

# REGIONALISMO CRÍTICO: DA ARQUITETURA MODERNA BIOCLIMÁTICA ÀS MALOCAS INDÍGENAS XINGUANAS

*Data de submissão: 02/09/2024*

*Data de aceite: 01/11/2024*

### **Dinah Guimaraens**

Pós-Doutorado University of New Mexico/UNM; Professora Associada IV Permanente, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo/PPGAU, Universidade Federal Fluminense/UFF

**RESUMO:** O regionalismo crítico não se refere à tradição vernacular como interação combinada entre clima, cultura, mito e produção artesanal, mas à identificação de escolas de arquitetura regional (Frampton, 2009). Tanto a arquitetura vernacular de casas de palafitas de madeira ribeirinhas amazônicas/malocas indígenas quanto os ecotopos (formas baseadas em ecossistemas) dos jardins de Burle-Marx são organicistas. Tais ecotopos se baseiam em formas ameboides da Amazônia, coincidindo com formas de pinturas e jardins geométrico-abstratos desenhados para o MES e o MAM/Rio (Montaner, 2009). No Rio de Janeiro, se enfatiza a influência de Lucio Costa, derivada de diretrizes corbuseanas, ao desenhar terraços-jardins para usufruir da paisagem e da brisa marinha, ao lado de pilotis que elevam o piso e onde redes podem ser atadas

em meio às palmeiras e aos coqueiros. A arquitetura tropical brasileira (Segawa, 2005) se caracteriza por se afastar não somente de métodos construtivos habituais, mas também de uma atitude característica da cultura ocidental de agressividade em relação à natureza. A arquitetura regional autêntica tem suas raízes na terra; sendo um produto espontâneo das necessidades e conveniências da economia e do meio físico social. Essa arquitetura teria se desenvolvido, junto com a tecnologia a um tempo incipiente e apurada, à feição da índole e do engenho de cada povo (Costa, 1995, p. 451). Portanto, a arquitetura local brasileira deveria ser pensada e fruída dentro de um contexto ocidental, ao lograr incorporar ao projeto tecnológico moderno tanto elementos coloniais de influência portuguesa quanto referências projetuais à oca xingwana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Regionalismo Crítico; Arquitetura Regional e Tropical

## INTRODUÇÃO: REGIONALISMO CRÍTICO E MODERNISMO BRASILEIRO

O regionalismo crítico, segundo a interpretação de Kenneth Frampton (2009) <sup>1</sup>, não se refere à tradição vernacular como ela se produz, espontaneamente, pela interação combinada de clima, cultura, mito e produção artesanal, mas pela identificação das escolas recentes de arquitetura regional, cujo propósito fundamental consiste em ser o reflexo daquelas áreas a que se encontram limitadas, indicando uma aspiração de independência cultural, econômica e política decorrente de um consenso anticentralista.

O regionalismo na arquitetura, portanto, não representa um estilo, porquanto uma categoria crítica orientada por certos traços comuns, definidos por uma prática marginal que, embora sendo crítica da modernização, se nega, no entanto, a abandonar os aspectos emancipadores e progressistas do legado arquitetônico moderno. Ao mesmo tempo, a natureza fragmentária e marginal do regionalismo crítico serve para distanciá-lo tanto da otimização normativa quanto do utopismo ingênuo do primeiro movimento moderno.

Em contraste com a linha crítica que interliga Haussmann a Le Corbusier, esse movimento é mais partidário de pequenos projetos do que daqueles grandes formatos. Dessa forma, o regionalismo crítico se manifesta através de uma arquitetura tectônica e delimitada, definida pela forma de um lugar com ênfase no entorno e no contexto. O arquiteto deve, então, reconhecer a fronteira física de seu projeto como um limite temporal e um ponto sobre o qual se detém o ato de construir, ao lado da topografia como definidora da matriz tridimensional, que conduz ao jogo variável da luz local no edifício. Opondo-se à tendência da civilização universal de otimizar o emprego do ar-condicionado em prédios modernos, essa corrente busca uma resposta adequada às condições bioclimáticas de iluminação natural, às sensações térmicas de calor/frio e de umidade e à acústica de sons/ruídos ambientais.

Em uma época dominada pelas redes de fluxos virtuais, o regionalismo crítico se opõe a uma tendência a substituir a experiência pela informação sendo, igualmente, contrário a uma simulação sentimental da tradição vernácula local, embora adotando elementos vernáculos que são reinterpretados como episódios disjuntivos dentro de sua totalidade projetiva. Buscando escapar de uma arquitetura ditada pelo empuxe otimizador da civilização universal, adota bases regionais arquitetônicas para cultivar uma cultura contemporânea orientada ao lugar sem, no entanto, procurar torná-las herméticas no plano de referências formais ou de tecnologias construtivas (Frampton, *in op. cit.*, p. 332).

Como exemplo de arquitetura regionalista crítica contemporânea, o arquiteto português Álvaro Siza parece basear seus edifícios na configuração de uma topografia específica derivada do tecido local, com sua obra representando respostas estritas à paisagem urbana, campestre e marítima e aos materiais do lugar sem, no entanto, excluir formas racionais e técnicas modernas em seus projetos (Frampton, *ibidem*, p. 322).

<sup>1</sup> Kenneth Frampton. "El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidade cultural". In: *Historia Crítica de La Arquitectura Moderna*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), p. 318-332.

A inovação fundamental da estética do regionalismo crítico é a categoria de junção, como uma articulação primária de duas forças que nela se encontram -, junto com seu correlativo de ruptura ou dis/junção -, significando o ponto em que as coisas se rompem umas com as outras ao invés de se conectarem e indicando o ponto significativo em que um sistema, superfície ou material termina para dar lugar a outro.

Ao definir a relevância do conceito de lugar na arquitetura contemporânea de Siza, Kenneth Frampton (2009) reitera a afirmativa de Vittorio Gregotti (1966)<sup>2</sup> de que o pior inimigo da arquitetura moderna é a ideia de espaço considerado somente em termos de suas exigências econômicas e técnicas e indiferente à ideia do terreno. As categorias filosóficas operacionais de Frampton são ontológicas em oposição às categorias representacionais e remetem à concepção heideggeriana da relação entre habitação e edifício, além de se basear na noção de experiência como alternativa a uma arquitetura do espetáculo ou um espaço cenográfico-visual (Jameson, 2004).<sup>3</sup>

Na arquitetura internacional, são consideradas orgânicas as formas de autores como Antonio Gaudí, Frei Otto e Shigeru Ban -, este último arquiteto ganhador do prêmio Pritzker de 2014 -, que se inspiraram em formas da natureza. Baseando-se nos jardins e na carpintaria de casas de madeira tradicionais da cultura japonesa, Ban confessa haver desenvolvido, desde a infância, uma predisposição para reutilizar objetos e coisas jogadas fora ou descartadas como inúteis, tendo daí advindo seu partido arquitetônico que emprega papelão e bambu em projetos contemporâneos para áreas de risco.

