

VALÉRIA CÁSSIA DOS SANTOS FIALHO

**Arquitetura, texto e imagem:  
a retórica da representação nos concursos de arquitetura**

Tese apresentada à FAUUSP para obtenção do título de doutor

Área de concentração: Projeto de Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. Paulo Julio Valentino Bruna

São Paulo

2007

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:

E-MAIL: valeriafialho@gmail.com

Fialho, Valéria Cássia dos Santos  
F438a Arquitetura, texto e imagem: a retórica da representação nos concursos de arquitetura / Valéria Cássia dos Santos Fialho. –São Paulo, 2007.  
400 p. : il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: Projeto de Arquitetura) – FAUUSP.  
Orientador: Paulo Júlio Valentino Bruna

1.Arquitetura (Concursos) – Brasil 2.Representação 3.Retórica  
I.Título

CDU 72.092(81)

### *Agradecimentos*

*A minha família, pela compreensão irrestrita e apoio incondicional em todos os momentos, pelas alegrias e tristezas que enfrentamos juntos, sempre.*

*Aos professores que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho, especialmente Paulo Bruna, Luís Antonio Jorge e Mônica Junqueira de Camargo, pela atenção, comentários e sugestões.*

*Aos arquitetos Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni, Paulo Henrique Paranhos, Pedro Paulo de Melo Saraiva e Sergio Parada, pela gentil colaboração e acesso aos seus arquivos pessoais.*

*Ao Marcinho, pela revisão e pelos palpites.*

*Ao companheiro de sempre Roberto, por tudo.*



## Resumo

Este trabalho busca lançar um novo olhar sobre momentos relevantes da história dos concursos de arquitetura no Brasil, partindo da premissa de que concursos são eventos que geram interesse por conterem um tipo de informação que reflete cada momento específico da produção arquitetônica. Discute a importância da representação no desenvolvimento do projeto arquitetônico, o papel do material gráfico na propagação de conceitos, assim como a supervalorização do discurso e da imagem e a inversão de valores que tal processo acarreta. Identifica, neste contexto, a existência de uma gramática específica nos projetos desenvolvidos para concursos, na qual a relação entre texto e desenhos assume características peculiares. Coloca a questão de como estes eventos geram uma discussão crítica e de que maneira este material torna-se referência para a formação de conhecimento específico na área. Para tanto, seu conteúdo está organizado em três momentos. O primeiro estabelece um arcabouço conceitual e define uma metodologia para análise dos projetos coletados. O segundo consiste na análise de três eventos fundamentais de nossa historiografia: o concurso para o Plano Piloto de Brasília (1956) – um dos acontecimentos essenciais para a arquitetura brasileira e marco na história dos concursos; o do Pavilhão de Osaka (1969) – representante de um período de afirmação de um discurso e parte fundamental da trajetória do movimento moderno brasileiro; e o concurso para o Pavilhão de Sevilha (1991) - evento polêmico e de repercussão expressiva, que caracteriza um atribulado período de transição cultural. Após a análise destes eventos de formação, o trabalho altera seu foco e, em seu terceiro momento, traça a trajetória construída desde a realização do concurso para Sevilha até os dias de hoje. Seguindo esta narrativa panorâmica, discute um evento contemporâneo, o concurso para o Museu da Tolerância da USP (2005), para, a partir do arcabouço gerado pelo estudo dos momentos de formação e seu rebatimento neste evento, abordar o contexto atual. Nas conclusões, o trabalho trata da identificação de uma retórica da representação expressa no conjunto de desenhos e textos analisados e discute a mensagem específica que cada desenho carrega e sua influência no desenvolvimento dos projetos. Confronta a democratização de meios com a especialização dos concorrentes e questiona a acessibilidade às técnicas de representação em contraponto à dificuldade de lançar mão dos recursos disponíveis sem cair na gratuidade. Como segundo ponto discute o valor dos textos que acompanham os desenhos, encarados como fios condutores da opção retórica, e identifica as diferentes posturas adotadas pelos autores. A última questão colocada diz respeito ao papel didático dos eventos enquanto momentos de reflexão crítica e discute a permanência das idéias, os elementos de formação de repertório e sua influência no campo da educação. A pesquisa conclui sua argumentação defendendo a leitura deste conjunto de trabalhos a partir do resgate de documentos que podem revelar aspectos fundamentais para o retrato de uma época e a formação de um conjunto de valores.



## **Abstract**

This research pursues a new understanding on relevant moments of the history of architectural competitions in Brazil, by the premise that these are events that render interest for they provide a kind of information that reflects each specific moment of the architectural production. It discusses the importance of representation in the development of the architectural design, the role of graphic material for the transmission of concepts, as well as the overvaluation of discourse and image and the inversion of values that it causes. In this context, it identifies the existence of a specific language in projects developed for competitions, in which the relation between texts and drawings assume peculiar characteristics. It sets the question of how these events generate a critical discussion and how the produced material becomes reference to the formation of specific knowledge in the subject. For that purpose, its content is organized in three moments. The first one establishes a conceptual basis and defines a methodology for the analysis of the collected projects. The second moment consists of an analysis of three fundamental events of our historiography: the Brasilia Urbanization Plan competition (1956) – one of the essential realizations for the Brazilian architecture and the history of competitions; the Osaka Pavilion competition (1969) – representant of a period of affirmation of a discourse and important part of the Brazilian Modern Movement development; and the Seville Pavilion competition (1991) – a polemic event with an expressive repercussion, which characterizes a turbulent period of cultural transition. Following the analysis of these events of formation the research changes its focus and, in its third part, traces a panorama of realizations from the Seville competition to nowadays. After that, it discusses a contemporary event, the USP Tolerance Museum competition (2005), in order to, from the basis generated by the study of the formation events and its reflections on the recent one, establish an approach to the current context. In the conclusions the research treats of the identification of a representational rhetoric expressed in the analyzed collection of drawings and texts and it discusses the specific message contained in each drawing and its influence in the development of the projects. It confronts the democratization of means with the contestants' specialization and questions the accessibility to the representation techniques in counterpoint to the difficulty of exploring the available resources avoiding losing consistence. As a second point, it discusses the values of the texts that accompany the drawings, faced as main conductors of the rhetorical option, and it identifies different strategies adopted by the authors. The last question is about the didactic role of the events while moments of critical reflection and it discusses the permanence of ideas, the formation of repertoire elements and its influence in the field of education. The research concludes its argumentation defending the understanding of the collection of works based in the rescue of documents that may reveal fundamental aspects to the portrait of an era and the formation of our values.





## Lista de figuras

### Capítulo 2 - Preliminares

01. Projeto de C. Garnier para a Ópera de Paris (pg. 033) (HANN, H.; HAAGSMA, I. "Architects in competition: International Architecture competitions of the last 200 years." Thames and Hudson. 1988).
02. Projeto de Gustave Eiffel para a Exposição de Paris (pg. 033)
03. Projeto de Eliel Saarinen para a Estação de Helsinque (pg. 034)
04. Projetos de Howells & Hood e de Walter Gropius para o Chicago Tribune Tower (pg. 034)
05. Nações Unidas: projeto apresentado por Le Corbusier (pg. 035)
06. Ministério da Indústria: projeto de Alexander e Viktor Vesnin (pg. 035)
07. Suprema Corte de Tóquio. Projeto vencedor de Schin-ichi Okada (pg. 036)
08. Monte Carlo: projeto vencedor do Archigram (pg. 036)
09. Centro Pompidou: projeto vencedor de Piano, Rogers, Frachini e Arup. (pg. 037)
10. Parc La Villette: projeto vencedor de Bernard Tshumi. (pg. 037)
11. Peak : projeto vencedor de Zaha Hadid (pg. 038)
12. Museu Judaico: projeto vencedor de Daniel Libeskind (pg. 038)
13. Museu Britânico: projeto vencedor de Norman Foster (pg. 039)  
(figs. 002 a 013: JONG, C; MATTIE, E. "Architectural Competitions: 1792 – Today." Benedikt Taschen. 1994.)
14. Museu Constantini: projeto vencedor (pg. 040) ( www.uia-architectes.org)
15. Times: projetos de Piano, Foster, Pelli e Gehry (pg. 040) (Revista Arquitetura Viva n° 74. set/out 2000)
16. Teatro Lírico do Rio de Janeiro (1857): W. Green e Lewis de Ville (pg. 041) (Revista Projeto n° 112. jul. 1998)
17. Aeroporto Santos Dumont (1937): MMM Roberto (pg. 042) (Revista Arquitetura e Urbanismo. Nov/dez. 1937)
18. Projeto de Archimedes Memória para o Ministério da Educação (pg. 043). (LISSOVSKY, M. e SÁ, P.M. "Colunas da Educação: A construção do Ministério da Educação e Saúde. MINC / IPHAN. Rio de Janeiro. 1996)
19. Ginásio do Paulistano: projeto de Paulo Mendes da Rocha (pg. 044). (Revista AU n° 60. Ed. Pini. SP. jun/jul. 1995)
20. Vale do Anhangabaú: projeto vencedor (pg. 045) (Revista Projeto n° 31. SP)

### Capítulo 3 - Concurso para o Plano Piloto de Brasília

21. A missão Cruis (pg. 071) (www.exercito.gov.br)
22. Julgamento: Croqui síntese do projeto vencedor – Lúcio Costa (pg. 082)
23. Julgamento: Croqui síntese do 2° colocado – Milmann, Rocha e Gonçalves (pg. 083)
24. Julgamento: Croqui síntese do 3° colocado – Rino Levi (pg. 084)
25. Julgamento: Croqui síntese do 3° colocado – MMM Roberto (pg. 084)
26. Julgamento: Croqui síntese do 5° colocado – Mindlin e Palanti (pg. 085)
27. Julgamento: Croqui síntese do 5° colocado – Artigas (pg. 085)
28. Julgamento: Croqui síntese do 5° colocado – Construtécnica (pg. 086)  
(figs. 022 a 028: Revista Módulo n°08. Especial Brasília. RJ. 1957)
29. Plano geral da equipe de Rino Levi (pg. 089)
30. Rino Levi: vista aérea da cidade (pg. 090)
31. Rino Levi: plantas, cortes e elevações dos super-blocos (pg. 090)
32. Plano geral da equipe de MMM Roberto (pg. 091)
33. MMM Roberto: unidade urbana (pg. 091)
34. Plano geral da equipe de Artigas (pg. 092)
35. Vista aérea do Plano de Artigas e equipe (pg. 093)
36. Plano geral apresentado pela equipe de Milmann (pg. 094)
37. Exposição esquemática do plano de Milmann (pg. 094)
38. Plano geral da equipe de Mindlin e Palanti (pg. 094)
39. Mindlin e Palanti: centro cívico e comercial (pg. 094)
40. Traçado básico da proposta de Ghiraldini e equipe (pg. 095)  
(figs. 029 a 040: BRAGA, M. "O concurso de Brasília: os sete projetos premiados". FAUUSP. São Paulo. 1999)
41. Lucio Costa: Plano Geral da Cidade (pg. 116) (COSTA, L. "Lúcio Costa: Registro de uma Vivência". Empresa das Artes. SP. 1995)

### Capítulo 4 - Pavilhão de Osaka

42. Pavilhão Esprit Nouveau (Paris, 1925) (pg. 127)
43. Pavilhão dos EUA de Buckminster Fuller (Montreal, 1967) (pg. 128)
44. Pavilhão Português de Álvaro Siza e Souto de Moura (Lisboa, 1998) (pg. 128)  
(figs. 042 a 044: PUENTE, Moisés. "100 Pavilhões de Exposição". Gustavo Gili. Barcelona. 2000)
45. Desenho de Dubugras para o Pavilhão de Sevilha (pg. 129) (REIS FILHO, N. G. "Racionalismo e proto modernismo na obra de Victor Dubugras". Fundação bienal de São Paulo. SP. 1997.)
46. Pavilhão Brasileiro de Costa e Niemeyer (pg. 130) (Revista AU n° 26. Ed. Pini. SP.)
47. Pavilhão da Califórnia (pg. 130) (Revista Acrópole)
48. Vista aérea do Pavilhão de Bernardes (pg. 131) (MEURS, P. "O Pavilhão Brasileiro na EXPO de Bruxelas, 1958. Arqúitextos 007. Texto n° 34. SP. dez / 2000 – www.vitruvius.com.br)
49. Vista aérea do recinto da Expo de Osaka (pg. 132) (www.expomuseum.com)
50. Pavilhão da URSS e ao lado, o vizinho Pavilhão do Brasil (pg. 132) (www.expomuseum.com)
51. 2° colocado – Koiti Yamaguchi: páginas dedicadas ao projeto na Revista Acrópole (pg. 136)

52. Koiti Yamaguchi: maquete (pg. 136)
53. Koiti Yamaguchi: croqui (pg. 137)
54. Koiti Yamaguchi: planta do mezanino (pg. 138)
55. Koiti Yamaguchi: cortes (pg. 138)
56. Koiti Yamaguchi: perspectiva interna (pg. 139)
57. 3º lugar - José Sanchoatene: páginas dedicadas ao projeto na Revista Acrópole (pg. 140)
58. José Sanchoatene: perspectiva externa do pavilhão (pg. 140)
59. José Sanchoatene: vista aérea do pavilhão (pg. 141)
60. José Sanchoatene: croqui (pg. 141)
61. José Sanchoatene: corte (pg. 142)
62. 4º lugar: Flavio Mindlin a página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (pg. 143)
63. Flavio Mindlin Corte do projeto: presença marcante da estrutura (pg. 143)
64. 4º lugar - Sigbert Zanettini A página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (pg. 144)
65. Sigbert Zanettini: Perspectiva externa do pavilhão (pg. 145)
66. Sigbert Zanettini: Impacto 2 (pg. 145)
67. 4º lugar: Francisco Petracco - a página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (pg. 147)
68. Francisco Petracco: Perspectiva interna do projeto (pg. 147)
69. 4º lugar - Ivan Mizoguchi: A página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (pg. 149)
70. Maquete do projeto (pg. 150)
71. 4º lugar: Artur Pontual a página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (pg. 151)
72. Foto da Maquete (pg. 152)
73. Projeto vencedor: páginas dedicadas ao projeto na Revista Acrópole (pg. 153)
74. Fotos da maquete (pg. 153)
75. Elevações do Pavilhão (pg. 154)
76. Croqui (pg. 155)
77. Croqui (pg. 156)
78. Croqui da Praça do Café (pg. 156)
79. croqui (pg. 157).
80. Páginas da Revista: plantas, cortes e maquete (pg. 158)
81. Cortes (pg. 158)  
(figs. 051 a 081: Revista Acrópole n°s 359 e 360. SP. 1969.)
  
82. Foto da construção do pavilhão (pg. 158)
83. Foto da construção do pavilhão (pg. 159)
84. Foto da construção do pavilhão (pg. 159)
85. Foto da construção do pavilhão (pg. 159)
86. Foto da construção do pavilhão (pg. 159)
87. Foto da construção do pavilhão (pg. 160)
88. Foto da construção do pavilhão (pg. 160)  
(figs. 082 a 088: Revista Acrópole n° 372. SP. 1972.)

## Capítulo 5 - Pavilhão de Sevilha

89. Maquete do projeto de Ângelo Bucci. (pg. 181)
90. Maquete do projeto de Paulo Henrique Paranhos (pg. 181)
91. Maquete do projeto de Sérgio Roberto Parada (pg. 181)
92. Maquete do projeto de Vinícius Gorgatti (pg. 181)
93. Maquete do projeto de Sidney Meleiros Rodrigues (pg. 182)
94. Maquete do projeto de Luis Eduardo Indio da Costa (pg. 182)
95. Maquete do projeto de Tito Lívio Frascino (pg. 182)
96. Maquete do projeto de Joaquim Caetano de Lima Filho (pg. 182)
97. Maquete do projeto de Matheus Gorovitz (pg. 182)
98. Maquete do projeto de Raimundo Nonato Veloso (pg. 182)
99. Maquete do projeto de Jônatas Loura Silvino (pg. 182)
100. Maquete do projeto de Marcos Acayaba (pg. 183)
101. Maquete do projeto de Letícia Araújo Zambrano (pg. 183)
102. Maquete do projeto de Joel Campolina (pg. 183)
103. Maquete do projeto de Roberto Loeb (pg. 183)
104. Maquete do projeto de Neide Joppert Cabral (pg. 183)
105. Maquete do projeto de Wilson Spinard Júnior (pg. 183)
106. Maquete do projeto de Humberto Mezzadri (pg. 184)
107. Maquete do projeto de Paulo Roberto Laender (pg. 184)
108. Projeto apresentado por A. Sumner (pg. 185)
109. Projeto apresentado por C. Pazanese (pg. 185)
110. Projeto apresentado por Glaucio Nogushi (pg. 187)
111. Projeto apresentado por Sylvio de Podestá (pg. 187)
112. Projeto apresentado por Lina Bo Bardi (pg. 187)
113. Projeto apresentado por Éolo Maia (pg. 187)
114. Projeto apresentado por Luiz Américo Gaudenzi (pg. 187)
115. Projeto apresentado por Paulo Bruna (pg. 187)
116. Projeto apresentado por Fernando Brandão (pg. 188)
117. Projeto apresentado por Maurício Roberto (pg. 188)
118. Projeto apresentado por Carlos Bratke (pg. 188)
119. Projeto apresentado por Rogério Gomes (pg. 188)
120. Projeto apresentado por Sérgio Pileggi (pg. 188)

(figs 089 a 120: fotos recuperadas junto ao IAB DF, cedidas pelo arquiteto Paulo Henrique Paranhos e digitalizadas pelo autor)

121. Luiz Eduardo Índio da Costa (pg. 193)
122. Tito Lívio Frascino, Ciro Pironi e Vasco de Mello (pg. 194)
123. Jônatas Loura Silvino (pg. 195)
124. Marcos Acayaba (pg. 196)
125. Leticia Zambrano (pg. 197)
126. Joel Campolina (pg. 197)
127. Roberto Loeb (pg. 198)
128. Matheus Gorovitz (pg. 199)
129. Humberto Mezzadri (pg. 200)
130. Wilson Spinnardi (pg. 201)
131. Joaquim Caetano (pg. 201)
132. Neide Joppert (pg. 202)
133. Nonato Veloso (pg. 203)

(figs. 121 a 133: Revista Projeto n°s 138 e 139. fev / mar 1991. SP.)

134. Paulo Roberto Laender: maquete (pg. 204)
  135. Laender: Maquete Eletrônica (pg. 205)
  136. Laender: Plantas e corte (pg. 206)
  137. Paulo Henrique Paranhos (pg. 206)
  138. Paranhos: planta (pg. 208)
  139. Fernando Mello Franco: maquete (pg. 208)
  140. Fernando Mello Franco: plantas (pg. 209)
  141. Fernando Mello Franco: maquete e corte (pg. 210)
- (figs. 134 a 141 : Revista AU n° 35. Ed. Pini. 1991. Abr/1991)

142. Sergio Parada: maquete (pg. 210) (fotos recuperadas junto ao IAB DF, cedidas pelo arquiteto Paulo Henrique Paranhos e digitalizadas pelo autor)
143. Sergio Parada: plantas (pg. 213) (Revista AU n° 35. Ed. Pini. 1991. Abr/1991)
144. Prancha 1 (pg. 213) (material cedido pelo arquiteto e digitalizado pelo autor)
145. Prancha 2 (pg. 214) (material cedido pelo arquiteto e digitalizado pelo autor)
146. Pedro Paulo Saraiva: maquete (pg. 214) (fotos recuperadas junto ao IAB DF, cedidas pelo arquiteto Paulo Henrique Paranhos e digitalizadas pelo autor)
147. Perspectivas (pg. 217) (Revista AU n° 35. Ed. Pini. 1991. Abr/1991)
148. Plantas e corte (pg. 217) (Revista AU n° 35. Ed. Pini. 1991. Abr/1991)

149. Bucci e Puntoni: prancha 1 (pg. 218)
150. Diagrama (pg. 221)
151. Perspectiva (pg. 222)
152. Perspectiva (pg. 222)
153. Prancha 2 (pg. 222)
154. Prancha 3,4 e 5 (pg. 223)
155. Pranchas 6,7, (pg. 223)
156. Pranchas 8 e 9 (pg. 223)
157. Prancha 10 (pg. 224)
158. Maquete (pg. 224)

(figs 149 a 158: material cedido pelos arquitetos e digitalizado pelo autor)

## Capítulo 6 - Percurso

159. Matriz de Cerqueira César: projeto vencedor (pg. 232) ( Revista Projeto n° 128. dez 1989)
160. MABH - 1° colocado: Givaldo Medeiros e Alexandre Loureiro (pg. 232) ( Revista AU n° 31. abr/mai 1989)
161. Assembléia do DF: 1° colocado (pg. 233) (Revista Projeto n° 131. dez 1989)
162. FAPESP: Projeto vencedor (pg. 233) (Revista AU n°35 abr/mai 1991)
163. São Francisco – projeto vencedor de Demetre Anastassakis (pg. 233) (Revista AU n 28 fev/mar 1990)
164. Brás – projeto vencedor de Sylvio de Podestá (pg. 233) (Revista AU n 28 fev/mar 1990)
165. Bexiga – projeto vencedor de Amélia Reynaldo (pg. 233) ( Revista Projeto n° 105)
166. Osasco: Projeto vencedor de João Xavier (pg. 234) (Revista AU n° 337. ago/set 1991)
167. Palmas: projeto vencedor de Fernando Acylino (pg. 234) (Revista AU n° 44. out/nov 1992)
168. Botucatu: projeto vencedor de Libeskind (pg. 234) ( DEL BIANCO, A. "A linguagem dos concurso: Projeto de edificações em concursos públicos de arquitetura. Universidade Mackenzie. São Paulo. 2002 )
169. Anexo da FAUUSP: Projeto vencedor ( pg. 234) ( Revista AU n° 24)
170. CRQ: projeto vencedor de Amá & Barbosa Arquitetos Associados ( pg. 235) ( Revista AU n° 40 fev/mar 1992)
171. Proposta implantada no Centro: Taulois & Taulois Arquitetura (pg. 235) (IPLANRIO. "Rio cidade: O urbanismo de volta às ruas". Ed. Mauad. Rio de Janeiro. 1996)
172. Itatiba: projeto vencedor do Grupo Itapeti (pg. 235) (Revista AU n° 54. jun/jul 1994. SP)
173. Centro Cultura Quarteirão das Artes: projeto vencedor (pg. 236) (Revista AU n° 59. abr/mai 1995. SP)
174. SENAR - Projeto vencedor de Leonardo Oba (pg. 236) (Revista AU n° 68. out/nov 1996. SP)
175. CREA DF - Projeto vencedor de Paulo Zimbres (pg. 236) (Revista AU n° 70. fev/mar 1997. SP)
176. Revitalização da Av. Paulista – projeto de José Magalhães Jr. (pg. 237) ( Revista Projeto n° 200)
177. Revitalização do Centro: projeto de João Batista M. Correia (pg. 237) ( Revista AU n° 70)
178. SP Eu Te Amo Regional Penha: projeto de Lílian e Renato Dal Pian (pg. 237) (Revista AU n° 75. dez/jan 1998)
179. FDE - Projeto vencedor de Givaldo Medeiros (pg. 238) ( Revista AU n° 79. ago/set 1998. SP)
180. Agência Central dos Correios: projeto vencedor do UNA Arquitetos (pg. 238) (Revista Projeto n° 207)

181. FAPESP: Projeto vencedor de Hector Vigliecca (pg. 238) (Revista AU n° 78. jun/jul 1998)
  182. Faculdade de Medicina da USP: projeto vencedor (pg. 238) ( Revista AU n° 82. fev/mar 1999)
  183. Marina de São Sebastião: projeto vencedor (pg. 239) (Revista Projeto n° 223. ago 1998. SP)
  184. Carandiru: projeto de Aflalo & Gasperini (pg. 239) ( Revista Projeto n° 232)
  185. Marginais: projeto da equipe de Bruno Padovano. (pg. 239) (Revista Projeto n° 229. 1999)
  186. CONFEA: projeto vencedor de José Eduardo Guimarães (pg. 239) (Revista Projeto n° 235. set 1999. SP)
  187. Conselho Regional de Química: projeto de Sergio Teperman (pg. 240) ( Revista Projeto n° 235. set 1999)
  188. Supervia: projeto vencedor de Mario Biselli (pg. 240) (Revista Projeto n° 250. dez 2000. SP)
  189. Memorial do Imigrante: projeto vencedor de Cartum e Keating (pg. 241) ( Revista AU n° 90 jun/jul 2000)
  190. Goiânia: projeto vencedor de Brasil, Oliveira, Maciel e Macedo (pg. 241) ( www.vitruvius.com.br)
  191. Usiminas: Éolo Maia e Alexandre Brasil Garcia (pg. 241) ( www.usiminas.com.br/premioarquitetura)
  192. MAC USP: projeto vencedor de Bernard Tshumi (pg. 242) ( Caderno T. n° 14. Instituto Takano. Dez.2001)
  
  193. CREA Espírito Santo: projeto vencedor (pg. 242)
  194. ESA Rio Grande do Norte: projeto vencedor (pg. 242)
  195. Largo da Batata: projeto vencedor de Tito Livio Frascino (pg. 242)
  196. Rio do Sul: projeto vencedor da 3C Arquitetura (pg. 242)
  197. Sumaré: projeto vencedor de Vigliecca (pg. 243)
  198. Memorial à Republica: equipe de Álvaro Puntoni (pg. 243)
  199. Teatro da Unicamp: projeto vencedor do UNA Arquitetos (pg. 243)
  200. SANASA: projeto vencedor de Dal Pian Arquitetura (pg. 243)
  201. Conjunto Desportivo do Ibirapuera: projeto vencedor da equipe de Vigliecca (pg. 243)
  202. Sede do PMDB: projeto vencedor (pg. 244)
  203. Mercado de Itaquí: projeto vencedor (pg. 244)
  204. CREA Maringá: projeto vencedor (pg. 244)
  205. CREA Apucarana: projeto vencedor (pg. 244)
  206. Santana de Parnaíba: projeto vencedor (pg. 245)
  207. Aeroporto de Florianópolis: projeto vencedor (pg. 245)
  208. Museu do Ouro: projeto vencedor (pg. 245)
  209. HabitaSampa: projeto vencedor do Conjunto Assembléia (pg. 245)
  210. HabitaSampa: projeto vencedor do Conjunto Cônego Vicente Marino (pg. 246)
  211. Bairro Novo: projeto vencedor (pg. 246)
  212. Estação de Araras: projeto vencedor (pg. 246)
  213. Piratininga Acessível: projeto vencedor (pg. 246)
  214. Elevado da Perimetral: projeto vencedor (pg. 247)
  215. Paisagem de Santa Tereza: projeto vencedor (pg. 247)
  216. Unisinos: projeto vencedor (pg. 247)
  217. FAPERGS: projeto vencedor (pg. 247)
  218. CRM MG: projeto vencedor (pg. 248)
  219. Procuradoria Geral da República: projeto vencedor (pg. 248)
  220. Habitação em Manaus: projeto vencedor (pg. 248)
  221. Sinfônica de Minas Gerais: projeto vencedor (pg. 248)
  222. Edifício da Unisinos : projeto vencedor (pg. 249)
  223. Teatro de Natal - projeto vencedor (pg. 249)
  224. Petrobrás – projeto vencedor (pg. 249)
- (figs 193 a 224 : www.vitruvius.com.br)
225. Clube da Orla: projeto de Israel Sancovski e Jerônimo B. Esteves (pg. 250) ( Revista Acrópole n° 300. 1963)
  226. Biblioteca Central em Salvador : Enrique Alvarez (pg. 250) ( Revista Acrópole n° 354. 1968)
  227. Premiados no Concurso para a Faculdade de Medicina de Botucatu. (pg. 250) ( DEL BIANCO, A. "A linguagem dos concursos: Projeto de edificações em concursos públicos de arquitetura. Universidade Mackenzie. São Paulo. 2002 )
  228. Anexo da FAUUSP – Projeto vencedor (pg. 250) (Revista AU n° 24)
  229. Anexo da FAUUSP: Arnaldo Martino e Lucio Gomes Machado (pg. 250) (Revista AU n° 24)
  230. CRQ: projeto vencedor (pg. 251) ( Revista AU n° 40 fev/mar 1992)
  231. CRQ: Menções Honrosas (pg. 251) ( Revista AU n° 40 fev/mar 1992)
  232. Correios: projetos premiados (pgs. 251 e 252) (Revista Projeto n° 207)
  233. FAPESP: projeto vencedor (pg. 252) ( Revista AU n° 78. jun/jul 1998)
  234. Revitalização da Av. Paulista: Revitalização do Centro de São Paulo e Marginais (pg. 252) ( Revista Projeto n° 200; Revista AU n° 70 e Revista Projeto n° 229 )
  235. Marina de São Sebastião e Carandiru: projetos vencedores (pg. 253) (Revista Projeto n°s 223 e 232)
  236. Memorial do Imigrante: projetos premiados (pg. 253) (Revista AU n° 90 jun/jul 2000)
  
  237. Goiânia: croquis (pg. 253)
  238. CREA Vila Velha: a elevação frontal é gerada a partir da maquete eletrônica (pg. 254)
  239. CREA Vila Velha: projeto de Nonato Veloso – perspectiva e planta (pg. 254)
  240. Itaparica e Itapoá: croquis (pg. 254)
  241. Largo da Batata: imagens do projeto vencedor (pg. 255)
  242. Largo da Batata: 2 ° prêmio (pg. 255)
  243. Largo da Batata: 3°prêmio (pg. 256)
  244. Sumaré: vencedor (pg. 256)
  245. Sumaré: 3° colocado (pg. 256)
  246. Memorial à Republica : projeto vencedor (pg. 257)
  247. Memorial à Republica : 2 ° colocado (pg. 257)
  248. Teatro da UNICAMP: projeto vencedor (pg. 257)
  249. Teatro da UNICAMP: 2° colocado (pg. 258)
  250. Teatro da UNICAMP: 3 ° colocado (pg. 258)

251. Teatro da UNICAMP: menções (pg. 258)
  252. Teatro da UNICAMP: menções (pg. 258)
  253. Teatro da UNICAMP: menções (pg. 258)
  254. Sanasa: projeto vencedor (pg. 259)
  255. Sanasa 3 ° lugar (pg. 259)
  256. Sanasa 2°lugar (pg. 259)
  257. Sanasa: menções (pg. 259)
  258. Sede do PMDB: desenhos do vencedor (pg. 260)
  259. Mercado de Itaquí: desenhos do vencedor (pg. 260)
  260. Conjunto Desportivo do Ibirapuera: projeto vencedor (pg. 260)
  261. Conjunto Desportivo do Ibirapuera: segundo colocado (pg. 260)
  262. Conjunto Desportivo do Ibirapuera: terceiro colocado (pg. 261)
  263. CREA Apucarana e CREA Maringá: projetos vencedores (pg. 261)
  264. Santana de Parnaíba: desenhos do projeto vencedor (pg. 261)
  265. Aeroporto de Florianópolis: desenhos do projeto vencedor (pg. 262)
  266. HabitaSampa : desenhos do projeto vencedor – Conjunto Assembléia (pg. 262)
  267. HabitaSampa : desenhos do projeto vencedor – Conjunto Cônego (pg. 263)
  268. HabitaSampa : desenhos do segundo colocado – Conjunto Assembléia (pg. 263)
  269. HabitaSampa : desenhos do segundo colocado – Conjunto Cônego (pg. 263)
  270. Bairro Novo: projeto vencedor (pgs. 263 e 264)
  271. Bairro Novo: segundo lugar (pg. 264)
  272. Bairro Novo: terceiro lugar (pg. 264)
  273. Unisinos : projeto vencedor (pg. 264)
  274. Unisinos : segundo colocado (pg. 265)
  275. CRM MG: projeto vencedor (pg. 265)
  276. FAPERGS: desenhos do projeto vencedor (pg. 266)
  277. FAPERGS: segundo colocado (pg. 266)
  278. Paisagem de Santa Tereza: desenhos do projeto vencedor (pgs. 266 e 267)
  279. Paisagem de Santa Tereza: desenhos do segundo colocado (pg. 267)
  280. Sede da Procuradoria: projeto vencedor (pg. 267)
  281. Sede da Procuradoria: segundo e terceiro lugares (pg. 268)
  282. Sede da Procuradoria: quarto e quinto lugares (pg. 268)
  283. Teatro de Natal: projeto vencedor (pg. 268)
  284. Teatro de Natal: projeto vencedor (pg. 268)
  285. Teatro de Natal: projeto vencedor (pg. 268)
  286. Teatro de Natal: segundo colocado (pg. 269)
  287. Teatro de Natal: terceiro colocado (pg. 269)
  288. Teatro de Natal: menções (pg. 269)
  289. Teatro de Natal: menções (pg. 270)
  290. Teatro de Natal: menções (pg. 270)
  291. Orquestra de Minas Gerais: projeto vencedor (pg. 270)
  292. Orquestra de Minas Gerais: segundo lugar (pg. 270)
  293. Edifício da Unisinos: projeto vencedor (pg. 271)
  294. Edifício da Unisinos: segundo lugar (pg. 271)
  295. Edifício da Unisinos: terceiro lugar (pg. 271)
- (figs 237 a 295 : [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br))

#### **Capítulo 7 - Concurso para o Museu da Tolerância da USP**

296. Pranchas NPC (pgs. 291 e 292) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
297. NPC: croquis (pg. 293)
298. NPC: cortes (pg. 294)
299. NPC: plantas (pg. 294)
300. Pranchas Horbe (pg. 294) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
301. Horbe: esquemas (pg. 295)
302. Horbe: vistas e perspectivas (pg. 296)
303. Horbe: cortes (pg. 296)
304. Horbe: plantas (pg. 296)
305. Pranchas Cláudio Sá (pg. 296) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
306. Cláudio Sá: perspectiva (pg. 297)
307. Cláudio Sá: fachada (pg. 297)
308. Cláudio Sá: cortes e plantas (pg. 298)
309. Pranchas Ana Carolina Stecca (pg. 298) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
310. Stecca: maquete eletrônica (pg. 300)
311. Stecca: esquemas (pg. 300)
312. Stecca: inserção no terreno (pg. 300)
313. Stecca: elevação lateral (pg. 000)
314. Pranchas Thiago Andrade (pg. 301) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
315. Thiago Andrade: maquetes (pg. 303)
316. Thiago Andrade: plantas (pg. 303)
317. Thiago Andrade: cortes (pg. 303)
318. Pranchas Ciro Pironi (pg. 304) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
319. Ciro Pironi: maquete eletrônica (pg. 305)
320. Ciro Pironi: perspectiva (pg. 306)
321. Ciro Pironi: perspectiva (pg. 306)
322. Ciro Pironi: corte perspectivado (pg. 306)

323. Pranchas João Paulo Daolio (pg. 307) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
324. Daolio: imagens (pg. 307)
325. Daolio: plantas (pg. 307)
326. Daolio: corte (pg. 307)
327. Pranchas João Paulo Faria (pg.308) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
328. João Paulo Faria: croquis (pg. 310)
329. João Paulo Faria: plantas (pg. 311)
330. João Paulo Faria: perspectivas (pg. 311)
331. Pranchas Vilariño (pg. 311) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
332. Vilariño: perspectivas (pg. 312)
333. Vilariño: plantas e cortes (pg. 313)
334. Pranchas Nonato Veloso (pg. 314) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
335. Nonato Veloso: imagens (pg. 314)
336. Nonato Veloso: imagens (pg. 315)
337. Donat Withaker (pg. 315) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
338. Donat Withaker : croqui (pg. 316)
339. Donat Withaker : maquete (pg. 317)
340. Donat Withaker : planta (pg. 317)
341. Donat Withaker : plantas e cortes (pg. 317)
342. Pranchas José Magalhães Jr. (pg. 318) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
343. José Magalhães Jr. : cortes (pg. 320)
344. José Magalhães Jr. : esquemas (pg. 320)
345. José Magalhães Jr. : vistas (pg. 321)
346. Pranchas Ricardo Calabrese (pg. 321) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
347. Ricardo Calabrese : implantação (pg. 322) ( fotos do autor)
348. Ricardo Calabrese : plantas (pg. 324) ( fotos do autor)
349. Ricardo Calabrese : detalhes construtivos (pg. 324) ( fotos do autor)
350. Ricardo Calabrese : perspectivas (pg. 324) ( fotos do autor)
351. Pranchas Alexandre Brasil (pg. 326) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
352. Alexandre Brasil : croqui (pg. 326)
353. Alexandre Brasil : maquete (pg. 328)
354. Alexandre Brasil : maquete eletrônica (pg. 329)
355. Alexandre Brasil : maquete eletrônica (pg. 329)
356. Alexandre Brasil : térreo e corte (pg. 329)
357. Pranchas Macedo: (pg. 330) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
358. Macedo: imagem (pg. 331)
359. Macedo: vista (pg. 333)
360. Macedo: plantas e corte (pg. 334)
361. Pranchas Juliana Corradini (pg. 334) (fotos do autor, realizadas na exposição dos trabalhos na sede do IAB SP)
362. Juliana Corradini : croquis (pg. 335) ( fotos do autor)
363. Juliana Corradini : imagens (pg. 335)
364. Juliana Corradini : maquete (pg. 336)
365. Juliana Corradini : implantação (pg. 337)
366. Juliana Corradini : plantas (pg. 337)
367. Juliana Corradini : maquete (pg. 337)
368. Juliana Corradini : corte (pg. 338)

(figs. 296 a 368 : com exceção das fotos do autor indicadas, material fornecido pelos autores dos projetos premiados para publicação no site [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br))

*“Representar algo significa conter a semelhança da coisa”.*

(São Tomás Aquino)



## Sumário

### 1 Introdução

1.1	Justificativas e contexto .....	021
1.2	Conteúdo .....	024

### 2 Preliminares

2.1	A tradição dos concursos de arquitetura .....	032
2.2	A representação visual nos concursos .....	046
2.3	A relação entre textos e desenhos: retórica e representação .....	054
2.4	Sobre crítica de arquitetura .....	058
2.5	A busca por uma metodologia .....	061
2.6	Comentários .....	065

### 3 O Memorial para o Plano Piloto de Brasília: Prelúdio de uma trajetória

3.1	Brasília como marco .....	069
3.2	Sobre o concurso .....	071
3.3	O Memorial do Plano Piloto de Lúcio Costa .....	096
3.4	Comentários .....	119
3.5	Quadro Resumo .....	120

### 4 O concurso para o Pavilhão de Osaka 70 (1969): Afirmação

4.1	Osaka e a afirmação de um discurso .....	127
4.2	Sobre o concurso .....	133
4.3	Os projetos premiados .....	135
4.4	O projeto vencedor .....	153
4.5	Comentários .....	160
4.6	Quadro Resumo .....	162

### 5 O Concurso para o Pavilhão de Sevilha 92: Transição

5.1	Sevilha e a colocação de um problema .....	169
5.2	Sobre o concurso .....	169
5.3	Os projetos .....	193
5.4	O projeto vencedor e seu discurso .....	218
5.5	Comentários .....	225

5.6	Quadro Resumo .....	225
<b>6</b>	<b>Percurso – 1992 / 2005</b>	
6.1	Relato .....	231
6.2	Linguagem : aspectos da representação .....	249
6.3	Crítica e repercussão .....	271
<b>7</b>	<b>Os concursos de arquitetura hoje: O concurso para o Museu da Tolerância da USP</b>	
7.1	Os concursos de arquitetura hoje .....	285
7.2	Sobre o concurso .....	285
7.3	Projetos premiados .....	291
7.4	O projeto vencedor e seu discurso .....	334
7.5	Comentários .....	338
7.6	Quadro Resumo .....	340
<b>8</b>	<b>Conclusões</b>	
3.1	A retórica da representação .....	345
3.2	Gramática .....	346
3.3	O papel didático dos eventos .....	354
3.4	Um novo olhar .....	358
<b>9</b>	<b>Bibliografia</b>	
9.1	Livros .....	361
9.2	Revistas e periódicos .....	364
<b>Anexos</b>		
I.	Concurso para o Plano Piloto de Brasília: Ata de julgamento .....	369
II.	Concurso para o Pavilhão de Sevilha: textos introdutórios do edital . .....	374
III.	Concurso para o Pavilhão de Sevilha: lista de concorrentes e maquetes .....	381



## Capítulo 1

---

Introdução



## 1.1 Justificativas e contexto:

Os concursos são eventos controversos e que, indiscutivelmente, geram grande interesse nos meios arquitetônicos. São interessantes, sobretudo, pelo fato de que as atas dos júris, as reportagens decorrentes, os projetos e memoriais dos inscritos contêm um tipo de informação que reflete, em grande parte, momentos específicos da produção arquitetônica.

São processos muito discutidos no ambiente acadêmico, talvez pela maciça participação de professores e alunos, mas infelizmente, o tratamento crítico dedicado ao assunto não reflete tal interesse e tem sido um tanto superficial. A publicação dos projetos premiados, quando acontece, geralmente se restringe à reprodução dos projetos a partir do material fornecido por seus próprios autores, sem intervenção editorial.

Nos últimos tempos grande parte dos processos não chegou à conclusão do objeto pretendido gerando uma lacuna que dificulta o entendimento de sua contribuição para o desenvolvimento da disciplina arquitetônica, na medida em que, desta forma, fica impossibilitada a discussão sobre a obra construída, assim como sua inserção histórica. Esta lacuna não permite que se questione a adequação e eficiência das propostas aos propósitos que as geraram e impossibilita o confronto do tempo, da ocupação e de sua inserção como objeto cultural.

Os concursos, por sua fisiologia característica, configuram também uma oportunidade única de se estabelecer relações entre o desenho e o texto para a compreensão de um projeto, para a defesa de uma idéia arquitetônica. Neles, a representação assume características próprias, peculiares, em parte diferentes daquelas utilizadas na apresentação usual de um projeto ao cliente. Podemos argumentar que, nos concursos, a representação utilizada é diferenciada e nela, a imagem (representação gráfica) e o texto dividem importância em igual parcela, já que, na maioria dos processos, o arquiteto não está presente fisicamente para defender seu projeto.

Esta relação é ainda peculiar pelo fato de que o papel do “cliente” é representado por um intermediador, na figura do corpo do júri, que não é leigo e não é um corpo único, mas composto muitas vezes por profissionais de diferentes formações, repertórios e posicionamentos profissionais. Esta situação se reflete no desenvolvimento de uma retórica específica na qual a eficiência da relação entre o texto e as imagens assume um papel preponderante, sobrepunhando, em muitos casos, até mesmo os aspectos materiais do projeto e da prática do ofício. A esta retórica específica cabe explicar as intenções e os conceitos por trás de um projeto.

Partindo destas premissas, esta pesquisa busca lançar um novo olhar sobre momentos relevantes da história dos concursos de arquitetura no Brasil. Pretende discutir a importância da representação no desenvolvimento e compreensão do projeto arquitetônico e o papel do material gráfico produzido pelos arquitetos na divulgação e aceitação das idéias. A partir deste recorte, pretende abordar as especificidades da representação de conceitos projetuais utilizadas pelos concorrentes identificando seus aspectos peculiares.

Desta forma, aborda, entre outros fatores, a discussão da validade do discurso e da subversão da imagem, que pode levar a uma desfavorável inversão de valores. A supervalorização da imagem na arquitetura merece atenção e deve ser discutida, pois afeta

diretamente o desenvolvimento da prática profissional. Esta situação pode incentivar vícios e distorções, sobretudo quando o discurso assume um valor absoluto, descolado de sua função como representação de um projeto que deve representar um objeto material e de utilidade pública, essência da prática arquitetônica.

### **Perguntas fundamentais:**

A partir deste contexto, surge uma série de questões:

Existe uma gramática específica nos projetos desenvolvidos para concursos? Como identificá-la e como ela é caracterizada?

Qual o papel do texto na apresentação dos projetos de um concurso? É mero acessório para acompanhar os desenhos ou elemento fundamental de convencimento (diálogo com o júri)?

É possível desenvolver um método de leitura e análise dos projetos apresentados em tais eventos que possa exercer um papel didático relevante? É possível lançar um novo olhar sobre estes momentos?

Os concursos são eventos que ocupam um espaço relativamente grande no âmbito acadêmico, mas nem tanto no mercado profissional. De que maneira estes eventos geram uma discussão crítica? De que maneira este material permanece e atua como referência, como formação de conhecimento específico?

O desenvolvimento destas questões irá suscitar reflexões quanto a:

- *Representação x Discurso x Arquitetura.* As relações e interdependências entre os memoriais (textos), os diversos tipos de representações do projeto (plantas, cortes, elevações, perspectivas, maquetes, diagramas) e a idéia arquitetônica que apresentam.
- *Crítica x Mídia x Ensino.* A permanência e propagação de idéias através da realização e divulgação dos concursos de arquitetura e sua influência (ou não) no ensino e na formação de um corpo crítico.

### **Inserção histórica:**

Discutir o papel da representação e o valor da imagem nos projetos em competições de arquitetura é descobrir a extensão da influência da apresentação retórica nos produtos resultantes dos concursos, examinando diferentes campos de expressão e suas influências na percepção de valores que prevalecem em um determinado período.

Estudar os concursos de arquitetura permite ainda a redescoberta de arquiteturas perdidas. Le Corbusier já afirmava: *“A história tem sido meu único professor.”* A História da Arquitetura não pode estar completa se considerarmos apenas aquilo que foi construído, pois numerosos trabalhos não foram de fato realizados, mas mesmo assim são importantes como obras de referência, muitos destes desenvolvidos para concursos de arquitetura.

É notório também que, por muitas vezes, durante o processo de desenvolvimento do projeto vencedor de um concurso suas qualidades são desvirtuadas, sendo importante o conhecimento do mesmo em sua forma original.

Uma outra questão importante a ser discutida é a de como um trabalho de arquitetura pode reviver e discutir princípios fundamentais e, ao mesmo tempo, satisfazer as diferentes demandas da história. Melhor que qualquer outro material, as entradas em concursos ilustram este dilema e podem lançar uma nova luz sobre o fundamentalmente vago campo das idéias e respostas criativas, sempre objetos de discussão relevantes.

### **Retórica:**

A retórica é essencial nos concursos porque todos os níveis de apresentação envolvem argumentos persuasivos, nos quais o autor do projeto tenta deliberadamente trazer outros para compartilharem sua maneira de pensar um determinado problema.

Os trabalhos envolvem o conceito de persuasão, fundamento da retórica. O sucesso de um projeto depende do poder de sua aparência e apresentação para causar a receptividade e curiosidade dos não convencidos ainda de seus valores. A retórica específica se apresenta neste tipo de contexto com duas formas de argumentação: a visual e a verbal.

O sentido retórico do material de uma competição se torna particularmente interessante com relação à audiência diferenciada. Os resultados obtidos têm importância não apenas para a sociedade, na figura dos promotores e futuros usuários dos objetos propostos, como também nos meios inter profissionais e na comunidade de arquitetos. As atas e textos explicativos têm o papel não apenas de divulgar resultados, mas de comunicar e conquistar a opinião de um público específico e em sua maioria cético, além de convencer o promotor (cliente) da certeza do resultado. O exercício retórico acontece também dentro dos próprios escritórios quando das tomadas de decisões e resolução de problemas, entre os parceiros de projeto e sobre as interfaces de outras disciplinas no desenvolvimento técnico dos conceitos almejados.

Como no concurso o arquiteto não encontra o cliente diretamente, ele é, ao mesmo tempo, o protagonista e seu próprio crítico. E como o cliente é apresentado na forma do termo de referência, cabe também ao arquiteto a responsabilidade da correta avaliação dos anseios embutidos em seu conteúdo, assim como, para obter êxito, deve ainda saber avaliar os anseios do júri. O concorrente deve saber concatenar as intenções deste triângulo de interesses e interpretações de maneira adequada. Esta relação “cliente x arquiteto x júri” se faz de maneira peculiar e discuti-la sob a ótica da interpretação dos documentos que envolve pode revelar facetas ainda não contempladas pela crítica.

A natureza competitiva dos concursos e sua audiência particular explicam o caráter especial de seus argumentos retóricos, diferenciados daquele que se exerce nas publicações, escolas e no contato com os clientes.

Novas conquistas artísticas particularmente incentivam e cativam os arquitetos, já o cliente, na maioria das vezes, busca prioritariamente a melhor e mais cômoda distribuição do espaço, o bom funcionamento do edifício, e ainda, aquilo que agrada a seu gosto particular.

É nesta arena de interesses e persuasão que está o ato de fazer arquitetura, refletido de forma explícita e diferenciada na argumentação de um concurso.



## **Linguagem:**

Fazer arquitetura requer uma interação refletida e sua representação exige um diálogo constante entre imagens e linguagem. O arquiteto começa com uma idéia de forma, explorada através de desenhos e modelos, considerando conseqüências e implicações, atentando ao constante diálogo entre percepção visual e verbal, até a afirmação conceitual daquilo que pretende. Não é suficiente dizer que uma janela grande é necessária e esperar uma solução que imergirá sem ambigüidade. Faz-se necessário experimentar no desenho, para medir a relação e o contexto – altura, largura, detalhes. A percepção real do trabalho de arquitetura passa do intelectual ao visual passando pela lingüística, senso comum, experiências e conceitos lançados e apreendidos. Na constante interação entre arquitetura (como arte e profissão) e sociedade, diferentes meios de interação surgem da forma visual e verbal.

A linguagem verbal possui uma imensa liberdade com respeito às condições concretas da arquitetura e é força ativa no processo de geração de novas idéias e possibilidades formais devendo agir como elemento conector dos esforços constantes das pessoas para atingir suas experiências de mundo e transformá-las ao nível de reflexões intelectuais. Todavia, esta mesma liberdade pode levar a uma incompreensão errônea de compatibilidade sem a medida correta de inter subjetividade.

Existe uma tensão entre estes dois pólos de visualização: a visão artística da idéia arquitetônica abstrata e a realização em termos materiais. O compromisso mútuo entre estes dois pólos ocorre na representação gráfica ou visual. Não é apenas o mundo abstrato da visualização que contém diferentes implicações para pessoas com diferentes repertórios, mas também os termos comuns da linguagem verbal podem ser trazidos com diferentes referências arquitetônicas.

É nesta ambígua esfera de comunicação que os concursos buscam seus resultados com convicção persuasiva para obter o máximo suporte por parte de um público dividido por várias e controversas expectativas. A partir do estudo do caráter retórico dos projetos é possível examinar diferentes campos de expressão e suas influências na percepção de valores que prevalecem em um determinado período histórico.

A retórica visual engloba os desenhos do projeto, maquetes e fotos, que são retóricos no sentido de impor uma seleção de valores e que podem ser valorizados ou diminuídos na apresentação e agem interados com o texto.

A tríade retórica é composta pelos desenhos, pela apresentação gráfica / visual e pelos textos. Cada um destes elementos carrega consigo a opção discursiva de seu autor e acarretará na sua aceitação ou não pelo júri.

## **1.2 Conteúdo:**

O conteúdo do trabalho está organizado em três momentos distintos:

O primeiro, desenvolvido no capítulo 2, estabelece o contexto para o desenvolvimento do trabalho a partir da formulação do arcabouço conceitual e metodológico. Inicialmente, destaca momentos relevantes para a história e crítica arquitetônica relacionados à prática dos concursos

de arquitetura, nos contextos internacional e nacional, num breve relato cronológico. Este panorama tenciona estabelecer a relevância do tema a partir do entendimento da sólida tradição destes eventos, assim como sua contribuição para a produção de conhecimento no campo da arquitetura. A questão da representação gráfica também é introduzida neste capítulo. Após o entendimento do contexto histórico dos eventos, trata da especificidade da representação de conceitos projetuais utilizados pelos concorrentes de uma competição. Explora de que maneira este material passa a ser utilizado também como referência e, como pode ser utilizado nos meios acadêmicos para o ensino e para a crítica. Discorre sobre o caráter retórico dos textos que acompanham os projetos, que oferecem uma oportunidade única de se estudar a relação entre o desenho e o texto para o entendimento do projeto e discute o papel fundamental da retórica nos processos, já que todos os níveis da apresentação envolvem proposições e persuasão e o sucesso de um projeto depende da força de seus argumentos. Em sua parte final estabelece uma metodologia para análise dos projetos coletados, de maneira a lançar um novo olhar sobre os eventos discutidos no corpo do trabalho.

A partir da formação deste arcabouço, o trabalho parte para seu segundo momento, no qual são analisados, sob uma ótica específica, 3 eventos fundamentais que exerceram importante papel na formação de um corpo de conhecimento relevante e são parte integrante de nossa herança projetual. Esta análise pormenorizada de eventos específicos é desenvolvida nos capítulos 3, 4 e 5.

O capítulo 3 inicia as reflexões específicas sobre os eventos elegidos para análise e trata do concurso para o Plano Piloto de Brasília realizado em 1956, que se tornaria um dos momentos fundamentais para a arquitetura brasileira e um marco na história dos concursos. A importância da iniciativa do concurso para afirmação do ofício e da disciplina do urbanismo e o entendimento do momento histórico e seus protagonistas são alguns dos elementos discutidos. Num breve relato são descritos os processos que resultaram na escolha do projeto de Lúcio Costa para o plano da capital, comentados o material de referência do concurso, a ata de julgamento e os demais projetos premiados. A partir deste contexto o trabalho se debruça sobre o memorial do Plano Piloto e traça uma análise do conjunto de croquis e textos apresentados por Lúcio Costa, discutindo a estruturação do discurso planejado pelo autor. A análise do Memorial para o Plano Piloto inicia esta trajetória pelo seu papel fundamental na historiografia nacional e, sobretudo, pelo exemplo perfeito da correta organização de um discurso a partir da combinação de elementos gráficos e texto.

