderno, a partir do qual, são desenvolvidas revisões e superações.

O tipo, portanto, foi adotado como instrumento de análise para mensurar possíveis relações entre a arquitetura moderna e a contemporânea no Brasil, indo além de questões puramente fisionômicas.

O tipo, aqui, foi conceituado como uma "estrutura formal" comum a um grupo de objetos, depreendida da redução das variantes formais. (MONEO, 1978; MARTÍ ARÍS, 1993). Por ser constituído a partir de transformações operadas sobre precedentes arquitetônicos, o tipo está em constante processo de construção (MARTÍ ARÍS, 1993), o que permite mensurar inovações e/ou rompimentos de soluções arquitetônicas consolidadas, abordadas aqui como **heranças** – o que é transmitido – e **transgressões** – o que é transposto.

Aceitando que esta análise possui limitações impostas pela percepção de quem a faz e pela seleção de determinados aspectos da obra, o exercício proposto foi acatado como um processo formativo da própria autora. (LEATHERBARROW, 2014; MONTANER, 1999). Para torná-lo o mais verossímil possível, contudo, além da análise das próprias "obras", buscou-se sustentação teórica nas narrativas da "crítica" e dos "arquitetos" sobre os processos de projeto envolvidos.

A investigação assumiu um formato rizomático, com linhas de pesquisa ramificadas que perseguiram prolongamentos reflexivos suscitados pelos objetos de estudo ao longo da análise. A partir do exposto, foram sintetizadas as reflexões de cada capítulo do trabalho.

O **capítulo 1 - Ramificações para dentro** oportunizou o reconhecimento da produção do Una que, organizada cronologicamente e abstraída de seus aspectos figurativos, permitiu a proposição dos seis grupos tipológicos iniciais. Construiu-se, assim, uma série tipológica (MARTÍ ARÍS, 1993), em que, hipoteticamente, um modelo, depois de validado, pode servir de referência para a construção de modelos posteriores.

Por similaridade, esses seis grupos foram reagrupados em três arranjos principais - **bloco único, bloco e vazio, bloco tripartido** -. Em comum aos três arranjos, observou-se que, do ponto de vista formal, foi recorrente a busca pela compacidade geométrica, o contraste das empenas cegas com grandes superfícies envidraçadas e os arranjos espaciais controlados por uma modulação estrutural e compositiva. Funcionalmente, destacam-se estratégias de zoneamento - em faixas, nas composições compactas e lineares; níveis, nas composições verticalizadas; e em alas, nas composições aditivas -. Também foi observada a recorrente concentração dos elementos irregulares, para a promoção da planta livre ou flexível. Tratam-se, portanto, de estratégias intimamente ligadas ao repertório projetual consolidado no modernismo.

Estas estratégias "normativas", contudo, também foram sendo tensionadas ao longo da trajetória do escritório. Foram reconhecidas transgressões nos fragmentos de tipo (alas), principalmente nos arranjos em **bloco único**, e por meio da sobreposição de tipos diferentes, principalmente nos arranjos **bloco e vazio** e **bloco tripartido**. Essas transgressões, aparentemente, foram motivadas por um sensível "diálogo" com o contexto e o programa e pelo desejo progressivo de dinamizar a experiência espacial, o que parece caracterizar novos caminhos na trajetória da arquitetura contemporânea brasileira (COSTA, GONSALES, COTRIM, 2019).

O reconhecimento de um possível vínculo com o repertório moderno que é, ao mesmo tempo, acatado e transgredido, levou a duas reflexões principais. De um lado, aferiu-se o potencial do tipo - como *instrumento de análise*, que permitiu a classificação do universo em estudo; e como possível *instrumento de projeto* que, consciente ou inconsciente, permite que possíveis matrizes tipológicas não sejam

usadas como um fim, que prefigura resultados finais, mas sim como um "meio" de pesquisa projetual que pode levar a inúmeras variações (MONEO, 1978; MARTÍ ARÍS, 1993; MARTINEZ, 2000). Por outro lado, ganhou sentido o posicionamento generalizado de Montaner (1999) e Bastos e Zein (2010), que reconhecem que parte da arquitetura contemporânea se constitui a partir do legado moderno.

Mas como isso se dá em profundidade no caso específico do Una? Esse questionamento impulsionou a "linha de potência" que guiou o segundo capítulo.

