

ELEMENTOS IDENTITÁRIOS NA ARQUITETURA: um paralelo entre as obras de Luis Barragán e do escritório Brasil Arquitetura

Isadora Costa de Carvalho Lopes (IC) e Rafael Antonio Cunha Perrone (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackenzie

RESUMO

A presente pesquisa visa contribuir com os estudos de elementos de obras arquitetônicas mexicanas e brasileiras que lhes permitiram expressar e fortalecer a identidade de seus respectivos territórios. Esses elementos são muito notados nas obras do arquiteto mexicano Luis Barragán, construídas principalmente entre as décadas de 1920 e 1970 e que mesclaram características do Movimento Moderno Internacional e do Regionalismo Tradicional Mexicano e por isso elas foram um dos objetos de foco na pesquisa. No contexto contemporâneo, o escritório Brasil Arquitetura realiza obras que possuem, de modo semelhante, o mesmo objetivo de diálogo entre seus respectivos tempos e resgates históricos e, portanto, também foram estudadas. Dessa forma, a partir de conceitos norteadores como os de identidade, regionalismo crítico e *genius loci*, sob a perspectiva de Ramón Gutiérrez, Kenneth Frampton, Francisco De Gracia e Christian Norberg-Schulz, foram realizadas análises de três obras de Barragán e do escritório Brasil Arquitetura na intenção de perceber como eles conseguiram alcançar esse diálogo de uma forma abstrata e crítica, não se limitando apenas a reproduções de elementos anteriormente existentes mas também demonstrando grande preocupação em atender as necessidades das sociedades em que atuam. Observou-se que, ainda que de modos diferentes, tanto Barragán como Brasil Arquitetura alcançaram esse objetivo pela preocupação em criar uma arquitetura que atendesse diversos usos, dependesse da ação humana, mas acima de tudo se mostrasse preocupada com o contexto local.

Palavras-chave: Luis Barragán. Brasil Arquitetura. Regionalismo crítico.

ABSTRACT

This research aims to contribute to the studies of elements of Mexican and Brazilian architectural works that allowed them to express and strengthen the identity of their respective territories. These elements are very noticeable in the works of the Mexican architect Luis Barragán, built mainly between the 1920s and 1970s and which blended characteristics of the International Modern Movement and Traditional Mexican Regionalism and for that reason were one of the focus of research. In the contemporary context, the Brasil Arquitetura office has works carried out that have, in a similar way, the same objective of dialogue between their respective times and historical rescues, therefore, they were also studied. Thus, from guiding

concepts such as identity; critical regionalism and *genius loci*, from the perspective of Ramón Gutiérrez, Kenneth Frampton, Francisco De Gracia and Christian Norberg-Schulz, analysis of three works by Barragán and the Brasil Arquitetura office were carried out, with the intention of realizing how they managed to achieve this dialogue in an abstract and critical way, not limited to reproductions of previous existing elements, but also demonstrating the great concern to meet the needs of the societies in which they operate. It was observed that, although in different ways, both Barragán and Brasil Arquitetura achieved this objective through the concern to create an architecture that would meet different uses, depend on human action, but above all show concern for the local context.

Keywords: Luis Barragán. Brasil Arquitetura. Critical regionalism.

1. INTRODUÇÃO

Em alguns momentos da História da Arquitetura, principalmente durante os finais da década de 1970 até o início da década de 1990, a capacidade da obra arquitetônica de expressar características de seu território, fortalecendo a identidade deste, era muito debatida.

Ramón Gutiérrez, grande arquiteto e pesquisador argentino, por exemplo, dizia que a obra arquitetônica possui considerável importância na construção da identidade de um local, visto que carrega consigo o acúmulo das experiências de quem a utilizou ao longo do tempo. Assim, ela se torna uma fonte de documentação histórica que revela os modos de vida e os valores das comunidades que lhe conceberam, os quais só se perdem se a obra for destruída fisicamente (1989 apud SUZUKI, 2002, p.73). A importância de construir a identidade local ocorre, para ele, pelo fato de que sua essência se consiste em atender um grupo de pessoas em uma visão pluralista, conferindo respeito a modos de vida, comportamentos e crenças distintos ao mesmo tempo que mantém pontos de convergência em comum entre eles. Dessa forma, a construção da identidade defendida por ele evitaria a formação de outras identidades alienadas às comunidades locais e constituídas de critérios redutivos, autoritários e totalitários.

Num sentido parecido, Kenneth Frampton (2006), em 1983, comentava que o fenômeno da universalização destrói de maneiras sutis culturas tradicionais e identidades locais, pois quando a humanidade ascende a uma cultura de consumo básica se estagna no nível de uma subcultura, principalmente nos países subdesenvolvidos. Dessa forma ele indaga: como seria possível se modernizar e preservar a identidade local simultaneamente?

Frente a isso, percebendo assim a importância da arquitetura na construção de uma identidade local e com a observação de um mundo contemporâneo globalizado que cada vez mais afeta essas identidades, deu-se o interesse nessa temática. A presente pesquisa visa então estudar obras arquitetônicas de Luis Barragán e do escritório Brasil Arquitetura visto que essas procuram expressar características locais, fortalecer a identidade de seus territórios e atender suas comunidades, buscando, ao mesmo tempo, incluir os avanços tecnológicos e o espírito de seus tempos. A escolha desses arquitetos se deu também na intenção de criar um paralelo entre a arquitetura moderna e a arquitetura contemporânea, mostrando o quanto essa temática foi importante em um período passado e ainda é nos dias atuais.

Foram assim escolhidas três obras de Barragán (a Casa González Luna, os Jardins do Pedregal e o Loteamento Los Clubes) e três obras do escritório Brasil Arquitetura (o Museu Rodin Bahia, o Museu do Pão e o Museu Cais do Sertão) e tais escolhas se deram partindo da intenção de que fossem situadas em tempos, locais e escalas diferentes, para observar quais estratégias os arquitetos escolheriam em contextos diversos.

Para a análise de tais obras foram utilizados os conceitos norteadores de identidade, *genius loci* e regionalismo crítico debatidos por Ramón Gutiérrez, Christian Norberg-Schulz e Kenneth Frampton, respectivamente, por debaterem sobre o que confere identidade aos territórios e como garantir a manutenção dessa. Além disso, foi necessário o levantamento de fontes bibliográficas como livros, artigos, teses, entre outros para o embasamento teórico, por meio da compra e empréstimo de livros, consultas em acervos públicos digitais e levantamentos fotográficos em sites de pesquisa, ficando impossibilitadas apenas as visitas presenciais às obras, devido a atual pandemia da Covid-19.

