



ORIGINAL
ORIGINAL

Editora

Renata Baesso

Conflito de interesse

Não há.

Recebido

20 jun. 2023

Versão Final

28 dez. 2023

Aprovado

7 fev. 2024

Uma tricontinental dialógica: Niemeyer, Molyvann e Zevaco: recortes da arquitetura moderna do Brasil, Marrocos e Camboja

A dialogic tricontinental: Niemeyer, Molyvann AND Zevaco: cutouts of modern architecture in Brazil, Morocco and Cambodia

Christian Pedelahore de Loddis¹ , Felipe de Souza Noto² 

¹ École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette, Paris, França.

² Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Projeto. São Paulo, SP, Brasil.
Correspondência para/Correspondence to: felipenoto@usp.br

Este trabalho foi realizado durante o período de residência de pesquisa, entre outubro e novembro de 2022, no Institut des Patrimoines Soutenables / Maison Internationale des Arts de Pézenas, França, no âmbito do Prix Annie Eyt pour l'Excellence Emancipatrice, edição de 2022, recebido pelo autor brasileiro.

Como citar este artigo/How to cite this article: Loddis, C. P.; Noto, F. S. Uma tricontinental dialógica: Niemeyer, Molyvann e Zevaco: recortes da arquitetura moderna do Brasil, Marrocos e Camboja. *Oculum Ensaios*, v. 21, e248686, 2024. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v21e2024a8686>

Resumo

O entendimento da modernidade como um evento global e simbiótico é o que justifica este ensaio. Global, pois, como desdobramento cultural da Revolução Industrial, alcançou os rincões mais ou menos conectados com a ordem mundial; simbiótico porque, apesar do discurso hegemônico eurocêntrico, declaramos a constante retroalimentação dos processos de experimentação artística que equiparam as experiências de todos os continentes. Discorreremos comparativamente sobre a obra de Oscar Niemeyer (1907-2012), Jean-François Zevaco (1916-2003) e Vann Molyvann (1926-2017), em ensaio organizado em duas seções. A primeira busca os aspectos dirigidos pela leitura do território, entendido como a conjunção de fatores físicos e humanos do lugar em que se desenvolve a arquitetura; aponta estratégias de aceitação da contribuição vernacular e de sua interpretação à luz do instrumental moderno. A segunda avança sobre os termos construtivos do pensamento dos arquitetos, localizando o contextualismo estrutural como ação plástica deliberada.

Palavras-chave: Arquitetura Comparada. Arquitetura Moderna Brasileira. Arquitetura Moderna Marroquina. Arquitetura Moderna Cambojana. Projeto de Arquitetura.

Abstract

The understanding of modernity as a global and symbiotic event is what justifies this paper. It is global because, as a cultural outgrowth of the Industrial Revolution, it reached all corners of the world more or less connected to the world order, and symbiotic because, despite the hegemonic Eurocentric discourse, we declared the constant feedback of the processes of artistic experimentation that equate all continents' continents. We will discuss comparatively the work of Oscar Niemeyer (1907-2012), Jean-François Zevaco (1916-2003) and Vann Molyvann (1926-2017)

in an essay organized in two sections. The first seeks aspects driven by the reading of the territory, understood as the conjunction of physical and human factors of the place in which architecture develops, pointing out strategies for accepting the vernacular contribution and its interpretation in the light of modern instruments. The second advances on the constructive terms of architects' thinking, locating structural contextualism as a deliberate plastic action.

Keywords: *Comparative Architecture. Brazilian Modern Architecture. Moroccan Modern Architecture. Cambodian Modern Architecture. Architecture Design.*

Apresentação

Nosso trabalho, conduzido entre a pesquisa e o ensino, tem sido um esforço de estimular o conhecimento da arquitetura de libertação que, originada cultural e fisicamente na América Latina no final dos anos 20 do século passado, seguiu caminhos até então subestimados, mas altamente interligados àqueles de outros núcleos também não alinhados, constituindo uma tricontinental da modernidade do sul: vigorosa, libertária e extraordinariamente criativa e diversificada.

Nosso desafio disciplinar é, portanto, trazer à luz, documentar, explicitar concretamente e consolidar teoricamente os avanços e conquistas do movimento moderno dos países do Sul que são, ao mesmo tempo, específicos e universais.

Nossas investigações concatenadas centram-se em demonstrar a necessidade de uma descolonização do pensamento arquitetônico e, da nossa parte, procedemos ilustrando e documentando conceitos endógenos como a centralidade da periferia e a potencialidade irreversível e irremediável do invisibilizado (Mariátegui, 2015).

O entendimento da modernidade como um evento global e simbiótico é o que justifica este ensaio. Global, pois, como desdobramento cultural da Revolução Industrial, alcançou os rincões mais ou menos conectados com a ordem mundial; simbiótica porque, apesar do discurso hegemônico eurocêntrico, declaramos a constante retroalimentação dos processos de experimentação artística que equiparam as experiências de todos os continentes.

África, Ásia e América Latina foram escanteadas na construção historiográfica moderna patrocinada pelo capitalismo central e precisam ter suas contribuições revisadas. A escolha de figuras singulares do Brasil, do Marrocos e do Camboja exemplifica um processo mais complexo e abrangente, resumido aqui em pontos de análise comparativa interessados em coincidências e divergências.

Discorreremos comparativamente sobre a obra de Oscar Niemeyer (1907-2012), Jean-François Zevaco (1916-2003) e Vann Molyvann (1926-2017), em ensaio organizado em duas seções. A primeira busca os aspectos dirigidos pela leitura do território, entendido como a conjunção de fatores físicos e humanos do lugar em que se desenvolve a arquitetura; aponta estratégias de aceitação da contribuição vernacular e de sua interpretação à luz do instrumental moderno. A segunda avança sobre os termos construtivos do pensamento dos arquitetos, localizando o contextualismo estrutural como ação plástica deliberada.

Oscar Niemeyer nasceu no Rio de Janeiro, em 1907. Teve sua primeira atuação de destaque na participação da equipe que projetou o Ministério da Educação e Saúde, coordenada por seu professor Lucio Costa, a partir do risco de Le Corbusier. No início da década de 1940, foi convidado pelo prefeito de Belo Horizonte, o futuro presidente Juscelino Kubitschek, a projetar o conjunto de edifícios da lagoa da Pampulha, onde afirmou sua linguagem plástica, que reunia a celebração da flexibilidade do concreto armado e a referência às matrizes culturais do passado colonial brasileiro.

Alçado a ícone internacional pelo MoMA de Nova York³, estabeleceu-se como principal referência da arquitetura brasileira do século XX.

Zevaco nasceu em Casablanca em 1916, mas estudou arquitetura em Paris; foi aluno de Auguste Perret e estagiou em Marselha com Eugène Beaudoin durante a ocupação nazista. Retornou ao Marrocos e teve na Villa Suissa seu primeiro projeto reconhecido; o edifício, uma residência particular, revelou o olhar atento à modernidade – aqui filtrada pela experiência californiana, talvez já indicando uma atenção ao clima como necessidade. Teve um início de carreira muito referenciado nos destaques internacionais da modernidade dos anos 1940, com Oscar Niemeyer entre eles. Em seguida, revelou-se influenciado pela leitura da tradição construtiva berbere, com inclinação ao encerramento dos edifícios ao exterior e com a definição de uma relação com o solo muito materializada nas soluções de apoio.