No capítulo 4, o protagonista é o concurso para o Pavilhão de Osaka, realizado em 1969. O concurso é encarado como momento da afirmação de um discurso, parte essencial da trajetória do movimento moderno brasileiro, do qual o concurso para Brasília foi pedra fundamental. Discorre brevemente sobre a tradição dos pavilhões brasileiros nas exposições universais para, a partir desta contextualização, estabelecer a relevância do tema e a compreensão da importância do sucesso da participação em Osaka. Reúne informações sobre o concurso a partir do material publicado disponível sobre o evento, comentando os procedimentos do concurso e seus resultados. Desta forma, são analisados brevemente os sete projetos premiados, sob a ótica da

análise do discurso organizado pelos premiados para a publicação na Revista Acrópole. Recebe atenção especial o conjunto de croquis e textos apresentados pelo projeto vencedor, de Paulo Mendes da Rocha, analisados de maneira a explicitar e discutir a estruturação do discurso planejado pelo autor.

O capítulo 5 aborda o concurso para o Pavilhão de Sevilha 92, realizado em 1991, evento marcante de um período de interessante transição. O evento, muito polêmico e de repercussão expressiva, configura um momento singular e muito propício à discussão. Soma-se a este interesse o importante papel de seus antecessores, os pavilhões nacionais de Nova York, Bruxelas e Osaka. Passada mais de uma década, é possível fazer uma releitura das posições manifestadas à época de sua realização, pois embora não tenha resultado em uma obra construída, Sevilha permanece no imaginário do meio profissional, sendo constantemente citado com obra de referência. A estes aspectos soma-se ainda um interessante momento de transição nos meio de produção e reprodução das ferramentas de representação arquitetônica. A partir do material de referência coletado em publicações da época e junto aos autores dos projetos, são comentados os procedimentos do concurso, assim como seus resultados. Os 14 projetos mencionados e os 4 premiados são discutidos brevemente e contextualizam a análise do conjunto de desenhos e textos apresentados pela equipe vencedora. Esta análise procura explicitar e discutir a estruturação do discurso planejado pelos autores, assim como identificar aspectos relevantes que favoreceram sua aceitação pelo corpo do júri.

Estes 3 capítulos de caráter analítico são finalizados por um quadro-resumo que sistematiza e caracteriza os elementos fundamentais do discurso dos projetos vencedores, inserindo-os num contexto evolutivo panorâmico. Neles se apresenta um resumo das reflexões desenvolvidas, sistematização delineada pela resposta às perguntas: *Quem (autoria)*; *Quando (época)*; *Por que (função)* e *Como (o discurso)*.

Após a análise destes 3 eventos de formação o trabalho sofre uma alteração de foco e entra em seu terceiro momento, no qual busca a compreensão da trajetória construída desde a realização do concurso para Sevilha. O capítulo 6 aborda este percurso, de 1991 a 2005, em uma narrativa panorâmica organizada sob três diferentes óticas:

A primeira é organizada de maneira cronológica e faz um breve relato do lapso de tempo compreendido entre a realização do concurso de Sevilha e os dias de hoje. Discute o período de declínio da prática dos concursos nos meios profissionais e sua retomada no final dos anos 90, assim como o crescimento quantitativo ocorrido no final da década em contraponto ao baixíssimo índice de execução dos projetos, a banalização das iniciativas e a falta de interesse da crítica e da mídia nos eventos. A segunda abordagem trata especificamente das questões de representação e linguagem, destacando características peculiares de alguns dos projetos premiados no decorrer do período. Finalmente, a terceira narrativa se debruça sobre o papel exercido pela mídia e crítica nesta trajetória. São comentados alguns trechos de atas de julgamento do período, documentos de extrema importância nos processos que nem sempre recebem o cuidado esperado.

Após esta narrativa panorâmica, o capítulo 7 retorna ao foco mais minucioso e parte para a análise de um evento contemporâneo, o concurso para o Museu da Tolerância da USP,

realizado em 2005. A partir do material de referência coletado em publicações, junto ao promotor e autores dos projetos, são comentados os procedimentos do concurso, assim como seus resultados. O conjunto de projetos premiados é discutido brevemente e contextualiza a análise do projeto apresentado pela equipe vencedora, de maneira a explicitar e discutir a estruturação do discurso planejado pelos autores. Discute os resultados do concurso e de que maneira o evento se insere na formação de uma leitura crítica dos concursos de arquitetura, como elo diretamente relacionado a seus antecedentes e ao contexto contemporâneo. Desta maneira, a partir do arcabouço formado pelo estudo dos momentos de formação e seu rebatimento neste evento, é possível traçar um interessante retrato de parte de nossa produção contemporânea.

Em suas conclusões o trabalho busca a resposta às argumentações iniciais. A primeira questão discutida trata da identificação de uma retórica da representação, expressa no conjunto referencial de desenhos e textos analisados. Discute a mensagem específica que cada desenho carrega, que pode ou não ser extrapolada de acordo com a manipulação de recursos e a partir dos graus de desvios desenvolvidos pelos autores. A partir do relato e identificação das modificações nos meios de representação, sobretudo nas ferramentas de simulação, cada vez mais acessíveis devido ao vertiginoso progresso dos recursos digitais, discute sua real influência no desenvolvimento de projetos, uma das questões centrais levantadas pelo trabalho. Ainda sobre a questão da representação, confronta a democratização de meios com a especialização dos concorrentes, assim como suas conseqüências, que em muitos casos pode levar à criação de "vícios" de representação, com o subjugo do objeto pela sua representação. A esta democratização do acesso às técnicas de representação contrapõe a dificuldade cada vez maior de lançar mão dos recursos disponíveis sem cair na gratuidade ou na simples colagem de referências. Traça desta maneira uma reflexão sobre o papel da representação e sua relação direta com a força e eficiência do discurso do autor.

A segunda questão colocada diz respeito ao valor dos textos que acompanham os desenhos, identificando, dentro do universo estudado, as diferentes posturas adotadas pelos autores. Os textos são encarados como fios condutores da opção retórica dos autores, reveladores de novos enfoques e temas de discussão.

A partir da discussão destes aspectos, faz uma crítica à crescente supervalorização da linguagem e levanta a questão do impacto da imagem (representação gráfica e textos, aliadas à estruturação habilidosa do discurso escrito) discutindo até que ponto esta subjuga os objetos propostos, contribuindo ou não para sua aceitação.

A última questão colocada diz respeito ao papel didático dos eventos enquanto momentos de reflexão crítica que discute a permanência das idéias como elementos de formação de repertório e sua influência direta no campo da educação.

O trabalho conclui sua argumentação defendendo a leitura deste conjunto de trabalhos a partir do resgate de documentos que podem revelar aspectos fundamentais para o retrato de uma época e a formação de um conjunto de valores.







*"Quando temos um mesmo problema a ser resolvido, onde as soluções devem ser apresentadas observando igualdade de prazos e condições entre os concorrentes, temos caracterizado o concurso. Entre as características principais do concurso de arquitetura está a simultaneidade. Esta simultaneidade das propostas é de máxima relevância, uma vez que coloca a discussão de um determinado problema, num período de tempo determinado e finito, inserido numa época e contexto específicos.*

*No concurso um problema idêntico é oferecido a todos os concorrentes, que são sujeitos a regras estabelecidas tanto no que diz respeito ao comportamento dos participantes quanto aos requerimentos do projeto pretendido. Neste tipo de processo o vencedor é escolhido por um júri independente e soberano, que deve ainda gerir o encaminhamento do processo de maneira a fornecer igualdade de condições e buscar a melhor solução de acordo com as condições do edital fornecido.*

*Como procedimento padrão estipula-se que, elaborado o programa, os arquitetos se inscrevem e são convidados a responder às questões do edital dentro de certos padrões impostos e, após a entrega dos trabalhos solicitados, acontece o julgamento.*

*Os concursos podem ser classificados tipologicamente em de idéias, de projeto, de projeto completo, e ainda direcionados apenas a escolha de um arquiteto e não de um projeto específico.*

*Na sua maioria são eventos que acontecem em uma ou duas fases e podem ser abertos a todos os profissionais interessados ou impor restrições de participação, seja através de convite expresso pelo promotor ou a partir de exigências curriculares específicas do profissional interessado.*

*Encarado como competição, deve oferecer prêmios, diferentemente dos meios usuais de contratação onde o trabalho é requerido já baseado em negociação de honorários. Porém, o processo deve também estipular regras de contratação e salvaguardo dos direitos autorais dos profissionais envolvidos". (SANTOS, 2002)*



## 2.1 A tradição dos concursos de arquitetura

Os concursos têm contribuído, como elemento provocador, para a formação de idéias arquitetônicas por mais de 2500 anos. Um dos primeiros registros que se tem da prática de concursos de projetos trata da construção de um Memorial da Guerra na Acrópole, no ano 448 A.C, quando um conselheiro do senado determina uma escala específica para os desenhos apresentados para seleção, com a clara intenção de assegurar condições justas e igualitárias para os envolvidos no processo.

Em tempos medievais este procedimento era usado para solicitar aos arquitetos desenhos alternativos para uma estrutura. Os processos, porém, se assemelhavam mais a uma tomada de orçamentos do que uma competição. Numa consulta, arquitetos eram chamados seqüencialmente, acrescentando e discutindo dados ao projeto antecessor, num processo cumulativo que carece justamente da simultaneidade característica do concurso. A inacabada catedral de Milão foi um destes projetos que passou de mão em mão por séculos, num processo registrado e publicado por volta de 1656, numa coleção de panfletos e gravuras com o título de “*Per la facciata del Duomo*”.

Durante a Renascença e o Barroco, quando a relevância do problema sugeria o mérito de se buscar mais de uma opinião, concursos e consultas eram organizados. Em Florença, por volta de 1400, o concurso para a porta do batistério que envolveu Ghiberti e Brunelleschi, considerado a primeira competição artística nos tempos pós-medievais, se tornou evento chave do início do renascimento. Os desenhos de ambos foram desenvolvidos sob igualdades de condições e tempo, e subjugados a uma comissão julgadora, introduzindo a noção de comprovada competência requerida ao juiz em detrimento da aprovação do grande público. Tanto a proposta vitoriosa de Ghiberti como a de Brunelleschi foram classificadas como de valor artístico indiscutíveis.

O específico critério estético, assim como a noção de uma competição artística, substitui o critério habitual de utilidade, beleza e solidez e o concurso se transforma, de um processo de oferta e tentativa, em um processo artístico. As competições na Renascença eram realizadas sobretudo para elevar o status dos próprios arquitetos e tornaram-se um veículo para o ensino dos jovens, movendo a competição da esfera da estrutura para a da educação artística. Nas academias francesas e italianas foi desenvolvida a prática de concursos durante os séculos XVI, XVII e XII, sendo parte fundamental da educação e formação de novos profissionais. Encarados como um meio de garantir a competência do trabalho requerido, ajudaram a perpetuar a idéia do artista arquiteto e da idealização do ato de projetar como um ato artístico da razão.

Com a Revolução Francesa e as mudanças econômicas da Revolução Industrial os concursos foram adaptados para atender aos requerimentos da profissão como instituição democrática e extensão natural do mercado econômico. Uma nova atenção foi dada aos programas essencialmente utilitários, celebrados como um procedimento endereçado pela primeira vez aos interesses e necessidade do âmbito público, e também pela primeira vez surgem conflitos entre as correntes de pensamento, formas de concorrência e mercado de trabalho.

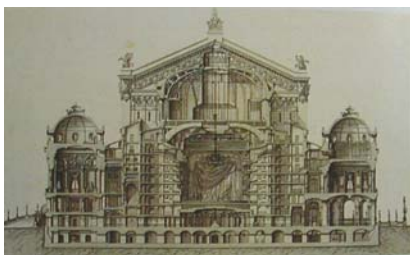
Na Inglaterra, foram adotados para toda a sorte de empreendimentos, sobretudo no século XIX com a expansão do mercado vitoriano liberalista, e se tornaram eventos corriqueiros por volta

de 1840. O concurso para as Casa do Parlamento após o incêndio de 1834 foi notório por sua repercussão na imprensa e opinião pública e pelo debate sobre a adequação do Gótico ou do Elisabetano como estilo oficial para as instituições públicas inglesas.

A intensidade de reclamações e controvérsias geradas sobre procedimentos chegaram ao âmbito do RIBA e em 1872 um comitê cria regulamentos para os eventos, com atitude similar acontecendo também na França, Alemanha, Áustria e Estados Unidos da América. A partir da evolução destas medidas regulamentadoras, chegamos à formatação das competições modernas no século XIX: abertas, anônimas, baseadas num programa e onde constam a lista do júri, prazos e prêmios; procedimentos até hoje adotados como cerne dos procedimentos.

*“Os concursos abertos e anônimos mantêm o conceito de que todos são iguais perante o júri e que a escolha se baseia unicamente nas qualidades do projeto. São encarados como um eficiente meio para garantir a qualidade de um trabalho e contribuem para a perpetuação da figura do artista arquiteto e da idealização do ato de projetar como um ato artístico da razão. Nas competições as vicissitudes do dia a dia são controladas numa performance coreografada, podendo agir como uma forma atenuada da competição diária do mercado, onde a batalha é travada seguindo normas e igualdade de condições e os trabalhos são elegidos por profissionais de declarada competência na área. Como um ritual, mimetizam o sistema tradicional da prática profissional, reproduzindo sua hierarquia, mas subvertendo os conceitos, onde o inusitado e não usual pode triunfar sobre o já estabelecido. A participação em uma competição possibilita ao arquiteto desenvolver sua arquitetura por si, com certa autonomia artística. O concurso, como processo, faz estas conexões entre o presente e o passado, entre as oportunidades para criação artística e a realidade do mercado prático”. (SANTOS, 2002)*

Três eventos significativos ocorridos entre os séculos XVIII e XIX são correntemente citados na bibliografia existente: os concursos para os edifícios da Casa Branca em Washington (1792), para o Parlamento Inglês em Londres (1814) e para o Teatro da Ópera de Paris (1860/61). Podemos ainda citar como referenciais, os concursos para o edifício do Reichstag de Berlim (1872-1882) e para a Exposição de Paris (1890), celebrado pela construção da Torre Eiffel.



*projeto de Charles Garnier para a Ópera de Paris- 1860/61 (fig.001)*



*projeto de Gustave Eiffel para a Exposição de Paris - 1890 (fig.002)*

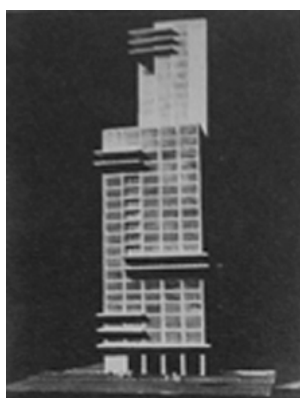
Na Europa do início do século XX profissionais importantes como Otto Wagner, Henry Van de Velde, J. Hoffmann e Charles Rennie Mackintosh, envolveram-se em diversas competições, marcando momentos importantes dos movimentos artísticos e arquitetônicos de sua época. A arquitetura finlandesa também teve seu desenvolvimento relacionado ao envolvimento de seus principais expoentes em concursos de arquitetura, entre eles, Eliel Saarinen que participou de vários eventos e venceu o Concurso para a Estação de Helsinque em 1903.



*Estação de Helsinque: projeto de Eliel Saarinen - 1903 (fig.003)*

No início da segunda década do século XX foi realizado o concurso para o Plano Urbanístico de Canberra (1911), Austrália, vencido por Walter Burley Griffin, pioneiro concurso de urbanismo, apresentando a possibilidade da realização de concursos não apenas para edifícios isolados.

No início dos anos 20 aconteceu em Chicago, Estados Unidos, o concurso para a Chicago Tribune Tower (1922), vencido por John Mead Howells & Raymond Hood. Este concurso para um arranha céu ficou celebrado pela completa e bem elaborada publicação do conjunto de desenhos apresentados pelos concorrentes, que em grande parte ilustra o pensamento sobre o que deveria ser o arranha céu daquele período.



*(fig.004)*

*Chicago Tribune Tower : Projeto vencedor de Howells & Hood e projeto apresentado por Walter Gropius .*

Um exemplo clássico é o concurso para a escolha da Sede da Liga das Nações Unidas de Genebra, em 1927, que contando mais de 300 inscritos, não chegou a um resultado final. O júri, de composição internacional, que contava com nomes de peso como Victor Horta, H.P. Berlage e Josef Hoffmann , entre outros, não conseguiu chegar a um resultado final, premiando 09 trabalhos. Como resultado da ausência de um vencedor, Corbusier decidiu se auto proclamar o vencedor modernista. Em 1927 foi formado um novo júri, que, muito inexperiente, se mostrou incompetente para resolver a questão e novamente um resultado bizarro foi anunciado: Nenot & Flegenhaimer, juntamente com Vago, Broggi e Lefèvre foram comissionados a desenvolver conjuntamente um

novo projeto. Le Corbusier, porém, não desistiu de reivindicar seus direitos de vencedor até 1929, quando a decisão anterior da comissão foi finalmente ratificada.

*Foram declarados 09 vencedores: Le Corbusier e Pierre Jeanneret (Paris); Nils Eriksson (Estocolmo); Emil Fahrenkamp & Albert Deneke (Dusseldorf); Henri Nenot (Paris) & Julien Flegenheimer (Genebra); Carlo Broggi, Giuseppe Vaccaro & Luigi Franzi (Roma); Camille Lefreve (Paris); Erich Putlitz, Rudolf Klophaus & August Schoch (Hamburgo); George Labro (Paris) e Giuseppe Vago (Roma). Como conclusão do conturbado processo, a construção do edifício aconteceu de 1929 a 1937 com projeto de Henri Paul Nenot & Julien Flegenheimer; Carlo Broggi; Camille Lefrève e Giuseppe Vago.*



*Nações Unidas: projeto apresentado por Corbusier (fig.005)*

A historiografia arquitetônica considera o concurso um desastre. Os arquitetos modernistas foram rejeitados em favor de uma arquitetura tradicionalista, de estilo. Os ideais também ficaram para trás, pois quando o edifício destinado à celebração da paz ficou pronto, a segunda guerra estourava.

A promoção de concursos internacionais tomou grande força com o movimento moderno e a internacionalização da arquitetura, quando arquitetos de todo o mundo buscavam compartilhar experiências e encontraram nos concursos um eficiente canal para divulgação de um ideário novo.

Entre 1928 e 1931 aconteceram inúmeros concursos na cidade de Moscou, entre eles os concursos para a Biblioteca Lênin (1928), para o Palácio dos Soviets (1931/33), e para o Ministério da Indústria Pesada (1934), com grande participação dos arquitetos engajados na divulgação dos ideais da arquitetura moderna russa, momento que catalisou grande interesse da crítica arquitetônica. O concurso para o Palácio dos Soviets contou com a participação de nomes como Gropius, Melnikov, Schhuko e Corbusier, que utilizaram os concursos como importante canal de divulgação. Infelizmente esta fase foi interrompida pela eclosão da Segunda Guerra Mundial e ascensão do socialismo, levando a não execução dos projetos. Com exceção da Biblioteca Lênin, concluída em 1941, de autoria do arquiteto V. Shchuko, os outros projetos foram engavetados.



*Ministério da Indústria: Alexander e Viktor Vesnin (fig.006)*

Alguns arquitetos tiveram momentos de sua carreira intimamente relacionados à sua participação em concursos, como por exemplo, Alvar Aalto, que a partir dos anos 50 inicia uma fase de grande participação em concursos de arquitetura. Aalto participou de pelo menos 100

concursos, foi premiado em 55 deles, 29 vezes como vencedor, 08 em eventos internacionais, o que é uma marca assombrosa. Entre estes concursos podemos citar o para a Sede da Prefeitura de Seinäjoki (1950) (HELANDER, 1998). Por outro lado, personalidades importantes, como Frank Lloyd Wright, Guerrit Rietveld e Louis Kahn se posicionaram contra este tipo de processo.

*“O arquiteto J.J.P. Oud escreveu em 1954: “É precisamente a incessante troca de argumentos entre os desejos do contratante e as idéias do arquiteto que faz da arquitetura e do ato de construir uma atividade que espelha as necessidades da sociedade, e neste aspecto os concursos são inadequados, porque criam um hiato entre este contato, tornando discurso o que deveria ser realidade de aço e pedra. Frank Lloyd Wright, por sua vez, considerava que a escolha pelo concurso só poderia representar uma opção pela mediocridade. Em suas próprias palavras: “Competitions represented an average upon an average on behalf of an average” (TOSTRUP, 1999)*

O Concurso para o Teatro da Ópera de Sydney (1956), na Austrália, vencido por um jovem e desconhecido Jorn Utzon, pode ser considerado como um dos mais controversos desta historiografia. O processo se tornou célebre pelas complicações surgidas no desenvolvimento do projeto, que levaram à troca do responsável pela obra (Utzon foi substituído por P. Hall, L. Todd e D. Littlemore a partir de 1966). O processo de construção se alongou de 1957 a 1973 e a construção da obra alcançou um custo altíssimo.

Durante os anos 60, o Japão passou pela chamada “Golden Age” dos concursos, diretamente relacionada ao apogeu de desenvolvimento do país. Deste período destaca-se o concurso para a Suprema Corte de Tóquio, realizado em 1968 e vencido por Schin-ichi Okada.

A face dos concursos como eficientes porta-vozes de novas idéias teve no concurso para o Centro de Entretenimento de Monte Carlo (1970), vencido pelo Archigram e nunca construído, um exemplo importante. O grupo se utilizou do concurso para colocar em evidência suas radicais idéias sobre arquitetura e vale a pena salientar o caráter peculiar da apresentação do projeto.



(fig.007) Suprema Corte de Tóquio. Projeto de Schin-ichi Okada



Monte Carlo – projeto vencedor do Archigram (fig.008)

No final de 1970 foi realizado o concurso para um Museu e Centro de Cultura e Informação numa região degradada de Paris, o Centro Pompidou. O evento contou com 680 participantes e o júri, composto por figuras do calibre de Jean Prouvé, Philip Johnson e Oscar

Niemeyer, entre outros, elegeu vencedor o projeto de Renzo Piano e Richard Rogers, associados a Gianfranco Frachini e Ove Arup. Os vencedores conquistaram a notoriedade com a vitória neste concurso. Este evento foi classificado como a Torre Eiffel de seu tempo, pela adoção de uma linguagem de tecnologia de ponta e por gerar protestos iniciais decorrentes de sua radicalidade. Durante sua construção, o edifício foi extremamente criticado por opositores ferozes, mas após sua conclusão se tornou um ícone nacional, considerado um protótipo da arquitetura "high tech" e cuja implantação colocou em discussão diversos conceitos de renovação urbana.



(fig.009) Centro Pompidou: Piano, Rogers, Frachini e Arup.

Em 1976 teve início o processo para a construção de um parque público nos arredores de Paris, o Parc La Villette, com o lançamento de um concurso internacional. Como membros do júri participaram Burle Marx, Vittorio Gregotti, Arata Isozaki e Renzo Piano, entre outros. Saiu vencedor o projeto apresentado por Bernard Tschumi e a realização deste projeto representou uma importante vitória para os arquitetos ligados ao deconstrutivismo.



( fig.010) Parc La Villete: projeto vencedor de Bernard Tshumi

Em 1979 Norman Foster venceu o concurso para a sede do Hong Kong Shanghai Bank em Hong Kong. Embora já fosse um profissional relativamente estabelecido este foi o primeiro edifício com mais de 4 andares desenvolvido pelo arquiteto.

Os concursos podem assumir um papel importante quando institucionalizados, como no caso da França, que passou por um reerguimento de sua produção arquitetônica nas últimas décadas do século XX intimamente relacionado com a decisão do governo de escolher através de concurso o projeto de qualquer obra pública. Desta iniciativa surgiu uma legislação interessante que regulamenta detalhadamente os meios de escolha e contratação de obras e deste período podemos citar os concursos para o Parc La Villette e Ópera Bastille em 1982 e para o bairro La Défense em 1983. Os anos 80 se mostraram favoráveis à realização de concursos em toda a Europa e podemos creditar o fato a um período de transições e questionamentos quanto aos rumos da arquitetura contemporânea. A partir do final dos anos 80, acontece uma crescente

institucionalização dos grandes concursos para obras de impacto, alternando-se entre os públicos internacionais e os realizados por convite a profissionais consagrados.

Mesmo aqueles eventos que não são construídos podem deixar marcas e impulsionar carreiras, como, por exemplo, o concurso para um conjunto de apartamentos de luxo, o Peak, em Hong Kong (1982/83), que impulsionou a carreira de uma até então desconhecida Zaha Hadid. Seu desenho de caráter único se tornou um marco para um nascente movimento deconstrutivista, que acabou recebendo atenção a partir da exposição realizada em 1988 em Londres e Nova York.



*Peak – projeto vencedor de Zaha Hadid ( fig.011)*

Como parte do programa de revitalização da cidade de Aia, na Holanda, iniciado na década de 80, foi realizado um concurso fechado para o projeto da Sede da Prefeitura (1986), no qual 05 escritórios foram convidados a apresentar seus projetos. A disputa final recaiu sobre os trabalhos de Rem Koolhaas e Richard Meier, este último declarado o vencedor.

Os concursos marcaram presença nas transformações da cidade de Berlim, experiência interessante porque mostra a maneira de agir do poder público perante problemas urbanos e de que maneira os concursos poderiam interagir neste processo. Com a unificação da Alemanha em 91, um número cada vez maior de investidores internacionais dirigiu-se a Berlim, multiplicando os projetos em andamento e levando à instituição de vários concursos internacionais. Entre os eventos realizados destacam-se o concurso para o Museu Judaico (1988), que premiou o arquiteto Daniel Libeskind e o concurso para o Museu Histórico Alemão (1987), vencido por Aldo Rossi. O Plano urbano para Potsdamer Platz foi objeto de sucessivos concursos e em 1991 foi escolhido o projeto de Hilmer e Sattler. Para definir o conceito do Spreebogen, grande área às margens do rio Spree, foi realizado um dos maiores concursos internacionais na Alemanha com a participação de 835 arquitetos, do qual saiu vencedor o projeto de Axel Schultes e Charlotte Frank.



*( fig.012) Museu Judaico: projeto apresentado por Daniel Libeskind*

Em 1991, foi realizado um tipo diferenciado de concurso para o Museu Guggenheim de Bilbao, na Espanha. Apenas 3 escritórios foram convidados a apresentar projetos: Arata Isozaki, Coop Himmelb(l)au e Frank Gehry, que também atuou como uma espécie de consultor do projeto e acabou se sagrando vencedor do processo, consagrando a “*marca Gehry*” numa tipologia que se repetiria em outros projetos subsequentes do arquiteto. O Museu sagrou-se como uma das obras de maior impacto na mídia dos últimos tempos e alavancou a discussão sobre os edifícios dos museus e seu papel na sociedade, assim como também do desenvolvimento de uma nova tecnologia de materiais e cálculo das estruturas.

Em 1993 foi realizado o concurso para a Renovação do Reichstag para instalação da Sede do Parlamento Alemão, em Berlim, vencido por Norman Foster. A construção, finalizada em 1999, representou um marco da unificação da Alemanha e a consagração da importância do trabalho de Foster. A obra concluída se tornou uma das mais notáveis e comentadas do final do século XX. No ano seguinte Foster venceu mais um evento importante, o concurso para a reestruturação de uma das alas do Museu Britânico em Londres (1994), finalizado em 2000.



*Museu Britânico – projeto de Norman Foster ( fig.013)*

Outra grande obra direcionada ao uso museológico resultante de um grande concurso foi a requalificação do edifício para abrigar a Tate Modern (1994), vencido pelos arquitetos suíços Herzog e De Meuron e inaugurada em maio de 2000.

O concurso para a ampliação do Museu do Prado realizado em 1995 aglutinou momentos de euforia e total decepção. O evento que contou com a participação de nomes importantes da arquitetura internacional entre participantes e júri, com 1620 inscrições e representantes de 55 países, resultou num evento fracassado que não conseguiu chegar a um projeto vencedor. O júri selecionou 10 projetos, entre as 482 equipes que entregaram seus trabalhos, para uma segunda fase que aconteceu em setembro de 1996, já com um júri diferente, que não concedeu o primeiro prêmio, apenas duas distinções: para Alberto Castillo e Beatriz Castano (Espanha); e Jean Pierre Dürig e Philippe Râmi (Suíça). Dois anos mais tarde foi organizado um novo concurso, com um escopo completamente diferente, quando foram convidados os finalistas do concurso anterior e declarado vencedor o projeto de Rafael Moneo.

Realizado em 1997, o concurso para o Museu Constantini em Buenos Aires, Argentina, merece destaque por ser um dos poucos, se não único, concurso internacional organizado com o apoio do UIA na América do Sul no período. O júri examinou os 450 projetos e 9 menções honrosas foram concedidas, entre elas a proposta do arquiteto brasileiro Eduardo de Almeida. O primeiro prêmio foi outorgado aos argentinos Gaston Atelman, Alfredo Tapia e Martin Fourcade.

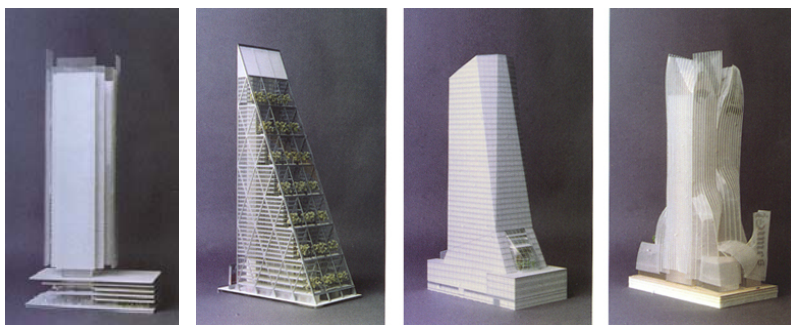




Museu Constantini – projeto vencedor ( fig.014)

O final da década de noventa assistiu uma grande quantidade de eventos, como os concursos para Igreja do ano 2000, na Itália, vencido por Richard Meier; para a Reordenação do Centro de Genebra (1998) vencido por Massimiliano Fuksas e para a Ampliação do Museu Reina Sofia (1999), vencido por Jean Nouvel. Nesta série de eventos do final do século se alternaram a realização de processos abertos, fechados, com a participação de nomes consagrados ou equipes anônimas, para uma grande variedade de tipologias e escalas de intervenção. Felizmente, o índice de implantação dos resultados é bem alto, o que possibilita que se tenha uma boa noção da participação dos concursos como elemento influente na produção arquitetônica.

O concurso para o Edifício Sede do New York Times, no qual 04 escritórios foram convidados a desenvolver projetos - Norman Foster, Cesar Pelli, Frank Gehry e Renzo Piano - apresentou a peculiaridade de um novo procedimento de seleção, onde a escolha recai sobre o arquiteto e não sobre o projeto apresentado. Após um processo longo, que se estendeu por mais de seis meses, saiu vencedor o arquiteto Renzo Piano que foi comissionado para o trabalho. Este novo tipo de procedimento talvez minimize a insegurança do promotor que julga que terá dificuldades para impor suas necessidades perante um projeto aclamado por um corpo de jurados “*experts*”. Busca flexibilizar os processos para mediar o conflito entre as dimensões artística e prática da arquitetura.



NY Times: projetos apresentados por Piano, Foster, Pelli e Gehry. ( fig.015)

Hoje, percebemos uma internacionalização em curso, diretamente ligada à globalização e suas consequências no mercado internacional. Neste novo contexto, canais de troca como os concursos ganham novos impulsos. Por outro lado, também vem crescendo consideravelmente a promoção de eventos por convite, sobretudo para obras de grande porte, exigindo dos competidores experiência comprovada nas áreas em questão. Ao que tudo indica os processos continuarão a existir e seguirão basicamente os procedimentos já afirmados, com mínimas alterações. As polêmicas, os erros e acertos, inerentes a um processo empírico em sua essência, também continuarão a tomar parte do cenário. Vale salientar que o mercado editorial internacional

vem dado bastante destaque aos eventos, agora já não mais apenas inseridos dentro dos números monográficos de arquitetos, mas com status diferenciado.

Neste contexto, torna-se fundamental também o papel que os meios de informação digitais vêm desempenhando, pois permitem que se tenha acesso quase instantâneo aos projetos e resultados. Permitem uma troca de informação contínua e imediata que pode ampliar ainda mais o debate desejado.

### **Contexto nacional. Breve Relato.**

O primeiro evento realizado no país, segundo Maria Helena Flynn (2000), foi o Concurso para o Teatro Lírico do Rio de Janeiro em 1857. A partir desta primeira realização este tipo de procedimento começa a aparecer timidamente no cenário nacional, sobretudo no eixo Rio – São Paulo. No início do século 20 ocorrem eventos esparsos, na sua maioria de caráter público e realizados na capital do país, Rio de Janeiro. A capital por muito tempo concentrou as principais iniciativas nesse campo, mas a cidade de São Paulo, a partir de sua vertiginosa arrancada para o desenvolvimento, passa a ocupar por muitos anos uma posição de destaque. Em São Paulo o primeiro evento registrado acontece em 1876 com o concurso para o Monumento do Ipiranga.



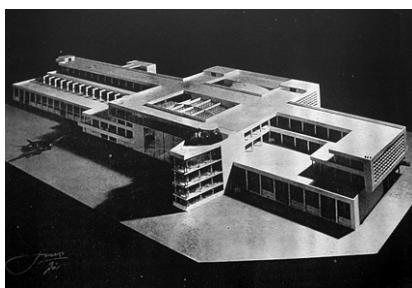
*Teatro Lírico do Rio de Janeiro (1857): projeto dos ingleses W. Green e Lewis de Ville, classificado em 2º lugar. (fig.016)*

É nas décadas de 20 a 40 que a realização de concursos de arquitetura no país começa a apresentar uma relação numérica relevante. A internacionalização da arquitetura, a necessidade de renovação de idéias, a relação com um latente movimento moderno brasileiro e os primeiros passos da regulamentação da atuação profissional podem ser considerados fatores de influência para este crescimento.

Após o lançamento do primeiro número da revista L'Esprit Nouveau, 1929 seria um ano fundamental para a difusão das idéias de Corbusier na América do Sul, com palestras em Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro. Entre seus primeiros seguidores no Brasil estavam Carlos Leão, Álvaro Vital Brasil, Carmen Portinho, Warchavchik, Jaime da Silva Telles e Flávio de Carvalho. Paralelamente, no início dos anos 30, acontece a reforma da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro sob a direção de Lúcio Costa. Embora breve, esta reforma foi fundamental para a formação de uma geração de arquitetos. Até o final dos anos 30, quando foi convidado a

fazer o edifício do Ministério da Educação, Costa viveu num certo ostracismo, com pouco serviço no escritório e participação mal sucedida em concursos, como no concurso para o Plano da Cidade Operária de Monlevade, no qual ficou em último lugar.

A década de 30 também é marcada pelo aparecimento dos concursos privados, delineando o interesse não mais apenas de órgãos públicos nos processos, mas também de entidades privadas que através de convite a profissionais julgados qualificados passam a escolher seus projetos entre um grupo pré-selecionado de profissionais. Neste cenário têm início também a regulamentação profissional do engenheiro e do arquiteto, em 1933, com criação do Confea. A classe profissional começa a se organizar corporativamente e isso se reflete na busca pela regulamentação dos métodos de contratação, e entre eles, os concursos. Neste mesmo período, os irmãos Roberto formaram vitoriosa dupla do Rio de Janeiro: em 1936 ganharam a concorrência para o projeto do prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e no ano seguinte venceram o concurso para o terminal de passageiros do Aeroporto Santos Dumont.



*Estação Central do Aeroporto Santos Dumont (1937) - maquete do projeto de MMM Roberto. ( fig.017)*

Segundo BRUAND (1991), a conclusão do Edifício da ABI representou a flexibilização do “programa Moderno” para os interesses da iniciativa privada, reforçando a idéia de uma certa independência da arquitetura brasileira com relação a Le Corbusier. O concurso para o Aeroporto estava inserido na política de renovação e adequação das estruturas das cidades para o transporte aéreo, com muitas destas obras sendo realizadas em linhas modernas. Porém, o fato ainda não significava uma total aceitação da nova arquitetura pelos poderes públicos.

Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho venceram em 1936 o concurso de anteprojetos para um edifício de uso misto de alto padrão em São Paulo, o edifício Esther. O projeto procurou seguir todos os cinco pontos da nova arquitetura preconizada por Corbusier e causou impacto ao ser inaugurado em 1938.

O concurso para a sede do Ministério da Fazenda realizado em fins de 1936 contemplou o projeto dos arquitetos Enéas Silva e Wladimir Souza com uma obra de compostura monumental de linha classicizante, porém, o segundo lugar foi atribuído à equipe de Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e José Reis, jovens grevistas de 1931. Resultando semelhante aconteceu no concurso para o Ministério da Educação e Saúde, onde mais uma vez sairia vencedor um projeto da linha tradicionalista, mas neste caso o resultado não foi aceito mudando completamente os rumos do edifício e de nossa arquitetura.



*Projeto vencedor de Archimedes Memória para o Ministério da Educação – Rio de Janeiro (1935) ( fig.018)*

Em 1938 Lúcio Costa venceu Niemeyer no concurso para o Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, mas, achando o segundo colocado melhor que o seu próprio projeto, considerou mais justo que ambos desenvolvessem o trabalho conjuntamente. Além de ilustrar a nobreza de caráter de Costa, esta passagem representou um fortalecimento do movimento moderno, pois na feira da Filadélfia, em 1925, apenas poderiam ser inscritos trabalhos em estilo neo-colonial.

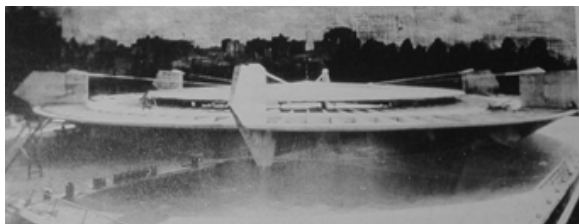
A principal escola de formação de profissionais no país até 1945, era a escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em São Paulo existiam a Politécnica, fundada em 1894, e o Mackenzie College, de 1917. No restante do país existiam derivações do curso de engenharia em Salvador e Belo Horizonte. Ente 1945 a 1947 foi promovida a estruturação das escolas, com a separação dos cursos de engenharia e em 1947 foi criada a faculdade de arquitetura do Mackenzie. No ano seguinte a Faculdade de Arquitetura da USP se torna independente da politécnica.

Em 1950, 63,9% dos quase 52 milhões de habitantes do Brasil viviam no campo. Em 1970, 56% dos mais de 93 milhões viviam na cidade. O Brasil da primeira metade dos anos 50 sofreu turbulências políticas, como o suicídio de Vargas e problemas com Juscelino. Superada esta crise veio o plano de metas e Brasília, com anos de intensa atividade econômica, acompanhados de um fértil cenário cultural.

A partir da década de 50 podemos perceber um sensível aumento no número de concursos realizados no país, o que numa primeira reflexão pode ser creditado ao desenvolvimento e apogeu do ideário moderno no país e à realização do concurso de Brasília em 1956 que colocou o assunto em evidência nacional, aliados a uma fase de desenvolvimento econômico do país e à consolidação do ensino de arquitetura no país.

Esta tendência crescente se mantém até o final da década de 70, mas neste período prevaleceram os eventos privados, onde arquitetos já com reconhecida competência eram convidados a apresentar projetos aos problemas colocados.

Deste período podemos citar diversas obras resultantes de concursos, na maioria privados, como o Edifício Itália de Franz Heep e o Estádio do São Paulo Futebol Clube de Vilanova Artigas (1953), o Ginásio do Clube Atlético Paulistano de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro (1957); a Sede Social do Clube Harmonia de Fábio Pentead, Alfredo Paesani e Teru Tamaki (1964) e o Edifício Sede da FIESP de Roberto Cerqueira César e Luís Roberto Carvalho Franco (1969).



*Projeto para o ginásio do Paulistano – Paulo Mendes da Rocha ( fig.019)*

Entre 1943 e 1973, Alberto Xavier registrou 137 referências em periódicos especializados fora do Brasil, tratando a arquitetura brasileira e 170 sobre Brasília. Na década de 60 a profissão estava no auge e nesta época expandem-se os cursos de arquitetura no país. Neste contexto de intensas mudanças e propagação de novos conceitos, o ensino era extremamente tradicional e os grandes nomes da arquitetura não lecionavam nas escolas neste período. A institucionalização da profissão no país contribui em grande parte para a difusão dos concursos, que começam também a ser objeto de discussões acadêmicas, ainda que timidamente. Neste momento configurou-se um quadro de conflitos ideológicos entre a intelectualidade de esquerda e sua clientela direta com governos de cunho populista.

Uma liderança importante nos anos 50 foi o arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985). Uma crítica contra a arquitetura moderna da época era sua pouca expressão em obras de cunho social, com exceção de Pedregulho de Reidy, e certa ausência de autocrítica entre os protagonistas do movimento.

Em São Paulo esta tendência de crescimento do período pós 50 é marcante. No livro *Arquitetura Moderna Paulistana* (CORONA, LEMOS e XAVIER, 1983) encontramos um número significativo de edifícios resultantes de concursos. A quantidade, aliada a uma qualidade impressionante, fazem deste conjunto de obras importante material para a crítica arquitetônica. Neste período, se tornaram eventos comuns os concursos privados, nos quais os arquitetos de maior visibilidade se confrontavam em pequenas concorrências organizadas pelos clientes. Neste momento, porém, começam a surgir questionamentos sobre a vulgarização dos processos e sua desvirtuação para interesses imobiliários.

A repercussão internacional representou um reconhecimento social inéditos para a prática profissional, até então vista como derivação da engenharia. Refletindo este momento existiam no país quase uma dezena de periódicos especializados: a *Acrópole* (1941/51), *Arquitetura e Engenharia* (1946/65), *Habitat* (1950/65), *Brasil Arquitetura Contemporânea* (1953/57), *AD Arquitetura e Decoração* (1953/58), *Módulo* (19 55/65), *Brasília* (1957/61), *Arquitetura* (1961/69) – entre outras. O ano de 65 marca o fim de algumas destas revistas por motivos políticos.

Nestas publicações percebemos um cuidado na apresentação dos projetos, sobretudo quando resultantes de concursos. Por diversas vezes os resultados dos concursos eram apresentados em vários números consecutivos, formando um conjunto significativo de desenhos que possibilitava um bom entendimento do projeto.

Nos anos 70 parte da mitologia da modernidade do século 20 morria. (Charles Jencks declarou que a morte da arquitetura moderna aconteceu em julho de 1972 com a implosão, nos

Estados Unidos, do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, de Minoru Yamasaki.) A partir do final da década de 70 e início de 80, seguiu-se um período de crise, com significativa redução no número de concursos de arquitetura realizados. Ainda neste contexto, começa a se tornar recorrente a não concretização dos projetos.

A força vanguardista da arquitetura desenvolvida nos anos 50 e 60 foi engolida pelo milagre econômico, destituindo-se de sua força e institucionalizando-se como conhecimento definitivo e imutável. Não importava o programa, a ditadura imposta era a da imitação dos mestres, onde a crítica era reprimida e interpretada como delação política. Nunca se construiu tanto no país, mas a quantidade não se rebatia na qualidade. De 1972 a 1973 não existia nenhum periódico especializado em arquitetura circulando no país.

A consolidação da revista Projeto, fundada em 1977, nascida de um periódico do Sindicato dos Arquitetos de São Paulo, acenou para um renascimento da discussão arquitetônica. Em fins de 1979, um grupo de jovens arquitetos de Minas iniciou a publicação da Revista Pampulha.

A arquitetura brasileira, no início dos anos 80, sentia a necessidade de revisão no discurso e na prática arquitetônica. Sobretudo a partir desta década, começam a se destacar também a produção da Bahia, Minas Gerais, Distrito Federal e Rio Grande do Sul. O surgimento de novos centros de desenvolvimento trouxe consigo a consequência da necessidade de renovação do espaço físico e a necessidade de criar mecanismos para a escolha dos profissionais envolvidos.

Os anos oitenta se mostraram escassos quanto à realização de concursos, mas é neste período que, em 1981, foi realizado o concurso para o Vale do Anhangabaú, significativo não apenas pela importância deste espaço para a cidade, mas por anunciar a retomada dos processos públicos. Em 1985 foi realizado o XII Congresso Brasileiro de Arquitetos em Belo Horizonte, com a participação de mais de 5000 profissionais, num momento de abrandamento da ditadura e discussão da arquitetura como disciplina.



*Vale do Anhangabaú: projeto vencedor ( fig.020)*

Em 1985 é lançada a Revista AU - Arquitetura e Urbanismo, em São Paulo. Em 1987 temos o concurso privado para o Museu da Escultura, vencido por Paulo Mendes da Rocha, cujo resultado se converteu em uma das obras mais emblemáticas de nossa arquitetura.

Na década de 90, com a promulgação de uma série de leis regulamentadoras esperava-se que a realização de concursos de projetos sofresse um considerável impulso. Após a promulgação das leis nº 8220 e 8666, em 1991 e 1993 respectivamente, que mais uma vez regulamentam a obrigatoriedade de processos públicos para escolha de profissionais para projeto de obras públicas, a opção pelos concursos públicos é alavancada, com um crescimento significativo, sobretudo dos concursos nacionais direcionados a grandes projetos institucionais.

Estas leis consideram os concursos públicos como forma legal de contratação. A partir daí percebemos um crescimento no número de eventos, prevalecendo os públicos, tendência que se acentua no final da década de 90.

Na cidade de São Paulo esta tendência é marcante e podemos citar como exemplo os concursos de Revitalização da Avenida Paulista, do Novo Centro de São Paulo e da Agência Central dos Correios, realizados num curto intervalo de seis meses, entre 1996 e 1997, abertos à participação de qualquer profissional habilitado e colocando discussões relevantes sobre a cidade.

O final do século XX apresenta um novo panorama, no qual voltam a prevalecer os eventos públicos para obras de grande porte e de impacto para a cidade. Porém, esperava-se um aumento mais significativo, sobretudo no que concerne à efetiva implantação das intervenções propostas. Porém, predominam ainda os concursos de idéias, e o pequeno índice de concretização efetiva das propostas ilustra o momento de crise pelo qual vem passando o país.

A promoção sobre os eventos aumentou consideravelmente, mas esta ainda é muito centrada na ação das entidades promotoras e pouco sobre os resultados e sua real consequência para o desenvolvimento da arquitetura, da profissão do arquiteto e inserção no cenário da crítica.

A partir do ano 2000, ensaia-se uma nova retomada, com vários eventos realizados a nível nacional. Desta nova fase podemos citar os concursos para a sede do CREA em Vitória (2001), requalificação do Largo da Batata em São Paulo, sede do grupo Corpo em Belo Horizonte e Memorial da República em Piracicaba (2002), a requalificação do Conjunto Esportivo do Ibirapuera em São Paulo (2003), para o Bairro Novo e HabitaSampa, ambos em São Paulo (2004), para a Sede da Fapergs em Porto Alegre, Campus da Unisinos e Aeroporto de Florianópolis (2004), para a sede da Petrobrás no Rio de Janeiro, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Teatro de Ópera de Natal, Museu da Tolerância da USP em São Paulo (2005), entre outros, e mais recentemente para o novo campus da UFABC em Santo André (2006).

Se a grande quantidade de eventos vai refletir um aumento significativo de novas obras construídas, só o tempo dirá. Algumas destas experiências, embora recentes, já foram deixadas para trás, outras ainda tramitam nos meandros administrativos, algumas estão em franco desenvolvimento. Esta nova situação carrega consigo a necessidade de atenção aos métodos utilizados e, sobretudo, aos resultados obtidos, preparando o terreno para a atuação profissional e desenvolvimento do pensamento contemporâneo.

## **2.2 A representação visual nos concursos**

*“Outro ponto de interesse parte da constatação de que a apresentação de projetos para concursos apresenta características próprias, diferentes daquelas utilizadas na apresentação usual de um projeto ao cliente. A linguagem visual utilizada nos concurso é diferenciada e divide importância em igual parcela com os textos apresentados, já que, na maioria dos processos, o arquiteto não está presente fisicamente para defender seu projeto. Nos concursos, aparece um intermediador, na figura do corpo do júri, que não é leigo e não é um corpo único, formado muitas vezes por profissionais de diferentes repertórios e posicionamentos profissionais, e este aspecto peculiar se reflete na organização da argumentação dos concorrentes”.* (SANTOS, 2002)

*Publicações, concursos e exposições – uma pré-história:*

O assunto da representação na arquitetura vem sendo tecido por séculos sobre o tema da relação entre o edifício e sua concepção. A especificidade da arquitetura repousa, segundo Viollet-le-Duc, na identidade com a grande escala, no tri dimensional e na materialidade. Mas é sobretudo graças ao papel do desenho neste processo de concepção que a arquitetura passa a receber e trocar informações com as outras artes, como organismo autônomo de criação abstrata.

A representação assume então papel vital na transformação de uma atividade manual que passa a adquirir status de arte liberal. Para muitos arquitetos a criação autônoma em arquitetura que Viollet-le-Duc considerava inconcebível não é apenas possível, mas desejável, entre eles podemos citar G.B. Piranesi, Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux, entre outros. Para eles, a noção de arquitetura vinha não somente do seu trabalho concretizado, mas também da prática e reprodução de seus desenhos conceituais.

Uma questão recorrente na crítica arquitetônica é justamente a do conflito e dualidade entre o abstrato e o material, o conceito representado pelo desenho e sua realização. Qual seria a validade das imagens pré-concebidas e divulgadas de um edifício antes de sua concretização? A proliferação das imagens de publicações, que tornam o edifício público antes mesmo de sua construção, coloca uma questão de validade artística destas manifestações. Nas últimas décadas do século 20, quando ocorrem grandes mudanças nos meios de representação, a análise das publicações especializadas se torna ainda mais interessante e assume papel crucial para o entendimento da produção da arquitetura.

Os desenhos, imagens e maquetes de projetos sempre foram tratados como peças museológicas, compilados e guardados por colecionadores. Hoje, assistimos a uma fusão de aspectos que envolve a discussão dos conceitos de cópia, original, feito à mão e feito à máquina, passando pela discussão da assimilação deste material no papel de objetos de consumo, de valor próprio, separado da produção do objeto arquitetônico. Esta liberação de usos coloca também questões de direito autoral e propriedade, assim como do status do trabalho do arquiteto e sua especificidade. O tema ainda suscita a discussão do status legal e social do desenho arquitetônico encarado como desenho técnico e como instrumento de operacionalização e produção.

O "*sketchbook*", a publicação, o concurso e as exposições são modalidades de registro que, de certa maneira, tornam a representação arquitetônica um objeto público.

A representação do objeto arquitetônico, quando publicada, assume espaço num campo de atividade onde educação e reprodução permanecem inseparáveis, e encampam duas atividades: uma que determina o trabalho proposto, lhe dando forma, e outra que treina e transforma aqueles que os usam. Em particular, estas experiências agrupadas e estudadas, ajudam a formar os arquitetos, que guiados pela seqüência de seus próprios problemas e formas de ver, deformam as imagens apreendidas que então se transfiguram na coleção de imagens deste autor. De certa forma, este conceito estaria intimamente relacionado à formação do repertório do arquiteto, baseado não apenas no seu conhecimento das arquiteturas efetivamente



implantadas, mas também no significado do processo gráfico que leva à conformação destas arquiteturas.

Este processo de acumulação de repertório permite a distinção entre a arte/profissão do arquiteto e outros artistas/profissionais que também têm a representação como atividade característica. A atividade do arquiteto se difere de outras pela manutenção da referência com a construção, seja ela real ou ideal. O corpo do arquiteto é sua referência escalar, é um instrumento cujo papel é organizar os diferentes espaços em suas correlações imaginárias e para ele todas as etapas especulativas de desenho têm, assim como aquelas que surgem a posteriori, origem na mente do criador.

O "*sketchbook*", que tem um caráter intimista de diário, pode ser considerado como um antecessor das publicações. A troca de desenhos entre os arquitetos, através do re estudo gráfico das obras, comum na Renascença, inicia a circulação de desenhos e a prática de copiá-los.

A aparição de imagens publicadas está relacionada com a evolução e mudanças nas formas de conhecimento e linguagem. A ilustração precisa ser conhecida, memorizada, produzida. A ilustração aparece como ferramenta importante na troca e produção de conhecimento, pela habilidade de ser acessível e universal. As vistas panorâmicas de cidade foram as primeiras aparições realistas, testemunhos de objetividade realista, a aparecer em publicações e atuar como objeto de consumo ("*souvenirs*").

A difusão da publicação, da impressão de trabalhos, trouxe a vantagem da legibilidade internacional, acuidade e possibilidade de difundir a imagem como chave para o texto, permitindo aplicações práticas e a reprodução de imagens. Numa publicação, os tipos, a disposição das imagens, diagramação, assumem também não apenas o significado concreto do conteúdo, mas também caráter conceitual. O livro é um objeto de significado cultural próprio.

A imagem sempre foi fundamental para o aprendizado da arquitetura, dentro deste novo conceito surgido na Renascença, com a presença da ilustração e a emergência de livros nos quais a ilustração predomina sobre o texto. Em sua evolução, a imagem se tornou auto-suficiente. Essa história da figuração impressa, começa com os "*Handbooks to designing buildings*" de Matthäus Roriczer e Hanns Schmuttermayer no final do século XV.

A história dos livros de arquitetura começa tradicionalmente com os primeiros manuscritos italianos do século XV. Esses primeiros livros retratam a prática da construção em seu tempo. Esses manuais ancestrais são o embrião do que hoje chamamos publicações arquiteturais. Eram utilizados como instrumento de aprendizagem de aprendizes e aspirantes, como método de treinamento. Entre estes trabalhos, podemos destacar o trabalho de Serlio – 1528, um redesenho de Vitruvius, trabalho que dá à imagem o papel de protagonista do livro, assim como o trabalho de Vignola de 1562: "*Regola delli cinque ordini di architettura*" que aborda os sistemas de representação e análise gráfica.