O **capítulo 2 - Ramificações para trás** reconheceu, de fato, relações entre as obras do Una com o repertório moderno, tendo por amostragem casas de Vilanova Artigas, Carlos Milan, Paulo Mendes da Rocha e Eduardo de Almeida Além de obras pontuais de David Libeskind, Rino Levi, Lúcio Costa e Henrique Mindlin.

A partir dessa amostragem, foram reconhecidas similaridades tipológicas entre as obras, quer como um todo, de onde se destaca a predominância dos arranjos compactos em que os sistemas estruturais - domoico, não domoico e híbrido (BAHIMA, 2015) - assumem expressão formal -; quer a partir de fragmentos tipológicos de onde ganham evidência os arranjos funcionais (longitudinais e transversais, com a concentração dos elementos irregulares de composição) e as modulações estruturais-compositivas.

Com a mesma intensidade, contudo, fica validado que essas estratégias não são meramente replicadas: sua estrutura é tensionada, desfigurada e até transformada, em função das necessidades específicas de cada projeto, o que Viégas (2018) aborda como "interpretação do lugar". Portanto, essa leitura do lugar, a compressão do problema do projeto e até a liberdade criativa dos arquitetos frente aos valores da cultura contemporânea levam a soluções inovadoras, como ilustram o todo tipológico das casas Piracaia e Mantiqueira e os fragmentos tipológicos do segundo pavimento das casas Alto de Pinheiros e Boaçava.

Essa constatação, se confrontada com as narrativas do grupo e da crítica sobre o tema, levanta polêmicas. Não há um discurso de consenso em torno de uma matriz tipológica comum. Há, inclusive, negação da mesma por parte dos arquitetos. Entende-se que esta negação seja uma reação dos arquitetos às narrativas da crítica que, filiando o escritório à escola paulista, impõem uma relação de dependência e reduzem a complexidade da produção arquitetônica na contemporânea.

Mas sobre qual cultura contemporânea se refere essa reflexão? Esse possível vínculo com a arquitetura moderna pode ser percebido também entre contemporâneos e contemporâneos do Una? Essa reflexão impulsionou outra "linha de potência" que guiou o terceiro capítulo.

O **capítulo 3 - Ramificações para os lados** reconheceu "confluências" de modelos a estruturas formais comuns (MARTI ÁRIS, 1993), tendo por amostragem casas produzidas por quatro escritórios contemporâneos paulistas –Grupo SP, Metro, Nitsche e SPBR - também listados na relação da Revista AU como a "nova geração da arquitetura brasileira" (ANTUNES, HORTA, 2010) e com fortes vínculos com o ambiente cultural da Escola da Cidade.

Desenhou-se uma trama complexa entre as obras destes escritórios, as obras do Una, discutida no Capítulo 1, e as obras modernas, discutidas no Capítulo 2. Nos arranjos em **bloco único**, foram identificadas várias semelhanças tipológicas, como também gestos mais evidentes de transgressões, como ilustram as casas Orândia (2011), do SPBR, e Piracaia (2012), do Una. Os arranjos em bloco e vazio se mostram, quantitativamente, pouco expressivos, remetendo à própria tradição do modernismo paulista de não explorar muito os arranjos aditivos. Nos arranjos em **bloco tripartido**, percebeu-se maiores inovações tipológicas, estimuladas pela fragmentação do partido que permite que as partes sofram deformações ou sobreposição de diferentes tipos, mas desde onde ainda se reconhece uma matriz formal consolidada no modernismo.

As narrativas dos arquitetos dos quatro escritórios sobre uma possível herança moderna e sobre as relações entre as suas obras são convergentes. Há o reconhecimento da relação com a arquitetura moderna, ainda que o enquadramento em torno de uma escola paulista não seja adequado e relevante. Essa herança "acompanha" (BÁRBARA, 2015) essa geração como parte de uma condição cultural, alavancada pela formação comum, na FAU-USP, mas ganha sentido-outro com o posicionamento teórico-reflexivo dos arquitetos perante a condição contemporânea. A atuação dual, no desenvolvimento de projetos mais colaborativos entre profissionais e na docência junto à AEC, é parte constituinte da consolidação de uma nova cultura arquitetônica em São Paulo, em que a arquitetura moderna está presente e, ao mesmo tempo, não está mais (BASTOS e ZEIN, 2010).