Vann Mollyvan nasceu em Sihanoukville, Camboja, em 1926. Migrou do interior para capital onde conseguiu uma bolsa para estudar na França. Retornou em 1956 como o primeiro arquiteto do país com tal formação, o que o alçou a principal colaborador do regime em vigor, até o golpe de estado em 1970. Realizou inúmeras obras públicas encomendadas pelo espírito de modernidade do governo central, condicionado pelos anseios de celebração da grandeza histórica da civilização *khmer*⁴, apostando nesta chave as justificativas para sua arquitetura.

O primeiro ponto de convergências entre os três arquitetos será descrito neste ensaio como a construção de uma metodologia de trabalho essencialmente moderna que incorpora os dados do contexto. É notável que, mesmo nos projetos iniciais, antecessores das fases maduras e de reconhecimento internacional, as estratégias de enfrentamento arquitetônico tenham adicionado à cartilha do racionalismo as nuances particulares de seus territórios.

A noção de contexto é aqui tomada em seu sentido amplo: incorpora os dados físicos da geografia e do clima como primeira camada, mas convoca as interpretações e adequações feitas pelo homem. É nesse lugar que interessa a referência ao vernáculo, ao saber popular, à tradição construtiva que amarra a complexidade humana ao seu sítio.

Sem a intenção de construir uma leitura cronológica desses processos, cabe indicar que há três fases mais ou menos reconhecíveis na obra dos arquitetos, com distinções relacionadas aos mecanismos metodológicos de interpretação do contexto. A primeira carrega o território como fonte de referência simbólica, convocando ícones da tradição como parte de um discurso arquitetônico que se pretendia atento ao contexto; baseia-se em dispositivos explícitos de representação, numa apropriação figurativa dos elementos que fazem parte das tradições locais. A segunda realiza a aproximação em termos tipológicos, com incorporação de estratégias vernaculares na resolução espacial, ou seja, com a recriação de soluções formais resgatadas da tradição local.

Em síntese, uma primeira fase mantém a evocação do contexto em camadas superficiais e explícitas do projeto, com claras responsabilidades discursivas, enquanto a segunda leva as referências às camadas interiores da concepção projetual, dissolvendo as intenções figurativas em soluções espaciais.

Chegamos, por fim, à descrição de um terceiro movimento da obra desses arquitetos, em que as associações são forjadas em esfera intelectual, sem demonstrações físicas diretas de

³ Com a realização da *exposição Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*, organizada por Philip L. Goodwin em 1943 (Goodwin, 1943).

⁴ Grupo étnico majoritário Camboja, responsável por um império que dominou a maior parte da Indochina em seu apogeu, entre os séculos IX a XII.

filiação. Não há mais referências explícitas, mas um alinhamento existencial a certa ordem cultural, o que amplifica a liberdade formal das obras e mantém o esforço contextual numa chave segura, embora abstrata.

Esses três estágios não desenham um processo linear nem excludente, são apenas categorias de análise que guiam as reflexões apresentadas neste trabalho. A seguir, percorremos em paralelo aspectos da obra dos arquitetos, estabelecendo os pontos de contato que interessam.

Contextualismo e identidade nacional

Partimos da América. Para Niemeyer, o discurso arquitetônico passou sempre pelo alinhamento à identidade cultural forjada no Brasil moderno, com a ideia de um país festivo e sexualizado, que enfrenta as mazelas dos anos de colonização com leveza e alegria. É o Brasil da Bossa Nova, o Brasil cordial de Sérgio Buarque de Holanda que se interessa mais pela auspiciosa ideia de futuro do que pelo enfrentamento efetivo das desigualdades herdadas (Holanda, 1995). É este o contexto intelectual a que se vincula Niemeyer, com a ressalva necessária a seu posicionamento político: não foi um homem confortável com a violência social brasileira, mas incorporou essa inquietação em uma ação positivista, com a crença de que uma arquitetura pensada para todos seria capaz de ser por todos apropriada.

No que diz respeito à cultura urbana, a modernidade brasileira alinhou-se com o que lhe era possível: a tradição urbana europeia, mais especificamente mediterrânea, filtrada pelo colonialismo português. Como lembra Giulio Carlo Argan (2003, p. 170):

[...] os arquitetos brasileiros não buscaram inspiração na fascinante natureza de seus países nem nos primitivos costumes indígenas, mas compreenderam que a arquitetura é um fato de cultura e de uma determinada cultura, a cujo nível lhes pareceu essencial elevar-se; e desse modo manifestaram explicitamente o propósito de fazer parte da comunidade cultural europeia, antes que da americana.

Diferentemente das civilizações das parcelas mais ao norte do continente, as populações indígenas do cone sul desenvolveram-se em núcleos diminutos e isolados, sem os movimentos de centralização de poder e, conseqüentemente, sem aglomerações urbanas significativas.

É nesse sentido que se justifica a filiação, precocemente teorizada por Lucio Costa, à cultura urbana europeia, feita sem dificuldade pelos arquitetos brasileiros. Júlio Katinsky destaca uma condição urbana que é, em particular, reiteradamente perseguida por eles: o vazio ecumênico laico da tradição mediterrânea, isto é, a porção do espaço urbano dedicado ao convívio (Katinsky, 1981). Adiciona-se a essa condição uma percepção absorvida pelos arquitetos brasileiros de que as chances de uma transformação moderna radical nas cidades seriam remotas e de que, portanto, caberia à arquitetura oferecer às cidades as transformações desejadas, ainda que de maneira fragmentada.

Oscar Niemeyer incorpora a praça como elemento ordenador de seus conjuntos e reproduz, em discurso e prática, as virtudes do espaço de encontro fortuito, cotidiano, informal da tradição mediterrânea. Vale citar a tensão enfrentada pelo projeto para a sede das Nações Unidas em Nova York (em 1947). O jovem brasileiro, convidado a compor a equipe de desenvolvimento de projetos do órgão teve sua versão celebrada entre seus pares: três blocos funcionalmente destacados, enfrentando cada qual a presença do East River, dispostos ao redor de um vazio protagonista, a Praça das Nações Unidas. Le Corbusier, também membro e, certamente, figura central da equipe, insistiu, no entanto, que o elemento de destaque fosse o bloco da Assembleia Geral; desfez-se a praça e prevaleceu a solução do suíço.

Nos projetos desenvolvidos na França, talvez com a atenção redobrada pela responsabilidade de trabalhar como estrangeiro, Niemeyer reafirma essa mesma motivação, ao propor soluções que partem do espaço vazio. Na sede do Partido Comunista Francês (Paris, em 1965) o grande esforço da implantação parece ser criar uma solução mediadora entre a praça desejada e o rigor hausmanniano do quarteirão; com uma intervenção muito contextual, Niemeyer lança um edifício responsável pela transição entre esses dois extremos, um bloco curvo que busca o alinhamento das duas ruas que conformam o lote. A esquina é liberada ao vazio, a praça almejada se realiza e suporta o bloco do auditório que ganha – talvez como reverberação da lição de Corbusier na ONU – o destaque que lhe é devido (Figura 1).



Figura 1 – Sede Partido Comunista Francês. (Paris 1965). Oscar Niemeyer.

Fonte: Fotografia do autor (2023).

Em Le Havre, Niemeyer é convidado a desenhar o Centro Cultural da cidade, e vê-se diante de um desafio que parece mais complexo. Mais do que construir um discurso de contraponto respeitoso como em Paris, o caminho foi mais integrador com o tecido urbano criado décadas antes por Auguste Perret no projeto de reconstrução da cidade. A praça, entretanto, mantém-se como motivo organizador, ainda que apareça no discurso de Niemeyer como um elemento de controle ambiental (rebaixada, é defendida pelo arquiteto como estratégia de proteção aos ventos). A operação reforça o vazio urbano como lugar de passagem, não só de acesso aos programas criados: a praça do uso cotidiano (Figura 2).

