

A

SS

EMB

LA

G

Π

ASSEMBLAGE

cinco projetos como montagem
na arquitetura
contemporânea brasileira.

Trabalho Final de Graduação
em Arquitetura e Urbanismo

Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade
de São Paulo

Programa de Dupla Titulação
Politecnico di Milano

FAUUSP
POLIMI

Costanza Leoni

sob a orientação de
Prof. Dr. Guilherme Wisnik

O presente trabalho foi desenvolvido em colaboração com Victoria Marchetti Bonetti ao longo de um programa de duplo diploma entre Politecnico di Milano e FAUUSP. Em virtude dessa razão se pretende considerar essa pesquisa complementar e vinculada ao Trabalho Final de Graduação “ASSEMBLAGE: projeto como montagem na arquitetura brasileira.”

São Paulo, julho de 2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Leoni, Costanza

ASSEMBLAGE: cinco projetos de arquitetura como montagem no contemporâneo brasileiro. / Costanza Leoni; orientador Guilherme Teixeira Wisnik. - São Paulo, 2022.
233.

Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

1. Arquitetura Contemporânea Brasileira. 2. Montagem. 3. Teoria do Projeto. 4. Técnica e Tectônica. I. Teixeira Wisnik, Guilherme, orient. II. Título.

SUMÁRIO

02 resumo

05 introdução

11 montagem

aproximação ao tema
a poética da construção
junção, interseção
princípios projetuais

23 uma narrativa concreta
moderno tropical
forma e estrutura
divulgação internacional

31 fios soltos
introdução

35 Cajueiro Seco
Acácio Gil Borsoi

41 Habitação Estudantil Unicamp
Joan Villà

45 Escola Transitória Rural
João Filgueiras Lima

49 Casa Lota de Macedo
Sergio Bernardes

53 Residência Hélio Olga
Marcos Acayaba

61 entretempos
contemporâneo heterogêneo

65 5 projetos
introdução

71 Pavilhão Humanidade
Carla Juaçaba

95 Capela Ingá Mirim
Messina Rivas

111 Sede para Fábrica de Blocos
Vão

127 Abrigo Alto
Gru.a

143 Sede Adm. Fundação Florestal
23SUL

165 apontamentos
análise comparativa entre os
cinco projetos contemporâneos

193 considerações finais
direcionamentos

201 entrevistas
transcrição

227 bibliografia





RESUMO

A pesquisa debruça-se sobre cinco projetos contemporâneos e sua relação com a tradição arquitetônica brasileira do século XX, traçando paralelos entre a prática moderna, definida pela sua estrutura e uso extensivo do concreto armado, e uma prática contemporânea marcada por outros princípios compositivos.

As práticas analisadas compartilham uma abordagem semelhante: pensar o projeto como uma interação de elementos manifestando-se através de uma operação , de montagem. A montagem, sua definição e suas fronteiras,torna-se então o tema fundamental destes questionamentos. Através de análises históricas e comparativas, busca-se discernir esse conceito seja para questões tectônicas, à uma lógica projetual, como também suscitar uma reflexão sobre uma remontagem de fragmentos históricos, componentes de um legado.

Para auxiliar sua definição incorpora-se a noção de *assemblage* - termo equivalente à montagem no campo da arte - que expressa que todo e qualquer material pode ser agregado, criando um novo significado sem que este perca a sua coerência primitiva. Através desse prisma, busca-se em seguida delinear elementos, operações que são próprios à montagem-*assemblage*, afim de fornecer uma chave de leitura expansível para além do escopo dessa pesquisa.

Ao investigar o potencial narrativo e a dimensão poética do ato da montagem, a pesquisa busca por mim propor novas abordagens para a análise da produção contemporânea; abordagem essa que identifique as continuidades, renovações e rupturas com as produções dos períodos anteriores.

*arquitetura contemporânea brasileira;
montagem;
teoria do projeto;
técnica e tectônica*

ABSTRACT

7

The research focuses on five contemporary projects and their relationship with the Brazilian architectural tradition of the 20th century, drawing parallels between modern practice, defined by its structure and extensive use of reinforced concrete, and a contemporary practice marked by other compositional principles. The analyzed practices share a similar approach: to think of the project as an interaction of elements manifesting themselves through an operation, of assembly. The montage, its definition and its borders, then becomes the fundamental theme of these questions. Through historical and comparative analyses, we seek to discern this concept whether for tectonic issues, to a design logic, as well as to raise a reflection on a reassembly of historical fragments, components of a legacy.

To help its definition, the notion of assemblage is incorporated - a term equivalent to montage in the field of art - which expresses that any and all material can be added, creating a new meaning without losing its primitive coherence. Through this prism, we then seek to outline elements, operations that are specific to assembly-assemblage, in order to provide an expandable reading key beyond the scope of this research.

By investigating the narrative potential and the poetic dimension of the act of montage, the research seeks for me to propose new approaches to the analysis of contemporary production; an approach that identifies the continuities, renewals and ruptures with the productions of previous periods.

*brazilian contemporary architecture;
assemblage;
design theory;
technique and tectonics*

INTRODUÇÃO

9

“Ao transformar rápido e plural de uma história que se desdobra entre uma linguagem canônica da tradição moderna e uma busca por direções alternativas, onde se coloca a produção da arquitetura brasileira hoje?”

A partir desses questionamentos, a pesquisa propõe uma aproximação ao cenário arquitetônico brasileiro com especial interesse na produção contemporânea enxergada através do recorte da montagem enquanto lógica operativa.

O conceito de montagem pode envolver uma multiplicidade de compreensões interdisciplinares e implicar assim leituras não exclusivamente próprias do campo da arquitetura. A montagem é parte do processo de criação de disciplinas variadas: no processo compositivo das artes plásticas, na formulação do tempo no teatro, na multiplicidade de significados intrínseca à toda fotografia e, talvez na sua forma mais evidente, na formação de uma narrativa comprehensível através da de-composição e re-composição lógica e sequencial de ‘momentos’ que é própria ao cinema.

Para elucidar um potencial narrativo incorporamos a noção de assemblage, título dessa pesquisa e termo equivalente à montagem no campo da arte; onde todo e qualquer material pode ser agregado, criando um novo significado sem que este perca a sua coerência primitiva. É uma operação de adição, combinação e juxtaposição de elementos em “um conjunto de sinais que distingue um objeto e permite reconhecê-lo entre outros”.¹

É um conceito que pode se voltar seja para questões tectônicas, à uma lógica projetual, como também suscitar uma reflexão sobre uma remontagem de fragmentos históricos, componentes de um legado. A intenção, no campo arquitetônico, é acolher essa multiplicidade de compreensões e propor uma sua interpretação em duas óticas: uma perspectiva poética e uma dimensão de princípios projetuais.

A definição de um recorte resulta essencial para poder analisar de forma rigorosa e “controlada” uma produção contemporânea que se apresenta ampla e heterogênea. Por essa razão a seleção e análise de cinco projetos contemporâneos notáveis se mostra capaz de suscitar aproximações e distanciamentos em relação à tradição Moderna, definida aqui principalmente pela sua estruturação e uso extensivo do concreto armado como instrumento criativo. Pretende-se sugerir que as práticas contemporâneas em questão compartilham uma abordagem semelhante e em parte

01
Morettin, Marcelo. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP. Área de concentração: Projeto da Arquitetura. São Paulo, 2020, p.11.

contrastante com a tradição de onde elas surgem: no pensar o projeto como uma interação de elementos que se manifesta através de uma composição - uma montagem com gestos, encaixes e temporalidade discerníveis na própria forma.

Essa pesquisa é consequência de questionamentos que se iniciaram durante nosso curso de graduação no Politecnico di Milano, anteriormente ao período de dupla formação na FAUUSP. Ao olhar para a produção brasileira do ponto de vista externo, se observa uma ampla discussão e repercussão de obras em concreto armado realizadas pelos mestres modernos durante um período considerado icônico. Entretanto, parece haver uma carência de debate sobre direções alternativas a esse modo de conceber arquitetura que dialoguem com as circunstâncias econômicas, sociais, políticas e ambientais correntes. Desta forma, o interesse é sugerir novas abordagens para a análise da produção contemporânea; abordagens que identifiquem as continuidades, renovações e rupturas com as produções dos períodos anteriores e que possam assim emancipar a atualidade do léxico compositivo-formal que definiu e foi definido pelo Moderno brasileiro

OBJETIVOS

11

Os objetivos gerais do trabalho se centram na investigação de uma produção contemporânea que se destaca pela concepção projetual e metodologia construtiva fundadas na montagem de componentes combinados por meio de conexões, articulações e encaixes a fim de definir o espaço e formar o objeto arquitetônico.

O levantamento das obras expostas provirá um “atlas” de artefatos que apresentam simultaneamente características variáveis, como sistemas construtivos, técnicas, materiais, finalidades, comissões e localizações (dentro do limite das fronteiras brasileiras) distintas.

Sem se delongar sobre o caráter técnico-industrial dos componentes construtivos, essa pesquisa se concentra sobre a sua lógica e uso compositivo. Ela busca investigar o que constitui de fato a montagem, quais são suas formas de expressão, qual sua relevância na produção arquitetônica brasileira atual e através de qual viés teórico ela pode ser enquadrada.

MÉTODO

12

A metodologia de pesquisa parte com a definição do termo da montagem suportada pelo estudo de conceitos teóricos pertinentes ao termo, bem como suas principais relações com o campo da arquitetura através da compilação de documentação de autores que contribuíram à temática.

Dedica-se em seguida à uma reflexão histórica sobre o entendimento da imagem da arquitetura brasileira no cenário internacional por meio de uma bibliografia selecionada e de meios de propagação internacionais relevantes como catálogos de exibições e publicações históricas. Essa seção tem como fim estabelecer as bases históricas e teóricas que impactam a definição do termo montagem.

Valendo-se de textos críticos sobre a tradição da arquitetura moderna no Brasil, se constrói as bases para sugerir uma reflexão sobre experiências projetuais pontuais de montagem dentro do repertório da história da arquitetura brasileira. Faz-se uma análise de obras exemplares com o suporte de bibliografia específica para cada caso, procurando identificar as principais motivações e características de projeto dentro da produção de seus autores.

A transição entre o estudo histórico e a seleção de projetos recentes se apoia em produções textuais de congressos e encontros que tratam do panorama arquitetônico contemporâneo brasileiro.

Os recursos utilizados para investigar e compreender as principais propriedades de cada projeto contemporâneo se valem de uma compilação da bibliografia disponível junta ao estudo dos elementos iconográficos relevantes acessíveis ou fornecidos pelos escritórios (plantas, cortes, elevações, detalhes, diagramas, memoriais e imagens fotográficas). Somado a isso, entrevistas efetuadas ao longo do percurso dão suporte ulterior para uma precisa compreensão dos projetos, das condicionantes marcantes e do posicionamento dos autores na base das escolhas.

A partir das observações extraídas dos estudos realizados, pretende-se delinear temas comuns e recorrentes através da elaboração de um esquema gráfico que permita realizar uma leitura comparativa. Juntamente ao gráfico, a análise comparativa textual recorre ao uso de obras teóricas específicas sobre os assuntos levantados.

ESTRUTURA

Em relação à estrutura, o texto foi organizado em seis momentos:

13

Em um primeiro capítulo, busca-se delinear o que é entendido como montagem nessa pesquisa. Trata-se de um conceito que pode envolver uma multiplicidade de compreensões interdisciplinares e implicar assim leituras não exclusivamente próprias do campo da arquitetura.

A introdução de fundamentos historiográficos aborda a consolidação do Moderno no Brasil. Processo que se valeu da arquitetura como vetor de uma força progressista de ideais políticos-econômicos na construção de uma identidade nacional, acarretando em uma imagem canônica, ou Narrativa Concreta, definida pela forte presença estrutural e uso extensivo do concreto armado. Esse estudo serve como base inicial para explorar contextos alternativos.

O terceiro capítulo traz à tona alguns Fios Soltos dentro do repertório brasileiro através de uma análise de projetos notáveis que, em um contexto experimental, se valeram do princípio operativo da montagem ao longo da história - de 1953 a 1992.

De 1992 a 2021, o capítulo Entretempos traz uma contextualização a respeito do cenário arquitetônico brasileiro contemporâneo heterogêneo para introduzir as leituras dos 5 projetos.

O capítulo “5 projetos” traz a análise individual de cinco obras produzidas entre 2012 e 2021 que compõem um recorte no panorama da produção contemporânea. A leitura dos projetos abordam as temáticas inerentes à prática, as condicionantes, a montagem e a junção.

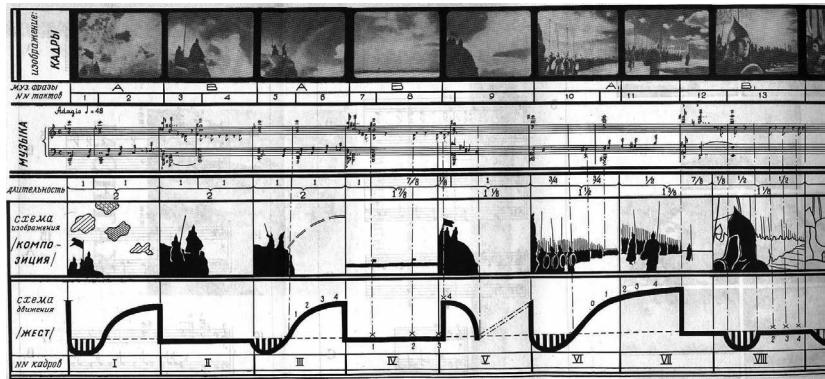
Ao final dos projetos apresentados são feitos Apontamentos, buscam-se pontos em comum e elucida-se os aspectos mais recorrentes entre eles.

Nas Considerações Finais, busca-se uma breve síntese crítica relativo às interligações entre os temas abordados e suas implicações prático-teóricas ao pesquisar sobre a montagem, analisando os principais atributos e apontando possíveis prosseguimentos.

As Entrevistas realizadas com os autores das obras analisadas constam como anexo e são as fontes que auxiliaram na elaboração das análises dos projetos.



UMA LÓGICA OPERATIVA



Vertical montage, Eisenstein, Public domain, via Wikimedia Commons

O conceito de montagem pode envolver uma multiplicidade de compreensões interdisciplinares e implicar assim leituras não exclusivamente próprias do campo da arquitetura. Este termo faz parte do processo de criação de disciplinas variadas, na arte, no teatro, na fotografia e na concepção mais canônica e imediata, no cinema. Por exemplo, a acepção que o termo recebe considera a montagem somente como uma técnica ou um conjunto de técnicas para ordenar um material filmado. Para Eisenstein, diretor russo da primeira metade do século XX, a montagem era um princípio criativo e construtivo essencial para sua forma de fazer cinema. O entendimento de montagem cinematográfica, isto é, o do uso de material previamente obtido e subsequentemente rearranjado de modo a criar novos significados antes indisponíveis, nos aproxima da definição que se busca dar à montagem arquitetônica.¹

Para elucidar um potencial narrativo faz-se pertinente incorporar a noção de *assemblage*- termo equivalente à montagem no campo da arte - onde todo e qualquer material pode ser agregado, criando um novo significado sem que este perca a sua coerência primitiva. É uma operação de adição, combinação e justaposição de elementos em um conjunto de sinais que “distingue um objeto e permite reconhecê-lo entre outros”.²

A intenção no campo arquitetônico é acolher essa multiplicidade de compreensões e propor uma interpretação da definição em duas óticas: uma perspectiva poética e uma dimensão de princípios projetuais.

01

Paiva, Cristina. Tessituras e Criação 12/2011. Além da Teoria da Montagem de Eiseinstein. Princípios Gerais da Construção de Obras de Artes, 2011. Citado em Morettin, Marcelo. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP. Área de concentração: Projeto da Arquitetura. São Paulo, 2020, p.11.

02

Abbagnano, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Citado em Morettin, Marcelo. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP. Área de concentração: Projeto da Arquitetura. São Paulo, 2020, p.11.



Montagem da Escola Temporária de Villejuif, Val-de-Marne, 1955. Jean Prouvé. Coleção Centre Pompidou.
Doação Família Prouvé.

Na dimensão construtiva, concebemos a montagem como uma série de “procedimentos técnicos com objetivos transcedentes implícitos”.³ Um dos aspectos fundamentais resulta na explícita clareza do processo construtivo, que permite uma possível leitura quase radiográfica; um reconhecimento das entidades singulares no conjunto. Uma propriedade determinada por “junções não-solidárias, que não amalgamam a matéria nem deformam as estruturas originais.”⁴

Essa noção pode se inscrever em algumas concepções da tectônica teorizadas entre os séculos XIX e XX pela escola austriaca-alemã de Karl Botticher, Gottfried Semper e mais tarde Eduard Sekler e mais tarde, já como desconstrução estrutural através da crítica de Kenneth Frampton. Botticher visualizou uma fase conceitual que se revelou através da adequada correlação entre elementos construtivos articulados e integrados.⁵ Para Semper, a essência da tectônica era apreender o uso de diferentes materiais no edifício afim de criar uma expressão cultural.⁶ Sekler definiu a tectônica como um valor expressivo integrado entre estrutura e construção, onde a vontade compositiva se manifesta.⁷

Já Kenneth Frampton concebe o termo em uma dimensão artística, ao descrever a tectônica como “poética da construção” ou uma forma distinta de construção onde se concentra em um dos aspectos da expressão estética da arquitetura. Em seu livro “Estudos em Cultura Tectônica” em 1995 havia extraído os principais fatores que descrevem os elementos tectônicos essenciais na arquitetura. Os fatores não existem hermeticamente, mas são inter-relacionados. Os principais fatores tectônicos na arquitetura foram identificados da seguinte forma: objeto, detalhes, junta, material, construção, estrutura e interação.⁸ Entendida como um léxico de interações possíveis entre matéria e técnicas, a investigação de Frampton oferece um ponto de partida valioso para se abordar a montagem como um aglomerado possível e interminável de interações entre elementos claramente definidos a priori.

03

Perez-Gomes, Alberto. Architecture and the Crisis of Modern Science. Cambridge. MA: MIT Press. 1983, p.126
Citado em Odgers, Jo; Samuel, Flora;
Sharr, Adam. Primitive: Original Matters in Architecture. Routledge. 2006.

04

Paz, Daniel. “arquitextos 102.06: Arquitetura efêmera ou transitória | vitruvius.” Vitruvius, Novembro 2008, <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/97>. Acesso 22 Junho 2022.

05

Schwarzer, Mitchell. Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics. In: JSAH-Journal of the Society of Architectural Historians, number 52, pg.267-280, september 1993.

06

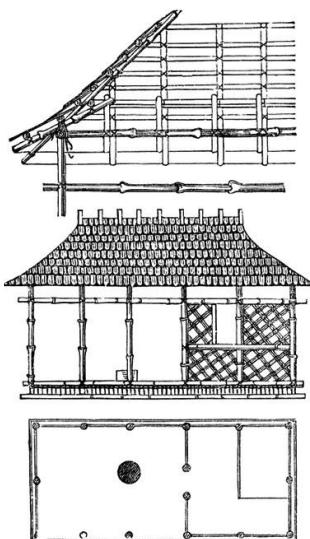
Frampton, Kenneth (1990). Rappel à L'ordre, argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Nai-fy, 2º. ed., 2008.

07

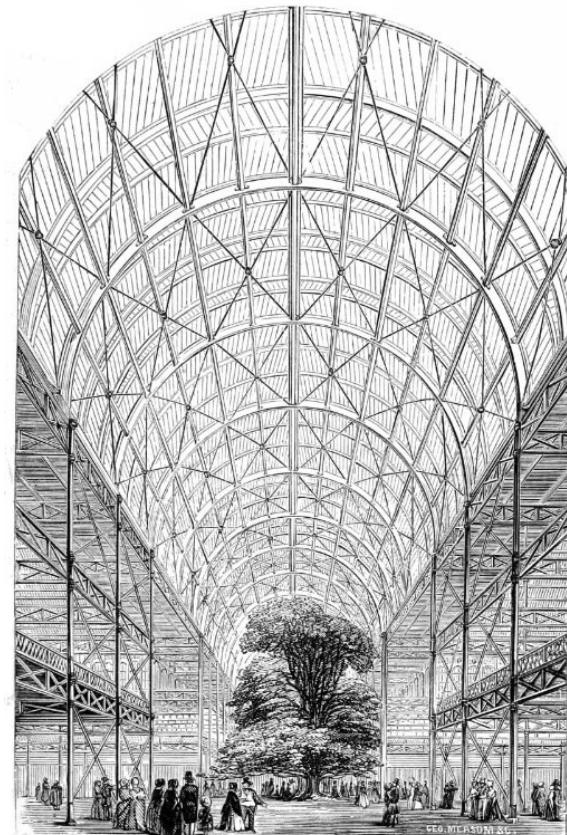
Sekler, Eduard. Structure, Construction, Tectonics (1964). In KEPES, Gyorgy. Structure in Art and in Science. New York: George Braziller, 1965, p.89-95.

08

Frampton, Kenneth (1995). Estudios sobre Cultura Tectónica: Poéticas de la Construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX. Madrid: Akal Arquitectura, 1999.



A cabana caribenha da Grande Exposição de 1851. Gottfried Semper, ilustração de Der Stil. Extraído de Frampton, 1995, p. 90.



Desenho do Crystal Palace, Hyde Park, 1850. Joseph Paxton.
Via archive.org in Public Domain

Dentro do domínio da tectônica se inscreve o da montagem. A inter-relação mencionada se manifesta no ponto de encontro, que implica em uma dependência entre componentes. Junta é o cerne, a condição necessária para a existência do artefato.

Partindo de *Éléments et Théories de Auguste Choisy*, Banham escreve que pequenos membros funcionais e estruturais (elementos de arquitetura) são reunidos a fim de perfazerem volumes funcionais, e estes (elementos de composição) são reunidos, perfazendo o edifício em seu todo.⁹ Através dessa leitura reiteramos a montagem como ato de compor no sentido radical: pôr junto. Concebendo a junta como princípio e a montagem como combinação de peças soltas: a combinação é a junta. É sua condição ontológica. A junta é a passagem necessária para fazer que uma obra seja montada.

Aqui, a reflexão de Semper se faz útil. Ela introduz a noção essencial sobre a relevância atribuída aos pontos de encontro em um objeto tectônico, identificando na junção a parte primitiva e fundamental da lógica construtiva. A primeira conexão a partir do qual o edifício passa de fato a existir. No específico, o “nó” representa o instante de transição entre materiais, sintetiza componentes diferentes em uma unidade e, ao mesmo tempo em que une as partes, revela seus opostos.¹⁰ Complementarmente, Frampton, ao argumentar o conceito de tectônica como “poética da construção”, deixa claro que a relevância projetual não se encontra na questão puramente mecânica de unir coisas, mas sim no potencial expressivo existente na construção.¹¹ Se manifesta assim, na poética da construção, a ideia de que uma linguagem da arquitetura pode emergir do processo de sua própria assemblagem. A arquitetura do Crystal Palace de 1851, concebida por Joseph Paxton, é talvez um dos primeiros exemplos da era industrial em que componentes pré-fabricados com um nível de precisão técnica antes indisponível em tamanha escala são arranjados, empilhados e replicados em série para criar uma arquitetura até então inimaginável. Da simples montagem de elementos altamente refinados nasce uma forma inédita que é resultado direto de seus componentes e ao mesmo tempo mais do que a simples soma deles - é montagem enquanto princípio compositivo elevado à escala industrial que marca o início de uma nova era das grandes estruturas.

09

Banham, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.36.

10

Frampton, Kenneth (1990). Rappel à L'ordre, argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Nai-fy, 2^a ed., 2008, p. 562.

11

Frampton, Kenneth (1995). Estudios sobre Cultura Tectónica: Poéticas de la Construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX. Madrid: Akal Arquitectura, 1999, p.13.



Case Study #8, California, 1945 . Charles and Ray Eames. Extraído de <<https://www.eamesoffice.com/the-work/case-study-house-8/>> Acesso 04 Abr 2022.

É necessário definir que nessa compreensão da montagem, o ‘ser passível de desmontagem’ não implica em considerar a construção como algo provisório no espaço, nem como algo efêmero ou reproduzível em uma ótica de serialização. Ao contrário, uma série de atributos construtivos e escolhas materiais, atuam como vínculo indissociável entre artefato e contexto específico.¹²

23

Essa interdependência se manifesta na prática de Glenn Murcutt como por exemplo na Residência Marika-Alderton, projetada a partir de componentes pré-fabricados em aço e madeira. Apesar de aparentar ser passível de reprodução, as condicionantes como oferta de materiais, disponibilidade de mão-de-obra e acessibilidade à área tornam o projeto exclusivo à sua posição geográfica e justificável tão somente através dessa.

Hugo Segawa, em ensaio sobre Marcos Acayaba, reconhece em seu trabalho uma ‘estética da lógica’, onde as soluções devem escolher os materiais mais convenientes, as técnicas mais justas, evidenciando a racionalidade e o ajuste programático também como intenção plástica.¹³

Essa visão nos auxilia a adentrar em uma lógica operacional segundo a qual o processo projetual é desencadeado a partir das possibilidades identificadas em cada material, componente, e por consequência técnica que antecede o desenho.

Consideramos que o termo componente abrange objetos industrializados e materiais pré-fabricados (produzidos longe do local da construção) que carregam qualidades padronizadas e exógenas ao projeto. Essas peças podem ser de diferentes tipos de materiais e reconhecidas como componentes a partir da leitura de uma entidade dentro de um sistema.

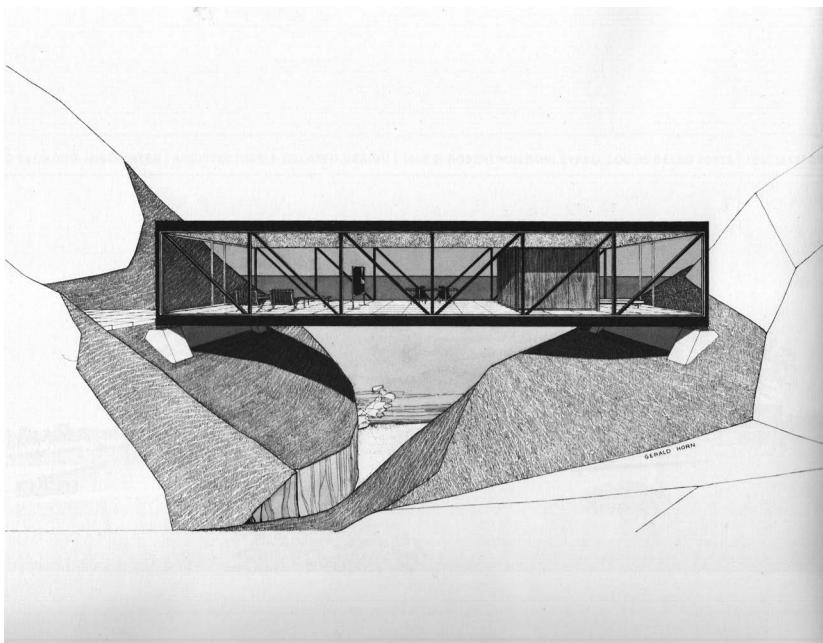
Elementos arquitetônicos podem ser interpretados como complexas combinações de componentes. Tome-se como exemplo o elemento parede, que é constituído de tijolos (componente) através da técnica do empilhamento. A esse componente pode se adicionar ainda outras camadas de componentes, como placas de gesso, painéis de isolamento ou ainda perfis metálicos que virão segurar outros componentes que ao final serão chamados de parede. As dimensões desta parede - largura, altura e profundidade - são condicionadas pelas propriedades dos componentes unitários que a compõem e das suas inter-relações.

12

Morettin, Marcelo. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP, Área de concentração: Projeto da Arquitetura. São Paulo, 2020, p.126.

13

Segawa, Hugo. As vertentes da invenção arquitetônica: arquiteturas da lógica, da beleza, onde nada sobra e nada falta. Projeto, São Paulo, n. 198, p.28-29, jul. 1996, p.36.



Weekend House, Califórnia 1964–1968. Craig Ellwood
Extraído de Jackson, Niel. California Modern –The Architecture of Craig Ellwood, p. 89

Nesta perspectiva, busca-se o entendimento da relação direta entre material, forma primária e objeto composto. Desvincula-se assim da ideia gestáltica de uma modelagem total ou desvinculada da ação de fazer".

Em uma de suas principais obras, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*(1860), Semper trata o material como chave para explicar a forma artística dos objetos e da arquitetura. Dessa forma, o autor prescreve sutilmente uma arquitetura coerente com a utilização de seus materiais, anunciando uma relação ideal entre material e forma, uma justificativa formal dos objetos artísticos e arquitetônicos que seria uma relação direta de causa e efeito. Assim a forma e a expressão artística do objeto arquitetônico seriam consequências da manipulação coerente do material e da sua técnica.

Analogamente Banham, na obra *Histoire de Auguste Choisy*, retoma o conceito básico de forma arquitetônica como consequência lógica da técnica.¹⁴ Para Choisy "a arquitetura como expressão da forma determinada pela tecnologia é a lei que tem valor de um denominador comum para a arquitetura de todos os tempos e de todos os povos".¹⁵ Esta lógica funciona como uma espécie de guia e que é seguida rigorosamente ao longo de todo o projeto. Nesse sentido, a montagem pode ser entendida como um conjunto de operações que tomam questões referentes à construção como base norteadora.

Não pretende-se dizer que ao pensar sobre a tectônica a discussão espacial passa ao segundo plano. Pelo contrário, essa pode ser encarada como resultado da própria poética construtiva. Do mesmo modo, o valor não se encontra na concepção da forma mas na busca por expressar o máximo de tensão formal com o mínimo de meios.¹⁶

14
Banham, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.45.

15
Kruft, Hanne-Walter. Historia de La teoría de la arquitectura. 1. De La antigüedad hasta el siglo XVIII. Madrid: Alianza, 1990, p.503.

16
Savi, Vittorio E.; Montaner, Josep M. Less is more: Minimalismo em arquitetura y otras artes. Barcelona: Actar, 1996, p.15.



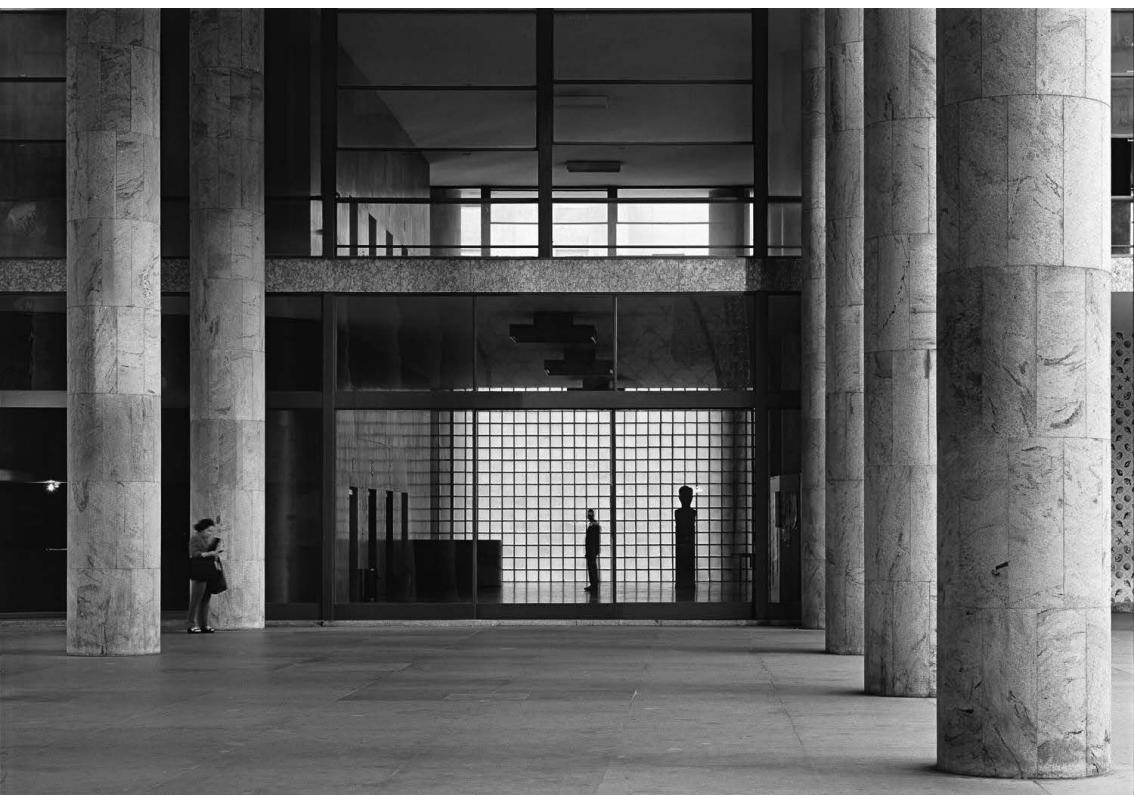
IMAGEM HISTORIOGRÁFICA DA ARQUITETURA BRASILEIRA

A ideia de montagem pode se voltar seja para questões tectônicas, à uma lógica projetual, como também ter em paralelo a remontagem de fragmentos e coexistências de tempos heterogêneos de um legado. Assim, propomos utilizar o princípio operativo da montagem como filtro para estudar a historiografia arquitetônica brasileira, sugerindo uma outra leitura àquela canônica. O estudo toma como ponto de partida as referências formais que vinculam a ordem espacial e formal do Moderno, estabelecida na consciência atual como suporte fundamental para o entendimento da contemporaneidade.¹

Construção Congresso Nacional Brasília, 1960. Foto: Marcel Gautherot

01

Biselli, Mario. Teoria e prática do partido arquitetônico. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.



MES, Rio de Janeiro, 1936, Foto: Nelson Kon

De acordo com Yves Bruand, autor de referência na historiografia arquitetônica brasileira, o Movimento Moderno no Brasil não surgiu repentinamente, ele é resultado da evolução do pensamento de alguns grupos intelectuais situados em uma condição favorável à renovação, fomentada pelas dinâmicas já presentes na Semana de Arte Moderna de 1922.²

Nesse terreno fértil ocorre um movimento pendular entre o desejo de internacionalização, de consonância com as pesquisas e discussões estéticas mundiais e a necessidade de reafirmar a identidade nacional, de redescobrir os valores e tradições autóctones a fim de enraizar e legitimar as novas proposições, as novas formas de expressão. A gestação da arquitetura moderna brasileira ocorreria nesse contexto, nascendo como uma linguagem, um sistema de signos, mas também como expressão de um projeto político desenvolvimentista que se inscreve historicamente no período entre 1928 e 1960.³

Tentando enunciar as características contraditórias, controversas e ambivalentes do Brasil, Oswald de Andrade criou, em 1928, o conceito de antropofagia (canibalismo) como uma definição da capacidade do Brasil para devorar e digerir completamente diferentes culturas e influências.⁴

O processo de “deglutição” na arquitetura se expressa na absorção de um movimento externo historicamente registrado com o projeto da primeira casa modernista desenhada por Gregori Warchavchik em 1927, juntamente com a consultoria de Le Corbusier no projeto do Ministério da Educação e da Saúde no Rio de Janeiro, em 1936.

Estas obras fundamentais mostram a interação entre princípios estrangeiros e tradições precedentes que, juntas com condicionantes territoriais, fundaram uma identidade arquitetônica julgada capaz de expressar o moderno tropical.

Concebendo assim uma maneira de enxergar conceitualmente o construir o novo modelo de arquitetura proporcionava novas condições técnicas e sociais, inovando as técnicas construtivas utilizadas anteriormente, seguindo padrões corbusianos e racionalistas, usufruindo da tradição construtiva brasileira em benefício próprio.⁵

02

Bruand, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981.

03

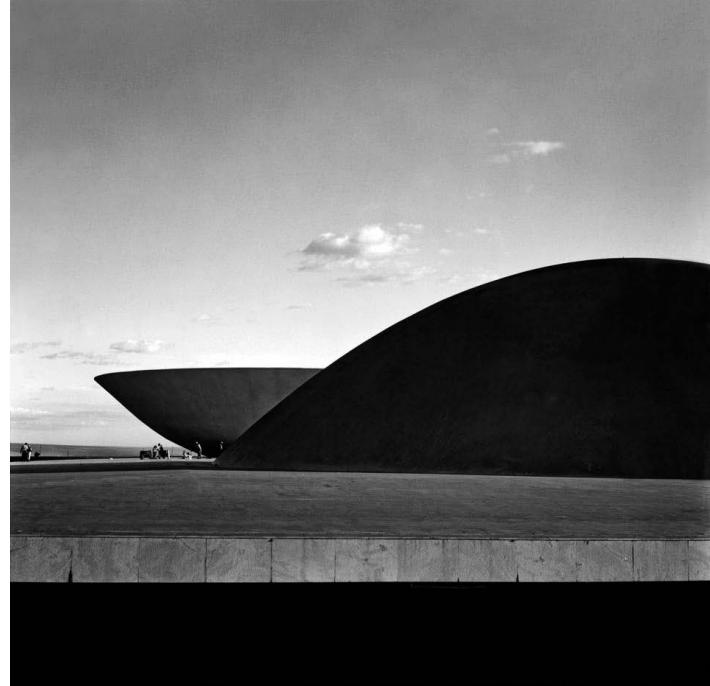
Marques Bahia, Denise. Assim caminha a modernidade... MDC: Revista de arquitetura e urbanismo, n.2, p. 4-7, 2006. Disponível em: <<https://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc02-txt01.pdf>>

04

Lago, André Corrêa do. Brasil, 1914-2014: modernidade como tradição. Pavilhão do Brasil na Bienal de Arquitetura de Veneza 2014. Arquitextos, São Paulo, ano 15, n. 175.04, Vitruvius, dez. 2014. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.175/5380>>.

05

Rocha, C. Escola Carioca x Escola Paulista + MASP +MAM. Fortaleza, 2014, p. 3.



Congresso Nacional, Brasília, 1960. Foto: Marcel Gautherot



Garagem de barcos do santa paula iate clube, São Paulo, 1961. Foto: Site Vilanova Artigas

Uma variedade de fatores participaram na construção do moderno brasileiro que consegue ser reconhecido em um nível nacional e internacional. Essa imagem se consolidou primeiro através da Escola Carioca que trouxe para o modernismo brasileiro características como liberdade formal e leveza estrutural. O Rio de Janeiro foi o cenário, através da obra de figuras como Oscar Niemeyer, no campo formal, e Lúcio Costa no campo intelectual. Em sua obra “Considerações sobre arte contemporânea”, Costa atribuía à intenção orgânico-funcional que “a expressão arquitetônica do todo depende de um rigoroso processo de seleção plástica das partes que o constituem e do modo como são entrosadas”; e à intenção plástico-ideal “o estabelecimento de formas plásticas ‘a priori’, às quais se deveriam ajustar, de modo sábio e engenhoso, as necessidades funcionais”.⁶

Sucessivamente, na década de 1950, consolida-se a Escola Paulista através da figura de Vilanova Artigas, que transformou a essência da Escola Carioca como consequência de seus ideais com intenção ética-estética.⁷

Este movimento, brutalista brasileiro, em resposta ao carioca dos anos 1940, defendia que a forma era intrinsecamente determinada pela solução estrutural e esta devia ter uma certa “presença” expressiva. Através de Artigas se estabeleceu uma visão poética do peso estrutural do concreto armado.⁸ Em virtude do seu emprego extensivo por muitos arquitetos a partir dos anos 1960, o concreto aparente passou a ser uma das mais evidentes características da arquitetura brasileira nas décadas seguintes.

