

Reflexões sobre o pós-modernismo

SYLVIA FICHER

Entrevista a propósito do artigo *Anotações sobre o Pós-Modernismo* [1]
concedida a Danilo Matoso - Brasília 9/3/2007



FONTE: DANILLO MATOSO

4

A DÉCADA DE 1980 foi marcada por um movimento progressivo de reabertura cultural decorrente do processo político de democratização. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que, frente ao nacionalismo totalitário da ditadura, a cultura regionalista acabou por identificar-se com os movimentos de resistência ao regime. A arquitetura não funcionou de modo distinto. Superando a antiga polarização entre São Paulo e Rio de Janeiro, cada um dos núcleos urbanos emergentes do *milagre econômico* passou a alunhar seus próprios valores e suas idiossincrasias, articulando-se em torno de pequenas hegemonias locais filhas de grupos profissionalmente dominantes. Um pragmatismo *prancheteiro* dos arquitetos mineiros vinha da explosão urbana de Belo Horizonte, polarizado na apologia ao design do grupo fundador da revista Pampulha. Em Brasília, a cultura arquitetônica acabou ilhada entre a sombra dos edifícios e arquitetos fundadores da cidade e a presença determinante e vigilante do Estado, que pouca vazão dava à diversidade plástica ou conceitual.

Foi nesse contexto que o denso trabalho acadêmico de Sylvia Ficher auxiliou na fundação de uma tradição regional brasiliense, ironicamente crítica em relação ao Movimento Moderno. Seus textos, acolhidos pela editoria de Hugo Segawa e Ruth Verde Zein na revista Projeto, tornaram-se referência

conceitual obrigatória para os arquitetos formados pela Universidade de Brasília.

Formada na FAU-USP dos anos 60, cedo a arquiteta trabalhou no escritório de João Vilanova Artigas e de Fábio Pentead, tendo retornado à USP em seguida como pesquisadora. Em 1976, rumo a Nova Iorque, realizando seu mestrado na *Columbia University* - então, a base das exposições, conferências, publicações e construções da vanguarda da crítica e teoria da arquitetura mundial. Retornando ao Brasil, mudou-se para Brasília, onde trabalhou como fiscal de obras do Banco Nacional de Habitação - BNH, ingressando em 1983 como docente na Universidade de Brasília. Além sua própria produção como historiadora, crítica e teórica da arquitetura, ela esteve à frente da tradução e publicação no Brasil de diversos ensaios clássicos e contemporâneos, como *A linguagem Clássica da Arquitetura*, e *Ensaio sobre o projeto*.

A leitura do artigo *Anotações sobre o Pós-Modernismo*, quase vinte e cinco anos após sua publicação, demonstra não apenas a lucidez em traçar o panorama da arquitetura internacional de então, como também inclui o germe de uma crítica objetiva à hegemonia da Arquitetura Moderna na historiografia e cultura dominantes da arquitetura brasileira do século XX. A distância histórica aproxima hoje aqueles regionalismos díspares, e as palavras da teórica parecem complementar o sentido da diversidade projetual que se verificava no início dos anos 80 - em Belo Horizonte ou Porto Alegre, por exemplo.

Intrigados pelos possíveis desdobramentos daquele impulso crítico, buscamos conhecer os pontos de vista atuais de Sylvia sobre as questões ali levantadas. A professora recebeu-nos gentilmente em sua residência, em 9 de março de 2007, para a realização da entrevista que aqui publicamos. Além da prosa bem-humorada e irônica, ela brinda-nos com a lucidez iconoclástica que sempre lhe foi característica, questionando mesmo algumas de nossas perguntas - que trazíamos prontas e discutidas entre todo o conselho editorial da revista - e ampliando a contribuição muito além do esperado. Convidamos o leitor acompanhar aqui, sem distração, o pensamento atual e pulsante de Sylvia Ficher.

Em sua opinião, existe ou existiu um período pós-moderno em arquitetura como superação dos paradigmas modernos?

No meu entender, existiu. De fato, de inícios da década de setenta a meados da década de oitenta, houve claramente uma atitude muito vigorosa de rejeição do Modernismo, ainda que permanecessem certas manifestações - dentre aquelas que chamei das várias vertentes do Pós-Modernismo - de evidente caráter modernista, como é o caso do *hightech*. Há vinte e tantos anos atrás, eu tinha alguma esperança de que tal posicionamento tivesse continuidade, porém as coisas não tomaram o rumo que me parecia o mais promissor.

E mais ainda, o Pós-Modernismo existe também hoje, ele não se encerra naquele período. Existe hoje um pós-moderno, no sentido que existiu um pós-classicismo. Quando nós falamos em *arquitetura clássica*, somos nós que falamos em *arquitetura clássica*, que adjetivamos o termo *arquitetura*. Até meados do século XVIII, quando se dizia *arquitetura* - obviamente estou me referindo ao contexto ocidental, europeu - não era preciso adjetivar: *arquitetura* queria dizer *arquitetura clássica*, caso não fosse clássica, não era arquitetura. E não apenas quando se tratava de edifícios de exceção. Se uma edificação não é clássica, não é *arquitetura*: é uma *construção*. É por essa razão que ainda se fala uma bobagem dessas: “*mera construção*”... Estas besteiras ficam, você sabe, você escuta por aí. Particularmente entre professores de projeto...

Se analisamos o pensamento arquitetônico pós-renascentista, todo o discurso arquitetônico, este não coloca em dúvida o Classicismo. Então, quando se dizia “*é uma obra de arquitetura*”, a referência era naturalmente a uma edificação clássica. Veja o capítulo sobre Arquitetura da Estética do Hegel, por exemplo. Você só vai entendê-lo se considerar que o que ele diz tem a ver com o Classicismo. É claro. Isso aparece até no século XIX e, lógico, isso vem até o século XX, que essas coisas se repetem.

Tomemos o período pós-Primeira Guerra Mundial até fins da década de sessenta, quando se falava *Arquitetura*, não precisava nem adjetivar, não era necessário explicar nada, era *arquitetura moderna*. O [Robert] Venturi, pra mim, foi brilhante: lá por meados da década de 1960, de repente, ele diz que *Arquitetura* não é só a moderna.

Todas estas questões que estou colocando fazem sentido fora do Brasil. O caso brasileiro é radicalmente diferente. Este meu artigo em que vocês estão interessados agora seria uma primeira parte. Uma segunda parte discutiria a questão do Pós-Modernismo no Brasil, e esta eu nunca concluí. O caso brasileiro é extremo. Ou seja, mais ainda do que nos Estados Unidos ou na Europa, aqui, naquele momento - no nosso caso, da década de quarenta em diante - *Arquitetura* é *Arquitetura Moderna*. Se não é *Arquitetura Moderna*, não é *Arquitetura*, *tout court*, não é entendida pelos arquitetos como *Arquitetura*: é construção, é sei-lá-o-quê.

Então, existe um momento pós-moderno, um momento que, no meu entender, é extremamente rico, com uma produção extremamente interessante. Seria de inícios da década de setenta a meados da década de oitenta, e que tem uma produção arquitetônica muito criativa, de muita imaginação,

mesmo quando historicista. Porque tal historicismo pós-moderno é muito livre. O [Charles] Moore é muito engraçado - eu, ao menos, gosto; eu me divirto muito com ele.

Ou seja, houve um fenômeno arquitetônico bastante evidente, que se pode delimitar muito bem, quando a *Arquitetura Moderna* não estava em vigor. Por outro lado, isto não acabou, porque hoje temos um leque de tendências, de personalidades, de individualismos... Pode-se estabelecer algumas pequenas categorias: hoje em dia você vai falar em *Hightech*, *Historicismo*, *Minimalismo* e *Desconstrutivismo*. Mais ou menos aí encaixa quase tudo do que está sendo feito no *star system*. Neste outro sentido, sem dúvida nós estamos num Pós-Modernismo.

Havia, na época, no Brasil, um academismo moderno de cunho dogmático?

Havia, não; no caso brasileiro *permanece*. Há arquitetos excelentes, gosto de um montão de gente, o pessoal mais jovem lá de São Paulo, por exemplo: gosto demais do Marcelo [Ferraz], do Bruno [Padovano], do [Héctor] Viglietta, do Isay [Weinfeld]. Não estou muito ao corrente da produção mais contemporânea. Mas no nosso caso, o moderno tem uma permanência muito mais forte.

Os Estados Unidos nunca foram modernos de cabo a rabo. Nunca. Não há esta hegemonia de uma determinada arquitetura moderna. Primeiro, lá há várias arquiteturas modernas: tem o modernismo do Mies, tem o modernismo da Califórnia, tem o Modernismo de Nova York... E isto sem contar os “desviantes”, como um Bruce Goff, um [Edward Durrell] Stone. Não tem um modernismo hegemônico. Veja um livro que todo o mundo despreza, mas que pra mim é genial, *Da Bauhaus ao nosso caos* [2], em que o Tom Wolfe mostra o conflito gerado pela chegada dos europeus, a disputa entre Wright, Mies e Gropius etc. Nos Estados Unidos, nunca houve um único moderno hegemônico. É mais complexo o panorama arquitetônico deles.

No caso brasileiro, o Modernismo, melhor dizendo, a Escola Carioca, se difunde pelo Brasil todo. Esta é a tese de nosso livrinho, da Marlene e meu - *Arquitetura Moderna Brasileira* [3]. Essa Escola Carioca vai ser o padrão do que é *Arquitetura Moderna*. Depois, mais adiante, entra o Brutalismo, que não é só paulista: existe um brutalismo carioca, sem dúvida. Discuto esse brutalismo carioca, e até um brutalismo brasileiro, num texto que está no *Guiarquitetura Brasília* [4], em que faço uma comparação entre o brutalismo paulista, o brutalismo carioca, o brutalismo brasileiro e até um brutalismo gaúcho que são bem diferenciados. Dá pra separar perfeitamente e distinguir um do outro.

O que nós temos é o seguinte: o desenvolvimento da Escola Carioca rumo ao Formalismo e rumo ao Brutalismo - e estes dois estão aí até hoje, o último chamado de *Minimalismo*, você dê o nome que quiser. *Minimalismo* é o nome novo do velho Brutalismo [risos]. Me perdoe, o tal *Minimalismo*..., mudaram o apelido da coisa, mas é a mesma coisa.