A figura 92 ilustra a complexa trama de relações encontradas nos capítulos 1, 2 e 3. As obras estão organizadas nos três grandes grupos (colunas verticais) e em

ordem cronológica. Observa-se que, mesmo dentro dos grupos, a ligação entre as obras não é linear e são feitas de diferentes maneiras e hierarquias, como mostra, de forma mais clara, o **bloco único**. As ramificações horizontais, em vermelho, demonstram que as conexões são múltiplas, ou seja, uma obra pode se relacionar de forma direta a uma única obra ou a um grupo de obras, sendo que essas relações podem ocorrer tanto no que se refere ao todo tipológico, quanto aos fragmentos de tipos (partes).

As análises desenvolvidas sustentam, portanto, estratégias projetuais recorrentes e comuns entre as próprias obras do Una e estas com projetos precedentes e contemporâneos. Confluências manifestadas pelas obras em torno de uma estrutura formal comum, contudo, podem resultar em inúmeros desfechos.

Cabe enfatizar, mais uma vez, que esta análise não tem a pretensão de compor um quadro completo e definitivo de possíveis relações entre casas da arquitetura moderna e da arquitetura contemporânea. Compreende-se esse estudo como um instrumento, um modo de perceber a produção do grupo a partir de um recorte rígido e limitado, mas que pode indicar novas "linhas de potência" investigativas que subsidiem novas pesquisas.