A Escola Carioca e a Escola Paulista são movimentos de vanguarda que introduziram novos paradigmas à arquitetura e à cidade, com desdobramentos em todas esferas culturais da sociedade brasileira.⁹ Referem-se a determinadas arquiteturas baseadas, cada qual, em princípios comuns, sendo uma das características mais positivas o domínio absoluto da tecnologia do concreto armado. Esses atributos virão a ser reconhecidos internacionalmente como linguagem; do informar, dar forma a uma ideia, a um projeto, a uma matéria que acolhe todos os gestos a priori.

06
Costa, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. Os Cadernos de Cultura, n. 6, Serviço de Documentação do MEC, 1952. Republicado em COSTA, L. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 204.

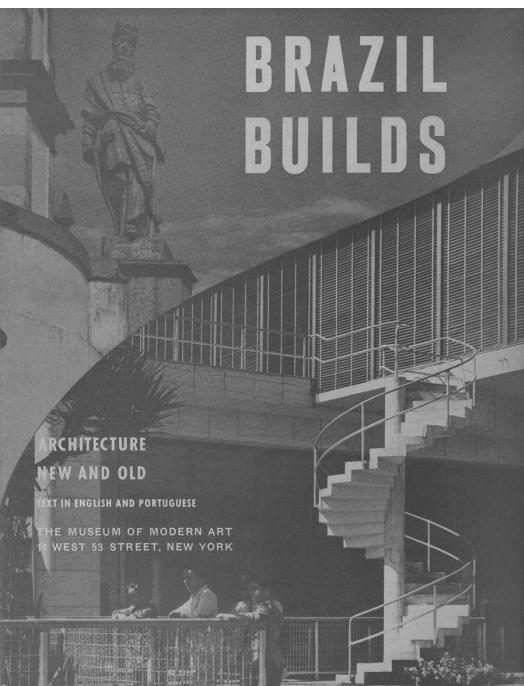
07
Bastos, Maria Alice Junqueira. PÓS-BRASÍLIA: RUMOS DA ARQUITETURA. São Paulo: Perspectiva, 2003.

08
Cavalcanti, Lauro, Lago, André Corrêa do Lago. Ainda Moderno? Arquitetura Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

09
Junqueira de Camargo, Mônica. Escola Paulista, Escola Carioca. Algumas Considerações. São Paulo, 2019.



Capa de AR: Building Brasilia An update on the construction of Brazil's new capital, February 1959. Foto: Architectural Review Archive



Capa catalogo MoMA exposição Brazil Builds, 1943. Foto: MoMA Archive



Capa de L'Architecture D'aujourd'hui n. 42-43, outubro 1952 Foto: L'Architecture D'aujourd'hui Archive

De fato, a crítica internacional teve um papel fundamental, teóricos como Hitchcock, Benevolo, Pevsner e Giedion, representam a emergência de uma versão canônica que é a base da difusão e reconhecimento da participação dessa produção no movimento moderno.¹⁰

A imagem historiográfica da arquitetura moderna brasileira difundida internacionalmente é produto de um processo de acumulação e seleção de textos e imagens divulgadas por revistas como The Architectural Forum, L'Architecture d'aujourd'hui, The Architectural Review e Casabella. Fica evidente o interesse recorrente por uma arquitetura moderna que oferecesse uma proposta de convivência amena entre a tradição e plasticidade formal.¹¹

No âmbito expográfico a exibição organizada pelo MoMA, Brazil Builds (1943) e o seu catálogo curado por Philip Goodwin, bem como a publicação do livro Modern Architecture in Brazil (1956), fortaleceram a construção narrativa do imaginário hegemônico no exterior. Apresentando obras antigas e modernas, muitas das quais desconhecidas aos próprios brasileiros, o Brazil Builds foi um dos principais divulgadores daquilo que se podia considerar arquitetura moderna brasileira. Na sua função intrinsecamente curatorial, o livro englobou apenas aquilo que fazia parte do repertório modernista, relegando as demais posturas e correntes arquitetônicas a um papel secundário na formação das cidades brasileiras.¹²

Em sua tese “Fios cortantes”, Ana Luiza Nobre reconhece toda uma geração de arquitetos, iniciada por Lucio Costa, como “fios condutores”: uma série de figuras que conquistaram uma posição representativa para a arquitetura moderna brasileira dentro na cena internacional, amplificada pelos meios de divulgação e alçadas ao patamar de ícones.¹³

Buscando ir além da iconografia do Moderno brasileiro, nos interessamos em seguida a uma investigação a respeito de uma produção arquitetônica brasileira que existiu à margem da narrativa hegemônica modernista. Essa foi por diversas razões alvo de menor interesse por parte da crítica local e internacional, mas não é por isso menos relevante à história da arquitetura brasileira do século XX. Nessa historiografia paralela estão arquitetos que, salvo suas especificidades e diferenças visíveis, se aproximam de algum modo no método projetual que parte da lógica da montagem.

10
Tinem, Nelci. O Alvo do Olhar Estrangeiro – O Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Editora Universitária, 2006.

11
Ibid

12
Atique, Fernando. Arquitetando a "Boa Vizinhança": a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945. São Paulo, 2007, p.13.

13
Nobre, Ana Luiza de S. Fios cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70). Rio de Janeiro: Tese de doutorado, PUC/Programa em pós-graduação em história social da cultura, 2008.



Cajueiro Seco
Acácio Gil Borsoi
anos 60

Habitações Estudantis
Unicamp
Joan Villà
1992

Escolas Transitórias
João Filgueiras Lima
1982-86

Casa Lota
de Macedo
Sérgio Bernardes
1951-53

Residência Hélio Olga
Marcos Acayaba
1990

COEXISTÊNCIAS DE UM REPERTÓRIO BRASILEIRO



Montagem do painel escadas – blocos cerâmicos escalonados sobre forma de madeira e concretagem. Fonte: Arquivo Villà

O inciso dos fios soltos coloca no caminho da pesquisa os fundamentos para sugerir uma reflexão sobre experiências pontuais muito relevantes sobre o tema, porém que não obtiveram tamanha repercussão como as obras baseadas no uso da indústria do concreto armado, consequentemente deixando fios soltos entre a história da plasticidade do concreto e outros métodos de concepção do espaço como, neste caso, a montagem.

Um conceber o projeto através de componentes, um executar, reunir em um todo as diferentes partes, que devem ser conhecidas segundo suas características e potencialidades, antes de se ter a pretensão de combiná-las, isto é, de fazer um todo.¹

A fim de retratar um cenário da arquitetura brasileira que se vê velada pelas propostas plástico-formais consideramos as palavras de Sérgio Ferro que na obra *O canteiro e o desenho* teoriza uma crítica à geração de arquitetos modernos pioneiros e advogava pelo fim da produção do desenho feito de forma isolada, pelo arquiteto, para pensar um desenho feito coletivamente – sob supervisão do arquiteto –, com a participação de todos os trabalhadores do canteiro.²

Podem se adicionar contextualmente as questões levantadas por Max Bill em sua crítica direcionada à figura representativa da narrativa concreta, Niemeyer, supostamente acusado de abusar incondicionalmente da liberdade formal e de ser negligente frente às prerrogativas sociais do país.

No expor um cenário paralelo e interessado pelo modo de conceber a estrutura do projeto como montagem, entraremos em contato com a obra de Acácio Borsoi, Joan Villà, Sérgio Bernardes, João Filgueiras de Limas (Lelé) e Marcos Acayaba, identificando como fios soltos toda uma produção arquitetônica brasileira que existe à margem, com menos interesse por parte da crítica, mas não menos importante. São arquitetos que, salvo suas especificidades e diferenças visíveis, se aproximam de algum modo no método projetual que parte da lógica industrial.³

Nos perfis de interesse desse relato destaca-se à capacidade de não se deixar enredar nem por esquemas formais mecânicos e pré-concebidos, nem por compromissos rígidos com o uso de determinados materiais e sistemas construtivos, e nem, também, por vinculações ideológicas extrínsecas e restritivas.⁴

01

Guadet, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture v. 4. Librairie de la construction moderne*, 1909.

02

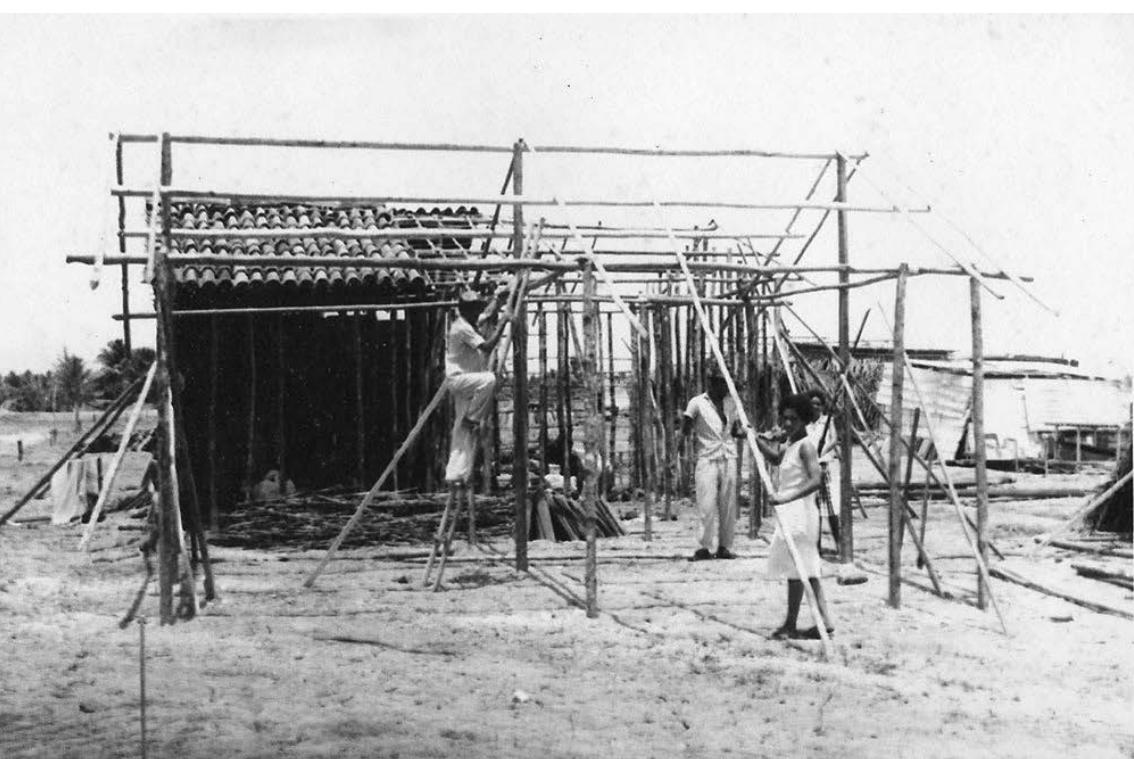
Amaral, Cláudio Silveira; GUERINI FILHO, Régis Alberto; Sérgio Ferro e John Ruskin. Crítica ao processo produtivo da arquitetura. Arquitectos, São Paulo, ano 17,n.202,04,Vitrivius,mar,2017 <<https://vitrivius.com.br/revistas/read/arquitectos/17.202/6487>>.

03

Nobre, Ana Luiza de S. Fios cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70). Rio de Janeiro: Tese de doutorado, PUC/Programa em pós-graduação em história social da cultura, 2008.

04

Wisnik, Guilherme. Exercícios de liberdade. In: Marcos Acayaba. São Paulo, 2021.



Vista da armação estrutural, Cajueiro Seco, Acácio Borsoi, 1963. Acervo Borsoi

Lina Bo Bardi escreveu em 1967 em uma edição da revista *Mirante Das Artes* que Borsoi, no caso do Cajueiro Seco, enfrentou a situação “mínima” da habitação considerando a “realidade existente” através de uma experimentação com a primitiva técnica da taipa, e não de solução material e plástica voltada para o que Bardi (1967) denomina ser “[...] querida pelos teóricos abstratos do problema da casa popular”.⁵

O cenário, os anos 60 no nordeste brasileiro, é um período marcado por uma intensa necessidade de urbanização devida ao aumento populacional, êxodo rural, atraso tecnológico do setor habitacional, a pressão constituída pela demanda e pelo valor da terra nas cidades, sendo um [...] momento de multiplicação das matrizes na produção arquitetônica nacional e de emergência do ‘povo’ enquanto categoria histórica.⁶ Realizado por Acácio Borsoi com apoio do Governo do Estado de Pernambuco entre 1963 e 1964, o projeto para a Comunidade de Cajueiro Seco consiste na realização de casas populares inseridas em uma área urbana.

Se desenvolve através de duas leituras, como um experimento de reforma urbana e ao mesmo tempo uma forma de suprir as carências de métodos construtivos, econômicos e de fácil reprodução. O contraste do projeto para Cajueiro Seco com os demais projetos do autor é evidente, tanto do ponto de vista técnico, quanto em termos de clientela⁷. E será este o projeto que representa a interpretação talvez mais radical que Borsoi vai fazer do tema da pré-fabricação, no qual não só os componentes da construção são redesenhadados para adaptar-se à produção comercial, mas a própria ideia de indústria foi reproposta.⁸

A experiência habitacional do Cajueiro Seco, torna-se comumente reconhecido como um paradigma nacional de contribuição popular e de afinidade entre o moderno e o vernacular, como elemento precursor da lógica da montagem na concepção projetual de pré-fabricação e auto-construção tradicional na historiografia da arquitetura brasileira.⁹ Analisando os princípios da concepção e construção Borsoi concebe um processo inédito de pré-montagem e apresenta uma série de partes pré-fabricadas que fazem possível a racionalização e organização de montagem de um sistema que até então sempre fora tratado de forma bastante rudimentar, ancestral. A taipa é uma das técnicas mais antigas comumente utilizadas em diversas áreas geográficas e incorporada por variadas culturas.¹⁰

05

Bardi, Lina Bo. Ao ‘limite’ da casa popular. In *Revista Mirante das Artes*, etc, nº2 mar-abr, 1967.

06

Souza, Diego Beja Inglez de. Reconstituindo Cajueiro Seco: Arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco (1960-1964). São Paulo: FAU-USP, dissertação de mestrado, 2008.

07

Ribeaud, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 147.

08

Ivi, p. 152.

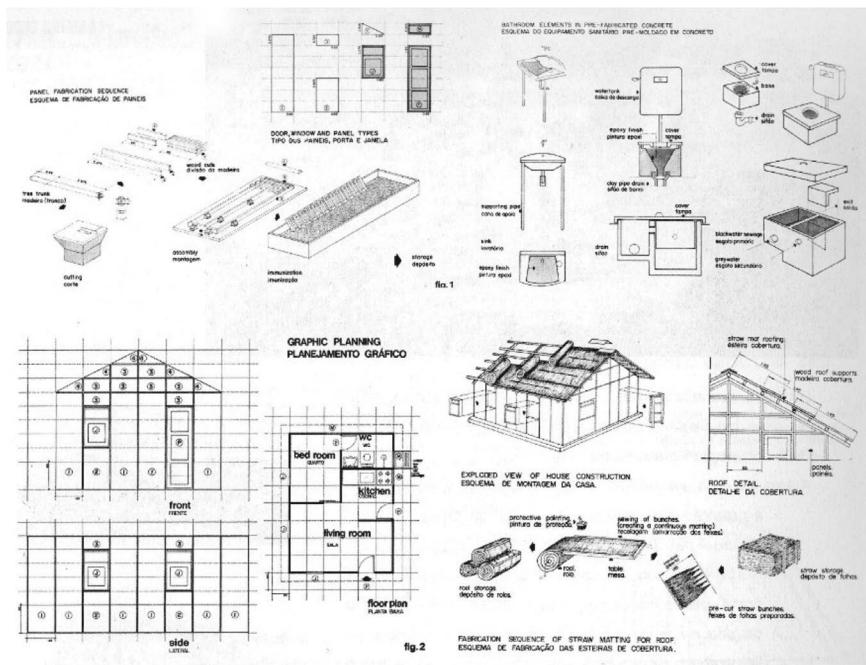
09

Bierrenbach, Ana Carolina. Conexão Borsoi-Bardi: sobre os limites das casas populares. In *Revista Risco*, n-7, 2008, p.50.

10

Ribeiro, Nelson Pôrto. Técnicas construtivas tradicionais das alvenarias no Brasil. In Braga, Márcia (org.) Conservação e restauro: arquitetura brasileira. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003, p.63.

CAJUEIRO SECO



Esquemas de montagem, Acervo Borsoi, 2006.



Sistema de montagem da janela antes do enchimento com o barro. Acervo Borsoi

Embora a técnica construtiva seja comum, sua fabricação é modificada através da estruturação sistemática do processo, composto por duas etapas: a fabricação e a montagem.

Na primeira parte são pré-fabricados os componentes, painéis artesanais de madeira, de dimensões variadas. Eles são montados in loco numa linha de montagem coletiva através de que se estabelece a conformação do artefacto arquitetônico. A logica do sistema implementado por Borsoi deseja garantir que as pessoas possam conceber suas soluções espaciais e escolhas compostivas da fachada, permitindo assim uma identificação do ator com o processo de construção de seu próprio habitat: “por meio de uma folha de papel quadriculado no módulo dos painéis, qualquer cidadão poderia estruturar sua casa (plantas e elevações), adquirir os painéis e as demais peças – cordel, arame, prego, executando ligações entre eles. Portas e janelas seriam executadas dentro dos mesmos padrões.”¹¹

O processo de montagem pode ser subdividido em seis fases principais, a saber: a primeira se dá através de pré-fabricação dos componentes de coberta, vedação, estrutura e higiene; a segunda diz respeito à montagem do sistema estrutural da edificação; a terceira diz respeito ao encaixe das grelhas de vedação vertical; a quarta se dá através da montagem dos barrotes e do assentamento das telhas de palha; o quinto diz respeito ao encaixe das portas, janelas e demais elementos pré-moldados de higiene; e o sexto diz respeito ao agregado da taipa e consequente acabamento.¹²

Nesse projeto entende-se que Borsoi se aproximou de um certo primitivismo construtivo, absorvendo características da região e criando uma aproximação entre a mão de obra e o arquiteto. Esse aspecto foi citado por Gregotti (1996) como um fator claramente tectônico.¹³ A fundamental abordagem com a materialidade tectônica encontrada nessa obra de Borsoi pode ser sintetizada no emprego de materiais locais, como sugestão de adaptação ao lugar e às necessidades da construção, e na função formal dos materiais que porém explorados de maneira bruta seguindo a lógica semperiana, se tornam definidores de uma atenta composição formal do artefato arquitetônico, sem perder as características representacionais originais.¹⁴

¹¹
Borsoi, Acácio Gil. "Cajueiro Seco: o caminho interrompido da auto construção industrializada". Projeto, São Paulo, n. 66, p.: 51-52, agosto de 1984.

¹²
Cantalice II, Aristóteles de Siqueira Campos. "Descomplicando a tectônica: três arquitetos e uma abordagem". Recife, 2015.

¹³
Gregotti, V. O Exercício do Detalhe. 1983. In NESBITT, Kate (org). Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996, p.500.

¹⁴
Feitosa, Ana Rosa Soares Negreiros. A produção arquitetônica de Acácio Gil Borsoi em Teresina. Análise dos critérios projetuais em edifícios institucionais. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, Dissertação de mestrado, 2012.



Cajueiro Seco, Acácio Borsoi, 1963. Acervo Borsoi

A tectônica, por sua procura do ato da construção como poética, acaba por tocar de forma muito direta o debate do detalhe e neste projeto encaixes e conexões não se originam de um desenho de detalhe sofisticado, pois já se considerava uma mão de obra não especializada, sendo assim, pensados como gestos mais intuitivos e relacionados ao modo de construir tradicional local.

Portanto, o tema da pré-fabricação como uma escolha em prol da simplificação de sua execução não está empenhada na técnica em si, mas sim no processo de mudança social que provoca.



Vista fachada Casa Helio Olga, Nelson Kon

A Residência Hélio Olga entra na análise como um caso onde projeto e a forma de produção como montagem dialogam desde a definição do partido arquitetônico até chegar no detalhe. Assim como na Casa Lota de Macedo, a escala aqui é residencial e privativa, porém, trata com um sistema industrial brasileiro mais desenvolvido.

Marcos Acayaba, formado na FAU em 1969, absorveu um contexto histórico de transição extremamente complexo, marcado por conflitos ideológicos e agitação política, reforma curricular no sistema da Faculdade e um árduo regime militar. Um conjunto de fatores que no Brasil foram definidores de profundas transformações no cenário cultural e social. Conforme Wisnik¹⁵ as turmas que ingressaram no mercado de trabalho nesse momento, apesar da crise profissional que enfrentaram, foram formadas ainda com aquela vivência politécnica e vanguardista. Elas representam, portanto, o “canto do cisne” de uma época. Naquele momento, a busca por uma tecnologia construtiva que sustentasse os conceitos de industrialização acarretou na expansão do uso do concreto armado. A variedade de possibilidades plásticas que o material propiciava fez com que se tornasse uma solução corrente entre os arquitetos.¹⁶

Herdeiro dos ensinamentos de Artigas, Acayaba desenvolveu uma prática profissional caracterizada por duas tendências: o como fazer, derivante de um interesse proposto pela escola politécnica e a perpétua procura de uma arquitetura em que projeto e construção estão intimamente vinculados. A tectônica, na prática de Acayaba, entendida como potencial da expressão construtiva, tem um papel preponderante¹⁷. O resultado manifesta-se em obras marcadas por uma variedade de materiais, sistemas estruturais e componentes construtivos que, interessados na montagem, na lógica da junção, interagem entre eles como elementos para um todo.

15
Wisnik, Guilherme. Exercícios de liberdade. In: Marcos Acayaba. São Paulo, 2021.

16
Nakanishi, Tatiana Midori, e Márcio Minto Fabrício. 2009. “Arquitetura E domínio técnico Nas Obras De Marcos Acayaba”. Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online), nº 9 (janeiro):35-55.

17
Morettin, Marcelo Henneberg; Bogaia, Marta Vieira. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

RESIDÊNCIA HÉLIO OLGA

46



Vista fachada Casa Helio Olga, Nelson Kon



Detalhe encaixe fundação - estrutura, Nelson Kon

*"Tenho desenvolvido projetos nos quais a preocupação com a construção, seus processos de produção e sua manutenção são determinantes, como também a geografia específica do local da obra. Assim, livre de questões de estilo, as formas das minhas construções, quase sempre novas, resultam de processos de análise rigorosos de condições específicas. E, porque tanto o respeito à natureza do lugar, quanto o emprego correto dos materiais e da energia necessária para a produção, uso e manutenção são determinantes, os projetos resultam ecológicos. Com o mínimo de meios, procuro sempre atingir a maior eficiência, conforto e, como consequência, a beleza. Onde nada sobra, onde nada falta."*¹⁸

No final dos anos 80, o projeto pela Residência Hélio Olga se estabelece como um estudo de caso, tema de indagações e vasta divulgação além das fronteiras nacionais, o projeto se torna um marco na arquitetura como experiência bem sucedida na industrialização da estrutura em madeira industrializada no Brasil.¹⁹ Transitando entre vários sistemas construtivos quais concreto armado, aço e tijolo aparente, esse é um dos primeiros projetos a ser executados com estrutura em componentes pré-fabricados de madeira.

É com uma ampla contribuição referencial e material conscientemente integrada nos princípios projetuais que Acayaba se distingue dentro da cultura de concreto que marca a escola paulista nas décadas de 1960 e 1970. O projeto da casa, desenvolvido em colaboração com o engenheiro Hélio Olga, manifesta-se como uma obra de experimentação construtiva, virtuosismo estrutural e simplicidade formal que sintetiza representativamente o caminho do trabalho de Acayaba, conforme Segawa²⁰ (2007) “há em seu trabalho uma estética da lógica, na qual as soluções devem resultar de uma judiciosa percepção estrutural. Há uma poética intrínseca nessa busca da lógica, do essencial.”

É um projeto rico de referências, a partir da aplicação do teorizado empírico apreendido com o projeto Casa Oscar Teiman (1986) e os princípios da carpintaria tradicional japonesa, ou a ideia de casa contida entre duas treliças da Weekend House de Craig Ellwood (1964-68).

Há, por isso, na obra de Acayaba, uma versatilidade própria de um momento de transição. Nota-se, nela, a presença de um espectro amplo de referências sobrepostas, abstraídas, no entanto, dos dogmas que as acompanhavam originalmente, em alguns casos.²¹

18

Acayaba, Marcos. Marcos Acayaba. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

19

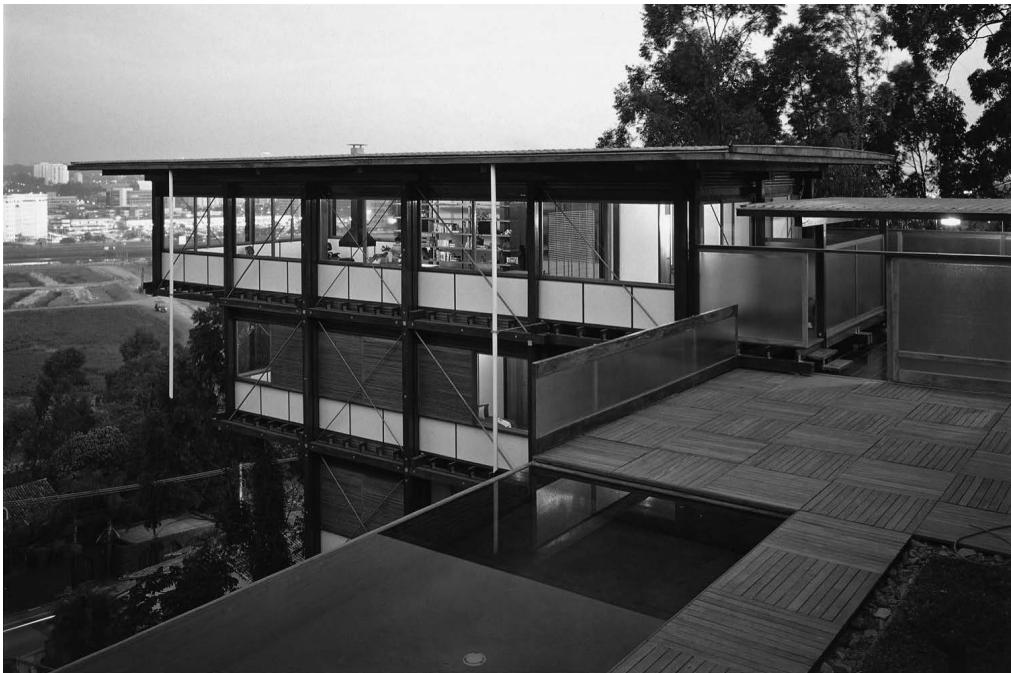
Galvão, Fernando de Medeiros. A concepção estrutural como expressão plástica: um olhar tectônico sobre arquitetura em madeira./ Fernando de Medeiros Galvão. Natal, RN, 2009, p.78.

20

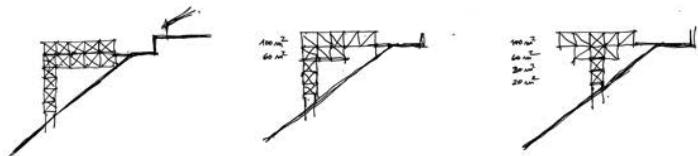
Segawa, Hugo Massaki. Marcos Acayaba, delineador de estruturas. In: Marcos Acayaba[S.: s.n.], 2007.

21

Marcos Acayaba[S.: s.n.], 2007. Wisnik, Guilherme. Exercícios de liberdade. In: Marcos Acayaba. São Paulo, 2021.



Vista da fachada lateral. Foto: Nelson Kon



Croquis estruturais Hélio Olga. Fonte: Catalogo Infinito Vão

Conforme as palavras do arquiteto;

[...]“trabalhei nessa hipótese, a casa com uma ponte dentro de treliças, por um mês, ininterruptamente, até chegar à solução, ao equacionamento geométrico da organização do programa, da estrutura e do seu próprio sistema de montagem”²²

A Residência Hélio Olga está localizada na zona sul da cidade de São Paulo com ampla vista para o Rio Pinheiros. Uma topografia com declividade de 100% para o fundo, encarna a característica preponderante do lugar e decreta a origem do partido estrutural e arquitetônico com implantação perpendicular ao terreno, facilitando o aproveitamento da insolação leste / oeste. O projeto é concebido para ser executado através da montagem, para permitir isso, o raciocínio projetual se estrutura pelo componente, a partir de uma modulação estrutural de 3,30 x 3,30 x 3,30m. Resultando em um total de 20 módulos distribuídos em 4 pavimentos.

Conforme Galvão (2009) o programa é simples, e se desdobra em dois eixos, um horizontal e outro vertical. Na horizontal é onde foram implantadas a garagem e a piscina, e na vertical, o acesso a área social, produzindo uma volumetria em formato de “T”. O uso de componentes de madeira pré fabricada se manifesta como uma linguagem que se afasta do uso artesanal e “regionalista” da madeira praticado historicamente no Brasil, apontando para uma serialização industrial sofisticada.²³

A lógica da montagem não se limita ao sistema estrutural, o projeto é baseado em componentes prontos na indústria ou executados especialmente e assemblados no canteiro. Os elementos de vedação são compostos por painéis e caixilhos. Os painéis são componentes “standard”, de 1,10m, devido à largura das placas utilizadas como vedação, evitando cortes e desperdício de material. A totalidade da composição segue a medida base de 1,10m, em função da flexibilidade orgânica da casa, da possibilidade de composição de módulos maiores com o passar do tempo, como sugerem os princípios arquitetônicos japoneses, a poética do inacabado.²⁴

Todos os nós e conexões são feitos por encaixe, com o auxílio de elementos metálicos²⁵ e as peças estruturais, que formam as treliças principais, treliças secundárias e o vigamento central têm, todas, a mesma seção, de 14 x 18 cm.²⁶

²²Acayaba, Marcos. Marcos Acayaba. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

²³Wisnik, Guilherme. Exercícios de liberdade. In: Marcos Acayaba. São Paulo, 2021.

²⁴Acayaba, Marcos. Marcos Acayaba. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

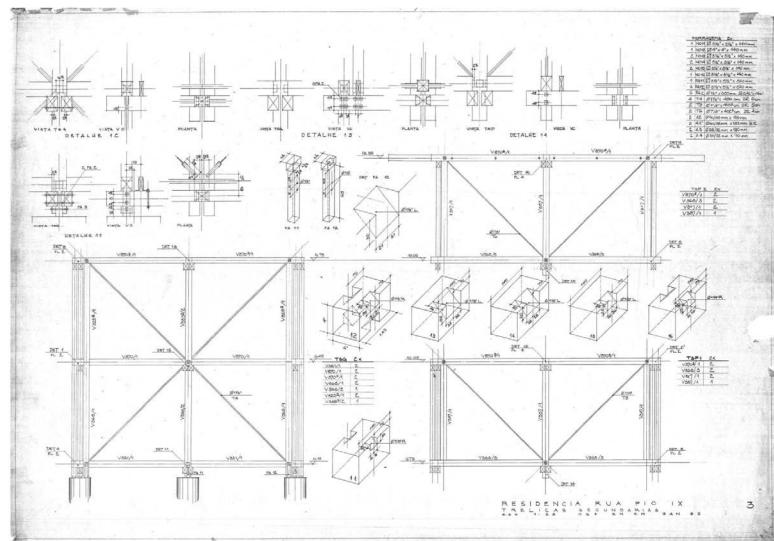
²⁵Sousa Jr., Hélio Olga. Hélio Olga de Souza Jr.: entrevista. Entrevistador: Tatiana Midori Nakanishi. São Paulo. 1 CD-ROM. 23 mar. 2007.

²⁶Morettin, Marcelo Henneberg; Bogaia, Marta Vieira. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. 2020. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, p.92.

RESIDÊNCIA HÉLIO OLGA



Vista interna. Foto: Nelson Kon



Marcos Acyaba, componentes estrutura, Ita Construtora

Esta escolha é fundamental no entendimento da coerência do sistema, demonstra não só a sofisticação e precisão do projeto, como também reforça a capacidade técnica em função do processo de produção industrial. A figura de Marcos Acayaba representa, no conjunto dos fios soltos, um elemento pivotante, uma figura de transição entre dois momentos históricos distintos. O trabalho de Acayaba, contudo, destaca-se na geração pela capacidade de mobilizar esse caldo de influências em direção a sínteses pessoais, autorais, fazendo convergir uma disciplina de racionalização construtiva e uma poética.²⁷

²⁷ Wisnik, Guilherme. Exercícios de liberdade. In: Marcos Acayaba. São Paulo, 2021.



UM PANORAMA HETEROGÊNEO

Na introdução ao caderno ‘Arquiteturas contemporâneas no Brasil: Tempo e Espaço’, R.A. Paiva debruça-se sobre o emprego do termo contemporâneo na prática bem como na teoria da arquitetura. O termo invoca necessariamente uma temporalidade atual e deixa implícito um distanciamento em relação ao anterior, tipicamente entendido como o pós-moderno.

Contemporâneo designa uma janela de tempo sem fim específico mas também um aglomerado de práticas, posturas e filosofias heterogêneas que entendemos como o agora. Todavia, a noção de contemporaneidade (tanto nas artes quanto na filosofia) não surge como pós-história, mas como um processo necessariamente histórico e pautado por transmutações contínuas dos movimentos e escolas que a precederam. As transformações econômico-políticas das últimas décadas do século XX foram causa e efeito do pós-modernismo que colocou em xeque o ‘pensamento unívoco e laudatório’ do Moderno e reacendeu o debate teórico-crítico da arquitetura brasileira.¹

A constatação da existência de práticas outras aos preceitos do Moderno brasileiro traz à tona um panorama ‘contraditório, diversificado e fragmentado’ que ocorre na segunda metade do século XX. O modernismo tardio e suas ramificações, impactado pela crítica pós-moderna e já incerto da possibilidade de se levar a cabo um projeto civilizatório através da arquitetura, acolhe métodos e práticas que diferem da tradição plástica do concreto armado e dos grandes gestos formais que moldaram a imagem de uma ‘época de ouro’ da arquitetura brasileira.²

Voltando-se à realidade construtiva, social e econômica do Brasil e re-significando o papel do homem na montagem e no uso dos edifícios e da cidade, as arquiteturas analisadas no capítulo precedente sugerem um processo difuso no qual novos modos de conceber edificações passam a ocupar o imaginário de arquitetos e projetistas.

Esse emaranhado de transformações e re-orientações de estruturas de poder tanto internas quanto internacionais lançam o campo da arquitetura para um novo momento, marcado pela dissolução de práticas e políticas que moldaram a disciplina por quase um século e por um renovado enfoque no internacional através de fluxos de informações cada vez mais virtuais.³

Imagem anterior:
Demolição conjunto Pruitt-Igoe, Saint Louis, 1976. Fonte: Getty Images

01
Marques, Sérgio. “VI Encontro Da Associação Nacional De Pesquisa e Pós-Graduação Em Arquitetura e Urbanismo.” UnB, Arquiteturas Contemporâneas No Brasil: Tempo e Espaço, 2020, pp. 6–10, Acesso 1 Julho 2022.

02
Ibid.

03
Mais sobre o processo de dissolução das estruturas que regeram a arte, arquitetura e sistemas sócio-políticos globais, ver Wisnik, Guilherme. Dentro do Nevoeiro. Ubu Editora, 2018.

Obras como a de Lelé em Abadiânia e a de Acayaba em São Paulo, realizadas entre os anos 80 e 90, mostram que, tanto no âmbito das instituições públicas quanto na esfera residencial privada, o valor arquitetônico da obra já não está mais na manifestação física de um construto do arquiteto, mas na construção lógica e sequencial de um objeto arquitetônico através de componentes tectonicamente discerníveis e dignificados por uma mão-de-obra tida como essencial ao processo. Esse apreço estético pelo fazer arquitetônico coloca-se em contraste ao modernismo brasileiro canônico, para o qual os meios de fabricação do ambiente construído pouco tinham a ver com o produto final.

Mesmo nas escolas paulista e carioca, tipicamente entendidas como herdeiras do primeiro Moderno, falar de um movimento hegemonic torna-se impossível no momento em que os arquitetos que o compõem são individuados e suas obras analisadas para além da sua genealogia. Com efeito, nenhum desses movimentos pode ser chamado de representativo de uma ‘arquitetura brasileira’. Ao invés, esses ‘podem ser entendidos como movimentos autônomos e não homogêneos, desenvolvidos em estreita relação e resultado de um esforço coletivo proporcionado por debates travados por acadêmicos e profissionais que souberam aproveitar as condições do momento na tentativa de qualificação do campo disciplinar e profissional, para além da renovação estética intensamente referendada.’⁴

As transformações que ocorrem de maneira progressiva e difusa ao longo do século XX, não obstante os esforços despendidos na manutenção de uma imagem centralizadora de uma suposta escola brasileira, desembocam na virada do milênio em uma prática arquitetônica impossível de categorização sob qualquer termo guarda-chuva. Tampouco bastaria designar essa nova prática de contemporânea, haja vista o caráter vago e ao mesmo tempo restritivo do termo. Ainda mais, não é por todas as práticas atuais que esse trabalho se interessa; o foco está em traçar uma trajetória possível entre a tradição moderna, suas inflexões e certas práticas que hoje mostram servir-se de uma teoria latente nesse processo histórico para ressignificar o fazer arquitetônico através da montagem.

A teoria da montagem aqui defendida se baseia no reposicionamento antropológico da função do arquiteto: de um articulador de soluções tecnológicas complexas e demandas nacionais difusas para a de um mediador entre técnicas amplamente difundidas e demandas de corpos sociais específicos. Essa mudança de postura conceitual em direção à uma crítica do papel sócio-político da arquitetura definirá o quadro operacional da produção arquitônica brasileira no século XXI. Nesse novo quadro, ou campo expandido segundo Wisnik, o conceito de montagem, cerne deste estudo, aparece como um aparato de técnicas precisas capaz de oferecer respostas pragmáticas às demandas atuais.

O capítulo seguinte investiga a poética da montagem e seu valor estético-simbólico em 5 projetos de arquitetos brasileiros contemporâneos buscando delinear uma teoria da montagem talvez (ainda) não declarada nessas obras.



A MONTAGEM NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

57

5 PROJETOS

1

Pavilhão Humanidade
Carla Juaçaba
2012

2

Sede para Fábrica
de Blocos
Vão
2016

3

Capela Ingá Mirim
Messina Rivas
2018

4

Sede Administrativa
Fundação Florestal
23SUL
2019

5

Abrigo Alto
Gru.a
2021

INTRODUÇÃO "5 PROJETOS"

58



Canteiro Sede Fundação Florestal. Fonte: 23 SUL



Canteiro Sede para Fabrica de Blocos. Fonte: Vão



Abrigo Baixo, Vale das Videiras, 2016.
Foto divulgação Instagram Gru.a



Pavilhão Humanidade, 2012. Foto cortesia
Carla Juaçaba + Bia Lessa



Capela Ingá-Mirim, Itupeva, 2019. Foto Federico Cairoli

O capítulo “5 projetos” entra no mérito do objetivo primário da elaboração da pesquisa; investigar a produção da arquitetura brasileira contemporânea.

A definição de um recorte resulta essencial para poder analisar de forma rigorosa e “controlada” uma produção contemporânea que se apresenta ampla e heterogênea. A partir de um restringimento foram eleitos cinco projetos contemporâneos notáveis concebidos por práticas emergentes, em diferentes localidades do território brasileiro, dentro de um arco temporal de 2012 a 2021. O número de projetos foi considerado suficiente para estipular uma análise crítica mas potencialmente poderia ser estendido.