Deslocando-nos para a Ásia, em chave similar, Vann Molyvann também convoca a tradição urbana ancestral como norte existencial de seus projetos, a partir do reconhecimento simbólico do conjunto de Angkor. Descoberta, em ruínas, no meio da selva por um pesquisador francês há umas poucas décadas, Angkor despertou a curiosidade e o interesse do mundo pelo conjunto impressionante de templos, construídos no século XII, numa aglomeração que reunia cerca de um milhão de habitantes.

O movimento era de afirmação nacional, com a manipulação de um sentimento identitário de regate das glórias do passado; a arquitetura, como de costume, é chamada a materializar o fenômeno. Phnom Pehn, capital do país, é redesenhada durante o período pós-independência como vitrine do novo regime, propagandeando simultaneamente a potência simbólica da tradição

khmer e o alinhamento às vanguardas do pensamento mundial, representadas pela arquitetura moderna (Ross; Colins, 2006).



Figura 2 – Centro Cultural Le Havre, (Le Havre, 1972). Oscar Niemeyer.

Fonte: Fotografia do autor (2023).

O Camboja, entretanto, era um país agrícola; o esforço de investimentos na capital ensaia algum processo de urbanização, mas é evidente que a tradição urbana no país era uma novidade esboçada durante a colonização francesa. É nesse contexto que Molyvann desloca seu interesse, isto é, a construção de suas referências urbanas àquilo que havia sido a única grande cidade do país: Angkor.

Uma aproximação mais atenta ao Angkor Wat, templo principal do sítio arqueológico, revela uma sequência de colunas que formam uma espécie de galeria externa contínua, que percorre todo o perímetro de defesa da construção. Diferentemente de situações parecidas que se encontram na Europa – em loggie italianas ou em passeios cobertos do medievo francês –, a galeria é voltada para o espaço exterior, não a uma praça contígua a ela. O passeio coberto é sugerido, portanto, como parte do percurso de acesso que irá exigir do visitante algumas camadas de filtragem antes de alcançar o templo, protegido por uma série de muros e colunatas concêntricas, que acentuam o esforço dessa peregrinação. Há, como de resto na tradição hindu⁵, a celebração deste intervalo entre exterior e interior, entre sagrado e profano, como tão claramente se vê nos poços cerimoniais indianos (baori), em que o acesso ao elemento de adoração – a água, nesse caso – é precedido por escadarias múltiplas e intimidadoras.

⁵ Angkor foi construída como conjunto cerimonial hindu, e posteriormente convertido ao budismo.

A hipótese lançada é de que essa experiência espacial de transposição impacta o processo projetual de Molyvann, especialmente na composição de pavimentos térreos desocupados. O projeto do Teatro Nacional Preah Suramari (Phnom Pehn, 1958-1967) é um exemplo. No contexto de afirmação cultural, um teatro é estratégico, templo da cultura que deve ser comemorado enquanto tal. O acesso é celebrado, o térreo liberado garante uma aproximação processual: do sol à sombra, aberto e com vista ao rio; do térreo ao andar superior, ainda sem controle de temperatura, apenas uma filtragem da ventilação e da luz; do grande vestibulo à sala de espetáculo. O percurso recria o acesso cerimonial a Angkor Wat, adequando-o às proporções do novo programa (Figura 3).



Figura 3 – Centro de Conferências Chaktomuk (Phnom Pehn, 1961). Vann Molyvann

Fonte: Adaptor-Plug.

Mas é com o projeto para um conjunto de 100 casas em Tuk Thla (Phnom Pehn, 1965-1967) que Molyvann revela sua estratégia de maneira mais explícita, particularmente por realizar a interpretação de uma modalidade tipológica popular, sem apelo às referências da arquitetura nobiliária mais recorrentes em sua obra.

O que se vê na experiência de Tuk Thla é uma recriação quase literal das casas de madeira da tradição *khmer*, com a reprodução das soluções tipológicas espaciais a partir de decisões construtivas atualizadas às técnicas disponíveis, notadamente o uso de estrutura em concreto. O desafio da construção em larga escala, destinada a um público mais genérico, obriga o arquiteto a buscar soluções que se justifiquem pelo senso comum, neste caso, reconhecido na chancela da tradição.

A particularidade de um espaço térreo completamente desocupado, originalmente derivado de intercorrências climáticas (o descolamento do assoalho da possível ação da umidade, a criação

de um colchão ventilado entre o solo e a casa e, sobretudo, a proteção eventual de inundações), é recriada à luz dos postulados corbuseanos. Os pilotis estabelecem o lugar da intermediação entre o público e o privado, atribuindo caráter cerimonial ao percurso vertical de acesso à casa, ao mesmo tempo em que devolve ao uso coletivo – nem tanto público por ser constituído de casas urbanas – a área de projeção da construção.

O percurso de acesso exige, como no modelo tradicional tomado como referência, um umbral de transição espacializado na forma de uma varanda no piso superior, especialmente útil em climas tropicais; todos os ambientes abrem-se a ela, convertendo-a simultaneamente em nó de circulação e em filtro para os ambientes mais íntimos. Uma segunda escada, conectada diretamente à seção mais privativa da sala, reafirma a ideia de que a varanda desenha o acesso social, mais público, enquanto se permite o contato restrito entre o piloto e a área íntima por um caminho duplicado.

A descrição nos leva a uma comparação quase obrigatória com um projeto de Lúcio Costa, aqui retomado por sua proximidade paternal a Oscar Niemeyer. Descrevendo seu projeto para o conjunto de edifícios do Parque Guinle (Rio de Janeiro, de 1954), diz o seguinte:

[...] a cultura aborígine só influi na casa inicial brasileira em uma coisa – a sua planta. As feitorias foram as primeiras casas, eram verdadeiros alpendrados, onde se cozinhava e dormia. O fogo na parte central, os catres ou redes em volta, ou seja, o próprio partido da casa indígena. Com o fechamento dessa área coberta, para resguardo e defesa, conservam-se dois segmentos abertos, um à frente, outro aos fundos, correspondentes precisamente às duas bocas da oca nativa (Costa, 1995, p. 205).

Numa sorte de ginástica intelectual, Lúcio Costa é capaz de importar uma relação com a arquitetura indígena, com a duplicação do espaço avarandado, coberto, mas sem fechamentos completos ao exterior. Nos apartamentos do Parque Guinle – além de oferecer a exceção que valida a regra interpretada por Argan –, propõe uma varanda maior, de caráter social, junto ao acesso principal e uma segunda mais doméstica, ligada às atividades da cozinha e restrita ao uso dos moradores. A varanda como espaço de mediação do acesso é utilizada em diversos outros projetos, como referência tipológica à arquitetura brasileira – seja indígena, bandeirante⁶ ou da aristocracia rural cafeeira.

Certamente contaminado por seu primeiro mestre, Oscar Niemeyer carrega o avarandado para alguma de suas obras; inicialmente reproduzindo as referências da linguagem material (balaústres e fechamentos em madeira, por exemplo) e, na sequência, sublimando os pontos de contato estilístico numa proposição espacial tipológica mais sofisticada. A solução vem, também, ao encontro da aspiração moderna de desfazer os limites entre exterior e interior, muito mais significativos em contextos geográficos não obrigados a conviver com invernos rigorosos. Cabe retomar que essa procura moderna é decorrência dos avanços técnico construtivos que possibilitaram a desvinculação da estrutura dos elementos de vedação, comemorada por aberturas que podiam, enfim, tomar toda a superfície das fachadas; e lembrar, como retomada do gancho comparativo, que a arquitetura asiática sempre desassociou estrutura e vedação, o que a tornou motivo de reverência pelos arquitetos modernos europeus.