Considera-se esse arquiteto japonês um grande fã de Alvar Aalto e sua arquitetura organicista, muito mais do que de Le Corbusier e Mies Van der Rohe, devido ao fato desse arquiteto finlandês depender do contexto e do clima para projetar, revelando um cuidadoso estudo na textura de materiais naturais como a madeira. Shigeru Ban manifesta sua predileção por projetos com pequenos e limitados orçamentos, os quais servem para aguçar sua habilidade arquitetônica de vencer obstáculos, criando sua chamada arquitetura da surpresa (Jodidio, 2012).<sup>4</sup>

No caso da influência do regionalismo crítico no modernismo brasileiro, tanto a arquitetura vernacular de casas de palafitas de madeira ribeirinhas amazônicas quanto os ecotopos (formas baseadas em ecossistemas) de jardins de Roberto Burle-Marx são organicistas, se baseando os últimos em formas tentaculares ou amebóides. Ao sobrevoar, de avião, a Amazônia para coletar bromélias, o paisagista chegou a constatar, in loco, como as formas tentaculares dos ecossistemas coincidiam com as formas de suas pinturas e de seus primeiros jardins geométrico-abstratos para o Ministério da Educação e Saúde e para Museu de Arte Moderna (MAM-Rio) de Affonso Eduardo Reidy (Montaner, 2009).<sup>5</sup>

---

2 Vittorio Gregotti. *O Território da Arquitetura*. (São Paulo: Perspectiva, 1966).

3 Fredric Jameson. "Os Limites do Pós-Modernismo". In: *Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios*. (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004), p. 252-253.

4 Philip Jodidio. *Shigeru Ban: Architecture of Surprise*. (Los Angeles, CA: Taschen, 2012).

5 Josep Maria Montaner, J. M. *Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), p. 64-68.

No Rio de Janeiro, se afirmou a influência de Lucio Costa, derivada das diretrizes corbusianas ao desenhar terraços-jardins para usufruir da paisagem e da brisa marinha, ao lado de pilotis que elevavam o piso e onde redes eram presas em meio a palmeiras e coqueiros, com janelas panorâmicas que revelavam a magnificência do meio natural. Os planos livres e as fachadas envidraçadas eram protegidos por treliças, varandas e gelosias e favoreciam a intimidade, o sombreamento e o resfriamento ao permitir um diálogo permanente com o meio urbano.

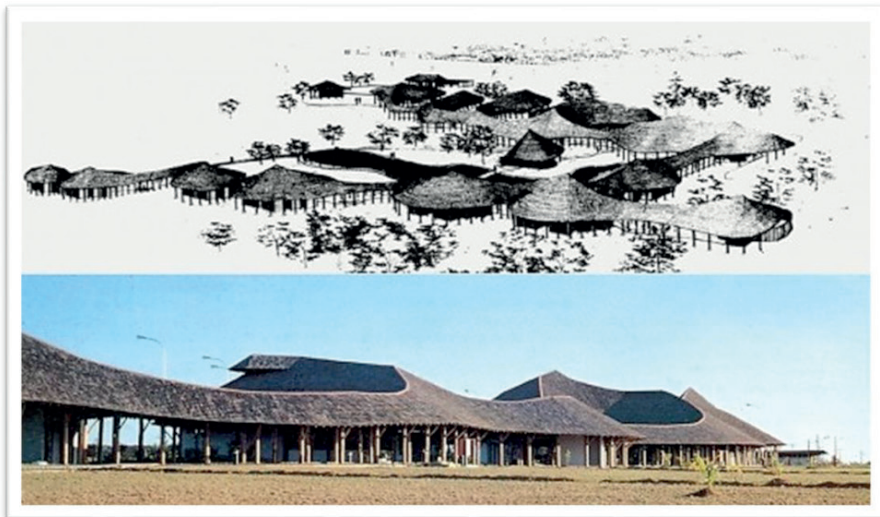
Em São Paulo, uma arquitetura inspirada na Escola Paulista de Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi envolveu uma prática política engajada na discussão de problemas cruciais e coletivos urbanos para criar uma arquitetura de resistência ou racionalista, complexa em sua verdade estrutural rústica que expõe seu concreto cru em vastas empenas, visando operar uma revolução social na arquitetura.

A arquitetura tropical brasileira (Segawa, 2005) <sup>6</sup> se caracteriza, portanto, por se afastar não somente de métodos construtivos habituais, mas também de uma atitude característica da cultura ocidental de agressividade em relação à natureza. Frente à destruição do entorno ambiental, arquitetos como Lucio Costa e Severiano Mário Porto & Mario Emilio Ribeiro propõem alternativas arquitetônicas de integração ao meio-ambiente. Costa pode ser considerado como um dos primeiros regionalistas a influenciar os arquitetos modernistas a perceber a cultura brasileira como sendo híbrida no fabrico de um tijolo ou no desenho de um telhado, revelando a mestiçagem de sua arquitetura. Para Lucio, pai dos modernos, a autêntica arquitetura regional tem suas raízes na terra.

Severiano Mário Porto (Uberlândia,1930-Niterói/RJ-2020), foi denominado de arquiteto neobarroco por Hugo Segawa, devido ao formalismo organicista de sua arquitetura. Emprega esse arquiteto materiais locais construtivos bioclimáticos para criar uma arquitetura climaticamente integrada com o meio-ambiente amazônico. O projeto de Severiano & Mário Emilio Ribeiro para o Centro de Proteção Ambiental da Hidrelétrica de Balbina (1983-1988), Amazonas, foi realizado em área de impacto da construção de uma hidrelétrica, adotando um partido de unidades independentes, unidas por galerias e passarelas cobertas. Essa arquitetura de exterior revela uma real organicidade, em referência às estruturas construtivas indígenas e, talvez, às igrejas barrocas mineiras.

---

<sup>6</sup> Hugo Segawa. *Arquitetura Brasileira Contemporânea*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2005).