Para poder fazer a leitura desse conjunto, se vê necessário esclarecer o critério de seleção que nos parece abranger uma produção coerente ao interesse da pesquisa.

Inicialmente, as obras escolhidas entram no recorte em virtude de compartilhar uma abordagem projetual semelhante: pensar o projeto como uma interação de elementos, que se manifesta através de uma composição, uma montagem.

É importante explicitar que o objeto de estudo são as obras, mais do que a trajetória de seus autores, cuja filosofia pode se aproximar quanto distanciar da lógica operativa da montagem, ao longo da produção.

Com a intenção de retratar o cenário vigente, a busca se volta para práticas que se encontram em uma fase chave da carreira, entre os primeiros momentos de atuação e os primeiros reconhecimentos por parte da crítica.

O contato inicial com as obras foi suscitado pela aparição dessas obras em premiações e divulgação em publicações recentes (últimos dez anos) a níveis nacionais, como a premiação anual do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), Prêmio de Arquitetura Instituto Tomie Ohtake AkzoNobel, a Revista Projeto e também internacionais, como a XI Bienal Iberoamericana de Arquitetura e Urbanismo (XI BIAU), Young Architects in Latin America (YALA) e a revista The Architectural Review, entre outros meios. Apesar de serem projetos já difundidos por meios legitimados, devido à proximidade temporal a realização dessa pesquisa, as obras, até então, não contam com um extenso repertório crítico desenvolvido.

O levantamento das obras expostas provirá um “atlas” de objetos arquitetônicos que, apesar de serem resultado conceitual e construtivo do processo de montagem, apresentam simultaneamente características variáveis, como sistemas construtivos, técnicas, materiais, finalidades, comissões e localizações (dentro o limite das fronteiras brasileiras) distintas. Essas desigualdades não se apresentam como um fator discriminatório, ao contrário, expandem a perspectiva investigativa na atuação da montagem.

O método utilizado para dar forma à seguinte operação analítica toma em consideração uma série de fatores que permitem uma leitura comparativa.

Após uma leitura preliminar da trajetória do escritório a fim de compreender os princípios na base da prática, cada obra de referência será analisada nos seus atributos espaciais, programáticos, construtivos e em suas inter-relações com o lugar onde estão inseridos.¹

Os recursos utilizados para investigar e compreender melhor as principais propriedades de cada projeto se valem de uma compilação da bibliografia disponível junta ao estudo dos elementos iconográficos relevantes acessíveis ou fornecidos pelos escritórios (plantas, cortes, elevações, detalhes, diagramas, memoriais e imagens fotográficas). Somado a isso, entrevistas efetuadas ao longo do percurso darão suporte ulterior para uma precisa compreensão dos projetos, das condicionantes marcantes e do posicionamento dos autores na base das escolhas.

A partir das observações extraídas dos estudos realizados pretendemos, no capítulo sucessivo, sugerir aproximações ou distanciamentos.

01

Morettin, Marcelo. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP. Área de concentração: Projeto da Arquitetura. São Paulo, 2020, p.18.



CAPELA INGÁ-MIRIM

Processo de construção Capela Ingá-Mirim, Itupeva, 2017. Foto cortesia MessinaRivas

MESSINA RIVAS

autores

Francisco Rivas
Rodrigo Messina
Guadalupe Sappia

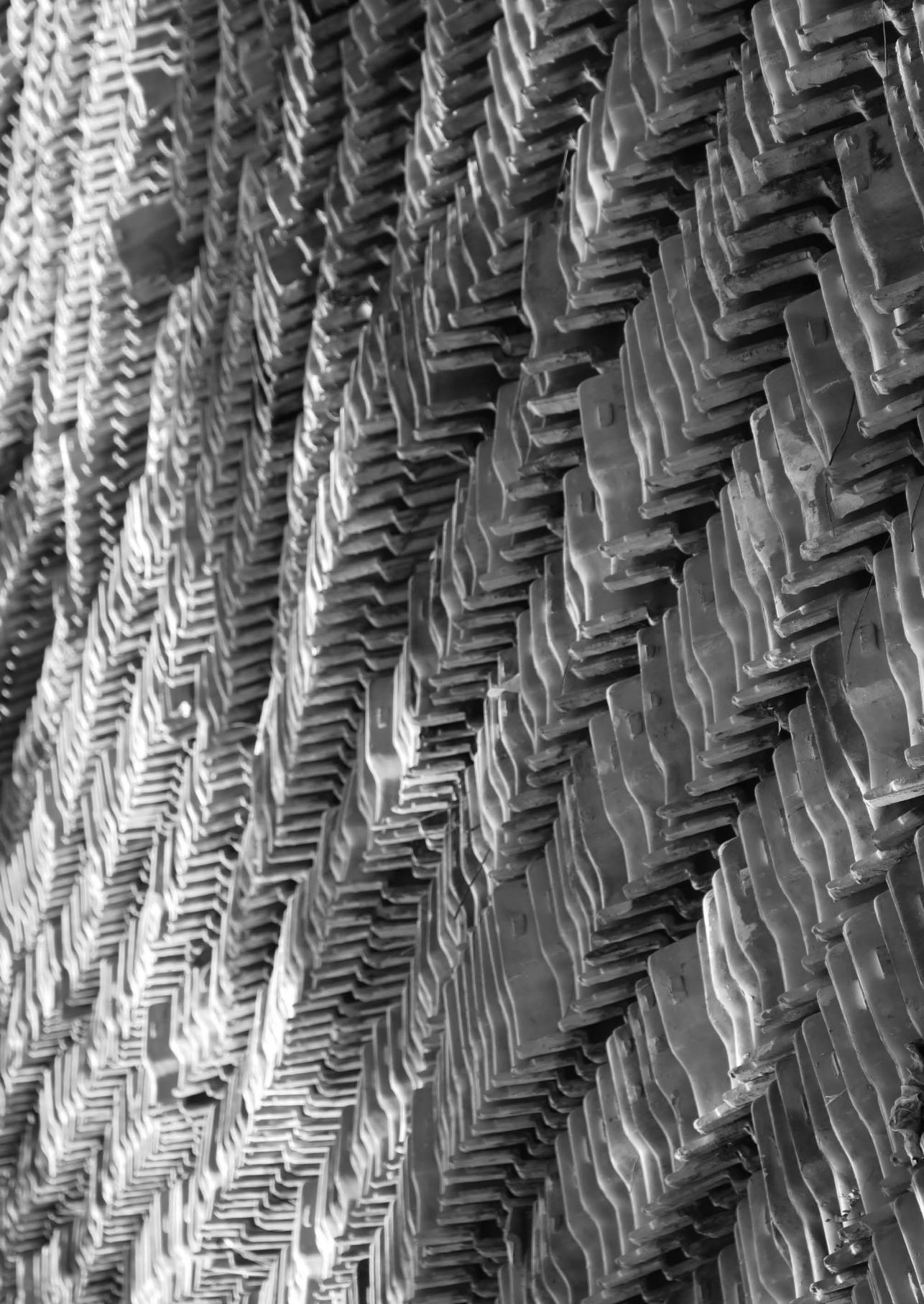
colaboradora
Ana Luz Sosa

ano
2018

localização
Itupeva, SP, Brasil

cliente
privado

área útil
370 m²



Assim como as arquiteturas, os corpos emergem do processo de construção e desconstrução. Assim como os materiais, que quando postos em relação uns com os outros constroem arquiteturas, as palavras quando relacionadas constroem histórias. Onde materiais relacionados fornecem refúgio, às vezes também criam limites, onde as revelam o desconhecido, às vezes também o escondem.¹

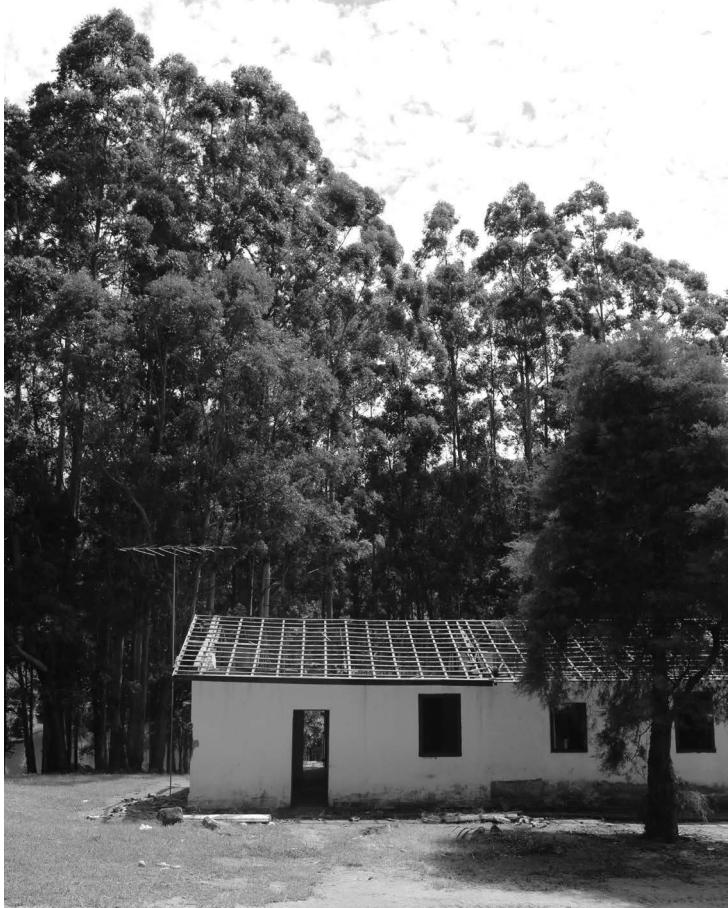
A partir dessa reflexão, origina-se a Capela Ingá-Mirim, projeto resultado de uma operação de interpretação do contexto e abstração dos recursos construtivos disponíveis. Essa forma de enxergar a pré-existência, através de uma leitura crítica, individua no intuito e na possibilidade de reaproveitamento, meios fundamentais para fazer arquitetura na contemporaneidade.

Messina Rivas, autor do projeto em análise, é um jovem escritório de arquitetura com sede em São Paulo, fundado em 2016. Os dois componentes, Rodrigo Messina e Francisco Rivas, respectivamente brasileiro e argentino, se conheceram trabalhando no Gabinete de Arquitetura, escritório liderado por Solano Benitez e situado em Assunção, no Paraguai. A experiência pretérita comportou uma significante ascendência na definição de uma forma mentis que reconhece, na lógica projetual, a fundamental relevância ao material, as condicionantes territoriais e o vínculo entre concepção e obra. Em constante busca experimental de uma poética a partir do que se tem, em que a arquitetura se coloca como meio entre o desenho e a construção.

Telhas após "desarme" da construção existente, Itapeva, 2017. Foto cortesia MessinaRivas

01

Messina, Rodrigo, and Francisco Rivas. "Disarm to continue - Seul Bienal, 2021." messina | rivas, <<https://www.messinarivas.com/c%C3%B3pia-disarm-to-continue-seul-bie>>. Acesso 5 Junho de 2022.



Demolição construção existente, 2017. Foto cortesia MessinaRivas



Levantamento do sítio, 2017. Foto cortesia MessinaRivas

Projeto fruto de uma atenta leitura do território, a Capela Ingá-Mirim se situa nas proximidades da cidade de Itupeva, há 80km de São Paulo, em uma fazenda do século XIX. A região se apresenta como um território montanhoso e uma paisagem predominantemente natural mas muito antropizada e que, no passado, foi lugar de intensa atividade industrial na produção de café. O caráter natural se manifesta fortemente através de antigas figueiras, florestas de eucalipto e uma topografia que se inclui de forma significativa no partido projetual, atuando como elemento ordenador.

Entre 2017 e 2018, uma comissão oferece a oportunidade de reformar a antiga colônia local de modo a transformá-la em um ambiente que responda a celebrações locais de importância religiosa. Os dois arquitetos revelam um princípio essencial da prática deles, conceber o artefato como um sistema composto por partes, uma tecelagem, que pode ser desarmada e depois armada de novo para criar novas relações entre matéria e território. Três paredes constituídas por pedras determinam a arquitetura e o programa espacial composto por um altar em uma posição mais discreta, cercado por um pátio externo e um interno.

Messina e Rivas constituem assim o espaço habitável, determinado por dispositivos porosos, que através de uma cobertura feita de vergalhões, permeável visualmente e materialmente, acolhe a natureza do entorno, deixando a divisão tênue e fluida, entre interno e externo, entre sacro e profano.

Na tentativa de estabelecer uma definição coerente sobre suas ações projetuais, os arquitetos se questionam como descrever a operação realizada na obra da Capela. Não se tratava de uma reforma ou de uma demolição para adequação do espaço, mas sim de um “desarme”, verbo definido pelos autores, de uma construção existente para poder “armar-la” novamente de forma a aproveitar o material disponível no local e dotá-lo de uma nova condição.

Este exercício consiste inicialmente em desamarrar os elementos que juntos compunham a edificação no terreno - tijolos, telhas, madeiras-, para então avaliar a condição e a possibilidade de reuso em uma nova configuração.

A montagem, vista através da leitura desta pesquisa, ocorre no momento em que as peças da extinta construção colonial já estão dissociadas de suas relações originárias, e capazes de produzir outras associações.



Sinais da produção, Itupeva, 2019. Foto Federico Cairoli



O trabalho dos calceteiros: colocação de paralelepípedos na Av. Vicente Scivittaro (região de Itupeva), 1972. Fornecido por MessinaRivas

Em seguida, após observar esse material independente, se considera também a sua hipotética inviabilidade, devido ao estado de degradação ou até por preferência da comissão. Contudo, o partido projetual indaga também o ciclo produtivo da obra, questionando a necessidade de ulteriores gastos energéticos na produção de novos produtos da construção civil, assim, opta por expor-se à uma operação com materiais que foram manufaturados anteriormente.

Nesta situação, o que é imprevisível é visto como oportunidade, alegação que justifica a escolha do emprego de pedras que encontravam-se nas proximidades do sítio. Pedras que constituíram uma estrada no passado passam, assim, por um processo de “desarmamento” para poderem ser ordenadas em um outro estado. De elemento horizontal, em contato com a terra, para membro portante, vertical. Assim, é a partir da subversão das propriedades primárias do material, empilhando as pedras da estrada, uma sobre a outra, que os três muros são conformados, regendo os limites espaciais do projeto. Limites também definidos pela escolha de implantação do programa sobre o basamento remanescente da casa colonial desfeita.

É no ato de montar, no próprio canteiro, que as decisões projetuais levantadas anteriormente deixam de ser hipóteses para se estabelecer através da experimentação de composição, arranjo e ritmo. A composição se atenta também a questões climáticas, como pode-se perceber no arranjo dos muros, que consideram um hiato intencional entre as pedras devido a forte presença de ventos na região.

O encontro, a junção dos componentes, leva em consideração o conhecimento e a habilidade da mão de obra que executa, sendo composta nesse caso por duas pessoas locais. O rigor entre desenho e obra se manifesta como uma troca entre os trabalhadores e os arquitetos, buscando soluções mais viáveis que por vezes acabam por simplificar os procedimentos previstos em projeto.

Nesse sentido, a produção do desenho feito de forma isolada, pelo arquiteto, é preterida, dando espaço para pensar em um desenho feito coletivamente – sob supervisão do arquiteto –, mas com a participação de todos os trabalhadores do canteiro.²

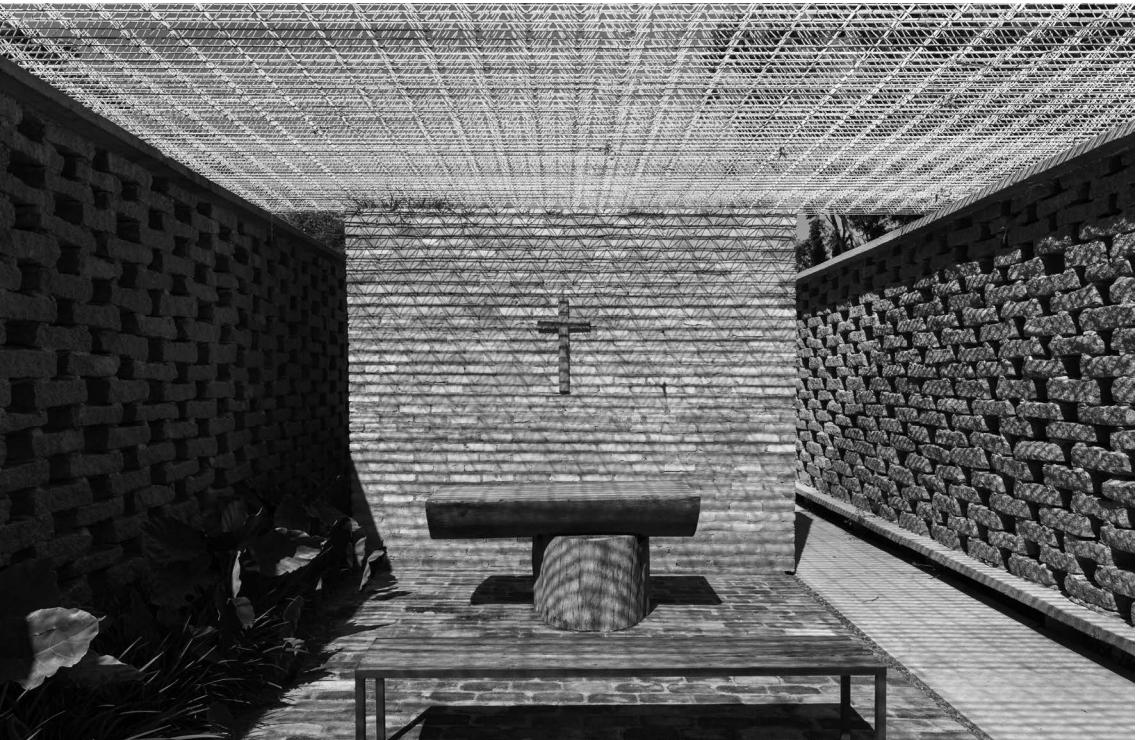
02
Amaral, Cláudio Silveira, Guerini, Régis Alberto, “Sérgio Ferro e John Ruskin Crítica ao processo produtivo da arquitetura.” Vitruvius, Março 2017, <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.202/6487>. Acesso 7 June 2022.

CAPELA INGÁ-MIRIM

70



Processo de construção, Itupeva, 2017. Foto cortesia MessinaRivas



Vista altar, Itupeva, 2019. Foto Federico Cairoli

Esta postura, por parte de Messina e Rivas, revela também uma despretensão da forma, aspecto que Sérgio Ferro defende em sua obra “O Canteiro e o Desenho” de 1982, trazendo à tona discussões acerca da estrutura organizacional hierárquica da disciplina. Outro tema abordado por Ferro e que sugere uma aproximação com o projeto da Capela Inga Mirim, é a evidenciação do processo construtivo enquanto obra. Ao incorporar as imprecisões de execução das bases de concreto ou do empilhamento das pedras, “chama-se a atenção para as marcas, os vestígios, os sinais da produção e do trabalho na obra construída”.³ Ao invés de esconder seu processo produtivo, Ferro o expõe: A ideia é de sempre mostrar o canteiro de obras, de revalorizar a produção e os produtores, e não só a coisa feita. Para nós, ao contrário, trata-se de sublinhar o encaminhar da obra e utilizar o *non-finito*, não como símbolo de transcendência da ideia mas como índice do fazer”.⁴

Apesar de não se tratar de, a questão da transcendência nos faz refletir sobre as noções de durabilidade dentro da arquitetura. Em uma visão ordinária constrói-se para que perdure, e se busca conservar e manter a edificação, mas a premissa do objeto de estudo parece

oposta: o que era uma construção colonial, feita para durar, se reconfigura em uma capela, que ao mesmo tempo pode ser desmontada e em seguida tornar-se outra coisa. Isso implica em uma mentalidade que não concentra seus esforços na perpetuação da construção.

De certa maneira, o desarme faz com que a casa existente possa durar, mas mudando as condições dos materiais. Uma construção estereotômica pode ser armada de outro jeito com outras condições, como os autores mesmo afirmam “Já há um tempo que somos capazes de construir com pedras. É um material frequentemente associado a durabilidade, resistência e peso. Assim propomos que construir com pedras pode ser temporário, frágil e leve.”⁵

É uma perspectiva que evoca as palavras do catalão Ignasi de Solà-Morales na sua obra Arquitectura Débil (1987), onde reivindica por arquiteturas débeis, frágeis, provisórias, não em um sentido efêmero puramente ou roto, mas arquiteturas que sejam capazes de esvaziar-se de significados rígidos, de pretensões, de desejos e, permitam assim, que cada indivíduo seja capaz de construir os próprios significados, através do tempo que nele se manifesta.⁶

03
Messina, Rodrigo. Entrevista à Assemblage. 2022, São Paulo.

04
Ridenti, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª edição ed., São Paulo, Editora Unesp, 2014.

05
Messina, Rodrigo, and Francisco Rivas. “Disarm to continue - Seul Bienal, 2021.” messina | rivas, <<https://www.messinarivas.com/c%C3%83%9Bria-disarm-to-continue-seul-bie>>. Acesso 5 Junho de 2022.

06
Solà-Morales, Ignasi (1987). Arquitectura Débil. In: SOLÀ-MORALES, I. Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CAPELA INGÁ-MIRIM

72



Capela Ingá-Mirim, Itupeva, 2019. Foto Federico Cairoli



Vista acesso ao *podium*, Itupeva, 2019. Foto Federico Cairoli



Vista noturna do altar, Itupeva, 2019. Foto Federico Cairoli

CAPELA INGÁ-MIRIM

74



Capela, Itupeva, 2019. Foto Federico Cairoli

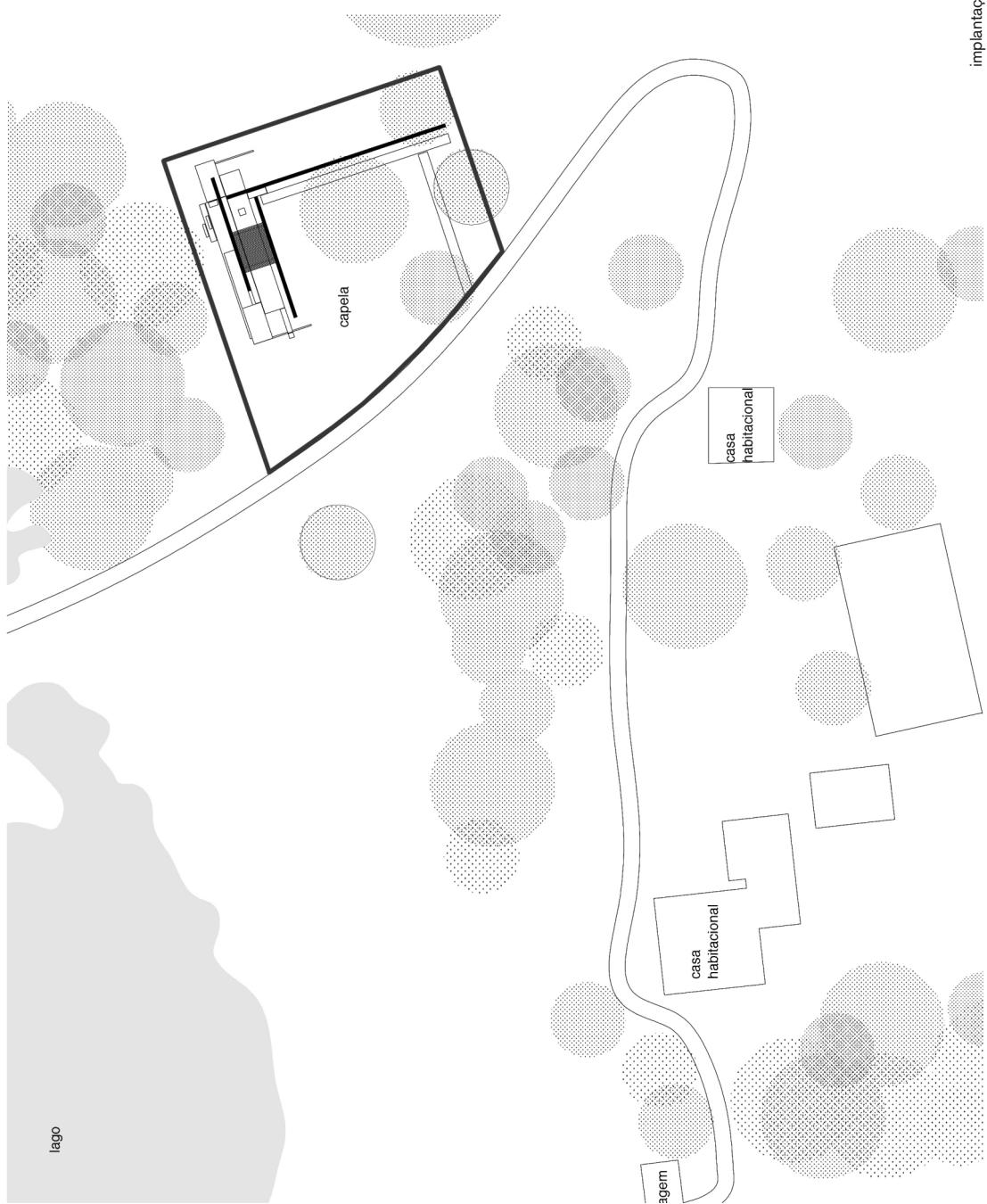


Vista superior, Itupeva, 2019. Foto Federico Cairoli

↖

0 5 10 20

CAPELA INGÁ-MIRIM

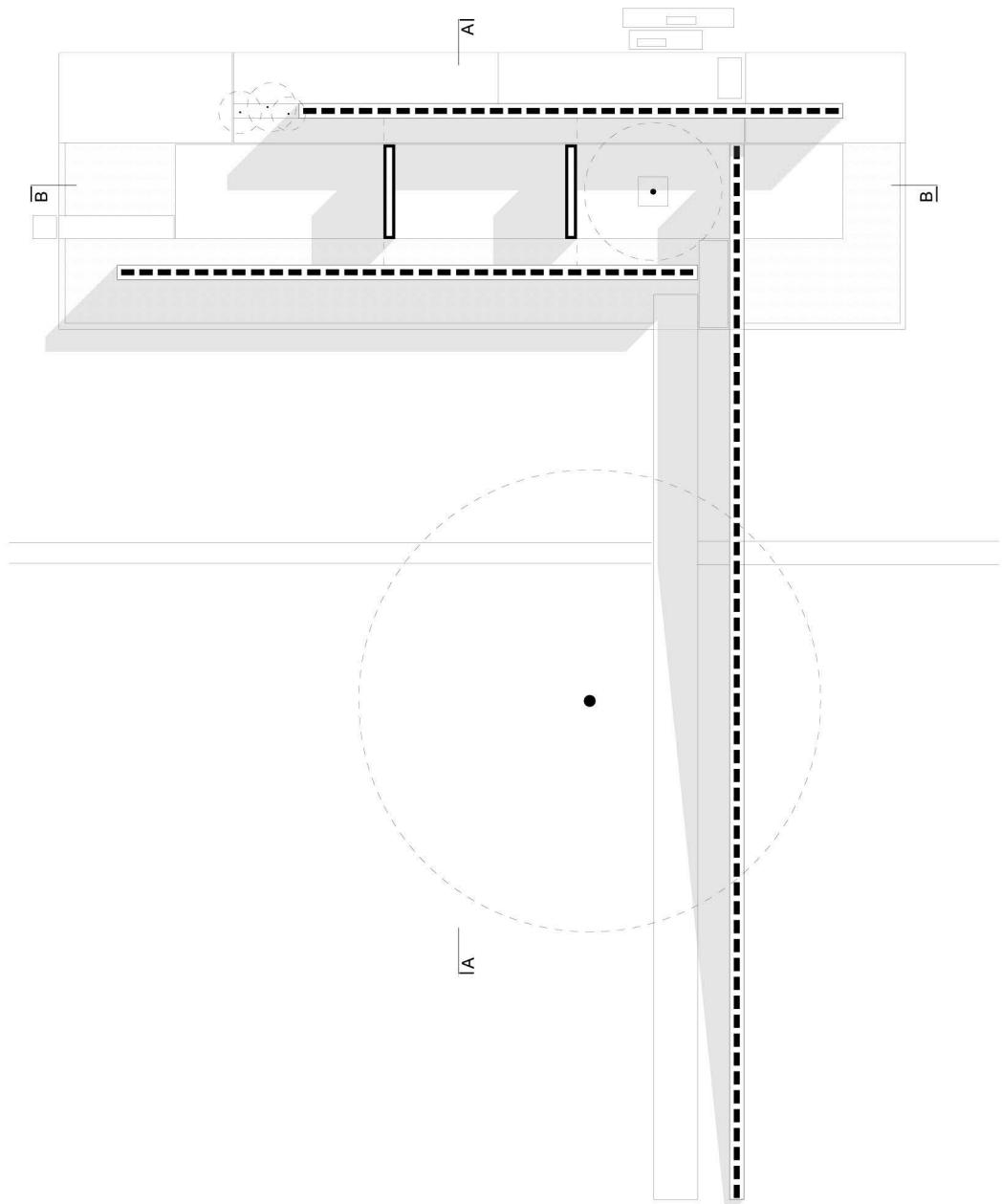


CAPELA INGÁ-MIRIM

0 1 3 5



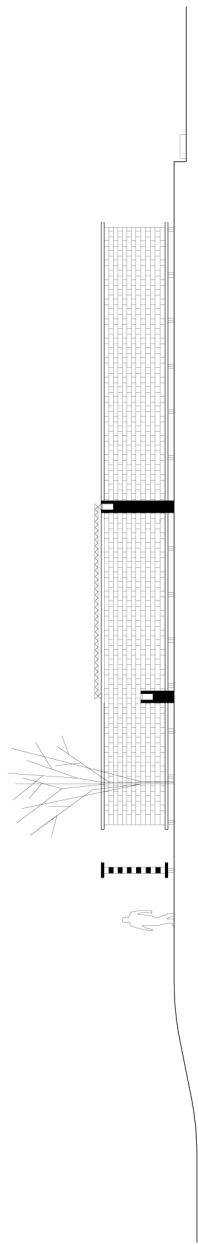
planta baixa



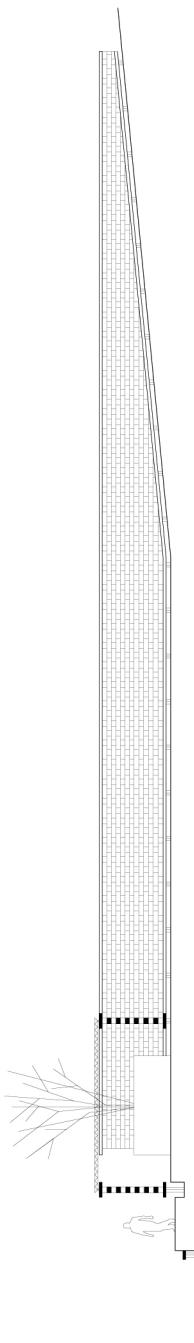
0 1 3 5

CAPELA INGÁ-MIRIM

corte AA



corte BB





SEDE ADMINISTRATIVA FUNDACÃO FLORESTAL

autores

Gaú Manzi

Ivo Magaldi

Luis Pompeo

Luiz Ricardo Florence

Moreno Zaidan

Tiago Oakley

André Sant'Anna

ano

2019

localização

Juréia-Itatins, SP, Brasil

cliente

Governo do Estado de

São Paulo

área útil

588m²

SEDE ADMINISTRATIVA FUNDAÇÃO FLORESTAL



Fundacao Florestal, Jureia Itatins, 2019. Foto: 23 SUL



Vista aereo durante a obra, Fundacao Florestal, Jureia Itatins, 2019. Foto: 23 SUL

No litoral sul paulista, em meio à Mata Atlântica, uma clareira isolada e cercada por uma luxuriante vegetação acolhe a uma leve estrutura de madeira e policarbonato. O objeto arquitônico representa uma instituição ambiental e, por consequência, incorpora princípios de sustentabilidade, estabelecendo-seativamente como um ponto de referência para os usuários e visitantes do local.

A partir das precedentes premissas origina-se a Sede Administrativa Fundação Florestal, projeto concebido pela prática de arquitetura paulistana 23 SUL. A colaboração entre os sete sócios nasceu na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, se concretizando, em 2006, na fundação do escritório. André Sant'Anna da Silva, Gaú Manzi, Ivo Magaldi, Luís Pompeo, Luiz Ricardo Florence, Moreno Zaidan e Tiago Oakley, instruídos por uma universidade estadual e descendentes de uma escola paulista, iniciam suas atividades através de demandas públicas de programas como escolas e projetos funcionais de transporte público. Passando em um momento sucessivo, à atender diferentes escalas, da pequena à macro, de público a privado, é onde atua a produção do escritório.

O projeto em questão, uma obra de média escala, sintetiza algumas das estratégias projetuais pretendidas pela prática dos arquitetos. O prazo de entrega muito reduzido, em torno de quatro meses de desenvolvimento, foi um dos desafios desse projeto, fruto de uma concorrência pública promovida pelo Estado de São Paulo, através da Fundação Florestal.

SEDE ADMINISTRATIVA FUNDAÇÃO FLORESTAL



Fundacao Florestal, Jureia Itatins, 2019. Foto: Pedro Kok



Fundacao Florestal, Jureia Itatins, 2019. Foto: Pedro Kok

O edital de licitação não requeria uma proposta de solução de projeto, mas solicitava uma proposta de habilitação técnica e de estimativa de custo para a nova Sede Administrativa do Mosaico de Unidades de Conservação da Juréia-Itatins (MUCJI). As diretrizes do concurso priorizavam construções mais industrializadas, a fim de facilitar o transporte de materiais e simplificar os processos.

Os arquitetos lidam, então, com as condicionantes de uma construção distante e diversa das problemáticas da cidade: uma região de difícil acesso, com ausência de infraestrutura de água potável, esgoto e rede elétrica, em uma reserva ambiental no litoral de um dos últimos locais do estado de São Paulo. Cerca de 160 km da capital paulista, o canteiro acontece em meio à floresta tropical, um território banhado por rios, praias arenosas, costões rochosos, manguezais, matas de restinga e florestas de baixada, além de ser também uma das poucas áreas remanescentes conter uma rica e diversificada fauna, com presença de algumas espécies endêmicas e também migratórias.¹

Refletindo sobre o habitar neste cenário, a concepção origina-se a partir das possibilidades de execução, com

o objetivo de gerar o menor impacto ambiental possível, assim, avaliando a logística e tempo de obra, sem deixar de lado questões como manutenção, durabilidade dos materiais e resistência às intempéries. A nova sede é implantada em meio a uma clareira existente no terreno, de modo a evitar o desmatamento de árvores, ocupando a área onde encontrava-se a edificação da sede precedentemente. O escritório julgou ser mais conveniente a demolição da sede original ao invés de uma reforma, como solicitado inicialmente pelo edital, uma vez que as condições estruturais não eram favoráveis.

O programa contempla espaços para funções administrativas, operacionais, jurídicas, educativas e de pesquisa científica, com cozinha e refeitório, distribuídos ao longo de três pavimentos, com um total de 600 m². Além dos usos administrativos, o projeto prevê na cobertura uma área técnica de abrigo de máquinas que se configura como um ambiente não fechado e delimitado perimetralmente por uns beirais avantajados, criando um mirante na altura da copa das árvores, que pode receber atividades diversas.

Um espaço que os autores do projeto identificam como um

01

Secretaria de Infraestrutura e Meio Ambiente do Estado de São Paulo. "Estação Ecológica Juréia-Itatins ganha nova sede administrativa sustentável." Secretaria de Infraestrutura e Meio Ambiente do Estado de São Paulo, 9 Março 2019, <<https://www.infraestruturaeambiente.sp.gov.br/2019/03/estacao-ecologica-jureia-itatins-ganha-nova-sede-administrativa-sustentavel/>> Acesso 12 Junho 2022.



Construção estrutura, Jureia Itatins, 2019. Foto: 23 SUL



Montagem Paineis em policarbonato Jureia Itatins, 2019. Foto: 23 SUL

valor adicionado por não ser parte das prerrogativas do programa e que rememora, como o professor e artista Flávio Motta costumava designar, espaços livres, gentis e abertos que abrigavam a imprevisibilidade da vida.²

Sob a sombra projetada por uma grande cobertura de telha metálica de 16 x 21m se organizam os três andares que compõem a Sede Administrativa da Fundação Florestal, uma arquitetura síntese entre as aspirações plásticas e as necessidades contextuais.³

A estrutura da edificação toma forma através da montagem de pilares de seção 20 x 20cm e vigas de 24 x 15cm em madeira laminada colada (MLC) de pinus tratado, enquanto placas de aglomerado de madeira e painéis cimentícios compõem as lajes. A configuração dos espaços não se origina a partir do componente que constitui a montagem mas sim dos eixos estruturais, módulos de 3,20 m, pensados por se encaixar dentro dos limites da clareira, resíduo da construção precedente.

Um corredor central de 2,20m de largura atravessa o volume dividindo-o em duas partes, ordenando e centralizando o fluxo da circulação horizontal. Este espaço sugere uma conexão visual vertical entre os to-

dos os pavimentos até a ampla cobertura que, através de um generoso balanço, protege a fachada e os espaços internos dos agentes climáticos característicos de um clima quente e úmido.

Após uma reflexão sobre a dificuldade de transporte e a eventual substituição dos vidros, os autores optaram por uma vedação externa composta por painéis de policarbonato alveolar com espessura reforçada, de 40 milímetros. Uma solução que filtra a interação entre o externo e o interno do edifício e atribui ao volume uma aparência imaterial na justaposição equilibrada entre elementos lineares e superfícies foscas.

Internamente, as paredes divisorias são de placas de MDF revestidas com fórmica branca e sustentadas com madeira (wood frame).⁴

A clareza estrutural e composta do edifício reflete fielmente uma lógica projetual construída com precisão através de uma seca combinação serial entre duas ordens de componentes. A maior parte dos elementos são componentes pré-fabricados especificamente para o projeto e assembleados na obra. Os demais componentes são constituídos por peças industrializadas (“de prateleira”), variando entre ma-

02

Motta, Flávio. "Paulo Mendes da Rocha". Acrópole, n.343, pp. 19-20, set. 1967.

03

23 SUL. "Sede Administrativa Fundação Florestal – Jureia-Itatins – 23 Sul." 23 Sul, <<https://www.23sul.com.br/portfolio-item/sede-administrativa-fundacao-florestal-jureia-itatins/>> Acesso 28 Junho 2022.

04

Grunow, Evelise. "23 Sul: Sede Administrativa Da Fundação Florestal Na Estação Ecológica Jureia-Itatins, Peruibe (SP)." Revista PROJETO, Outubro 13, 2020. <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/23-sul-sede-administrativa-da-fundacao-florestal-na-estacao-ecologica-jureia-itatins-peruibe-sp/>>.



Estrutura durante a montagem, Jureia Itatins, 2019. Foto: 23 SUL



Encaixe seco entre viga e pilar em madeira, Jureia Itatins, 2019. Foto: 23 SUL



Encontro pilar-fundação, Fundação Florestal, Jureia Itatins, 2019. Foto: 23 SUL

teriais comumente acessíveis e outros menos ordinários na realidade construtiva brasileira, como os painéis em policarbonato.

Os diferentes materiais se encaixam através de juntas claras e descomplicadas, sem excessos nem omissões.⁵

Trata-se de um tipo de conector que se repetindo vai dando ritmo na prossecução dos módulos. Estes se montam através de detalhes construtivos sintéticos, precisos, e resultam, consequentemente, em uma leitura transparente, tanto técnica quanto visual, do artefato integral.