Acredita-se que esse trabalho se torna importante na medida em que contribui para os estudos na temática da identidade na arquitetura e analisa as estratégias utilizadas pelos arquitetos, visando estimular assim o uso das mesmas ou a criação de semelhantes para que futuras concepções de novas obras arquitetônicas possam atingir similar objetivo.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

Em momentos em que a importância da obra arquitetônica na construção e fortalecimento da identidade de seu território era consideravelmente debatida, conceitos como os de identidade, *genius loci* e regionalismo crítico eram diversas vezes apresentados.

Se tratando do conceito de identidade, por exemplo, Ramón Gutiérrez a definia como “[...] algo que diz respeito a todos e pertence a todos, o que implica a relação de ser o mesmo e de manter o reconhecimento através do tempo, apesar da alteração das variáveis” (apud SUZUKI, 2002, p.74). Ou seja, a identidade está atrelada a ação de representar e expressar um coletivo e fazer parte desse por um longo período. Já Christian Norberg-Schulz (2006), em seu ensaio “O fenômeno do lugar” de 1976, apresentava o conceito de *genius loci* que se refere ao espírito dos lugares, ou seja, diz respeito àquilo que os caracterizam. Segundo ele, resgatar o *genius loci* é algo necessário pois o homem só constrói uma base de apoio existencial quando é capaz de orientar-se no espaço e de se identificar com o ambiente e assim a identidade das pessoas possui ampla relação com a identidade dos lugares:

Identificação significa, para os fins desta análise, ter uma relação “amistosa” com determinado ambiente [...] Quando uma pessoa quer declarar quem é, geralmente diz: “Sou nova-iorquino” ou “Sou romano”. Isso tem um significado bem mais concreto do que dizer: “Sou arquiteto” ou, então, “Sou um otimista”. Nós entendemos que a identidade das pessoas é, em boa medida, uma função dos lugares e das coisas[...] Por isso, é importante não só que nossa ambiência possua uma estrutura espacial que facilite a orientação, mas também que esta seja constituída de objetos concretos de identificação (NORBERG-SCHULZ 2006, p 456).

Explicando o conceito de regionalismo crítico, Kenneth Frampton (2006) afirmava, como foi anteriormente mencionado, que o fenômeno da universalização destrói de maneiras

sutis culturas tradicionais e identidades locais. Dessa forma, surge o paradoxo de ser moderno sem perder o passado pois se de um lado é necessário voltar à história passada que foi a razão de ser uma cultura, fortalecendo sua identidade, do outro é necessário acompanhar as demandas das pessoas no mundo contemporâneo e assim se modernizar. O regionalismo crítico apresentado por ele diz respeito a capacidade de executar essa união pois se só a primeira opção fosse buscada não haveria um comprometimento em atender o que as sociedades necessitam, mas sim uma evocação simplista e populista de elementos vernaculares ou reconhecidos como tradicionais.

Nesse mesmo sentido, Francisco de Gracia apresenta uma reflexão sobre a palavra “moderno”. Ela tem um significado tendencioso de oposição ao histórico, “[...] identificando este último com um passado mais ou menos remoto e tratando de preservar o contemporâneo de sua própria imanência histórica” (DE GRACIA, 1992 p. 287, tradução nossa). Segundo o autor assim não era estranho que entendessem a natureza da arquitetura moderna como sendo de poucos significados e contextualizações históricas e frente a isso, três posições surgiam: a de defender essa arquitetura moderna orgulhosa de sua condição e que confrontava o histórico por meio da descontextualização; a de defender uma arquitetura historicista ainda que essa pudesse ser chamada de anacrônica, tentando resgatar características nostálgicas por elementos miméticos e, por fim, a de achar possível uma arquitetura que se integrasse a história sem perder seu caráter moderno, aludindo a outras mas não de forma reprodutiva, a qual poderia ser denominada de contextual. Para a compreensão maior do contextualismo, Marina Waisman ressaltaria o quanto ele se trata mais de uma ação do que de um estilo arquitetônico:

A diferença de outras correntes atuais, o contextualismo, não buscará fórmulas linguísticas nem procedimentos de validade geral. Posto que não se trata de um estilo - nem de um modo de criar estilos - senão como algo mais genérico de uma atitude de conduzir precisamente e estabelecer diferenças, ao utilizar linguagens simples ou complexas, antigas ou modernas, repetitivas ou inéditas, sempre que sejam úteis para estabelecer algum tipo de continuidade essencial com o meio físico, com o meio cultural, com o meio social (WAISMAN, 1988 p.63, tradução nossa)

Frampton, pensando em estratégias para uma arquitetura de resgate histórico e compromisso com o seu respectivo tempo, por meio de seu entendimento e analisando obras de diversos arquitetos regionais, revelava que os que conseguiram efetivamente alcançar esse objetivo foram aqueles que mais respeitaram a topografia; o clima; os materiais locais; o trabalho artesanal; a luminosidade da região e os elementos da linguagem arquitetônica existente, demonstrando um compromisso com o local, ou seja - com o ambiente no qual ocorrem vivências formadoras de memórias e não só com o ambiente materializado.

Já Christian Norberg Schulz, de modo similar a Frampton, ao pensar em estratégias para o fortalecimento do *genius loci* concluiu que os lugares são capazes de manter suas identidades ao longo do tempo quando conseguem reunir diversos usos, possuírem várias interpretações e serem moldados pela ação humana:

[...] Deve-se assinalar, primeiramente, que qualquer lugar deveria ter a "capacidade" de receber diferentes "conteúdos", naturalmente dentro de certos limites. Um lugar que só é próprio para certos fins logo se torna inútil. Segundo, é óbvio que se pode "interpretar" um lugar de diferentes maneiras. Na verdade, proteger e conservar o *genius loci* implica concretizar sua essência em contextos históricos sempre novos. Poderíamos dizer também que a história de um lugar deveria ser sua "autorrealização". O que, a princípio, eram simples possibilidades é revelado pela ação humana, iluminado e "conservado" em obras de arquitetura que são ao mesmo tempo "velhas e novas". Assim sendo, um lugar comporta propriedades que têm um grau variável de invariância (NORBERG-SCHULZ, 2006, p 454).

A partir do estudo desses conceitos norteadores é possível perceber que o arquiteto Luis Barragán e o escritório Brasil Arquitetura são dois grandes nomes que revelam em suas obras a preocupação mencionada de resgatar características de seus locais de implantação, fortalecendo suas identidades ao mesmo passo em que acompanham as inovações de seus respectivos tempos. Surge assim a indagação: quais estratégias os arquitetos utilizam para alcançar esse objetivo? Estariam elas entre as mencionadas por Frampton e Schulz?