No Brasil há esta unidade muito mais generalizada. Veja a década de cinquenta, o que se está construindo em Recife é idêntico ao que se está construindo no Rio, que é idêntico ao que se está em São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte, Porto

Alegre e assim por diante. Veja o bairro de Higienópolis, em São Paulo, o Comércio em Salvador: pilares de seção circular, panos de vidro, um ocasional brise-soleil... Há um Modernismo praticamente oficial no caso do Brasil e depois vai ter mais um, o Brutalismo. Todos os modernos de antes vão migrar para o Brutalismo. Oscar Niemeyer é um brutalista de primeiro momento: o Itamaraty é de 1962, a FAU-USP é de 1961. Ele adota o Brutalismo tão cedo quanto o Artigas. Niemeyer é brutalista também.

Agora, no meu entender, e é isto que dá o diferencial brasileiro: a formação da profissão de arquiteto no Brasil se dá aliada à difusão ou, se preferir, à assimilação do Modernismo. Você veja a nação na década de trinta: em 1933 a legislação que regulamenta as profissões de engenheiro, arquiteto e agrimensor. Ou seja, a oficialização dessas profissões. Arquiteto não existia enquanto profissão. Existia construtor, mestre-de-obras... Arquiteto, sistematicamente, queria dizer construtor. Este é o sentido da palavra até a década de quarenta. Ai vem a legislação criando o sistema CREA em 1933, a fundação do IAB em 1935, os concursos da ABI e do MEC em 1935 - em 1936 é o projeto com o Corbusier, mas o concurso é de 1935. Ou seja, a organização da profissão de arquiteto, da corporação dos arquitetos. E um dos elementos que vai dar conteúdo, que vai dar sustança, para a corporação é o Modernismo.

A organização da corporação dos arquitetos no Brasil teve, como um dos elementos que lhe deu fundamento, a adoção do Modernismo. E quem vai estar no IAB são os modernos, e se alguém quer ser arquiteto “de verdade”, quer estar na linha do IAB. E este não é assim com os americanos. Os americanos não estavam dependendo da Arquitetura Moderna para criar uma profissão. Eles tinham uma profissão muito bem organizada e já sistematizada, com um ensino que data de meados do século XIX, com uma tradição de formação de quadros na Europa. Em outras palavras, não têm uma dependência do Modernismo como uma linha estética para dar conteúdo para a profissão. Enquanto que no nosso caso, é a linha estética que vai ser um elemento de coesão, dando prestígio inclusive. A profissão se organiza no rastro do prestígio da Arquitetura Moderna no Brasil. Isso explica o porquê desta dificuldade de se abrir mão do moderno. Que uma geração mais velha do que a minha ainda tenha este apego, dá para entender - porque eu estava lá e foram meus professores. Mas a mim me espanta que a minha geração ainda tenha o mesmo apego. Quando estou na faculdade - não estou falando nem dos meus colegas -, quando falo com os meus alunos, encontro o mesmo apego: quando começo a colocar certas questões de crítica ao Modernismo, há pânico! Há esta permanência do Modernismo como o conteúdo por excelência da profissão de arquiteto.

Em seu texto, o hermetismo do meta-discurso arquitetônico pós-moderno é associado a uma aproximação entre arquitetura e universidade. Como você vê hoje a relação entre estes dois mundos?

De novo: estou colocando uma relação entre arquitetura e universidade no contexto norte-americano, numa

determinada tradição de ensino da arquitetura e, mais ainda, numa tradição de estudos e pesquisas sobre história da arquitetura. O que, de novo, não é nosso caso: vamos ter situação que se aproxima disto muito mais tardiamente. O compromisso modernista no Brasil - voltando um pouco à segunda pergunta - é tão forte que ele está presente até na produção dos historiadores brasileiros. Os historiadores olham a arquitetura, fazem a história da arquitetura, tendo como referência a Arquitetura Moderna: tudo é avaliado bom ou ruim em termos de Arquitetura Moderna, em relação à Arquitetura Moderna. Quando defendi minha tese sobre o ensino de arquitetura na Escola Politécnica, ela foi criticada porque achavam que eu estava perdendo tempo com “*uns arquitetos sem importância*”: “*Esses arquitetos não interessam, eles não são modernos*.” Da velha guarda da Poli queriam que só me referisse ao Victor Dubugras, porque ele poderia ser considerado um *proto-moderno* - numa daquelas classificações esdrúxulas que fazem para justificar a existência de boa arquitetura fora do Modernismo e enquadrar aqueles arquitetos que não se enquadram... Já o Ramos de Azevedo, trate de esquecer. Com tal atitude joga-se fora, por exemplo, um sujeito como Alexandre Albuquerque, que talvez seja o arquiteto com a elaboração teórica mais sofisticada que nós já tivemos neste país [5]. Formado em 1905, era um arquiteto de prancheta, de obra, de todo o leque da prática profissional. É o sujeito que construiu a Catedral de São Paulo sem usar concreto, porque catedral tem que ser pedra sobre pedra, e no entanto saiu na frente no emprego de estruturas de concreto - isso muito antes da década de vinte, estou falando da década de dez, portanto muito antes da Semana de Moderna, muito antes de Warchavchik. Um arquiteto que tem tal currículo profissional, toda esta competência, e no entanto era um historiador e um teórico avançado. Acho difícil encontrar um profissional, muito ligado à prática, digamos assim, e que tenha uma produção intelectual comparável à dele - é um homem que faleceu em 1940.

Então, quando me refiro à universidade, estou me referindo particularmente ao caso americano, e poderia considerar o inglês, também. A Inglaterra tem uma tradição de história da arquitetura sem compromisso algum com a prática da profissão. O sujeito que está fazendo *História da Arquitetura*, está fazendo *História da Arquitetura*. Ele não está lá para valorizar nem a profissão, nem as instituições profissionais, a corporação. Enquanto que, no Brasil, como a profissão se organiza bem mais tarde, nós não temos tradição de história de arquitetura - e não é que não tenhamos tradição de história da arquitetura, não temos sequer tradição de história da arte, que até hoje é miserável!! A rigor, temos um Paulo Santos, o Donato Mello, no Rio, e aí, depois, aparece em São Paulo um [Carlos] Lemos, um Benedito [Lima de Toledo], mas é nos últimos vinte ou vinte e cinco anos que se construiu o campo acadêmico de História da Arquitetura. E observe como é privilegiado o século XX: pouca gente se arrisca pelo período colonial, a não ser talvez na Bahia e em Minas Gerais. A arquitetura do período colonial brasileiro é muito mal estudada, tem muito pouca coisa!! A melhor fonte ainda é o Bazin [6], que é da década de cinqüenta, afora algum trabalho monográfico sobre uma igreja, sobre

um convento, porém não há bons manuais sobre o assunto. Século XIX, então... É muito recente: agora saiu aquele guia *Arquitetura Neoclássica no Rio* [7], sai algo de vez em quando... Aracy Amaral se atreveu a levantar a questão do Neocolonial [8]. No Brasil, produção historiográfica está atrelada ao Modernismo. Por aí, percebe-se a sua força. Tal hegemonia modernista, que está na raiz da organização da profissão, se reproduz em todos os campos: no ensino institucional, nos textos de história, nos textos de crítica arquitetônica, nos parâmetros das pesquisas tecnológicas, até nos *hardwares* -, ela permeia a quase totalidade da produção acadêmica e o entendimento do que é arquitetura. Estou falando na perspectiva da década de oitenta para cá. Na minha ingenuidade, achei: “*Agora, com o Pós-Modernismo, isto aqui vai florescer, as pessoas vão se sentir livres para ter outras opiniões, para articular uma crítica arquitetônica mais rica, mais consistente, mais útil mesmo.*” Mas não: a presença da tradição moderna entre nós é tão forte que não aconteceu nada. Saiu pouquíssima coisa: um [Eduardo] Subirats, um [Sylvio de] Podestá, uma coisa muito pontual. E quando você lê os textos de crítica é aquela velha reprodução, reprodução, reprodução daquelas idéias, as mesmas valorizações de sempre... Mais ainda, na década de quarenta, a Europa e os Estados Unidos estão em guerra. E o lugar onde está se produzindo Arquitetura Moderna é o Brasil. O resultado é uma espécie de ufanismo modernista, porque nós realmente tínhamos uma Arquitetura Moderna para mostrar no pós-guerra. No segundo pós-guerra, quando se quer fazer Arquitetura Moderna, vai se olhar para quem, para onde? Para o MEC! O Ministério da Educação é o grande modelo arquitetônico não apenas aqui, veja o Lever House (1948-1949), do Bunshaft: é o MEC; lembre-se que o *Brazil builds* [9] é de 1942. Quem tinha uma produção relativamente consistente e contínua de Arquitetura Moderna naquele momento era o Brasil. O peso desta glória arquitetônica toda acaba também influenciando e sendo mais um elemento de reforço da tradição modernista no país. O que funciona nos Estados Unidos estimulando a reflexão em direção a uma crítica ao Modernismo, a uma diversificação na produção arquitetônica, aqui tem o papel oposto: a universidade reforça uma tradição, e não uma ruptura com a tradição. A relação que dá pra fazer entre universidade e produção profissional para explicar o surgimento de uma Arquitetura Pós-Moderna nos Estados Unidos, no nosso caso serve para explicar a permanência da tradição, devido àquela situação muito particular das décadas de trinta e quarenta. Somos especialistas em Arquitetura Não-Pós-Moderna!!! No nosso caso ainda tem um agravante que é 1964: a ditadura. Então, no Brasil - e isto é relativamente verdade também em alguns outros países - havia uma razoável relação entre orientação estética e ideologia, nem sempre muito profunda. A situação é bem mais complexa..., aquele senhor um pouco ingênuo, Anatole Kopp, ficava sofrendo por que o Modernismo não era mais de esquerda [10]. Um dos conteúdos do Modernismo é uma posição ideológica, um discurso social - social num sentido anti-democrático, muito autoritário, mas enfim... - que acabou dando uma conotação de que ela era coisa de comunista. Nós temos