Através dessa forma de pensar o detalhe se explicita a estratégia projetual de 23SUL, que fez da lógica industrializada, um princípio substancial, e intríseco das intenções da prática. Os sócios acreditam em uma linguagem arquitetônica não unívoca e identificam a produção do escritório como um conjunto formalmente heterogêneo aproximado por um experimentalismo tecnológico e por um projetar através da lógica da industrialização, respeitando as condicionantes de cada projeto.

Esse projeto em específico comprehende condicionantes relevantes enquanto que influenciaram a escolha do sistema construtivo por montagem: é uma obra pública e

a dificuldade de acesso da localização não permitia visitas à obra frequentemente. De fato, comentam os autores do projeto em análise que, ao projetar uma obra pública, onde o controle sobre a execução do projeto pode ser limitado, conceber o projeto pensando na execução no canteiro é fundamental.

Essa consciência pressupõe que, quanto mais as soluções estiverem integradas às estruturas, mais resulta viável garantir a qualidade espacial, minimizando os imprevistos do canteiro enquanto não se tem controle direto do andamento da obra. Esse fator se põe como princípio gerador de uma estética formal decorrente de uma lógica construtiva.⁶ Trazendo à tona tais discussões, é pertinente suscitar como na Sede Administrativa Fundação Florestal a montagem assume o papel de método de controle sobre um processo projetual. Condicionantes quais a otimização do transporte das peças e a ágil precisão de assemblagem dos componentes não deixam dúvidas quanto ao sistema construtivo a ser utilizado.

Uma solução que envolve um pensar racionalizado, que lembra inequivocamente o modelo pioneiro de Lelé que, apesar do passar dos anos, encontra-se ainda atual a respeito das

05

Grunow, Evelise. "23 Sul: Sede Administrativa Da Fundação Florestal Na Estação Ecológica Jureia-Itatins, Peruíbe (SP)." Revista PROJETO, Outubro 13, 2020. <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/23-sul-sede-administrativa-da-fundacao-florestal-na-estacao-ecologica-jureia-itatins-peruibe-sp/>>

06

Manvo, Gaú, Oakley, Tiago. Entrevista concedida à Assemblage. São Paulo, 9 junho 2022.

SEDE ADMINISTRATIVA FUNDAÇÃO FLORESTAL



Caminho interno, Jureia Itatins, 2019. Foto: Pedro Kok



Banheiros, Jureia Itatins, 2019. Foto: Pedro Kok

condições de mão-de-obra do país. Lelé em suas obras, entende a obra como se fosse uma montadora de automóveis, dessa forma, assim como 23 SUL, ao elaborar um cronograma entre fabricação e montagem, se obtém um controle essencial entre o desenho e a materialização dele mesmo no canteiro da obra, preservando assim um propósito projetual.

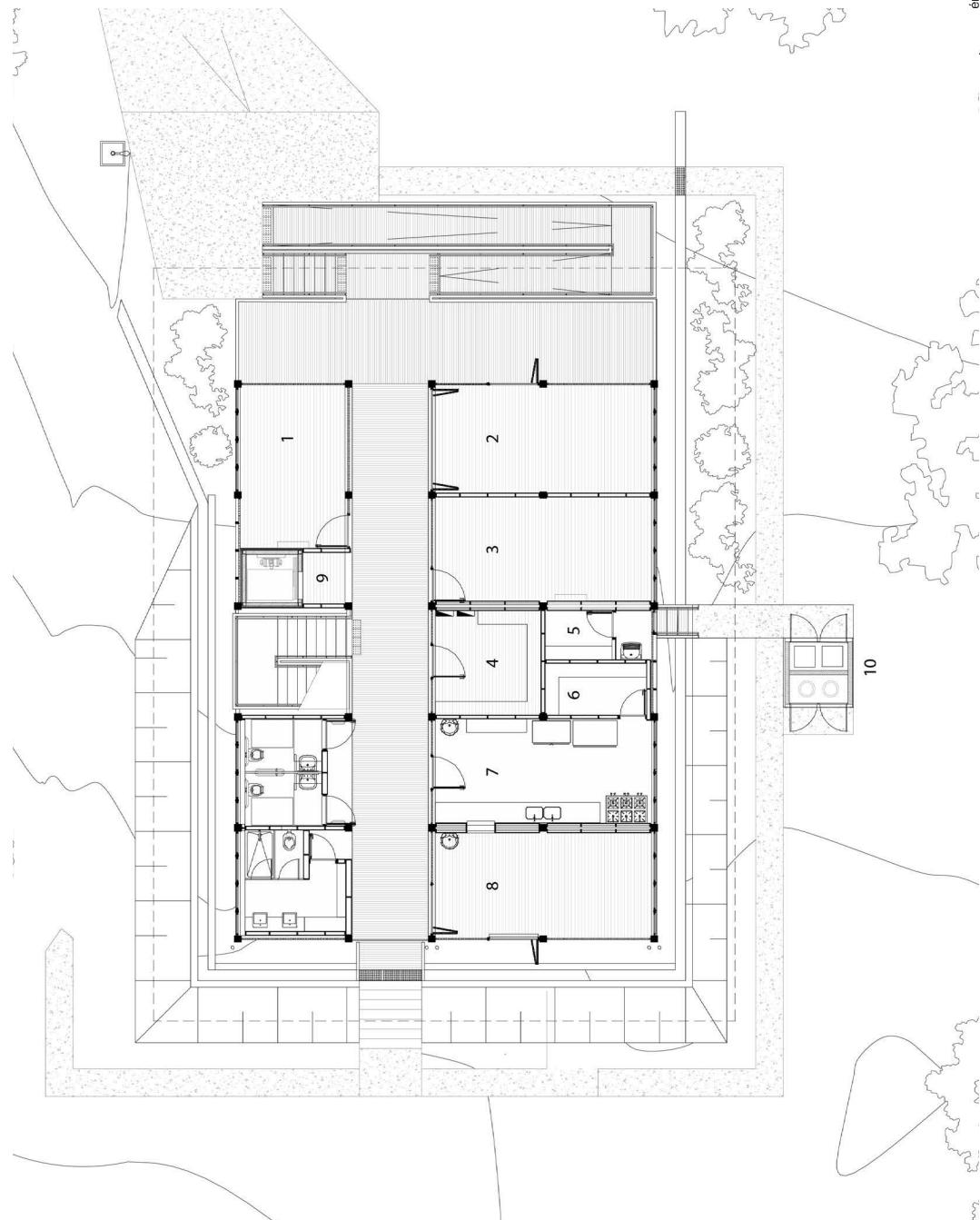
SEDE ADMINISTRATIVA FUNDAÇÃO FLORESTAL

0 1 2 5



área

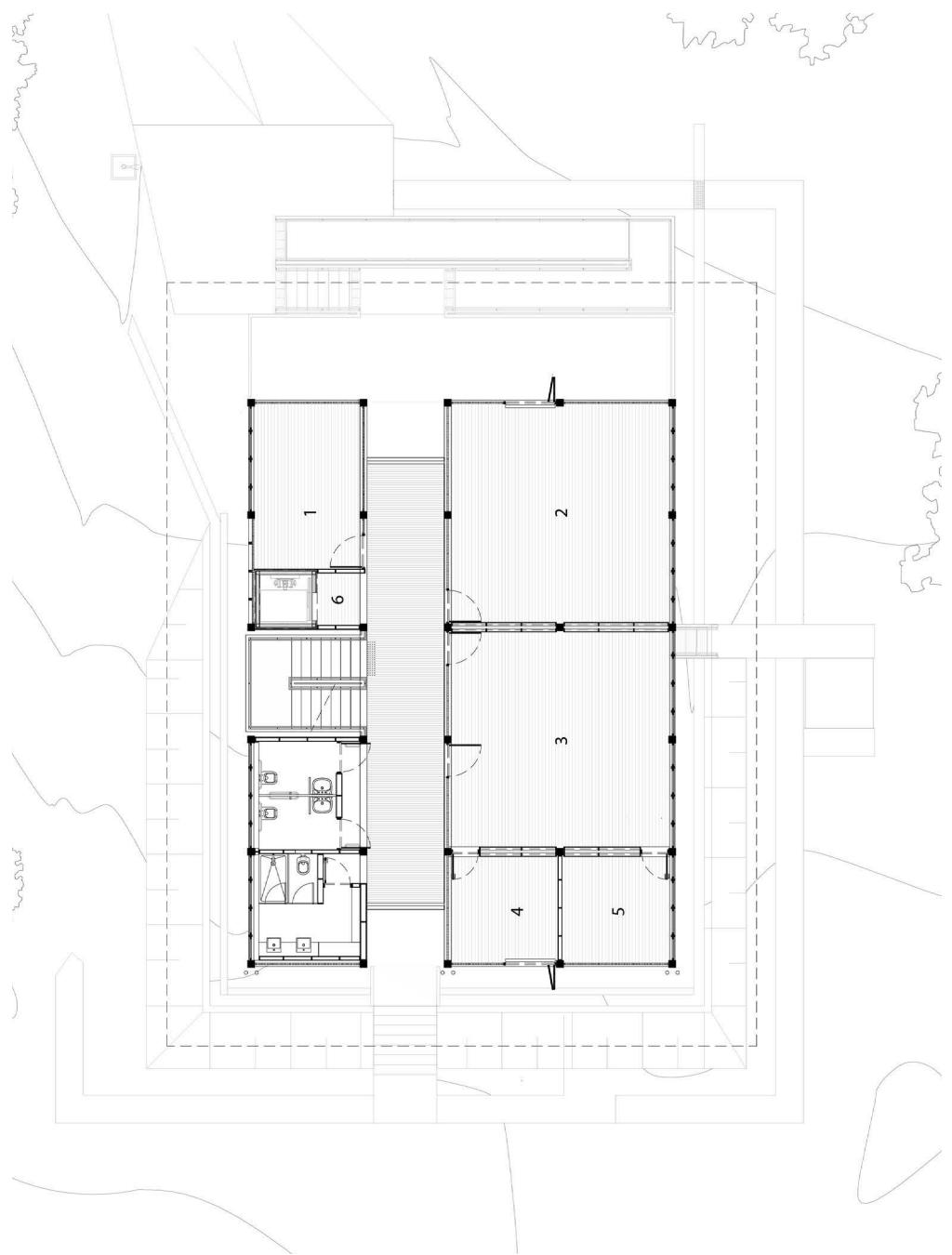
1. reunião; 2. recepção; 3. ed. ambiental; 4. almoxarifado; 5. dml; 6. despensa; 7. cozinha; 8. refeitório; 9. elevador; 10. abrigo de gerador e lixo;





0 1 2 5

1. reunião 2. gestores e fiscalização; 3. adm 1; 4. adm 2; 5. adm 3;
elevador;



planta primeiro pavimento



corte longitudinal

Imagem seguinte: Fundação Florestal, Jureia Itatins, 2019. Foto: Pedro Kok





GRU.A

autores
Pedro Varella,
Caio Calafate,
André Cavendish

colaboradora
Ingrid Colares,
Antonio Machado

ano
2019

localização
Vale das Videiras,
RJ, Brasil

cliente
privado

área útil
50 m²

ABRIGO ALTO



Vale das Videiras, 2016. Foto cortesia Gru.a



Abrigo Alto, Vale das Videiras, 2021. Foto Rafael Salim

Vale das Videiras, na região serrana do Rio de Janeiro, é o cenário sub tropical dominado por uma rica vegetação e pintado de terra avermelhada que acolhe os Abrigos do Vale. Um sistema de três objetos arquitetônicos que, através de uma única lógica construtiva, concebida com a prerrogativa de economia de custos e recursos, representam uma relevante contribuição ao fazer arquitetura contemporânea através do princípio operativo da montagem.

Autor do projeto em análise
e formado em 2013 pelos arquitetos Pedro Varella e Caio Calafate, Gru.a é um ateliê de arquitetura baseado na cidade do Rio de Janeiro. As intenções se erguem nítidas sobre três pilares indissoluvelmente vinculados: projeto, ensino e uma perpétua pesquisa que torna-se pretexto da incessante atitude evolutiva da prática. De formações acadêmicas diferentes, Varella e Calafate - formados respectivamente na UFRJ e na Puc-Rio- narram, durante a entrevista, como redes acadêmicas e profissionais diferentes contribuem na prática se complementando de forma muito frutífera¹.

A atividade de pesquisa contínua parte da cotidianidade dos arquitetos, motivada pela proximidade com o meio acadêmico, seja na educação prosseguida em pós-graduação, seja na prática de ensino. Os dois compartilham uma postura curiosa e investigativa, que permeia também a prática projetual do escritório, que abrange com inquietude criativa uma abordagem multidisciplinar resultante em projetos e obras de diversas escalas e naturezas, com especial interesse na interseção entre os campos da arquitetura e da arte contemporânea.

01

Varella, Pedro, Calafate, Caio. Entrevista concedida à Assemblage. São Paulo, 14 junho 2022.

ABRIGO ALTO



Abrigo Alto, Vale das Videiras, 2021. Foto Rafael Salim

Sempre buscando um estreito contato com as instituições, o público e parceiros envolvidos com os quais compartilham afinidades que viabilizam a incursão em oportunidades de trabalho pouco convencionais ao mercado, como editais de intervenções arquitetônicas urbanas ou instalações temporárias, por exemplo.

Em 2016 começa a experiência dos Abrigos no Vale que se encena no Vale das Videiras, um distrito de Petrópolis, a 100 km de distância do Rio de Janeiro e a 1200m de altura sobre o nível do mar. Uma região amena que se caracteriza portanto por uma rica mata atlântica permeada por araucárias, coníferas próprias de um clima subtropical e paredes rochosas, pintadas de terra avermelhada. O amplo terreno em declive acomodava uma casa preexistente que pouco se relacionava com o contexto natural circunstante, quando a proprietária do sítio comissionou Gru.a para propor uma intervenção arquitetônica a fim de viabilizar a estadia, até aquele momento não devidamente fruída.

Assim nasce o projeto do pavilhão das Videiras, primíparo de uma colaboração favorável entre os arquitetos e a comissão que resultará em um aliado sistema de três arquiteturas que compõem os Abrigos no

Vale. Segundo as premissas, o projeto do pavilhão, situado numa encosta voltada para um vale, se propõe a disponibilizar um espaço aberto e, ao mesmo tempo, protegido do forte sol e chuva que incidem sobre a região.²

Uma edificação mínima - 4 módulos de 3 x 5 m, por um total de 60 m² - pensada em função da sua relação com a única casa situada no terreno e localizada num platô pré-existente, a fim de ativar o espaço intermediário entre os dois volumes³. Em um segundo momento, fruto do afortunado êxito projetual da primeira experimentação, se apresenta a oportunidade de desenvolver o projeto de outras duas construções, o Abrigo Alto e o Abrigo Baixo.

Gru.a propõe o uso do mesmo sistema para as três obras que, de fato, respondiam à mesma lógica e se desenvolvem a partir do módulo definido inicialmente de 3 x 5 m e que nos Abrigos se repete 2 vezes, por um total de 30m² de área interna.

Uma lógica operativa na definição do partido que se configura através de um equilíbrio entre economia financeira - por causa de um orçamento inicial restrito - e de recursos - prioridade a materiais locais por uma redução pragmática dos

02
Gru.a Arquitetos. "pavilhão videiras." Grua Arquitetos, <http://www.grua.arq.br/projetos/pavilhao-videiras>. Acesso 18 Junho 2022.

03
Gru.a Arquitetos. "abrigo alto." Grua Arquitetos, <http://www.grua.arq.br/projetos/abrigo-alto>. Acesso 18 Junho 2022.



Acesso Abrigo Alto, Vale das Videiras, 2021. Foto Rafael Salm

custos e do transporte. Um sistema de variáveis que toma forma através de um pensamento racional, na perspectiva de conceber uma construção controlada . Escolla feita também em virtude de um programa que pode ser reiterado e que não requer muitos ambientes: um quarto, um pequeno estar, uma copa e um banheiro.

Por essa razão o processo projetual do escritório começa com uma operação de redesenho de uma série de arquiteturas mínimas significativas, como a Residência P.A de Andrade Morettin, a Residência Mínima projetada por Carla Juaçaba e o estúdio de Lina Bo Bardi situado no jardim da Casa de Vidro. O estudo de repertório, parte integrante do modus operandi de Gru.a, contribui para distinguir de maneira didática o processo construtivo que dá forma aos espaços ao minimizar as medidas na composição arquitetônica.

Esse estudo preliminar vai se somar à referências outras, sugeridas por circunstâncias contextuais e conhecimentos de repertório, trata-se nesse caso de arquiteturas espontâneas, sem projeto, como o galinheiro presente no terreno de implantação ou até a terra avermelhada, matéria marcante em muitos trechos no cami-

nho até o terreno, por causa da erosão ou construções realizadas utilizando a própria terra, e que se tornou fator marcante na definição da materialidade, desde o começo.

Em uma leitura projetual dedicada a montagem o interesse concentra-se no princípio operativo aplicado no plano geral, uma lógica do construir que se designa a partir de premissas comuns e que em razão disso torna-se o ponto de encontro entre os três artefatos. As estruturas diferem entre elas no próprio vínculo que cada uma possui com o solo, um tratamento específico, que confere qualidades particulares. Através de uma leitura detalhada do sistema construtivo e formal do estudo de caso do Abrigo Alto, essa operação de montagem, homologável, se ilustrará a seguir.

O processo projetual se organiza por meio de uma sobreposição de sistemas, que são pensados a partir de uma leitura dos elementos em camadas, representados em planos horizontais, para então individuar suas respectivas atribuições e projetar suas lógicas. A ideia de projetar sistemas diferentes para cada “camada” é motivada pela possibilidade de variação entre as três edificações sem que se perca a mesma lógica construtiva.



Estrutura primária e secundária, Vale das Videiras, 2021.
Foto Rafael Salim



Sobreposição de sistemas, Vale das Videiras, 2021. Foto Rafael Salim

Durante este procedimento há também uma procura por entender as características particulares dos elementos em função das matérias com as quais se interage; a fundação em contato diretamente com o solo, depois os elementos que são responsáveis pelos fechamentos e estabelecem as interfaces entre interior e exterior - as paredes e divisórias - e por fim, a cobertura que dialoga com a atmosfera.

Esse raciocínio nos lembra os quatro elementos básicos da arquitetura de Semper, o lar (ou espaço), o podium (ou terrapleno), o telhado e o fechamento, que através dessa teorização buscava compreender os mecanismos internos a regerem as relações entre forma material e forma simbólica.⁴

Na obra do Abrigo Alto, parece existir uma relação de mutualismo entre os raciocínios, se por um lado se avança em um pensamento abstrato, concebido em planta, que investiga o volume de espaço necessário e propício para abrigar o programa, no outro, se analisa quais são as possibilidades construtivas a partir dos materiais disponíveis no lugar, assim voltando para uma escolha matérica.

Portanto, os arquitetos acreditam que é a partir da combinação dessas duas reflexões que a arquitetura é gerada, nem só uma composição espacial abstrata, nem apenas uma construção material que implica em um espaço.

O partido pressupõe a definição do esqueleto do objeto arquitetônico, assim, uma vez que a madeira maciça foi escolhida como materialidade da estrutura principal, se partiu para o estudo das propriedades dessa escolha (esforço máximo, dimensões, condições de construção).

Dentro dos tipos de madeira disponíveis na região, optou-se pela cumaru, uma espécie mais envelhecida, com capacidade estrutural elevada, porém com custo mais alto. A cumaru garantia um valor máximo de 6 metros para elementos estruturais contínuos, sendo uma dimensão facilmente transportada por uma caçamba.

Assim, partindo dessas condições se determinaram os pilares de seção quadrada 15x15cm com 3 metros de altura, definindo o pé direito do abrigo. Para as vigas se optou por madeira de cutelo, com peças com altura maior que a base, de no máximo 7m de comprimento.

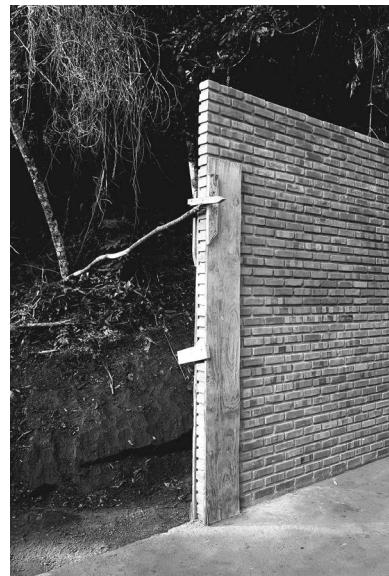
04

Semper, Gottfried (1851). The four elements of architecture and other writings. Tradução de Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Nova York: Cambridge University Press, 1989. Naify, 2^a ed., 2008.

ABRIGO ALTO



Construção paredes de alvenaria, Vale das Videiras, 2021. Foto cortesia de Gru.a



Escoramento tijolos maciços, Vale das Videiras, 2021.
Foto cortesia de Gru.a

Com esses dados, pode-se pensar na estrutura da cobertura, que na vontade de proporcionar beirais, assim, estipulou 1 m de balanço para cada lado ao longo do máximo de 7m da viga, resultando, quase que por consequência, nos vãos de 5m. Dessa forma, retorna-se à uma reflexão sobre o que já se desejava como espaço abstrato, a espacialidade primária da obra é dada por um módulo de 5 metros - definido pela estrutura - por 3 metros - determinado para proporcionar boas dimensões para o programa.

As paredes e divisórias, constituídas por alvenaria de tijolos maciços de 9cm, são os elementos responsáveis por delimitar essas dimensões do interior e estabelecer a interface com o exterior. A escolha pelo tijolo maciço, novamente influenciada pelo custo e oferta disponível em loja de construção local, buscou responder a demanda de durabilidade frente a umidade e a variação de temperatura da região, questões enfrentadas também nas obras usadas como referência do arquiteto australiano Glenn Murcutt, que assemelham pelas condições climáticas.

Com as alvenarias estabelecidas, se opera a partir de uma sobreposição de uma estrutu-

ra secundária, independente da primária, que funciona apenas para estruturar o restante dos fechamentos, neste caso compostos por planos de vidro, fixos, ou pivotantes para os acessos. Essa estrutura com metade do vão da estrutura primária (1,5m), é formada por uma série de perfis metálicos "T" de 5cm - disponíveis no mercado - que são soldados e parafusados na estrutura da laje.

As alvenarias, muito esbeltas, recebem o peso dessa laje de concreto para realizar o travamento e proporcionar ambientes mais reclusos, enquanto a parte superior da estrutura secundária é vedada por um "forro" de vidro que permite uma maior incidência solar. Os planos de vidro possuem uma paginação modular em função da largura disponível na vidraçaria local e juntamente dos perfis T, conformam uma área denominada "estufa" pelos autores. Com esse espaço, procuram uma convivência de um bloco mais maciço e opaco e outro mais leve e transparente, assim como acontece nos projetos como Maison Latapie de Lacaton Vassal ou na Residência P.A. de Andrade Morettin.



Encontro perfil metálico com a laje e alvenaria, Vale das Videiras, 2021. Foto cortesia de Gru.a



Encontro estrutura primária com a laje, Vale das Videiras, 2021. Foto cortesia de Gru.a

Retomando a leitura através das camadas, chegamos no sistema que dialoga com a atmosfera, uma cobertura metálica de uma única águia com isolamento termo-acústico. Do ponto de vista compositivo, a intenção desse elemento era estender-se sobre a laje e o forro de vidro, ao longo de toda a área da residência, dessa maneira, procurou-se utilizar o vão máximo alcançando pelo produto (2,25m), sendo este um fator responsável também por instituir o espaçamento entre as vigas secundárias. É interessante notar que todos os elementos estruturais foram usados nos seus limites técnicos, um critério determinante no resultado espacial.

Até então a análise desse projeto esteve abordando os componentes de modo separado, para neste momento tratar dos seus encontros. A especificação do sistema de cobertura impunha uma inclinação mínima de 5%, assim, para que se transformasse o mínimo possível de matéria no canteiro, mantendo os pilares com as mesmas dimensões, a solução foi resolvida através do detalhe.

Uma conexão em “U” feita de barra chata produzida por uma serralheria de pequena escala, desenhada com duas alturas diferentes para ser parafusada

no topo do pilar e conectá-lo à viga. Esta é uma estratégia empregada para obter a inclinação necessária e minimizar a margem de imprecisão no canteiro. Em uma outra situação, a junta entre o pilar de madeira e a laje de concreto é feita por uma peça metálica, devido à umidade, mas também pelo interesse em revelar a transição dos materiais, ao mesmo tempo em que une as partes, revela seus opostos.⁵

Os autores acreditam que não existe uma regra no detalhe, um modo de lidar que se repete obrigatoricamente ao longo dos projetos ou no projeto de análise em si, mas buscam as ferramentas e os repertórios que mais os auxiliam para cada caso. Uma reflexão que é fundamental para Gru.a, baseando-se nos “Estudos sobre a cultura tectônica” de Frampton, consiste em entender esse momento de junção como algo que diz respeito a coisas que estão além dele. Ou seja, a ideia de que através de uma relação micro pode-se pensar em relações mais ampliadas. No caso de Videiras, era muito importante que as conexões fossem simples, para que a maneira em que as coisas são postas juntas fosse dominada pelo construtor.⁶

05

Frampton, Kenneth (1990). Rappel à L'ordre, argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2^a ed., 2008.

06

Varella, Pedro, Calafate, Caio. Entrevista concedida à Assemblage. São Paulo, 14 junho 2022.

ABRIGO ALTO



Vista noturna Abrigo Alto, Vale das Videiras, 2021. Foto Rafael Salim

O vínculo entre desenho e obra faz-se fundamental durante o projeto, envolvendo uma sincronia entre o conhecimento empírico e o teórico, uma relação de mutualismo balizadora das escolhas projetuais. Sobretudo, quando não é viável visitar a obra sistematicamente, então a comunicação é feita através de desenhos, perspectivas axonométricas e diagramas que evidenciam a lógica de assemblagem. Assim que se possibilita o controle na transmissão de informações entre os arquitetos e os construtores, é quase um poder descrever o projeto inteiro por telefone, permitindo uma leitura serial e completa do processo de montagem.

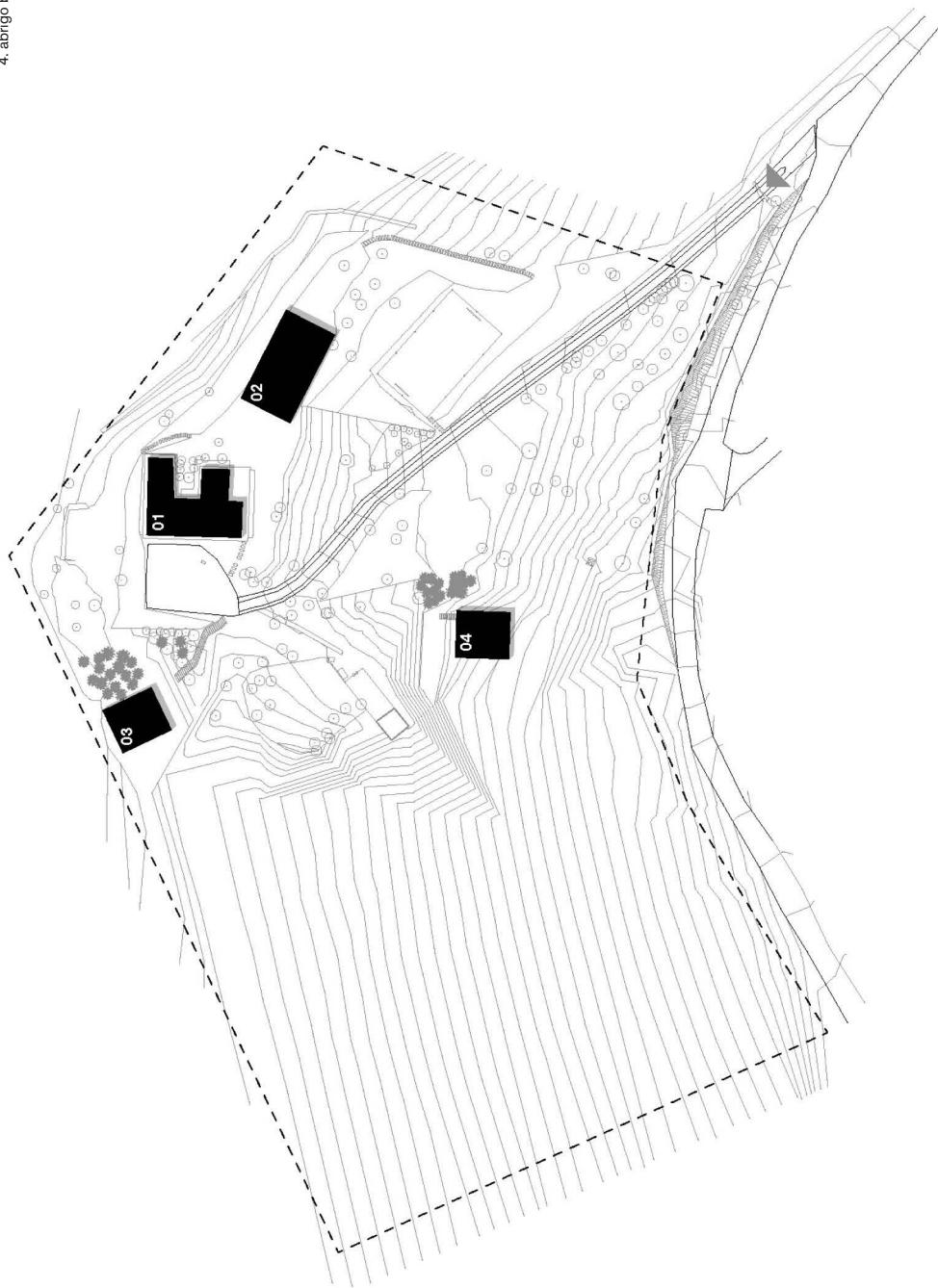
ABRIGO ALTO

0 100 200 500



1. casa existente
2. pavilhão
3. abrigo alto
4. abrigo baixo

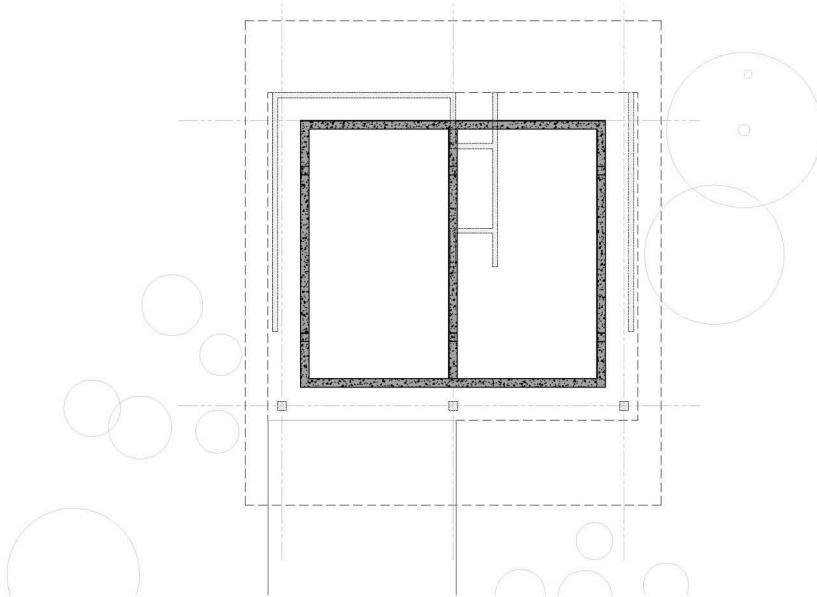
planta de situação



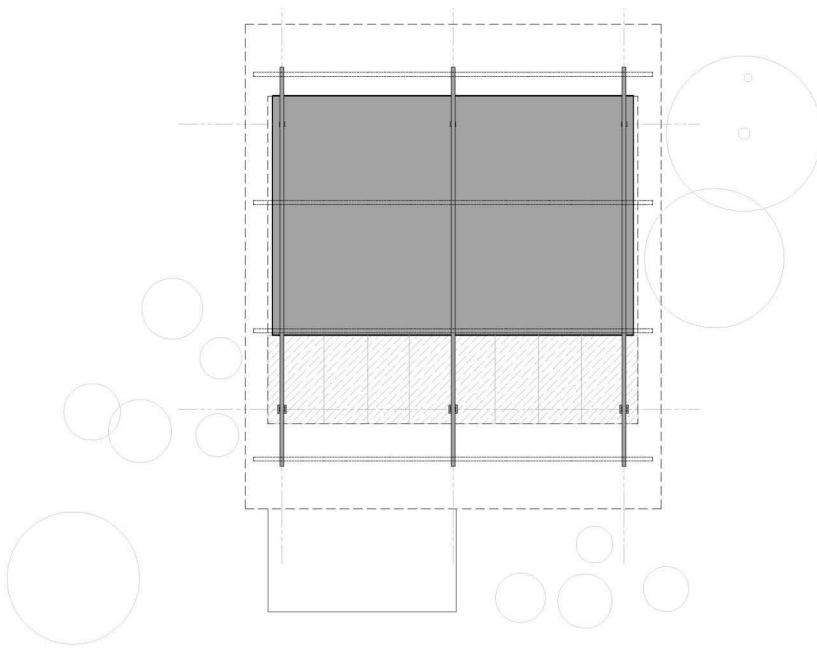
→

ABRIGO ALTO

planta de sobreposição
sistema de fundação e alvenarias

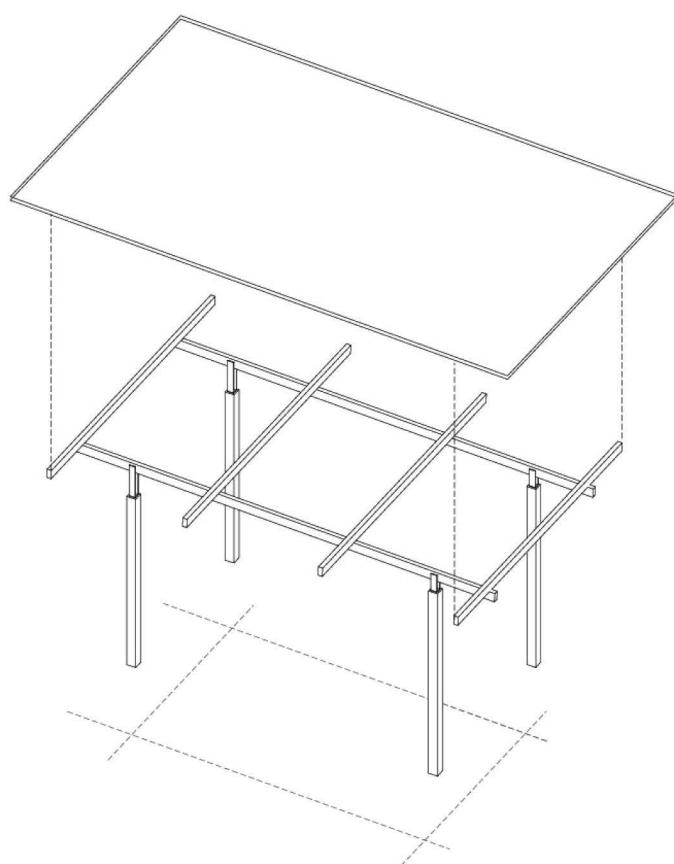


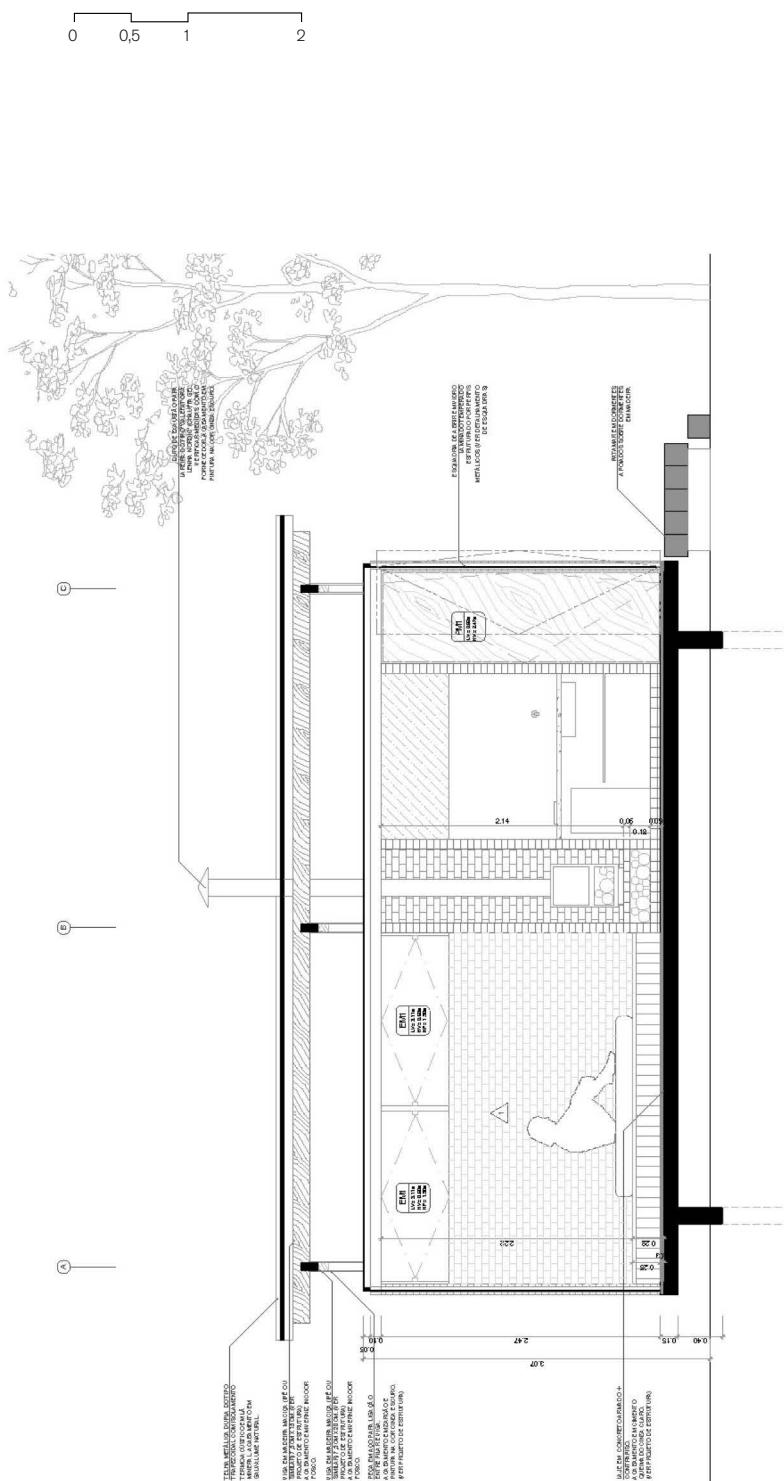
planta de sobreposição
estrutura vigas e cobertura