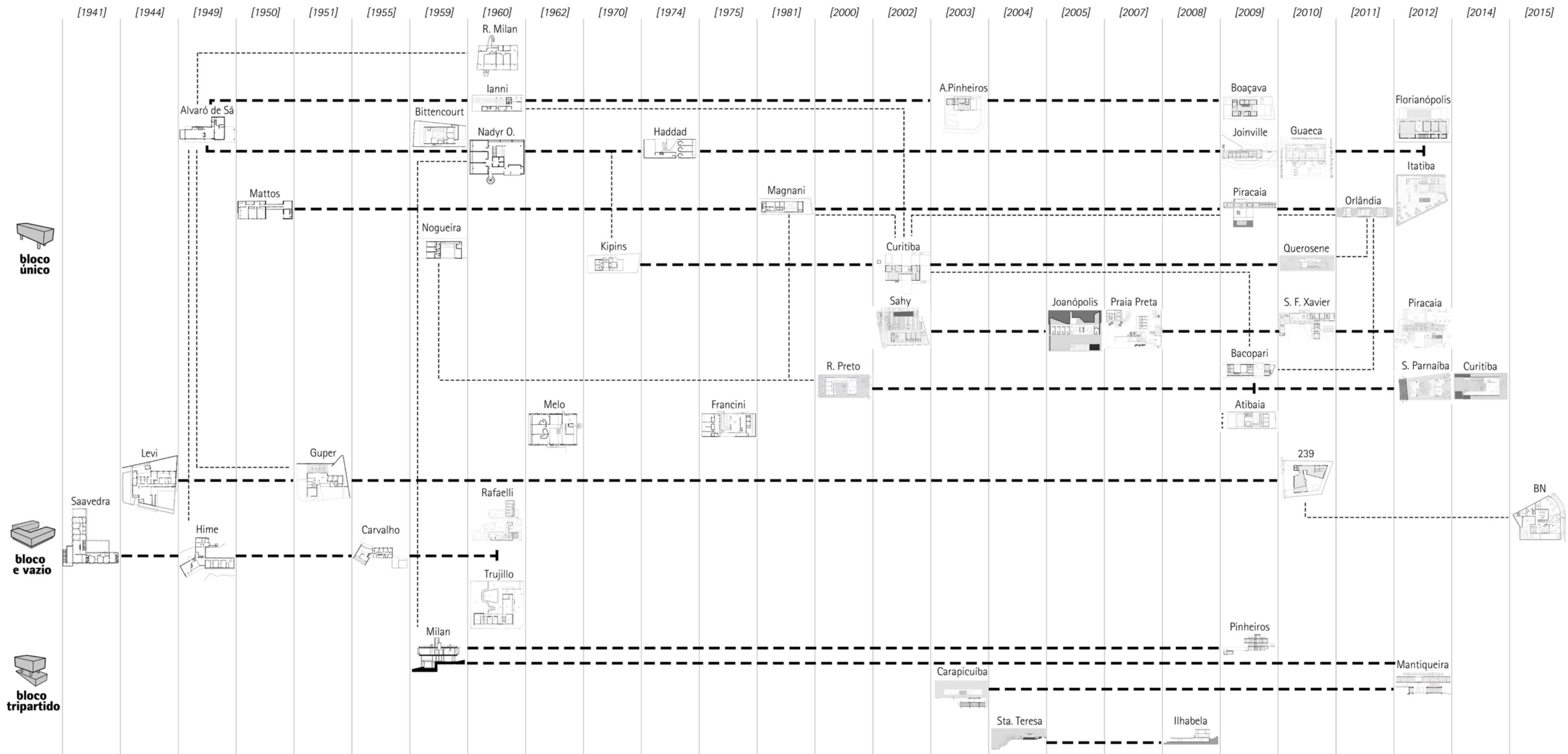


Figura 92: Figura síntese, relações entre obras modernas, obras do Una e obras da arquitetura contemporânea paulista (SPBR, Grupo SP, Nitsche e Metro)

Fonte: Da autora

[5.2] Notas finais

O desejo que motivou o desenvolvimento desta pesquisa nasceu em 2017, quando eu, arquiteta recém-formada, questionava-me sobre metodologias e/ou empirismo do processo de concepção arquitetônica, especialmente no que se refere a obras "notáveis". Esse desejo me aproximou da pesquisa "A Casa Contemporânea Brasileira - regra e a transgressão tipológica no espaço doméstico", que norteou a escolha dos escritórios estudados e motivou o viés tipológico das análises.

Ao concluir, percebo a eficiência da abordagem tipológica para discutir universos de estudos que envolvem muitas obras. O mais importante, contudo, foi a mudança da minha percepção sobre a arquitetura e o meu posicionamento crítico, respondendo (em parte) aos meus questionamentos iniciais e abrindo outros (mais profundos). Esses questionamentos são, provavelmente, os mesmos de muitos jovens estudantes e arquitetos.

Percebe-se, portanto, um potencial didático no método empregado. Este se mostra como uma valiosa "ferramenta de aprendizagem" de arquitetura, expondo não só estratégias projetuais, como também importantes relações entre arquitetos e obras. Isso, por um lado, desmistifica o processo de concepção projetual, tantas vezes cultuado como uma "caixa preta" de acesso restrito a "privilegiados"; por outro, demonstra a necessidade de acesso contínuo à cultura arquitetônica, seus legados e reflexões teóricas, num contexto em que teoria e prática se afirmam de modo indissociado.

Buscando formas de concluir este trabalho, retomei a entrevista (2018) que realizei com Puntoni, ainda na fase inicial da pesquisa. Ao falar sobre a escola paulista, considerando a importância deste legado, o arquiteto questiona a negação do reconhecimento de um passado. Lembra que em outros métodos de concepção como a música e a escrita, a composição se dá sempre pelas "mesmas" notas e pelas "mesmas" palavras. Essa analogia surge como uma maneira pertinente de sintetizar o estudo tipológico trazido neste trabalho. Ao extrair do campo da arquitetura e entender os arranjos tipológicos como palavras que compõem um texto, entende-se a capacidade e a pluralidade desses arranjos, desmistificando o caráter inflexível muitas vezes dado a eles. As partes são capazes de se repetir, de maneira integral ou não, desdobrando-se em inúmeras soluções.

Usando a analogia de Puntoni para sintetizar o estudo, observa-se que o processo analógico fez parte de todo desenvolvimento do trabalho. A confrontação de obras arquitetônicas, buscando identificar possíveis matrizes projetuais, revela que os arquitetos contemporâneos estudados reconhecem no legado moderno o seu potencial como "herança", como "notas e palavras" já concebidas e de inestimável valor cultural. Ao mesmo tempo, de forma admirável, esses arquitetos se

autorizam a "transgredir", rumando a uma identidade própria, necessária para a continuidade da arquitetura no país.

Mesmo que dentro de um recorte limitado, acredita-se que esta prática caracterize parte da arquitetura contemporânea brasileira. Sem generalizar, entende-se que este é um possível caminho, especialmente para jovens profissionais e pesquisadores, como eu.