Os livros também apresentam o caráter de propaganda das idéias de seu autor. No século 16 a Europa é invadida por uma avalanche de tratados, que cumpriam papel educacional e promocional, muitas vezes significava também a passagem de seu autor do campo da prática para a educação. Palladio se utilizava de seus próprios projetos para desenvolver uma didática do

desenho e seus desenhos trabalhavam a favor de sua crença em Vitruvius e Alberti. Um interessante exemplo da presença da publicação nos processos de produção arquitetônica foi o processo da mudança do obelisco do Vaticano por volta de 1500. O processo foi permeado por polêmicas e mudanças, mas as publicações decorrentes dos projetos e discussões foram decisivas na auto promoção do arquiteto Domenico Fontana. O evento acabou se tornando uma competição espontânea entre os interessados e *“Della transportatione dell’obelisco Vaticano”* foi a primeira publicação de entradas em um concurso.

Antes da invenção da fotografia e dos meios de reprodução foto mecânica, a reprodução de imagens e projetos envolvia a participação direta de uma gama de outros profissionais - entalhadores e gravadores entre outros - o que poderia interferir de maneira prejudicial na reprodução das imagens. A técnica requerida para o desenvolvimento da gravura, por muitas vezes, distorcia a matriz utilizada, e por diversas vezes o desenho acaba se tornando menos atraente devido a tais distorções, sobretudo aos clientes pretendidos. Com o advento da fotografia, inicialmente se tem a noção da não alteração das realidades apresentadas, em reproduções fiéis.

Le Corbusier transforma este conceito, e as fotografias tornaram-se o instrumento perfeito para transformação da realidade e desenvolvimento de conceitos. Temos o exemplo clássico de sua intervenção com aerógrafo numa foto para croqui da Villa Schwob, na qual ele apaga todas as intervenções prejudiciais presentes no entorno e na própria casa para chegar ao seu objeto e entorno ideais. Nos desenhos publicados da Villa Savoye o arquiteto também se utiliza de recursos para reforçar suas idéias, o que ilustra como a imagem desenvolvida para uma publicação pode servir como veículo e referência para propagar e solidificar idéias e, para tanto, pode ser manipulada de acordo com a função pretendida.

Os concursos são como performances onde várias ambigüidades e hierarquias de prática arquitetônica são codificadas, e muito mais como espetáculos rituais, representam e explicam as qualidades especiais da arquitetura como arte e profissão. Nas competições os trabalhos apresentados já são publicações, pois são desenvolvidos especificamente para a apresentação para uma audiência, o júri, na presença dos outros concorrentes, representados pelos seus desenhos, ao invés de diretamente endereçados para um cliente único.

Os registros completos de projetos submetidos a uma competição ainda não são prática corrente, embora atualmente este panorama venha se alterando, sobretudo no contexto internacional. As editoras preferem publicar monografias sobre eventos fechados para convidados e na maioria das vezes sua divulgação acaba acontecendo por meio da imprensa especializada. Porém, esta prática tem considerável tradição.

Em 1756, Pierre Patte ilustra 20 idéias que foram inscritas num espontâneo concurso de idéias ocorrido em 1748, quando centenas de arquitetos ofereceram ao poder público uma não solicitada bateria de idéias para o embelezamento de Paris. Embora este procedimento fosse comum, o fato inovador foi justamente a vontade de se registrar e sistematizar estas idéias.

As exposições de arte públicas se tornam comuns no meio do século 18 e por muitas vezes os arquitetos se interessavam em participar de salões e mostras como para suprir uma publicação nos meios tradicionais. Os desenhos decorrentes valorizavam a experimentação de

técnicas e linguagens e as exposições eram um meio efetivo de difusão de formas e técnicas de representação, muito respeitadas pelos que exibiam ou simplesmente as contemplavam.

Uma modalidade muito peculiar são os concursos acadêmicos, utilizados como método auxiliar na educação do futuro profissional. Nos séculos 18 e 19, o aprendizado era adquirido e avaliado a partir dos resultados obtidos. Na École des Beaux Arts o ensino era todo fundamentado na aferição dos resultados atingidos nos concursos acadêmicos. Estes volumes de competições acadêmicas acabaram por assumir um caráter próprio e foram largamente utilizados. O poder da imprensa nestes eventos se mostra, sobretudo, com o aparecimento em 1839 de uma revista totalmente ilustrada de arquitetura: “*The Builder e Revue Generale de l’Architecture*”.

Neste momento, surge uma tipologia de concurso onde o prêmio se resumia justamente à sua publicação, como no caso do concurso para uma casa para um amante das artes, realizado em 1901, no qual as três propostas vencedoras foram luxuosamente impressas em formato de portfólios, e as demais foram publicadas em periódicos comuns.

Na primeira década do século 20 um bom número de livros oficiais sobre concursos foi impresso, nos moldes dos livros de concursos acadêmicos. Publicados pelo promotor, documentavam os premiados, descrevendo o vencedor e ignorando os restantes. Nos Estados Unidos, no século 20, a competição do Chicago Tribune Tower foi seguida de uma espetacular e bem sucedida exibição e assim se seguiram com outras competições dos anos 30 e 40. Quando o júri internacional não chegou a um acordo quanto ao vencedor do concurso para a Liga das Nações Unidas em Genebra (1927), criou uma hierarquia de premiações com 9 primeiros prêmios, 9 menções honrosas de primeira classe e 9 menções honrosas de segunda classe e os contemplou com igual espaço no livro publicado da competição. Neste caso a premiação acabou sendo um fim em si.

O livro editado revela aspectos interessantes de como as imagens publicadas podem mudar a relevância da noção de originalidade.

Durante o período pós-guerra os desenhos ficaram um pouco desvalorizados, a fotografia ganha status, exposições são muito mais contemplativas do que inspiradoras. Um “revival” da importância do desenho se esboça nos anos 60. A partir de 60 começam a ser organizadas várias exposições sobre arquitetura. Surge a figura de Peter Eisenman, desde os anos 70 excelente polemista, pedagogo, empresário e “cult figure”. Sua revista *Oppositions*, a série de mostras, livros, catálogos, assumem o mesmo status da obra construída. Nos anos 80 ele passa a se dedicar mais à prática profissional, seus desenhos eram feitos para clientes, mas assumiam uma carreira paralela como objetos de arte. Alguns desenhos eram feitos em dois tamanhos: os pequenos para publicação em revistas e os maiores para exposições. Sobretudo nos anos 70, estes conceitos foram largamente explorados.

A exibição dos trabalhos expressivos dos arquitetos parece ser uma invenção do século 18, enquanto as publicações pertencem ao século 19. O século 20 trouxe o mercado de arte para os trabalhos de arquitetos e o desenvolvimento do museu de arquitetura. A arquitetura passa a ser encarada como objeto cultural, onde cada autor busca a qualidade do seu próprio trabalho, para um registro posterior. O final do século trouxe ao debate o equilíbrio entre a materialidade e o

idealizado, papel que parece cada vez mais estar nas mãos das publicações, e o concurso aparece como um elemento colaborador da formação desta busca.

Tais aspectos reforçam o conceito do concurso como um tipo dramático de espetáculo em que as noções de original e cópia, final e provisório, vencedores e derrotados são colocadas em discussão. Como atualmente os desenhos não têm aquele caráter de único, são impressões que podem ser facilmente duplicadas, existe uma farta exibição e promoção destas peças.

Como certamente o desenho inicial será modificado quando do desenvolvimento junto ao cliente, seja quanto a aspectos projetuais quanto a níveis de detalhamento, o desenho original fica com os tatus de ser o embrião de uma realização futura.

A representação arquitetônica inclui as representações impressionistas em palavras e imagens da arquitetura e seus espaços e todas as outras maneiras de representação que satisfaçam os critérios normativos para identificar tal representação.

Os desenhos e as publicações assumem um valor intrínseco, um valor independente enquanto produtos culturais. Podemos tomar como exemplo os desenhos de apresentação para o cliente, que impressionistas ou ilusionistas, são desenhos que tomarão parte do processo de construção do edifício. Entre os desenhos precedentes ao edifício, temos também os desenhos técnicos para a elaboração do projeto.

Porém, quando este material elaborado é publicado, colocado numa moldura na parede, se torna um novo objeto autônomo, uma publicação. Passa a não mais ser apenas um objeto operacional, mas também um fim por si só. Não importa se este desenho ficou exposto durante pouco tempo ou se faz parte de um livro, não importa o tempo de exposição, não é a efemeridade, tamanho, originalidade ou competência que contam neste momento, mas sim o momento de aceitação do mesmo como legítimo trabalho cultural.

Estas questões dizem respeito a observação do processo de como os trabalhos "tornam-se públicos", e isto está intimamente relacionado ao caráter de evento público e com audiência, que são os concursos de arquitetura.

O concurso como processo faz estas conexões entre o presente e o passado, entre as oportunidades para criação artística e a realidade do mercado prático, entre a prática e a arte, a celebração e a rivalidade. Quando se concluem, concorrentes, vencedores e cliente voltam às práticas normais na privacidade de seus escritórios, daí a importância do caráter de publicidade dos eventos, pois parece ser o que mantém aceso o interesse pelos mesmos.

#### *Arquitetura e imagem:*

*"Das muitas histórias contadas por Plínio existe uma, retomada por Alberti, sobre as origens do desenho. A história passa-se em Corinto e conta que uma jovem, filha do ceramista Bitades de Sicyone, apaixonada por um rapaz que teria de abandonar a cidade, desenha numa parede o contorno da sombra de seu amado, que a luz de uma lanterna projetava, guardando assim a memória da imagem dele". (RODRIGUES, 2000)*

Existe no trabalho do arquiteto uma forte presença da imagem. Explicar um projeto apenas pela palavra é difícil e soa desconexo sem o apoio do desenho. A representação gráfica, além de influenciar diretamente os meios de produção arquitetônica, passou por um fenômeno de valorização dos produtos decorrentes desta produção, com causas e conseqüências relacionadas diretamente ao desenvolvimento de uma cultura da publicação e da exposição.

O objetivo do estudo da representação e do valor da imagem nos projetos, particularmente em competições de arquitetura, que por suas características ampliam ainda mais esta dimensão, é descobrir a extensão da influência da apresentação retórica neste tipo de processo. Esta análise permite ainda, ao examinar diferentes campos de expressão, identificar influências na percepção de valores que prevalecem em um determinado período de produção.

A super valorização da imagem na arquitetura deve ser discutida, pois afeta diretamente o desenvolvimento da prática profissional e neste contexto faz-se necessário abordar a discussão da validade do discurso e da subversão da imagem, que pode levar a uma inversão de valores. A arte de apresentar e representar um projeto através do desenho e seus derivados é muito cultivada, mas a supervalorização desta faceta pode levar a sérias distorções da idéia do projeto arquitetônico. O desenho e a representação podem tanto esconder como ampliar qualidades e defeitos e falhas de um projeto e a velocidade de troca de informações que o surgimento de novas tecnologias de informação permite, colocam ainda mais o assunto na ordem do dia.

Os meios e maneiras da representação arquitetural se modificaram radicalmente, passando da utilização dos desenhos codificados e das perspectivas, explorados por séculos, das reproduções fotográficas de maquetes dos anos 60, até a vertiginosa ascensão dos meios digitais de produção e reprodução de desenhos e simulações tridimensionais. Porém, a função retórica da apresentação está muito além das técnicas de representação. A mensagem depende de como estas técnicas são manipuladas pelo projetista, o que ele inclui, omite ou reforça.

O desenho deve explicar o que se pretende construir, é parte do processo que vai da simulação à realização do trabalho. Porém, os desenhos para concursos não são simplesmente desenhos de trabalho, pois buscam alcançar uma prefiguração que transmita credibilidade potencial para um desenvolvimento futuro. Num concurso a representação visual do projeto deve ser legível ao júri para que permita a comparação e o julgamento de sua adequação ao programa e ao sítio, mas por outro lado, deve apresentar argumentos que convençam o corpo do júri da sua superioridade perante os outros concorrentes. Em muitos casos, este material acaba se tornando um objeto cultural auto-suficiente, de interesse particular para arquitetos e aficionados.

Os desenhos podem mostrar diferentes qualidades do mesmo objeto. Qualquer desenho ou figuração implica num desvio do objeto real, mas vários princípios de representação implicam também em diferentes desvios.

A representação mais objetiva é a ortogonal (plantas, cortes, elevações) que reproduz proporcionalmente as relações do objeto, porém, estas não se explicam sozinhas. Uma planta nos dá idéia de percursos, como um mapa, mas não nos informa sobre o espaço e sua configuração. Este tipo de representação implica na necessidade de certo treinamento para o receptor, para que este, a partir da leitura dos diversos elementos, absorva as qualidades e características do espaço

que estas representam, da arquitetura que propõem. Ninguém vê um objeto em sua projeção ortogonal, pois esta é uma construção abstrata, uma técnica que requer condutas padronizadas. Tal aspecto pode levar a uma subjetividade de interpretação muito grande.

O modo como Palladio utilizava o corte e a elevação num mesmo desenho é uma maneira de minimizar esta fragmentação da mensagem ocorrida, facilitando a apreensão espacial e se apropriando da simetria de seus projetos.

A perspectiva tem como objetivo representar objetos no espaço de maneira a simular sua visualização de um determinado ponto de vista. Muito próxima do que seria uma experiência visual verdadeira é o desenho que menos esclarece as reais proporções do objeto. As experiências de Brunelleschi com a perspectiva central são impressionantes e influenciaram toda a classe artística da Renascença. Mesmo assim, em sua época, houve quem classificasse a perspectiva como um desenho menor direcionado aqueles que não sabiam interpretar os desenhos ortogonais, menosprezadas por oferecerem apenas um ponto de vista do edifício e não sua totalidade. Desenhos extremamente valorizados nas competições do século 19 por oferecerem a percepção imediata do edifício e seu contexto, enquanto plantas e cortes representavam as necessidades programáticas espaciais. Porém, por volta de 1880 as recomendações de procedimentos para concursos na Inglaterra proibiam o uso das perspectivas, consideradas falseadoras da verdade e reconhecidas, de maneira pejorativa, como uma "imagem" do projeto. A projeção oblíqua é um método intermediário e tornam-se comuns nos anos 20. Neste período, inspiradas na máquina e na indústria, surgem as perspectivas axonométricas, do tipo "*birds eye*", remanescentes da representação gráfica de manuais mecânicos e de caráter mais construtivo.

Outro elemento importante são os modelos tridimensionais. Maquetes em escala, que fornecem uma leitura da volumetria do objeto e sua inserção no entorno. Com a progressão dos métodos de simulação tridimensional, as maquetes eletrônicas passaram a ser parte fundamental da apresentação dos projetos e vem ganhando cada vez mais destaque nos concursos quando a necessidade de se impor é mais latente. A evolução das ferramentas digitais possibilita a elaboração de imagens cada vez mais realistas, das massas e volumes, da materialidade desejada e da inserção do objeto projetado na paisagem. Manipuláveis ao extremo, e dotadas de uma gama de recursos impressionantes, talvez sejam o instrumento de representação que sofreu mais alterações e sobre os quais pode ser descarregado um grande caráter discursivo.

A representação é um código partilhado e entendido por aqueles que atuam no mesmo meio. A contradição e a simplificação são essenciais na representação arquitetônica e pelo fato de representar sempre em escala menor o objeto, tende naturalmente à simplificação. O receptor da informação, através da sua interpretação dos desenhos faz parte do processo, interferindo no seu desenvolvimento. Num concurso este processo pode levar à total rejeição das idéias representadas. Arquitetos como Zaha Hadid optam por complicar estas relações tentando capturar outros elementos, numa busca de evidenciar ainda mais a artificialidade da representação e seus conceitos artísticos. O desenho neste caso transpõe a barreira da pura representação, assumindo ele mesmo o lugar de mensagem. Zaha, em seus primeiros trabalhos publicados, procurava

capturar a dimensão tempo em seus desenhos, os edifícios parecem flutuar no ar, criando a ilusão de ausência de gravidade onde o importante não é o realismo e sim a força das idéias.

*"Imagem: Semelhança ou sinal das coisas que pode conservar-se independentemente das coisas. Aristóteles dizia que as imagens são como as coisas sensíveis, só que não têm matéria. Produto da imaginação. Sensação ou percepção, vista por quem a recebe. Para os estóicos, a imagem significava a marca que a coisa deixa na alma. A imagem é aquilo que é impresso, formado e distinto do objeto existente, que se conforma à sua existência e por isso é o que não seria se o objeto não existisse. Podem ser sensíveis e não sensíveis (incorpóreas), racionais ou irracionais e artificiais ou não artificiais. Segundo Hobbes é ato de sentir e só difere da sensação assim como o fazer difere do fato. Seu segundo significado é o mais usado: caráter ou origem sensível das idéias ou representações de que o homem dispõe. (ABBAGNANO, 1999.)"*

### **2.3 A relação entre textos e desenhos: retórica e representação**

*"Os concursos ainda são interessantes pela peculiaridade do caráter retórico dos textos que acompanham os projetos, oferecendo uma oportunidade única de se estudar a relação entre o desenho e o texto para o entendimento do projeto, onde a retórica se torna peça de extrema importância, pois todos os níveis da apresentação envolvem proposições e persuasão e, o sucesso de um projeto depende em grande parte da força de seus argumentos". (SANTOS, 2002)*

Uma questão a ser discutida é a de como um trabalho de arquitetura pode reviver e discutir princípios fundamentais e ao mesmo tempo satisfazer as diferentes demandas da história. As entradas em concursos ilustram bem este dilema, colocando questões relativas ao campo das idéias e da resposta criativa.

A distinção entre a arte/profissão do arquiteto e outros artistas/profissionais que também têm a representação como atividade característica parte do pressuposto de que a atividade do arquiteto se diferencia pela manutenção da referência com a construção, seja ela real ou ideal, na qual todas as etapas especulativas de desenho têm origem na presença onipresente do edifício. A representação arquitetônica inclui as representações impressionistas em palavras e imagens da arquitetura e seus espaços e todas as outras maneiras de representação que satisfaçam os critérios normativos para identificar tal representação.

Uma questão recorrente na crítica arquitetônica é justamente o conflito e a dualidade entre o abstrato e o material, o conceito representado pelo desenho e sua realização. A natureza competitiva dos concursos e sua audiência particular explicam o caráter especial de seus argumentos retóricos, diferenciados daquele que se exerce nas publicações, escolas e no contato com os clientes. As atas e textos explicativos têm o papel não apenas de divulgar resultados, mas de comunicar e conquistar a opinião de um público específico, convencendo o promotor da certeza do resultado.

A retórica é essencial nos concursos porque todos os níveis de apresentação envolvem argumentos persuasivos, nos quais o autor do projeto tenta deliberadamente trazer outros para compartilharem sua maneira de pensar um determinado problema. Isto acontece no que diz respeito aos textos e ao material gráfico. O sucesso de um projeto depende do poder de sua

aparência e apresentação para causar a receptividade e curiosidade dos não convencidos ainda de seus valores. Nos concursos o exercício retórico acontece ainda dentro dos escritórios, quando das tomadas de decisões de projeto, pois como no concurso o arquiteto não encontra o cliente diretamente, ele é, ao mesmo tempo, o protagonista e seu crítico.

Neste contexto, a ilustração aparece como ferramenta importante na troca e produção de conhecimento, pela habilidade de ser acessível e universal, além de ter se tornado fundamental para o aprendizado da arquitetura, com a emergência de livros nos quais a ilustração predomina sobre o texto, desenvolvendo a subsequente visualização do pensamento arquitetônico. Os concursos transformam as imagens figurativas apresentadas em publicações. Neles, várias ambigüidades e hierarquias da prática arquitetônica são codificadas, e como espetáculos rituais, representam as qualidades especiais da arquitetura como arte e profissão. Nos concursos, as palavras assumem o papel de discurso de legitimação.

A representação gráfica é muito mais direta que a palavra. Explicar um projeto apenas pela palavra é difícil e soa desconexo sem o apoio do desenho. A descrição verbal segue a lógica da representação visual, onde o texto se refere a uma idéia e a sua realização imaginária. Portanto, deve existir um diálogo entre imagens e linguagem. O arquiteto começa com uma idéia de forma, explorada através de movimentos – desenhos e modelos - considerando conseqüências e implicações, num constante diálogo entre percepção visual e verbal, até a afirmação conceitual. Não é suficiente dizer que uma janela grande é necessária e esperar uma solução que imergirá sem ambigüidade. Faz-se necessário experimentar no desenho.

Os objetivos do texto são fornecer um melhor entendimento do projeto e ser objeto complementar de referência e da preocupação com seu significado. O ato do discurso busca transformar o voluntário em obrigatório, o arbitrário em necessário, o ideológico em objetivo, o falso em verdadeiro e acreditável. O texto apresenta envolvimento com outras áreas de conhecimento como filosofia, política, literatura, comportamento, e nele as palavras assumem o papel de discurso de legitimação. Devemos considerar ainda a função retórica do exagero: a explicação nos faz entender, mas o exagero nos faz antever o que será. É comum encontrarmos nos memoriais de projeto a presença termos metafóricos e termos de característica artística, palavras comparativas, que buscam comover o júri incisivamente das qualidades do projeto apresentado.

A linguagem verbal possui uma imensa liberdade com respeito às condições concretas da arquitetura e é força ativa no processo de geração de idéias e possibilidades formais devendo agir como ligação dos esforços das pessoas para atingir suas experiências de mundo e transformá-las ao nível de reflexões intelectuais.

A retórica visual engloba os desenhos do projeto, maquetes e fotos, que são retóricos no sentido de impor uma seleção de valores, valorizados ou diminuídos na apresentação; e agem interados com o texto. A tríade retórica é composta pelos desenhos, pela apresentação gráfica e pelos textos. Os desenhos de um projeto podem ser entendidos sem presença de textos explicativos, porém estes textos trazem à tona peculiaridades e ajudam a explicar melhor as qualidades arquitetônicas.



Analisar desenhos e textos separadamente é muito difícil, pois os textos sem os desenhos são vagos e levam a imaginar uma multiplicidade de diferentes soluções, e mesmo analisando os desenhos separadamente estes são a referência para os textos.

O material de um concurso ilustra como cada profissional encarou o problema proposto e como formulou e deu forma ao desenho proposto. Uma análise da retórica deste material deve considerar não apenas os memoriais dos competidores, mas todo material apresentado, desde o edital e termo de referência até a ata de julgamento. Cada etapa tem características especiais, como o caráter técnico evocativo dos editais, os memoriais que espelham o processo de cada profissional e as atas que apresentam a preocupação de um discurso legitimador de resultados.

O programa apresenta os requerimentos da competição, desde as necessidades espaciais até as exigências normativas. Mesclado à linguagem técnica necessária aparece também o caráter evocativo do programa, de extrema importância. É um texto de prescrição, descritivo, que contém idéias e desejos, mas não apresenta referência arquitetônica concreta. Os memoriais estão encapsulados dentro do processo projetual de cada concorrente, e as atas/ pareceres do júri representam as conclusões obtidas, são a legitimação verbal final do concurso.

A arquitetura pertence ao mundo dos objetos e assim pertencem também suas idéias expressas nos concursos. A retórica da competição revela o problema da dicotomia entre as idéias e a realização concreta. Os concursos devem ser tratados não como a busca do genial, como obras de exceção, mas sim como retrato das diretrizes e das idéias, dos conceitos presentes no período de sua execução. São como um retrato da profissão, dos caminhos seguidos. Um canal contínuo de troca e evolução de idéias. A retórica adotada no geral é altruísta e otimista, enfrentando a relatividade e ambigüidade entre comunicação e interpretação. Cabe o questionamento sobre a validade e frutos da discussão destas idéias ou se apenas servem para dissimular a discussão do fundamental. Por outro lado, o papel da arquitetura e seu desenvolvimento levam à peculiaridade, cada caso é diferente e único em seus questionamentos e preocupações. Projetar algo é um ato uno.

Existe uma tensão entre estes dois pólos de visualização: a visão artística da idéia arquitetônica abstrata e a realização material da obra. O compromisso mútuo entre estes dois pólos ocorre na representação gráfica. Não é apenas o mundo abstrato da visualização que contém diferentes implicações para pessoas com diferentes repertórios, mas também os termos comuns da linguagem verbal podem ser trazidos com diferentes referências. É nesta ambígua esfera de comunicação que os concursos buscam seus resultados com convicção persuasiva para obter o máximo suporte por parte de um público dividido por várias e controversas expectativas.

A arquitetura é uma atividade social, de utilidade pública, que necessita do projeto concluído, considerando os aspectos econômicos, tecnológicos, políticos, além do respeito e relação com as outras artes. A tendência a levar o caráter da profissão para o que é mítico, poético, privado de cada arquiteto, mantém o caráter artístico, mas deixa o profissional pra trás no que diz respeito as interligações com as outras áreas. Cada projeto apresentado para a sociedade contribui para a incitação ao debate da profissão, do campo de conhecimento, da arquitetura. A retórica concerne a arte do argumento, fundamental para a propagação de idéias. Os arquitetos

vêm evoluindo e melhorando a retórica na apresentação dos projetos. Isto leva à discussão do papel da arquitetura e seu lugar no mundo, onde o debate deve estar presente para firmar o papel da arquitetura no futuro dos empreendimentos humanos.

Coletar os projetos ainda “por realizar”, como no caso dos concursos, remete ao debate da idéia antes da realização, ao contrário da análise crítica que usualmente se faz, da visão retrospectiva que parte do real e vai retornando até o campo das idéias, analisando resultados.

#### *Questões gerais sobre o tratamento de fontes gráficas:*

Fontes gráficas são todos os documentos que se expressam através de uma linguagem de formas, como fotografias, quadros, desenhos, mapas e planos e que só possuem, marginalmente, alguma complementação em linguagem escrita (títulos, carimbos, assinaturas). Estes documentos gráficos são abundantes, mas poucas vezes extraímos deles toda a informação que encerram, porém os documentos apresentam muita informação conotativa que aponta valores implícitos e que demandam procedimentos específicos.

O material gráfico, que é tão ou mais importante que o texto escrito, só pode aludir indiretamente ao objeto de estudo. Os projetos (realizados antes do edifício) e as fotos (depois do edifício concluído) são substitutos representacionais insuficientes para mostrar a realidade histórica de um edifício realizado em determinado lugar e momento específico, porém, com todas suas limitações, desenhos e fotos são indispensáveis para falar de arquitetura.

Atualmente, a indagação dos projetos originais começa a substituir uma prática até então corriqueira, a de se redesenhar os desenhos para obter um tipo de grafismo homogêneo e uma publicação visualmente coerente. Esta prática “presentizava” os projetos e apagava as marcas do tempo, fundamentais para uma avaliação de seu papel no desenvolvimento da arquitetura.

As fontes primárias e secundárias não devem se excluir e sim se complementarem, desde que encaradas com o devido cuidado e a partir de suas especificidades. As coleções de revistas, folhetos, livros publicados, também podem ser considerados fontes primárias, como também documentos muito distintos como recibos, listados, gravações e materiais gráficos. No caso dos concursos ainda temos todo o material relativo à divulgação e regulamentos dos eventos - editais, atas, termos de referência, projetos apresentados, entre outros.

A instância projetual é a manifestação mais direta do arquiteto e a que expressa melhor suas intenções criativas. Com freqüência os projetos não coincidem com a construção final, abrindo caminho para a comparação e interpretações dos processos. Os desenhos de um projeto são a evidência mais direta de um edifício que desapareceu ou nunca foi construído.

A qualidade e o tipo de desenho expressam a atitude do arquiteto frente ao desenho, sua habilidade profissional, seus interesses, referências e a solidez de sua formação. A quantidade e precisão dos desenhos técnicos indicam as características dos processos construtivos e a importância relativa de cada edificação. O estudo de arquivos originais pode dar luzes sobre as relações profissionais, os gostos imperantes, a existência de comunidades artísticas e intelectuais ou a posição de determinada arquitetura em relação às correntes internacionais.

*"Retórica: Arte de persuadir com o uso de instrumentos lingüísticos. Arte de guiar a alma por meio de raciocínios, não somente nos tribunais e assembléias, mas também nas conversações particulares. Para Aristóteles: faculdade de considerar em qualquer caso, os meios de persuasão disponíveis. A técnica de persuasão, a capacidade de usar a linguagem para criar as expressões mais bem feitas e tecnicamente elaboradas. Deve, contudo, estar sempre unida ao exercício da filosofia (construção essencial de todos nos princípios cognitivos). Se na esfera do saber humano, a parte do incerto, do provável, é mais ou menos ampla, a persuasão pode ter alguma função e sua arte pode ser cultivada.*

*Representação: Vocábulo de origem medieval que indica imagem ou idéia, ou ambas as coisas. Processo de apresentação de algo por meio de signos. (ABBAGNANO, 1999.)"*

## **2.4 Sobre crítica de arquitetura:**

*"Os concursos criam oportunidades para os arquitetos demonstrarem sua capacidade técnica e criativa desenvolvendo projetos aos quais não teriam acesso pelas vias normais de contratação e leis de mercado e, possibilitam aos mais jovens oportunidades para prática do ofício e acesso a temas de maior complexidade. Arquitetos renomados ou não, inovadores ou conservadores, de posturas divergentes, têm sua obra inserida no panorama da produção contemporânea, num determinado tempo e espaço com uma motivação específica, possibilitando a discussão do momento e a comparação de soluções diversas adotadas para um mesmo problema". (SANTOS, 2002)*

Este trabalho não pretende se aprofundar na questão da crítica arquitetônica. O relato aqui apresentado tem a intenção apenas de situar o tema num panorama mais abrangente, definindo e explicitando sua inserção num campo de conhecimento.

O papel essencial da crítica é levantar questões. Porém estas questões têm sempre um caráter pessoal. Toda crítica leva uma assinatura e depende muito do autor, de seu repertório e convicções particulares. Mas o fato de caracterizar sempre uma visão particular não a exime do compromisso com a seriedade e da negação de atitudes levianas. É um juízo de valor, mas que deve ser fundamentado e coerente em suas argumentações, atrelado ao compromisso ético. O crítico é o sujeito estético que recria o processo do artista e na crítica são fundamentais as relações da interdisciplinaridade. Segundo Mario Pedrosa: o ofício da crítica é abrir horizontes.

Uma das questões fundamentais da crítica parte do princípio de se suspender o ajuizamento para então melhor interrogar o objeto em questão. O papel da crítica é indagar as condições de possibilidade de conhecimento e toda crítica é em princípio transgressiva. O juízo – positivo ou negativo – é ato de escolha e tomada de posição.

Pintores, músicos, arquitetos e escultores, usam linguagens diferentes do poeta, mas são todas linguagens e em seu trabalho a palavra poética se torna imagem. A linguagem então pode assumir uma função de comunicação (significado) ou uma função poética (signo). A leitura e a teoria são as possíveis traduções da obra do criador, a crítica encaminha, propõe, introduz e abre horizontes. O discurso (crítica, teoria ou história) abre possibilidades de entendimento e conhecimento da obra, é fenômeno de expressão e fato de conhecimento.

Em geral o artista não é eloqüente e é sua obra fala por ele. A escrita traz a sobrevivência da arte, além da sua interpretação e além da pura visão. Muitas vezes resta da obra apenas o seu comentário, o seu texto, mesmo, ou principalmente, aquelas nunca foram concluídas.

A arquitetura do movimento moderno trabalhava com os ideais estéticos clássicos, incorporados da nova racionalidade técnica. Seus textos são de esperança, de busca da verdade e do correto e assim se conduz sua crítica: há uma idéia de emancipação da humanidade, como também da sociedade capitalista. Para Le Corbusier os textos e arquiteturas poderiam ser a base para a mudança esperada do mundo e em seus textos o arquiteto se expressa com uma inigualável capacidade de comunicar idéias, numa perfeita imbricação entre forma e política: o vidro e a honestidade; a planta livre e a democracia; a limpeza formal e a postura ética ; o homem universal e a leitura por diferentes culturas.

No Brasil a crítica arquitetônica começa a se organizar com o desenvolvimento do Movimento Moderno, com presença marcante de Mario de Andrade. Outras figuras relevantes foram Lourival Gomes Machado e seu trabalho sobre o barroco brasileiro, Eduardo Corona que exerceu importante função didática como editor e Sylvio de Vasconcelos, que em 1957, aborda a ausência de posicionamento crítico, a existência de uma patrulha crítica e a ausência de especialização. Oswaldo Bratke também desempenhou papel importante como defensor da qualidade construtiva. Mais recentemente podemos citar Comas, Otilia Arantes, Roberto Segre, entre outros. No contexto brasileiro é impossível pensar em crítica sem mencionar a figura fundamental de Lucio Costa, assim como a importância do memorial para o concurso de Brasília, que apresenta uma consistente teorização da cidade moderna e influiu na formação de toda uma geração de profissionais. O papel que a escrita desempenha no trabalho de Niemeyer, Costa e Artigas é fundamental para suas próprias obras no sentido de apoio e como expressão, mas antes de tudo são importantes testemunhos pessoais. São depoimentos que se transformam em pedagogia e colaboraram na formação de gerações de profissionais.

O cenário brasileiro teve momentos de grande polêmica. Como exemplo temos a discussão entre os defensores do Neo Colonial e do Movimento Moderno, em 1929, que valeu a publicação de 4 artigos de Mario de Andrade discutindo o tema. Entre os destaques da história da crítica nacional podemos citar a polêmica opinião de Monteiro Lobato sobre Anita Malfati, o Manifesto de Warchavchik de 1925 e seus embates com Stockler das Neves; os debates sobre Arquitetura Moderna e sobre o edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro.

O conjunto da Pampulha, a construção de Brasília e o trabalho de Niemeyer representam momentos de grande interesse da crítica internacional pela arquitetura brasileira. Importantes também os textos de Artigas que definiram a chamada escola paulista. Mais recentemente talvez o momento de maior repercussão crítica foi o do processo de escolha do projeto para o Pavilhão de Sevilha, assim como a polêmica em torno da sua não construção.

Hoje infelizmente a arquitetura saiu do caderno cultura para migrar para o caderno imobiliário e em poucas ocasiões os grandes jornais de debatem sobre o assunto. As menções estão sempre relacionadas a inauguração de obras públicas, datas festivas ou homenagens a profissionais.

O espaço ocupado pela crítica infelizmente ficou muito restrito ao âmbito acadêmico. E neste aspecto, vale discutir o papel da crítica frente aos concursos. Como são publicados, registrados e criticados os resultados de concursos? Na maioria das vezes os projetos são apresentados por seus próprios autores apenas, sem intervenções críticas e/ou editoriais, e quando existem questionamentos, na sua maioria, partem de participantes descontentes com os resultados. Esta lacuna abre espaço também para a discussão sobre o papel da mídia neste contexto.

Ainda deve ser considerada a possibilidade de se discutir arquitetura através de textos (críticos ou de arquitetos). Apresentar um diálogo em torno da obra e discutir sua interação com diversos enfoques, assim como desenvolver uma experiência que pode se transformar em pedagogia são ações importantes a realizar e que promovem a reflexão como instrumento de fundamentação de conceitos, embasamento e compreensão. Outro campo de discussão é o da obra enquanto cultura arquitetônica: a idéia que expressa e seu significado artístico e cultural no âmbito do criador e da sociedade, sua contribuição à história e como bibliografia de referência.

A leitura crítica pode desenvolver uma análise das características arquitetônicas: implantação, aspectos construtivos, funcionalidade, plasticidade. Também abre a possibilidade do diálogo em torno da obra discutindo a interação que pode se dar entre autor e receptor, interação que estimula participação e troca, que se espalha e se dissemina.

A classe crítica no Brasil ainda não está totalmente organizada. A explosão de números de escolas de arquitetura não se refletiu em aumento de corpo de conhecimento. Se por um lado as escolas proliferam, por outro pouco se debruçam sobre a produção de conhecimento. Isto pode levar a uma desestabilização e desvalorização da classe profissional e a um enfraquecimento da importância da crítica. Enfraquecimento que se reflete também no mercado editorial.

Segundo levantamento de Márcia Macul (1999) é no final dos anos 40 que começam a se organizar as primeiras escolas de arquitetura e a partir das décadas de 50 e 60 que se constrói um ambiente mais propício às publicações, período de expansão que é interrompido com a instauração da ditadura. Nesta época as publicações apresentavam linhas editoriais específicas e definidas, com a filiação dos arquitetos às revistas e suas convicções. Em 1961, com o II Congresso Brasileiro de Críticos constata-se as dificuldades de uma produção crítica estável, e a falta de conhecimento técnico específico. A partir dos anos 60 as cidades incham, a população urbana cresce, as escolas arquitetura proliferam e nos anos 70, mesmo com muitas obras realizadas, o período se caracteriza pela pequena produção crítica.

Nos anos 80, mesmo com iniciativas como a Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, a fundação da Revista AU, a Caramelo da FAUUSP e a Ócolum da FAUPUCCAMP, o mercado editorial sofria com os muitos anos de afastamento em relação ao panorama internacional. Neste contexto chegam as primeiras indagações sobre o movimento pós moderno, novas discussões críticas, novos rumos a seguir. São tempos difíceis, caracterizados pela escassez de trabalhos e período no qual um individualismo intrigante surge da falta de organização em torno da classe, que se reflete também na falta de interesse do poder público, das escolas e do mercado editorial.

Nos anos 90 tem início um aquecimento do mercado editorial e do interesse da crítica na produção nacional, com aumento do número de revistas em circulação e lançamento de edições monográficas sobre Lina Bo Bardi, Ramos de Azevedo, Oswaldo Bratke, Lúcio Costa e Vilanova Artigas. Merecem destaque neste contexto volumes dedicados à uma leitura crítica de nossa produção, entre eles a produção de Otilia Arantes, Miguel Pereira e Hugo Segawa.

Na pedagogia é inegável a força das imagens, sobretudo para o consumo rápido, e daí vem a força e o papel determinante das publicações no contexto. O conhecimento se origina na visão, o olhar que faz pensar (percepção e conhecimento). A visão retém em nós a coisa conhecida, mas é pela palavra que podemos conservá-la. Marilena Chauí diz: *“O que é dito se faz ser, se faz visível – tira do esquecimento, tira do oculto, recorda e manifesta”*. (NOVAES, 1997).

A supervalorização da imagem nos meios editoriais leva a uma situação na qual os personagens são fetichizados. A “imagem”, de consumo imediato, acaba por sobrepujar a palavra. O discurso se apropria da imagem para ser compreendido, assimilado e copiado. As novas possibilidades criadas pelas novas mídias permitem uma sincronidade cada vez mais abrangente. A arquitetura atual se personaliza, com afastamento dos dogmas e escolas e cada vez mais se fortalece a figura do leitor como receptor de informações.

*“Um concurso é um meio para se alcançar um fim e não pode se tornar um fim em si mesmo, por isso é fundamental a discussão dos resultados para que se aprimorem os processos.”* (SANTOS, 2002)

## **2.5 A busca por uma metodologia:**

SPADONI (2003), ao se aprofundar na compreensão do período de transição entre a cena moderna brasileira e a condição contemporânea a partir dos anos de 1990, define o período pelo impasse inventivo que se atribui a essa produção. Para o autor a opinião que foi sendo construída por uma bibliografia que foi se formando ao longo dessas décadas, formulou uma espécie de julgamento, cujo maior argumento foi o posicionamento dessa geração logo após a fundação de Brasília e destaca, neste contexto, o papel dos pavilhões das feiras internacionais e, dentre eles, o Pavilhão de Osaka, que classifica como exemplar representativo da sina desta geração, projeto que condensava a tarefa de ter que explicar o Brasil, ainda, após décadas de euforia editorial de algumas das grandes revistas internacionais e após quase uma década da fundação de Brasília.

Em levantamento nas publicações internacionais entre os anos de 1960 e 1990, o autor observa o desaparecimento da produção brasileira dos veículos internacionais, culminando, na década de 1970, com a sobrevivência de apenas dois temas: Brasília e a obra de Oscar Niemeyer. Os poucos textos críticos que se produziram no Brasil no período guardavam também este estigma, o de ser a geração pós-Brasília. Daí o interesse em se entender esse período como anos de transição entre dois momentos históricos, definindo-o como provável elo entre o moderno fundador e a cena contemporânea.

A arquitetura da década de 1970 produziu um volume de obras incomparável em nossa história recente, movida, em grande parte, pela política desenvolvimentista dos governos militares e pelo incremento do mercado da construção. Tamanho volume gerou uma série de percursos

expressos nas publicações especializadas e no próprio conhecimento interno do meio profissional. Paralelamente, nutria-se um sentimento de que essa quantidade não era mais tão representativa daquilo que se convencionou chamar de arquitetura brasileira.

Neste período, um dos caminhos mais profícuos foi o da aproximação com a última versão do movimento moderno internacional a partir da formação brasileira, embasada por um conhecimento técnico acumulado e uma vontade de superação sem contestação do movimento, que o tencionou até o limite dentro de suas próprias referências. O projeto de continuidade do movimento desenvolvido em São Paulo em finais dos anos de 1950, conduzido por Artigas, cuja expressão última seria o Pavilhão Brasileiro na Exposição de Osaka, em 1970, seria outro eixo de continuidade do projeto moderno. Este, ao originar-se num raciocínio processual de lógica construtiva, passa a operar sobre a redução dos elementos definidores do projeto, gerando uma espécie de gramática que irá construir uma potente imagem de si própria. A imagem que ecoou no período da caixa bruta suspensa por quatro ou mais apoios, embora estrutural na solução técnica, seria então figurativa no raciocínio. Na virada da década de 1970 para 1980, encontram-se as primeiras tentativas de reflexão sobre o debate internacional, em curso desde a década anterior. Fruto da invasão midiática do início da década de 1980, o Pós-Modernismo que aqui aportou buscava a tarefa de reconectar o Brasil ao debate e traçar um itinerário crítico ao projeto moderno brasileiro, em especial em sua última versão dominante - a paulista.

A discussão destas trajetórias pretende completar a idéia de que esse tenha sido um momento de transição. O universo elencado de casos, extraído de uma amostragem bastante ampla, é fruto de uma opção, mas considerados representativos da estratégia conceitual montada para a explicação do período.

#### *A opção pelos estudos de caso:*

O presente trabalho opta por lançar um olhar diferenciado sobre os projetos apresentados em concursos e, para tanto, elege 3 momentos considerados de formação para a historiografia da arquitetura brasileira.

O concurso para o Plano Piloto de Brasília, realizado em 1956, é o marco inicial desta trajetória. Momento que se apresenta como marco teórico, crítico e profissional de nossa história e interessa a esta pesquisa pela importância fundamental do discurso de Lúcio Costa. No memorial apresentado no concurso encontramos a complementação perfeita entre desenho e texto, aspecto reforçado pela extrema singeleza dos desenhos apresentados e pela coesão do discurso. É o ponto de partida, inspiração e modelo.

No livro *Pós Brasília*, de Maria Alice J. Bastos (2003), a primeira obra analisada é o Pavilhão de Osaka e a última o Pavilhão de Sevilha. Estes eventos representam momentos importantes, surgidos da mesma necessidade funcional - pavilhão de exposições - e escolhidos pelo mesmo tipo de processo - concurso público. Frutos de um período frutífero da historiografia arquitetônica carregavam a mesma expectativa de sucesso do Pavilhão de Nova York. Além disso, seus autores têm estreita relação conceitual, defendendo opções arquitetônicas muito conectadas.

O tema do pavilhão coloca ainda a questão da representação nacional de uma cultura em eventos providos de grande mística - as Exposições Universais.

O concurso para o Pavilhão de Osaka, realizado em 1969, é o segundo momento de formação elencado. O edifício resultante, mesmo sendo uma construção temporária, tem presença marcante no panorama da crítica arquitetônica e compreender o processo que levou à escolha do projeto, ancorado na análise do discurso apresentado pelos seus autores, oferece um conjunto de reflexões de interesse para esta pesquisa. Neste contexto, vale ressaltar a importância do trabalho profissional e docente de Paulo Mendes da Rocha, que formam um conjunto de forte influência para as gerações seguintes, assim como a identificação dos demais premiados que também se tornariam expoentes importantes da produção nacional.

Após a Expo de Osaka, apenas Sevilha se caracterizaria como Exposição Universal e a possibilidade de uma nova e bem sucedida participação brasileira no evento causou muita expectativa. À tradição brasileira nos eventos, somava-se a configuração de um período de muita discussão sobre os rumos da arquitetura brasileira. O evento mobilizou um número recorde de profissionais e teve uma repercussão enorme na mídia especializada, como em poucos momentos de nossa trajetória. O concurso para o pavilhão, realizado em 1991, é o terceiro objeto de estudo.

Após a discussão destes 3 momentos fundamentais, a próxima questão colocada seria de que maneira eles se refletiriam num percurso que nos levaria até os dias de hoje. Daí a intenção de, após grande lapso temporal, analisar um evento contemporâneo, o concurso para o Museu da Tolerância da USP, realizado no final de 2005.

Após o concurso de Sevilha o período não foi muito favorável aos concursos. Durante toda a década nenhum outro concurso mobilizou profissionais e crítica de maneira tão contundente e pouquíssimos eventos foram bem sucedidos quanto à construção dos objetos pretendidos, o que acarretou uma desvalorização dos processos, que foram perdendo espaço no campo profissional e em seu papel reflexivo. Nesta mesma década assistimos à evolução vertiginosa dos métodos de representação, sobretudo com a popularização da computação gráfica, e a um significativo aumento do acesso às informações, seja pelo maior acesso às publicações estrangeiras e um reaquecimento do mercado editorial nacional ou, ainda, pelo ampliado acesso à internet.

A partir do final da década e o começo do novo século começa a se configurar uma retomada na prática dos concursos, com aumento do número de eventos realizados, muitos participantes e mais interesse da mídia (sobretudo nas publicações “virtuais”). Este aumento, porém, ainda não pode ser quantificado quanto à parcela de obras efetivamente concretizadas.

Para o escopo desta pesquisa interessa discutir até que ponto estas mudanças nos modos de representação e reprodução, frutos desta “revolução” tecnológica, significam um caminho novo e mais democrático (pois a facilidade das novas ferramentas facilitaria o empenho de tempo e recursos dos profissionais, assim como o acesso à informações ) e operam de maneira positiva ou se, por outro lado, levam à uma banalização e transitoriedade das idéias e pouco acrescentam ao desenvolvimento de um corpo de conhecimento.

É com a intenção de analisar esta trajetória que o trabalho parte para a análise de um evento muito recente, o concurso para o Museu da Tolerância da USP, escolhido não só pela sua



contemporaneidade, mas também pelo tema do Museu, de forte apelo conceitual. Este mesmo evento teve uma quantidade expressiva de participantes e distribuiu diversos prêmios.

*Sobre o tratamento do material colhido:*

A análise do discurso elaborado pelos autores dos projetos premiados busca discutir de que maneira o autor (arquiteto) organiza seu discurso, inserido num momento histórico, com determinada função e destinado a uma função específica. A identificação destes elementos fundamentais passa pela resposta às seguintes perguntas:

*Quem:*

A autoria é um dado básico, porém bastante complexo de se determinar, pois na prática arquitetônica várias pessoas intervêm nos processos. O estabelecimento do autor de um projeto também é uma questão complexa devido às variações históricas do papel dos arquitetos. Os valores da equação do tripé clássico em arquitetura: arte, construção e utilidade apresentam variações sociais que podem mudar de geração a geração de profissionais.

*Quando:*

Neste dado se julga o grau de originalidade de um projeto, seu caráter pioneiro, seu significado dentro dos processos de influências internacionais. A reconstrução das distintas fases de projeção expressa as mudanças de atitude do arquiteto, o grau de complexidade, o fluxo de trabalho do escritório, entre outros aspectos. A datação também é importante para estabelecer comparações com datas de realização da obra, pois por muitas vezes a distância entre o momento da concepção do projeto e de sua realização é muito ampla e explica retardos cronológicos.

*Para quem / por que*

Permite aclarar as características de um desenho e o lugar que este ocupa dentro do processo projetual. Alguns desenhos funcionam como pensamentos íntimos desenhados (croquis). Existem desenhos intermediários em diferentes níveis de definição e maturação de um projeto que exploram suas alternativas de desenvolvimentos. Existem desenhos técnicos destinados aos construtores, desenhos realizados para seduzir o cliente ou um comitê, para publicações e ainda aqueles que servem para ilustrar idéias e não necessariamente a expressão de um projeto. Ao estabelecermos a destinação de um desenho saberemos que tipo de informação se pode esperar dele, permitindo indagar sobre os aspectos comunicativos do desenho e reconstruir estratégias de representação de um arquiteto e que imagem este busca promover de si mesmo e de sua arquitetura.

É necessário tratar cada tipo de desenho de acordo com a sua especificidade e dele tirar o maior número de informações. Por exemplo: a análise de uma planta de localização permite o entendimento do contexto urbano e o entorno, a densidade, o tipo de ocupação, as normas urbanísticas, topografia e orientação solar. No caso das plantas, se encontram os espaços

interiores organizados, o que permite uma decisão prévia sobre um programa, que é a instância mais social da arquitetura e requer um consenso sobre os espaços que se consideram necessários para o desenvolvimento de alguma atividade. Nas plantas aparecem ainda os sistemas de composição utilizados na projeção: a presença de simetria ou não, a hierarquia dos espaços, as seqüências de corpos, o manejo das maçãs - indicadores da formação e do universo estético dos arquitetos.

*Como:*

Busca explicitar a organização do discurso organizado pelo autor. Resume as características dos elementos fundamentais do discurso: Invenção a busca e apresentação dos argumentos e a definição dos lugares de argumentação (invenção), a maneira como as idéias forma ordenadas (disposição), a escolha e utilização da linguagem e as estratégias de representação (elocução) e de que maneira este conjunto alcança seus objetivos (ação).

A resposta a estas questões identifica o autor (*quem*), a época na qual está inserido (*quando*), a função do discurso (*por que / para quem*) e a maneira como estes três elementos se explicitam e caracterizam uma retórica específica (*como*).

## **2.6 Comentários:**

Este trabalho busca lançar questões ao discutir a linguagem específica utilizada para definir o projeto arquitetônico em toda a sua complexidade. Toda forma de linguagem tem uma relação de implicações mútuas com a cultura de sua época e se relaciona a diversos outros sistemas de signos.

A linguagem do projeto é o desenho, porém o desenho em suas mais diversas acepções: desde o traço singelo que compõe um croqui até a mais complexa simulação virtual. São "desenhos" porque são representações elaboradas por um autor e são linguagem porque comunicam uma idéia. Qualquer fala (linguagem) envolve uma mensagem e 4 elementos que lhe são conexos: o emissor, o receptor, o tema e o código. É a compreensão desta interação o ponto central desta pesquisa. A ênfase pretendida é sobre a função poética, o que faz de uma mensagem também uma obra de arte.

Esta mensagem, em arquitetura, é o que extingue a distância entre idéia e realização. Nela, a semântica partícula de cada autor, de que forma este manipula o eixo das substituições, a combinação e seleção de elementos, as ambigüidades da codificação e decodificação de um objeto na recepção da mensagem, pode revelar aspectos peculiares do processo de criação fascinante, multifacetado e até certo ponto ambíguo que faz produzir arquitetura.



### **Capítulo 3**

---

**O memorial para o Plano Piloto de Lúcio Costa: Prelúdio de uma trajetória**



### 3.1 Brasília como marco

Para uma melhor compreensão da análise da organização do discurso contido no Memorial de Lúcio Costa é fundamental o entendimento do contexto que envolveu a organização do concurso para o Plano Piloto.

A recusa da oferta de Le Corbusier pelo governo brasileiro e a opção pela realização de um concurso nacional, mais adequado ao momento político, para a escolha do Plano da Nova Capital, resultou num evento tão importante quanto polêmico e que deu início à concretização de uma obra referencial para a arquitetura e o urbanismo do país.

O intenso interesse sobre o concurso, e conseqüente seu questionamento, teve início já na divulgação do edital, que não considerava o trabalho de levantamento de dados preliminarmente encomendado ao escritório MMM Roberto. O programa apresentado aos concorrentes foi considerado vago por uma boa parcela da classe profissional. Figuras de proa como Affonso Reidy e Jorge Machado Moreira optaram pela não participação no evento por considerarem que o problema não estaria bem colocado, à altura da complexidade do projeto pretendido. O resultado do concurso também despertou certa polêmica, ocupando considerável espaço na mídia não especializada.

De maneira geral, os produtos finais apresentados tinham forte inspiração racionalista, influenciados pela Carta de Atenas, dominados pela lógica e disciplina, refletindo, de certa maneira, o momento pelo qual passava a arquitetura brasileira.

É possível ainda relacionar algumas características intrínsecas dos concursos de arquitetura pinçando particularidades de alguns concorrentes: Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Roberto Carvalho Franco, classificados em 3º lugar, apresentaram uma proposta de forte base conceitual, um exercício de demonstração teórica de uma cidade vertical ideal (inovação e ousadia, a busca pelo novo); Carlos Milan, Joaquim e Liliane Guedes, na época recém formados, se tornaram nomes importantes (a revelação de novos talentos), os irmãos Roberto tomaram a frente na criação de polêmicas e questionamentos quanto às premiações e a crítica se fez presente quando da divulgação dos resultados e permaneceu atenta à concretização do objeto proposto.

A participação dos profissionais em atividade divulgou e colocou em discussão as idéias do movimento moderno, vigentes na época, registrando um momento importante, referencial para o desenvolvimento e afirmação da disciplina do urbanismo.

Este evento possibilitou ainda o registro de um importante momento profissional a partir da atuação de vários de seus principais expoentes, que interagiram e se posicionaram em relação às questões colocadas pelo escopo do concurso.

O plano vencedor pode ser citado como um exemplo dos princípios da arquitetura e do planejamento modernistas. Propostos por grupos de vanguarda da Europa Ocidental e União Soviética e adotados no Brasil, estes princípios constituem uma reconceitualização radical da vida nas cidades. Brasília é uma cidade dos CIAM, é o exemplo mais completo já construído das doutrinas apresentadas pelos seus manifestos. A cidade proposta configura uma perfeita

ilustração de como o zoneamento das quatro funções básicas enunciadas na Carta de Atenas pode gerar uma cidade, da mesma maneira como Le Corbusier preconizava em seus escritos.