uma ditadura anti-comunista a partir de 1964, e os principais nomes da arquitetura brasileira são homens - pelo menos nas palavras - de esquerda. Os dois principais, membros de carteirinha do Partido Comunista. Naquele momento, a crítica ao Modernismo significava uma postura de direita, era fazer o jogo da ditadura. Ao se fazer alguma análise crítica da Arquitetura Moderna estava-se indiretamente criticando Oscar e Artigas, estava-se enfraquecendo os dois comunistas pilares da arquitetura brasileira, portanto estava-se sendo reacionário. Devemos levar em consideração também este contexto político reforçando o apego ao Modernismo entre nós e que retardaria a crítica, retardaria a tal ponto que ela não vai existir: quando ela começa a se articular, ela já está superada, os Estados Unidos e a Europa já estão noutra. Insisto: nestes comentários sempre estou separando um contexto europeu de um contexto anglo-americano. A Inglaterra e os Estados Unidos funcionam numa outra lógica, que é muito diferente da lógica européia, e os seus mundos profissionais têm outro perfil. Ser arquiteto na Inglaterra não é exatamente ser arquiteto em Barcelona ou Paris. A construção de uma *cultura arquitetônica* [11] é extremamente sofisticada no caso inglês e americano. No caso europeu, vamos falar de latino-europeu como França, Itália, Espanha, já não é bem assim, ainda que a Itália surpreenda... A Inglaterra é um outro mundo: ela foi um dos últimos países a entrar no Modernismo. Na verdade, eles nem precisavam do Modernismo. Se você aceitar a análise de Pevsner [12], o Modernismo surge no continente por influência da arquitetura residencial inglesa - continente é a Europa..., o outro lado do canal. Então os ingleses vão entrar no moderno nas décadas de quarenta, cinquenta, quando nós já estamos exportando Arquitetura Moderna. Essas nuances são muito importantes. No caso da Espanha, não podemos considerar tudo junto: temos que separar a Catalunha de Castela, ou seja, de Madri. Na Catalunha o moderno entra tardiamente, devido a um nacionalismo forte, às tradições locais... Essa *cultura arquitetônica*, entre nós, acaba ficando reduzida a conhecer bem a obra do Niemeyer, do Artigas, do Paulinho, do Lelé... Há quem goste do Joaquim Guedes - eu, inclusive -, e tem a turma de admiradores da Lina. De um arquiteto requintado, que tem uma obra maravilhosa, nunca se fala: o Eduardo de Almeida. Alguém vai falar do Eduardo de Almeida [13]? “*Não tem importância...*” Pior, um Pedro Paulo de Mello Saraiva, arquiteto talentosíssimo, e ninguém nunca ouviu falar dele, não há trabalhos acadêmicos sobre ele. Então até o entendimento do que deva ser incluído em nossa *cultura arquitetônica* é muito restrito.

Diversas correntes pós-modernas, incluindo o pensamento de Robert Venturi, estabeleciam uma ponte direta entre aquela arquitetura e outras de cunho maneirista. Você não acredita que no Brasil, e mesmo nos EUA, a apropriação do Movimento Moderno sempre foi feita como um meta-discurso amaneirado similar?

Atenção, esta é a minha leitura do Venturi, outros podem discordar... Em primeiro lugar, estamos usando o termo *Maneirismo* de forma anacrônica. Quando nós usamos o termo, é com o sentido dado a ele pelo Hauser [14]. O Hauser

é quem colocou esta questão do Maneirismo e vai interpretar o Michelangelo, o Palladio, o Serlio segundo esta ótica. Ao cabo, a alta Renascença já como manifestação maneirista, lá no sentido dele, como uma arquitetura que se baseia no clássico e *viaja*, vamos dizer assim. Ela *viaja* em cima de uma linguagem clássica. Então nós estamos usando um termo anacrônico: eu estava falando do Maneirismo aplicado à arquitetura contemporânea. Mas aceitemos o anacronismo. Você vai ter sempre um fenômeno *maneirista*, na medida em que um determinado vocabulário é aceito como correto. E se um arquiteto trabalha em cima dele, é lógico que começa a retorcer para cá e retorcer para lá. E *retorcer* é uma boa palavra, porque lembra aquela coluna salomônica de Bernini, em São Pedro. Pega-se uma coluna e retorce a coluna, dá uma torcida como se fosse um pano. Uma linguagem, uma vez difundida, uns estão querendo usá-la “certinho” e não entenderam muito bem como se faz, e dá um maneirismo de um jeito. Outros estão entendendo muito bem, mas vão forçando tanto aquela barra..., dá um maneirismo de outro tipo.

Artigas é claramente maneirista. Mais até que o Niemeyer, na minha interpretação. Artigas faz um *blend* de Brutalismo com Frank Lloyd Wright - e vou longe na minha opinião, porque não tenho a menor dúvida da presença permanente do Wright na obra do Artigas. Você vai ver o Maneirismo nas colunas do Artigas. São variações de temas *wrightianos* executados em concreto armado.

Em fins da década de setenta, se Marlene e eu [15] dissemos alguma coisa interessante, ou surpreendente, foi esta questão de uma certa regionalização que já era possível observar naquele momento - não sei se é bem verdade hoje, isto desembocaria em uma outra discussão, mas naquele momento dava pra sentir - uma arquitetura própria em Pernambuco, moderna porém com certas características, a de Brasília, no Sul... e assim por diante. Dava pra sentir uma regionalização em curso. Nós pelo menos achávamos e interpretamos assim.

8 No caso norte-americano, sempre a coisa é, em certo sentido, muito mais rica. Entender esta regionalização, voltando aos Estados Unidos, exige que olhemos muito mais para trás: temos que percorrer toda uma tradição de arquitetura americana no século XIX, e muito regionalizada. Não regionalizada *simples*, mas tem uma arquitetura da Costa Oeste, tem uma arquitetura da Costa Leste - quando falo Costa Leste estou pensando em New England, em Nova York, em New Jersey -, mas tem também uma arquitetura sulista na Costa Leste. E tem Filadélfia, tem o Midwest... Cada região com o seu ensino diferenciado, uma vez que não há uma regulamentação profissional unificada para todo o país, como acontece aqui. Lá, tais distinções são ainda reforçadas por questões de técnica construtiva. Nós somos muito mais homogêneos, em termos de técnica construtiva, do que os Estados Unidos, digamos, ao longo do século XIX. Para nós é alvenaria - superadas as taipas etc... Nos Estados Unidos, vamos encontrar muito mais variedade de materiais e de sistemas construtivos, e a madeira por todo lado. Mas não só a madeira: a construção deles é mais complexa.

Em seu artigo, é apontada a autonomia do desenho como objeto de arquitetura. Você acredita que o desenho é, inexoravelmente, um caminho obrigatório para a extração de mais-valia?

Isto quem disse é Sérgio Ferro [16] [risos]. Nunca afirmei o mesmo..., ainda que ache uma proposição muito fecunda e que me influenciou muito!

Sem dúvida, o desenho faz parte do processo da produção no campo da construção. Quer dizer, há uma atividade econômica da qual um projeto é parte integrante do processo produtivo. Que isso não me leva a nenhum desespero em termos de mais-valia, é outra coisa. Este era um desespero que podia bater na gente nas décadas de sessenta ou setenta. Acho que hoje, na primeira década do novo milênio, tentar reduzir o processo produtivo à extração da mais-valia é muito ingênuo. É não entender a economia contemporânea, o crescimento exponencial das atividades de serviço. É não entender, por exemplo, que, nas condições urbanas atuais, você ser operário da construção é uma excelente posição na vida. É muito pior ser flanelinha...

Então, esta birra com a mais-valia, pra mim - usando uma palavra do Sérgio - é um fetiche da esquerda na década de sessenta, que hoje teria que ser processada noutros termos. Naquele tempo, a mais-valia era uma espécie de pecado capital, melhor dizendo, capitalista. Evidentemente, a questão da exploração do trabalho está aí. Não vou discutir que o trabalho manual é explorado, as desigualdades sociais estão grotescamente aí, os privilégios de classe são acachapantes... Não estou negando nada disso, porque continuo sendo de esquerda. O que não quer dizer que hoje seja marxista e, menos ainda - o que o Sérgio também nunca foi, mas outros foram e ainda são -, stalinista.

Mas sem dúvida entendo que o desenho, o projeto arquitetônico, é parte de uma mercadoria chamada *prédio*, o que não me incomoda *en lo más mínimo*. Mesmo porque, para fazer um automóvel é preciso um desenho, para fazer uma garrafinha industrialmente é preciso um desenho. Ou seja: certas coisas - quase tudo -, para serem produzidas, têm que ser desenhadas, principalmente na produção industrial. A arquitetura tem outras características e problemas próprios. Ela não é industrial, no sentido fabuloso do termo, mas evidentemente ela é *grande* e vai ser difícil construir um objeto *grande* sem ter um mínimo de parâmetros. Catedrais eram desenhadas, só que a gente esquece porque não eram desenhadas em um pedacinho de papel, mas eram desenhadas no chão: o desenho era em escala 1:1. Não tenho a menor dúvida que o desenho fazia parte do processo naquela época.

É tão simples! O projeto arquitetônico faz parte de um processo de produção. E como o mundo é capitalista, está na produção capitalista. E também não tolero essa coisa: “*Ah isso é coisa da especulação imobiliária...*”. Se você tem uma fábrica de sapatos, ninguém espera de você que venda o seu sapato sem lucro. Porque é que vou esperar que alguém que construiu um prédio tenha que vender o seu prédio sem lucro? Isso é fantasia esquerdista simplória: marxismo do mais primitivo e primário - nem é marxismo. Este vínculo, para mim, entre projeto e produção de edifícios, o tempo



FONTE: ARQUIVO PESSOAL SYLVIA FICHER

presente é o tempo da produção e a produção é capitalista, é econômica, e a construção faz parte do sistema. Quanto à questão da autonomia do desenho... Esse artigo, o *Anotações...*, ele foi escrito em cima da minha experiência, da minha vivência do Pós-Modernismo, porque morava nos Estados Unidos naquela época. Na década de setenta eu estava lá, estava estudando em Nova York. E via o que o Philip Johnson, e antes do Philip Johnson, o Michael Graves, o [Peter] Eisenman e todos os outros, o [Robert] Stern, estavam fazendo. E ia a exposições de desenhos de arquitetura. No Modernismo a postura era: o desenho faz parte do processo de projeto, o cara faz os seus rabiscos, os seus *esquisses*, os seus *croquis*... Faz parte do seu processo de concepção, que depois vira o detalhamento de um projeto, a partir do qual um prédio vai ser construído. Havia uma espécie de puritanismo em relação ao desenho, e eram desenhos puristas também: puritanos e puristas. É só traço. Ninguém mostra a textura, não se usa cor... Há como que um desprezo pelo

rendering.