Figuras 1 e 2: Severiano Porto, Centro de Proteção Ambiental de Balbina (1983-1988). Fotos: Imagens de divulgação (Acervo Severiano Porto / NPD UFRJ). Acesso em 27/05/2024

A impressão de unidade do conjunto provém da grande cobertura ondulante, lembrando uma membrana à maneira de Frei Otto. Tal membrana, no entanto, é uma capa de madeira de uso popular, projetada com uma estrutura de madeira que evita a ortogonalidade convencional das construções com este material (tipo *balloon frame*). A Amazônia ecológica de Chico Mendes e da Serra Pelada de Sebastião Salgado pode ser representada pela arquitetura bioclimática, na qual a radicalidade tecnológica não reside no high tech, mas sim na expressão do espaço exterior natural.

Será que essa obra arquitetônica de Severiano Mário Porto poderia revelar eventualidades sobre o projeto de arquitetura moderna no que tange à questão bioclimática? Abordagens críticas sobre o regionalismo latino-americano e brasileiro têm sido levadas a cabo, entre outros autores, por Maria Alice J. Bastos e Ruth Verde Zein (2010, 2003), que afirmam que nunca houve, por parte de Porto, qualquer intenção expressa de manifesto em prol de uma arquitetura regional, tendo optado este arquiteto somente por um partido funcionalista de conforto ambiental frente ao clima tropical, o que é perfeitamente gramatical com o projeto modernista.

Na realidade, conceitos regionalistas na arquitetura, embora representando uma característica evidente da crise da pós-modernidade assumiram, de fato, uma forma construtiva na obra deste arquiteto modernista. Apesar da obra de Severiano Porto haver sido denominada pela crítica de arquitetura mesológica por derivar da adaptação de prerrogativas técnicas ao clima da região amazônica, conta ela com inúmeros exemplares, pouco conhecidos, de brutalismo arquitetônico com o uso do concreto aparente demonstrando, de fato, a ausência de preconceitos projetuais quanto ao material

construtivo.

Em meados dos anos 1960, Severiano Porto se transferiu do Rio de Janeiro para o Amazonas, tendo sido responsável por obras tanto de caráter regionalista quanto brutalista, expressando, dessa forma, a formação acadêmica de racionalidade na arquitetura vigente na Faculdade Nacional de Arquitetura da Faculdade do Brasil, berço do modernismo ao lado da Escola Nacional de Belas Artes/E.N.B.A. (Fonseca, Pontes e Sánchez, 2013).<sup>7</sup>

Tal brutalismo amazônico expressa, portanto, uma linguagem de caráter técnico que prima pela simplificação e economia do partido comuns às produções brutalistas dos anos 1960-1980. Ao buscar um “afetuoso aprendizado do modo de vida amazônico” (Segawa *apud* Bastos, 2003, p. 153-154)<sup>8</sup>, integrou Severiano Mário Porto um grupo de arquitetos denominados de peregrinos, nômades e migrantes (Segawa, 2010)<sup>9</sup>, nos quais o deslocamento contribuiu para a afirmação de uma arquitetura marcada por uma estratégia de ocupação de regiões isoladas.

## QUESTÕES CRÍTICO-TEÓRICAS: BARROCO MODERNISTA E ARQUITETURA VERNACULAR

A máquina de morar no Brasil parece ser, portanto, telúrica e a forma segue a função tanto quanto a fantasia, como nas construções do período colonial de feição sóbria e retilínea de origem renascentista, às quais vieram se sobrepor elementos da arquitetura barroca e rococó. A simplicidade (Campello, 2001)<sup>10</sup> é a chave dessa característica tipicamente brasileira na arquitetura, desde aquela colonial até a moderna:

A presença de uma constante barroca na arte brasileira é ideia mais ou menos frequente, ou de algum modo latente, entre os estudos críticos da produção artística em nosso país. A preocupação em privilegiar uma herança barroca levou alguns estudiosos de nossa arquitetura do passado, tanto os de casa quanto os estrangeiros, a estenderem a denominação, sutilmente qualificada de barroco luso-brasileiro, não só às construções monumentais do período colonial e à derivação rococó do ciclo do ouro, mas também às construções rústicas e retilíneas dos primeiros séculos e à fase posterior de tendência clássica. (...) Essa herança barroco-brasileira é que fincou raízes em nossa formação cultural. É desse ponto de vista que se pode falar de um substrato barroco na arte brasileira. (...) Contudo, esses atributos, cujo cerne é a simplicidade, que na arquitetura de Niemeyer – em face da inegável presença da sensualidade e de seu componente onírico, ligado ao espetáculo e à fantasia – mais prontamente a aproxima do barroco, encontravam-se, ainda que toscamente expressos, nas construções simples e quase rudimentares realizadas desde o tempo da Colônia. (...) Entre outras

7 Roger Pomponet da Fonseca; Daniel Lins Falcone Pontes e José Manoel Morales Sánchez. “Brutalismo Amazônico. A Obra de Severiano Mário Porto”. **X Seminário Docomomo Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75**. (Curitiba: PUC-PR, 15-18, out. 2013).

8 Maria Alice Junqueira Bastos. *Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira*. (São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2003), p. 153-154.

9 Hugo Segawa. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. (São Paulo: EDUSP, 2010).

10 Glauco Campello. “Introdução”. In: *O Brilho da Simplicidade*. (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001), p. 13-31.

questões relevantes, as obras do grande mestre da arquitetura brasileira, na Pampulha, lançavam uma luz reveladora tanto sobre o futuro do movimento modernista quanto sobre os valores de nossa formação cultural e, ainda, sobre um eixo constante, unificador, na produção arquitetônica do passado, em torno do qual se adensaram questões diferentes, e até contraditórias, de uma sociedade complexa, desigual, mas plasticamente aberta à mistura racial e assimiladora de influências étnicas e culturais. Os atributos desse eixo constante e unificador entre nós parecem ter sido, desde sempre, a singeleza, a concisão e a clareza. (Campello, *in op. cit.*, p. 13 e 21-22).

Essa arquitetura era ecologicamente realista, na medida em que os objetos construídos não buscavam uma integração mimética com a natureza, porém se constituíam em artefatos idealizados para aquele meio-ambiente tropical e/ou temperado e era, ainda, ideologicamente romântica, na medida em que seus produtos exprimiam vantagens sociais e culturais possibilitadas pelas novas concepções e maneiras de construir, mas se restringiam aos paradigmas de uma situação ideal (Segre *et alii*, 2010) <sup>11</sup>.