ABRIGO ALTO

vista axonométrica da estrutura



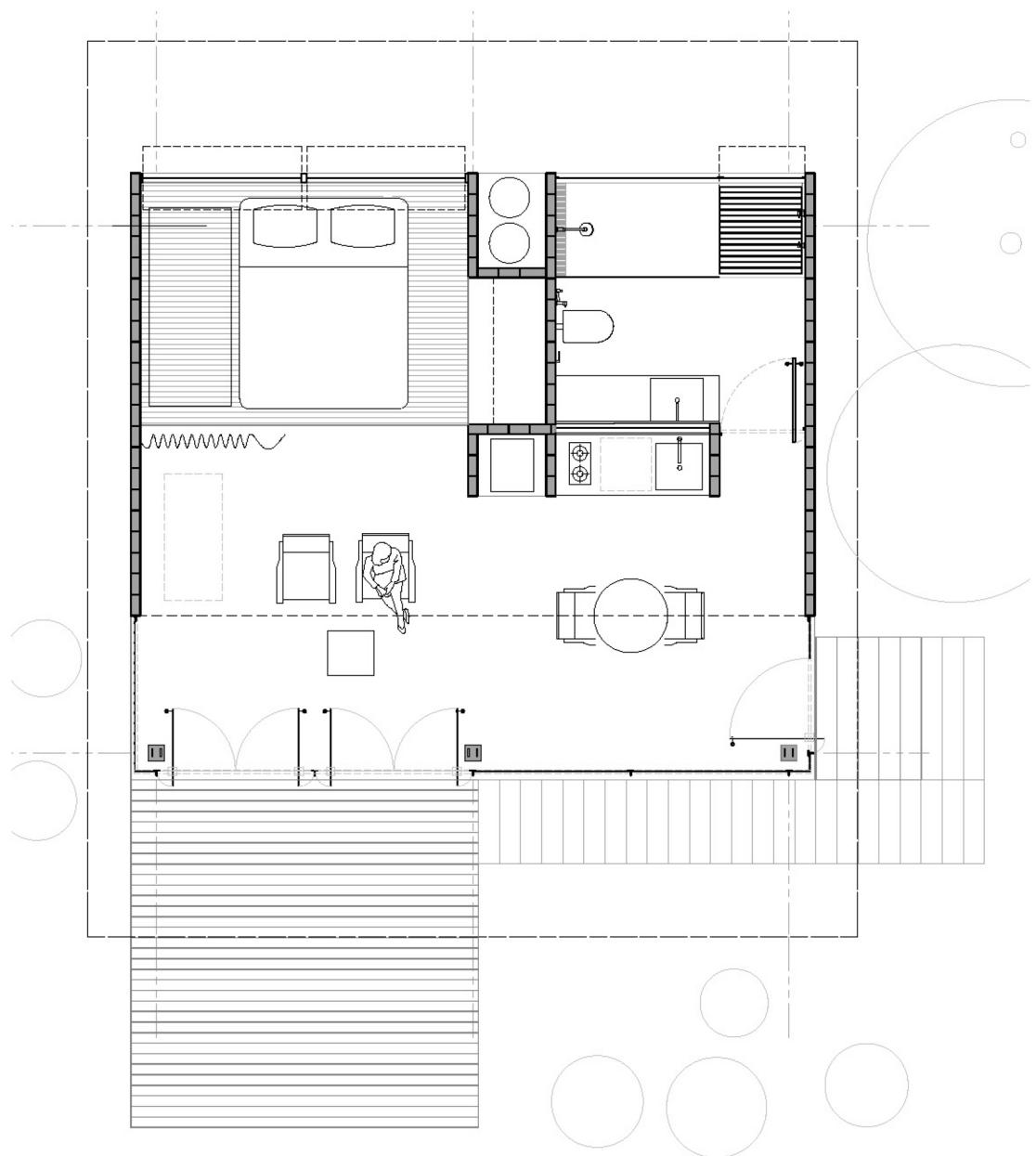


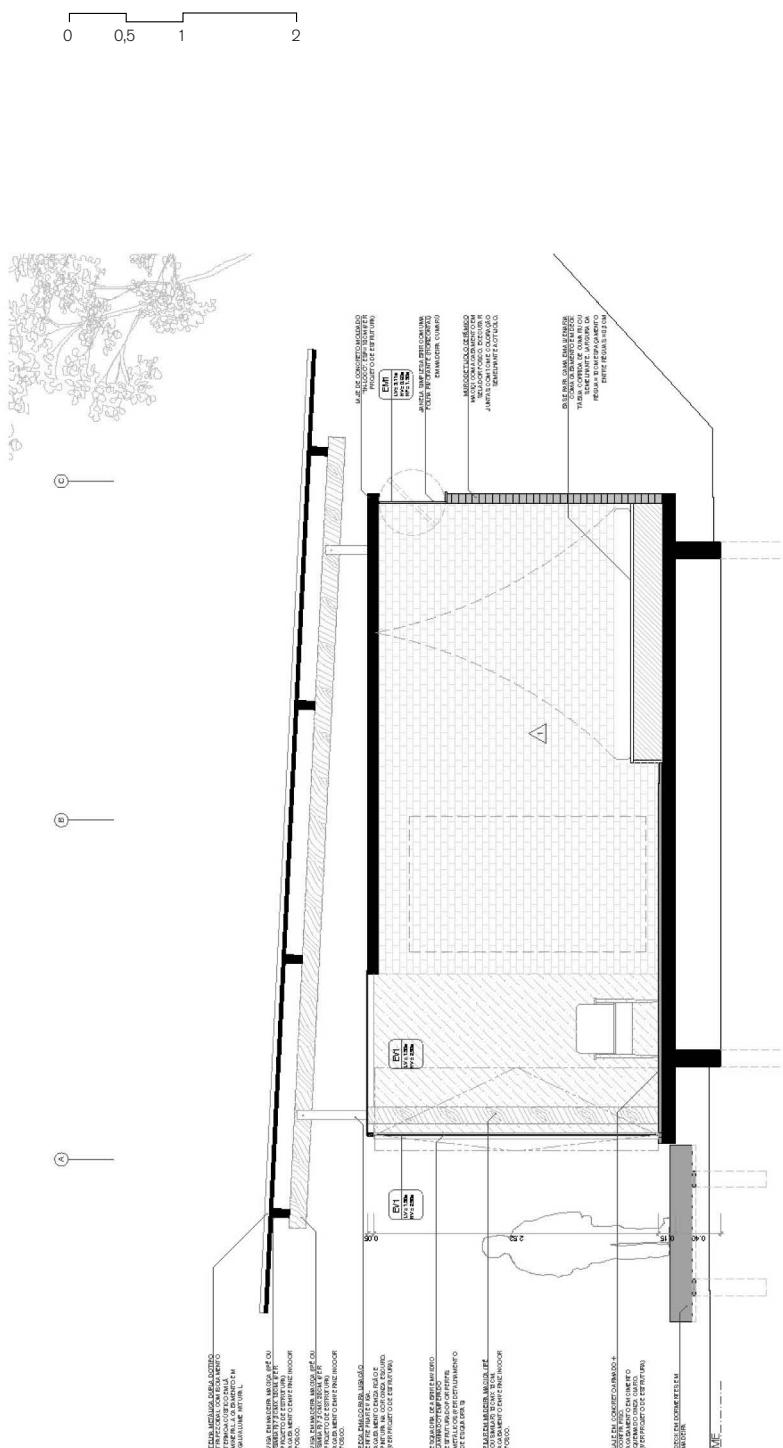
ABRIGO ALTO

0 0,5 1 2



planta baixa





ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS CINCO PROJETOS CONTEMPORÂNEOS

As leituras dos cinco projetos, por não se encaixarem em estilos pré-determinados, afastam-se dos problemas inerentes às questões de linguagem, proporcionando que a própria ação seja aqui pesquisada enquanto lógica de conceber a montagem.¹

É importante afirmar que a montagem nas obras analisadas faz parte da produção de seus autores junto a outras concepções que trabalham com técnicas distintas, portanto essas práticas não buscam necessariamente conceber através da montagem a priori, mas sim escolher por este princípio enquanto estratégia e resposta muito direta às condições do contexto.

Concretizando-se em obras que comunicam as realidades em que estão construídas e se comunicam com a realidade em que se inserem.² As principais correlações recorrentes deste repertório, extraídas por meio da interpretação dos projetos, estão destacadas a seguir em uma leitura que envolve o tema da escassez de recursos, da temporalidade da construção e as condições de execução. Entrando em seguida em um enfoque acerca do tema do detalhe, da junção, o meio que permite explicitar de forma clara e simples os diferentes posicionamentos das práticas ao fazer arquitetura através da montagem.

01

Torrent, Horacio. Al Sur de América:
Antes y ahora. Revista ARQ no 51. Santiago: Ediciones ARQ, 2002. p.13.

02

Ibid.



PAVILHÃO HUMANIDADE

Carla Juaçaba

ESCASSEZ

custo

prazo

SEDE PARA FÁBRICA DE BLOCOS

Vão

TEMPORALIDADE

impermanência

desmontagem

reuso de material

CAPELA INGÁ-MIRIM

MessinaRivas

CANTEIRO DE OBRAS

acessibilidade
ao local

SEDE ADMINISTRATIVA FUNDAÇÃO FLORESTAL

23 SUL

distância

controle

condição
mão-de-obra

experimentação

ABRIGO ALTO

Gru.a

A escassez, representa a insuficiência de bens e a consequente impossibilidade de satisfazer o que seriam os desejos ilimitados do ser humano. Está amplamente relacionada com a noção de finitude de recursos naturais, e tem moldado a relação do ser humano com o meio ambiente, a economia e a política, seja ela entendida como um conceito econômico ou como realidade cotidiana.³ No caso de alguns dos cinco projetos analisados anteriormente nos referimos a situações de escassez de recursos econômicos, e também no sentido de ausência de tempo. Tempo para que todos os processos que envolvem a produção da arquitetura possam se manifestar e abrigar determinada função.

Nos projetos de Carla Juaçaba e de Vão, as comissões exigiam respostas imediatas, cada uma por razões distintas, mas ambas ocasionavam um enfrentamento à escassez de tempo.

O Pavilhão Humanidade, de Juaçaba, foi idealizado para sediar múltiplas atividades de um evento, com uma data e período de ocorrência agendados por instituições internacionais, portanto não admitia atrasos ou adiamentos para sua finalização.

No caso do projeto do Vão, os clientes tinham urgência de prazo para a abertura de sua sede, em razão de ser implantada em um terreno alugado, assim quanto mais rápida fosse a obra, menos seria o gasto com aluguel sem retorno financeiro. Situação diferente do projeto de Messina Rivas, onde o processo de construção envolvia um tempo estendido, por ser um programa que não almejava retorno comercial, como no caso do Vão.

A circunstância de escassez de recursos econômicos foi também um grande imperativo na comissão do projeto de Gru.a.

O custo total da obra já havia sido estipulado antes que o projeto fosse desenvolvido. Dessa forma, conseguir adequar-se ao orçamento restrito foi uma condição suficiente e necessária para que o projeto pudesse ser realizado.

Na ocasião da Sede Administrativa Fundação Florestal, projeto do 23 SUL, a opção pela estrutura de madeira laminada colada sob demanda não envolvia um custo reduzido, pois não era uma escolha condicionada pelo fator econômico. No entanto, proporcionou uma execução com prazo mais reduzido em comparação à uma obra de concreto armado.

Imagen página anterior:
Observatorio del campo y de las estrellas, Ceibas, Argentina, 2018.
Foto Cássio Sauer

03
Goodburn, Jon; Klein, Michael; Rumpfhuber, Andreas; Till, Jeremy. *The Design of Scarcity*. Moscou: Strelka Press, 2014. p. 05.

Embora exista uma infinidade de formas de responder a essas condições de escassez, os projetos analisados parecem ter posicionamentos semelhantes: optam por uma lógica da montagem em busca de responder a prazos de produção reduzidos e poucos recursos econômicos, e entendem as circunstâncias não apenas como uma condição de adversidade, mas como uma eficiente ferramenta de apoio ao projeto.

A arquiteta Anna Juni, do escritório Vão, observa o seguinte a respeito do projeto Sede para Fábrica de Blocos: “as limitações foram encaradas como potencialidades de aberturas para outros caminhos, um ter que fazer com o que se tem disponível, com determinadas circunstâncias.”⁴ Uma abordagem análoga à prática perseguida por Solano Benitez no Paraguai, por exemplo.

A carência de recursos ajuda a conhecer nitidamente quais são as demandas do projeto, o que, de certa forma, dá critérios e razões para selecionar recursos e descartar aquilo que é desnecessário.⁵ Para o escritório Vão, após uma reflexão sobre o tempo de produção de projetos convencionais, pareceu desnecessário a idealização de uma estrutura de concreto que posteriormente seria vedada por alvenaria, e que acarretaria uma obra prolongada. O prazo de execução não permitia um projeto que implicasse a espera de secagem da estrutura, ou tempo para acabamento. Desta maneira, a estratégia perante ao curto prazo buscou a supressão de etapas desnecessárias, achando uma solução através de um empilhamento de blocos de concreto, uma montagem, que supria duas funções ao mesmo tempo, tanto estrutural como de vedação, ainda sem precisar de revestimentos. Uma vez que as paredes fossem montadas, o espaço estava delimitado, economizando tempo de aluguel.

Juaçaba, perante a grande escala de um pavilhão expositivo pensado para abrigar multidões, traçou regras gerais que pudessem ser aplicadas ao longo de todo o projeto; uma lógica operativa através de coordenadas espaciais.⁶

Uma lógica que trabalhava com uma montagem de módulos industrializados justapostos horizontalmente e verticalmente, configurando uma grelha estrutural, que permitiu que o canteiro pudesse ser iniciado enquanto o projeto estava se desenvolvendo, sem que houvesse dependência entre as etapas. Esta estratégia foi imprescindível para que a obra estivesse completa dentro do prazo estipulado.

04

Juni, Anna. Entrevista concedida à Assemblage. São Paulo, 23 Junho 2022.

05

Sauer, Cássio. Arquitetura x Escassez na produção contemporânea em território latino-americano. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre, 2019. p.270.

06

Juaçaba, Carla. "Everything Can Change in 100 Meters" Apresentação University of Toronto, Jan 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=Mp-T-3AT5hQg&t=850s>>

Se confrontando com a escassez de recursos, o projeto do Gru.a, Abrigo Alto, no Vale das Videiras, apresenta um modelo arquitetônico cuja essência consiste em responder de forma direta e econômica ao programa requerido pela cliente, pensando duas vezes antes de ‘fazer’ uma linha sobre o papel. Elimina-se o prescindível, recorre-se à imediatez dos materiais e das técnicas construtivas disponíveis, e onde “os recursos básicos se conformam com a mão de obra pouco especializada”. Para os arquitetos, o dinheiro deixa de ser o único recurso à disposição, deixa, inclusive, de ser o mais importante, e passa-se a valorizar outras forças como a sensibilidade, a organização e poética da construção em si.⁷

Eles buscaram sistemas construtivos que não envolvessem muitos processos no canteiro, atribuindo à indústria grande parte das operações nos materiais. Ao idealizar uma montagem através de uma sobreposição de componentes industrializados - madeira, tijolos, perfis e telhas metálicas - Gru.a promoveu uma economia de escala, além da redução tanto no tempo de execução quanto do desperdício de material na obra.

A atitude demonstrada por algumas das cinco práticas mostra-se não lutar contra a escassez, mas entendê-la como uma condicionante a ser levada em conta, de forma a produzir uma arquitetura coerente e pertinente. Contra a escassez: inventividade, contra a abundância: pertinência, propõe Alejandro Aravena, inspirando-se nas ideias de Angelo Bucci.⁸ Uma inventividade que, nos casos dos projetos abordados, se manifesta através da escolha projetual não canônica, baseada nos princípios da montagem.

07

Sauer, Cássio. Arquitetura x Escassez na produção contemporânea em território latino-americano. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre, p.215

08

Conferência Alejandro Aravena. Elemental. FAU UniRitter Porto Alegre, 2016.





Em alguns dos projetos analisados a localização se estabelece como um fator que complexifica o transporte de determinados materiais. A acessibilidade se torna um fator de relevância fundamental, e por essa razão resulta essencial destacar as limitações provocadas pelas dificuldades logísticas e as formas de responder.

Destaca-se o caso de Gru.a que, ao conceber a estrutura de Abri go Alto, se baseando em materiais providenciados por uma loja de construções localizada perto do canteiro de obras, considerou elementos estruturais contínuos com um comprimento máximo de 6 metros, sendo essa uma dimensão facilmente transportada por uma caçamba.

Já no caso da Sede Administrativa Fundação Florestal, projetada pelo 23 SUL, as condições geográficas da implantação, no meio de uma reserva ambiental, consideraram a dificuldade de acesso e a busca pela minimização do impacto de construção. Essas razões motivaram a escolha de materiais baseada no apoio logístico disponível e a adoção da técnica construtiva a partir de uma montagem de peças pré-fabricadas.

Um olhar para a construção que inevitavelmente evoca o significativo percurso de Lelé, pelo qual o processo de montagem e a etapa de execução do edifício requerem uma íntima relação entre fábrica e canteiro, pois o trabalho dependia da logística de organização entre ambos, tanto na produção dos componentes quanto no encaminhamento para o canteiro e a montagem das peças.⁹ O projeto das Escolas Transitórias, do arquiteto Lelé, abordado no capítulo “Fios Soltos”, abrange alguns aspectos sobre a contribuição desse modo de operar ao tema da montagem.

Sucessivamente, fomentando uma reflexão sobre pontos de aproximações e distanciamentos entre os casos de estudo contemporâneos, a estreita relação mutuamente vinculada entre o desenho e a obra não deixa de ser um aspecto influente nas experiências projetuais.

Nos projetos analisados, a montagem se apresenta como uma lógica que implica ter uma visão sistêmica, incorporando conceitos como racionalização, modulação e repetição dos elementos construtivos e um alto grau de detalhamento. Nesse sentido, o trabalho em pequena escala, muitas vezes imposto, tem permitido e exigido um maior envolvimento em toda a sequência do trabalho, re-aproximando os arquitetos do processo construtivo.¹⁰

Imagem página anterior:
Lina Bo Bardi e a cadeira de beira de estrada, 1967 Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

09
Miyasaka, Elza Luli; Lukiantchuki, Marieli; Ferrari Caixeta, Michele C. B.Márcio-Minto, Fabrício. Arquitectura e industrialización de la Construcción en la obra de João Filgueiras Lima Lelé. Revista de Arquitectura, vol. 18, núm. 1, janeiro-junio, UCC, Bogotá, 2016, pp. 56-66.

10
Sauer, Cássio. Arquitetura x Escassez na produção contemporânea em território latino-americano. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre, 2019. p.215.

Nos casos enunciados resulta evidente que a dificuldade de acesso à obra além de influir em escolhas de caráter material reduz a presença física da equipe no canteiro. Como consequência, isso envolve uma deficiência em um nível do controle do canteiro, limitando o controle na garantia qualitativa do projeto acabado. Essa condicionante proporciona uma abordagem pragmática que, pensando através da montagem, pode se concretizar transformando o mínimo possível a matéria no canteiro, na medida em que preconiza o uso do componente – realizado na fábrica de maneira precisa, a partir do projeto - como unidade mínima de execução.¹¹

A experiência projetual de 23 SUL se apresenta como um caso que favoreceu a adoção de uma lógica operativa de componentes encaixados entre si de forma sistemática, que permitiu um domínio claro do procedimento, e por consequência limitou a chance de imprevisibilidade no canteiro, que os sócios do escritório definem como uma estratégia de controle.¹²

É possível ver um caso análogo no Abrigo Alto projetado por Gru.a, no Vale das Videiras. Uma localização que não proporcionava uma visita à obra constante pelos arquitetos, e que motivou uma dinâmica de mutualismo entre quem concebe o projeto e quem o executa.

A comunicação efetuada através de desenhos, perspectivas axonométricas e diagramas que evidenciam a lógica de assemblagem, possibilitou o controle e a simplificação na transmissão de informações entre os arquitetos e os construtores, podendo ser até descrita através de uma ligação telefônica.¹³

A relação entre arquitetos e construtores coloca na lente da pesquisa o vínculo entre conhecimento teórico e empírico, que configura uma rede de interações que acontecem no canteiro de obras, e se distinguem entre os polos da invenção e da construção. Nos projetos analisados, refere-se a relações espaciais que se enunciam na representação gráfica, que sustenta a possibilidade de materialização da obra, e as condições de viabilidade tectônicas. Não significa escolher um ou outro polo, mas integrar os dois. Se há algum poder na arquitetura, é o poder de síntese.¹⁴

Ao invés de heteronomia e hierarquia, trata-se de transformar o canteiro em local de ensino-aprendizagem, de experimentações e saberes diferentes a conversar entre si, argumento proposto e indagado pelo arquiteto e pintor Sérgio Ferro.¹⁵

¹¹ Morettin, Marcelo. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP. Área de concentração: Projeto da Arquitetura. São Paulo, 2020, p.124.

¹² Manzi, Gaú, Oakley, Tiago. Entrevista concedida à Assemblage. São Paulo, 9 junho 2022.

¹³ Calafate, Caio, Varella; Pedro. "Gru'a - Abrigos no Vale - Aula Inaugural Conversas em Projeto" Mai 2021. Arquiteturas Mínimas. Apresentação para ateliê aberto DPA FAU UFRJ. <<https://www.youtube.com/watch?v=QMULJ0eApCQ&t=4334s>> Acesso 25 Maio 2022.

¹⁴ Aravena, Alejandro. Risking Everything: Alejandro Aravena's Humble Revolt Against Starchitecture. Entrevista para Architizer. Disponível em: <<https://architizer.com/blog/practice/materials/alejandro-aravenas-architecture-of-improvement/>>. Acesso em: 30 de junho 2022.

¹⁵ Amaral, Cláudio Silveira; Guerini Filho, Régis Alberto, Sérgio Ferro e John Ruskin. Crítica ao processo produtivo da arquitetura. Arquitectos, São Paulo, ano 17, n. 202.04, Vitruvius, mar. 2017 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/17.202/6487>>. Acesso 30 Junho 2022.

Aspecto que nos conduz a mencionar a Capela Ingá-Mirim, de Messina Rivas, onde a construção foi realizada em conjunto com os caseiros da fazenda, que antigamente trabalhavam na construção civil, e cujo saber de ofício se revelou significativo ao entender a forma de reaproveitar os materiais de antigas construções locais. Suscitando, nessas condições, o processo construtivo que acompanha os tempos das atividades cotidianas, como as de cortar grama, soltar os cavalos ou alimentar os bois.¹⁶

Semelhantemente, a Sede para Fabrica de Blocos de Vão, oferece um pretexto para entrar em contato com um canteiro de obra, cenário de uma construção concebida como ato ancestral, onde o processo se mostra claro através da forma aparente do material, em uma leitura serial e completa do processo de montagem. A precisão obtida apesar do emprego de um material tão bruto - o bloco cimentício - foi resultado de uma relação de mútua confiança entre os arquitetos, que aprenderam através de protótipos na obra a viabilidade das soluções concebidas, e os construtores que acostumados a trabalhar com alvenaria composta de blocos e posteriormente rebocada, enfrentaram o desafio de uma construção em que o material fica aparente, comunicando a pura plenitude do trabalho nú.

16

MessinaRivas. "capela." messina | rivas, <<https://www.messinarivas.com/capela>>. Acesso 5 Junho 2022.





Outra propriedade que se revela no conjunto dos projetos analisados é o estado de impermanência da arquitetura.

O propósito do projeto de Juaçaba era de hospedar um evento em um determinado lugar durante o tempo preciso de duas semanas, portanto seu escopo era efêmero por natureza.

Construiu-se sabendo do prazo de existência daquela estrutura, que após cumprir sua função, viria a se extinguir. Ao aceitar essa condição, a autora considerou que a arquitetura é mais do que o abrigo para atividades humanas, entendendo-a como recurso criador e potencializador de experiências. Se alinhando com a afirmação de Juhani Pallasmaa: “a arquitetura dirige, proporciona e emoldura ações, percepções e pensamentos” durante um determinado período.¹⁷

De maneira similar, o projeto de Vão também lida com questões relacionadas à temporalidade da arquitetura. Um espaço que deve cumprir a função designada por um tempo indeterminado, mas que considera a imposição de locação do terreno em que se implanta como uma condição transitória. Não se sabe em qual momento essa arquitetura pode deixar de existir, mas aceita-se que é um imperativo. Assim, o escritório buscou por soluções de desenho cuja adaptabilidade fosse um princípio fundamental de sua formulação. A consciência de conceber uma construção plausível de dissolução implicava um método de construção que viabilizasse sua ocorrência.

O caso da desmontagem é relevante nesses casos, pois desfaz o vínculo potencial entre o modo como se concebe o projeto e seu destino final, a perpetuação de uma arquitetura. É um recurso para a finitude da arquitetura, para sua transitoriedade.¹⁸

A possibilidade de desmontagem dessas arquiteturas está presente no próprio resultado formal, evidenciada pela tectônica do objeto. Diferente do processo projetual do movimento moderno que se colocava como um meio para se atingir a um objetivo estabelecido, o processo projetual se torna mais importante que a obra em si, e o objeto arquitetônico é visto como resultado desse próprio processo. Uma qualidade que faz referência ao termo equivalente à montagem no campo da arte, o “Assemblage” (como já mencionado anteriormente) que afirma que todo e qualquer material pode ser agregado, criando um novo significado sem que este perca a sua coerência inicial.

Imagem página anterior:
Construção Sede para Fábrica de Blocos Vão. Foto cortesia do autor.

17
Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017. p.96

18
Paz, Daniel. “arquitextos 102.06: Arquitetura efêmera ou transitória | vitruvius.” Vitruvius, Novembro 2008, <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/97>. Acesso 22 Junho 2022.

O Pavilhão Humanidade, por ser composto de uma combinação de sistemas autônomos repetidos, os andaimes, se coloca em uma condição de fácil dissolução enquanto os componentes podem ser dissociados sem perdas, e voltarem a seu estado independente.

O projeto de Messina Rivas parte justamente do exercício de desamarrar elementos que existiam no local, os dissociando de suas relações originárias para se tornarem emancipados e capazes de produzir outras associações. Na mesma linha parece haver uma despretensão em relação à ideia de permanência dessa arquitetura, que da mesma forma em que foi gerada, pode ser desmontada.

O método de construção proposto na Sede para Fábrica de Blocos não considerou o uso de substâncias aglutinadoras entre os blocos para que sua desmontagem fosse viável. Desta forma, a estabilidade dos componentes foi garantida através do estudo de proporções entre o peso dos blocos e a altura da estrutura. Uma vez que os blocos conseguem ser extraídos da estrutura, a arquitetura pode deixar de existir.

Se essas obras são caracterizadas por serem passíveis de desmontagem, pode-se então refletir sobre a questão do aproveitamento dos materiais que as constituem após cessarem de compor um sistema. Em uma perspectiva equivalente é possível também pensar na montagem constituída por elementos que faziam parte de outros sistemas.

Essa condição é identificada no projeto da Sede para Fábrica de Blocos, onde os blocos utilizados para a constituição do espaço são de refugo da produção. Caso haja interesse em deixar de alugar o terreno em que a sede se implanta, os mesmos blocos, ao serem “desempilhados”, podem fazer parte de outras construções.

Outro caso em que essa situação acontece é o projeto de Messina Rivas, em que as pedras que antes constituíam uma estrada nas proximidades do local foram reutilizadas para compor a Capela Ingá-Mirim. Da mesma forma em que as mesmas poderão conformar outras estruturas e abrigar novas funções, se desejado. Situação que acontece também no projeto de Juaçaba, onde os módulos de andaimes que originalmente cumprem apenas a função de estrutura auxiliar nas obras passam a ser a própria estrutura do Pavilhão Humanidade, e ainda, após sua desmontagem são capazes de retornar à sua atribuição original.

Estes dois últimos exemplos chamam a atenção para uma operação que subverte a designação original dos componentes, sem que se percam suas propriedades primárias. Analogamente ao conceito de ready-made, trata de apropriar-se de algo que já está feito: escolher produtos realizados com outras finalidades e, ao colocá-los juntos, os elevar à categoria de obra de arte. Além dessa operação ser um posicionamento em direção a um ambiente construído mais sustentável - por estender o ciclo de vida dos materiais que as constituem e minimizar desperdícios - demonstram uma sensibilidade mais permeável às transformações e ao tempo, mais reticente com as supostas estabilidades e afirmações peremptórias. São arquiteturas mais permeáveis à impermanência.¹⁹

19
Garcia dos Santos, Laymert apresentando a obra "Dentro do Nevoeiro" (2018) de Guilherme Wisnik.





Um aspecto que se coloca como lente de leitura comum entre os paradigmas analisados é o detalhe. Enquanto condição necessária para a existência do artefato, o detalhe construtivo se institui como ponto de encontro entre partes em direção a um todo. Tratando-se de montagem, como anteriormente exposto, o detalhe é sua condição ontológica, a junta é a passagem necessária para fazer que uma obra seja montada.

Em um ensaio intitulado “The Tell-the-Tale Detail”, Frascari escreve sobre a importância irredutível dessa articulação, “a arquitetura é uma arte porque está interessada não apenas na necessidade original de abrigo, mas também por reunir espaços e materiais, de maneira significativa. Isso ocorre por meio de articulações formais e reais. A junta, que é o detalhe fértil, é o lugar onde se dá a construção e a construção da arquitetura.²⁰

O detalhe é, de fato, um fator intrínseco à montagem que não impede de expressar as distinções entre os casos de estudo. Ao contrário, nos valemos da junção, como meio para explicitar de forma comprehensível as abordagens dos escritórios ao se expressar mediante a montagem.

Nos projetos de Juaçaba e 23 SUL aparece um desejo pragmático ao enfrentar a junção, a transparente preferência de um método padronizado para resolver os encontros entre as diferentes peças que compõem o artefato. Pelo que se refere ao primeiro, sugere-se a um tipo de conector sintético e preciso que se repetindo vai dando ritmo na prossecução dos módulos estruturais e resulta, consequentemente, em uma leitura transparente, tanto técnica quanto visual, do artefato integral. Através dessa forma de pensar, o detalhe explicita a estratégia projetual de 23 SUL. Simultaneamente ao conceber a estrutura da edificação em conjunto com o projeto, acredita no detalhe como um modelo reiterado que auxilia a correta construção do objeto arquitetônico.

No segundo caso - o Pavilhão Humanidade -, um detalhe, um método de conexão, atende a todas as situações de intersecção. Pois, nessa obra de Juaçaba é possível observar um método que trata de identificar quais são os caminhos mais simples como resposta a cada junção. Uma simplicidade que não é determinada por uma estética da forma pura, reproduzindo com certa abstração o processo construtivo. São encontros que partem de técnicas banais, utilizam poucos componentes, menosprezam acabamentos. São detalhes impessoais que não pretendem esconder as imperfeições do processo construtivo.²¹

Imagem página anterior:
Beach Matrix (1967) Instalação temporária de Ken Isaacs. Foto cortesia do autor.

20

Frascari, Marco. “The Tell-the-Tale Detail”, In VIA, no. 7, Philadelphia: University Of Pennsylvania and MIT Press, 1984, pp. 23-37.

21

Marques Mendes, Priscila. 4 Casas; 1 Pavilhão: A Poética da Construção na Obra de Carla Juaçaba (2000-2012). Dissertação (Mestrado) - UFRJ. Rio de Janeiro, 2017, p. 132.

Como resposta a esta postura que se vale da repetição de um modelo, é oportuno mencionar a prática de Vão e Messina Rivas, os quais oferecem o pretexto para contemplar o detalhe como uma resultante do ritual construtivo. Onde a junção encontra-se proporcional ao método de execução e coerente a respeito das condicionantes. Na Sede para Fábrica de Blocos, a transitoriedade da obra originou uma forma de resolver as junções entre os blocos que consentisse reversibilidade ao sistema. Lógica que deu forma a uma obra de caráter extremamente compacto e simultaneamente permeável, onde o vento pode se libertar entre as irregularidades dos blocos.

Enquanto na Capela Ingá-Mirim o interesse alcançado pelos dois arquitetos se mantém direcionado a uma claridade comunicativa, procurando se fazerem entender e conseguir transmitir, do melhor modo possível, a informação necessária para que o projeto seja construído.²²

O detalhe apresenta um caráter sóbrio, como uma solução que atua proporcionada a uma precisão, método de execução e uma leitura crítica das possibilidades concretas em um diálogo com a mão de obra. Uma interação que serve como redutor de distâncias e consagra o canteiro como campo para a experimentação, transformando-se também em importante agente no resgate de técnicas construtivas tradicionais que gradualmente têm sido perdidas.²³

Recuperar o significado do encontro segundo Frampton pode se revelar útil ao verbalizar a trajetória operativa de Gru.a.

O pressuposto primário foi simplificar as conexões para agilizar o processo de assemblagem em fase de obra. É relevante ao mesmo tempo destacar que ao conceber a montagem de peças para compor o Abrigo Alto, os arquitetos desenham a junta entre o pilar de madeira e a laje de concreto por meio de uma peça metálica, escolha que responde à problemática da umidade, mas também explicita em nível compositivo, o interesse em revelar a transição dos materiais, ao mesmo tempo em que une as partes, revela seus opostos.²⁴

22 Baratto, Romullo. "A transdisciplinaridade é essencial à arquitetura": entrevista com Vão" 05 Dez 2020. ArchDaily Brasil. Acesso 7 Fev 2022. <<https://www.archdaily.com.br/952278/a-transdisciplinaridade-e-essencial-a-arquitetura-entre-intervista-com-vao>> ISSN 0719-8906

23 Sauer, Cássio. Arquitetura x Escassez na produção contemporânea em território latino-americano. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre, 2019. p. 242.

24 Frampton, Kenneth (1990). Rappel à L'ordre, argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2^a ed., 2008.

Nesse momento de encontro entre elementos heterogêneos se demonstra interessante, então, refletir sobre o significado da junção como elemento eficaz de comunicar além do que a aparência pressupõe, uma poética da construção.

Esses apontamentos representam um apanhado crítico relativo às interligações entre os temas abordados e suas implicações prático-teóricas. Há uma multiplicidade de formas de aproximar-se arquitetonicamente a esta lógica operativa, as cinco obras analisadas apresentam uma diversidade de programas e formas, porém, uma única estratégia projetual: a montagem.

Imagem página sucessiva: Colagem de detalhes construtivos dos cinco projetos. Fotos: cortesia dos autores (Vão, Messina Rivas, 23 SUL, Gru.a).





Partindo da colocação de uma primeira pergunta acerca do que pode ser chamado de ‘montagem’, buscou-se adentrar no tema da composição tectônica através de chaves de leitura pertinentes a todo processo arquitetônico: a projetação como teoria poética e a construção como prática poiética.

Após estabelecer os princípios imanentes à montagem na arquitetura, a pergunta é renovada e passa-se à uma análise dos movimentos precursores. Através da análise crítica do movimento moderno tal qual ele foi fagocitado, citando Oswald de Andrade, pela elite cultural-econômica e reproduzido enquanto ideal sócio-político, sugere-se que, paralelamente à essa retórica hegemônica canonizada pelo concreto armado e seus grandes gestos heróicos, outras práticas se fizeram possíveis ao longo do século XX.

Essas práticas paralelas, os fios soltos da historiografia da arquitetura do século XX no Brasil, são individualmente analisadas e colocadas em comparação com as premissas anteriormente encadadas sobre a arquitetura da montagem, sugerida não como antagônica à Moderna, mas como reação e declinação histórica. Uma vez as premissas conceituais postas e as pré-condições históricas admitidas, a pesquisa chega ao seu cerne colocando à prova a hipótese levantada sobre uma possível arquitetura da montagem na produção arquitetônica brasileira da atualidade. Através da análise de cinco projetos recentes, executados por arquitetos e coletivos ainda em atividade, os princípios projetuais da montagem são explorados e sua poética manifesta. A análise comparativa entre os projetos forma a conclusão teórica da investigação, servindo-se, entre outras fontes, das entrevistas realizadas ao longo do período da pesquisa com os autores desses projetos.

Sendo através da realização desse trabalho a conclusão de um percurso de estudos, a proposição de pesquisa sobre a atuação de escritórios que estão na primeira fase de suas carreiras se mostra pertinente, pois proporciona a aproximação à dinâmicas do mercado de trabalho atual que normalmente não seriam abordadas dentro da formação acadêmica.

Com a decisão de se investigar práticas arquitetônicas ainda atuantes, abdica-se da possibilidade de qualquer esgotamento do tema ou julgamento contundente; o distanciamento possível em análises históricas deu lugar nessa pesquisa à investigação próxima ao do jornalismo. Buscando situar a produção artístico-arquitetônica de práticas atuais, aproxima-se da realidade econômica e mercadológica vigente no Brasil do século XXI e se aprofunda

mais nas dinâmicas que influenciam hoje o pensar arquitetônico em nível nacional. Ademais, por se tratar de um cenário que se desenrola nesse momento, a elaboração desta pesquisa encontrou diversas vezes uma limitação bibliográfica: pouco ou nenhum repertório analítico existe sobre os projetos de principal interesse. Do mesmo modo, buscando por referências teóricas se observou uma ausência de obras produzidas por autores brasileiros sobre o tema da montagem na arquitetura, fato que marca a dissertação “Arquitetura como Montagem” de Marcelo Morettin pela relevância fundamental no campo de estudo.

Assim, a presente pesquisa busca contribuir com um material de interesse para a comunidade acadêmica, reagindo à relativa ausência de investigação e ampliando o debate existente sobre a temática. Como consequência, a pesquisa contribui para o fomento do debate da crítica contemporânea nacional, introduzindo a montagem como um aparato de técnicas precisas capaz de oferecer respostas pragmáticas às realidades das nossas indústrias, da oferta de materiais, das mãos-de-obra, das questões ambientais. No desfecho do trabalho, é possível observar que na visão estética contemporânea, o valor arquitetônico das obras já não está mais na manifestação física de um construto do arquiteto, mas sim no apreço estético no fazer, pelo processo considerado ato conjunto e plural entre arquitetos e artesãos. Essa constatação coloca-se em contraste ao modernismo brasileiro canônico, para o qual os meios de fabricação do ambiente construído pouco tinham a ver com o produto final e nos faz retomar os questionamentos iniciais da pesquisa em relação às continuidades com períodos anteriores, assim como seus novos significados na atualidade.

Os projetos aqui apresentados, tanto os da seção fios soltos quanto os cinco projetos, não seguem uma linguagem específica, tampouco buscam dar continuidade a certa tradição formal da Escola Carioca ou Paulista; também não apresentam traços autorais que os marquem como uma espécie de assinatura sobre as obras. São obras que não atingem seus potenciais expressivos através de representações simbólicas de um movimento englobante (como o Moderno): a expressão dos objetos parte unicamente da sua materialidade e do modo como são articulados seus elementos. A partir do contato direto através das entrevistas com os autores das obras contemporâneas, nota-se uma grande abertura à referências externas ao contexto brasileiro, fato facilitado por uma economia global de imagens hipertrofiadas que é própria ao espírito contemporâneo. As práticas então olham para os paradigmas internacionais, incorporando-os a um seu repertório bra-

sileiro, a que se dirigem com olhar crítico, se prevenindo de uma tendência autorreferencial.

147

No entanto, assim como é visível nas estratégias adotadas por Sérgio Bernardes na Casa Lota (1951), projetar em um país da periferia, não se trata de reproduzir indiscriminadamente modelos internacionais. Pelo contrário, o diálogo com a prática internacional estimula um constante exercício crítico das diferenças entre o dentro e o fora. Durante a realização das entrevistas, ficou evidenciado um entendimento muito claro da parte dos entrevistados de que a produção brasileira pode sim tomar parte dos ensaios e problemáticas que vêm de fora, mas que toda produção arquitetônica material deve ser coerente com a realidade em que se insere. Ao fazer a leitura dos cinco projetos em modo comparativo, identificou-se uma convergência nas abordagens do processo de projeto e construção. No entanto, ainda que busquem responder às demandas através de um modo alternativo à prática brasileira convencional, é notável a afinidade com alguns traços característicos da tradição paulista. Se comprehende que a estrutura continua sendo a protagonista ao conceber uma arquitetura, direcionando as demais escolhas. Seja feita de concreto - uma uniforme, homogênea, rígida, escultórica, maciça, que aspira a permanência - seja uma estrutura composta, feita da união de partes, que podem ser desmanchadas a qualquer momento.