Sobre essa relação, sua complexidade e presença, encerro a reflexão com uma breve citação de Paulo Mendes da Rocha (2017) que, com pouco, diz muito:

[...] como é que um faz uma casa diferente da outra? É que não é diferente. É como literatura, é a mesma coisa dita mais uma vez, capaz de te seduzir como nunca te seduziu antes, a mesma coisa. Estamos condenados a isso. E nós vamos inventar e inventar sempre. A mesma coisa. Para sermos os mesmos.

Referências

- ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. **Arquitetura Moderna Brasileira**. Londres: Phaidon Press, 2004.
- ANTUNES, Bianca; HORTA, Maurício. Diretório 25 jovens arquitetos. **Revista AU**, São Paulo, ed. 197, ago. 2010. Disponível em: <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/197/artigo181271-1.aspx>. Acesso em: março. 2018.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2000.
- BAHIMA, Carlos Fernando Silva. **De placa e grelha: transformações domoicas em terra brasileira**. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- BALDIN, Vanessa.; COSTA, Ana Elisia da. **Análise Comparada: Casas Piracaia e Orlandia**. Relatório de Pesquisa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/casacontemporanea/casa-orlandia-i-2011/>. Acesso em: set. 2019.
- BÁRBARA, Fernanda. Tres Líneas Entrevistas. **Una Arquitectos**. Buenos Aires: 20 mar. 2015. Entrevista concedida Antonela Andriola. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v2Ke2_7VrYs. Acesso em: set. 2018.
- BÁRBARA, Fernanda; MUNIZ, Cristiane; VIEGAS; Fernando; VALENTIM, Fábio. **Una Arquitectos**. São Paulo: 02 nov. 2013. Entrevista concedida a Entre-Entre.com. Entrevistadores: Ana Altberg, Bruno Siniscalchi, Carlos Saul Zebulun, Mariana Meneguetti e Miguel Darcy Rodrigo Messina. Disponível em: <http://entre-entre.com/Content/entrevistas/pdf/entre-una-20160330180006.pdf>. Acesso em: set. 2018.
- BÁRBARA, Fernanda; MUNIZ, Cristiane; VIEGAS; Fernando; VALENTIM, Fábio. Estratégia urbana: UNA Arquitectos. **Revista Escala**. Colômbia, p. 93 – 100, 2012.
- CAFALAS, Alexandre. Anchorite Architecture. In: CANTÍS, Ariadna. **Iberoamérica Arquitectura Arquitectura Emergente**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. p. 27 – 29.
- CORRALES, Luis. UNA Arquitectos. La tradición de la arquitectura paulista. **Portal VITRUVIUS DROPS**. São Paulo, n. 058.04, ano 13, jul. 2012. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/13.058/4438>. Acesso em: abr. 2019.
- COSTA, Ana Elisia da. E.; GONSALES, Célia.; COTRIM, Márcio. **Casa Contemporânea Brasileira**. Inhamerica: Austin-Texas, 2019.

COSTA, Ana Elísia da. **O gosto pelo sutil**: confluências entre as casas pátio de Daniele Calabi e Rino Levi. 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

COSTA, Ana Elísia da; COTRIM CUNHA, Marcio. O pátio no Brasil - da casa moderna à contemporânea. **Portal Vitruvius Arqtextos**, São Paulo, n. 181.07, ano 16, jun. 2015. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/16.181/5560>. Acesso em: março. 2018.

COSTA, Ana Elísia da; COTRIM, Marcio; GONSALES, Célia Castro. **Transformações no esquema base/pilotis/mirante**: narrativas sobre casas contemporâneas brasileiras. In: IV Enanparq Encontro ANPARQ., 2016, Porto Alegre.

COSTA, Ana Elísia da; PICCOLI, Cristina; CAON, Sara. **Casas lineares de Bernardes e Jacobsen Arquitetura**: apontamentos sobre herança e inovação. *Projetar* 2015. Disponível em: https://www.ufrgs.br/casacontemporanea/wp-content/uploads/2014/11/casa-ca_an%C3%A1lise1.pdf. Acesso em: abril 2020.

COSTA, Ana Elísia. **A negação da terra**. Relações entre as *As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino e casas projetadas pelo escritório SPBR Arquitetos. *Arqtextos*. São Paulo, ano 18, n. 207.05, Vitruvius, ago. 2017. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/18.207/6667>. Acesso em: set. 2019.