Rendering hoje é uma palavra que todos vocês usam, mas que, há vinte anos, ninguém sabia o que queria dizer aqui no Brasil. Com o computador entrou o *rendering*, mas *rendering* é uma palavra inglesa que, no fundo, quer dizer a *rendição*: como é que você rende o desenho, como é que você expõe o projeto, a sua exposição. *Rendering* é uma palavra de etimologia latina, mas é um termo anglo-americano: no fundo é o *desenho de apresentação*. E a tradição do *desenho de apresentação* vem da academia francesa. Vem da *Beaux-Arts*, onde era exigida a habilidade na representação do prédio que ainda não existe, aquela elegância toda, os guaches, as sépias, os nanquins, as aguadas...

Tal tradição se sofisticou do século XVII em diante, arrebenta no século XIX e, com o Modernismo meio que desaparece, ou melhor, é escamoteada, fica envergonhada, cheia de pudores. É lógico que hoje é valorizado um *croquis* do Corbu, um *croquis* do Mies etc., eles até têm preço no mercado de arte, mas sua qualidade artística - ao menos oficialmente - não era a preocupação

1. Frank Lloyd Wright. Taliesin, 1925.
2. João Vilanova Artigas. Vestiários do São Paulo Football Club, 1956.

“Artigas é claramente maneirista. Artigas faz um blend de Brutalismo com Frank Lloyd Wright. São variações de temas wrightianos executados em concreto armado.”

3. Walter Burley Griffin, Projeto para Canberra, Austrália, 1911.

“O Griffin ganhou o concurso do plano urbanístico pra Canberra no berro: ganhou o concurso do plano de uma cidade toda graças a um desenho bonito. É deslumbrante o desenho! É uma obra de arte, você quer botar na sua sala e ficar olhando!”

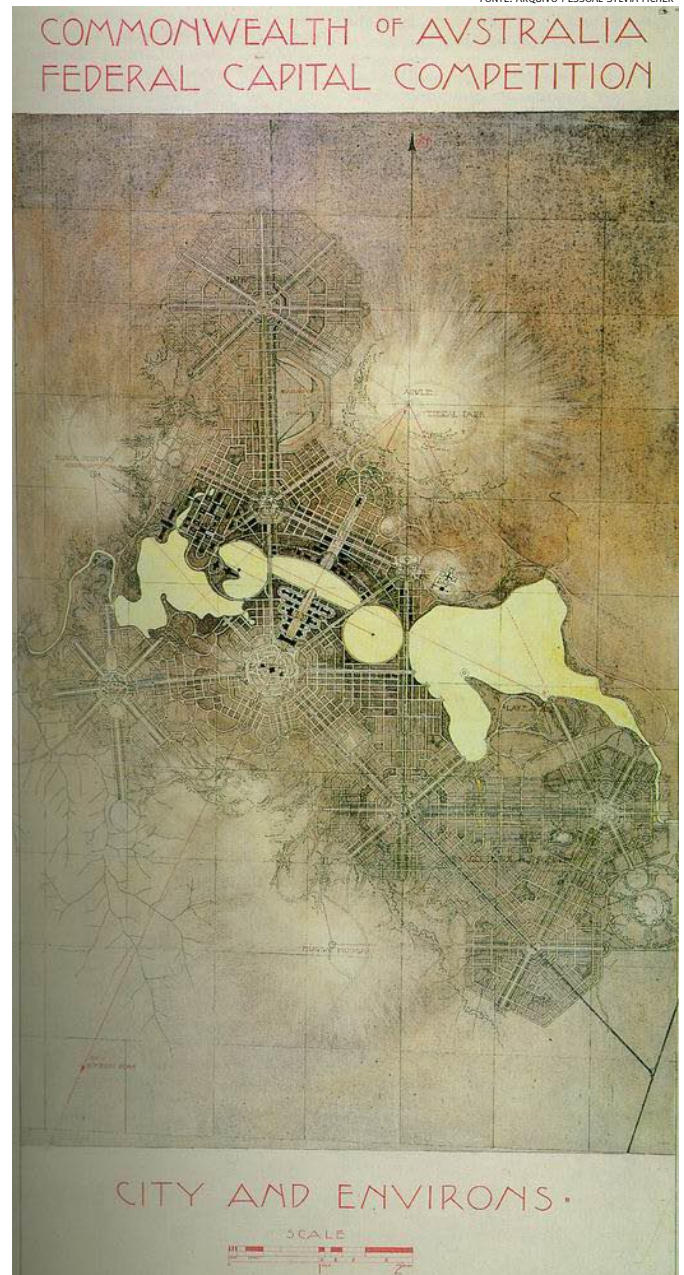
central.

No bojo do Pós-Modernismo, voltou à moda um certo “renderismo”. Antes, no quadro do Modernismo, o máximo de *renderismo* que havia eram aquelas perspectivas de concurso. Era uma falta de talento só: uma perspectiva onde aparecem umas pessoas ali no primeiro plano, umas árvores, raramente cor, tudo no preto-e-branco - um pouco determinado também pela heliográfica, pelas técnicas de reprodução da época, não só pela estética. Entre parênteses, hoje, com a impressão a cores tão barata e acessível com uma simples impressora doméstica, tudo isto parece arcaico! Mas voltando... Na década de setenta começa o retorno ao *renderismo*, ao belo desenho: pastel, lápis de cor, papéis sofisticados... O que dava para perceber em Nova York naquele momento é o retorno à valorização do desenho de arquitetura. Eu me lembro de várias exposições importantes, em lugares importantes - no MoMA, na Castelli, no Museum of Design, lugares assim -, de desenhos de arquitetura, algo que fazia muito tinha desaparecido. Você via exposições de arquitetura com fotos, com maquetes. Como a exposição do *International Style* [17], não tem desenho, no máximo plantas e cortes. Daí falar no desenho de arquitetura como *atividade autônoma*. Não estou falando aqui de arquitetura utópica, de bolar projetos na cabeça - a la Archigram -, não estou falando disso: estou falando de *rendering*. Arquitetura utópica é outra coisa, vem de uma tradição a la Boullé ou Piranesi, uma arquitetura da fantasia.

Mas você não acha que, talvez, essa cultura esteja no bojo de uma arquitetura que se basta só pelo rendering, sem compromisso nenhum com construtividade? Por exemplo: Daniel Libeskind...

Ah sim! Vai desembocar também em: “O desenho é bonito, vai dar boa arquitetura”, o que é falso, puro *wishful thinking*. O bom desenho não dá necessariamente em bom prédio. Taí a obra recente do Niemeyer para demonstrar: o desenho pode ser até bacaninha, uma vez executado é apavorante.

O que quero dizer é o seguinte: na década de setenta há um retorno ao valor do desenho arquitetônico. Posso lhe mostrar alguns desenhos da Beaux-arts, os desenhos do *Grand Prix*, o *top do rendering* francês e você vai entender do que estou falando. Quando o desenho é bom na aparência!! O Griffin



ganhou o concurso do plano urbanístico pra Canberra [1911] no berro: ganhou o concurso do plano de uma cidade toda graças a um desenho bonito. Ele nunca tinha projetado uma cidade, não entendia nada de cidade, mas *desenhava...* O plano é ruim, está lá, vá olhar a cidade que resultou. O Plano Piloto está ótimo perto daquilo, é muito mais realista como cidade. Agora, eu vi o desenho, é imenso o desenho. É deslumbrante o desenho! É uma obra de arte, você quer botar na tua sala e ficar olhando! E não é por acaso, o Griffin foi um dos melhores renderistas do Wright. E renderista o Wright sabia escolher, nossa, cada desenho, um mais lindo do que o outro!

Esta autonomia do desenho de arquitetura sempre existiu. Não é novidade, particularmente no contexto da academia onde se exige habilidade no desenho. O Carlos Lemos descreve como, no Mackenzie, ele foi aluno do Christiano Stockler das Neves - que era um arquiteto acadêmico

-, e que era desenho, desenho e desenho: desenho de manhã, desenho à tarde e desenho à noite. Este pessoal do Mackenzie tem uma habilidade no desenho. Isso explica a qualidade compositiva do Paulo Mendes da Rocha. Nunca esqueça a formação acadêmica que ele teve como *mackenzista*. O Pedro Paulo [de Mello Saraiva] desenhava coluna grega, ele que me contou. Eles tinham aulas de composição - e exercícios daquilo que se chamava “arquitetura analítica”, ou seja, o estudo dos elementos compositivos - que os seus contemporâneos na FAU/USP não tinham. Em função da pedagogia acadêmica do Stockler das Neves: desenho, desenho e desenho. É aquarela, nanquim, guache... E tudo no canson, que é um papel chato pra se desenhar...

E a valorização do desenho arquitetônico reapareceu a partir de então. O sujeito não só está fazendo um desenho para ganhar um concurso, ou não só fazendo um desenho para convencer um cliente, mas está produzindo algo que lá na frente, inclusive, vai ter valor no mercado de arte, se for um belo desenho.

O *Anotações...* é de 1982, 1983, foi escrito em cima do que acontecia no *milieu* entre 1970 e 1980. E que, de lá pra cá, só se reforçou. E hoje temos um novo meio de representação, que é o computador. Tem quem faz um desenho mais bonito do que outros no mesmo computador, assim como tinha um sujeito que era bom na aguada, outro que era bom no guache, hoje tem o sujeito que é o bom no *Paint*, no *Corel* etc. - não conheço bem esses programas porque não é a minha praia. Você pode mudar o quanto quiser o instrumento: tem uns que dominam o novo instrumento melhor que outros. E não dá para pensar em projeto arquitetônico sem considerar os meios de representação. Como afirma o Corona [18], projeto tem mais a ver com a representação do que com a construção... Fechando a tua questão: pros arquitetos, *rendering* é bem mais importante do que construtividade na hora em que estão projetando, ainda que esta seja uma constatação dolorida de se fazer... Sob este aspecto, o Modernismo é muito enganador, o desenho modernista dá a impressão que a solução arquitetônica é fruto de necessidades construtivas, da tal construtividade a que você se refere. Ele é feito a lápis ou a nanquim em um papel branco; os modernistas adoram uma perspectiva axonométrica, um desenho esquemático, um desenho de máquina - a axonométrica é um desenho de máquina por excelência. Tudo isto dá um sabor técnico ao desenho, e nos convence que a solução arquitetônica também foi alcançada por razões técnicas!