O cruzamento de vias expressas; as unidades de moradia com aparência e altura uniformes agrupadas em superquadras residenciais com jardins e dependências coletivas; os prédios administrativos, financeiros e comerciais em torno do cruzamento central; a zona de recreação rodeando a cidade são elementos suficientemente marcantes da filiação de Brasília. No plano piloto encontramos muitos elementos baseados no discurso doutrinário de Corbusier: o descongestionamento do centro, o aumento da densidade, meios de circulação, superfícies arborizadas, a modernização funcional, o rompimento do quarteirão tradicional. Mas também existem diferenças marcantes entre Brasília e os conceitos dos CIAM: a arquitetura de Niemeyer é mais leve e icônica que a de Corbusier e o plano de Lúcio Costa inclui um Centro Público - a quinta função - elemento que ainda não havia sido tão bem definido quando Corbusier criou suas cidades ideais.

Além das evidências mencionadas, existe também uma de caráter pedagógico: Lúcio Costa e Niemeyer são discípulos de Corbusier. Sua influência foi decisiva no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira. Costa, em determinado momento, chegou a chamar a obra de Corbusier de *"livro sagrado da arquitetura"*. É inegável que as conferências de Corbusier no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1929 e 1936, tiveram muita influência na formação do pensamento da obra destes dois arquitetos, sem contar o envolvimento na elaboração do projeto do Ministério da Educação, que funcionou como um primeiro passo para a formação e o fortalecimento de uma escola brasileira.

Podemos citar também uma influência direta no caráter do discurso, refletida na utilização de uma linguagem concisa e de certa maneira doutrinária, aliadas à imagem marcante e sintética do croqui, na qual fica clara a influência do estilo de manifesto no modo de escrever do autor do plano.

Discutir o concurso que premiou o plano de Lucio Costa, e especificamente o genial discurso elaborado pelo seu autor, acrescenta um outro olhar sobre o projeto de Brasília, marco referencial, considerada apogeu ou coroamento de um período da produção brasileira e que se tornaria berço de uma trajetória, nem sempre homogênea, por vezes errática, para a arquitetura nacional.

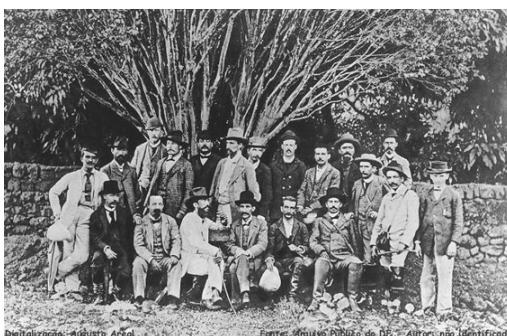
Segundo Maria Alice Bastos (BASTOS, 2003) três aspectos seriam fundamentais para o reconhecimento desta posição referencial: sua coincidência cronológica com uma reversão no rumo político do país que afetaria diretamente a prática arquitetônica; a alteração na expressão formal da arquitetura, com a ascensão da produção paulista em sucessão à escola carioca e a instituição e consolidação da idéia de planejamento e reforma urbana.

Podemos aceitar ou não estas considerações, mas é inegável o papel fundamental de Lúcio Costa na formação de um "saber" profissional e mais ainda do caráter extremamente didático de seus escritos que formaram e ainda formarão diversas gerações de arquitetos, brasileiros ou não.

### 3.2 Sobre o concurso

#### Antecedentes:

A idéia de mudar a capital do Brasil para o interior surgiu em 1789, durante a Inconfidência Mineira, reaparecendo em 1822, defendida por José Bonifácio, que via em tal medida a afirmação da nova personalidade do país, aspiração que ficou ainda mais definida com a Proclamação da República em 1889. A constituição de 1891 estabeleceu uma zona de 14.400 km<sup>2</sup> no planalto brasileiro, no estado de Goiás, para ser demarcada e nela se estabelecer a capital. Esta disposição foi levada a cabo numa missão, chefiada por Luís Cruls, encarregada de se dirigir até o local determinado e traçar seus limites (1892 – 1894).



A missão Cruls (fig.021)

A idéia da nova capital seguiu latente até a constituição de 1946, promulgada após a queda de Getúlio Vargas, que deu prosseguimento aos estudos que levaram à confirmação, com pequenas modificações, da área delimitada pela Missão Cruls. Seleccionada uma região de aproximadamente 52.000 km<sup>2</sup>, dentro da qual seria escolhida uma área de 5.000 km<sup>2</sup> para a implantação do Plano Piloto, foi contratada uma empresa americana de fotogrametria para que num prazo de dez meses seleccionasse os cinco lugares mais adequados. A escolha do lugar definitivo foi promulgada em 1955 sob o governo Café Filho.

O sítio foi escolhido objetivando uma interiorização benfazeja, que possibilitasse a melhor ocupação do território e realizar a intenção de instituir a capital no centro geométrico do país, aliado ainda a fatores econômicos, pois devido a pobreza da região a desapropriação seria barata sem ferir eventuais interesses privados.

Nas experiências anteriores de Belo Horizonte e Goiânia os fatores econômicos tinham precedido as finalidades políticas e imposto uma solução visando sair de uma situação ultrapassada. Em Brasília aconteceu o contrário: a política precedeu a economia e a cidade foi concebida como um meio de esboçar o desenvolvimento e o povoamento de zonas até então abandonadas.

A responsabilidade pela fundação capital cabe fundamentalmente a Juscelino Kubitschek. Quando assumiu a presidência em janeiro de 1956 encontrou o terreno preparado, pois o local já tinha sido determinado, assim como sua transformação por uma barragem que criaria um imenso lago artificial. Neste momento chegou a ser apresentado um esboço do plano piloto pela comissão



dirigida pelo Marechal José Pessoa. Porém, sem a ação de Juscelino o projeto não teria recebido um impulso real, em grande parte porque ele compreendeu que o único meio de evitar o abandono da obra era conduzir a construção num ritmo que colocasse seus adversários perante o fato já consumado. Seu mérito foi ter dotado o empreendimento de um caráter excepcional canalizando o entusiasmo geral, conquistando aliados tão apaixonados pela idéia quanto ele mesmo.

A controvérsia sobre a lógica e efeitos materiais de Brasília não impediu que ela alcançasse o sucesso no plano psicológico. A atmosfera de epopéia com que foi envolta a obra criou o impacto desejado, transformando a cidade num objeto de orgulho, símbolo de uma nova era. A capital foi inaugurada em 21 de abril de 1960 quando ainda era um canteiro de obras e nove meses depois, quando Juscelino deixava o Planalto, poucos blocos residenciais estavam terminados e apenas uma parte da administração já havia se transferido para lá, mas a instalação da cidade era fato consumado.

Situada em Planalto Central semi desértico, a cidade assumiu, após sua implantação, o duplo papel de pólo de atração e base de partida para uma conquista ulterior e, por outro lado, de símbolo das possibilidades futuras do país.

*“Brasília foi a expressão de uma vontade de afirmação da grandeza e vitalidade do Brasil, uma prova de sua capacidade de empreender e da confiança em seu destino”.* (BRUAND, 1991)

#### **A organização do concurso:**

Em 18 de abril de 1956, Juscelino criou a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), órgão que gozava de liberdade e autonomia quase totais, subordinado apenas ao próprio presidente, e que contava com um generoso orçamento. De certa maneira era uma retomada do método elaborado em Belo Horizonte e depois em Goiânia. Sua direção coube a um ex parlamentar, homem de confiança de Juscelino, Israel Pinheiro.

A primeira medida tomada pela Companhia dizia respeito à elaboração de um plano para a cidade. A comissão liderada pelo Marechal José Pessoa já havia se preocupado com a questão. Faziam parte desta comissão os arquitetos Burlle Marx e Affonso Reidy que já haviam esboçado um programa e feito a proposta de chamar Le Corbusier para coordenar os trabalhos, como o que aconteceu em 1936 para a elaboração do projeto para o Ministério da Educação e Saúde. Porém, as circunstâncias naquele momento eram diferentes. A arquitetura brasileira já havia se imposto no cenário mundial e os meios profissionais estavam conscientes disso, não estando mais nossos arquitetos dispostos a atuarem como aprendizes. Além disso, convocar um estrangeiro não seria conveniente para o momento político e contexto psicológico da construção da nova capital.

Le Corbusier, sempre atento às oportunidades, chegou até mesmo a se oferecer para o trabalho, antes de qualquer convite, colaborando ainda mais para incendiar os ânimos dos profissionais nacionais e entidades de classe que se pronunciaram contrários a esta opção.

A partir de 1940, quando do empreendimento da Pampulha, Kubitschek tinha encontrado em Niemeyer um colaborador ideal para sua política de prestígio na qual as construções monumentais desempenhavam papel decisivo. Assim, encarregou o arquiteto das funções de diretor do Departamento de Arquitetura da Companhia Urbanizadora, confiando-lhe a missão de

projetar o conjunto de edifícios mais representativos da futura capital e por certo optaria por confiar-lhe também o plano da cidade. Niemeyer, porém, declinou da oferta, e após ter sugerido num primeiro momento o nome do próprio Costa para elaborar o plano, aconselhou a instituição de um concurso puramente brasileiro, organizado com a participação do Instituto dos Arquitetos do Brasil, prestando, desta maneira, uma satisfação a seus colegas arquitetos, ao mesmo tempo que também reservava para si certas responsabilidades e garantias, sendo membro do júri.

O concurso constituía uma rara oportunidade para os profissionais e um marco para a arquitetura brasileira. Até então o planejamento urbano existia em escala reduzida e a atividade não era muito divulgada. Sobretudo, teve papel importante na divulgação da expressão e do conceito de plano diretor. Na época ainda havia muita discussão sobre o significado da palavra urbanismo, muitos o limitavam ao provinciano embelezamento da cidade, admitindo-o como atribuição do arquiteto, outros o confundiam com saneamento e melhor tráfego, como especialização da engenharia. A realização do concurso e a participação quase exclusiva de arquitetos assessorados por equipes de engenheiros, sociólogos, agrônomos, sanitaristas, economistas e outros profissionais deu à palavra plano diretor uma conceituação mais clara de planejamento integral, envolvendo a previsão de todas as facetas da vida urbana, criação de espaços, zoneamento e utilização diversificada do solo.

As condições básicas do edital, publicadas no Diário Oficial de 20 de setembro de 1956, não foram exatamente as que o Instituto dos Arquitetos tinha redigido durante um trabalho coletivo, na qual prevalecera o trabalho técnico do escritório MMM Roberto. Encontrou-se no edital um programa vago, especificando o número final de 500.000 habitantes previstos, sem a exigência de apresentação de nenhum estudo geográfico e sociológico prévio, o que evitava a preeminência de equipes já constituídas, como por exemplo, a do escritório MMM Roberto, que neste setor poderia se colocar consideravelmente à frente dos outros profissionais.

O edital exigia apenas um traçado básico da cidade indicando os principais elementos da estrutura urbana (em escala 1: 25.000) e um relatório justificativo.

Não havia também um compromisso absoluto quanto à realização do projeto vencedor, o que gerou uma série de questionamentos da parte do IAB e a publicação posterior de esclarecimentos. Ficava também bem definido que os projetos dos edifícios principais da cidade não seriam contratados via concurso conforme a lei para edifícios públicos vigente à época. Estes edifícios ficariam a cargo da Novacap, e conseqüentemente, de Niemeyer.

O júri seria composto na maioria por representantes determinados pela Companhia na qual Niemeyer tinha papel predominante. O júri foi composto pelo presidente da Novacap (Israel Pinheiro, que não tinha direito a voto), um representante do IAB (Paulo Antunes Ribeiro), um representante da Associação dos Engenheiros (Horta Barbosa), dois representantes do departamento de urbanismo da Novacap (Niemeyer e o editor Stamo Papadaki), dois urbanistas estrangeiros (William Holford, responsável pelo Plano Regulador de Londres) e André Sive (arquiteto francês, conselheiro do Ministério da Reconstrução de seu país).

A oposição de Reidy, Moreira e dos Roberto com respeito aos critérios do Edital acabou por acarretar uma crise no IAB que culminou na demissão de Niemeyer do posto de vice-

presidente da instituição. Mas, mesmo assim, a única concessão realizada frente às pressões foi o prolongamento da data de entrega dos trabalhos até 11 de março de 1957.

Os únicos dados fornecidos aos concorrentes foram um planalto e um lago artificial. A preocupação formal, na implantação, comum a muitos projetos, denotava não apenas a ausência de dados e o caráter político que se desejava exprimir à cidade, como também certa inexperiência coletiva no campo do urbanismo, revelada na timidez com que se conceituava a relação entre a capital e sua região.

Mesmo com um prazo exíguo para trabalhar, 26 equipes entregaram seus trabalhos. Todas as equipes inscritas eram lideradas por arquitetos, ilustrando uma tendência do urbanismo brasileiro.

O júri reuniu-se no período de 12 a 16 de março de 1957, quando pronunciou o resultado definitivo por unanimidade, exceto por Paulo Antunes Ribeiro que preferiu abster-se, declarando o projeto de Lúcio Costa vencedor.

A publicação dos resultados desencadeou discussões na imprensa carioca e paulista, com destaque para as severas críticas de Marcelo Roberto, consideradas pela literatura de referência, um tanto injustas e baseadas mais na derrota do concorrente que muito havia investido no processo, do que em bons argumentos.

Uma das polêmicas surgidas com a publicação do resultado dizia respeito à abstenção do voto de Paulo Antunes Ribeiro e a sugestão do arquiteto para que fossem declarados vencedores os 10 projetos pré-selecionados na primeira rodada de julgamento, acrescidos ainda de um décimo primeiro projeto que, segundo o jurado, muito se assemelhava ao de Costa em suas proposições. Estes 11 projetos vencedores deveriam então formar uma grande comissão para elaborar o plano definitivo, sugestão que foi recusada pelo restante do corpo de jurados.

Esta atitude pode ser creditada a uma extrema e discutível preocupação com a perfeição ou ainda ao desejo de acomodar os interesses da classe profissional, e se mostrou irreal pois não apresentava garantias de que a obra decorrente seria de qualidade e ainda não se encaixaria de forma alguma dentro do acelerado programa de implantação da nova capital. Além disso, parecia ainda mais inviável aglutinar 11 propostas que em vários aspectos chegavam a ser completamente antagônicas. A passagem deixa entrever que o jurado não se absteve por discordar da qualidade das proposições do projeto de Costa, uma vez que insistiu em resgatar um projeto de conceito semelhante, mas talvez, por ser representante do IAB, tencionava permitir uma maior participação de profissionais no processo e tornar a presença do Instituto mais efetiva, já que certamente o funcionamento desta “nova” equipe de trabalho requereria sua gestão.

Em sua maioria, a crítica nacional reagiu de maneira favorável ao resultado do processo. A reação da crítica internacional foi mais demorada e se manifestou, sobretudo quando a cidade começou a tomar forma e já não relacionada ao evento do concurso, mas aos destinos da cidade materializada.

Alguns rumores chegaram a questionar a honestidade do concurso, acusando Niemeyer e Costa de conluio. Sem dúvida o anonimato não impediu que Niemeyer entreviesse a autoria de Lúcio Costa na proposta vencedora, mas esta proposta era tão adequada ao desenvolvimento da

arquitetura desejada por ele que não se faz necessário buscar outras motivações para sua preferência. Além disso, foram os arquitetos estrangeiros que tiveram posição predominante no julgamento e Niemeyer nada mais fez além de endossá-los.

A simplicidade do desenho, da concepção do plano e a concisão do memorial do projeto vencedor tornaram acessível aos leigos a compreensão do documento e seu excepcional alcance.

### O “discurso” do concurso:

A opção de Juscelino pelo concurso já carrega em si um forte conteúdo retórico. Político habilidoso, JK entreviu no concurso a oportunidade de fortalecer sua empreitada e dotá-la de um caráter coletivo, mais do que desejável.

A opção pela valorização da arquitetura nacional (e seus profissionais) em detrimento da oferta de Le Corbusier (profissional estrangeiro de renome, “mestre” da geração moderna brasileira) com certeza teve a clara intenção de fortalecer o caráter nacionalista da tarefa da construção da nova capital. Politicamente não seria uma ação conveniente para JK, sobretudo no que concerne à formação de uma coalizão em torno da idéia (JK sabia que todo apoio seria bem vindo), correndo ainda o risco de oficializar certo servilismo cultural com o “Velho Mundo”.

A arquitetura brasileira estava em franca expansão, os profissionais em atividade tinham consciência já da “maioridade” adquirida e não estariam tão dispostos a atuar como aprendizes perante o mestre. A construção da nova capital, e tudo que ela poderia (e precisava) significar, deveriam estar a cargo da classe profissional nacional.

A participação de Niemeyer na decisão pelo concurso e sua organização foi marcante. Neste aspecto também vale ressaltar a recusa do arquiteto em fazer ele mesmo o plano urbanístico. O mesmo Niemeyer sugeriu que Lucio Costa fizesse o Plano Urbanístico, porém este, por sua vez, sugeriu a adoção de um concurso de nível nacional, certamente uma visão despojada, corporativa e engajada da profissão, atitude que se fará presente em toda a trajetória do arquiteto.

Embora o trabalho de Niemeyer já fosse reconhecido no Brasil e fora dele, a preocupação com a formalização de um cenário profissional – com espaço para diversos profissionais discutirem suas idéias - era muito importante (assim como a criação de um corpo profissional relevante) e a idéia do amigo Costa recebeu seu total apoio. A posição de Niemeyer fica ainda mais clara quando, na ocasião da declaração dos resultados do concurso, ele afirma (na posição de presidente do júri):

*“O concurso para o Plano Piloto de Brasília representa incontestável vitória dos nossos arquitetos, pela primeira vez convocados a decidir tão magna questão. Seu resultado, premiando um grande projeto e classificando em segundo lugar o plano de uma equipe de jovens arquitetos, constitui, outrossim, considerável incentivo aos que iniciam na profissão. Não importam as discussões surgidas sobre o assunto. Tudo era de esperar, considerando o interesse profissional em jogo. E se houve fatos a lamentar, se no meio das paixões, alguns se desmandaram, o tempo se incumbirá de reconduzi-los à serenidade e à razão. O concurso de Brasília, com a vitória do Projeto de Lúcio Costa, abre nova etapa para o urbanismo no Brasil.”*

Nesta declaração também fica clara a resposta àqueles que, num primeiro momento criticaram os termos do concurso e ainda, à série de polêmicas surgidas quando da divulgação dos resultados. O arquiteto não deixa de criticar aqueles que se pronunciaram contrários à decisão do júri e atribui às objeções surgidas a um excesso de interesse profissional das partes envolvidas (veladamente sugere certo egoísmo de alguns), e provoca, sutilmente, os críticos ao considerar que, passado o calor das paixões, os críticos voltariam à *“serenidade da razão”*. Ressalta ainda o papel do concurso como marco para a disciplina do urbanismo no Brasil.

Algumas das críticas mais severas ao processo partiram do próprio Instituto dos Arquitetos. O IAB participou ativamente para a adoção de um concurso público, aberto a todos os profissionais em atividade, preparando um extenso trabalho de referência, que foi descartado quando da publicação do edital. O fato gerou um embate com o IAB, que julgou o material divulgado muito sumário. Em oposição às críticas recebidas, a organização do concurso justificava a simplificação do edital, que desconsiderava o relatório desenvolvido pelo Instituto pelo fato de que este favoreceria equipes já estruturadas e aqueles envolvidos na elaboração do material de referência. A organização do concurso ainda alegava que desta maneira (com o regulamento apresentado) o processo seria o mais democrático possível.

A polêmica gerada, amenizada por algumas poucas modificações no edital e até pelo próprio andamento do concurso, reaparece com a abstenção do voto de Paulo Antunes Ribeiro e às críticas desfavoráveis ao resultado em si, encabeçadas pelos irmãos Roberto. Com sua declaração, Niemeyer parece querer responder a todo este conjunto de acontecimentos.

E estabelece de pronto a importância e sucesso do evento em todos os seus aspectos, seja na escolha do melhor projeto; na oportunidade aos jovens de opinar em tão importante questão e conseqüentemente se lançarem na profissão com mais reconhecimento; ou ainda na constituição e promoção de um campo de conhecimento. Nas palavras do próprio arquiteto: *“abre nova etapa para o urbanismo no Brasil”*.

### **Sobre o edital:**

No jornal "O Globo", de 25 de maio de 1956, foi publicada a seguinte declaração de Juscelino:

*“Pretendo pedir ao Instituto de Arquitetos do Brasil que me apresente um plano piloto. Recebi uma carta, há poucos dias, de Le Corbusier propondo mandar um plano piloto para a nova Capital. Venho, agora, observando e notando que os arquitetos brasileiros não receberam bem esta medida do governo chamando também arquitetos estrangeiros para a elaboração do projeto. Espero que o Instituto de Arquitetos do Brasil ofereça ao governo um plano piloto a ser desdobrado num plano definitivo para julgamento por arquitetos nacionais e estrangeiros”*.

Júlio Katinsky apresentou, porém, uma versão diferente para a definição do concurso pelo presidente:

*“[...] quando o presidente Juscelino Kubitschek decidia empreender a construção da nova capital, convidou o arquiteto Oscar Niemeyer para projetá-la: plano urbanístico e edifícios oficiais em conjunto. Entretanto o arquiteto, aceitando o desafio de projetar os edifícios oficiais, preferiu convidar o arquiteto Lucio*

*Costa para elaborar o plano urbanístico. Foi este último arquiteto que sugeriu a organização de um concurso público nacional sob o patrocínio do Instituto dos Arquitetos do Brasil.”*

Vários grupos disputaram as eleições de 1956 para a direção do IAB, dada a importância da participação do Instituto na realização do concurso. Ao final, Ary Garcia Rosa foi reeleito presidente e Oscar Niemeyer vice-presidente. A nova gestão apresentou à Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal a redação das condições básicas do edital, que resultava de um trabalho coletivo, em que parece ter prevalecido os critérios técnicos defendidos pelos irmãos Roberto.

No Diário Oficial de 20 de setembro de 1956 foi publicado pela Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal, transformada em Novacap, o Edital do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, datado do dia 19 de setembro de 1956. Suas bases, para surpresa de muitos, não correspondiam integralmente ao sugerido pelo IAB, o que foi motivo de novas reclamações por parte de vários arquitetos.

O Edital exigia muito pouco, só o plano piloto e o seu relatório justificativo, mas facultava muito. Permitia a apresentação de uma série de estudos e dados, que acabariam por constituir um plano regional. Enquanto colocava o Relatório Belcher, uma infinidade de informações relativas aos aspectos físicos da área do Distrito Federal, à disposição dos concorrentes para consulta, não estabelecia ou indicava qualquer definição relativa à nova cidade, na forma de um programa preliminar, nem ao menos a população prevista. As bases do Edital permitiam que fossem desenvolvidas propostas muito diferentes umas das outras, tanto no que se refere ao detalhamento das soluções e das suas justificativas como às características da cidade.

O IAB, como já mencionado, acabou condenando o Edital, como expressão da opinião geral do meio técnico. As principais divergências resumiam-se aos seguintes pontos:

- Tempo exíguo para o desenvolvimento dos trabalhos: 120 dias a partir da abertura das inscrições. O IAB contava com um prazo de seis meses.
- Ausência do programa político-administrativo e da definição da população prevista. Ausência de dados mínimos indispensáveis para a definição de uma base comum para a formulação do plano pelas equipes e para o julgamento das propostas pelo júri.
- Apenas facultava a apresentação de dados que comprovassem estudos básicos indispensáveis à solução do problema, considerados pelo IAB fundamentais para a avaliação das soluções.
- Não estabelecia que os principais edifícios públicos seriam, também, contratados por concurso, e sim contratados a critério da Novacap .
- Ausência de garantias ao vencedor quanto ao desenvolvimento do projeto. Marcelo Roberto, afirmava ser mais uma questão de ética profissional do que de honorários, pois não se tratava de vender anteprojetos e sim de considerá-los como demonstração das diretrizes que os autores imaginavam desenvolver no projeto definitivo.

Oscar Niemeyer, contrariando a direção do IAB, e por isso demitindo-se da vice-presidência, declarou seu apoio ao Edital, considerando adequadas as modificações introduzidas.

Defendia que as condições seriam satisfatórias para qualquer arquiteto e ao mesmo tempo democráticas, pois não exigiam um detalhamento desnecessário, permitindo que escritórios menores ou mais jovens concorressem em igualdade de condições com os escritórios maiores.

Tinha, no entanto, mais razões para manifestar o seu apoio. Com a criação da Novacap no mesmo dia da publicação do edital, Niemeyer passou a integrar a equipe do governo na condição de chefe do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da companhia. Sua proximidade com Juscelino era grande, assim como sua interlocução com a Presidência. Após a divulgação do Edital, soube-se também que o arquiteto já estava desenvolvendo projetos para alguns edifícios da nova capital.

As indefinições do concurso preocupavam os concorrentes quanto à sua seriedade, além das manifestações quanto a um possível favorecimento de Lucio Costa. A crítica aos termos do edital acabou por gerar algumas modificações no edital, porém sem grandes alterações conceituais.

Em resumo, o edital apresentado era bastante sucinto. Estipulava as condições para a participação no concurso e descrevia o programa a ser cumprido de maneira resumida. Esta simplicidade permitia que os participantes tivessem certa liberdade no enfoque da questão. Um traçado básico e um relatório justificativo era tudo que o edital solicitava, independentemente da complexidade do escopo do projeto. O edital facultava (e facultar é diferente de solicitar) a apresentação de outros elementos auxiliares, de caráter mais técnico, cuja inclusão no escopo do trabalho ficava a critério do concorrente.

Também deixava claro que os edifícios não seriam objetos do certame e seriam decididos em deliberações posteriores e deixava mais que implícito que tais edifícios seriam comissionados a Oscar Niemeyer.

### **Participantes:**

26 equipes entregaram suas propostas:

- Plano n°1: Carlos Cascaldi, arquiteto*  
*João Vilanova Artigas, arquiteto*  
*Mario Wagner Vieira da Cunha, sociólogo*  
*Paulo de Camargo e Almeida, arquiteto*
- Plano n° 2: Boruch Milmann, arquiteto*  
*João Henrique Rocha, arquiteto*  
*Ney Fontes Gonçalves*
- Plano n° 3: Jorge Wilhelm, arquiteto*
- Plano n° 4: Reduto Engenharia e Construções S. A.*
- Plano n° 5: Eurípides Santos, engenheiro arquiteto*
- Plano n° 6: Alfeu Martini, engenheiro arquiteto*
- Plano n°7: José Otacílio de Sabóia Ribeiro, engenheiro*
- Plano n° 8: Marcelo Roberto, arquiteto*  
*Maurício Roberto, arquiteto*
- Plano n° 9: Ricardo Brasília Paes de Barros Schroeder, engenheiro*

- Plano n° 10: *Rubem de Lima Dias*
- Plano n° 11: *Oswaldo Corrêa Gonçalves, arquiteto*
- Plano n° 12: *Joaquim Guedes, arquiteto*  
*Liliana Guedes, arquiteto*  
*Carlos Millan*  
*Domingos Azevedo, arquiteto*
- Plano n° 13: *João Batista Correa da Silva*
- Plano n° 14: *Inácio Chaves de Moura, arquiteto*
- Plano n° 15: *Flávio Amílcar Régis do Nascimento, arquiteto*
- Plano n° 16: *Pedro Paulo de Meio Saraiva, arquiteto*  
*Júlio José Franco Neves, arquiteto*
- Plano n°17: *Rino Levi, arquiteto*  
*Roberto Cerqueira César, arquiteto*  
*Luiz Roberto de Carvalho Franco, arquiteto*
- Plano n°18: *João Kahir*
- Plano n°19: *Edgar Rocha Souza, arquiteto 44*
- Plano n°20: *José Geraldo da Cunha Camargo, arquiteto*
- Plano n°21: *Pedro Paulino Guimarães, arquiteto*
- Plano n°22: *Lúcio Costa, arquiteto*
- Plano n°23: *Marcelo Rangel Pestana, engenheiro*  
*Héran Ocampo Landa, arquiteto*  
*Vigor Artese, arquiteto*
- Plano n°24: *Henrique Ephim Mindlin, arquiteto*  
*Giancarlo Palanti, arquiteto*
- Plano n°25: *José Marques Sarabanda, arquiteto*
- Plano n°26: *Milton C. Ghiraldini, arquiteto*

*Nota publicada no jornal Folha da Manhã de 16 de março de 1957 informava que Lúcio Costa entregara sua proposta depois das 23 horas do dia 11, enquanto os demais candidatos o haviam feito antes das 18 horas. A nota informava, ainda, que o Edital não estabelecia horário. Este fora definido, porém, pelo telegrama distribuído pela Novacap.*

### **Sobre o julgamento:**

#### **As atas:**

O primeiro documento, de 12 de março de 1957, trata da primeira sessão de julgamento e inicia sua narrativa a partir do relato do cumprimento das questões burocráticas do processo de julgamento – data, participantes, programação, métodos adotados para apreciação dos projetos.

Grande parte deste documento é dedicada à descrição das discordâncias entre os componentes do júri no desenvolvimento destas questões práticas. Holford propôs que se fizesse uma pré-seleção entre todos os trabalhos entregues e que apenas após esta primeira triagem, fosse realizado um estudo pormenorizado destes selecionados, ao que se opôs Paulo Antunes Ribeiro, que defendia uma análise preliminar criteriosa (e mais demorada) de todos os participantes. A proposta de Paulo Antunes foi derrotada em votação na 1° sessão do júri.



A 2ª sessão registrada, datada de 16 de março de 1957, explica o desenvolvimento do processo entre os dias 12 e 16 de março: 10 projetos foram pré selecionados e foi sugerido que os 3 jurados estrangeiros trabalhassem em separado, analisando os selecionados, para que depois seus pareceres fossem discutidos, em reunião com o júri completo. O dia 14 seria dedicado a estudos individuais para que no dia 15 os integrantes voltassem a se encontrar, para então deliberar conjuntamente sobre o julgamento. A partir deste esclarecimento, o documento registra os critérios adotados para a avaliação das propostas (fruto da discussão conjunta do júri).

Fica bem definida na eleição de tais critérios a “vocação” esperada para uma Capital Federal, que deveria “expressar a grandeza de uma vontade nacional” e, ainda, ser “diferente” de qualquer outra cidade de função similar. Fica evidente não são a valorização do caráter simbólico da nova cidade, mas também da “originalidade” das soluções adotadas para sua criação. Tais aspectos apareciam lado a lado com o correto desenvolvimento do caráter funcional da cidade, no qual ficava explicitado também a necessidade da primazia da função governamental, em torno da qual se organizariam as demais funções. O relatório explicava que, num primeiro momento de deliberação, prevaleceria o julgamento do caráter funcional (da capacidade técnica demonstrada) e que, os projetos que apresentassem a devida consistência neste aspecto seriam então analisados pela síntese arquitetônica.

Desta forma, elenca os elementos funcionais relevantes:

- a consideração dos dados topográficos
- a extensão da cidade projetada em relação com a densidade de habitação (escala humana)
- o grau de interação e as relações dos elementos entre si
- a ligação orgânica entre a cidade e os arredores (plano regional).

E sobre a síntese arquitetural destaca:

- a composição geral
- a expressão específica da sede do Governo.

*“O Júri realizou diversas reuniões a fim de escolher entre os vinte e seis projetos apresentados, o que melhor serve para a base da Nova Capital Federal. Inicialmente procurou o Júri definir as suas atribuições. De um lado, considerou-se que uma Capital Federal, destinada a expressar a grandeza de uma vontade nacional, deverá ser diferente de qualquer cidade de 500.000 (quinhentos mil) habitantes. A Capital, cidade funcional, deverá além disso ter expressão arquitetural própria. Sua principal característica é a função governamental. Em t rno dela se agrupam todas as outras funções, e para ela tudo converge. As unidades de habitação, os locais de trabalho, os centros de comércio e de descanso se integram, em todas as cidades de uma maneira racional entre  les mesmos. Numa capital tais elementos devem orientar-se “além disso, no sentido do próprio destino da cidade: a função governamental”. O Júri procurou examinar os projetos, inicialmente, sob o plano funcional, e, em seguida, do ponto de vista da síntese arquitetônica. A) Os elementos funcionais são: 1 (um) a consideração dos dados topográficos; 2 (dois) a extensão da cidade projetada em relação com a densidade de habitação (escala humana); 3 (tr s) o grau de interação, ou sejam as relações dos elementos entre si; 4 (quatro) a ligação orgânica entre a cidade e os arredores (plano regional). B) A síntese arquitetural compreende: 1 (um) composição geral; 2 (dois) expressão específica da sede do Govêrno”. ( transcrição de trecho da ata – para a leitura do texto integral consultar o o anexo I)*

A partir destas colocações iniciais, são destacados os projetos das equipes de Milmann, MMM Roberto, Rino Levi e Lucio Costa, ressaltando a dificuldade encontrada na tarefa, sobretudo na dificuldade de encontrar projetos que desenvolvessem de maneira satisfatória os componentes funcionais, sem prejuízo dos aspectos plásticos, assim como a situação inversa.

A organização da ata “prepara” o anúncio do vencedor a partir do contraponto das falhas de seus concorrentes. Naquilo que os outros tiveram dificuldade (a conciliação dos aspectos plásticos e funcionais) era justamente onde o projeto vencedor era mais forte. A declaração do júri expressa na ata não deixa dúvidas quanto a certeza, por parte de seus integrantes, do acerto da escolha, o plano vencedor é declarado “obra de arte”, o que transcende a simples constatação de sua superioridade, mas deixa clara sua importância num contexto muito mais amplo.

O segundo prêmio, atribuído à equipe de Milmann, é justificado pela conveniência da densidade adotada. Os projetos da equipe de Rino Levi e dos irmãos Roberto são contemplados com o terceiro lugar, empatados, pela competência técnica, embora com reconhecimento de valores e desenvolvimentos bem diferentes. O primeiro pela competência técnica dos edifícios apresentados, com certeza uma menção ao arrojo da solução extremamente verticalizada, resolvida com bastante rigor, e os segundo pela competência do desenvolvimento regional.

Os quintos prêmios são apenas anunciados, sem nenhuma justificativa, saberemos de suas qualidades e deficiências somente pelo resumo gráfico apresentado pelos julgadores estrangeiros.

*“O Júri se deparou com uma tarefa difícil ao tentar estabelecer uma classificação dos projetos segundo os aspectos funcional e plástico. Realmente, desde logo foi constatada uma contradição. É que, enquanto certos projetos podiam ser escolhidos tendo em vista determinadas qualidades de ordem funcional, ou mesmo pelo conjunto de dados funcionais, se encarados em seu aspecto plástico não se mostravam igualmente satisfatórios. Outros projetos, preferíveis sob o ângulo arquitetural, deixavam a desejar quanto ao lado funcional. O Júri procurou encontrar uma concepção que apresentasse unidade e conferisse grandeza à cidade, pela clareza e hierarquia dos elementos. Na opinião de seus membros, o projeto que melhor integra os elementos monumentais na vida quotidiana da cidade, como Capital Federal, apresentando uma composição coerente, racional, de essência urbana - uma obra de arte - é o Projeto nº 22 (vinte e dois) do Senhor Lúcio Costa; para o segundo prêmio, propõe o Projeto de nº 2 (dois) de Boruch Milmann e outros, que apresenta uma densidade conveniente, agrupando de maneira feliz as habitações na beira do lago. Propõe, em seguida, que sejam reunidos o terceiro e quarto prêmios, e atribuídos aos Projetos de nº 17 (dezesete) por apresentar uma alta qualidade plástica em harmonia com uma grande competência técnica, e o de nº 8 (oito) por sua ampla pesquisa de desenvolvimento regional e seus estudos aprofundados dos problemas econômicos e administrativos. O júri propõe, finalmente, seja concedido o quinto prêmio aos seguintes projetos: nº 24 (vinte e quatro), de Henrique E. Mindlin, e Giancarlo Palanti; nº 26 (vinte e seis), de Construtécnica S.A., e nº 1 (um), de Carlos Cascaldi, João Vilanova Artigas, Mário Wagner Vieira e Paulo Camargo e Almeida”. (transcrição de trecho da ata – para a leitura do texto integral consultar o o anexo I)*

A partir deste ponto, a ata descreve minuciosamente o impasse criado pela não aceitação dos critérios adotados por um dos membros do júri, Paulo Antunes Ribeiro, que para declarar seu voto (ou melhor, “não voto”) relata passo a passo, minuciosamente (e de maneira bastante cansativa e repetitiva) as atividades do júri, assim como suas discordâncias quanto aos processos

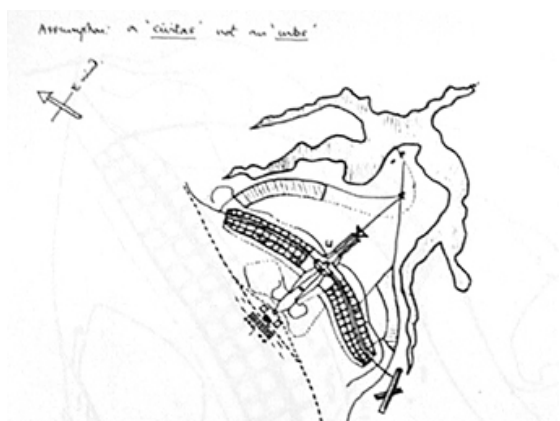
adotados. O arquiteto foi voto vencido em suas solicitações e embora tenha se esforçado para combater o resultado final, este foi declarado e confirmado “quase” de maneira unânime. Inclusive, ao lermos a ata fica bem explícito que as colocações do arquiteto não mereceram muita atenção de seus colegas que de maneira breve e direta se declararam contra os questionamentos apresentados. A inclusão de seu voto em separado pareceu ser uma imposição do próprio arquiteto e se apresenta quase como um anexo no texto do documento. A atitude do jurado-arquiteto pode ser entendida como ato político, que buscava contentar a muitos profissionais de uma só vez, sem querer assumir a responsabilidade pela escolha de um vencedor. Foi considerada impraticável pelos demais membros do júri e rejeitada sem maiores discussões.

É interessante perceber na leitura do processo a força da opinião dos jurados estrangeiros, que organizaram suas impressões sobre os projetos num “resumo gráfico”. A síntese (leitura) apresentada pelo grupo parece tão clara e coesa (devido à força imagética dos resumos visuais apresentados, acompanhados de tópicos), que sua apresentação parece realmente ter conduzido o processo de julgamento. A opinião destes jurados foi aceita com certa facilidade pelos demais membros, o que pode ter contribuído em grande parte para a veemente discórdia do representante do IAB, julgando tal apreciação muito rápida e arbitrária. O grupo dos “estrangeiros” elaborou um relatório no qual dividiram o julgamento em: suposição da proposta, críticas (desvantagens) e vantagens (qualidades principais), acompanhados de croquis dos planos gerais das propostas.

Vale a pena o registro deste material, sobretudo pelo inteligente uso do “croqui” aliado ao texto para a síntese e julgamento de propostas tão complexas e diversas entre si.

Sobre o projeto vencedor:

*“Uma civitas e não uma urbs”*



(fig.022: croqui síntese do vencedor)

Fica evidente o “sucesso” das palavras de Lúcio Costa, pois os próprios jurados a utilizaram para apresentar a síntese do projeto. Não era preciso elaborar uma síntese a partir da análise, ela já estava expressa no corpo do projeto.

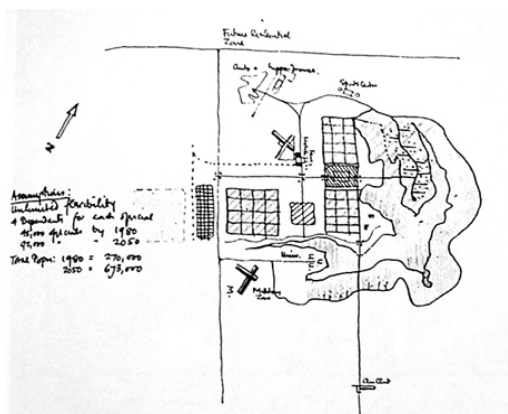
As críticas elencadas pelos jurados se focam na demasiada quantidade indeterminada de terra entre o centro governamental e o Lago, na localização do aeroporto, a não utilização da parte

mais longínqua do lago e as penínsulas para habitações, a não especificação do tipo de estradas regionais. As descrever as vantagens do plano destacam: “O único plano para uma capital administrativa do Brasil”. Depois desta eloqüente afirmação, nada mais precisaria ser acrescentado. O plano de Costa é definido como legítimo representante do espírito do século XX: “é novo, livre, aberto, disciplinado sem ser rígido.” A novidade e a liberdade da proposta não diminuam a sua seriedade e disciplina, porém destacava que a disciplina apresentava não levava à rigidez. A feliz opção de palavras, com o jogo de antônimos sucessivos, reforça a amplitude do alcance da proposta.

Complementam os elogios, a facilidade da compreensão dos elementos, o plano é claro, direto e fundamentalmente simples. Ainda são citadas como qualidades as boas possibilidades de crescimento da cidade e a boa localização das embaixadas. Fica explícito nas colocações deste documento o “otimismo” do júri, na confiança no progresso e na evolução do homem. Não é a toa que o plano é citado como dotado do espírito do século XX, o futuro preparado no presente, encarado como responsabilidade do homem e sedimentado na sua justa ação.

*“Devemos partir do geral para o particular – e não de modo contrário. O que é geral pode ser expresso de maneira simples e breve; mas é mais fácil escrever uma carta longa do que uma curta. Inúmeros projetos apresentados poderiam ser descritos como demasiadamente desenvolvidos; o de nº 22 ao contrário, parece sumário. Na realidade, porém explica tudo que é preciso saber nesta fase; e omite tudo que é sem propósito.”*

Fica explícita a preferência do júri pela fundamentação da “idéia” central. O texto, hábil, faz interessante analogia com a “carta”, meio de comunicação comum a qualquer homem e que portanto explica de maneira bem familiar - leiga - a importância da simplicidade e da síntese. Na opinião do júri, o projeto explica o necessário e omite (mas não quer dizer que não considera) o que poderia ser tratado posteriormente. Em suma, são elogiadas a síntese, a brevidade e a valorização do essencial expressas no projeto de Costa, que transparecem claramente devido à correta e eficiente organização do discurso.

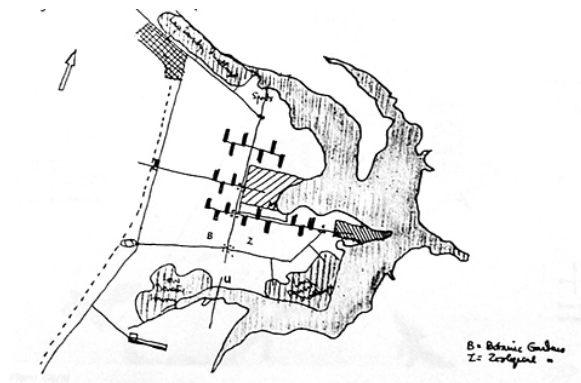


(fig.023: 2º colocado – Milmann, Rocha e Gonçalves)

O segundo lugar atribuído a Milmann, Rocha e Gonçalves é descrito, sobretudo, sob suas especificações funcionais: a flexibilidade ilimitada, o número de funcionários previstos e a previsão da população total. É criticado, entre outros aspectos, pelo isolamento do centro comercial, pela

impossibilidade de desenvolvimento progressivo das áreas e o encarecimento causado pelo sistema viário adotado. Como já mencionado na ata de julgamento, o projeto apresenta como vantagens a atraente localização das habitações e o bom desenvolvimento da densidade.

Tudo leva a crer que o projeto foi considerado “correto” em suas proposições, mas é descrito e criticado de maneira tão “burocrática” e descritiva, que fica evidente que não apresentava a mesma força do projeto vencedor. É a premiação pelo conjunto coerente, sem arroubos e/ou paixões (pelo menos é o que se deduz da leitura das anotações dos jurados).



(fig.024 : 3º colocado – Rino Levi)

O plano de Levi, Cerqueira César e Carvalho Franco, classificado em terceiro lugar, é descrito pela sua proposta de adensamento organizado em blocos de edifícios altos.

É criticado pela ausência de centro de transporte, as conseqüentes pistas de alta velocidade entre os edifícios e pela altura, julgada desnecessária. Um fator importante ressaltado nestes comentários é o fato de que do ponto de vista plástico, seriam os edifícios de apartamentos que dariam força à capital e não os edifícios governamentais (mais uma vez aparece a preocupação com a questão do caráter simbólico de uma capital). Por outro lado, os edifícios apresentados eram elogiados pela boa aparência e orientação. Era sem dúvida um projeto coeso e bem desenvolvido e, ao que parece, foi premiado pelo arrojo e competência técnica demonstrada na resolução de proposta tão inusitada.



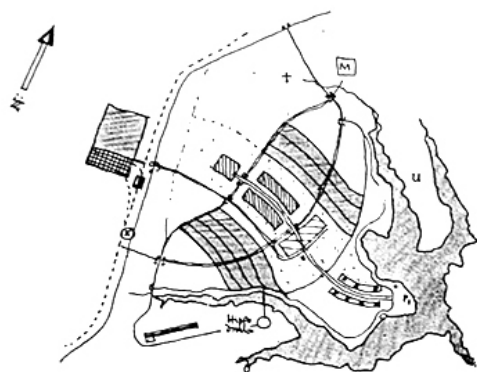
(fig.025: 3º colocado – MMM Roberto)

O projeto de MMM Roberto, de caráter extremamente técnico em suas suposições e propostas, é criticado de maneira bem dura no que diz respeito ao “bem estar” da população. É classificado de “desumano a ponto de serem controladas e restringidas todas as posições e

circulação”. Fica também registrada a incongruência entre a intenção dos autores ao propor uma “cidade do bem estar”, que se revelava, no pensar dos jurados, tão desumana.

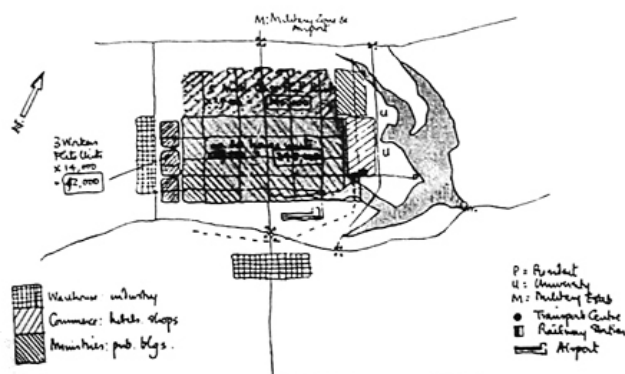
O documento deixava bem explícito o descontentamento quanto ao fato do plano não ser “especial” para a cidade de Brasília, podendo ser aplicado em qualquer outra cidade plana, e ressaltava ainda a falta de unidade da proposta. Neste ponto fica bastante evidente uma certa polarização frente a proposta de Costa. Porém, os jurados admitem em sua análise que o plano apresentava o estudo sobre a utilização da terra melhor e mais completo de todo o concurso, apresentando propostas práticas e realistas.

O projeto recebe uma crítica um tanto quanto, ao ser classificado de desumano e incoerente. O que numa primeira leitura pode parecer um certo exagero crítico, transparece a necessidade de equilibrar a alta qualidade técnica apresentada com a falta de “sentido” de capital. Desta maneira as “boas qualidades” seriam anuladas pelas “falhas” ressaltadas, não deixando dúvidas quanto à impossibilidade deste ser o plano para a nova capital do país.



(fig.026: 5º colocado – Mindlin e Palanti)

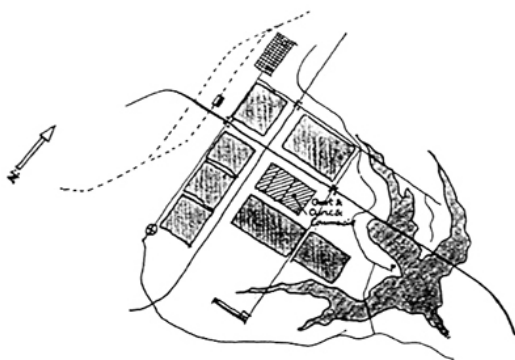
Na apreciação do plano de Mindlin e Palanti, contemplados com o quinto prêmio, não são apresentadas suposições (não teriam os jurados identificado nenhuma síntese que “ordenasse” os conceitos da proposta?). O projeto é criticado pela segregação social, pela ausência de lógica no desenvolvimento do plano no sentido leste-oeste e pela solução adotada para as unidades de habitação, porém o sistema viário é classificado como simples e direto. Recebe críticas a solução adotada para os Ministérios e embaixadas, que não seriam interessantes do ponto de vista arquitetônico. O plano é elogiado pelo tamanho e densidade adotados e pela conseqüente economia de recursos necessários para seu desenvolvimento.



(fig.027: 5º colocado - Artigas)

O plano de Cascaldi, Artigas, Vieira e Almeida, também classificado em quinto lugar, é apresentado em suas suposições de desenvolvimento planejado para 20 anos, destacando o sistema de arrendamento da terra. Foi criticado pela uniformidade das zonas residenciais, pela má circulação entre a zona residencial e o centro cívico e pela necessidade de pontes para a resolução do sistema rodoviário, ainda que fosse considerada boa a solução para as centrais ferroviária e aeroviária. O julgamento questionava a ausência da definição dos consulados, embaixadas, centros de radio e TV e a não utilização do lago pelo centro governamental. Ficava evidente o caráter pouco simbólico e governamental na cidade proposta. A crítica mais contundente, porém, dizia respeito ao fato da extensão demasiada de cidade, devido à opção, por parte da equipe, por uma densidade muito baixa.

As vantagens atribuídas ao plano eram sua clareza e decisão, a boa solução para economia rural e o sistema arrendatário desenvolvido, porém nenhuma vantagem dizia respeito à proposta de uma capital para o Brasil.



(fig.028: 5º colocado - Construtécnica)

Finalmente, também quinto colocado, o plano apresentado pela equipe da Construtécnica S.A. foi criticado pela enorme extensão de estradas propostas e má penetração da ferrovia na cidade, pela distância entre o Palácio Presidencial e a estrada, pela simplificação exagerada das zonas adotadas e ausência do caráter de uma capital. A única vantagem ressaltada era a adoção de um bonito modelo de aldeia agrícola. Parece uma premiação mais pelas boas intenções do projeto do que pelas suas qualidades.

Uma breve análise destes resumos evidencia a larga preferência do júri em favor do plano de Costa. Os demais projetos, em nenhum momento, apresentam qualidades tão “avassaladoras” quanto as atribuídas ao vencedor. Fica clara a importância dos aspectos simbólicos, da busca pela síntese e da coesão das propostas e mais claro ainda o acerto do plano de Costa em desenvolver estas questões. O documento oficial da ata de julgamento não é tão rico como estes resumos, mas assume, de maneira apropriada, a responsabilidade sobre a escolha e não sucumbe ao caráter diplomático e menos corajoso da abstenção de Ribeiro.

A seguir, algumas declarações dos membros do júri à época da divulgação dos resultados:

*Stamo Papadaki:*

*"Na minha opinião o único projeto apresentado ao concurso do Plano Piloto de Brasília contendo as sementes de uma entidade real - é o de Lúcio Costa. Nele há um sentido de relações entre as partes e o*

todo; mas acima de tudo o delineamento geral é tal que conservará sua identidade mesmo que a cidade cresça de maneira descontrolada num futuro distante [...] É alentador descobrir-se, após exame mais detido do projeto, que cada uma das funções básicas urbanas, longe de serem antagônicas umas às outras ou de apenas coexistirem, oferece elementos plásticos originais de alta distinção – como é o caso das quadras residenciais [...]; também merece destaque a esplanada sobrelevada do complexo Governamental ... “

André Sive:

"Sou deliberadamente a favor dos projetos pouco extensos. Foi-me perguntado se eu tinha uma idéia preconcebida a favor do projeto do Sr. Costa. Sim, sem dúvida, desde que vi tal projeto. Senti que era razoável e claro – um verdadeiro plano diretor (piloto), na medida em que prevê e localiza os elementos essenciais, sem se sobrecarregar de detalhes que, de qualquer modo, apenas podem ser dados como exemplo."

Sir William Holford:

"De acordo com as condições do concurso, no meu entender, tratava-se de uma competição de idéias e não de detalhes. Nenhum arquiteto, firma ou companhia poderia traçar, nesta fase, um plano seguro de operações incluindo dados sociais e econômicos, e seu custo exato. Em vista disso, as condições estabelecidas demandavam apenas um plano geral e um relatório para esclarecer as idéias do concorrente. Isto era obrigatório. (...) Portanto, no julgamento do concurso, o júri tinha de por em primeiro lugar a idéia que lhe parecesse oferecer a melhor e a mais engenhosa base para uma cidade que está por ser construída e que será uma cidade capital. Este é provavelmente o mais importante problema do urbanismo no século XX. É importante para o Brasil e tem imenso interesse para o resto do mundo"

Estas declarações evidenciam o posicionamento alinhado dos membros estrangeiros do júri quanto ao caráter do concurso e seus objetivos. A preferência pelo projeto de Costa era unânime entre eles e com certeza foi decisiva perante os outros jurados. Como já mencionado, fica evidente a força deste grupo no processo, que ainda contava com o alinhamento de Niemeyer.

Os jurados citados não só elegeram o projeto vencedor, como saíram em sua defesa, assumindo para si a responsabilidade pela escolha. Em resposta aos "rumores" de um favorecimento a Costa a declaração de Sive foi extremamente habilidosa:

"Foi-me perguntado se eu tinha uma idéia preconcebida a favor do projeto do Sr. Costa. Sim, sem dúvida, desde que vi tal projeto."

Desta maneira respondia à eventuais suspeitas de maneira tão direta e segura que "encerrava" o assunto, sem dar espaço para maiores especulações. Sutilmente, aproveitava para confirmar a "evidente" superioridade do plano escolhido, que, desde que "visto", já despertava "simpatia", mencionada não como favorecimento ilícito, mas simplesmente como constatação de superioridade iminente.