COSTA, Ana Elísia; GERHARDT, Thaís; STRIEBEL, Nathália. Privacidade dramatizada: apontamentos sobre casas contemporâneas brasileiras. **Portal Vitruvius Arqtextos**, São Paulo, ano 16, n. 190.05, mar. 2016. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/16.190/5993>. Acesso em: set. 2018.

COTRIM, Marcio. **Vilanova Artigas: casas paulistas**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2011, vol. 1, 2ª ed.

GONSALES, Célia Helena Castro. **Residência e cidade. Arquiteto Rino Levi**. *Arqtextos*, São Paulo, ano 01, n. 008.14, Vitruvius, jan. 2001. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/01.008/939>. Acesso em: abril 2020.

LEATHERBARROW, David. **O ofício da crítica**. ArchDaily Brasil, Santiago, 2014. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/624983/o-oficio-da-critica-david-leatherbarrow>. Acesso em: jan. 2019.

MAHFUZ, E. **Ensaio sobre a razão compositiva**: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

MAHFUZ, Edson. Teoria da História e Crítica e seu Papel no Ensino de Projeto Arquitetônico. In: **Encontro de Teoria e História da Arquitetura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Ritter dos Reis, 2000. Disponível em: <https://www.mahfuz.arq.br/textos>. Acesso em: julho 2018.

MARTÍ ARIS, Carlos. **Las Variaciones de la Identidad**: Ensaio sobre el tipo en arquitectura. Barcelona: Colegio de Arquitectura de Catalunã y Ediciones del Serbal, 1993.

MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: UNB, 2000.

MATERA, Sérgio. **Carlos Milan**: um estudo sobre a produção em arquitetura. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

MENUZZI, Ana Clara.; COSTA, Ana Elisia da. **Análise Comparada: Casas Ilha Bela e Santa Tereza**. Relatório de Pesquisa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/casacontemporanea/casa-ilhabella-i-2008/>. Acesso em: set. de 2019.

METRO ARQUITETOS, CASA BN. Disponível em: <https://www.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/metro-arquitetos-associados/casa-bn/1807>. Acesso em: set. de 2019.

MILHEIRO, Ana Vaz. UNA arquitetos. In: FONSECA, Rodrigo Fernandes da; HENRIQUES, Rafael Mantesso; CHIODETTO, Eder. **Brazil**: a celebration of contemporary brazilian culture. Londres: Phaidon Press, 2014, p. 48-49.

MILHEIRO, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WISNIK, Guilherme. **Coletivo** – arquitetura contemporânea. São Paulo: Cosaf Naify, 2006.

MONEO, Rafael. **On Typology**. Cambridge: The MIT Press, 1978.

MONTANER, Jose María. **Arquitetura e crítica**. Barcelona: Editoria Gustavo Gili, 1999.

MONTANER, Josep María. **La Condición Contemporánea de la Arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

MUNIZ, Cristiane; ROCHA, Paulo Mendes da; BENÍTEZ, Solano. **Abertura XIII Seminário Internacional**. São Paulo, jul. 2018. Disponível em: <http://escoladacidade.org/bau/xiii-paulo-mendes-da-rocha-solano-benitez-e-cris-muniz-abertura-xiii-seminario-internacional/>. Acesso em: set. 2018.

PEREIRA, Renata Baesso. **Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy**. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo.

PERROTA-BOSCH, Francesco; KOZLOWSKI, Gabriel; MENEGUETTI, Mariana; AZEVEVO, Valmir. **ENTRE** entrevistas com arquitetos por estudantes de arquitetura. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2012.

PROJETO DESIGN. ÊNFASE social recorre a rigor de detalhes e sensibilidade. São Paulo, p. 56-59, jan. 2002.

PUNTONI, Alvaro. [Entrevista concedida a Alice Moraes]. São Paulo, 2018.

PUNTONI, Alvaro. **Controvérsia: arquitetura sem arquiteto por Álvaro Puntoni** [Entrevista concedida ao portal Arquitetura para todos, CAU/BR]. Entrevistador: Paulo Markun. Brasília, maio 2014. Disponível em: <https://www.caubr.gov.br/controversia-arquitetura-sem-arquiteto-por-alvaro-puntoni/>. Acesso em: mar. 2019.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEGRE, Roberto. **Casas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Editora Viana e Mosley, 2006.