E assim, fica fácil fazer o *link* entre o campo artístico e arquitetura, ainda que não se esgotem aqui outras dimensões de análise possíveis no caso da arquitetura, inclusive a dimensão técnica, construtiva propriamente. As diferentes formas de representação arquitetônica assimilam técnicas advindas das artes gráficas, particularmente do pessoal das artes gráficas. Veja um Archigram, mesmo o Koolhaas que começa desenhando, ele tem desenhos famosos na década de sessenta, antes de ter se metido a projetar *prédios*. Os mundos não são estanques. Uma estética que se difunde no campo das artes gráficas, que aparece nas publicações, nos impressos etc., contamina

o desenho de arquitetura. *Contamina* não no sentido negativo do termo. Igual estas brincadeiras que se faz no computador, com recursos de efeitos especiais do cinema - é lógico que estão influenciando toda a produção das artes gráficas, da pintura e do desenho. E vice-versa, porque esta contaminação é permanente e de mão dupla. E obviamente certas modalidades, ou certas liberdades de linguagem, que aparecem num campo, vão correr pra outros, vão influenciar outros. O Corbusier não fazia desenhos com letras de chapinha? Agora chama *stencil*, mas na época era um meio muito prático, muito expedito na hora de se fazer um cartaz, um aviso, escrever algo no capricho. Depois veio o normógrafo, e depois a *Letraset*. Hoje vamos pro computador e escolhemos as letras. Tem milhares de tipos à disposição - o que aliás explica muito do mau gosto em comunicação visual, porque há um universo imenso de tipos e as pessoas escolhem de qualquer jeito. E tudo isto tem a ver com o que está ocorrendo na estética arquitetônica, gostemos ou não...

Algumas correntes pós-modernas apoiaram-se na codificação e uso sistemático de valores formais históricos que se acreditavam serem atemporais. Você acredita que é possível ainda hoje a crença nesse tipo de valor? Qual a validade da teoria tipológica de Aldo Rossi hoje?

No caso do Rossi, a situação é irônica - o Pós-Modernismo valoriza a ironia e eu gosto da ironia. O Aldo Rossi estava bebendo na tradição italiana, ele ao fazer uma arquitetura de sabor clássico, ele está sendo nativista. Igualzinho o Lúcio Costa está sendo nativista ao botar uma cobertura com telha canal e um muxarabi estilizado. Ele não é nativista? O Rossi também: ele está inserido na tradição lá dele. Acho a arquitetura do Rossi uma força de barra. Ele faz aquele cemitério lá em Modena [19] e diz que se inspirou na arquitetura vernácula da região -, porém não tem nada a ver com a arquitetura de lá. Esta mais para o Classicismo simplificado de um [Marcello] Piacentini. Aliás, o Mario Botta é outro que diz se inspirar no vernáculo, mas nunca consegui encontrar o vernáculo no qual ele se inspirou. Seria o Corbusier que teria aberto esta picada na década de trinta, que na obra dele alcança o apogeu com Ronchamp, segundo o Frampton [20].

No caso de Ronchamp dá até para perceber certas ligações, mas na obra do Botta com o vernáculo da Suíça italiana, tenho grandes dificuldades. E no caso do Rossi, ele faz muito mais uma espécie de neo-racionalismo, ou neo-neo-racionalismo italiano, ou, para cunhar uma outra expressão mais estrambótica, um hiper-neo-racionalismo. Aquele cemitério é racionalista, mais do que neo-clássico. O fato é que não tenho muita simpatia pela arquitetura dele... Excepcionalmente eu gosto do Rossi, gosto daquele teatrinho que não sobreviveu lá em Veneza [21]. É *light*, é delicado, é alegre, tem algo de desenho animado... É simpático, a arquitetura pop é sempre simpática. Mas tem um prédio dele em Paris que é detestável, e aquele cemitério então, a gente fica até com medo de morrer.

A questão do historicismo, no Brasil, ficava muito difícil para os arquitetos entenderem, e a reação dos arquitetos foi: “*Oh! que barbaridade! Eclético!*” Lembro de quando publiquei o *Anotações...*, fui convidada para dar uma palestra

sobre Pós-Modernismo na FAU/USP. E estavam lá todos os professores, os meus ex-professores. Um deles, muito querido, falou assim: “*Isso é arquitetura? Isso parece aqueles túmulos do cemitério da Consolação.*” É tão arraigado o gosto modernista, a estética modernista, nesta geração - estou falando da geração que tem quinze ou vinte anos mais do que eu -, que qualquer coisa que fugisse dele era detestável. Me lembro de uma reação semelhante de um amigo meu, quando lhe mostrei um livro sobre o Norman Rockwell: “*Mas isto? Isto é uma porcaria!*” Tudo porque era figurativo, naturalista... Se o maior ilustrador americano é uma porcaria, sei lá o que é que é bom, amo o Rockwell!

Aliás, das bobagens que são ditas sobre o Pós-Modernismo, a que mais me irrita é: “*Ah! É um Ecletismo...*”, isto dito em tom de desprezo. O Ecletismo é uma arquitetura riquíssima, um dos momentos mais fecundos em toda a história da arquitetura: é fascinante quando se começa a entender a sutileza das diversas tendências neo-góticas inglesas ou a variedade dos classicismos! É um mundo complexo e sutil: tem várias tendências, correntes, e além do mais o produto final é maravilhoso; os melhores exemplos de qualidade construtiva, de inventividade construtiva, vamos encontrar justamente na arquitetura eclética.

Voltando ao historicismo pós-moderno, em primeiro lugar, ele tem seus contextos próprios. Se você considerar, por exemplo, um [Carlo] Scarpa. Ele é *chiquetésimo* e sabe como fazer a sua interpretação historicista. Ele está num contexto italiano, e ser historicista na Itália é absolutamente óbvio: por onde você olhar, você está com a história no seu nariz. O nosso caso, de país de passado colonial, de rejeição das raízes portuguesas - não no século XX, mas no século XIX -, tudo em nossa interpretação de nosso passado faz com que uma vertente historicista fique muito difícil de digerir. Mas para um inglês, que nunca teve que brigar com seu passado, para um americano que tem um futuro imperial, para um italiano que nunca saiu dessa tradição, não é tão esdrúxulo quanto ela pode parecer para nós.

Todo o mundo achou normal que, para fazer arquitetura brasileira, tenhamos importado um modelo corbusiano, fazendo simultaneamente um discurso nacionalista, como se não houvesse contradição alguma. O nacionalismo conseguiu ser *blended*, se misturar de um modo completamente esdrúxulo com a importação de um estilo internacional, que de fato era europeu. Tal *nonchalance* ideológica não seria aceita na Catalunha: lá o discurso nacionalista vai dar um Gaudí, um Berenguer. Vai dar não só Gaudí, um ou outro arquiteto, vai dar toda uma escola preocupada em recuperar tradições construtivas catalãs. Tradições tão efetivas que foram exportadas até para Nova York. Dê uma olhada no primeiro subsolo da Grand Station, lá onde fica o Oyster Bar, ou na cúpula de St. John the Divine, e você verá abóbadas de ladrilho típicas da Catalunha. Para nós não vai dar - a não ser nos melhores momentos do Lucio Costa, quando temos um certo gênero de nativismo. Por sinal, tem uma vertente nativista na arquitetura brasileira muito mal-estudada - e quando estudada é torta porque os estudos são ruins. Você percebe esta tensão na década de quarenta: “*Eu sou nacionalista e como é que estou importando modelo?*” Veja o próprio Oswald de

Andrade; veja o texto brilhante do Mário de Andrade, de 1944 [22], onde ele arrebenta fazendo a crítica da Semana de 22: resumidamente, estávamos nós ignorando o Brasil e querendo ser europeus!

Eu, pessoalmente, acho muito esdrúxulo o historicismo que já não é historicismo. Michael Graves vai lá e faz um historicismo em cima da tradição arquitetônica americana. Aí aquilo vira um cacoete, e aí *tout le monde* - inclusive os pós-modernos brasileiros - repetem o cacoete do Michael Graves. Ele usou aqueles elementos históricos, absolutamente amarrados naquela situação. De repente passa a ser uma solução tipo templo grego - o que chamo o “*efeito templo grego*”. No Brasil, particularmente em Belo Horizonte, encontra-se Graves pra lá e pra cá. Mas aí já não é mais historicismo, é o pastiche de um arquiteto que fez uma obra historicista. Então tem nuances aí das mais variadas. Acho triste que aqui não tenhamos partido para uma certa tradição historicista em termos de arquitetura brasileira, que seria bastante fecunda. O Neocolonial brasileiro tem momentos maravilhosos, tem uma arquitetura incrível. Tanto aquele mais chão, mas basicamente construtivo a *la* Lúcio Costa, quanto um Ernesto Becker, um Ferruccio Pinotti. Enfim: estes caras dominavam a linguagem que estavam usando, lá na década de vinte iam a Ouro Preto para ver arquitetura - e olha que não era uma viagemzinha fácil, até a esquina. Conheciam arquitetura colonial muito bem, e faziam aquela arquitetura meio pastiche, bem mais legítima. Ou então, num extremo mais sofisticado, o [Victor] Dubugras, cujo Neocolonial é uma reinterpretção, uma reinvenção do colonial. Ainda que não devamos esquecer que livros eram publicados com motivos coloniais, do Ranzini, do Amadeu de Barros Saraiva, do Watsh Rodrigues, pra quem quisesse fazer colonial sem ter que ir atrás do original...

E pra nós o Pós-Modernismo poderia ter trazido este gênero de liberação, que é uma das questões que coloco no meu texto e que é central, sem dúvida, na década de setenta. A opção pós-modernista foi um “*Ufa! Que bom, chega dessa chatice de Modernismo!*”, o que é mais ou menos a mesma coisa que o “*Less is a bore*”, do Venturi. Saiu-se daquelas cadeias, daquelas amarras do Modernismo, e se deu espaço para, por exemplo, uma brincadeira como a Praça Itália, do [Charles] Moore. E deu lugar para uma coisa horrorosa como o prédio da AT&T, do Philip Johnson - era horroroso no desenho e ao vivo e a cores é pior; é um desastre, Nova York não merece aquilo, Nova York tem arranha-céus belíssimos. Então um espaço para um historicismo criativo, no Brasil isto definitivamente não aconteceu. Tem um exemplo aqui e acolá, como o Elvin Dubugras em Brasília, o Éolo Maia, o Podestá, o Gustavo [Penna] em Belô, mas não seriam os únicos, tem outros.