Nota-se também que dentro dos parâmetros do recorte escolhido, as práticas que se destacam são tipicamente as sediadas no eixo São Paulo-Rio. Essas continuam aparentemente recebendo as comissões de maior interesse arquitetônico. As possíveis causas para essa restrição geográfica são vastas, entre elas podem estar: uma economia regional mais robusta, mão-de-obra mais qualificada, e grande proximidade aos canais de divulgação..

Se as 5 obras compartilham ainda algumas características conceituais modernistas do projeto, ou ainda o contexto sócio-econômico próprio ao eixo São Paulo-Rio, elas diferem enormemente em escala, função e papel social. Das obras contemporâneas analisadas, 4 estão situadas em meios semi-urbanos, rurais ou mesmo florestais. A única situada em uma cidade, o Rio de Janeiro, existiu pelo espaço de tempo de meros dias antes de ser desmontada e se transformar em história fotografada. De fato, o descompromisso com a existência prolongada ou em acordo com a cidade é uma característica que une os projetos escolhidos. Na tabula rasa de clareiras, zonas rurais ou semi-urbanas, o compromisso primeiro é com o canteiro, aqueles que ali trabalham e aquilo com o que se levanta uma obra.

Longe de ser um ponto frágil por se tratar de edifícios distantes do ‘problema da cidade’, defendemos que é precisamente nisso que reside a sua força tectônica e conceitual. São obras que estabelecem lógicas sequenciais claras e de escopo reduzido, e que seguem até o fim sua própria lógica; uma regra inicial que vai amarrando todas as estratégias do projeto. É preciso reconhecer também que, tratando-se na sua maioria de práticas jovens, um escopo de intervenção mais livre também cria uma ‘arena de jogo’ mais gerível criativamente. Com construções simples, algumas vezes quase banais, os casos estudados conseguem exprimir com clareza os gestos que talvez se perderiam em uma construção que devesse responder às complexidades do habitar em grande número ou de conviver em grandes centros. Apesar de serem exercícios simples, talvez embrionários imaginando uma produção que ainda há de vir, esses são ao mesmo tempo extremamente potentes, provocativos e nos despertam inquietações.

Esta pesquisa apresenta, como objetivo geral: examinar a lógica e uso compositivo da montagem trazendo à tona o princípio operativo através de um conjunto de casos de estudo. Essa intenção evolui ao longo do processo investigativo dando forma a considerações que ressignificam a montagem como método projetual radicado no tema da repetição e racionalização enquanto condições ontológicas. Independentemente do caráter rigorosamente construtivo próprio da lógica projetual, os projetos nos levaram a observar o potencial da montagem enquanto princípio operacional que origina diferentes soluções dando forma a uma produção heteroclita por forma e composição, em relação a necessidades e atributos e longe de se concretizar em um resultado projetual estandardizado.

Através da análise dos projetos surgiu um diálogo a respeito dos questionamentos iniciais que resultou na definição de paradigmas e princípios projetuais recorrentes, a fim de entender através desses o aspecto metodológico implicado na montagem enquanto modelo de estruturação do raciocínio projetual.

No momento de conclusão desse estudo faz-se muito claro que uma teoria da montagem completamente maturada ainda está distante. A investigação historiográfica que nos sugere a aparição e desenvolvimento da montagem moderna a partir da ampla disponibilidade de componentes industrializados abre novos questionamentos quanto à esfera política e ecológica.

Se a montagem oferece a possibilidade de auto-determinação cidadã através da cooperação, compartilhamento de saber e fazer concreto, ela também pode reproduzir involuntariamente estruturas de poder e subjugação. Quem detém os conhecimentos necessários para que haja montagem? É a figura do arquiteto que deve servir de repositório de saber, e logo servir também como autoridade construtiva? Onde não há arquitetos ou discursos teóricos acerca do ambiente construído, existe também montagem? Um passeio nos arrabaldes de qualquer cidade brasileira certamente levanta a pergunta.

Em seguida: a montagem pode ser instrumento pleno de auto-determinação individual, comunitária ou nacional quando essa se baseia na disponibilidade de materiais primários e componentes cada vez mais enredados em lógicas internacionais de escassez? Talvez o futuro da montagem (assim como o da arquitetura no geral) seja menos baseado na inventividade com o uso de novos componentes industriais ou fabricados em série, e mais no engenhoso re-uso e requalificação de estruturas e componentes pré-existentes.

Essa pesquisa se conclui com um renovado interesse pelo fazer poético da montagem entendido como instrumento técnico-teórico e logo necessariamente também político já que toda transformação do espaço implica em alguma subjetividade. Com esse trabalho se avança, a partir das bases já lançadas por outros estudos, uma teoria da montagem na arquitetura que não é exclusiva nem conclusiva, mas sim uma forma de leitura crítica aplicável a qualquer ato onde haja tectônica.

AGRADECIMENTOS

151

Ao completar, com essa pesquisa, um ciclo significativo, gostaríamos de agradecer àqueles que sempre nos apoiaram e possibilitaram que essas ideias se concretizassem:

Às nossas famílias.

À Carolina Bündchen pelo auxílio nas transcrições e à Luísa Baumer pela consultoria gráfica.

À Georg Meck, Pablo Arana, Roberta Ghidini e Valeria Marcotti por todas as trocas ao longo do percurso entre Itália e Brasil.

Às nossas irmãs Isabella e Olivia.

Aos amigos, aos novos e aos de sempre, de São Paulo, de Milão e do mundo.

Aos colegas dos escritórios METRO e MMBB Arquitetos.

Aos arquitetos dos escritórios Messina Rivas, 23 SUL, Gru.a, Vão e Carla Juaçaba que se puseram disponíveis e entusiasmados com nossos questionamentos.

Aos professores que nos instigam a indagar com curiosidade.
À Guilherme Wisnik pelo olhar crítico e proppositivo.

À amizade e colaboração que deu origem a ASSEMBLAGE.

ANEXO

Por se tratar de um tema em andamento, coletar as palavras das práticas autoras das arquiteturas como montagem, nos pareceu ser a forma mais frutífera para retratar um momento de arquitetura contemporânea no Brasil.

As conversas com os arquitetos dos cinco projeto estruturam-se em três períodos:

- I. A prática;**
- II. O projeto, a montagem;**
- III. Direcionamentos prático-teóricos**

I. A prática

1. O que vocês trazem como princípios dessas passagens precedentes para a fundação da prática do MessinaRivas?

RM: "Princípios" é uma palavra forte. Acho que podemos falar de memórias ao invés de princípios. Tem algumas memórias que acho que são memórias formadoras, tem muito a ver com trajetória, porque quando a gente fala um pouco do nosso trabalho, a gente sempre gosta de falar um pouco da nossa trajetória.

Acredito que o curso vai direcionando algumas ações depois a gente vai sozinho... não sei se muito como "princípio", senão, como outros referenciais. E a gente também vai alterando isso.

Eu acho que, por exemplo, no meu caso, a vivência no Chile, antes de ir para o Paraguai, foi bastante importante, como formação. Na Faculdade de Valparaíso que tinha uma metodologia que vinculava muito poesia, artes e arquitetura num método de projeto que era muito presente na relação do local. A prática é justamente a questão da experiência dentro do local da exploração, no canteiro de obras e da relação projeto, canteiro e tudo mais.

E, fora isso também, no meu caso, a experiência de trabalhar com Carla Juaçaba, que fala de coisas muito similares que a gente via no Paraguai. A questão é entender fazendo a questão de experimentação e tudo mais, mas com outros materiais. Pra mim sempre me vem à memória como a Carla no caso do pavilhão do Rio+20, chamou a atenção menos para o andarilhe e mais para as coisas que já estavam lá, a pré-existência. Isso é uma coisa que vira, se eu pudesse dizer como um "princípio", essa atenção às coisas que já estão no lugar, como potenciais, como índices de ação que o projeto. Eu acho que a Capela, tem um pouco desse referencial.

FR: Sendo um pouco literal, eu vejo a nossa primeira oportunidade de projeto e de obra, tudo junto. Eu me formei em Córdoba, fui direto para o Paraguai e lá foi tudo muito intenso.

Então quando o Rodrigo me chamou para fazer a nossa primeira obra aqui no Brasil, foi quase no mesmo intuito de atacar o trabalho. É como o que o Rodrigo estava falando, as telhas nessa primeira obra estavam lá, era uma coisa que iria ser jogada fora e para a gente foi meio natural, vamos re-aproveitar isso aí.

Então, talvez nessa "fundação" que eu acho também uma palavra que não cabe muito no nosso caso, porque acho que a gente "se tocou" que tínhamos um escritoório de arquitetura depois de 2 anos. Nos primeiros 2 anos, a gente não tinha nome oficial, foi um pouco nessa energia de "fazer". Depois tem burocracia, tem coisa que você tem que ter uma empresa, pagando impostos e já e aí começa a virar uma coisa burocrática e necessária também.

No meu caso, a minha primeira referência foi isso no Paraguai, de tentar dar uma resposta com a informação que está ali na frente, de como você transforma uma existência, como que você pensa, como que você entende, como que você analisa aquele contexto que pode ser o material físico. Essa matéria-prima pode ser uma condição climática e uma mão de obra, uma tecnologia, o tempo, pode ser a relação que se tem com o cliente também, essa troca. São muitas coisas que são matéria-prima e que ajudam a gente a fazer uma decisão de projeto.

RM: Acho que muita gente, principalmente, recentemente, tem discutido as questões do recurso. A gente tenta fazer esse exercício de enxergar os recursos em um sen-

tido amplo, a noção de recursos não só como material presente, mas também como técnica, como questões ambientais.

Gostamos de falar nesse primeiro projeto que o Fran estava falando. Eu liguei para ele falando [Fran], eu tô meio desesperado porque eu não sei projetar e por onde eu começo? O Fran estava afim de sair do Paraguai e falou "também não sei se eu sei". mas eu acho que isso é uma oportunidade para a gente se equivocar juntos, não é?". E eu acho que a noção de equivoco é como um princípio, é uma coisa que aqui para a gente serve como recurso de experimentação. É no sentido de que a gente se vê enquadrados ou numa certa ingenuidade e desse ponto de vista, faz a gente se dispor a ouvir o outro, ouvir o pedreiro, engenheiro, cliente, ouvir as questões paisagísticas do local, os materiais que tem lá. Sempre com esse pressuposto do equivoco da "errabilidade", que eu acho que tem um pouco a ver também com essas experiências de formações nossas.

II. O projeto, a montagem

1. Qual é a interpretação que vocês assumem da montagem ao praticar arquitetura?

FR: Eu acho que a montagem para a gente começou com uma desmontagem, com uma ação de desarmar. Quando a gente chegou lá na Capela e já tinha uma casinha lá e a ideia original era reformar: Eram 3 casinhas juntas, íramos tirar duas delas e deixar só uma. E dentro dessa, fazer a capela. E aí que a gente entendeu aquilo como uma opção de desarme, tirando, por exemplo, essa casinha que tinha lá para entender o que estava acontecendo, se dava para aproveitar... acho que isso foi a primeira dúvida.

Só que em paralelo, a gente estava fazendo o projeto da Capela com outro intuito, que acompanhava o processo do primeiro projeto, que era a sauna, e como que a gente aproveitava tudo o que tinha lá nessas três casinhas que estavam juntas: telhas, a madeira, o telhado da estrutura de madeira, tudo mais.

Só que nesse processo de desarme, a gente foi descobrindo que não dava para aproveitar muito essa casinha. A gente tinha como materiais os telhos, uma estrutura de madeira que não dava para aproveitar muito porque a estrutura era muito antiga, umas telhas. No projeto, o que estávamos pensando era re-aproveitar essas telhas para fazer esses três muros da Capela.

Só que quando a gente chegou para a cliente com esse projeto, essa opção, ela gostou muito do projeto, mas ela não gostava das telhas. Ela falou "eu gosto muito do que vocês fizeram na sauna, acho legal, mas eu não gosto muito das telhas." Bom, e agora o que a gente faz? Então é o que o Rodrigo estava falando antes, a gente vê essas imprevisibilidades mais como provocações.

Então, na hora que ela falou aquilo, a gente nunca sentiu "ferrou", a gente pensou

"bon, como a gente continua?" Falando com o Carlos, que trabalha na fazenda,

aí ele falou que sim, que a fazenda sofreu uma reforma de

pedras e se tinha mais, ele falou que sim, que a fazenda faziam parte do caminho para a fazenda e

ficaram sobrado pelo sítio todo. A gente perguntou para a cliente se ela gostava

dessa pedra porque a gente achava ótimo fazer com pedras essa Capela. Então, ela

gostou e a gente foi assim, foi essa opção de montagem.



RM: Eu acho que tem um pressuposto na pergunta, que é a noção de montagem mesmo, e que vocês estão provocando a gente a pensar se o que a gente está fazendo é uma montagem, né? A gente pensou muito, qual é o verbo para o que a gente está fazendo lá... Se é uma reforma, se a gente está reformando, se a gente está desmontando e montando, se a gente está reutilizando. O verbo que a gente chegou, pensando, é o verbo do 'desarmar'.

Uma coisa que a gente tem pensado um pouco é das arquiteturas como amarração, quase tecelagem, sabe? E que, sendo elas assim, elas podem ser desarmadas. E depois, armadas de volta.

A montagem para a gente, pelo menos para mim, a princípio parte um pouco do pressuposto dos materiais com certa independência de elementos que você monta e desmonta, você tira e põe. O armado, assim que a gente chama de desarmar, é quando os elementos já estão meio entrelaçados, sabe? E quando a gente desarma, a gente percebe esses elementos e depois rearma eles a ponto de transformar o material e a condição dele também, o próprio elemento no sentido de que a montagem e desmontagem, às vezes, parece que era uma viga e continua sendo uma viga.

Nesse sentido em que não tenha um pressuposto de construção, no sentido de que a montagem às vezes, tem esse pressuposto. Por isso que a gente gosta de "amar e desarmar". Claro, a partir do momento que a gente tem esses elementos, as pedras coloniais lá da fazenda, a gente precisa amarrar elas de algum jeito. E aí que foi a partir dessa de ouvir o Carlos e o Charles, que são os dois pedreiros que construiram a obra. É a melhor maneira de fazer isso porque eu também sinto que na montagem os materiais já estão quase direcionados para serem o que vão ser, sabe? E eu não sei exatamente o que a gente estava fazendo, é como se os materiais tivessem direcionando já o que elas são, tipo a Pedra que era piso, ela virou parede vazada.

Então eu, provocado na pergunta de vocês, fico também me perguntando se é exatamente uma montagem. Até porque não sei. Eu tenho a impressão que a montagem também tem a ver com a construção mais tectônica. Enquanto que eu acho que o que a gente está provocando na Capela, é justamente tentar pensar com materiais estereofônicos, como transformar, como fazer deles uma arquitetura tectônica. Porque uma casa colonial é uma casa de alvenaria que é para durar, ela é feita para durar e não está numa lógica de montagem, não é que é reprodutivo, é quase de reproduzibilidade. Mas de algum jeito, o desarme faz com que ela possa durar, mudando as condições daqueles materiais. É uma construção estereotómica desarmada, pode armar-se de outro jeito, com outras condições, sabe?

FR: Eu acho bem mais interessante a ideia de desarmar do que a ideia de montagem. Eu, pessoalmente, não vejo muita astúcia no ato de montagem. Eu acho que a Capela responde e o mais interessante dela é o que era, ver essa história que tinha por trás, se você vier lá o território de Itupeva, você vai ver o que é cheio de pedras na paisagem, tem pedras que estão cortadas, têm faces planas e ver esse processo que houve na época que cortaram para fazer as pedras, tirar a natureza dela, transformar ela, fazer os blocos, fazer um caminho. E então não precisa mais do caminho, tiraram fora essa pedra, ai a gente viu, então a gente faz a Capela com essa pedra.

Eu sou muito mais apaixonado pelo processo desse material. Outra coisa que eu acho muito mais preocupante são os muitos materiais que já foram processados, já foram construídos, já teve um investimento de energia para construir aqueles materiais, e às vezes, o arquiteto, arquiteta, quem for, o próprio construtor, por não se expor a esse reconhecimento de tentar expressar um esforço de como aquilo da pra sofrer uma

alteração, uma transformação que às vezes não é o normal no mercado ou é normal na construção civil, você perde muita energia que já foi processada para fazer aquilo e só loga flora, vira entulho e compra material novo que já tem que ter outra energia de fabricação quando tava aí, a gente já tem o material aí. Em contraposição a isso também, a gente tem uma autocrítica que não é tudo que dá para re-aproveitar, não é essa questão de "vamos re-aproveitar tudo", porque até isso depende. Dependendo da obra, do contexto, é pior, é até mais caro. Então a gente tá num processo que não romantizar essa ideia de aproveitar o material.

RM: A gente gosta de pensar que é um design dessa arquitetura colonial que é feita para durar, não é uma coisa pré-fabricada que você monta e desmonta, sabe? O design tem a ver um pouco com essa coisa de tentar se perguntar sobre a temporalidade dessas construções que foram feitas para durar. Porque dessa lógica, o próprio entulho vira um recurso. É nesse sentido da temporalidade de que a noção de durabilidade não presuponha materiais montados, pelo contrário a gente quis provocar uma construção colonial pétreia, sabe? Porque a Capela pode ser desarmada amanhã e com esses materiais a gente faz outra coisa, sabe? Isso que é isso que a gente acha interessante. Mesmo com esses materiais mais pesados pedra, que são feitos para durar. Eles podem ter uma noção mais temporária.

2. Em que momento o material começa a ser parte da composição espacial e se estabelece como princípio ordenador e não unicamente como um componente construtivo? No caso da Capela, como foram definidas as dimensões dos elementos e as distâncias entre eles no desenho espacial?

RN: Ai tem uma relação de desenho e obra, que é uma coisa que a gente também gosta sempre de falar. Desenhar não é projetar, desenhar é construir. No sentido de quando você está desenhando, você está pensando, está imaginando esse canteiro, essa construção, com as condições de construção, os materiais e tudo mais. Eu não acho que tem uma hierarquia no sentido de que o material vai orientar algum desenho, que o desenho também vai se adaptar ao material. Por exemplo, no projeto da Capela a gente fez os desenhos dessas linhas de muro com um certo pensamento do que poderia ser esse material, mas que no canteiro, nos encontros, nas conversas, ele foi se transformando, a materialidade do desenho. Então ele foi se adaptando um pouco a esses encontros e tudo mais.

Eu acho que tem algumas coisas, por exemplo, a medida do muro mais largo, aquela que faz a topografia, veio a partir do encontro com a topografia, foi ela que mandou a distância desse muro. Os outros muros foram pensados, por exemplo, a princípio, aquele central foi pensado a partir de umas medidas para ter um pequeno altar e dois bancos, uma celebração menor. Depois desses passos, foram sendo conformados a partir de imaginários, um pouco do que poderia vir a ser uma área de celebração maior, outra como um pátio mais meditativo, lugar talvez para ver a vista e tudo mais.

Uma das coisas que me parece relevante não é o material em si, como a Carla Juacaba fala, que não é um andaipe, que é o pavilhão. Não é a pedra ali, mas é aquilo que já estava. São aqueles aqueles recursos ali eles vão orientar as medidas.

Por exemplo, as pedras são espaçadas porque lá é uma região de muito vento, são

ventos que derrubam as figueiras centenárias, os muros sendo largos precisavam que vento passasse, então por isso que as pedras são postas desse jeito.

FR: A gente acredita muito em desenhar e construir, porque às vezes se mal interpreta que a gente está tirando mérito do desenho. Desenhar é construir. Quando você faz uma linha preta a gente, inevitavelmente, está pensando nesse material, numa hipótese de material, a gente tá pensando que essa linha preta tem uma espessura, ela tem uma textura, tem uma altura. São várias informações que você não pode se alienar, você não pode escolher ou eu não posso escolher ver só uma dimensão da realidade. É nessa ideia de desarmar, de recursos, é a junção de todas essas informações.

Então pra mim, na pergunta, o material entra na hora de expor, entra no momento que você está projetando. São instâncias, são hipóteses, são ensaios, que fazem parte do processo de projeto. É necessário. A gente sempre está aberto a se afetar por várias coisas, por se afetar por vários motivos. É como foi na Capela, que a dona não gostou da telha, foi de pedra então. Nada é meio rígido assim. Pode começar com uma coisa rígida, se você falar "um bloco será isso aqui de concreto", o que for, mas chega um ponto que às vezes você tem que esquecer daquilo que achou que era uma regra. Porque as regras mudam também, seu contexto vai mudando. E aí acho que o exercício que a gente faz muito é que a gente se deixa afetar por aquilo. Porque a gente acredita que isso vai melhorar o projeto, pode priorar também. Essa é a questão, você se abre mais se arrisca. Mas sempre com essa ideia ou esse intuito ou esse desejo do que é melhor para o projeto, as vezes dá muito mais trabalho.

RM: Eu acho que só para também responder essa última das medidas. As dimensões da Capela em geral muito foram definidas por causa do embasamento da antiga casa lá, por exemplo, que foi mantido. Então ele que um pouco define o retângulo ali da onde está se dando aqueles vários ambientes.

FR: Eu acho que a gente procura sempre se justificar. "Por que aqui?" Por que que a gente vai passar essa escolha daqui ou não? Quais são as informações que a gente precisa para que essa escolha seja feita? Por que esse muro? Rodrigo falou do muro em relação à topografia, como essa horizontal vai revelar a topografia... e por que? Por que ela começa com esse tamanho? São 40 cm, então a gente pensou que você pode chegar e sentar ali, então você vai descer. Uma das escolhas da altura foi isso, agora a localização dela foi, por exemplo, para que ela ficue bem pertinho da árvore. Tem uma árvore ali, uma Figueira grande, que a ideia é nossa era chegar descer, a descer, a descer, a descer, e seria como se o muro de pedra fosse crescente e depois você fica meio estrangulado entre a Figueira e parede e essa é uma sensação que a gente procurou, por isso a escolha que essa parede ficasse pertinho da Figueira. E aí você continua descendo e você vai ver que a porta de acesso, que não é a porta, da Capela está deslocada do caminho que desce. Você desce, você topa com a parede, tem que virar para encontrar esse vão para entrar, então tem medidas que respondem questões técnicas, que a própria pedra que já tem, os vãos que tem entre as pedras respondem justamente à medida das pedras. Tem outras questões como Rodrigo falou do embasamento, que a gente fez uma proporção também de importânciaria para a nave central e tem um percurso do lado de fora que você passa pela fachada, tem outra topografia.

3. Pensando no significado do detalhe construtivo como ponto de encontro entre partes em direção de um todo, qual é a concepção e a origem do detalhe nos projetos de messina rivais?

FR: Eu acho que esse conceito de detalhes depende muito dos projetos. Depende muito da locação, da condição, da mão de obra. A gente está aprendendo cada vez mais a entender quando você precisa desenhar um detalhe. Porque a gente já passou por isso de se alienar em algum sentido, de ficar viciado no detalhe, achando que a gente está resolvendo alguma coisa no escrito e depois, talvez o pessoal de obra não entende o detalhe, não entende essa peça gráfica, entende outras coisas que a gente não entende.

Então, é esse processo que a gente passou e ainda continua passando, a gente procura entender qual é o nosso canal de comunicação com o pessoal que vai fazer a obra. E esse detalhe pode ser feito de muitas formas, pode ser feito in loco, estando lá, você marcando as coisas como vão ser. E a quarta é esse outro detalhe mais clássico que a gente conhece, que a gente estuda, que é quando você tem um engenheiro, tem um documento para apresentar ou tem outra escala de trabalho... Quando realmente vale a pena essa comunicação, quando eu entendi esse detalhe.

Então pra mim o detalhe se manifesta de diferentes formas, com palavras, com croquis, com detalhe construtivo. Mas eu acho que o mais importante está nisso, está em você criar a ferramenta necessária para ser entendido. Não é culpa do cara de obra não interpretar um detalhe que eu estudei na faculdade, é meu problema de não perceber a realidade e saber que ele não tem essa obrigação. Como faço para que ele entenda o que eu quero comunicar? E talvez o pessoal de obra entenda uma imagem no sketchup rotacionada ou você vai descobrindo isso.

Por exemplo, o concurso do museu da matinha, você tem que fazer tudo no Revit, tem que fazer tudo em detalhe real, detalhe que a gente se formou para fazer, é uma obra licitada, a gente não sabe quem vai construir.

R: No projeto da sauna, a gente fez com dois pedreiros e o detalhe que a gente queria fazer, de manutenção, construtivo e tudo mais, era sempre fazer com que os materiais tivessem certa independência, então um tijolo não encosta numa madeira, como uma bumba... Uma junta vazia assim, sabe? Para a gente mostrar para eles o que a gente estava imaginando, a gente tentou fazer um desenho, mas não funcionou. Então falamos uma espécie de regra: que o detalhe era uma regra de que todo o material diferente e toda a parede que for encontrar um chão, toda a parede que vai se encontrar separa 2 cm. Voltamos uma semana depois e eles entenderam completamente, tudo estava já em junta, separado, e o detalhe foi feito como uma regra de "palavra", então acho que o detalhe tem um pouco a ver com isso que o Fran falou de ser uma ferramenta para gente se fazer entender e não necessariamente é um desenho, pode ser feito em in loco com quem está construindo e experimentando.

III. Direcionamentos prático-teóricos

1. Como vocês enxergam a produção de vocês em comparação à tradição da arquitetura do concreto armado?

FR: Eu nunca parei para pensar em a gente ter que comparar nossa produção com uma arquitetura do concreto armado. Não sei se isso é uma comparação, mas eu vejo que o que a gente faz é uma resposta ágil que a gente vê, aquilo que a gente

acha que tem potencialidade de ser usado na existência. Em comparação com a arquitetura de concreto armado a gente nunca teve uma aproximação, esse intuito de querer trabalhar com concreto armado, a não ser se fosse uma coisa necessária estrutural, você precisa de uma emperna de concreto armado, mas não é uma im-agem que a gente procura ou não é um elemento que a gente se força a usar ou gosta de usar.

Mas a gente usa concreto armado. O concreto armado eu vejo mais como uma coisa, hoje em dia, pessoalmente, meio desnecessário... as empensas em fachadas de concreto armado, a não ser que seja uma coisa técnica, estruturalmente desnecessária. A gente teve um projeto que uma Galeria que ainda não foi feito que, por exemplo, poderia ter sido uma oportunidade de trabalhar isso, ela tem as condições necessárias, para que seja uma coisa toda feita de concreto armado. Só que a gente escolheu trabalhar com a terra, argila. É um projeto que tem uma escavação que ele tira a terra, enfim, a gente pensou e pensou em construir o tijolo a partir dessa terra e fazer todo esse processo.

RM: Tem um problema das heranças modernas que é como lidar com as heranças. É uma questão de uma geração, mas uma questão das práticas recentes de como trabalhar essas heranças modernas, com uma continuidade. Eu acho que muito recentemente as referências vão mudando a noção da própria arquitetura brasileira. Cada vez mais a gente está vendo como tem muitas histórias que a história não conta. A gente tá se dando conta de outras referências que poderiam informar outras práticas. O que eu acho que a nossa construção com concreto armado vem muito carregada daquele momento histórico, é de política nacional de desenvolvimento. Aqui que mais presente até na escola Paulista e tudo mais. E que a gente está dando aqui em São Paulo é inevitável a gente ver, também admirar essas referências, essas heranças.

Mas acho que atualmente a gente é informado por outras respostas, que faz a gente pensar justamente como poderia ser de outro modo, ou o que da herança do concreto armado, dessa tradição brasileira, pode servir para a gente hoje. Nesse sentido, entender quando o concreto armado pode funcionar, em determinado momento. Eu vejo assim, dois contrapontos, uma a noção de fazer as coisas de uma vez por todas e fazer as coisas a cada vez. Eu acho que de uma vez por todas é uma noção quase de olhos fechados. É no sentido de é concreto armado de uma vez por todas. Então a gente vai fazer uma casa completamente assim, a não ser que um cliente peça e talvez faça sentido, mas acho que o concreto armado pode ser usado também a cada vez. De repente, tem momentos que uma emperna não faz sentido, economicamente, construtivamente, ou materialmente. O concreto armado vem de uma indústria de construção e, atualmente, é inevitável não pensar nas questões climáticas. O que a indústria da construção está envolvida com isso? Então, eu acho que pensar as noções de recurso acaba fazendo a gente pensar em outros meios, outros modos, mas não necessariamente anulando o concreto armado.

A Capela, por exemplo, tem a fundação que são pilares de concreto armado, umas estacas que se aforam e depois vão formar uma bandeja de concreto armado, que é onde vai apoiar as pedras e depois uma laje também de concreto armado que faz o contrapeso. Ai, nesse sentido, é o concreto armado a cada vez, sabe? Quando ele vai nos formar, é quando aquele faz sentido ou não. Mas isso para dizer que essas heranças estão em questão também, como trabalhar elas? Como politizar as heranças? Como politizar o concreto armado? Esse tipo de pensamento se ele faz sentido em

determinados momentos e tudo mais.

2. Vocês acham que o concurso público ainda é uma oportunidade de se estabelecer como prática no Brasil? Ou a iniciativa privada oferece ocasiões mais significativas para escritórios emergentes?

FR: Eu acho que o concurso público é uma super oportunidade de se estabelecer como prática no Brasil mas o ruim é que nos últimos anos, para esse governo, sumiu isso, desapareceram concursos públicos, pouquíssimos concursos públicos. Eu acho que tem que ter muito concurso público. No caso da marinha do museu da marinha, a gente participou, foi um exemplo, não porque a gente ganhou, né? Mas foi um exemplo legal porque venceu um conjunto de escritórios jovens, o nosso, junto com o Martin Benavides, que tem o escritório dele em Córdoba, Argentina. E aí achei muito, muito legal isso, porque deu para mim uma alegria de acreditar que ainda dá para ter concursos transparentes, públicos, um programa interessante, influente no espaço urbano, e isso me motiva, me cria uma alegria, como o que eu desejo para o futuro "é possível".

O museu da marinha é um exemplo de que essas oportunidades são reais, seria legal que todos os concursos fossem assim, bem feitos. Estava muito bem estruturado o edital, super bem organizado, e seria legal que houvesse mais concursos desses aqui no Brasil. Acho que é necessário e acho que é uma saída e um direito que temos, essa oportunidade, que é uma obra pública, porque é uma ferramenta de democracia que acho que está se perdendo muito, não só no Brasil, na Argentina também.

A iniciativa privada oferece ações mais negativas, esse nome não é uma coisa que eu gosto, mas é o primeiro projeto que você tem, qualquer galeria tem, quando começa, é isso, uma reforma numa família, do tio, do pai...

RM: Eu acho que o 23SUL é um exemplo de escritório que trabalha com ocasiões muito significativas de projetos públicos, é legal que vocês conversem com eles. Mas, Claro, às vezes, a oportunidade que a gente tem é de começar fazendo a cozinha de um parente ou de algum amigo.

FR: Então, o que eu não concordo é "mais significativos". Não é mais significativo que você consiga pensar... só um primeiro trabalho que você tem, a iniciativa privada é que oferece.

RM: Talvez assim, a iniciativa privada ofereça mais ocasiões para escritórios emergentes, entendo, não sei se ocasiões mais significativas, talvez até pelo contrário, porque uma ocasião que nunca um cliente privado talvez chamaria a gente fazer é um museu. A gente tem feito obras também de maiores escala, não como museu, mas é difícil que a iniciativa privada encontre a gente e tenha a coragem de fazer um projeto assim, dai nesse sentido, acho que o concurso público é uma oportunidade de ocasiões mais significativas.

Agora, uma coisa que é interessante que não acontece no Brasil, ou acontece pouco, são concursos a partir de iniciativa privada. Acontece mais de instituições mais privilegiadas, como IMS, dessas grandes famílias e tudo mais, o que é ótimo de acontecer, mas, por exemplo, em outros países, a gente tem um amigo que trabalha ali na Suíça e ele fala que lá tem concursos privados, uma pessoa compra o terreno, quer fazer

uma casa, ela chama 3 arquitetos para fazer concurso, sabe? Então é legal também essa coisa de concursos privados, mas a gente não tem muito essa cultura aqui no Brasil, infelizmente.

FR: Na França tem cotas, por exemplo, tem que ter um 30% de jovens arquitetos ou às vezes são concursos públicos destinados para jovens arquitetos. Então, certamente já tem iniciativa do estado que redireciona isso. E de novo, no caso da marinha, a gente ficou super chocada, muito feliz, a gente sabia que o projeto é competitivo, que a gente sabia que todo mundo ia participar. Então é todo mundo, os escritórios de arquitetura que a gente admira, que a gente estuda e são nossas referências. É uma competição, você está á na frente, junto com uma galeria que tem muitos anos de escritório, mas também isso não tira nossa oportunidade de participar de falar alguma coisa. Nesse caso deu certo e foi bom que o júri escolheu o nosso projeto.

RM: Eu acho que esse concurso que rolou que é organizado pelo IAB no Rio Grande do Sul que também ganhou uma equipe jovem, dá um pouco esse espaço do anônimo, que às vezes o mercado já tem cartas marcadas. E às vezes, o concurso é uma oportunidade mesmo de dar espaço para práticas jovens, mas também de expor o debate da produção. A qualidade do concurso, que é uma coisa para se debater também. Como fazer o concurso? Como os editais devem ser? Por exemplo, o editorial do concurso da marinha, já direcionava o projeto tanto que você vê que os projetos vencedores são muito parecidos nas ações de projeto. Isso é uma coisa para se pensar também, se o concurso público, especificamente, deve ter já certos direcionamentos no editorial, mas isso são questões próprias que a gente tem que debater como que deve ser um editorial um termo de referência e tudo mais. Vocês acreditam que ao transmitir esses aprendizados no Brasil se possa estabelecer conexões entre o fazer arquitetura entre os dois países? Dado o compartilhamento de tantos cenários análogos, existe espaço de aproximação entre o Brasil e outros países da América Latina?

A Carla Juacaba é uma que está nesse meio. Acho que o Angelo Bucci também. A Escola da Cidade começou a forçar um pouco esses encontros com essas propostas de graduação que faz uma série de programas por países. Eu acho que também parece uma coisa dos anos 90 para cá. A gente se vê nesse meio latino-americano, não só pela trajetória, porque o Francisco é argentino, eu passei pelo Chile, a gente se encontrou no Paraguai, agora está aqui... mas também pelas amizades que a gente vai fazendo nesses encontros, nessa trajetória.

E afinal acho que no nosso caso também tem uma figura muito importante, que é um amigo nosso que é Federico Cairolli, que é um fotógrafo que também é encontro dessa trajetória e ele tem feito um registro muito particular da produção latino-americana recente, com um olhar muito próprio dele, com uma curadoria também muito própria dele, que tem justamente tentado ampliar as conexões entre as arquiteturas desses diferentes países. O que eu acho que é muito legal, é que ele faz questão de procurar as amizades, como os enrelacamentos e menos tentar criar visões nacionais de arquitetura, se não é uma visão mais é latino-americana, que é entreteclada e sem muita fronteira. Eu acho que tem um pouco a ver com essa coisa de contar outras histórias, sabe? De conexões que já existem e que agora a gente vai tentando fazer elas ganharem evidências. Mas eu acho que esse trabalho desse nosso amigo é fundamental.

3. Para vocês, qual é o papel das referências dentro da prática projetual e quais são fundamentais para o escritório?

R: Eu vejo a gente muito eclético. Acho que a gente tem as nossas diferenças muito claras das trajetórias e tudo mais. Mas, por exemplo, a gente usa as referências como ferramenta de projeto. Por exemplo, na casa do meu pai que a gente fez aqui no Pacaembu, tinha muitos tijolinhos que saíam das demolições e tudo mais, tijolos quebrados, e aqui os pedreiros, não conheciam referências de como trabalhar as paredes com tijolos quebrados. Então a gente impõe os projetos dos nossos amigos lá no Paraguai e levava para lá e colocava na parede, e conversava com eles e tal. Então, as referências também vêm depois, é como se fosse um pressuposto assim, ou elas vão vindo à medida que a gente vai fazendo também, sabe?

R: Teóricas, acho que como a gente tem formações diferentes, é difícil falar uma formação teórica do escritório e acho que as nossas referências teóricas, na verdade, foram também para além do campo da arquitetura. E ai cada um com as suas referências, desde música até literatura. Eu, particularmente, desde a faculdade me interessei bastante pelas questões da antropologia, enfim, acho que também do próprio cinema... É um baralho assim, sabe? Não tem muito mapa... Eu sinto falta de referências teóricas da arquitetura que possam informar um pouco a partir dessas outras referências que a gente está falando um pouco, mais latino-americanas, de outros meios de constitutivos... Não sei, eu, pelo menos, sinto um pouco falta de referências teóricas da arquitetura para poder dar conta de algumas coisas que a gente vai pensando.

V: Me veio à mente agora, a gente tocou um pouquinho em Sérgio Ferro, Nova Arquitetura aquela de São Paulo, que também é como a nossa formação na Itália não é uma literatura que é pra que é tão conhecida quando vai estudar o Brasil e a gente entrou em contato mais recentemente. E vendo o trabalho de vocês, parece que tem tipo, podia ter sido fruto da desse pensamento com o canteiro de obras com meio que se pro leito que se produz, né? Ai eu não sei se você tem aproximação com o trabalho dele.

R: Eu acho que é mais com a Lina, por exemplo, do que com Sérgio ferro assim. Eu vi uma palestra dela recentemente, e achei interessante, porque ele chama atenção para as marcas, os vestígios, os sinais da produção e do trabalho na obra construída. Isso eu vejo que é uma coisa que a gente não procura mais, coisas que acontecem da gente dar o espaço para o processo aparecer enquanto obra finalizada, que é uma coisa que chama atenção. Acho que o que ele também chama atenção, tem um pouco a ver com a gente indiretamente, são as condições de trabalho do operário, que a gente sempre também procura, pelo menos até agora, pensar nas condições desse trabalho e como fazer com que elas sejam justas, a ponto de, por exemplo, na Capela, gente viu as pedras, e aí a gente queria fazer de tiguesague com as pedras, tipo malabares quase, só que com o Carlos e o Charles a gente viu que o melhor jeito para eles construiriam com essas pedras pesadas era desse jeito: empilhado reto. Eu acho que, por exemplo, na casa do meu pai, trabalhar com os tijolinhos empilhados economicamente falando, para o cliente é muito ruim, porque sai mais caro a obra, quando você faz tijolinho quebrado, mas para o pedreiro, ele ganha mais porque são mais horas de trabalho e a indústria da construção, menos

porque você está reutilizando material. Enfim, tem um pouco a partir dessas lógicas que talvez poderia haver alguma aproximação com o Sérgio Ferro. Mas, a princípio, não é uma referência que a gente leva e procura. Mas ele tem uns projetos muito legais que eu já vi, eu gosto. Bem legal. Eu gosto dos projetos dele, acho que isso é uma boa referência.

Concluindo, o que é arquitetura para vocês?