A arquitetura de inspiração barroca de Oscar Niemeyer, com suas formas circulares e espiraladas, acabou por influenciar a estrutura da arquitetura brasileira dos subúrbios cariocas e do interior do Nordeste e de Minas Gerais/São Paulo. A presença de uma corrente de influência barroca luso-brasileira na obra de Oscar Niemeyer –, ao lado da clara influência da circularidade de malocas indígenas amazônicas/xinguana –, pode ser caracterizada pelo uso de elementos de linhas curvas e da forma livre (Underwood, 2002)<sup>12</sup>, tal como ocorre no projeto da colunata do Palácio da Alvorada (1956-1958), em Brasília:

Niemeyer sofreu primeiramente a influência de Lucio Costa, o pai espiritual do modernismo brasileiro e um paladino do “livro sagrado da arquitetura” de Le Corbusier (*Por uma arquitetura*). (...) Foi sob a orientação de Lucio Costa que os talentos de Niemeyer como projetista e arquiteto se desenvolveram. (...) Seguindo a direção inspiradora apontada por Lucio Costa, Niemeyer criou uma arquitetura ricamente escultural e cenográfica, que refletia o que Leopoldo Castedo chamou de a “recorrência barroca na arte brasileira”. (...) Se Niemeyer logrou criar um modernismo plasticamente livre e ricamente escultural, que explorava a composição e as implicações poéticas do ambiente tropical, isso se deve à sua atenta observação dos discursos formais e teóricos de Le Corbusier. (...) A cultura brasileira é, a exemplo da topografia do Rio de Janeiro, uma vibrante celebração da curva e dos movimentos curvilíneos. (...) Poderíamos argumentar que foi na América Latina que a arquitetura moderna no Ocidente perdeu sua pureza racional e moralidade puritana para as forças naturais da curva nativa. (...) O impacto de Le Corbusier sobre o espírito artístico de Niemeyer foi mágico e imediato e estendeu-se muito além da assimilação, pelo jovem arquiteto, dos “cinco pontos de uma nova arquitetura” (pilotis, planta livre, fachada livre, pano de vidro, terraço-jardim). O que mais impressionou Niemeyer foram a espontaneidade e a liberdade de sua conceituação. (...) O discurso de Le Corbusier propunha uma série de dualidades antagônicas que evocavam a conquista do europeu (masculino) sobre o colonial (feminino). O modernismo de formas livres de Niemeyer envolve uma afirmação similar de uma dualidade

11 Roberto Segre *et alii*. “O MES (1935-1945): As Inovações Climáticas e Tecnológicas”. *In: II DOCOMO*, 2010.

12 David Underwood. *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil*. (São Paulo: Cosac & Naify, 2002).



sexual básica. (...) Ainda que tendo por base o discurso corbusiano, Niemeyer encontrou na arquitetura natural do Brasil uma fonte de formas novas e mais expressivas, que preencheram sua busca por unidade orgânica e instintiva harmonia entre os impulsos criativos do homem e seu meio. (...) (Underwood, *in op. cit.*, p. 24-43).



Figura 3: Casa Kitsch. Santa Cruz. Foto: Lauro Cavalcanti (1978)



Figura 4: Casa "Brasília". Cunha/SP. Foto: Dinah Guimaraens (2017)

A imagética de uma arquitetura kitsch (Guimaraens & Cavalcanti, 2006)<sup>13</sup> expressa, inegavelmente, uma estética intangível vernacular, tendo sido mesclada aos princípios

<sup>13</sup> Dinah Guimaraens & Lauro Cavalcanti. *Arquitetura Kitsch Suburbana e Rural*. (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006).



construtivos da arquitetura de Oscar Niemeyer, a qual, por sua vez incorporou posturas barrocas ao funcionalismo de Le Corbusier. Elementos absorvidos das obras estéticas e funcionais de Le Corbusier e Oscar Niemeyer em nível popular, entre outros, foram o telhado plano e o telhado borboleta (teto em V, com uma calha central, onde a água da chuva é drenada), derivadas da estética das máquinas-de-morar modernistas.

O valor do vernáculo em arquitetura como patrimônio intangível leva a indagar na atualidade –, como relevante questão crítica –, se a arquitetura vernacular simboliza uma espécie de pequena estética, ao se referir aos eventos artísticos na era digital como característica de um kitsch híbrido de cultura clássica e popular. O conceito de patrimônio intangível inclui a arquitetura eclética (kitsch, popular e vernacular) no rol das manifestações culturais dignas de análise acadêmica na área do patrimônio histórico se baseando, para isso, nas recomendações da Unesco (1988-1997) que foram incorporadas, posteriormente, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (2000) sobre a relevância de uma nova ética de desenvolvimento global baseada em diversidade cultural, pluralismo, multiculturalismo e transculturalidade estética.<sup>14</sup>

A colunata do Palácio da Alvorada (Niemeyer, 1957) se revela, no caso de um proprietário de moradia entrevistado, em 1978, em Santa Cruz/RJ – durante a pesquisa de campo para o livro *Arquitetura Kitsch Suburbana e Rural* -, representando um verdadeiro ícone simbólico do poder político do presidente da República do Brasil. As colunas originais, projetadas por Oscar Niemeyer, foram inspiradas em redes estendidas ou em velas de barcos, acabando por simbolizar, semioticamente, um artefato modernista. Tal elemento construtivo -, ao perder sua função estrutural original, no caso de sua apropriação meramente decorativa pelas camadas médias baixas da população -, parece ter caído no gosto popular ao ser copiado em fôrmas de gesso, dispostas maciçamente como decoração nas fachadas de casas das classes trabalhadoras em todo o país.

A concepção abstrata da colunata do palácio da Alvorada, que foi projetada por Oscar Niemeyer em 1956, acabou sendo atribuída a Lucio Costa enquanto modelo conceitual ou tropo vernáculo por alguns críticos da arquitetura moderna brasileira, indicando que ocorreu uma coincidência entre a modernidade e a construção de nossa identidade nacional, tendo como base uma noção conservacionista, baseada em práticas de restauração e preservação típicas do século XIX. Em um texto seminal, Farès El-Dahdah (2004)<sup>15</sup> propõe uma arqueologia da modernidade em Lucio Costa, ao focar o papel do saber vernacular como um modelo conceitual a partir do qual a arquitetura teria se desenvolvido:

---

14 Segundo a teoria da transculturalidade estética levada à cabo pelo Professor da Université Paris 8 – Saint Denis, na cátedra UNESCO de Filosofia da Cultura e das Instituições, Jacques Poulain: “O mundo, como lugar de interação das figuras de felicidade que este obriga a inventar e realizar, se constrói, assim, como espaço de uma estética transcultural” (Jacques Poulain, “O desafio da antropologia intercultural para uma estética transcultural”, in Dinah Guimaraens (org.), *A Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana: Novas Práticas Contemporâneas* (Niterói: EdUFF, 2016), p. 15.