A organização clara e sucinta elegida por Costa para apresentação de seu projeto foi acertada, pois não só era o que se esperava, mas também o que se desejava dos profissionais envolvidos. Costa parece ter compreendido esta "direção" apontada pela organização e soube tirar partido do fato.



## Comentários gerais sobre os projetos premiados

Para uma melhor contextualização do evento, segue um breve relato sobre os projetos apresentados.

A maior parte dos autores não julgou necessária a apresentação de uma fundamentação sócio-econômica para o plano e a morfologia de seus ante-projetos não refletia diretamente o deserto da região, o afastamento de áreas urbanizadas, o abastecimento longínquo e outro fatores deste caráter. Idealizaram Brasília como gesto, fruto da decisão do homem, cidade que recriaria sua região, assumindo certa negligência pelos fatores sociais e econômicos, tradicionalmente determinantes das ações projetadas. No que se refere à escolha da localização das estruturas necessárias para a configuração da cidade, os candidatos gozavam de ampla liberdade devido ao caráter sintético do material do edital. A única restrição estabelecida dizia respeito à ocupação de uma zona próxima ao lago, reservada para o Palácio do Presidente e de um hotel, que já tinham suas construções iniciadas à época. A topografia do sítio trazia problemas, na medida que, era impossível ocupar ao mesmo tempo as margens do lago, local atraente numa paisagem monótona, e o espigão das colinas sem que se estendesse desmesuradamente a cidade.

*"Alguns candidatos optaram pela utilização prioritária das margens (Rino Levi, MMM Roberto, Milmann, Joaquim Guedes), outros preferiram centralizar a aglomeração no espigão (Costa, Mindlin, Construtécnica) e ainda um terceiro grupo optou pela tentativa de síntese das duas soluções anteriores, mesmo diante da ampliação do comprimento da cidade". (BRAGA, 1999)*

Os projetos apresentavam em comum uma inspiração nitidamente racionalista. Neles encontram-se as principais funções enunciadas na Carta de Atenas de 1933 (habitar, trabalhar, recrear-se e circular), a atribuição de setores definidos para cada uma delas, a preocupação em substituir a antiga rua por uma nova concepção que priorizasse espaços livres e blocos isolados, a definição de uma célula de base cuja multiplicação constituiria elemento fundamental do conjunto e a opção pela regularidade e geometria. Quase todos os projetos previam um crescimento orgânico para a realização sucessiva de estruturas justapostas à medida que a cidade se desenvolvesse. Podia-se encontrar no conjunto dos concorrentes as qualidades fundamentais da arquitetura brasileira, o gosto pela ordem e simplicidade e a influência de Le Corbusier.

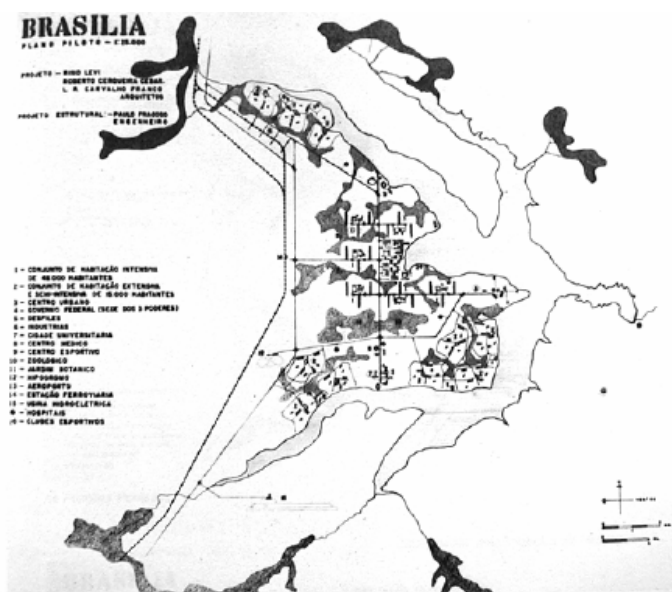
*"Quanto à implantação urbana é curioso notar que apenas três projetos (Milman, Rino Levi e Jorge Wilhelm ) procuraram trazer o lago para dentro da vida urbana. Os demais consideraram o lago como um ponto focal, afastando a vida cotidiana de suas margens. A ocupação cartesiana prevaleceu sobre uma orientação mais orgânica. Este afastamento, vem de uma intenção de não comprometer nem limitar a arquitetura e o urbanismo em função da natureza onde a obra do homem é dominadora". (BRAGA, 1999)*

Em todos os projetos, com exceção do vencedor, a cidade tinha seu crescimento a partir de núcleos, só alcançando sua conformação definitiva no fim de longo processo sem uma conceituação que a considerasse como um todo que só tem sentido e vida quando completo.

O projeto da equipe de **Rino Levi** trazia a proposta de transposição de parte da malha horizontal tradicional das cidades para um sistema vertical. O resultado de suas proposições é

tecnicamente possível e sugestivo do ponto de vista do funcionamento físico-espacial. A concentração dos superblocos residenciais em torno do centro principal, implantados em áreas ajardinadas parece bem próxima de realizar os ideais modernos de vida num ambiente urbano salutar e onde a circulação de pessoas se desse predominantemente a pé.

Como salientou o trio de jurados estrangeiros, o projeto apresentava uma resolução técnica coerente, amplamente explorada em seus pressupostos. Os “super blocos” propostos apresentavam um belíssimo desenvolvimento, porém seu resultado final levava à falta de valorização dos edifícios administrativos, pois o efeito plástico da composição iria privilegiar os prédios de apartamentos, de trezentos metros de altura.



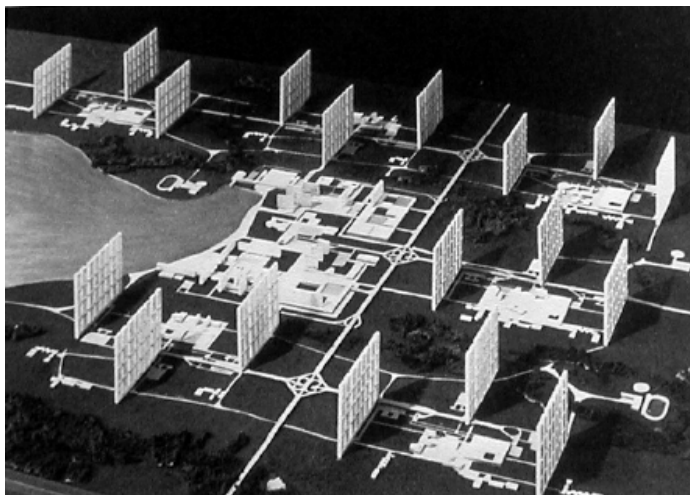
Plano geral da equipe de Levi (fig.029)

*“A proposta era vigorosamente original e revolucionária. Podemos questionar se seus autores realmente entraram para ganhar, ou se se entregaram a um brilhante exercício e demonstração teórica das possibilidades de uma cidade vertical ideal. No plano técnico os blocos constituídos por oito torres de setenta e cinco andares, ligadas por passarelas e servidas por uma dupla rede de elevadores, eram perfeitamente realizáveis, mas o resultado prático pode ser questionado. A resistência ao vento acarretaria graves complicações, não só para os construtores, mas para os moradores que seriam quase impossibilitados de abrir as janelas e as mudanças de elevador trariam incômodos para a vida cotidiana. Não parecia lógico fazer com que a aglomeração crescesse em altura com uma forte concentração quando o que menos faltava era espaço. (BRAGA, 1999)*

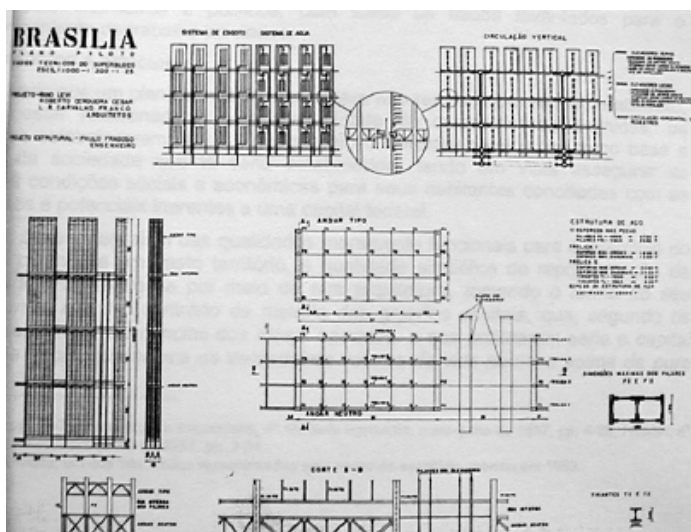
A grande altura parece tornar as distâncias mais curtas e viáveis e a transformação do chão da cidade em florestado contínuo possibilita um modo eficaz de integrar a cidade ao ambiente rural próximo. Nos superblocos, a integração não seria estabelecida por contato, mas por visão, única maneira de ser conferida a muitos habitantes de uma mesma cidade. O centro urbano, em contraste aos demais setores pelo apego ao chão, teve um feliz agenciamento em torno da enseada do lago. No entanto, a ousada solução também suscitava dúvidas. A resistência ao vento acarretaria complicações, não só para os construtores, mas para os moradores que

seriam quase impossibilitados de abrir as janelas e as mudanças de elevador trariam incômodos para a vida cotidiana. Como afirma BRAGA (1999), a opção pelo crescimento em altura poderia ser questionada pela grande disponibilidade de espaço. O crescimento da cidade teria grandezas discutíveis e traria uma série de dificuldades no aporte de recursos financeiros.

Merecem destaque a elegância dos edifícios, seu detalhamento apurado e a força expressiva da maquete que ilustrava a vista de parte da cidade.



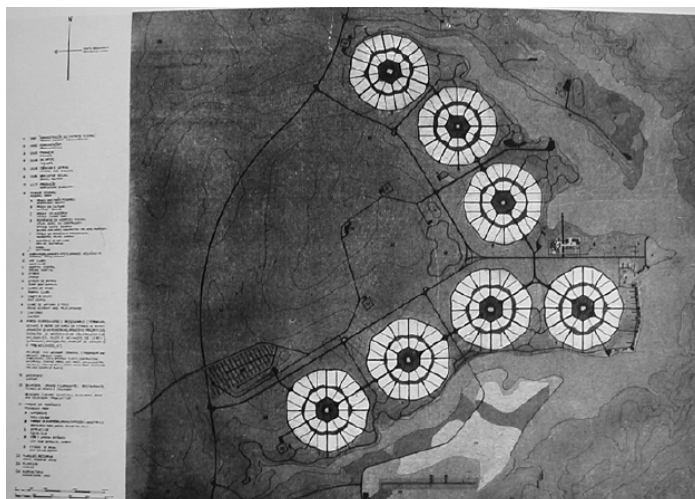
Vista aérea do projeto da equipe de Levi (fig.030)



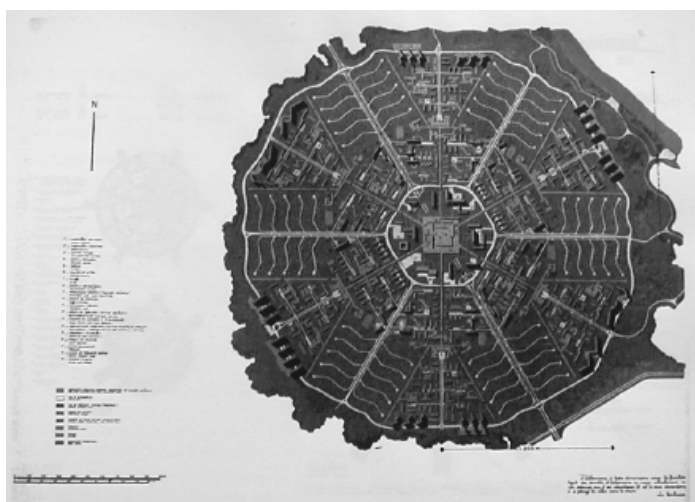
Plantas cortes e elevações dos super blocos (fig.031)

“A equipe parece ter sido movida pela especulação sobre as possibilidades da nova feição que as cidades poderiam assumir, de capacidades tecnológicas, mecânicas, inéditas na história. Paulo Bruna, que colaborou com os arquitetos durante muitos anos, relatou que os arquitetos definiram o seu projeto convictos de que o Concurso teria sido preparado para a vitória de Costa, mas que durante o desenvolvimento dos trabalhos passaram a acreditar na possibilidade de vencerem, em razão de uma suposta mobilização da indústria siderúrgica nacional interessada em difundir o uso do aço na construção civil brasileira. Essa talvez tenha sido a razão para que apresentassem um projeto com tamanho arrojo, mas com problemas de viabilidade para a construção de uma cidade isolada no Planalto Central, num Brasil onde o aço era raro e caro, e em prazos extremamente curtos”. (BRAGA, 1999)

O escritório **MMM Roberto** destacou-se pela seriedade na elaboração de um estudo dos dados sócio-econômicos que surgiriam com a implantação da cidade e apresentou junto ao projeto um relatório detalhado. O júri considerou que esse grau de detalhamento não era fundamental, na medida que essas previsões não foram exigidas dos candidatos, sustentando ainda que se tratava de uma competição de idéias, posição que certamente desagradou os autores.



Plano geral da equipe de MMM Roberto (fig.032)



Unidade urbana (fig.033)

Este plano se distinguia pelo esforço de descentralização, organizado num tipo rádio concêntrico em torno de um núcleo hexagonal contendo os edifícios públicos de cada uma das unidades. Esta atomização explicava-se por uma recusa da monumentalidade, considerada herança do século XIX.

Na proposta da equipe não são encontradas zonas claramente demarcadas. São distinguidas unidades urbanas inteiras, auto-suficientes, numa idéia de metrópole "polinuclear". Esta solução parece ter reduzido a metrópole a algo que pudesse ser completamente resolvido onde tudo foi previsto e determinado sem possibilidade de transformações futuras, imprevistas. O projeto, apesar de extremamente elaborado, parece ser esquemático demais para dar soluções convincentes para um escopo tão audacioso. Nada foi previsto para dar um sentido de totalidade

para a metrópole. Uma autonomia exagerada foi conferida às unidades onde todas seriam equivalentes, mas parece improvável que não fossem estabelecidas diferenças entre as mais centrais e as mais extremas, ou entre as originais e as previstas para o crescimento.

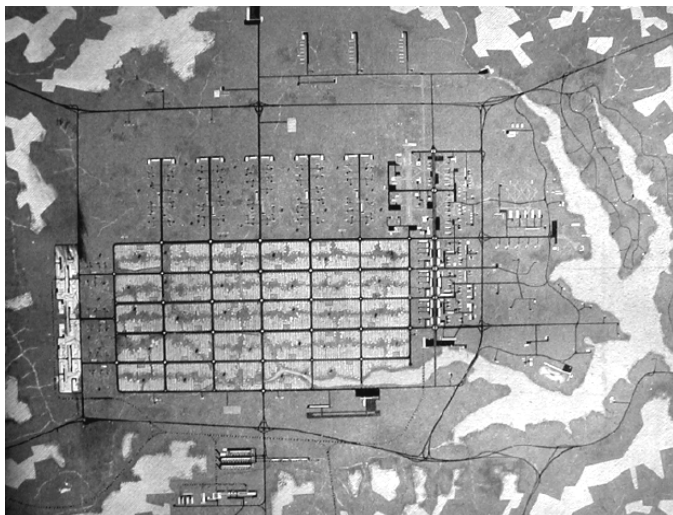
Seus problemas foram resumidos de maneira enfática pelo júri: *“embora seja um plano para a “cidade do bem-estar”, é desumano a ponto de serem controladas e restringidas todas as posições e circulações”*. O plano apresentava um pressuposto interessante e se debruçava com fervor em seu desenvolvimento, mas sua idéia central não era tão forte e acabou diluída pela abundância de dados.

*“Marcelo Roberto, em artigo publicado no jornal Correio da Manhã, em março de 1957, discordando do júri, polemizou: Não acreditava, e nem acredito que uma capital seja um panteão. Acredito que uma capital, como qualquer outra cidade, é destinada a homens vivos e que a obrigação do planejador é procurar estabelecer as bases para a criação de comunidades felizes. Não admito que o homem assoberbado com as distâncias, perdido no turbilhão da megalópole, vá emocionar-se com a extensão ou coincidências dos eixos das avenidas ou com a hierarquia da edificação. Não posso aceitar o conceito século XIX de “monumentalidade”. Julgo que o monumental pode ser atingido por caminhos mais sutis, não implicando no esmagamento estardalhaçante do homem. Penso-o perfeitamente alcançável sem abandono da escala humana [...]”* E acrescentava: *“Sabíamos, e os fatos vieram comprovar, que nossa proposta ainda era revolucionária e não seria apreendida com facilidade”*. Mario Pedrosa, discordando deste conceito de monumentalidade, respondeu: *Na verdade, a que era monumental no século passado, ou em outros séculos, continua monumental hoje. O monumental de antes nunca desrespeitou a escala humana. Quando desrespeita, já não há monumentalidade, mas exibicionismo bombástico. [...] O tocante é dado pelo amor aos detalhes, o monumental pelo amor à concepção global, à idéia, em detrimento daqueles. E isto independentemente do tempo e do espaço histórico. O crítico sugere que teria faltado ao plano o amor à concepção global. A visão total capaz de conferir à nova capital o sentido, inclusive monumental, que lhe seria devido.”* (BRAGA, 1999)

O projeto de **Artigas** e equipe caía no extremo oposto da proposta de Levi e conduzia à fraca densidade de 50 pessoas por hectare e a uma enorme infra estrutura. A equipe optou pela configuração das três grandes zonas residenciais baseadas cada qual numa só tipologia, o que não favoreceria a desejável coabitação de pessoas com perfis diferentes. A radical especialização dos setores de habitação seria ainda mais reforçada pela extensão exagerada da cidade.



Vista aérea do Plano de Artigas e equipe (fig.035)



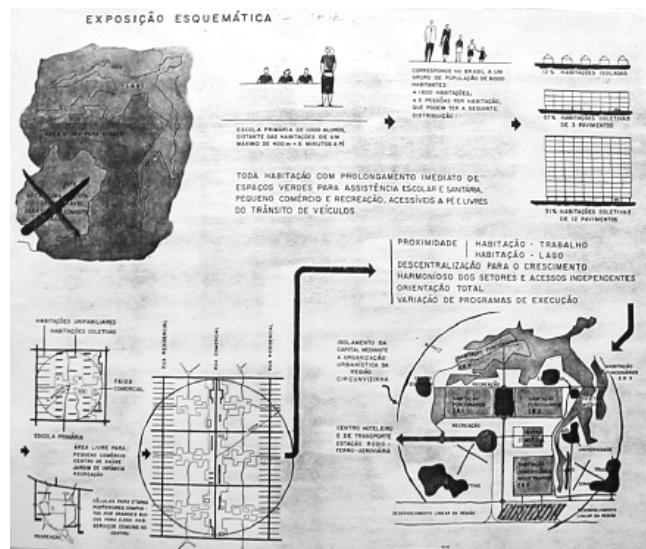
Plano geral da equipe de Artigas (fig.034)

Os planos das equipes de **Milmann**; de **Mindlin e Palanti** e da equipe de **Ghiraldini** caracterizam-se como conjuntos de núcleos urbanos isolados por grandes áreas verdes, sem contato físico, ligados apenas pela circulação. Um problema trazido por esta opção de isolamento seria a desarticulação do conjunto urbano.

O plano da equipe de **Milmann** apresenta uma estrutura geral elegante e coerente, que ao ser associada ao contorno do lago confere certa diversidade ao espaço construído regular, a partir de diferenças naturais do sítio. Os setores de habitação da península norte e da margem sudeste do lago aproveitam os lugares privilegiados em termos da sua situação natural e trazem a represa para dentro da cidade.

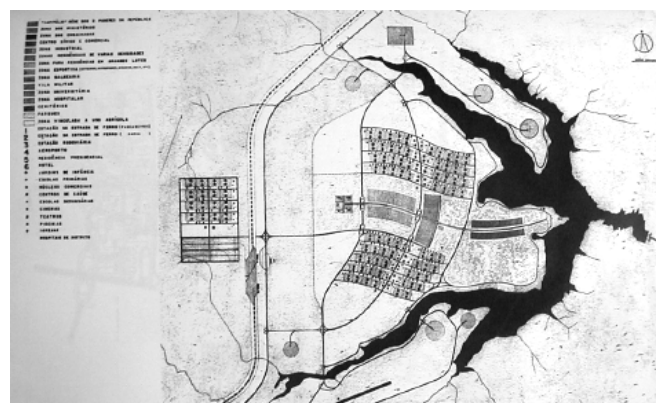


Plano geral apresentado pela equipe de Milmann (fig.036)

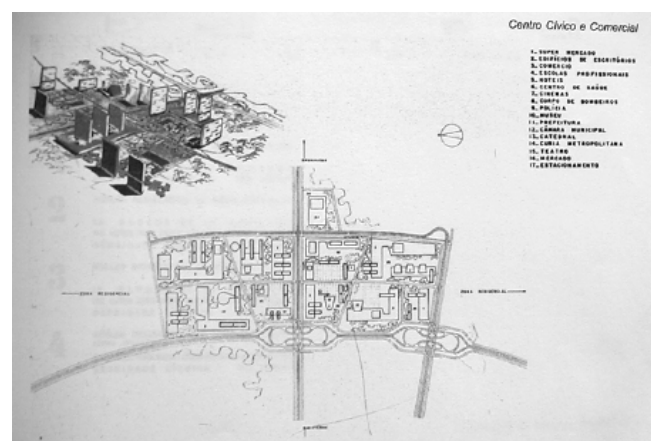


Exposição esquemática do plano de Milmann (fig.037)

O plano de **Mindlin e Palanti** não desfruta da presença do lago com a mesma intensidade, apesar de ter alguns setores próximos da água, pois estes são dela separados por uma das vias de trânsito rápido. A cidade parece não caber no espaço que lhe foi reservado, onde setores equivalentes resultam em tamanhos diferentes. A malha viária principal não parece capaz de criar a variedade de situações desejada pelos arquitetos.

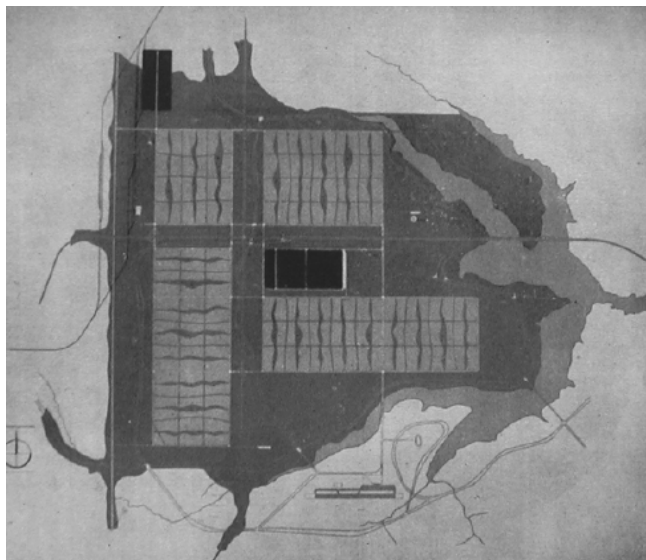


Plano geral da equipe de Mindlin e Palanti (fig.038)



Centro cívico e comercial (fig.039)

A organização do plano de **Ghiraldini** é a mais simples de todas. Quatro grandes zonas residenciais iguais em funcionamento e equivalentes em tamanho seriam desenvolvidas em torno do centro urbano, localizado com destaque no ponto culminante da topografia. O sistema de circulação parece complicado e mais divide do que organiza a cidade. Sua solução residencial, de uma só tipologia, ressaltando-se o núcleo residencial em altura do centro, parece inadequada para acomodar uma população de hábitos variados.



*Traçado básico de Ghiraldini (fig.040)*

O momento do Concurso poderia ser caracterizado, sobretudo no Brasil, como o último de um período de consenso com relação à aceitação de um conjunto de preceitos arquitetônicos e urbanísticos de herança moderna e as propostas apresentadas refletem este quadro, como era de esperar de um processo desta relevância. As propostas premiadas apresentavam conceitos geradores baseados nos princípios da separação de funções em zonas demarcadas, na organização das áreas residenciais em unidades de vizinhança, na configuração da cidade como cidade-parque e na delimitação de seu perímetro por um cinturão verde, na organização da circulação em vias especializadas, na separação do trânsito de pedestres do de veículos e na dissolução da rua tradicional. Para a maioria das equipes, deveria ser uma cidade caracterizada como capital política e administrativa, com comércio e indústria desenvolvidos apenas para demanda interna.

O conjunto das propostas foi considerado à época como de um nível brilhante e, ainda hoje, apresentam interessante material de referência para a disciplina do urbanismo. Porém, segundo o júri, nenhum deles resolveu o problema específico colocado pela criação de uma capital. Apenas o vencedor realmente preenchia este requisito e esta qualidade era apenas um dos elementos de um estudo racional do conjunto dos fatores em jogo numa solução de clareza, vigor e inteligência.

Os prêmios atribuídos pela organização corresponderam à uma lógica segura e usual dos concursos de projetos: o segundo lugar foi para uma equipe jovem que tinha se destacado por soluções inteligentes facilmente aplicáveis; os dois terceiros prêmios reconheciam o esforço de



estudos técnicos extremamente apurados e premiaram trabalhos que se destacaram pela sua originalidade, um em matéria de sistema construtivo (Levi) e outro no domínio da planificação regional (MMM Roberto). Os três quinto lugares ofereceram uma consolação a projetos de mérito, mas menos vigorosos em sua novidade e com menos força de conjunto.

Vale lembrar que este breve conjunto de comentários busca apenas contextualizar o momento do concurso e apresentar de maneira sumária os conceitos fundamentais de cada um dos projetos premiados, que não serão analisados em detalhe. Para uma apresentação mais detalhada de seus pressupostos é recomendada a leitura da dissertação de Milton Braga – “O concurso de Brasília: Os sete premiados”, relacionado na bibliografia de referência.

### **3.3 O Memorial do Plano Piloto de Lúcio Costa**

O concurso de Brasília, por sua relevância, já foi objeto de estudo dos mais diversos trabalhos e autores. A crítica especializada já o esmiuçou sob diversos aspectos. Neste trabalho, o que se pretende é mirar especificamente a organização do discurso desenvolvido por seu autor.

#### **Invenção:**

Costa sabiamente compreendeu que o plano para a cidade deveria apresentar um caráter simbólico marcante. Este deveria não apenas convencer, demonstrando as qualidades de seus aspectos técnicos e cumprindo o caráter deliberativo de aconselhar uma assembléia, representada pelo corpo do júri, do caráter utilitário do projeto, mas também atuar na definição daquilo que é útil em oposição ao que é nocivo, explicitando uma função que deveria também transcender o aspecto material do objeto pretendido. Mais do que convencer era preciso comover esta mesma assembléia, operar na dimensão da construção de um futuro, na qual a atividade do arquiteto seria ao mesmo tempo fundamental, mas submetida a uma causa maior (dada a importância simbólica da tarefa para um coletivo muito maior que o âmbito profissional).

Após uma leitura do memorial do plano fica evidente que o arquiteto optou por atuar não apenas no contexto de seu campo profissional, mas também como pensador, configurando (projetando) uma nova realidade, que deveria parecer (e ser) completa, coesa, justa e digna.

O discurso apresentado pelo autor assume um caráter epidíctico (demonstrativo), operando com a determinação do que é nobre (a causa), conjuntamente à glorificação da assembléia, que passa a ser parte da causa apresentada. É da comunhão deste conjunto que virá a força da mensagem e, conseqüentemente, sua melhor aceitação.

Costa assume, com muita habilidade, a criação de um ETOS que inspira não só confiança, mas simpatia, glorificando mais do que sua participação, como autor do projeto, a participação do corpo do júri, em processo de inquestionável importância.

#### **Disposição:**

Na disposição dos elementos discursivos, o autor elabora um exórdio fantástico, no qual se desculpa pela apresentação de uma proposta simplória.

*“Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da Companhia Urbanizadora e da Comissão Julgadora do concurso pela apresentação do partido aqui sugerido para a nova capital, e também justificarme. Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, - apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta.*

*Compareço, não como técnico devidamente aparelhado, pois nem sequer disponho de escritório, mas como simples maquisard do urbanismo, que não pretende prosseguir no desenvolvimento da idéia apresentada senão eventualmente, na qualidade de mero consultor. E se procedo assim candidamente é porque me amparo num raciocínio igualmente simplório: se a sugestão é válida, estes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, intensamente pensada e resolvida; se o não é, a exclusão se fará mais facilmente, e não terei perdido o meu tempo nem tomado o tempo de ninguém”.*

Neste trecho se utiliza claramente da figura de argumento do Cleuasma, elaborando um proposital desgabo de si mesmo para conseguir a confiança e simpatia do auditório (do corpo do júri). Ao mesmo tempo em que se “*desculpa*” e se desqualifica, enobrece suas intenções, na medida que se apresenta como um “*maquisard*” a serviço do urbanismo (termo que remete à resistência francesa da 2º Guerra, define alguém que luta por um ideal, mesmo que na clandestinidade), sem nem dispor de escritório. Assim, afasta de si a figura do profissional estabelecido, bem sucedido e lucrativo, com interesses pessoais que poderiam sobrepujar – ou macular - a nobreza da tarefa proposta.

Na seqüência, apresenta brilhantemente sua proposta, que “*nasce*” e obriga seu autor a apresentá-la, mesmo que contra sua vontade. Apresenta seu projeto munido da obrigação de se desvencilhar da proposta, que já nasceu pronta e portanto, subentende-se, está resolvida – não precisa ser modificada, portanto deve ser a melhor! .

Este “*nascimento*” involuntário e a “*obrigação*” de tornar pública a “*criação*” estabelecem uma conexão mais que autoral entre o autor e sua proposta, uma relação pai e filho, criador e criatura, relação indissolúvel e afetuosa, pela qual é difícil de não se deixar cativar. Desta maneira, o texto coloca a idéia da gênese do projeto junto à idéias da criação da nova cidade, condições indissolúveis que vão fortalecer tremendamente os argumentos seguintes.

A apresentação do problema a ser tratado, para ser eficiente, deveria ser clara e breve e isso faz Costa ao definir a idéia central do plano. A relaciona diretamente como “*ato de posse*”, “*gesto desbravador*” e desta maneira associa ao seu projeto o ato corajoso, nobre e histórico do ato civilizador do homem, e historicisa tal gesto, lembrando dos moldes da “*tradição colonial*”. Assim, traz para o contexto contemporâneo a história da formação da nação.

*“A liberação do acesso ao concurso reduziu de certo modo a consulta àquilo que de fato importa, ou seja, a concepção urbanística da cidade propriamente dita, porque esta não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como no entender de cada concorrente uma tal cidade deve ser concebida”.*

Neste mesmo trecho o autor também coloca a pluralidade da questão colocada e da variedade de soluções possíveis. Ao ressaltar as inúmeras possibilidades de solução, de acordo com o entendimento de cada profissional envolvido no processo, destitui do peso da infabilidade e da unanimidade a sua solução e define, antes mesmo do júri, qual seria sua verdadeira tarefa, ou seja, a resposta (projeto vencedor) que deveria surgir do entendimento e análise de cada uma das diferentes opiniões emitidas.

### **Narração:**

A narração é o momento do discurso no qual acontece a apresentação dos fatos. A apresentação dos lugares corresponde à apresentação dos aspectos técnicos do projeto, ações e justificativas cabíveis. Introduzindo esta parte do discurso, o autor coloca de maneira breve e clara os aspectos fundamentais da concepção da cidade por ele proposta. Ressalta que a nova cidade não é apenas uma URBS, mas uma CIVITAS. Desta maneira cria uma imagem clara do que pretende. Algo que transcende a elaboração de um plano urbanístico para a formação de um núcleo urbano, e desta maneira, ainda que muito sutilmente, desqualifica os demais concorrentes, que enxergariam na tarefa apenas os aspectos técnicos da organização de uma cidade, sem a devida valorização dos aspectos cívicos (e simbólicos) inerentes a uma capital.

*“Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como URBS, mas como CIVITAS, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país”.*

Também neste trecho aparece a preocupação em definir a expressão monumental da cidade, mas o autor toma o cuidado de caracterizar esta monumentalidade, e para tanto a escolha das palavras se faz marcante: *“Monumental não no sentido de ostentação, mas como expressão palpável, consciente daquilo que vale e significa”.* Cidade *“planejada”, “ordenada” e “eficiente”,* mas *“viva” e “aprazível”,* própria ao *“devaneio”* e à especulação *“intelectual”.* Faz uso de um interessante jogo de opostos complementares, ordenados num crescente que culmina com a transformação da cidade em *“foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país”.*

Além de caracterizar a cidade que se pretende, faz questão de definir o “profissional” que deveria ser designado para tal tarefa: *“o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção”.* Neste ponto (ainda tão inicial) o problema central já está apresentado, conceitualmente definido e o argumento elegido já foi introduzido de maneira suficientemente forte para “ganhar” a confiança do espectador. A partir do momento em que a audiência aceita o foco central da argumentação, a explicação se desenrolará num clima tranquilo e amigável.

O autor consegue, desta maneira, tornar o receptor das informações (o público – aqui corpo de jurados) dócil, e portanto, em situação de aprender e compreender (acaba de ser conquistado), pois está atento e receptivo. O caráter épico da empreitada, ressaltado pela alusão ao gesto, ao ato da posse, é utilizado para inflamar e conquistar, preparando um clima favorável para a explanação das questões técnicas do plano. Recordemos que em seu exórdio, onde excusa-se de si mesmo, Costa resalta a qualidade dos adversários e do júri, criando uma atitude benevolente da audiência. Assim, o tripé fundamental para a receptividade do discurso está formado: o júri neste momento é benevolente, dócil e atento às suas idéias.

### **Confirmação:**

A partir desta eficiente abertura, Costa inicia a “confirmação” de seu projeto:

A organização do texto (e do projeto) é simples e coesa, organizada em parágrafos, em sua maioria, curtos e divididos por assunto, quase sempre acompanhados de croquis, também muito simples e singelos, mas dotados de alta expressividade. Os elementos apresentados formam um conjunto extremamente interessante, sobretudo do ponto de vista da retórica (da apresentação e defesa de uma idéia). Vale a pena comentar cada um dos parágrafos separadamente: Ao apresentar os tópicos do projeto, o autor já afirma: *“vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução”*, numa demonstração de segurança e certeza de que a solução apresentada não necessita ser complementada ou repensada – está pronta.

(1) O primeiro parágrafo da descrição introduz o conceito central do projeto, o gesto primário da posse, o sinal da cruz. E o autor entende que esta apresentação deveria ser forte o suficiente para chamar a atenção do júri.

*“Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz (fig. 1).*

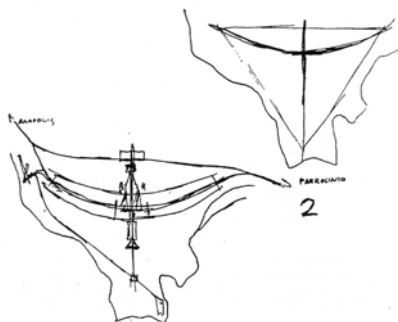


*(obs: os croquis originais de Costa não serão renomeados segundo a lista de figuras deste trabalho, a fim de manter sua numeração original, assim como as relações texto x desenhos mencionadas por seu autor)*

Costa reforça a idéia do “nascimento” do projeto e do caráter mítico da concepção divina: daí a descrição literal do sinal da cruz. Imediatamente a imagem fica fixada no leitor, a marca não se apagará no decorrer da narrativa. Aliado ao texto o “sinal” marcado no papel (o desenho) reforça a força do símbolo.

(2) O segundo parágrafo do memorial trata da adaptação à topografia local, do escoamento das águas, da orientação da cidade e define o triângulo urbanizado.

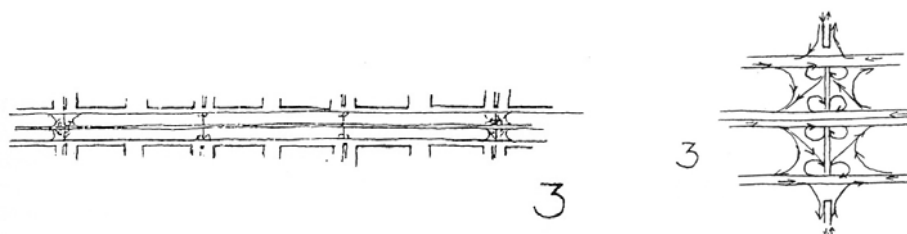
*“Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo que define a área urbanizada.”*



O gesto da posse “se adapta” ao local. Não é arbitrário. É técnico e qualificado. A prevalência do bom senso e da correta técnica é marcante, ainda que fortemente dotada de conteúdo simbólico.

(3) No terceiro parágrafo apresenta a inserção dos conceitos da técnica rodoviária aplicada à técnica urbanística. Ressalta o caráter “franco” da técnica (a técnica a serviço da verdade), para primeiro “avalizar” a opção e somente depois explicar seu funcionamento.

*“E houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária - inclusive a eliminação dos cruzamentos - à técnica urbanística, conferindo-se ao eixo arqueado correspondente às vias naturais de acesso a função circulatória tronco, com pistas centrais de velocidade e pistas laterais para o tráfego local, e dispondo-se ao longo desse eixo o grosso dos setores residenciais”*



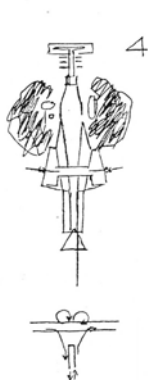
Os desenhos aqui são o exemplo e comprovação do sistema aplicado e funcionam como diagramas (esquemas) organizacionais. Mesclar a técnica rodoviária à urbanística não se apresenta apenas como “opção”, mas sim como “propósito” (intenção, projeto). Desta maneira reforça o caráter não arbitrário da opção.

(4) Apresentados os pontos centrais, o memorial parte para a descrição de funções e soluções. Neste trecho faz a caracterização e setorização do Eixo Monumental.

*“Como decorrência dessa concentração residencial, os centros cívico e administrativo, o setor cultural, o centro de diversões e o centro esportivo, o setor administrativo municipal, os quartéis, as zonas destinadas à armazenagem, ao abastecimento e às pequenas indústrias locais, e, por fim, a estação ferroviária, foram-se naturalmente ordenando e dispondo ao longo do eixo transversal que passou assim a ser o eixo monumental do sistema. Lateralmente à interseção dos dois eixos, mas participando em termos de*

*composição urbanística do eixo monumental, localizaram-se o setor bancário e comercial, o setor dos escritórios de empresas e profissões liberais, e ainda os amplos setores do varejo comercial."*

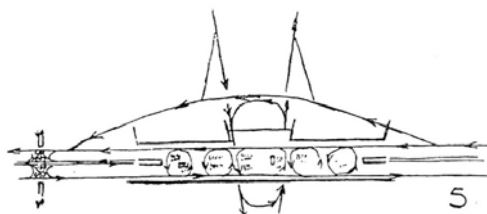
Apresenta os elementos e ressalta que estes *"foram-se naturalmente ordenando"*. A simplicidade e a facilidade aparecem lado a lado como características não só necessárias e complementares, mas intrínsecas ao projeto. O saber técnico ordena os elementos, mas ao dizer "natural", por analogia, relacionamos o processo a algo simples e correto, no seu devido lugar, não imposto, parte do conjunto. A força da expressão, cuidadosamente escolhida, norteia de maneira segura a recepção da idéia colocada. O desenho que acompanha o texto, embora despojado (um croqui desprezioso), evidencia a organização simétrica e ordenada dos elementos.



O eixo monumental, localizado exatamente no centro da "cruz", é o coração da cidade.

(5) O quinto parágrafo trata da caracterização da plataforma decorrente do cruzamento do Eixo Monumental com o Eixo Rodoviário Residencial. A descrição, ao utilizar a palavra "remanso" dota o espaço das qualidades de paz, sossego, tranqüilidade e quietação, mas também utiliza habilidosamente um termo bem "brasileiro" que nomeia o alargamento e conseqüente calmaria de trecho de rio. Desta maneira qualifica duplamente, por suas qualidades espaciais e pela lembrança de elementos bucólicos, o lugar dedicado ao lazer e ao ócio (o centro de diversões da cidade).

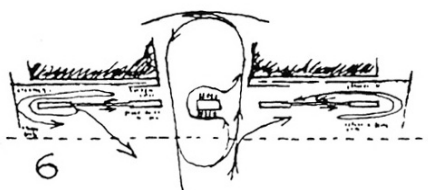
*"O cruzamento desse eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas, os teatros, os restaurantes, etc."*



Uma vez mais o croqui esquematiza a solução de maneira bastante esquemática e direta, com destaque para a sistematização dos esquemas de tráfego, com a indicação dos sentidos de circulação propostos e a demarcação das áreas livres envoltórias.

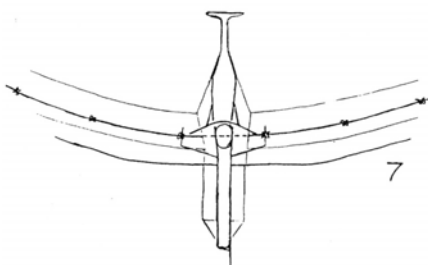
(6) Organização do tráfego na plataforma, a rodoviária e as pistas de velocidade

“O tráfego destinado aos demais setores prossegue, ordenado em mão única, na área térrea inferior coberta pela plataforma e entalada nos dois topos mas aberta nas faces maiores, área utilizada em grande parte para o estacionamento de veículos e onde se localizou a estação rodoviária interurbana acessível aos passageiros pelo nível superior da plataforma ( fig.6). Apenas as pistas de velocidade mergulham, já então subterrâneas, na parte central desse piso inferior que se espraia em declive até nivelar...se com a esplanada do setor dos ministérios”.



(7) Organização do tráfego sem cruzamentos e sistema secundário para caminhões.

“Desse modo e com a introdução de três trevos completos em cada ramo do eixo rodoviário e outras tantas passagens de nível inferior, o tráfego de automóveis e ônibus se processa tanto na parte central quanto nos setores residenciais sem qualquer cruzamento. Para o tráfego de caminhões estabeleceu-se um sistema secundário autônomo com cruzamentos sinalizados mas sem cruzamento ou interferência alguma com o sistema anterior, salvo acima do setor esportivo, e que ascende aos edifícios do setor comercial ao nível do subsolo contornando o centro cívico em cota inferior, com galerias de acesso previstas no terrapleno (fig.7).”

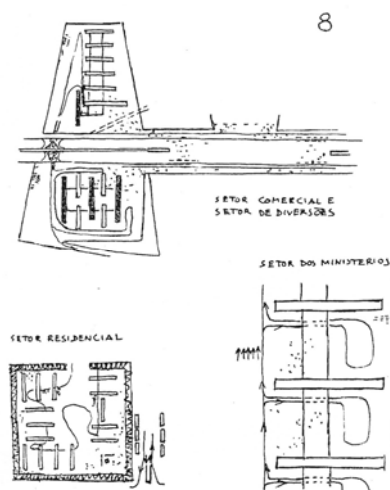


Os parágrafos 6 e 7 são essencialmente descritivos do sistema de tráfego. Para sua melhor compreensão é fundamental a seqüência de “esquemas” apresentados. Os croquis, aliados ao texto descritivo, facilitam a compreensão da solução proposta e ressaltam a importância do caráter viário e das soluções adotadas para a organização da circulação, como a ausência de cruzamentos. Os desenhos 5, 6 e 7 formam um conjunto coeso e se complementam entre si. A figura 7 clarifica, através de um desenho limpo e essencial, a concepção viária.

(8) Separação do tráfego de pedestres do de veículos, necessidade da coexistência pacífica e a domesticação do automóvel.

“Fixada assim a rede geral do tráfego automóvel, estabeleceram-se, tanto nos setores centrais como nos residenciais, tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão (fig. 8), sem contudo levar tal separação a extremos sistemáticos e anti-naturais pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família. Ele só se “desumaniza”, readquirindo vis-à-vis do pedestre feição ameaçadora e hostil quando incorporado à massa anônima do tráfego. Há então que separá-los, mas sem perder de vista que em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe.”

Mais uma vez aparece a menção aquilo que é “natural”. A separação dos veículos e pedestres, almejada para que se tivesse o “uso livre do chão” (e a palavra livre dá o tom, a partir da relação entre os significados de livre x liberdade x democracia, reforçando seu caráter cívico) não pode acontecer de forma “antinatural”, e portanto, não adequada. E ao definir este antinatural, “personifica” e “domestica” o automóvel, utiliza o termo “parte da família” no lugar de classificá-lo simplesmente como sistema de transporte necessário e útil. O autor usa habilmente esta metáfora a seu favor. A aceitação do automóvel, encarado como integrante natural da vida, facilita a compreensão da necessidade da organização viária e justifica a predominância do detalhamento destes aspectos do plano. O automóvel apenas se “desumaniza” quando disputa o lugar com o pedestre, quando se transforma em massa de tráfego – quando ganha “feição ameaçadora e hostil” (e portanto antinatural). Aqui claramente aparece a figura do “argumento contrário” (o confronto direto entre os significados de parte da família em contraponto à feição desumanizada e hostil) para provar o quão importante e necessária se faz a organização viária. Encerra o parágrafo clamando por “coexistência” e desta maneira evidencia que nenhuma situação dever ser encarada com radicalismo e muito menos se impor por sobreposição autoritária.



Os desenhos resumem as opções desenvolvidas para cada um dos setores propostos: comercial e diversões, residencial e ministérios.

A partir deste ponto a seqüência dos parágrafos assume um novo caráter. O autor inicia uma segunda parte de sua explanação. Mais uma vez ressalta a importância da ordem e da articulação.



“Veja-se agora como nesse arcabouço de circulação ordenada se integram e articulam os vários setores”

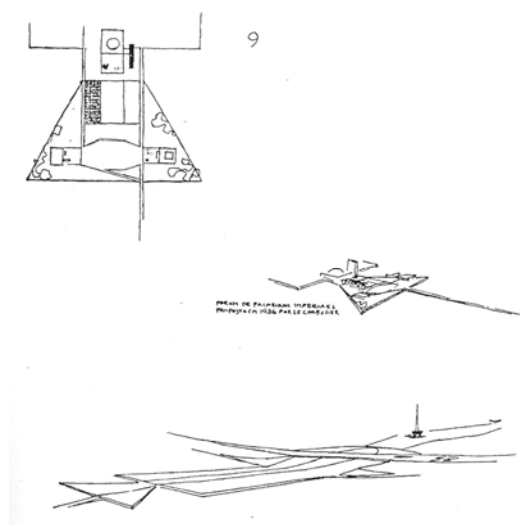
(9) Neste nono parágrafo trata da circulação ordenada e da integração e articulação dos vários setores e da caracterização da Praça dos Três Poderes.

“Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los. Criou-se então um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da autoestrada que conduz à residência e ao aeroporto (fig. 9). Em cada ângulo dessa praça - Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se - localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro. A aplicação em termos atuais, dessa técnica milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista (fig. 9).

Os três poderes configuram o triângulo – figura geométrica, perfeitamente ordenada – vinculada “a arquitetura da mais remota antiguidade”. A ordem, o tempo e a tradição avalizam a escolha para a organização espacial do terrapleno.

E ao nomear a praça – “Praça dos Três Poderes” – de maneira tão singela e despojada, nos coloca “dentro” do projeto. Antevemos a praça cívica, nos sentimos já parte dela. A nomeação do lugar o torna presente, familiar. Aproxima a idéia de sua realização. Ao descrever o terrapleno, mais uma vez apela ao aval da tradição – “a técnica milenar dos terraplenos garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista”.

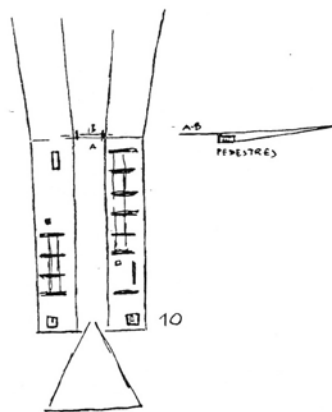
Mais uma vez, habilidosamente, Costa sugere a força intrínseca da solução adotada ao ressaltar que a técnica milenarmente reconhecida, ao ser utilizada apropriadamente, dota o espaço de um caráter monumental imprevisto, e portanto, natural, não imposto (embora obviamente totalmente planejado por ele !).



Nesta seqüência de desenhos Costa assume sua inspiração e admiração ao mestre Corbusier, com uma pequena anotação citando o fórum de palmeiras imperiais proposto em 1936. Não há porque ter medo de assumir influências quando se tem certeza daquilo que se faz. Ao mesmo tempo em que demonstra humildade, afirma sua competência.

Aqui também se percebe a importância da perspectiva da esplanada e a presença da torre radio emissora como marco na paisagem. Podemos perceber o quão eficiente foram estas representações “esquemáticas” quando da declaração do júri ao considerar o projeto de Costa o único a ter a “unidade” e “coesão” almejadas. As imagens simples e claras geradas pela interpretação dos croquis em muito contribuí para que essa unidade fosse corretamente recebida pelo corpo de jurados. Os desenhos completam com exatidão as palavras do texto, numa simbiose perfeita, sem repetições e sobreposições.

*“Ao longo dessa esplanada - o Mall dos ingleses - extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias (fig. 10). Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em seqüência - todos com área privativa de estacionamento -, sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos, etc., setor este também contíguo à ampla área destinada à Cidade Universitária com o respectivo Hospital das Clínicas, e onde também se prevê a instalação do Conservatório. A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.”*



Ainda neste parágrafo, mais extenso, define-se o “core” da cidade. Desenvolve a organização da “Praça dos Três Poderes”, ressaltando a fundamental importância da esplanada e da perspectiva criada e determina ainda a distribuição dos ministérios, com o cuidado de situar por último o edifício destinado à Educação, para que este ficasse próximo ao setor cultural. É impressionante como, dentro de uma descrição tão breve, o projeto se debruça até mesmo sobre este tipo de minúcia. A preocupação com o geral não negligencia o foco nos pequenos detalhes.

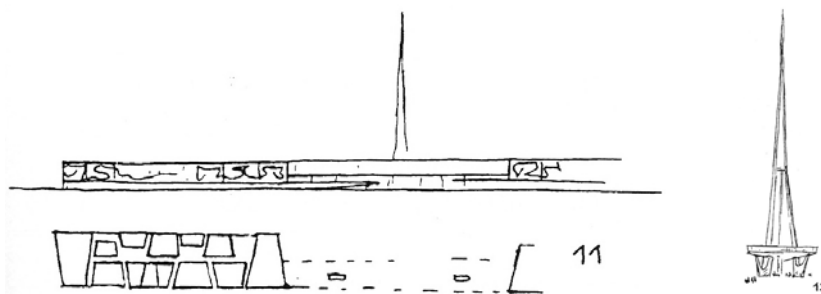
Merece especial atenção a definição da localização da Catedral, isolada do conjunto. O autor faz questão de deixar claro que Igreja e Estado são organismos diferentes (questão protocolar), mas salienta que tal decisão também surgiu em função da escala menor do edifício religioso, e este não poderia ser desvalorizado pela proporção do restante do conjunto. Neste sentido também salienta a questão da unidade da perspectiva do conjunto. Desta forma justifica a localização da Catedral segundo aspectos protocolares (sociais), conceituais (monumentalidade) e formais (o conjunto arquitetônico). O discurso, embora enxuto, abre espaço para um tom mais informal ao brincar com a definição da esplanada gramada: o “Mal!” dos ingleses. Despojadamente o autor remete novamente a um elemento de tradição e validade reconhecidas.

(10) Neste também extenso parágrafo, o plano define o centro de diversões da cidade.

*“Nesta plataforma onde, como se viu anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Picadilly Circus, Times Square e Champs Elysées)”.*

Para definir o centro de lazer, faz uma interessante fusão de cidades e lugares, e mais uma vez “personifica” o objeto, agregando a ele qualidades (imagens) de lugares familiares à audiência (o júri). E mais adiante vai novamente citar a Rua do Ouvidor, as vielas venezianas, as “loggias”, se utilizando das vantagens da situação de similaridade e familiaridade proporcionadas.

*“A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, não foi edificada com exceção de uma eventual casa de chá e da Ópera, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior. Na face fronteira foram concentrados os cinemas e teatros, cujo gabarito se fez baixo e uniforme, constituindo assim o conjunto deles um corpo arquitetônico contínuo, com galeria, amplas calçadas, terraços e cafés, servindo as respectivas fachadas em toda a altura de campo livre para a instalação de painéis luminosos de reclame (fig. 11). As várias casas de espetáculo estarão ligadas entre si por travessas no gênero tradicional da rua do Ouvidor, das vielas venezianas ou de galerias cobertas (arcadas) e articuladas a pequenos pátios com bares e cafés, e “loggias” na parte dos fundos com vista para o parque, tudo no propósito de propiciar ambiente adequado ao convívio e à expansão (fig. 11). O pavimento térreo do setor central desse conjunto de teatros e cinemas manteve-se vazado em toda a sua expansão, salvo os núcleos de acesso aos pavimentos superiores, a fim de garantir continuidade à perspectiva. E os andares se previram envidraçados nas duas faces para que os restaurantes, clubes, casas de chá, etc., tenham vista, de um lado para a esplanada inferior, e do outro para o aclive do parque no prolongamento do eixo monumental e onde ficaram localizados os hotéis comerciais e de turismo e, mais acima, para a torre monumental das estações rádio-emissoras e de televisão, tratada como elemento plástico integrado na composição geral (figs. 9, 11 e 12).*



Na parte central da plataforma, porém disposto lateralmente, acha-se o saguão da estação rodoviária com bilheteria, bares, restaurantes, etc., construção baixa ligada por escadas rolantes ao "hall" inferior de embarque separado por envidraçamento do cais propriamente dito. O sistema de mão única obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou noutro sentido, fora da área coberta pela plataforma, e que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário-residencial, - despedida psicologicamente desejável. Previram-se igualmente nessa extensa plataforma destinada principalmente, tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas dos pedestres, uma fronteira ao teatro da Ópera e outra, simetricamente disposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do setor cultural e destinado a restaurantes, bar e casa de chá. Nestas praças, o piso das pistas de rolamento, sempre de sentido único, foi ligeiramente sobrelevado em larga extensão, para livre cruzamento dos pedestres num e noutro sentido, o que permitirá acesso franco e direto tanto aos setores do varejo comercial quanto ao setor dos bancos e escritórios (fig. 8)."