Luis Barragán

Luis Barragán foi um arquiteto nascido em 1902 em Guadalajara, capital do estado mexicano Jalisco, onde também se formou como engenheiro civil e arquiteto em 1925. Sua produção mostra que ele atuou em diversas áreas da arquitetura, realizando projetos de residências; edifícios; jardins; esculturas; zonas habitacionais e cidades, passando de pequenas para grandes escalas e deixando características de seu trabalho em todas elas.

Muitas foram as influências para suas obras como as ilustrações do livro "Os Jardins Encantados" de Ferdinand Bac e sua viagem à Europa em 1925, que despertaram seu interesse na arquitetura de paisagem; a fazenda de sua família, onde passou parte de sua infância que possuía fontes de água resgatadas em seus projetos; a arquitetura de Marrocos, principalmente a das construções denominadas Casbah e a arquitetura popular mexicana, que lhe despertaram grande interesse por respeitarem o modo de vida local e por fim os claustros e pátios de conventos que lhe despertavam paz espiritual dada sua fé católica. Tais inspirações, ao serem resgatadas em suas obras, revelam o interesse pessoal do arquiteto em transmitir essas experiências a seus visitantes (EGUIARTE; JÚLBEZ; VEREA, 2001).

A obra de Ana Martins, Ana Virtude e Mafalda Sampayo (2011), numa análise contextual da obra de Barragán, demonstra que em relação as influências externas, os

primeiros trabalhos de Barragán já revelavam traços da arquitetura castelhana; da arquitetura marroquina; da arquitetura do sul da Espanha e das ilustrações de Ferdinand Bac. Além disso o tratamento da cobertura como um espaço de importância semelhante aos restantes e os blocos de apartamentos com linguagem racionalista, revelavam a influência de Le Corbusier.

Já em relação às influências internas o arquiteto se aproveitava dos terraços tão comuns na arquitetura local; o recorte das volumetrias de suas casas iniciais mostravam a influência das pinturas de José Clemente Orozco (1883-1949) e também apareciam inspirações de outros artistas mexicanos como Mathias Goeritz (1915-1990) e Diego Rivera (1886-1957); os muros coloridos que conformam os espaços revelam a preocupação com a privacidade do habitante e a influência da arquitetura popular mexicana, uma arquitetura de recintos e de cores vivas e por fim os materiais e mão-de-obra que Barragán utiliza são locais, preferindo o tijolo ou a alvenaria reforçada. Assim, por meio da abstração, como revelam as autoras, o arquiteto condensava nas suas obras imagens e formas da arquitetura popular mexicana, da arquitetura mediterrânea e dos espaços e jardins islâmicos ao mesmo passo em que se modernizava, o que será possível perceber nas obras analisadas.

Casa González Luna

A Casa González Luna (1928-1929) foi projetada por Barragán para Efraín González Luna, advogado com grande atividade e influência política em Guadalajara (EGUIARTE; JÚLBEZ; VERA, 2001, p.56) que nela viveu com sua família até sua morte em 1964. Ela se localizava na Rua José Guadalupe Zuno Hernández, número 2083 em Guadalajara.

Marina Canhadas (2018) explica em sua obra que de 1877 a 1880 e de 1884 a 1911, o México estava sob regime político de Porfírio Dias que planejava a modernização do país a partir de investimentos estrangeiros, o que culminou em um ecletismo arquitetônico em Guadalajara. Frente a isso, González Luna, ao lado de importantes figuras intelectuais e artísticas incluindo Barragán, formavam um grupo conhecido como “sem número e sem nome” que se reunia frequentemente para debater sobre cultura e resistir ao contexto político de Porfírio. Essa resistência culminou na busca de uma identidade nacional mexicana e a Casa González Luna revelaria, muitos dos princípios do grupo visto que articulava a tradição regional com as novas solicitações modernas (EGUIARTE; JÚLBEZ; VERA, 2001).

Nessa casa é possível notar a preocupação de Barragán com o domínio da luz local ao fazer uso de janelas altas, claraboias, venezianas, barras de madeira e vidros coloridos que a interferem em cada ambiente estrategicamente, criando jogos de luz e sombra. A mesma preocupação é notada nos detalhes de carpintaria e pisos, que são manipulados com rigor e na tensão criada entre espaços internos e externos, observada nos pórticos ao norte e ao sul que, ao lado de jardins e fontes, intermediavam esses dois cenários. Pensando em

elementos característicos dessa cidade, Canhadas (2018) revela as construções coloniais feitas com paredes grossas de adobe revestidas com cal e cores vivas; as telhas de barro; as estruturas de madeira e os pátios internos, que são elementos visíveis nessa obra.

A casa é implantada numa orientação norte-sul, num terreno de 1750m² e atravessa toda a quadra sem interferir no terreno, sendo a fachada principal voltada para a rua José Guadalupe Zuno ao norte e a posterior para a rua Efraín González Luna. Antecedendo a casa, nessas duas extremidades há percursos que levam para pórticos, comuns na arquitetura popular mexicana, e sua setorização segue o eixo da implantação, abrigando no pavimento térreo as áreas íntimas a leste e as de serviço a oeste, sendo que essas, a não ser a copa, não possuem contato direto com a área social e nem com a área íntima, notando-se a preocupação em separar tais áreas. Já no segundo pavimento, uma pérgola de concreto, demarca novamente o eixo norte-sul pretendido por Barragán e a leste se setoriza amplos terraços jardins e a oeste a biblioteca de González Luna, que possuía acesso público por meio de uma escada externa e foi por quase quarenta anos, um dos centros da vida intelectual de Jalisco (EGUIARTE; JÚLBEZ; VEREA, 2001). Por fim, no pavimento inferior encontra-se a garagem, acessada pela rua Jose Guadalupe Zuno, e cômodos destinados a área de serviço.

Figura 1: Planta térrea



Fonte: CANHADAS (2018)

Figura 2: Fachada Norte



Fonte: CANHADAS (2018)

Figura 3: Maquete



Fonte: SIZA et al (1996)

Jardins do Pedregal

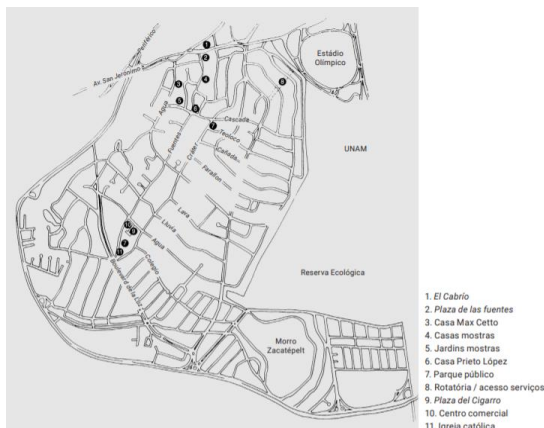
O Pedregal de San Angel, localizado no sul da Cidade do México era, segundo Enrique Alanis (1989), uma porção de terreno que no início dos anos 1940 não parecia ter possibilidades de uso e nem desenvolvimento, tendo um solo de pedras vulcânicas, originadas da lava expelida pelo vulcão Xitle em algum momento do século II a c e sendo formado por uma paisagem de vegetações variadas com cores que contrastavam com as das pedras e animais como escorpiões, cobras e outros répteis.