15 Farès El-Dahdah, “A arqueologia da modernidade de Lucio Costa”, Ana Luiza Nobre et alii (orgs.). *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea* (São Paulo: Cosac Naify, 2004).

Certa vez Lucio Costa comparou o palácio da Alvorada a uma das casas de fazenda colonial, com sua varanda, colunas, e capela lateral. A semelhança com a fazenda de Columbandê, por exemplo, é certamente surpreendente, e uma tal articulação entre a arquitetura moderna e o passado colonial do Brasil tende a confirmar a teoria de que a arquitetura moderna brasileira possui uma relação particular com a história, valorizando o novo, por um lado, e produzindo um discurso de permanência, por outro. O que torna o Brasil um caso particular é essencialmente uma coincidência entre a modernidade e uma época em que o país como um todo estava procurando construir uma identidade nacional. (...) Em contraposição, pode ser que, deixando de lado a política regional, a própria noção de modernidade para alguém como Lucio Costa seja intrinsecamente conservacionista. Ela é também uma noção instintivamente acometida de uma fobia do século XIX, sendo inconscientemente crivada de práticas de restauração dessa mesma época. Em outras palavras, o relacionamento da modernidade brasileira com o passado não precisa ser motivado apenas por um discurso nacionalista, quanto por definição ela preenche os desejos de preservação do século XIX, que combinavam perfeitamente com o programa de projetos de Lucio Costa. Se uma cidade “antiga” como Diamantina foi, para Costa, uma origem útil, ela o foi tanto quanto Paris para Le Corbusier. (...). (El-Dahdah, *in op. cit.*, p. 89).

A cumplicidade entre ideologia política e modernismo brasileiro, que se iniciou durante o regime de Getúlio Vargas, nos anos 1930-1940 se voltou, inicialmente para Minas Gerais. Posteriormente, tendo se deslocado para o eixo Rio/São Paulo, tal cumplicidade carregou consigo uma carga ideológica baseada na herança patrimonial barroca, que acabou por se expressar, formalmente, no plano urbanístico e nas formas arquitetônicas da dupla Costa-Niemeyer, revelados pelo projeto desenvolvimentista de uma Brasília, que foi idealizado por Juscelino Kubistchek/JK nos anos 1950-1960:

(...) Uma maneira de fazer histórica e ao mesmo tempo moderna pode ser recuperada na abstração que Costa faz das curvas do palácio da Alvorada. Costa veria sem dúvida uma alusão a um modo de vida ilustrado por um artefato vernáculo que toda cabana indígena tem e que existe em todas as varandas deste país. Este artefato, pendurado em série de coluna a coluna, fornecerá seguramente às curvas de Niemeyer uma explicação diferente: a rede, uma invenção brasileira que representa o primeiro objeto indígena adaptado pelos colonos portugueses para seu próprio uso. (...) É usada para dormir, para descansar e para o prazer. (...) Para um arquiteto como Lucio Costa, a flexibilidade e a multifuncionalidade, em última instância, transformam a rede num útil tropo vernáculo. Ver redes onde não há rede alguma é algo motivado pelo desejo de encontrar aquilo que Costa viu no vernáculo: um modelo conceitual (uma teoria do ócio) que pode ser recuperado nos tempos modernos (...) Para Costa, a vida em torno da rede é um ideal que a arquitetura moderna poderia recuperar e materializar por causa dos pilotis, onde se pode facilmente pendurar uma rede. A rede poderia também provar-se uma poderosa metáfora (...) O eixo residencial de Brasília (...) é aquela parte da cidade onde, afinal, as pessoas dormem. É uma malha, uma rede viária. É uma curva catenária que se afina em ambas as pontas e termina em dois nós. Uma prova maior de tal teoria da rede talvez possa ser encontrada na instalação que Costa projetou para o pavilhão brasileiro da Trienal de Milão de 1964: uma sala de redes suspensas, cujo tema era “riposati” (“relaxem”).

## ESTADO DA ARTE: ARQUITETURA VERNACULAR E INFLUÊNCIA INDÍGENA

Dever-se-á à reflexão prático-teórica de Lucio, afirmada já nas décadas de 1930 e 1940, sobre o emprego de elementos vernaculares de caráter orgânico e bioclimático –, como telhas e paredes de barro, treliças, cobogós, muxarabis, madeira, pedra, caiação de empenas etc –, o desenvolvimento futuro do debate crítico iniciado, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, sobre a relevância de uma arquitetura verde ou sustentável no país.

Ao revelar a maneira de viver histórica e, ao mesmo tempo, moderna da abstração que Lucio Costa fez das curvas do Palácio da Alvorada, a partir de uma inspiração vernácula em ocas indígenas e varandas coloniais brasileiras –, as quais foram, posteriormente, desenhadas em série, de coluna em coluna, por Oscar Niemeyer –, se destaca uma referência marcante à rede como primeiro objeto indígena adaptado pelos colonos portugueses aos novos usos aqui requeridos.

A rede se transformou, para Lucio, em um símbolo moderno de flexibilidade e multifuncionalidade, podendo ser pendurada em pilotis e representando, assim, aquele ócio moderno tropical de adaptação à modernidade funcionalista internacional. A rede surge, também, como referência ao risco do eixo residencial inserido, dentro do plano piloto de Brasília em forma de avião ou de cruz, como local onde as pessoas dormiam se baseando, igualmente, na teoria da rede de Costa, descrita como uma curva catenária que se afina em ambas as pontas e termina em dois nós.

O emprego sistemático da rede ameríndia, nas amplas varandas e, mesmo, servindo como leitos das casas coloniais pelos portugueses foi, igualmente, destacado por Gilberto Freyre (1971).<sup>16</sup> Para esse sociólogo, o português, no Brasil, pode ser considerado como o pioneiro da moderna arquitetura funcional por haver adotado valores tropicais dos povos tropicais, se adaptando aos valores não-europeus segundo métodos construtivos e técnicas de vida cotidiana empregados pelos nativos.

Foi necessário algum esforço dos colonizadores para transformar o uso de suas casas, nos alpendres, com o emprego das redes ameríndias. Freyre destaca o fato de que muitos deles usaram, de maneira semelhante, tais redes como cama individual ou leito conjugal, sendo o uso de ganchos para suportá-las, em varandas e quartos, se tornado habitual no país.