⁶ Bandeiras foram movimentos de interiorização da ocupação do território brasileiro durante o período colonial, voltado sobretudo à captura e escravização de indígenas. Os bandeirantes, homens que participavam destas expedições, foram carimbados pela historiografia dominante como representantes maiores da bravura e do espírito empreendedor dos habitantes do sudeste do país.

A retomada programática das varandas é, portanto, uma estratégia de duplo apelo na obra de Niemeyer, pois responde simultaneamente ao anseio de contextualização e de filiação à nova tradição moderna. Em obras como o Grande Hotel (Ouro Preto, de 1938), a varanda retoma a condição de intermediação notada por Costa, servindo de destino público ao acesso feito por uma rampa – também ela uma varanda – que enfrenta a pendente da rua (Figura 4).



Figura 4 – Palácio do Alvorada (Brasília, 1958). Oscar Niemeyer

Fonte: © Heitor de Bittencourt.

Já em Brasília, a condição cerimonial dos palácios projetados atribui à varanda uma condição monumental, sem que fosse perdido seu caráter de mediação entre público e privado, entre exterior e interior. Simultaneamente, assumem-se como solução formal de desvinculação da estrutura do prisma encerrado do edifício. No Palácio do Planalto (de 1958), sede do governo federal, a varanda arremata a subida da rampa de acesso e permite a caminhada coberta até o parlatório, evidenciando etapas simbólicas da coreografia das passagens de poder entre presidentes da República. No Palácio da Alvorada (de 1957), residência oficial do presidente, são retomadas as duas varandas do Parque Guinle; neste caso, o caráter nobiliário é reafirmado com uma profusão de revestimentos aristocráticos na varanda pública, em contraste com a submissão da varanda privada à lógica geral menos ostentadora do sistema de fechamentos. Em ambos os casos, o espaço vazio criado traz para o primeiro plano a solução plástica dos elementos estruturais, deslocados dos planos de fechamentos, estendendo a espacialidade criada à toda a periferia do bloco construído, aos moldes dos peristilos típicos dos templos atenienses.

Chegamos à África. Jean-François Zevaco é um dos poucos personagens da arquitetura do século XX que pôde explorar de maneira contextualizada e, conseqüentemente, segura a aproximação com as matrizes espaciais da *casbah*, tipologia habitacional dos núcleos urbanos berberes. Realiza, portanto, um desejo anunciado pela obra de diversos colegas, de Le Corbusier a Aldo Van Eyck.

Como afirma Jean-Lucien Bonillo a tipologia norte-africana esteve no horizonte de referência de arquitetos desde os movimentos revivalistas das primeiras insurreições ao academicismo, passando pela descrição do personalíssimo universo da linguagem corbuseana, até às investigações fenomenológicas o movimento *Team Ten* (Bonillo, 2006).

A aproximação dos revivalistas manteve-se em camadas superficiais, com a reprodução de referências simbólicas, que concretizaram a afeição hipnótica da arquitetura europeia por citações orientais, mas sem qualquer tipo de investigação espacial associada. Para Le Corbusier, entretanto, a *casbah* – sobretudo aquela de Alger, à qual dedica enorme atenção – tem impacto mais profundo em sua construção teórica. São claras as apropriações feitas de critérios construtivos encontrados no norte da África que reafirmam sua formulação moderna: o teto plano, a sobriedade volumétrica e material, a atenção às cores sob o sol.

Mas o grande elogio que faz à cultura urbana berbere refere-se à densidade humana que permite suas aglomerações, à diversidade contida em uma peça formal definidora que obriga a convivência dos indivíduos dentro de um universo contido pelo desenho arquitetônico. É este o ponto que baliza seus projetos mais claramente referentes à *casbah*, como o conjunto de casas Roq e Rob (de 1949), ou ainda o grande edifício linear do Plan Obus (de 1930).

Por fim, seguindo o raciocínio de Bonillo, da *casbah* os arquitetos do Team Ten emprestam uma formulação que tem impacto em muitos de seus projetos, a noção urbanística – apropriada também para a arquitetura – de uma disposição de rede, em que os elementos são ordenados de maneira policêntrica, o que potencializa o dinamismo na relação entre as diversas partes. É o que se vê, por exemplo, no projeto do orfanato de Amsterdã de Aldo van Eyck (em 1960).

Zevaco trafega por estes três tipos de experiência: incorpora signos explícitos da tradição local, negocia com a luz e com o encerramento e, por fim, investe na multiplicação de polos de centralidade em alguns de seus projetos. Iniciamos com o aspecto talvez mais evidente dessa aproximação: o esforço de interiorização da experiência arquitetônica. Sua arquitetura dificilmente nos apresenta alguma referência às vistas desejadas da paisagem, às aberturas para o horizonte; a exemplo da tradição vernacular berbere, trata o exterior como ameaça.

Por definição, a *casbah* é uma construção – ou conjunto de construções – fortificada, portanto, com pouquíssimas aberturas ao exterior, como resposta simultânea aos inimigos humanos e às interações dramáticas com a natureza (tempestades de areia, calor e luz excessivos). De modo distinto das fortificações medievais europeias que simulavam no interior das muralhas a vida urbana desprotegida – com praças e espaços públicos de convívio –, a *casbah* valoriza a proteção da construção ao extremo, tornando-se muitas vezes uma muralha habitada. Há pouca concessão aos elementos de transição: é evidente o limite entre interior e exterior, minimizados os pontos de contato (Figura 5).

Essa condição é celebrada por Zevaco: a fachada como elemento de encerramento, mais do que representação do momento da transição, ganha força geradora das decisões de projeto. Tornam-se suporte da expressão arquitetônica mais significativa em projetos como a sede dos correios (Agadir, de 1963) e o edifício de escritórios do Societé Maroc, em Rabat (em 1989). Nesta condição, Zevaco sente-se à vontade para se distanciar das matrizes puristas do movimento

moderno e lançar mão de dispositivos decorativos que reverberam o discurso elogioso ao encerramento: o edifício é opaco, pouco transparente, pouco penetrável desde a rua, mas se oferece como uma rocha esculpida à cidade, como paisagem. Exatamente como as *casbah* que, erguidas em blocos de adobe, isto é, com material derivado da própria condição geológica da qual faz parte, tornam-se indissociáveis do horizonte que as contém.