Na década de 30, o Pedregal só poderia ser acessado a partir da cidade mexicana de Mixcoac e ao longo do rio Madalena, perto do qual Barragán compra, entre 1943 e 1945, um

terreno denominado El Cabrió e mais tarde adquire um terreno de cerca de três milhões de metros quadrados onde criaria o loteamento residencial Jardins do Pedregal, a partir de um plano urbanístico e paisagístico, construindo casas, jardins e paisagens (SIZA et al, 1996).

Nesse local, uma condição importante para o arquiteto era o respeito às formações vulcânicas e a integração dessas aos novos jardins e edificações sendo uma de suas estratégias utilizar os elementos naturais, incluindo os lençóis freáticos, como parte do design do projeto. Barragán pensou em todo o desenvolvimento urbano, dividindo esse território em lotes; estradas; praças; jardins; lagos; calçadas; fontes; entradas e saídas bem como em sua vegetação que incluía cactos e pimenteiros, além de se encarregar de diversas casas. Segundo Canhadas (2019) o desenho das ruas seguia o fluxo da lava vulcânica e estas, assim como as avenidas, foram denominadas de substantivos como Cratera, Rocha, Água, Lava, Chuva, entre outros. Além disso vale lembrar que o escultor Mathias Goeritz o ajudava em alguns elementos simbólicos junto com o arquiteto Max Cetto.

Figura 4: Plano Geral do projeto



Fonte: CANHADAS (2018)

Figura 5: Fotografia de Armando Salas Portugal de um dos jardins do território



Fonte: SIZA et al (1996)

O acesso da obra se dava por uma grande praça delimitada de um lado por paredes recortadas de lava irregular que começavam em uma depressão vulcânica e de outro por uma longa parede branca. Essa composição da entrada era completada por um jato de água que disparava por altos muros de pedra; uma escultura de serpente de Mathias Goeritz e uma cerca vazada verticalmente pintada de vermelho fluorescente.

Canhadas (2019) revela que cada lote deveria deixar dois terços de sua superfície total em estado virgem e os menores de 10.000m² só poderiam alterar 10% da paisagem existente. A abordagem de Barragán o colocava próximo à imagem de um dos precursores dos movimentos ambientais modernos que explodiram décadas depois, defendendo o ideal de um humanismo ecológico e se mostrando preocupado com seu tempo (SIZA et al, 1996).

Infelizmente, como revela Canhadas, ainda que esse território tenha sido um êxito na época, com o passar dos anos grande parte dele foi perdida. Por falta de leis de preservação

e conservação, atualmente pouco é possível se reconhecer do projeto original, e os resquícios mais semelhantes à paisagem da época se encontram na reserva ecológica da UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México) localizada próxima a região.

Figuras 6: Foto aérea do território em 1950



Figura 7: Foto aérea do território em 1959



Figura 8: Foto aérea do território em 1980



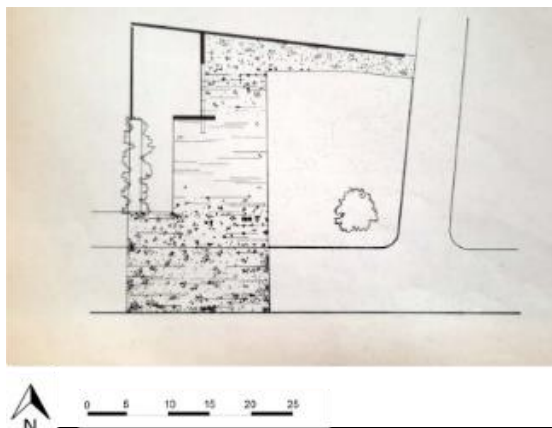
Fonte: SIZA et al (1996)

Loteamento Los Clubes – Quadra San Cristobal e Fonte dos Amantes

O Loteamento Los clubes, projetado por Barragán entre 1963 e 1964, está localizado na cidade Atizapán de Zaragoza (atual López Mateos) no município de Tlalnepantla, ao norte da Cidade do México e seu acesso se dá pela rua Verdín. Esse território formava no final dos anos 1960, um refúgio para os amantes de equitação (ROSENBERG, 2016) e Los Clubes foi pensado assim como um espaço onde poderia se desenvolver a prática do hipismo.

Barragán assim atuou no projeto como investidor, planejador urbano e arquiteto de edificações residenciais e nele há duas das obras mais importantes de sua carreira, a Fonte dos Amantes e a Quadra San Cristóbal, que serão enfatizadas. Se tratando da Fonte dos Amantes, construída em 1964, ela se localizava na esquina de duas ruas do loteamento, que serviam de caminho para os cavalgantes. Sua composição se consiste em duas paredes de cor rosa, perpendiculares entre si ao fundo e outras duas marrons conectadas por uma viga sobre a qual a água escorre para o tanque abaixo, formando uma fonte (SIZA et al, 1996).

Figura 9: Planta da Fonte dos Amantes



Fonte: ALANIS (1989) e intervenções autorais

Figura 10: Vista da fonte dos Amantes



Fonte: (EGUIARTE; JÚLBEZ; VERA, 2001)

Para que a obra adquira a dinâmica desejada pelo arquiteto, uma circunstância deve ocorrer: o cavaleiro deve cruzar a fonte com seu cavalo. Barragán mesmo disse “Calculei a profundidade da lagoa para que quando o cavalo passasse a água atingisse sua barriga” (apud ALANIS 1989, p 244). Aqui é possível reconhecer uma das características de manutenção de *genius loci* que Schulz contava: a autorrealização de um local pelas pessoas.

Em relação aos projetos da casa e dos estábulos que formam a Quadra San Cristóbal, a tese de mestrado de Juan Pablo Rosenberg (2016) revela que Barragán os projetou em 1964, sendo construídos em 1968 para a família Egerstrom, amiga do arquiteto, que moraram e cavalgaram lá. Inicialmente a família pediu por algo como uma granja sueca para recordarem seu país ao que Barragán os convenceu de que seria mais interessante se seus amigos e familiares da Suécia ao lhes visitarem se deparassem com uma casa mexicana que caracterizaria o local onde se encontravam.