Em 1964, Lucio Costa (1995),<sup>17</sup> em seu projeto de instalação vanguardista para o Pavilhão do Brasil: “Tempo Livre. RIPOSATEVI (Repousa-te)”, exposta na XIII Trienal

16 Gilberto Freyre, “A Moderna Arquitetura Brasileira: ‘Moura’ e ‘Romana’”, *Novo Mundo nos Trópicos*, tradução de Olívio Montenegro e Luiz Miranda Corrêa, revista pelo autor, 1ª edição, aumentada e atualizada, em língua portuguesa (São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1971), p. 221.

17 Lucio Costa, “XIII Trienal de Milão (1964), ‘Tempo livre’, Pavilhão do Brasil: RIPOSATEVI”, *Lucio Costa: Registro de uma Vivência* (São Paulo: Empresa das Artes, 1995), p. 408-410.

de Milão, dispôs quatorze redes e alguns violões para acolher o cansaço do público da exposição. Para isso, distribuiu os ganchos de suportes das redes em X –, com cada grupo de quatro ganchos tendo sido afixado em um mesmo vergalhão –, sustentados por finos cabos de aço retesados, horizontalmente, por tirantes de arame.

O efeito final permitiu que os apoios ficassem soltos do chão, enfatizando o movimento do embalo da rede e despertando a curiosidade dos visitantes do pavilhão. O emprego de redes aparece, igualmente, disposto no Inhotim/MG, em um projeto de Helio Oiticica (1937-1980) e Neville d’Almeida, na instalação “Cosmococa 5 Hendrix War” (1973), onde projetores de slides, redes, trilha sonora (de Jimi Hendrix) e um equipamento de áudio reinterpretam, lisericamente, uma brasilidade que já fora expressa visualmente, nos anos 1960, por Lucio Costa.

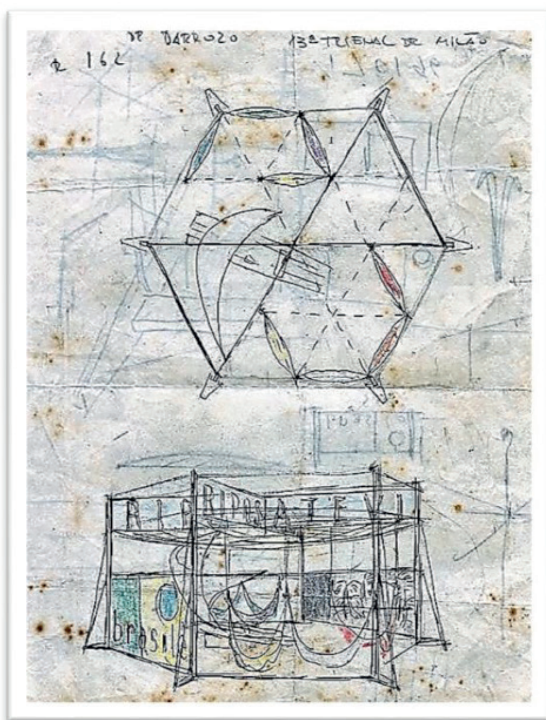


Figura 5: [00091] XIII Trienal de Milão: Pessoa com violão na rede (foto PB) (imagem incluída no Registro de uma Vivência). Projeto de Lucio Costa, Casa Lucio Costa, Instituto Antonio Carlos Jobim. III.A.47 - XIII Trienal de Milão - Pavilhão do Brasil. Anos 60. Projetos não residenciais anos 60. Pavilhão do Brasil: Riposatevi. Ver também Correspondência; Lucio Costa; de Lucio Costa (VI.A.01). Acesso em 28/01/2021.



Figura 6: Pavilhão RIPOSATI. XIII Trienal de Milão. Projeto de Lucio Costa, Casa Lucio Costa, Instituto Antonio Carlos Jobim.III.A.47-03902.jpg. Acesso em 28/01/2021.

Os estudos de Lucio Costa (1995)<sup>18</sup> sobre a casa colonial, realizados tanto em suas viagens às cidades históricas brasileiras, desde a década de 1920, quanto as suas duas viagens a Portugal em 1948 e 1952,<sup>19</sup> lhe permitiram estabelecer uma nova gramática de patrimônio histórico e artístico nacional na arquitetura, ao atribuir uma validade vernacular aos materiais e técnicas populares de construção oriundos de mestres-de-obras portugueses.

Essa gramática de patrimônio vernacular, introduzida através das observações pertinentes de Lucio, incluiu elementos como pedra de lioz, taipa de pilão, taipa de mão, pau-a-pique e adobe ou tijolo cozido ao sol; azulejos nas fachadas; balcões corridos, protegidos por guarda-corpos de ferro forjado; sacadas com balaústres de madeira torneada; sacadas de barras finas de ferro; grades de ferro fundido; muxarabis ou trama contínua de venezianas, treliças ou caixilharia; avarandado na frente ou em volta toda da casa, com fustes cilíndricos sem base, nem capitel e encaibramento de pau roliço, como aqueles existentes na emblemática casa-grande do século XVIII da Fazenda Columbandê, em São Gonçalo/RJ; escadas de pedra, com guarda-corpos de ferro se abrindo em leque; emprego

18 Lucio Costa, "Anotações ao correr da lembrança", *Lucio Costa: Registro de uma Vivência* (São Paulo: Empresa das Artes, 1995), p. 498-510.

19 José Pêssoa e Maria Elisa Costa (orgs.), *Bloquinhos de Portugal: A Arquitetura Portuguesa no Traço de Lucio Costa* (1ª edição, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013), p. 11-12.

de cachorros como elementos para escoamento da água da chuva dos amplos telhados de telhas de barro, com beirais assentados sobre cornijas ameaçadas com tijolos e revestidas com massa corrida; bem como o aparecimento de arcos e abóbadas externas, em fachadas de alvenaria maciça; ao lado de robustos pilares autoportantes que sustentavam as paredes internas montadas sobre barroteamento, entre outros elementos por ele destacados em sua longa carreira de arquiteto patrimonial.

Ao se referir aos desenhos e apontamentos de Lucio Costa, realizados durante sua viagem de 1952 a Portugal, José Pêsoa (2013) destaca uma questão crítica levantada por aquele arquiteto, em sua viagem anterior lusitana de 1948: “Buscar as origens e modelos da arquitetura colonial brasileira na metrópole ou afirmar a autonomia desta em relação ao que se produzia em Portugal no mesmo período” (Pêsoa, *in op. cit.*, p. 11-12).