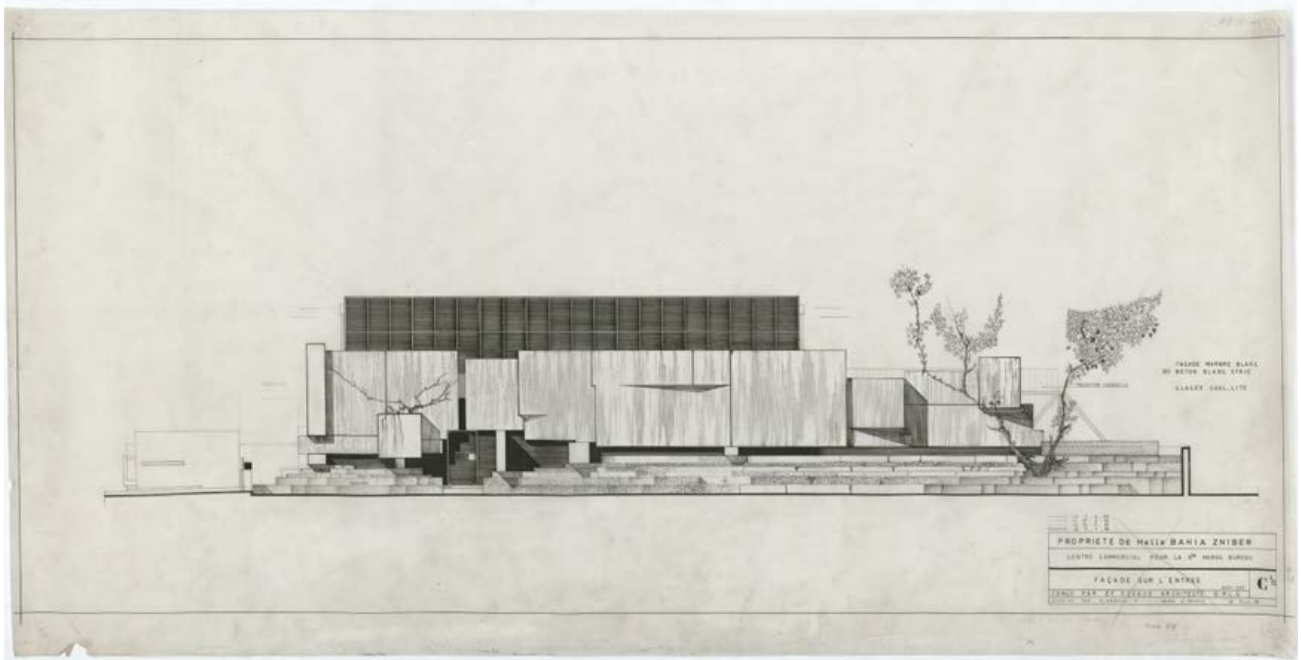


Figura 5 – Escritório Societé Maroc. (Rabat, 1989). Jean-François Zevaco.

Fonte: © Frac Centre-Val de Loire.

O outro lado dessa decisão é exatamente seu desdobramento interior: o pouco contato com o exterior permite uma exploração ainda mais poética e catártica, muitas vezes, das soluções de iluminação. Os pátios ganham enorme importância, bem como os demais dispositivos de captação da vasta luz solar do Magreb. É o que se vê no projeto da Vila Zevaco (Casablanca, de 1975), em que a implantação térrea permite a disposição de ambientes espiralados em torno de um núcleo iluminado por uma abertura circular zenital, que organiza a sala enquanto simulacro de espaços de reunião das tendas nômades do deserto (Figura 6).

Essa mesma celebração do espaço interior orienta o projeto do Tribunal de Beni Mellal (de 1960), um edifício de base quadrada, com as quatro alas voltadas para um pátio interno, onde se ergue o volume das salas de audiência principal. Externamente, as faces são predominantemente cegas, convite à experimentação do espaço interno. Os programas se organizam nos dois primeiros pavimentos, liberando o térreo às circulações de acesso e controle; uma espécie de piloto moderno, mas completamente encerrado ao exterior.

Por fim, cabe descrever a incorporação feita por Zevaco da organização em rede policêntrica da *casbah*, a partir de dois exemplos: o Hotel Yasmina (Cabo Negro, de 1968) e a Estação Termal de Sidi-Harazem (de 1960). A complexidade programática de um hotel é enfrentada em Cabo Negro com uma estratégia não simplificadora, ou seja, sem movimentos de síntese volumétrica ou adequações formais em blocos geometrizados. As bases da implantação referem-se à condição topográfica, explorada em favor da multiplicação da vista dos quartos – neste caso, celebrada. O programa toma o território de maneira tentacular, criando focos de concentração que não

repetem as decisões formais: os quartos se desenvolvem linearmente, multiplicando corredores horizontais escalonados que permitem a abertura dos quartos ao mar; um pátio separa quartos e setores de lazer; por fim, ou melhor, como ingresso, Zevaco recria o vazio interno enclausurado e aberto ao céu, com múltiplas vigas-pilar que estruturam uma casca em concreto, que recebe os visitantes (Figura 7).

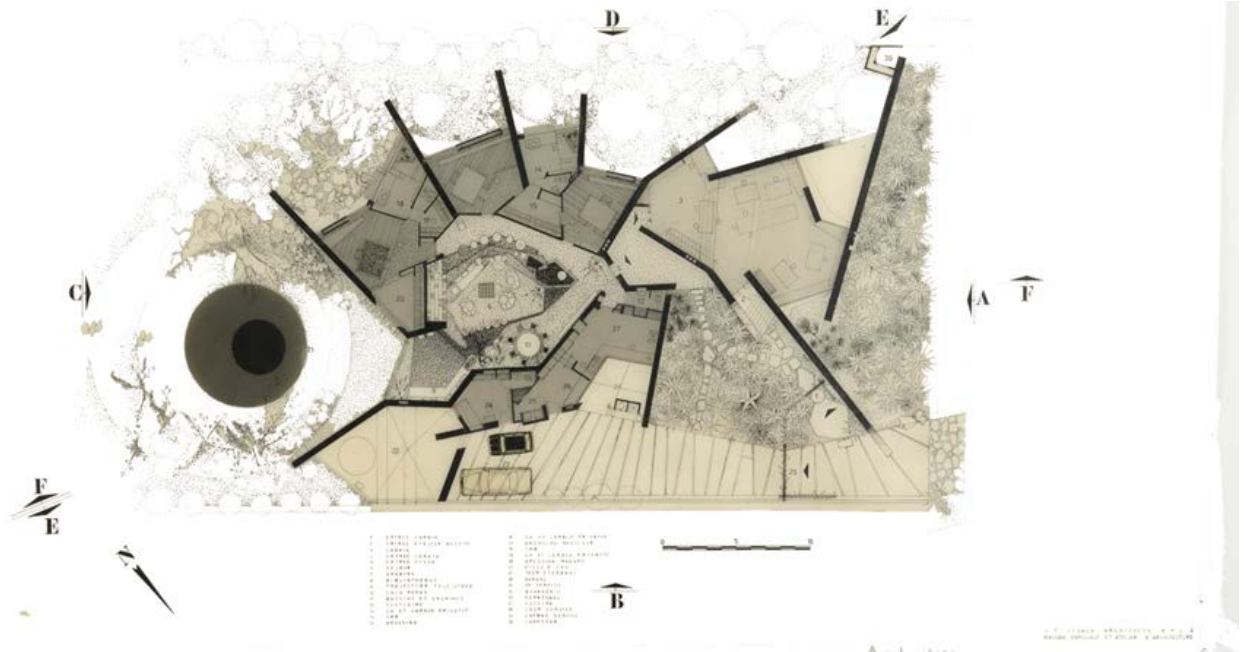


Figura 6 – Vila Zevaco. (Casablanca, 1975). Jean-François Zevaco.

Fonte: © Frac Centre-Val de Loire.

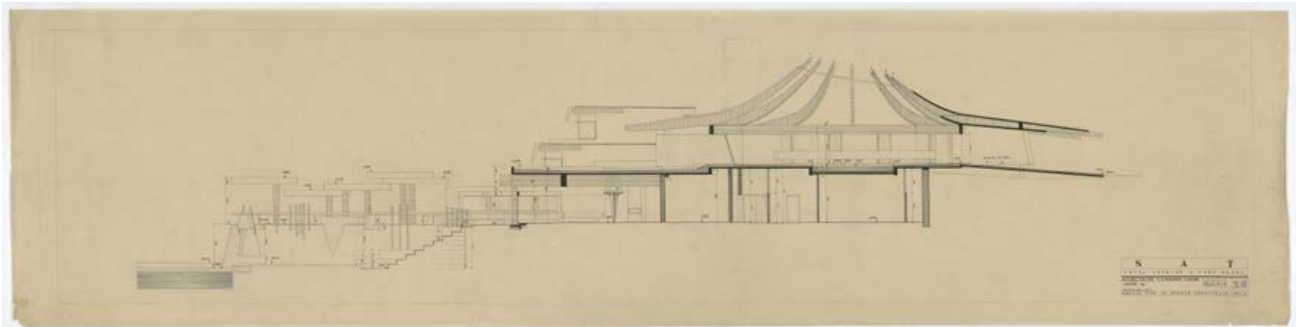


Figura 7 – Hotel Yasmina. (Cabo Negro, 1968). Jean-François Zevaco.