Rosenberg conta que o projeto, com uma área construída de 2600m², é implantado em um terreno de 7 mil metros quadrados, dividido em duas áreas principais: a área residencial localizada ao sul do terreno, por onde se dá a entrada ao projeto, e a área equestre localizada ao norte, onde estão os estábulos (Fig. 11). Em relação a residência, é possível ver a intenção de Barragán de novamente separá-la em duas extremidades e agora nessa casa ele posiciona à oeste as áreas íntimas e à leste as áreas de estar e serviço enquanto ao sul se encontra a piscina. Já na área dos estábulos o muro em laranja, que consiste no aqueduto, ao recortar parte do tanque cria uma área privada para o banho do cavalo, na qual o espelho d'água atinge sua maior profundidade, bloqueando assim a vista desse momento para quem está na entrada do projeto (Fig. 12) Já os muros baixos simétricos em cor de malva logo atrás dos estábulos, servem de fundo para um grande corredor, gerado pelo muro rosa no eixo norte-sul (Fig. 13) pelo qual os cavalos podem desfilar (SIZA et al 1996). Novamente é possível perceber a preocupação do arquiteto com a autorrealização de suas obras.

Figura 11: Planta da Quadra San Cristobal

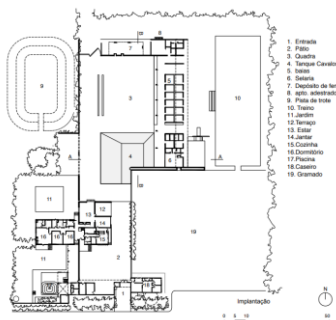


Figura 12: Vista da Quadra San Cristobal



Figura 13: Vista da Quadra San Cristobal



Fonte: ROSENBERG (2016)

Por fim Rosenberg revela também que Barragán se mostra atento aos avanços tecnológicos da época visto que utiliza lajes pré-fabricadas de concreto leve sob as telhas

cerâmicas do estábulo e selaria. Além disso também é interessante notar que o arquiteto utiliza a água dos tanques estrategicamente tanto na Quadra San Cristóbal como na Fonte dos Amantes, para, com a ajuda da cor das pedras sob ela, refratar as cores do ambiente.

Brasil Arquitetura

O escritório Brasil Arquitetura, foi fundado em 1979 pelos arquitetos sócios Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki, formados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) entre 1977 e 1980, possuindo atualmente apenas Ferraz e Fanucci como arquitetos sócios. O escritório já executou diversos projetos de arquitetura culturais, educacionais, comerciais, institucionais, residenciais, patrimoniais e urbanísticos além de terem inaugurado a Marcenaria Baraúna, em 1986, passando a desenvolver projetos de mobiliários.

Como revela Mylena Oliveira (2019) em relação as suas influências, quando os arquitetos fundadores passam a trabalhar com Lina Bo Bardi em 1977, começam a ter outra perspectiva sobre arquitetura. Antes, a influência da Escola Paulista os direcionava para uma arquitetura moderna de cunho racionalista, seguindo padrões delimitados, mas ao trabalharem com ela são inseridos no equilíbrio de uma arquitetura que não apenas resgata aspectos históricos como também atende as necessidades de seu tempo, retomando nomes como Frank Lloyd Wright; Vilanova Artigas; Lúcio Costa e Alcides da Rocha Miranda e também se posicionando com uma visão mais social e cultural da arquitetura.

Mylena Oliveira em sua obra ainda situa o escritório no cenário contemporâneo. Se atualmente, como ela argumenta, vivemos em um período em que as soluções arquitetônicas dos museus revelam a prevalência da forma e do espetáculo sobre o programa, o escritório se apresenta de forma oposta a isso. Em seus projetos ele se revela dono de uma arquitetura humanista que demonstra grande sensibilidade urbana; preocupação com o contexto, com a sociedade e com o resgate da memória local:

Devido ao fato de serem contextualizadas, tais soluções acabam por resultar não somente em obras de grande utilidade para população e visitantes, mas também como marco referencial, ao conseguirem representar aspectos históricos da cultura local. Trata-se, portanto, de profissionais dedicados a ações culturais que priorizam a restauração associada a criação de programas que condicionem maior reconhecimento da cultura regional, visando, assim, um benefício utilitário por meio de suas obras, cuja teoria incorporada – de busca de reconhecimento e valorização da história bem como da memória – aplica-se na prática projetual (OLIVEIRA, 2019 p. 52).

Museu Rodin Bahia

O Museu Rodin Bahia é um projeto do escritório Brasil Arquitetura de 2002 que visava ser uma filial do Museu Rodin, localizado na França, com o propósito de abrigar 70 obras do

escultor August Rodin, ou seja, parte do acervo do museu francês. O projeto consiste na justaposição entre um antigo palacete existente (de 1575m²), que seria restaurado para abrigar exposições permanentes das obras de Rodin, e uma nova edificação (1480m²) que abrigaria exposições temporárias. Entretanto, o palacete só foi destinado às exposições permanentes por três anos, visto que o governo local não estendeu o acordo cultural com o Museu Rodin da França e atualmente o palacete abriga exposições temporárias também.

Figura 14: Palacete existente



Figura 15: Nova edificação



Fonte: Nelson Kon

Em relação ao contexto, o palacete eclético datado de 1911 foi o primeiro edifício a ser tombado pelo Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, em 1986; já abrigou a Secretaria Estadual da Educação e Cultura e os Conselhos Estaduais de Educação e Cultura até que foi escolhido para sediar a filial do Museu Rodin. Ele se localiza em Salvador, no bairro da Graça, em um terreno de 4850m² numa quadra predominantemente verticalizada. Quando finalizado o projeto como um todo possuía grande significado cultural para a cidade onde está implantado, dando um novo uso ao palacete que se encontrava em más condições.

O escritório tinha como princípios projetuais respeitar a presença histórica do palacete, não deixando a nova edificação competir com ele; não atingir as árvores centenárias de seu jardim; fazer que a nova edificação se somasse a existente de uma maneira contrastante (em relação a materialidade e linguagem) e criar soluções de continuidade e fluidez para o conjunto. Assim ele criou um diálogo entre novo e antigo, eclético e contemporâneo, pelo qual a edificação existente foi respeitada. É possível notar essa consideração pelo fato de que a nova edificação foi implantada nos fundos do lote, atrás do palacete e assim escondida desse; bem como no fato de que criaram um subsolo para ela, de modo que sua volumetria, aos olhos do pedestre, tivesse uma altura final menor que a da edificação existente. As maiores intervenções se deram na intenção de tornar o palacete propício ao uso de museu, com o acréscimo de equipamentos voltados para a climatização e iluminação artificial.