Se as duas possibilidades devem coexistir em pé de igualdade, os artefatos arquitetônicos das habitações vernaculares ou dos edifícios religiosos por ele selecionados, ao longo de seus roteiros, não somente estabeleceram as origens e as influências de Portugal no Brasil, como também possibilitaram uma forma de reencontro imaginário, através de uma imagem fabricada teórico-visualmente sobre um passado da arquitetura brasileira.

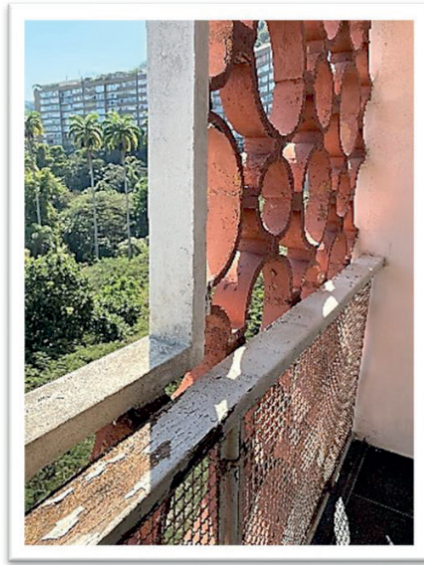
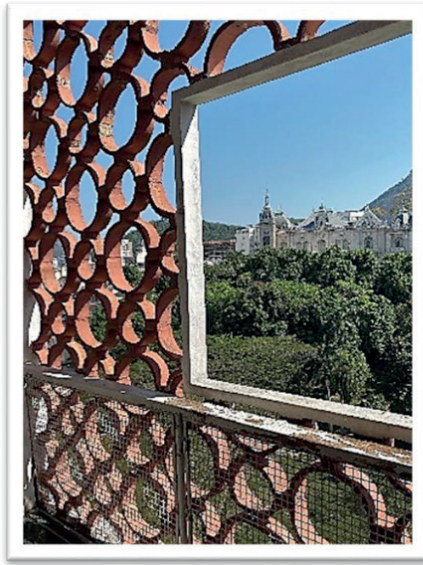
Tal imagem, de fato, já vinha sendo construída à frente do setor de estudos e tombamentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e consistia no emprego de seus arquivos pessoais visuais sobre as características originais do patrimônio brasileiro. Indo contra os cânones da história da arte que dominavam nos anos 1940-1950, Lucio insistia em uma dialética entre a autonomia da arquitetura brasileira e uma mútua influência entre a matriz europeia e sua principal colônia, de forma a definir um campo intelectual inovador e único que lograsse mesclar os estudos sobre a arquitetura tradicional com sua atuação como arquiteto moderno.

A apropriação de elementos como muxarabis e gelosias, por ele observados nas casas populares do Alentejo e da Extremadura, por exemplo, desagua nos cobogós e nas treliças empregadas no projeto do Parque Guinle (1948-1954). Segundo Margareth da Silva Pereira (2004),<sup>20</sup> Lucio Costa propôs uma meditação sobre o quadrado branco no Parque Guinle, inserindo em uma parede de cobogó um quadrado vazio ou uma janela corrida. Respondendo à indagação sobre qual a utilidade para a vida de uma janela rasgada em um anteparo quase-janela, a autora esclarece que se deparou com uma janela cujo oco era um abismo, mas também uma trama, uma renda e um palimpsesto.

---

20 Margareth da Silva Pereira, “Quadrados Brancos: Le Corbusier e Lucio Costa”, Ana Luiza Nobre *et alii* (orgs.) *Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), p. 241.





Figuras 7 e 8: Janelas-vazios. Cobogós, Parque Guinle/RJ. Fotos: Dinah Guimaraens (2019)



Figura 9: Cobogós, Parque Guinle (1948-54). Lucio Costa, Casa Lucio Costa, Instituto Antonio Carlos Jobim, III.C.04 - Parque Guinle. Anos 40. Projetos residenciais anos 40. Conjunto de edifícios residenciais sobre pilotis. Acesso em 28/01/2021.



Figura 10: Projeto do Parque Guinle (1948-54). Lucio Costa, Casa Lucio Costa, Instituto Antonio Carlos Jobim. PARQUEGUINLE\_III\_C\_04-03881\_L.jpg. Acesso em 28/01/2021

## CONCLUSÃO: TRANSCULTURALIDADE ESTÉTICA NA ARQUITETURA E NO URBANISMO

A arquitetura foi sempre um reflexo das condições ecológicas estabelecidas pelo contexto natural em que está inserida. Tipologias radicalmente diferentes constantemente identificaram a adequação aos climas frios ou tropicais. Assim, a cabana primitiva foi tanto construída com pesadas pedras que protegiam o espaço interior dos rígidos invernos quanto com leves elementos vegetais que permitiam a ventilação dos locais, adequando-se, nos dois casos, aos condicionantes ambientais.

O conceito de patrimônio cultural, estabelecido, em 1937, na criação do SPHAN/ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje IPHAN/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, somente nos anos 1980 e 1990 do século XX começou a incluir a arquitetura indígena, africana e afrodescendente entre seus bens registrados. O conceito de patrimônio imaterial, por sua vez, inclui também a arquitetura eclética, kitsch, popular/vernacular a partir de recomendações da UNESCO (1988-1997) sobre a relevância de uma nova ética de desenvolvimento global baseada na diversidade cultural, no pluralismo e no multiculturalismo.

Esse novo sentido de patrimônio imaterial passou a considerar a arquitetura feita pelo homem do povo. O decreto n. 3.551 de 4 de agosto de 2000 instituiu, outrossim, o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, nos seguintes livros:

- 1) Registro dos Saberes (conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades).
- 2) Registro das Celebrações (rituais e festas que marcam a vivência coletiva).
- 3) Registro das Formas de Expressão (manifestações literárias, musicais, plásticas,

cênicas e lúdicas).

4) Registro dos Lugares (mercados, feiras, santuários, praças de práticas culturais coletivas).

Se a arquitetura tem o poder de modificar o modo-de-vida ao combinar intuição criativa e intelecto construtivo, mesclando aspectos subjetivos e objetivos, a militância política do escritório paulista do Brasil-Arquitetura, composto por Francisco Fanucci & Marcelo Ferraz, se exprime através da atuação multifacetada de revitalização e restauração do Conjunto Habitacional de *Gelbesviertel* em Berlim, no qual o design Kadiwéu ressignificou o lugar ao estabelecer novas identidades e relações formais com a cidade através da integração da paisagem.