A descrição é tão detalhada, minuciosa, que "traz aos olhos" a paisagem projetada. A figura organizadora da torre radio emissora (marco vertical, organizador da perspectiva da esplanada) reforça a imagem criada. A organização das funções até mesmo se preocupa com "a despedida psicologicamente desejável" daqueles que deixam a cidade. Mais uma vez o projeto é humanizado, minimizando o caráter extremamente técnico da descrição.

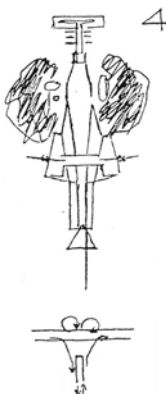
A descrição detalhada prossegue no próximo parágrafo (11) que define o núcleo comercial, os setores bancário comercial e de escritórios.

"Lateralmente a esse setor central de diversões, e articulados a ele, encontram-se dois grandes núcleos destinados exclusivamente ao comércio - lojas e "magazins" -, e dois setores distintos, o bancário-comercial e o dos escritórios para profissões liberais, representações e empresas, onde foram localizados, respectivamente, o Banco do Brasil e a sede dos Correios e Telégrafos. Estes núcleos e setores são acessíveis aos automóveis diretamente das respectivas pistas, e aos pedestres por calçadas sem cruzamento (fig.8), e dispõem de auto-portos para estacionamento em dois níveis, e de acesso de serviço pelo subsolo correspondente ao piso inferior da plataforma central. No setor dos bancos, tal como no dos escritórios, previram-se três blocos altos e quatro de menor altura, ligados entre si por extensa ala térrea com sobreloja de modo a permitir intercomunicação coberta e amplo espaço para instalação de agências bancárias, agências de empresas, cafés, restaurantes, etc. Em cada núcleo comercial, propõe-se uma sequência ordenada de blocos baixos e alongados e um maior, de igual altura dos anteriores rodos interligados por um amplo corpo térreo com lojas, sobrelojas e galerias. Dois braços elevados da pista de contorno permitem, também aqui, acesso franco aos pedestres."

(12) Para definir o setor esportivo e a localização do Jardim botânico e Jardim Zoológico, Costa ressalta a extensa (“*extensíssima*”) área definida para o estacionamento e define sua localização entre a Praça da Municipalidade e a Torre (e mais uma vez aparece a figura do triângulo na forma da planta, e ao caráter de marco vertical adiciona-se a função de mirante da paisagem ).

A distribuição dos elementos é ordenada pelo eixo da esplanada e aqui ele lança mão da analogia aos “pulmões”, figura de fácil compreensão que caracteriza o eixo monumental, evidenciando a simetria perfeita e reforçando a função da massa verde como fundamental para qualidade do ar.

*“O setor esportivo, com extensíssima área destinada exclusivamente ao estacionamento de automóveis, instalou-se entre a praça da Municipalidade e a torre radioemissora, que se prevê de planta triangular com embasamento monumental de concreto aparente até o piso dos “studios” e mais instalações, e super-estrutura metálica com mirante localizado a meia altura (fig. 12). De um lado o estádio e mais dependências tendo aos fundos o Jardim Botânico; do outro o hipódromo com as respectivas tribunas e vila hípica e, contíguo, o Jardim Zoológico, constituindo estas duas imensas áreas verdes, simetricamente dispostas em relação ao eixo monumental, como que os pulmões da nova cidade (fig. 4)”*



Ao se utilizar do mesmo desenho utilizado no parágrafo 4 reforça a apreensão da forma proposta. Não se perdem as informações fundamentais, o leitor não se confunde e não se seduz por algo que não seja totalmente relevante.

Os dois próximos parágrafos (13 e 14) se dedicam a definição (bastante sumária) da Praça Municipal, formada pela prefeitura, a polícia, o corpo de bombeiros e a assistência pública, da localização das garagens de viação urbana, quartéis, da pequenas indústrias e da estação ferroviária.

*“(13) Na Praça Municipal, instalaram-se a Prefeitura, a Polícia Central, o Corpo de Bombeiros e a Assistência Pública. A penitenciária e o hospício, conquanto afastados do centro urbanizado, fazem igualmente parte deste setor”.*

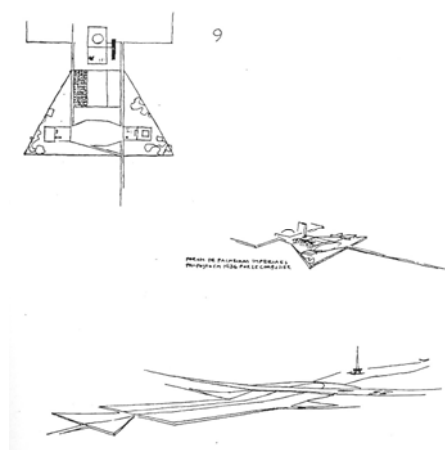
*“(14) Acima do setor municipal foram dispostas as garagens da viação urbana, em seguida, de uma banda e de outra, os quartéis, e numa larga faixa transversal o setor destinado ao armazenamento e à*

instalação das pequenas indústrias de interesse local, com setor residencial autônomo, zona esta rematada pela estação ferroviária e articulada igualmente a um dos ramos da rodovia destinada aos caminhões”.

(15) O décimo quinto parágrafo aborda a fluência e unidade do traçado do Eixo Monumental, salientando que tal solução não deve excluir a variedade do ambiente urbano.

*“Percorrido assim de ponta a ponta esse eixo dito monumental, vê-se que a fluência e a unidade do traçado (fig. 9), desde a Praça do Governo até a Praça Municipal, não exclui a variedade, e cada setor, por assim dizer, vale por si como organismo plasticamente autônomo na composição do conjunto. Essa autonomia cria espaços adequados à escala do homem e permite o diálogo monumental localizado sem prejuízo do desempenho arquitetônico de cada setor na harmoniosa integração urbanística do todo.”*

Quando usa o termo “*de ponta a ponta*” o autor reforça o caráter linear e contínuo do eixo, e ao mencionar o eixo Monumental, diminui um pouco sua monumentalidade, que poderia soar fria e despersonalizada, usando a expressão “*dito Monumental*”. E mais uma vez “nomeia” um elemento para torná-lo mais familiar. Aqui a composição estética do conjunto assume um papel de importância evidenciando a participação de cada estrutura na composição do conjunto. A fluência e unidade projetada não excluem a variedade desejada, sem nunca perder de vista a criação de espaços adequados à escala do homem.

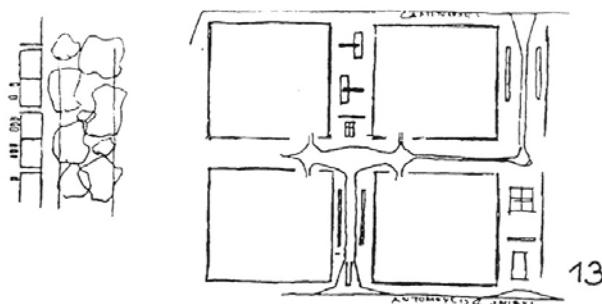


(16) No parágrafo seguinte, Costa, ao abordar o tratamento da questão residencial, “cria” um termo para expressar sua resolução. Aqui nasce o termo “super quadra”, que mais do que a descrição detalhada das estruturas propostas, nos dá, de imediato, o entendimento de sua escala, assim como de sua peculiaridade.

Nesta descrição das “super quadras” e unidades de vizinhança, o autor toma o cuidado de citar, uma a uma, as funções mais corriqueiras do cotidiano da futura cidade (“*o mercadinho, os açougues, as vendas, quitandas, casas de ferragens, [...] as barbearias, cabeleireiros, modistas, confeitarias, etc.*”) criando uma incrível familiaridade com as cidade que conhecemos, como o modo de vida mais comum, mesmo ao propor uma concepção de cidade tão diversa e peculiar. A preocupação em localizar a escola, a igreja, o cinema, transparece o intuito de esclarecer sobre todas as possibilidades para as atividades humanas (o lazer, o estudo, a crença, o comércio, etc.) .

Cabe ressaltar ainda a preocupação em, ao esclarecer a diversidade, deixar clara a importância da unidade do conjunto, e neste aspecto o uso da vegetação é apresentado como elemento homogenizador fundamental.

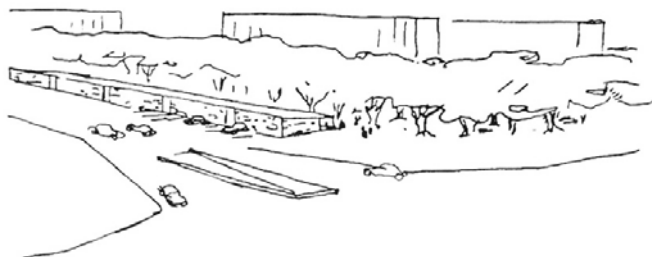
“Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma seqüência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem (fig. 13). Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer, independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras. Dentro destas “super-quadras” os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo porém a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra (fig. 8). Ao fundo das quadras estende-se a via de serviço para o tráfego de caminhões, destinando-se ao longo dela a frente oposta às quadras à instalação de garagens, oficinas, depósitos de comércio em grosso, etc., e reservando-se uma faixa de terreno, equivalente a uma terceira ordem de quadras, para floricultura, horta e pomar. Entaladas entre essa via de serviço e as vias do eixo rodoviário, intercalaram-se então largas e extensas faixas com acesso alternado, ora por uma, ora por outra, e onde se localizaram a igreja, as escolas secundárias, o cinema e o varejo do bairro, disposto conforme a sua classe ou natureza (fig. 13).



O mercadinho, os açougues, as vendas, quitandas, casas de ferragens, etc., na primeira metade da faixa correspondente ao acesso de serviço; as barbearias, cabeleireiros, modistas, confeitarias, etc., na primeira seção da faixa do acesso privativo dos automóveis e ônibus, onde se encontram igualmente os postos de serviço para venda de gasolina. As lojas dispõem-se em renques com vitrinas e passeio coberto na face fronteiria às cintas arborizadas de enquadramento dos quarteirões e privativas dos pedestres, e o estacionamento na face oposta, contígua às vias de acesso motorizado, prevendo-se travessa para ligação de uma parte à outra, ficando assim as lojas geminadas duas a duas, embora o seu conjunto constitua um corpo só (fig. 14).

Na confluência das quatro quadras localizou-se a igreja do bairro, e aos fundos dela as escolas secundárias, ao passo que na parte da faixa de serviço fronteiria à rodovia se previu o cinema a fim de torná-lo acessível a quem proceda de outros bairros, ficando a extensa área livre intermediária destinada ao clube da juventude, com campo de jogos e recreio.”

14



Os desenhos 13 e 14 ressaltam, sobretudo, a forma das quadras e sua escala e “caráter homegenizador” da vegetação. O mesmo se aplica à leitura das estruturas presentes em seu interior. O conjunto de desenhos apresenta uma leitura perfeita da escala pretendida para as “recém nascidas” quadras, que já soam familiares devido ao esmero da descrição das atividades cotidianas das quais serão palco.

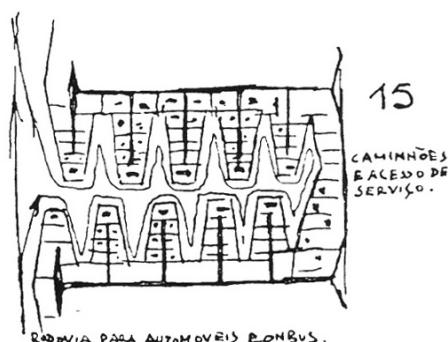
(17) No décimo sétimo parágrafo, o autor declara sua preocupação com a organização da gradação social evitando a estratificação, propondo (e defendendo) acomodações decentes e econômicas para toda a população. A “indevida” e “indesejada” estratificação social deve ser evitada e deve ser criada uma situação de “coexistência social”. Aqui o uso de palavras firmes e diretas deixa evidente o quanto o assunto era caro ao autor. Transparece a crença (herdada de sua filiação ao movimento moderno) de que a arquitetura, a correta organização dos espaços, o planejamento urbano poderiam redimir o mundo de suas injustiças. E complementa suas colocações chamando à responsabilidade da Companhia Urbanizadora a manutenção e promoção desta situação de justiça social, numa alusão clara à preocupação não só com a implantação da cidade mas à manutenção de seus princípios mais caros

*“A gradação social poderá ser dosada facilmente atribuindo-se maior valor a determinadas quadras como, por exemplo, as quadras singelas contíguas ao setor das embaixadas, setor que se estende de ambos os lados do eixo principal paralelamente ao eixo rodoviário, com alameda de acesso autônomo e via de serviço para o tráfego de caminhões comum às quadras residenciais. Essa alameda, por assim dizer, privativa do bairro das embaixadas e legações, se prevê edificada apenas num dos lados, deixando-se o outro com a vista desimpedida sobre a paisagem, excetuando-se o hotel principal localizado nesse setor e próximo ao centro da cidade. No outro lado do eixo rodoviário-residencial, as quadras contíguas à rodovia serão naturalmente mais valorizadas que as quadras internas, o que permitirá as gradações próprias do regime vigente; contudo, o agrupamento delas, de quatro em quatro, propicia num certo grau a coexistência social, evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação. E seja como for, as diferenças de padrão de uma quadra a outra serão neutralizadas pelo próprio agenciamento urbanístico proposto, e não serão de natureza a afetar o conforto social a que todos têm direito. Elas decorrerão apenas de uma maior ou menor densidade, do maior ou menor espaço atribuído a cada indivíduo e a cada família, da escolha dos materiais e do grau de requinte do acabamento. Neste sentido deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural. Cabe à Companhia Urbanizadora prover dentro do esquema proposto acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população”.*



(18) E ao tratar do caso de loteamentos para casas individuais no parágrafo 18, determina que estes deveriam ser tratados como exceções, conjuntos nos quais o valor arquitetônico deveria ser ressaltado. É interessante a argumentação de que o alto padrão arquitetônico não significa tamanho – aqui é o arquiteto falando, o profissional que se admira do trabalho bem feito, da arquitetura como expressão plástica, tecnológica, cultural. E a opção pela disposição "em cremalheira" sugerida possibilitaria uma natural hierarquia dos objetos propostos. O autor não descarta a presença de casas individuais, em implantação totalmente distinta das super quadras, pelo contrário, reconhece sua necessidade e aponta soluções.

*“Previram-se igualmente setores ilhados, cercados de arvoredo e de campo, destinados a loteamentos para casas individuais, sugerindo-se uma disposição em cremalheira, para que as casas construídas nos lotes de topo se destaquem na paisagem, afastadas umas das outras, disposição que ainda permite acesso autônomo de serviço para todos os lotes (fig. 15). E admitiu-se igualmente a construção eventual de casas avulsas isoladas de alto padrão arquitetônico - o que não implica tamanho - estabelecendo-se porém como regra, nestes casos, o afastamento mínimo de um quilômetro de casa a casa, o que acentuará o caráter excepcional de tais concessões.*



(19) A preocupação com o detalhe, dentro de um plano global, aparece na localização e caracterização dos cemitérios. Ao mesmo tempo em que pensa em critérios funcionais, como evitar travessia de cortejos pelo centro urbano, se preocupa com a simplicidade das instalações, externando quase uma posição filosófica sobre a memória.

*“Os cemitérios localizados nos extremos do eixo rodoviário-residencial evitam aos cortejos a travessia do centro urbano. Terão chão de grama e serão convenientemente arborizados, com sepulturas rasas e lápides singelas, à maneira inglesa, tudo desprovido de qualquer ostentação”.*

(20) A explanação vai chegando perto de seu fim. Um dos últimos aspectos levantados revela a preocupação com a preservação da Lagoa para usos de recreio ( *“campos de feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades”* ), enfatizando o caráter simples e natural das atividades (a vida simples, a família, a natureza). Peculiarmente, ao lado desta “rusticidade” aparecem localizados o “Golf”, o “Yatch Club” – espécie de passatempos bem mais sofisticados e com certeza nada simplórios ou rústicos. A expressão *“campo que se pretende eventualmente florido e manchado de arvoredo”* – dá a exata noção da desejada amplitude, do verde

predominante, desenhada por eventuais áreas de sombra. A localização do aeroporto é descrita de maneira bem sumária, sem muitas justificativas, apenas ressaltando que desta maneira se evitaria a travessia ou o contorno da área da represa. (vale lembrar que o posicionamento do aeroporto foi um dos poucos aspectos criticados negativamente júri que recomendou, inclusive, o reestudo de sua localização)

*“Evitou-se a localização dos bairros na orla da lagoa, a fim de preservá-la intacta, tratada com bosques e campos de feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades de toda a população urbana. Apenas os clubes esportivos, os restaurantes, os lugares de recreio, os balneários e núcleos de pesca poderão chegar à beira d’água. O clube de Golf situou-se na extremidade leste, contíguo à residência e ao hotel, ambos em construção, e o Yatch Club na enseada vizinha, entremeados por denso bosque que se estende até a margem da represa, bordejada nesse trecho pela alameda de contorno que intermitentemente se desprende da sua orla para embrenhar-se pelo campo que se pretende eventualmente florido e manchado de arvoredo. Essa estrada se articula ao eixo rodoviário e também à pista autônoma de acesso direto do aeroporto ao centro cívico, por onde entrarão na cidade os visitantes ilustres, podendo a respectiva saída processar-se, com vantagem, pelo próprio eixo rodoviário-residencial. Propõe-se, ainda, a localização do aeroporto definitivo na área interna da represa, a fim de evitar-lhe a travessia ou o contorno.”.*

(21) Neste antepenúltimo parágrafo o autor dispõe sobre a organização da numeração urbana. Da mesma maneira que “batiza” a “*super quadra*”, organiza a nomenclatura dos lugares. É uma preocupação organizacional, mas também altamente simbólica, pois o caráter ordenado e planejado da cidade ficaria evidente em todos os endereços, em todas as indicações de direção, imortalizado o sistema, que não seria alterado por homenagens póstumas, favores políticos e outras ocorrências, prática corrente em nossas cidades.

A relação semântica entre os elementos (local x palavra x signo - o conceito da cidade expresso no nome das coisas), reforça, mais uma vez, o caráter único e ordenado da cidade.

*“Quanto à numeração urbana, a referência deve ser o eixo monumental, distribuindo-se a cidade em metades Norte e Sul: as quadras seriam assinaladas por números, os blocos residenciais por letras, e finalmente o número do apartamento na forma usual, assim, por exemplo, N -Q3- L ap.201. A designação dos blocos em relação à entrada da quadra deve seguir da esquerda para a direita, de acordo com a norma”.*

(22) E antes de encerrar sua exposição, Costa se debruça na questão de como dispor do terreno e torná-lo acessível ao capital particular, organizando o sistema a partir da venda de quotas do terreno ao invés de lotes. Mas deixa o sistema relativamente aberto, para que não se atravancasse o desenvolvimento do mercado imobiliário.

É peculiar a preocupação com a contratação de profissionais para as futuras construções e até a sugestão para a organização de concursos para a urbanização de pequenas áreas. Levanta desta maneira não apenas a preocupação com a qualidade dos projetos futuros, para que não desqualificassem os espaços com soluções irresponsáveis e/ou incompetentes, mas também a intenção de valorizar o processo do concurso como escolha de profissionais competentes.

*“Resta o problema de como dispor do terreno e torná-lo acessível ao capital particular. Entendo que as quadras não devem ser loteadas, sugerindo, em vez de venda de lotes a venda de quotas de terreno, cujo valor dependerá do setor em causa e do gabarito, a fim de não entravar o planejamento atual e possíveis remodelações futuras no delineamento interno das quadras. Entendo também que esse planejamento deveria de preferência anteceder a venda de quotas, mas nada impede que compradores de um número substancial de quotas submetam à aprovação da Companhia projeto próprio de urbanização de uma determinada quadra, e que, além de facilitar aos incorporadores a aquisição de quotas, a própria Companhia funcione, em grande parte, como incorporadora. E entendo igualmente que o preço das quotas, oscilável conforme a procura, deveria incluir uma parcela com taxa fixa, destinada a cobrir as despesas do projeto, no intuito de facilitar tanto o convite a determinados arquitetos como a abertura de concursos para a urbanização e edificação das quadras que não fossem projetadas pela Divisão de Arquitetura da própria Companhia. E sugiro ainda que a aprovação dos projetos se processe em duas etapas, - anteprojeto e projeto definitivo, no intuito de permitir seleção prévia e melhor controle da qualidade das construções. Da mesma forma quanto ao setor de varejo comercial e aos setores bancário e dos escritórios das empresas e profissões liberais, que deveriam ser projetadas previamente de modo a se poderem fracionar em sub-setores e unidades autônomas, sem prejuízo da integridade arquitetônica, e assim se submeterem parceladamente à venda no mercado imobiliário, podendo a construção propriamente dita, ou pane dela, correr por conta dos interessados ou da Companhia, ou ainda, conjuntamente”.*

Apresentadas todas as questões pertinentes o orador agora parte para o encerramento de suas colocações.

### **Digressão / Peroração** (Amplificação, Paixão e Recapitulação)

#### **Encerramento dos argumentos**

(23) Neste vigésimo terceiro e último parágrafo, o autor encerra o discurso, ressaltando a simplicidade e clareza do risco aliada à variedade no tratamento das partes, a técnica rodoviária aliada à técnica paisagística de parques e jardins.

*“Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. É assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. O tráfego de automóveis se processa sem cruzamentos, e se restitui o chão, na justa medida, ao pedestre. E por ter arcabouço tão claramente definido, é de fácil execução: dois eixos, dois terraplenos, uma plataforma, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, rodovia que poderá ser construída por partes, - primeiro as faixas centrais com um trevo de cada lado, depois as pistas laterais, que avançariam com o desenvolvimento normal da cidade. As instalações teriam sempre campo livre nas faixas verdes contíguas às pistas de rolamento. As quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meios-fios. De uma parte, técnica rodoviária; de outra técnica paisagística de parques e jardins”*

Primeiro amplifica as qualidades do plano: a solução de fácil apreensão, simples e clara, sem descuidar da competência e qualidade, e aí usa brilhantemente as palavras de contraponto para determinar a paixão pelo objeto: *monumental - mas cômoda, eficiente, acolhedora e íntima; derramada – mas concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional*. Os termos opostos, desta maneira encadeados, reforçam uns aos outros e mais, ressaltam a qualidade de um objeto que não negligencia uma parte em favor de outra. A noção de “todo” coeso fortalece o conjunto de argumentos expostos.

Ressalta mais uma vez a importância da organização viária, elemento fundamental do projeto, que libera o chão para o pedestre e reforça ainda mais o caráter democrático da cidade. E por ser (a idéia) tão simples e clara é de fácil implantação (como afirmado no início do memorial).

Neste encerramento, são recapitulados os elementos principais do projeto: os dois eixos, dois terraplenos, uma plataforma, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, as quadras, o paisagismo e as cintas arborizadas.

Separa e exalta claramente os dois conceitos fundamentais: “*De uma parte, técnica rodoviária; de outra técnica paisagística de parques e jardins*”. Desta maneira cobre todo o espectro necessário das competências principais que propõe, da competência da técnica rodoviária à técnica paisagística, que conjuntamente conformam a base do desenho da cidade.

### **Paixão**

A frase final do discurso é brilhante na síntese que representa e em seu caráter inflamador, que suscita no ouvinte a paixão pela proposta que sintetiza:

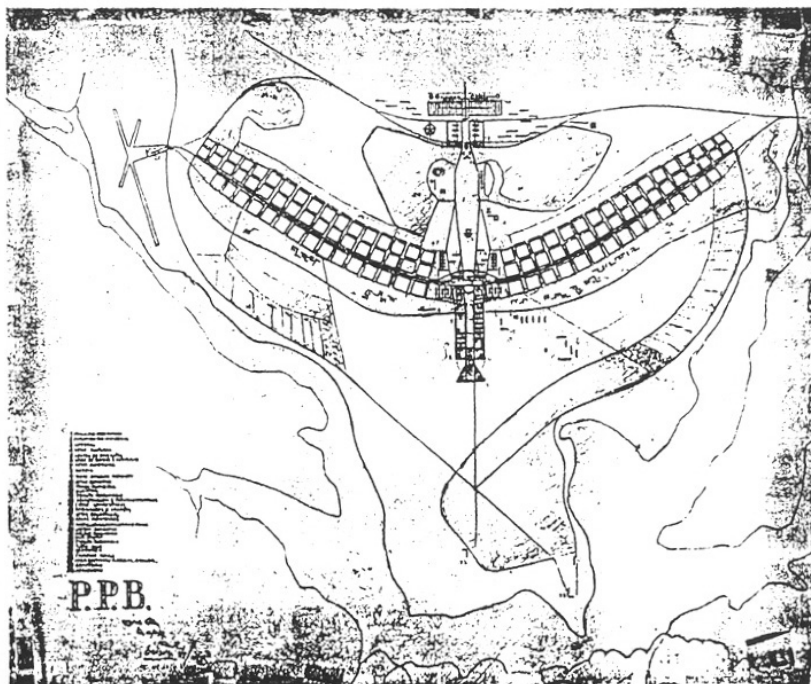
*“BRASÍLIA, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho aqui-secular do Patriarca”.*

A cidade configurada, em sua síntese, apresenta a perfeita conjunção entre seu caráter inovador (da técnica aplicada), agradável (do bem estar de seus habitantes) e tradicional. A cidade proposta é eficiente, moderna, olha para o futuro (e o prepara), porém é agradável, aprazível, humana (a cidade parque – o urbano e o rural, o trabalho e o lazer).

Encerrando a argumentação, remonta ao caráter da tradição – o sonho aqui-secular, o desejo de uma nação envolvida na empreitada. A autoria da cidade passa a ser então de todos, sua construção, um desejo coletivo, o sonho do patriarca (do pai de todos). Utiliza um símbolo cívico para fechar em grande estilo sua argumentação.

A redação simples e clara, os conceitos bem definidos, a organização em parágrafos, aliada aos desenhos singelos e altamente esquemáticos (porém icônicos e emblemáticos) contribuem ainda na questão da memorização do discurso pela audiência. Com certeza o júri guardaria na memória os elementos principais e o projeto não passaria despercebido, pois lembremos, num concurso, é preciso primeiro se fazer notar, para então ser ouvido.

## O plano geral



(Plano Geral da Cidade : fig.041)

A prancha que apresenta o plano geral da cidade, e que constituía o outro item obrigatório segundo o edital do concurso, é extremamente simples e técnica. Não se utiliza de recursos gráficos sofisticados, mas sua simplicidade ressalta a forma extremamente elegante do projeto de Costa. Apresenta o plano geral da cidade ( sua vista aérea) e determina a localização das estruturas e as identifica através de legendas numeradas. Porém, quando a vemos, é impossível não lembrar dos croquis apresentados. As formas principais já estão na memória e é só relacioná-las à sua localização no plano geral para construirmos a imagem de suas estruturas, acompanhados pela lembrança constante das palavras do memorial que as descreve.

Este elemento de representação (o plano geral) é fundamental para a compreensão do projeto, pois comprova que as idéias apresentadas são factíveis, possíveis e não apenas conjecturas. O discurso acompanhado do desenho em escala, evidencia a adaptação ao relevo, a escala da implantação da cidade em relação ao grande lago, a quantificação dos setores e super quadras. A materialização da proposta, embora esmiuçada em palavras precisa de seu comprovante técnico, e este papel é desempenhado pelo plano geral apresentado

Um elemento completa o outro (plano + memorial) e se isolados, acabam perdendo força.

### **Mais argumentos retóricos no plano de Lúcio Costa**

#### **O plano e sua filiação modernista.**

O regulamento do concurso exigia dos participantes um layout básico da cidade indicando suas estruturas e organização espacial e uma exposição de motivos. O programa indicava que seria dada consideração prioritária à idéia arquitetônica do caráter da capital e solicitava idéias de

design e não detalhes organizacionais, enfatizando a forma mais apropriada para exprimir o caráter fundamental da cidade enquanto capital do país.

Um dos jurados, Sir William Holford, classificou as 26 propostas em dois grupos: aquelas que se concentravam na ideologia do projeto, melhor representadas pela de Lúcio Costa e aquelas que deram atenção adicional aos detalhes da organização da cidade, melhor representadas pela proposta de MMM Roberto.

Costa apresentou sua proposta em 5 cartões de tamanho médio, contendo 15 croquis à mão e um breve texto de 23 artigos. Não poderia haver maior contraste com a proposta dos irmãos Roberto, extremamente detalhada, sobretudo em seus aspectos técnicos.

Como já comentado, inicia suas declarações à maneira épica, com uma desculpa pelo seu pouco valor. Reconhece a apresentação sumária de seu projeto e defende-a em seguida, de modo inesperado, ao renegar qualquer responsabilidade pessoal ou profissional pela proposta. Essa apologia retórica da auto - anulação foi considerada pelo júri uma abertura brilhante.

Apresenta o problema de fundar uma capital nos termos de um mito de fundação, feito por inspiração divina. A anulação de si mesmo enquanto criador do projeto parece deixar a idéia falar por si mesma. O autor mitifica os dois papéis, estabelecendo os rudimentos para um mito da fundação de Brasília, leitura que seria facilmente assimilada também pelo imaginário popular e atuaria favoravelmente na aceitação da nova cidade que deveria se tornar, mais do que sua capital, símbolo de um país.

Em seu livro, *A cidade Modernista – Uma crítica de Brasília e sua Utopia* (1993), James Holston, ao comentar tal opção de Costa, coloca que os mitos de fundação representam os interesses de pessoas e grupos sociais específicos, em geral aqueles que os narram, têm o papel de transformar a história em natureza, apresentando como se fossem naturais acontecimentos e relações que na verdade são produtos da história. Esta estratégia facilitaria a assimilação da idéia.

Para desistoricizar as origens da cidade, emprega três artifícios retóricos: a origem do plano é naturalizada (espontânea), universalizada (válida em qualquer lugar) e idealizada. A afirmação pela qual o plano nasceu “do gesto primário” também determina uma analogia entre o valor do plano e o dos mais antigos mecanismos de urbanização.

Justificando o terrapleno triangular da Praça dos Três Poderes, parte da idéia de que os edifícios públicos de Brasília abrigam os poderes fundamentais do estado, pois sendo os seus poderes em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero a forma elementar apropriada para contê-los. Legitima as formas do terrapleno e do triângulo em função de sua antiguidade histórica e abandona a associação simbólica contemporânea que sugere em favor da associação iluminista com a democracia.

Ainda segundo HOLSTON (1993), Costa disfarça a origem histórica de seu plano piloto pois, no contexto de um concurso de projetos patrocinado pelo estado, não seria hábil tornar explícitos os seus pressupostos políticos e sociais a respeito de Brasília. É significativo notar que o júri do concurso rejeitou o plano de MMM Roberto em larga medida porque este era explícito demais em seus pressupostos.

Porém, Holston parece desconhecer as circunstâncias da realização do concurso, como a idéia original da contratação de Corbusier e o convite ao arquiteto Oscar Niemeyer para realizar o plano antes de se adotar a opção pelo concurso, arquitetos igualmente alinhados às questões levantadas e às posições defendidas por Costa. Seria mesmo tão necessário “disfarçar” as idéias revolucionárias do plano? As idéias centrais nele contidas são apresentadas de maneira bem explícita, porém sem assumir um tom radical. Talvez essa serenidade do discurso de Costa tenha parecido para o autor um ato deliberado de amenizar seu conteúdo.

O mesmo autor também afirma que a vinculação entre um projeto urbanístico e um programa de mudança social é traço básico do planejamento em grande escala da arquitetura moderna e que os modernistas propunham que as pessoas que viessem a ocupar suas obras adotassem as novas formas de associação e os novos hábitos pessoais que esta arquitetura representava. A arquitetura deveria ser considerada como instrumento não apenas para a mudança social, mas também para o advento de um bom governo e de uma ordem nacional.

Segundo o autor, nestes aspectos o plano de Brasília apresenta um paradoxo, pois o plano apresentado por Costa não explicava por que a nova Capital Federal deveria ter uma arquitetura radicalmente diferente da existente no restante do país, com poucas indicações sobre como Brasília deveria ser ocupada ou sobre que formas de organização social corresponderiam às profundamente diferentes formas de organização urbana apresentadas no projeto.

Holston parece exigir demais do plano apresentado, exigindo demais também do âmbito de sua análise do projeto e do momento histórico do qual participava. O crítico parece forçar alguns argumentos para evidenciar a tese central de seu comentário, que buscava identificar no discurso de Costa uma série de intenções camufladas. O crítico não parece querer contestar o caráter artístico do feito de Costa, mas mostrar que afirmando apresentar um tipo específico de origem para a cidade, seu autor deixava de enfatizar outro, ou seja, ao prover a construção de Brasília de antecedentes mitológicos, disfarçaria seus precedentes históricos, disfarçando a filiação modernista de seu plano.

Ainda segundo o mesmo autor, a apresentação de Costa não revelava nem os pressupostos nem as implicações da ideologia modernista de seu plano. Sua estratégia era não apenas argumentar que o projeto se referia à renovação do país e mais ainda a de colocar que o problema de novos começos, como questão de mitologia mais do que história. Evitando detalhes sobre a reorganização sócio – política, disfarçaria os objetivos revolucionários do plano. A super quadra é apresentada sem mencionar que se origina dos experimentos de moradia coletiva realizados pela arquitetura moderna, em particular da unidade de habitação de Corbusier, carregando consigo um conjunto de objetivos sociais que visavam a transformação social.

Parece ingênuo imaginar que o júri, ou mesmo os membros do governo não perceberiam tal filiação do projeto apresentado por Costa, e parece mais aceitável pensar que o autor colocou suas idéias da melhor maneira possível para sua compreensão, entendendo a que nível chegar com suas colocações, dentro do universo e do escopo do concurso.

Costa acreditava na existência dessa nova “técnica construtiva”, a nova arquitetura. Como esta era concebida em termos de uma nova sociedade, encarnando seus princípios imaginados de

organização, a função primordial do arquiteto era construir o exemplo, “colonizando” a ordem social à sua volta e criar a sociedade à qual iria logicamente pertencer.

Lúcio Costa teria usado de um habilidoso discurso para encobrir os conceitos mais revolucionários de seu projeto, como que procurando tornar mais aceitável para o governo ideais tão radicais quanto os do ideário moderno? Este desejo e uma certa cumplicidade de colaborar com o Estado estaria na crença de que realmente seria alavancado o desenvolvimento daquela região, como o almejado pelo governo, e como consequência da nação e da sociedade? São questões interessantes que podem alavancar toda uma série de novas argumentações sobre o discurso do autor, mas é difícil determinar se realmente esta era a intenção de Costa ao escrever seu memorial. O que interessa para o presente trabalho é perceber a força alcançada pelo material apresentado num concurso de idéias, um conjunto impecável formado por desenho e texto, que se tornaria um marco fundamental na história da arquitetura e do urbanismo brasileiros.

### 3.4 Comentários

Mario Pedrosa afirmou reiteradamente que Lucio Costa ganhou o Concurso com uma idéia. Seu plano piloto foi o que melhor configurou uma cidade inteira, que pudesse ser apreendida na sua totalidade. A leitura panorâmica do evento e a meticulosa análise do memorial do projeto de Costa evidenciam ainda mais esta constatação.

Como já mencionado, a clareza e concisão de seu projeto atendiam perfeitamente às aspirações contidas no material de referência do concurso.

Mais do que a criação de espaços solenes e monumentais ou do foco em pormenores organizacionais, a imagem que Lucio Costa construiu para Brasília foi aquela da cidade toda. A forma de um avião pousado, a forma de uma cruz, a forma dos dois eixos que sintetizam a nova capital. Não pensou em apresentar fórmulas revolucionárias, nem em princípios radicais transformadores do espaço urbano tradicional. Não separou as cidades em zonas isoladas ou subordinadas a uma malha geral, onde fossem aplicados os princípios do urbanismo em voga.

Pensou, desarmado de preconceitos e imbuído da dignidade implícita do programa, na configuração de uma capital de 500 mil habitantes, capaz de tornar-se, nas palavras do próprio Costa, um foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país, sempre reportando-se à experiência histórica dos estabelecimentos humanos e às técnicas do urbanismo (a tradição e a técnica sempre caminhando lado a lado, retro alimentando seus pressupostos comuns).

Os colegas concorrentes de Lúcio perderam-se nos pormenores. Partiram das partes para o todo, enquanto ele fez o inverso. É que nele o pensador venceu o técnico. O arquiteto foi capaz de elaborar um plano piloto claro, onde todos puderam ver uma cidade concreta, com qualidades urbanas conhecidas e desejadas, reconfiguradas pelas possibilidades modernas, e vislumbrar os espaços monumentais da nova capital federal, os espaços recolhidos da vida cotidiana dos seus moradores, os espaços densos e concentrados da vida gregária de seus cidadãos e os espaços de feição naturalista e rústica do recreio bucólico. E vislumbrar em sua simplicidade, reminiscências da ordenação urbanística das cidades tradicionais na homogenia de suas



superquadras, dos eixos e perspectivas de Paris na extensão dos eixos monumental e rodoviário-residencial, dos "lawns" ingleses nos seus amplos espaços verdes, da intensa animação da Times Square, de Piccadilly Circus, de Veneza e da rua do Ouvidor no seu intrincado centro de diversões, do caráter telúrico das cidades antigas no uso da pedra à mostra na construção de suas plataformas fundamentais. Referências explicitadas nas próprias palavras do autor.

A herança projetual acumulada em tantas outras experiências deveria ser considerada e, mais ainda, reverenciada.

Para que seu plano fosse assim compreendido, em muito contribuiu a hábil ênfase dada no uso da descrição verbal, com a redação sugestiva do seu relatório. O jurado William Holford, destacando talvez a maior qualidade do plano piloto de Lucio Costa, fez a seguinte afirmação:

*"[...] uma idéia que pode desencadear outras subseqüentes é o que existe de mais valioso na civilização. E era isso que cabia ao júri buscar no concurso da Nova Capital".*

Esta frase deixa transparecer as aspirações do júri de maneira bem sintética. Os aspectos técnicos relativos ao planejamento de uma nova cidade poderiam ser resolvidos por vários profissionais (e na verdade, no desenvolvimento e aplicação do plano, seria necessário toda uma equipe de profissionais de diferentes competências), mas o júri entendeu que sua função era identificar a melhor "síntese", a gênese que desencadearia o melhor desenvolvimento posterior dos aspectos técnicos e funcionais necessários.

### **3.5 Caracterização do discurso.**

#### **Quadro Resumo:**

#### **Quem fala:**

*"Durante os momentos decisivos da formação da arquitetura moderna no Brasil, o Dr. Lucio demonstrou que prancheta e escrita podiam e deviam convergir num mesmo ideal de vida e estilo." (Otília Arantes)*

Lucio Costa é uma figura-chave para a arquitetura brasileira, sobretudo para a difusão da arquitetura moderna no país. Foi mentor da decisiva reforma do ensino na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (ENBA), articulador de um dos principais edifícios do movimento moderno, o Ministério da Educação e Saúde Pública, autor de textos fundamentais da historiografia arquitetônica brasileira e idealizador das normas de preservação do patrimônio histórico nacional. Além de edifícios considerados obras-primas, como o Park Hotel São Clemente e o Parque Guinle, é, como vimos, o criador do plano de Brasília, um dos principais planos urbanísticos do século 20. Protagonista essencial de momentos marcantes, sempre se apresentou com discrição, humildade e um alto sentimento corporativo de união em torno do ofício.

Nascido em Toulon, França, em 1902, se forma arquiteto pela ENBA em 1924. Em 1922 associou-se ao colega Fernando Valentim e dessa sociedade, que durou até 1929, nasceram casas ecléticas e neocoloniais. Em 1930 foi incumbido por Rodrigo M. F. de Andrade de

reorganizar o ensino de belas-artes na ENBA, na qual propunha o afastamento do neocolonial e o alinhamento com o movimento moderno. Depois de uma árdua batalha foi afastado do cargo, mas esta experiência desencadearia uma série de eventos fundamentais, como a montagem do Salão de 1931, e a greve realizada pelos alunos da escola em protesto à sua exclusão.

A associação de Costa e Warchavchik (1931 e 1933) produziria suas primeiras obras de inspiração moderna. Em 1934 participou do concurso para uma vila operária em Monlevade - MG, seu primeiro projeto urbanístico. Em 1936, depois de tumultuado processo que envolveu a anulação de um concurso, foi designado pelo ministro Capanema para projetar o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro, edifício que se tornaria um marco da arquitetura moderna. Formada uma equipe de arquitetos cariocas (Reidy, Leão, Vasconcellos, Machado Moreira e Niemeyer), insistiu com o ministro e com o presidente Vargas até viabilizar a ida de Le Corbusier ao Rio para atuar como consultor do projeto. Quando ganhou o concurso para o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, de 1939, convidou Niemeyer (que participara com outra proposta) para criarem, juntos, um terceiro projeto, atitude que surpreendeu os meios profissionais e ressalta seu alto sentido de cooperação profissional e amor à arquitetura, acima de interesses pessoais.

Em 1937, quando foi criado o SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo M. F. de Andrade o convidou para trabalhar como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, trabalho do qual se afastaria somente em 1972 ao se aposentar. Na década de 1940 criou seus mais destacados projetos arquitetônicos, nos quais parece definir uma rota alternativa para a arquitetura moderna, evocando a “síntese entre a tradição local e o movimento moderno”. Entre 1952 e 1953, fez parte do comitê encarregado de elaborar o projeto da Unesco, em Paris, que após rejeitar o projeto do francês Eugène Beaudoin, auxiliou na proposta do trio composto por Breuer, Nervi e Zehrfuss. Durante a estada na capital francesa, começou o projeto da Casa do Brasil, em Paris (1952), cujo detalhamento foi confiado a Le Corbusier como agradecimento pelo risco original do Ministério.

Em 1956 venceu o concurso para Brasília. Após Brasília, foi convidado a desenvolver projetos na Itália, Nigéria e Marrocos. No Brasil, fez estudos para Salvador, São Luís e Rio de Janeiro. Em 1985, voltou a Brasília para projetar quadras econômicas nos arredores da capital. Seus últimos projetos foram singelas residências unifamiliares.

Manteve, ao longo da vida, uma relação quase paterna - no sentido de orientar e apontar caminhos - com a arquitetura brasileira. Morreu em 1998, aos 96 anos. É indiscutivelmente referência para diversas gerações de arquitetos e sua influência segue presente até hoje.

*“[...] Como é inteligente o Plano Piloto de Brasília, as áreas de habitação que estudou, simples e acolhedoras, ligadas ao comércio local e às escolas, contrastando com o aspecto monumental que uma capital exigia. E tudo isso marcado por uma atitude profissional da maior correção e idealismo.” (Oscar Niemeyer in Revista PROJETO DESIGN n° 265 - Março 2002)*

**Quando:**

O plano de Brasília é um típico exemplar do urbanismo moderno. É o exemplo mais completo já construído das doutrinas arquitetônicas e urbanísticas apresentadas pelos Manifestos dos CIAM e ilustra como o zoneamento das quatro funções básicas enunciadas na Carta de Atenas pode gerar uma cidade. É inegável que as conferências de Corbusier no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1929 e 1936, tiveram influência decisiva na formação do pensamento aplicado na proposição da cidade. Influência sentida também no caráter do discurso, refletida na utilização de uma linguagem concisa e doutrinária, aliada à imagem marcante e sintética do croquis.

O momento político brasileiro com certeza era favorável para a aceitação das propostas contidas no plano apresentado no concurso, sobretudo pelo apoio e confiança que JK depositava em Oscar Niemeyer. Como já mencionado o concurso para o Plano Piloto coincide, em termos cronológicos, com uma reversão no rumo político do país, com grandes conseqüências sobre a arquitetura. Alinha-se ainda a uma alteração na expressão formal da arquitetura, que coincide com o brutalismo em São Paulo em sucessão à escola carioca. Sob o ponto de vista urbano, contribui de maneira incisiva para a afirmação da atividade prática de planejamento e reforma urbana no país. Segundo ZEIN (1987), Brasília marcou o princípio da implantação dos conceitos da cidade moderna como base ordenadora da arquitetura.

**Por que:**

O discurso de Costa, mais do que defender uma proposta, defendia também o entendimento da disciplina do urbanismo como fundamental para as atividades humanas.

Pelo histórico da atividade profissional de Costa podemos afirmar que ele era, antes de tudo, um defensor da disciplina da arquitetura e do fortalecimento e propagação do conhecimento na área. Transparece em seu discurso, e por toda a sua vida, o caráter didático e a responsabilidade do arquiteto perante a sociedade. O projeto apresentado não tencionava apenas a vitória em uma competição, mas buscava dar, a partir da elocução de um depoimento relevante, sólido e responsável, sua contribuição ao momento histórico em que se inseria.

**Como:**

O plano de Costa consiste de três elementos estruturais básicos: o cruzamento de dois eixos, dois terraplenos e uma plataforma. O cruzamento axial define a área da cidade, contida na figura de um triângulo equilátero, sobreposto ao cruzamento. O triângulo marca a área de terra urbanizada, o Plano Piloto. Os edifícios são dispostos ao longo de um eixo, enquanto os prédios residenciais ocupam o outro. Esses dois vetores da organização urbana funcionam também como vias expressas, garantindo o acesso a seus respectivos setores de atividade. Os dois terraplenos formam o eixo monumental dedicado aos edifícios governamentais. Um compõe a Praça dos Três Poderes. Num nível mais elevado, o segundo cria uma esplanada para os edifícios dos

ministérios. A plataforma é uma estrutura de vários níveis, no ponto em que os eixos se cruzam. Ocupa a intersecção do Eixo Monumental e do Eixo Residencial em um nível, e contém os centros de lazer e de transporte em outros dois níveis adicionais. O esquema utiliza os mesmos 3 componentes físicos para organizar a cidade espacialmente e para diferenciar suas funções sociais em setores separados de atividade. E por meio desta homologia estrutural de organização espacial e social – funcional, compõe um quadro completo de ordem urbana.

Em muito contribui para o sucesso dos argumentos apresentados a vivacidade aliada à precisão do discurso. O autor demonstra reiteradamente a busca pela expressão não banal, rica, expressiva e eloqüente, aliada à busca pelo traço singelo e essencial apresentado nos desenhos que ilustram e completam o discurso. Costa não se deixou levar apenas pelo discurso eloqüente e mais eficiente, embora use eficientemente a linguagem a favor de suas intenções. Afirmar isso seria diminuir a qualidade do projeto apresentado. Pelo contrário, o arquiteto não se deixa levar pelo calor dos argumentos, não recorre a sofismas, não conclui mais do que deve, é cuidadoso o bastante para tratar apenas do que é seu domínio (inclusive não se aprofunda, como vários de seus concorrentes, na abundância de dados e informações). Embora demonstre dominar a arte do discurso, não abusa da criação de figuras de linguagem, que poderiam enfraquecer seus argumentos. Quando inicia o discurso com relacionando o sinal da cruz, à marca da posse, cria um símbolo e tira partido da metonímia criada, mas para por aí. Qualquer abuso na sequência do discurso tiraria a força desta primeira imagem. O discurso segue coeso e tranqüilo, para retomar o tom mais inflamado apenas em seu encerramento, para que o público, se já conquistado, reacendesse o interesse pela exposição e conseqüentemente pelo projeto defendido por ela.

*"Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor que a realidade. A realidade foi maior, mais bela. Eu fiquei satisfeito, me senti orgulhoso de ter contribuído".*  
(COSTA, 1987)



## Capítulo 4

---

### O concurso para o Pavilhão de Osaka 70 (1969): Afirmação



#### 4.1 Osaka e a afirmação de um discurso

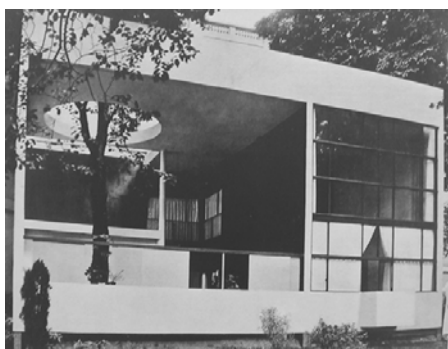
##### Sobre as exposições universais:

As Exposições Universais configuram momentos de apresentação e confronto amigável dos mais diversos países diante do cenário mundial de uma determinada época. Em geral, cada país busca ressaltar os aspectos de sua identidade cultural e o seu mais alto grau de desenvolvimento tecnológico, envolvidos num contexto que prega o convívio pacífico das diversas culturas e suas peculiaridades. Estes eventos possibilitam o registro do desafio e do esforço de cada país para conseguir incorporar padrões civilizatórios universais sem a perda das suas identidades próprias, desejo que vem acompanhado da vontade de se impor no competitivo cenário das relações entre as nações, nos seus aspectos sociais, culturais e comerciais.

Alguns países organizam sua participação a partir da construção de pavilhões que se remetem fielmente à sua tradição construtiva e abrigam em seu interior o que há de mais avançado em sua ciência e tecnologia, o melhor de sua produção cultural e aspectos da vida de suas metrópoles e centros urbanos. Outros optam por apresentar projetos arquitetônicos que buscam desenvolver o que há de mais alta tecnologia em se tratando de construções, lançando mão de exposições midiáticas (de caráter mais contemplativo) para expor sua identidade nacional.

Apesar da peculiaridade de sua breve existência, já que a grande maioria das estruturas dura apenas o período de funcionamento das exposições, alguns pavilhões construídos para estas ocasiões se apresentam como momentos dos mais representativos para a arquitetura mundial e tornaram-se objetos de referência, seja de determinados períodos ou inseridos no conjunto da obra dos arquitetos que as projetaram.

Neste contexto, podemos citar, entre outros: o Pavilhão Russo de Konstantin Melnikov (Paris, 1925), os Pavilhões L'Esprit Nouveau (Paris, 1925) e Philips – Le Poème Électronique (Bruxelas, 1958) de Le Corbusier, o Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe (Barcelona, 1929), o pavilhão do Brasil de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (Nova York, 1939), o Pavilhão Brasileiro de Sérgio Bernardes (Bruxelas – 1958), o Pavilhão dos EUA de Buckminster Fuller (Montreal, 1967) e mais recentemente o do Japão, de Tadao Ando (Sevilha, 1992), o Pavilhão Português de Álvaro Siza e Souto de Moura (Lisboa, 1998) e o holandês do grupo MVRDV (Hannover, 2000).



*Pavilhão Esprit Nouveau (Paris, 1925) (fig.042)*





*Pavilhão dos EUA de Buckminster Fuller (Montreal, 1967) (fig.043)*



*Pavilhão Português de Álvaro Siza e Souto de Moura (Lisboa, 1998) (fig.044)*

### **Os pavilhões brasileiros**

Na arquitetura brasileira os pavilhões das mostras universais de Nova York (1939) e Osaka (1970) têm destaque especial. Nos EUA, Costa e Niemeyer surpreenderam o mundo com formas livres, nas quais as qualidades plásticas do concreto foram aproveitadas ao máximo. O Pavilhão de Osaka, de Paulo Mendes da Rocha, uma caixa bruta sobre a paisagem, demonstrou, com vãos de até 30 metros e balanços de 20 metros, as qualidades construtivas do concreto.

Esses dois pavilhões foram realizados como manifestações dos conceitos arquitetônicos estabelecidos no Rio de Janeiro e São Paulo. O pavilhão de Bruxelas, embora não vinculado a correntes específicas, também marcou um momento importante para o estabelecimento desta tradição, embora menos citado pela crítica oficial brasileira. Mas vale lembrar que este foi o único premiado pela organização dos eventos.

Estes pavilhões apresentaram, mesmo com arquiteturas próprias e características marcadamente autorais, vários pontos em comum, como as soluções construtivas com transparência e liberdade espacial e o layout gerando leveza e clareza e perfeita integração na paisagem. Além de suas qualidades arquitetônicas, representaram momentos de afirmação para a formação e organização de um corpo profissional no país, assim como configuraram oportunidades únicas de se discutir os rumos de nossa produção.

### **Os Pavilhões de Filadélfia 1925 e Sevilha 1928**

Os editais destes concursos estipulavam que os projetos apresentados obrigatoriamente se inspirassem na arquitetura tradicional brasileira, inseridos na corrente de pensamento do

neocolonial, caracterizando uma época de reconhecimento oficial do estilo, com seus defensores ressaltando seu caráter progressista.

Vale lembrar que o principal aporte do movimento neocolonial foi a introdução do contraponto regionalista como fator de renovação, valorizando as raízes da arquitetura moderna brasileira, e entre seus primeiros seguidores estava também Lúcio Costa. Nestes dois eventos específicos, embora parecesse predominar o consenso sobre um estilo oficial nacional, já se esboçava um quadro de transformação pela influência dos ideais do movimento moderno.



*Desenho de Dubugras para o Pavilhão de Sevilha (fig.045)*

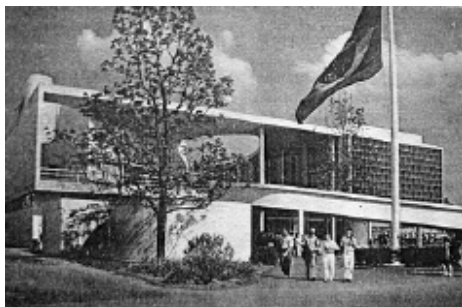
### **O Pavilhão de Nova York - 1938.**

Vencedor do concurso para o projeto do pavilhão, Lúcio Costa, observando a qualidade do projeto de Niemeyer classificado em segundo lugar, convida o jovem arquiteto para, juntos, desenvolverem o projeto definitivo e que foi efetivamente implantado na Feira.