Outra coisa, no caso também do historicismo. Quando falo em historicismo, não estou pensando só necessariamente em Classicismo. Por exemplo: toda a tradição *Art-Déco*. É uma arquitetura maravilhosa, é uma arquitetura - para usar o termo elegante - *tectônica*. Se, como eu, você é chegado numa construção, numa qualidade construtiva, numa qualidade de detalhamento, nada bate o *Art-Déco*. O *Art-Déco* é deslumbrante: vá para Paris, vá para Nova York, para

Londres ou Los Angeles, mesmo o Rio de Janeiro, é granito, é mármore, é bronze, é todo tipo de esmaltes, de ladrilhos, só materiais preciosos - não Miami, lá tudo é feito no estuque. Um Chrysler arrasa: sabe lá o que é um prédio revestido de aço inox na década de vinte? Toda esta qualidade construtiva do *Art-Déco* foi esquecida. E, no entanto, poderia inspirar uma produção arquitetônica contemporânea muito rica. Quando aparece entre nós, é o pastiche do pastiche. O Michael Graves faz um arco assim, assim, você vai a São Paulo e encontra a mesma coisa. Aí é o amaneirado. Assim como há um moderno amaneirado, há também um pós-moderno amaneirado...

[E as características que não necessariamente se aplicam a historicismo, as características atemporais presentes na arquitetura de Pei, ou mesmo de Oscar Niemeyer em Brasília? Questões de simetria, ritmo, axialidade, características psicofísicas... Estas coisas começaram a ser recodificadas, depois da Arquitetura Moderna, a partir desse pessoal dos anos setenta, oitenta, Charles Moore \[23\] etc. A pergunta é: você acha que tal arquitetura realmente é atemporal?](#)

Não. Como historiadora, não posso achar nada atemporal. Acho muito difícil conceituar esta categoria, apesar de usá-la no artigo - mas uso ironicamente, aliás aquele artigo tá cheio de ironia, de gozação mesmo... Mas o “*atemporal*”, “*o homem*”, “*o ser humano e sua alma imaterial e eterna*”... Tal atemporalidade é difícil de entender. É uma metafísica que não faz a minha cabeça. O que ocorreu é que com o Pós-Modernismo determinados recursos de composição arquitetônica voltaram. Recursos de composição arquitetônica que não tinham sido abandonados, mas tinham sido disfarçados. O Sr. Le Corbusier fala em *traçados reguladores* [24], mas não se dá ao trabalho de informar seus leitores de que se trata de um recurso acadêmico *par excellence*, como diria um francês...

O emprego dos traçados reguladores é uma disciplina acadêmica por excelência - a expressão *tracé regulateur* faz parte do jargão acadêmico. Com o Pós-Modernismo, todos aqueles esquecidos exercícios de composição *are out-of-the-closet*. Os arquitetos modernos usavam aqueles truques todos de composição, os tais traçados reguladores, mas não assumiam. Com o Pós-Modernismo, *it's out-of-the-closet*. Se você olhar, por exemplo, para a arquitetura do Paulo Mendes da Rocha com este viés, vai ver a permanência da formação acadêmica que ele recebeu. Na década de cinquenta o Mackenzie é acadêmico. Mais acadêmico que o Mackenzie então só Paris, onde o academismo só é definitivamente revogado em maio de 1968. Um dos motores do movimento estudantil francês foi a Escola de Arquitetura que estava *pelos tampas* de ensino acadêmico. Os estudantes queriam Arquitetura Moderna - igualzinho ao que aconteceu no Rio na década de vinte, imagine só! -, porém o ensino era acadêmico. Eles faziam Arquitetura Moderna porém dentro das regras de composição acadêmica. E no Mackenzie, tal situação perdura até 1956, 1957; lá esse ensino continuava em vigor.

Mas de repente está todo o mundo *out-of-the-closet*, assumidamente compondo na regra acadêmica. Sobre

isto eu escrevi bastante, mas faz mais de vinte anos... Tem o *Ensino, documentação e pesquisa* [25]. Tem O ensino da construção no domínio da arquitetura [26], onde inverte a questão. Todo o mundo pensa que a engenharia manda e os arquitetos correm atrás. Não: existe uma situação oposta em que as regras da arquitetura ditam a direção das decisões construtivas. Está aí o uso do concreto, estas bobagens todas que se faz de concreto. É a arquitetura mandando, porque o bom senso não faria aquilo de concreto. Tanta coisa em que uma alvenaria cairia tão melhor...

Bom, mas não entendo de crença ou descrença, de temporalidades e atemporalidades, porque isso é muito subjetivo. O que sei, claramente, é que os truques de composição são imbatíveis. Vale a pena ler o livro do [Alfonso] Corona - *Ensaio sobre o projeto* [27]. A discussão do Corona serve bem para responder à questão tipológica. Segundo ele, teríamos dois caminhos para o projeto arquitetônico: ou a composição - acadêmica - ou a tipologia - também acadêmica. Não adianta: ensino de projeto é sempre a mesma coisa. Muda o vocabulário, muda se é no nanquim ou se é no computador etc., mas ou se projeta com base na composição de elementos ou com motivos do uso - que seria o caminho tipológico. Não tem muito mais do que isso: muda o estilo, muda a linguagem, muda a função, muda o uso, mas os procedimentos para projetar não têm muita variação, não dá pra ir muito além disso. E, hoje, com o computador, talvez o projeto não seja mais feito nem tipologicamente, nem compositivamente.

[Para além das discussões baseadas no significado e no entendimento da arquitetura como linguagem, você vê algum indício de complexidade e contradição na arquitetura contemporânea? Quais são os exemplos?](#)

Entender a arquitetura como linguagem é um instrumento didático extremamente útil, que uso muito em sala de aula, o que não quer dizer que devamos reduzir a arquitetura a ela. Uma leiturinha tipo *Linguagem clássica da arquitetura*, do Summerson [28], é excelente. Pelo menos quando li pela primeira vez, foi emocionante, ele fez a minha cabeça. Foi ótimo, foi útil, foi maravilhoso, agora nem o Summerson se reduz àquele livro, nem a arquitetura se reduz à linguagem. Aliás, o Summerson é o primeiro a saber disso, porque se tem um ensaísta de arquitetura brilhante é ele - todo o mundo lê o *Linguagem clássica* e não lê o resto.

Então é um dos instrumentos de análise, de compreensão. Não resolve tudo, assim como não se resolve tudo com matemática, não se resolve tudo recorrendo à linguagem. Agora, é bom para um crítico de arquitetura, para um arquiteto, ter domínio sobre este vocabulário, trabalhar com esta ferramenta. Se a gente espera que um poeta tenha domínio das palavras, nós temos que ter um certo domínio de nossos elementos de arquitetura e de composição. Quanto a este negócio de *complexidade e contradição*, é uma expressão do Venturi, não é uma preocupação minha. Vejo complexidade e contradição em qualquer coisa. O mundo está cheio de complexidades e contradições, as pessoas são complexas e contraditórias... Um microorganismo é complexo pra caramba!! Esta pergunta eu não sei responder,

não. Os exemplos seriam infinitos, estão em toda parte!
É possível falar de uma revalidação crítica atual dos princípios modernos ou o que vemos hoje é apenas mais uma vertente estetizante esotérica pós-moderna? É possível ainda hoje se falar em proposta de uma nova ordem social através de arquitetura?

Não e não.

Consideremos o período áureo do movimento moderno - o europeu é a década de vinte, ou melhor a longa década de vinte, de 1918 a 1933. Maravilha, aquela arquitetura é tão interessante. Vou ao cinema e vejo um filme da década de vinte, é fantástico, de tanta qualidade quanto a arquitetura daquele período. *So what?* Acho que os arquitetos têm o hábito de isolar a arquitetura do resto. Eles pensam que, quando estão produzindo arquitetura, a estética arquitetônica é autônoma do que está acontecendo no cinema, nas artes plásticas, nas artes gráficas, no teatro, na cenografia, até na música, onde você quiser. Fica parecendo que a arquitetura tem uma lógica própria e o resto do mundo desaparece.

A moda, por exemplo, a moda é criativa. A coleção de inverno que sai de Paris... É belíssima. Hoje, tudo na moda é precioso, bordados, brilhos, dourados, tecidos metalizados... Porque é que a arquitetura não pode acompanhar isto? Se há certas tendências que estão pegando no gosto, a arquitetura é igual. A atemporalidade da arquitetura é de outra ordem. A atemporalidade da arquitetura - e aí ela se difere do resto e o termo atemporal é interessante - é que um prédio fica, o objeto arquitetônico tem uma permanência muito grande. Comprei um objeto de uso e não gostei, compro outro. Vi um mais bonito, compro o mais bonito e deixo de escanteio o outro. Quando falamos de arquitetura, não estamos falando de um objeto tão facilmente descartável, porque o custo do descarte é muito alto. Ninguém sai descartando arquitetura por moda. Você descarta uma roupa por moda, você descarta um sapato, uma bolsa, até um eletrodoméstico, mas não um prédio.

14 Estou pensando na questão do vínculo da arquitetura com o momento da sua concepção. Esse vínculo com o momento da sua concepção, no caso da arquitetura é diferente do que acontece em outros campos. Por que no caso de uma roupa, é muito amarrado. Vejo um vestido da década de vinte e vejo um *retro* década de vinte, sei qual é o da década de vinte, sei qual é o da década de noventa. Vejo um móvel dos anos cinquenta e vejo um *fake* estilo *Memphis*, sei qual é o dos anos cinquenta e qual é o *fake*. No caso da arquitetura, ela tem uma permanência muito grande, você não sai demolindo as coisas... Então, toda a lógica, em termos estéticos, estilísticos, que presidiu a concepção daquele prédio pode estar totalmente superada, e o prédio continua em excelente estado de conservação e sendo muito bem utilizado.