RM: Vira e mexe eu também penso nisso e tento pensar numa resposta boa. Para mim, a resposta boa foi tentar modificar a pergunta, porque daí você desvia o problema. Mas eu lembro que em Rosário (quando perguntaram isso anteriormente) eu tinha respondido a partir do que uma vez perguntaram para o Borges "o que é poesia?" Ele respondeu: "poesia eu sei o que é, até que me perguntaram o que é, porque me perguntaram, eu já não sei mais", mas o que eu gosto de pensar na mudança da pergunta é pensar menos no que é arquitetura e mais do que ela pode fazer. Pensar que tudo o que é arquitetura é um pouco elevar ela para um campo que, para mim, me parece muito longe. Eu gosto de pensar o que ela pode fazer, é no sentido prático, da coisa e menos do que é, pensar tudo o que ela pode ser pensar a partir da prática, sabe? Ela pode trabalhar questões de habitação, ela pode ser muitas coisas, fazer tudo mais. Ela é uma ferramenta, é uma prática material. Então por isso eu tendo a querer pensar menos o que ela é e mais no que ela pode fazer. Que é também uma visão um pouco mais pragmática, menos transcendental.

FR: É legal fugir da pergunta, porque você cai muito rápido em querer dar conta da arquitetura. Querer ter uma definição da arquitetura é como ter uma definição de música, que não sei se é muito para definir. Acho que é uma coisa para conversar e a arquitetura é muita coisa. Vejo mais como um reflexo assim de uma pessoa, de uma sociedade. E representa um pouco o bom e o ruim da gente, o justo e o injusto numa sociedade. Você pode ter uma arquitetura que é triste, né? Típico, ver uma palafita, uma pessoa morando flutuando numa lagoa, ou uma favela é, é uma pena, mas ela expressa uma realidade que é triste, e às vezes expressa coisas que são muito exuberantes do lado ruim, representa a ostentação, representa a malícia, representa o pior do ser humano.

Então, eu não sei se isso é uma definição, mas vejo isso que pode chegar a representar ou bom ou o ruim da gente e pode chegar a ser bem perigoso.

RM: Eu acho que nesse sentido, a pergunta do "O que ela é?", eu diria que ela é transcendente, mas ela pode ser a cada vez. Arquitetura é brutalista, arquitetura é sei lá, qual outro jeito, sabe? Ela pode ser tal coisa cada vez, mas eu gosto de pensar o que ela pode fazer, porque me intriga muito mais, qual que é a potência? É um campo mais imanente, quando você pergunta o que ela pode ao invés do que ela é. Eu acho que é um campo mais dentro. Agora, ela pode ser processo, entende? Ela pode ser todas as coisas que ela nunca é de uma vez por todas.

C/VB: Gostaríamos de falar sobre o percurso acadêmico e profissional precedente à formação do escritório. Como se originou e como se desenvolve hoje a dinâmica entre vocês, sete sócios, que resultou na fundação da prática do 23 SUL? Como foi a transição de trabalhar com escadas menores e privadas, para projetos públicos de maior escala?

TO: Acho que foi uma situação bem específica de formação do escritório, porque a gente tinha um grupo de trabalho dentro da FAU, que acabou continuando. Alguns foram se formando, outros ainda estavam terminando o curso, mas a gente começou a fazer atividades mais profissionais, era um grupo até que começou com 10 sócios. E foi curioso, porque na verdade, a gente começou tendo demandas já de projetos públicos. Primeiro, com escolas públicas, depois do trabalho um pouco com projetos funcionais do metro. Então, estou pensando um pouco sobre a perspectiva, não é uma questão de uma escala menor e privada para maior e pública, não é verdade no nosso caso, a gente demorou um pouco mais para ter mais projetos privados assim, obras executadas, residenciais, do que algumas experiências já de projetos públicos. Mas isso também não quer dizer muita coisa em si, são só escalas diferentes, processos muito diferentes de trabalho.

E acho que trazendo um pouco para a realidade desse projeto, uma coisa que muda muito na nossa percepção é a diferença de controle que a gente consegue ter do processo, num projeto privado, principalmente de escala menor, e num projeto público no qual em geral, o tempo é muito maior, o método de processo até a obra ser construída e a gente dificilmente participa muito do processo de execução. A força da determinação de especificação do projeto tem que ser muito maior para o resultado ficar legal.

GM: A gente iniciou com uma pesquisa de extensão sobre a obra da Raposo Tavares. Nós éramos 10 sócios e a gente ficou mais de um ano fazendo esse projeto lá dentro do Labproj da FAU-USP. Então já era um projeto com o público, era um espaço de cultura na Cidade Raposo Tavares. A gente quase chegou a construir esse projeto. Então a gente começou com essa ideia, já tem um entrosamento bom juntos, vamos. E era uma época que estava rolando aos FDE. A gente tinha muita demanda por fazer projetos. Estavamos no começo, a gente pagou por acessibilidades, eram projetos bem chatos, burocráticos, mas pra gente era o máximo, porque ele estava no começo. E aí a gente foi para o interior, várias cidades do interior de São Paulo, nem tinha sede ainda o escritório, a gente ficava trabalhando na casa da mãe do lvo, que era um dos sócios. O escritório veio depois em função disso, mas acho que começou com os projetos públicos mesmo depois que vieram os projetos privados.

II. O projeto, a montagem

Nos adentrando na conversa a respeito do projeto da Sede para Administração Florestal, quer é o objeto dessa pesquisa em virtude do mecanismo compositivo concebido através da *assemblagem* de componentes. Gostaríamos de perguntar qual é a interpretação que vocês assumem da montagem ao praticar arquitetura?

TO: A gente tem um jeito de pensar arquitetura que tem particularidades de cada sócio aqui dentro do escritório, mas a gente tem um pensamento comum de tentar trazer sempre soluções mais industrializadas, uma lógica de uso de materiais e cois-

as que façam sentido não só com o resultado de acabamento, mas como processo construtivo. E nem sempre isso é possível, por questões de orçamento de disponibilidade técnica... Apesar de vários avanços, a gente vive num país que a mão de obra ainda é muito barata, então muitas vezes as opções estão sendo mais artesanais, principalmente uso de concreto armado alvenaria, mas ainda assim, eu acho que a gente tenta sempre valorizar um pouco cada processo e cada elemento dentro da sua lógica particular, individual, dentro do conjunto do edifício, como uma composição de coisas que se encaixam mais do que uma mistura aleatória que depois a gente passa uma massa, um chantilly por cima de tudo e acaba.

A gente sempre tenta trazer esse aspecto, tanto como lógica de pensamento do projeto, mas também como interesse em que isso apareça no final como um resultado estético também. Tem sempre esse pensamento de montagem mesmo presente em tudo, mesmo em soluções que a técnica às vezes tem uma execução mais artesanal, eu acho que com essa experiência com esses projetos públicos, a gente foi evoluindo com o passar do tempo.

GM: Fomos evoluindo com essa experiência dos projetos públicos. Quando você faz um projeto público, são contratos separados, o contrato do projeto e o contrato da obra. Então, muitas vezes a gente não participa do contrato da obra. Já aconteceu de a gente receber um telefonema e falerem: "lembra aquele terminal lá em ribeirão vocês fizeram? Então vai inaugurar amanhã". Então a gente não viu uma foto do processo. Apesar de ter um projeto executivo, nem sempre é respeitado 100% o detalhamento que a gente fez, os materiais especificados. Muitas vezes eles trocam, modificam o projeto por conta de questões de preço, de orçamento... Então, a gente adota, como estratégia dentro dos projetos de escritório, essa tentativa de industrializar quanto mais puder as soluções. Se as soluções estiverem integradas com a estrutura, por exemplo, estrutura é uma coisa que eles não alteram, então tem uma certa estratégia projetual, ao meu ver, de tentar mesmo estando longe da obra, manter a qualidade do projeto. Então, assim podem trocar os revestimentos de forro, podem mudar o piso, mas o espaço está lá. A gente tem que garantir que a qualidade espacial fique, mesmo se essas questões acontecerem, de mudanças que não estão ao nosso alcance.

E aí, só puxando um pouco para o projeto da Fundação Florestal, foi um projeto que talvez tenha sido o mais feio, que se seguiu mais à lógica o projeto executivo. E a gente acha que muito em função desses elementos que eram industrializados, elementos que vinham meio prontos, e você lá e nem paga.

Por se tratar de uma obra para uso público e com comissão estadual, nos perguntamos se esse projeto foi fruto de um concurso? Como se desenvolve o vínculo entre desenho e execução na obra?

TO: Foi um processo de licitação, não é de concorrência pública de projeto que a gente se inscreveu como um dos concorrentes. Era uma análise de proposta técnica e de preço. Mas não previa uma proposta de projeto, mais se asemejando ao concurso mesmo em que a melhor ideia de projeto, em teoria, pelo menos, é a que ganha. Nesse caso, era mais uma habilitação técnica e preço mesmo. Inclusive, foi uma aposta nossa de encarar, fazer esse projeto porque eu tinha um prazo muito reduzido, eram 14 meses de projeto inteiro, que envolvia o projeto dessa sede e mais 3 edificações que deveriam ter um padrão equivalente às outras 3, não



iguais a sede e seiam implantadas em terrenos bem isolados no litoral, ali em toda essa região do Jureia Itatins, perto de Peruíbe. Era uma diretriz do próprio edital da competição de buscar soluções industrializadas, de transporte mais leve, uma montagem mais facilitada, porque em alguns desses terrenos o acesso era muito difícil, um deles lá, que é o prelado, o único acesso era através de uma longa estrada de terra, depois tinha que atravessar uma balsa para chegar na areia da praia e andar de caminhonete por quilômetros até chegar no local. Então é difícil chegar em um caminhão de concreto, jamais. O lugar então já tinha um pouco essa premissa, o que ajudou muito a também permitir um tipo de solução que a gente acabou adotando. É num contexto que, talvez, o preço final da obra não seja o padrão de uma edificação pública convencional. Acho que esse é um dos grandes imitadores ainda desse tipo de solução, que no final, acaba ficando um pouco mais caro. Aí, nesse caso, isso não era exatamente o problema, podia ser uma premissa mesmo do projeto.

E aí sobre o vínculo entre desenho e execução eu acho que isso realmente só ajuda, essa escolha de materiais, soluções nessa lógica de montagem, inclusive esse pensamento com a estrutura que foi legal que ele comentou, porque a gente gosta de desenhar as estruturas. Aqui a gente desenha e submete a uma análise dos engenheiros calculistas, conversa e adapta, não é uma ideia de espaço que depois vai entrar uma proposta estrutural para passionais, que a gente já pensa tudo meio juntos. O projeto é muito isso, toda modulação, de todos os espaços, toda vinculada à disposição dos pilares, isso é um dos elementos principais de caracterização estética do conjunto, então realmente é um pensamento integrado com as coisas e isso ajuda demais a evitar essas surpresas de execução da obra, porque no fim tem lá os componentes, tem o projeto, não tinha muito o que adaptar e aí a gente conseguiu ter um pouco de participação na execução. Nesse caso, conseguimos visitar a obra algumas vezes e acompanhar o andamento. A equipe que desenvolveu em cima por parte da fundação florestal estava muito interessada em ter um resultado legal. Então, quando surgiu algum problema de obra, alguma dificuldade de executar conforme o projeto, elesacionaram a gente para adaptar as coisas. Enfim, a gente conseguiu participar dessa forma, então as surpresas foram poucas.

O escritório inaugurou o uso da madeira laminada colada em maior escala com esse projeto. Precedentemente, vocês já tinham experiência em projetar com outros tipos de estruturas de madeira? Quais foram as condicionantes mais relevantes na fase preliminar de projeto?

TO: Acho que esse foi o primeiro projeto que a gente fez com madeira laminada colada, solução de madeira mais industrializada. A gente tinha feito outras estruturas de residência com telhados de madeira, mas muita coisa super metálica que de alguma forma, tem um raciocínio parecido de madeira. No caso da madeira laminada colada, tem especificidade, tem uma maior liberdade de composição das sessões dos elementos, porque eles são configurados por várias laminas coladas, então você consegue fazer uma viga com a seção necessária, não preciso encontrar uma peça que vem do padrão de madeira nativa, que tem que dar conta daquilo. Então, é um outro jeito de pensar realmente que, em geral, resulta em seções maiores, o aspecto acima de um volume maior dos elementos têm um peso mais relevante. Isso, para a gente, também foi um jeito de aprendizado, de entender como que isso resultaria. Mas a gente teve um acompanhamento de um escritório de cálculo estrutural, que era carpinteira, desde o começo da concepção, a gente fez uns modelos na proposta, uma solução, estrutura e

trazer eventualmente até gente que visita.

Acho que é uma qualidade que a gente conseguiu trazer aí e não estava previsto no programa.

GM: Legal também que eles recebem muitas escolas públicas, fazem educação ambiental e tem até uma das salas que é de educação ambiental, então é legal que eles levam as crianças para esse Mirante lá em cima e falam sobre a mata Atlântica, enfim, a importância da preservação, enquanto você está ali vendo a copa das árvores.

É um objeto de estudo de interesse a respeito do projetar através de componentes pré-fabricados. Tratam-se de componentes padrão, disponíveis no mercado ou são pré-fabricados especificamente para este projeto (sob demanda)? O componente se estabelece como princípio ordenador na composição espacial ou trata-se da operação inversa? Como foram definidos os módulos?

TM: Então acho que é determinado pela casa existente, isso foi o denominador dos espaços. A gente não partiu de um componente específico como um módulo com mínimo que seria um organizador do resto. Por exemplo, a placa de policarbonato, nós poderíamos ter partido da dimensão da placa e organizar tudo em função disso, na verdade, a gente fez mais uma organização de uma lógica dos eixos principais dos pilares, que configuraram os espaços, pensando mais no tamanho dos ambientes e também não numa segunda modulação menor de eixos de montantes de calhais de portas que também encaixa no grid, que faz sentido, quer dizer, tem uma coordenação modularizada todo o projeto, mas eu acho que ela partiu mais do tamanho possível de identificação e de onde a gente conseguiu encaixar uma estrutura com módulos iguais, a gente partiu mais disso e aí foi adaptando os outros componentes em função desse módulo principal.

GM: Tinha o Painel WALL que tem que ter uns apoios a cada, acho que é 80cm. Entendendo que é aquele painel que a gente partiu do painel WALL, mas acho que alguns módulos casam com alguns oponentes, foram adaptados para casar com alguns componentes. A gente foi adequando o tamanho da porta. E aí também, onde tem porta, tem uma bandeira em cima que ventila, foi virando um lego mesmo. Tudo a partir desse princípio ordenador como vocês colocaram ali.

Observa-se que o projeto supre a necessidade do uso de vidro nas aberturas por meio de painéis de policarbonato. Como se relacionam os componentes provenientes de diferentes indústrias? Ao longo do processo vocês encontraram incompatibilidades?

TO: Apesar de serem componentes industriais, no caso, por exemplo, do policarbonato. Foi um fornecedor muito específico, porque esse policarbonato que foi usado não é aquele policarbonato padrão de mercado, dessas coberturas de entrada de edifício, é um policarbonato de 40 mm, um padrão que na Europa é mais difundido que aqui, que é uma placa que tem mais resistência natural mesmo, ela consegue diferentes vãos maiores e muito mais isolamento térmico e acústico, é um material de melhor qualidade e tem fornecedores muito específicos aqui no Brasil que trabalham com isso. Mas a gente teve que trazer essa solução junto com outras coisas mais convencionais, como uma estrutura de caixilharia de madeira, que é algo

discute com ele, faz simulações, então foi um processo conjunto, de ver o que podia ser feito, o que não podia, mas era um prazo muito curto, então foi até um projeto que fluí bem numa direção proposta, se adaptou e foi seguindo, detalhando. A gente já sofreu muito com o processo aí de "vou fazer alguma ideia", aí entra um cálculo/a que às vezes nem foi a gente que escollheu no processo e ele disse que não é viável. Como foi o caso aí, acho que foi bem, foi um entrosamento legal. Esse projeto específico era para ser uma reforma de uma casa existente, que era uma casa dessas que são residenciais de 2 pavimentos, que tinha uma varanda perimetral que dava acesso para os cômodos, ficava numa clareira, numa área de mata Atlântica que já era usada pela das Florestal. No edital previa a reforma dessa edificação, mas visitando o local e avaliando todas as condições, a gente entendeu que seria mais simples demoli-lá, porque estava num estado de conservação muito ruim, problemas estruturais. Era uma construção que estava no solo, quase afundada, porque tem um desnível também em relação ao todo. Tinha uma série de coisas que somavam e a gente conseguiu justificar que fosse feita, uma edificação nova, seguindo o padrão dessa lógica. Então a gente trouxe um pouco esse conceito também para a sede, e aí foi natural usar as funções de madeira, policarbonato alveolar, uso reduzido de vidro, só nas faixas que a gente queria ter uma vista, mesmo do entorno. E acho que uma das condicionantes, então, foi justamente ter que fazer o projeto caber exatamente onde estava a casa. A gente não poderia derubar nenhum árvore, não tinha uma grande área disponível, então foi um quebra-cabeça conseguir equacionar de uma forma mais interessante todos os espaços, necessidades do programa, exatamente no local onde estava a casa.

E aí uma das coisas que surgiu disso também foi que uma das grandes qualidades da casa, era justamente essa situação avançada que você tinha contato com o entorno, tinha um corredor interno da edificação. E aí a gente trouxe isso para o projeto na forma dessa rua interna que gente faz, gente ganha um pouco em termos de área da gente fazer uma situação toda Perimetral, mas a gente conseguiu manter essa qualidade do acesso de todos os ambientes, por uma área que você está em contato com uma marca, com o entorno, tem ventilação cruzada. Não é que os ambientes uma coisa menos com cara de edificação convencional. Não é que todo fechadinho, uma porta só de entrada, isso também foi interessante o surgir um pouco do contexto aí mesmo.

GM: A modulação veio dessa área reduzida, porque realmente tinha que ocupar a clareira da casa anterior. Acho que a modulação saiu daí, era um espaço que a gente tinha. E aí foi esse espaço foi dividido em módulos que abrigavam o programa, ela tem duas partes, uma parte que é mais das salas, vamos dizer, e uma parte que é mais do serviço, pros banhos, elevador, escada...

TO: Uma coisa que a gente também arriscou a propor neste projeto e acabou ficando, o último pavimento que não era uma necessidade do programa, exatamente, mas a gente precisava ter uma área de abrigo de máquinas de ar-condicionado, que era uma solicitação por conta da umidade que tivesse ar-condicionado nos ambientes de trabalho permanente, e teria que ter um acesso para essa área, para a manutenção de cobertura. Uma ideia também de entre forro pra isolar da umidade externa. E a gente acabou transformando isso em mais um pavimento acessível e que não tem nenhuma parede, nada. Então virou um lugar muito bonito na altura da copa das árvores, um mirante que se pode usar como área de convivência, descompressão,

específico, mas já tem uma tradição maior de execução, então, nesses momentos, começa a entrar uma necessidade de mistura de serviços de fornecedores, mas que funcionou muito bem.

Uma das questões que surgiam da obra que teve uma pequena diferença de dimensão de umas estruturas de contraventamento e pela posição dessas estruturas, como elas estavam internas, os fechamentos de policarbonato das fachadas laterais, que tem vidro, iam ser por dentro e acabaram ficando por fora da fachada, isso mudou bastante o aspecto de acabamento externo, mas ficou legal. E a gente discutiu outras soluções, criou ruros e caixas para proteger o policarbonato tem esses alvéolos que não podem entrar umidade, se não depois a gente vai ter muito problema. Então, poucas coisas que tinha uma grande interferência de um trabalho para o outro, quase não tem acabamento de pintura, por exemplo, o edifício tem piso de epóxi, na cozinha, as paredes são formica, acabamento industrializado, então realmente é uma obra bem seca, quase não tem interferência. É difícil algum serviço estragar o que já foi feito, isso acontece muito em obras mais artesanais. A gente não tava no dia a dia de obra, mas mesmo o tempo de execução, que eu acho que foi uma obra que demorou 6 meses do preparo do terreno à inauguração, essa parte de montagem, essa estrutura foi montada em 1 mês e pouco. Foi tudo bem rápido. E, essa questão da modularização também ajudou muito, porque é muito mais previsível aquela estrutura, foi desenvolvida, os construtores são uma solução de conectar que atende todos os encavais de projetos. Quando eu estou de um padrão entro vai gerando um efeito cascata de soluções de repetição que tem um ganho, de controle de previsibilidade, agilidade da obra. Acho que uma estante viu acontecendo na prática mesmo. Eu acho que não tem muitas incompatibilidades que a gente tenha ciência.

GM: Tantos caixilhos de madeira, quando tem uns painéis pivotantes opacos em algumas salas, como se fossem portas camaráo, que você consegue abrir um vão para ventilar a sala. E aí, isso são componentes que não existem na indústria, mas a gente padronizou, são sempre iguais. E aí, quem executou a obra encontrou um carpinteiro, um fornecedor que fez isso, é tipo Maximar e esse painel que é um Painel camaráo muito simples, assim com ferragens que você compra na Leroy Merlin. Isso também vem um pouco de uma experiência assim, de trabalhar com projetos públicos que se você inventa o detalhe da nasa, não vai ser executado. Elas vão trocar por alguma coisa mais simples. Então a gente tem uma deficiência no Brasil, que é muito grande, você procura ferragem um português sempre dar algum lugar em Portugal, a gente tem pouquíssimas ferragens, é muito, muito ruim. A nossa indústria é muito precária. Então, acho que também tem uma coisa legal de falar, foi isso que esses painéis são muito simples, é tudo muito "Ei, você vai na Leroy, compra os às ferragens e instala". Eu acho que fica um efeito interessante, então você tem que saber o que tem no mercado. Então no fundo esses painéis caixilhos são de uma certa forma artesanais, porque elas não são feitos numa indústria, mas elas são repetidos igual. Você tem o mesmo elemento padronizado no prédio inteiro, então o cara que fez um acerto, ele vai acertar todos. Você não tinha uma diferença de cada um, um detalhe de um jeito e eles são todos repetidos.

Pensando no significado do detalhe construtivo como ponto de encontro entre partes em direção a um todo, qual é a concepção e a origem do detalhe nos projetos de 23 SUL?

GM: Tem um cliente para quem fizemos uma casa, que usou um termo muito engraçado, que ele fala de polemização criativa, uma coisa assim. Ele trabalha com design, então elas usam esses termos mais publicitários. O que é a polemização criativa? É testar um detalhe numa escala, por exemplo, às vezes a gente está fazendo uma porta de uma casa que é perfurada, e a gente faz um detalhe e ficou bom, funcionou. E aí a gente pega esse detalhe e usa em um terminal de ônibus. Por sermos em vários e trabalhamos em várias escalas do projeto, então a gente consegue fazer com que um detalhe que funcionou para um projeto ou seja usado no outro e vice-versa. Talvez porque eu esteja dentro do escritório, mas eu não consigo olhar um determinado projeto e falar "Isso aqui é um projeto do 23 sul", não sei se tem isso, se alguém de fora consegue ver isso, porque os nossos projetos são muito diferentes. A gente não tem uma preocupação de que elas saiam iguais, pelo contrário. Acho que o legal é que cada projeto é específico porque as condições são muito específicas, então é um "aproxim" muito mais metodológico desse raciocínio construtivo, dessa preocupação "Como que o cara vai executar isso? Como é que isso aqui vai ser feito? Estamos bem preocupados com esses processos. A linguagem sai mais dos processos, menos de uma linguagem, não que não seja importante, que a aparência final não seja importante, mas eu acho que ela é decorrente desses processos, acho que vem muito mais, de um pensamento sobre o contexto de cada projeto, da implantação, da qualidade dos espaços como o supremo, uma organização, uma lógica disso.

TO: E aí os detalhes, eles têm que contribuir nesse sentido e ajudar a preservar todas essas qualidades que a gente sempre tenta trazer para os projetos, mas é muito mais uma consequência do que um pensamento a priori. Porque a gente conhece alguns outros escritórios, outros tipos de pensamento que podem ser assim e também não tem nada de errado em partir de uma solução de um detalhe específico, isso vai gerar toda minha lógica de raciocínio para esse projeto. Mas eu acho que é difícil ver, na nossa trajetória até agora, pelo menos, um raciocínio desse tipo, a gente está sempre entendendo os detalhes não como algo menos importante, mas como parâmetro natural de soluções mais estruturais. E aí tem essa troca mesmo entre projetos sempre facilitou muito, todo mundo trabalha junto, sócios, estagiários, arquitetos, todo mundo está junto.

GM: Detalhes sintéticos, sabe? Não se não necessariamente simples, mas acho que depende menos de detalhes muito sofisticados. Acho que a sofisticação tem que ser pela simplicidade, não pela complexidade, porque é isso nos projetos públicos, se inventar uma coisa muito extravagante, elas simplesmente vão dizer não. Tem que ter essa malícia de ver isso nos projetos. Entrando um pouco na questão histórica que se fala na tradição da escola Paulista, os projetos do Artigas são todos muito sintéticos, muitas vezes são muito sofisticados, mas elas não dependem de grandes detalhes, está ali integrado na estrutura e integrado numa solução.

III. Direcionamentos prático-teóricos

Quase concluindo, temos uma pergunta relacionada a referências teóricas e projetuais. Quais foram as principais referências deste projeto? E com quais referências vocês mais se identificam? Como vocês enxergam a produção do 23SUL em comparação à tradição da arquitetura moderna da escola paulista?

TM: Então, nesse projeto, não teve uma referência muito específica, isso às vezes acontece processo da gente trazer um projeto específico e falar que tem muito a ver, não é uma referência literal. Nesse caso, claro que a gente consultou soluções de madeira, na época tinha uma divulgação da ITA, uma construtora que faz vários projetos com essa lógica de modulação de caixa no estudo, mas não ficamos olhando num trabalho específico.

Um pouco dessa linguagem de uso da madeira, mas mais pensar na qualidade dos espaços, então, de pensar essa rua interna que é uma coisa já está trazendo para a tradição da escola Paulista, de ter uma circulação mais generosa que estrutura o acesso, ao mesmo tempo que ela se funde com as circulações externas, então você tem um caminho que você pode dar a volta por fora do edifício, entrar pelo outro lado, essa rua tem duas saídas, uma se consegue ter uma fração praticamente contínua. Você vai andando por todo edifício e chega num trecho sem saída, então isso é interessante.

Eu acho que tudo isso que a gente já falou também de organizar o projeto, os espaços com o pensamento de como é a estrutura de como uma caixa de todos os elementos, de ter essa coerência, quase como se cada coisa que entra no projeto só pudesse estar ali daquele jeito, mesmo porque aquela é o jeito ideal, ela vai lá e se encaixa no lugar certo sem atrapalhar o que está em volta, os encontros, sem uma coisa fundir na outra exatamente... é esse pensamento de que cada coisa tem o seu lugar, que eu vejo muito forte projetos, inclusive do Artigas do Paulo Mendes da Rocha, mesmo que seja uma casa de concreto.

Edifícios de concreto, tem muito dessa lógica de que uma viga quando ela é sota, e ela tem que trabalhar estruturalmente, então ela chega perdo de uma outra, mas ai tem um vdro que bascula, que não deixa uma coisa encostar na outra. As questões estruturais de movimentação da estrutura vão gerando as soluções também que acabam criando virtudes das funções de arquitetura mesmo, uma brincadeira com essas questões.

Eu acho que muito dessa lógica de que o edifício também tem um certo padrão de solução entre os espaços e os componentes, que não depende exatamente de cada ambiente, de cada sala, como se a sala que está no térreo poderia estar no primeiro andar e vice-versa. Quer dizer, tem uma lógica que supera um pouco a especificidade de cada situação específica para todos os ambientes, uma ideia da arquitetura moderna de que você tem flexibilidade. Do edifício no futuro possa se transformar e mudar os rumos, como se você tivesse uma estrutura de organização que é maior do que os usos específicos. Claro que tem dificuldades práticas, da cozinha, de lugares muito mais difíceis do que mudar o layout das salas de trabalho, por exemplo, mas mesmo nessa escala a gente tentou trazer um pouco isso. Então, o diretor, pode ir trabalhar um dia trabalhar no que era sala de reunião, qualidade do espaço não tem muito privilégio, está tudo bem iluminado, bem ventilado. Seria mais garantido que tudo tivesse qualidade espacial.

GM: Olhando o prédio, ele me lembra um pouco construções japonesas tradicionais.

Acho que é mais pela modulação e pelo uso da madeira também. Acho que sempre tem no nosso inconsciente, as referências que a gente já viu alguma vez na vida, mas não sei se nesse projeto específico, tinha alguma referência japonesa, não me lembro.

Por essa questão de você ter um submódulo, você tem um módulo estrutural. Você tem um modo de fachadas... e ai você divide também a essa coisa que tem um pouco do papel de arroz, o translúcido... então acho que isso talvez estivesse no nosso inconsciente, não de referências específicas, a gente tem vários livros de arquitetura japonesa que, enfim, acho que são pontos de contato inclusivo com a arquitetura Paulista, vários aspectos. Tem o beiral, que não é uma coisa tão usual na arquitetura paulista. Talvez tudo seja ligado à madeira que é mais tradicional no Japão, aqui nem sempre. Então, só para pontuar isso.

E com relação à arquitetura Moderna Paulista há essa questão de pensar a estrutura. A gente gosta muito quando a estrutura está pronta e você visita a obra o espaço já está lá, sabe? A nossa arquitetura é um pouco isso, é um momento muito bonito, que é essa coisa meio crua, o necessário está lá. Todo o resto que vai entrar depois das vezes acaba até estragando um pouco esse espaço primordial que a estrutura já traz. Então acho que é pensar nas estruturas, nas circulações... Esse prédio é muito legal porque ele está no meio da natureza, e tem uma profusão de sapos que é então ali no terreno, porque é aberto, não tem porta, ele é uma rua mesmo, você cruzá ale de noite da até medo, porque está no meio do nada lá e tem essa rua que percorre o prédio inteiro, então eu estou com esse raciocínio. Eu acho que a nossa aproximação é mais de metodologia e de pensamento de circulação, estrutura e menos de um partido.

TO: É difícil a gente avaliar, né? Maseu vendo o prédio não acho que alguém vai falar "nossa, é um prédio da arquitetura Paulista". Nem um não tem muita cara, mas acho que se você identificar essas questões de estruturas de módulo de coordenação modular, onde tem circulação, tem várias questões que estariam dentro. Não temos essa preocupação, mas a gente carrega esses conceitos que são muito Empresa, mesmo na nossa produção e na produção Business. Acho que essa preocupação com a genericidade dos espaços tem muito a ver com arquitetura pública, no fundo. Estamos um pouco mais alegres e temos um pouco mais de referências estrangeiras também não é? Então, eu gosto muito de arquitetura portuguesa, de arquitetura japonesa, os suíços são muito bons, enfim, você vê arquitetura paraguaia.

Por fim, o que é arquitetura para vocês?

GM: Assim, acho difícil você sintetizar numa frase que tem várias definições. São muitas coisas. Parece tantas coisas, aqui no escritório mesmo, a gente faz desde pequenas escadas, às grandes. Tiago coordena vários projetos de wayfinder, mas é tipo você entender os fluxos de um de um projeto e determinar onde que vão as placas e isso é arquitetura. Eu tenho um monte de colegas formados na FAU-USP, que não trabalham diretamente com o projeto, mas que fazem iluminação de show, isso de você ter uma ferramenta, de você conseguir, abordar problemas de diversas escalas e criar um método que é um método projetual de resolver esses problemas, essas questões. Eu acho que lá no fundo, essa minha amiga que faz shows da Gal-

Costa, da Maria Betânia, ela está fazendo arquitetura só que é uma arquitetura do cenário ali do palco. Então é muito amplo. Eu acho que o legal é que nós somos generalistas. Acho que isso é uma qualidade do arquiteto. Nós falamos muitas línguas, essa talvez seja a nossa ferramenta maior. A gente consegue conversar com o cliente, a gente consegue conversar com os projetos complementares, com os engenheiros... A gente consegue conversar com eles e a gente consegue conversar com quem está executando, que pode ser um carpinteiro lá da ITA, da Rewood, um mestre de obras, um cara muito simples, mas que tem uma inteligência no canal, então acho que a gente tem uma capacidade de falar várias línguas e por isso nós somos generalistas. Não sei exatamente definir o que é arquitetura, mas para o arquiteto é isso.

TO: Eu acho que tem uma dimensão da arquitetura, pela minha experiência pessoal, que eu até no começo dava menos importância para ela. Hoje eu dou mais que é a dimensão estética que não é só uma estética de fetiche, de uma coisa bonitinho e um detalhezinho e tal, mas de ter uma coerência das coisas uma sensação no espaço de bem-estar, de uma qualidade que às vezes emociona a gente quando entra no lugar, sabe?

Então, além da função generalista de juntar tudo, tem essa qualidade visual espacial, onde tem a beleza que as pessoas, na maior parte, se interessam e se emocionam também. No fundo, a gente vê que os únicos envolvidos nos processos com esse interesse são os arquitetos. O resto quer fazer cada um seu trabalho acabar e parte pro próximo. Então assim, a gente fica sustentando uma coisa que no fundo é fundamental para as pessoas.

I. A prática

Gostaríamos de falar sobre o percurso acadêmico e profissional precedente à formação do escritório. Os dois se formam em faculdades diferentes no Rio de Janeiro, portanto é interessante saber como os caminhos de vocês convergiram? Quais são os princípios que vocês trazem na fundação do Grua em 2013? Além disso, nos perguntamos se vocês tiveram experiências profissionais antecedentes à origem do escritório.

PN: Eu e Caio nos conhecemos faz uns 35 anos, muito antes da arquitetura começar a fazer parte das nossas vidas profissionais. Já éramos amigos próximos e ai fomos fazer arquitetura, cada um numa escola. Eu na UFRJ e Caio na PUC-RIO, então a gente foi traçando caminhos diferentes, estabelecendo conexões diferentes, o que eu acho que contribuiu muito até hoje para a nossa prática, que são essas redes ligeiramente diferentes.

É claro que não são radicalmente diferentes, porque somos contemporâneos, moramos na mesma cidade, fizemos escola na mesma cidade, mas, são redes um pouco distintas e que se complementam, digamos assim. Através do Caió, eu tive contato com uma série de professores, pesquisadores e vice-versa, então, nesse sentido, foi muito rico em termos de formações em escolas diferentes.

O inicio de um escritório é sempre um momento quase que arbitrariamente definido porque a gente já se conhecia, já trabalhavam juntos. No final de 2012 a gente fez um concurso, que é o concurso da Fundação Casa de Rui Barbosa, que foi logo depois que a gente saiu da universidade, tínhamos um ano de formado. A gente fez esse concurso com o Sérgio Garcia Gasco e com a Fabiana Araújo, e acabamos ganhando. Era um concurso nacional onde muitos dos nossos professores e dos arquitetos para os quais a gente olhava, e olha até hoje, estavam participando. Então o primeiro lugar foi uma surpresa e, ao mesmo tempo, uma oportunidade da gente estruturar nossa prática. A partir desse concurso vencido em 2012, a gente começou a trabalhar em 2013, já pensando que isso se constituiria num escritório.

Sobre experiências anteriores, um dos projetos que vocês selecionaram é o pavilhão humanidade da Carla Juacaba e esse foi o primeiro projeto que eu trabalhei como arquiteto. Logo depois que eu me formei, eu integrei a equipe da Carla Juacaba. Já havia um princípio de projeto definido, estudo conceitual, e eu e o Sérgio [Garcia Gasco], justamente o terceiro fundador do grupo, participámos. Então, logo antes de fazer o concurso da Fundação Casa de Rui Barbosa, que dá inicio a GRUA, eu trabalhei nesse projeto, que foi uma experiência muito importante para mim e tenho certeza que para o Sérgio também.

CC: A gente trabalha e vem buscando cada vez mais organizar o escritório, pensar a nossa prática articulada em um tripé que é a pesquisa, projeto e ensino, pois nós também somos professores de projeto, já desde 2015, quando terminamos o mestrado. Também gostamos de alguma forma, de fazer pesquisa dentro do escritório, além do mestrado e doutorado. Buscando fazer a pesquisa acadêmica e campo do projeto se atravessarem continuamente, tanto quanto possível na maioria dos trabalhos que a gente desenvolve. Então estamos muito interessados em tentar tensionar um pouco a cisão que existe entre o campo da prática e campo da teoria, sempre pensando na teoria como uma prática de pensamento que forma o projeto. Não à toa, os professores que a gente se aproximou mais, pelo menos aqui no Rio, são professores da teoria de projeto, mas não são praticantes de arquitetura de

escritório.

No meu caso, o Otávio Leonídio, que é um professor meu professor na PUC, me orienta na graduação do mestrado e hoje é alguém que eu tenho uma troca muito aberta. Dentre outros professores meus, também de teoria, estão professores que pensam no campo do projeto, eventualmente como professores de teoria e história, mas também como professores de projeto, mas não são pessoas que têm prática de escritório. Isso também difere de alguns professores da FAU-USP, lá que a maioria tem escritório. Aqui no Rio tem um pouco essa característica, os professores que a gente se acostumou a estar mais próximo não tem escritório, não desenham cotidianamente, isso tem uma série de questões, problemáticas ou não, mas fato é que a gente trouxe um pouco desse interesse pro escritório de pensar a prática de projeto como uma pesquisa, como uma oportunidade de pesquisar, um problema, uma questão. É claro que nem todos os projetos se abrem com tanta potência para essa possibilidade, mas eu diria que esses são alguns principios fundadores do escritório e, naturalmente, muitas questões que vêm da academia, informam o escritório de possibilidades de uma relação com a pesquisa de mestradado do Pedro como ele falou, não é exatamente o projeto, mas os temas que envolve.

II. O projeto, a montagem

Nos adentrando na conversa a respeito do projeto dos Abrigos no Vale, que é o objeto dessa pesquisa em virtude do mecanismo compósito concebido através da assemblagem de componentes. Gostaríamos de perguntar qual é a interpretação que vocês assumem de montagem ao praticar arquitetura?

PV: Eu acredito que não existe uma doutrina da montagem, não se trata disso aqui no escritório, não se trata de uma estratégia que, a priori, como tem que ser implementada dentro do projeto de forma alguma, mas é de fato, recorrente assim nos trabalhos que a gente teve até então. Nossas primeiras nove anos de história, são recorrentes os trabalhos que lidam com esse tema, tema da montagem. A primeira questão que me chama muito atenção, e eu acho que isso é uma oportunidade da gente estabelecer uma conexão com a primeira resposta, é que existem, na nossa visão, temporalidades, justamente durações diferentes para o projeto de arquitetura. Os projetos são encarados de maneira muito diferente em função da duração deles, ou seja, você vai fazer um trabalho de intervenção espacial que dura um dia, existe uma certa lógica material e de procedimentos que permitem realizar esse projeto. Se você vai fazer um projeto que demora cinco anos para ficar pronto, o projeto em si, o desenho, depois você sabe se é quando esse projeto será construído e uma vez construído esse projeto tem uma perspectiva de duração que é muito maior, muito superior que a expectativa de vida humana, falando distante de 300 anos. O repertório, ou seja, as ferramentas e as formas de abordagem, são diferentes, na nossa visão. Então, à medida que o projeto tem uma duração mais curta, a ideia de montagem, salvo algumas restrições, obviamente, parece ser mais pertinente.

No projeto dos abrigos, o que acontece para nos levar a adotar as soluções de montagem foi que tínhamos três projetos no mesmo terreno, no mesmo contexto, a serem desenvolvidos quase em paralelo, mas as execuções desses projetos seriam um momentos diferentes. Então, precisávamos de estratégias que nos permitissem pensar nesses três projetos sem que a gente precisasse mudar a nossa cabeça completamente entre um e outro. Precisávamos de uma certa lógica que amarrasse



esse tipo de trabalho e nos permitisse no tempo que a gente tinha, realizar e desen-
volver. Então começa daí.

Isto tem uma implicação prática que é o projeto de um sistema, no sentido de que a gente projeta princípios, estabelece princípios e segue eles ao longo do projeto. Você traz alguma variável e aí isso em função do tempo de projeto, da duração do projeto, do custo, da disponibilidade de material no local, da disponibilidade de mão de obra no local, da relação que nós teríamos com o canteiro de obra.