Fonte: © Frac Centre-Val de Loire.

Em Sidi-Hazarem, Zevaco, nota-se, diante do desafio de construir um programa de comemoração da existência de um oásis no deserto, uma fonte termal notável por sua raridade. A água, claro, é tomada como chave central do projeto, por meio das estratégias de controle e criação de plasticidade, isto é, da ação humana sobre este elemento natural. É desta leitura que surgem os espelhos, caminhos, poços, piscinas que geram uma pluralidade espacial multiplicada pela interferência plástica do arquiteto (Privitera, 2018). Como em Cabo Negro, a aposta é na diversidade, não na síntese; núcleos formais e programáticos colonizam os diversos setores do território, articulados por estratégias de conexão mediadas pela água. A rede espacial urbana berbere, citada por Bonillo, materializa-se aqui como em poucas outras situações (Figura 8).



Figura 8 – Estação Termal (Sidi-Harazem, 1960). Jean-François Zevaco.

Fonte: © Julien Lanoo.

O desafio de descrever o projeto é amplificado pela profusão de usos e situações espaciais, mas é enfrentado de maneira sintética a seguir. Centro aquático, hotel e zona comercial são os três principais setores programático; não obstante, são os elementos de articulação que recebem o investimento plástico mais significativo.

O conjunto de piscinas ocupa a extremidade do terreno, fora do eixo central da implantação, como um braço que busca a planície da fonte de água; dois tanques circulares⁷ ocupam uma plataforma geometrizada e se opõem a um fundo montanhoso árido, representação máxima da paisagem desértica. É a representação simbólica do oásis, oferecida ao uso público de lazer. O acesso à plataforma é mediado por um conjunto de pequenos edifícios que enfrentam o estreitamento da passagem por uma colina em direção ao eixo principal do conjunto. As construções, quase todas em concreto aparente, recriam de modo explícito às técnicas tradicionais berberes, com volumes simplificados e aberturas mínimas e controladas; a luz — intensa e direta — é chamada ao discurso poético por meio da variação cromática de um ou outro volume, destacados do mimetismo do conjunto com a paisagem, e de pérgolas que lançam sobre o percurso faixas excepcionais de sombra.

O eixo principal conecta o hotel à área de comércio (*ryad*). O hotel desenvolve-se em dois blocos prismáticos perpendiculares, com uma austera linguagem de composição moderna na construção das faces com abertura; os quartos são legíveis desde a fachada, com varandas que se alternam, embora contínuas, desenhadas por uma operação de puro grafismo na construção

⁷ Francesca Privitera associa a forma circular aos poços que surgem com a evaporação da água ao redor, em regiões desérticas próximas ao mar, chamados de sebkha (Privitera, 2018).

dos elementos de vedação. Os apoios dos blocos, pilares duplos em v, são a pista daquilo que se desenvolve nos setores seguintes: uma profusão de experimentações plásticas, livres de artifícios de padronização geométrica a não ser a decisão material: o concreto armado aparente é a baliza comum das soluções. A *ryad* é uma praça quadrada coberta pela repetição de módulos piramidais em concreto, que convocam figuras arquetípicas da arquitetura local.

O espaço entre o hotel e a *ryad* é desenvolvido como um longo jardim de água, referência à tipologia vernacular do *kissariat*, pátios murados tomados por jardins e, especialmente, veios de água corrente. Antecipando os resultados alcançados por Carlo Scarpa em suas experimentações com o desenho do caminho da água, Zevaco aproxima-se da tradição norte-africana de maneira atávica, num contexto que a citação é rigorosamente pertinente. Como Scarpa, Zevaco cria um elogio à própria profissão, ao dedicar ao desenho de cada situação espacial uma atenção incomum. Multiplicam-se as soluções de enfrentamento de desnível, de controle do fio d'água, dos tanques e canteiros, de apoios e de coberturas ao passeio, de muros e pórticos que desenharam o caminho. O excesso de ornamentação geométrica atualiza os celebrados exemplos da arquitetura árabe que chegaram aos nossos dias (Ragon; Tastemain, 1999).

Construção contextual como elemento plástico

A aproximação aos temas construtivos deve ser feita também dentro da chave do contextualismo: qualquer obra que se queira adequada às condições que dominam seu território deve avaliar as possibilidades técnicas disponíveis e, portanto, compreender a equação cultural em que se insere. Este canal pode indicar soluções de matriz vernacular ou validar, com o mesmo vigor, experimentações tecnológicas inseridas conscientemente nas decisões de projeto.

Em ambas as direções a manipulação do processo construtivo é um importante instrumento de construção da poética arquitetônica, pois carrega discursos expressivos dominantes no resultado da obra mas revelam, simultaneamente, o posicionamento crítico do arquiteto em relação a sua realidade tecnológica.

A modernidade trouxe a escolha dos processos construtivos ao centro da discussão; até ali, as decisões materiais eram fundamentalmente impostas pela disponibilidade local e pela reunião das capacidades técnicas vernaculares acumuladas. É esta realidade que permite a reflexão sobre esta escolha e, portanto, sobre suas virtudes poéticas. Discorrer sobre as possibilidades construtivas torna-se uma realidade, oferecendo ao arbítrio dos arquitetos mais um componente de negociação.

A arquitetura passa a poder investigar-se em termos metalinguísticos, refletir sobre seus processos de maneira mais crítica e estender seu universo de preocupação da poíese⁸, para além da própria poética. Em outros termos, para além do fim concreto, torna-se interessante discutir os meios e tomá-los como elementos de investigação plástica.

Nessa trilha, podemos seguir com a reflexão sobre os processos dos nossos personagens, todos atentos às possibilidades construtivas locais – factuais ou possíveis de uma provocação evolutiva. Começando por Molyvann, que oferece com sua proposta para o Estádio Nacional um exemplo claro: diante do desafio de erguer um complexo esportivo para 80 mil pessoas no proibitivo

⁸ Poíesis / Poïétique, uma das modalidades da atividade humana descritas por Aristóteles no século IV A.C., na intermediação entre teoria e prática: teoria como a busca pelo verdadeiro conhecimento, prática como ação destinada a resolução de problemas e poíesis então seria o impulso do espírito humano para criar algo a partir da imaginação e dos sentimentos.

prazo de 18 meses (Iwamoto, 2017), sugere a construção de uma arquitetura topográfica, contando com o esforço de movimentação mecânica de terras como principal tarefa construtiva⁹.

A adequação ao conjunto de condicionantes é que lhe aproxima também das técnicas tradicionais. Os processos de construção associativos, isto é, regrados pela composição de elementos leves e de pequena dimensão, dominantes na arquitetura cotidiana de todo o sudeste asiático, serviram-lhe como suporte para sua interpretação moderna do modo de conceber os edifícios. À verdade dos materiais, apresentada a ele pela convivência com Le Corbusier, Molyvann adiciona o componente visual de conexão com o vernáculo, realizando uma representação figurativa bastante literal do que havia ao seu redor. Perfeita sintonia.

Não há, em sua obra, esforços de simulação ou ocultação de esforços estruturais ou de técnicas construtivas paliativas: vale a realidade física dos componentes, expostos e revelados como virtude poética. É neste sentido que fica clara a opção pela pré-fabricação de componentes em concreto quando necessários, ajustados à equação compositiva geral das obras. A materialidade vernacular – madeira, predominantemente – deixa de ser uma referência obrigatória uma vez que a opção por materiais contemporâneos pode ser feita dentro da mesma lógica de decisões construtivas ancestrais. Vale mais o processo do que o resultado.

Convém atentar a duas soluções recorrentes. A primeira é a apropriação de elementos de suporte como motivo estético, ou seja, o desenho da estrutura como estratégia de referência à arquitetura vernacular. É o que acontece no projeto da Sala de Conferências de Chaktomuk (Phnom Penh, de 1957) onde um sistema de peças estruturais secundárias é disposto na fachada, triangulando um desenho que transpira signos dos templos de madeira do domínio *khmer*. Molyvann convoca aqui estratégias metodológicas de seus dois mestres: desenha com a régua corbuseana do *modulor* e mantém-se dentro de um rigor geométrico respeitoso a uma única matriz, o triângulo, à luz das experiências de Frank Lloyd Wright. A figura geométrica, inicialmente tomada como conexão cultural, o guia nas etapas de projeto: implanta o bloco em leque, com vértice voltado ao rio Bassac – recriando a solução do Palácio dos Soviets de Le Corbusier (de 1932) –, segmenta a cobertura em trechos radiais com seção triangular e conclui com um sistema de vedações desenhado por diagonais expostas na fachada.

A segunda solução recorrente é a utilização de coberturas pré-moldadas em concreto plissado, que sublimam as referências formais vernaculares iniciais, mas mantêm-se fiéis ao compromisso de eficiência construtiva. Há, é claro, um certo grau de conexão visual com as coberturas acentuadamente inclinadas da tradição local, mas a interpretação aqui torna a referência muito mais abstrata. Interessa, neste ponto, entender que a solução é, sobretudo, uma reflexão crítica sobre o próprio papel do elemento construtivo dentro da composição arquitetônica em um país tropical, compreendendo a cobertura como elemento autônomo de sombreamento e proteção à chuva. Esta autonomia revela-se em diversos projetos, dos quais destacamos o Palácio do Estado (Phnom Penh, de 1966), o Centro de Formação de Professores (Phnom Penh, de 1971) e de maneira ainda mais explícita no Centro Esportivo Nacional, já mencionado (Figura 9).

De volta ao Brasil, a discussão sobre estrutura na obra de Niemeyer costuma ficar eclipsada por considerações sobre os efeitos plásticos alcançados pelas obras que têm, em sua matriz programática, o declarado desejo de surpreender. Interessa, não obstante, procurar em suas decisões pistas que alinhem seu posicionamento àquele descrito para Molyvann ou Zevaco, válido para quase toda a primeira geração de modernos: a exibição respeitosa da realidade estrutural.

⁹ É digna de nota, embora sem qualquer indício de contaminação cruzada, a semelhança da seção proposta por Molyvann com aquela desenhada por Paulo Mendes da Rocha para o Estádio Serra Dourada (Goiânia, em 1973).



Figura 9 – Centro de Formação de Professores. (Phnom Penh, 1972). Vann Molyvann

Fonte: Adaptor-Plug.

O ponto de partida deve ser a identificação precoce por Niemeyer das virtudes do concreto armado, não somente em termos de liberdade plástica – como afirma com insistência seu discurso –, mas como adequação às possibilidades tecnológicas de um país da periferia do capitalismo global. Vale lembrar que Niemeyer nasceu em um país que havia abolido a escravidão há menos de três décadas. Os processos de moldagem do concreto exigiam mão de obra pouco qualificada. Por outro lado, as experimentações geométricas do brasileiro promoveram uma sofisticação inédita nos processos de cálculo estrutural, viabilizada pelo relativo baixo custo dos processos construtivos criados.

Niemeyer reconhece de imediato a necessidade simbiótica com o cálculo estrutural a que estava sujeita sua arquitetura, mantendo o reconhecimento explícito a seus parceiros engenheiros, notadamente a Joaquim Cardozo – também poeta, e viabilizador de grande parte de suas notáveis curvas. Poesia e estrutura fazem parte do mesmo universo na obra de Niemeyer. Entretanto, interessa mais a exploração poética do que a poética como ponto comparativo, ou seja, avançar sobre as intenções plásticas presentes na exposição dos processos construtivos mais do que no resultado formal obtido. Para tanto, discutimos dois projetos: o Pavilhão de Exposição Lucas Nogueira Garcez (OCA), parte do conjunto do Parque do Ibirapuera (São Paulo, de 1954) e Catedral de Brasília (de 1970).

Em São Paulo, Oscar Niemeyer foi convocado à construção de um complexo de lazer comemorativo aos quatrocentos anos da fundação da cidade, tomando parte no movimento de afirmação da vocação moderna daquela se convertia em maior e mais rica cidade da América Latina. É nesse espírito que, em parceria com o paisagista Roberto Burle Marx, cria o mais importante parque público da cidade, com uma série de edifícios criados para abrigar uma exposição comemorativa.

O que destacamos aqui é o Pavilhão de Exposições Lucas Nogueira Garcez, prontamente apelidado de Oca¹⁰, em referência à construção residencial da cultura xinguana¹¹.

A referência vernacular aqui importa muito pouco, difícil identificar qualquer traço de conexão intencional; a investigação poética é, como presente em seu vocabulário repetido em diversas outras situações, a exploração do concreto em sua máxima possibilidade estrutural, sendo a casca uma das mais explícitas. A partir de uma planta de base circular, Niemeyer lança uma cobertura única, presente e referente em toda a espacialidade criada; um conjunto de lajes são sobrepostas formando um novo bloco estrutural que, autônomo, não encosta propositalmente na casca. A estratégia de circulação vertical – rampas – arma os percursos entre as diversas lajes, e reafirmam a independência dos dois volumes propostos.

Mas é no projeto da Catedral que Niemeyer revela de modo mais explícito a potência que procura nas decisões estruturais, ao concentrar nas dezesseis costelas que definem a planta circular toda a responsabilidade plástica da criação do espaço. A solução, desconcertantemente simples, rompe em definitivo com qualquer tentativa de leitura hierarquizada dos processos construtivos: arquitetura e estrutura são um só gesto. A geometria das peças recria o movimento ascendente esperado para a solenidade eclesiástica, sem fazer referências explícitas às soluções mais usuais (nave, transeptos, cúpula): a catedral é um único ambiente, com uma importante exceção salva para o acesso. Nele, Niemeyer convoca uma interpretação fenomenológica da experimentação do espaço e cria o constrangimento – estrangulamento e contenção de iluminação – típico dos umbrais de acesso às igrejas portuguesas, e deglute essa vivência em um túnel que prepara, ao longo de seu pequeno percurso, os visitantes ao deslumbre da grande estrutura e dos vitrais que encerram o ambiente. É impossível, ao entrar, não olhar para o céu (Figura 10).

Podemos encontrar solução semelhante na obra de Zevaco, particularmente no desenho do vestibulo do já citado do Hotel Yasmina em Cabo Negro, onde propõe um pátio descoberto desenhado por treze costelas que suportam uma casca-tenda em concreto. As peças curvadas ao centro e ao céu formatam o espaço circular de recepção do hotel, sugerindo o acolhimento pela falta de contato com o horizonte. O gesto é reafirmado pela sutil irregularidade das peças de apoio que crescem em altura em movimento espiral, reveladas em sua verticalidade pela casca branca que não alcança suas extremidades.

Esta disposição à comemoração espacial da estrutura repete-se em um de seus projetos mais referentes à obra de Oscar Niemeyer, o Pavilhão da Cidade na Feira Internacional de Casablanca (1960), no qual coloca as possibilidades do concreto à disposição da realização arquetípica de uma pirâmide de base quadrada, invertida como aquela proposta pelo brasileiro no Museu de Caracas (1955) poucos anos antes. A excepcionalidade do programa induziu uma solução eloquente, inesperada, realizada a partir de um forte gesto estrutural. Concreto aparente, revelado, mais uma solução secundária de cobertura atirantada nos quatro pilares que se desenvolvem das arestas da pirâmide.

Uma análise mais aprofundada da obra de Zevaco segue revelando experimentações plásticas vigorosas com os elementos estruturais, mesmo que condicionadas pelas decisões mais abrangentes e, portanto, com menor protagonismo na composição do espaço. Neste ponto é importante lembrar que Zevaco foi aluno de Auguste Perret, e certamente carregou de seus ensinamentos a atenção com os pontos de apoio. Mais que pontos, sistemas de distribuição de carga explorados como motivo poético.

¹⁰ Oca, na língua tupi, significa casa.

¹¹ Referente aos povos originários que habitam a região do rio Xingu, afluente do rio Amazonas.



Figura 10 – Catedral de Brasília (1958). Oscar Niemeyer.

Fonte: © Tissiana de A. de Souza.

A exploração passa, em sua obra, por um forte apelo tectônico que adere seus edifícios – ou seções deles – ao solo, a partir de materialidades atavicamente associadas ao chão: a pedra, a terra, o concreto. Não obstante, a operação funcional da modernidade segue tendo voz com a criação de elementos explicitamente distintos, visualmente mais leves, que se resolvem com materiais contrastantes.

Essa condição ganha ainda mais expressão nos projetos em que Zevaco passa a atribuir um desenho mais festivo aos elementos participantes desta cota de embasamento, gerando sistemas de apoio com grande potência plástica. É o caso do conjunto de escolas e prédios judiciais feitos ao redor de 1960. Importante frisar que a separação formal entre partes do edifício deriva de um esforço moderno de representação funcionalista, ou seja, compõe uma estratégia metodológica que atribui valor poético à significação isolada dos setores do programa, mais do que à construção da síntese. Os ambientes notáveis – tanto as regras quanto as exceções – recebem tratamento

material particularizado e são reconhecidos na equação formal final; é neste esforço que Zevaco cria uma categoria espacial explícita para a mediação entre o edifício e o solo, equiparando-a às demais categorias programáticas do edifício.

No projeto para o Tribunal de Ben Ahmed (em 1958), são propostos três blocos funcionais autônomos, conectados por um pavimento térreo, esvaziado em seu módulo central. Mais do que um piloti moderno, o que se entende é a formação de uma transição entre o exterior e o interior, com pouquíssima altura, pouco sugestiva à permanência; toda a atenção plástica está voltada aos elementos de suporte – pilares, pórticos, vigas – e às escadas, o que reforça a vocação transitória do espaço. Já no projeto para o Grupo Escolar T. Gautier (Casablanca, 1960), o foco está nas peças de circulação horizontal, marquises destacadas dos blocos prismáticos das salas de aula, cujos apoios são explorados festivamente: pórticos que recebem vigas pronunciadas, pilares em forma de Y que suportam a laje de cobertura. A escolha dos materiais contribui com o discurso de partição formal, ao manter os pilares e pórticos em concreto, fundidos ao solo, e os blocos programáticos revestidos e pintados de branco.

Concorrências tricontinentais

A leitura paralela de obras tão distintas tem como objetivo lançar luz sobre procedimentos comuns que foram capazes de sustentar, por meio de adaptações contextuais, a força da modernidade. Interessam, portanto, as estratégias mais do que os resultados, pois são elas que se oferecem como aprendizado e como instrumento de reprodução do conhecimento. Assim, sublinhar a intenção manifesta de cada um dos arquitetos em adequar-se à ordem cultural a que pertencem e o desejo de conquistar um lugar legítimo em seu território, de tornar-se paisagem.

As obras deste moderno tricontinental são resultado de intensos e criativos esforços que têm como denominador comum tornar-se uma consciência crítica, libertadora (Dussel 1986), dinâmica e prospectiva da disciplina arquitetônica.

Graças a um trabalho decididamente inventivo e desnormalizado, graças a um referencial dialético e a um diálogo permanente e igualitário entre saberes vernaculares indígenas e ocidentais universalistas, os três arquitetos fazem vibrantes exemplares de uma arquitetura de libertação que, antropofagicamente, se emancipam simultaneamente da repetição tradicionalista e da dominação globalista. Graças às suas capacidades de atualização, hibridização e transmutação do presente e de todo o passado, enraizam as novas realidades e identidades territoriais, abrindo a arquitetura universal à complexidade, à diversidade, às polirreferencialidades culturais e multipolaridades civilizacionais.

A força vitalista da tricontinental foi mesmo tão forte que, do continente americano, expandiu-se para todo o planeta e tornou-se um *contra modelo* ou *alter modelo*, mesmo no mundo anglo-saxão e na Europa, unindo-se ao brutalismo corbuseano, principalmente nos anos do pós-guerra.

Essa retroação ainda está por ser devidamente documentada, tarefa que cabe a uma incipiente historiografia descolonizada, multipolar e dialógica da arquitetura, da qual os convidamos a participar¹².

¹² Para mais documentação e informações sobre os projetos, sugere-se a consulta aos seguintes endereços eletrônicos: <https://www.vannmolyvannproject.org/meet-vann-molyvann>, <https://mammagroup.org/jean-francois-zevaco>, <https://www.oscarniemeyer.org.br>.

Referências

- Argan, G. C. Arquitetura Moderna no Brasil. In: Xavier, A. (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 170.
- Costa, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- Bonillo, J. L. Les architectes modernes et les enseignements de la casbah. *La pensée de midi, Actes Sud*, n. 18, p. 31-38, 2006. Doi: <https://doi.org/10.3917/lpm.018.0031>
- Dussel, E. *Método para uma filosofia da libertação: superação analítica da dialética hegeliana*. São Paulo: Edições Loyola, 1986.
- Goodwin, P.L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.
- Holanda, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Iwamoto, M. Vann Molyvann 1926–2017. *A + U – Architecture and Urbanism*, p. 567, 2017.
- Katinsky, J. R. *Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital*. Rio de Janeiro: Revan, 1981.
- Mariátegui, J. C. La unidad de la América Indoespañola. *Semiosfera, Convergencias Y Divergencias Culturales. Segunda Época*, n. 3, p. 180-183, 2015. Disponível em: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/2460>. Acesso em: 12 nov. 2022.
- Pivitera, F. Jean François Zevaco: complesso termale di Sidi Harazem: oltre la struttura. *Firenze Architettura*, ano 22, n. 1, p. 96-106, 2018. Doi: <https://doi.org/10.13128/FiAr-23684>.
- Ragon, M.; Tastemain, H. *Zevaco*. Paris: Éditions Cercle d'Arts, 1999.
- Ross, H. G.; Collins, D. L. *Building Cambodia: New Khmer Architecture. 1953-1970*. Bangkok: The Key Publisher Company Limited, 2006.

Colaboração

F.S. Noto colaborou com a conceituação, análise formal, investigação, metodologia, escrita – rascunho original, escrita – revisão e edição; C.P. Loddis colaborou com a conceituação, análise formal, aquisição de financiamentos, investigação, metodologia, escrita – rascunho original.