Sua construção representou o amadurecimento da arquitetura moderna brasileira, com a superação do racionalismo ortodoxo e a consciência de uma nova dimensão estética acima do mero rebatimento da função sobre a forma, assim como assimilação do conteúdo tradicional da arquitetura colonial em uma de suas dimensões formais – a curva barroca. (BRUAND, 1991).

O edifício sintetiza as preocupações do movimento moderno brasileiro que, a partir dos princípios básicos de Le Corbusier, incorpora técnicas construtivas locais e procedimentos de controle climático tradicionais do país. O edifício registra uma sequência gradual e completa de espaços desde o exterior para o interior. O térreo, dedicado à exibição da fauna e flora do país, dispõe, sob um bosque de pilotis, uma série de pequenos volumes: um posto de informação, uma cafeteria e um restaurante com salão de baile, que dá para um tanque de nenúfares.

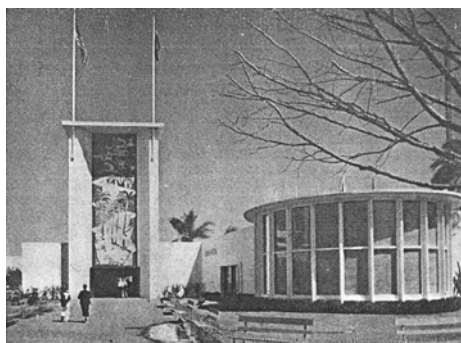
Burle Marx, responsável pelo jardim, espalha manchas de água, vegetação e pequenos quiosques para animais e plantas, estabelecendo uma continuidade entre as construções e o jardim. A rampa de acesso ao primeiro andar leva a um patamar que dá acesso à sala de exposições principal e a um pequeno auditório. A sala de exposições, que ocupa o maior lado do L, desdobra-se em um mezanino, sorteando os pilares com uma borda sinuosa. Todo o edifício volta o seu repertório formal de curvas sinuosas sobre o jardim interior. O exterior, quase cego e de geometria rigorosa, fecha-se para o sul com lâminas fixas. (PUENTE, 2000)



O Pavilhão Brasileiro de Costa e Niemeyer ( fig.046)

### O Pavilhão do Brasil na Exposição da Califórnia

O tempo escasso para a organização da representação brasileira não permitiu que se realizasse um concurso. Publicado sumariamente na Revista Arquitetura e Urbanismo de agosto de 1939, o Pavilhão realizado para a Exposição da Porta de Ouro, na Califórnia, foi bastante criticado, classificado de “comum” e inclusive com severas críticas quanto à inserção de elementos “não brasileiros” na sua composição final. A pequena nota recomendava que o “erro” não deveria se repetir em nome da boa arquitetura brasileira, e sobretudo, ao enorme sucesso anterior do Pavilhão de Costa e Niemeyer. O nome do autor do pavilhão nem é mencionado na reportagem.



O Pavilhão da Califórnia (fig.047)

### O Pavilhão de Bruxelas 1958

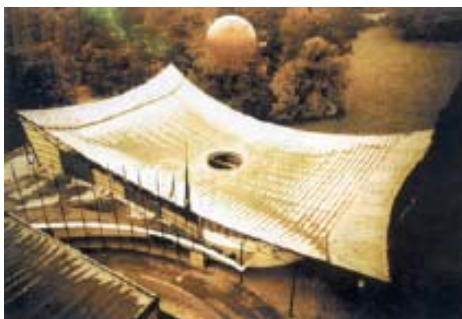
A Exposição Universal de 1958 teve a participação de mais de 40 países e mais de 40 milhões de visitantes. Na arquitetura dos pavilhões reinaram a inventividade arquitetônica e a simbologia. Le Corbusier projetou um pavilhão com um “*poema eletrônico*” para a Philips e países como França, Japão e Iugoslávia apresentaram estruturas complexas e sofisticadas.

O país encontrava-se numa fase fervilhante, sob a presidência de Juscelino Kubitschek. O Rio de Janeiro foi palco de uma importante renovação cultural, no campo do cinema (Cinema Novo), da música (Bossa Nova) e arquitetura. A seleção brasileira tornou-se campeã mundial pela primeira vez na Suécia e no Planalto Central, Niemeyer e Costa iniciavam a aventura da construção de uma nova capital.

O Brasil se apresentou em Bruxelas num pavilhão de aço e concreto, projetado por Sérgio Bernardes, a convite do embaixador brasileiro na Bélgica Hugo Gouthier.

Como o local do projeto não era atraente, um lote inclinado num canto afastado, Bernardes imaginou que o público ia chegar cansado e já cheio de impressões ao pavilhão. Resolveu desenrolar um "tapete vermelho" de concreto: uma rampa descendo suavemente em direção ao bar, ao jardim tropical e às atrações na sala de cinema, sobre a qual estendeu um lençol de concreto, uma cobertura fina pendurada entre 4 torres. 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, mandando fazer um balão vermelho de 7 metros de diâmetro, inflado de gás, para flutuar sobre uma abertura cilíndrica de 6 metros de diâmetro na cobertura. Com tempo bom, o balão subia, deixando o jardim ao ar livre. Nos dias frios, o balão descia puxado por uma corrente, tampando o buraco do implúvio. Quando chovia, a água escorria pelo balão e caía feito cascata no jardim interno projetado por Burle Marx.

Para se fazer sentir o pavilhão como espaço único, a cobertura não tinha nenhum suporte no interior e a rampa de acesso foi disposta sobre delgados pilares de aço. Os painéis e vitrines das mostras foram espalhados na descida pela rampa, perpendicularmente ao chão, nunca bloqueando o contato visual com o jardim. O projeto combinou um imenso vão livre com uma estrutura leve e engenhosa. A imensa cobertura parecia flutuar no céu, contida apenas por torres delgadas e um balão que ficava balançando no ar. (MEURS, 2000)



Vista aérea do Pavilhão de Bernardes ( fig.048)

## **A Expo 70:**

A Exposição Universal de 1970 foi a primeira grande Exposição Universal realizada no continente asiático. O contexto de sua ocorrência era extremamente rico em temáticas, desde o avanço tecnológico representado pela viagem do homem à Lua, o avanço das telecomunicações (com a popularização da televisão e o advento do computador), até o clima político vigente (a "Guerra Fria" que alinhava os países nos blocos antagônicos do capitalismo e do socialismo).

O panorama arquitetônico internacional, refletindo os avanços econômico e tecnológico (sobretudo nos países desenvolvidos), era caracterizado pela realização de estudos de utopias urbanas e proposição de projetos que discutiam o futuro das novas cidades.

Neste período, o grupo inglês Archigram apresentava, em desenhos próprios de fanzines, com grande desenvolvimento imagético dos projetos (mais do que seus aspectos técnicos), esquemas de cidades nomeadas por ações que representam transitoriedade como as *"Plug-in Cities"* (cidades plugáveis) ou as *Walking Cities* (cidades que andam), cidades que incorporavam as novas tecnologias e os ideais culturais de liberdade.

Simultaneamente, sob motivações mais urgentes de ampliação do território, os metabolistas japoneses apresentavam soluções de alta tecnologia para a criação de cidades que avançavam sobre o mar, como a Baía de Tóquio de Kenzo Tange, ou de mega estruturas verticais que permitiriam o adensamento das cidades japonesas.

Em tempos de reflexão e críticas ao Movimento Moderno, principalmente aos seus ideais totalizadores, estas experiências apresentam, pelo viés da tecnologia, um ultramodernismo como modelo civilizatório em que a ação chave de conexão das estruturas propostas às cidades existentes se configura como a construção do cenário contemporâneo ideal: as chamadas tecnomegalópolis.

Para a escolha do pavilhão a representá-lo, o Brasil optou por realizar um concurso nacional de arquitetura.



*Vista aérea do recinto da Expo de Osaka ( fig.049)*



*Pavilhão da URSS e ao lado, o vizinho Pavilhão do Brasil (fig.050)*

## 4.2 Sobre o concurso

O governo brasileiro resolveu participar da Exposição de Osaka e através do Ministério das Relações Exteriores nomeou uma comissão encarregada de organizar sua participação, formada por Fábio Yassuda, José Macedo Soares e Alfredo Grieco. Com um cronograma apertado para a realização do pavilhão, a organização do concurso se deu às pressas.

Inicialmente, a comissão havia solicitado ao Instituto de Arquitetos do Brasil a indicação de 5 arquitetos que, pela relevância do conjunto de sua obra, tivessem condições e méritos para realizar o pavilhão. O presidente do Instituto, o arquiteto Eduardo Kneese de Mello, declinou da indicação dos nomes, pois não julgava correto que um órgão destinado a representar toda uma classe profissional militasse em favor de nomes mais consagrados ou de maior experiência. Defendia que numa entidade de classe todos os associados têm a mesma capacidade profissional e, portanto, todos deveriam ter a oportunidade de participar do processo, postura que culminou com a decisão da realização de um concurso nacional. Mesmo contando com prazo extremamente exíguo, o IAB aceitou a responsabilidade da organização do processo, o arquiteto Maurício Schneider foi nomeado assessor do concurso, e juntamente com os arquitetos Fábio Penteadado e Eduardo Kneese de Mello elaboraram o edital, assistidos pela comissão encarregada da Expo 70.

O concurso foi organizado e realizado em 25 dias, tempo recorde para evento de tal porte, e como prova da propriedade da opção pelo concurso público, o evento contou com a participação de 83 equipes, a maior participação de profissionais até aquela data em certames nacionais.

A expectativa quanto ao resultado do concurso era grande. O último grande evento do gênero tinha sido o concurso de Brasília, no final dos anos 50, que acabou por se transformar num marco, elemento definidor de uma idéia de modernidade para o país. O momento era ideal para se confrontar idéias, e a participação do Brasil em evento de projeção internacional configurava a oportunidade perfeita para a pretendida reflexão sobre os rumos da arquitetura brasileira. A esta expectativa ainda se acrescia a tradição dos pavilhões brasileiros anteriores (N. York e Bruxelas), o que certamente acendeu o interesse da classe profissional em torno do significativo evento.

Saiu vencedor o projeto coordenado pelo arquiteto paulistano Paulo Mendes da Rocha, que reafirmava o compromisso com a vertente de Artigas e apresentava como conceito chave a incorporação de um elemento estrutural, a grande cobertura, como definidor de sua imagem.

O júri, composto pelos arquitetos Pedro Paulo de Melo Saraiva, Henrique Mindlin, Miguel Pereira, Giancarlo Gasperini e o engenheiro Macedo Soares do comitê de organização da delegação brasileira, assessorados por Maurício Schneider, Fábio Penteadado e Eduardo Kneese de Mello, premiou 6 trabalhos além do vencedor: um segundo e um terceiro prêmio e 5 trabalhos selecionados para o quarto prêmio. Este conjunto de trabalhos demonstrava uma capacidade técnica já constituída nessa geração, independente do alinhamento conceitual, formando um corpo consistente que retratava de maneira bem ampla a produção profissional do período.

O programa apresentado no edital de certa maneira já induzia à criação do grande espaço coberto, presente em todos os concorrentes, mas, a expressão do volume e o desenvolvimento das soluções os diferenciavam de maneira expressiva.

Em determinado trecho, a ata do julgamento incorpora tom de manifesto, que buscava mais do que indicar o vencedor, justificar nossa conquistada soberania no campo da arquitetura. Era importante, neste momento, não só apresentar um projeto apropriado, mas representar um legado, fruto de nossa história recente e das bem sucedidas experiências que o precediam.

É interessante perceber no documento a expressa dificuldade do júri em premiar as demais equipes. Seria esta dificuldade fruto de um pluralismo nascente no panorama profissional daquela época? Alguns grupos em atividade já se iniciavam na crítica e oposição de certas posições do movimento moderno brasileiro. O momento não poderia ser mais propício à reflexão e certamente a escolha do júri carregaria uma responsabilidade muito grande ao trazer para si uma versão “oficial” deste momento, uma declaração de valores que seria registrada e imortalizada.

A “figura” brasileira aparecia um pouco em cada um deles, em alguns com mais ênfase, como no projeto classificado em segundo lugar, da equipe de Koiti Yamagushi, que se assemelhava ao projeto vencedor pela cobertura zenital e apoios periféricos, ou num dos trabalhos colocados em quarto lugar, da equipe de Francisco Petracco, que também apresentava uma cobertura em grelha sobre quatro apoios. A preocupação com a expressão plástica também era evidente e esse extrato não deixou de servir de álibi para o júri, que condenou os trabalhos que, segundo seus integrantes, davam ênfase demasiada à tecnologia.

Provavelmente nenhum dos concorrentes propôs um trabalho com dificuldade técnica superior ao vencedor (ou soluções que se aproximassem do poderio dos EUA e URSS), mas este parece ter sido um aspecto importante para a formação de tal opinião. A familiaridade do júri com a solução em concreto pretendido, de grandes vãos, para admiti-lo como expressão de simplicidade, com certeza contribuiu para a aceitação mais fácil do projeto de Mendes da Rocha.

*“ Muitos concorrentes se deixaram levar pelos aspectos técnicos do pavilhão. Como o Brasil não pretende mesmo concorrer com os países superdesenvolvidos (EUA e URSS gastarão cerca de 30 milhões de dólares com seus pavilhões), essa ênfase sobre o lado tecnológico foi afastada. O projeto vencedor escolheu uma abordagem nitidamente brasileira. Ele apresenta como solução básica a liberação do terreno, com um tratamento do chão elaborado sobre composição de espaço rico em formas e conteúdo. Seu maior sentido de profundidade é uma 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 muito difíceis.” ( trecho da ata de julgamento)*

**Resultados:**

- 1º lugar: Paulo Mendes da Rocha, Júlio Katinski, Ruy Ohtake, Jorge Caron e Flavio Motta.
- 2º lugar: Koiti Yamaguchi, Luigi Villavechia, Rogério A. Dorsa e Walter Caprera
- 3º lugar: José Sanhotene, Alfredo Willer e Oscar Mueller
- 4º lugar: Flávio Mindlin Guimarães, Marklen Landa e Roberto Loeb;  
Sigbert Zanettini;  
Francisco Petracco, Edgar Dente, Ana M. de Biase, Maria H. Flynn e Miguel Juliano;  
Ivan Mizoguchi e Rogério Malinski ;  
Artur Pontual, Davino Pontual, Ralph Lifchitts, Marcos Flaksman e Wolfgang Reiber.

O projeto vencedor do concurso, de autoria de Paulo Mendes da Rocha, merece uma retomada (e renovada) atenção não só devido às circunstâncias da sua formalização e pela riqueza de leituras que permite acerca do tema da identidade, mas também pela necessidade de resgate de suas proposições, tanto pelo exíguo material iconográfico e crítico encontrado a seu respeito quanto pelo crescente interesse sobre a obra de seu autor, assim como a contemporaneidade do projeto do Pavilhão apontada por críticos e teóricos da arquitetura.

O mesmo se aplica ao concurso que resultou em sua escolha. E, no contexto do presente trabalho, se faz fundamental entender de que maneira os envolvidos neste importante momento de nossa história, interagiram e colocaram suas idéias (e ideais).

#### 4.3 Os projetos premiados

O presente trabalho irá analisar o material publicado à época do concurso na Revista Acrópole (*n° 361 de 1969 e n° 372 de 1970*). O enfoque desta análise é evidenciar a organização dos discursos apresentados pelos concorrentes. Embora não tenhamos as pranchas originais apresentadas pelos premiados, a escolha do material publicado realizada pelos autores também pode ser um interessante objeto de leitura.

Para o desenvolvimento da análise pretendida, cabe destacar a leitura de 2 trabalhos acadêmicos como fonte de dados e comentários adicionais sobre os projetos:

*BASTOS, Maria Alice Junqueira. "Pós Brasília. Rumos da arquitetura brasileira: discurso, prática e pensamento". São Paulo. Ed. Perspectiva. FAPESP 2003.*

*SPADONI, Francisco. "A transição do moderno: Arquitetura Brasileira nos anos de 1970". FAUUSP. Tese de Doutorado. 2003.*

#### 2° prêmio: Koiti Yamaguchi

*Koiti Yamaguchi, Luigi Villavechia, Rogério A. Dorsa e Walter Caprera. Colaboradores: Maria C. Villavechia e José P. Oliveira Costa. Consultor estrutural Ugo Tedeschi, engenheiro civil. Ar condicionado: Thermoplan.*

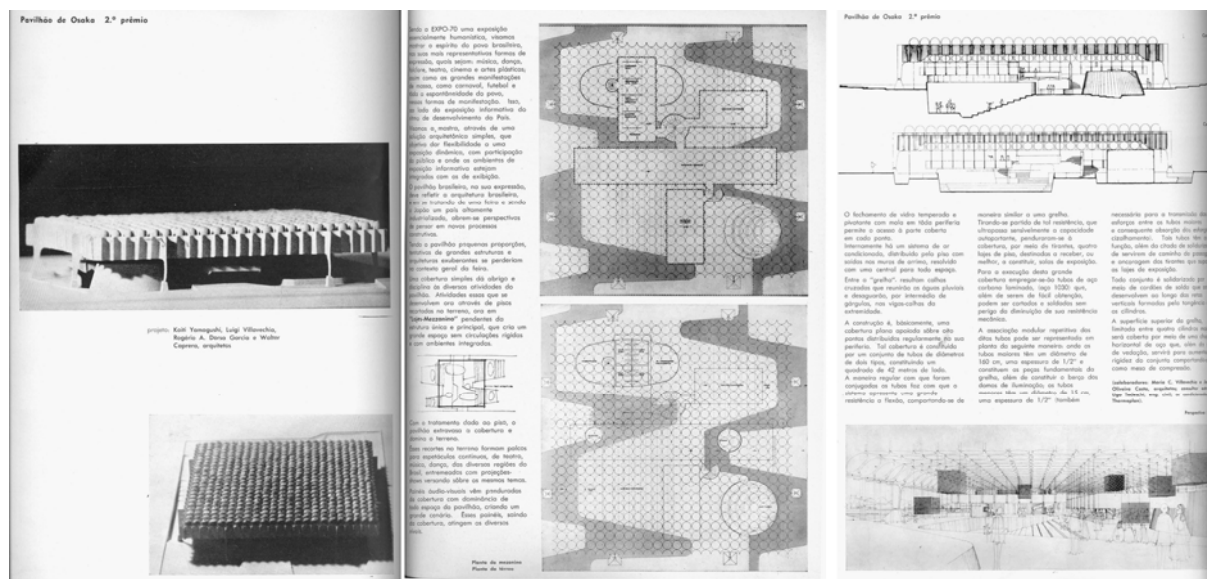
Como já mencionado, este projeto propunha soluções bastante próximas às do projeto vencedor: uma grande cobertura em grelha, suspensa em colunas (uma grelha de base quadrada composta de tubos circulares) e sob a qual se organizavam os espaços internos a partir da justaposição de fluxos e áreas funcionais, intercalando a ocupação no próprio chão à ocupação de um sistema de mezaninos pendurados na grande laje proposta.

Seu memorial descritivo dava grande destaque à solução tecnológica, procurando demonstrar a viabilidade de sua execução. A solução estrutural era inovadora ao definir a grelha por uma associação de tubos metálicos com diâmetro de 1,60 m e espessura de meia polegada solidarizada por cordões de solda. O texto fazia uma descrição minuciosa do sistema adotado, procurando valorizar o aspecto construtivo em relação ao simbólico. A resultante espacial conformava um grande vazio e a forma final que prevalecia era formada pelo conjunto de domus da cobertura, imagem bastante forte e com alto conteúdo semântico. Segundo SPADONI (2003), a



proposta demonstrava o domínio técnico de uma modalidade estrutural já bastante testada e diferenciavam-se pela linguagem.

Analisemos o material publicado:



As 3 páginas dedicadas ao projeto na Revista Acrópole (fig.051)

Duas imagens da maquete apresentam o projeto na publicação. Pela expressão das fotos percebemos a valorização da volumetria do conjunto, com especial atenção para a correta representação da cobertura, caráter que transparece inclusive na opção pela foto aérea da maquete. O elemento chave do projeto é sua cobertura e isto está explícito em todas as instâncias de representação (maquete, desenhos e textos).

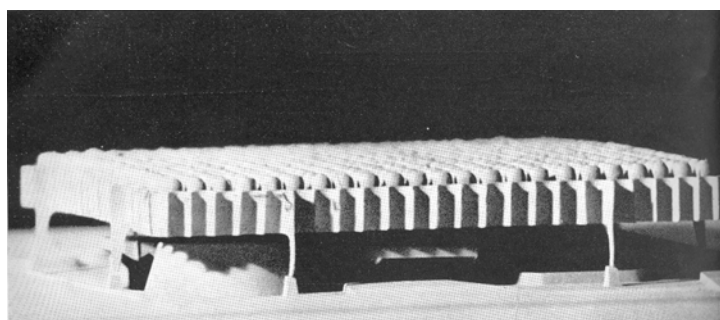


foto da maquete apresentada pela equipe (fig.052)

O memorial que apresenta o trabalho ressalta em sua abertura a característica “humanística” do evento (a Expo) e discorre sobre a intenção do projeto em mostrar o espírito do povo brasileiro. É interessante perceber que o trabalho tenta incorporar as manifestações culturais do país e se apresenta como suporte e síntese para tais manifestações (e neste sentido coloca no mesmo escopo música, dança, folclore, teatro, cinema e artes plásticas – manifestações mais tradicionais e aceitas como manifestações de uma cultura “oficial”, ao lado das manifestações de massa – carnaval e futebol – fazendo questão de ressaltar a “espontaneidade” do povo brasileiro).

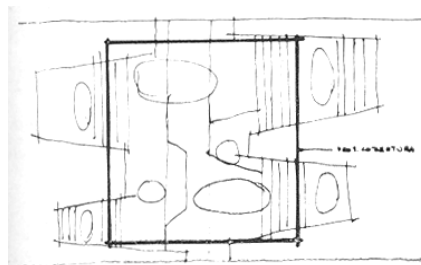
Não deixa de ser uma apresentação épica, já que veste o projeto do pavilhão da responsabilidade de representar toda uma nação em seus aspectos mais diversos, e ainda, evidenciar o “desenvolvimento” (econômico – tecnológico) do país.

*“Sendo a EXPO 70 uma exposição essencialmente humanística, visamos mostrar o espírito do povo brasileiro, nas suas mais representativas formas de expressão [...]. Isso, ao lado da exposição informativa do ritmo de desenvolvimento do país. [...] Visamos a mostra, através de uma solução arquitetônica simples, que objetiva dar flexibilidade a uma exposição dinâmica, com participação do público e onde os ambientes de exposição informativa estejam integrados com os de exibição”. (trecho do memorial publicado)*

O texto sintetiza a intenção da representação do país numa “solução arquitetônica simples”, flexível, dinâmica e participativa. Trata da necessidade em se representar a “arquitetura brasileira”, mas ressalta a urgência de repensar processos construtivos. A questão tecnológica assume um papel importante, central, porém a alusão à alta industrialização do Japão acaba por acanhar a idéia, como se o Brasil tivesse que alcançar e se igualar ao país sede, e portanto, estivesse em situação de inferioridade. Na seqüência da explanação os autores descrevem a solução “simples” adotada, justificando a ausência de grandes estruturas e exuberância devido ao pequeno tamanho do pavilhão, e que estas, se levadas a cabo, se perderiam no contexto da feira. Mas neste ponto o argumento não parece suficientemente claro, pois ser pequeno não pode ser entendido diretamente como desprovido de complexidade ou interesse.

*“[...] Tendo o pavilhão pequenas proporções, tentativas de grandes estruturas e arquitetura exuberante se perderiam no contexto geral da feira. Uma cobertura simples dá abrigo e disciplina às diversas atividades do pavilhão. Atividades essas que se desenvolvem ora através de pisos recortados no terreno, ora em “Lajes-Mezzanino” pendentes da estrutura única e principal, que cria um grande espaço sem circulações rígidas e com ambientes integrados”. (trecho do memorial publicado)*

O texto reforça a idéia da cobertura como “abrigo”, sob a qual se desenvolvem as atividades pretendidas. Fica evidente a opção espacial da proposta, que procura criar o “grande espaço” integrado e flexível. O pequeno croqui que acompanha o texto explicita a concepção espacial do pavilhão, evidenciando os espaços que, embora organizados pela cobertura (marcada no croqui com uma linha forte e enérgica) fluem livremente sobre o lote.



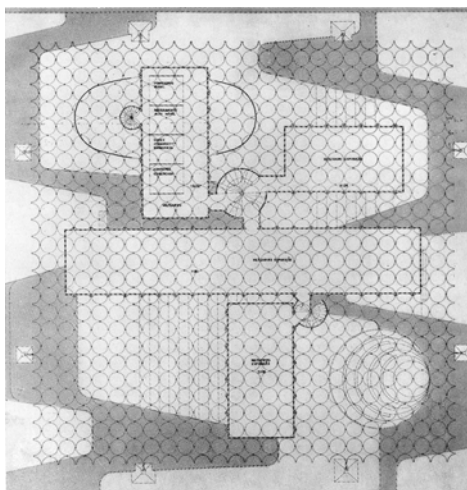
Croqui que acompanha a explanação (fig.053)

O pavilhão se configura como grande espaço abrigado sob uma cobertura, estruturada por peça única que ao mesmo tempo que sustenta a cobertura da qual pendem as “lajes mezanino” (e aqui o termo empregado dá a correta leitura do elemento) que organizam as funções do programa.

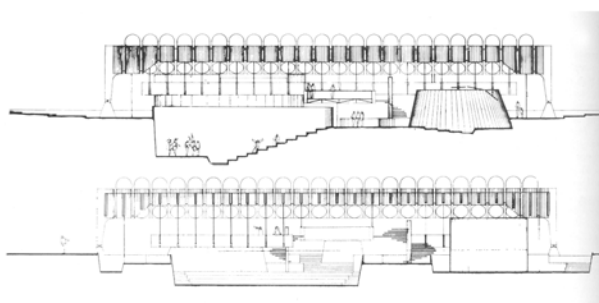
*“[...] o pavilhão extravasa a cobertura e domina o terreno”.*

A cobertura criada estrutura o espaço, de característica multimídia. A simultaneidade de expressões e a leitura conjunta do conjunto de manifestações é elemento marcante da organização do espaço proposto.

Os desenhos apresentados são bem sintéticos e faz-se perceber como a cobertura está presente em todas as peças de representação (marcada em projeção nas plantas – muito bem desenhada nos cortes). Mais do que elemento construtivo é elemento de organização do espaço, e nesse aspecto a organização do discurso é bem eficiente, pois deixa explícito e claro o conceito central do projeto. Os cortes apresentados dão uma boa noção da distribuição dos patamares propostos e da permeabilidade do espaço.



*Planta do Mezanino (fig.054)*



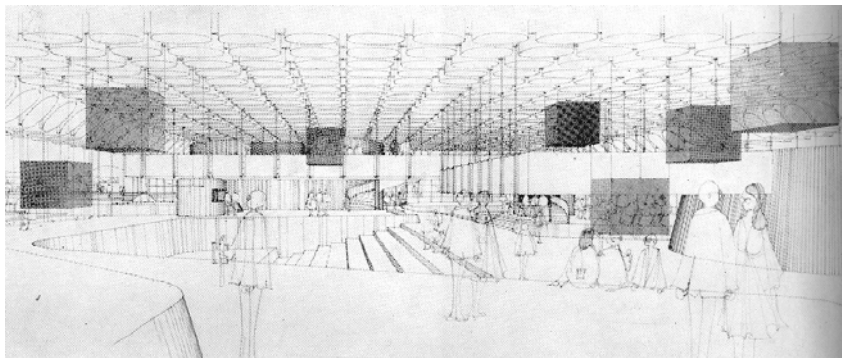
*Cortes (fig.055)*

Após a conceituação geral da proposta e descrição do espaço, o memorial prossegue com grande ênfase nos aspectos construtivos do pavilhão (e da cobertura). Descreve com precisão detalhes que vão do fechamento dos vidros pivotantes, sistema de ar condicionado até a explicação minuciosa do raciocínio estrutural da cobertura: *“[...] um conjunto de tubos de diâmetros de dois tipos [...] faz com que o sistema apresente grande resistência a flexão”.*

O caráter tecnológico é muito explorado, e com mesma ênfase são destacados os materiais utilizados (“tubos de aço carbono laminado”). A explicação é tão minuciosa que acaba se tornando um pouco enfadonha e a leitura do projeto “se perde” em detalhes técnicos.

*“A construção é, basicamente, uma cobertura plana apoiada sobre oito pontos distribuídos regularmente na sua periferia. Tal cobertura é constituída por um conjunto de tubos de diâmetros de dois tipos, constituindo um quadrado de 42 metros de lado. A maneira regular com que foram conjugados os tubos faz com que o sistema apresente uma grande resistência à flexão, comportando-se de maneira similar a uma grelha. Tirando-se partido de tal resistência, que ultrapassa sensivelmente a capacidade autoportante, penduram-se à cobertura, por meio de tirantes, quatro lajes de piso, destinadas a receber ou constituir, salas de exposição”.* (trecho do memorial publicado)

A perspectiva apresentada ao final da publicação é bastante explicativa no que concerne à conformação do espaço, porém sem o texto talvez não conseguíssemos entrever a importância do sistema estrutural na concepção geral da proposta. O desenho deixa transparecer o caráter fluido do espaço, assim como seus componentes de interatividade.



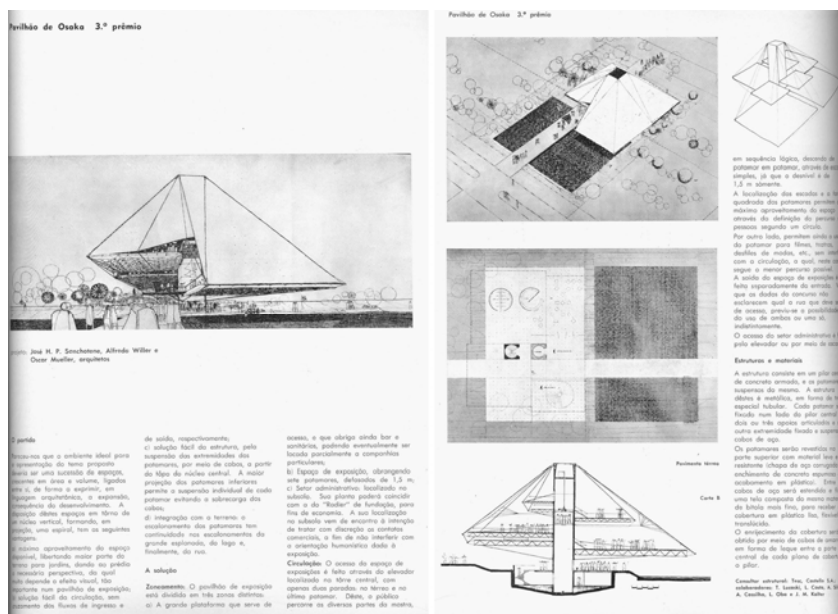
Perspectiva interna (fig.056)

Pesa, porém, contra a organização da apresentação, que os autores parecem ter se preocupado extremamente em, não apenas explicar, mas provar a eficiência do sistema estrutural criado, em detrimento da riqueza espacial que este poderia proporcionar.

### **3º prêmio: José Sanchotene e equipe**

*José Sanchotene, Alfredo Willer e Oscar Mueller. Consultor estrutural: Costello S.A. Colaboradores: T. Lucaski, L. Costa, A. Silva, A. Cassilha, L. Oba e J. M. Kalter.*

O projeto apresenta uma proposta estrutural organizada a partir do core central, que depois é envelopado, criando um formato que acompanha o alinhamento dos cabos de tração que suportam as lajes suspensas. A forma resultante é uma pirâmide irregular suspensa que deixa à mostra a estrutura central em seu embasamento. Os andares escalonados enfrentam o estigma da planta contínua e propõem uma experiência espacial não linear e baseada em pesos e deslocamentos. O formato final do projeto resulta da organização interna dos andares.



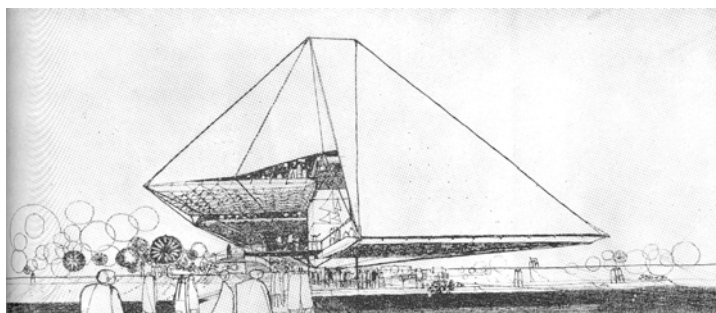
As 2 páginas dedicadas ao projeto na Revista Acrópole (fig.057)

Uma perspectiva mostrando uma visual externa do pavilhão abre a exposição do projeto, seguida de sua conceituação geral. O texto, objetivo, apresenta a idéia e já de imediato defende suas qualidades:

*“Pareceu-nos que o ambiente ideal para a apresentação do tema proposto deveria ser uma sucessão de espaços crescentes em área e volume, ligados entre si, de forma a exprimir, em linguagem arquitetônica, a expansão, consequência do desenvolvimento”. ( trecho do memorial publicado)*

Distintamente do trabalho anterior, o pavilhão não busca abrigar e comportar as manifestações, mas ele mesmo assume o papel de símbolo, signo direto da expansão e do desenvolvimento do país. É interessante perceber como a necessidade de mostrar crescimento, mostrar quão desenvolvidos somos, é recorrente nos projetos apresentados. O projeto classificado em segundo lugar também ressaltava este aspecto, sobretudo ao comparar os níveis de desenvolvimento diretamente com o Japão, país sede da Expo.

Sanchotene e equipe iniciam seu memorial afirmando que o edifício proposto fora criado como analogia direta do progresso almejado, e alcançado. E desta preocupação simbólica deriva em grande parte a opção formal do edifício.



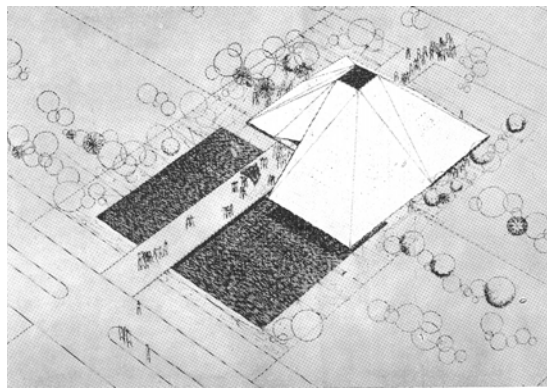
Perspectiva externa do pavilhão (fig.058)

Apenas após a apresentação conceitual da forma o texto apresenta as justificativas (vantagens) de cunho prático / técnico do projeto, e as elenca nesta ordem:

- o máximo aproveitamento do espaço e a liberação do térreo para o jardim
- a otimização da circulação
- a facilidade, simplicidade e eficiência da estrutura
- integração com o terreno, com a esplanada e a rua

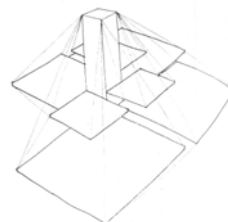
A organização do pequeno espaço disponível para o pavilhão no terreno de tamanho reduzido parece ser elemento recorrente nos projetos, assim como uma grande preocupação em explicitar a racionalidade estrutural.

A página seguinte apresenta uma seqüência bem lógica de desenhos: a vista aérea, a planta (bem sumária) e o corte (elemento chave da organização, pois demonstra a hierarquia e disposição dos pisos).



Vista aérea do pavilhão (fig.059)

O texto que acompanha tais desenhos, após explicitar as vantagens técnicas e funcionais da opção projetual, trata da solução espacial e funcional. O pavilhão é explicado a partir da sua divisão em 3 zonas distintas: a plataforma de acesso, com o bar e sanitários; o espaço de exposição (patamares defasados 1,5 m entre si) e o setor administrativo (no subsolo). A organização do espaço fica bem clara com esta breve descrição e para falar da circulação (elemento chave do projeto) os autores se utilizam de um esquema (croqui) que ao mesmo tempo em que explica o elevador central (que pararia apenas no térreo e no último andar pois, segundo os autores, o desnível de metro e meio seria facilmente vencido pelas escadas) mostra o sistema de ancoragem das lajes.



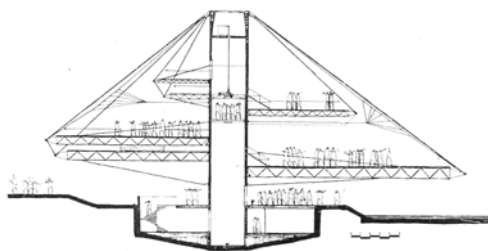
(croqui: fig.060)

A eficiência na ocupação e organização do espaço é preocupação marcante, como podemos perceber pelo discurso dos autores :

“A solução de circulação opta pela entrada e saída locadas linearmente e isso fica bem claro na perspectiva vista aérea. A localização das escadas e a forma quadrada dos patamares permitem o máximo aproveitamento do espaço através da definição do percurso das pessoas segundo um círculo. Por outro lado, permitem ainda o uso do patamar para filmes, teatros, desfiles de modas, etc., sem interferir com a circulação, a qual, neste caso, segue o menor percurso possível. A saída do espaço de exposições é feita separadamente da entrada. Visto que os dados do concurso não esclarecem qual a rua que deve servir de acesso, previu-se a possibilidade do uso de ambas ou uma só, indistintamente”. (trecho do memorial publicado)

A seguir, o texto se concentra na explicação da estrutura, do pilar central e os patamares suspensos, da estrutura metálica de treliças tubulares. Mais uma vez o caráter tecnológico prevalece. Os autores parecem confiar demasiado em sua abertura, onde explicitam a idéia central de que o pavilhão em sua forma representaria o desenvolvimento do país, e no desenrolar da apresentação do projeto se debruçam em demasia sobre questões de caráter técnico e funcional, enfraquecendo o argumento central, que fica “esquecido” e isolado das demais justificativas.

O interior do edifício não aparece em momento algum (pelo menos não nas imagens escolhidas para a publicação). A única exceção é o esquema dos patamares, mas que, embora eficiente para a compreensão do funcionamento estrutural e funcional do edifício, é muito sumário para falar da eventual riqueza do espaço criado.



Corte (fig.061)

Os projetos que receberam os quartos prêmios receberam pouco destaque na publicação, apenas uma página para cada um, então é evidente que suas idéias estejam bem mais resumidas, mas mesmo assim vale um breve comentário. (com pouco espaço para expor as idéias, vale observar que elementos foram elencados para melhor sintetizar as propostas)

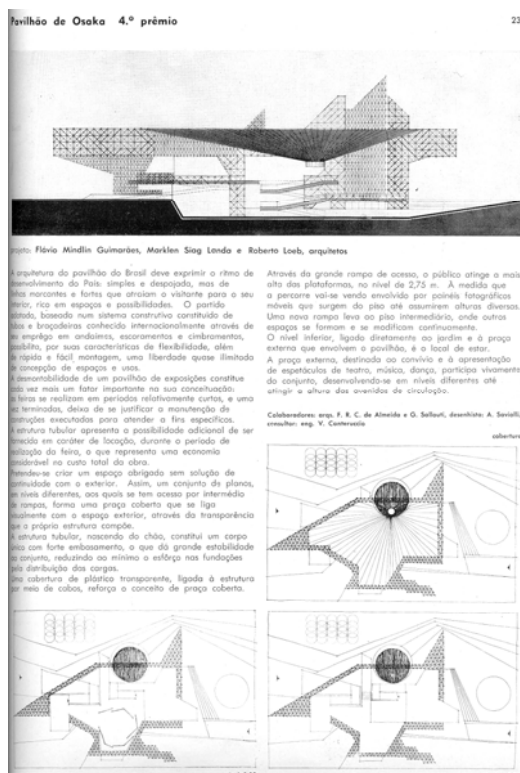
#### **4º Prêmio: Flávio Mindlin**

*Flávio Mindlin Guimarães, Marklen Landa e Roberto Loeb. Colaboradores: arqs. F.R.C. de Almeida e G. Sallouti. Desenhista; A. Saviollo. Consultor: engenheiro V. Canteruccio.*

O corte apresentado na abertura da matéria explica de maneira bem forte o conceito do projeto. O partido nasce em torno da adoção de um sistema construtivo, do tipo utilizado para montagem de andaimes, que poderia ser montado e desmontado com facilidade, podendo inclusive ser alugado. A opção vem justificada pela seguinte frase:

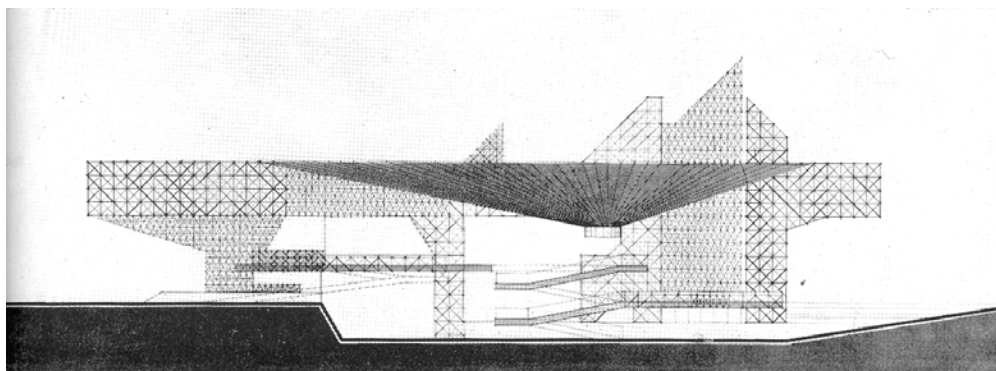
“A arquitetura do pavilhão deve exprimir o ritmo de desenvolvimento do país: simples e despojada, mas de linhas marcantes e fortes que atraíam o visitante para seu interior, rico em espaços e possibilidades”.

Na verdade, a frase poderia servir a qualquer um dos projetos já apresentados. E nesta abertura, mais uma vez, a analogia com o desenvolvimento do país aparece no escopo da proposta.



a página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (fig.062)

Neste caso em particular, o argumento fica um pouco enfraquecido – na verdade fácil de ser combatido, pois a desmontabilidade poderia também significar “provisório”, “passageiro”, “improvisado”. Dotar a opção de um sistema construtivo de caráter tão simbólico, e central no desenvolvimento das premissas do projeto, é uma estratégia um tanto arriscada. Pela própria premiação do projeto, porém, podemos deduzir que a idéia foi bem aceita, ainda que não considerada forte o suficiente para vencer o concurso.



Corte do projeto: presença marcante da estrutura (fig.063)



O mesmo “enfraquecimento” acontece com a questão da locação do material. Segundo seus autores esta seria uma opção bem mais barata, mas estes não apresentam dados que comprovem esta vantagem deixando a afirmação parecer muito mais baseada em especulações, subordinada à vontade dos autores em justificá-la como ponto de partida do projeto.

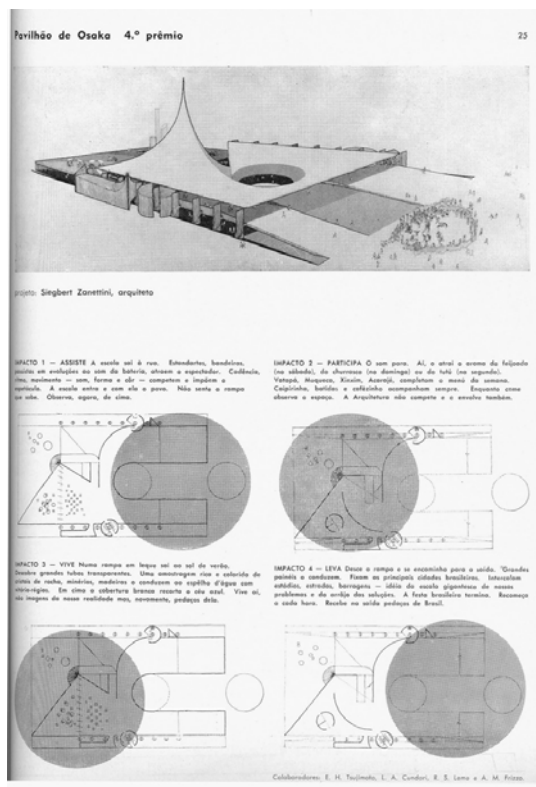
Para falar da plasticidade do conjunto novamente o caráter técnico se sobressai, justificando a forma por sua estabilidade e pela minimização dos esforços da fundação. Apenas ao tratar da solução para a cobertura, em plástico transparente, aparece um conceito menos tecnológico e mais espacial, o conceito de “praça coberta”, que permite uma leitura mais humana do espaço.

*“Uma cobertura de plástico transparente, ligada à estrutura por meio de cabos, reforça o conceito de praça coberta’.*

A circulação do pavilhão se organiza em torno da disposição dos painéis fotográficos e neste aspecto mais uma vez é reforçado o caráter mutante do edifício. As plantas apresentadas parecem um tanto esquemáticas e o que mais aparece nas mesmas é a presença marcante da estrutura tubular desmontável.

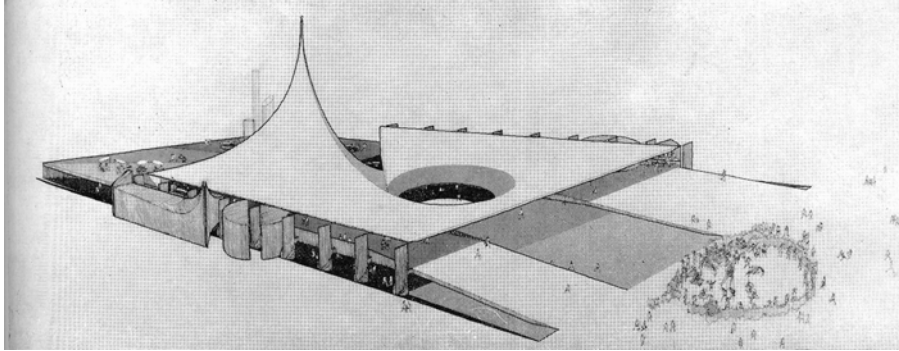
**4º prêmio : Sigbert Zanettini e equipe**

*Sigbert Zanettini. Colaboradores: E. E. Tsujimoto, L. A. Cundari, R. S. Leme e A. M. Frizzo.*



A página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (fig.064)

A forma de apresentação escolhida pela equipe é interessante e inusitada. Primeiro, temos a visão geral do pavilhão, uma perspectiva externa do edifício, na qual fica bem evidenciada a expressão plástica pretendida. Fica bem explícito o volume marcante que assume a característica de marco na paisagem.



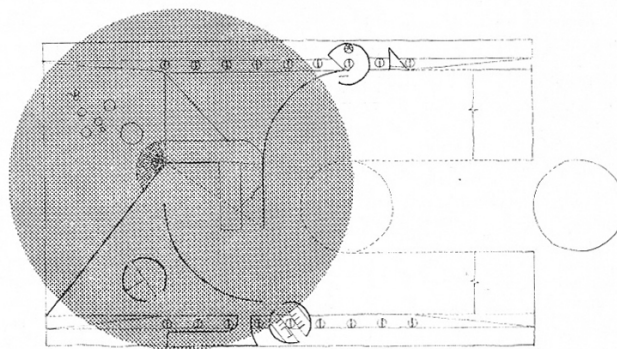
Perspectiva externa do pavilhão (fig.065)

Depois dessa primeira imagem, nos deparamos com uma apresentação dividida e organizada em "impactos" (que são descritos e caracterizados como ações). Habilmente estes impactos vêm "marcados" na planta (com uma mancha circular, que localiza o usuário no espaço do pavilhão). Entende-se assim, mais do que a estrutura, o edifício em si, as ações e sensações que nele acontecem, com a valorização do percurso dentro do pavilhão. Mais do que a concepção do espaço, fica ressaltada a sensação (atitude) proposta para sua vivência.

Os impactos são assim definidos:

1 - ASSISTE: a escola de samba – "*cadência, ritmo e movimento*". Atitude contemplativa, de observação de uma manifestação cultural.

2 - PARTICIPA: o aroma da feijoada, do churrasco, do tutu, do cafezinho. "*A arquitetura não compete*". Aqui sugere a "*degustação*" dos sabores oferecidos pela diversidade.



Impacto 2 (fig.066)

3 - VIVE: a rampa que leva ao "*sol de verão*" (a luz) apresenta mostra de cristais, minérios, vegetação. Aqui descreve a lona branca que recorta o céu azul (descrição do espaço). "*Vive aí, não imagens da nossa realidade mas, novamente, pedaços dela*".

4 - LEVA: desce a rampa e sai, onde passa por painéis das nossas grandes obras e nossos grandes problemas. *“Recebe na saída pedaços de Brasil.”*

Essa organização valoriza o percurso, o fluxo dentro do pavilhão. Sentimos que o espaço é um espaço de passagem, um circuito expositivo que permitiria a apreensão da *“alma”* brasileira. A linguagem usada busca a todo momento evidenciar a *“materialização”* das emoções. A visita ao espaço não deveria ser contemplativa, mas participativa, embora pareça um pouco *“imposta”* pela organização do percurso proposta, mas se entendermos que a função primária do pavilhão é a de abrigar uma exposição, seria de se esperar uma certa hierarquia de espaços e trajetórias guiadas.

Embora peculiar, esta apresentação se enfraquece um pouco devido ao abuso de figuras e clichês – o carnaval, a feijoada, o cafezinho, as pedras, o pau brasil, os problemas gigantescos.

Numa leitura mais rápida, o texto passa a impressão de uma visão um tanto *“estrangeira”* do Brasil. Por outro lado, se entendermos a feria como uma grande vitrine dos países e seus produtos, pois tais eventos têm um forte papel comercial, esta poderia ser uma visão desejável pelos organizadores.

A presença plástica do pavilhão é muito forte (o já mencionado aspecto de marco na paisagem) e isso parece ser pouco explorado pelos autores. Talvez a ênfase nos impactos seja decorrente do reduzido espaço para publicação, a perspectiva ilustra satisfatoriamente a forma do pavilhão e portanto os autores preferiram mostrar aquilo que era mais peculiar na sua apresentação.

Encerram o discurso assim:

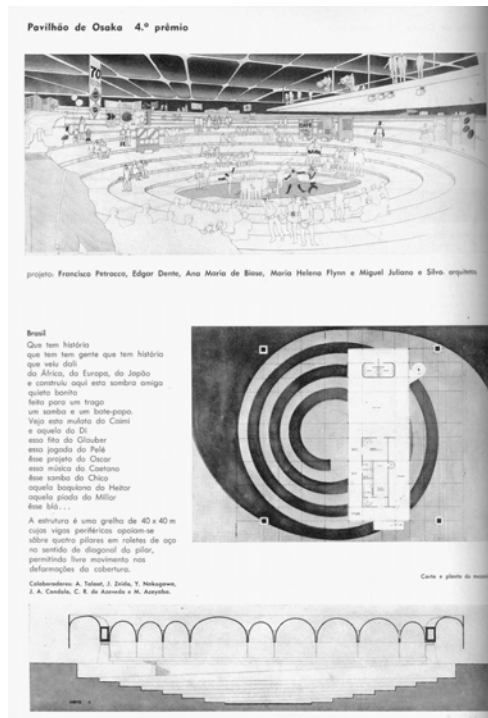
*“A festa brasileira termina. Recomeça a cada hora. Recebe na saída pedaços de Brasil”.*

Novamente nos deparamos com o clichê do povo alegre e festivo. Ao explicitar o caráter de reinício a cada hora, o texto reforça o aspecto de fluxo contínuo de ocupação dos espaços propostos. E ao citar *“pedaços do Brasil”* mais uma vez transparece a tentativa de *“materializar”* a experiência. As três frases finais funcionam muito bem como recapitulação dos conceitos abordados. Sintéticas e diretas lembram ao leitor o *“percurso”* realizado.

#### **4° prêmio: Francisco Petracco e equipe:**

*Francisco Petracco, Edgar Dente, Ana Maria de Biase, Maria Helena Flynn e Miguel Juliano. Colaboradores: A. Talaat, J. Zeido, Y. Nakagawa, J. A. Condolo, C. R. Azevedo e M. Acayaba.*

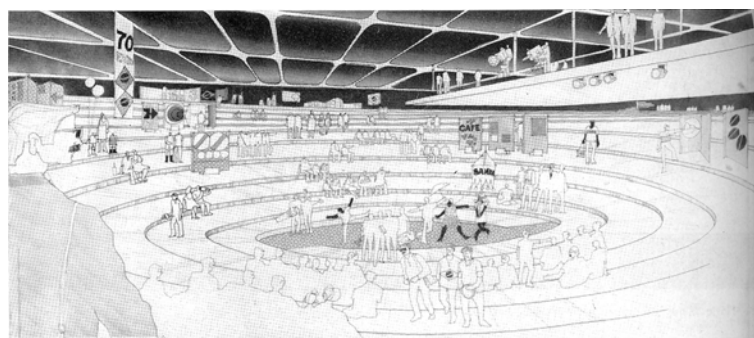
A equipe adota uma solução muito semelhante ao segundo colocado. (*“a cobertura como espaço”*, segundo SPADONI, 2003). Seu elemento fundamental também é a cobertura, composta por uma grelha de módulos irregulares e um sistema de arcadas nas vigas periféricas. Diferencia-se do segundo colocado pela proposta do chão que forma uma planta de anfiteatro circular e propõe um mezanino suspenso na estrutura. O texto sucinto ensaia uma breve poesia sobre as características e elementos tipicamente brasileiros - carnaval, futebol, Pelé, Oscar, Millôr – seguido de uma breve explicação sobre a estrutura. O projeto apresenta o domínio técnico de uma modalidade estrutural já bastante testada, mas diferenciada pela linguagem.