Vou tentar explicar um pouco de cada um desses aspectos, mas, por exemplo, em relação ao canteiro de obra, estamos fazendo de um projeto que está a três horas do Rio de Janeiro. A gente não pode se deslocar diariamente para essa obra, então isso já indica um processo construtivo à distância. Isso já também sugere um projeto que possa ser entendido como montagem, em que as coisas se encaixam umas nas outras e não necessariamente você precisa estar no primeiro, dirigindo e coordenando cada particularidade da forma e da construção. A gente poderia terminar com essas peças e no canteiro você praticamente conecta elas, então isso facilita muito esse trabalho a distância.

Por outro lado, algo que talvez tenha um peso muito grande no nosso trabalho, seja que procuramos entender os materiais em função das matérias com as quais ela interage. Digamos assim, então: a fundação está interagindo com o solo, que é formado por vários estratos, é um solo úmido contendo não só água mas vida. Nesse momento que o edifício toca o chão, é um momento em que a fundação interage diretamente com essa matéria. Então existem características, na nossa visão, particulares nesses elementos que tocam o chão. Depois, existem os elementos que são responsáveis pelos fechamentos e pela interface da arquitetura com o exterior, exemplificando: as paredes, as divisórias, etc... são esses elementos que estabelecem a interface de interior para exterior, isso tudo simplificando para não estender a resposta. Então essa estrutura tem uma outra demanda particular, o telhado está interagindo com a atmosfera, um cosmos em última instância, mas existem essas particularidades em cada um desses elementos, quando se pensa o projeto através da ideia de montagens.

A partir disso, a gente começa a tentar entender qual é a lógica de cada um desses elementos, em função das matérias com as quais ele interage, da posição dele no espaço e a gente começa a projetar essas lógicas quase de maneira separada, de forma que de um projeto para o outro, um desses elementos, por exemplo, as aver-
nárias, podem sofrer modificações sem que o todo, sem que a ideia primordial do projeto, seja perdida.

Então é essa divisão do projeto em partes, por um lado, permite que essas partes se modifiquem em função do local onde ela se implanta, no caso específico dos abrigos do alto, em função de cada contexto das três implantações. E ao mesmo tempo implica também numa reflexão sobre a junção, porque se você projeta em lógicas distintas, você precisa também depois de pensar como é que essas partes se juntam.

Observamos que o projeto se articula através de uma combinação de variados sistemas construtivos e uso de materiais vinculado ao contexto da localização do projeto. Quais fatores foram determinantes nessas escolhas? Quais foram as condicionantes mais relevantes na fase preliminar de projeto?

CC: Acho que o Pedro já falou um pouquinho, mas como ele disse esses abrigos são construídos a uma hora e quarenta do Rio de Janeiro, no distrito do município de Petrópolis que se chama Vale das Videiras, tem uma única loja de material de construção.

Uma das primeiras observações de campo do projeto é a análise da loja que existe. Qual é a loja de material disponível para compra de materiais rápidos? O que não exclui a encomenda, porque era um lugar acessível inclusive para caminhões grandes, que possibilitaram a chegada das telhas, por exemplo. Mas buscamos, tanto quanto possível, entender um pouco a lógica de materiais que circulam nessa loja, e se existia uma rede de outras lojas de materiais próximas que também pudessem nos fornecer.

Então a gente descobriu que em Areia, que era mais ou menos uma hora de lá, existe uma oficina que poderia fabricar bons lijelos cerâmicos maciços. Foi essa primeira observação, da rede local de loja de material de construção, que de fato guiou a escolha de materiais. Não só isso, mas isso é um condicionante, sem dúvida.

Outra condicionante a observação foi a conversa com os seus construtores desde o inicio para entender com que tipo de sistema construtivo eles sabiam trabalhar. Então isso também é um fator determinante, porque não adianta você escolher determinados sistemas se a mão de obra local não domina muito bem. Enfim descobrimos que o construtor que construiu o primeiro projeto do pavilhão, construiu bem com concreto.

A escolha teórica do embasamento, como o Pedro falou, tem a ver com a relação que ela estabelece com o solo, mas também com a disponibilidade de mão de obra para executar bem esse material. Bem como as alvenarias estruturais que compõem essa espécie de pódio que os projetos têm, formados pela fundação de concreto, primeira laje em concreto, e alvenarias estruturais e não estruturais também. Então acho que são essas as condicionantes.

PV: Eu adicionaria a noção do custo que é sempre um curativo nos projetos, pelo menos nos que a gente participa. Acredito que a grande maioria dos arquitetos também trabalham assim. E nesse caso, o custo já estava pré estabelecido antes de começar o trabalho. Então, ou você faz um projeto competitivo com o orçamento que tem, ou corre-se muito risco do projeto não ir para frente, e a gente queria muito que esse projeto acontecesse. Então é uma equação com vários fatores, imprecisa, mas que no final das contas vai restringindo os universos de trabalho.

Par finalizar, existe também uma condição imperativa, que é a condição climática. Eu acho que os materiais efêmeros estão intimamente ligados, então existe um contexto muito diferente do contexto urbano. Lidamos com um contexto que chove muito, que fica muito frio, mas, sobretudo, é uma zona muito úmida, tropical-túmida... São esses os fatores por alto que vão definindo os poucos os materiais e as estratégias.

CC: Eu só vou adicionar mais um ponto que eu acho que é fundamental, que tem a ver com a leitura, o repertório e bagagem que a gente traz também às nossas pesquisas e interesses. Os materiais são influenciados um pouco pela leitura que a gente faz de obras que a gente admira ou gosta, de escritórios e arquitetas e arquitetos que gente costuma olhar... então os materiais acabam sendo um pouco influenciados também. Eu acho também que pelo modo como especificamente alguns arquitetos e arquitetas trabalham os materiais, esse é um fator determinante também.

Achamos interessante como olhando para este projeto, resulta clara a leitura dos elementos partes do sistema construtivo que dá forma ao espaço. Nesse sentido, o componente se estabelece como princípio ordenador e definidor da composição espacial ou trata-se da operação inversa? Como foram definidos os módulos? PV: É impossível de responder, porque não é nenhum componente que se estabelece como princípio ordenador do espaço, nem um pensamento espacial, "livre" que determina uso dos componentes. É uma relação de mutualismo, um influencia o outro constantemente até o final do processo. E essa relação mutualística inclui uma negociação constante, então por um lado, você avança no pensamento mais abstrato, que investiga qual seria o volume de espaço necessário ou propício para desenvolver uma série de atividades que a gente imagina que possam ser desenvolvidas nessas arquiteturas e, por outro lado, quais são as possibilidades construtivas, como o Caiô falou, a partir dos materiais disponíveis no lugar, então, é uma combinação dessas duas reflexões, que gera a cultura. A gente entende que a arquitetura não é nem só uma concepção espacial, abstrata, nem só uma construção material que implica num espaço, então ela é uma combinação das duas coisas.

Então os módulos foram definidos precisamente assim, por um lado, uma pesquisa mais abstrata, que implanta, verifica qual seriam as medidas adequadas para abrigar uma série de atividades e que, por outro lado, uma pesquisa adequada para abrigar, por exemplo, a peça de madeira maciça, uma vez que a gente entendeu que a gente gostaria, por todos esses fatores, de trabalhar com a madeira maciça, a gente vai ao fornecedor de madeira e entende que até sete metros a gente consegue uma peça continua, consegue transportar e comprar essa peça com relativa economia. Mais do que isso, você precisa de uma árvore que demora muitos anos para crescer, é uma peça muito especial e que, por conta disso, é muito mais cara. Além disso, a mais de sete metros você não consegue botar num caminhão comum que tem seis metros de cacamba. Então tudo isso nos levou a entender que sete metros seria um valor máximo para um elemento estrutural contínuo. A partir disso, começa uma reflexão, se a gente gosta de trabalhar com grande balanço, que é o caso nesses projetos de videiras, a gente estabelece um metro de balanço para cada lado, mais o balanço da telha, que a gente entende o que dá pra fazer cinqüenta, sessenta centímetros, então, um metro e cinquenta de balanço, já é um balanço bastante generoso e então a gente fica com vão com quase cinco metros, então de novo, é uma negociação entre as duas coisas, cinco metros por três metros, que é um módulo básico desse projeto. Dá quinze metros quadrados, em 15 m², você faz um excelente quarto, você faz uma sala, uma cozinha, você faz um banheiro e uma copa, você faz uma mesa de jantar. Com três metros, que é a menor distância entre pilares, é a distância ideal para você montar uma rede de deitar, por exemplo. Então é uma constante negociação entre esses dois universos que não estão separados, mas que a gente pode falar deles como dois universos e que, em algum momento, se harmonizam... se combinam.

É relevante mencionar o vínculo entre desenho e obra neste projeto. Supomos que a realidade do canteiro influencia as escolhas projetuais na fase de desenho, trata-se de uma condicionante que pode envolver limitações? Ou talvez, ao contrário, a obra permite uma experimentação que pode levar a soluções não previstas no desenho?

CC: Boa pergunta, também acho que é uma pergunta que varia de projeto para projeto, porque os construtores são diversos. Mas falando desse caso, embora a gente conheça já um dos construtores, o pavilhão que vocês devem ter visto, a sauna foi um construtor, e nos abrigos foi um outro construtor. São construtores que

têm a mesma qualidade, mas tem uma maneira muito próxima de construir, porque são dois construtores locais, não têm uma formação técnica diferente, então, dois construtores, chefes de obra, têm a mesma característica de trabalho. Nesse caso, boa parte das soluções foram enxambradas na fase de desenho, o projeto teve a colaboração de um engenheiro calculista, Rodrigo Afonso, então, soluções técnicas estruturais, especialmente, foram enxambradas na fase de desenho em colaboração com o calculista e as informações de modos de construir foram alinhadas, assinadas, orientadas, tanto por nós, quanto pelo Rodrigo para um entendimento global do construtor, tanto por nós, quanto pelo Rodrigo para um entendimento específico, é claro que o construtor muitas vezes apresenta soluções de canteiro que viabilizem melhor a construção de algum aspecto da obra. E às vezes, o construtor ajusta alguma coisa que estava prevista, tanto por facilidade ou economia de material até. Nesse caso, a obra até permitiria o "modificar", o "experimental", com os construtores, mas eu diria que não foi uma obra no viés clássico da experimentação de canteiro, não é aquela obra em que o projeto mudou de direção ou houve alguma descoberta que faz a obra mudar completamente o projeto.

PV: Concordando com o Caio, eu diria ainda que esses projetos têm preocupação de minimizar a margem de alterações e imprevistos ao longo da obra. Isso porque é uma obra que a gente não tava perto, foi uma obra longe, então que precisava ser coordenada muitas vezes por telefone ou por e-mail. Os construtores, especificamente, trabalharam nesse projeto não se comunicam tão bem, tem uma certa prática da comunicação oral e presencial então não dá para você mandar um e-mail, exigir um carabinório... nem cabe, nem nos gostaríamos de ter nesse caso, então voltando na questão de um juncão das partes, a gente procurou gastar muito tempo em projeto, pensando como que seriam as associações entre essas peças para que isso já tivesse resolvido no momento da obra. E de fato, foi isso que aconteceu. Tem pouquíssima alteração de projeto durante a obra, a não ser alguns elementos específicos que são previamente projetados como algo que pode mudar ao longo do processo. E aí o fato desses elementos terem lógicas separadas também contribui para que isso seja possível. A maioria dos componentes estão muito precisamente projetados e associados e você tem um desses componentes, no caso de um desses abrigos, o abrigo baixo, os fechamentos frontais de madeira, estão quase projetados de maneira diagramática porque a gente sabe que no momento em que os outros componentes tiverem prontos, a gente vai lá na obra e mede tudo, vai encontrar com o carpinteiro e aí a gente vai definir quais são as possibilidades. Então, nem mesmo o que é definido na obra é projetado para tal. Embora pareça contraditório, é possível também você projetar alguma coisa para que ela sofra modificações ao longo do tempo e eu acho que quando a gente define precisamente que elementos são esses a gente consegue controlar um pouco mais esse processo.

Isso serve para esse contexto específico, para esses construtores, para um trabalho que a gente precisava garantir que o custo seria "x", que o tempo de obra seria "y". Então é claro que tem outros contextos onde você tem menos imperativos, menos fatores que são obrigatórios, digamos, dentro, um processo, você consegue ter mais margem para a decisão em cima da hora para mudar isto, mas não foi o caso deste trabalho.

Pensando no significado do detalhe construtivo como ponto de encontro entre partes em direção de um todo, qual é a concepção e a origem do detalhe nos projetos de Grua?

Se a gente entende o projeto como uma associação entre as partes, é precisamente no vínculo entre essas partes, que se dá o maior desafio do trabalho. Então, de fato, existe assim uma atenção especial para esse momento, para o momento da junção. E aí, de novo, não existe uma concepção a priori, eu acho que não existe uma forma de lidar que se repita obigatoriamente ao longo dos nossos projetos e ao longo de um projeto em si, mas a gente vai buscando as ferramentas e os repertórios que mais nos auxiliam para cada caso.

Existe uma reflexão fundamental que a gente traz na universidade, que vem do estudo de livros, da cultura teórica, que dá a ideia de entender esses detalhes ou esse momento da junção. Como algo que diz respeito a coisas que estão para além dele. Ou seja, a ideia de que através de uma relação micro você pode pensar relações de escalas mais ampliadas. Acho que isso a gente traz um pouco, desses estudos, desse repertório teórico que a gente estuda há muitos anos de maneiras diferentes.

Então, acho que a partir disso a gente se debruça sobre esses casos, tentando entender as propriedades de cada um desses materiais e como que a gente poderia operar essa junção. No caso de vidérias, era muito importante que fosse simples, era muito importante que a maneira de juntar uma coisa na outra pudesse ser dominado por um construtor que tem muitas qualidades, mas que não é propriamente alguém que vai projetar o canteiro de obra, ele vai fazendo e pensando e resolvendo os problemas à medida que a obra vai avançando. Então, para a gente era muito importante que esse cara conseguisse fazer essa junção e não uma super construtora que tem um engenheiro que vai prever os problemas desse detalhe. Esses são alguns dos fatores que nos levam a trabalhar de uma forma ou de outra.

Se a gente fosse expandir esse debate para outros tipos de projeto, a gente teria que pensar sobre os contextos específicos de cada um deles. De novo, voltando sobre a ideia de duração, quando você tem um projeto de curta duração que faz parte das nossas atividades aqui no escritório, as lógicas de junção são totalmente diferentes de um projeto com uma duração mais prolongada, como é o caso dos abrigos no vale. Então eu diria que tem uma concepção fundamental e se baseia na importância do detalhe e na capacidade de falar de outras relações em outras escadas, mas depois disso, existe uma preocupação em se adaptar a cada situação específica.

III. Direcionamentos prático-teóricos

Queso concluindo, uma pergunta é relacionada a referências teóricas e projetuais. Quais foram as principais referências desse projeto? E com quais referências vocês mais se identificam? Como vocês enxergam produção do Grua em comparação à tradição da arquitetura moderna do concreto armado?

PP. Nesse caso, na minha memória um projeto que tem bastante tempo foi iniciado, como pavilhão, a gente desde sempre que os olhou muito para repertórios. Eu acho que está desde o começo nesse trabalho, mas que a gente poderia entender, talvez à alguma obra ou um trecho, alguma prática de arquiteto como o Renzo Piano, que de alguma forma, tensionam as relações entre estruturas, materiais de catálogo, industrializados, invenção de peças, também a utilização e desenho de materiais locais. Mas também, arquitetos que a gente admira e gosta muito de brasileiros e mais

contemporâneos a nós, como por exemplo, o escritório Andrade Morettin. Eu estou muito interessado hoje nessa coisa da montagem, porque eu adoraria que a gente pudesse ficar falando sobre montagem, fiquei estimulado assim pelo que vocês estão fazendo, queria só entender melhor, porque eu acho que tem a ver com essa coisa das referências de projeto. A gente gosta de pensar também sobre o repertório, as ideias e questões como uma montagem. A gente tem um painel aqui no escritório que é onde a gente coloca repertório, desenhos, trabalhos de processo, onde a gente também faz algumas apresentações para clientes...

Essa ideia da montagem. Acho que é muito interessante para o também nesse tipo de repertório, né? A montagem de um repertório com qual o gente mobiliza, Com relação a essa pergunta cabulosa do concreto armado, sem dúvida, eu acho que o repertório da Arquitetura Brasileira está totalmente entranhado. Criticamente, tanto quanto possível, a gente tem que se lembrar que o repertório também não é uma coisa que a gente precisa abranger por completo, que pode também pensar criticamente sobre arquitetura moderna. Faz parte da nossa graduação, está presente em boa parte dos livros que a gente tem no escrito, pesquisa, vários arquitetos e arquitetas que a gente costuma olhar e dialogar. Mas eu não saberia dizer especificamente sobre a tradição da arquitetura moderna do concreto armado. Eu acho que é muito difícil alguém da nossa geração não sair de uma faculdade de arquitetura aqui no Brasil “influenciado”, de alguma forma, “afetado” por essa produção. Uma produção absolutamente extraordinária. Está localizada também num tempo muito específico, entre a década de 30 e 80, foram 50 anos da produção de altíssimo nível que formou um repertório incrível. Orientaram mesmo abrimos uma revista Monolito que chama “Escola Carnoca” e notamos várias obras que a gente não conhece bem. Então, de fato, é um repertório gigantesco que a gente não teve problema nenhum em lidar, em dizer que de fato se mobiliza e é afetado por ele, porque tem muita gente que se incomoda, quer ultrapassar, quer uma coisa que não seja ultrapassada. Acho que o moderno pode ser visto com uma sensibilidade de pensar no espaço, a arquitetura. Mas isso não quer dizer que nem todas as pesquisas que a gente faz aqui no escritório, a gente não está buscando também olhar criticamente para essa produção, sobretudo por causa do concreto armado, como uma técnica construtiva que permitiu alguns efeitos colaterais ambientais, que são alguns colapsos que a gente vê hoje.

E importante falar que a gente tem debatido no escritório e em alguns trabalhos a gente pode trabalhar com eles, mas olhando a Arquitetura Moderna Brasileira do ponto de vista de uma produção que estava relacionada com ideais de progresso que talvez hoje precisam ser problematizados, não silenciados. Mas o concreto armado, a gente sabe, é um tipo de estrutura que permitiu o alastramento radical das construções, um tema que é impossível falar rapidamente, mas eu queria colocar que a gente tenta dialogar com essa produção de diversas formas, criticamente, se aproximando em alguns pontos também buscando ver como que é Brasília, por exemplo, a plataforma rodoviária de Brasília, que foi o tema do meu mestrado, gastou mais concreto do que o Maracanã. Então, tem qualidades tremendas dos pontos de vista territoriais, urbanísticos, de projeto, mas é uma obra que envolve uma violência, assim como outras obras da tradição da arquitetura moderna brasileira do concreto.

Precisa conversar sobre isso mais do que julgar, eliminar o silêncio.

CC: Acho que vai ser mais rico explicar para vocês como a gente trata a ideia de referência, é muito difícil a gente usar esse termo aqui no escritório, “referência”, a gente costuma falar de repertório. Não é que a gente tenha uma referência para

cada projeto, a gente tem um repertório que é amplo, e que se constitui ao longo da nossa vida. Como que a gente constitui nosso repertório? Existem dois grandes grupos, que se cruzam. De um lado, essas experiências do cotidiano, digamos assim, como a casa dos seus avós, a casa que eu visitei quando eu era pequeno e o posto que, do lado da minha casa, tem telhado interessante, etc.. E tem um outro grupo que é o repertório oficial, que a gente estuda nas revistas e estuda nos livros. Então eu diria que existem estes dois grandes grupos e a estamos constantemente os alimentando e lançando a mão de cada um deles a medida da necessidade, à medida que a gente encara projetos que nos indicam o uso desses componentes do nosso repertório.

No caso específico dos abrigos, quando a gente foi projetar abrigos mínimos de 30 m², a gente estudou especificamente três trabalhos a partir de 1 método que a gente vem adotando já desde o inicio da nossa prática, que é a ideia de redesenhar certos projetos. Então tem um projeto de Andrade Morettin, eu já não me lembro o nome, mas é projeto do inicio da carreira dele, que é uma área molhada, feita em alvenaria e que se conecta com uma fundação superficial, um baldrame, uma viga corrida, em cima dessa vigas se assenta um casco madeira, que define a sala e o quarto e é fechado em carbono policarbonato alveolar. Então esse trabalho do Andrade Morettin é uma parte importante da história e a gente soma a casa mínima da Carla e o ateliê da Lina bo Bardi, que fica na casa de vídeo. São três arquiteturas que dessas três, a gente só visitou uma que é da Lina na casa de vídeo, as outras é o repertório de revista, livro... então é sobre esses três que a gente realmente se debruçou e desenhou. Entendeu qual era o vão entre as estruturas, quais eram os materiais, qual era a área que eles conseguiram, a área mínima produzida por cada uma dessas 3 arquiteturas mínimas. À esses três, se somou o galinheiro existente no sítio onde a gente fez esse trabalho.

Então usando isso como exemplo para ilustrar esses dois universos, esses dois grupos que não estão apartados, eles se entrecruzam. Mas que é típico de investigação a gente pode tratar como dois. Vejo dois conjuntos de referências diferentes.

PV: Caio deu algumas pistas da nossa relação com a arquitetura Moderna Brasileira. Eu vou dar outra pista, vocês conhecem o trabalho que a gente fez na cobertura do Museu de Arte Contemporânea de Niterói? Esse foi um trabalho que Ildou, frontalmente, com a arquitetura Moderna Brasileira, embora seja uma arquitetura tardia do Niemeyer, do inicio dos anos 90. O museu de arte contemporânea é um emblema de alguma maneira desse período e, sobre tudo, na obra do Oscar Niemeyer. Quando a gente se debruçou sobre esse projeto, de forma crítica, como a gente disse na pungua anterior, a gente vai pensar sobre uma série de coisas, entre elas, por exemplo, a produção de imagens que se dá a partir do projeto do Niemeyer, ou seja, trata-se de um museu que teoricamente ou tradicionalmente, contém aquilo que é de valor. Os museus são feitos para abrigar bens de valor e paradoxalmente, nesse caso, o Niemeyer construiu um museu, que é muito ruim para guardar peças de valor, do ponto de vista objetivo mesmo, e que produz uma imagem extraordinária para o exterior. Então, tem uma certa contradição ali, não?

Esse objeto que não guarda bem as coisas que ele contém, mas que ele próprio se converte num bem artístico e relevante. Então a gente foi trabalhar sobre essa contradição e por isso a gente fez uma escada que levava o público à cobertura do museu, de onde não se podia mais ver essa forma icônica ou essa imagem produzida pelo edifício.

Essa é a maneira que a gente tem encontrado de trabalhar esses temas. De forma crítica, mas procurando fazer uma crítica proativa em que lançamos alguma ideia do espaço e do tempo e não nega ou vangloria a produção.

Por fim, o que é arquitetura para vocês?

PV: Tem uma maneira de responder que é dizer que arquitetura é uma disciplina. Olhando de um ponto de vista menos sensível e talvez mais pragmático. A gente se forma em arquitetura e urbanismo e costuma dizer que se forma mais em arquitetura. Eu gosto de uma definição do Altino Arantes que diz que a arquitetura é um convés de forças de saberes técnicos e artísticos, eu acho que essa talvez seja uma uma definição de onde esses vetores ganham proximidade.

CC: Assim como é importante definir as coisas, é importante também não definir as coisas. Então arquitetura é um monte de coisa ao mesmo tempo, a gente está tentando aqui no escritório trazer para a área de abrangência da arquitetura esses projetos que vocês citaram como um projeto de instalação. Pra fazer isso, a gente tem adotado um termo que veio de uma provocação do Abílio Guerra, do pessoal da Mackenzie de São Paulo, que é a ideia de arquitetura de curta duração. Então a gente está constantemente nos esforçando para tornar essa resposta uma resposta menos possível, menos precisa, mais abrangente.

Então é um pouco contraditório tentar falar o que é arquitetura em cinco minutos, porque todo o nosso esforço é de trazer para dentro desse campo disciplinar atividades que não necessariamente são atendidas tradicionalmente como parte desse campo. A arquitetura está em escuta e a gente está de alguma maneira tentando contribuir para afrouxar esses limites.

- Abbagnano, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Citado em Morettin, Marcelo. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Aciabá. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP. Área de concentração: Projeto da Arquitetura. São Paulo, 2020.
- Aciabá, Marcos. Marcos Aciabá. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- Amaral, Cláudio Silveira, Guerini, Régis Alberto. "Sérgio Ferro e John Ruskin Crítica ao processo produtivo da arquitetura." Vitruvius, Março 2017. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.202/6487>>. Acesso 7 Jun 2022.
- Aravena, Alejandro. Elemental. Conferência FAU UniRitter Porto Alegre, 2016.
- Aravena, Alejandro. Risking Everything: Alejandro Aravena's Humble Revolt Against Starchitecture. Entrevista para Architizer. Disponível em: <<https://architizer.com/blog/practice/materials/alejandro-aravenas-architecture-of-improvement/>>. Acesso 30 de Jun 2022.
- Atique, Fernando. Arquitetando a "Boa Vizinhança": a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945. São Paulo, 2007.
- Banham, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- Baratto, Romullo. "A transdisciplinaridade é essencial à arquitetura": entrevista com Vão" 05 Dez 2020. ArchDaily Brasil. Acesso 7 Fev 2022.
- Bardi, Lina Bo. Ao 'limite' da casa popular. In Revista Mirante das Artes, etc, nº2 Mar-Abr, 1967.
- Bastos, Maria Alice Junqueira. PÓS-BRASÍLIA: RUMOS DA ARQUITETURA. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Bernardes, Sérgio. Documentário Bernardes. Documentário, Rio de Janeiro, Abr 2017a. <<https://www.youtube.com/watch?v=v5RkZ8cbgKo>>; Acesso 05 Mai 2022
- .

Bierrenbach, Ana Carolina. Conexão Borsoi-Bardi: sobre os limites das casas populares. In Revista Risco, n-7, 2008.

Biselli, Mario. Teoria e prática do partido arquitetônico. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

Bogéa, Marta. Cidade errante: arquitetura em movimento. Tese (Doutorado). Área de Concentração: Projeto, espaço e cultura – FAUUSP. São Paulo, 2006.

Borsoi, Acácio Gil. “Cajueiro Seco: o caminho interrompido da auto construção industrializada”. Projeto, São Paulo, n. 66. Agosto 1984.

Bruand, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Calafate, Caio, Varella, Pedro. “Gru'a - Abrigos no Vale - Aula Inaugural Conversas em Projeto” Maio 2021. Arquiteturas Mínimas. Apresentação para ateliê aberto DPA FAU UFRJ. <<https://www.youtube.com/watch?v=QMULJ0eApCQ&t=4334s>>. Acesso 25 Mai 2022.

Cantalice II, Aristóteles de Siqueira Campos. “Descomplicando a tectônica: três arquitetos e uma abordagem”. Recife, 2015.

Carranza, Edite e Carranza, Ricardo. Ver “A casa arquétipo da UNICAMP” in: Arquitetura + Arte. <revista5.arquitetonica.com/index.php/magazine-1/arquitetura/a-casa-arquetipo-da-unicamp> Acesso 07 Mai 2022.

Cavalcanti, Lauro. Sérgio Bernardes: herói de uma tragédia moderna. Série Perfis do Rio. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.

Cavalcanti, Lauro, Lago, André Corrêa do Lago. Ainda Moderno? Arquitetura Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

Costa, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. Os Cadernos de Cultura, n. 6, Serviço de Documentação do MEC, 1952. Reproduzido em COSTA, L. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

- Delonero, Gustavo; Juni, Anna; Nunes, André; Te Winkel, Enk. Sede de uma Fábrica de Blocos. Projetos, São Paulo, ano 18, n. 212.05, Vitruvius, ago. 2018. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/18.212/7073>>. Acesso 13 Jun 2022.
- Dualibi, Jackson. Arquiteto Joan Villà - A Construção de cerâmica armada. Dissertação (mestrado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.
- Feitosa, Ana Rosa Soares Negreiros. A produção arquitetônica de Acácio Gil Borsoi em Teresina. Análise dos critérios projetuais em edifícios institucionais. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, Dissertação de mestrado, 2012.
- Frampton, Kenneth (1990). Rappel à L'ordre, argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2^a. ed., 2008.
- Frampton, Kenneth (1995). Estudios sobre Cultura Tectónica: Poéticas de la Construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX. Madrid: Akal Arquitectura, 1999.
- Frascari, Marco. "The Tell-the-Tale Detail", In VIA, no. 7, Philadelphia: University Of Pennsylvania and MIT Press, 1984.
- Galvão, Fernando de Medeiros. A concepção estrutural como expressão plástica: um olhar tectônico sobre arquitetura em madeira. Fernando de Medeiros Galvão. Natal, RN, 2009.
- Garcia dos Santos, Laymert apresentando a obra "Dentro do Nevoeiro" (2018) de Guilherme Wisnik.
- Goodbun, Jon; Klein, Michael; Rumpfhuber, Andreas; Till, Jeremy. The Design of Scarcity. Moscou: Strelka Press, 2014.
- Gregotti, V. O Exercício do Detalhe. 1983. In NESBITT, Kate (org). Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996.
- Gru.a Arquitetos. "pavilhão videiras." Grua Arquitetos, <http://www.grua.arq.br/projetos/pavilhao-videiras>. Acesso 18 Junho 2022.

Gru.a Arquitetos. "abrigo alto." Grua Arquitetos, <http://www.grua.arq.br/projetos/abrigo-alto>. Acesso 18 Junho 2022.

Grunow, Evelise. "23 Sul: Sede Administrativa Da Fundação Florestal Na Estação Ecológica Juréia-Itatins, Peruíbe (SP)." Revista PROJETO, Outubro 13, 2020. <<https://revistaprojeto.com.br/acervo/23-sul-sede-administrativa-da-fundacao-florestal-na-estacao-ecologica-jureia-itatins-peruibe-sp/>>.

Guadet, Julien. Éléments et théorie de l'architecture v. 4. Librairie de la construction moderne, 1909.

Junqueira de Camargo, Mônica. Escola Paulista, Escola Carioca. Algumas Considerações. São Paulo, 2019.

Junqueira de Camargo, Mônica. "Docomomo." UFBA, Arquitetura Moderna Brasileira. 25 Anos Do Docomomo Brasil. Todos Os Mundos. Um Só Mundo, 2019.

Juaçaba, Carla. Entrevista com Carla Juaçaba em IAUUSP São Carlos. Fev 2019 <https://www.iau.usp.br/index.php?option=com_content&view=article&id=788:entrevista-com-carla-juacaba&catid=8:noticias&Itemid=161>. Acesso 13 Jun 2022.

Juaçaba, Carla. Entrevista in ENTRE: Entrevistas com arquitetos por estudantes de arquitetura. Rio de Janeiro: Viana & Mosley editora, 2012.

Juaçaba, Carla. "Everything Can Change in 100 Meters" Apresentação University of Toronto, Jan 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=MpT-3AT5hQg&t=850s>>. Acesso 29 Jun 2022.

Juaçaba, Carla. "Humanidade 2012." ARQ.no. 90 Santiago, August 205. <<https://doi.org/10.4067/s0717-6996201500020001>>. Acesso 30 Jun 2022.

Juni, Anna. Entrevista concedida à Assemblage. São Paulo, 23 Jun 2022.

Juni, Anna; Tel Winkel, Enk; Delonero, Gustavo. Descrição do projeto "Sede para Fabrica de Blocos" extraída pelo site de Vão Arquitetura. <<https://vao.arq.br/projetos.html>> Acesso 22 Jun 2022.

- Kruft, Hanne-Walter. Historia de La teoria de la arquitectura. 1. De La antigüedad hasta el siglo XVIII. Madri: Alianza, 1990.
- Lago, André Corrêa do. Brasil, 1914-2014: modernidade como tradição. Pavilhão do Brasil na Bienal de Arquitetura de Veneza 2014. Arquitextos, São Paulo, ano 15, n. 175.04, Vitruvius, dez. 2014. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.175/5380>>. Acesso 13 Mar 2022.
- Latorraca, Giancarlo, (org). João Filgueiras Lima, Lelé. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, Lisboa: Editorial Blau 1999.(1^a. Ed).
- Manzi, Gaú, Oakley, Tiago. Entrevista concedida à Assemblage. São Paulo, 9 Junho 2022.
- Marques Bahia, Denise. Assim caminha a modernidade... MDC: Revista de arquitetura e urbanismo, n.2, 2006. Disponível em: <<https://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc02-txt01.pdf>> . Acesso 18 Mar 2022.
- Marques, Sérgio. "VI Encontro Da Associação Nacional De Pesquisa e Pós-Graduação Em Arquitetura e Urbanismo." UnB, Arquiteturas Contemporâneas No Brasil: Tempo e Espaço, 2020.
- Mendonça, Adriano. Entrevista à Lelé, Salvador, 2007, in: ENTRE. Entrevistas com Arquitetos por Estudantes de Arquitetura. Viana & Mosley: Rio de Janeiro, 2012.
- Montaner, Josep Maria e Muxí, Zaida. Ver "Residência estudantil da Unicamp" in: Revistas 154.02. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/13.154/4895>>; Acesso: 07 Mai 2022.
- Morettin, Marcelo. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP. Área de concentração: Projeto da Arquitetura. São Paulo, 2020.
- Motta, Flavio. "Paulo Mendes da Rocha". Acrópole, n.343, set. 1967.
- Nakanishi, Tatiana Midori, e Márcio Minto Fabrício. "Arquitetura E domínio técnico Nas Obras De Marcos Acayaba". Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online), nº 9, Janeiro 2009.

Nobre, Ana Luiza de S. Fios cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70). Rio de Janeiro: Tese de doutorado, PUC/Programa em pós-graduação em história social da cultura, 2008.

Ostrower, Fayga. Criatividade e Processos de criação. Petrópolis: Vozes, 2014.

Paiva, Cristina. Tessituras e Criação 12/2011. Além da Teoria da Montagem de Eiseinstein. Princípios Gerais da Construção de Obras de Artes, 2011. Citado em Morettin, Marcelo. Arquitetura como montagem: aproximações a partir da obra de Glenn Murcutt e Marcos Acayaba. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP. Área de concentração: Projeto da Arquitetura. São Paulo, 2020.

Pallasmaa, Juhani. Habitar. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

Paz, Daniel. "arquitextos 102.06: Arquitetura efêmera ou transitória | vitruvius." Vitruvius, Novembro 2008, <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/97>. Acesso 22 Jun 2022.

Perez-Gomes, Alberto. Architecture and the Crisis of Modern Science. Cambridge. MA: MIT Press. 1983, p.126 Citado em Odgers, Jo; Samuel, Flora; Sharr, Adam. Primitive: Original Matters in Architecture. Routledge. 2006.

Queiroz, Suzane ; Jefferson, Alfredo . Humanidade 2012: Do Impermanente ao Efêmero, um Protótipo de Solução Sustentável. In: 7 Simpócio Design Sustentável, 2019, São Paulo. Blucher Design Proceedings. São Paulo: Blucher, 2019.

Queiroz, Suzane Oliveira, Alfredo Jefferson de. Humanidade 2012. De arquitetura impermanente à arquitetura efêmera. Arquitextos, São Paulo, ano 20, n. 237.04, Vitruvius, fev. 2020 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.237/7643>>. Acesso 15 Fev 2022.

Ribeiro, Nelson Pôrto. Técnicas construtivas tradicionais das alvenarias no Brasil. In Braga, Márcia (org.) Conservação e restauro: arquitetura brasileira. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003.

Ridenti, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª edição, São Paulo, Editora Unesp, 2014.

- Rocca, Alessandro em Fuoco Amico n.3, pubblicazione periodica di architettura, arte e paesaggio, Milano, Outubro 2015.
- Rocha, C. Escola Carioca x Escola Paulista + MASP +MAM. Fortaleza, 2014.
- Sauer, Cássio. Arquitetura x Escassez na produção contemporânea em território latino-americano. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre, 2019.
- Schwarzer, Mitchell. Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics. In JSAH-Journal of the Society of Architectural Historians, number 52, pg.267-280, Setembro 1993.
- Secretaria de Infraestrutura e Meio Ambiente do Estado de São Paulo. "Estação Ecológica Juréia-Itatins ganha nova sede administrativa sustentável." Secretaria de Infraestrutura e Meio Ambiente do Estado de São Paulo, 9 Março 2019, <https://www.infraestruturameioambiente.sp.gov.br/2019/03/estacao-ecologica-jureia-itatins-ganha-nova-sede-administrativa-sustentavel/>. Acesso 12 Jun 2022.
- Segawa, Hugo. As vertentes da invenção arquitetônica: arquiteturas da lógica, da beleza, onde nada sobra e nada falta. Projeto, São Paulo, n. 198, p.28-29, Jul. 1996.
- Segawa, Hugo Massaki. Marcos Acayaba, delineador de estruturas. In: Marcos Acayaba, 2007.
- Segre, Roberto. Pavilhão Humanidade 2012. Uma arquitetura frágil e sustentável no evento Rio+20. Projetos, São Paulo, ano 12, n. 138-139.02, Vitruvius, jun. 2012 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/12.138-139/4403>>. Acesso 16 Mar 2022.
- Sekler, Eduard. Structure, Construction, Tectonics (1964). In KEPES, Gyorgy. Structure in Art and in Science. New York: George Braziller, 1965.
- Solà-Morales, Ignasi (1987). Arquitectura Débil. In: SOLÀ-MORALES, I. Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Semper, Gottfried (1851). *The four elements of architecture and other writings*. Tradução de Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Nova York: Cambridge University Press, 1989.

Sousa Jr., Hélio Olga. Hélio Olga de Souza Jr.: entrevista. Entrevistador: Tatiana Midori Nakanishi. São Paulo. 1 CD-ROM. 23 mar. 2007.

Souza, Diego Beja Inglez de. *Reconstruindo Cajueiro Seco: Arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco (1960-1964)*. São Paulo: FAU-USP, dissertação de mestrado, 2008.

Tinem, Nelci. *O Alvo do Olhar Estrangeiro – O Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. João Pessoa: Editora Universitária, 2006.

Torrent, Horacio. *Al Sur de América: Antes y ahora*. Revista ARQ no 51. Santiago: Ediciones ARQ, 2002.

Varella, Pedro, Calafate, Caio. Entrevista concedida à Assemblage. São Paulo, 14 Junho 2022.

Vilela, Adalberto. *João Filgueiras Lima: uma ponte entre a arquitetura e o design*. Brasília, Editora Universidade de Brasília (EdUnB), 2014.

Villà, Joan. *A Construção com componentes pré fabricados cerâmicos: Sistema construtivo desenvolvido em São Paulo entre 1984 e 1994*. Dissertação (mestrado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2002.

Wilk, Elvia. "Inconstância Material." 2012. Extraído do site de Héctor Zamora, 26 Set 2017, <<https://lsd.com.mx/artwork/inconstancia-material/>>. Acesso 24 Junho 2022.

Wisnik, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*. Ubu Editora, 2018

Wisnik, Guilherme. Exercícios de liberdade. In: Marcos Acayaba. São Paulo, 2021.

23 SUL. "Sede Administrativa Fundação Florestal – Juréia-Itatins – 23 Sul." 23 Sul, <<https://www.23sul.com.br/portfolio-item/sede-administrativa-fundacao-florestal-jureia-itatins/>>. Acesso 28 Junho 2022.

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO