

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA E CRÍTICA DA ARQUITETURA**

**UMA TRAJETÓRIA BRASILEIRA NA ARQUITETURA DAS
EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DOS ANOS 1939-1992**

ANDREA MORON MACADAR
Dissertação de Mestrado

ORIENTADOR PROF. DR. FERNANDO FREITAS FUÃO
PORTO ALEGRE / RS - DEZEMBRO 2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UMA TRAJETÓRIA BRASILEIRA NA ARQUITETURA
DAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DOS ANOS 1939-1992**

Dissertação (Mestrado), apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura, com área de concentração em Teoria e Crítica da Arquitetura, pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão
PORTO ALEGRE, RS
Dezembro 2005

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M113u Macadar, Andrea Moron
Uma trajetória brasileira na arquitetura das exposições universais dos anos 1939-1992 / Andrea Moron Macadar. – Porto Alegre, 2005.
218 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
Orientador: Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão.

1. Arquitetura. 2. Arquitetura – Pavilhões Brasileiros.
3. Arquitetura – História - Brasil. 4. Arquitetura – Exposições Universais. I. Título. II. Fuão, Fernando Freitas.

CDU 72(81)(091)

Bibliotecária Responsável: Deisi Hauenstein CRB-10/1479 - 91815553

AGRADECIMENTOS

A partir deste trabalho, gostaria de agradecer a todos aqueles que por um meio ou outro me acompanharam nesta trajetória possibilitando mais uma conquista;

Ao Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão, pelo debate junto à excelente orientação;

Aos meus pais pelo constante apoio e incentivo;

A Fábio Ferrera, pela paixão e compreensão;

Ao programa CAPES pelo apoio financeiro;

Aos amigos e colegas professores da Ufrgs;

A Anna Paula Cannez, Sérgio Marques e professores da Ritter dos Reis, pelo incentivo;

Aos professores do Programa Propar-RS na constante troca de idéias e conhecimentos;

Aos familiares próximos e não próximos, pelo carinho;

A todos aqueles que por ventura cruzaram meu caminho e deixaram rastros profundos acompanhando esta conquista.

Obrigada.

RESUMO

O presente trabalho desenvolve uma análise crítica e comparativa entre a arquitetura de quatro Pavilhões Brasileiros. Para tanto, tomando como base a participação do Brasil com pavilhões próprios nas exposições universais: Expo'39, em Nova York; Expo'58, em Bruxelas; Expo'70, em Osaka e projeto para Expo'92, em Sevilha, respectivamente, cada um dos pavilhões é analisado dentro do seu contexto histórico nacional e internacional. É uma tentativa de resgatar a importância da arquitetura efêmera brasileira, sobre a qual devem predominar registros relacionados à compreensão crítica da arquitetura nacional. As análises realizadas baseiam-se em conceitos e qualidades comuns e opostas durante a explanação de cada uma das situações documentadas. Assim, são relacionados e interpolados aspectos culturais, sociais e políticos existentes no âmbito da arquitetura nacional vigente. Os pensamentos dominantes da época, ideologias e conceitos são abordados durante o desenvolvimento desta dissertação. Ficou comprovado através das análises que, nem sempre a arquitetura dos Pavilhões Brasileiros procurou representar uma identidade nacional. Efetivamente, as análises deste trabalho comprovaram diversas influências na arquitetura dos Pavilhões Brasileiros e, muitas vezes, o resultado da representação brasileira limitou-se a refletir escolas ou correntes regionais que tiveram relevância no período da modernização brasileira.

Palavras-chave: Arquitetura – Pavilhões Brasileiros. Arquitetura – História – Brasil.
Arquitetura – Exposições Universais.

ABSTRACT

This current paperwork develops a critical and comparative analysis between the four Brazilian Expo pavillions architecture. Taking as a base, the Brazilian participation with its own pavillions at the universal expos: Expo'39 in New York; Expo'58 in Brussels; Expo'70 in Osaka and the project for the Expo'92 in Sevilha, each one of them analysed in national and international historical context. It is an attempt to recover the Brazilian ephemeral architectural importance, based on that must prevail the registers related to the national architecture critical comprehension. The performed analysis are based on concepts, usual and opposites qualities during the explanation of each one of the documented situations. Thus, are related and interpolated cultural, social and political aspects at the current national architectural scope on these dates. The main thoughts at those times, ideologies and concepts are revealed during this dissertation. Was proved that through the analysis that not always the architecture of the Brazilian Pavillions wanted to show an national identity. The analysis of this work proved that the Brazilian Pavillions suffered several influences and sometimes the result of the Brazilian representation was limited to show schools or regional aspects that contributed to the Brazilian modernization period.

Key-words: Architecture – Brazilian Pavilions. Architecture – History – Brazil. Architecture – Universal Expositions.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Exposição Universal de Nova York, em 1939	35
Figura 2	Desenho Urbanístico da Exposição Universal de Nova York, em 1939	35
Figura 3	Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Nova York, em 1939	36
Figura 4	Fachada principal Pavilhão Brasileiro	36
Figura 5	Esboço da primeira proposta para o Pavilhão Brasileiro de Lúcio Costa	40
Figura 6	Planta baixa 1º proposta de Lúcio	40
Figura 7a	Esboço da primeira proposta de Oscar Niemeyer para o Pavilhão	40
Figura 7b	Esboço da primeira proposta de Oscar Niemeyer para o Pavilhão	40
Figura 8a	Implantação Pavilhão Brasileiro	44
Figura 8b	Implantação Pavilhão Brasileiro	44
Figura 9	Planta baixa Térreo	47
Figura 10	Planta baixa 2º Pavimento	47
Figura 11	Restaurante	49
Figura 12	Jardim externo ao pavilhão	49
Figura 13	Vista interior exterior do pavilhão	51
Figura 14	Paisagismo Price	51
Figura 15	Vista área de exposições, mezanino interno	52
Figura 16	Fachada interna, posição leste	52
Figura 17	Pavilhão Sueco	54
Figura 18	Pavilhões Estaduais E.U.A	54
Figura 19	Pavilhão da Finlândia	54
Figura 20	O <i>Atomum</i> - Símbolo da Exposição Internacional de Bruxelas	64
Figura 21	Implantação da Expo'Bruxelas	64
Figura 22	Pavilhão da Philips	66
Figura 23	Pavilhão de Luxemburgo	66
Figura 24	Pavilhão da Iugoslávia	66
Figura 25	Pavilhão da França	66
Figura 26	Pavilhão da Finlândia	66
Figura 27	Pavilhão do Japão	66
Figura 28	Pavilhão do México	66
Figura 29	Pavilhão da Grã Bretanha	68
Figura 30	Pavilhão da Companhia Siderúrgica Nacional - Parque Ibirapuera / Centenário de São Paulo 1954	68
Figura 31	Pavilhão São Cristóvão RJ 1958-1960	68
Figura 32	Pavilhão de Centro de Exposições em Brasília-1972	68
Figura 33	Pavilhão Brasileiro Expo'58	68
Figura 34	Pôster do Pavilhão Brasileiro	69
Figura 35	Pavilhão Brasileiro na Expo'58	69
Figura 36	A Implantação do Pavilhão do Brasil	69
Figura 37	Pavilhão Brasileiro, acesso principal	71
Figura 38	Acesso de carros, rampa	71
Figura 39	Cobertura do Pavilhão Brasileiro Expo'58	73

Figura 40	Apoio Metálico	73
Figura 41	Pavilhão Brasileiro	73
Figura 42	Planta Baixa Perspectiva 2º pavimento - Pavilhão Brasileiro Expo'58	75
Figura 43	Planta Baixa Perspectiva – Térreo. Pavilhão Brasileiro Expo'58	77
Figura 44	Interior do Pavilhão	78
Figura 45	Rampa central de circulação e área de exposições	78
Figura 46	Interior Itamaraty	78
Figura 47	Detalhe Rótula -Tensora	81
Figura 48	Corte Longitudinal	81
Figura 49	Maquete do Pavilhão	81
Figura 50	<i>Unité d'Habitation</i> , em Marselha	92
Figura 51	<i>Unité d'Habitation</i> , em Marselha	92
Figura 52	<i>Unité d'Habitation</i> , em Marselha	92
Figura 53	Escola Hunstanton Unité Habitation – Marselha	92
Figura 54	Alberto Giacometti: Bust f Diego. 1954	94
Figura 55	Appel Human Being, 1953	94
Figura 56	Pollock	94
Figura 57	Debuffet: Coffe pot or Coffee Grider, 1945	94
Figura 58	FAU/USP – Vilanova Artigas	97
Figura 59	Interior, atelier de Projeto	97
Figura 60	Interior, atelier de projeto	97
Figura 61	Ginásio Atlético Paulistano	101
Figura 62	Ginásio Atlético Paulistano	101
Figura 63	Imagens Expo'Osaka	103
Figura 64	Vista Aérea da Expo'70	103
Figura 65	Implantação dos Pavilhões	103
Figura 66	Pavilhão Brasileiro	104
Figura 67	Pavilhão Brasileiro	104
Figura 68	Pavilhão Brasileiro	104
Figura 69	Localização Pavilhão do Brasil	106
Figura 70	A Expo'70 e os Pavilhões Internacionais	106
Figura 71	A Expo'70 e os Pavilhões Internacionais	106
Figura 72	Cobertura em concreto aparente- arcadas estruturais, pilares 3 e 4.....	109
Figura 73	Cobertura em concreto aparente- sistemas de pré-tensão	109
Figura 74	Cobertura em concreto aparente- arcadas estruturais	109
Figura 75	Clarabóias- cobertura do Pavilhão Brasileiro	112
Figura 76	Projeto executivo- detalhamento clarabóia	112
Figura 77	Projeto executivo- detalhamento malha da cobertura	112
Figura 78	Projeto executivo- detalhamento clarabóia	112
Figura 79	Interior- construção	112
Figura 80	Detalhe do apoio transformado em quatro pontos, originado pelo encontro de dois arcos ..	113
Figura 81	Detalhe do apoio transformado em quatro pontos, originado pelo encontro de dois arcos ..	113
Figura 82	Detalhe do apoio transformado em quatro pontos, originado pelo encontro de dois arcos ..	113
Figura 83	Detalhe do apoio transformado em quatro pontos, originado pelo encontro de dois arcos ..	113
Figura 84	Pavilhão dos E.U.A	115

Figura 85	Pavilhão Soviético	115
Figura 86	Pavilhão do México	115
Figura 87	Pavilhão da França	115
Figura 88	Pavilhão da Alemanha	115
Figura 89	Planta de Cobertura: Diagramação das Clarabóias	117
Figura 90	Planta Baixa Térreo: Localização pontos dos quatro pontos de apoio	117
Figura 91	Planta Baixa Subsolo: Localização serviços e área de exposições	117
Figura 92	Fachada Frontal Seção A	118
Figura 93	Corte Longitudinal Seção A	118
Figura 94	Fachada Frontal Seção B	118
Figura 95	Corte Transversal Seção B	118
Figura 96	2º anteprojeto premiado	120
Figura 97	2º anteprojeto premiado	120
Figura 98	3º anteprojeto premiado	120
Figura 99	1º menção- anteprojeto premiado	120
Figura 100	2º menção- anteprojeto premiado	120
Figura 101	2º menção- anteprojeto premiado	120
Figura 102	FAU/USP	122
Figura 103	Casas Gêmeas	122
Figura 104	Loja Forma	122
Figura 105	Casa Grassi	122
Figura 106	MUBE	123
Figura 107	MUBE	123
Figura 108	MUBE	123
Figura 109	MUBE	123
Figura 110	Maquete Arco da Praça Patriarca	125
Figura 111	Arco da Praça Patriarca	125
Figura 112	Maquete Arco da Praça Patriarca	125
Figura 113	Arco da Praça Patriarca em São Paulo	125
Figura 114	MASP-Lina Bo Bardi	129
Figura 115	FAU/USP – Artigas	129
Figura 116	FAU/USP – Artigas	129
Figura 117	MUBE	129
Figura 118	Capa folder do Concurso para o Pavilhão do Brasil	132
Figura 119	Maquete de urbanização da Feira internacional de Sevilha	132
Figura 120	Praça de shows prevista para Sevilha	132
Figura 121	Mapa urbanístico da Expo'Sevilha e localização lote brasileiro	138
Figura 122	Implantação Pavilhão Brasileiro	138
Figura 123	Maquete do projeto vencedor para a Expo'92	138
Figura 124	Maquete do pavilhão – vista aérea	141
Figura 125	Maquete do Pavilhão Brasileiro	141
Figura 126	Maquete do pavilhão – vista frontal	141
Figura 127	Planta Baixa Último Pavimento	144
Figura 128	Planta Baixa 2º Pavimento	144
Figura 129	Planta Baixa Mezanino	144

Figura 130	Planta Baixa Térreo	145
Figura 131	Planta Baixa Subsolo	145
Figura 132	Corte Transversal	145
Figura 133	Pavilhão de Portugal	148
Figura 134	Pavilhão da Suíça	148
Figura 135	Pavilhão do Japão	148
Figura 136	Pavilhão da Alemanha	148
Figura 137	Pavilhão das Américas	148
Figura 138	Pavilhão da França	148
Figura 139	Pavilhão do Reino Unido	148
Figura 140	2º Premiado	150
Figura 141	3º Premiado	150
Figura 142	Menção 01	150
Figura 143	Equipe Paranhos	150
Figura 144	Maquete do projeto proposto para o concurso por Lina Bo Bardi	150
Figura 145	Fachada Frontal – A	156
Figura 146	Cortes Transversais	156
Figura 147	Fachada Frontal – B	156
Figura 148	Fachada Lateral	156
Figura 149	Clínica Odontológica em Orlandia	159
Figura 150	Clínica Odontológica em Orlandia	159
Figura 151	Anteprojeto Pavilhão	159
Figura 152	Anteprojeto Pavilhão Brasileiro para a Expo'92	159

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
I	CAPÍTULO I- O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'39	31
1.1	PANORAMA BRASILEIRO - DÉCADA DE 1930-1940	32
1.2	A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE NOVA YORK - EXPO'39 E O PAVILHÃO BRASILEIRO	35
1.3	A SELEÇÃO DO PROJETO PARA O PAVILHÃO	38
1.4	O PAVILHÃO BRASILEIRO -REPERCUSSÕES INTERNACIONAIS	54
1.5	REPERCUSSÕES - LÚCIO COSTA E NIEMEYER	57
II	CAPÍTULO II – O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'58	60
2.1	PANORAMA BRASILEIRO DÉCADA DE 1940-1960	61
2.2	A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE BRUXELAS - EXPO'58..	63
2.3	A SELEÇÃO DO PROJETO PARA O PAVILHÃO	66
2.4	O PROJETO - O PAVILHÃO BRASILEIRO EM BRUXELAS	69
2.5	RELAÇÕES E PROJETOS REMANESCENTES DE SÉRGIO BERNARDES	81
III	CAPÍTULO III – O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'70	87
3.1	PANORAMA BRASILEIRO ANOS 1950-1970: BRUTALISMO X ESCOLA PAULISTA X PAULO MENDES DA ROCHA	88
3.2	A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE OSAKA - EXPO'70 E A SELEÇÃO DO PAVILHÃO BRASILEIRO	101
3.3	O PROJETO - O PAVILHÃO BRASILEIRO EM OSAKA	106
3.4	OUTROS ANTEPROJETOS PREMIADOS PELO CONCURSO NACIONAL	117
3.5	RELAÇÕES E PROJETOS REMANESCENTES DE PAULO MENDES DA ROCHA	120
IV	CAPÍTULO IV – O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'92	125
4.1	PANORAMA BRASILEIRO DÉCADA DE 1970-1990	126
4.2	A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE SEVILHA – EXPO'92	130
4.3	O CONCURSO NACIONAL E A SELEÇÃO DO PROJETO PARA SEVILHA	133
4.4	O PROJETO DO PAVILHÃO PARA A EXPO'92	139
4.5	OUTROS ANTEPROJETOS PREMIADOS PELO CONCURSO NACIONAL E OPINIÕES ADVERSAS AO PROJETO VENCEDOR	147
4.6	RELAÇÕES E REFERÊNCIAS PROEMINENTES	156
4.7	REPERCURSÕES SOBRE O CONCURSO DE SEVILHA	159

CONCLUSÃO	162
REFERÊNCIAS	169
REFERÊNCIAS CONSULTADAS	178
APÊNDICE A	181
ANEXO A	196
ANEXO B	207
ANEXO C	214
ANEXO D	216

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO DO TEMA

Desde 1997, quando iniciava a participação como bolsista junto ao núcleo de pesquisas do laboratório de Teoria e História da Faculdade de Arquitetura Ritter dos Reis com orientação de Anna Paula Canez e Raquel Lima, surgia o interesse pessoal em aprofundar certos conhecimentos. O principal incentivo nasceu em 2002, quando o orientador Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão coordenava o grupo de pesquisa: *Arquitetura Expressionista em Porto Alegre*, do qual formava parte. Naquele momento, Fernando Fuão orientava ainda, a dissertação de mestrado de Davit Eskinazi intitulada em: *A Arquitetura da Exposição Comemorativa do Centenário Farroupilha de 1935 e as Bases do Projeto Moderno no Rio Grande do Sul*, no campo das arquiteturas efêmeras.

O presente trabalho vem formar parte de estudos sobre a arquitetura de exposições universais ocorridas durante o século XX que retrataram obras de caráter internacional. Alguns trabalhos já descreveram incisivamente sobre o assunto das exposições universais de forma bastante significativa a exemplo da professora Dra. Sandra Pesavento. Também outras pesquisas de caráter variado abordaram este tema sobre o foco das exposições universais como organizações de eventos internacionais e suas repercussões históricas, sociais culturais e urbanísticas. Entretanto, esta pesquisa propõe um enfoque diferenciado sobre o assunto, onde o propósito deste estudo se configura em uma subsequente

arquitetura **traçada pela participação do Brasil com pavilhões próprios** em exposições de caráter universal durante as últimas seis décadas.

De fato, o assunto dos Pavilhões Brasileiros obteve similar relevância no contexto das arquiteturas efêmeras. Foram arquiteturas que obtiveram um papel relevante no contexto da história da arquitetura brasileira principalmente quando analisadas durante o percurso da modernidade contemporânea. O pouco registro dessas arquiteturas, a exceção do Pavilhão Brasileiro de 1939, em Nova York, se deu de forma pouco crítica, talvez por não pertencerem à realidade das construções permanentes. Entretanto, permitiram firmar uma trajetória dentro do panorama da arquitetura nacional brasileira.

Desta forma, pôde se confirmar qualidades individuais que colocaram o Brasil, sob diferentes momentos, em um patamar diferenciado dentro da história da produção arquitetônica das exposições internacionais.

O mérito despertado por estas obras tem como interesse contribuir para o preenchimento de mais uma lacuna relacionada ao reconhecimento da arquitetura como partícipe da identidade nacional. Portanto, a necessidade de prosseguir nestas descobertas vem a colaborar no processo de autoconhecimento da história da arquitetura moderna brasileira, abrindo novas portas para investigações neste sentido.

Quando pretendemos avaliar a participação de um país em torno das exposições universais, não poderíamos nos referir apenas à condição tipológica de seus pavilhões. Deve-se avaliar também, sob certos aspectos, o momento de inserção junto à realidade econômica e social daquele país para com o período na sua real contextualização.

Ao longo do século XX e, particularmente, a partir dos anos quarenta, a importância das exposições universais deixou de ser um consenso. No entanto, no Brasil e em alguns países da América Latina, as questões de identidade nacional e a modernização continuaram a atravessar ideais e utopias perseguidas por alguns arquitetos de capacidade ímpar em relação à arquitetura internacional.

No início do século XX, essas exposições internacionais ficaram conhecidas como 'Feiras Mundiais' ou '*World's Fairs*' e se tornaram elaboradas amostra¹ de produtos manufaturados e do desenvolvimento cultural e tecnológico, abertas ao público em geral. O grande número de nações participantes contribuiu para obter tal variedade no campo das ciências, artes e indústria.

¹ O apogeu veio em 1904, na exposição de Saint Louis, nos Estados Unidos, a maior mostra realizada até aquele momento. Logo depois, com as constantes crises econômicas e conflitos por todo o mundo, o interesse nas feiras foi caindo, inclusive em consideração aos grandes desafios diplomáticos que então surgiam na hora de escolher os países participantes. (<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos>). Acesso em: 10 mar. 2005).

As exposições espalharam-se por vários países da Europa e América. Viena, Amsterdã, Bruxelas, Barcelona, Saint Louis, Turim, Filadélfia e Chicago participaram intensamente no panorama das grandes exposições. Assim, em troca, recebiam os influxos positivos que sempre acompanharam tais eventos. Se Paris, que guardou através da amostra de 1889 o seu principal cartão-postal, a Torre Eiffel, construída por Gustave Eiffel, como símbolo das possibilidades da arquitetura metálica – por décadas, se manteve como o edifício mais alto do mundo, com 300m de altura – assim, também Chicago se valeu pela exposição de 1893, a Feira Mundial Colombiana, organizada para celebrar o quarto centenário do descobrimento da América. Teve, portanto, como principal objetivo, o renascer das cinzas diante do grande incêndio ocorrido em 1871.

Esses eventos também foram acolhidos pela América. E, em 1904, Saint Louis anunciara o ‘melhor e maior’ evento para as exposições de 1915. San Francisco promovia a única feira em tempos de guerra. Em Chicago², onde nascia a idéia de identificar cada feira com uma temática específica, surgia a expressão: ‘*Um século de Progresso*’. Em Nova York, na exposição de 1939, abria sob o slogan: ‘*O mundo de Amanhã*’, pregava o tema ‘*Progresso e Paz*’, que mais tarde não coincidiria com o seu momento histórico político situado no entre guerras.

Em 1970, com a Feira Internacional de Osaka, a exposição universal chegava à Ásia, inaugurando novos critérios³, segundo os quais as exposições passavam a ser

² Na guerra ou na crise, era o caso da amostra de Chicago, organizada em plena época da Depressão, as exposições universais se mostravam válidas para tirar uma cidade, ou até mesmo um país, de uma crise maior. Os milhares de visitantes que circulavam, deixavam algo, geravam uma série de empregos temporários na região da feira que se promovia. As pessoas não saiam indiferentes do grande mostruário de civilização que viam e exerciam um papel multiplicador com efeitos quase imediatos sobre a economia e a sociedade locais (CASTRO, A. C. Moraes de. Texto 3. In: INSTITUTE DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Curso Nacional de anteprojetos de arquitetura**: pavilhão do Brasil: bases do concurso. São Paulo: IAB, nov. 1990).

³ Segundo alguns acordos firmados por 31 países ao final de 1928, quando a comissão para as exposições internacionais se reuniu em Paris, o mundo se dividiu em três zonas: Europa, América e ‘outras nações’. Nenhum país estaria autorizado a celebrar uma exposição universal mais de uma vez a cada 15 anos, e as nações pertencentes à mesma zona também não poderiam celebrar nenhuma outra exposição de similar importância por mais de uma vez durante seis anos consecutivos e, por fim, em todo planeta em intervalos mínimos de dois anos. Com base nestas regulamentações que, de certa forma, serviram para disciplinar e distribuir igualmente o benefício desses eventos por todas as nações, em 1960 a comissão constituída para a organização das exposições universais foi definitiva para o encargo das Exposições Centenárias da União Soviética e Canadá, depois de ter demonstrado que a Feira Internacional de Nova York de 1964, surgira apenas como evento de caráter comercial (SCHERER, Fabiano de Vargas. **Expondo os planos**: as exposições universais do séc. XX e seus Planos Urbanísticos. 2002. Diss. (Mestrado) - Propar - RS, UFRGS, Porto Alegre, 2002). A exposição de Bruxelas, em 1935, foi a primeira a ser realizada nos moldes e termos do

“especializadas” ou então “universais”. No primeiro caso, limitava-se a um aspecto da atividade humana, no segundo deveria obrigatoriamente propor um tema “universal” para os vários países componentes da feira. O tema proposto foi “Progresso e Harmonia para a Humanidade”, onde defendia o entendimento entre culturas e o progresso científico sem a perda do humanitarismo⁴.

A participação do Brasil em exposições universais vem ocorrendo desde o século XIX, cuja primeira participação oficial foi em 1862, na cidade de Londres. Posteriormente, seguiram-se Paris, 1867; Viena, 1873; Filadélfia, 1876; Chicago, 1893; Saint Louis, 1904; Bruxelas, 1910; Filadélfia, 1926; Nova York, 1939; São Francisco, 1939; Bruxelas, 1958; Osaka, 1970; Sevilha, 1992; Lisboa, 1998 e Hannover, 2000.

Até 1893, o Brasil participou, dentro do calendário internacional de feiras, com projetos elaborados por arquitetos estrangeiros. Nesse ano, na exposição de Chicago, a proposta para o Pavilhão Brasileiro foi, por primeira vez, projetada por um arquiteto nacional, Souza Aguiar. Da mesma forma, o Pavilhão Brasileiro da Exposição de Saint Louis também foi projetado no Brasil. A arquitetura de ambos pavilhões caracterizou-se pela tendência eclética européia em um estilo misto fundamentado nas tradições clássicas da *Ecole des Beaux-Arts*. Ou seja, apesar de terem sido projetados por arquitetos brasileiros, ainda predominara a influência estrangeira.

Na década de 20, o Brasil apresentou-se, ainda, com uma proposta neocolonial elaborada pelo arquiteto Lúcio Costa quem, mais tarde, demonstraria seu imenso potencial de inovação arquitetônica com o projeto premiado para o Pavilhão Brasileiro de 1939, em Nova York.

De fato, percebe-se que a arquitetura dos Pavilhões Brasileiros a partir dos anos 1939-40 tomou seu verdadeiro rumo e suas principais características modificaram profundamente o percurso da arquitetura nacional brasileira.

acordo alcançado anteriormente, chegando a um tamanho sucesso, que a capital belga voltou a realizar novos eventos durante a década seguinte. Em 1958, foi realizada a exposição internacional que intitulava o tema: “Balanço para o Mundo mais Humano.” Deste modo, Bruxelas se impôs como metrópole e futura capital da Europa. A cidade de Nova York voltou a realizar uma grande exposição entre 1964 e 1965, porém boicotada por 30 países no auge da crise dos mísseis soviéticos em Cuba. Curiosamente, o tema propunha: ‘ Paz através do diálogo’.

⁴ O Brasil participou desta exposição cujo tema ‘humanitarismo e universalidade’ obteve destaque na concepção do próprio Pavilhão Brasileiro proposto por Paulo Mendes da Rocha, ver capítulo III.

OBJETIVOS, METODOLOGIA E ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

O tema proposto para esta dissertação se remete a arquitetura dos Pavilhões Brasileiros nas exposições universais, entre as décadas de 1930 e 1990, mais precisamente. Disserta sobre a arquitetura dos Pavilhões Brasileiros participantes das feiras de: Nova York (1939); Bruxelas (1958); Osaka (1970) e projeto para Sevilha (1992). O motivo pelo qual estes pavilhões foram selecionados para uma abordagem dissertativa, se explica pelo fato de todos eles pertencerem a uma nova era de pavilhões internacionais projetados exclusivamente por arquitetos brasileiros, não mais estrangeiros e, principalmente, por retratarem uma arquitetura nova dentro do contexto histórico-nacional da arquitetura moderna brasileira.

A Feira Universal de Nova York, em 1939, se consagrou como principal cenário na inauguração do “novo” e do “moderno” dentro da arquitetura dos Pavilhões Brasileiros, ocorrendo em meio a uma transformação inusitada, sobre todos os aspectos, da arquitetura nacional.

Mais adiante, outros novos talentos foram sendo revelados na trajetória da arquitetura dos Pavilhões Brasileiros graças à constante participação do Brasil nas exposições de caráter universal.

Assim sendo, a arquitetura dos Pavilhões Brasileiros destacou-se em diversas ocasiões, nos EUA, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer surpreenderam o mundo com formas livres, nas quais as qualidades plásticas do concreto foram aproveitadas ao máximo. Também, o Pavilhão Brasileiro para a Expo’Osaka, de Paulo Mendes da Rocha – uma caixa ‘bruta’ sobre a paisagem – mostrou, com vãos de até 30 metros e balanços de 20 metros, as qualidades construtivas do concreto armado. Tanto o pavilhão de Nova York quanto o de Osaka representam manifestações de conceitos arquitetônicos existentes na época, sendo o primeiro filiado à “corrente carioca” do Rio de Janeiro e o segundo a “corrente paulista” de São Paulo. No que se refere ao pavilhão de Bruxelas, visto no tempo, localizou-se cronologicamente intermediário aos dois e não representou nenhuma corrente em especial.

Os pavilhões de Nova York, Bruxelas e Osaka tiveram, mesmo como arquiteturas singulares, alguns pontos em comum: soluções construtivas com transparência e liberdade espacial; um *layout* caracterizado pela leveza, clareza e integração na paisagem, deixando a arquitetura fluir dentro dos limites pré-estabelecidos.

Quando observamos a melhor produção arquitetônica brasileira dos anos 1940 até 1960, podemos vislumbrar, com certa clareza, uma evolução de singulares momentos ou “escolas” peculiares e, nelas, constatar seus pontos pragmáticos e formais próprios.

Tendo em vista, esta síntese inicial sobre os pavilhões e, considerando a relação destas propostas, com parcela sempre representativa dos mais qualificados arquitetos, ficou a

impressão de que cada qual, com suas potencialidades e limitações, procurou, isoladamente, situar-se em um contexto de certa maneira referencial no panorama da arquitetura brasileira.

No caso da Exposição de Sevilha, em 1992, registrou-se uma polêmica em torno do pavilhão projetado para representar o Brasil. Conforme noticiado pela imprensa, o júri, na ausência de uma nova postulação hegemônica, optou por favorecer a ortodoxia doutrinária daquilo que vem se convencendo em denominar “escola paulista”, a qual teve sua maior consistência ao longo da década de 60. Por este motivo, o anteprojeto vencedor passou por inúmeras análises críticas inclusive de caráter programático. O sonho da participação brasileira na Expo’92, com pavilhão próprio, escolhido por meio de um dos concursos mais importantes da década, acabou não se materializar, uma vez que, surgira como impasse o cancelamento da construção via regimento governamental. Entretanto, esse episódio foi bastante marcante para uma reabertura crítica da arquitetura brasileira em moldes contemporâneos.

A importância deste trabalho justifica-se na relação das necessidades de investigação da arquitetura histórico-nacional dentro de um processo de afirmação da identidade nacional e do reconhecimento de uma arquitetura própria brasileira. Portanto, busca acrescentar valores dentro de uma produção nacional inserida no repertório histórico-cultural do país. Sua maior contribuição consiste em revelar a importância da arquitetura dos Pavilhões Brasileiros diante da virtuosidade que demonstraram em âmbito internacional, através do seu reconhecimento em publicações referidas pela imprensa nacional e internacional.

De fato, foram momentos caracterizados pela proeminência da cultura arquitetônica brasileira que, decorrentes dos vários momentos do movimento moderno no Brasil, se interligaram e se reuniram em eventos de destaque para representar a arquitetura moderna brasileira no exterior.

O trabalho delimita-se no período entre 1930-1992, ano da última participação do Brasil em exposições universais, cujo estudo, assim encontra-se direcionado aos aspectos da arquitetura dos Pavilhões Brasileiros produzidos durante o período em referência. Sua delimitação justifica-se por pertencer a um novo momento cultural dentro do contexto da arquitetura brasileira moderna e contemporânea.

Portanto, verificar o quanto as arquiteturas dos Pavilhões Brasileiros representaram ao país e, até que ponto puderam refletir uma escola ou corrente brasileira. Será que essas arquiteturas puderam representar, de certa forma, uma arquitetura nacional? Quais foram os reflexos que promoveram diante do processo arquitetônico nacional?

Desta maneira, objetiva-se unir e transpor informações coletadas a fim de concluir e descrever acontecimentos através de uma reflexão séria e contemporânea sobre a nossa

arquitetura. Para fundamentar este estudo, foi realizada uma pesquisa exaustiva de levantamento de dados e de críticas publicadas sobre os Pavilhões Brasileiros nas exposições universais, bem como entrevistas em profundidade com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, autor do pavilhão construído em Osaka- Expo'70 e arquitetos Ângelo Bucci e Álvaro Puntoni, autores do pavilhão selecionado para a Expo'92, em Sevilha. As entrevistas foram realizadas em julho de 2004 na cidade de São Paulo, nos escritórios de arquitetura dos entrevistados, respectivamente. Muitos pontos positivos foram colhidos com o resultado deste material, inclusive a publicação de uma das entrevistas em revista na *Arquitexto- 06*, em outubro de 2005 com: *Paulo Mendes da Rocha - um depoimento*.⁵

Dentro da metodologia empregada, as entrevistas constituíram um elemento fundamental para o acréscimo de informações coletadas, visto que a pouca informação sobre os projetos apenas obteve o seu devido mérito em algumas das revistas especializadas em arquitetura, entre as consultadas: *Acrópole*, *AU - Arquitetura e Urbanism*, *Revista Projeto*, *Architectural Review*, *L'architecture D'aujourd'hui*, *Domus*, *El Croqui*, *The Architecture Fórum* e *Aechitecture Record*, entre os anos de 1939 a 1992, época em que foram divulgados os concursos e projetos das obras dos Pavilhões Brasileiros. Além deste material, foram analisados memoriais de concurso e periódicos como: edital do IAB concurso para Expo'Sevilha coordenado por Castro de Moraes, ata do Júri-Identificação dos Premiados em Sevilha, acervo material do Concurso IAB,1991, catálogo da IV Bienal de Arquitetura de São Paulo, artigos *Vitruvius* texto especial- 034, 036 e 038-3, de Paul Meurs, Fernando Freitas Fuão e Davis Sperling respectivamente. Entre os sites acessados sob o título: *The 1939-40 New York World's Fair*, *ZWICK J. World's Fairs and Expositions*, *WORLD Expo of World Expos*, *WORLD'S Fair Links*, *Grupo de Pesquisa FAU/RJ sobre Exposições Internacionais* e '*expomuseum*', encontram-se listados através de seus endereços eletrônicos ao final do trabalho com maiores detalhes.

Na bibliografia relacionada ao projeto dos pavilhões brasileiros, encontraram-se os autores: Moisés Puente, Hugo Segawa, Zilah Quezado Deckker, Klaus Franck, Henrique Mindlin, Josep Maria Montaner, Lauro Cavalcanti, Yves Bruand, Paulo Mendes da Rocha, Denise Chini Solot e Maria Alice Junqueira Bastos. Na bibliografia geral, foram consultados os autores: Emílio Batistti, Sandra Pesavento, Reyner Banham, Frampton, Benevolo, Geidon, Ramón Gutiérrez, Bulhões Rebello entre outros.

As traduções das citações de revistas e livros estrangeiros foram realizadas pela própria autora. Também foram consultadas as dissertações de mestrado de: Ruth Verde Zein, Maria

⁵ ROCHA, Paulo Mendes da. **Paulo Mendes da Rocha e o Pavilhão Brasileiro na Expo'Osaka**. [14 jul. 2004]. Entrevistador: Andrea Macadar. São Paulo. Ver Apêndice A.

Luiza Adams Sanvitto, Carlos Eduardo Dias Comas, Fabiano de Vargas Scherer, Maria Alice Junqueira Bastos e tese de Renato Holmer Fiore.

De fato, o material relacionado proporcionou um valioso acúmulo de informações para a realização desta dissertação. Portanto, a metodologia empregada encontra-se fundamentada na união do conhecimento adquirido durante o processo de realização das seguintes etapas: revisão bibliográfica sobre o assunto, revisões bibliográficas de revistas e periódicos publicados sobre os Pavilhões Brasileiros, estudos realizados sob a ótica traduzida em relação ao objeto de estudo, enfoque do contexto histórico-cultural dos momentos correntes, análises arquitetônicas, tipológicas e formalísticas sobre o objeto de estudo; levantamento fotográfico de imagens e plantas arquitetônicas gráficas, assim como, entrevistas com arquitetos autores responsáveis pela produção em referência.

Para tanto, essas análises procedem como registro em cada um dos eventos pelos quais o Brasil se apresentou.

Tendo em vista a participação do Brasil em apenas quatro eventos após a década de 1930, o presente trabalho encontra-se dividido em quatro capítulos - um para cada Pavilhão Brasileiro. Encontram-se interligados por sub capítulos introdutórios que abordam fatos sociais, culturais, políticos e arquitetônicos de maneira a dar seqüência ao assunto principal da arquitetura dos Pavilhões Brasileiros.

O primeiro capítulo inicia relatando parte do contexto histórico-cultural brasileiro entre as décadas de 1930-40, proporcionando, a seguir, análises relacionadas à arquitetura do Pavilhão Brasileiro em Nova York. O tema é introduzido por uma abordagem geral sobre a exposição de Nova York e San Francisco, exposições pelas quais o Brasil participara naquele mesmo ano. Mais adiante, analisa a participação de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer durante a disputa pela seleção de um projeto único para Nova York. O projeto selecionado é construído em conjunta parceria dos autores e, sua repercussão se deu em inúmeras publicações nacionais e internacionais. Muitos autores citam a arquitetura deste pavilhão como ícone da arquitetura moderna brasileira, superando as expectativas iniciais de uma nação subdesenvolvida. Em unanimidade, repetem-se comentários relativos ao sucesso da obra. Mais adiante, são sugeridas ligações a outras obras e, principalmente, a relação dos autores Lúcio Costa e Oscar Niemeyer a obra do Pavilhão Brasileiro. Finalizando, este episódio como auge de uma das mais retratadas arquiteturas efêmeras de representação nacional.

O segundo capítulo segue no contexto brasileiro de forma cronológica ao assunto e insere análises respectivas do Pavilhão Brasileiro construído em Bruxelas, em 1958. Aborda, em parte, a arquitetura de Sérgio Bernardes junto ao projeto do pavilhão, refletindo uma arquitetura tecnológica de cunho internacional. Vem esclarecer uma arquitetura com base nas relações oriundas de grupos estrangeiros, a exemplo o grupo Archigram,

embasados nos ideais dos anos 1950-60, promovidos pela cultura nômade. A partir destes esclarecimentos, são feitas análises construtivas do pavilhão junto a ascensão da arquitetura tecnológica refletida nas construções realizadas por Frei Otto e ideais de M.Fuller. De certa forma, puderam inspirar a arquitetura de Sérgio Bernardes na produção do Pavilhão Brasileiro para a Expo'58, em Bruxelas. Pôde refletir, de fato, uma arquitetura que se propunha à efemeridade, distanciando-se da lógica comum sugerida na arquitetura dos pavilhões seguintes, associados a construções sólidas permanentes que procuravam divulgar incessantemente a cultura do concreto armado no Brasil.

O terceiro capítulo segue com o Pavilhão Brasileiro projetado por Paulo Mendes da Rocha, onde o contexto histórico cultural e arquitetônico se torna imprescindível na compreensão da arquitetura sugerida pelos pavilhões seguintes. De fato, o panorama brasileiro e internacional dos anos 1960-1970 é relevante e se estende de forma peculiar ao assunto principal. São momentos de inúmeras configurações na arquitetura paulistana brasileira que desembocam na real compreensão da arquitetura do Pavilhão Brasileiro em Osaka e, mais adiante, Sevilha. Vem a interligar repercussões e relações próximas com outros projetos gerados pela semelhança formal, construtiva e, principalmente, conceitual que se estabelece na real continuidade das subseqüentes arquiteturas desenvolvidas pelo autor no Brasil.

O quarto capítulo segue com o último pavilhão em análise, o Pavilhão Brasileiro projetado para Sevilha. Inicia com a questão da falta de uma nova postulação dentro da arquitetura nacional em meados dos anos 1980-90, onde o Pós-Modernismo parecia não encontrar respostas para a arquitetura nacional e, novamente, a arquitetura vigente dos anos sessenta predominou na seqüência da arquitetura dos últimos dois Pavilhões Brasileiros. O capítulo desenvolve discussões contemporâneas, onde a arquitetura de Ângelo Bucci e Álvaro Puntoni proposta para o Pavilhão Brasileiro em Sevilha, não construído, se deu de forma a retomar discussões pela qual a arquitetura nacional necessitava. Inúmeras críticas publicadas sobre a arquitetura do pavilhão projetado para a Expo'92, tiveram suas reais manifestações retratadas neste capítulo de forma a ampliar o espectro contemporâneo sobre arquiteturas mais recentes.

Por fim, a arquitetura dos Pavilhões Brasileiros e suas respectivas análises formais, funcionais e construtivas efetivadas dentro do espectro arquitetônico singular de cada proposta demonstraram infinitas modalidades no campo das arquiteturas efêmeras, onde conclusões finais retomam análises e conclusões parciais de cada etapa no último capítulo. Desta forma, foi possível reunir informações transpondo aproximações e diferenças entre as arquiteturas investigadas, devendo, conseqüentemente, demonstrar as principais relações da arquitetura moderna nacional evidenciada sistematicamente pela arquitetura dos Pavilhões Brasileiros.

MARCO TEÓRICO

Existem vários estudos sobre o tema das exposições universais, entretanto, poucos remetem especificamente à arquitetura dos pavilhões internacionais. Entre as bibliografias encontradas, o trabalho de Sandra Pesavento se destaca pela reunião dos diversos aspectos relacionados ao tema das exposições universais, entre eles, o presente enfoque crítico de caráter enfático dentro dos assuntos sociais, econômicos, culturais e políticos da sociedade do século XIX.

As exposições foram grandes panoramas do poder do homem sobre o mundo e uma tentativa quase didática de abranger todo o conhecimento, organizá-lo e catalogá-lo. Nas expressões de Pesavento, as exposições eram: “Catálogo do conhecimento humano acumulado, síntese de todas as regiões e épocas, a exposição funcionava para seus visitantes como uma ‘janela para o mundo’. Ela exibia o novo, o exótico, o desconhecido, o fantástico, o longínquo.”⁶

Servindo à lógica da nova sociedade burguesa moderna, as exposições promoviam a comparação entre cultura e o desenvolvimento técnico das nações, reforçando a idéia da evolução embasada nas novas teorias biológicas e geológicas do século XIX. Cada exposição pretendia e deveria ser sempre maior que a anterior. Era nesse contexto que a nova divisão internacional do trabalho se justificava, onde colonizadores demonstravam supremacia sobre os colonizados. Estes, como no caso o Brasil⁷, se esforçavam ao máximo para impressionar com suas características exóticas e seus esforços no campo industrial, promovendo seu próprio desenvolvimento. Nesse sentido, as exposições apareciam também como vitrines antropológicas, ofertando povos desconhecidos, matas virgens⁸ a serem descobertas. Principalmente, a visão de ‘paraísos’ trazendo de volta a natureza perdida, necessária na contradição da vida moderna.

Monumentos em si mesmos, os grandes ‘palácios’ representavam a habilidade construtiva e o espírito inventivo da nação anfitriã. Materiais sólidos e, ao mesmo tempo ousados, eram aplicados a estruturas voláteis compostas para durar apenas o período da

⁶ PESAVENTO, Sandra. **Exposições universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 45, grifo do autor.

⁷ Segundo o **Relatório da Segunda Exposição Nacional de 1866**, a elite brasileira enfatizava a idéia de que a exposição era uma iniciativa que conduziria o país à riqueza, ao progresso e a civilização, pelo que participar do evento era sobretudo uma questão de patriotismo (REGO, [19--] apud PESAVENTO, 1997, p. 131).

⁸ No caso brasileiro, o Pavilhão Brasileiro na exposição em Paris, segundo Pesavento (1997, p. 137) “A visão, naturalmente, está mais para o paraíso terrestre, exótico, luxuriante e, por que não dizer, implicitamente sensual, do que para uma nação moderna, industrial e progressista! [...] Sem dúvida alguma, o Brasil representava a consagração do ‘exotique’: nação continente, liberal, simpático e esclarecido.”

feira. Muitas permaneceram como "mitos" até os dias de hoje, como no caso da Torre Eiffel. Ofertavam-se modelos arquitetônicos da cultura industrial, numa época em que os próprios arquitetos, acadêmicos eram substituídos por engenheiros inventores. Assim, a arquitetura como símbolo era necessária para fins lúdicos da exposição.

Espaço de lazer, a exposição ofereceu às mercadorias e à produção técnica que lhes deram nascimento o aspecto lúdico capaz de arrastar multidões. Não é por nada que o imaginário social conservou justamente esta faceta de tais eventos: as exposições como espetáculo, onde operários e burgueses contemplam as maravilhas da indústria e da civilização. Lugar artificialmente criado, evento efêmero, as exposições têm de festa este caráter de curta duração e brilho. Grandes construções foram feitas para não durar e mesmo a Torre Eiffel, símbolo da exposição de 1889, não tinha, em seu início, a pretensão de perenidade. Como festa, a exposição celebra com fausto e encantamento a sociedade industrial e glória da ciência.⁹

A intenção era levar ao grande público a sensação inédita de poder usufruir todas as atividades do evento e, por um dia, celebrar a grande festa destinada à comemoração do 'trabalho'.¹⁰ A maioria das exposições do século XIX, não por coincidência, foram inauguradas no dia internacional do trabalho, o primeiro de maio.

Na opinião de Pesavento, tais exposições estariam associadas basicamente ao desenvolvimento industrial, exibindo máquinas e produtos resultantes desta atividade. Mesmo que reunissem entre outros itens expostos, elementos que nada tinham a ver com esta atividade produtiva, sem dúvida alguma as grandes vedetes das exposições universais foram sempre as máquinas, os novos inventos e os produtos recém- saídos das fábricas, cujo consumo se buscava difundir e ampliar mundialmente. "[...] Não há como negar sua dimensão propriamente econômica, de feira de mercadorias, mostruário, de novos produtos, Meca de lucrativos negócios. Foram seus agentes: a burguesia – industrial, comercial e financeira – fecundada pelo Estado."¹¹ No caso brasileiro:

⁹ PESAVENTO, 1997, p. 50.

¹⁰ As exposições buscavam seduzir os trabalhadores, demonstrando que eles eram os principais artífices daquela espiral de progresso que conduzia à sociedade do bem-estar. Assim, ao mascararem as condições reais sob as quais se assentava a acumulação, as exposições foram um elemento com que a burguesia contou para diluir conflitos e consolidar a sua dominação. Ver mais informações em: PESAVENTO, 1997.

¹¹ PESAVENTO, 1997, p. 43.

Desde a primeira vez em que o Brasil se apresentava no exterior¹², era possível dizer que o país dilatara em muito o seu parque fabril e aperfeiçoara seus processos, podendo ser assimilado à civilização ocidental [...] O velho sonho retornava e, com ele, os brasileiros retomavam as suas origens ultramarinas, sentindo-se participantes da espiral de progresso civilizatório da Europa Ocidental.¹³

No evento da Filadélfia, em 1876, o Brasil empenhou-se em levar uma amostragem a mais completa possível das potencialidades do país. O que ressaltava, contudo, eram potencialidades de suas riquezas naturais: café, minérios, plantas exóticas. Por um lado, o país era identificado como a maior nação da América do Sul, tal como os Estados Unidos eram maior nação da América do Norte. A comparação em si antes validade simbólica do que efetiva [...]¹⁴

O classicismo mercantil havia se desenvolvido com grande prestígio em Nova York desde 1880, conseguindo a aceitação geral de toda nação a partir da Exposição Mundial Colombiana de 1893, em Chicago.¹⁵ Entretanto, o destino de grandes celebrações como esta não conseguiu atravessar o século XX.

Em 1900, encerravam-se as grandes exposições universais do século XIX, que haviam assinalado uma nova etapa na história da humanidade. Espetáculos da modernidade, vitrinas do progresso, templos de ritualização da performance burguesia, representações alegóricas de um mundo em transformação na rota do capitalismo [...]¹⁶

É possível, enquanto crítica, que as utopias nascidas e fomentadas pelas exposições universais que parecem ter conquistado espaço no mundo, assim como intelectuais

¹² Em 1867, na Exposição Parisiense, o resultado da participação do Brasil foi positivo, o pavilhão brasileiro ocupava uma área de 785 metros quadrados, um pouco menor que a extensão ocupada por outras potências, era contudo maior que a área de todos os demais países da América Latina juntos, perfaziam 603 metros quadrados (VILLENEUVE, t. 1, 1868 apud PESAVENTO, 1997).

¹³ PESAVENTO, 1997, p. 189.

¹⁴ PESAVENTO, Sandra. Exposições universais: palcos de exibição do mundo burguês: em cena, Brasil e Estados Unidos. História, ciência y sociedad: Argentina, Brasil, Costa Rica, México. **Siglo XIX**: Revista de História, México, segunda época, n. 12, p. 63-85, jul./dic. 1992. p. 82.

¹⁵ GIEDION, Sigfried. **Espacio, tiempo y arquitectura**. Barcelona: Científico Médica, 1955. Grandes empresas do ramo da construção civil de Nova York trabalharam na elaboração da maior parte da Feira de Chicago. Em 1880, de doze a quinze americanos estiveram constantemente em contato com a Ecole de Paris. Todas as escolas solicitavam como professores, a formação em Paris. As escolas haviam servido de modelo para todas as outras escolas americanas, onde se podia participar dos ensinamentos sobre o desenho e projeto, estava em evidência a influência da Ecole des Beaux Arts.

¹⁶ PESAVENTO, 1997, p. 230-231.

européus e norte-americanos, que disseminaram discursos globalizantes e universalistas, terem de certa forma influenciado drasticamente a maneira de intercambiar culturas e economias ainda não globalizadas. Segundo Sandra Pesavento, a idéia de universalização das exposições em busca de um ideal comum, o progresso, responde em parte a questões por ela levantadas:

[...] a universalização das idéias- imagens de representação coletiva passa também por outros caminhos: os da utopia, do sonho, do desejo. E, neste ponto, quem não desejaria que os frutos do progresso fossem distribuídos, que se concretizasse a construção de um mundo melhor e que a tecnologia suavizasse a vida? Retornam, neste contexto, as exposições universais como um instrumento de sedução ou ainda como lugar de celebração da utopia. Ser moderno, progressista, tecnificado, quem não desejaria? Qual nação não aspiraria trilhar estes caminhos? [...] As exposições foram veículo da generalização do fetichismo da mercadoria: em Paris, Londres, Viena, Filadélfia, Chicago, Rio de Janeiro ou Porto Alegre¹⁷, tornava-se difícil distinguir o seu elemento utópico [...] Como diria Benjamin, as exposições universais, ao veicularem a mercantilização da vida, criaram uma fantasmagoria que modernizara o universo.¹⁸

Para a autora, as exposições universais guardavam alguns aspectos contraditórios na sua apologia:

[...] a exposição procura transmitir valores e idéias, como solidariedade entre as nações e a harmonia entre as classes, a crença no progresso ilimitado e a confiança nas potencialidades do homem no controle da natureza, a fé nas virtudes da razão e no caráter positivo das máquinas, etc., etc. Por outro lado, a exposição busca ocultar a exploração do homem pelo homem, a concorrência imperialista entre as nações e o processo de submissão do trabalhador à máquina. É esta, pois, a generalização do fetichismo que a exposição se propõe criando uma fantasmagoria sobre a realidade que a representa de maneira distorcida. É ainda nesse sentido que as exposições universais representam a utopia de uma época segundo os olhos e os desejos da classe burguesa em ascensão.¹⁹

¹⁷ Porto Alegre, capital do então estado do Rio Grande do Sul, preparou-se para organizar com brilho aquela que seria a feira de encerramento de uma era de progresso e início dos novos tempos de continuidade daqueles avanços. Razões de natureza ideológica não lhe faltavam para justificar esse espetáculo de modernidade no sul do país. Apoiado numa matriz de orientação política e administrativa de origem positivista, o governo estadual rio-grandense tinha bem presentes as nações do progresso como uma meta e da manutenção da ordem como pressuposto da evolução desejada (PESAVENTO, 1997).

¹⁸ PESAVENTO, 1997, p. 230-231.

¹⁹ PESAVENTO, 1997, p. 44.

Assim, portanto, segundo Carre²⁰, a exposição não é somente a apresentação de técnicas novas ou laboratório de inovação, ela é também representação. Ela participa inevitavelmente da ostentação.

O trabalho de Fabiano de Vargas Scherer²¹ em: *Expondo os Planos - as Exposições Universais do Séc. XX e seus Planos Urbanísticos*, analisa o contexto físico das grandes exposições do século XX, de forma geral, abrange amplamente estes eventos de forma reflexiva o tema das grandes exposições e suas organizações, objetivando as análises de causas e conseqüências sobre a ocupação física gerada pela nova urbanização de regiões e países que acolheram tais eventos.

Entre alguns comentários do autor em relação à arquitetura dos pavilhões do final do século XIX e início do século XX:

[...] a partir de 1867, começa a se desenvolver uma 'arquitetura de exposição', uma arquitetura propositalmente feita para divulgar alguma marca, vender algum objeto e espalhar alguma idéia. Uma arquitetura feita de revestimentos, máscaras, excentricidades e fantasias que encontrou nas exposições um lugar para revelar-se como 'show business'. A tudo isto se juntava o fato de que os estilos representados nos pavilhões dos países participantes nem sempre representavam as construções locais²², ou seja, da origem do país participante, e, muitas vezes, os excediam, quase que em uma espécie de caricatura.²³

Também, o trabalho de Davit Eskinazi é outro que aborda o tema das exposições universais, entretanto aprofunda-se em uma única exposição de grande relevância regional: *A Arquitetura da Exposição Comemorativa do Centenário Farroupilha de 1935 - e as bases do projeto moderno no Rio Grande do Sul*.²⁴ Segundo o autor, embora efêmera, a arquitetura produzida para a comemoração do Centenário Farroupilha constituiu um testemunho consistente na origem de um possível caminho de características próprias para a arquitetura moderna gaúcha. O trabalho demonstra que houve um percurso através do conhecimento 'inspirado' e bem 'informado', tanto pelas manifestações proto-racionalistas do 'novecentos', como por exemplo, o movimento da secessão austríaca, quanto das

²⁰ CARRE, 1989 apud PESAVENTO, 1997.

²¹ SCHERER, 2002.

²² Segundo Scherer (2002), o caso do Pavilhão Brasileiro na Exposição de 1889, em Paris, seria um exemplo, onde o estilo predominante estava na adoção de um estilo colonial espanhol.

²³ SCHERER, 2002, p. 92.

²⁴ ESKINAZI, Davit. **A arquitetura da exposição comemorativa do Centenário Farroupilha de 1935 e as bases do projeto moderno no Rio Grande do Sul**. Diss. (Mestrado) – Propar/RS, UFRGS, Porto Alegre, 2003.

correntes não ortodoxas da arquitetura moderna, como os movimentos expressionista e futurista das primeiras décadas do século XX. A Exposição Farroupilha esteve inserida na fase moderna do ciclo das grandes exposições universais, apresentou, no entanto:

[...] um perfil conservador mais identificado com as limitações e contradições de suas congêneres do século anterior do que com o debate dos rumos da arquitetura moderna, estabelecido no âmbito das mesmas ao longo do século XX. Além disto, a opção pelo emprego maciço de uma arquitetura modernizante de caráter conservador no contexto de um evento tão representativo quanto à Exposição Farroupilha, pode ser também reveladora da postura então vigente no Estado em relação ao debate da modernidade que, de resto, já atingira os principais centros culturais do país em meados da década anterior.²⁵

Emilio Battisti também trabalha com o tema das exposições universais em: *Arquitetura, Ideologia e Ciência: teoria e prática na disciplina de projeto*, durante o capítulo 5 ele define alguns parâmetros para a arquitetura de uma exposição, ao se ver, a arquitetura das grandes exposições poderia limitar-se apenas em uma estrutura para proteger, destacar e divulgar objetos e mercadorias. Para o autor, “[...] a idéia de uma exposição resultou, nestes termos, certamente uma realização já consagrada ao longo do século XIX. [...] Mas surgia uma tendência sempre mais evidente para resolver a arquitetura de uma exposição como um elemento em si mesmo, que se reduzira ao alcance da própria idéia de exposição.”²⁶

Embora os feitos destas arquiteturas tenham recebido essencial importância, tais relações eram circunstanciais e paralelas ao objetivo principal das grandes feiras, a própria arquitetura passou a se confundir com os principais objetivos de suas respectivas exposições. No final do século XIX: “[...] havia se iniciado um processo de realizações em construção metálica, reproduzida através das primeiras investigações técnicas do concreto armado, onde a técnica aliava-se à estética.”²⁷

A estética passou a predominar sobre as características principais da arquitetura dos pavilhões das grandes exposições de caráter internacional.

²⁵ ESKINAZI, 2003, p. 4.

²⁶ BATISTTI, Emilio. *Arquitetura ideologia e ciência: teoria e prática na disciplina de projeto*. Madrid: Giangiacomo Feltrinelli, 1975. p. 182.

²⁷ BATISTTI, 1975, p. 153.

Segundo Menogozzi²⁸, o século XIX registrou dezenas de exposições industriais e universais na Europa. Na feira das ' vaidades nacionais ' de então, as grandes exposições eram o maior exemplo do que podiam ou do que queriam os ' capitalistas ' locais.

Outra retomada importante que comenta criticamente o tema das grandes exposições universais, é o trabalho do prof. Dr. Fernando Freitas Fuão²⁹:

As exposições foram um fenômeno típico do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Desde então, apresentaram-se com maior parcimônia e não conseguiram mais obter os êxitos de outrora. Em realidade, os últimos grandes eventos ocorreram respectivamente em Bruxelas (1958), Montreal (1967) e Osaka (1970). Hoje, o momento histórico que vivemos é bem distinto daqueles que originaram as exposições. O próprio conceito de ' grande espaço físico ' no qual os países podiam exibir seus últimos inventos e descobertas foi diretamente afetado pelos meios de comunicação de massa. Todos os inventos, agora, podem ser exibidos em qualquer momento e lugar, sem a necessidade de reuni-los em um grande espaço público unitário como os pavilhões do século XIX, ou mesmo que tenhamos de locomover-nos de casa para ver esses eventos. Os meios de comunicação desvalorizaram a atração da visita, da contemplação das coisas ao vivo, e obrigaram a ' reconsiderar ' o conceito de exposição.

O intercâmbio de mercadorias e/ou comercialização na sua forma mais simples de expressão pode ter sofrido grandes transformações com o passar dos últimos anos, onde o objetivo maior dessas exposições transformou-se em meros interesses e promoção de cidades, assim como no patrocínio de suas reabilitações urbanas de caráter institucional, não atendido. Nesse caso, vistos como verdadeiros promotores do desenvolvimento econômico e social dessas cidades.

Por outro lado, se não há mais a imponência da comercialização de produtos locais e / ou objetos estrangeiros, o desenvolvimento dessas cidades continua a recuar enquanto forma de caráter desenvolvimentista. Muitas vezes, o objetivo principal não vinha a ser alcançado e, enquanto a carga de investimentos destas cidades se elevava e se transformava em dívida muitas vezes impagável, muitos dos empregos ficavam relacionados a um encargo passageiro. Ou seja, com problemas solucionados momentaneamente de forma não compensadora para a sociedade local. Agrega-se também a esse fator, o fato de

²⁸ MENGOZZI, Frederico. Texto 7. In: INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Concurso Nacional de anteprojetos de arquitetura**: pavilhão do Brasil: bases do concurso. São Paulo: IAB, nov. 1990. p. 9.

²⁹ FUÃO, Freitas, Fernando. Sevilha e a Expo 92: duas realidades contrapostas. **Projeto**, São Paulo, n. 138, p. 20-21, fev. 1991. p. 20.

que a maioria dos pavilhões internacionais construídos acabavam por ser demolidos e, raramente, reutilizados para outras atividades devido aos altos custos de manutenção, ou então por motivos maiores de especulação imobiliária local. Segundo Fuão³⁰:

Uma exposição certamente não significa por si só uma solução aos problemas de uma cidade, e sob esse ponto é necessário recorrer ao antecedente histórico da exposição ibero-americana de 1929, realizada também em Sevilha. Terminada também a exposição, ficou evidente que a cidade não havia se beneficiado, tanto social como economicamente, e que enorme esforço realizado para a concretização do empreendimento somente produziu uma importante dívida pública.

A mercadoria agora a ser comercializada já não é mais uma série de produtos locais e artesanais de um país, o principal objetivo deve-se à economia e não mais ao humanitarismo de caráter passivo intercultural para com as sociedades do mundo.

De fato, a própria idéia de 'Feira' torna-se obsoleta, pois não acompanha tão rapidamente este tipo de empreendimento comparada a outras formas de comunicação interligada entre países. Atualmente, vê-se rapidamente o caminho percorrido pelo desenvolvimento das telecomunicações, obviamente elas permitem um intercâmbio de maior eficiência. Talvez estas feiras tenham-se transformado em milhares de outras de feiras menores de caráter mais específico, como por exemplo: as Feiras de Milão; as Feiras Internacionais de Informática; Salão do Automóvel; Feiras Alimentícias e, enfim, de uma variedade extensa, porém concentrada em temas específicos. Ou seja, não mais de caráter cultural humanitário.

Também na opinião Paulo Mendes da Rocha, em entrevista concedida sobre o tema das grandes exposições universais:³¹

[...] essas exposições, por exemplo, tão comentadas e tão faladas, do passado do 'tan-tan', a importância que tiveram [...] São inaugurações de uma idéia que já está consolidada e que desdobrou-se na própria ONU, ONGs, etc. Já deu os frutos que tinha que dar. Compreende? Isso não quer dizer que não tenhamos que voltar a outras formas originárias para futuros frutos. Portanto, o mesmo tipo de exposição talvez seja tolice. Já estamos carecas de ver um ou outro. Você aterriza no aeroporto do outro hoje em dia, diariamente. Então, essa exposição mundial está num 'tour' que hoje se faz aterrizando em Paris, depois Roma. E você está vendo. Hoje, nós visitamos o mundo inteiro. Isso é muito recente. A América foi descoberta, como se dizem, a cinco, seis gerações atrás. É nada quinhentos anos. [...] Então, para mim essas feiras já deram os frutos

³⁰ FUÃO, 1991, p. 21.

³¹ ROCHA, 2004. (Apêndice A).

que são esses justamente. Há estreita convivência dos dias de hoje entre as nações do mundo. Poderá se fazer outros eventos com caráter de feira. Já está se fazendo sobre a cidade contemporânea, sobre isso, sobre aquilo, Fórum Social Mundial. Esse é o fruto das feiras. [...] Seria um pouco absurdo reservar imensas áreas não sei aonde e territórios. Tem-se usado como argumento nas últimas feiras. Para modernizar as cidades o que eu acho, no sentido da palavra, a minha opinião, uma infâmia. É como se fosse a necessidade de rede de saúde melhorada para atender as crianças, de transporte público para apaziguar as aflições da população e realizar mesmo a especialidade da cidade contemporânea. [...] Então, eu preciso fazer uma estapafúrdia; feira para mexer com a cidade. Eu sou absolutamente contrário a essa idéia, alimentar essa idéia. Porque o que sobra das feiras, geralmente, é um desastre. [...] Você move o capital e enriquece as empresas de turismo e outras tantas e larga um escombro que a cidade mesmo ela não tem condições de absorver aquilo tudo como útil para si mesmo, apesar de uma avenida ou outra, uma coisa ou outra servir. Portanto, você produz justamente uma exibição do quanto é a classe dominante de um modo geral, os governos. Perdulária em relação ao atendimento das questões cruciais da população que justamente contém essa demanda crucial. O desenho essencial da cidade.

Muitos outros autores comentaram o evento das grandes feiras, entre os principais críticos de história da arquitetura: Giedion, Manfredo Tafuri, Benevolo e de Fusco e Frampton já se referiam ao tema das exposições universais como protagonizadoras de novas arquiteturas nas suas mais variadas tendências junto ao avanço tecnológico e científico.

CAPÍTULO I

O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'39

CAPÍTULO I - O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO'39

1.1 PANORAMA BRASILEIRO DÉCADA DE 1930-1940

A formação dos profissionais em arquitetura no Brasil, na década de 1930, ajudou a configurar as diferentes tendências da arquitetura daquele período : havia a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro com sua influência européia nas linhas de Lucio Costa vinculada às questões compositivas no ensino da arquitetura; e a Universidade de São Paulo, a Escola Politécnica que formava engenheiros e arquitetos com ênfase tecnicista.

A partir dos anos 1930, com o desejo de modernização do país, os arquitetos brasileiros modernistas tiveram como base os ideais modernistas dos anos 1920, a Semana de Arte Moderna de 1922. Logo, esse processo de modernização das artes, da arquitetura e da literatura chegou antes, ajudando a formar o gosto, que mais a diante passou a dominar as diferentes áreas da cultura nacional brasileira. Essa turbulência toda teve seu início de experiências e aceitação gradativa.

A arquitetura brasileira dos anos 1930 provinha basicamente de um contexto ditatorial, o Estado Novo, onde havia um grande incentivo à indústria interna sediada pelo nacionalismo que, substituía a exportação de produtos para que estes sejam fabricados no país. Assim, idéias nacionais eram bem vindas no processo da cultura arquitetônica brasileira.

Entretanto, segundo Bruand:

Até 1930, a arquitetura 'moderna' não contava, na capital federal, com nenhum adepto. A escola de Belas Artes, dirigida por José Mariano Filho, estava dominada pelo modismo do neocolonial, e os jovens arquitetos empenhavam-se ardorosamente em seguir esse estilo. É claro que alguns deles não ignoravam a polêmica e as realizações do movimento racionalista europeu, mas não estavam naquele instante convencidos de que se tratava do caminho a seguir. Lucio Costa, o mais brilhante desses jovens, e de prestígio já considerável entre seus colegas, expressava a opinião dos elementos mais esclarecidos. [...] Os anos 1931 a 1933 podem parecer, à primeira vista, inócuos; mas foram na verdade essenciais. Não se pode compreender a súbita eclosão produzida a partir de 1936 sem levar em conta a lenta maturação que a procedeu. Foi um período de estudos e definições para o ativo grupo dos jovens arquitetos recém -saídos da Escola de Belas- Artes, após terem passado pela” aventura da reforma frustrada de Lúcio Costa. Em primeiro lugar, dedicaram-se a complementar seu conhecimento sobre o movimento racionalista europeu, examinando as doutrinas e realizações dos grandes mestres – Gropius, Mies Van der Rohe e, principalmente, Le Corbusier. A obra deste transformou-se numa espécie de 'livro sagrado da arquitetura', sistematicamente analisada e integralmente aceita.¹

Para o autor, essa nova arquitetura sediada por um grupo pequeno de arquitetos brasileiros recém formados, teve no país, pouca representação quantitativa, no seu início, dentro do contexto geral das construções civis brasileiras.

As primeiras tentativas de introdução da nova arquitetura no Brasil tiveram, portanto um caráter restrito, que pelo pequeno número de oportunidades [...] pelo caráter temporário dos recursos concedidos, que não possibilitaram ao movimento se afirmar definitivamente. São Paulo parecia reunir, em 1930, todas as possibilidades de berço e centro impulsionador dessa nova arquitetura. Fora lá que nascera e se desenvolvera todo um movimento, as primeiras manifestações teóricas em favor da arquitetura funcional, lá enfim que Warchavchik passara a à ação prática, construindo as primeiras casas com o espírito moderno, introduzindo na América do Sul o 'estilo internacional'[...].²

Assim, na opinião do autor:

[...] não se deve pensar que esse nacionalismo brasileiro – que marcou profundamente a arquitetura 'moderna' e contribuiu decisivamente para se êxito e expansão- tenha sido um fenômeno de geração espontânea. Ela existia em estado latente desde os anos que seguiram à

¹ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 74.

² Ibid., p. 80.

primeira guerra mundial [...] Só que, em vez de olhar para o futuro, voltara-se para o passado, objetivando a criação de um estilo neocolonial, destinado a revalorizar as tradições históricas locais, adaptando-se mais ou menos as necessidades do presente. Encontraram-se aí as duas tendências, ambas nacionais, entre as quais oscila o Brasil do século XX: a vontade de progredir, de romper com o passado, e um apego ao mesmo tempo sentimental [...]³

A arquitetura brasileira dos anos 1930-1940 estava pronta para confrontar a arte brasileira com a arte internacional. Nesse panorama, a arquitetura brasileira já vinha mantendo uma linha de participação, onde a principal presença estava evidenciada na arquitetura do Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York, em 1939. Esse fato produziu tamanho impacto sobre a arquitetura brasileira que pôde ser considerado como um dos principais marcos da história da arquitetura brasileira aliando-se, mais tarde, ao advento da publicação do livro *Brazil Builds*, em 1943, desencadeado em novas publicações de caráter internacional.

³ BRUAND, 2002, p. 25.

1.2 A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE NOVA YORK - EXPO'39 E O PAVILHÃO BRASILEIRO



Figura 1 - Exposição Universal de Nova York, em 1939.

Fonte: STERN; MELLINS; FISCHMAN, 1987, p. 728.



Figura 2 – Desenho urbanístico da Exposição Universal de Nova York, em 1939.

Fonte: SCHERER, 2002, p. 33.

A Feira Internacional, realizada em 1939, na cidade de Nova York, foi uma das exposições mais importantes para o desenvolvimento da arquitetura moderna internacional. De certa forma, vários países se destacaram na feira com seus arrojados pavilhões. O Pavilhão Finlandês projetado por Alvar Alto foi um dos grandes destaques da feira, mas o Pavilhão Brasileiro não ficou para trás, surpreendeu a todos, com suas arrojadas curvas e sinuosas rampas de acesso, características pelas quais o pavilhão se fez valer como um expoente da arquitetura moderna brasileira.

É neste momento que o Brasil atrai os olhares estrangeiros – as publicações sobre a arquitetura do Pavilhão Brasileiro não são poucas, comparadas às publicações nacionais desse momento.

A partir da exposição de 1939, em Nova York, o Brasil dispara com relação à arquitetura internacional. O Pavilhão Brasileiro e o Ministério de Educação e Saúde foram projetos-âncoras na exposição de arquitetura moderna brasileira, planejada pelo MOMA- Museu de Arte Moderna de Nova York, em janeiro de 1942 – *Brazilian Buildings*.



Figura 3 – Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Nova York, em 1939.

Fonte: PUNTE, 2000, p. 94.



Figura 4 – Fachada Principal Pavilhão Brasileiro.

Fonte: MINDLIN, 1999, p. 203.

No mundo, a arquitetura parece estar voltada ao Brasil, pois a Europa encontrava-se empobrecida e a arquitetura junto à construção civil não permitia exposições maiores. Por outro lado, a arquitetura brasileira parecia dar um salto, munida de divulgações e publicações em revistas internacionais. O Brasil já participava de exposições internacionais desde 1862, porém nunca havia confiado seus projetos a arquitetos brasileiros, geralmente eram projetos encomendados fora do país para arquitetos estrangeiros. Em 1939, ocorreram duas Feiras, simultaneamente, nos Estados Unidos onde o Brasil participara. Segundo Segawa:

O calendário de eventos de 1939 teria dois pontos em altos por conta do esforço dos Estados Unidos em promover um 'encontro' de nações no delicado panorama político internacional. Os norte-americanos organizaram duas grandes Feiras – uma em Nova York e outra em São Francisco, das quais o Brasil participou com Pavilhões individuais que marcaram presença. O Pavilhão da Feira na Costa Oeste fora projetado por um arquiteto norte-americano, e sua repercussão foi limitada; a representação da Feira do Leste, ao contrário, transformou-se numa das grandes e boas surpresas.⁴

⁴ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: USP, 1998. p. 92-93.

A Feira de Nova York, por possuir maior importância internacional, não se limitou ao espetáculo somente, mesmo dentro de um ambiente tenso de pré-guerra, pôde promover paz e integração entre os povos participantes do evento.

1.3 A SELEÇÃO DO PROJETO PARA O PAVILHÃO

Ao final de 1937, o Ministro de Indústria e Comércio designou uma comissão técnica presidida por João Carlos Vidal, junto à representantes do IAB⁵- Nacional e o assistente técnico, arquiteto Rubens Porto, por parte do Ministério do Trabalho que, juntos anunciariam o concurso para a realização do projeto para Pavilhão Brasileiro. Entretanto, havendo desavenças, os termos do concurso foram bastante criticados⁶ pelo IAB - Nacional, como a omissão dos nomes dos jurados e a não garantia de que o vencedor iria para Nova York acompanhar a execução do projeto. Com isso, mais tarde, as questões levantadas foram resolvidas de comum acordo diante do Estado.

O júri foi composto por três arquitetos indicados pelo IAB: Eduardo Souza Aguiar; Ângelo Bruhns e Rubens Porto arquiteto representante do governo também indicado pelo IAB-Nacional. Assim, o critério de julgamento estaria embasado na busca por uma arquitetura que traduzisse a brasilidade do país, que evitasse a qualquer custo o apego pela arquitetura tradicional ou indígena. O ponto principal ressaltado, era de que a arquitetura fosse preferencialmente contemporânea, já que um dos princípios da feira era estabelecer a 'visão do mundo amanhã'.⁷

Assim sendo, de acordo com as publicações da revista AU - Arquitetura e Urbanismo:

A fase de julgamento foi iniciada imediatamente tendo a comissão recebido a honra de ter sua ultima reunião presidida pelo chefe da Nação - presidente Getulio Vargas. Para o IAB Nacional, a preocupação estava em que o Brasil se apresentasse de acordo com o título da Exposição, "o mundo de amanhã", assim, era necessária a presença de um júri que estivesse tecnicamente

⁵ Quando foi aberto o concurso para a organização de planos para o Pavilhão do Brasil na Exposição Feira de Nova York, o Instituto dos Arquitetos do Brasil, fez imediatamente uma intervenção junto ao Sr. Ministro do Trabalho, mostrando as falhas contidas no edital do referido concurso as quais faziam afastar da competição os nossos principais arquitetos, porque não estavam de acordo com as sugestões que o mesmo instituto apresentara anteriormente ao Sr. Ministro quando solicitou a abertura daquele concurso. Feitas as devidas correções e, prorrogado o prazo da sua organização, constatou-se o eixo da competição pelo número acentuado, daqueles que nela tomaram parte (O INSTITUTO dos arquitetos do Brasil e o nosso Pavilhão na Feira de Nova York. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n.3, p. 471-480, maio/jun. 1939).

⁶ O Instituto dos arquitetos, naquele momento, era representado pelos arquitetos Nestor Figueredo, Ângelo Bruhns e Eduardo Souza Aguiar. A importância do concurso se dava pela presença de Getúlio Vargas e Wlademar Falcão, ministro do trabalho, na sessão de proclamação dos resultados do concurso nacional.

⁷ DECKKER, Zilah Quezado. **Brazil Build: the architecture of the modern movement in Brazil**. New York: Spon 2000.

capacitado a compreender este propósito, caso contrário, o resultado poderia remeter a um efeito contraproducente.⁸

O primeiro lugar ficou com Lucio Costa, por ter proposto um projeto que melhor traduzia a brasilidade esperada, o segundo prêmio ficou para Oscar Niemeyer e o terceiro para Paulo Camargo Almeida. O projeto de Niemeyer não recebeu o primeiro prêmio devido à consideração do júri sobre o fato deste não ter utilizado elementos 'indispensáveis' à nova arquitetura. Mais tarde, Lucio Costa protesta e pede que o primeiro prêmio seja entregue a Oscar Niemeyer.⁹

Por fim, os projetos¹⁰ não foram divulgados ao público em sessão aberta, entretanto, o pouco que se pôde constatar sobre o projeto original de Lúcio foi através de algumas descrições feitas sobre a criação do pavilhão formado por um grande hall central, com aberturas envidraçadas que se abriam para um pátio, cujo bar se acomodaria com visuais a céu aberto.

A partir das análises realizadas por Comas, a planta simétrica compreendia três elementos: pórtico da planta triangular e isósceles, o pavilhão propriamente dito de projeção retangular e um auditório trapezoidal (Figura 5):

O pórtico avançava num largo junto à avenida. O lado desigual da laje inclinada que o cobre se apóia no pavilhão. O vértice avançado e mais alto da mesma laje, num pilar que acolhe acima o mastro da bandeira que o prolonga. O pórtico leva um grande vestíbulo de pé-direito duplo, articulado com o pátio a frente e com as alas maiores de galeria de exposições. A galeria se configura em 'U' sobre pilotis, com balanços nas alas maiores para a rua e para o vizinho. [...] O auditório planejado a maneira do MASP se justapõe ao centro da travessa do 'U', flanqueado por corredores e rampas de acesso e saída assimétricas [...]. O restaurante independente, se coloca abaixo do vão central [...] em contato com o pátio e com os pilotis abertos da galeria.¹¹

⁸ O INSTITUTO..., 1939, p. 16.

⁹ DECKKER, 2000.

¹⁰ Aos Pedidos de Lucio Costa e Oscar, os projetos anteriores não foram divulgados na imprensa nem em revistas especializadas da época. Apenas conseguiu-se resgatar um esboço rápido da proposta inicial de Lucio Costa em entrevista realizada por Hugo Segawa, em 1987 (PEREIRA, Margareth Campos da Silva. A participação do Brasil nas exposições universais. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 83-90, mar. 1991a. Figura n. 4).

¹¹ COMAS, Dias, Eduardo, Carlos. **Precisões brasileiras sobre um estado Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos, a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e cia., 1936-45.** 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de Paris VIII, Paris, FR, 2002. p. 146.



Figura 5 – Esboço da primeira proposta para o Pavilhão Brasileiro de Lucio Costa.
Fonte: SEGAWA, 1998, p. 94.

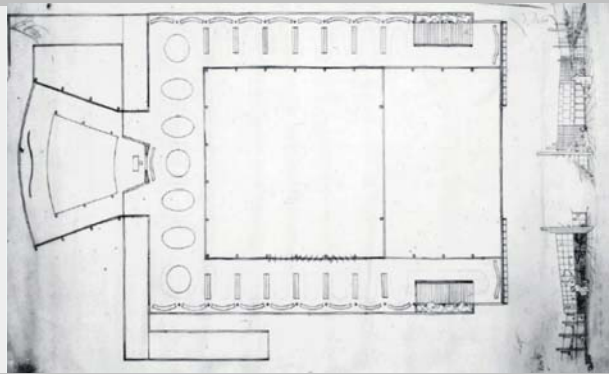


Figura 6 – Planta Baixa 1ª proposta de Lucio.
Fonte: PUENTE, 2000, p. 96.

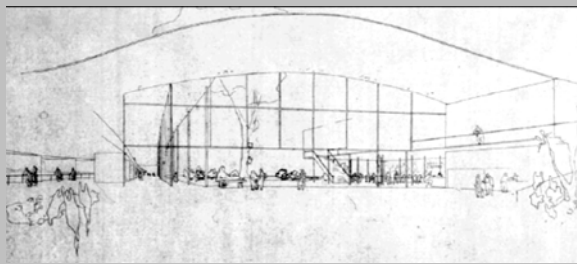


Figura 7a – Esboço da primeira proposta de Oscar Niemeyer para o pavilhão.
Fonte: COMAS, 2002, v. 2, p. 4.

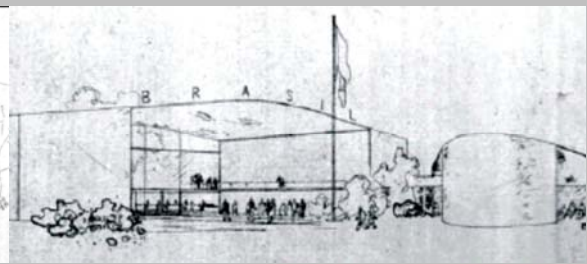


Figura 7b – Esboço da primeira proposta de Oscar Niemeyer para o pavilhão.
Fonte: COMAS, 2002, v.2 , p. 4.

O projeto de Niemeyer configurava-se em um partido 'L' cujo pátio interno abria-se em direção ao vizinho e riacho junto ao largo de acesso à avenida. O pórtico estava configurado por uma planta retangular de altura dupla, seria envidraçado para o pátio confrontado por dois volumes opacos para o exterior. O volume opaco junto ao pavilhão vizinho abrigaria o núcleo de serviços acima da área de informações no térreo. Havia a presença da passarela que desembocava no piso superior e se espelhava na forma de mezanino interno. O volume opaco e curvilíneo sobre o largo presumidamente seria o auditório. Na opinião de Comas:

Em comparação, a proposta de Niemeyer é mais descontraída e mais singela na sua ausência de elaboração da planta livre, mais respeitosa das condições do terreno enquanto lote, embora menos resolvida construtivamente, a pouca espessura da cobertura do pórtico questionável face ao vão. [...] Por trás das diferenças, as duas propostas tem em comum a idéia de largo parcialmente ocupado e parte posterior entrevisto do vestibulo, a composição ternária face à rua que retoma a idéia do vazio entre dois sólidos, um fechamento lateral mais ou menos acentuado, uma colunata limitando o pátio, uma permeabilidade maior ao fundo. A oposição não é visceral.¹²

Com a solicitação de Lucio Costa, o projeto vencedor foi anulado e deu-se a chance para que junto a Oscar Niemeyer se realizasse um novo projeto em parceria. Em abril de 1938, os dois arquitetos partiram para Nova York onde se instalaram durante um ano e realizaram uma das mais belas obras da arquitetura moderna brasileira. O sucesso da parceria foi tão grande, que o resultado surpreendeu mesmo os países de primeiro mundo. Era um Brasil novo, com uma cara nova. Segundo Segawa:

Procuraram fazer um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse, não pelas suas proporções (que o terreno não é grande), nem pelo luxo (que o país é pobre), mas pelas suas qualidades de harmonia e equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura de arte contemporânea.¹³

O pavilhão brasileiro, apesar de usar semelhanças do vocabulário corbusiano, antecipou futuras tendências com a liberdade de sua rampa, flexibilidade de volumes, proteção da insolação com elementos fixos, uso da curva como elemento expressivo e indistinção de espaço interno e externo. Segundo Pereira, [...] nesse projeto, iniciou-se o estabelecimento de uma linguagem própria brasileira, independente e autônoma da matriz européia.¹⁴

Para Hugo Segawa, o pavilhão parecia demonstrar uma superação na assimilação de valores frente à arquitetura internacional: “[...] Estava amadurecida, também, a superação do racionalismo mais ortodoxo, com a consciência de uma nova dimensão estética da arquitetura moderna acima da aridez do mero rebatimento da função sobre a forma – lição aprendida no convívio com Le Corbusier em 1936.”¹⁵

Segundo Montaner:

¹² COMAS, 2002, p. 147.

¹³ SEGAWA, 1998, p. 224.

¹⁴ PEREIRA, 1991a.

¹⁵ SEGAWA, op cit., p. 92-93.

Foi à mesma arquitetura moderna – com as viagens de Le Corbusier, por exemplo – na que se encontrou em América na busca de experimentos e ambições [...]. No continente latino-americano, onde o sistema da Beaux-Arts era importado da Europa, estava se esgotando por si mesmo e, os mais avançados arquitetos latino-americanos estavam buscando por sua conta a superação do sistema já retrógrado.¹⁶

Assim, os autores do Pavilhão Brasileiro confirmaram:

Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subornar o espírito moderno exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional nem tão pouco fazer cenografia 'pseudo-moderna', dessa tão em voga aí, nos EUA. Queremos, isso sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências de programas locais, tudo, porém, guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão.¹⁷

Portanto, a importância maior dessa arquitetura residiria no fato de ter demonstrado a possibilidade de um desenvolvimento alternativo aos preceitos modernistas de Le Corbusier. Na elaboração do projeto para o Ministério de Educação, a vinda de Le Corbusier, em 1936, ao Brasil, se fez de maneira a demarcar um episódio bastante conhecido pela história da arquitetura brasileira. Em estadia no Rio, o arquiteto atuou como consultor para os projetos da Cidade Universitária e Ministério de Educação e Saúde junto a Lucio Costa e equipe brasileira.

Para Bruand:

O ano de 1936 constitui um marco fundamental na história da arquitetura brasileira, especialmente pela visita de Le Corbusier, convidado pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para assessorar a equipe de arquitetos encarregada do projeto do edifício do ministério. Ao contrário da primeira estadia do mestre franco-suíço, em 1929, de conseqüências somente indiretas, não perceptíveis de imediato, como a conversão de Lucio Costa, a segunda teve repercussões bem profundas. A experiência transmitida por Le Corbusier, nas seis semanas de trabalho intensivo desenvolvido com a equipe, influenciou profundamente os jovens brasileiros que dela fizeram parte, modificando-os profundamente com esse breve contato.¹⁸

¹⁶ MONTANER, Maria, Joseph. **Despues del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona: G.Gilli, 1999. p. 25.

¹⁷ COSTA apud SEGAWA, 1998, p. 96. Trecho transcrito do Álbum do Pavilhão publicado em 1939, solicitado por Vidal a Lucio Costa.

¹⁸ BRUAND, 2002, p. 81.

Também na opinião de Montaner, confirmaram-se às influências e ligações diretas da arquitetura do pavilhão à obra Corbusiana:

Estas primeiras duas obras¹⁹ representativas de Costa e Niemeyer demonstram o quanto se pode utilizar a linguagem lecorbusiana de volumes puros, formas arquiteturais; pilotis; brise-soleil; etc., desde a exuberância de uma própria sensibilidade barroca e a preocupação pelo 'genius loci'. A tendência da intensidade do prisma puro e autônomo, a regularidade, ortogonalidade e frontalidade na arquitetura maquinista de Le Corbusier é corrigida no Ministério e no Pavilhão devido a dispersão e ao contraste de volumes, pelo caráter poroso, expansivo e transparente dos edifícios, pela posição lateral dos acessos que repercutem no movimento. Em definitiva, os elementos da arquitetura moderna se articulam em uma composição aberta, oscilante, expansiva [...]²⁰

Em algumas ocasiões Lucio Costa comentara: "Oscar Niemeyer já forjava nesse Pavilhão uma de suas analogias preferidas em sua apologia da curva" (*como revela uma carta de Lucio Costa para Le Corbusier, em 1939*): "Oscar teve a idéia de aproveitar a curva do terreno - bela como a uma curva de mulher – e o resultado foi uma arquitetura elegante e graciosa, com um espírito um pouco jônico, ao contrário da maior parte da arquitetura moderna, que se aproxima mais do dórico."²¹

Assim, segundo Comas: "As curvas seriam suposta contribuição de Niemeyer, já a presença da grelha de proteção solar poder-se-ia supor a contribuição de Lucio Costa. As colunas aparecem como estrutura independente, e a laje vai e vem na forma de extensão do interior para o exterior."²²

Também para Segawa:

[...] A versão definitiva do Pavilhão Brasileiro juntava alguns aspectos da proposta inicial de Costa – os pilotis, a rampa de acesso e os elementos vazados de fachada, a título de brise-soleil – com a de Oscar Niemeyer – a curvatura da parede acompanhando o terreno, o jardim na parte posterior. Nenhuma das propostas individuais era tão bem sucedida quanto o resultado final [...]²³

No entanto, o projeto do Pavilhão Brasileiro era tão bem mesclado de relações que segundo Bruand era:

¹⁹ Refere-se as obras do Ministério de Educação e Pavilhão Brasileiro de 1939.

²⁰ MONTANER, 1999, p. 26.

²¹ COSTA, Lucio. **Sobre arquitetura**: 1938: Pavilhão do Brasil em Nova York. 1962. v. 1. p. 96; SANTOS, Paulo. **Quatro séculos de arquitetura**. Barra do Pirai: Arca, 1977. p. 191; SEGAWA, 1998, p. 96.

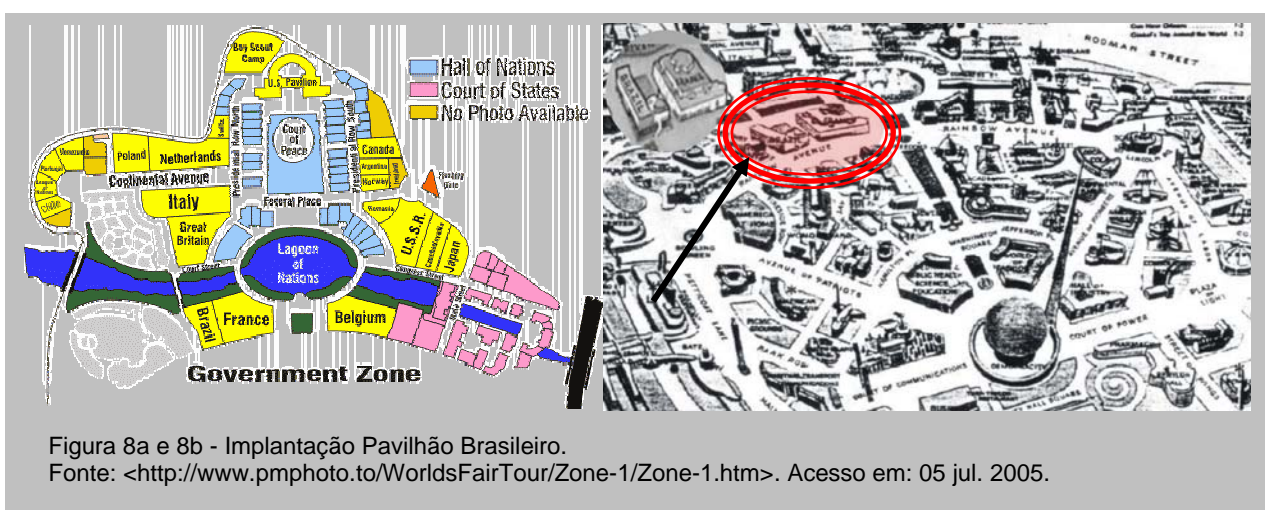
²² COMAS, 2002.

²³ SEGAWA, op cit., p. 93.

[...] difícil saber até que ponto o projeto definitivo foi influenciado pelos anteprojetos apresentados individualmente por Lucio Costa e Niemeyer no concurso. De fato a divulgação desses projetos foi muito restrita, sem dúvida para evitar qualquer tentativa de avaliar a contribuição de cada um dos autores na obra realizada, que contou com a colaboração do arquiteto americano Paul Lester Wiener. Segundo depoimento de Rodrigo Mello Franco de Andrade parece, contudo, que se tratava de uma proposta totalmente diversa das anteriores elaboradas.²⁴

A IMPLANTAÇÃO

O terreno para a edificação do prédio ficava na esquina de três vias importantes e ao lado do Pavilhão Francês, já em construção naquele momento. Decidiram, portanto, construir um prédio leve e radicalmente modernista, que não procurasse ser um edifício definitivo e no qual houvesse um constante diálogo entre o espaço interior e exterior.



A localização do Pavilhão Brasileiro, refletia fundamentalmente a importância da participação do Brasil em uma feira de prestígio internacional. A política nacional estava em inserir o país dentro da mais alta elite comercial. Para isso, a exibição brasileira deveria demonstrar amplamente esta capacidade.

²⁴ BRUAND, 2002, p. 106.

O presidente Roosevelt havia lançado a política de boa vizinhança junto à América Latina onde a preocupação americana estava em não perder o Brasil como aliado durante a Segunda Guerra contra a Alemanha Nazista. O Brasil detinha matérias primas estratégicas como o quartzo e a borracha. Assim, o interesse brasileiro era igualmente verdadeiro, afinal, a terça parte das exportações do país se destinavam aos Estados Unidos.

O orçamento previsto para o Pavilhão Brasileiro foi bastante generoso, assim, a edificação voltava-se para a lagoa das Nações, constituía o término norte da Constitution Mall, que surgia em frente às duas estruturas emblemáticas da feira, a Perisfera e o Trilon.

As delimitações do terreno em que se localizava o Pavilhão Brasileiro eram: Sul – Rainbow Avenue; que separava a zona dos pavilhões governamentais dos pavilhões de empresas de alimentação, projetados por Philip Goodwin, co-autor do edifício do museu de Arte Moderna de Nova York. O oeste – lateral curva 'Caminho do Jardim' - separava o conjunto de casas subordinadas batizadas em 'cidade do amanhã'. Lateral Norte – o Rio Flushing margem da qual se viam os jardins de desfile da liga das Nações e o Pavilhão Inglês. E, finalmente, a lateral Leste – que se deparava com a massa do Pavilhão Francês vizinho (Fig.7B).

Assim, Lucio Costa esclarece alguns pontos sobre o Pavilhão Brasileiro:

Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa Feira em que tomam parte países tão mais ricos e 'experimentados' que o nosso, não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se então interessar de outra maneira [...] pelas suas qualidades [...]²⁵

A proximidade do Pavilhão Francês, alto, grande e compacto teve papel decisivo na definição do partido. Querendo que o Pavilhão Brasileiro não fosse absorvido pela massa do Pavilhão Francês, que ocupava basicamente todo seu limite territorial, afastou-se ao máximo o corpo principal do edifício, adaptando-o à curva da extremidade do terreno e, assim, deu-se um caráter leve e arejado ao edifício. Apesar do emprego de estruturas metálicas e sua rigidez, os arquitetos conseguiram dar flexibilidade à construção com o jogo de curvas.

Certo das dificuldades do terreno próximo ao Pavilhão Francês, Lucio Costa comentara:

[...] impôs-se à adoção de um partido diferente [...] também o recuo do corpo principal da construção com o aproveitamento da curva graciosa do terreno. Desse recuo resultou o jardim

²⁵ COSTA, 1962, p. 95-96; O PAVILHÃO Brasileiro na Feira Mundial de Nova York. **AU – Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, p. 471, maio/jun. 1939. p. 471; SEGAWA, 1998, p. 93-95.

interno, e do jardim a conveniência de se deixar grande parte do pavimento térreo aberto ou apenas envidraçado para atrair a curiosidade dos transeuntes. E como o sol castiga a fachada lateral, ela foi vedada, deixando-se, pelo contrário, completamente aberto o lado da sombra, isto é do jardim.²⁶

A maioria dos pavilhões eram fechados com condicionadores de ar e com fachadas exteriores apenas com murais ou esculturas, diferentemente do brasileiro. Segundo Bruand:

De fato, era preciso evitar que o Pavilhão Brasileiro, de dimensões modestas, fosse absorvido [...]. Por isso duas soluções se impunham: a primeira, afastar ao máximo o corpo principal do edifício, adaptando-o a curva [...] do terreno; a segunda, dar ao edifício um caráter leve arrojado, o que propiciaria o necessário contraste. O inteligente equacionamento desses dados e a inventividade plástica dos arquitetos tornaram possível chegar ao resultado notável, que abriria perspectivas absolutamente novas.²⁷

Deste modo, na planta térreo localizavam-se: salão de dança, copa-cozinha, café, salas de exposição, informações, viveiro de pássaros, depósito, aquário, orquidário, serpentário e restaurante, onde serviam bebidas tradicionais do Brasil como: guaraná, café e chá mate.

Por fim, sua ocupação térrea se transformou em uma disposição bastante clara do tipo "L" em transição para a forma "U". As posições das "barras" edificadas configuravam um espaço do tipo praça, onde se projetou a relação do homem junto ao edifício. Em um momento parecem implantar-se na forma "L", outrora parecem evoluir para a forma "U", considerando o contexto vizinho, Pavilhão Francês, como um complemento essencial à implantação do Pavilhão Brasileiro.

Assim, no andar superior, estavam localizados os escritórios, auditório e salas de exposição. O acesso se dava por uma rampa exterior e por duas escadas intermediárias. Segundo Comas:

A regularidade resultante do encontro das paredes em ângulos retos se sucede à flexibilidade de curvas que ondulam livremente, como no corpo maior do pavilhão, ou se contrariam, como na abertura da laje, que cobre o pátio interior relativamente às paredes que o delimitam, e finalmente se inscrevem em uma dupla curvatura, a rampa de acesso.²⁸

²⁶ COSTA, 1962, p. 95-96; O PAVILHÃO..., 1939, p. 471.

²⁷ BRUAND, 2002, p. 106.

²⁸ COMAS, 2002.

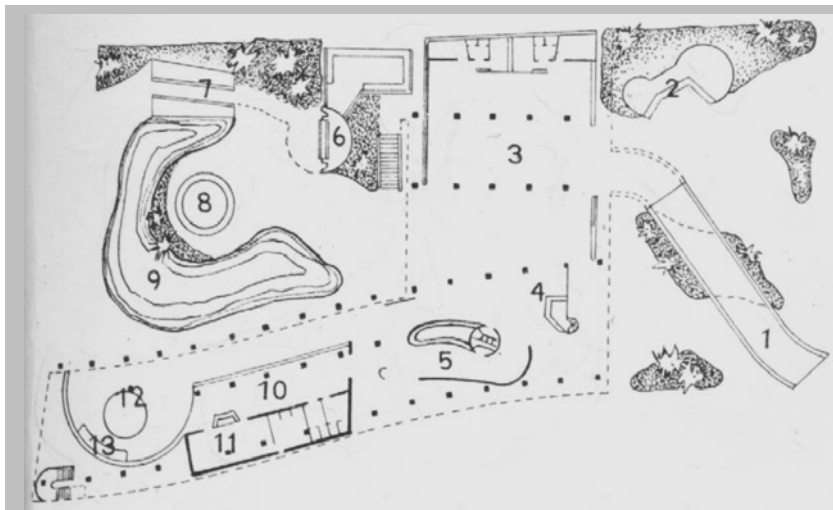


Figura 9 - Planta Baixa Térreo.
Fonte: PUENTE, 2000, p. 96.

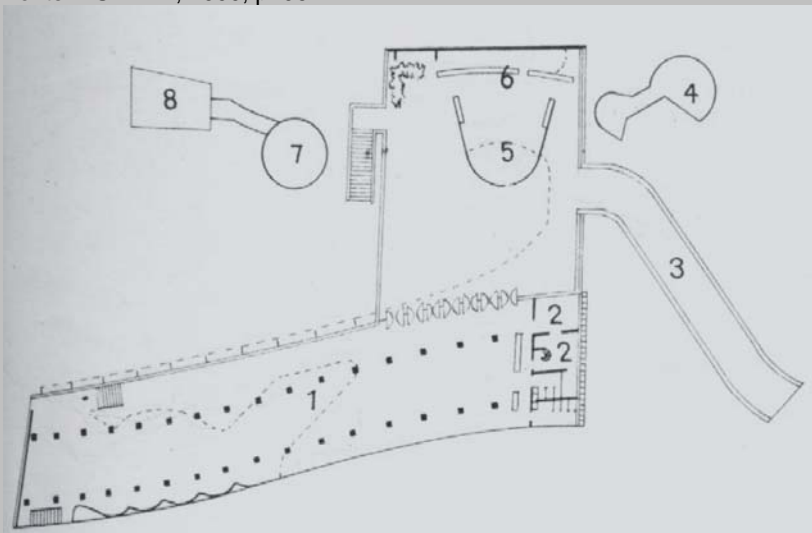


Figura 10 - Planta Baixa 2º Pavimento.
Fonte: PUENTE, 2000, p. 96.

Fig. 9 – Planta Baixa
Térreo.

- 1.Rampa
- 2.Viveiro de pássaros
- 3.Exposições
- 4.Informações
- 5.Café
- 6.Aquário
- 7.Orquidário
- 8.Cobras
- 9.Espelho d'água
- 10.Rest./Bar
- 11.Cozinha
- 12.Pista de dança
- 13.Restaurante

Fig. 10 – Planta Baixa
2º Pavimento.

- 1.Exposições
- 2.Escritórios
- 3.Rampa
- 4.Viveiro de pássaros
- 5.Auditório
- 6.Apoio
- 7.Aquário
- 8.Orquidário

Na opinião de Bruand, o Pavilhão Brasileiro tinha qualidades próprias:

Não havia qualquer ruptura com o racionalismo, nenhuma inspiração romântica, nenhuma procura de surpresas psicológicas, de impactos violentos ou de movimentos bruscos, como no pavilhão da Finlândia para essa mesma exposição, onde Alvar Alto empregara uma grande parede ondulada e oblíqua – criando uma imensa superfície para dispor objetos e fotografias – que causava uma acentuada sensação de vertigem. [...] No Pavilhão do Brasil, a variedade não excluía o equilíbrio, pelo contrário; este resultava em uma série de oposições intencionais que se manifestavam no tratamento das linhas, das superfícies e dos volumes [...]. Além disso, o jogo espacial desenvolvia-se com segurança, numa composição aberta [...]. O ambiente assim criado era dos mais felizes e correspondia de modo extraordinário àquilo que se esperava de um pavilhão de exposições.²⁹

Assim, em contraste às curvas, dando novo ritmo à fachada, fez-se o uso de brises-soléis, de pequenas peças vazadas retangulares, recorrente da técnica aprendida durante o planejamento do prédio do Ministério da Educação.

Também os painéis de Portinari³⁰ estiveram presente no interior do Pavilhão Brasileiro, onde igualmente encontrava-se a réplica da estátua de Celso Antonio junto aos jardins do paisagista brasileiro Price. Portanto, os jardins não foram projetados por Burle Marx como alguns autores sugerem a exemplo de Kennet Frampton, em: *'História e crítica da arquitetura moderna*, publicado pela editora Martins Fontes, em 1997³¹, e Guilherme Wisnik, *com o livro: Lucio Costa*, publicado pela Cosac & Naify, em 2001³². Basta observarmos à publicação original da qual os próprios autores tiveram participação:

[...] o projeto foi feito, em colaboração pelos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemayer, escolhidos em concurso por comissão composta dos Srs. Nestor de Figueiredo, Eduardo Sousa Aguiar, Ângelo Brunhs e Rubens Porto, presidida pelo Sr. João Carlos Vital. O arranjo interno e os mostruários foram confiados ao arquiteto americano Wiener e o jardim ao arquiteto paisagista

²⁹ BRUAND, 2002, p. 106.

³⁰ Desde 1935, quando recebeu o prêmio Carnegie, nos EUA, Portinari foi o pintor brasileiro a alcançar maior projeção internacional. Seguiram-se os três grandes painéis para a Feira Mundial de Nova York (1939) e a primeira exposição individual no MoMA (1940) dessa cidade, os quatro painéis para a Biblioteca do Congresso (1942), em Washington, a publicação, pela Universidade de Chicago, do primeiro livro sobre sua obra (1941), o impacto da exposição na Galerie Charpentier, em Paris (1946), a exposição itinerante em Israel e, finalmente, os monumentais painéis Guerra e Paz para a sede da ONU, em Nova York (1956). (<Pavilhões Brasileiros\Nova York\Artes Plásticas-portinari_arquivos\robo_incrementa.htm>. Acesso em 22 abr. 2005).

³¹ FRAMPTON, Kenneth. **História e crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

³² WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

brasileiro Price, tendo fiscalizado a construção, a cargo da firma Hageman Harris & Cia., o engenheiro Abel Ribeiro Filho [...]”³³



Figura 11 – Restaurante.
Fonte: STERN; MELLINS; FISCHMAN, 1987,
p. 727.



Figura 12 – Jardim externo ao pavilhão.
Fonte: WISNIK, 2001, p. 64.

O pavilhão teve de imediato sua qualidade reconhecida pela crítica americana européia. Seu partido leve e aberto do pavilhão configurou quase que um quarteirão fechado, porém vazado, apropriando-se da massa compacta lateral do pavilhão vizinho. Adequou-se à área da exposição com características de tecido construído perfurado constituído de pátio privado. Assim, para Lucio Costa:

O ritmo ondulado do terreno que o corpo maior da construção acentua, repete-se na marquise, na rampa, nas paredes de proteção do pavimento térreo, na sobre loja, no auditório, e outras áreas, concorrendo assim, para dar ao conjunto uma feição inconfundível e extremamente agradável.³⁴

³³ O PAVILHÃO..., 1939, p. 16.

³⁴ COSTA, 1962, p. 96; Ibid., p. 472.

Nem a autonomia das partes que se encontrariam presentes no Pavilhão Brasileiro, cujo auditório se concedia em meio a galeria principal, mesmo sendo articulado pela frente por uma expansão em forma de laje de cobertura. Essas duas composições, segundo Comas, não só constituem um jogo de volumes, mas também insinuam operações subtrativas:

A porosidade só aumenta, o esquema de vazios perfura dois sólidos transpassando uma circulação pública que se multiplica na base e se eleva para o andar nobre. Estando presente nos dois volumes, a ordem colossal se constitui na exteriorização do mecanismo da planta livre, entendido como independência na configuração de alguns suportes, lajes planas e paralelas, vedações num mesmo sentido, bem como independência na configuração de cada elemento com andares distintos. Exacerbada até no virtuosismo do interior e exterior do Pavilhão, a independência concorre para uma sanção de movimentos que estabelece com o Ministério em Brasília.³⁵

Segundo os arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer, “Um pavilhão de exposição deve apresentar características de construção provisória e não simular artificialmente obra de caráter permanente.”³⁶ No entanto, o pavilhão construído para Feira Internacional de Nova York, ainda assim manteve: características tanto formais quanto construtivas similares às características de uma edificação permanente. Por outro lado, pôde se perceber a tentativa inusitada desta construção na qualificação do uso de perfis metálicos para algumas das situações construtivas, tais como no restaurante junto à vidraça ondulada exposta junto ao jardim.

O Pavilhão Brasileiro foi construído em um bloco de três pavimentos, com estrutura em aço e concreto, e três pequenas construções sem cobertura, que abrigavam exemplares de fauna e flora brasileira. O prédio inova ao apresentar duas possibilidades de acesso: uma pela rampa que conduzia ao primeiro pavimento ou então acessava o térreo através do pórtico ao nível da rua. Sinuosa e convidativa, a rampa partia da esquina sudoeste para o acesso do primeiro andar. A rampa também funcionava como entrada, escultura, medida de distância e guia de passeio arquitetural, capturando o olhar e o movimento do visitante em direção ao prédio. A marquise curva servia como ponto de observação para o andar térreo e para o pequeno lago do pátio externo. De volta ao espaço interno, o visitante tinha à sua direita a entrada para um pequeno auditório e, à esquerda, o acesso ao espaço principal de exposições que ocupava uma generosa área de convívio.

³⁵ COMAS, 2002.

³⁶ COSTA, 1962, p. 95-96; O PAVILHÃO..., 1939, p. 471.

A lateralidade e a entrada estreita aumentavam a curiosidade do espectador, fornecendo o contraponto necessário para a potencialização do extenso e amplo salão de exposições. Esse espaço era pontuado por duas fileiras de finas colunas em aço, pela suave curvatura de suas longas empenas e pelo recorte ondulado da laje do mezanino. A empena oeste era cega, enquanto que a cortina de vidro da fachada oeste permitia a visão do pátio junto ao trecho do primeiro andar e auditório.

A exposição montada pelo arquiteto austríaco radicado nos EUA, Paul Lester Wiener, desrespeitava propositalmente o alinhamento da projeção do contorno do mezanino. Acentuava-se assim, o efeito múltiplo da percepção espacial do volume arquitetônico previsto por Lucio Costa e Niemeyer.

Podia-se acessar o andar térreo de duas maneiras: caso o visitante houvesse entrado pela rampa direto para o primeiro pavimento, através da escada junto à fachada norte do salão de exposições ou pela escada junto ao balcão; se estivesse resistindo ao convite da rampa, o acesso se dava à esquerda do pórtico de entrada, em espaço delimitado à direita pela parede curva do auditório e acima pela curva da laje do balcão.



Figura 13 - Vista interior exterior do Pavilhão.
Fonte: DECKKER, 2002, p. 59.



Figura 14 - Paisagismo Price.
Fonte: MINDLIN, 1999, p. 203.

No térreo, o único espaço interno relativamente estanque era aquele do restaurante, que se abriria, contudo, para o lago do pátio externo. O bar, a cafeteria e o setor de informações funcionavam como ilhas junto aos pilares. A fachada sul apresentava uma das mais belas composições do modernismo brasileiro, combinando os seguintes elementos: a colméia de tijolos vazados; a fina moldura de laje que integrava os volumes; o balanço sobre o pavimento térreo; o vazio do pórtico; a curva do auditório e, por fim, o pequeno volume cilíndrico, correspondente ao volume da caixa d'água localizado na cobertura acima da superfície de cobogós.

No pavilhão os espaços internos e externos se sucediam, se interpolavam e rivalizavam em um interesse arquitetônico incomum. Tantas possibilidades de volumes e texturas, espaços e perspectivas, poderiam redundar em uma composição caótica, o que não aconteceu, pois o prédio funcionava como um organismo único e coeso, que preservava a função de suas diferentes partes.

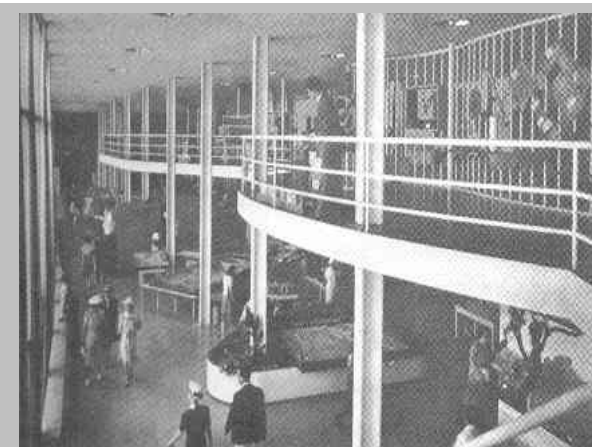


Figura 15 - Vista área de Exposições, mezanino interno.
Fonte: SEGAWA, 1998, p. 95.



Figura 16 – Fachada interna, posição leste.
Fonte: DECKKER, 2002, p. 62.

Em memória ao Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova York de 1939, Lucio Costa comentara em outras ocasiões que a curva era o motivo básico do traçado, dando ao conjunto graça e elegância.

Nas palavras do arquiteto:

Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira.³⁷

³⁷ COSTA, 1968 apud SEGAWA, 1998, p. 96.

1.4 O PAVILHÃO BRASILEIRO - REPERCUSÕES INTERNACIONAIS

Para a imprensa especializada, o edifício, projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer com a colaboração de Paul Lester Weiner, foi uma boa surpresa. Em *The Architectural Review*, observara-se como 'novidade pitoresca' da Feira Internacional de Nova York, a apresentação dos países da América do Sul. Apesar das restrições à rampa que leva os visitantes ao segundo pavimento, esta é elogiada pela leveza e graça, geralmente ausente em outros pavilhões do mesmo porte, onde o andar térreo costumava ser inteiramente aberto. A disposição é informal de mostruários e espaços livres direcionados por painéis que dão ao edifício um desenho de qualidade sutil, bela e rara. Em capítulos especiais da edição, o Brasil figurava com a Suécia, Suíça, Holanda, Dinamarca e Finlândia - interiores de Alvar Alto. Apenas a Suécia obtivera apreciações mais extensas que o Brasil. O Pavilhão Sueco, projetado por Sven Markelius, havia sido considerado o edifício³⁸ mais interessante do evento. A revista *Casabella*, também comentara que tanto o Pavilhão Brasileiro quanto o Sueco se fizeram notar pela ausência retórica pomposa com relação à clareza da expressão estilística. A *Architectural Fórum*, também em edição especial, falara sobre o projeto brasileiro ter sido magnífico relacionando seus autores como discípulos de Le Corbusier.



Figura 17 – Pavilhão Sueco.
Fonte: <<http://www.pmpphoto.to/WorldsFairTour/Zone-1/D128.htm>>
Acesso em: 13 mar. 2005.



Figura 18 – Pavilhões Estaduais E.U.A
Fonte: <<http://www.NYThe1939-40NewYorkWorld'sFair.htm>>.
Acesso em: 13 mar. 2005.



Figura 19 – Pavilhão da Finlândia.
Fonte: <<http://www.NYThe1939-40NewYorkWorld'sFair.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2005

³⁸ Considerado, individualmente, em parte, por ser um dos poucos edifícios de caráter acentuadamente provisório.

Em Architectural Record:

Agora que o Pavilhão foi inaugurado, que sobre o seu valor arquitetônico se referiram as maiores autoridades, que a imprensa estrangeira destacou-o com justos elogios, destacando-se pela Imprensa em 'Architecture Forum', o Pavilhão do Brasil e da Suécia como melhores [...] sempre no interesse da arquitetura nacional e arquitetos brasileiros.³⁹

A revista fizera uma reportagem sobre dezoito entre os sessenta países participantes. A apreciação por vezes foi severa e, Brasil e Suécia distinguiram-se com duas páginas e sete fotografias cada um, ao contrário dos outros pavilhões comentados. Para Mindlim:

Este Pavilhão atraiu a atenção mundial sobre a obra dos arquitetos brasileiros que, naquela época, tinham poucas obras completas para mostrar. [...] Com suas linhas leves e graciosas, unindo uma estonteante riqueza de perspectivas em todos os níveis, este Pavilhão se destacou inesperadamente, em meio à confusão indiscriminada de estilos, constituindo-se em um ótimo exemplo de verdadeiro mérito arquitetônico.⁴⁰

Também na revista AU - Arquitetura e Urbanismo, foram reproduzidos alguns dos comentários: “[...]a arquitetura brasileira referente ao Pavilhão – o Pavilhão Brasileiro tem uma pureza e estilo que faz agente perder o fôlego⁴¹ - Lucio Costa e Oscar Niemeyer são provas da maturidade intelectual do Brasil.⁴²

[...] a intenção dos arquitetos traduzia-se numa realização impecável, tanto do ponto de vista funcional, quanto plástico. Conforme pretensão dos autores e edifício construído era uma expressão puríssima da arte contemporânea baseada no emprego racional das técnicas modernas e numa análise acurada das condições do entorno. Mas ele superava o estádio da arquitetura estritamente tradicionalista, provando que esta poderia ter características formais extremamente ricas e uma grande liberação na concepção, sem que em nada fosse afetada sua lógica intrínseca.⁴³

³⁹ O PAVILHÃO..., 1939, p. 16.

⁴⁰ MINDLIN, Henrique Ephim. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 202.

⁴¹ MAGAZINE ART apud O PAVILHÃO..., op cit., p. 530.

⁴² FORTUNE apud O PAVILHÃO..., op cit., p. 530.

⁴³ BRUAND, 2002, p. 106.

Em “Oportunidade Perdida”,⁴⁴ Lucio Costa, constatava que graças aos painéis de Portinari⁴⁵ o toque brasileiro havia sido inserido na edificação constituindo assim um contexto brasileiro cuja arquitetura moderna nacional precisava. Promovia-se uma conotação de arquitetura única e totalmente brasileira pela qual procurava-se retratar o espelho de uma sociedade cultural em crescimento.

Sem dúvida alguma, é a melhor maneira de traduzir a palavra ‘brasilidade’, termo específico da língua portuguesa no Brasil criado para designar o caráter nacional e atualmente empregado tanto na linguagem oral, quanto na escrita. [...] Tratava-se de convincente exemplo de uma nova forma de expressão arquitetônica, com características de criação e autenticidade brasileiras em flexibilidade e riqueza plásticas; contudo esse caráter nacional não era mais perseguido na cópia esterilizante das formas do passado, mas através de uma linguagem moderna, com marcante interpretação pessoal plenamente válida e de grande significação.⁴⁶

⁴⁴ COSTA, Lucio. Oportunidade perdida. **Revista Manchete**, São Paulo, n. 63, p. 63-64, 04 jul. 1953. Resposta às críticas formuladas pelo arquiteto suíço Max Bill na entrevista concedida àquela publicação em 16/06/1953, n. 60.

⁴⁵ Em artigo da AU - Arquitetura e Urbanismo 1939: “Completam a composição três esplêndidos painéis pintados por Cândido Portinari, para o hall principal e, na esplanada, uma cópia da belíssima estátua executada por Celso Antônio para o novo edifício do Ministério da Educação e Saúde.” (O PAVILHÃO..., 1939, p. 472).

⁴⁶ BRUAND, 2002, p. 106.

1.5 REPERCUSSÕES - LUCIO COSTA E NIEMEYER

As relações da nova arquitetura, tanto para Oscar quanto para Lucio, ocorreram através da assimilação do conteúdo tradicional da arquitetura colonial em uma de suas dimensões formais mais admiráveis, a curva barroca.

Após o Pavilhão Brasileiro de 1939, iniciou-se um novo processo de reconhecimento da arquitetura brasileira de características próprias.

Oscar Niemeyer, então com 32 anos, até a construção do Pavilhão Brasileiro não possuía nenhum caráter individualmente excepcional. Sua associação com Lucio Costa fez com que seus trabalhos ficassem com maior porte e responsabilidade.

Amadurecido pelo pavilhão, Niemeyer se afastou da sintaxe corbusieriana por uma expressão mais pessoal. Em Pampulha, a solução de cobertura fez alusão à Casa Errazuriz de Corbusier, que não foi construída⁴⁷, assim como, a casa de veraneio do Barão Saavedra em Petrópolis, 1940.

O Palácio das Nações, construído em 1951 no Parque Ibirapuera, para as comemorações do IV Centenário da fundação de São Paulo, teve muitos elementos comuns ao Pavilhão Brasileiro de 1939. Projetada por Oscar Niemeyer, a edificação se configurava como permanente e teria o objetivo de abrigar feiras e exposições. O acesso público também foi definido por rampa, e o bloco principal lembra bastante as feições do volume principal de exposições do Pavilhão Brasileiro. O uso do brise-soleil assim como desenho das esquadrias é similar, enfatiza a sincronia do arquiteto em relacionar estes elementos a uma arquitetura reconhecida e bem articulada desde os anos 1940.

Já o projeto do Cassino, realizado para o Conjunto Pampulha, é uma contrastante combinação de um volume prismático regular, com modulação estrutural regular, associado ao curvilíneo e translúcido do corpo que abriga a pista de dança.

Segundo Mindlin⁴⁸, também, Lucio Costa evoca a síntese entre a tradição local e o movimento moderno, mesclando elementos da arquitetura ancestral com o moderno de Le Corbusier, referenciado na Residência Hungria Machado.⁴⁹ Evolui assim, em uma rota alternativa para o desenvolvimento da arquitetura moderna, construindo uma ponte clara entre os edifícios do passado, principalmente, luso-brasileiros e o modernismo. Em 1930, incumbido a reorganizar o ensino na ENBA- Escola Nacional Brasileira de Arquitetura, propôs uma reforma de afastamento do Neocolonial e o alinhamento com o movimento

⁴⁷ O projeto propunha uma série de planos inclinados, vertendo para uma calha central.

⁴⁸ MINDLIN, 1999.

⁴⁹ Atual consulado da Rússia.

moderno. Estas obras serviram como inspiração moderna: a residência Schwartz, 1932 Conjunto para operários na Gamboa, 1932; o MEC – primeiro projeto em grande escala a aplicar os cinco pontos da arquitetura postulados por Le Corbusier, constituído de planta livre, fachada livre, pilotis, terraço, jardim e aberturas em fita horizontal.

Outras obras que demonstram a maturidade da obra de Lucio Costa se revelaram em: Parque São Clemente, em Nova Friburgo de 1944, onde utilizou materiais da região, pilares de madeira, toda estrutura de eucalipto com fechamentos em alvenaria de pedras e madeira. O Parque Guinle, em Laranjeiras, no centro do Rio de Janeiro, 1948 com prismas ortogonais sobre pilotis, onde foram mesclados elementos contemporâneos como a fachada em pano de vidro e revestimento aparente.

Sua proposta para Brasília teve seu plano piloto em 1957, sendo inaugurada em abril de 1960. Aliou monumentalidade e clareza para uma capital nacional.

O projeto partiu da intersecção de dois eixos, um público e um privado. Adaptado à topografia e à orientação. Foi um projeto que demonstrou os principais aspectos dos ideais urbanistas de Le Corbusier, porém, com originalidade. No eixo monumental, a espinha dorsal da cidade, foram implantados os principais edifícios – posteriormente desenhados por Niemeyer, novamente a dupla de arquitetos se complementava.

Percebe-se que na arquitetura de Lucio Costa, o conceito de caráter do lugar estaria expresso diretamente no caráter local, não expressando, unicamente, o propósito de uma edificação. Quando analisamos as observações de Costa sobre a construção do Museu das Missões, fortalece esta afirmação.

Outro fator que perceptível estaria ligado a relação de monumentalidade da arquitetura moderna brasileira, vinculada diretamente à tradição acadêmica. Lucio Costa estava ciente de sua ligação com a tradição acadêmica, e não condenou completamente o século XIX. No que se refere à arquitetura produzida no séc. XVIII e no período da arquitetura moderna é indiscutível a qualidade, onde ambos períodos consideraram os aspectos de seu tempo e de nacionalidade. Lucio Costa divergiu da corrente modernista internacional, mostrando importante e consistente interesse pela arquitetura histórica. Ele também acreditava que o estudo da arquitetura do passado poderia ser útil para o arquiteto moderno. Afirmava-se que o passado poderia inspirar adequadas soluções para novas condições humanas. Sendo a própria prática arquitetural de Lucio Costa um exemplo claro desse comprometimento.⁵⁰

No Brasil, Lucio Costa se deteve de forma bastante peculiar na sua participação pelo enredo da história arquitetura moderna brasileira. Sua formação inglesa e origem aliada a influências de antepassados italianos e cultura colonial, determinaram caminhos singulares

⁵⁰ FIORE, Renato Holmer. **Wilhem worringer's**: abstraction and empathy. 1997: Tese (Doutorado), Londres, 1997.

em sua trajetória. Na sua atuação como diretor do ENEBA - Escola Nacional Brasileira de Arquitetura, a diplomacia foi fundamental. Lucio Costa tentou não colidir diretamente com grupos de arquitetos defensores da corrente neoclássica. O arquiteto inaugurara um ateliê de projeto moderno complementar, inserido nos moldes da escola de arquitetura que se consagrava até então. Era como um acréscimo à escola e não um anteparo de colisão frontal.

Lucio Costa mantinha certos princípios neoclássicos norteadores. Para ele, o caráter na edificação se fazia muito presente desde suas primeiras casas fazendas.

No Brasil, essa onda de produções modernistas foi semeada e defendida pelo manifesto Futurista de Gregório Warchavchik, com as primeiras casas modernistas, em moldes racionalistas.⁵¹ Entretanto, para Lucio, essas arquiteturas estavam passando por um momento único de reflexão na sua produção. A partir de então, Lucio Costa passara a rejeitar o historicismo tipológico e a maquiagem eclética sancionadas pela corrente Beaux-Arts, porém, reconheceu e acatara o aporte teórico da escola.

Para um país novo que se tornou independente em face à República Nova e, naquele momento, respaldado pelo Estado Novo, a arquitetura desse país em termos institucionais não poderia ser mais uma arquitetura eclética de dependência, só restava como a arquitetura moderna, ou seja, anticolonialista e antimperialista, uma arquitetura nova, para um país novo. Assim, a opinião de Lucio Costa sobre o caráter da arquitetura brasileira foi sendo modificada. Novos aspectos foram sendo incorporados e descobertos, atribuindo ao trabalho de Niemeyer a maior responsabilidade pela mudança de paradigmas de Lucio Costa.

Portanto, eventos como: a exposição de *Brazil Builds* e a Feira Internacional de Nova York aliada à construção do Pavilhão Brasileiro fortaleceram os modernistas brasileiros no campo arquitetônico local, conferiram-lhes reconhecimento e difusão mundial, encorajando-os a manter distância dos cânones europeus e criar seus próprios padrões. Os arquitetos brasileiros tiveram participação fundamental no surgimento de um 'sotaque' dentro das Américas na linguagem do modernismo internacional.

Na arquitetura Oscar Niemeyer foi, sem dúvida, o grande responsável pela criação de uma linguagem própria nacional, que fornecera novas opções ao esgotamento que alcançaria, várias décadas após a predominância do racional-funcionalismo. O Brasil não era, contudo, lugar de apenas um talento exponencial arquitetônico. Havia uma geração de arquitetos com luz própria e linguagem particular, dentre os principais propulsores, Lucio Costa.

⁵¹ BRUAND, 2002.

CAPÍTULO II

O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'58

CAPÍTULO II – PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'58

2.1 PANORAMA BRASILEIRO DÉCADA DE 1940-1960

Depois da feira internacional de Nova York, o Brasil só vem a participar em exposições universais no ano de 1958, vinte e nove anos depois da Expo'39. Assim, na Feira Internacional de Bruxelas, o Brasil se apresentou com um pavilhão próprio moderno e bem articulado dentro da arquitetura internacional.

Dos anos '40 aos '60 muito da história se desenvolveu dentro do contexto da arquitetura nacional brasileira. Os anos 1940 foram marcados pelo processo de modernização chegando ao auge nos anos 1950 e 1960. As influências externas eram inevitáveis e o movimento em torno dos anos 50 e 60 se reproduziu em ideais tecnológicos de avanço.

Em 1958, o Brasil encontrava-se em uma fase fervilhante da história, a 'Era JK', sob a presidência de Juscelino Kubitschek, que prometera cinquenta anos de desenvolvimento em cinco. O país entrou em ritmo de trabalho acelerado, criou-se um moderno parque industrial da noite para o dia e reforçou-se a auto-estima nacional.

Os anos 1960 abriram novos rumos para a arquitetura Internacional e muitos grupos de discussões sugeriram com propostas inovadoras para solucionar a insatisfação geral da sociedade coletiva. Muitas dessas idéias ainda se apresentavam como situações utópicas inalcançáveis. Questões sócio-culturais eram em sua tentativa, respondidas pelo grupo Archigram em meio a uma sociedade em efervescência aliada aos ideais revolucionários

desde maio de 1968, onde grupos europeus expressavam suas utopias de vida coletiva através de projetos mirabolantes baseados no desenvolvimento tecnológico emergente aliado as contestações coletivas dos anos sessenta.

A cultura hippie, Flower Power, Beatles, a liberação sexual, proclamaram a revalorização da vida pública, da extroversão, da vivência em comunidades alternativas e ,por fim, a vida ao ar livre esteve presente neste meio nostálgico e liberal, que proporcionou o surgimento das idéias inovadoras do grupo inglês Archigram.

Assim, também, os projetos utópicos de Sérgio Bernardes tiveram em sua maioria raízes profundas fundamentadas nos conceitos de : Yona Fridmmam e Constant.¹

A tese de Friedmman “A Arquitetura Móvel” certamente foi um dos textos percussores da nova arquitetura, teve uma audiência que fez de Friedmman um novo mestre para os estudantes de arquitetura e engenharia. Esta tese foi além dos limites da arquitetura. Assim, as idéias de mobilidade foram tomando força neste meio, onde o nomadismo havia ganho novos adeptos.

O pensamento do arquiteto Sérgio Bernardes coincidiu com este mesmo momento e sua arquitetura espelhou claramente a idéia de que a tecnologia veio auxiliar na realização de novas formas arquitetônicas baseadas em inovadores sistemas estruturais, a exemplo: O Pavilhão Brasileiro construído para a Expo'58, utilizando um novo sistema estrutural de cabos tensores.

¹ O grupo Geam, que desenvolveu a ‘architecture mobile’, era formado por Yona Friedman e os arquitetos poloneses Oskar Hansen e Jerzy Soltan. Hansen e Soltan participaram do concurso para o Pavilhão da Polônia na Expo de Bruxelas, vencido por Salton. O pavilhão não foi construído por falta de recursos. As propostas para a Nova Babilônia dos anos 60 foram apresentadas no Brasil em: ARQUITETURA móvel. **Óculum**, Campinas, v. 4, p. 16-37, 1993.

2.2 A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE BRUXELAS - EXPO'58

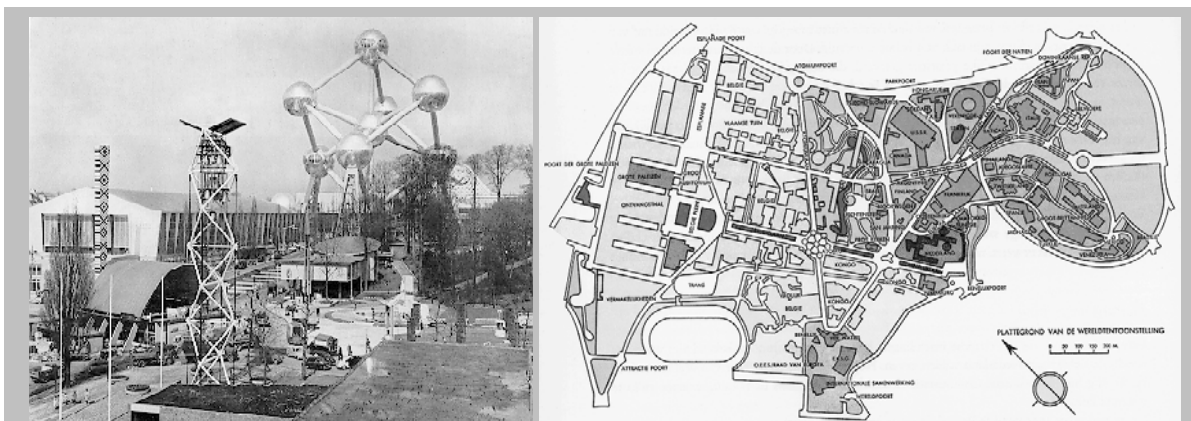


Figura 20 - O Átomium - símbolo da Exposição Internacional de Bruxelas.
Fonte: <<http://www.http.ForeignSection.html>>. Acesso em: 08 maio 2005.

Figura 21 - Implantação da Expo'Bruxelas.
Fonte: <<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1958.html>>. Acesso em: 10 maio 2005.

A Exposição de Bruxelas foi a primeira exposição depois do fim da Segunda Guerra Mundial (1945), sendo alocada estrategicamente na cidade-sede de uma importante organização recém-criada: ONU, Organização das Nações Unidas. Segundo os organizadores da feira:

A área destinada a exposição estaria com uma seção 500 hectares nos arredores da parte norte da cidade, a 20 minutos distante por trem.

O ponto alto da apresentação central do evento estaria no 'Átomo', com 360 pés de altura, sendo um modelo ampliado em 165 milhões de vezes sobre uma molécula de ferro. Consiste em nove esferas, uma na base sobre a qual a estrutura se apóia; outra no centro; e mais uma no topo junto a dois círculos de três esferas cada.²

Apesar do marco da feira ter sido o *Atomium*, uma gigantesca estrutura de 102m de altura, com a tecnologia mais moderna da época, o tema voltou-se para uma visão

² EXPO'58. *The Architecture Review*, [S.l.], p. 75-79, Ago. 1958. p. 79.

antropológica do mundo. A idéia era amenizar as competições entre as nações nos campos tecnológicos e a crise das relações diplomáticas entre os países perdedores e vencedores da guerra. Símbolos desse desenvolvimento, os satélites Sputnik II e III foram lançados pela União Soviética durante o período da exposição. O pavilhão da Phillips, projetado por Le Corbusier, foi considerado a sensação dentre os pavilhões projetados para as grandes empresas tecnológicas.³ (Figura 22)

Entretanto algumas opiniões surgiam em controvérsia à arquitetura fomentada pela Expo'58:

Na exibição de Bruxelas, conhecida como Expo'58, existe um bom negócio nisto. Quem pode dizer se é uma reflexão da tendência entre arquitetos contemporâneos em sobre ceder estruturas acrobáticas ou se devem ser toleradas com ênfase nas apresentações para exposições? Algumas estruturas 'acrobáticas' especialmente quando as coberturas ou tetos tem, todavia, seu profundo interesse e valor e estão sujeitas a artigos técnicos no final de uma edição. A parte deste, a predominância das 'cortinas de vidro' sugere que Bruxelas não seja o tipo de Exposição na qual a história vai olhar para trás com ponto de partida de alguma nova tendência de estilo ou desenvolvimento de novos e importantes experimentos. O estilo de design predominante em Bruxelas, segundo [...], tem menos a contribuir que a evolução da arquitetura moderna, desde que as idéias apresentadas ainda sejam livremente aceitas. De fato, consistam amplamente de idéias com as quais a moderna arquitetura estaria identificada, aliando-se ao pensamento público: em superfícies de extensões de vidros; prédios erguidos sobre estacas, estruturas metálicas expostas, escadas sem paredes verticais, e assim, aliando-se a todos os clichês desejados pelos designers contemporâneos que desejariam estar atualizados.

Na arquitetura das edificações reinaram a inventividade arquitetônica e a simbologia. Le Corbusier projetou um pavilhão como um 'poema eletrônico' para a companhia Philips; o Vaticano encomendou uma igreja -projetada por Paul Rome e Roger Bastin. Países como França tiveram a participação de Guillaume Gillet, René Sarger e Jean Prouvé, Japão - Kunio Maekawa e Iugoslávia - Vjenceslav Richterz. Foram apresentadas todas as estruturas das mais complexas possíveis e aliadas ao design sofisticado da exposição, essas "janelas para o futuro" foram demolidas impunemente e alguns pavilhões foram reconstruídos como no caso da Bélgica e outros países de origem.⁴ Segundo o artigo publicado pela *Architecture Review*⁵, em agosto de 1958, o Brasil alcançara o destaque equivalente aos Pavilhões da

³ <<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/>>. Acesso em: 01 jul. 2005.

⁴ EXPO'58, 1958.

⁵ Pavilhões como o de Luxemburgo, Suíça, Iugoslávia, Alemanha, Japão, Rússia, México e Finlândia, também obtiveram destaque e comentários junto a exposição. (THE FOREIGN Pavilions. **The Architecture Review**, [S.I.], p. 87-99, Aug. 1958). Esta dissertação abre portas para novos trabalhos e comparações possíveis entre

Grã Bretanha, Estados Unidos e França com duas páginas, seis fotografias e, ainda, um esboço interno reproduzido por Sérgio Bernardes. “[...] há um interesse estrutural considerável e de interior espetacular.”⁶ Tais comentários refletiam a positividade da escolha na proposta pela qual o Brasil se apresentara durante a Expo'58 em meio as tendências tecnológicas.

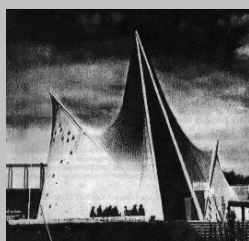


Figura 22 - Pavilhão da Philips



Figura 23 - Pavilhão de Luxemburgo



Figura 24 - Pavilhão da Iugoslávia



Figura 25 - Pavilhão da França



Figura 26 - Pavilhão do Finlândia



Figura 27 - Pavilhão do Japão



Figura 28 - Pavilhão do México



Figura 29 - Pavilhão da Grã Bretanha

Fonte: <<http://www.fireinsection.html>>. Acesso em: 05 mar. 2005.

A Feira Internacional de Bruxelas, cujo tema principal era: *Por um mundo melhor*, aconteceu no Heyesal Park, entre maio e outubro de 1958. O evento⁷ teve a participação de 51 países e várias organizações internacionais, recepcionando mais de 40 milhões de visitantes.

pavilhões estrangeiros e o pavilhão nacional podendo aprofundar-se mais analiticamente a arquitetura de cada um com o auxílio de novos materiais.

⁶ THE FOREIGN..., 1958, p. 90-91.

⁷ EXPO'58, 1958, p. 75. “As altas estruturas da feira começam nas proximidades do parque Real de Laeken e, deste ponto, começa o viaduto elevado para pedestres que cruza a seção estrangeira e margeia um vasto grupo de edifícios. A seção estrangeira é a mais convenientemente acessada a partir do portão Benelux, no canto sul, que também é o portão mais próximo do centro de Bruxelas.” (THE FOREIGN..., 1958. p. 87).

2.3 A SELEÇÃO DO PROJETO PARA O PAVILHÃO

O projeto do pavilhão da Expo'58 fez parte de uma série de quatro pavilhões com coberturas suspensas, projetados pelo arquiteto Sérgio Wladimir Bernardes. Inicialmente, o arquiteto havia participado com um único projeto encomendado pela Companhia Siderúrgica Nacional para uma mostra temporária no Parque Ibirapuera por ocasião do IV Centenário de São Paulo, em 1954.



Figura 30 – Pavilhão da Companhia Siderúrgica Nacional - Parque Ibirapuera / Centenário de São Paulo 1954. Fonte: CAVALCANTI, 2001, p. 468.



Figura 31 – Pavilhão São Cristóvão RJ 1958-1960. Fonte: <<http://www.fireignsection.html>>. Acesso em 05 mar. 2005.



Figura 32 – Pavilhão de Centro de Exposições em Brasília-1972. Fonte: <<http://www.fireignsection.html>>. Acesso em 05 mar. 2005.



Figura 33 – Pavilhão Brasileiro Expo'58. Fonte: MEURS, 1998, p. 51.

Solicitou-se ao arquiteto que fizesse uma construção de aço que fosse representativa. O projeto possuía duas pontes arqueadas sobre um córrego do parque construindo o volume do pavilhão em meio ao lago. Foi considerada uma construção elegante de cabos, com portais inclinados para trás das extremidades. Mais tarde, devido ao sucesso, Hugo Gouthier, embaixador brasileiro na Bélgica, convidou o arquiteto Sérgio Bernardes para projetar o então Pavilhão Brasileiro para a Expo'58, oferecendo-lhe hospedagem na embaixada brasileira em Bruxelas durante o período da construção. A equipe técnica era composta por engenheiros e colaboradores: Paulo Fragoso, Emmanoel Magalhães, Eduardo Anahory, Jack van de Beuque, Artur Lício Pontual, Kylzo Carvalho, Murilo C. Boabaid, colaborador Nicolai Fiffoff e o paisagista Burle Marx.

A IMPLANTAÇÃO

O pavilhão, localizado em um lote bastante inclinado, ao lado do Pavilhão do México, ficava em um terreno bastante afastado da área central da exposição. Durante a construção, as dimensões aumentaram e o volume da cobertura foi, então, arqueado em duas direções de forma a consolidar o processo da construção. Sua implantação se via bastante complexa devido ao declive acentuado do lote brasileiro.



Figura 34 - Pôster do Pavilhão Brasileiro.
Fonte: MEURS, 1998, p. 51.

Figura 35 – Pavilhão Brasileiro na Expo'58.
Fonte: MEURS, 1998, p. 51.

Fig. 36 – A Implantação do Pav.do Brasil.
Fonte: <<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1958.html>>. Acesso em: 10 maio 2005.

Desta forma, Sérgio Bernardes tirou partido projetando o pavilhão em diferentes níveis onde, o acesso se dava pela rampa em declive sinuosa e misteriosa encoberta pela empena de volume maior do pavilhão vizinho, o México. (Figura 35) Em artigo publicado pela *Architecture Review*, comentara-se que: “[...] A última coluna de Pavilhões é a do Brasil; um prédio cujo terreno torna-o de difícil visibilidade pelo lado externo [...]”⁸ A situação contextual do Pavilhão Brasileiro na Expo’Bruxelas, certamente não obteve o mesmo brilho conquistado pelo pavilhão anterior na exposição de Nova York. Seu lote, pouco privilegiado pelas visuais da feira limitou-se as redondezas da área da Expo. Entretanto, tais dificuldades não se tornaram obstáculos no reconhecimento da arquitetura do Pavilhão Brasileiro.

⁸ THE FOREIGN..., 1958, p. 90-91.

Assim, percebeu-se a pouca preocupação da política de relações internacionais do governo brasileiro diante desse evento. Resumiu-se a uma rasa minoria de organizadores onde a falta de um concurso público nacional para a escolha de uma proposta brasileira só veio a confirmar o pouco interesse por parte do governo de JK que, naquele momento, encontrava-se disposto a importar toda e qualquer mercadoria estrangeira estagnando, de fato, as exportações brasileiras junto às relações comerciais de exportação país. Portanto, não havia o interesse de maiores divulgações do Brasil em feiras como a Exposição Universal de Bruxelas.

Também diferente de todos os outros Pavilhões Brasileiros internacionais, o pavilhão para a Expo'Bruxelas não foi selecionado a partir de um concurso público nacional de arquitetura, foi um contrato fechado que na verdade fez parte de um contrato maior sobre uma série pequena de quatro pavilhões, com coberturas suspensas. O primeiro deles teve sua finalidade em abrigar uma amostra temporária durante o VI Centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Naquele mesmo ano, foi projetado paralelamente o pavilhão para Feira São Cristóvão, no Rio de Janeiro executado somente em 1958-1960. O terceiro projeto foi o Pavilhão Brasileiro da Expo'58 e o quarto, único pavilhão da série preservado até a atualidade, ainda se encontra em uso original, está localizado no Centro de Convenções em Brasília desde 1972.

A partir desses projetos, Sérgio Bernardes, nascido no Rio de Janeiro, em 1919, diplomado na Faculdade Nacional de Arquitetura na Universidade do Brasil, em 1948 e dono de uma extensa e destacada obra, recebeu inúmeros prêmios, inclusive com o Pavilhão Brasileiro projetado para a Expo'58, prêmio de 'Estrela de Ouro' na Feira Internacional de Bruxelas.

2.4 O PROJETO - O PAVILHÃO BRASILEIRO EM BRUXELAS

Segundo Meurs⁹, o Pavilhão Brasileiro denotou força e talento criativo dentre os arquitetos modernos brasileiros. O arquiteto Sérgio Bernardes ousou nas formas, no material escolhido e deu ao Brasil um pavilhão premiado na exposição. Apesar da concepção simplista, traço marcante do período, a cobertura feita com lona dava a leveza necessária para a livre circulação entre os espaços, representando segundo o arquiteto, 'a Mão de Deus repousando sobre o Brasil'. A rampa interna, que promovia a circulação e ao mesmo tempo definia a composição espacial, tinha apenas 3,0 centímetros de espessura.

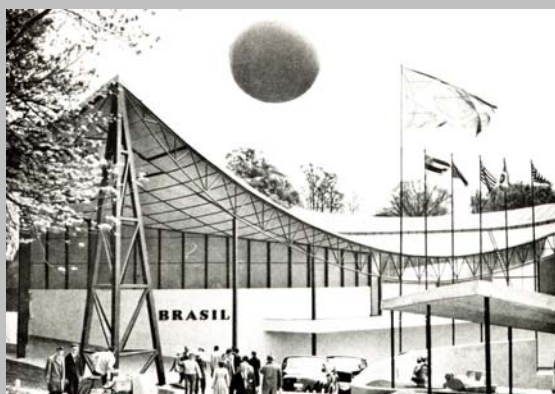


Figura 37 – Pavilhão Brasileiro, acesso principal.
Fonte: FRANK, 1961, p. 232.



Figura 38 – Acesso de carros, rampa.
Fonte: FRANK, 1961, p. 232.

Uma enorme esfera de hélio vermelha flutuava sobre o pavilhão e a iluminação se dava pelo vão central da lona, sob o qual foi construído um jardim moderno projetado por Burle Marx¹⁰.

Balões fazem parte das festas juninas no Brasil, no meio do inverno. São feitos de gomos coloridos de papel de seda, com buchas onde se ateia fogo. Quando o ar do interior está suficientemente aquecido, os balões sobem e somem no céu como vaga-lumes. Bernardes mandou fazer na Bélgica um balão vermelho de sete metros de diâmetro, inflado de gás, para

⁹ MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958: Sérgio Bernardes. **Arquitextos**, São Paulo, Texto especial 034, dez. 2000.

¹⁰ Paisagista Brasileiro consagrado no mundo inteiro, reconhecido por vários trabalhos, trabalhou com o pavilhão brasileiro da Expo'39 com Lucio Costa e Oscar Niemeyer e Expo'70 com Paulo Mendes da Rocha.

flutuar sobre uma abertura cilíndrica de seis metros de diâmetro na cobertura. Com tempo bom, o balão subia no céu por cima do pavilhão, deixando o jardim ao ar livre.¹¹

O pavilhão é um exemplo notável da evolução da arquitetura brasileira, sendo um momento culminante, tanto aqui, quanto no exterior.¹²

No projeto para Bruxelas, a tensão entre a ordem da composição linear e o capricho do material orgânico ficou muito claro. O elemento central do jardim foi um lago abaixo do *pluvium*, com uma ilha central cheia de plantas aquáticas. Nas margens, Burle Marx dispôs vários canteiros em diferentes níveis, com um alinhamento típico dos anos 50, reforçado por muros baixos de concreto. O jardim dominou o pavilhão completamente; os visitantes entravam no nível superior e ao descer no subsolo caíam diretamente sobre a paisagem. Uma vez no bar, poderiam fazer parte da composição, sentando-se nos bancos ao redor do jardim.¹³(ver figura 43)

Bernardes imaginava como o público ia chegar: cansado e já cheio de impressões. Resolveu então desenrolar um tapete 'vermelho' de concreto: uma rampa preguiçosa descendo suavemente em direção ao bar, ao jardim tropical e às atrações na sala de cinema. Por cima ele estendeu um 'lençol de concreto', uma cobertura fina, dependurada entre quatro torres esguias. A rampa e a cobertura suspensa definiram o layout do pavilhão: um espaço amplo, sem colunas, ao redor de um jardim interno. Bernardes interpretou o Átomo como um buquê de balões no céu e acrescentou mais um ao conjunto: o símbolo do Pavilhão Brasileiro foi um grande balão.¹⁴

Acima do jardim tropical há uma abertura circular para o céu. Esta pode ser fechada quando o tempo demandar através de um mecanismo visual de entretenimento: um balão ligeiramente maior, no diâmetro da abertura, onde fica posicionado acima, podendo ser puxado para baixo da direção do buraco, como uma rolha em uma garrafa.¹⁵

O projeto também combinou o imenso vão livre com uma estrutura muito leve. Bernardes não elevou as paredes do pavilhão até a altura do prédio, mas colocou faixas de vidro na parte superior, de maneira a enfatizar a leveza e transparência do prédio.

¹¹ MEURS, 2000.

¹² <<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/>>. Acesso em: 01 jul. 2005.

¹³ MEURS, op cit., p. 2.

¹⁴ Ibid., p. 1.

¹⁵ THE FOREIGN, 1958, p. 90-91.

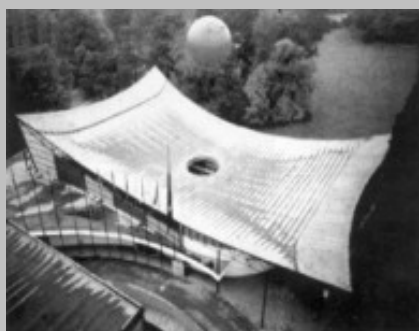


Figura 39 – Cobertura do Pavilhão Brasileiro Expo'58 .
Fonte: MEURS, 1998, p. 1.



Figura 40 – Apoio metálico.
Fonte: MEURS, 1998, p. 53.



Figura 41 – Pavilhão Brasileiro.
Fonte: MEURS, 1998, p. 1.

Assim, a imensa cobertura parecia flutuar no céu, contida apenas por torres delgadas e um balão, que seguia o balanço do ar.

A cobertura 'flutuante' pousava em certos pontos da estrutura de maneira pensada, de certa forma também pôde remeter àquela mesma sensação de leveza com que a cobertura do Pavilhão Brasileiro da Expo'70 produziu sobre alguns pontos estruturais que desembocavam no chão de Osaka. Certamente não há uma relação de igualdade formal ou conceitual entre esses pavilhões, mas se existiu alguma semelhança entre eles, a 'leve curva' certamente esteve presente na sua forma discreta e inconfundível aos olhos. Presente na forma de vedação – caso do Pavilhão de Brasileiro de Nova York; na forma de cobertura – caso do Pavilhão Brasileiro de Bruxelas, ou então, evidenciada pelo encontro sinuoso entre a estrutura de cobertura e o terreno de Osaka – caso do Pavilhão Brasileiro em Osaka.

Deste modo, o outro elemento curvo, central na proposta de Bernardes, foi a rampa, começando logo na entrada, no ponto mais alto, descendo num passeio de uma volta e meia ao redor do jardim interno central. Para se fazer sentir o pavilhão como um espaço só, a cobertura não tinha nenhum suporte intermediário no interior e a rampa foi disposta sobre pilares de aço muito delgados, dando a entender que a estrutura estava num segundo plano com relação a área interna do pavilhão. "Dentro é composto de um grande salão, ocupado principalmente por uma rampa elíptica que desce ao nível térreo de acesso em meio a uma curva elaborada com o auxílio do jardim tropical."¹⁶

¹⁶ THE FOREIGN, 1958, p. 90-91.

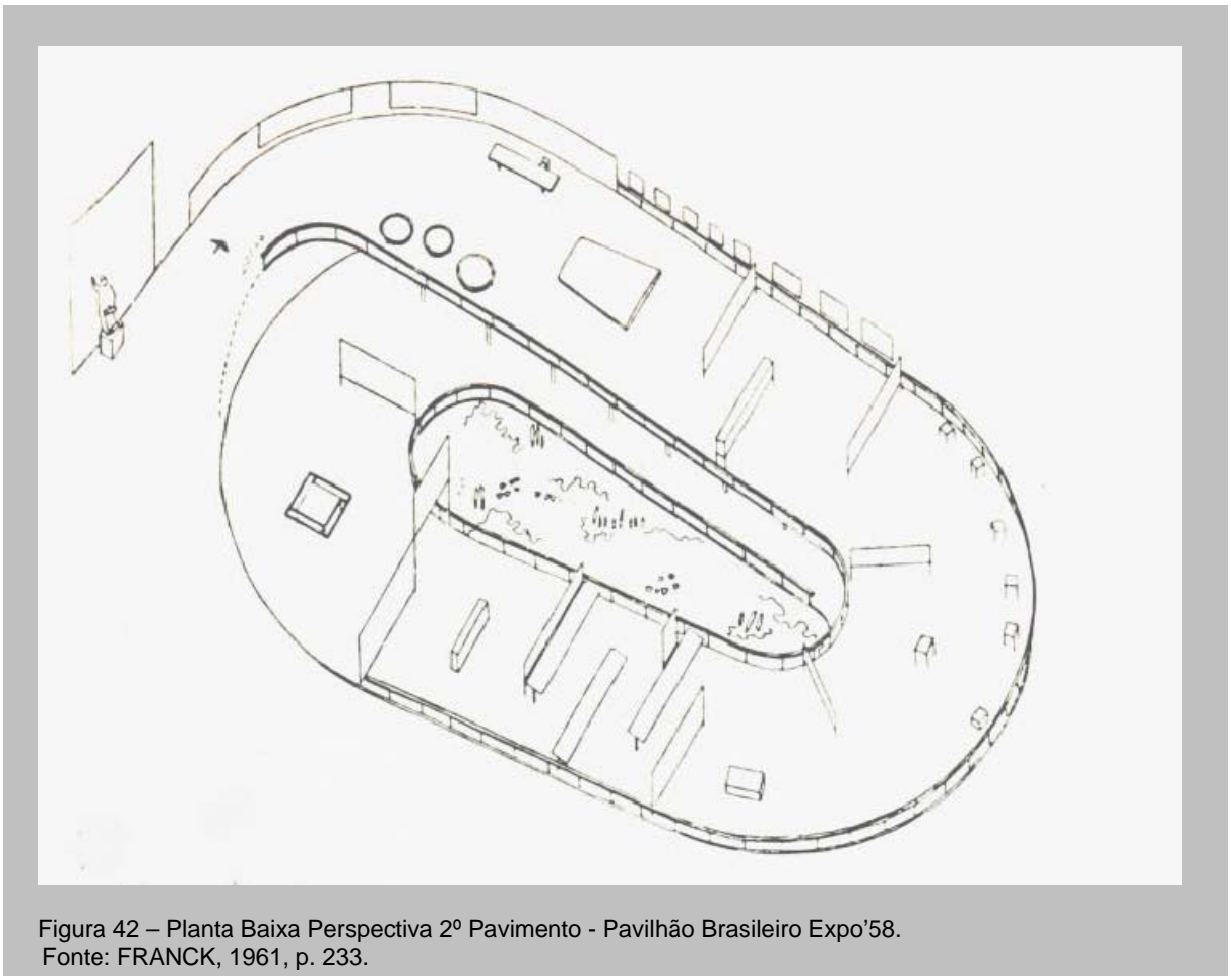


Figura 42 – Planta Baixa Perspectiva 2º Pavimento - Pavilhão Brasileiro Expo'58.
Fonte: FRANCK, 1961, p. 233.

Portanto, a 'rampa' pode ser vista como um elemento comum na arquitetura adotada pelos pavilhões brasileiros, porém encontra-se sob novas circunstâncias na arquitetura do pavilhão para a Expo' 58. Diferentemente do pavilhão construído para a Feira de Nova York, a 'rampa' foi utilizada internamente. Ocupou praticamente toda a abrangência do corpo

principal, onde além de destinar-se à circulação vertical, abrigou a área de exposições itinerantes distribuídas por painéis modulados em toda extensão. Os três níveis de rampa circundavam o perímetro do jardim interno, de tal forma a perseguir idéias do tipo 'passeio arquitetural', tão presente na arquitetura brasileira moderna.

Enquanto o público da Feira de Nova York acedia o Pavilhão Brasileiro desde o exterior ao interior do segundo piso, onde se localizava a área de exposições, em Bruxelas, o público acessava primeiramente à edificação pelo térreo, já com exposições, se prolongavam no decorrer do percurso na própria rampa levando aos acessos do Itamaraty e outras localidades.

Também posteriormente, o recurso da 'rampa' seria utilizado nos pavilhões projetados para Osaka e Sevilha. Em Osaka¹⁷, a rampa, assim como em Nova York, o projeto propunha o acesso do público desde o exterior até o interior da área de exposições. Entretanto, a área de exposições em Osaka localizava-se no subsolo diferentemente do caso do pavilhão em Nova York, onde as pessoas subiam na forma de atalho, não passando necessariamente pela área comum do pavimento térreo. Mais tarde, em Sevilha¹⁸, o projeto para o pavilhão propôs um misto entre os recursos utilizados para a rampa dos pavilhões anteriores. A 'rampa' novamente acessava o público externo ao interior da edificação, abrigando simultaneamente parte das exposições itinerantes sob toda sua extensão, como em Bruxelas, com o auxílio de painéis modulados. Em Bruxelas, segundo Meurs, "Os painéis e vitrines das mostras foram espalhados na descida pela rampa, perpendicularmente ao chão, nunca bloqueando o contato visual com o jardim."¹⁹

¹⁷ Ver capítulo III de Osaka.

¹⁸ Ver capítulo IV de Sevilha.

¹⁹ MEURS, 2000, p. 3-4.

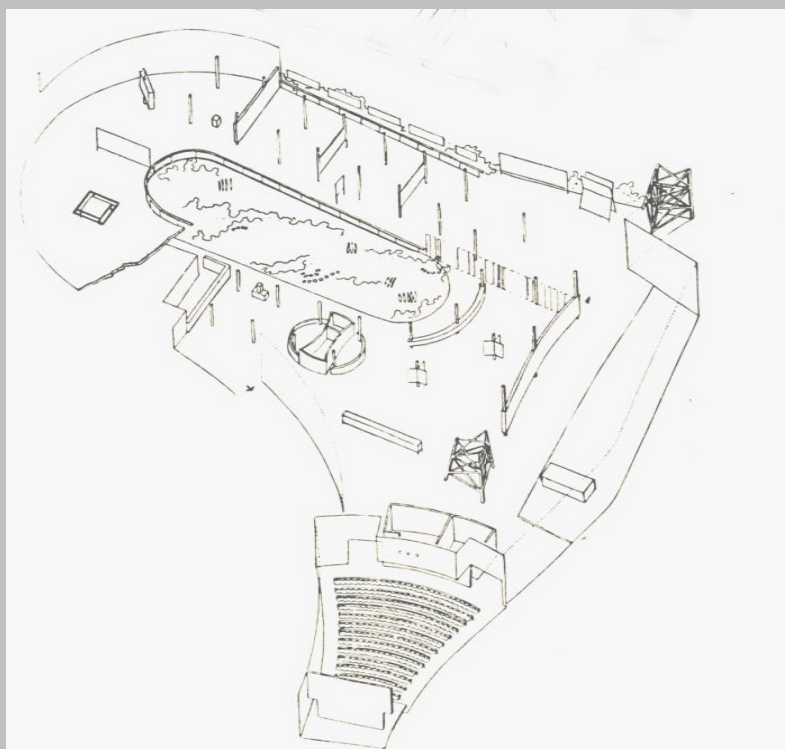


Figura 43 – Planta Baixa Perspectiva – Térreo.
Pavilhão Brasileiro Expo'58.
Fonte: FRANCK, 1961, p. 233.

É a partir da rampa que o cenário se desenrola, além de ter o papel de aceder aos desníveis propostos pelo projeto, a rampa ainda abrigava instalações e exposições em todo seu percurso. O jardim interno central esteve presente em todas as direções do pavilhão exceto no auditório localizado na parte inferior do pavilhão. Em uma análise formal, a planta térrea e do segundo pavimento remetem a forma gráfica do contorno referente ao território brasileiro cujo jardim central se localizara na parte norte, analogamente situado na região amazônica do país.

A COBERTURA

A cobertura do pavilhão abrigara praticamente toda extensão da edificação exceto auditório e serviços que possuem outra conotação. Entretanto, a elaboração técnica da cobertura requisitou bravamente a disposição técnica de uma equipe específica de engenheiros. Foram construídas treliças metálicas entre as torres, para sustentar uma rede de cabos e vigas. Um cabo de aço percorreu o pavilhão em sentido longitudinal a cada dois metros. O sentido transversal foi coberto por vigas em forma de 'T', com distância de 1 metro entre eles, disposto sobre os cabos e sustentando os painéis da cobertura. A cobertura²⁰ foi composta por três camadas: painéis de plástico 'eucatex', uma camada de três centímetros de concreto e uma camada impermeável 'Cucoom'. Nessa construção as pressões maiores estavam nas torres e treliças transversais, que tinham de guiar o peso da cobertura (85 toneladas) dos cabos para as fundações. Na elaboração do projeto, as lajes receberam o suporte de quatro pilares reforçados e de cabos de aço de 33 milímetros, estirados entre a treliça e âncoras de concreto fincadas no chão, como os tirantes de uma barraca. A cobertura foi erguida seguindo uma seqüência cronológica indicada na lista de instruções do 'programa de execução' dentro do cronograma de obras estipulado pela equipe técnica.

Após a fundação e construção das torres, foram montadas as treliças metálicas acima dos pilares estruturais. Depois vieram os cabos, o 'anel' em volta do *pluvium*, reforços contra os ventos e os cabos de ancoragem. Os cabos tinham de ser ajustados, conforme indicado no projeto, antes da colocação das peças de rigidez e as placas de plásticos da cobertura. A concretagem foi realizada em duas etapas. Primeiro, na parte central, excluindo a região externa em volta do *pluvium*. Depois do ajuste final dos cabos e da fôrma de cobertura, a concretagem foi completada e, finalmente, houve a montagem do acabamento.²¹

²⁰ Pela primeira vez a técnica da cobertura estruturada em cabos de aço foi utilizada pelo arquiteto na obra do Pavilhão para o VI Centenário da cidade de São Paulo, onde a estrutura em cabos de aço atravessaria o Pavilhão no sentido longitudinal da construção presa em diferentes ângulos nas margens térreas do riacho junto à edificação. A curva dos cabos completava perfeitamente a curva das vigas de apoio do Pavilhão.

²¹ BERNARDES, 2000, p. 3-4.



Figura 44 - Interior do Pavilhão.
Fonte: FRANCK, 1961, p. 232.

Figura 45 - Rampa Central de
circulação e área de exposições
Fonte: FRANCK. 1961. p. 232.

Figura 46 - Interior Itamaraty.
Fonte: FRANCK, 1961, p. 233.

A facilidade da montagem do espaço arquitetônico do pavilhão estaria simultaneamente associada às resoluções técnicas exemplificadas no sistema construtivo das novas tensoestruturas dos anos 1950-60. Segundo Macul:

A arquitetura de Sérgio Bernardes teve, no início, uma forte referência nas ligações da arquitetura moderna, seguida logo após pela libertação dos paradigmas estabelecidos e canônicos e busca de uma expressividade da forma ligada às sensações provocadas no usuário e na própria natureza, obra se misturando às águas, elementos que voam sobre o solo verde.²²

A arquitetura de Sérgio Bernardes, além de seguir preceitos da arquitetura moderna, também buscou novos rumos dentro do cenário tecnológico sugerido pela arquitetura internacional. Invariavelmente a figura de Frei Otto²³, arquiteto reconhecido pelo seu extenso trabalho de pesquisa formal e funcional sobre as potencialidades das estruturas tensionadas, realizou inúmeras obras datadas entre o final da década de 1950 e durante os

²² MACUL, Márcia. Sérgio Bernardes: arquiteto-humanista-poeta-utopista. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 82, p. 63-69, fev./mar. 1999. p. 69.

²³ Frei Otto nasceu em Siegmarsdorf na Alemanha, em 1925. A partir da observação da facilidade com que as penas dos pássaros permaneciam em vôo por muito tempo, sendo levadas a distâncias muito grandes, Frei Otto começou a se interessar em construir planadores. Os engenhos aéreos e balões a gás exerciam grande influência em sua arquitetura. (OTTO, Frei; RASCH, Bodo. **Finding from: Towards an Architecture of the Minimal**. Stuttgart: Axel Menges, Dec. 1996.).

anos 1960/70. A arquitetura de Frei Otto superou os limites geográficos de sua obra, criando o Instituto de Estruturas Leves, em 1964. Mais tarde, Frei Otto empregou o mesmo raciocínio na construção da sede dos Jogos Olímpicos em Monique, no ano de 1972.

Assim, no primeiro evento de *Brazilian Symposium on Tension Structures*²⁴, a presença de Frei Otto foi fundamental, mencionando algumas das primeiras obras pioneiras no Brasil que seguem o sistema das tensoestruturas, tais como: o Pavilhão do Brasil na Expo'58 de Sérgio Bernardes e o Pavilhão do Rio Grande do Sul construído, entre outros, no Parque Ibirapuera durante as comemorações do IV Centenário em 1954, projetado pelos arquitetos Alberto Borges e Ricardo Costa Alliana. Entretanto, segundo Geraldo Serra²⁵, Frei Otto ainda poderia ter citado outras duas obras de Sérgio Bernardes nesse contexto, mas obviamente Frei Otto não as conhecia: a primeira teria sido o Pavilhão da Siderúrgica Nacional para o mesmo evento organizado no Parque Ibirapuera; a segunda, o Pavilhão de São Cristóvão.

De fato, as obras²⁶ de Frei Otto seguem constantemente a superação das formas geradas por superfícies mínimas, buscando a concepção estrutural da matéria leve. O arquiteto utilizava basicamente modelos qualitativos com membranas geradas a partir de soluções provenientes da água e do sabão. O propósito estava no peso relativo das superestruturas de magnitudes inferiores às cargas solicitadas.²⁷

Outros arquitetos também prosseguiram estudos diante das possibilidades das tensoestruturas, tais como: Félix Candela, na obra do Armazém Cabero, de 1956 e o Restaurante Xochimilco, realizado em 1957 e Kenzo Tange, com Estádio Nacional de Tóquio, de 1964.

Coberturas leves construindo superfícies com formas livres, orgânicas, nos remetem às lonas dos espaços itinerantes, temporários, como as variadas tendas conhecidas ao longo da história. Conceitualmente, as coberturas de lonas são membranas, um tipo de lâmina. [...] sistemas estruturais que usam a lâmina como elemento geométrico em obras permanentes. Frei Otto, Kenzo Tange e Félix Candela são autores de obras que tem em comum mínimas superfícies em

²⁴ Evento realizado em 2002 no auditório Aristo Mila, na FAU/USP, em São Paulo.

²⁵ SERRA, Geraldo. Tensoestruturas e Arquitetura Têxtil. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 102, p. 74-77, jun./jul. 2002.

²⁶ Tanto o Pavilhão - Tanzpavillon der Bundesgartenschau, construído em 1957, na Alemanha, quanto o Pavilhão Alemão da Expo'67, construído em Montreal, ou mesmo O Pavilhão de Lausanne, elaborado na Suíça em 1964, podem ter influenciado diretamente a arquitetura de Sérgio Bernardes (OTTO; RASCH, 1996).

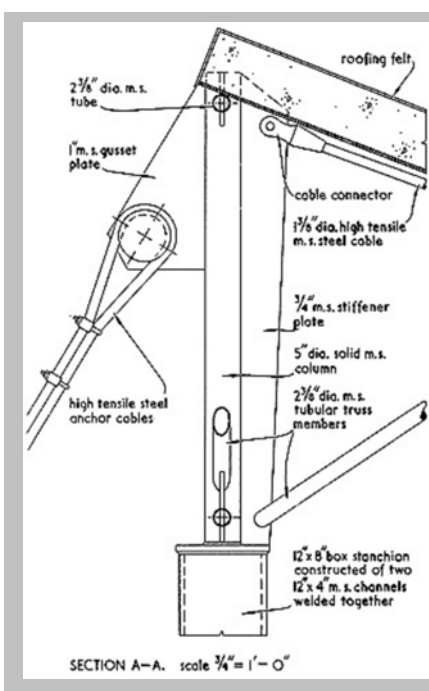
²⁷ REBELLO, Yopanan; BOGEA, Marta; LOPES, Marcos, João. Lâminas: potencialidades de uma geometria. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 82, p. 47-50, fev./mar. 1999.

coberturas leves, vencendo grandes vãos com formas de geometria complexa e natureza simples.²⁸

O conceito de lâmina pode estar associado a três diferentes elementos estruturais: a membrana; a placa e a casca.

A membrana é definida como uma lâmina que possui espessura tão pequena a ponto de não apresentar rigidez suficiente à flexão, não se opondo conseqüentemente às dobras. Porém, é bastante indicada para os trabalhos de esforços à tração simples, oferecendo boa resistência ao ser esticada.

A placa, com uma espessura superior a das membranas, admite tanto os esforços de tração como de compressão simples e momento fletor, apresentando resistência apenas na dobra. Seria um sistema mais versátil por assegurar, na maioria dos casos, uma melhor resistência às solicitações estruturais.



Cobertura é apoiada e tensionada nos quatro pontos –pilares treliçados em estrutura metálica.

Figura 47 - Detalhe Rótula -Tensor.
Fonte: MEURS, 2000, p. 4.

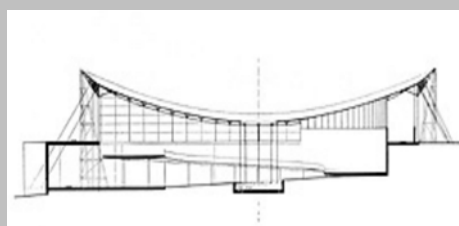


Figura 48 - Corte Longitudinal.
Fonte: MEURS, 2000, p. 3.



Figura 49 - Maquete do Pavilhão.
Fonte: MEURS, 2000, p. 4.

²⁸ Ibid., p. 47.

A casca, por fim, combina as características da membrana e da placa, possuindo pequena espessura e, ao mesmo tempo, resistência à flexão, como no caso das placas.

O maior problema da membrana estaria na ausência de rigidez à flexão, mudando de forma a cada ação externa. Logo, justifica-se a escolha realizada por Sérgio Bernardes para o Pavilhão Brasileiro da Expo'58, o sistema da casca como estrutura de cobertura para o pavilhão, conseqüentemente, agüentaria ventos e outros tipos de esforços externos provenientes da região da exposição, na cidade de Bruxelas. Assim sendo, o generoso espaço interno da construção pôde ser realizado com o auxílio do sistema estrutural de cabos tensores de aço fixados em quatro apoios²⁹ metálicos junto às extremidades do pavilhão, suprimindo a necessidade de possíveis apoios internos.

Deste modo, o Pavilhão Brasileiro seguiu seu propósito aliado às finalidades de conclusão rápida e facilidade de flexibilização das áreas internas com painéis e divisórias baixas. Assim, foram oneradas horas de trabalho e principalmente redução dos custos financeiros.

Então, em uma análise de cinco projetos com coberturas suspensas na Expo'58, Renate Prince e Richard Hobin escreveram em *The Architectural Review*³⁰ que as torres do Pavilhão Brasileiro pareciam leves demais para suportar o peso da cobertura, o que efetivamente não fizeram.³¹ Concluíram que a construção foi submetida à estética do projeto. Polemizaram o fato de que as treliças metálicas não eram realmente sustentadas pelas torres, mas sim 'secretamente' apoiadas sobre pilares. A solução 'barroca', que não funcionava como parecia, aparentemente os decepcionou, mesmo impressionados com a facilidade de Bernardes em construir um vão tão grandioso.

²⁹ Os mastros, elementos resistentes à flexibilidade e compressão, geralmente são construídos em aço, como no caso do Pavilhão Brasileiro. Frequentemente, possuem uma articulação no apoio para submeter-se aos variados momentos fletores. São construídos com seções variáveis, aumentando progressivamente para o centro de apoio. Os mastros finalmente são ancorados por cabos tensores, fixados em blocos de concreto, apoiados ou não em estacas de tração (SERRA, 2002).

³⁰ EXPO'58, 1958.

³¹ 'It seems that the designers of this pavillion had some preconceived idea of a light and elegant structure – a thin membrane between four thin pyloons – but they have chosen a structural form where stability is directly dependent on weight. Faced with this dilemma, the designers have chosen to "express" a make-believe structure and to disguise the actual (e.g. the main) columns, which appear to do no more than hold up the decorative screens, are heavily plated on the inside and actually carry four-fifth of the load of the roofs, whereas the four 'main' pylons could probably be omitted all together.' (PRINCE, Renate; HOBIN, Richard. 'The hanging roof'. *The Architectural Review*, [S.l.], n. 124, p. 132-136, 1958).

A postura de Prince e Hobin talvez caracterizada pelo formal- racionalismo da época não incidiu diretamente na arquitetura de Sérgio Bernardes. O arquiteto pelo jeito não sentiu a necessidade de mostrar que sabia construir uma cobertura tencionada. Ele usou sua capacidade técnica para alcançar um fim mais elevado: um espaço de transparência e enormes vãos, uma economia de custo aliado à sensação de leveza. Caso as torres pudessem ter sido dispensáveis do ponto de visto construtivo, arquitetonicamente tinham um papel muito importante. Definiram os espaços livremente divididos no interior e no exterior do pavilhão e, basicamente, tornavam relativas as leis da gravidade. A imensa cobertura parecia flutuar no céu, contida apenas por torres delgadas e um balão, que ficava balançando no ar.

2.5 RELAÇÕES E PROJETOS REMANECENTES DE SÉRGIO BERNARDES

Os quatro pavilhões de Sérgio Bernardes testemunham os experimentos com estruturas de aço, além de fazer parte dos prédios públicos mais importantes que construiu. No entanto, sua obra é bem mais abrangente. Durante mais de um meio século, Bernardes desenvolveu-se como um projetista e inventor visionário. Os seus projetos seguiram desde pequenos objetos até a organização de continentes inteiros. A televisão brasileira chamou-o de 'Leonardo da Vinci' do nosso tempo. Um elogio que parece um pouco exagerado, uma vez que é relativamente desconhecido no exterior, mas que, levando-se em conta sua imaginação ilimitada, não era totalmente infundada.³²

Sérgio Bernardes não procurou simular qualquer perenidade na obra do Pavilhão Brasileiro, apostou na ousadia formal e demonstração das possibilidades de atirantamentos na tecnologia das estruturas metálicas. Para Cavalcanti:

A planta ortogonal do Pavilhão Brasileiro, de economia de gestos miesiana contrastava com a forma trapezoidal da estrutura, vagamente alusiva a algumas experiências de Reidy e Niemeyer. Apresentava o pavilhão, contudo, uma gramática própria e poética visionária que pontificaram em boa parte da obra teórica e de prédios públicos realizados posteriormente por Bernardes.³³

De certa maneira, as obras do arquiteto Sérgio Bernardes seguiram uma evolução. A insistência no desenvolvimento das coberturas do tipo "asa de borboleta" primeiramente, exemplo Casa de Lotta Macedo Soares, 1951, seguiram uma evolução de suavização das retas, onde a curva começa a predominar, a exemplo da Casa de Jadir de Souza, 1952.

Assim, o resultado frenético dessas coberturas resultou numa série de quatro pavilhões projetados, cuja cobertura se converteu numa das mais elegantes soluções de se abrigar algum programa de necessidades proposto. O Pavilhão de Volta Redonda, de 1953-1954, projetado para abrigar a exposição comemorativa do quarto centenário de São Paulo, revolucionou a técnica e a viabilização de uma construção tão complexa. A técnica do concreto armado esteve presente, assim como o ferro e o aço como estruturas espaciais de altíssima resolução técnica.

O arquiteto Sérgio Bernardes, não se restringiu unicamente às estruturas de concreto armado; também projetou em madeira e aço; experimentou pedras, plásticos, vidro e

³² MEURS, 2000.

³³ CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno**: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 351.

cerâmica ; incorporou até mesmo, neblinas, cortinas d'água , reflexos, sons e odores em seus projetos. Seu extenso vocabulário arquitetônico proporcionou uma abertura de linguagens e tentativas novas no campo da arquitetura brasileira. O arquiteto nunca procurou expressar uma identidade coletiva ou então determinar um caráter próprio para suas obras, as mutações se davam na ordem pessoal instigada pela curiosidade e novidade.

Em *For You*, estudo de pequenos módulos habitacionais suspensos por cabos de aço, a principal justificativa estaria associada à liberação do solo, permitindo a máxima preservação da mata nativa da cidade de Parati, no Rio de Janeiro. Segundo Macul:

Na área específica do projeto arquitetônico, Sérgio tem estudos de casas aéreas, como as idéias metabolistas dos primórdios dos anos 50'. Sua proposta para uma área habitacional em Parati 'For You', pendurada em pequenos módulos acabados em 'contêineres' habitacionais sob extensos cabos de aço, deixando totalmente livre a paisagem natural abaixo. A sofisticação tecnológica – energia, telefone – é levada por teleférico. Um rotor acoplado ao teleférico que leva esgotos e até biodigestores produtores de gás para consumo. Arquitetura espacial e projeto ecológico - possível, mas não realizado.³⁴

Para a autora, o projeto teve algo em comum com os projetos arquitetônicos do hotel não executado em Manaus (1963), e o hotel construído em frente à praia de João Pessoa (1966), onde o impacto das construções na natureza existente foi sempre mínimo. Todos os projetos parecem viáveis e realistas. “[...] Bernardes produz sonhos realistas, que às vezes fazem a realidade parecer irreal.”³⁵

A pesar destas afirmações, os projetos ainda pareciam carecer de viabilidade técnica ou mesmo financeira, devido à dificuldade brasileira de possuir técnicos estruturais capacitados à execução desses projetos tão idealizados pelo arquiteto.

“[...] o Pavilhão de São Cristóvão, obra que enfrentou as vicissitudes de uma tecnologia insuficiente para a sua ereção nas condições projetadas pelo arquiteto.”³⁶

A proposta para o Hotel Manaus, o Domus Geodésico, teria o acesso limitado por uma constante travessia de barcos junto ao rio Negro. Fundamentava-se em não construir estradas no coração da Floresta Amazônica. A grande cobertura do tipo 'bolha climática' teria a função de recriar microclimas específicos para amenizar o impacto aos turistas de todas as partes do mundo. Segundo Macul, o projeto teria sido inspirado sob certo aspecto, nas criações de B. Fuller dos anos sessenta.

³⁴ MACUL, 1999, p. 68.

³⁵ MEURS, 2000.

³⁶ SERRA, 2002, p. 74.

Outro audacioso projeto de 1965, estaria representado na proposta de verticalização da cidade do Rio de Janeiro em 156 torres helicoidais, com 600m de altura. O sistema de transporte estaria composto por um mon trilho elevado e *freeways* no térreo que se interligariam diretamente à base da torre.

Na tentativa de realizar idéias³⁷ e sonhos, Sérgio Bernardes criou o Laboratório de Investigações Conceituais, o LIC. Foi uma entidade criada sem fins lucrativos que tinha como único capital: a idéia e o projeto. Seu principal propósito estaria em organizar e atender melhor as necessidades do homem e do espaço. As principais preocupações de Bernardes estariam baseadas nos conceitos de mobilidade do homem.³⁸

Seu lema e sua curiosidade são sempre confirmados pela hipótese de que o que existe é sempre uma provocação para o que não existe. Para ele, o arquiteto não é um projetista de edifício ou cidade, mas uma pessoa criativa que tem que investigar e propor melhorias para o mundo.³⁹

³⁷ Uma de suas teses mais surpreendentes e que data dos anos 70 é a divisão do mapa do Brasil em regiões auto-sustentáveis. É uma proposta para uma nova divisão administrativa do país baseada em rios – seriam formadas dezessete ilhas ou regiões onde se concentrariam cidades e zonas de produção. Assemelha-se a outro projeto também utópico – Estudo Geométrico do Brasil pelos eixos de reservas minerais. É um projeto que diz respeito ao aproveitamento da plena capacidade auto-sustentável do país de sobrevivência nativa.

³⁸ As noções de mobilidade do habitat foram, sobretudo abordadas fora das seções do CIAM, e por alguns observadores como Pére Lohaille, Guy rottier, Candilis, o polonês Soltan e Yona Friedman. É a partir destas idéias e projetos que fervilham com freqüência no urbanismo dos anos sessenta que se dá o conceito de mobilidade. Em *Urban Structure*, Yona Friedman comenta sobre os sistemas de planejamento e organização do homem em um contexto de grupo social: O homem e sua ocupação; o homem vivendo em grupos; e o homem precisando de equilíbrio entre o interior e o exterior. O casal Inglês Alison e Peter Smitschon, falam das megaestruturas como estruturas que às vezes podem ser inflexíveis e, portanto, quanto maior a separação das atividades, menor a densidade e melhor a independência do movimento veicular assim como serviços de articulação e função. Michael Webb, propôs dentro da arquitetura móvel, o projeto das casas contêineres, que são acopláveis e de posições variáveis tanto na vertical quanto na horizontal. Através do uso de novos materiais tecnológicos e até o plástico injetável com possíveis evoluções. David Greene, também do grupo Archigram propôs a casa cápsula de forma mais orgânica. Uma variação do chamado trailer, pois pode ser carregado de um lugar a outro, utilizando-se de um design extremamente arrojado. Ele também criou o projeto para a cápsula individual podendo ser pendurada em estruturas pré-existentes que se abasteceriam de água e luz por meios de conexões que se assemelham a uma árvore cuja seiva alimenta suas folhas através de galhos e ramificações conectadas a um caule central. (RAGON, Michel. **Histoire Mondiale de architecture et de l'urbanisme modernes**. Paris: Casterman, 1986. t. 3).

³⁹ MACUL, 1999, p. 69.

O arquiteto Sérgio Bernardes demonstrou verdadeiramente uma preocupação real com os estudos da arquitetura móvel⁴⁰. Suas propostas partiam do princípio em que cada indivíduo deveria pagar um seguro que lhe garantisse o direito de moradia em qualquer lugar do planeta, onde uma empresa de seguros seria responsável pelo processo de habitação.

Porém, seus estudos diferem da entonação social contida originalmente nas primeiras propostas de mobilidade das décadas de 50' e 60'.⁴¹ A noção de propriedade parece ter-se distanciado do ideal comunitário onde todos poderiam usufruir as qualidades tecnológicas com o mesmo alcance. Apesar de tudo, algumas de suas idéias compreenderam elementos comuns: a idéia de interligar cidades ou mesmo megaestruturas através de vias rápidas para um melhor funcionamento da vida social nômade.

Entretanto, é preciso enfatizar que o verdadeiro conceito de nomadismo está basicamente associado à forma de vida e não a arquitetura diretamente. O homem não se fixa na terra, a habitação e o deslocamento são constantes em busca do alimento e trabalho primeiramente. A partir de então, o homem não residiria na terra com propriedade, não mais existiriam referências fixas para o seu habitat. O nomadismo teve por fim seu significado associado à transposição local e conseqüente flexibilidade e adaptabilidade.

Assim, as palavras flexibilidade e adaptabilidade estão presentes em sua maioria nas obras do arquiteto não no sentido nômade, mas presentes na forma de arquiteturas efêmeras quando se relaciona, principalmente, à série dos quatro pavilhões construídos em exposições locais e internacionais, como no caso do Pavilhão Brasileiro em Bruxelas.

Nos outros pavilhões que projetou, foram utilizadas coberturas moldadas sobre tirantes de aço – como no caso do Pavilhão de São Cristóvão, de 1960 projetado para a Exposição Internacional da Indústria e Comércio do Rio de Janeiro. Na cobertura, foi sugerida uma abertura zenital como no caso do Pavilhão da Expo'58, na forma oval com 250 metros de extensão sobre o eixo principal, o eixo longitudinal. Na extensão da largura, foi executada uma cinta de amarração em concreto para assegurar outros esforços externos, por fim, se ancoram aos cabos tensores. A solução desta cobertura e de todas as outras referentes aos quatro pavilhões estava baseada na criação de uma malha de cabos estruturais mais

⁴⁰ O conceito de propriedade por toda a eternidade poderia ser um sistema decisivo para esta idade de ouro. Mas a aplicação prática deste sistema encontra um dos seus maiores obstáculos na arquitetura, já que a forma e o uso desta tem uma duração mais longa que os períodos de mudança previstos, e que sobrepõem mesmo a vida humana. A massa inerte de uma cidade sendo um obstáculo foi então um dos métodos de construções modificáveis que se aplicaram aos membros do Grupo de Estudos de Arquitetura Móvel.

⁴¹ Percursos dos metabolistas japoneses, os clusters dos Smitsjons junto às cidades utópicas de Yona Fridman, Paolo Soleri, Superestúdio e B. Fuller entre outros. Cultivavam a idéia do ócio, um nomadismo e contraposição à vida em casa e de reclusão.

espessos e outra sobre os cabos mais finos, como uma tela aramada. Em seguida, lançava-se um material plástico por cima e por baixo da malha, transformando-se em uma laje plástica com certa flexibilidade e peso estático, suficientemente forte para resistir à ação dos ventos e possíveis deformações formais do material. Infelizmente, a execução da obra não seguiu essas especificações, a solução da cobertura para o Pavilhão de São Cristóvão foi modificada para telhas plásticas que não resistiram à ação dos ventos, posteriormente foram trocadas por telhas de alumínio, até o incêndio ocorrido no ano de 1980.

Ainda, conforme Macul:

Sérgio acredita na arquitetura como composição de impressões sensíveis de emoção, cores, formas e materiais não usuais. A pessoal revisão conceitual passa por uma maneira especial de entender o mundo, as coisas e o homem, em que cada descoberta e cada leitura permite novas interpretações como acontece com os grandes artistas.⁴²

Essa postura de inventar o futuro caracterizou o Brasil da Era JK: a vontade de criar uma civilização moderna nos trópicos, a determinação em construir a nova capital, Brasília, em mil dias e a magia para suspender com um balão inflável um prédio inteiro. Uma mentalidade que no Brasil já desapareceu do horizonte há muito tempo.⁴³

Da mesma maneira, jamais, uma arquitetura pensada para o espetáculo, mas para o homem. Ao contrário da maioria dos discursos em geral centrados no objeto arquitetônico, os projetos de Sérgio eram apresentados sempre do ponto de vista da vivência e das qualidades que este ou aquele espaço proporcionariam aos usuários, sem falar da ênfase dada a sua relação com o entorno. Livre, criativa e provocante, sua arquitetura foi sempre pautada pelo respeito à natureza e pela preocupação com o desenvolvimento do homem e da humanidade. As proporções dos espaços, as visuais e os percursos eram estudados em relação ao homem, fazendo com que matéria e tecnologia estabelecessem relação perfeita com natureza e sociedade. Suas obras apresentam também grande variedade de materiais e técnicas construtivas.⁴⁴

⁴² MACUL, 1999, p. 69.

⁴³ MEURS, 2000.

⁴⁴ BACKHEUSER, João Pedro. **Projeto**, São Paulo: ArcoWeb, 2000. João Pedro Backheuser é arquiteto e urbanista pela Universidade Santa Úrsula (1994) e mestre em arquitetura e desenho urbano pela Universidade Colúmbia, Nova York. cursou pós-graduação em nível de especialização em arquitetura brasileira na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco (1997), onde apresentou monografia sobre a obra de Sérgio Bernardes. Lecionou na Universidade Santa Úrsula em 2001 e, desde esse ano, é professor de projeto de arquitetura da Universidade Estácio de Sá.

Assim, o Pavilhão Brasileiro exposto na Feira Mundial de Bruxelas, em 1958, esteve presente na IV Bienal de Arquitetura de São Paulo. Nesse evento, o pavilhão foi apresentado na forma de painéis, fotos e maquete. O curador Mil de Kooning foi o encarregado pela coleta e organização do material até então disponível em catálogos e revistas específicas sobre as *World Fairs*.

Tendo em vista sua importância na arquitetura brasileira, a Fundação Bienal de São Paulo não poupou convites para a exposição e registro sobre os pavilhões brasileiros até os anos 1980. As Bienais brasileiras de arquitetura não passaram de eventos pelos quais foi possível tirar a temperatura sobre o que estava sendo produzido dentro da arquitetura brasileira durante as últimas décadas. Assim sendo, eram possíveis identificar quais as tendências, conceitos, posições e debates sobre a profissão.

O projeto do Pavilhão Brasileiro, também esteve presente em divulgações internacionais como em '*Exhibitions*'⁴⁵, onde outros pavilhões como o Pavilhão Suíço, Pavilhão Alemão, Pavilhão Japonês, Pavilhão Espanhol, Checoslováquia, participantes da Feira Internacional de Bruxelas, compartilharam do mesmo prestígio.

⁴⁵ FRANCK, Klaus. **Exhibitions**: a survey of international designs. Nova York: Frederick A. Praeger, 1961.

CAPÍTULO III

O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'70

CAPÍTULO III – O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'70

3.1 PANORAMA BRASILEIRO ANOS 1960-1970: BRUTALISMO X ESCOLA PAULISTA X PAULO MENDES DA ROCHA

Depois da participação do Brasil na Expo' Bruxelas de 1958, doze anos mais tarde, o Brasil se apresentou na Exposição Universal de Osaka, em 1970. Desde então, a arquitetura brasileira tomou uma nova direção, onde a arquitetura paulista brutalista tomava força consideravelmente dentro do espectro brasileiro, o Pavilhão Brasileiro expressava claramente essa representação. Assim, a influência do brutalismo internacional era bastante significativa no processo desse caminho traçado pela arquitetura paulista. A tal ponto de o brutalismo internacional ter encontrado no Brasil novos adeptos.

A definição da corrente do brutalismo¹ internacional pode ser interpretada sob diversos aspectos. A versão terminológica para a palavra “Neobrutalismo” não segue a mesma concepção de “Novo Brutalismo”. Ambos os termos encontraram-se consolidados na Inglaterra, porém, diferem não só gramaticalmente como também conceitualmente: a versão “Neobrutalista” segue uma denominação estilística, como Neoclássico ou Neogótico, como uma retomada ao passado, enquanto que o “Novo brutalismo” responde a uma aceção nova, de vanguarda, de nova compreensão perante a arquitetura, descreve um programa aliado a uma atitude.

A organização ‘*Architect’s Department of London Country Council*’ foi uma das poucas organizações que acolheu o trabalho de jovens recém graduados durante as décadas de 1950 e 1960, na Inglaterra. Foi um departamento que se manteve aberto e vivo sobre um fator predominante: a consciência social dos arquitetos da geração anterior precursores de alguns ideais. Fortalecera-se em muitos casos, a aceitação doutrinária de alguns ideais comunistas.²

Essa geração buscou uma justificativa histórica para seus conceitos, principalmente, através do domínio das tradições da própria arquitetura moderna junto às demais tradições do classicismo. Em primeiro lugar, dando a ênfase aos credores de formas, tais como: Le Corbusier e Mies van der Rohe, junto a personalidades, como Ritveld, cuja casa Schörder foi descrita pelos Smithson como uma das poucas edificações verdadeiramente canônicas da Europa em uma surpreendente e sugestiva expressão própria.

A fundamental inovação da ‘*Unité d’Habitation*’ de Marselha, em 1948, não consistiu em seus sugestivos módulos, nem em sua original distribuição, ou então em suas pretensões sociológicas, se não, no fato de Le Corbusier abandonar a idéia fixa do pós-guerra de que o concreto armado era um material oriundo da era da máquina. Essa idéia se mostrava aceitável durante os anos 1930-1940 por recursos que até então se ensaiavam como: ‘o concreto visto apenas como reboco ou pintura’. Porém, nos anos seguintes, Le Corbusier

¹ Segundo Banham, o termo “brutalista” foi empregado rapidamente por um grupo de jovens arquitetos britânicos, e principalmente associado aos Smithson por duas razões: primeiro porque estes estavam preparados para justificá-lo seriamente; e segundo porque Peter Smithson havia sido chamado de “Brutus” por seus colegas e companheiros de turma, durante a sua época de estudante, era associado ao suposto herói romano “Brutus”. Quando esta história passou ao conhecimento público através da ‘*Architecture Design*’, a situação já estava tão avançada que nenhuma outra palavra como o “brutalismo” poderia servir para denominar os Smithson e muitos outros arquitetos daquela geração, apressavam a denominar uma arquitetura que ainda estava por vir (BANHAM, Reyner. **El brutalismo en arquitectura: Ética o estética?** Barcelona: Gustavo Gili, 1996).

² Segundo Banham (1996), esta doutrina comunista se aplicava basicamente sobre a estética marxista, sem que signifique necessariamente a afiliação ao partido comunista. Muitos arquitetos ingleses eram simpatizantes nas questões puramente estilísticas. A arquitetura marxista desta época tinha sua tendência ao caráter superficial. Era uma etiqueta estilística de melhor repercussão que o realismo socialista, encarado ordinariamente pela palavra socialista, significava uma esquerda revolucionária.

passava a expressar uma visão nova sobre alguns pensamentos da 'boa arquitetura'. Esta, por sua vez, deveria refletir uma certa dose de autoridade, talvez regida basicamente pela obra da 'Unité' de Marselha, portanto, para Banham, a arquitetura deveria estabelecer relações emocionantes com os materiais brutos e, assim, construir determinadas relações desta ordem. Essas, deveriam ser as ambições centrais do Brutalismo.³

Segundo o autor, a primeira obra pela qual levou o título de 'Novo Brutalismo', não se deve a Le Corbusier, mas ao mestre Mies van der Rohe. Uma obra pela qual se teve amostra um exercício bastante purista de integração das superfícies tratadas com espírito naturalista e materiais bem acabados como o vidro e o aço, aqui encarados como materiais tecnológicos inertes ao fogo. Uma essência bastante gramatical com relação à armadura aparente junto às paredes de vedação.



Figura 50 – *Unité d'Habitation*, em Marselha.

Fonte: Fotos da autora, França, 2003.

Figura 51 e 52 – *Unité d'Habitation*, em Marselha.

Fonte: Fotos da autora, França, 2003.

Figura 53 – Escola Hunstanton Unité Habitation – Marselha.

Fonte: BANHAM, 1996, p. 33.

A 'Unité', por outro lado, alcançou sua excelência na rusticidade das imperfeições técnicas do emprego do concreto bruto, enquanto que instituiu submeteu-se a uma série de ajustes tecnológicos na perfeição dos encaixes e soldagens submetidos ao material. Este último material encontrava-se abundantemente no mercado da construção civil americana. Pode parecer surpreendente, mas a partir destes bons princípios, a repercussão maior se deu pelo concreto bruto na 'Unité' de Marselha. Um princípio que também se aprovou unilateralmente com os materiais empregados por Mies van der Rohe através do aço, vidro e tijolo aparente nos edifícios do "Illions Institute of Tecnology", em Chicago. De qualquer maneira, puderam ver que Mies empregava honradamente o aço como material de construção, utilizando-o não

³ BANHAM, 1996.

como ideal abstrato de rigor, senão como substância real dotada de superfície, conteúdo e caráter próprios.

A primeira obra concluída em que os próprios autores julgaram pertencente ao 'Novo Brutalismo', foi a escola secundária, *Hunstanton*. Cronologicamente, ela foi projetada antes mesmo do termo 'Brutalista' existir, ou seja, antes mesmo da pronúncia de Hans Asplund à qualificação da palavra em edições da revista *Architecture Design*, revista inglesa.

A escola foi fruto de um concurso pelo qual se destacaram como prêmio maior, os jovens arquitetos Alison e Peter Smithson na Inglaterra, em 1949.

Nesse meio tempo, Le Corbusier concluía a *Unité d'Habitation*, em Marselha. Com relação ao *Institute Tecnology of Illions*, as diferenças se transfiguravam por uma série de atitudes ou desnecessárias congratulações. De início, a escola *Hunstanton* não tinha perigo de que as fachadas fossem vistas como algo sem terminação.

Como se tem visto a escola de *Hunstanton* foi finalmente publicada numa situação pela qual as palavras 'Novo Brutalismo' já circulavam e haviam adquirido um certo sentido na sua profundidade graças às obras realizadas e vistas mais adiante na sua relação mais ampla com o concreto bruto. O termo se respaldou sobre os arquitetos Smithson, mas, no entanto, conferiu méritos e qualidades distintas sobre outros arquitetos cujo conceito 'brutalista' se difundiu.

Nas artes, a exposição organizada pelos Smithson junto ao fotógrafo Nigel Henderson e o escultor Edoardo Paolozzi se deu em grande importância na relação existente entre o Novo Brutalismo e as manifestações similares em outras áreas da cultura social daquele período. O grupo formado por Nigel Henderson, Edoardo Paolozzi e os Smithson, expuseram cento e vinte e duas imagens na exposição conhecida como "*Parallel o Life na Art*"⁴, em 1953. Um ano

⁴ O Evento do '*Paralle of Life and Art*', foi uma das etapas cruciais na demolição do prestígio intelectual do movimento que integrava a arte abstrata formalista, em Londres. De certa forma, a Inglaterra aceitou a abstração fotográfica em duas dimensões: valorizando as qualidades das texturas do tipo granulada e os efeitos do claro e escuro, do preto no branco e vice-versa, nas ampliações fotográficas sobre o papel. Sem dúvida, essas demonstrações contribuíram para iluminar os vários caminhos da ação arquitetônica brutalista. Até então, durante os anos de 1954-1955, se viu circularem controvérsias e críticas às concepções do brutalismo, tais como: Certos Modernistas especulativos provindos da *Beaux-arts*, consideravam o brutalismo como uma investigação de fundamentos para a arquitetura, pela qual eles aderiam com seus conhecimentos; a experiência prática dos métodos dos Smithson, no campo civil de técnicas de engenharia, colaborou com o respeito a certos elementos tradicionais pragmáticos ingleses; um grupo de opinião, de orientação mais estética, com base a conhecedores da evolução recente das artes, como por exemplo, a 'música concreta' e 'o expressionismo abstrato', consideraram o Novo Brutalismo como parte ampla da revolução mundial dos jovens contra as categorias já estabelecidas. Uma reação a favor da experiência direta, física e emocional, dentro do próprio processo criador.

antes, Paolozzi já havia participado em uma publicação “*Un Art autre*”, junto a Jackson Pollock, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Georges Mathieu e outros representantes do movimento “*antiart*” do período. Muitas dessas mostras, revelaram cenas de violência, imagens distorcidas ou antiestéticas da figura humana, e para tudo estava a textura áspera, considerada claramente por seus colaboradores, uma de suas principais virtudes. Essas texturas ásperas facilitaram as críticas superficiais que relacionavam ao concreto aparente e às superfícies de tijolos à vista na obra de *Hunstanton*. Por essa razão se supôs a relação de outros aspectos da exposição como correspondentes na arquitetura da escola *Hunstanton*, condenada como inumana, repulsiva e brutal. Tais objeções se alastram sobre essa e outras obras dos Smithson, denominadas como obras anti-humanistas que não levavam em conta o bem estar.

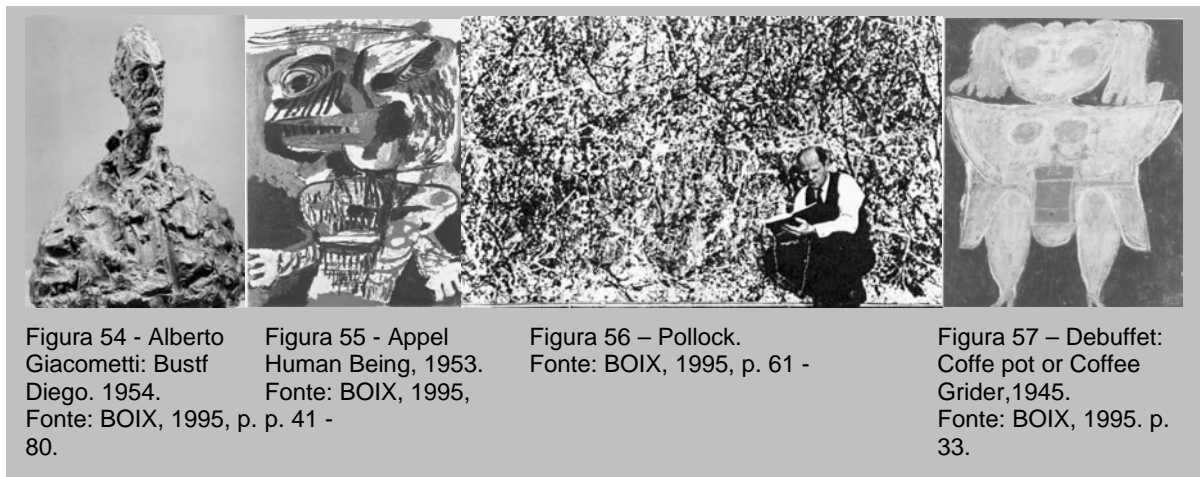


Figura 54 - Alberto Giacometti: Bustf Diego. 1954. Fonte: BOIX, 1995, p. p. 41 - 80.

Figura 55 - Appel Human Being, 1953. Fonte: BOIX, 1995,

Figura 56 – Pollock. Fonte: BOIX, 1995, p. 61 -

Figura 57 – Debuffet: Coffe pot or Coffee Grider,1945. Fonte: BOIX, 1995. p. 33.

Mas a relação principal não estava no tratamento generalizado das superfícies ,mas na atitude e capacidade de contestar o sistema britânico e até mesmo o gosto ponderado para o

A relação entre os ideais brutalistas e fim dos CIAM's, está ligada intimamente às atividades desenvolvidas pelo grupo do Team-X, uma parte destes participantes estava sendo liderada pelos Smithson, cujos valores cresciam diante dos contínuos desacertos da comunidade arquitetônica que havia fundado os CIAM's.

Segundo Banham (1996, p. 45): “[...] os Johnson , Johansen e Rudolph, da cena americana, foram mais rápidos que eu para ver que os brutalistas eram, realmente, seus aliados, não aos meios, confinados em última instância, à tradição clássica não na tecnologia.” Com respeito à estética da relação brutalista, igual que as demais tendências reformistas em arquitetura, retrocederam a Adolf Loos, William Morris, Carlo Lodoli e Colin Campbell.

que realmente poderia ser visto como 'feio' ou 'belo'. Pondo em choque o conceito beleza e estética.

O brutalismo certamente chegou a ser uma arquitetura, um idioma ou até mesmo um estilo vernáculo. Sua estética, porém, chegou a ser universal dentro da variabilidade arquitetônica, inclusive subtraindo ou transformado alguns princípios das primeiras pretensões - de ser uma ética. Segundo Fuão, no Brasil as idéias do Novo Brutalismo fizeram uma escola:

Ainda que muitos tentem escamotear ou negar sua influência, e devido ao duro contexto político dos anos 60-70 ficou associado a uma forma de resistência e identidade arquitetônica nacional. Acreditava-se que seus princípios éticos e estéticos eram capazes de produzir também uma transformação social e política. Essas mesmas formas resistentes à ditadura também endureceram, na forma do concreto aparente e que tornariam-se, nos anos 80, um obstáculo a entrada das novas idéias nem sempre simpáticas a modernidade dos anos 70.⁵

Naquele momento, o arquiteto se via encorajado pela luta de uma construção de um país independente do poderio estrangeiro, transpondo, de certa forma, os ideais e pensamentos na arquitetura paulistana brasileira.⁶

Devido aos esforços de Rino Levi, Oswaldo Bratke e João Batista Vilanova Artigas, a arquitetura moderna paulista se desenvolveu em uma nova cultura situada na prática profissional. Segundo o autor Antonio Carlos Lemos (1985), Vilanova Artigas foi quem permitiu uma definição própria para arquitetura de São Paulo na metade da década de 1950. Sua revisão formal efetiva impulsionou uma nova tendência na arquitetura paulista de entonação estética própria defensora de uma maneira paulista de projetar em contrapartida à escola carioca.

Na primeira metade da década de 1950, Vilanova Artigas defendia um discurso puramente nacionalista, lutava contra qualquer influência externa. Para ele, assumir a obra de Le Corbusier como referência seria como submeter-se à chamada "penetração imperialista".

Praticamente, a busca de uma arquitetura nacional e progressista, no sentido de não continuar praticando o velho neocolonial ou importando as formas dos países estrangeiros sempre esteve presente nas declarações de Artigas. Não seria exagero dizer que existe um processo xenófobo

⁵ FUÃO, Freitas, Fernando. Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno. **Arquitextos**: texto especial, São Paulo, n. 36, p. 1-8, dez. 2000. Artigo inédito apresentado no III DOCOMOMO em São Paulo/SP, em dez. 1999.

⁶ SANVITTO, Maria Luiza Adams, **Brutalismo paulista**: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972. 1994. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 1994.

na cultura brasileira na busca e afirmação de uma identidade nacional, e que data de longo tempo, desde o século XIX com o romantismo brasileiro, na exaltação do indianismo, atravessa a Semana de Arte Moderna em 1922, concretiza-se com o neocolonial, e vem aparecer ainda nos anos 60-70 com o Brutalismo caboclo, ou caipira como às vezes ironicamente prefiro designar. [...] Essas oportunas omissões de Artigas, para não comparar-se aos Novos Brutalistas, acabou por gerar na Historiografia da arquitetura brasileira um discurso apenas estético- político, cuja a responsabilidade social do arquiteto se sustentava no conceito de projeto como um instrumento de emancipação política e ideológica. Essa preocupação, com o desenho propriamente dito, contribuiu com que se tomasse os valores formais estéticos do mestre Corbu, e não das proposições teóricas inglesas.⁷

Mais tarde, passado o período de exaltação ideológica, Vilanova Artigas admite ter sido influenciado pela produção de Le Corbusier em sua atuação durante a década de 1950.

Vínhamos de 45, da vitória sobre o nazismo, da perspectiva de um novo mundo, da democratização que nosso país vivia, particularmente naquele momento [...]. Do lado cultural busquei traduzir todas estas mudanças nas casas que projetei e, ao observar como o povo constrói suas casas, escolhi como arquiteto, aspectos peculiares da nossa gente. Não queria copiar Le Corbusier. [...] certamente, há influência, mas não só dele. Inicialmente busquei respostas em Frank Loyd Wright.⁸

Segundo Fuão:

A ética proposta por Artigas parece ser escorregadia. Não sei se Artigas conhecia as posturas éticas e estéticas dos Novos brutalistas ingleses, mas não fazia questão de declarar, e se realmente conhecia, não era o suficiente para a compreensão do que acontecia. [...] Mas a medida em que se estudam as relações de Artigas com os concretistas percebe-se realmente como ele estava realmente vinculado a uma estética universal.⁹



Figura 58 - FAU/USP – Vilanova Artigas.
Fonte: Fotos da autora, São Paulo 2004



Figura 59 – Interior, atelier de Projeto.
Fonte: Fotos da autora, São Paulo 2004



Figura 60 – Interior, atelier de projeto.
Fonte: Fotos da autora, São Paulo 2004

A arquitetura de Vilanova Artigas teve a intenção de formular um novo pensamento, a origem do movimento estava em desacordo com a via formalista de Oscar Niemeyer até aquele momento. Embora houvesse respeito pelo arquiteto carioca, seu pensamento diferia. Para ele, a produção arquitetônica deveria estar conectada aos sentimentos político-sociais de seus ideais. A dissociação que Niemeyer fazia entre a política e o trabalho como arquiteto era incompreensível.

Para Vilanova Artigas, o pensamento arquitetônico deveria caracterizar-se fundamentalmente com a habitação popular e a séria questão social brasileira, enquanto que arquitetos cariocas viam-se envolvidos subitamente aos aspectos formais estéticos. Nesse contexto, o divisor de águas encontrava-se no eixo Rio - São Paulo, a arquitetura brasileira encontrava-se segmentada em duas vias, onde a Escola Carioca e a Escola Paulista disputavam por diferentes ideais.

Portanto, a década de 1960 foi considerada uma década bastante produtiva na história da arquitetura de São Paulo, marcada pela ética aplicada às formas da arquitetura. Os arquitetos ligados à corrente 'brutalista', demonstravam seu forte apego às questões políticas e sociais do país. Enquanto que por um lado a falta de política habitacional não promovia esses eventos, um grupo de arquitetos ansiosos por aplicar suas idéias no canteiro de obras se multiplicava. Não podiam praticar diretamente suas idéias na casa popular, mas por outro lado havia uma maneira pela qual eles supriam essa prática, era nas casas burguesas as quais acolhiam e permitiam a novidade pela qual esse laboratório de experimentação da casa popular se desenvolvia.

Segundo Fvão:

É literalmente curioso observar que em toda a grande produção arquitetônica brasileira dos anos 60-70 com características descaradamente brutalista; seja em seu sentido ético social de uma busca pelos aspectos culturais de identidade, ou seja, exatamente pelo código estético de utilização de materiais (concreto bruto, tijolos à vista, instalações aparentes, destaque das caixas d'água, destaque volumétrico de elevadores e escadas); não se faça referência ao vocabulário formal e teórico dos Novos brutalistas. O discurso girava sempre em torno a descrição simplista do projeto, dos materiais, da criatividade estrutural, exaltava o aspecto revolucionário do programa, a

organização não convencional da casa, a fluidez e polivalência dos espaços, a simplicidade e a 'pobreza' adequada dos materiais.¹⁰

A partir dos princípios éticos, a ideologia da arquitetura paulista dos anos 1960 teve de certa forma alguma identificação no Novo Brutalismo Inglês, na maneira de elaborar e conceber um projeto. Os aspectos estéticos estariam relacionados ao racionalismo formal de Le Corbusier, expresso pelas superfícies do concreto aparente aliado as possibilidades compositivas do prisma geométrico.

Assim sendo, a confirmação com relação às influências tanto da ética quanto da estética, encontram-se expressas na característica estrutural vista no concreto aparente, tão utilizado por Vilanova Artigas e seus seguidores. A visualização da estrutura, de uma forma quase didática, mostrando a postura ética junto à verdade. Segundo Sergio Ferro, o concreto à vista apresentara uma característica diferenciada no Brutalismo Paulista com relação ao Brutalismo tardio de Le Corbusier e até mesmo com relação ao Brutalismo Inglês. No Brasil, o concreto aparente foi utilizado de forma a expressar a força de uma estrutura verdadeira, contrapondo-se às correntes estrangeiras, cujos elementos de composição e de arquitetura escondiam muitas vezes os elementos estruturais. Mesmo que em algumas obras do Brutalismo Paulista o concreto tenha sido utilizado como vedação, nunca chegou a dissimular o propósito de uma estrutura, sempre foi possível identificar facilmente os componentes estruturais propostos no projeto. O pensamento arquitetônico do Brutalismo Paulista estava imbuído de ética – honestidade estrutural junto à verdade dos materiais, não permitiam a dissimulação estrutural.

Portanto, em São Paulo foi possível destacar a existência de um grupo com novas posturas em relação ao reconhecimento de referenciais, origens e precedentes nacionais. Deveu suas origens às posições defendidas por Vilanova Artigas durante a década de '50. Sua obra arquitetônica exemplificava um Brasil ideal, procurava soluções para os problemas nacionais. Influenciado por obras estrangeiras, mas sempre procurando defender uma produção nacional com características brasileiras.

No Brasil, a postura ética chegou a um extremo, ultrapassando a consideração que as correntes estrangeiras tinham com esse preceito. Essa característica do brutalismo nacional pode ser atribuída ao trabalho desenvolvido por Vilanova Artigas, como principal difusor dessa tendência a partir dos anos 1950. A sinceridade construtiva propagada em suas aulas, ultrapassava os limites de uma ética no processo de ser uma didática. Assim, Sergio Ferro relata uma mensagem transmitida por Vilanova Artigas como seu professor.

¹⁰ FUÃO, 2000, p. 7.

Lembro de certas aulas, onde Artigas falava da estrutura considerando que se podia e devia em certos casos exagerar alguns detalhes, alguns pilares, não no sentido de enganar, mas, ao contrário, para tornar ainda mais explícita a estrutura real, o comportamento real dos materiais. Era quase uma mentira ética, uma mentira didática.¹¹

Outros arquitetos se empenharam no sentido de prosseguir essa corrente, afinal de contas o caminho já estava traçado e até aquele momento, apoiava-se na própria escola de arquitetura, que promovia e participava ativamente na propagação desses ideais. Mais tarde, outros arquitetos começam a ser reconhecidos, a figura representada por Paulo Mendes da Rocha se estabelecera com igual reconhecimento por suas obras. Sua arquitetura partira de uma formal postura e coerência, que nascera da fascinação pela engenharia aliada à técnica, recriando consecutivos espaços arquitetônicos subordinados à forma estrutural. Para Montaner:

[...] a obra de Paulo Mendes da Rocha , segue um projeto moderno que se basta no domínio do saber técnico e na intensidade conceitual, no mecanismo da abstração, na vontade de inserção urbana junto à vocação social. As propostas realizadas pelos mestres do movimento moderno, Mies Van der Rohe e Le Corbusier, têm sido reinterpretadas a partir de um acético e insistente esforço de abstração. Sem dúvida, a experiência brasileira de Le Corbusier influenciou drasticamente o Arquiteto Paulo Mendes da Rocha, assim como várias outras gerações de arquitetos.¹²

A arquitetura de Paulo Mendes da Rocha é clara manifestação de uma retomada destas correntes européias, entretanto, realizada de maneira consciente e crítica. Foi de certa forma uma produção que manifestou sua confiança maior na racionalidade tecnológica, valendo-se da autonomia das formas abstratas geométricas para impor-se sobre a morfologia natural.

Na compreensão da arquitetura como construção do espaço da civilização do homem moderno, isto é, o habitante da cidade – antítese do campo – afasta-se da dimensão dicotômica, característica do período inicial de implantação da arquitetura moderna no país, decorrente da dificuldade de conciliar a racionalidade geométrica do espaço moderno com a desordem da exuberante paisagem natural, abreviando-se em obra eminentemente urbana.¹³ Como expressou Solot:

¹¹ ACAYABA, Marlene. Residências em São Paulo 1947-1975. **Projeto**, São Paulo, p. 68, abr. 1986. p. 68.

¹² MONTANER, Maria Josep; VILAC, Isabel Maria. **Paulo Mendes da Rocha**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. p. 6.

¹³ SOLOT, Denise Chini. **Paulo Mendes da Rocha estrutura: o êxito da forma**. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2004.

Se a gênese de uma postura foi introduzida aos arquitetos brasileiros do final da década de 1920 e início de 1930, já constituía fator determinante para a geração de Paulo Mendes da Rocha [...] A grande lição foi entender que o homem é capaz de imaginar e construir projetos audaciosos, utilizando-se dos avanços tecnológicos e da linguagem por excelência da razão: a geometria.¹⁴

Apesar do arquiteto Paulo Mendes da Rocha nunca ter sido aluno de Vilanova Artigas, quando vence o concurso nacional para o projeto do Ginásio do Clube Atlético Paulistano¹⁵, é convidado por Artigas para lecionar na Faculdade de Arquitetura da USP, tornando-se ainda seu parceiro no projeto para o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, em Cumbica, único projeto que fizeram juntos. A partir daí, Paulo Mendes da Rocha desenvolveu uma série de projetos para escolas públicas, segundo um segmento do plano acolhido pelo Governo do Estado de São Paulo.



Figura 61 - Ginásio Atlético Paulistano
Fonte: ARTIGAS, 2002, p. 84.

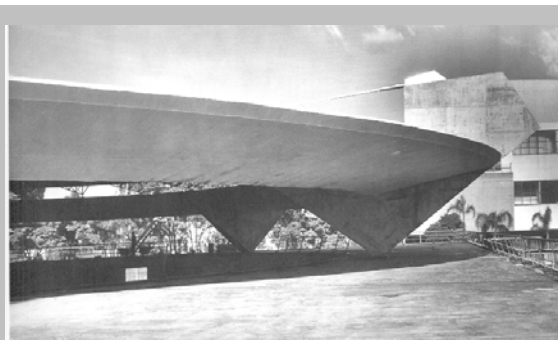


Figura 62 - Ginásio Atlético Paulistano
Fonte: ARTIGAS, 2002, p. 85.

A escola de São Bernardo do Campo, de 1972, projetada por Paulo Mendes da Rocha, também segue um indício de luta constante contra as tendências do individualismo e isolamento a favor do modo comunitário cívico defendido pelo arquiteto. O particular se integra ao coletivo; porém, não se anula: é o coletivo que determina todo o sentido. Cabe à imprevisibilidade e ao dinamismo da convivência comunitária, a qualidade de humanizar a racionalidade do espaço universal moderno.¹⁶

¹⁴ Ibid., p. 18.

¹⁵ Concurso no qual Artigas também concorrera.

¹⁶ SOLOT, 2004, p. 24.

Ao contrário dos europeus, que estão sempre no centro do velho mundo, Baudrillard analisa a América como excêntrica desde o nascimento, sem passado nem verdade fundadora, caracterizada pela audácia decorrente do 'grau zero' de uma cultura que se consistiu através do imediatismo de determinantes como o espaço, a velocidade e a tecnologia. A Europa jamais pode descentrar-se, por isso jamais será moderna na própria acepção da palavra e nunca terá a mesma liberdade dos americanos [...] a liberdade concreta, flexível, funcional e ativa.¹⁷

Guardando as devidas proporções, que caracterizaram as marcantes diferenças entre as regiões do imenso continente americano, é a cultura 'descentrada' e, portanto, acessível a um campo de infinitas possibilidades de atuação e de reflexão, que nos aponta a forma aberta do Pavilhão Brasileiro de Osaka. O espaço de uma nova cultura impõe-se sobre o território mediante uma postura inicialmente dualista – a laje plana que toca levemente a paisagem – até chegar o momento efetivo de realização do projeto moderno – em síntese: o pilar da Praça Café – a construção da cidade. O momento fundador do espaço na nova civilização e trunfo definitivo da cultura sobre a natureza. Deste modo, regida pelas leis da geometria, a nova cidade representada pelo Pavilhão Brasileiro de Osaka, é símbolo de arquitetura funcionalista tectônica e assume o papel de construção literal do real: é a vontade humana que, alterando a topografia do território, inicia a sua História.¹⁸

Segundo Solot¹⁹, no Brasil, ao contrário face ao desagrado inerente a tudo aquilo que pudesse remeter à irracionalidade e lembrasse o caos e o subdesenvolvimento, reafirmar o ideal positivista construtivo, significaria optar por uma cultura progressista. Assim sendo, a arte adquiriu consciência de sua autonomia e assumiu o papel de reorganizar e construir a nova sociedade tecnológica, através de uma linguagem cujo rigoroso racionalismo geométrico pressupunha uma dimensão estabilizadora frente à caótica realidade existente.

O êxito do concreto armado no Brasil foi além das razões técnicas e plásticas, foi um material que possibilitou inúmeras soluções estruturais, onde seu uso obedeceu a imperativos econômicos, uma vez que seus componentes básicos – cimento, areia, e brita – eram facilmente encontrados a preços baixos e podiam ser preparados artesanalmente, dispensando a mão de obra especializada. Nesse sentido, devemos lembrar que a 'Casa - Dominó', com sua estrutura portante em concreto armado, foi intencionalmente projetada por Lê Corbusier para edificações de baixo custo, no período que sucedeu o pós-guerra. A larga utilização do concreto armado no Brasil provocou uma série de experimentalismos e,

¹⁷ BAUDRILLARD apud Ibid., p. 47.

¹⁸ SOLOT, 2004, p. 47.

¹⁹ Ibid.

conseqüentemente, o desenvolvimento de uma tecnologia tal qual tornaria esse material símbolo de progresso no país.²⁰

²⁰ Ibid.

3.2 A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE OSAKA - EXPO'70 E A SELEÇÃO DO PAVILHÃO BRASILEIRO



Figura 63 - Imagens Expo'Osaka. Fonte: SCHERER, 2002, p. 69. Figura 64 - Vista Aérea da Expo'70. Fonte: SCHERER, 2002, p. 68. Figura 65 - Implantação dos Pavilhões. Fonte: <http://www.expo70/osaka/japão.html>. Acesso em: 10 abr. 2005.

A cidade de Osaka²¹, composta por três milhões de habitantes, inaugurou em 15 de Março de 1970, o evento da 'Exposição Japonesa Universal de Osaka-1970' levada sob as normas do '*Bureau Internacional des Expositions*', como já o haviam sido as Exposições de Bruxelas e Montreal. Sendo a primeira exposição internacional realizada na Ásia, os organizadores escolheram o tema : *O Progresso e a Harmonia da Humanidade*.

O arquiteto Kenzo Tange foi convidado a ser o coordenador responsável pelo plano mestre da Exposição Universal de Osaka que, contribuiria, posteriormente, no futuro promissor do Japão frente ao mundo industrializado.²²

O contexto histórico da expo'Osaka foi rico em diversos aspectos: o avanço tecnológico representado pela viagem do homem à Lua, o avanço das telecomunicações, o computador até o mesmo o clima político vigente, a chamada Guerra Fria, que alinhava os países em dois blocos bem definidos, capitalistas e socialistas. O panorama arquitetônico estava basicamente refletido nos avanços econômicos e tecnológicos em países de desenvolvimento. O momento propiciava a realização de estudos em utopias urbanas na proposição de projetos que se refletiriam em as novas cidades.

²¹ A cidade de Osaka situada na Ilha de Ono, baía de Osaka, foi no século IV a capital do Japão e é hoje um dos seus mais importantes centros industriais, movimentando o respectivo porto do Pacífico, um terço das exportações e um quinto das importações do Japão.

²² Artigo Morre arquiteto japonês Tange, criador do horizonte urbano do pós-guerra do site: <http://www.uol.historiajapão.br>. Acesso em: 12 jun. 2005.

O concurso nacional para o projeto do Pavilhão Brasileiro para a Expo'70, foi organizado pelo Governo Brasileiro através do Ministério das Relações Exteriores, cuja comissão foi composta por: Fábio Yassuda (presidente), José Macedo Soares e Alfredo Grieco (secretário), em Conjunto com o IAB - Nacional dirigido naquele momento por Eduardo Kneese de Mello. O júri foi composto por cinco nomes indicados pela comissão, constituído pelos seguintes membros: Pedro Paulo de Mello Saraiva, Henrique Mindlin, Miguel Pereira e Giancarlo Gasperini. O assessor nomeado para a direção do concurso, Maurício Schneider, elaborou conjuntamente o edital sob o auxílio de Fábio Penteado e Eduardo Kneese.

A abertura dos envelopes identificadores foi feita em sessão pública, com a presença da imprensa, além de um numeroso público, nos salões do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cedido para o julgamento dos 83 anteprojetos enviados que concorreram à premiação máxima. Segundo a ata publicada pela revista Acrópole, em maio de 1961:

O projeto vencedor escolheu uma abordagem nitidamente brasileira. Ele apresenta uma solução básica à liberação do terreno, com tratamento de chão elaborado sob composição de espaço rico em formas e conteúdo. Seu maior sentido de profundidade é a poética inconfundível, muito ligada às tradições brasileiras. O projeto se destacou desde o início do julgamento por essas qualidades, sendo fácil destacar o primeiro prêmio dentro das premissas que foram estabelecidas. As classificações seguintes foram mais difíceis.²³



Figura 66 - Pavilhão Brasileiro
Fonte: ARTIGAS, 2002, p. 78.

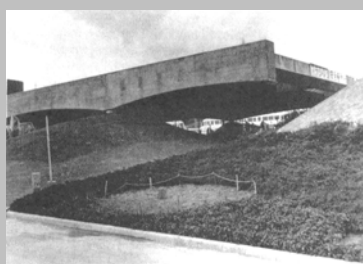


Figura 67 - Pavilhão Brasileiro
Fonte: SOLOT, 2004, p.40.



Figura 68 - Pavilhão Brasileiro
Fonte: ARTIGAS, 2002, p. 78.

Em 1968, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, coordenador da equipe técnica: Flávio Motta, Júlio Kandisky, Ruy Othake, Jorge Caron, Marcelo Nitshe e Carmela Gross, venceram o concurso nacional para o projeto do Pavilhão Brasileiro na Expo'70.

²³ ATA DO JÚRI apud PAVILHÃO do Brasil na Expo 70. **Acrópole**, São Paulo, ano 30, n. 361, p. 13-27, maio 1969. p. 13.

Segundo Flávio Motta:

[...] idealizado sob o modo de narrativa simbólica, o Pavilhão recopila o diálogo da arquitetura com a natureza desde os primórdios da ocupação do território brasileiro pelos europeus até a construção de Brasília. É a história dos homens construindo o seu espaço no mundo natural, a nova civilização que surge na América.²⁴

A concepção espacial de Paulo Mendes da Rocha, que relaciona estreitamente o espaço natural com o espaço construído, tem por base o 'ideal cívico', o que fica plenamente evidenciado no prédio que projetou para representar o Brasil na Feira Internacional de Osaka, no Japão. Ainda, segundo Motta:

[...] O Pavilhão do Brasil foi para Osaka mais um acréscimo ao processo de desenvolvimento da história da arquitetura. Não deixando de ser significativo o fato de um outro pavilhão brasileiro – aquele realizado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa para a Feira Mundial de Nova York, em 1939, ter sido o primeiro marco exterior da capacidade do Brasil em criar uma arquitetura moderna de reconhecimento e de interesse internacional.²⁵

Localizado entre os Pavilhões da Etiópia e Checoslováquia, o Pavilhão Brasileiro se encontrava conformado por duas laterais sem recuo e duas fachadas longitudinais dispostas entre as duas avenidas rodeadas por pavilhões. A edificação encontrava-se no miolo de lote com recuos frontais configurados pela 'Praça da Amizade' e o 'Grande Parque', dentro dos limites do terreno. De fato, as áreas abertas eram enfatizadas pela maneira convidativa expressa pelo partido de implantação do Pavilhão.

²⁴ MOTTA, Flávio. Arquitetura brasileira para a Expo'70. **Acrópole**, São Paulo, ano 31, n. 372, p. 25-31, abr. 1970. p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

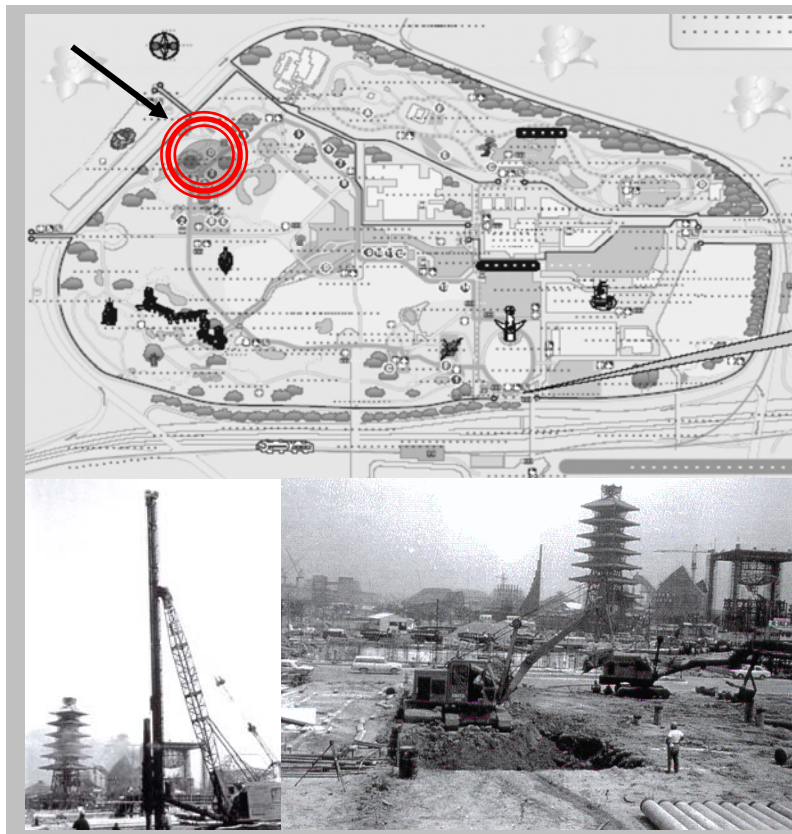


Figura 69 – Localização Pavilhão do Brasil
 Fonte: <<http://www.expo70/osaka/japão.html>>.
 Acesso em 10/04/2005

Figura 70 – A Expo'70 e os Pavilhões Internacionais.
 Fonte: Fotos fornecidas por Paulo Mendes da Rocha, na entrevista com a autora.

Figura 71 – A Expo'70 e os Pavilhões Internacionais.
 Fonte: Fotos fornecidas por Paulo Mendes da Rocha, na entrevista com a autora.

O Pavilhão Brasileiro encontrava-se em situação privilegiada dentro do contexto da feira, formando parte consagrada do 'circuito' ou 'anel' encarregado de unir as partes centrais da Expo.

A visuais eram variadas onde se podia avistar o Pavilhão Sueco entre outros de similar destaque na feira. Certamente houve investimento e incentivo governamental em relação a participação brasileira. Refletia-se no processo de um país em expansão. Portanto, mostraria-se presente na abertura de novas relações internacionais de comércio com o outro lado do globo terrestre - o oriente.

Não se pode negar a preocupação influenciada por arquitetos brasileiros reconhecidos na fisionomia e no funcionamento do Pavilhão do Brasil para a Expo'70. Teve em sua aproximação, um pouco mais do que certas convicções básicas, evidenciaram as

'transcendentais' formas de um viver humano socialmente afirmado. Por isso, ocorreu de imediato a imagem de um pavilhão que se abria em todas as direções; um pavilhão cuja cobertura apenas pousara sobre a terra, literalmente.

Paulo Mendes da Rocha, Rui Ohtake e seus companheiros desenvolveram um anteprojeto voltado a um pavilhão de inúmeras atividades, numa área possível de convivência e bastante receptível. Esse sentido de acolhimento controlado, é presente também na sensível modulação do solo, assumindo paralelamente a um caráter simbólico consideravelmente excêntrico.

No projeto, assim se registrou: "*O chão será o mesmo de Osaka.*" O chão acolhe suavemente o caminhante. Não mostrando divisas, mas solicitando uma sensível e inteligente compreensão. Nada indicava a violação pelo supérfluo, pelo insignificante e por tudo aquilo que ainda como sugestão possa escamotear a universal fraternidade da Expo'70. O projeto, finalmente emergiu dessa visão histórica cultural cultivada até então pelo arquiteto e seus companheiros.

3.3 O PROJETO - O PAVILHÃO BRASILEIRO EM OSAKA

O Pavilhão Brasileiro de Osaka foi um projeto que emergiu de uma visão histórica através da qual reflexionou estudo e conhecimento em torno das obras de Lucio Costa, de Artigas e tantos outros que formaram parte do amplo e diferenciado quadro de arquitetos e artistas contemporâneos brasileiros.

Ele não foi pensado como uma construção encerrada em si, e, sim como um abrigo a céu aberto, dentro daquele pensamento 'livre' e 'descompromissado' das arquiteturas passadas de Niemeyer e Lucio Costa, com aquele caráter brasileiro 'convitativo'. Seria igualmente, uma forma humanística de entendimento, compatível com as aspirações que informavam o tema - Progresso Humano e Harmonia - adotado pela Expo' 70 , em Osaka.

Portanto, o empenho dos arquitetos e artistas brasileiros em 'ir além' do necessário, foi também uma certa forma de apresentar suas possibilidades adensadas na história da arquitetura brasileira, que esperava apenas por oportunidades de mostrá-las internacionalmente.

Em artigo publicado pela Acrópole em 1969, descrições complementaram as concepções do projeto que estava por ser implementado na feira de Osaka:

A Feira Internacional de Osaka é um encontro de grande significado humanístico; um projeto para o mundo em que vivemos. O pavilhão do Brasil une a Praça da Amizade com o Grande Parque, num gesto de confraternização, onde mostrará o trabalho de seu povo como contribuição para esse projeto. É aberto para os pavilhões vizinhos – Checoslováquia e Etiópia. O chão será o mesmo de Osaka.

Uma sombra como a das árvores cobre parte do recinto. Chão de estrelas. O piso terá ondulações suaves como o das ruas de uma cidade onde o passeio e o encontro se dão naturalmente.²⁶

Também, refletira, em parte, o processo de uma arquitetura recém saída de um contexto ditatorial²⁷, onde o medo e o terror perseguiam de forma paradoxal uma arquitetura verdadeiramente social-comunitária, onde por um lado se via dura e resistente através do volume sólido e pesado e, no entanto, se encontrava serena e livre de barreiras sobre o solo acolhido.

²⁶ MOTA, 1970, p. 15.

²⁷ Vale lembrar que Paulo Mendes da Rocha havia sido cassado pelo A-15, em 1968, junto com João Vilanova Artigas e Jon Maitre-Jean. Foram afastados da Faculdade de Arquitetura FAU/USP proibidos de lecionar. Segundo Artigas: "Depois de cassado, vivi a década de '70 cercado pelo medo. Desse período só me lembro do medo. Terror que fez meus colegas calarem a boca [...]" (PEDREIRA, 1985, p. 28).

Entre os brasileiros, surgiu assim, após o concurso público, um projeto situado além das necessidades restritivas e próprias de um cotidiano árduo brasileiro.



Figura 72 – Cobertura em concreto aparente- arcadas estruturais, pilares 3 e 4.
Fonte: Diário executivo de obras, etapa construção 23 nov. 1969.
Fotos fornecidas pelo arquiteto, em entrevista.

Figura 73 – Cobertura em concreto aparente- sistemas de pré-tensão.
Fonte: Diário executivo de obras, etapa construção 23 nov. 1969. Fotos fornecidas pelo arquiteto, em entrevista.

Figura 74 – Cobertura em concreto aparente- arcadas estruturais.
Fonte: Diário executivo de obras, etapa construção 23 nov. 1969.
Fotos fornecidas pelo arquiteto, em entrevista.

Para Paulo Mendes da Rocha, o Pavilhão Brasileiro de Osaka, foi o único projeto idealizado como arquitetura de representação. Exibiu, de certo modo, um caráter simbólico onde a arquitetura do pavilhão se propôs a algo mais, estabeleceu uma relação íntima e ao mesmo tempo universal entre a cultura e a natureza. Demonstrando, assim, uma modernidade conciliadora entre a tradição e a história intrínseca a uma 'teatralidade ambiental'.²⁸

Este discurso sobre o espaço como nexos entre 'experiência' e o 'conhecimento', 'tradição' e 'contemporaneidade', entretanto, não pretendia ser uma narrativa, nem tampouco uma metáfora, senão uma reflexão sobre os encontros, do reconhecimento social.

Segundo algumas descrições de Paulo Mendes da Rocha: "O espaço que nós (arquitetos) tratamos é um espaço de consciência universal, é uma liberdade em nível de projeto universal e não particular[...]."²⁹

²⁸ O termo "teatralidade ambiental", é utilizado por Montaner (1996), para descrever a convivência do pavilhão com o espaço criado pela sua inserção no terreno, não no sentido de falsidade ou simulação.

²⁹ <<http://www.archinform.net/arch/7880.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2005.

Nesse sentido, o Pavilhão de Osaka foi um campo de possibilidades, um projeto que ‘despertou’ novos projetos, depositou como proposta o repensar crítico da própria arquitetura como arte e técnica junto à ética. Definiu um novo discurso sobre a valorização da liberdade criativa, dentro do tema da Expo, como condição humana na preservação da vida.

Para Paulo Mendes da Rocha, o fato se caracterizou como modernidade – “[...] um novo pacto universal sobre o destino da humanidade, momento em que o homem assume a responsabilidade de seu próprio destino.”³⁰

Assim, portanto a construção pode ser compreendida por diferentes ângulos, onde a intervenção do homem se opõe ao que se identifica como natural, define novos parâmetros de relação do homem junto ao seu habitat. As cidades não devem deixar de evoluir e acompanhar as necessidades da humanidade. O natural vem a ser visto como paisagem infinita que permanece, de certa forma, referencial. Para Montaner:

Na paisagem contínua, de profundidade infinita, o pilar estabelece uma ordem consecutiva – a cidade como antinatureza, a referência humana como valor de lugar – encontro – e como valor de marco – escala. O pilar, mais que a laje, se opõe à ‘naturalidade’ da superfície, e se define pela sua artificialidade duas vezes confirmada, expõe sua dimensão objetual e dissonante, enumerando, no interior dos arcos, um espaço de vocação humana que se irradia nas quatro direções cartezianas.³¹

Desta maneira, captar o ato fundacional do primeiro abrigo construído, configurar sua ritualidade como ato fundamental que inaugurou o habitat humano, distinguiu e liberou, de forma inexorável, o homem da natureza, a dimensão que reintera esta obra. Não há ciência que explique a origem do homem, mas o gosto original – o significado “fazer” – pode ser reconhecido como a projeção do homem sobre o mundo da natureza e inauguração de um sistema próprio de conhecimento.

Ainda, segundo Montaner³², a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha, fez pensar a arquitetura moderna brasileira desde uma outra modernidade. Como um horizonte, sendo a autonomia dirigente da arquitetura mantendo-se como uma abertura e não como um encerramento. Também, a singularidade com que se configuram os espaços de sua arquitetura, segundo Montaner, contém a expressão máxima de Brasília - sua demarcada horizontalidade, seus espaços abertos, a sociabilidade, sua proximidade à natureza, sua

³⁰ ROCHA, Paulo Mendes. **Exercício da Modernidade**. AU - Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n.8, p. 26-31, 1969. p. 27.

³¹ MONTANER, 1996, p. 10.

³² Ibid.

vocação inventiva, a simplicidade de meios com que o projeto soluciona a complexidade de um programa, assim a dimensão dessa temática é vista como reveladora do caráter da configuração arquitetônica e, finalmente, a importância da arquitetura estaria basicamente acentuada no traçado da cidade.

Também na opinião de Derrida, a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha seria:

[...] exemplar por sua autonomia e singularidade com que se inscreve na paisagem do universal, dimensões que, reveladas simultaneamente, na mesma complexidade imaginativa, constitui a novidade, a antiguidade de cada obra, tal que cada vez, o exemplar do exemplo é único.³³

Na arquitetura do Pavilhão Brasileiro em Osaka, havia uma legítima clareza no espaço criado pela construção, um espaço compreendido pela clareza aliado estética da arquitetura paulista brutalista. Os pilares em arco, elementos pelos quais os arquitetos tiravam partido na resolução dos problemas construtivos, puderam superar o vencimento de grandes vãos e até mesmo o balanço prolongado com o auxílio conjunto da laje nervurada que também, por sua vez, seria exposta integralmente como estrutura aparente.

Neste momento, se esclarecera o grande trunfo da escola paulista nas influências semeadas pela corrente ideológica defendida por Vilanova Artigas sobre a equipe de arquitetos liderada, mais adiante, por Paulo Mendes da Rocha.³⁴

É possível dizer que os arcos, por exemplo, junto a uma das grandes vigas da cobertura do Pavilhão Brasileiro, não estaria tanto para afirmar uma função estética e sim, estrutural. Desempenharam, durante séculos, a demonstração do penoso esforço da humanidade em dominar a natureza e garantir a estabilidade das construções.

Assim, também, na cobertura do pavilhão, outra dupla citação se fez presente, arquitetura que cita música e arquitetura brasileira. A grande sombra da laje era vazada pela luz que passava pelos buracos da clarabóia detalhados conforme Figuras 75, 76 e 77. Segundo Sperling, “O Chão de Estrelas”, termo utilizado no memorial do projeto, remeteria à música de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa e à clarabóia projetada por Artigas para o prédio da FAU-USP. Novamente, referências a algo próprio, a identidade do construir e habitar tipicamente brasileiro.³⁵

³³ DERRIDA, Jacques. **El outro cabo, outra mirada sobre la época**. Murcia: Colégio Oficial de Arquitectos e Técnicos, Livraria Terba/CajaMurcia, 1994.

³⁴ SEGAWA, 1998.

³⁵ SPERLING, Davit. *Arquitetura como discursos. O Pavilhão Brasileiro em Osaka de Paulo Mendes da Rocha. **Arquitexto**: Vitruvius, São Paulo, texto n. 038.03, p. 1-20, 2003.*

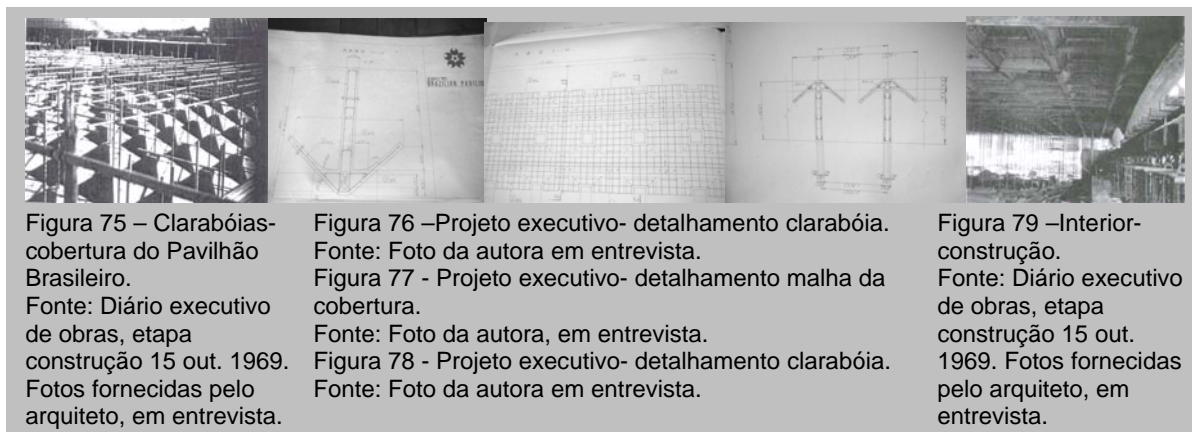


Figura 75 – Clarabóias-cobertura do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: Diário executivo de obras, etapa construção 15 out. 1969. Fotos fornecidas pelo arquiteto, em entrevista.

Figura 76 –Projeto executivo- detalhamento clarabóia.

Fonte: Foto da autora em entrevista.

Figura 77 - Projeto executivo- detalhamento malha da cobertura.

Fonte: Foto da autora, em entrevista.

Figura 78 - Projeto executivo- detalhamento clarabóia.

Fonte: Foto da autora em entrevista.

Figura 79 –Interior-construção.

Fonte: Diário executivo de obras, etapa construção 15 out. 1969. Fotos fornecidas pelo arquiteto, em entrevista.

A edificação do pavilhão espelhava de forma a rebater alternadamente com o solo marcado por oscilações naturais dentre as curvas desenhadas pelas vigas e o terreno, onde relevos naturais formavam caminhos sinuosos do exterior até o recinto através do acesso aos visitantes da feira.

No projeto, o pavimento térreo estava desimpedido das áreas técnicas que, estrategicamente, encontravam-se instaladas no subsolo. Assim, o térreo transformara-se em 'praça-parque' junto a Praça da Amizade.

A área plana entre os três morros desenhados como perfis de relevo e que somados a um duplo arco sustentavam a cobertura, recebera o nome de Praça do Café, alusão dupla ao 'encontro' para o compartilhar o ponto de 'parada' e 'reunião' (Figura 79).

Outras singularidades se fizeram presentes e outras leituras se superpuseram. A arquitetura que se construiu apenas sobre o território coberto, por meio de uma laje-abrigo destinada a abrigar os espaços componentes do que seria o Pavilhão Brasileiro. Não eram mais os pilares que transferiam as cargas ao chão; três desses pilares, pela leitura de Motta, oscilavam entre o 'natural' de uma paisagem dada e o 'mental' dos perfis milimetricamente controlados pelo rigor da apropriação construtiva tecnológica. Configurava-se em elevações de terra que alcançavam a horizontalidade da cobertura, transformando o que seriam pilares em estacas de fundação.³⁶

Somando-se à estabilidade dos três apoios do relevo, o quarto apoio formado por dois arcos cruzados, originalmente simbólicos, participara da esplanada horizontal com a função

³⁶ MOTTA, 1970, p. 25.

de formal de promover o encontro. Segundo Sperling, o quarto apoio se transformara em outros quatro – “[...] condensa em si a referência histórica de ser um dos elementos construtivos primordiais participantes do esforço da humanidade em vencer a natureza – sendo o único elemento vertical que marca categoricamente a urbanização da paisagem onde está inserido.”³⁷



Figura 80 – Detalhe do apoio transformado em quatro pontos, originado pelo encontro de dois arcos.

Fonte: Diário executivo de obras, etapa construção 22 nov. 1969. Fotos fornecidas pelo arquiteto, em entrevista.

Figura 81 – Idem

Fonte: Diário executivo de obras, etapa construção 12 dez. 1969. Fotos fornecidas pelo arquiteto, em entrevista.

Figura 82 – Idem

Fonte – Diário executivo de obras, etapa construção set. 1969. Fotos fornecidas pelo arquiteto em entrevista.

Figura 83 – Idem

Fonte – Diário executivo de obras, etapa construção out. 1969. Fotos fornecidas pelo arquiteto em entrevista.

Se a ‘praça-parque’ do pavilhão era o lugar de encontro de pluralidade cultural, palco de ações e palavras em busca do comum da humanidade, ela também era local de exposições e teatro ao ar livre. O centro cultural e o teatro, visto como lugares públicos, propiciavam o argumento e a comunicação de entrosamento dos visitantes. Segundo o arquiteto, o Pavilhão Brasileiro significaria integralmente, uma nova manifestação na idéia de modernidade.

³⁷ SPERLING, 2003, p. 6.

Portanto, os arcos da 'praça café' desempenhavam e participavam de um espaço de convivência, muito mais que a função de apoio e distribuição de cargas no solo.

Por esse motivo, na arquitetura da expo não se tratava de criar uma arquitetura itinerante ou correspondente a uma 'estética de exposições'. Não se tratava de medir a durabilidade material ou da construção do pavilhão dentro dos limites do calendário da Expo' 70. Preocupou-se, muito mais em revelar um obstinado esforço de comunicação com uma arquitetura que, produzira sim dentro de um panorama brasileiro, através do qual se tornava possível também em Osaka, uma aproximação humana ao lado oriental e outros povos. E, como arte assim se colocou.

Segundo Ricoeur:

Embora sendo um progresso de humanidade, o fenômeno da universalização constitui-se ao mesmo tempo numa espécie de destruição sutil, não apenas de culturas tradicionais, o que talvez não fosse um mal irreparável, mas igualmente daquilo que chamado provisoriamente de núcleo criativo de grandes civilizações e de grandes culturas, o núcleo sobre cuja base interpretamos a vida, ao qual denominarei de antemão o núcleo ético e mítico da humanidade. [...] se apresenta o paradoxo: por um lado, uma nação precisa enraizar-se no solo de seu passado, forjar um espírito nacional e propalar essa reivindicação espiritual e cultural em relação à personalidade colonialista. Mas visando participar da civilização moderna, torna-se necessário ao mesmo tempo integrar a racionalidade científica, técnica e política, algo que freqüentemente exige o abandono puro e simples de todo um passado cultural. É um fato: nem todas as culturas são capazes de suportar e absorver o choque da civilização moderna. Este é o paradoxo: como tornar-se moderno e voltar às raízes; como reviver uma civilização antiga e adormecida e participar da civilização universal?³⁸

Em parte, o Pavilhão Brasileiro poderia ter sido considerado dentro do desenvolvimento histórico da arquitetura brasileira, uma busca pela universalidade de uma arte a que estava por se estabelecer:

Assim, nas palavras de Paulo Mendes da Rocha:

Esse lugar construído só tem significado a partir de sua especificidade, uma edição da universalidade do conhecimento [...] O que desenha a imprevisibilidade da vida é uma construção, nítida e rigorosamente técnica, mas que não determina fim, modo e meio, programa. Ampara a indeterminação, a imponderabilidade da liberdade individual, aquilo que nos obriga a arrumar o território, a reconformar a natureza, suas forças e manifestações, com vigor técnico tal que possamos flutuar livremente, libertos das dificuldades e das angústias dos desastres [...] Nós

³⁸ RICOEUR apud FRAMPTON, 1997, p. 381.

somos a Natureza e somos invenção de nós mesmos [...] Há de surgir uma estética contemporânea fundada na ética. Inclusive perante a Natureza. Você poderia dizer: eis o que se chama genericamente movimento ecológico, cuja virtude não é ser ecológico ou não ecológico, mas ser mundial! Há uma enorme especulação mecanicista e comercial da questão, mas a idéia de mundialização quanto à formação de uma consciência do gênero humano e sua condição no Universo é muito interessante. Como quem diz: estamos a favor de um homem que se reconhece no mundo inteiro. Isso não há de fazer, talvez, um homem homogêneo, mas há de dar uma dimensão nova à diversidade que reflete a inteligência peculiar do homem para habitar tanto pólos quanto trópicos.³⁹

Deste modo, a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha, fez pensar a arquitetura da humanidade como uma nova relação entre o homem e a terra. Sua arquitetura seguiu em um horizonte independente que, dirigiu sua arquitetura mantendo-a aberta em uma fase inesgotável de relações dentro da arquitetura moderna.

Dentre os pavilhões destacados pela Feira de Osaka estiveram presentes os pavilhões dos Países: da Suécia, México, E.U.A⁴⁰, França e Alemanha.

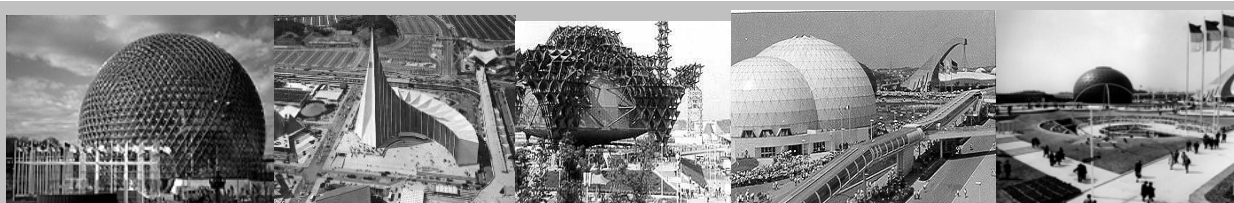


Figura 84 - Pavilhão dos E.U.A
Fonte: <<http://www.sinduscon.visywork.com/empresas>>. Acesso em: 29 maio 2005.

Figura 85 - Pavilhão Soviético
Fonte: <http://www.sinduscon.visywork.com/empresas>>. Acesso em: 29 maio 2005.

Figura 86 - Pavilhão do México.
Fonte: <<http://www.sinduscon.visywork.com/empresas>>. Acesso em: 29 maio 2005.

Figura 87 - Pavilhão França.
Fonte: <<http://www.sinduscon.visywork.com/empresas>>. Acesso em: 29 maio 2005.

Figura 88 - Pavilhão Alemanha.
Fonte: <<http://www.sinduscon.visywork.com/empresas>>. Acesso em: 29 maio 2005.

³⁹ ROCHA, 2001 apud SPERLING, 2003, p. 4

⁴⁰ Segundo Aristides Athayde Cordeiro, um belo exemplo de construção inovadora foi o Pavilhão dos Estados Unidos na Exposição Universal realizada em 1970, em Osaka, Japão. Detalhe pouco divulgado: o auditório daquele pavilhão obedeceu aos princípios de morfologia para cine-auditório, apresentado na tese do mesmo professor Meister, na Universidade Federal do Paraná. O pavilhão americano em Osaka foi o maior vão livre insuflado até então construído. Foi a primeira cobertura com a forma de uma *superellipse*, e a mais leve – levando-se em consideração a dimensão do vão livre. (<[sinduscon.visywork.com.br/empresas](http://www.sinduscon.visywork.com.br/empresas)>. Acesso em: 29 maio 2003).

O Pavilhão Brasileiro foi um dos poucos pavilhões da feira construído internamente em concreto armado e concreto pró-tendido, compreendia uma área de aproximadamente 1.500 metros quadrados, cujos quatro apoios estariam dispostos a partir de um vão livre de 30 metros além dos balanços de 20 metros em cada extremidade. Considerando a efemeridade do evento muitos pavilhões seguiram o destino das construções infláveis e geodésicas de tecnologia avançada.

Entretanto, o Pavilhão Brasileiro seguiu outros rumos dentro da idéia de representação brasileira, em termos construtivos e porque não dizer tecnológico dentro da gama de materiais oriundos da construção brasileira. Foi considerado um projeto audacioso cujo vão livre constituiria em seu mais claro indício – o predomínio do homem sobre a técnica. Deste modo, o cálculo estrutural foi habilmente estudado em equipe com o engenheiro Siguer Mitsutani, da Escola Politécnica de São Paulo. O cuidado na previsão de articulações com aparelhos de apoio especiais do tipo molas amortecedoras para possíveis abalos sísmicos, também entre a laje rígida e os pilares de apoio, esteve bastante presente na abordagem da execução do projeto do pavilhão. Assim, o Pavilhão Brasileiro de Osaka representou uma superação na eficácia tecnológica de um país ainda em desenvolvimento dotado de coragem e criatividade.

Ao atribuir à laje suspensa projetada na simbólica função de proporcionar sombra e abrigo sobre o solo existente de Osaka, consolidava-se uma nova natureza, agora, transformada pelo homem. Para isso, todo o espaço interior do edifício foi inserido no subsolo, subdividindo-se em – auditório, sala de exposições, administração e serviços.

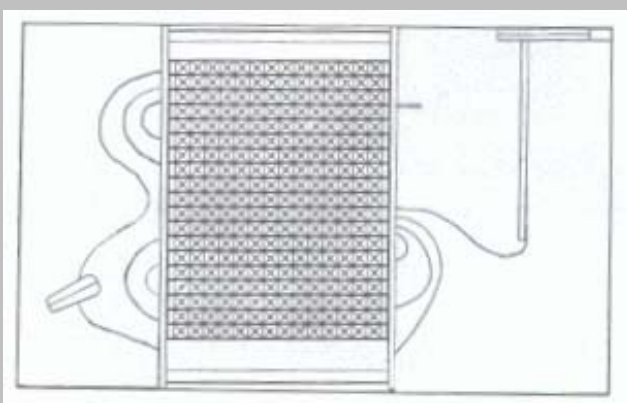


Figura 89 –
Planta de Cobertura
Diagramação das Clarabóias.

Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p.
16.

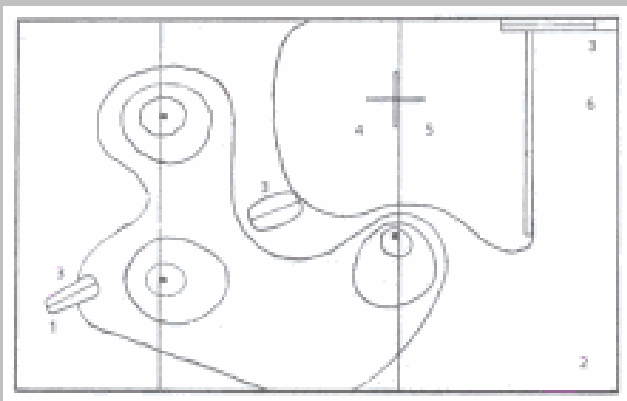


Figura 90-
Planta Baixa Térreo
Localização pontos dos quatro
pontos de apoio.

1. Acesso de Artistas
2. Bandeiras
3. Rampa
4. Espetáculos
5. Praça Café
6. Anexo Itamaraty

Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p.
16

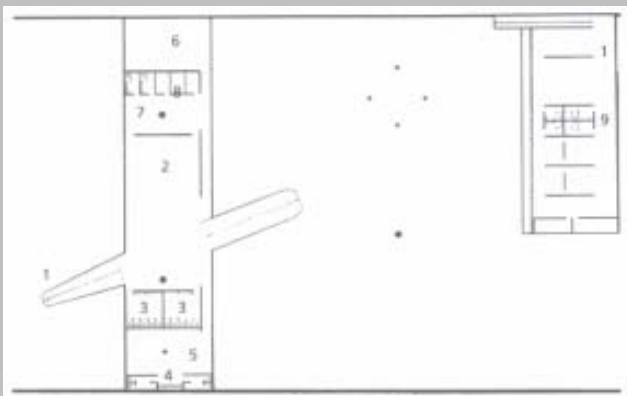


Figura 91-
Planta Baixa Subsolo
Localização serviços e área de
exposições.

7. Praça da Amizade
8. Camarins
9. Anexo Restaurante;
Administração; Sanitários e
Itamaraty

Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p.
16.



Figura 92 - Fachada Frontal Seção A.
Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p. 14

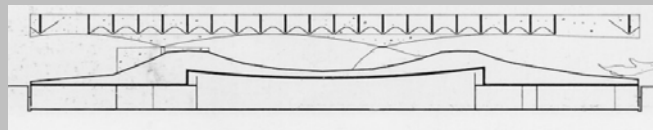


Figura 93 - Corte Longitudinal Seção A
Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p. 17.

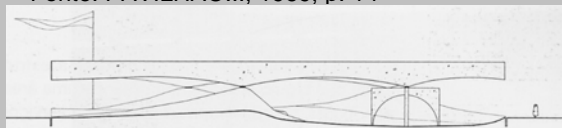


Figura 94 - Fachada Frontal Seção B
Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p. 14.

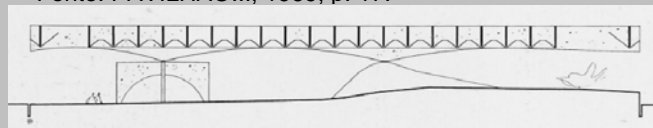


Figura 95 - Corte Transversal Seção B
Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p. 17.

No térreo, estavam localizados os quatro pontos de apoio. Assim, a assimetria da cobertura sobre o terreno evocava uma similar fatia na área descoberta. A menor parcela abrigava os serviços, em geral, e outras atividades de menor importância.

No subsolo, a ocupação era plena e a área de exposições estava em concordância direta com a rampa que, estava localizada no centro das duas subdivisões, destinadas ao apoio, entre elas, a área de administração, sanitários, auditório e restaurante. A outra, estava ocupada pelo Itamaraty que possuía um segundo acesso independente (Figura 90).

3.4 OUTROS ANTEPROJETOS PREMIADOS PELO CONCURSO NACIONAL

O segundo projeto premiado pelo júri do concurso nacional tinha a equipe dirigida por Koiti Yamagushi e assessores Luigi Villavechia, Rogério Dorsa Garcia e Walter Capreira, colaboradores Maria Vilavechia e José Oliveira Costa tinham como consultor estrutural, Ugo Tedeschi. O projeto propunha basicamente uma cobertura plana apoiada sobre oito pontos distribuídos regularmente na sua periferia. Tal cobertura seria constituída de um conjunto de 'tubos' com duas dimensões distintas estabelecendo, em seu total, um volume de seção quadrada medindo aproximadamente 42x42 metros. Assim, a cobertura abrigaria as diversas atividades estabelecidas pelo pavilhão. As laterais do edifício seriam encerradas em vidro temperado por todo seu contorno. As atividades poderiam ser desenvolvidas ora através dos pisos recortados, ora em lajes do tipo mezanino, pendentes da estrutura única principal, sem a necessidade de uma circulação rígida.⁴¹ Sua proposta volumétrica assemelhava-se bastante ao pavilhão vencedor de Paulo Mendes da Rocha. Demonstrando clara convicção dentro da linha de seleção entre os premiados (Figuras 96 e 97).

O terceiro projeto premiado pelo concurso propunha sucessão de espaços, crescentes em área e volume, ligados entre si, de forma a exprimir, segundo os autores, uma verdadeira linguagem arquitetônica. Dirigido pelo arquiteto José Sanhotene, e colaboradores Alfredo Willer e Oscar Muller, T. Lucaski, L. Costa, A. Silva, A. Casilha, L. Oba e M. Kalter e consultor estrutural Tesc, Castello S. A. O projeto propunha uma 'expansão', conseqüência do 'desenvolvimento', sugeria na prática, a disposição de novos espaços em torno de um núcleo vertical, formando com sua projeção, uma espiral.⁴²

O pavilhão estaria dividido em três zonas distintas, onde o acesso marcado pela grande plataforma, abrigaria um bar junto a outras áreas abertas cobertas; o outro espaço estaria caracterizado pela sala de exposições, abrangendo sete patamares, defasados de 1.50 metros entre si; o último abrigaria o setor administrativo localizado no subsolo.

A localização das escadas e a forma quadrada dos patamares permitiriam o máximo aproveitamento através da definição do percurso das pessoas. As saídas seriam diferenciadas, onde o espaço de exposições se encontraria claramente separado da entrada principal. E, por fim, o acesso do setor administrativo seria feito por elevadores e ou escada de serviço.

⁴¹ PAVILHÃO..., 1969.

⁴² Ibid.

A estrutura da edificação consistiria basicamente em um pilar central, de concreto armado, e os patamares estariam suspensos no mesmo. A estrutura deles seria metálica na forma de treliça espacial tubular⁴³ (Figura 98).

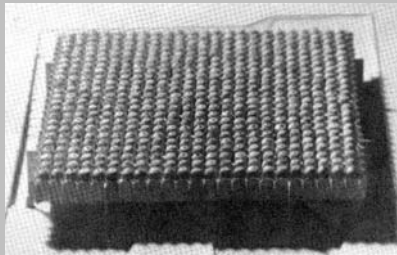
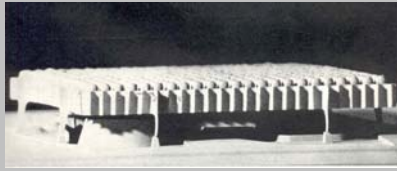


Figura 96 e 97 – 2º anteprojeto premiado.
Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p. 18.

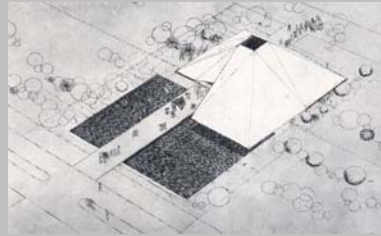


Figura 98 – 3º anteprojeto premiado.
Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p. 22.



Figura 99 – 1º menção - anteprojeto premiado.
Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p. 23.

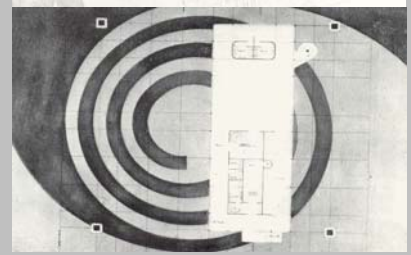


Figura 100 e 101 – 2º menção – anteprojeto premiado.
Fonte: PAVILHÃO..., 1969, p. 24.

⁴³ PAVILHÃO..., 1969.

O projeto de Flávio Mindlin foi premiado com a primeira menção do concurso nacional. O partido adotado foi baseado num sistema construtivo formado por tubos e braçadeiras, sistema conhecido, basicamente, como sistema internacional de andaimes. Um sistema que permitiria a máxima flexibilidade e rapidez aliada à fácil montagem. Segundo Flávio Mindlin, essa construção permitiria uma liberdade quase ilimitada na concepção dos espaços e usos. A desmontagem também seria facilitada pela adoção desse sistema, uma vez que a feira internacional se propunha à efemeridade.

Assim, foi criado um espaço sem a intenção de continuidade junto ao exterior, o conjunto de planos, em diferentes desníveis, teria o seu acesso intermediário entre as rampas, formaria uma praça coberta ligada visualmente ao espaço exterior através da transparência proposta pela estrutura tubular adotada. Esta, nasceria do chão, constituída de um corpo único de forte embasamento, que ofereceria maior estabilidade ao conjunto. Essa cobertura plástica transparente acompanharia a estrutura por intermédio de cabos tensores, reforçando novamente o conceito da praça coberta⁴⁴(Figura 99).

O segundo projeto premiado com menção foi dirigido por Edgar Dente⁴⁵. A equipe de assessores era composta por Francisco Petracco, Ana Maria Biase, Maria Helena Flynn, Miguel Juliano Silva em colaboração com Marcos Acayaba⁴⁶, C. R de Azevedo, A Talaat, J. Zeido, Y. Nagakawa e J. A Candolo.

O projeto do pavilhão propunha uma estrutura conformada na estética básica de uma grelha de 40 x 40 metros cujas vigas periféricas estariam apoiadas sobre os quatro pilares em roletes de aço no sentido da diagonal do pilar, permitindo um livre movimento nas deformações da cobertura. Seu interior estava bem desenvolvido comparado a outros projetos premiados (ver figuras 100 e 101).

Outros projetos receberam menção mesmo não alcançando o nível desejado pela comissão organizadora do concurso nacional.

⁴⁴ PAVILHÃO..., 1969.

⁴⁵ Posterior componente da equipe vencedora do Pavilhão Brasileiro para Sevilha em 1992. Ver capítulo IV - O Projeto do Pavilhão Brasileiro para Sevilha.

⁴⁶ Participante premiado com menção durante o concurso para o Pavilhão Brasileiro em Sevilha, em 1992. Ver Capítulo IV – Sevilha – Outros projetos premiados pelo concurso nacional.

3.5 RELAÇÕES E PROJETOS REMANESCENTES DE PAULO MENDES DA ROCHA

Outras obras, projetadas por Paulo Mendes da Rocha tiveram além do Pavilhão Brasileiro, similar importância de caráter nacional e mesmo internacional. Foram obras que, de certa forma, guardam consigo relações íntimas de aproximação ao Pavilhão Brasileiro projetado para Osaka. Assim sendo, o projeto das Casas Gêmeas, construído em 1964, localizado no bairro do Butantã, seguiu a mesma conceituação estrutural do pavilhão, cujo vigaamento nervurado em concreto, acompanhou uma reconhecida malha quadriculada em toda extensão do teto proveniente da cobertura. Repetia-se dentro de um espaçamento regular entre vãos de aproximadamente 60 x 60 centímetros, ora opacos, ora translúcidos, produzindo um efeito alternado de luz zenital e sombra por todo o ambiente. Clara similaridade aos projetos de cobertura da FAU/USP de Vilanova Artigas. Também as fachadas laterais, aparentemente maciças e compactas, seriam estrategicamente bem localizadas. Até nas fachadas principais onde, ao contrário, a transparência da vidraça ocupara toda a extensão frontal das paredes, a luminosidade direta seria controlada pela projeção de uma série de empenas pré-fabricadas em concreto.

No prédio da Loja Forma, construído em 1987, e na residência de Antônio Gerassi, de 1989, ambos localizados em São Paulo, a base espacial da residência da casa no Butantã foi mantida, porém, há uma perceptível intenção de proeminência na pureza formal geométrica da Loja. Em ambos os casos, a edificação compreendia um prisma retangular puro, suspenso sobre o solo, similaridade conceitual também proposta no projeto para o pavilhão.



Figura 102 - FAU/USP
Fonte: Foto da autora.

Figura 103 - Casas
Gêmeas
Fonte: SOLOT, 2004,
p. 59

Figura 104 - Loja Forma
Fonte: ARTIGAS, 2002,
p. 109.

Figura 105 - Casa Grassi
Fonte: ARTIGAS, 2002,
p. 179.

No entanto, a Loja Forma nasceu de um diferenciado sistema construtivo, realizado, exclusivamente em aço e vidro – Segundo Solot:

Entretanto a estrutura lógica das edificações seguiria por diferentes conotações, onde os pontos de apoio no solo se desenvolveriam nas extremidades de forma não análoga a construção do pavilhão. A nítida diferença plástica procede, sobre tudo, nas especificidades materiais construtivas respectivamente adotadas em cada uma destas construções.

[...] a materialidade do prédio abstrai-se à mercadoria em exposição, os móveis 'Forma'. [...] Neste preciso prisma retangular suspenso, que se insere horizontalmente paralelo à extensão da rua, a solidez do concreto armado é substituída pela transparência do vidro e a leveza das chapas de aço.⁴⁷

Assim, um detalhe bastante original e significativo foi a suspensão da vitrine para a altura de 2.10 metros da cota do meio fio, em toda extensão da fachada. A solução liberou o espaço abaixo da construção com o objetivo de abrigar os automóveis, e, ao mesmo tempo, eliminando o tradicional problema de bloqueio das vitrines pelos carros estacionados na calçada. – “[...] À noite, há a preocupação em eliminar a escada central, que é retrátil e suspende-se para dentro da loja. Assim, em sua totalidade, a loja é uma clara evidência do purismo geométrico.”⁴⁸

Ainda na arquitetura do Museu da Escultura - MUBE, realizado em 1986-1995, em São Paulo, é possível observar uma liberdade visual na presença das principais questões conceituais do trabalho de Paulo Mendes da Rocha.



Figura 106 – MUBE
Fonte: ARTIGAS,
2002, p. 92.

Figura 107 – MUBE
Fonte: ARTIGAS,
2002, p. 92.

Figura 108 – MUBE
Fonte: Foto da autora,
São Paulo, 2004.

Figura 109 – MUBE
Fonte: Foto da
autora São Paulo,

⁴⁷ SOLOT, 2004, p. 65.

⁴⁸ SOLOT, loc cit.

Para o arquiteto, se desconsiderarmos as áreas funcionais de infra-estrutura e de apoio, um museu deve compreender espaço amplo, livre e, sobretudo, singelo, a fim de evitar interferências formais e espaciais limitadoras da criatividade, das manifestações artísticas ou das distintas curadorias das exposições. Portanto, a solução adotada foi o uso do subsolo⁴⁹ como garantia da maximização da área útil construída com abrangência em sua totalidade para área livre aberta – espaço existente da cidade de São Paulo. Desde a rua, segue-se à praça, de onde se desce ao interior do museu através da rampa; segue um movimento contínuo em que não há diferença entre a natureza e a malha urbana – tudo é construção e remete à soma urbana. Logo, a intervenção construtiva resultou na totalidade do lote, onde o perímetro do prédio extravasara na planta baixa do museu interno. O resultado gerou uma grande praça, ao nível da rua, cuja localização das instalações propriamente ditas: salão para pequenas esculturas e acervos ou exposições temporárias, administração, depósito, arquivo, auditório, bar e livraria se articulam livremente com desníveis e rampas de acesso. Assim, novamente a “praça cívica” parece predominar sobre a concepção do projeto, que assemelha-se a área coberta aberta do Pavilhão Brasileiro em Osaka. O prisma retangular novamente parece repousar sobre o piso ou área existente – ora área da cidade, ora analogamente área da Expo – a criação de uma sombra sobre um espaço aberto a todos. Esses gestos se traduzem fortemente na personalidade e ação social do arquiteto. Embora, não reconheça nenhuma interferência direta na sua política esquerdista, Paulo Mendes da Rocha traduz em sua arquitetura uma maneira social de arquitetar espaços, tanto a força da acessibilidade a todos, quanto a generosidade dos espaços comunitários, meios favoráveis aos debates e discursos de idéias, tanto culturais como sociais, promovendo principalmente o intercâmbio de idéias.

Apesar de tudo, Paulo Mendes da Rocha ainda assim, negara qualquer relação de sua arquitetura com as posições defendidas por ele e seus colegas durante os anos da Ditadura Militar. Para o arquiteto - o Pavilhão Brasileiro não teve nenhuma referência direta – segundo entrevista concedida a Macadar em julho de 2004:

O Pavilhão teve para eles. Para nós, era só expressão de liberdade. Bloquearam o propósito da mostra interna que era justamente o ensaio sobre a idéia da consciência, sobre ocupação dos espaços na América pela civilização de um modo geral, e coisas do tipo. Para nós, não era uma intenção de confronto, era simplesmente um exercício da liberdade. Eles interditaram praticamente o Pavilhão para não ficar mal para o Brasil construir a parte edificada de pedra e cimento, digamos em ferro. Mas não mandaram contratar uma empresa para fazer uma

⁴⁹ Novamente o uso do subsolo como área funcional é utilizado como abrigo às atividades do programa arquitetônico da edificação. Similaridade, clara na estratégia utilizada para a proposta do Pavilhão Brasileiro, em Osaka.

'exposiçãozinha mambembe' como sempre se fez, de 'berimbau', 'rede' e 'tendas de índios', essas coisas. [...] Não era um pavilhão feito contra a Ditadura Militar, de jeito nenhum... A Ditadura Militar que era contra a liberdade e a expressão da inteligência brasileira. É diferente... Tem, de querer ir contra, você pode dizer que tem, para eles tem. Tudo que é livre... Quem reprime a liberdade... Mas não era panfletária se você quiser, não fazia parte de um movimento contra a ditadura... Eu fui cassado pelo AI5... Eu fazia parte como muitos filósofos, professores na universidade, colegas. Por essa razão ou aquela razão. Eram obstáculos à implantação de um regime fascista, de fundamentos repressivos fascistas.⁵⁰

Assim sendo, as semelhanças resultantes das obras do MUBE e do Pavilhão Brasileiro, tiveram vários fatores em comum, segundo SOLOT, traduziram a estreita ligação entre o positivismo das vanguardas construtivas dentro de um ideal progressista de modernidade brasileira. A viga horizontal protendida, elemento característico dos dois projetos, representou sombra e abrigo, além de apontar o infinito diante do horizonte a ser transformado sob a soberania da eficácia tecnológica. Na opacidade maciça do material bruto, controlada por rigoroso contorno geométrico, percebe-se o desejo de durabilidade e permanência, que abstrai a obra das diversidades e interferências efêmeras ou especulativas.⁵¹



Figura 110 – Maquete Arco da Praça Patriarca
Fonte: Foto da autora, Atelier de Paulo Mendes da Rocha, 2004.



Figura 111 – Arco da Praça Patriarca
Fonte: Foto da autora, São Paulo, 2004.



Figura 112 – Maquete Arco da Praça Patriarca
Fonte: Foto da autora, Atelier de Paulo Mendes da Rocha, 2004.

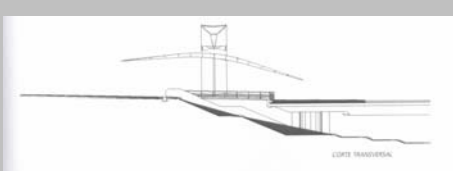


Figura 113 – Arco da Praça Patriarca em São Paulo.
Fonte: SOLOT, 2004, p.105.

⁵⁰ MACADAR, Andréa. Paulo Mendes da Rocha: um depoimento. *Arqtexto*, Porto Alegre, n. 6, p. 16-27, 2004. p. 22. Ver Anexo A.

⁵¹ SOLOT, 2004.

O projeto de cobertura do Arco Patriarca, 'abrigo' de uma grande estação de metrô subterrâneo, pode ser visto como um reduto ao olhar – na densa e conturbada malha da cidade de São Paulo, a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha, novamente, apresentara-se como contraponto de 'pausa' e 'reflexão'. Sua forma retangular, regida pelas leis de precisa geometria, impõe-se como expressão de confiança no projeto arquitetônico para a construção e reorganização do espaço urbano. Paradoxalmente à geometria precisa da construção, portanto, a apreensão exata e estática da forma do Arco do Patriarca nos escapa. A forma é mutante e solicita o caminhar ao redor, afastando-se do espaço clássico da perspectiva linear.⁵²

Como nas demais obras do arquiteto, a sombra artificialmente construída pôde aludir de forma cenográfica, a percepção do abrigo sob o espaço recriado.

⁵² SOLOT, 2004.

CAPÍTULO IV

O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'92

CAPÍTULO IV - O PAVILHÃO BRASILEIRO DA EXPO'92

4.1 PANORAMA BRASILEIRO DÉCADA DE 1970-1990

Depois que a nova capital do país prosperava sob o indiscutível talento plástico de Oscar Niemeyer, a carência de obras sociais de grande porte e de planejamento adequado ao crescimento populacional acelerado restringia as demais cidades do país a um cenário caótico. Este cenário se mostrava carente no aspecto social, econômico, e estético.

Entre as décadas de '60 e '70, surgira em São Paulo uma nova produção que, assumindo uma posição crítica inédita, interrogava as contradições da modernidade face à realidade pré-existente no país. Constituindo-se como movimento coletivo, a ponto de formar uma verdadeira escola, uma geração de arquitetos paulistas, liderada pela personalidade 'catalisadora' de Vilanova Artigas. Então, após a participação do Brasil na Exposição Universal de Osaka com um dos pavilhões mais destacados dentro da trajetória brasileira nas Expos, a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha se destacou, sobre tudo, em sua notória originalidade plástica, respondendo claramente as aspirações utilitárias.

Deste modo, a arquitetura brasileira a partir dos anos 1970, aliada a qualificada obra de Lina Bo Bardi, assim como a de Paulo Mendes da Rocha, puderam ser vistas como pontos fortalecedores de um movimento arquitetônico, segundo seu mérito, bastante referenciais dentro do ponto de vista internacional. Os arquitetos paulistas revelaram, de certa forma, uma nova 'universalidade' frente à arquitetura nacional.

Assim, segundo Fuão:

De qualquer forma parece que há males que vem para bem, a escola paulista conseguiria transformar com grande criatividade o Brutalismo "universal". Indiscutivelmente Artigas e Lina Bo Bardi transfiguraram acentuadamente a linguagem do Novo Brutalismo europeu a ponto de inaugurar uma linguagem própria e peculiar, muitas vezes aproximando-se da estética do monstruoso, ou do grotesco, como na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP de Artigas e Carlos Cascald, o Museu de Arte de São Paulo e o SESC Pompéia de Lina Bo Bardi.¹



Figura 114 – MASP-Lina Bo Bardi

Fonte: Foto da autora, São Paulo, 2003.



Figura 115 – FAU/USP - Artigas

Fonte: Foto da autora, São Paulo, 2003.



Figura 116 – FAU/USP- Artigas

Fonte: Foto da autora, São Paulo, 2003.



Figura 117 – MUBE

Fonte: ARTIGAS, 2002, p. 92.

No entanto, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha seguiram caminhos distintos, versos ao seu entendimento frente à arquitetura moderna. Por um lado, Lina Bo Bardi se viu integrando em um contextualismo figurado pela arte popular, incluindo cada vez mais iconologias. Por outro lado, Paulo Mendes da Rocha insistira no seu pessoal caminho de autoreferências e de exclusão de tudo aquilo que não lhe corresponderia como estrutura essencial do espaço.

Na opinião de Montaner:

Se Costa e Niemeyer se afastaram da solidez e frontalidade da arquitetura de Le Corbusier, perseguindo formas tangenciais, transparentes, fluídas e expressivas, João Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha a escola paulista têm seguido o itinerário inverso, em direção à massa e peso, embora esta se mantenha em uma posição de difícil equilíbrio. Ao contrário, elas se unem

¹ FUÃO, 2000, p. 9.

em uma comum concepção de edifício como objeto autônomo, como escultura. Também uma comum confiança no objeto arquitetônico para outorgar um novo valor ao lugar.²

Em museus projetados por Paulo Mendes da Rocha, afluíam idéias permanentes de forte continuidade. O projeto realizado para o Museu de Arte Contemporânea na Universidade de São Paulo, em 1975, consistia em uma gigante caixa de concreto armado e pré-tensionado, suspensa exclusivamente sobre fileiras centrais de seis pilares cada uma, com uma estrutura autônoma. Segundo Montaner:

A estrutura tinha reminiscências de Le Corbusier em Chandigarh e o museu se convertia essencialmente em escultura gigante e praça coberta. Era como se a Faculdade de Arquitetura de São Paulo, projetada em 1961 por João Vilanova Artigas, tivesse alcançado a felicidade de ver sua suspensão no ar. Porque na obra de Paulo Mendes da Rocha, o organicismo inicial de Vilanova Artigas segue presente nesta aspiração e vontade de liberdade natural, em uma peculiar relação com a escala do corpo humano situado na paisagem, sobre o horizonte.³

Entretanto, segundo Ruth Verde Zein⁴, durante os anos 1970, o brutalismo paulista disseminou espalhando-se pela imitação formal diluída e nem sempre criteriosa através de outras regiões brasileiras. Ao passar pelos anos 1970, o esgotamento se deu, em parte, pelo impulso transformador na obtenção de realizações menos significativas, identificadas muitas vezes em sua grandiosidade e ousadia estrutural com o monumentalismo estatal daquele momento.

Enfim, a sensação que se tem, ao longo desses disfarces e silêncios sobre os vínculos inevitáveis de dependência com as formas produzidas por outras culturas "lá de fora", é de que acabou-se por construir uma outra História, a que está se tornando oficial e artificial.⁵

Os anos 1980 e 1990 foram, sem dúvida, uma procura às vezes desconhecida de caminhos, junto às críticas pós Brasília, e a predominância do brutalismo paulista, em ascensão desde a década de 1970. Cultivou-se uma arquitetura orientada comercialmente que produziu várias obras significativas em meio a uma massa geral de resultados desinteressantes e banais. Entre os jovens arquitetos sentia-se, em tempos mais recentes, uma tentativa na retomada a tradição local, seja revisando a modernidade brasileira de

² MONTANER, 1996, p. 10.

³ MONTANER, 1996, p. 10.

⁴ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura Brasileira: Escola Paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Propar-RS, UFRGS, Porto Alegre, 2000. p. 111.

⁵ FUÃO, 2000, p. 10.

cunho carioca, ou seja, retomando, nem sempre criticamente a arquitetura paulista brutalista.

Mais tarde, a estética paulista acabara passando pela linha universal dentro da chamada corrente 'minimalista' e, conseqüentemente, desvinculando-se definitivamente da questão existencial da arquitetura paulista brutalista. Entretanto, segundo Ruth Zein, a obra de Paulo Mendes da Rocha não seguiu esse rumo.

As soluções friamente 'de efeito', fato presente em muitos dos criadores que se poderiam englobar sob o índice minimalista; sua vasta experiência preserva-o também da necessidade do brilho exagerado e vaidoso das soluções bombásticas. Na sua atitude radical mas não exibicionista, sua arquitetura está exposta sem laivos de cepticismo, apresenta-se segura e apropriada.⁶

Assim, doze anos depois da participação do Brasil com Pavilhão próprio na Feira Internacional de Osaka, o país vem a participar em Sevilha durante a Expo'92. Entretanto, a idéia de construir um pavilhão próprio não pode ser realizada devido a outros fatores.⁷

Após as décadas de 1960 e 1970, a arquitetura brasileira caiu em um 'abismo' de sérias conseqüências relativas ao reconhecimento nacional pela falta de uma linearidade comum na corrente da arquitetura nacional. Os anos 1980 foram retratados basicamente por uma arquitetura pós-moderna de influências diversas, e, nos anos 1990, o concurso de Sevilha pareceu resgatar o 'debate' dentro de uma arquitetura representativa nacional.

⁶ ZEIN, Ruth. Arquitetura brasileira, escola paulista: a trajetória do Arquiteto Paulo Mendes da Rocha. 1998. p. 100. Monografia – Propar-RS, UFRGS, Porto Alegre, 1998.

⁷ Ver informações em Anexo C, conforme documento gerado pelo Itamaraty, em 02 de abril de 1991- **Íntegra do texto oficial do Itamaraty enviado à direção nacional do IAB**. Recebida em 11 de março de 1991, em São Paulo.

4.2 A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE SEVILHA – EXPO'92

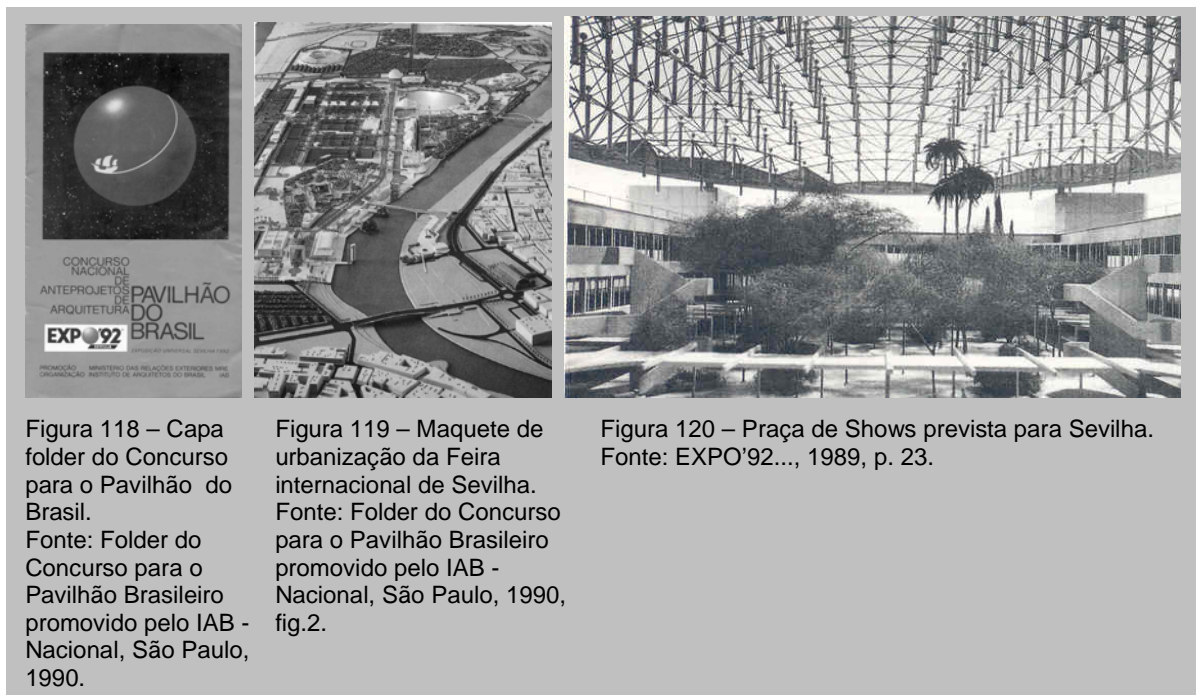


Figura 118 – Capa folder do Concurso para o Pavilhão do Brasil.
Fonte: Folder do Concurso para o Pavilhão Brasileiro promovido pelo IAB - Nacional, São Paulo, 1990.

Figura 119 – Maquete de urbanização da Feira internacional de Sevilha.
Fonte: Folder do Concurso para o Pavilhão Brasileiro promovido pelo IAB - Nacional, São Paulo, 1990, fig.2.

Figura 120 – Praça de Shows prevista para Sevilha.
Fonte: EXPO'92..., 1989, p. 23.

A celebração do V centenário desde a viagem de Cristóvão Colombo à América foi a origem do tema previsto para a grande exposição universal em Sevilha de 1992; no entanto, a presença desse tema gerou polêmica entre os países do terceiro mundo convidados à participação do evento, tal tema se reduziu a um simples pretexto comemorativo da exposição.

A chegada de milhões de visitantes estrangeiros, fez com que a Expo'92 pudesse converter-se num fator de intercomunicação cultural bastante relevante para a história. Tais acontecimentos promoveram, de certa forma, uma nova imagem para a Espanha. Na opinião de Fuão:

Afora os objetivos em si mesmos, as exposições universais sempre foram um meio de conseguir outros fins. Sob o pretexto de 'expor', ocuparam terrenos, abriram –se avenidas, expandiram e transformaram a cidade. Empreendimentos estes que possivelmente, em situações normais, seriam totalmente impraticáveis, tais como foram as intervenções de Haussmann em Paris para a

exposição universal de 1885, promovida por Napoleão II. Em geral essas manifestações aparecem em períodos de prosperidade econômica e/ ou de afirmações nacionalistas. [...] agora, nada mais natural que a Espanha, após os amargos anos de franquismo e sua atual entrada no Mercado Comum Europeu, também queira exibir e passar uma nova imagem. Uma imagem de desenvolvimento econômico, de uma Espanha européia aberta ao mundo, ainda que o real motivo seja a comemoração dos quinhentos anos do descobrimento da América.⁸

A decisão de fazer de Sevilha a sede da Expo'92 se sobrepôs sobre a real dimensão de uma transformação na cidade. Além do espetacular conjunto de *La Catuja*, espaço cedido para os acontecimentos do evento, a capital de Andaluzia pôde renovar todos seus acessos, contando com novos terminais para a estação de Santa Justa e o aeroporto de São Paulo. A cidade pode investir na restauração, preservação e reabilitação de seu centro histórico com financiamentos adendos da própria Exposição Universal. Estes e outros propósitos fizeram com que esta exposição superasse algumas de suas expectativas asseguradas pelo país.

O novo terminal de passageiros foi desenhado por Rafael Moneo; o Teleporto de Penda teve com autor principal Vázquez Consuegra; a nova Estação Trem, Santa Justa, foi projetada pelos arquitetos Antonio Cruz e Antônio Ortiz, funcionando como receptáculo da primeira linha AVE – Madrid – Sevilha – configurou uma decidida estratégia política de equilíbrio entre o norte e o sul do país.⁹

Desde o ponto de vista arquitetônico, a Expo'92 foi sobre tudo, um espetáculo de variedades. Segundo Justo Isasi¹⁰, a feira abordou um passeio por todas as construções percorrendo com um olhar crítico as avenidas e ruas da área da Expo. Houve, de certa forma, uma expansão de toldos e barracas entre as áreas dos diversos pavilhões internacionais, regionais e institucionais. Configuram, positivamente, um 'museu da arquitetura universal'.

Entretanto, nas análises críticas de Fuão, a ocupação territorial da Expo'92 junto a sua disposição e dimensionamento não resultou em saldos tão positivos:

A ausência de um conceito atualizado de exposição, somada a uma localização equivocada, a um dimensionamento e ainda a um improvisado programa (no qual, por exemplo, se solicitam sete teatros, na falta de outras idéias), não consistiu as melhores condições para convocar um concurso de idéias entre renomeados arquitetos; entretanto, o mesmo 'aconteceu'. O projeto apresentado pela equipe do arquiteto José Antonio Fernandes Ordeñez traduziu claramente as

⁸ FUÃO, 1991, p. 20.

⁹ ISASI, Justo. La feria de las variedades: arquitecturas de la Expo'92. **Arquitectura e Vivenda**, Madrid, n. 34-35, p. 12-27, 1992.

¹⁰ Ibid.

imposições da comissão, ou seja, todas as instalações da Expo se encontravam desvinculadas de qualquer aproximação com a retícula urbana. O mesmo aconteceu com a proposta de Emilio Ambasz, a qual apresentava a criação de três grandes lagos artificiais no interior da ilha, ao longo dos quais estariam situados os pavilhões dos diversos países.¹¹

¹¹ FUÃO, 1991, p. 21.

4.3 O CONCURSO NACIONAL E A SELEÇÃO DO PROJETO PARA SEVILHA

A princípio, tudo pareceu correr da melhor maneira possível, onde o IAB Nacional e o Itamaraty se empenharam em organizar um concurso a nível nacional, com um júri excepcionalmente qualificado para o assunto. O número de inscritos superou as expectativas, tratava-se de um dos maiores concursos a nível nacional que promovera a reabertura de novos debates depois de tantos anos sem concursos dentro de um panorama de recessão nacional.

Entretanto, segundo Azevedo, as conseqüências do concurso de idéias para Sevilha tiveram pouco espaço na mídia brasileira e infelizmente o trabalho vencedor, embora dotado de qualidades, “[...] não chegou a empolgar e menos ainda esteve apto a balizar a perspectiva de nossa arquitetura brasileira [...]”. Em suma, o conhecimento das propostas apresentadas ficou confinado às exposições de alguns poucos trabalhos exibidos no Palácio dos Arcos em Brasília. Os prêmios haviam sido pagos, porém o projeto já corria o risco de não ser mais construído.¹²

Contudo, o assunto do concurso, ainda assim, obteve dividendo satisfatório, tornando-se objeto de discussão em algumas cidades como: Brasília, Belo Horizonte e São Paulo no MASP. O lado negativo da questão do concurso, que no início havia despertado interesses, consistiu no reconhecimento tácito do governo na não aprovação da obra a ser construída. Sob nota do Itamaraty encaminhada à direção nacional do IAB, publicada em edição conjunta à proposta do presidente da entidade, professor Miguel Pereira, explanou alguma dessas indagações.¹³

Porém, jamais se conseguiu reparar os efeitos da extrema frustração que a decisão tomada significou para os arquitetos brasileiros e, em especial, para os que participaram do concurso e tiveram seus trabalhos escolhidos pelo júri. O documento assegurava ao Ministério das Relações Exteriores o direito de não executar a obra, por conveniência administrativa. Apesar disto, não se imaginaria que o projeto fosse ficar no papel.¹⁴

O fato é ilustrativo da grave distância que separa os países do Terceiro Mundo de outros que, apesar de não se inserirem entre os maiores, Portugal, por exemplo, conseguira realizar seu

¹² AZEVEDO, Ricardo Marques de. Futuro e Passado. **AU- Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 35, p. 76, 1991.

¹³ O governo Collor cancelara tal participação alegando a necessidade da contenção de gastos do governo em eventos internacionais. Os prêmios foram pagos inclusive o primeiro prêmio, não levando adiante a etapa final do projeto executivo para o Pavilhão Brasileiro.

¹⁴ Ver informações em Anexo D, conforme documento do IAB, gerado em Brasília no dia 02 de abril de 1991.

pavilhão para a exposição de Sevilha. Sabemos que além das condicionantes econômicas, outras, de natureza política teriam interferido direta ou indiretamente na decisão de um governo que vem desistindo sistematicamente de muita coisa. Reconhecemos que a desistência pode ser um direito; mas não deve ser uma marca.¹⁵

As reações detectadas, entre arquitetos e interessados ao que resultou do concurso, foram variações de desânimo à indignação. Nesse sentido, o empenho das revistas nacionais de arquitetura em informar e discutir na iniciativa isolada de um grupo de arquitetos em realizar a exposição das maquetes e um debate no MASP, procurou evitar que se deixasse novamente a oportunidade propiciada pelo concurso nacional, de repor em questão: a produção e a reflexão da arquitetura no Brasil e contrapô-las à ocasião estimulante de uma apresentação internacional, fez com que o Pavilhão Brasileiro, ainda assim, participasse em Sevilha dentro do imaginário arquitetônico nacional.

As propostas expostas pelo Itamaraty, segundo Azevedo, foram diversas e muitas se reportaram a 'rasos organicismos' em contraponto a outras soluções de sistema geométrico regular. Surgiram propostas construtivas e até sugestões desconstrutivistas. Procurou-se agrupar os trabalhos de afinidades comuns, porém as dificuldades enfrentadas foram inúmeras e a divulgação do resultado final enfrentou uma maré de críticas.

"Os trabalhos premiados formam bastante ecléticos. Quem almejasse lá encontrar alguma similaridade de propostas ou até mesmo partido arquitetural, se encontraria atônito."¹⁶

Deste modo, quando observamos melhor a produção arquitetônica brasileira dos anos 1940-1960, podemos descortinar com certa definição uma evolução na singularidade de "momentos" e "escolas", e, nelas constatar seus pontos programáticos formais próprios. Contudo, a síntese apresentada pela exposição das propostas do concurso foi, em parte, uma parcela representativa dentre os qualificados arquitetos nacionais. Deixou a impressão de que cada qual, com suas potencialidades e limitações, procurou isoladamente situar-se num contexto que, por diversas razões, dissolveu seus referenciais.¹⁷

Descrever, apontar virtudes ou defeitos desses anteprojetos não faria sentido se não houvesse a relação formal entre às circunstâncias que os geraram: tratou-se de um produto que respondeu às condições impostas por um concurso público aberto, onde tudo derivava desse processo e, a partir de então, caminhava por uma seleção prévia de concepções.

Na opinião de Segawa:

¹⁵ OLIVEIRA, Carlos Nildo; WISSENBACH, Vicente. **Carta ao leitor. Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 3, mar. 1991. p. 3.

¹⁶ AZEVEDO, 1991, p. 78.

¹⁷ Ibid., p. 78.

Se foi possível apontar problemas e invenções na proposta vencedora e nas demais que alinharam a reta final do julgamento, foi necessário também atribuir e repartir a responsabilidade dos resultados entre os promotores, organizadores, participantes e comissão julgadora numa necessária reflexão sobre o processo de concurso público nacional de idéias.¹⁸

Assim, a pretensão por uma obra de excelência era explícita no edital. Nas bases do concurso, o Ministério de Relações Exteriores do Brasil buscara a construção de um Pavilhão Brasileiro que pudesse expressar, enquanto monumento, a excelência da arquitetura nacional. Portanto, alguns elementos norteadores do projeto deveriam coexistir. Segundo edital do concurso, o edifício deveria resplandecer no seu conjunto – através de uma leitura 'clara' e 'sensível', junto à introdução de pátios para microclimas, jardins e espelhos d'água, seja abrigando denso paisagismo ou mesmo interligando espaços externos e internos. Outra determinante das bases do concurso estava expressa na condição de que após o encerramento da Expo'92, as instalações do edifício permitiram ser convertidas, posteriormente, em um 'Centro Internacional de Pesquisas Tecnológicas'. Logo, todos os pavilhões internacionais, inclusive o Brasileiro, seriam reciclados para uma nova utilização. Portanto, a recomendação expressa pelo edital era clara:

Deve também a edificação ter a flexibilidade necessária para sua futura utilização com novas funções, sem a necessidade de transformações traumáticas ou de grande vulto. Melhor: que o edifício, ao ser adaptado, permaneça com suas características gerais quase intactas.¹⁹

¹⁸ SEGAWA, Hugo. Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão. **Projeto**, São Paulo, n. 138, p. 34-38, 1991. p. 34.

¹⁹ PEREIRA, Miguel. Sevilha: um sonho inacabado para a Arquitetura Brasileira. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 62-63, 1991b. p. 62.

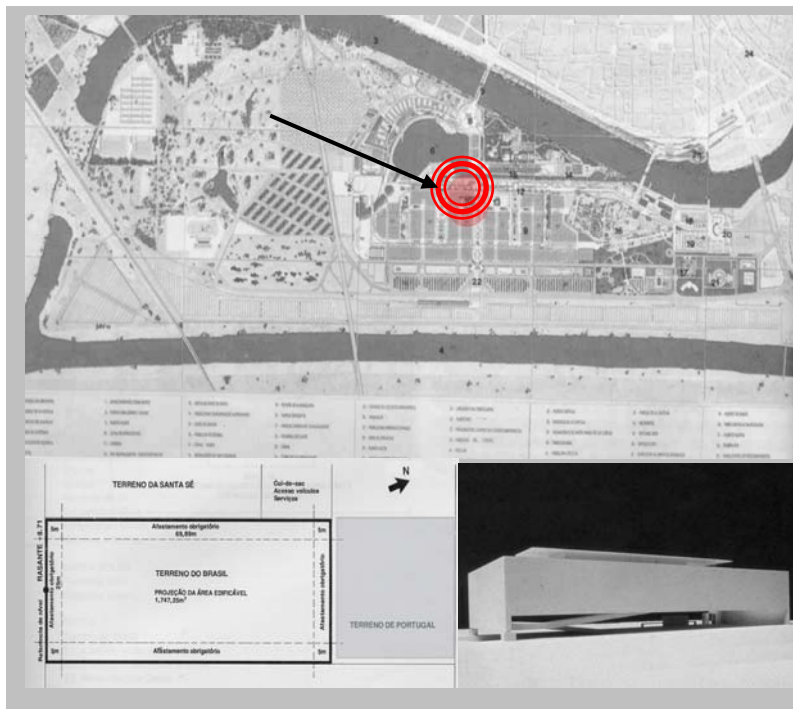


Figura 121 - Mapa Urbanístico da Expo'92 e localização lote brasileiro.

Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 26.

Figura 122 - Implantação Pavilhão Brasileiro.

Fonte: INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, 1990, p.21.

Fig. 123 – Maquete do projeto vencedor para a Expo'92.

Fonte: Foto maquete fornecida pelo autor do projeto Ângelo Bucci em entrevista com a autora 2004.

O projeto vencedor do concurso nacional de anteprojetos de arquitetura para o Pavilhão Brasileiro na Expo'92, um conjunto projetado totalmente em concreto, com 4.300,57m² de área construída, teve como principais autores: os arquitetos Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela junto a colaboração de Geraldo Vespesiano Puntoni, Edgar Gonçalves Dente, Fernanda Brabosa, Clóvis Cunha e Pedro Puntoni.²⁰

Localizado ao lado do Pavilhão de Portugal e Santa Sé, o lote brasileiro visava bastante expectativa. O Pavilhão Brasileiro teria excelentes visuais por configurar uma esquina bastante valorizada dentro da área da Expo, entre o Caminho dos Descobrimientos e a Avenida 3. As principais visuais estavam frente a fachada principal com vistas para o Lago da Espanha junto a avenida central. (Figura 123)

Novamente, a tentativa era estar presente na feira de forma incisiva bem localizada diante da presença de outros pavilhões, como o de Portugal, faria do Brasil um país em destaque dentro do panorama de negociações internacionais junto a Europa. Entretanto, devido à má política conduzida pelo governo brasileiro, o que parecia ser prioritário tomou

²⁰ Ver Documento Anexo B. **Ata do Júri-Identificação dos Premiados**, Brasília, 04 de Fevereiro de 1991.

diferentes rumos se contrapondo a proposta original, levando ao fracasso o que seria da última participação brasileira com pavilhão próprio no âmbito das exposições internacionais.

Assim, por motivos financeiros alegados pelo governo federal, foram cancelados todos os preparativos para a feira, inclusive, a solicitação do projeto executivo do Pavilhão Brasileiro, cujo concurso nacional de arquitetura que já havia proclamado vencedores e premiados.

O projeto vencedor da equipe paulista foi desde a divulgação de seu resultado e após o cancelamento de sua construção pelo Itamaraty, alvo de várias críticas, que questionavam até mesmo a pertinência da escolha do júri. Entre os pontos criticados, as qualificações do projeto se resumiriam a grande caixa de concreto, falta de ousadia e vanguarda da proposta.²¹

Para a equipe vencedora, liderada por Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, a oportunidade de participar do concurso para o pavilhão na Exposição Universal em Sevilha, permitia de certa maneira expor uma sincera maneira de projetar arquitetura. Segundo a equipe, era preciso enfatizar a existência de um discurso por trás daquele projeto, que valorizava as áreas coletivas, a liberdade e a democracia dos espaços. “A alegria de ter ganho”, segundo Ângelo Bucci, “É a oportunidade de afirmar um espaço de discussão que muitas pessoas tentam oprimir.”²²

Os vencedores lembravam, ainda naquele momento, a importância do concurso enquanto valor de simpósio, algo que abriria espaços para novos debates e confrontos. Essa posição foi defendida até hoje como comenta Ângelo Bucci em entrevista realizada:

Duas coisas eu acho particular em Sevilha. Os projetos apresentados no concurso eles são muito sintomáticos de um longo período de arquitetos que não conversavam. Sabe, eu gosto, inclusive, muito de pensar que mesmo ali alguns conflitos que apareciam depois com a seqüência dos diálogos que nós passamos a ter, a tendência é você construir muito mais base de conversa. Não é que todo mundo esteja de acordo, mas as coisas conversam mais. Tendem a se aproximar. Pela própria prática das publicações, dos concursos constantes, dos intercâmbios e tal, dos diálogos que a partir de 90 nos começamos a retomar e eu considero isso da maior importância. Então, essa é uma primeira coisa, o fato daquele concurso ter marcado uma retomada disso.²³

Quanto à primeira crítica que considerava o projeto vencedor como um projeto que não apontava novos caminhos e até retroagia à década de 1960, a equipe defendeu dizendo que

²¹ BARELLI, Suzana. **A polêmica de Sevilha e os Premiados no Concurso do Pavilhão Brasileiro. Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 62, 1991. p. 62.

²² Ibid., p. 62.

²³ MACADAR, Andrea. **Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e o pavilhão Brasileiro para a Expo'Sevilha**. Entrevista realizada no ateliê do arquiteto, no dia 13 de julho de 2004 em São Paulo-SP/ Brasil. Apêndice B.

a arquitetura, assim como toda forma de conhecimento, é cumulativa. Assim, a defesa deles estava na aceitação de arquiteturas passadas como base de conhecimento e tentativa de melhoramentos das próximas, acrescenta: “O pavilhão não é exatamente uma forma de projetar dos anos 1960; é o caminho que escolhemos para trabalhar, como provam todos os projetos que já realizamos”.²⁴

O pavilhão representa um paradigma à arquitetura brasileira quanto à forma de construir e as experiências de organizar espaços de convívio e programas de projeto. – São elementos presentes no trabalho que provam que nós, arquitetos contemporâneos, sabemos construir estes espaços, solucionar projetos, sem sermos pirotécnicos [...].²⁵

O trabalho desenvolvido, dizem os arquitetos, preocupava-se mais com o conteúdo – fazer edificações simples, sem muita ‘pompa’, porém, bem resolvidas enquanto projeto e tecnologia avançada – do que com a ‘forma’.

Mais tarde, seguiram críticas, inclusive dos próprios vencedores aos pós-modernos. Como a que a arquitetura não deveria ser uma colagem de elementos significativos do passado ou, então, uma nova mistura ‘babilônica’ para poder ser uma arquitetura ‘nova’.

Segundo Álvaro Puntini²⁶:

A idéia era justamente não ser um festival de formas, gostaríamos que fosse algo ‘sereno’ e que por este motivo se destacaria melhor entre todos aqueles pavilhões festivos. Seria algo “quieto” dentro daquele ruído todo da exposição. Mas nos perguntávamos – Como fazer realizar algo mais genial que a obra do Pavilhão Brasileiro em Osaka? Não queríamos reproduzir elementos de outros no nosso pavilhão, porém utilizamos alguns recursos de sutil ligação. Uma forte ligação da construção próxima ao chão, a idéia do chão que vira rampa que vira passeio. A própria estrutura do pavilhão também remete forte ligação a FAU/USP... Difícil sair desse conceito, pois faz parte de nossa história, é a nossa trajetória.

Acho que este concurso pôde promover uma reabertura de discussões para a arquitetura que se encontrava entre o moderno e o pós-moderno. Para mim este concurso também pôde auxiliar na valorização das obras de Paulo Mendes da Rocha, essa continuação defendeu nossos rumos dentro de uma linha de crenças e caráter perante as possibilidades.²⁷

²⁴ BARELLI, 1991.

²⁵ DENTE, Gonçalves, Edgar. A polêmica de Sevilha e os Premiados no Concurso do Pavilhão Brasileiro. Entrevistador: Suzana Barelli. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 62, 1991. p. 62.

²⁶ Ver Apêndice A. Álvaro Puntini em entrevista para Andrea Macadar em São Paulo no dia 13 de julho de 2004.

²⁷ Ver Apêndice A. Álvaro Puntini em entrevista para Andrea Macadar em São Paulo no dia 13 de julho de 2004.

4.4 O PROJETO DO PAVILHÃO PARA A EXPO'92

A escolha do sistema construtivo para o projeto do Pavilhão Brasileiro vencedor do concurso nacional, enquadrava-se na idéia de que um pavilhão abrigasse a orientação necessária da cultura brasileira. O concreto, segundo a equipe vencedora, possibilitaria demonstrar a capacidade tecnológica do projeto devido ao grande vão proposto, além de ser um material bastante utilizado pela cultura arquitetônica brasileira. Segundo Edgar Dente²⁸, a arquitetura brasileira sempre projetou e ousou com as estruturas de concreto, com seus vãos de 60 e 70 metros. Ele acreditava que a experiência também auxiliaria nos casos de tremores e abalos sísmicos (exigência expressa pelo edital do concurso).

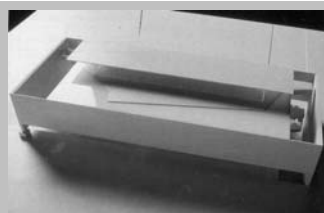


Figura 124 –Maquete do pavilhão- vista aérea.
Fonte: Foto da autora, Atelier de Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

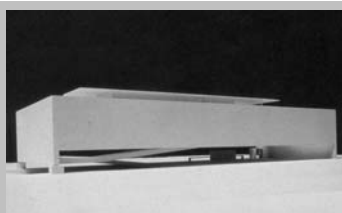


Figura 125 – Maquete do Pavilhão Brasileiro.
Fonte: Foto maquete fornecida pelo autor do projeto Ângelo Bucci em entrevista com a autora 2004

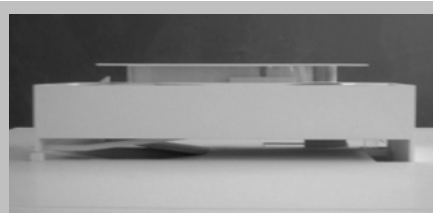


Figura 126 – Maquete do pavilhão – vista frontal.
Fonte: Foto da autora, Atelier de Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

Assim, para os autores:

O projeto do pavilhão expressa, e a equipe não nega, uma arquitetura com forte influência da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. – Somos formados pela FAU/USP e escolhemos trabalhar dentro de uma linha própria da faculdade. Aqui eles lembram que o único compromisso que eventualmente poderiam ter com Vilanova Artigas ou com Paulo Mendes da Rocha é o fato de que todos foram alunos da FAU/USP, tiveram aulas com professores de diferentes maneiras de pensar e fizeram uma opção determinada. [...] Esse é o tipo

²⁸ Edgar Gonçalves Dente é membro, colaborador da equipe vencedora do Concurso do Pavilhão Brasileiro para Sevilha.

de arquitetura que faremos, porque acreditamos nela por não acreditarmos que temos que começar todas as décadas dizendo que faremos uma coisa 'nova'.²⁹

A equipe, por fim, lamentou a existência de visões pouco treinadas, que olhavam as paredes de concreto, julgando-as todas iguais, quando havia diferenças enormes. O prédio seria construído inteiramente em concreto, material escolhido por possibilitar que o projeto se destacasse pela própria simplicidade, pela concisão da proposta e que não ficasse ofuscado pelas profusões tecnológicas. A opção pela não mistura de elementos e sistemas construtivos distintos, facilitaria a realização da obra por ser um único elemento de trabalho. No momento que desferrassem os elementos do sistema construtivo como painéis, vigas e pilares, o prédio automaticamente estaria concluso. A estimativa era de concretar a obra durante cinco meses consecutivos. A estrutura principal do pavilhão estava concebida nas quatro empenas, ou seja, vigas de travamento central, moldadas in loco, entretanto, as lajes seriam pré-fabricadas de concreto armado protendido.

O acesso principal estava localizado no próprio piso de Sevilha, que se transformaria em rampas que conduziriam ao auditório e, em um segundo plano, acessavam à sala de exposições e o anexo do Itamaraty. Em todo o projeto, as rampas eram largas para possibilitar o fluxo de visitantes, não havendo portas que obstruíssem ou até mesmo servissem de obstáculos.

“É uma lição da FAU/USP: um prédio aberto que não pode ser fechado naquilo que importa”³⁰ Segundo Segawa³¹, certos enunciados soam familiares – “O térreo do edifício se confunde com o piso de Sevilha[...]”³² – “O chão será o mesmo de Osaka.”³³

As analogias encerram por aqui – “Alguns poderão insinuar uma cumplicidade entre Osaka da Expo'70 e Sevilha Expo'92, ou então um servilismo às idéias do notável arquiteto paulista.”³⁴

Na opinião de Motta, o Pavilhão de Osaka era diferenciado:

O edifício no Japão era um pavilhão cuja cobertura apenas pousa sobre a terra, e cuja terra se eleva levemente, em ondulações que balanceiam entre o 'natural' de uma paisagem dada mental e de perfis milimetricamente controlados pelo rigor da apropriação construtiva e tecnológica. Não

²⁹ PUNTONI, Álvaro. A polêmica de Sevilha e os Premiados no Concurso do Pavilhão Brasileiro. Entrevista para Suzana Barelli. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 63, 1991. p 63.

³⁰ DENTE, 1991, p. 63.

³¹ SEGAWA, 1991, p. 35.

³² Ângelo Bucci e equipe vencedora do concurso. SEGAWA, 1991, p.35.

³³ ROCHA, Mendes, Paulo. **Memorial descritivo**: Bases do concurso para o Pavilhão da Expo'70. São Paulo, [s.n.], 1969a.

³⁴ SEGAWA, op cit., p. 35.

foi pensado como um envoltório ou uma embalagem para proteger um conjunto de amostras ou de mercadorias.”³⁵

Para Segawa, o pavilhão em Sevilha, novamente se contrapunha ao espaço inundado de luz zenital do ‘Oriente’ contra a introspecção cúbica ‘Ibérica’. No projeto vencedor, não há a fineza do jogo de luzes, ‘achados’ que caracterizam o passo à frente da obra de Paulo Mendes da Rocha sobre as imediatas referências a Artigas. “[...] A transitoriedade de Osaka se contrapõe à permanência definitiva do pavilhão em Sevilha.”³⁶

Segundo Álvaro Puntoni, a idéia inicial do projeto estava na concepção de uma volumetria pura e simples. Havia a intenção da utilização de um elevador panorâmico que permitisse uma visualização à noite de toda área da exposição.

³⁵ MOTTA apud SEGAWA, 1991, p. 35.

³⁶ SEGAWA, 1991 p. 35

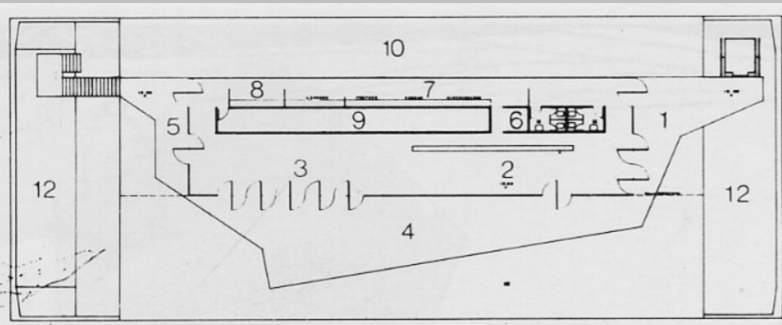


Figura 127 - Planta Baixa Último Pavimento.

Fonte: Cópia do Projeto fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

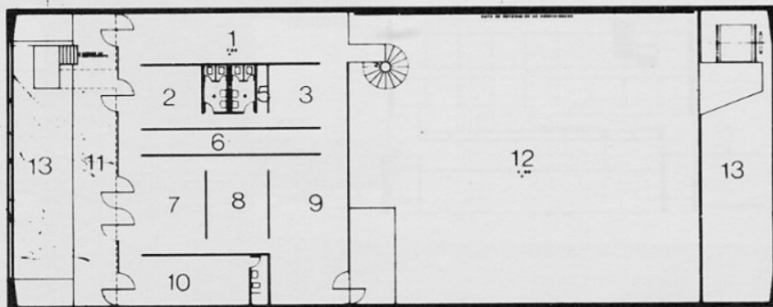


Figura 128 - Planta Baixa 2º Pavimento.

Fonte: Cópia do Projeto fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

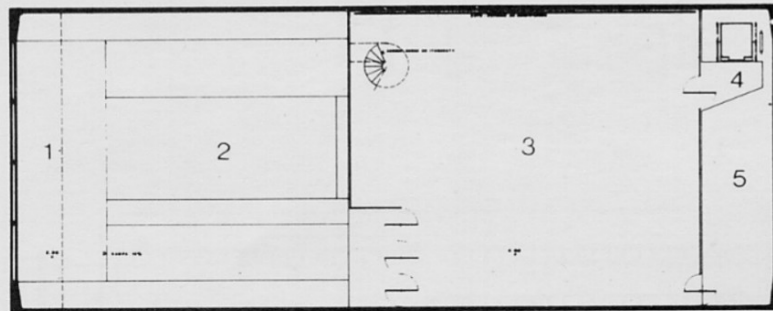


Figura 129 - Planta Baixa Mezanino.

Fonte: Cópia do Projeto fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

Figura 127 - Planta Baixa Último Pavimento.

1. Acesso Coberto
2. Bar
3. Restaurante
4. Terraço
5. Acesso Itamarati
6. Depósito
7. Cozinha
8. Lavanderia/Apoio
9. Máq. Ar Cond.
10. Espelho d'água
11. Sanitários
12. Vazio

Figura 128 - Planta Baixa 2º Pavimento.

1. Galeria do Itamarati
2. Secretaria
3. Sala de Imprensa
4. Sanitários
5. Copa
6. Depósitos
7. Administração
8. Reuniões
9. Assessores
10. Estar
11. Terraço
12. Vazio- Exposições
13. Vazio

Figura 129 - Planta Baixa Mezanino

1. Exposições / Aberto
2. Vazio- Rampas
3. Exposições
4. Acesso elevador
5. Vazio

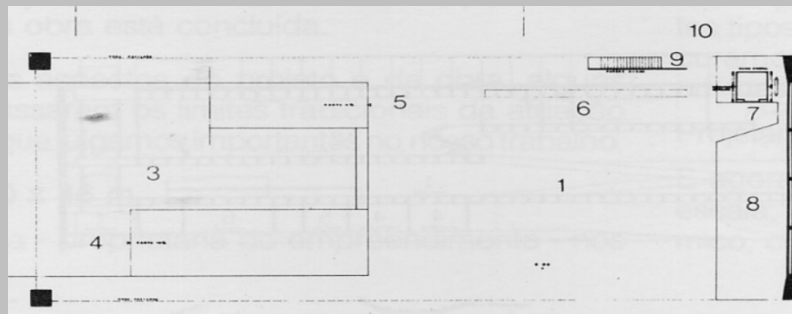


Figura 130 - Planta Baixa Térreo.

Fonte: Cópia do Projeto fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

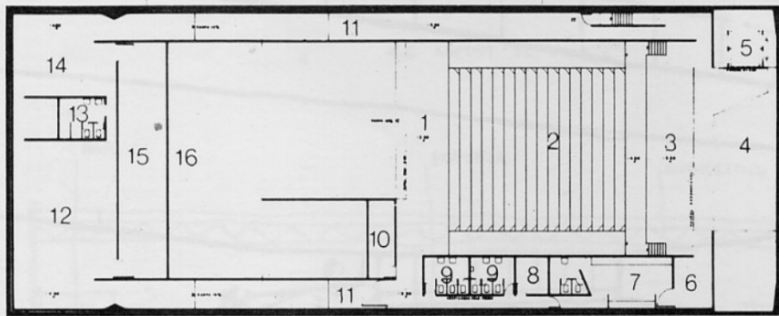


Figura 131 - Planta Baixa Subsolo.

Fonte: Cópia do Projeto fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

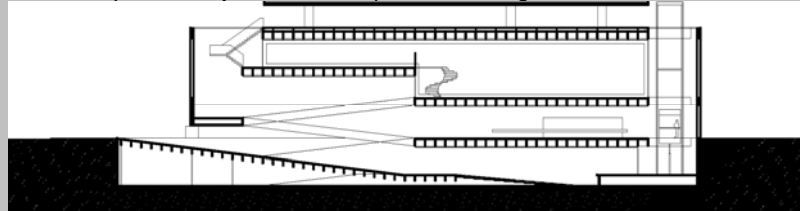


Figura 132 - Corte Transversal.

Fonte: Cópia do Projeto fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

Figura 130 - Planta Baixa Térreo.

1. Hall/Átrio e Foyer
2. Avenida 03
3. Acesso Auditório
4. Rampa Acesso Foyer
5. Acesso Exposições
6. Informações/Bilheteria
7. Elevador
8. Vazio Terraço
9. Acesso Serviços

Figura 131 - Planta Baixa Subsolo.

1. Acesso Auditório
2. Auditório- 352 lugares
3. Palco
4. Terraço
5. Poço Serv./Casa Máq.
6. Apoio
7. Camarins
8. Máq. / Ar Cond.
9. Sanitários
10. Sala Projeção
11. Corredor de Serviço
12. Depósito
13. Vestiário
14. Oficina de Montagens
15. Resfriadores
16. Tanque de Gelo
17. Escada de Serviço

Figura 132 - Corte Transversal.

A preocupação do projeto estava em não delimitar áreas brasileiras no contexto da exposição universal, o que sem dúvida, refletira um pensamento próprio da equipe na sua maneira de pensar arquitetura. Segundo os autores: “Não temos que passar o meio-fio para dizer que está no Brasil”³⁷

O restaurante estaria localizado na cobertura, desobedecia ao edital assim como outros tantos projetos destacados no concurso. Porém, o maior inconveniente estaria no seu acesso, feito apenas por um único elevador situado no lado direito térreo do pavilhão.

Além de levantadas algumas críticas severas ao edital, consideraram o edital um pouco ‘atrevido’ ao solucionar a garagem de todos projetos, determinando que o auditório deveria ser realizado com fundo falso, removível, para servir de estacionamento de veículos após a feira. Assim, o primeiro ponto discutido e argumentado pela equipe foi sobre a obrigatoriedade de haver uma garagem no subsolo a ser definida posteriormente, quando o local se transformaria em Centro Internacional de Pesquisas Tecnológicas. Com esse pressuposto, a equipe pensou em criar um projeto à *priori* do Pavilhão Brasileiro cujo estacionamento para 40 mil veículos, estações ferroviárias, aeroportos, teleféricos suprimiam totalmente essa necessidade.

Pela interpretação da equipe, seria descabido imaginar cientistas de um Centro Tecnológico Avançado indo trabalhar de automóvel em cada ponto da área destinada ao uso. Também seria difícil imaginar que 50% da área do subsolo sendo transformada em garagem, principalmente porque para seu uso fundamental, o prédio teria metade da área do subsolo ociosa.

Outro fator referente ao local estava evidente na questão defendida por Álvaro Puntoni: “Fomos radicais na questão do paisagismo. [...] Acreditamos que o paisagismo não é apenas a jardinagem, mas também toda a paisagem construída”³⁸

Para este e os outros pavilhões concorrentes, os casos referidos, apesar da evidente diversidade programática e formal, sobressaíam na sua clareza quanto aos valores e objetivos de cada um dos projetos, simples e, nitidamente configurados com dimensões relativamente modestas e cuja monumentalidade era obtida exclusivamente através da apropriação de recursos disciplinares de arquitetura do tipo: proporções; relações formais; ritmos; tensões, inserções; implantação assim como materiais, cores e texturas. Segundo os autores: “Seguindo a lição renascentista, não é pela enormidade nem pelo rebuscado ornamental que a arquitetura se qualifica.”³⁹

³⁷ Equipe vencedora do projeto para o Pavilhão Brasileiro em Sevilha. BARELLI, 1991, p. 62.

³⁸ PUNTONI, 1991, p. 63.

³⁹ BARELLI, op cit., p. 63.

Entre os pavilhões estrangeiros, o Pavilhão Brasileiro se destacaria pelo silêncio. Assim, entre os pavilhões Internacionais destacados pela revista Projeto⁴⁰ e Edital do Concurso⁴¹, foram retratados nos pavilhões de: Portugal (vizinho ao Brasil) projetado por Egas José Vieira, Japão⁴² – Tado Ando, França - Vigier, Reino Unido- Nicolas Grimshaw, Mônaco, Tailândia, Suécia, Valência Canadá, Andaluzia – Juan Ruesga, Noruega, Eua, Urss, Alemanha, Pavilhão das Américas⁴³, Áustria e Dinamarca. De fato, eram criações bastante particulares e não determinaram de forma direta a seleção do projeto brasileiro.

⁴⁰ PAVILHÕES Internacionais e o Concurso de Sevilha. Projeto, São Paulo, n. 138, p. 30-33, 1991, p. 33.

⁴¹ Bases do Concurso Nacional para o Pavilhão Brasileiro da Expo'Sevilha- Adendo-1, editado em Dez./1990 e Adendo-2, editado em Jan. /1991.

⁴² Pavilhão projetado por Tado Ando, segundo o arquiteto, a pretensão era de ser uma das maiores construções em madeira do mundo. O edifício de 60 metros de fachada por 40 de profundidade, revestido com lâminas de madeira dispostas na forma horizontal. Seu interior estaria estruturado sobre grandes colunas do mesmo material. O acesso dos visitantes ao interior do pavilhão era feito sobre uma ponte arqueada, chamada Taiko-bashi, símbolo da transição do Japão a era Moderna. A presença do país, tinha como lema "Origem e futuro do Japão", circundava o conceito de 'Kinari'- natureza e origem , singular concepção da milenar cultura japonesa. (INSITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. Bases do Concurso Nacional para o Pavilhão Brasileiro da Expo'Sevilha: Adendo-2. São Paulo: IAB, jan. 1991.)

⁴³ Local onde o Brasil e outros países latinos acabam por participar sem pavilhão próprio.

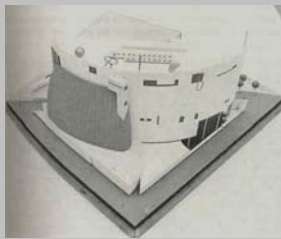


Figura133 - Pavilhão de Portugal
Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 33.

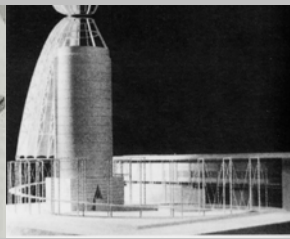


Figura 134 - Pavilhão da Suíça
Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 32

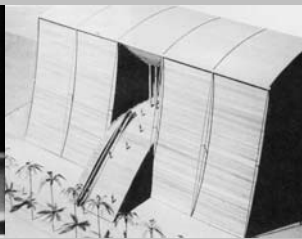


Figura 135 - Pavilhão do Japão
Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 32.

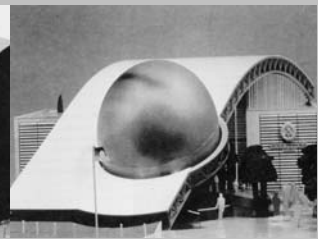


Figura 136 - Pavilhão da Alemanha
Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 32.

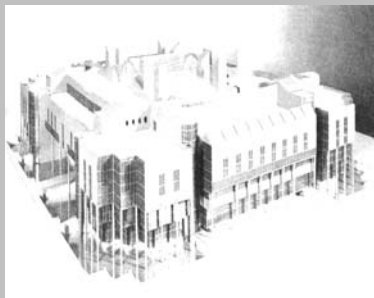


Figura 137 - Pavilhão das Américas
Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 32.

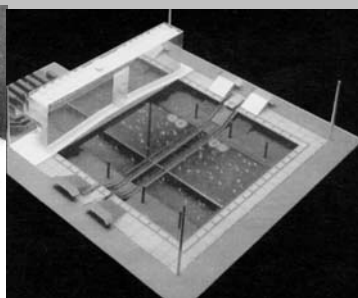


Figura 138 - Pavilhão da França
Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 33.

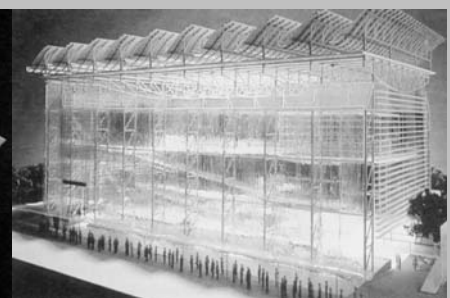


Figura 139 - Pavilhão do Reino Unido
Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 33.

4.5 OUTROS ANTEPROJETOS PREMIADOS PELO CONCURSO NACIONAL E OPINIÕES ADVERSAS AO PROJETO VENCEDOR

O projeto da equipe dirigida por Sérgio Roberto Parada e colaboradores José Mauro de Barros Gabriel, Simeão Ataídes, obteve a segunda colocação dentro do concurso nacional. Sua ocupação estava conferida em um grande espaço de átrio que, interligado ao espaço interior através de um jogo de planos variados. Segundo os autores, havia uma integração formal com o Pavilhão Português que, de certa maneira, enfatizara a proximidade entre os dois povos. Assim, o espaço interno central se traduzira em uma praça⁴⁴ que promovia o convívio entre visitantes junto à prática de encontros musicais e culturais. A partir do centro do edifício, um espelho d'água relembriava os rios brasileiros. Segundo os autores do projeto - “[...] as laterais seriam revestidas com painéis de azulejos, simbolizando a diversidade do relevo brasileiro, formado por montanhas, planaltos e planícies.”⁴⁵ Para a equipe, esses azulejos serviriam de revestimento e, também, poderiam remeter às primeiras construções brasileiras próximas às margens marítimas – uma adaptação da construção brasileira na proteção das fachadas residenciais de influência luso-brasileira desde o início do século XVIII.

No projeto, o fluxo dos visitantes seria vertical através de elevadores hidráulicos e panorâmicos com capacidade para transportar até mil passageiros por hora aliada à grande escada rolante desenvolvida no vazio do átrio. O fluxo de serviços seria efetuado através de um elevador hidráulico junto com uma escada enclausurada que atenderia todos os pavimentos da edificação. Esse critério decorreu da necessidade prevista para um futuro uso diferenciado.

A adaptação do prédio às condições climáticas foi outro fator importante na concepção deste projeto. A fachada sul, fortemente ensolarada, devido à posição climática de Sevilha, sugeria, uma proteção de ‘brises’ com dimensões gigantescas. As fachadas leste e oeste receberiam, conforme o projeto, placas de vidro fumê fixadas na estrutura metálica da própria edificação. A circulação de ar seria favorecida em vários sentidos, já que a proposta do pavilhão era justamente ser uma estrutura completamente vazada sem paredes externas conforme o clima⁴⁶ e a adaptação local.

⁴⁴ Este item é um argumento muito utilizado entre a maioria dos candidatos como uma proposta que evidencia o caráter da praça central de convívio tão utilizada na extensão do nosso território brasileiro.

⁴⁵ BARELLI, 1991, p.64.

⁴⁶ Predominou a utilização do sistema estrutural metálico, formado basicamente por duas grandes malhas com módulos de 2.50 X 2.50 X 3.00m. Os pisos seriam confeccionados no sistema de placas pré-moldadas de

Segundo Azevedo este projeto sugeria proporções elegantes com uma assimetria bem ponderada junto à implantação. Seus espaços internos com vãos e visuais amplos criavam um ambiente de variações sensatas e agradáveis⁴⁷ (ver fig.140).

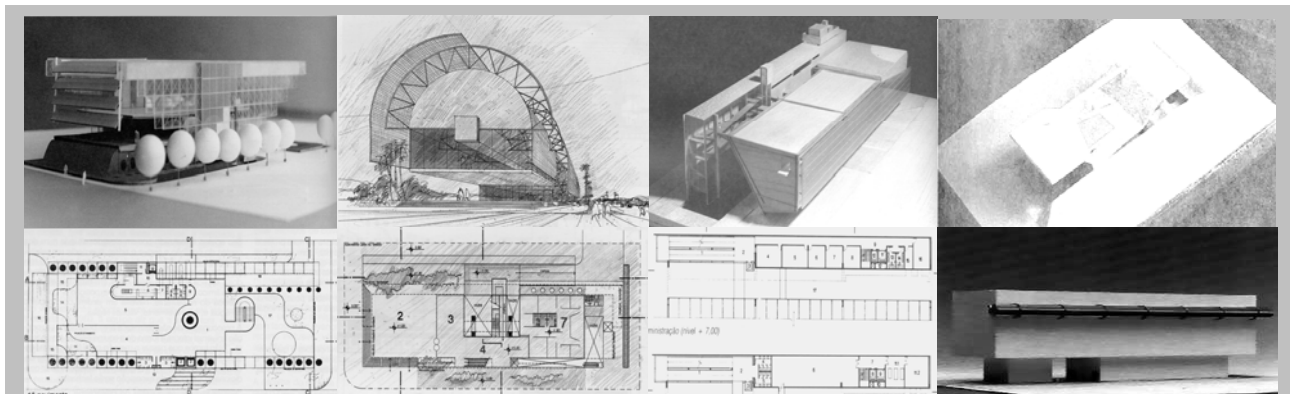


Figura 140 – 2º Premiado.

Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 66.

Figura 141 – 3º Premiado.

Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p. 66.

Figura 142 – Menção 01.

Fonte: PAVILHÕES..., 1991, p.68.

Figura 143 – Equipe

Paranhos.

Fonte: MARQUES, 1991, p.72.

Figura 144 - Maquete do projeto proposto para o concurso por Lina Bo Bardi.

Fonte: MAHFUZ, 2001, p. 156.

Paulo de Mello Saraiva e colaboradores Ronaldo Soares Nunes, Marcos Lobo de Toledo Barros e Marcelo Rozemberg. Formaram parte da segunda equipe premiada, cujo projeto procurou afirmar-se em arquiteturas consagradas com referências histórico-críticas, assim como aliou a compreensão da tecnologia disponível daquele momento. O projeto conformara-se numa extensa viga de concreto armado pró-tendido. Por sua vez, ela descarregava o esforço em dois pilares duplos fazendo o papel de piso e cobertura referentes ao salão de exposições. Esse conjunto 'flutuaria' sobre o terreno, paralelo ao Caminho dos Descobrimientos, ensejado na esquina da Avenida 3, o acontecimento de uma

concreto. O primeiro piso por receber mais cargas devido aos jardins e espelhos d'água, estaria apoiado em três pontos no sentido transversal e longitudinal da estrutura a cada 5m (BARELLI, 1991, p. 65).

⁴⁷ AZEVEDO, 1991, p. 78-79.

grande área ajardinada (átrio), local acolhedor e atração instigante para os visitantes da Expo'92.⁴⁸

Propunha pouca ocupação no térreo com vegetação bastante densa, tentando a continuação desejável para a maioria dos espaços externos.

O tratamento dado à cobertura⁴⁹ do salão de exposições fundamentaria um ponto importante na proposta, configurou de certa forma, um espaço bem definido de organização e dimensões generosas. Segundo a equipe, o “*muxarabi*”, tradicional da região de Andaluzia utilizado no tratamento externo da superfície do pavilhão não deixaria de revelar uma ‘ponte’ por assim dizer, lançada do Brasil via Portugal.⁵⁰

Segundo Segawa⁵¹, o projeto possuía uma visível transeunte, uma enorme viga envolta por abóbada de vidro treliçada de difícil manutenção. Virtualmente, as áreas úteis estariam no subsolo e seguiriam um complicado arranjo de transformações possíveis futuras: muito monumento para pouco espaço. (Figura 141)

A quarta equipe premiada, foi coordenada pelos arquitetos Vinícius Gorgati, Fernando Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga⁵². Jovens arquitetos que hoje são membros de um dos mais destacados escritórios de Arquitetura em São Paulo, o grupo *MMBB*. Ângelo Bucci, autor vencedor do concurso para Sevilha, também foi integrante deste escritório obtendo premiações conjuntas como no caso da obra do Consultório Odontológico de Orlandia. São gerações muito próximas nascidas e acolhidas pela FAU/USP.

Entretanto, os partidos e as soluções propostas para esse concurso foram bastante antagônicos, o primeiro colocado ainda pareceu estar bem enraizado na escola da FAU/USP, enquanto que este último grupo, desvinculou-se elegantemente. O desmembramento das partes de um todo, assim se colocou, e a aplicação de novos materiais que, ao contrário da empena cega, forneceram nesta proposta uma variação de possibilidades em recortes, escavações e transparência bastante audaciosa na linguagem proposta.

⁴⁸ SEGUNDA Equipe Premiada: Sidney Meleiros Rodrigues e Pedro Paulo de Mello Saraiva. **Projeto, São Paulo**, n. 139, p. 66, mar. 1991.

⁴⁹ A estrutura principal consistiria em uma viga de 65 metros de comprimento, apoiada em dois suportes distantes a cada 10 metros. Configurando-se, desta maneira, em um apoio central duplo e dois balanços iguais de 27,50 metros. Uma viga que poderia ser executada com balanços sucessivos em aduelas pré-moldadas, liberando o canteiro sobre ela. Também, os perfis semicirculares de aço que completariam o suporte da cobertura com *muxarabi* de madeira e vidro. O volume do auditório de 19 metros, não representaria, assim, como nas demais compartimentações secundárias, nenhum problema futuro em especial, funcionariam como estruturas subseqüentes abrigadas pelo volume maior (Ibid., 1991).

⁵⁰ Ibid., 1991.

⁵¹ SEGAWA, 1991.

⁵² Colaboradores: Vinícius Andrade, Cláudio Diaferia, Miriam Castanho e Nagaaki Yasamoto Marcelo Rozemberg.

O partido estabeleceu dois blocos diferenciados - o primeiro de serviços e apoio, em concreto armado, fechado e em contato com o solo - o segundo, com pórticos metálicos suspensos e transparentes, abraçando os espaços públicos de exposições, auditório e restaurante. Segundo os autores, os dois blocos trabalhavam estruturalmente como um conjunto 'solidário'. Assim, a sucessão de quatro pórticos metálicos estaria apoiada sobre o solo ancorado no bloco de serviços, construído em concreto armado aparente. Deste modo, a vinculação se estabeleceria no conjunto⁵³ longitudinalmente utilizando-se do entrelaçamento entre pórticos e treliças vinculados ao bloco central. Conseqüentemente, ligas metálicas completariam o contraventamento dos pórticos.⁵⁴

Por fim, o projeto constituiu, na opinião de Azevedo⁵⁵, uma das soluções mais bem resolvidas plástica e funcionalmente. No entanto, foi um projeto que se preocupou excessivamente com a pós-ocupação da edificação, ou seja, com a adaptação posterior dos espaços do futuro Instituto Tecnológico previsto para o local. Conseqüentemente, se deu em menor grau, o caráter próprio de Pavilhão Brasileiro Internacional. Segundo Segawa, o seu memorial voltara-se mais a explicar soluções arquitetônicas em si que, os pressupostos conceituais simbólicos⁵⁶ (ver Figura 142).

O quinto projeto premiado⁵⁷ de Paulo Henrique Paranhos, nas palavras de Azevedo:

[...] Foi uma grata surpresa na exposição, representada basicamente por uma elegante maquete. Era um volume que contava com uma boa articulação plástica, se deparava entre planos horizontais e suavemente inclinados, ressaltava pela graça e pela pertinente localização do espelho d'água, um prisma e uma viga sobre a depressão central. Lamentavelmente, os desenhos das elevações e dos cortes não tinham a mesma graça e refinamento da maquete.⁵⁸

⁵³ O auditório estaria conformado em uma laje de concreto armado do tipo grelha nervurada. As paredes trabalhariam como empenas estruturais, apoiadas sobre vigas de ferro estrutural. A fachada leste seria protegida por um filtro solar composto de perfis metálicos que fixariam os vidros esverdeados, atenuando a radiação solar e luminosidade excessiva no espaço interno. Deste modo, o filtro ainda encontraria-se deslocado da fachada objetivando a formação de um colchão de ar entre ele e o painel de vidro propriamente dito, minimizando a transmissão de calor (SEGUNDA..., 1991).

⁵⁴ TERCEIRA Equipe Premiada: Fernando Mello Franco, *Marta Moreira*, Milton Braga e Vinícius Gorgati. **Projeto**, São Paulo, n.139, p. 68, 1991.

⁵⁵ AZEVEDO, 1991, p. 78-79.

⁵⁶ SEGAWA, 1991.

⁵⁷ Colaboradores: Regina Sigmaringa, Carlos Borges e Luis Otávio. Ficha Técnica - Área Construída: 4.239.22 m², Localidade equipe originária de: Distrito Federal-DF.

⁵⁸ AZEVEDO, op cit., p. 78-79.

Assim sendo, o tema colocado estava representado em questões relativas ao meio ambiente, segundo Paranhos⁵⁹, exigiam uma reflexão mais cuidadosa para uma possível concepção de partido arquitetônico. Dessa forma, o pavilhão vinha a expressar, não como um dado de programa de necessidades, mas sim, uma atitude decisiva de projeto. Uma sintonia perfeita entre a arquitetura e a natureza, onde diálogo intenso da construção junto ao paisagismo seria contraposto à excessiva especulação formal-estética presente nas demais edificações da Expo'Sevilha.

Portanto, surpreendido pela forte expressão de silêncio em um espaço monumental, um espectador atento faria uma leitura provavelmente minuciosa entre os elementos arquitetônicos determinantes da paisagem:

A riqueza de suas formas, a grande viga em aço escovada em harmonia com o azul da lâmina d'água evidencia assim, a silhueta do relevo criado. O volume do hall, um 'cristal' bem posicionado, comunga com a vegetação simbolicamente implantada numa relação virtual entre o vidro e o verde, foco principal, ponto de maior interesse desse local.⁶⁰ (Figura 142)

Outro projeto que de fato não recebeu premiação ou mesmo menção foi a proposta de Lina Bo Bardi, também participante do concurso nacional que, infelizmente, pouco se comentou entre debates e discussões após a seleção dos premiados para Sevilha (Figura 143). O Prof. Dr. Edson da Cunha Mahfuz foi, entre poucos, o que realmente refletiu sobre Lina Bo Bardi e o Pavilhão de Sevilha, propondo uma clara relação entre os projetos do Centro Cultural de Belém, Prefeitura de SP, Sesc- Pompéia e a proposta para o Pavilhão Brasileiro. Assim descritos em "Traços de uma Arquitetura Consistente":

A ousadia implícita na proposição de formas e organizações inusitadas ao longo de toda sua carreira volta a aparecer com toda força no projeto para o malfadado concurso para o Pavilhão do Brasil em Sevilha. Ali aparece um paralelepípedo, apoiado sobre dois menores, revestido integralmente em mármore e totalmente cego, à exceção da porta de entrada.

Essa audácia maior, de não abrir o prédio para a avenida principal, deve ter deixado os jurados de cabelos em pé e, é claro, determinou a não premiação do projeto, o que é mais do que razoável, considerando-se como nossos concursos são realizados; surpresa seria se os jurados fossem sensíveis a uma idéia sofisticada como a apresentada por Lina Bo Bardi e seus companheiros. É interessante notar que o projeto para o Pavilhão é, volumetricamente, um pedaço do Centro Cultural de Belém e/ou da Prefeitura de SP, adaptado à situação específica do concurso.

⁵⁹ PARANHOS apud BARELLI, 1991, p. 70.

⁶⁰ Ibid., p. 62.

A obra de Lina Bo Bardi é paradigmática e precisa ser melhor entendida, especialmente nesse momento, em que a arquitetura brasileira parece ter perdido o seu rumo. Sua arquitetura é essencialmente *consistente* pois, ao mesmo tempo em que atende a todos os requisitos que determinaram sua existência, se vértebra através de um sistema de relações internas que transcende aqueles requisitos e garante a sua identidade formal.⁶¹

Na opinião de Azevedo⁶², o projeto premiado era consistente e tinha qualidades. Contudo, pareceu-lhe não ter resolvido da melhor forma o programa arquitetônico comparativamente a outros projetos que, inclusive haviam atendido muito bem. Segundo Azevedo, não foi previsto estacionamento no subsolo; não discriminou algumas especificações relevantes, como por exemplo: a face que se presumia ser externa, ou seja, em concreto aparente, que lhe pareceu não estar indicada em memorial, para ele a solução formal foi intencionalmente pobre. Deste modo, se preferiu um eufemismo despojado, lembrando imediatamente as edificações paulistanas dos anos 1960, particularmente o prédio da FAU/USP projetado por Artigas.

Não obstante, cabe ressaltar que no prédio da FAU/USP a relação entre a empena e o vazio é cuidadosamente proporcionada, articulada por pilares de desenho elaborado e, também, possui dimensões consoantes com a opção formal adotada. Enquanto que o 'ex-futuro' pavilhão brasileiro, bem menor que a FAU/USP, não teve nenhuma marcação do tipo "H" tão nítida, resultando numa proporção um tanto "desajeitada" e, por outro lado, deixando como abertura, apenas pequenos rasgos nas fachadas para as vias, sendo um deles abaixo da linha do horizonte em relação à rua lateral.⁶³

A proporção dos espaços, o controle dos níveis e a circulação no projeto vencedor ostentam características controversas na opinião de Segawa⁶⁴. A área enfaticamente identificada com o átrio nas bases da edificação, denominada ainda como piso de Sevilha, seria um espaço com acesso maior pela avenida principal e, visualmente, marcado pela projeção da laje nervurada do nível superior com 24 x 28 metros quadrados de área. Portanto, uma superfície generosa que, no entanto, poderia resultar em um espaço amesquinçado pelos reduzidos pouco mais de 3 metros de pé-direito, assim sendo, bastante desproporcional à área do piso.

Dessa área de recepção – que curiosamente não foi chamada de praça, como seria previsível – chegava-se ao recinto de exposições mediante um jogo de rampas suaves,

⁶¹ MAHFUZ, 2001, p. 156.

⁶² AZEVEDO, 1991, p. 78.

⁶³ Ibid., p. 78.

⁶⁴ SEGAWA, 1991, p. 35.

onde junto ao patamar, estaria prevista outra área de exposição descoberta, que contornaria o enorme vazio onde no fundo estaria localizada a rampa de acesso ao auditório.

Os autores propunham áreas, mas não dão pistas de como ocupar esses vazios aparentemente sem intencionalidade imediata. Nesse ponto, a imprecisão do programa de necessidades, ao mesmo tempo foi um contratempo e uma fuga. Desse nível para o canteiro há muito chão.⁶⁵

Em termos práticos, o Pavilhão Brasileiro em Sevilha seria uma solução bastante flexível e programática construtivamente. Assim sendo, na opinião de Segawa:

É difícil interpretar o comportamento do júri diante do conteúdo das bases do concurso. A temática estabelecida no programa de necessidades (natureza, meio ambiente, ecossistemas) e a explícita indução pelo átrio como 'jardim', espaços de 'contato/integração' com a natureza, foram platonicamente considerados no resultado final. Dizer na ata que o trabalho vencedor afirma-se na simplicidade de recursos formais e concisão na resolução de programas complexos com que se tem caracterizado a arquitetura brasileira, e que a proposta reflete a preocupação com a formação de nossa consciência sobre as relações do homem com a natureza e na ocupação do espaço, afastando-se decididamente do imediatismo simbólico, do uso de tecnologias inadequadas e das soluções rebuscadas, é contrapor os conceitos da comissão julgadora com os dados no regulamento do concurso. Nenhuma divergência, nenhuma recomendação: parece que o júri assume a integridade total e a absoluta adequação do anteprojeto vencedor às circunstâncias impostas nas bases do concurso.⁶⁶

Em artigo publicado pela revista AU- Arquitetura e Urbanismo (1991), Azevedo⁶⁷ também tentara abrir discussão sobre o concurso e seus projetos propostos. Para ele, alguns dos projetos premiados e menções parecem destacar-se de maneira interessantemente, e a partir de então, surgiram algumas poucas e rasas análises. Entretanto, mais tarde, a revista PROJETO⁶⁸ tentara novamente abrir espaço para uma seção crítica onde, uma série de arquitetos inconformados com o resultado do concurso. Expressaram-se através de artigos enviados à edição:

Existe uma decepção geral com relação ao projeto escolhido [...]. Porque então mais uma vez essa tremenda frustração com o resultado do concurso? [...] um arquiteto praticante, praticando tão vigorosamente sua arquitetura, coerentemente centrada desde 1957 numa linha de

⁶⁵ SEGAWA, 1991, p. 35.

⁶⁶ Ibid., p. 35.

⁶⁷ AZEVEDO, 1991, p. 79.

⁶⁸ KIEFER, Flavio et al. Repercussões do concurso de Sevilha. **Projeto**, São Paulo, n. 140, p. 14, abr. 1991.

pensamento, sem nunca ter se afastado de suas 'convicções especiais', não poderia nunca ser jurado por duas razões óbvias: primeira, pelo seu natural engajamento da defesa de 'projetos que defendam a sua causa' [...] Duplo prejuízo: perdemos um arquiteto com a visão e sensibilidade do Paulo Mendes da Rocha e ganhamos um jurado gestual e engajado.⁶⁹

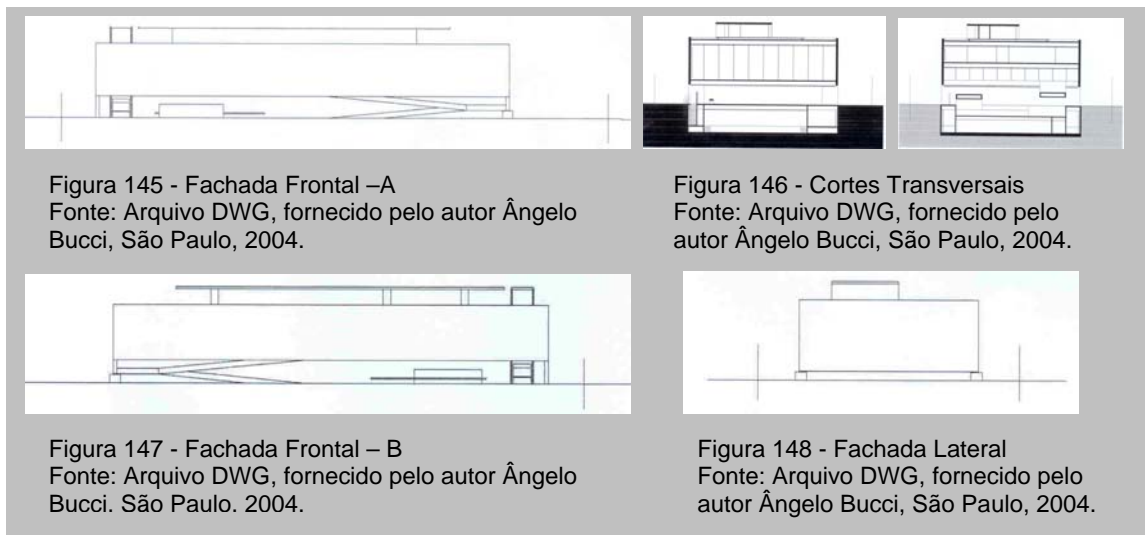


Figura 145 - Fachada Frontal –A
Fonte: Arquivo DWG, fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

Figura 146 - Cortes Transversais
Fonte: Arquivo DWG, fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

Figura 147 - Fachada Frontal – B
Fonte: Arquivo DWG, fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

Figura 148 - Fachada Lateral
Fonte: Arquivo DWG, fornecido pelo autor Ângelo Bucci, São Paulo, 2004.

Na opinião de Mazza⁷⁰, o projeto vencedor do concurso possuía pouco rigor nas proporções, na transparência, na elegância e na leveza.

Dizem os arquitetos, no memorial do anteprojeto proposto, que o pavilhão parece flutuar sobre o solo apoiado em apenas quatro pontos. Imagem também já muito desgastada, que não aparece em cortes ou elevações e muito menos na maquete. O edifício é 'bojudo'. Não é a ausência de apoios que faz necessariamente um projeto parecer 'flutuar'; igualmente não é o grande vão que necessariamente transmitirá 'leveza'. Vide a garagem de barcos projetada por Artigas na Guarapiranga, tão leve, pronta a decolar; nem tampouco necessariamente deve parecer leve para ser bom; vide MASP.⁷¹

⁶⁹ MAZZA, Maurício. Opinião do leitor. **Projeto**, São Paulo, n. 140, p. 14, abr. 1991a. p. 14. Mazza é arquiteto paulista, formado pela FAU/USP, em 1974, mestre em arquitetura pelo Southern California Institute of Architects em 1980

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid., p. 14

Ainda na opinião de Mazza, o projeto não era bom, e não o seria há 25 anos atrás, no auge da escola paulista.

[...] É um espaço que não acrescenta em nada, absolutamente nada, à arquitetura brasileira. É um partido frio que se apropria mal de um vocabulário que é muito simples no seu léxico, mas muito complexo na sua linguagem.[...] até a circulação interna, tão lógica e generosa nessa “escola”, nesse pavilhão é truncada e mal resolvida devido a uma série de problemas no agenciamento dos espaços[...]. Não prestigiou em nada o esforço de mais dez anos de trabalho que vimos observando em todo Brasil, pelo pulsar de nossa arquitetura. Tratava-se de descobrir, no meio de tanta novidade o verdadeiramente novo. Um pouquinho de coragem ajudaria. Ou será que foi preguiça?⁷²

Segundo Etchebehere⁷³:

Mas será que existiria uma proposta específica, uma arquitetura genuinamente nacional, para nos representar em um evento como esse? Tal proposta tem a necessidade de ser abordada através de uma escola brasileira? Devemos necessariamente responder à nossa herança cultural, nosso passado, ou mostrar ao mundo que estamos evoluindo e podemos acompanhar a sua marcha? [...] A idiosincrasia competitiva é o estilo de hoje no Brasil e praticamente em todo mundo. A pluralidade das propostas brasileiras para a Expo'92 demonstrou bem isso. Muitas delas pastiches, colagens, repletas de referências pessoais e gracejos da moda, mas, como sempre, não faltaram bons trabalhos, talvez ofuscados e coibidos.[...] É muito laborioso o processo para chegar a uma autêntica escola brasileira de arquitetura, ponto tão acentuado no debate, que possamos exportar. O próprio desenrolar da contemporaneidade tem demonstrado isso, mesmo em países de elevados índices culturais [...].⁷⁴

O problema maior do anteprojeto escolhido estava na persistência inapropriada de uma escola: ela continua ainda em elaboração com desenvolvimento e mudança nas mais criativas reinterpretações. Não só por contemporâneos de Paulo Mendes da Rocha, mas também por arquitetos mais jovens como Marcos Acayaba. Ou ainda, bem mais jovens, como por exemplo, o grupo 'Architectos' e MMBB.

⁷² MAZZA, 1991a, p. 14.

⁷³ KIEFER et al., 1991. p. 14. Etchebehere é arquiteto Paulista, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Farias Brito em 1984, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Mojidas Cruzes e da Belas Artes de São Paulo.

⁷⁴ Ibid., p. 14.

4.6 RELAÇÕES E REFERÊNCIAS PROEMINENTES

A construção do anexo da FAU/USP foi um fato bastante relevante para o procedimento de uma nova era de arquitetos posteriores a Vilanova Artigas. Após um ano de debates internos sobre o encaminhamento da questão do anexo, organizou-se um concurso com 17 projetos, um julgamento e um vencedor.

O concurso foi restrito a um corpo docente da Faculdade de Arquitetura da própria FAU/USP, salvo alguns profissionais convidados a participar por alguns professores.

Neste projeto, novamente, a solução de enterrar boa parte das atividades propostas pelo programa tem a autoria dos mesmos autores do projeto para o pavilhão em Sevilha, Álvaro Puntoni e Ângelo Bucci. A equipe composta por Edgar Dente (professor responsável), Razuk, Álvaro Puntoni, Ângelo Bucci e Clóvis Cunha, propunham preservar uma imagem simbólica da FAU/USP, enterrando quase que por inteiro o anexo novo. Deste modo, a transição entre a FAU/USP e o anexo decorreu de um bom remanejamento de áreas e definição clara para os laboratórios e oficinas. Percebe-se, através das plantas, a verdadeira integração visual e espacial entre os níveis de atividades propostos; há também uma praça com grelha para ventilação e iluminação dos espaços. Existem novas adequações no uso dos materiais. A estrutura metálica está bastante presente no projeto. Entretanto, segundo Ribeiro, o projeto coordenado por Edgar Dente, contribui pouco para a contemporanização do debate arquitetônico.⁷⁵

Outra proposta que se aproxima bastante às feições do projeto do Pavilhão de 1992 seria a Clínica Odontológica localizada em Orlandia, cidade agroindustrial do interior de São Paulo. O projeto conta ainda com a autoria de Ângelo Bucci, junto a outros companheiros: Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga do MMBB Arquitetos. A equipe, sobretudo Ângelo Bucci, nascido em Orlandia, também foi responsável pelo projeto da Clínica de Psicanálise⁷⁶ em São Paulo.

O projeto da Clínica Odontológica, além de assemelhar-se bastante com a proposta anterior da Clínica de Psicanálise, remete as semelhanças muito próximas às feições do projeto do Pavilhão Brasileiro de 1992. A 'caixa horizontal', que repousa sobre o piso tanto de Orlandia como o de Sevilha, parece insistir em uma tentativa de abrigo às atividades de cada um dos programas propostos, podendo ser atividades completamente distintas. Porém, conservam uma autenticidade visual que se adapta facilmente a cada um dos programas. É como uma fórmula ou sistema de agrupar e distribuir o que interessa em

⁷⁵ RIBEIRO, Alessandro Castroviejo. Vontade de Ser. **AU- Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 24, p. 84-88, 1989.

⁷⁶ MMBB ARQUITETOS. Clínica de Psicanálise. **Projeto Design**, São Paulo, n. 237, p. 22-25, nov. 1999.

cada um dos partidos, o resultado é algo variável em termos de adaptabilidade do programa; no entanto, amarra-se a um polígono fechado que se estende através de suas rampas e acessos infra-estruturais.

A adaptação do volume fica por conta da variação do terreno que sempre parece permanecer natural, sem intervenção alguma do homem e, logicamente, como não poderia faltar, vê-se novamente a estratégia de enterrar parte das atividades propostas no programa.



Figura 149 - Clínica Odontológica em Orlândia
Fonte: MELENDEZ, 2001, p. 134.



Figura 150 - Clínica Odontológica em Orlândia
Fonte: SERAPIÃO, 2000, p. 77.

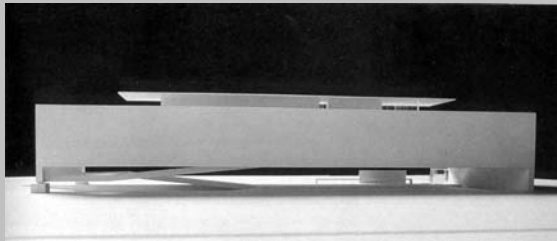


Figura 151 - Anteprojeto Pavilhão Brasileiro/Expo'92
Fonte: MELENDEZ, 2001, p. 134.

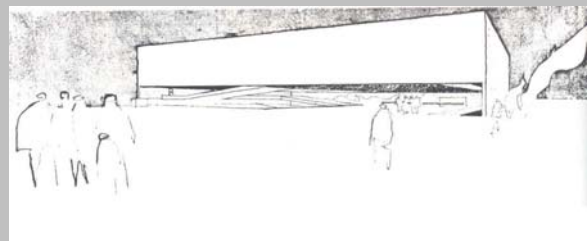


Figura 152 - Anteprojeto Pavilhão Brasileiro para a Expo'92
Fonte: BASTOS, 2003, p. 240.

O subterrâneo parece estar presente na maioria dos projetos como solução de diversos problemas repetidos em cada uma das edificações. Os materiais, também, evoluem, ou então apenas mudam de aparência, mas a essência permanece. A simplificação volumétrica agora é um item que se registra como autenticidade dos autores. É possível perceber uma trajetória linear dessa arquitetura, uma espécie de aperfeiçoamento das primeiras propostas, como o caso do Pavilhão Brasileiro. Há uma série de qualificações adquiridas em cima de uma mesma idéia. A iluminação agora parece ser uma prioridade para a qualificação dos espaços internos. A empena cega sofre mutação e revive através de painéis leves de ripas de madeira com uma cautelosa articulação horizontal entre espaçamentos.

Em Orlandia, os projetos do MMBB marcam aspectos diferentes. Para os arquitetos, a Clínica de Psicanálise tem força na área não construída, com a transformação da parte frontal em praça semipública, enquanto que, na clínica odontológica e no pavilhão, o destaque fica por conta da própria edificação. O sistema de fechamento do terreno com portões baixos é bastante camuflado, tanto quanto, aberto. Dessa forma, o volume desprende-se completamente da massa construída, tornando-se um artefato solto, uma nau contemporânea.⁷⁷

⁷⁷ SERAPIÃO, Fernando. Complexa concepção construtiva é ocultada pela simplicidade volumétrica. **Projeto**, São Paulo, n. 248, p. 77, out. 2000.

4.7 REPERCURSÕES DO CONCURSO DE SEVILHA

No concurso nacional promovido pelo IAB, pareceu ter-se despertado tanto o interesse como também e controvérsias referentes a edificação que deveria ter representado o Brasil na Exposição Universal de Sevilha, na Espanha em 1992. Foi um concurso que teve imensa participação, onde 253 profissionais inscreveram-se e 154 entregaram suas propostas. A divulgação do resultado gerou grande polêmica ainda encerrada por uma enorme insatisfação produzida pela notícia divulgada pelo Ministério das Relações Exteriores do Itamaraty, onde decidiram cancelar a participação individual do Brasil no evento e compartilhar um pequeno espaço interno em um pavilhão comunitário representado pelos países latino-americanos.

Em fevereiro de 1991, a revista PROJETO dedicou nove páginas na edição n.138, onde divulgou em sua íntegra os resultados finais do concurso para o Pavilhão Brasileiro em Sevilha. No artigo “Pavilhão do Brasil em Sevilha: Deu em Vão”, de Hugo Segawa, abria a reportagem na forma de análise onde encontravam-se comentados os projetos premiados e todo o processo de seleção que teria conduzido a tal resultado.

As críticas não tardaram: mencionavam a falta de ousadia da proposta e denominavam o trabalho apenas como uma simples caixa de concreto.⁷⁸

Será que hoje as manifestações seriam semelhantes, e com o mesmo grau? E, como elas fazem supor estariam os autores tão equivocados ?

Dez anos após, o artigo de Melendez publicado na revista PROJETO –2001, tentara responder essas questões:

“Na década que separa Sevilha de Orlândia, mudaram os arquitetos ou mudou a crítica?”⁷⁹, onde são comparados dois projetos do mesmo autor do Pavilhão da Expo'92. O

⁷⁸ Em edição lançada pela revista Projeto n.139, o tema voltara à revista no formato total de dezesseis páginas, incluindo uma entrevista realizada pela revista cujos autores do projeto respondiam a todas objeções. O arquiteto Flávio Kiefer afirmava: “[...] o pouco que se pode ver do projeto vencedor é suficiente para reconhecer ali a busca insensata do grande vão, o piloti, o terraço-jardim e, até , um disfarçado brise-soleil.” (KIEFER, Flávio. O que há contigo arquitetura brasileira? **Projeto**, São Paulo, n. 140, p. 10, abr. 1991. p.10). Márcio Mazza também manifestava seu desagrado em mesma edição da revista PROJETO n.140: “ Existe uma decepção geral com relação ao projeto escolhido , mas as pouquíssimas opiniões que surgem são tímidas e não colocam o dedo na ferida [...] fica claro que o problema desse pavilhão não está no seu “tardo-modernismo” , mas no seu *fake* escola paulista.” (MAZZA, Márcio. Vertiginosa ascensão ao anonimato ou lânguida preguiça. **Projeto**, n. 140, p. 12-13, abr. 1991b. p. 12-13).

⁷⁹ MELEN DEZ, Adilson. Na Década que separa Sevilha de Orlândia, mudaram os arquitetos ou mudou a crítica? **Projeto**, São Paulo, n. 251, p. 134, jan. 2001. p. 134.

sucesso da Clínica Odontológica em Orlândia⁸⁰, premiada em vários salões, respondia visualmente à questão. Os projetos se assemelham, apesar de haver uma lógica diferença na vedação do volume, uma parede reticulada em madeira do tipo brise-soleil vazado que permitia visuais internas indiretas em contrapartida com o pavilhão onde realmente a caixa era sólida e misteriosa. Entretanto, os dois partidos arquitetônicos se aproximaram à leitura volumétrica das edificações assim como a identificação dos acessos e sub-níveis. A clínica odontológica de Orlândia realmente parecia ser uma evolução arquitetural do Pavilhão projetado para Sevilha.

Os comentários de Melendez⁸¹ eram bastante perspicazes ao que chamamos de aceitação comum à arquitetura Brasileira. Sendo muito possível que tais comentários do passado possam, não mais se repetir e, a rejeição do resultado do concurso para Pavilhão de Sevilha, em 1992, talvez tenha sido precoce, já que o país encontrava-se em fase de ebulções tipológicas oriundas do pós-modernismo internacional dos anos 1980-90. Entretanto, seguiu um caminho que, de certa forma, ainda está sendo traçado pela arquitetura brasileira em nossa atualidade. Parece-me razoável e sensato pensar em uma trajetória mais sólida sem muitos modismos em meio ao mar de influências instáveis da pós-modernidade.

O resultado se reflete hoje, de maneira a seguir caminhos ainda articulados por arquitetos como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Atualmente, podemos observar uma nova renovação da arquitetura brasileira que não nega sua pré-existência e que ainda assim promove uma variedade ilimitada de soluções novas e modernas dentro de um sistema de linguagens comuns desencadeadas pelos anos 1950-60. Basta observar revistas e livros sobre a arquitetura brasileira moderna atual, e resgatarmos tais influências e considerações; o livro 'Jovens Arquitetos' de Roberto Segre⁸², revela intimamente essa tendência. Mais uma vez cabe repetir as palavras do professor Lucio Costa:

[...] dessa atitude... dignidade e nobreza de intenção... decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medidas capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa.⁸³

⁸⁰ Projeto Premiado na Bienal de São Paulo em 2000.

⁸¹ MELENDEZ, 2001, p. 134.

⁸² SEGRE, Roberto. **Jovens Arquitetos**: young architects. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2004.

⁸³ INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, 1990, p. 19.

Segundo o promotor⁸⁴ do concurso da Expo'92 a arquitetura do Pavilhão do Brasil, além de ser um espetáculo visual e funcional capaz de abrigar o cenário de uma grande mostra, deveria demonstrar frente à nação: “[...] polivalência, continuidade e flexibilidade - digna sobriedade [...] bem como no compromisso com as raízes culturais – notadamente a arquitetura – e, nunca, a ostentação.”⁸⁵

⁸⁴ Moraes de Castro (Promotor coordenador do concurso).

⁸⁵ INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, 1990, p. 19.

CONCLUSÃO

O ciclo de participação brasileira com pavilhões próprios nas grandes exposições universais, encontra-se classificado em duas fases respectivamente - as exposições do século XIX e as exposições do século XX - quando uma nova arquitetura passa a assumir, de forma consciente, o papel de principal protagonista em eventos de caráter universal, a fim de expor e debater propostas para a construção de novos tempos.

Em avaliação comparativa entre a arquitetura dos Pavilhões Brasileiros a partir dos anos 1939-40, período marcado pelo processo inaugural de uma nova postulação para a arquitetura brasileira instaurada em um contexto cultural, político e social emergente desencadeado inicialmente pela semana de 1922, um processo de aculturação em busca da chamada modernidade, percebeu-se que a arquitetura dos Pavilhões Brasileiros, a partir de então, tomou seu verdadeiro rumo e suas principais características modificaram profundamente o percurso da arquitetura nacional brasileira.

A constatação da existência de estruturas conceituais assemelhadas a uma conseqüente e marcante aproximação formal em todo âmbito da arquitetura produzida para as exposições internacionais das quais o Brasil se fez representar, constituiu no eixo central para o desenvolvimento deste trabalho e conduziu à definição das principais hipóteses lançadas pela introdução do mesmo, subjacentes e relativas à definição do papel da produção arquitetônica que de fato refletiu os principais momentos da história da arquitetura moderna brasileira.

Embora compartilhando um processo de claras evidências impostas pelas diferenças existentes entre as condições locais brasileiras e a de outros países, pode-se afirmar que a arquitetura brasileira, ainda assim, conquistou um lugar categórico em alguns momentos da história de sua participação, revidando brilho, simplicidade e harmonia dentro do contexto das grandes exposições universais. Portanto, em ressalva, nas suas devidas proporções e contingências pertinentes à participação brasileira no circuito das grandes exposições do século XX, o protagonismo dos Pavilhões Brasileiros se manifestou em uma arquitetura representada como elemento central pleno de sua mais clara concepção.

Em Nova York, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer surpreenderam o mundo com as formas livres do Pavilhão Brasileiro, cujas qualidades plásticas, oriundas do concreto armado, foram exploradas ao máximo. Mais adiante, outra grande representação do Brasil em exposições internacionais seguiu este mesmo rumo, com a participação do pavilhão em Osaka, cujas qualidades oriundas do domínio e técnica do concreto armado e também tencionado confirmou o apego da construção civil nacional a este material, fato ainda comprovado pela seleção do projeto para Sevilha, em 1992. Conclui-se, de fato, que a adoção da técnica do concreto armado como estereótipo brasileiro dominou amplamente o gosto pela exibição da tecnologia dos grandes vãos em concreto, caso do Pavilhão de Osaka e Sevilha, ou então na sua aplicação plástica formal proposta pelo pavilhão de Niemeyer e Lúcio Costa, de 1939. Entre os quatro pavilhões, destacou-se claramente a variação do projeto do pavilhão de Sérgio Bernardes, fugindo à predominância do material como símbolo brasileiro de domínio tecnológico.

Outro elemento comparativo, freqüentemente adotado pelos Pavilhões Brasileiros analisados, é retratado pela adoção das 'rampas' como meios de percurso convidativo. No caso do Pavilhão Brasileiro de 1939, a rampa exerce um papel convidativo aos visitantes da feira, meio pelo qual o público tem acesso ao segundo pavimento onde se localiza grande parte do salão de exposições. No caso do pavilhão de 1958, Sérgio Bernardes utilizou-se da rampa como meio interno de organização espacial do pavilhão, dando a 'rampa' duas finalidades importantes, a de abrigar parte da exposição itinerante e percurso dos visitantes no acesso a outros ambientes de forma a coordenar um passeio arquitetural interno.

Na Expo'70, o pavilhão adotou a 'rampa' como meio de acesso dos visitantes ao espaço interno entre o pavimento térreo e o subsolo, apenas como percurso. Em 1992, no projeto para Expo'Sevilha, novamente a 'rampa' é configurada como elemento de percurso e acesso, ao mesmo tempo em que abriga parte da exposição itinerante. Aqui, os arquitetos uniram as duas situações em uma, adotando a rampa como acesso do exterior para o interior, caso da Expo'70, estando ainda presente como percurso interno entre os pavimentos, abrigando a exposição simultaneamente, caso da Expo'58.

Com relação à implantação e localização dos pavilhões, as estratégias de ocupação foram diversificadas obviamente devido às circunstâncias das quais o lote encontrava-se, principalmente em função da sua geografia e situação de contexto perante a feira e seus pavilhões vizinhos.

No caso de Nova York, o Pavilhão Francês, exerceu forte influência na definição volumétrica e estratégia de ocupação para o terreno, deixando um pátio interno composto essencialmente com o volume do pavilhão vizinho.

Sua situação geográfica em relação a exposição refletia fundamentalmente a importância da participação do Brasil em uma feira de prestígio internacional. A política nacional obstinava-se em inserir o país dentro da mais alta elite comercial, portanto, a exibição brasileira deveria demonstrar amplamente esta capacidade sendo vista por todos. Este apoio foi fundamental para o sucesso do Pavilhão Brasileiro, marcando de fato, um novo processo de reconhecimento da arquitetura brasileira.

O caso do Pavilhão Brasileiro em Bruxelas foi diferente. Opondo-se completamente às situações anteriores de apoio financeiro governamental, situado em uma política pouco preocupada com a imagem e as exportações de produtos brasileiros ao exterior, visto que a era JK alimentava-se basicamente da importação de produtos e bens de consumo.

Sua localização era péssima e o terreno se configurava em uma situação de declive acentuado aliado a dimensões de estreitamento e angulação complexa. Entretanto, Sérgio Bernardes superou as possibilidades propondo um pavilhão de certa forma sedicioso, cativado pela criatividade e dinamicidade volumétrica devido à adoção de desníveis entre os pavimentos que, conformava-se no terreno simultaneamente as exigências do programa. Assim, pelo fato de estar situado periféricamente a área da exposição, um balão vermelho com hélio sinalizava a existência do pavilhão que de fato pouco podia competir diante do 'brilhanço capitalizado' expresso pelos pavilhões internacionais de primeiro mundo.

Entretanto, no caso de Osaka, novamente a política de relações internacionais parece ressurgir e incidir na representação brasileira de forma a apoiar paulatinamente sua participação em território asiático. O investimento na compra de um lote bem localizado na conjuntura da exposição junto a promoção de um concurso nacional de idéias pareceu instigar seriedade e prestígio. O terreno simétrico retangular localizado entre os Pavilhões da Etiópia e Checoslováquia, encontrava-se plano e aberto na direção das duas avenidas paralelas entre si, ocasionando estrategicamente dois acessos opostos recuados com área aberta. Sua volumetria acompanhou paralelamente linhas retangulares do lote com altura modesta e ocupação subterrânea visando uma melhor acomodação do programa de necessidades.

A localização do projeto para o último pavilhão em Sevilha, também era muito boa. De certa forma, havia inicialmente o interesse de promover a imagem brasileira em uma grande

exposição. Mas, como já se comentou, devido a outros fatores não se procedeu a ocupação do Pavilhão Brasileiro nesse terreno, redundando absurdamente a participação do Brasil a um pavilhão coletivo, o Pavilhão das Américas, compartilhando espaço com outros países vizinhos, latino-americanos.

O lote inicialmente considerado para o concurso nacional de idéias, localizava-se em frente ao lago da Espanha junto a avenida central onde estavam situados os pavilhões vizinhos: Portugal ao lado e Santa Fé atrás, configurando uma área conectada a duas ruas transversais. A composição do projeto detinha-se basicamente à fachada principal, aquela que possuía vista ao lago, evidenciada por uma volumetria bastante simplificada. O pavilhão também seguia paralelamente as linhas que definiam o perímetro do terreno como uma ocupação retangular. Novamente encontrou-se a estratégia de empregar para parte do programa de necessidades no subsolo, clara evidência, não só de sua ocupação como também de seu perímetro, à obra do pavilhão de Paulo Mendes da Rocha. O programa de necessidades manteve-se o mesmo a todos os pavilhões estudados.

Durante a explanação do presente trabalho, registraram-se também ao longo do processo, em forma análoga, a compreensão dos principais momentos da história da arquitetura moderna brasileira através destes concursos que, se constituíram como verdadeiros fóruns de debate e confronto das mais variadas e divergentes postulações.

Foram eventos que surgiram em circunstâncias diversas, o primeiro contou com a participação de grandes nomes, tornando-se um evento amplo de significados para a história da arquitetura moderna. Abordou com sucesso, questões que vinham sendo debatidas desde a instauração do movimento moderno no Brasil, tais como a identificação, caráter, e modernidade.

Excepcionalmente, a escolha do segundo Pavilhão Brasileiro, em 1958, não ocorreu como deveria, de fato não foi realizado nenhum tipo de concurso bastando para demonstrar que houve um desvio nas possibilidades arquitetônicas e conceituais resultantes de uma não sobrecarga na questão transcendental de refletir uma arquitetura brasileira. O projeto foi realizado apenas dentro das exigências legais, portanto impossibilitou a discussão e a participação de profissionais arquitetos em nível nacional.

Os dois pavilhões seguintes, de 1970 e 1992, voltaram a seguir sua seleção através do sistema de concurso nacional de idéias. O concurso para o Pavilhão Brasileiro para a Expo'70 novamente procedeu em uma rica época de variadas circunstâncias, desde o advento da ditadura militar brasileira ao surgimento de diversas manifestações sociais, políticas e culturais em âmbito internacional desde os anos sessenta. O pavilhão construído em Osaka, uma caixa 'bruta' sobre a paisagem, mostrou com vãos de até 30 metros e balanços de 20 metros as qualidades construtivas do concreto. Desde então, a arquitetura dos pavilhões adotou uma nova direção, onde a arquitetura paulista brutalista tomava força

consideravelmente dentro do espectro brasileiro. Assim, portanto, o pavilhão de Paulo Mendes da Rocha expressava claramente essa representação.

Guardando as devidas proporções que caracterizam as marcantes diferenças entre as regiões do imenso país, é a cultura 'descentrada' e, portanto, acessível a um campo de infinitas possibilidades de atuação e de reflexão que nos aponta a forma livre e aberta do pavilhão brasileiro de Osaka. O espaço de uma cultura impõe-se sobre o território mediante uma postura inicialmente dualista – rígida pela sua solidez e ríspida pelas superfícies de concreto aparente, no entanto, livre e descompromissada - reflexos de um povo acolhedor.

Também o último concurso, realizado para a Expo'Sevilha seguiu os moldes tradicionais de um concurso nacional de idéias. Foi o concurso mais polêmico dentre os analisados. De certa forma, abriu uma série de debates e reflexões significativas para a trajetória da arquitetura brasileira contemporânea. De fato, não seria demasiado afirmar que este concurso superou as expectativas iniciais tanto na participação maciça de escritórios de arquitetura distribuídos em todo o território nacional, como também o que promoveu alguns dos maiores debates nacionais correspondentes ao tema da representação brasileira, identificação de uma arquitetura e rumos para a mesma. Entretanto, o resultado do concurso foi decepcionante para muitos, mas trouxe consigo, paradoxalmente, fatores positivos, dentre os quais a revisão reflexiva e crítica da qual a arquitetura brasileira necessitava. Assim, entre conseqüências e conclusões o último projeto para pavilhão – referente à Expo'Sevilha - veio à tona com sua similar relevância quando falamos de uma trajetória nacional. Inicialmente, apoiou-se em entidades governamentais que promoveram intensamente a busca por uma solução arquitetônica que representasse fortemente a nação. Novamente, o terreno escolhido para a proposta era bastante visado dentro dos limites da feira. Apesar de não ter sido executado, consistia em uma edificação construída com a mesma solidez comportada pelo Pavilhão Brasileiro em Osaka, entretanto, a construção solicitada possuía eminentemente o caráter de edificação permanente. O concurso, ainda assim, exerceu forte influência para o debate arquitetônico que, em dias atuais, parece estabelecer premissas mais claras que naquele momento, quando pareciam nebulosas e sem prestígio. Atualmente, compreende-se e aceita-se melhor aquela atuação tão repugnada por alguns arquitetos de um passado ainda próximo.

É relevante lembrar que a arquitetura brasileira da década de 80 e 90 passava por uma grave crise de identidade. O Pós-Modernismo internacional exercia domínio procedente de novas levas de referência onde todos os caminhos podiam ser percorridos sem nenhuma reflexão maior, a avaliação crítica da corrente Pós-Moderna parecia não promover uma melhoria na adequação da construção civil brasileira. No entanto, aquele momento pareceria ser crítico e passível de uma evolução descontínua referente à história da arquitetura brasileira.

Devido à extensão territorial brasileira, seria impossível representar em uma única edificação, as fortes diferenças promovidas por cada região do país. Esses pavilhões foram feitos como manifestações dos conceitos arquitetônicos estabelecidos por escolas dentro da “corrente carioca”. Caso do pavilhão de 1939, e “corrente paulista” caso do pavilhão de 1970, expressos pela hegemonia do eixo Rio- São Paulo. Invariavelmente, essas escolas exerceram forte influência dentro do panorama arquitetônico nacional brasileiro. Portanto, as circunstâncias corresponderam, dentro do possível, o melhor da arquitetura brasileira adensada nas possibilidades do processo da história da arquitetura nacional que, esperava apenas por oportunidades de mostrá-las internacionalmente.

O Pavilhão de Bruxelas ficou, visto no tempo, no meio dos dois e não representou nenhuma corrente brasileira em especial. Contudo, apoiou-se na idéia de “efemeridade” proposta pelo evento, dignificando a construção brasileira dentro das condições financeiras nacionais, já que o pavilhão construído seria demolido em poucos meses. Percebeu-se a pouca preocupação da política de relações internacionais do governo brasileiro diante desse evento representado pela inconveniente situação geográfica expressa pelo terreno. A falta de um concurso público nacional para a escolha de uma proposta brasileira só veio a confirmar esse preceito. Em parte, Sérgio Bernardes demonstrara a partir de sua proposta, uma alternativa barata, resultado de um pensamento brasileiro proveniente de curiosidade e busca incessante de alternativas resultantes da posição de um país subdesenvolvido.

Diferentemente, portanto, do caso de Nova York, Osaka e da proposta por Sevilha, onde as construções eram verdadeiramente sólidas opondo-se a essa denotação e, inclusive, frente a outros pavilhões estrangeiros, como no caso de Osaka, onde as construções em sua maioria inflável de caráter efêmero. Assim, a maior parte dos Pavilhões Brasileiros ainda seguiu uma trajetória de representação bastante sólida dentro da arquitetura produzida no país, intentando passar a idéia de um país sólido e forte no processo de desenvolvimento, evitando a qualquer custo a fácil penetração estrangeira de correntes e modismos externos.

Entretanto, ficou a questão: será mesmo que o pavilhão da Expo '58 realmente se absteve das formas, materiais e conceitos adotados por uma região ou outra dentro do território brasileiro? Quais foram as conseqüências produzidas pela postura adotada pelo arquiteto perante a identificação do pavilhão como Pavilhão Brasileiro?

Talvez a arquitetura de Sérgio Bernardes não esteja tão distante das arquiteturas de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Ambos arquitetos buscavam desenvolver uma nova arquitetura. A própria “rampa” de Sérgio Bernardes projetada para o pavilhão, talvez tenha partido de um pequeno resgate às rampas tão utilizadas pela arquitetura moderna brasileira, a “rampa” do Pavilhão Brasileiro em Nova York pode ter sido recorrida e finalmente reinterpretada pela arquitetura contemporânea. Assim como o pensamento do arquiteto, talvez, não tenha sido apenas individual e especulativo tanto para as formas, materiais e

soluções alternativas como Paul Meurs propõe, houve uma segunda interpretação subentendida como uma arquitetura de alternativas embasada pela cultura brasileira, como cultura que ainda está por se conhecer, permite-se testar. Por fim, um país novo que está por se descobrir e que permite novas tecnologias sem se amarrar ao passado de tão pouca ou forçada história.

Ambos os quatro pavilhões materializam, dentro do possível, suas configurações formais, culturais, sociais e políticas, de tal forma que, na sua maioria, puderam refletir parte da história arquitetônica brasileira. Portanto, todas as tentativas são válidas quando se pretende potencializar uma arquitetura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ARTIGAS, Rosa. **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

BANHAM, Reyner. **El brutalismo en arquitectura: ética o estética?** Barcelona: Gustavo Gili, 1996

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília – Rumos da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BATISTTI, Emilio. **Arquitetura ideologia e ciência: teoria e prática na disciplina de projeto**. Madrid: Giangiacomo Feltrinelli, 1975.

BOIX, Esther. **European and North América**. Barcelona: Polígrafa, 1995.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTRO, A. C. Moraes de. Texto 3. In: INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Concurso Nacional de anteprojetos de arquitetura: pavilhão do Brasil: bases do concurso**. São Paulo: IAB, nov. 1990.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

COMAS, Dias, Eduardo, Carlos. **Precisões brasileiras sobre um estado Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos, a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e cia., 1936-45**. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de Paris VIII, Paris, FR, 2002.

COSTA, Lucio. **Sobre arquitetura: 1938: Pavilhão do Brasil em Nova York**. 1962. v. 1

DECKKER, Zilah Quezado. **Brazil Build: the architecture of the modern movement in Brazil.** New York: Spon, 2000.

DERRIDA, Jacques. **El outro cabo, outra mirada sobre la época.** Murcia: Colégio Oficial de Arquitectos e Técnicos, Livraria Terba/CajaMurcia, 1994.

ESKINAZI, Davit. **A arquitetura da exposição comemorativa do Centenário Farroupilha de 1935 e as bases do projeto moderno no Rio Grande do Sul.** Diss. (Mestrado) – Propar/RS, UFRGS, Porto Alegre, 2003.

FIORE, Renato Holmer. **Wilhem worringer's: abstraction and empathy.** 1997: Tese (Doutorado), Londres, 1997.

FRAMPTON, Kenneth. **História e crítica da arquitetura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANCK, Klaus. **Exhibitions: a survey of international designs.** Nova York: Frederick A. Praeger, 1961.

GIEDION, Sigfried. **Espacio, tiempo y arquitectura.** Barcelona: Científico Médica, 1955.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitetura latino-americana.** São Paulo: Nobel, 1989.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Memorial: bases do concurso para o Pavilhão Brasileiro.** São Paulo, 1990.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Bases do Concurso Nacional para o Pavilhão Brasileiro da Expo'Sevilha: Adendo-2.** São Paulo: IAB, jan. 1991.

MENGOZZI, Federico. Texto 7. In: INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Concurso Nacional de anteprojetos de arquitetura: pavilhão do Brasil: bases do concurso.** São Paulo: IAB, nov. 1990.

MEURS, Paul. **Pavilhão Brasileiro na Expo'58.** São Paulo: Fundação Bienal de Arquitetura, 1998. v. 4. Catálogo da IV Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.

- MINDLIN, Henrique Ephim. **Arquiterura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- MONTANER, Maria Josep; VILAC, Isabel Maria. **Paulo Mendes da Rocha**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- MONTANER, Maria, Joseph. **Despues del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona: G.Gilli, 1999.
- OTTO, Frei; RASCH, Bodo. **Finding from: Towards an Architechture of the Minimal**. Stuttgart: Axel Menges, Dec. 1996.
- PESAVENTO, Sandra. **Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- PUENTE, Moisés. **Pabellones de exposición: pavilhões de exposição**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- RAGON, Michel. **Histoire Mondiale de ´architechture et de l´urbanisme modernes**. Paris: Casterman, 1986. t. 3
- ROCHA, Paulo Mendes da. **Paulo Mendes da Rocha e o Pavilhão Brasileiro na Expo´Osaka**. [14 jul. 2004]. Entrevistador: Andréa Macadar. São Paulo.
- ROCHA, Paulo Mendes. **Exercício da Modernidade**. AU - Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n.8, p. 26-31, 1969.
- ROCHA, Mendes, Paulo. **Memorial descritivo: bases do concurso para o Pavilhão da Expo´70**. São Paulo, [s.n.], 1969a.
- SANTOS, Paulo. **Quatro séculos de arquitetura**. Barra do Piraí: Arca, 1977.
- SANVITTO, Maria Luiza Adams, **Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972**. 1994. Diss. (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 1994.

SCHERER, Fabiano de Vargas. **Expondo os planos**: as exposições universais do séc. XX e seus Planos Urbanísticos. 2002. Dissertação (Mestrado) - Propar - RS, UFRGS, Porto Alegre, 2002.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**: 1900-1990. São Paulo: USP, 1998.

SEGRE, Roberto. **Jovens Arquitetos**: young architects. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2004.

SOLOT, Denise Chini. **Paulo Mendes da Rocha estrutura**: o êxito da forma. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2004.

STERN, Robert A; MELLINS, Thomas; FISCHMAN, David. **New York 1930**: architecture and Urbanism Between the two world wars. New York: Rizzoli International Publications, 1987. p. 728

WISNIK, Guilherme. **Lúcio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZEIN, Ruth. **Arquitetura brasileira, escola paulista**: a trajetória do Arquiteto Paulo Mendes da Rocha. 1998. Monografia – Propar, UFRGS, Porto Alegre, 1998.

ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura Brasileira**: Escola Paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha. 200. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Propar/RS, UFRGS, Porto Alegre, 2000.

PERIÓDICOS

ACAYABA, Marlene. Residências em São Paulo 1947-1975. **Projeto**, São Paulo, p. 68-70, abr. 1986.

ARQUITETURA móvel. **Óculum**, Campinas, v. 4, p. 16-37, 1993.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. Futuro e Passado. **AU- Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 35, p. 76, 1991.

BACKHEUSER, João Pedro. ArcoWeb, **Projeto**, São Paulo: ArcoWeb, 2000.

BARELLI, Suzana. A polêmica de Sevilha e os Premiados no Concurso do Pavilhão Brasileiro. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 62, 1991.

COSTA, Lucio. Oportunidade perdida. **Revista Manchete**, São Paulo, n. 63, p. 63-64, 04 jul. 1953.

DENTE, Gonçalves, Edgar. A polêmica de Sevilha e os Premiados no Concurso do Pavilhão Brasileiro. Entrevistador: Suzana Barelli. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 62, 1991.

EXPO'58. **The Architecture Review**, [S.l.], p. 75-79, Ago. 1958.

EXPO'92 - Séville ou le revê de Colomb. **Techniques e Architecture**, France, n. 385, p. 17-24, 1989.

FUÃO, Freitas, Fernando. Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno. **Arquitextos**: texto especial, São Paulo, n. 36, p. 1-8, dez. 2000. Artigo inédito apresentado no III DOCOMOMO em São Paulo/SP, em dez. 1999.

FUÃO, Freitas, Fernando. Sevilha e a Expo 92: duas realidades contrapostas. **Projeto**, São Paulo, n. 138, p. 20-21, fev. 1991.

ISASI, Justo. La feria de las Variedades: arquiteturas de la Expo'92. **Arquitetura e Vivenda**, Madrid, n. 34-35, p. 12-27, 1992.

KIEFER, Flavio et al. Repercussões do concurso de Sevilha. **Projeto**, São Paulo, n. 140, p. 14, abr. 1991

KIEFER, Flávio. O que há contigo arquitetura brasileira? **Projeto**, São Paulo, n. 140, p. 10, abr. 1991.

KIEFER, Flávio et al. Repercussões do concurso de Sevilha. **Projeto**, São Paulo, n. 140, p. 14, abr. 1991.

MACADAR, Andrea. Paulo Mendes da Rocha: um depoimento. **Arqtexto**, Porto Alegre, n. 6, p. 16-27, 2004

MACUL, Márcia. Sérgio Bernardes: arquiteto-humanista-poeta-utopista. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 82, p. 63-69, fev./mar. 1999.

MAHFUZ, Edson da Cunha. Traços de uma arquitetura consistente. **Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis**, Porto Alegre, n. 4, 2001, p. 156

MARQUES, Ricardo. Os premiados de Sevilha. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 35, p. 65-81, abr. 1991.

MAZZA, Márcio. Vertiginosa ascensão ao anonimato ou lânguida preguiça. **Projeto**, n. 140, p. 12-13, abr. 1991a.

MAZZA, Maurício. Opinião do leitor. **Projeto**, São Paulo, n. 140 , p. 14, abr. 1991b.

MELLENDEZ, Adilson. Na década que separa Sevilha de Orlândia, mudaram os arquitetos ou mudou a crítica? **Projeto**, São Paulo, n. 251, p. 134, jan. 2001.

MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. **Arquitextos: texto especial 034**, São Paulo, dez. 2000.

MMBB ARQUITETOS. Clínica de Psicanálise. **Projeto Design**, São Paulo, n. 237, p. 22-25, nov. 1999

MOTTA, Flávio. Arquitetura brasileira para a Expo'70. **Acrópole**, São Paulo, ano 31, n. 372, p. 25-31, abr. 1970.

O INSTITUTO dos arquitetos do Brasil e o nosso Pavilhão na Feira de Nova York. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n.3, p. 471-480, maio/jun. 1939.

O PAVILHÃO Brasileiro na Feira Mundial de Nova York. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, p. 471, maio/jun. 1939.

OLIVEIRA, Carlos Nildo; WISSENBAACH, Vicente. Carta ao leitor. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 3, mar. 1991

PAVILHÃO do Brasil na Expo 70. **Acrópole**, São Paulo, ano 30, n. 361, p. 13-27, maio 1969.

PAVILHÕES Internacionais e o Concurso de Sevilha. **Projeto**, São Paulo, n. 138, p. 20-33, 1991.

PEDREIRA, Livia Alves. Arquitetura, política e paixão- a obra de um humanista. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 1, p. 23-29, jan. 1985.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. A participação do Brasil nas exposições universais. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 83-90, mar. 1991.

PEREIRA, Miguel. Sevilha: um sonho inacabado para a Arquitetura Brasileira. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 62-63, 1991a.

PESAVENTO, Sandra. Exposições universais: palcos de exibição do mundo burguês: em cena, Brasil e Estados Unidos. História, ciência y sociedad: Argentina, Brasil, Costa Rica, México. **Siglo XIX: Revista de História, México**, segunda época, n. 12, p. 63-85, jul./dic. 1992. p. 82.

PRINCE, Renate; HOBIN, Richard. 'The hanging roof'. **The Architectural Review**, [S.l.], n. 124, p. 132-136, 1958.

PUNTONI, Álvaro. A polêmica de Sevilha e os Premiados no Concurso do Pavilhão Brasileiro. Entrevista para Suzana Barelli. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 63, 1991.

REBELLO, Yopanan; BOGEA, Marta; LOPES, Marcos, João. Lâminas: potencialidades de uma geometria. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 82, p. 47-50, fev./mar. 1999.

RIBEIRO, Alessandro Castroviejo. Vontade de Ser. **AU- Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 24, p. 84-88, 1989.

SEGAWA, Hugo. Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão. **Projeto**, São Paulo, n. 138, p. 34-38, 1991.

SEGUNDA Equipe Premiada: Sidney Meleiros Rodrigues e Pedro Paulo de Mello Saraiva. **Projeto**, São Paulo, n. 139, p. 66, mar. 1991.

SERAPIÃO, Fernando. Complexa concepção construtiva é ocultada pela simplicidade volumétrica. **Projeto**, São Paulo, n. 248, p. 77, out. 2000.

SERRA, Geraldo. Tensoestruturas e Arquitetura Têxtil. **AU - Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 102, p. 74-77, jun./jul. 2002.

SPERLING, Davit. Título do artigo. **Arquitexto: Vitruvius**, São Paulo, texto n. 038.03, p. 1-20, 2003.

TERCEIRA Equipe Premiada: Fernando Mello Franco, *Marta Moreira*, Milton Braga e Vinícius Gorgati. **Projeto**, São Paulo, n.139, p. 68, 1991.

THE FOREIGN Pavilions. **The Architecture Review**, [S.l.], p. 87-99, Ago. 1958.

SITES

CORDEIRO, Aristides Athayde. **O pavilhão dos EUA na Feira de Osaka, São Paulo**. São Paulo, [200-]. Disponível em: <sinuscon.visywork.com.br/empresas>. Acesso em: 29 maio 2003.

<<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/>>. Acesso em: 01 jul. 2005.

<[http://www.Pavilhões Brasileiros\Nova York\Artes Plásticas-portinari_arquivos/robo_incrementa.htm](http://www.Pavilhões%20Brasileiros%20Nova%20York%20Artes%20Plásticas-portinari_arquivos/robo_incrementa.htm)>. Acesso em 22 abr. 2005.

<<http://www.fireignsection.html>>. Acesso em 25 maio 2005.

<<http://www.archinform.net/arch/7880.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2005.

<<http://www.expo70/osaka/japão.html>>. Acesso em 10 abr. 2005.

<<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1958.html>>. Acesso em 10 maio 2005.

<<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/>>. Acesso em: 01 jul. 2005.

<<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1958.html>>. Acesso em: 10 maio 2005

<<http://www.fireignsection.html>>. Acesso em 05 mar. 2005.

<[http://www.NYThe1939-40NewYorkWorld's Fair.htm](http://www.NYThe1939-40NewYorkWorld'sFair.htm)>. Acesso em: 13 mar. 2005.

<<http://www.pmpphoto.to/WorldsFairTour/Zone-1/Zone-1.htm>>. Acesso em: 05 jul. 2005.

<[www.http://fireignsection.html](http://www.fireignsection.html)>. Acesso em 05 mar. 2005

<www.uol.historiajapao.br>. Acesso em: 12 jun. 2005.

ENTREVISTAS

ÂNGELO BUCCI e ÁLVARO PUNTONI - **Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e o Pavilhão Brasileiro para a Expo'Sevilha**. Entrevista realizada por MACADAR no ateliê de cada arquiteto, respectivamente, nos dias 13 e 15 de julho de 2004, em São Paulo-SP/ Brasil.

PAULO MENDES DA ROCHA - **Paulo Mendes da Rocha: um depoimento**. Entrevista realizada por MACADAR no próprio ateliê do arquiteto, no dia 14 de julho de 2004, em São Paulo-SP/ Brasil.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES**LIVROS**

- ALENCASTRO, L. F. et al. **Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.2.
- BENEVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BULHÕES, A., REBELLO, M. **O Rio de Janeiro do Bota-Abaixo**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1991.
- HARDMAN, F.F. **Trem Fantasma: a modernidade na selva**. São Paulo: v. 2.
- LEY, David and Kris OLDS: World's fairs and the culture of consumption in the contemporary City. In: ANDERSON, K.; GALE, F. (eds.): **Inventing places: studies in cultural geography**. Melbourne. New York: Longman Cheshire, 1992: p. 178-193.
- LOYRTTE, Henri. Du Pavillion isole à la ville (1851-1900). In: **L'Ê LIVRE** dês Expositions Universalles, 1851-1989. Paris: dês Arts Decoratifs, 1983. p. 224.
- MORAES de Castro. **Memorial concurso de Sevilha**. São Paulo: IAB, nov. 1990.
- OFFICIAL Guide to World's Columbian Exposition: Columbian Guide Co., 1893.
- PEVSNER, N. **History of the building types**. Princeton: PUP, 1976.
- RICOEUR, Paul. **Universal civilization and national cultures**. Evanston: Northwestern University, 1997.
- SANTOS, P. F. **Quatro séculos de arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981.
- SOLA, Morales; DOLLENS, Ignasi de; MORA, Dennis L. Bach. **Arquitetos de Barcelona**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

SOUZA AGUIAR, F. M. **Representação do Brasil na Exposição Universal da Compra da Luiziana E.U.A.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905. Relatório Apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Lauro Muller, Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas.

STUNGO, Tuomi. **The new wood architecture.** Londres. Laurence Fing, 1998.

VILLENEUVE, Júlio Constância. **Relatório sobre a Exposição Universal de 1867.** Paris: Tip. Julio Claye, 1868. t. 1.

PERIÓDICOS

Architectural Review, [S.l.], jun. 1958.

Arquitetura e Vivenda, Madrid, n. 34-35, 1992.

ARTIGAS, Vilanova. Duas entrevistas inéditas de Vilanova Artigas. Ensaio e Pesquisa. **Projeto**, São Paulo, n.109, 1988.

Domus, Milão, n. 739, 1992.

El Croqui, Madrid, n. 95, 1999.

ESPAÇO D, São Paulo, n. 4, p. 146, abr. 2000.

Espiritu Nuevo, Madrid, n. 2, 1995.

GA Document, Tókyo, n. 33, Abr. 1992.

HARVEY, Penelope. Multiculturalism Without Responsibility. The contemporary universal exhibition. **Critical Quarterly**, Manchester, v. 38.3, p. 30-44, 1996.

L'architecture D'aujourd'hui, Paris, n. 78, 1958.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, n.78, 1958

LEY, David; OLDS, Kris. Landscape as spectacle: world's fairs and the culture of heroic consumption. **Environment and Planning - D**, Society and Space, London, n. 6.1, p. 191-212, Jan. 1988.

RANCIÈRE, Jaques; VAUDRAY, Patrice. En allant 'L'expo: L'ouvrier, sa femme et la machine. **Les revoltes logiques**, Paris, n. 1, 1975.

Terrazzo, Milão, n. 9, Abr. 1993.

The Architectural Forum, n.70, 1939

WAISMAN, Marina. Uma mirada americana: La Expo desde el outro lado Atlântico. **Arquitetura e Vivenda**, Madrid, n. 34-35, 1992.

APÊNDICE A

ENTREVISTA

ÂNGELO BUCCI, ÁLVARO PUNTONI E O PAVILHÃO BRASILEIRO PARA A EXPO'SEVILHA.

Ângelo Bucci e Andrea Macadar. no ateliê do arquiteto.

Andrea Macadar, é arquiteta formada pela Universidade Ritter dos Reis em Porto Alegre-RS/Brasil. Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestranda em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação Propar-RS/UFRGS.

Esta entrevista surgiu pela necessidade maior de uma investigação para fins de dissertação de Mestrado a ser realizada durante os anos de 2003- 2004, sendo acolhida e fomentada pela Capes via programa Propar-RS, junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Muitas destas perguntas enfocarão basicamente o tema de: Pavilhões Brasileiros em exposições universais, tendo em vista a participação dos arquitetos Ângelo Bucci e Álvaro Puntoni (entrevistados) e equipe no projeto do Pavilhão do Brasil para a Expo'92, em Sevilha, na Espanha. Foi o projeto vencedor de Concurso via IAB- Nacional em 1991. O objetivo maior desta entrevista foi colher informações suplementares de caráter crítico arquitetônico sobre o que realmente este concurso representou em meados dos anos 90 no Brasil.

As entrevistas foram realizadas no ateliê de cada arquiteto, nos dias 13 e 15 de julho de 2004, em São Paulo-SP/ Brasil.

MACADAR: Segundo o PROMOTOR do concurso da Expo-92, “a arquitetura do Pavilhão do Brasil será um espetáculo visual e funcional capaz de abrigar o cenário de uma grande mostra”. (...) É desejável, como característica e” personalidade “do edifício proposto, a sua digna sobriedade e no correto cumprimento de seus objetivos para a Expo-92 e, para o futuro, bem como no compromisso com as nossa raízes culturais - notadamente a arquitetura - e, nunca, a ostentação. Portanto, o edifício deve resplandecer no seu conjunto através da” leitura “clara e sensível, a compreensão da causa e efeito da temática própria do Brasil , seja criando microclimas , seja abrigando denso paisagismo de características tropicais, integrando os espaços externos e internos. (Trecho extraído do programa de necessidades –edital expo-92- 1990)”.

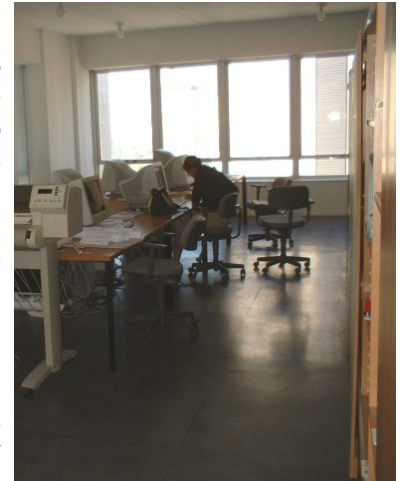
Qual a sua percepção do que realmente deve constituir um pavilhão internacional, ou seja: o que significa para o senhor um pavilhão internacional? Qual a sua maior função? O que ele deve representar?

ÂNGELO BUCCI: Eu respondo as suas perguntas naturalmente de um modo pessoal que representa parcialmente as idéias do projeto do Pavilhão de Sevilha que, como você sabe, é um projeto no qual eu dividi a participação e autoria com o Álvaro Puntoni e com José Osvaldo Vilela. E mesmo os outros colaboradores, mais cinco pessoas, que é Geraldo Vespaziano Puntoni, Pedro Puntoni, Fernanda Bárbara, Edgar Dente e o Clóvis Cunha também tiveram participação. Então, eu tenho a impressão que vou escapar um pouquinho, mas só para fazer esse prólogo aqui, que eu quero citar devidamente, mas eu acho assim que é interessante já essa distinção de que em 92 o projeto, era um projeto de uma equipe. Eu acho que talvez seja muito sintomático isso como um sinal de uma



Ateliê de Arquitetura Ângelo Bucci, julho/2004.

mudança da organização da nossa atividade onde, como se assim, a autoria tivesse menos importância do que aquilo em um grupo é mais um manifesto do que muito autoral. Também eu acho que o nosso projeto ele representava mais um engajamento do que uma invenção muito personalizada. Eu acho que é significativo o fato de o projeto ser um projeto de um grupo de pessoas nesse episódio. Então, quando você me pergunta o que deve consistir o pavilhão numa feira internacional eu acho que Sevilha tem situações que são particulares. As primeiras delas, que faz muito particular, é o fato de que a edificação feita para sediar a exposição brasileira, ela tinha como prevista a sua permanência depois. Não era um prédio temporário, feito para depois ser desmontado ou demolido. Era um prédio que deveria ficar porque em Sevilha o plano era que o espaço da exposição depois se transformasse num centro de pesquisas, e aí havia uma idéia de como seria urbanizado aquilo lá. É um assunto interessante. Então a construção tinha como primeira atribuição sediar a mostra brasileira, mas ela tinha um outro uso depois. Então até tinha que ter previsão, por exemplo, de estacionamentos, para o uso que seguiria depois e não era uma edificação temporária. Isso acho que dá para ela uma diferença. E, naturalmente, eu acho que o pavilhão deveria exibir aspectos que foram importantes na nossa formação arquitetônica, como história da arquitetura brasileira e também responder bem ao programa de exposições que aquilo se prestaria. E porque o pavilhão talvez faça parte da exibição do país numa amostra, mas ele é parte, porque aquilo que vai se colocar lá dentro também é exibição da cultura brasileira numa exposição internacional. Então, nós até demos, por exemplo, uma ênfase muito grande ao bar e restaurante. Imaginávamos assim que a comida brasileira, a caipirinha, as coisas que poderiam ser uma parte importante da exposição. Também o auditório onde haveria alguns eventos. Ele é muito convidativo, inclusive porque a curva de declividade do auditório se prolonga para fora do espaço restrito, então às vezes você poderia converter em auditório a área que é externa ou fazer lá dentro. E tem, acho, que aspectos importantes,



Área de Produção Técnica - Ateliê de Arquitetura Ângelo Bucci, julho/2004.



Maquetes - Ateliê de Arquitetura Ângelo Bucci, julho/2004.

assim, para gente da arquitetura brasileira que se repetem ali, por exemplo, a sombra que o prédio faz ao nível do chão, é uma coisa que no Brasil é tão comum com o tipo de clima que temos é que era tão propício de ser repetido ali em Sevilha. E, depois, o espaço que é fechado, que na verdade é o único espaço fechado é que é o pavilhão de exposições propriamente.

Retomando a partir do que ele deve representar, eu acho que valeria a pena, por exemplo, no caso de Sevilha, dizer é um momento para a história da arquitetura brasileira muito particular. Porque a gente tinha, talvez Sevilha tenha sido o primeiro grande concurso nacional de arquitetura depois de um longo período sem nenhum concurso importante. Então, a impressão que eu tenho hoje, passado algum tempo, é que Sevilha foi o início de uma retomada de debates sobre arquitetura. E o concurso de arquitetura, para nós arquitetos, tem esse valor, como se fosse um simpósio, onde a gente equaliza um pouco as nossas perspectivas com relação à profissão, conversa de um modo, assim, desinteressado sobre o significado um projeto de arquitetura. Como se para nós tivesse uma equivalência o concurso e, por exemplo, uma feira internacional. E duas coisas eu acho particular em Sevilha. O fato de ser o primeiro concurso, então eu acho que os projetos apresentados no concurso eles são muito sintomáticos de um longo período de arquitetos que não conversavam. Sabe, eu gosto inclusive, muito de pensar que mesmo ali alguns conflitos que apareciam depois com a seqüência dos diálogos que nos passamos a ter, a tendência é você construir muito mais base de conversa. Não é que todo mundo esteja de acordo, mas as coisas conversam mais. Tendem a se aproximar. Pela própria prática das publicações, dos concursos constantes, dos intercâmbios e tal; e dos diálogos que a partir de 90 nos começamos a retomar e eu considero isso da maior importância. Então, essa é uma primeira coisa, o fato daquele concurso ter marcado uma retomada disso. Eu vejo um pouco assim. E a outra coisa que vale lembrar e talvez não tenha muita importância é que naquele período, por exemplo, na minha escola, que é a mesma escola do Álvaro e do

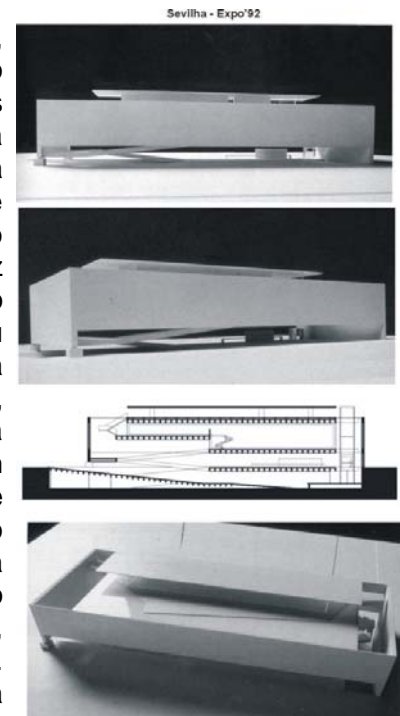


Painel Casa premiada pela Bienal de Arquitetura em São Paulo.



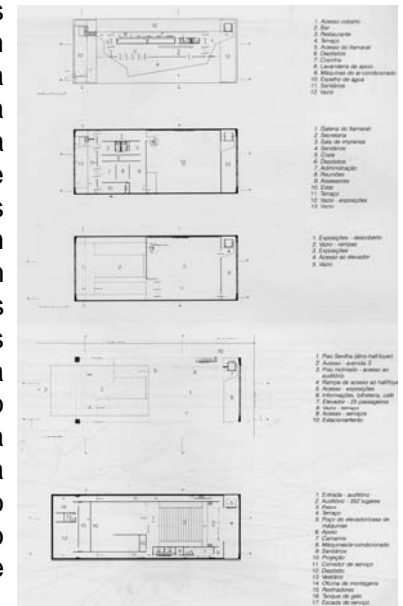
Painel Casa premiada pela Bienal de Arquitetura em São Paulo.

José Osvaldo, a gente era colega. O Zé um pouco mais velho e tudo, mas estudamos todos ali na FAU/USP. Nesse momento, estava no auge a coisa do pós-moderno no Brasil. E o projeto que nós fizemos ficou muito marcado como um projeto ligado à arquitetura dita 'moderna', ou 'brutalista'. Imediatamente reconhecido como projeto, a arquitetura feita pelo Artigas, feita pelo Paulo Mendes da Rocha, que era uma das pessoas do júri. Então, eu acho esse aspecto muito curioso para história, assim, desses trabalhos e linhas no que diz respeito a nossa atividade. Porque eu não conhecia, nunca conheci o Artigas, sabe, essas coisas. E mesmo o Paulo Mendes, claro que eu conhecia, sabia perfeitamente quem era, mas não tinha chegado a ser diretamente meu professor na FAU. E essas pessoas, eu acho, naquele período que estava tão com sucesso, com uma arquitetura que no Brasil pós-moderno, como de denominava, nunca sei bem como classificar, mas eu acho que havia um certo consenso de que esse período da arquitetura chamada moderna, assim como reconhecida pelo concreto armado e coisa assim, já estaria superado, como uma coisa deixada para trás. Eu acho que isso durante um período significou uma camisa de força para muita gente, como uma forma de proceder como se não pudesse fazer outra. Então, eu acho que para muita gente sair disso representou uma libertação. Agora eu, por exemplo, na minha geração, entrei na escola num dos períodos de coisas desfeitas mesmo. Onde você não sabia muito bem o que fazia para que, ou para outro. Não há, ou não havia na época na FAU um consenso de que essa arquitetura a que se reconheceu diretamente ao projeto que nós apresentamos, era a arquitetura que se deveria fazer, ou oficial. Paulista, assim, como ficou um pouco, assim. Então, é curioso, porque eu acho que ali, eu era muito, recém formado, conversava com o Álvaro e os colegas. Eu acho que eu comecei a me apegar um pouco a essas obras e seguir, aprender com isso por uma razão simples. Porque eu achava que isso colaborava muito quando eu estava pensando nos projetos. Me parecia uma forma de caminhar que dava resultados e que eu sabia compreender, uma arquitetura que pra mim fazia sentido. Por um



Maquete - Pavilhão de Brasileiro para a Expo'92 de Sevilha. Fotos da fonte original fornecida pelos arquitetos Bucci e Puntoni.

sentido prático. É claro que eu concordo ideologicamente com esses intelectuais que são mais de esquerda, eu me identifico mais com eles, mas não é essa a razão como uma orientação do partidão pra fazer, sabe. Nunca tive nada disso, embora eu concorde com a orientação política dessas pessoas em princípios. Mas eu achava que aquilo pra gente tinha um grande sentido. Então, eu fui me apegando pela prática profissional ao sentido que esses arquitetos davam pras coisas que eu fazia. Como aquilo me ajudava, de um modo prático mesmo, a pensar sobre arquitetura, como constrói num país como o nosso, como você conversa com a mão de obra que nós temos pra fazer as nossas obras e tal. Essa que era a coisa que mais me pegava. E o projeto, claro que caía um pouco com essa identidade, pode se dizer assim, plástica. Eu acho muito interessante, por exemplo. Se você pensa o Paulo Mendes da Rocha, em 91, como membro do júri, teve também a sua parcela como voto para esse projeto, eu acho legal de pensar assim. O Paulo naquele período, então o Paulo, não era arquiteto que desfrutava do reconhecimento que hoje ele possui. E foi um arquiteto que sempre manteve, assim, muito fiel às coisas que ele acreditava. Então, passou períodos sem licença para poder trabalhar, trabalhando precariamente, fazendo muita pouca coisa, assim. E, em 91, ele já tinha feito... eu vejo a obra que foi mais importante nesse reconhecimento internacional que depois o Paulo passou a ter, que é o Museu da Escultura. Mas ele estava longe de ter o reconhecimento que depois ele conquistou e pra nossa felicidade, eu acho assim, brasileiros e arquitetos, eu estaria a dizer que pra surpresa dele mesmo. Não que ele não se achasse com capacidade ou coisa assim, mas de ter novamente a arquitetura moderna, ter outra vez tomado a linha de frente da melhor arquitetura praticada no mundo. Então, quando, o que eu acho interessante, quando o Paulo como membro do júri também votou a favor desse projeto ser o vencedor do concurso, o que estava sendo feito também é colocar outra vez, pra nós brasileiros, esses princípios que este projeto defendia na nossa linha de discussão. Então, é como se trouxesse outra vez à



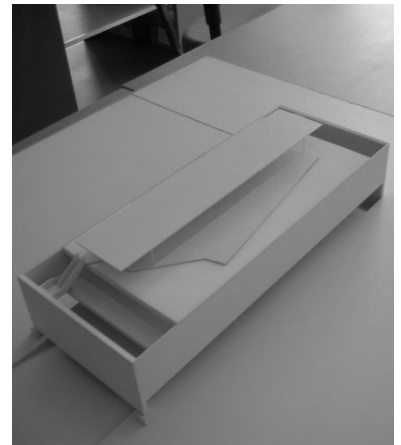
Projeto arquitetônico do pavilhão editado na revista Projeto, n. 139.

tona o assunto da arquitetura moderna. Que num primeiro momento, isso causou grande surpresa porque o Brasil se faria representar por uma arquitetura superada e tal. Pra mim, ali, eu tinha 27 anos, era muito menino. Claro que eu acho que foi muito bom para mim ter podido desfrutar das discussões que a partir daí nos tivemos. Acho que me fez pensar muita coisa, amadureceu muito. Mas num primeiro momento muita gente se colocou indignada, teve muita crítica o resultado como a gente sabe. E eu gosto de pensar que depois pela prática de concursos, pelas publicações, nós voltamos a conversar melhor. E essa arquitetura, o próprio Paulo passou a desfrutar de um reconhecimento internacional que recolocou muito bem as coisas, sabe. E que nos aproxima, de novo, de um jeito como se nós tivéssemos mais bases comuns, por pertencermos à mesma cultura, por exemplo, tão essências. Então, há uma seqüência de episódios que eu acho muito curiosos. Por exemplo, quando Peter Eisenman organizou um encontro lá do grupo 'N' em Buenos Aires e convidou para representar o Brasil justamente o Paulo Mendes da Rocha, sabe. E, depois, as publicações na Espanha e , recentemente ,o prêmio Mies Van Der Rohe. Então, que acho no Pavilhão de Sevilha, muito intuitivamente, me parecia que aquelas idéias faziam sentido na minha atividade. Depois, eu acho que essa seqüência de acontecimentos me fez pensar que de fato podia fazer mesmo um grande sentido. E eu fui me apegando muito assim. Então, é curioso que eu acho, por exemplo, o Artigas é um arquiteto que eu passei muito a compreender e gostar mais lendo os textos dele. Nunca foi uma aproximação pela via plástica ou diretamente política. Foi pela prática de uma atividade e pelas idéias que estão contidas em uma coisa ou na outra.

ÁLVARO PUNTONI: O pavilhão inicialmente deveria abrigar várias funções que poderiam variar conforme o uso após a exposição. A proposta era permanecer com ele e abrigar alguma instituição futura em Sevilha. Ele deveria possuir estacionamento, e para isso estaria o subsolo que se transformaria em estacionamento. A estrutura do



Maquete da área da Feira Mundial da Expo'92, em Sevilha. Foto- Revista Projeto, n.138.



Maquete vista superior do pavilhão Brasileiro para a Expo'92 de Sevilha. Foto- Andrea Macadar/2004

pavilhão deveria ser flexível junto às variantes propostas pelas novas atividades, assim como o custo total dentro dos limites orçamentários.

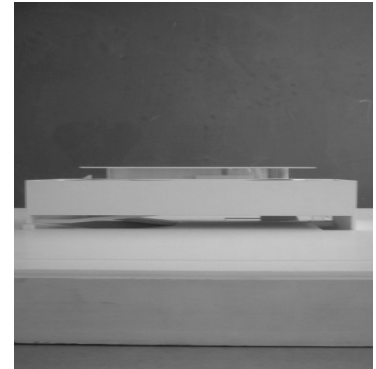
MACADAR: Qual seria a explicação conceitual do Pavilhão de Sevilha, qual o maior vínculo com a arquitetura moderna em anos 90? Por que plasticamente ela pode estar relacionada?

ÂNGELO BUCCI: Eu acho até que o vínculo é muito mais conceitual do que prático.

Através da forma de trabalhar. Tem todos os elementos. A rampa, ou as rampas...são de certa forma, procedimentos arquitetônicos, projetuais...De certa maneira há o piloti, há uma forma de modulação, uma maneira de ritmo...

Eu acho que tem coisas também, ao mesmo tempo em que são curiosas. O calculista, Poe exemplo, que começou conosco na época era o Ricardo Franco. E ,é claro, as lajes são protendidas... tinha uma técnica de concreto pra fazer esse pavilhão que não seria possível fazer 20 anos antes. E um aspecto da construção dele que me agradava muito é que no sistema de construção a estrutura só se tornaria possível se autosustentaria depois de completamente concluída. Então, é bonito porque o vão tem 60 metros, mas a gente teria que construir uma fundação intermediaria, fazendo vãos de 30 para fazer o simbramento. Porque esses 60 metros não se sustentariam antes que todos os elementos da construção tivessem sido construídos. Então, era bonito pensar que você ia tirar o simbramento e as formas do prédio pronto. Então, seria o prédio acabado e na hora de tirar o simbramento ele pareceria de madeira. E são aspectos assim que me parece bonito da forma de realizar o projeto. Agora, os elementos que ele tem que vincula, eu acho que são esses que talvez a gente identifica, por exemplo, no convívio dos prédios da FAU , do Artigas, no modo de fazer. Eles tinham algumas coisas que são destacáveis que é a independência de funcionamento de cada elemento, por exemplo, a sala de exposições podia estar fechada e o restaurante precisa abrir até as 5 da manhã. Há um elevador que liga diretamente lá. Isso foi sendo tratado de maneira independente.

ÁLVARO PUNTONI: A idéia era justamente não ser um festival de formas, gostaríamos que fosse algo “sereno” e que ,por este motivo, se destacaria melhor entre todos aqueles pavilhões festivos. Seria algo “quieto” dentro daquele ruído todo da exposição. Mas nos perguntávamos



Maquete vista frontal do pavilhão Brasileiro para a Expo'92 de Sevilha.

_Como fazer realizar algo mais genial que a obra do Pavilhão Brasileiro em Osaka?, Não queríamos reproduzir elementos de outros no nosso pavilhão, porém utilizamos alguns recursos de sutil ligação. Uma forte ligação da construção próxima ao chão, a idéia do chão que vira rampa que vira passeio.

A própria estrutura do pavilhão também remete forte ligação a FAUSP.... difícil sair desse conceito, pois faz parte de nossa história, é a nossa trajetória.

Acho que este concurso pôde promover uma reabertura de discussões para a arquitetura que se encontrava entre o moderno e o pós-moderno. Para mim, este concurso também pôde auxiliar na valorização das obras de Paulo Mendes da Rocha, essa continuação defendeu nossos rumos dentro de uma linha de crenças e caráter perante as possibilidades.

MACADAR: Qual seria o principal conceito de pavilhão internacional em dias atuais? Você acha que este conceito pode ter sofrido certas mutações conceituais de caráter, com relação às primeiras exposições do século XIX?

Conforme Moraes Castro¹: “A exposição universal é o termômetro que mede a temperatura da civilização, é um dos artifícios da mostra internacional de 1851, em Londres, marco a partir do qual se conta a história destes eventos que, em espírito são de uma certa maneira, a atualização das feiras medievais, organizadas de uma forma, mais ou menos precárias, mas com capacidade de reunir num mesmo espaço, desde produtos absolutamente triviais e exóticos até os rincões mais inacessíveis do Oriente. Porém, falamos de progresso e exibição do avanço da indústria e tecnologia no mundo”.

Você acha que as exposições universais ainda tenham alguma justificativa ou relevância de continuarem existindo enquanto evento intercultural ou ainda no campo governamental em relação ao comércio exterior intercontinental? Será que estas aproximações não estão sendo substituídas por outras formas de relação entre os países, qual a sua opinião para este assunto?

ÂNGELO BUCCI: Aqui você me pede pra arriscar um palpite e é claro que o assunto meu é a arquitetura, não é a validade das exposições. Como o assunto é arquitetura a gente não entende, hospitais, essas famílias. É a edificação. E o assunto que informava o projeto, acho que é especificamente assim, pra nós, as características ali que a edificação precisava ter. Agora é claro que acho muito interessante, com muito entusiasmo o negócio da exposição universal. Não

¹ Arquiteto Moraes de Castro – Trecho retirado do manual do concurso de Sevilha- IAB nov./(1990)

tenho dúvida de como qualquer ação cultural, evento cultural é um, o estatuto desses acontecimentos é reescrito a cada período, como a nossa própria atividade. Acho que ser arquiteto hoje e ser arquiteto no século XIX são coisas completamente diferentes. E acho que o que pode transformar isso num evento interessante, no ponto de vista cultural, principalmente nas perspectivas, às vezes, que se preocupam tanto de você ver o mundo em guerra, fazer desses eventos a oportunidade do diálogo. É do diálogo que permite o convívio paz e essas coisas. Para que um americano não se assuste sempre quando veja uma pessoa com um turbante na cabeça, por exemplo. Eu acho que esses encontros têm essa grande vantagem. E não tem a menor dúvida de que é possível sempre desenhar os encontros das exposições universais a cada momento de modo que sejam episódios interessantes, que não precisam ser regenerados por interesses, às vezes, comerciais muito diretos. Que possa ser um encontro cultural.

ÁLVARO PUNTONI: Acho que as exposições universais deveriam continuar sim, mas de outra forma. São manifestações culturais e sociais, que infelizmente visto pelo ponto de vista econômico, são um desperdício, não deveriam ser efêmeras. Acho que as construções deveriam ficar e abrigar novas atividades.

MACADAR: O motivo pode até estar mudando? Pode não ser mais comercial?

ÂNGELO BUCCI: Eu acho que pode, eu acho que os interesses, os motivos, as razões todas, acho que podem mudar em cada época. É uma coisa, por exemplo, que acho que se tem se discutido e que é interessante, por exemplo, como o aconteceu em Portugal, acho que é muito melhor que em Sevilha. Um assunto. É que você faz investimento num país pra fazer uma exposição dessa e depois o que aquele lugar se torna? Eu acho que Sevilha não foi muito bem sucedida nesse aspecto, por exemplo. O plano de ser um centro de pesquisa não deu muito bom resultado. Muitos pavilhões ficaram vazios e tal. Em Portugal, eu acho que a área se integrou muito mais. Talvez uma das coisas interessantes de pensar a pretexto desses acontecimentos é pensar na cidade onde eles se realizam, como que os investimentos que você acumula pra fazer um episódio desses, para que depois possa se reverter num legado construído de valor para aquela comunidade onde aconteceu. E aí, os critérios de escolher pra que se faça em um país ou outro, em uma cidade ou outra, podem ser critérios políticos, inclusive com esse sentido mesmo de colaboração internacional pra você ajudar na recuperação de áreas degradáveis, ou

coisas assim. Eu acho que um evento como uma feira internacional tem um porte que permitiria concentração de capital com essa capacidade tão difícil de pensar em alguns países.

O fato de não serem efêmeras, talvez algumas coisas que você desmonte, pode ser até ser mais vantajoso do que deixar um trambolho construído que não tem utilidade. Mas eu acho que o custo de construir e o custo de se desfazer, às vezes ,dá impressão de um desperdício que não faz muito sentido. A gente fica preocupado em reciclar uma folhinha de papel e não devia descartar cidades inteiras.

MACADAR: Este caso poderia ser o das Olimpíadas?

ÂNGELO BUCCI: Claro que sim, eu acho que são episódios comparados. As Olimpíadas, a Copa do Mundo. E, por exemplo, os critérios que te levam escolher a China e não Paris , Atenas. E não poderiam ser critérios apenas políticos.

MACADAR: Com relação ao concurso para o Pavilhão Brasileiro para a Expo'92 em Sevilha:

“Anne Marie², acha que foi o projeto foi espontâneo, no entanto, enfatizou a escola brasileira num momento em que a manutenção de qualquer idéia sistêmica da arquitetura , como se teve nas décadas passadas, é hoje uma coisa anacrônica”.

Qual a sua posição diante de tantos comentários relacionados em instância anacrônica do projeto para o pavilhão para a Expo'92? Hoje ele seria diferente?

ÂNGELO BUCCI: Não, você cita, por exemplo o comentário da Anne Marie que em 92 considerava o projeto anacrônico. Eu acho que pra nós isso não era uma preocupação. Acho assim, eu gosto quanto ela diz é espontaneidade. Mas não era uma preocupação. Eu acho que a preocupação era com coisas muito simples. Os arquitetos que estão se formando aqui em São Paulo, no Brasil e vão começar uma atividade profissional. Mas aonde que a gente poderia apoiar o nosso início? Esses arquitetos, essa arquitetura parecia que era uma boa base pra começar a prática. E eu acho que não foi um erro isso. Foi um início de uma discussão, uma reabertura para debates. Acho que havia ali um amadurecimento que foi feito historicamente e que, depois, se questionou por coisas menores, eu acho, que colocou em destaque na década de 80, por exemplo, o pós-moderno. O pós-moderno nosso eu tenho a impressão que foi frágil. E tenho a impressão que pra uma geração inteira foi um período muito difícil por causa da arquitetura com

² Projeto, nº 139, **A polêmica de Sevilha e os premiados no concurso do Pavilhão do Brasil.**

se praticava, mas por causa também do momento político que vivia. Então, a geração que esteve nas universidades na década de 70 foi uma geração muito sacrificada. Eu acho, que por contingência, eu estudei na década de 80, que por um lado era o auge desse pós-moderno aqui em São Paulo. Mas que, por outro lado, também foi o princípio de uma degradação cultural.

ÁLVARO PUNTONI: Sim, mas não muito. A essência, tenho certeza de que seria a mesma.

MACADAR: Para você, o Pavilhão do Brasil deve ter como orientação necessária a cultura nacional? As formas plásticas, as soluções técnicas, as alternativas construtivas devem expressar aquilo que há de original na arquitetura nacional? A opção deve ser por uma arquitetura que se desenvolveu baseada em uma visão brasileira, em um projeto para o país? Conforme artigo editado em 1992, na revista Projeto³ _ Para você e seus colegas, não caberia uma solução fantasiosa ou alegórica. A proposta referencia a arquitetura moderna, na sua 'visão paulistana' por acreditar ter sido neste período em que a cultura nacional alcançou sua maior expressão. Observando que sua produção sempre esteve muito próxima a estes conceitos, por que você acha que a arquitetura paulista dos anos sessenta e setenta tenha exercido tanto alento como representação de uma arquitetura peculiar nacional?

ÂNGELO BUCCI: Não acho, não. Representava uma arquitetura que deveria ser escolhida naquele momento, acho que existe diferença ,sim.

ÁLVARO PUNTONI: Não, o pavilhão não nasceu para representar o Brasil, nasceu para abrigar um programa.

MACADAR: O Brasil é um país de significativa dimensão física e com maior potencialidade econômica em toda América, depois dos EUA³. Pode enfatizar uma cultura nacional própria e marcante ao lado de uma perspectiva de avanço científico e tecnológico relevante, o que nos situaria numa posição ativa e coerente diante da tentativa secular de europeização desses continentes. Não podemos desprezar nenhuma das heranças, mas o Brasil tem nessa Exposição de Sevilha a oportunidade de revelar sua nova dimensão política e econômica. Um Brasil moderno em pleno desenvolvimento, capaz de situar-se perante o século 21 como uma

³ PROJETO, nº 138, **Sevilha' 92 Pavilhões Internacionais**.

nação capaz de realizar o desenvolvimento econômico sem a destruição dos valores fundamentais da vida, seja no plano moral, seja no plano ecológico. (...) Sevilha será ainda uma oportunidade formidável para o Brasil construir um pavilhão que seja sua imagem e semelhança.”⁴

É preciso abrir a discussão, e outro aspecto segundo Anne Marie, refere-se à possibilidade de uma reflexão sobre o Brasil que o concurso de Sevilha nos proporcionou. Qual a sua posição em relação às tendências e caminhos tomados pela arquitetura brasileira nas últimas duas décadas?

ÂNGELO BUCCI: Para mim, a reflexão se deu a partir do concurso que marcou muito. Recolocar a atividade da arquitetura em oportunidades que se abrem às pessoas. E também o surgimento de um diálogo dentro da América Latina através de novos congressos e publicações fora do Brasil. Assim, o Brasil pôde retomar através da reabertura dos concursos após os anos 90', através de oportunidades.

⁴ LIMA, Cunha, Jorge – Trecho transcrito a Folha de São Paulo 13/09/90

REFERÊNCIAS:

Acrópole. Nº 361, **Pavilhão do Brasil na Expo' 70**, Maio -1969, ano 30.

Acrópole. Nº 372, **Arquitetura Brasileira para Expo' 70** ,Abril -1970, ano 31

ARTIGAS, Vilanova. **Arquitetura, Política e paixão, a obra de um humanista.** Depoimento no prêmio Auguste Perret, texto Livia Álvares Pedreira. AU-jan./1985, p.29.

ARTIGAS, Vilanova. **Uma lição de vida.** Projeto, n.66, suplemento especial, p.75. 1984.

ARTIGAS, Vilanova. **As Posições dos anos 50**, entrevista, Projeto n.109, p.99.

ARTIGAS, Vilanova. **Ensaio e Entrevistas**, Revista Projeto.109; Projeto n.66 e AU n.1-1985.

BANHAM, Reyner. **El Brutalismo en Arquitectura- Eética o estética?** , Editora Gustavo Gili, S. A. ,Barcelona- 15 Rosellón, 87-89 Paulo, 1996.

BOYD, Robin. **Nuevos Caminos de La Arquitectura Japonesa.** Editorial Blume,Tuset,8-Barcelona6, 1969.

IAB , Concurso - Acervo material 1991.

LANDAU, Royston. **Nuevos Caminos de La Arquitectura Inglesa.** Editorial Blume,Tust,8-Barcelona, 1969.
Tradução Juan J. Garrido.

MONTANER, Ma. Josep e VILAC, Isabel Maria. **Mendes da Rocha. Pavilhão do Brasil na "Expo 70", Osaka, Japão.**1969-1970.

MONTANER, Ma. Josep e VILAC, Isabel Maria. **Paulo Mendes da Rocha.** Editorial Gustavo Gili, S. A , Barcelona ,1996.

PROJETO, nº 138, **Sevilha' 92 Pavilhões Internacionais.**

PROJETO, nº 139, **A polêmica de Sevilha e os premiados no concurso do pavilhão do Brasil.**

PROJETO nº 187, junho 95. p.43.

ROCHA, Paulo Mendes, **Paulo Mendes da Rocha.** Textos: Paulo Mendes da Rocha, Organização: Rosa Artigas, memoriais: Guilherme Wisnik. Editora Cosac e Naify. Ano: 2004.

SANVITTO, Maria Luiza Adams, **Brutalismo Paulista: Uma análise Compositiva de Residências Paulistas entre 1957 e 1972.**, UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 1994, Dissertação de Mestrado, Orientador: Prof. Dr. Edson da Cunha Mahfuz, Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 1994. Bibliografia; p.263, CDU:72-051.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2.ed.1999-(Acadêmica;21), CDD-720.981.

WINSNIK, Guilherme. **Paulo Mendes da Rocha.** Cosac & Naify.
Org. Rosa Artigas.

ZEIN, Ryth Verde. **Arquitetura Brasileira , Escola Paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha.** Dissertação de Mestrado. Junho, 2000.p.89.

ZEIN, Ruth Verde. **Revisão Bibliográfica do Brutalismo, Escola Paulista: Entre o Ser e o Não Ser.** Fev./2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)