Em relação a setorização, no pavimento da edificação do palacete, no qual se localizavam os porões, se encontram as áreas educativas e administrativas e uma loja enquanto na nova edificação há uma grande sala para exposições e o café. Já no primeiro

pavimento do palacete, que antes era destinado às áreas sociais, agora há salas para exposições temporárias e a biblioteca, enquanto na nova edificação nessa altura está o mezanino (que também abriga exposições temporárias) uma área de observação e o cinema. No segundo pavimento do palacete, destinado antes a onze quartos, agora se encontram grandes salas de exposição e, ao demolir as paredes que delimitavam os quartos, o escritório optou por manter espaletas nos locais da demolição, deixando visível essa antiga configuração (OLIVEIRA, 2019). Já na nova edificação a essa altura está a cobertura, marcada por iluminações zenitais que o arquiteto João Filgueiras ajudou o escritório a desenvolver. Por fim, o terceiro pavimento do palacete abriga uma sala expositiva dado seu potencial acústico e no subsolo da nova edificação se encontra a área técnica e de serviços.

Figura 16: Planta térrea do projeto

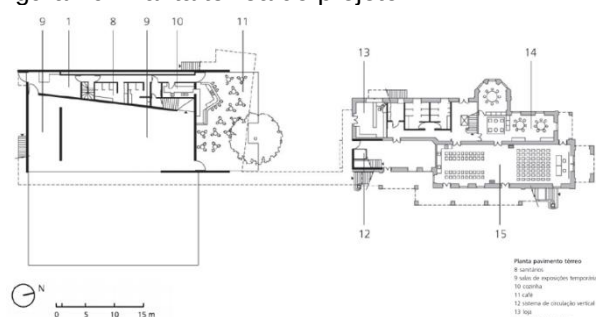


Figura 17: Perspectiva do projeto



Fonte: OLIVEIRA (2019)

Em relação a materialidade, o bloco novo se consiste principalmente do concreto ripado, treliças e muxarabis de madeira e panos de vidro que lhe conferem transparência, possibilitando a iluminação e a visualização dos espaços expositivos. Já o palacete de linguagem eclética, possui referências arquitetônicas francesas, vitrais de Nossa Senhora da Conceição, piso de mármore, parquet, ladrilhos hidráulicos, afrescos e forros pintados com anjos, folhas, pássaros entre outros. Vale lembrar que a passarela que interliga as duas edificações e fortalece o diálogo entre novo e antigo é feita de concreto protendido e por fim, é interessante notar a preocupação urbana do escritório ao posicionar a loja e o café do térreo voltados para um jardim entre os dois edifícios, formando um espaço público para o bairro.

Museu do Pão

O Museu do Pão (140m²), localizado em Ilópolis, no Rio Grande do Sul foi projetado em 2005, pelo escritório Brasil Arquitetura num terreno de 1.000m² onde se encontram mais duas edificações sendo uma a Oficina de Panificação (190m²), projetada junto ao museu e outra uma edificação pré-existente, o Moinho Colognese (500m²) datado de 1930.

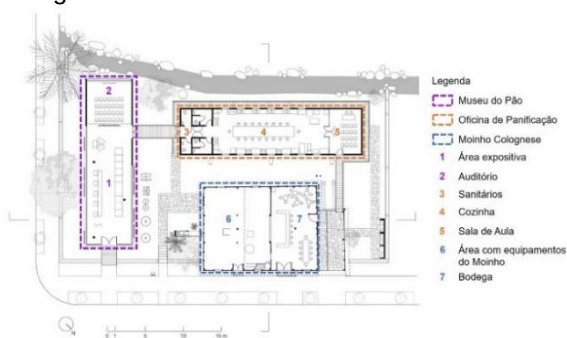
Em relação ao contexto, como conta Mylena Oliveira (2019) o Brasil recebeu no final do século XIX e início do século XX, vários imigrantes italianos que se fixaram no sul do país e construíram diversos moinhos, onde garantiram seu sustento com a produção da farinha.

Entretanto, os moinhos remanescentes estavam fadados a desaparecerem por causa do abandono e surge assim, em 2003, a ideia da criação do Caminho dos Moinhos, uma rota cultural que interligaria os moinhos existentes da região do Vale do Taquari que são: o Moinho Fachinetto; Castaman, Dallé, Vicenzi, Marca e o próprio Moinho Colognese que foi o primeiro a ser recuperado. A cidade de Ilópolis, onde este se encontra, não possui indústrias e, nem instituições de ensino, fatores que diminuem o interesse da sociedade em residir no local. Com a criação do Museu do Pão houve mais oportunidades de emprego, mais visitantes e a melhoria da infraestrutura urbana da cidade e assim ele hoje fortalece sua economia, bem como aproxima os visitantes da riqueza histórica e cultural da cidade, impactando positivamente a sociedade em que se insere:

Acreditamos que nessa obra a arquitetura cumpre seu nobre papel de renovação cultural, protagonizando o reencontro da comunidade local com sua história, agora em novas bases de sonhos e utopias: arquitetura de raízes e antenas (FANUCCI; FERRAZ, apud GUERRA 2020, p.64)

O complexo é formado pelas três edificações e a implantação estratégica delas faz com que o Museu do Pão seja o primeiro edifício a ser visitado (contendo a parte teórica da história do pão), a Oficina de Panificação o segundo (onde há o preparo do alimento) e o Moinho o terceiro, onde há a degustação do que foi preparado (OLIVEIRA 2019). Em relação a setorização, o Museu do Pão é formado pela área expositiva e pelo auditório que possuem a temática do alimento. Já a Oficina de Panificação é formada pela cozinha, uma sala de aula e os sanitários e é nela onde ocorrem cursos de panificação para a capacitação de quem tiver maior interesse, o que contribui para o crescimento econômico da região. Por fim, no Moinho há o sótão, o porão e mais dois pavimentos e cada um deles possui equipamentos de moagem antigos do moinho. No térreo está a bodega onde será vendido o que se produziu na oficina.

Figura 18: Planta térrea



Fonte: Archdaily e adaptações autorais

Figura 19: croqui projetual



Fonte: Archdaily

Se tratando de materialidade, estrutura e fechamentos, no Museu do Pão os pilares são de concreto unidos a quatro madeiras garapeiras (composição estratégica que os tornam semelhantes as estruturas internas dos moinhos) e há fechamentos de vidro e painéis de madeira bem como se nota o uso do concreto ripado, que muito se assemelha em forma à

madeira do moinho existente. Já na oficina de panificação, a materialidade predominante novamente é o concreto ripado; as janelas laterais permitem o efeito da iluminação zenital ou a vista para a área externa e sua cobertura verde remete ao trigo. Em relação ao moinho, o escritório preservou a madeira araucária que o constitui e a substituiu apenas em área deterioradas sem impactar em sua aparência visto que a nova madeira escolhida escureceu com o tempo, ficando com a coloração da madeira existente. Já em relação aos fechamentos, notam-se pequenas janelas em desenho de malhas quadriculadas que foram mantidas e o escritório, ao acrescentar novas janelas na bodega, utilizou o mesmo desenho das existentes para respeitar ao máximo as características do Moinho (OLIVEIRA 2019).