Costumo colocar um paradoxo para os meus alunos: qual a cidade mais moderna - moderna no sentido amplo, contemporânea, equipada de forma atualizada - Paris ou Brasília? Paris tem formação romana, Brasília comemora o seu aniversáriozinho de nascimento de quarenta e tantos anos. Mas qual é mais moderna? Paris. Sistema viário,

transporte de massa, redes de fibra ótica... Você entra num prédio antigo: o Louvre. Ele é antigo por fora, mas está equipadíssimo com o que há de mais moderno em termos de prevenção de incêndio, de controle ambiental, de luz, de temperatura, de umidade, ele é avançadíssimo, é sofisticadíssimo tecnologicamente. Não é preciso demolir o Louvre e substituí-lo por um prédio contemporâneo para se ter o que há de mais avançado.

Está aí uma coisa que acho que os arquitetos não aproveitam como poderiam: tem o *retrofit*, tem o *refacing*... Não é preciso demolir um prédio: pode-se dar um *upgrade* em um prédio antiquíssimo, e ele continua sendo ótimo para ser museu. E, talvez, se você construir um prédio novinho em folha para ser museu, ele não seja nem tão bom espacialmente para museu, como não vai ser tão bom dar um *upgrade* nele no futuro. É muito difícil dar *upgrade* numa arquitetura moderna. Numa arquitetura antiga, convencional, é muito fácil. Pegue novamente Paris, ou qualquer cidade européia: não tinha encanamento e não tinha luz elétrica. Estão lá prédios velhíssimos de antes da água encanada, de antes da luz elétrica, que têm luz elétrica, água encanada, banheiro, elevador... Então não é uma boa demolir um prédio. Neste ponto, eu sou xiita como é a turma da ecologia quando se bole com as suas árvores e gralhas azuis...

As grandes demolições urbanas - o chamado *urban renewal* - tinham uma outra motivação. Acaba que você tem um prédio que vai permanecer, enquanto que o vestido não, porque não vou usar um vestido fora de moda ou porque o tecido puiu, lavou demais, desbotou, então será deixado de lado. O vínculo é diferente: esta é uma especificidade, no meu entender, da arquitetura, que faz com que tais questões do *atemporal* possam ser pensadas por aí.

Os princípios modernos estão aí. Você introduz coisas no mundo e elas ficam. Vai ter sempre alguém fazendo Modernismo. Alguém pode fazer Historicismo, *Art-Déco* ou não-sei-o-quê. Porque alguém não pode continuar fazendo Modernismo? Tem que entender que, no caso brasileiro, é mais simples, mais barato e mais eficiente fazer moderno. Os projetistas, os construtores e a mão-de-obra estão absolutamente treinados para fazer moderno, estão familiarizados com ele, então é muito eficiente. Estruturinha de concreto, laje de concreto e vedações de alvenaria: este é o sistema construtivo vernacular hoje no Brasil. A arquitetura vernácula brasileira é concreto e alvenaria. Pega uma foto de favela do Rio de Janeiro que você vai ver estrutura de concreto e alvenaria. Como ninguém na favela gasta dinheiro rebocando o exterior, você vê direitinho como foi feita a construção. É o sistema vernáculo. Qualquer mestre-de-obras sabe fazer uma laje, um pilar. Qualquer peão sabe levantar uma parede de alvenaria. Então, no caso brasileiro, tudo indica que esse moderno vai continuar por muito tempo. Não tem porquê ele ir embora. Nós temos que pensar arquitetura como uma coisa um pouquinho além desses projetinhos dos arquitetinhos. Eu penso arquitetura como todo este universo construído, estes objetos *grandes*, *imensos*, que dá pra entrar dentro. A arquitetura é um objeto *grande* em que dá pra entrar dentro - uma definição simples e eficiente; não é a única, mas é útil de vez em quando. Então não precisa nem de revalidação, no caso brasileiro.

No meu entender a permanência está garantida, por um lado pelo prestígio permanente dos arquitetos de orientação moderna e, por outro, porque é o que se faz em toda esquina. A não ser que você seja muito rico e faça toda a sua casa de madeira, ou comece a meter umas estruturas metálicas. Mas o cotidiano funciona fora disso.

Isso qualificou o primeiro *não*. O segundo *não*, agora: nunca foi possível criar uma nova ordem pela arquitetura. Os arquitetos falavam, mas não quer dizer que era possível. É um discurso *self-congratulating*. É uma coisa que faz bem para o ego do indivíduo que fala: “*Oh, a minha arquitetura é uma contribuição para a melhoria social...*” Faz um bem pra consciência culpada... Mas realmente acho que nunca foi possível fazer isto. Aí é fundamental ler o *Arquitetura nova*, do Sérgio Ferro [29]. Então, para mim é uma bobagem: por que um nova ordem social através da arquitetura, e não uma nova ordem social através da ginástica, ou uma nova ordem social através da agricultura, ou uma nova ordem social através da odontologia?

Eu faço esta pergunta porque existe uma corrente muito forte atualmente que procura trazer à tona, no Brasil, o pensamento situacionista. E uma das coisas que eles apregoam é que faz sentido voltar à idéia de objeto menos impositivo do ponto de vista do desenho, e aí eles se apropriam do pensamento de Sérgio Ferro também.

Gosto muito desta idéia: se você está fazendo uma arquitetura cívica em que o cara está gastando dinheiro para mostrar que é poderoso, ele não está querendo uma nova ordem social. Se eu quiser trabalhar com a Maria do Barro fazendo tijolo de solo-cimento e acho que estou contribuindo para o avanço social, tudo bem: isso existe. Mas fazer um discurso da arquitetura como motor de uma mudança social é jogo duro. Se você quer contribuir para uma sociedade mais justa e cria

uma instituição que dê abrigo a crianças abandonadas, isto é algo laudatório e que de fato contribui para a melhoria da vida de um montão de gente e tem todo o meu apoio. Agora, achar que fazer arquitetura cria uma nova ordem social é megalômano. O comunismo acabou e ficou todo o mundo órfão? Está órfão? Vai ser ambientalista então. Acho que isso é de uma megalomania..., é stalinista.

Por outro lado, se compreendi bem a questão, o teu situacionismo tem a ver com o local? Neste caso, é a tal questão do ajuste ao entorno? Bem, nisto os pós-modernos são imbatíveis. Ainda que a preocupação com o entorno, a qual não é uma má idéia, nem todo arquiteto tem que seguir. Um pouco naquela linha: “*Manda quem pode, obedece quem tem juízo.*” Alguns arquitetos podem, o exemplo óbvio é o Niemeyer, que pode construir o que quiser até em área tombada. Já outros, *obedecem*, ou seja, se não respeitarem o entorno vão ser duramente criticados...

Ou ainda, o teu situacionismo se refere a uma arquitetura mais *friendly* em relação a quem constrói ou a quem vai usar? Novamente, é uma idéia que me agrada. Afinal, na hora de projetar um pouco de atenção aos recursos técnicos locais - ao chamado substrato técnico, para usarmos uma expressão mais precisa - é no mínimo de bom senso, além de ser respeitoso. Já os usuários, então, coitados deles. Apesar do *lip service* que os arquitetos costumam prestar aos anseios dos clientes ou usuários, na vida real isto não costuma se revelar no produto final. Tanto prédio mal dimensionado, tão pouca atenção à acessibilidade. Em Brasília, a situação é calamitosa!! Escadinha por todo lado, dê uma voltinha de cadeira de rodas e você verá como o tal “usuário” sofre!

Em que medida uma arquitetura de inspiração moderna está sendo capaz de incorporar as experiências e superar os desacertos do período crítico pós-moderno?

Não acho que há desacerto no período crítico pós-moderno.

4. Marcel Breuer, Poltrona Wassily, 1925.

5. J. Sené, Cadeira de braço francesa Luís XVI, 1785.

“No que você prefere se sentar? Numa *fauteuil* de estilo, ou numa cadeira Wassily, do Breuer?”



FONTE: ARQUIVO PESSOAL SYLVIA FICHER

Acho que o período crítico pós-moderno foi um show. Nossa, foi uma festa de arquitetura!

Vamos pegar o pequeno período que eu compacto aí: dez, quinze anos de Pós-Modernismo. É como o *Art-Nouveau*: o *Art-Nouveau* durou dez, quinze anos, não mais. Tem coisa mais bonita que a arquitetura *Art-nouveau*? Durou isto: de 1890 a 1905, estourando. Deu show de bola. E o Pós-Modernismo *stricto sensu*, de que eu estava tratando aqui, deu um show também! Era uma alegria ver aquela arquitetura depois de termos passado cinqüenta anos na mamadeira modernista, engolindo concreto... Concreto aparente, ainda por cima, que arranha, esfolia. *Blindex* e concreto aparente. De repente vem aquela alegria: cor, massa, ornamento, uma festa para os olhos!

Quer ver um exemplo? Todos nós, arquitetos, vamos concordar que o Brasília Shopping é horroroso. As pessoas de Brasília adoram; pergunte na rua e elas respondem: “É um prédio que você reconhece, que é diferente...” Então é uma qualidade para elas. Não é para o meu olhar de arquiteto, acho ele muito feio, mas posso entender a curtição delas. E para mim o Pós-Moderno foi uma curtição. Veja aquela arquitetura pop do Site, aquele historicismo do [Thomas Gordon] Smith, o próprio Michael Graves... Depois daquela chatice minimalista...

Sabe o que é sentar numa cadeira Wassily, ter que se agüentar numa Barcelona? Eu não dou conta... E o pior é que os arquitetos insistem nelas. A última coisa que quero é sentar numa cadeira Wassily. De repente vem aquela festa, e agora podemos sentar em uma cadeira Luís XV, *Chippendale*..., sem cometer nenhum crime estético. Uma delícia! No que você prefere se sentar? Numa *fauteuil* de estilo, ou numa cadeira Wassily, do Breuer? Onde você quer assistir seu DVD: numa *fauteuil* confortável ou naquela coisa de couro frio em que você fica com dor nas costas? O *less is more* é um desconforto! Como tenho um *lado vitoriano* e gosto de um excesso, aquilo me entedia.