TAGLIARIA, Ana Maria. **Os projetos residenciais não construídos de Vilanova Artigas em São Paulo**. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Paulo.

TUDO é projeto: Documentário sobre a vida e obra de Paulo Mendes da Rocha. Direção: Joana Mendes da Rocha e Patricia Ruba. ArchDaily Brasil. maio de 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/871875/tudo-e-projeto-documentario-sobre-a-vida-e-obra-de-paulo-mendes-da-rocha>. Acesso em: set. 2018.

UNA ARQUITETOS / CASA 239. ArchDaily Brasil. ago. 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/877187/casa-239-una-arquitetos>. Acesso em: set. de 2019.

VIEGAS, Fernando. [Entrevista concedida a Alice Moraes]. São Paulo, 2018.

ZEIN, Ruth Verde. **Ar arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973**. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

ZEIN, Ruth Verde. **As tendências e as discussões do pós-Brasília**. Projeto nº 53, julho 1983, p.75-85.

ZEIN, Ruth Verde; BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Narrativas das obras:

ACAYABA ARQUITETOS. Disponível em: <http://www.marcosacayaba.arq.br/lista.home.chain>. Acesso em: fev. de 2020.

Associação Escolada da Cidade. Disponível em: <https://escoladacidade.edu.br/>. Acesso em: out. de 2019.

ANDRADE MORETTIN ARQUITETOS. Disponível em: <https://www.andrademorettin.com.br/escritorio/>. Acesso em: set. de 2019.

APIACÁS ARQUITETOS. Disponível em: <https://apiacasarquitetos.com.br/>. Acesso em: agosto de 2019.

ARQUITETOS ASSOCIADOS. Disponível em: <https://arquitetosassociados.arq.br/>. Acesso em: set. de 2019.

ARQUIVO ARQ. Disponível em: <https://www.arquivo.arq.br/>. Acesso em: maio de 2019.

ARQUIVO CASAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XX. Disponível em <http://www.casasbrasileiras.arq.br/>. Acesso em: abril 2020.

ARQUIVO EDUARDO DE ALMEIDA. Disponível em: <http://arquivoeduardodealmeida.com.br/>. Acesso em: out. 2019.

ARQUIVO PETRÓPOLIS MODERNISTA. Disponível em <http://petropolismodernista.arq.br/>. Acesso em: abril. 2020.

BRASIL ARQUITETURA. Disponível em: <http://brasilarquitetura.com/#>. Acesso em: fev. de 2020.

FAU-USP. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/docentes/antonio-carlos-barossi/>. Acesso em: julho 2018.

Grupo SP. Disponível em: <http://www.gruposp.arq.br>. Acesso em: agosto de 2019

METRO ARQUITETOS. Disponível em: <https://metroarquitetos.com.br/>. Acesso em: Acesso em: ag. de 2019.

MMBB ARQUITETOS. Disponível em: <https://www.mmbb.com.br/office>. Acesso em: set. de 2019.

NITSCHÉ ARQUITETOS. Disponível em: <http://www.nitsche.com.br/>. Acesso em: Acesso em: ag. de 2019.

PIRATININGA ARQUITETOS. Disponível em: <http://www.piratininga.com.br/equipe.html>. Acesso em: set. de 2019.

PROJETO PAULISTA. Disponível em: <http://www.projetopaulista.com.br/escritorio/>. Acesso em: fev. de 2020.

REPÚBLICA ARQUITETURA. Disponível em: <http://republica.arq.br/>. Acesso em: set. de 2019.

SPBR ARQUITETOS. Disponível em: <https://spbr.arq.br/>. Acesso em: Acesso em: agosto de 2019. Acesso em: set. de 2019.

UNA ARQUITETOS. Disponível em <http://www.unaarquitetos.com.br>. Acesso em: abril 2018.

VAINER PAOLIELLO ARQUITETOS. Disponível em: <http://guipaoliello.com.br/vainerepaoliello/>. Acesso em: set. de 2019.

VIDAL E COL, 2013. Casa BN, Metro Arquitetos. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/casacontemporanea/casa-bn-i-2013-15/>. Acesso em: set. de 2019.

VILANOVA ARTIGAS. Disponível em: <http://www.vilanovartigas.com/cronologia>. Acesso em: maio. 2019.