Figura 20: Vista do Museu do Pão Figura 21: Vista da Oficina Figura 22: Vista do Moinho



Fonte: Nelson Kon

É possível perceber o respeito que o escritório oferece ao moinho e ao contexto em diversos fatores. As novas edificações, por exemplo, possuem gabarito menor que o do moinho, permitindo que ele se sobressaia no conjunto; os fechamentos em vidro do museu fazem com que o moinho possa ser visto logo no início da visita, despertando o interesse no visitante em adentrá-lo e seus antigos equipamentos foram restaurados, sendo inseridos no jardim externo. Por fim, o mesmo respeito é conferido quando o escritório não interfere no córrego que passa atrás do terreno e nem em sua vegetação e insere no projeto o passadiço típico das casas italianas, conectando o museu com a oficina de panificação.

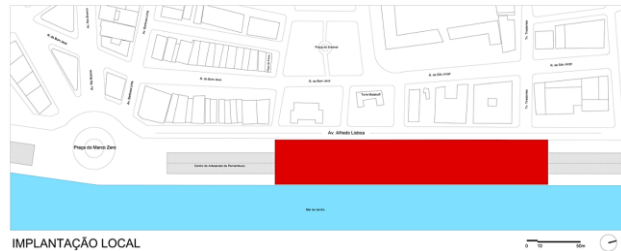
Museu Cais do Sertão

O Museu Cais do Sertão foi projetado pelo escritório Brasil Arquitetura, em 2008, numa área do Porto de Recife na Avenida Alfredo Lisboa. Ele se constitui da integração de um armazém existente (2.500m²) com uma nova edificação (5.000m²) e nasce da intenção do Governo Federal de fazer um local em homenagem ao músico Luis Gonzaga, contando sua história de vida e importância na cultura brasileira, o que é atingido pelo escritório, que opta também por homenagear o sertão nordestino e daí o nome do projeto localizado beira-mar.

Em relação ao entorno, esse terreno cedido pelo Governo do Estado de Pernambuco, está situado em uma região onde há a predominância de prédios tombados como patrimônio histórico, próximo ao Marco Zero de Recife, e importantes edificações como a Torre Malakoff, o Centro de Artesanato de Pernambuco, o Paço do Frevo, entre outras. Assim, o projeto se

encontra em uma favorável localização e seu programa serve como um grande equipamento urbano, fortalecendo esse centro histórico e incentivando a requalificação dele.

Figura 23: Implantação



Fonte: ArchDaily

Figura 24: Vista do Museu



Fonte: Nelson Kon

O volume do galpão foi destinado à área do museu (possuindo as exposições de longa duração em homenagem a Luis Gonzaga e ao Sertão Nordestino), concluído em 2014 enquanto o volume novo foi destinado a ser um centro cultural, entregue em 2018. Em relação a setorização o documentário “Conhecendo Museus – Ep01: Museu Cais do Sertão” (2016) e o trabalho de Mylena Oliveira (2019) permitiram conhecer os espaços. No volume do museu, no pavimento térreo é onde se revelaria um Juazeiro, antecedendo a entrada principal e fazendo uma homenagem ao sertão, visto que ele é uma típica árvore sertaneja. Em sequência, entrando no museu, há uma área de acolhimento e uma vitrine com objetos pessoais de Luis Gonzaga (Fig. 25) e logo em seguida uma sala de projeção denominada Sertão Mundo que exibe um curta metragem retratando um dia típico sertanejo.

Saindo da sala de projeção, há a área de exposições permanentes de 1600m² que direciona os visitantes pelas exposições utilizando as músicas de Gonzaga e um rebaixo no piso com peixes nativos, simbolizando o Rio São Francisco e revelando a influência de Lina, visto que a mesma estratégia é utilizada por ela no SESC Pompeia. A área expositiva é dividida em sete territórios, sendo eles: o território Ocupar, Viver, Cantar, Trabalhar, Migrar, Crer e Criar que abordam essas temáticas, presentes nas músicas de Gonzaga. O volume ainda conta com outra sala de projeção e dois mezaninos, que abrigam a área administrativa a sala de música (onde são ensinados instrumentos como a zabumba e o triângulo), estúdios de gravação e o espaço Todo Gonzaga, onde há a discografia completa do artista.

Figura 25: Vitrine com objetos de Luis Gonzaga



Fonte: Instituto de Desenvolvimento e Gestão

Figura 26: Área expositiva



Fonte: Galeria da Arquitetura

Em relação a setorização do centro cultural, o pavimento térreo é a área sob um grande vão livre, possibilitado pelo uso do concreto protendido, que serve de praça pública para a cidade, uma loja e uma hamburgueria, inaugurada em abril de 2021. Já no primeiro pavimento é onde se encontram salas de apoio, uma sala de exposições e o auditório enquanto no segundo pavimento há salas multiusos e a área técnica. Por fim, no terceiro pavimento é onde se encontra o restaurante, que serve de âncora para esse bloco.

Em relação a materialidade, Marcelo Ferraz conta à Galeria da Arquitetura (2014) que escolheram o concreto pigmentado de amarelo ocre na intenção de buscar uma proximidade com a luz do sertão e com a cor do solo. Além disso, o cobogó, um elemento típico da arquitetura de Pernambuco, é usado no projeto possuindo um desenho que pode fazer referência aos galhos das árvores secas ou ao solo rachado do sertão (Fig. 28). Por fim, é interessante ressaltar que, infelizmente, o Juazeiro da entrada do projeto que havia sido transportado ao local e era outra grande referência ao sertão foi retirado do local pois definhou devido a maresia (OLIVEIRA 2019) e atualmente, há outra configuração de vegetação.

Figura 27: Vista do concreto amarelo ocre a partir do auditório

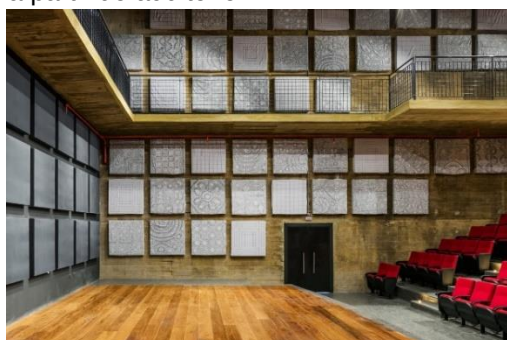
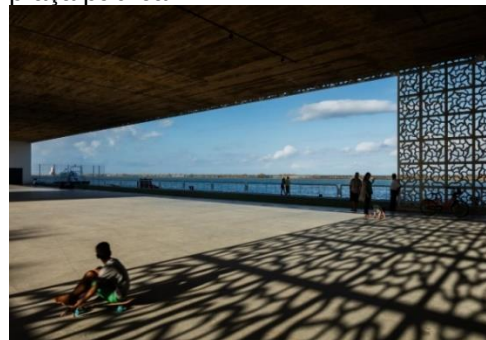


Figura 28: Vista dos cobogós a partir da praça pública



Fonte: Nelson Kon

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial da pesquisa era analisar as obras de Luis Barragán e do escritório Brasil Arquitetura na intenção de aprender as estratégias que eles utilizaram para criar um diálogo entre o resgate histórico e os avanços tecnológicos de seus respectivos tempos.