Tem mais um motivo porque eu gosto muito dos pós-modernos. Têm uns arquitetos, digamos assim, de linha modernista, extremamente requintados. Por exemplo o Isay [Weinfeld], que faz um Modernismo *chic*. E que depois é completado com tapetes persas, móveis maravilhosos, pinturas maravilhosas, é lógico que fica um ambiente belíssimo. São coisas extremamente requintadas. Agora, esse Modernismo rampeiro, cansado, fatigado, de concretinho e *blindex*, não agüenta nada. Ele já me irritava na década de sessenta, eu estava no escritório onde se projetava isto fácil. E olhava para aquelas casas do Artigas e pensava, “*Aqui eu não moro!*” Imagine hoje... Pelo contrário: o Pós-Modernismo foi uma liberação!

Como você vê, na arquitetura contemporânea, a autonomia da imagem e dos processos formais em relação ao conteúdo programático. É possível pensar na forma pura sem ser excludente?

Chega a cansar. Autonomia *hasta cierto punto, please*. Esta

coisa da imagem, tipo Bilbao, em que a imagem do prédio é que interessa, e que todo o mundo sabe que está em Bilbao... Arquitetura para mim é um prédio legal, bem construído, que funciona direitinho, em que os banheiros têm o tamanho certo, as escadas tem seus degraus com a altura certa, que tenha uma qualidade construtiva que não me obrigue a ficar o resto da vida em cima da manutenção, que não fique descascando, ou pulando os azulejos... E, evidentemente, o critério primeiro é que não caia. Meus padrões de qualidade arquitetônica são simples, primários e primitivos.

A autonomia da imagem é um pouco aquele discurso do Oscar Niemeyer: “*Minha arquitetura quer causar surpresa*”.

Isso aí desgasta rápido. No seu caso, você trabalha no Congresso e entra diariamente no Congresso. Você fica surpreso toda a vez que olha o Congresso? Não, né? Sem dúvida que, quando a gente gosta de alguma coisa é sempre um prazer revê-la, mas ela não está te causando surpresa. Aquilo que estava falando sobre moda e arquitetura, aquele problema do atemporal em arquitetura, pega justamente na raiz desta questão da surpresa, em que discordo do Niemeyer. Porque a arquitetura tem uma tendência à permanência, a ficar, ao contrário de outras coisas. Posso mudar de carro, mas não mudo a garagem, nem pinto a garagem porque troquei de carro. Você pensar a arquitetura como surpresa é muito pobre, muito pouco, porque ela vai te surpreender uma vez, duas vezes. Toda vez em que passo em frente ao Itamaraty, eu penso: “*Que belo prédio, que belas proporções*.” Mas não estou surpresa. Assim como toda vez em que passo em frente à Notre-Dame, fico encantada, ou quando vejo outras obras de arquitetura que me agradam. E eu as conheço depois de décadas, e o mundo conhece algumas delas depois de séculos ou milênios. Entre parentes, as pirâmides não me emocionaram, nada mais *dejà vu*, já os templos de Luxor são impressionantes, a tectônica..., um luxo, para fazer uma aliteração.

Quer dizer: usar o surpreendente como valor arquitetônico, para mim é tiro no pé. Por quanto tempo ainda Bilbao vai surpreender? Então essa autonomia, eu não sei a que ela vem. Sempre há uma certa autonomia da imagem em relação ao uso. Mas o que você quer dizer com forma pura sem ser excludente?

O Venturi fala de algumas casas de um Philip Johnson que, talvez por serem muito simplistas, não estimulam as pessoas ao serem excludentes. Elas excluem a possibilidade do imponderável, do imprevisto, de coisas que fazem parte da vida humana. Ele justifica a preferência dele pela complexidade porque a complexidade é do isto e aquilo, é da inclusão...

...no sentido dele, ela é mais democrática. Tem um outro aspecto. O Venturi não estava fazendo uma crítica política, mas nós podemos fazer por nossa conta, né? O Modernismo, na verdade, requer uma apreciação modernista. Uma apreciação *less is more* é extremamente sofisticada: *less is more*, quanto menos ornamento melhor.... Se sou emergente, quero muito ornamento para mostrar que tenho grana! Só

para quem tem muita grana, e não precisa mostrar que tem toda essa grana, que uma estética *less is more* é aceitável.

Mas você acha que a fachada toda de vidro de Lake Shore Drive, por exemplo, não é uma forma de ostentação também? E é moderno... É tudo de aço inox...

Isso eu aprendi com o Artigas, foi uma lição que o Artigas me deu uma vez e eu interiorizei. O metro quadrado do vidro é muito caro. Na década de quarenta então, um pano-de-vidro indicava riqueza. Você conhece as duas casas do Artigas iguais: a Bittencourt e a dele, as duas casinhas com cobertura em V. Perguntei: “Poxa, Artigas, porque a sua casa você fez toda de vidro e a outra você fez em alvenaria?” E ele: “Porque o proprietário não quis, era muito caro.” Uma resposta simples, evidente, corretíssima. Ele estava fazendo a casa dele, era arquiteto, e provavelmente se endividou todo para botar bastante vidro, pagou um preço alto por sua opção estética. Então é lógico, você tem razão, naquele momento era uma demonstração de poderio até: aço e vidro.

Por outro lado, há um componente *low profile* que é esnobe. É um pouco como o lorde inglês que não usa sapato novo. Compra um sapato e dá para o mordomo usar; e depois que o mordomo envelheceu um pouco o sapato, aí ele usa, por que usar sapato novo é coisa de novo-rico. Então o *less is more* tem um tal componente esnobe, ele é excludente no gosto. Se você pegar um prato com desenhinhos e o mesmo prato sem desenhinho nenhum, o arquiteto provavelmente escolhe o sem desenhinho, mas 99% das donas-de-casa vai escolher aquele com desenhinho. Este ornamento é agradável, é *pleasing*, ele agrada aos olhos, é simpático para qualquer um. A estética modernista tem um componente elitista muito grande.

E isso é inexorável? Não é possível tentar a forma pura sem ser excludente?

Não... Nada é inexorável... A la Venturi: não é isto ou aquilo, é isto e aquilo e mais quinhentas outras coisas que você quiser gostar. Neste ponto concordo com o Venturi: não é sim ou não, branco ou preto. É branco, preto, amarelo, colorido, com o tanto de cor nova que hoje existe com a tecnologia. Você não precisa ficar no inexorável. ■

NOTAS

1. Sylvia FICHER, *Anotações sobre o Pós-Modernismo*, Projeto, n. 74, pp. 35-42, abr. 1985. Publicamos novamente o texto na versão eletrônica deste número de nossa revista, que pode ser lido em www.mdc.arq.br.
2. Tom WOLFE, *From Bauhaus to our house* (New York: Farrar Straus Giroux, 1981).
3. Sylvia FICHER e Marlene Milan ACAYABA, *Arquitetura moderna brasileira* (São Paulo: Projeto, 1982).
4. Sylvia FICHER e Geraldo Nogueira BATISTA, *Guiarquitetura Brasília* (São Paulo: Empresa das Artes, 2000).
5. Cf. Sylvia FICHER, *Os arquitetos da Poli* (São Paulo: EDUSP, 2005). Trabalhos recentes sobre o arquiteto: Maria Beatriz Portugal ALBUQUERQUE, *Luz, ar e sol na São Paulo moderna*; Alexandre Albuquerque e a insolação em São Paulo (São Paulo: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2006), e João Carlos GRAZIOSI, *A trajetória profissional do engenheiro arquiteto Alexandre Albuquerque, 1905-1910* (São Paulo: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2001).
6. Germain BAZIN. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 v.). Edição original: 1958.
7. Jorge CZAJKOWSKI (org.), *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000).
8. AMARAL, Aracy Abreu (org.). *Arquitetura neocolonial: America Latina, Caribe, Estados Unidos* (São Paulo: Memorial, 1994).
9. A exposição *Brazil Builds*, com a curadoria de Philip Goodwin, foi realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943. Seu catálogo foi um importante meio de difusão da arquitetura brasileira no exterior. Cf. Philip L. GOODWIN, *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942* (New York: Museum of Modern Art, 1943).
10. Anatole KOPP, *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa* (São Paulo: Nobel e Edusp, 1990). Edição original: 1988.
11. Sylvia FICHER, Ensino, documentação e pesquisa, *Projeto*, n. 114, pp. 135-40, set. 1988.
12. Cf. Nikolaus PEVSNER, *Pioneiros do desenho moderno* (Lisboa: Ulisseia, 1962). Edição original: 1936.
13. Cf. Abílio GUERRA (org.), *Eduardo de Almeida: arquiteto brasileiro contemporâneo* (São Paulo: Romano Guerra, 2006).
14. Arnold HAUSER, *Mannerism: the crisis of the Renaissance and the origin of modern art* (London: Routledge & Paul, 1965, 2 v.).
15. FICHER e ACAYABA, *op. cit.*
16. Os textos de Sérgio Ferro foram recentemente republicados na coletânea *Arquitetura e trabalho livre* (São Paulo: CosacNaify, 2006).
17. Cf. Henry Russell HITCHCOCK e Philip JOHNSON, *The International Style* (New York: Museum of Modern Art, 1932).
18. Alfonso Corona MARTINEZ, *Ensaio sobre o projeto* (Brasília: EDUnB, 2000). Edição original: 1990.
19. O Cemitério de San Cataldo, em Modena, Itália, de 1972.
20. Cf. Le Corbusier and the monumentalization of the vernacular 1930-60. In Kenneth FRAMPTON, *Modern Architecture: a critical history* (New York and Toronto: Oxford University Press, 1981), pp. 224-230.
21. O Teatro del Mondo, em Veneza, de 1979, projeto temporário para a Bienal de Veneza.
22. Cf. O movimento modernista. [1943] In Mario de ANDRADE, *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Livraria Martins, s/d), pp. 231-55.
23. Cf. Kent BLOOMER e Charles MOORE, *Body, memory and architecture* (New Haven: Yale, 1978).
24. Cf. LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (Paris: Crès, 1923).
25. Sylvia FICHER, Ensino, documentação e pesquisa, *Projeto*, n. 114, pp. 135-40, set. 1988.
26. Sylvia FICHER, O ensino da construção no domínio da arquitetura, *Projeto*, n. 112, pp. 129-30, jul. 1988.
27. MARTINEZ, *op. cit.*
28. John SUMMERSON, *A linguagem clássica da arquitetura* (São Paulo: Martins Fontes, 1982). Edição original: 1963.
29. Cf. FERRO, *op.cit.*, pp. 47-58.