Essa modernidade de arquitetos oriundos da FAU/USP se afirmou no final dos anos 1970, em meio à polêmica pós-modernista de complexidade e contradição em arquitetura. Inspiraram-se eles na arquitetura vernacular e cotidiana de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, juntamente à música de João Gilberto em seu álbum Brasil (com Caetano Veloso e Gilberto Gil), nas ideias de Darcy Ribeiro e nas imagens glauberianas do Cinema Novo. Tal postura anti-eurocêntrica foi denominada de regionalismo crítico por Hugo Segawa e praticada nas obras de Louis Kahn, Luis Barrágan, Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright, entre outros. A influência de Lina Bo Bardi pode ser sentida na ênfase em formas primitivas por revelar elementos de metodologia composicional, estética, programa, função e tecnologia pobres, significando uma questão cultural ao desvendar aspectos cotidianos e construtivos do povo brasileiro.

O desenho de residências, ao contrário, revela um interesse no lugar como ocupação de novos espaços vazios, através da ênfase na planimetria, topografia, paisagem e iluminação. O meio ambiente e geográfico é destacado no empirismo de Fanucci & Ferraz, privilegiando a percepção fenomenológica da realidade. A qualidade perceptiva do espaço, a natureza e a maleabilidade de materiais e significados do lugar não alijam o princípio funcional nem rejeitam a dialética entre as propriedades do terreno, o programa arquitetônico e as condições de produção. Exemplificando a afirmação estética de um regionalismo crítico brasileiro de qualidade arquitetônica, os projetos residenciais do Brasil-Arquitetura propõem uma estratégia de desenho baseada na experiência perceptiva, contrariamente aos padrões construtivos e à lógica estrutural modernista (Santos, 2005, p. 14-23).<sup>21</sup>

---

21 Cecília Rodrigues dos Santos. "Brasil Arquitetura". In: *Francisco Fanucci. Marcelo Ferraz Brasil Arquitetura*. (São Paulo: Cosac & Naify, 2005).



Foto 11: Brasil Arquitetura, 1998. Bairro Amarelo, Berlim/Alemanha. Revitalização de um conjunto habitacional com grafismo Kadiwéu, 1998. Foto: Pinterest, [https://fbcdn-sphotos-e-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash2/t1/s720x720/531013\\_156922354430420\\_1964833554\\_n.jpg](https://fbcdn-sphotos-e-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash2/t1/s720x720/531013_156922354430420_1964833554_n.jpg). Acesso em 27/05/2024

Por último, em relação à discussão sobre os princípios que compõem uma arquitetura vernacular indígena, pode ser ela considerada autenticamente orgânica, como demonstram as casas de madeira da cidade de Castro, nas ilhas de Chiloé, no Chile, onde suas palafitas podem crescer e se transformar revelando, assim, uma qualidade orgânica fundamental (Montaner, 2009, p. 65).

Baseando-se no conceito de filosofia transcultural de Jacques Poulain (2001), o projeto educativo do LAPALU (Laboratório Transcultural da Paisagem e do Lugar) -CNPq-PPGAU/UFF sobre arquitetura bioclimática estabeleceu, em novembro/dezembro de 2014, práticas dialógicas projetuais e construtivas com indígenas Kamayurá, Yawalapiti e Aweti do Xingu, ao lado de representantes da Aldeia Maracanã, através de um Canteiro Experimental criado no Campus da Praia Vermelha/UFF.

Foi ali implantado um protótipo de Oca-Escola com estrutura de madeira e bambu. Materiais naturais como embira e fibras de cascas de árvore foram utilizadas nas amarrações de sua estrutura, contando com o uso de sapê em sua cobertura e estabelecendo uma grade de apresentações rituais artístico-musicais e eventos da vida cotidiana indígena, em colaboração com o corpo docente, discente e técnico da Escola de Arquitetura e Urbanismo (EAU)/UFF.

Ao permitir uma experiência vivencial e um conhecimento científico universitário sobre as formas de construir e habitar típicas dos indígenas xinguanos, bem como ao



promover a mostra e a divulgação de objetos etnográficos nativos para o público-alvo da Oca-Escola, índios urbanos da Aldeia Maracanã que residem no Grande Rio, em colaboração com os Guarani da Aldeia Mata Virgem Bonita de Maricá e as etnias do Xingu convidadas, realizaram um processo de feedback crítico sobre a cultura criativa da sociedade urbana complexa. Será, então, que o patrimônio imaterial indígena se encontra vivo em grandes centros urbanos no Brasil atual?



Figura 12: Protótipo de Oca-Escola do Xingu. Campus Praia Vermelha/UFF. Foto: Dinah Guimaraens (2014)

## REFERÊNCIAS

- BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 241-250.
- BASTOS, M. A. J. **Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2003.
- CAMPELLO, G. "Introdução". *In: O Brilho da Simplicidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 13-31.
- COSTA, L. **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- EL-DAHDAH, F. "A arqueologia da modernidade de Lucio Costa". *In: NOBRE, A. L. et alii. Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 289-293.

FRAMPTON, K. "El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidade cultural". In: **Historia Crítica de La Arquitectura Moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 318-332.

GUIMARAENS, D. (Org.) **Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana**. Niterói: EdUFF, 2016.

GUIMARAENS, D. & CAVALCANTI, L. **Arquitetura Kitsch Suburbana e Rural**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2ª edição, 2006.

GREGOTTI, V. **O Território da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAMESON, F. Os Limites do Pós-Modernismo. In: **Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p. 197-262.

JODIDIO, P. **Shigeru Ban: Architecture of Surprise**. Los Angeles, CA: Taschen, 2012.

MONTANER, J. M., **Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

PEREIRA, M. da S. "Quadrados Brancos: Le Corbusier e Lucio Costa". In: NOBRE, A. L. *et ali* (orgs.) **Um Modo de ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

POULAIN, J. **De L'Homme: Éléments d'anthropobiologie philosophique du langage**. Paris: CERF, 2001.

SANTOS, C. R. dos. "Brasil Arquitetura". In: **Francisco Fanucci. Marcelo Ferraz Brasil Arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

SEGAWA, H. **Arquitetura Brasileira Contemporânea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

SEGRE *et ali*. "O MES (1935-1945): As Inovações Climáticas e Tecnológicas". In: **II DOCOMO**: 2010.

UNDERWOOD, D. **Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZEIN, R. V. Brutalismo, sobre sua reflexão (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). São Paulo: **Vitruvius**. Arqtextos, 07.084, maio de 2007.

\_\_\_\_\_ Um arquiteto brasileiro: Severiano Mário Porto. In: **Projeto**, n. 83. São Paulo: Projeto Editores Associados, janeiro de 1986.