Kenneth Frampton e Christian Norberg Schulz, ao apresentarem os conceitos de regionalismo crítico e *genius loci* defendiam que para atingir tal diálogo algumas ações eram importantes para a obra arquitetônica como o respeito ao terreno; ao clima; aos materiais locais; ao trabalho artesanal; à luminosidade da região e aos elementos da linguagem arquitetônica existentes bem como a capacidade de abrigar diversos usos e interpretações e ser moldada pela ação humana, características encontradas na maioria das obras.

Nos trabalhos de Barragán e do Brasil Arquitetura foi possível notar a preocupação com o meio físico quando não alteram os terrenos e a vegetação e aproveitam a iluminação

natural. Se tratando do respeito a linguagem arquitetônica e aos materiais locais, Barragán utiliza terraços, pórticos, paredes de adobe, telhas de barro, cores vivas e outros elementos comuns da arquitetura popular mexicana. Já o escritório Brasil Arquitetura demonstra sempre a preocupação em manter ou se utilizar de uma edificação pré-existente e restaurá-la sem perder suas características bem como em utilizar os materiais fazendo alusão a elementos locais, o que pode ser notado no uso do concreto ripado remetendo a madeira, no cobogó remetendo aos galhos do sertão e a cor do concreto remetendo ao seu solo, entre outros.

É possível visualizar também o quanto a ação humana molda alguns projetos como a Fonte dos Amantes, a Quadra San Cristóbal (que em alguns momentos dependem da ação do cavalgante) e o Museu do Pão, no qual só com o preparo do alimento a obra ganha total sentido. Já a capacidade da arquitetura em reunir diversos usos se mostra presente na Casa González Luna, que hoje funciona como um centro cultural, bem como no Museu Rodin no qual as salas que antes deveriam atender exposições fixas, atualmente atendem temporárias.

Pelas análises foi possível assim demonstrar as diferentes estratégias utilizadas pelos arquitetos e perceber que, independentemente dessas, ambos se preocuparam acima de tudo com o contexto cultural local, utilizando a arquitetura para fortalecer a história e as referências arquitetônicas desse. Seja com influências sociais ou pessoais; usos públicos ou privados, escalas grandes ou pequenas, ambos fortaleceram e nos recordam o espírito do lugar.

Ainda assim, vale ressaltar a importância das entidades públicas para que as obras atinjam seus objetivos. O projeto do Pedregal, por exemplo, não se manteve devido à falta de leis de preservação e hoje pouco resta do território. Já no Palacete de Artes Rodin, um dos principais objetivos de manter uma área expositiva fixa para as obras de Rodin não foi atingido, visto que o governo local não estendeu o acordo cultural com o museu francês.

De qualquer forma, se pode observar nas obras a busca de resgates e expressões das culturas locais recriando um espírito do tempo, ao mesmo tempo hodierno e construído pelas histórias dos locais nos quais se localizaram.

4. REFERÊNCIAS

ALANIS, E. X. A. **Luis Barragan: clasico del silencio**. Colômbia: Editora Escala, 1989. Série Somosur t.6

CANHADAS, M. P. **Barragán em três tempos**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CONHECENDO MUSEUS – Ep01: Museu Cais do Sertão. Amauri Mauro. Ana Moura. Brasília: Empresa Brasil de Comunicação (EBC); Fundação José de Paiva Netto (FJPN). Apoio Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). 2016. 1 vídeo (26 minutos). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Pw9ZJ626zrE> > Acesso em 10 julho 2021.

DE GRACIA, Francisco. **Construir en lo construído. La arquitectura como modificación.** Madrid: Nerea S.A, 1992.

EGUIARTE, Guillermo; JÚLBEZ, José Maria Buendía; VEEA, Juan Palomar. **Luis Barragán.** 3. ed. México: Editorial RM, 2001.

FRAMPTON, Kenneth. **Perspectivas para um regionalismo crítico.** In NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.504-520.

GUERRA, Abílio; FERRAZ Marcos Grinspum; SANTOS Silvana Romano. **Brasil Arquitetura: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, projetos 2005-2020.** São Paulo: Editora Romano Guerra, 2020.

MARTINS, Ana Maria Tavares; SAMPAYO, Mafalda Teixeira de; VIRTUDES, Ana Lúcia de. **Arquitetura de Luis Barragán: apropriação e influências na contemporaneidade.** In TREVISAN, Alexandra et al. Apropriações do Movimento Moderno. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2011. p 207-226.

MUSEU CAIS DO SERTÃO – BRASIL ARQUITETURA. Galeria da Arquitetura. São Paulo, 2014. 1 vídeo (4 minutos e 23 segundos). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TtXiNawZRmA>> Acesso em 10 julho 2021.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **O fenômeno do lugar.** In NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.444-461.

OLIVEIRA Mylena Brasileiro de Lima. **A arquitetura de museus na obra do escritório Brasil Arquitetura: os casos do Museu do Pão, do Palacete das Artes Rodin Bahia e do Museu Cais do Sertão.** São Paulo: Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.

ROSENBERG, Juan Pablo. **A construção do território. Abstração e natureza nas obras de Luis Barragán, Álvaro Siza e Tadao Ando.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SIZA, Alvaro et al. **Barragan: The complete works.** Estados Unidos. Princeton Architectural Press. Primeira edição. 1. Ed. 1996

SUZUKI, Juliana Harumi. **A Questão da Identidade na Arquitetura Latino-Americana: elementos para reflexão.** UNOPAR Científica; Ciênc. Exatas Tecnológicas; Londrina, v.1, n.1, p. 73-76, nov. 2002

WAISMAN, Marina. **Los Múltiples rostos del contextualismo.** In GUTIÉRREZ, Ramón et al. *DANA: Documentos de Arquitectura Nacional y Americana.* Buenos Aires: Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo nº39/40, 1988. p. 63.

Contatos: isadoralopesarq@hotmail.com e rafaelantonio.perrone@mackenzie.br