A página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (fig.067)

Após a imagem de abertura, uma perspectiva interna que reforça a planta circular e o teatro de arena, o grande espaço livre, a equipe apresenta uma espécie de “poema”:

“Brasil  
Que tem história  
que tem gente que tem história  
que veio dali  
da África, da Europa, do Japão  
e construiu aqui esta sombra amiga  
quieta bonita  
feita para um trago  
um samba e um bate papo.  
Veja esta mulata do Caymmi  
e aquela do Di  
essa fita do Glauber  
essa jogada do Pelé  
esse projeto do Oscar  
essa música do Caetano  
esse samba do Chico  
aquela baquiãna do heitor  
aquela piada do Millor  
esse blá ...”



Perspectiva (fig.068)

Da mesma maneira que o projeto anterior, este parece cair em sua própria armadilha, exagerando demasiado no uso de clichês, na tentativa de explicitar uma “identidade brasileira” na proposta. Parece que a intenção dos autores era percorrer o imaginário da audiência – apresentando lugares e referências conhecidas (lugares comuns), dotando o projeto de uma familiaridade tal que tornaria mais fácil sua assimilação.

Dispondo de um espaço tão reduzido para publicação do projeto, a opção da equipe em mostrar o “poema” demonstra que ele era um elemento importante no conceito da apresentação, mas fica pouco explicado de que maneira o pavilhão transpõe as referências citadas no desenvolvimento da proposta.

Logo após a apresentação do “poema”, a equipe apresenta uma descrição da estrutura do edifício, objetiva e até sisuda, em contraste com a “leveza” do poema que a antecede.

*“A estrutura é uma grelha de 40 x 40m cujas vigas periféricas apóiam-se sobre quatro pilares em roletes de aço, no sentido de diagonal do pilar, permitindo livre movimento nas deformações da cobertura”.*

Encerrando o material apresentado pelos autores, uma planta onde se evidencia o trabalho de piso e os desníveis da “arena” central do projeto, acompanhada de um corte, bem sintético, que mostra a estrutura da cobertura. Não identificamos no desenho apresentado a ginga, a informalidade, o “blá”... (e sabe-se lá o que seria este blá!). O espaço proposto parece organizado e centrado demais na conformação em arena, totalmente submetido à forte organização concêntrica nele contida.

#### **4° prêmio: Ivan Mizoguchi e equipe**

*Ivan Mizoguchi e Rogério Malinski. Colaboradores: C. Mann, D. Becker, E. Lima, I. Carvalho, J. Peng, M. Malinski, N. Machado, P. Giora, P. Guimarães, R. Gutierrez. Consultores: E. Fritsch, J. P. de Oliveira e F. C. de Souza.*

Segundo SPADONI (1993), esta proposta poderia ser entendida como um resumo das aspirações do concurso, pois congrega com sutileza as conquistas brasileiras e a conexão com o vocabulário internacional. O projeto não privilegia ou hierarquiza claramente os aspectos considerados chave em seu desenvolvimento. Tanto a conformação do espaço quanto o resultado formal ou a solução estrutural comparecem com igual valor e merecem a mesma atenção no desenvolvimento da proposta. Certamente, além dele, o projeto vencedor também continha esses atributos de solução global, mas por ser mais engajado na sua herança, não levava, como este, a discussão da linguagem.

Os projetos de Mizoguchi e Rocha apresentavam poéticas distintas, mas que poderiam ser alinhadas nos princípios, como na vontade de transparência do teto em grelha para trazer o céu para o interior, expresso pelo primeiro colocado, e nesta frase do memorial de Mizoguchi: *“sua transparência dá ao espaço um novo valor: não há barreira, o homem pode ver o céu do seu abrigo”.*

Podemos ainda identificar outros pontos coincidentes nas propostas, como a liberação do solo para a transposição do público, que no primeiro induzia a caminhar por dentro do pavilhão, e neste poderia se dar apenas pelo exterior, ao abrigo do sol, sob as abas em balanço da estrutura triangular. Contudo, as semelhanças com o primeiro colocado se encerram nestes elementos. Enquanto a estrutura do projeto da equipe de Rocha buscava a inserção na paisagem, explicitada pela horizontalidade do edifício, o trabalho de Mizogushi procura destacar-se na paisagem pela vitalidade da estrutura invertida e sua forma resultante.

O projeto é definido por uma estrutura central de concreto sobre a qual apóia-se um corpo de formato triangular construído em aço tubular. O corpo suspenso cria uma praça parcialmente à sua sombra e apresenta um volume leve e expressivo. As funções estão abrigadas em dois setores: dentro do corpo suspenso e sob a praça suspensa. A tecnologia proposta carrega muito do universo de flexibilidade que inundara o debate arquitetônico à época, aspecto aliado à inerente transitoriedade de um projeto que deveria ser desmontado ao final de seis meses.



A página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (fig.069)

#### “Expressão plástica

*Pensamos o problema da expressão plástica em termos de meio de comunicação, e este, como possibilidade da participação do observador individual ou coletivo.*

*É uma tentativa de integração do indivíduo com os seus semelhantes no convívio pessoal do ambiente da feira e na vivência perspectiva e emocional no espaço interno do pavilhão. Assim, criou-se uma praça, elevada, parcialmente coberta, que ocupa o terreno.*

*É o espaço que propicia o encontro e convida ao diálogo.*

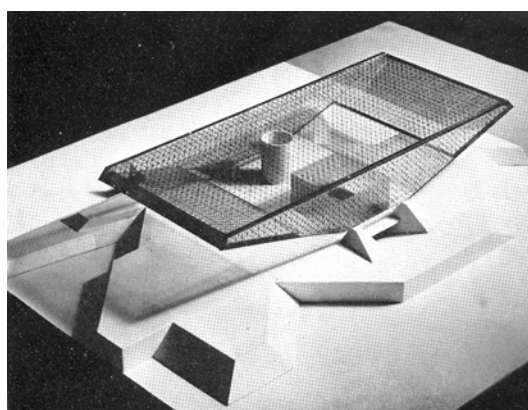
*O pavilhão é a tentativa de criar, de propor um novo símbolo, é a forma típica do estágio de uma cultura, é a simplicidade, a ousadia, os anseios e possibilidades do homem fundidos no aço e no concreto*

*armado. Sua transparência dá ao espaço um novo valor: não há barreira, o homem pode ver o céu do seu abrigo.” ( trecho do memorial publicado)*

A imagem da maquete que apresenta o projeto na publicação já coloca de início a questão da expressão plástica, e nesse sentido a execução da maquete foi extremamente feliz.

Neste projeto faz-se sentir em toda a apresentação a adoção do conceito da expressão plástica como meio de comunicação, atuando como fator de comunhão, integração e de vivência do espaço proposto.

Os autores optam pela expressão - “O pavilhão é a tentativa de integração ...” – estabelecendo de início a função para ele pretendida e que o sucesso desse conceito dependia, em grande parte, da expressividade da construção. Não deixa de ser uma abertura épica, mas um pouco tímida, quando opta não pela afirmação do sucesso da proposta mas por apresentá-la como “tentativa”. A humildade demonstrada poderia gerar uma certa simpatia na audiência, como o genial desgabo de Costa em seu memorial para o Plano Piloto, mas implicava no risco de criar um desconforto pela falta da certeza da atitude do arquiteto frente ao problema colocado. Lembremos que Costa, logo após ensaiar um descaso de si, reforça seu “gesto de posse” perante o problema colocado deixando bem vidente sua competência em relação ao problema proposto.



*Maquete do projeto (fig.070)*

Porém, o conceito que fica mais evidente na apresentação é a transparência: “o homem pode ver o céu do seu abrigo”. De maneira poética, e habilmente, os autores conseguem dar a uma característica espacial um valor mítico, ancestral, do homem que busca abrigo (segurança e conforto), porém se deixar de ter o céu (o etéreo, a imaterial, o horizonte infinito) sobre si.

Novamente, encontramos nos textos dos concorrentes, considerações por conta das pequenas dimensões do lote como elemento definidor das soluções propostas. Logo é apresentada a setorização e organização dos espaços: acessos, recreação, administração e serviços, exposição e saída. As características funcionais são ressaltadas, afastando a “imagem” poética antevista nos parágrafos anteriores.

O projeto também cita as condições tecnológicas do Japão e propõe uma estrutura metálica apoiada sobre 4 blocos de concreto, esquema classificado de simples pelos autores. A explicitação do caráter simples das soluções também é bem freqüente nesta amostragem de

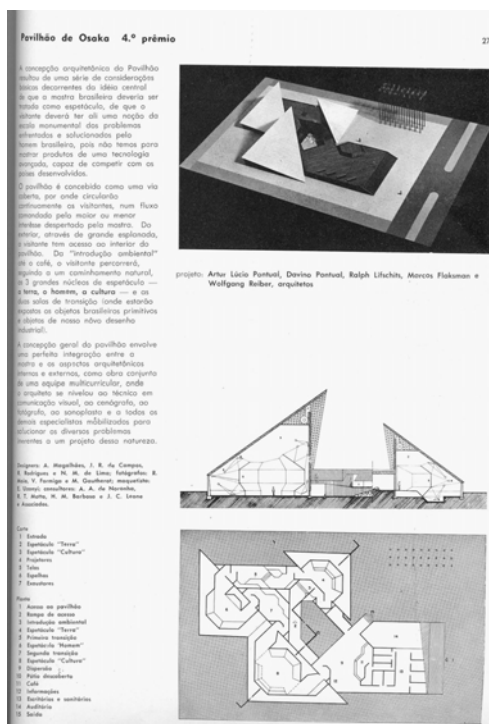
projetos. E na verdade, se analisarmos o pequeno trecho conhecido da ata e o próprio resultado do concurso, era um desejo também da organização, que parece ter sido bem compreendido pelos participantes que fizeram questão de explicitar tal simplicidade em seus memoriais.

Aqui notamos uma diferença fundamental com o trabalho de Mindlin. A opção pela estrutura não aparece como símbolo, mas a favor da simbologia. É elemento que permite que se crie a transparência desejada na conceituação da proposta, desenvolvido tecnicamente para o sucesso global e não elemento predominante, embora seja impossível negar a força de sua forma.

#### 4º prêmio: Artur Pontual e equipe

*Artur Pontual, Davino Pontual, Ralph Lifchitts, Marcos Flaksman e Wolfgang Reiber. Designers: A. Magalhães. J. R. de Campos. R. Rodrigues e M. de Lima. Fotógrafos: R. Maia, V. Formiga e M. Gautherot. Maquetista: E. Uzonyi. Consultores: A. de Noronha, R. Motta, H. Barbosa e J. Leone.*

Neste projeto desaparece o discurso estrutural. A equipe fragmenta o conjunto em uma base sobre a qual se apresentam 3 formatos triédricos, forçando o espaço interior a uma fragmentação próxima à organização de um espaço museográfico. O volume é formado por uma seqüência de salas, que, dotadas de caráter cenográfico, induzem o visitante à surpresa e à descoberta conforme percorre o caminho entre elas. O projeto carrega um forte conteúdo cenográfico, muito ligado ao conceito de instalação, experiência típica dos artistas do período. O projeto não busca o grande espaço, nem o formato visível, e dilui-se numa série de ambientes, num ato que poderia indicar resistência ao grande discurso técnico que dominava o cenário brasileiro. Ensaia a vontade de outras conexões, ou talvez, apenas uma maneira diferente de conceituar o problema apresentado, de maneira mais livre e desvinculada de referências.



a página dedicada ao projeto na Revista Acrópole (fig.071)



Em seu memorial a equipe faz referência ao fato de "*não termos para mostrar produtos de alta tecnologia para competir com os países desenvolvidos*", o que pode ser transposto também para a diretriz que adotou no projeto. O texto também indicava a coabitação dos arquitetos com os vários profissionais envolvidos no trabalho e que de alguma forma foram responsáveis pelo aspecto cenográfico que este assumiu. O projeto de Pontual, segundo a classificação de SPADONI (1993), é um moderno com outra face que trabalha com as formas abstratas e busca a composição expressiva. É talvez o menos "brasileiro" de todos, não pela resultante formal, o que seria pouco para um julgamento, mas pela pouca ambição de superação constante da arquitetura.

O texto apresenta a concepção do pavilhão como decorrência da idéia central de que a mostra brasileira deveria ser tratada como espetáculo – o visitante deveria tomar contato com a escala monumental dos problemas e das soluções do homem brasileiro – aqui mais uma vez aparece a questão da tecnologia estrangeira – neste caso assumindo uma impossibilidade de competir com os países estrangeiros neste aspecto. O pavilhão é apresentado como uma via coberta por onde circulariam os visitantes e aqui é destacado o elemento da esplanada de acesso.

A imagem da maquete, tirada como vista aérea do conjunto, é fundamental para a compreensão do objeto. O corte apresentado é pouco sedutor e a planta, com muitas marcações de níveis acaba também perdendo parte de sua força.

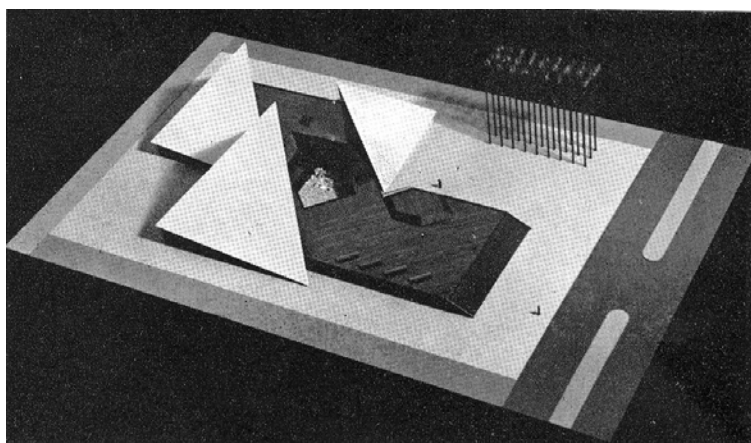


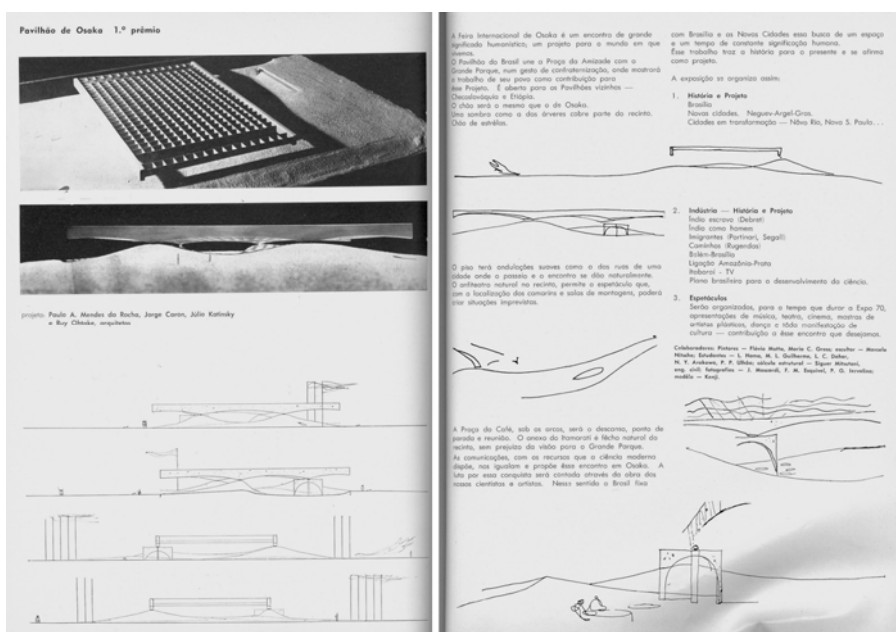
Foto da Maquete (fig.072)

Apresenta três núcleos principais de espetáculo: a terra, o homem e a cultura (coloca objetos primitivos e objetos de desenho industrial como sujeitos das mostras) num enfoque diferenciado que deixa de lado o tradicional "*samba, mulata, futebol*" escolhido por outras equipes para caracterizar o conteúdo do pavilhão (e conseqüentemente a imagem brasileira na mostra).

O tom adotado pela equipe parece pouco ufanista e bastante consciente, tanto quanto à representação nacional pretendida quanto à significação do pavilhão. O edifício não é apresentado como signo, ou como marco, mas como objeto útil a um determinado fim.

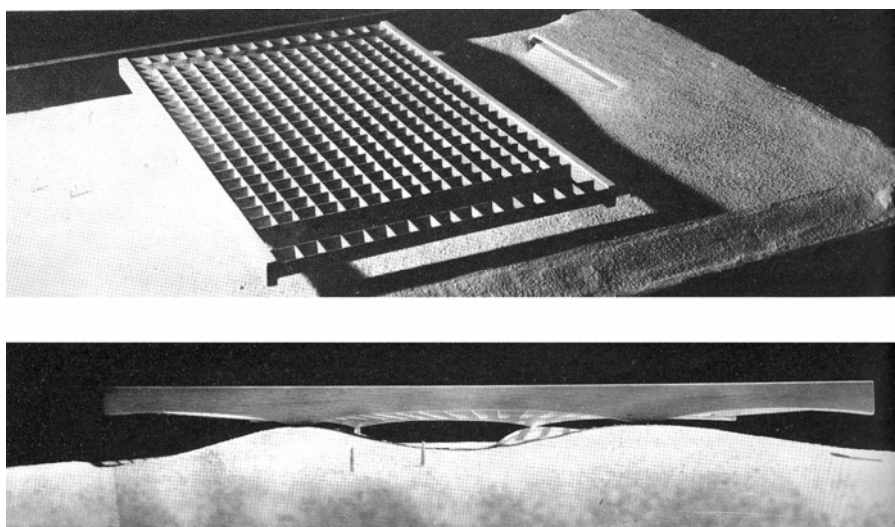
Interessante a importância dada à multi disciplinaridade da equipe, na qual o arquiteto se coloca apenas como mais um técnico e engrandece (valoriza) mais que a solução apresentada, a magnitude (e diversidade) do problema apresentado .

#### 4.4 O projeto vencedor:



As duas primeiras páginas dedicadas ao projeto na Revista Acrópole (fig.073)

A maquete, simples e expressiva, evidencia a importância da cobertura e a importância do “chão construído”.



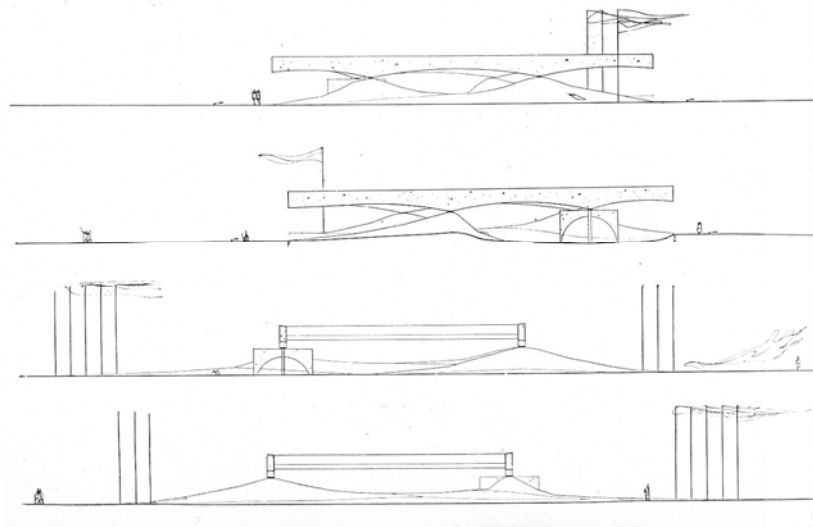
Fotos da maquete (fig.074)

Na seqüência da apresentação, as fachadas mostram de maneira direta e eficiente as configurações do solo, a escala da cobertura. Mostrando os quatro lados do volume global, possibilitam a compreensão da “construção” do relevo proposto.

A assinatura do desenho é marca inconfundível do arquiteto. Percebemos aqui, com a locação dos mastros de bandeiras, o cuidado ao evidenciar um contraponto vertical à horizontalidade do pavilhão. A maneira de mostrar as elevações (com grande área de entorno)

torna evidente e destaca a necessidade / importância da perspectiva e das visuais pretendidas. O espaço que envolve o projeto também faz parte dele.

Os outros projetos premiados simplesmente pareciam ignorar o entorno, sempre representando o pavilhão como foco central das imagens apresentadas.



*Elevações do Pavilhão (fig.075)*

Na seqüência da explanação vem o memorial descritivo do projeto, acompanhado de um conjunto de croquis que complementam e reforçam seus elementos de conteúdo. Vale lembrar, que a leitura do texto deixa evidente a participação de Flavio Motta na elaboração e definição dos pressupostos do projeto.

O texto de apresentação faz referência à idéia de confraternização universal como forma de ampliar o discurso arquitetônico, buscando ainda encampar neste escopo o estabelecimento de conexões com o passado e com nossa tradição moderna.

Inicialmente caracteriza a Feira (o evento) como um grande encontro, de significado humanístico. Com esta abertura, dignifica seu propósito e cria uma situação de comunhão entre o objeto arquitetônico, os futuros usuários e seu entorno. A precisa escolha das palavras do discurso dota a tarefa de um caráter de contemporaneidade que olha para o futuro: *“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 que o de Osaka.*

*Uma sombra como a das árvores cobre parte do recinto.*

*Chão de estrelas.”*

Gesto de união e confraternização, novamente aparece o conceito de projeto coletivo, global, engajado. Não transparece, mesmo porque não busca, a superioridade ou equiparação aos demais países participantes. Não é necessário buscar ou superar questões tecnológicas, não é a

mostra do grau de desenvolvimento das nações que conta, é a comunhão entre as mesmas. É um argumento que cativa, já que o trabalho a ser desenvolvido não será solitário, é um feito coletivo, fruto de esforço conjunto e do qual todos podem tirar proveito. Não há vencedores, vencidos, melhores ou piores dentro de um contexto que busca simplesmente o encontro fraterno entre diferentes povos de um mesmo mundo.

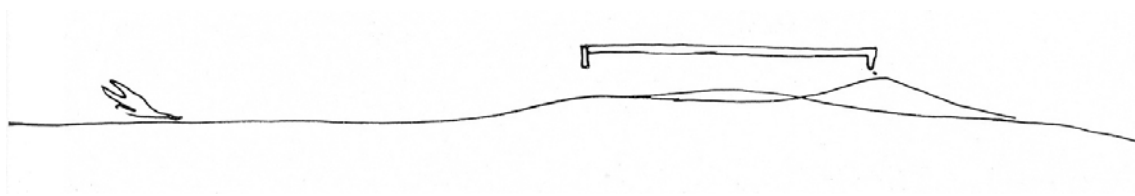
Igualar o chão de Osaka ao chão do pavilhão reforça esta idéia de unidade, de comunhão, de troca. O chão é de todos, sem hierarquia, sem divisões e/ou classificações, sem fronteiras políticas e sociais.

A cobertura vira “sombra”, não é tratada como “estrutura”, de caráter funcional e técnico, mas apresentada como sensação, e uma sensação confortável, de aconchego.

O uso da expressão “chão de estrelas” busca a familiaridade e o lirismo. Ao nosso imaginário coletivo que remonta a musica tão conhecida por qualquer geração de brasileiros, se alia a sensação do etéreo, do chão que é céu, apoio e ponto de fuga. Aqui a opção pela expressão familiar consegue alcançar o equilíbrio que os demais concorrentes não conseguiram com a repetição dos clichês exagerados - samba, futebol , poemas e outras citações estereotipadas de Brasil.

Os croquis reforçam esta idéia da continuidade, do chão que penetra o espaço coberto e a quase imaterialidade do pavilhão. Apenas a sombra fica presente, o chão que se modela, que invade, se transforma. Os traços apresentados são singelos, simplificados, mas essenciais e extremamente autorais.

Nada que é supérfluo aparece, apenas os elementos fundamentais: a cobertura, o solo (a leveza alcançada) , o horizonte ( o contraponto da vegetação organizando o entorno).



croqui (fig.076)

*“O piso terá ondulações suaves como das ruas de uma cidade onde o passeio e o encontro se dão naturalmente.*

*O anfiteatro natural no recinto, permite o espetáculo que, com a localização dos camarins e salas de montagens, poderá criar situações imprevistas”.*

A analogia das ondulações do piso com as ruas de uma cidade tornam o objeto projetado familiar, seguro, e nele o encontro se dá naturalmente. Mais uma vez nos deparamos com o conceito do natural encarado como aquilo que é bom, que não precisa ser explicado e conseqüentemente é benéfico para todos.

O anfiteatro - também natural - se adapta às mais diversas funções, nada parece ser imposto ou planejado, ou ainda cenográfico.

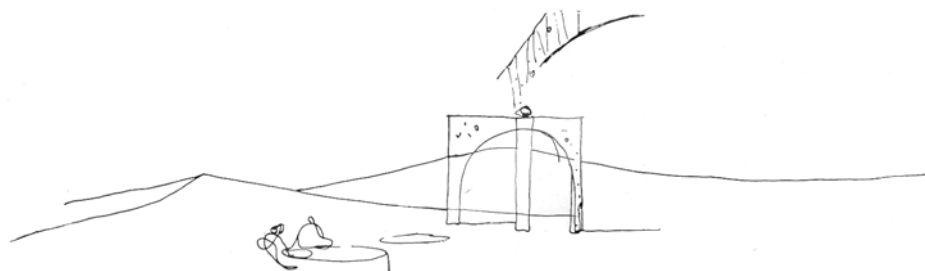


croqui (fig.077)

*“A Praça do Café, sob os arcos, será o descanso, ponto de parada e reunião. O anexo do Itamarati é fecho natural do recinto, sem prejuízo da visão para o grande parque.*

*As comunicações, com os recursos que a ciência moderna dispõe, nos igualam e propõe esse encontro em Osaka. A luta por essa conquista será contada através da obra dos nossos cientistas e artistas. Nesse sentido o Brasil fixa, com Brasília e as Novas cidades, essa busca de um espaço e um tempo de constante significação humana.*

*Esse trabalho traz a história para o presente e se afirma como projeto”.*



Croqui da Praça do Café (fig.078)

A praça do café assume papel central e o desenho (croqui) evidencia sobretudo a visual do único pilar de caráter extremamente emblemático, já que os outros apoios são o próprio “chão” modelado. A postura quanto à tecnologia parece, distintamente dos demais, dizer que não buscamos igualar feitos técnicos, mas acreditamos que esta técnica trabalha em função do homem. E esta conquista (de caráter épico) é contada pelo nosso repertório cultural, pelas obras de nossos expoentes nas diversas áreas de conhecimento. A citação à Brasília e às novas cidades projetadas, e a busca de um espaço e tempo relevantes para a humanidade, deixam expressas estas premissas.

*“Esse trabalho traz a história para o presente e se afirma como projeto”.* A belíssima frase encerra com maestria este trecho da argumentação, dotando o projeto da nobre função de unir a história (tradição) e o presente, e aqui a atitude do projeto aparece como plano futuro, parte integrante da realidade que se espera construir.

A proposta também detalha a exposição proposta para a Expo:

*"A exposição se organiza proposta se organiza a partir dos seguintes pontos:*

1. *História e Projeto*

*Brasília*

*Novas cidades. Neguev – Argel – Grãs.*

*Cidades em transformação – Novo Rio, Nova São Paulo.*

2. *Indústria - História e Projeto*

*Índio escravo (Debret)*

*Índio como homem*

*Imigrantes (Portinari, Segall)*

*Caminhos (Rugendas)*

*Belém – Brasília*

*Ligação Amazônia – Prata*

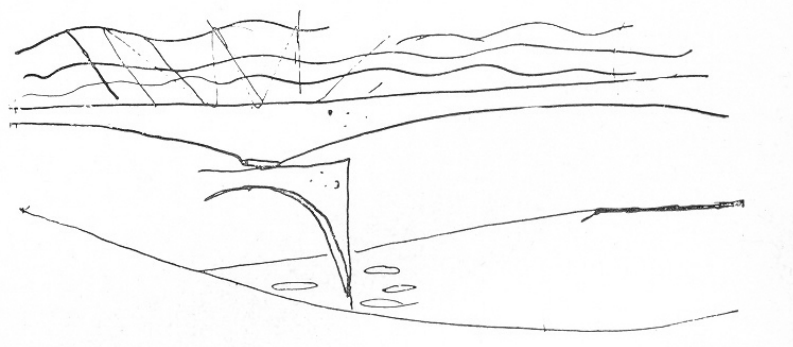
*Itaboraí – TV*

*Plano brasileiro para o desenvolvimento da ciência*

3. *Espectáculos*

*Serão organizados, para o tempo que durar a Expo 70, apresentações de música, teatro, cinema, mostras de artistas plásticos, dança e toda manifestação de cultura – contribuição a esse encontro que desejamos”.*

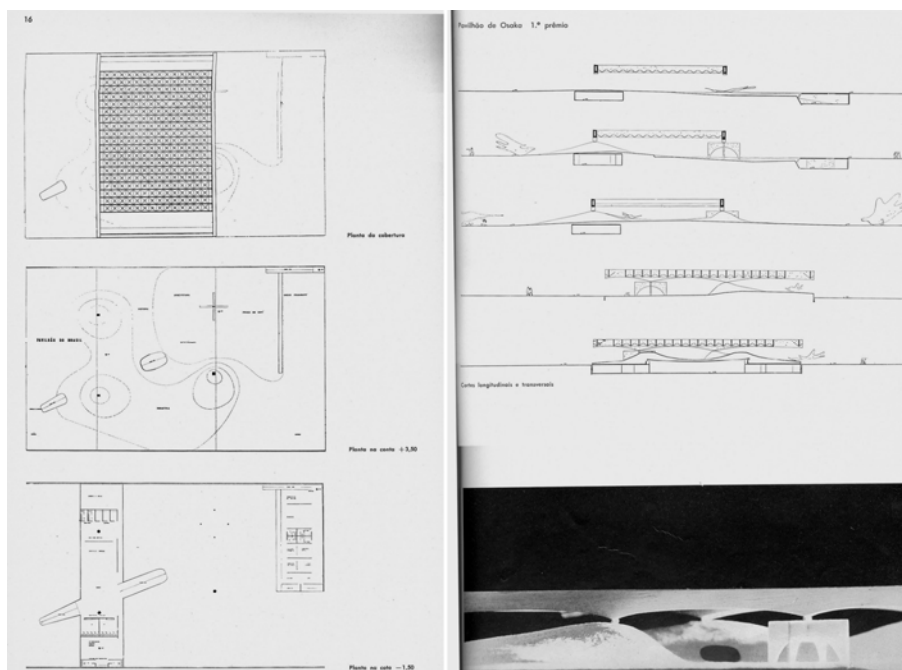
Fica evidente a preocupação da caracterização de um povo através de sua história social, de suas manifestações culturais. A arquitetura e o urbanismo ganham destaque neste escopo, assim como as etnias que caracterizam a formação de nosso povo. E como não poderia deixar de ser, contempla a lista a mostra das conquistas da técnica e da ciência brasileira. O diferencial é que o tom apresentado não é excessivamente festivo e não busca a superação ou comparação com outras sociedades, mas assume o caráter de encontro e “troca”, em condição de constante igualdade.



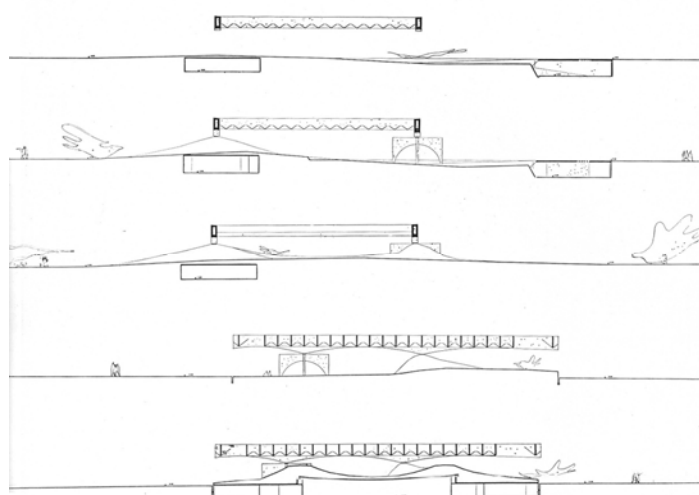
*croqui (fig.079)*

O croqui que encerra esta parte da apresentação é bastante significativo, pois sintetiza o espaço criado com a definição de seus elementos principais: o solo “criado”, o apoio “simbólico” com a praça do café ao seu redor e a grande cobertura que conforma os espaço (a sombra).

Nas páginas seguintes seguem as plantas do pavilhão, simples e diretas, com a distribuição dos espaços proposta e a organização das funções requeridas. Neste conjunto, a planta de cobertura é fundamental pra que se entenda a modulação do espaço e a transparência pretendida. Os cortes explicam a resolução da estrutura e os níveis diferenciados, com o anexo do Itamaraty semi enterrado. São desenhos extremamente sintéticos que exprimem com poucos recursos gráficos a essência (conceito) do objeto.

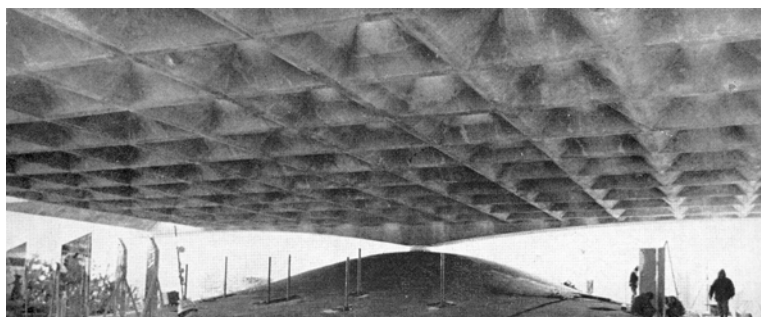


Páginas da Revista : plantas, cortes e maquete (fig.080)

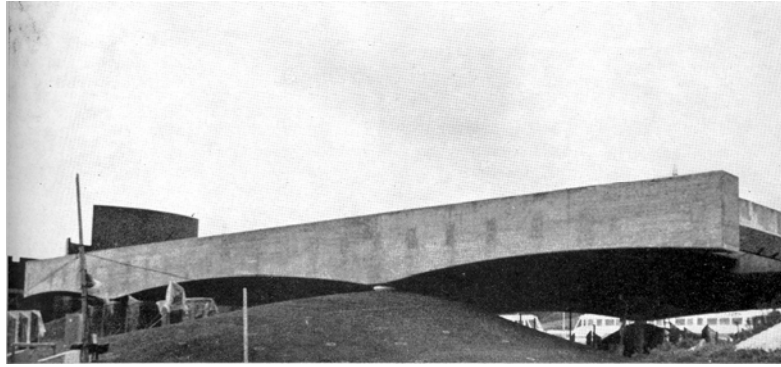


cortes (fig.081)

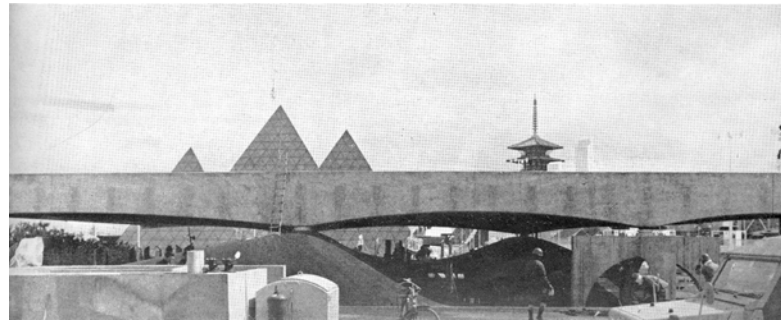
A última imagem da maquete “recorda” o papel fundamental da “praça do café”, cercada pelos apoios de “solo”, valorizada pela sutileza dos apoios e a leveza da estrutura proposta.



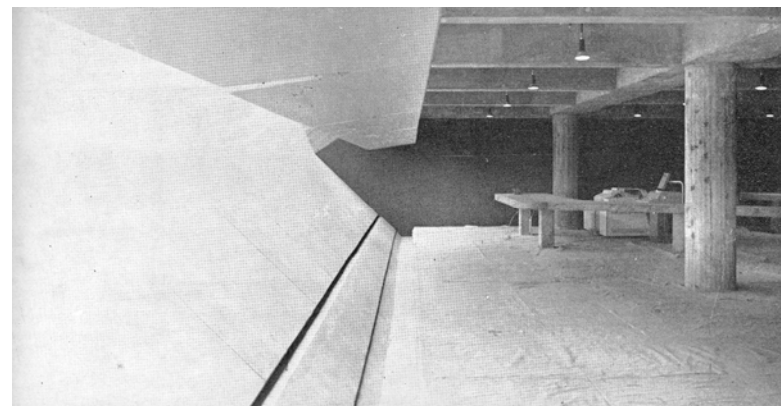
Os desníveis no chão fazem crescer o espaço interno e também organizam um pouco as entradas. (fig.082)



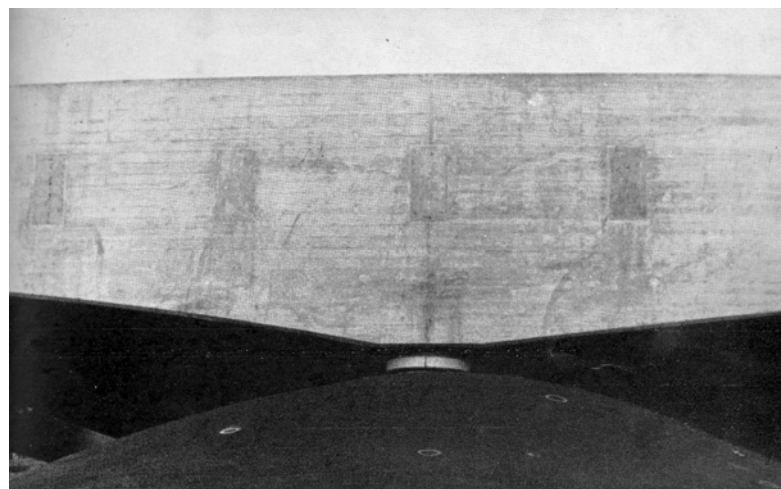
*Fachada do pavilhão, uma das frentes de acesso (fig.083)*



*Outra fachada do pavilhão e também frente de acesso. Sob a calçada esta o "Anexo do Itamaraty". (fig.084)*

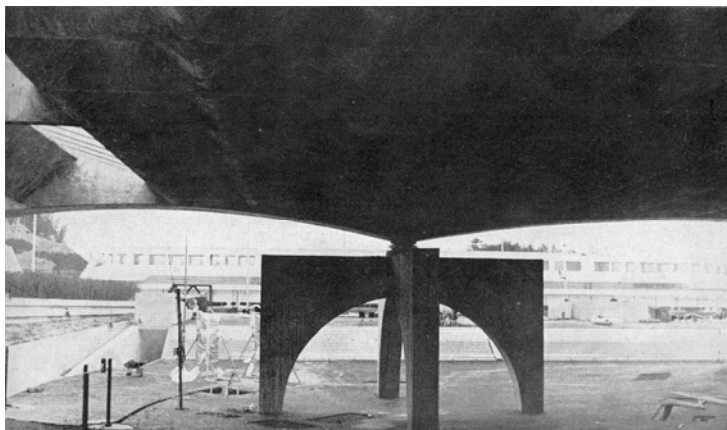


*Anexo do Itamaraty. A linha horizontal no talude é uma janela de distribuição de ar condicionado. (fig.085)*

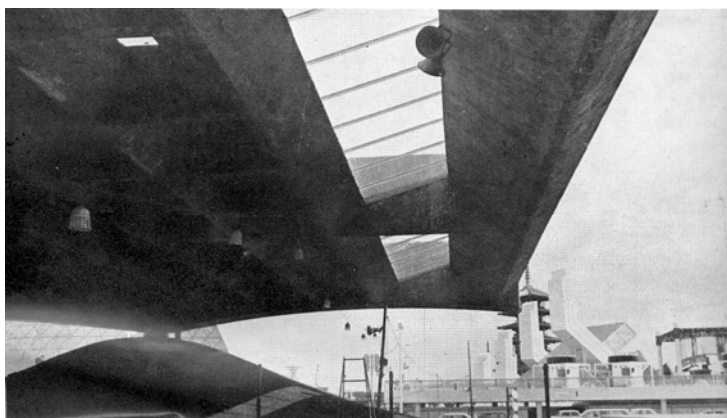


*Articulação nos apoios: aparelhos de linha industrial usados em pontes e viadutos no Japão. (fig.086)*





*Recinto interno, lugar que no projeto ficou se chamando “Largo de Café” (fig.087)*



*A cobertura tangencia os arcos das vigas principais. A luz ajuda a fundir a laje com as vigas. (fig.088)*

*Construção do Pavilhão:*

*Estrutura Siguer Mitsunami. Coordenação: Mitsui Brasileria I. E. Ltda. Construção: Fujita General Constr. Co.*

#### **4.5 Comentários:**

Segundo SPADONI (1993) o Pavilhão de Osaka vai buscar o grande vazio, projetando uma grande área de concentração, coberta por uma única estrutura, sob a qual se resolvem todas as atividades propostas. Embora tenha um subsolo, para um pequeno auditório, uma área de exposições e sanitários públicos, o pavilhão se configura como um projeto de um único chão.

A proposta ocupa todo o perímetro do terreno (um retângulo de 50 x 80m) desenhando uma nova topografia e propondo uma grande cobertura de 30 x 50m, que se desenvolve no sentido menor do retângulo. Esta estrutura divide o terreno em 3 partes, (descoberto/ coberto/ descoberto), reservando para o espaço sob a cobertura as atividades coletivas. O conjunto proposto se completa com um pequeno anexo destinado ao Itamaraty localizado ao fundo do terreno. A solução com anexo, que poderia ser considerada desnecessária funcionalmente, já que a grande estrutura tinha capacidade para suportar o programa, apresentava um aspecto simbólico de reminiscência arquitetônica, assim definida por Paulo Mendes da Rocha:

*“Nós fizemos parte do programa como um anexo, porque a figura do anexo em arquitetura é altamente intrigante. Do meu ponto de vista, é a maneira histórica de fazer com que o outro seja você mesmo, porque de dentro de um edifício, tudo o que você vê lá fora é um outro, por isso o anexo intriga. É a catedral com batistério anexo, o palácio com a capela anexa, historicamente são soluções muito interessantes. Fizemos este anexo de propósito, muito intrigante porque é semi enterrado - a 1,50 metro do nível do solo. Desse metro e meio para cima, até três metros de pé-direito, é um cristal, que está depositado no próprio asfalto do piso, ou seja, lá de dentro você vê o pavilhão como seria desenhado do horizonte do terreno. É muito bonito.”*

O discurso habilidoso do arquiteto se faz presente nesta declaração, na qual dota de um caráter reflexivo a presença de parte tão pequena do partido. Nada é impensado, tudo é importante e relevante dentro do projeto, que se mostra dotado de invenção, aliada à pesquisa e herança histórica. O jogo de palavras e significados reforça ainda mais o caráter simbólico da proposta: a relação constante e auto reflexiva das relações entre as pessoas – o “eu e o outro”.

O chão “projetado” é o elemento central do projeto: servia ao discurso da transparência e integração entre os espaços que lhe eram contíguos e conexos e à definição da geografia como dado primordial. A equipe projetou o chão propondo uma topografia artificial composta de relevos, que em seus pontos extremos serviam como ponto de apoio à estrutura. A estrutura sobre os morros artificiais dispensava os pilares tradicionais, que sobreviveriam apenas de forma simbólica num dos apoios, em dois arcos cruzados. O projeto foi assim sintetizado pelo arquiteto:

*“O Pavilhão, em sua essência, é uma cobertura de concreto e cristal que pousa levemente sobre o território. Ao invés de suspendê-la convencionalmente sobre pilares, optou-se por alterar a topografia do terreno de maneira a fazê-la tocar em três pontos da laje de cobertura, apoiando-a. O movimento é do terreno, não da estrutura. [...] O único pilar configurado como tal é extremamente simbólico. Composto de dois arcos cruzados, marca única de verticalidade do pavilhão, aludindo ao lugar construído, à urbanização da paisagem, marcando um ponto de encontro, de atrações.”*

O conteúdo do Pavilhão foi definido por Flávio Motta que sugeria para o espaço expositivo o itinerário da ocupação do território brasileiro através da história de suas manifestações artísticas e científicas, com a disposição de um grande painel, espécie de jornal, de aproximadamente 400m de comprimento, apresentando reproduções de obras fundamentais de nossa história artística e nossos avanços no campo da ciência. O Pavilhão apresentava um duplo manifesto: procurava comunicar uma arquitetura reconhecível, e um país desconhecido. Motta assim se posicionava em texto no qual comentava o projeto, publicado na Revista Acrópole:

*“Depois, como antes, surgiram e se confirmaram, constantemente, pelos exemplos de um renovado sentido criador, as contribuições específicas da arquitetura brasileira. Diante desses inúmeros sucessos já se percebe com notável nitidez que essa arquitetura é também resultado de uma visão moderna de vida urbana e do viver em geral do nosso tempo. O Plano Piloto de Brasília, de Lucio Costa, com os edifícios de Niemeyer, ou mesmo os planos de Niemeyer para Negev, Argel, Grasse, exibiram uma insuspeita possibilidade de projetar. Em geral, as soluções propostas nesses projetos, impregnados de um denso sentido de síntese, sempre se afigurou, à primeira vista, de extrema simplicidade e beleza. Mas também o*

*que se aprendeu a descobrir nesse procedimento, foi uma peculiar situação da inteligência artística: ela procurava se desembaraçar do supérfluo e de tudo que pudesse diminuir o esforço em ampliar e adensar as relações sociais.”*

“O piso terá ondulações suaves como o das ruas de uma cidade onde o passeio e o encontro se dão naturalmente”, dizia o memorial, em alusão ao chão aberto que se dispunha ao fluxo ininterrupto. O chão era coberto por um *“gesto de confraternização, onde (a feira) mostrará o trabalho de seu povo como contribuição para este projeto”*. A simplicidade espacial era conseguida com uma sofisticada operação estrutural, em que toda a carga era depositada em apenas 4 apoios, dimensionados para um duplo esforço, vertical e horizontal (e preparados para terremotos). Representava também a demonstração de capacidade técnica de um projeto que teria que ser executado com tecnologia japonesa e sua construção fora do país produziria um importante momento de afirmação da competência para colocá-la em prática, explicitar suas convicções e abrir novos caminhos. Esta vontade transparecia nas palavras de Flávio Motta:

*“Por aí e em parte se vê que o Pavilhão do Brasil poderá ser considerado dentro do desenvolvimento histórico da arquitetura brasileira, em busca da universalidade de uma arte que estabelece, constrói e amplia o conhecimento do homem e do mundo com o qual ele se faz, e por isso mesmo também se faz”.*

O Pavilhão teve repercussão discreta nos periódicos internacionais do período, embora relacionado entre os cinquenta mais importantes da história dos pavilhões em livro sobre o tema lançado recentemente pela Editora Gustavo Gili, ao lado de outro projeto emblemático, o Pavilhão de Nova York. Mereceu um terço de página da revista norte-americana “Architectural Record”, que fazia um balanço dos pavilhões, e um espaço equivalente na revista francesa “Techniques et Architecture”, talvez pequeno tendo em vista o compromisso que carregava, mas coerente com a inserção da arquitetura brasileira no cenário internacional daquele momento.

Assume-se como uma figura completa do ideário moderno brasileiro, pois espelha suas duas versões mais significativas. Recupera soluções sedimentadas e simbólicas, como a cobertura e o grande vazio, e elabora um discurso técnico com os vãos. Mantém-se ainda dentro da poética particular de um arquiteto de brilho próprio, com matiz equivalente ao de seus predecessores. (SPADONI, 2003)

#### **4.6 Caracterização do discurso**

##### **Quadro resumo**

##### **Quem fala:**

Paulo Mendes da Rocha nasceu em Vitória, Espírito Santo, em 1928. Formou-se arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, São Paulo, em 1954 e em 1955 abriu escritório próprio. Em 1957 venceu o concurso para o Ginásio de Esportes do Clube Paulistano com uma proposta que reunia habilidosamente concreto e tirantes de aço, com a

qual foi premiado na Bienal Internacional de Arte de S. Paulo. Essa obra marca o início de uma carreira profissional e de ensino que, apesar dos problemas enfrentados nos anos 60 com a ditadura política, resiste e se restabelece, perdurando até os dias de hoje. Convidado por Artigas, foi professor de projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP de 1959 a 1998.

Seus projetos ganharam diversos concursos públicos no Brasil, destacando-se as propostas para o Palácio Legislativo de Santa Catarina, Sede do Jôquei Clube do Estado de Goiás, o próprio Pavilhão do Brasil na Expo Osaka 70 e o Museu Brasileiro da Escultura. Sua atividade como profissional e docente lhe valeu diversas participações como conferencista e professor convidado em universidades brasileiras e estrangeiras e a apresentação de sua obra em várias exposições internacionais. Com o projeto de restauração da Pinacoteca do Estado de São Paulo recebeu, no ano de 2000, o II Prêmio Mies van der Rohe de Arquitetura Latino-Americana, um ano depois de ter sido indicado para o mesmo prêmio com o projeto do Museu Brasileiro da Escultura – MUBE. Sua obra está publicada em diversas revistas nacionais e internacionais e livros. Em 2006 recebeu o Prêmio Pritzker pelo conjunto de sua obra.

*“Paulo Mendes da Rocha de São Paulo, Brasil, inspirado pelos princípios e linguagem do modernismo, assim como pelo seu arrojado uso de materiais simples, produziu nas últimas seis décadas edifícios com um profundo entendimento da poética espacial. Ele modifica a paisagem e o espaço com a sua arquitetura, aspirando alcançar as necessidades humanas sociais e estéticas. Das casas particulares ou apartamentos, à igreja, aos estádios esportivos, aos museus de arte, aos jardins de infância, ao salão de exposição de móveis ou às praças públicas, Mendes da Rocha devotou sua carreira à criação arquitetônica guiado pelo senso de responsabilidade pelos habitantes de seus projetos assim como pela sociedade mais abrangente.” ( trecho da Ata do Júri do Prêmio Pritzker 2006)*

#### **Quando:**

Com o concurso para o Pavilhão de Osaka completa-se o significativo circuito da questão de nossa herança moderna, em especial da última vertente que se coloca a partir da questão estrutural. O saldo mais evidente desta produção foi a formação de uma geração que primava pelo saber fazer. O projeto para o pavilhão se colocava na continuidade da vanguarda paulista e o discurso que o acompanhou estava inserido no mesmo ideário que nutriu aquele movimento. Os arquitetos participantes das equipes premiadas eram, em sua maioria, jovens com aproximadamente uma década ou pouco mais de formados, e a demonstração de intimidade e segurança com as soluções técnicas propostas indicava que poderíamos identificar um sentido de formação, fruto de um trabalho continuado de gerações.

Herdeiros do saber depositado na tecnologia do concreto armado, a classe profissional provou que podia enfrentar outras tecnologias, como a do aço. Demonstrou-se por esse conjunto de trabalhos, num período de câmbio de linguagens e transição de conceitos, que estávamos preparados para pensar essa transição, sobretudo tecnicamente.

*“Marco simbólico de encerramento deste ensaio de vanguarda arquitetônica (...). Síntese dos aspectos morfológicos mais caros à linha paulista: uma grande cobertura regular, com iluminação zenital em*

*toda sua extensão, apoiada apenas em quatro pontos. Espaço coberto livre: pavilhão que não tem portas, barreiras físicas, o piso “interno” era uma continuidade do chão comum de toda a Feira; local de encontro, recinto de confraternização.” (SEGAWA, 1997)*

**Por que:**

*“[...] mesmo como seguidor da vertente Corbusiana, soube romper e inovar, em cuja trilha serve o exemplo do pavilhão do Brasil na Feira de Osaka, 1970, com o qual incorpora uma revisão do racionalismo paulista merecedora de análise mais detida”. (PEREIRA, Miguel – Revista AU. 1986).*

O projeto de Osaka configura importante passo no processo de desenvolvimento histórico da arquitetura brasileira e continua o caminho aberto por outro pavilhão brasileiro, de Niemeyer e Costa para a Feira de New York, em 1938, primeiro marco exterior da capacidade do Brasil em criar uma arquitetura moderna de interesse. O período que o antecede é marcado pela contribuição marcante dos brasileiros em ações de relevância para a arquitetura internacional, como por exemplo, a participação decisiva na concepção do edifício da ONU, em New York, no edifício da UNESCO de Paris e para a Casa do Brasil. Participação que, embora centrada nas figuras de Niemeyer e Costa, insere nossa atuação profissional no contexto internacional.

A construção do edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, em 1936, já evidenciava a capacidade de trabalhar em conjunto de nossos jovens arquitetos, influenciando no desenvolvimento do movimento moderno. O plano piloto de Brasília e os edifícios e planos urbanos de Niemeyer exibiram uma insuspeita possibilidade de projetar e as soluções propostas, impregnadas de forte sentido de síntese, transpareciam a idéia de simplicidade e beleza, com o desembaraço do supérfluo em prol do adensamento das relações sociais. Essa preocupação é marcante no projeto apresentado para Osaka, que emergiu dessa visão histórica de nosso passado, nosso repertório e dos mestres que o antecederam. Busca transcender o interesse local, no edifício em si, para alcançar um caráter global e humanista, compatível com as aspirações expressas pelos organizadores da Expo.

Projeta-se para o viver humano e para a sociedade, e para tanto a imagem que se forma é a de um edifício que se abre para o exterior, protegido por uma cobertura que pousa sobre a terra e que se eleva em pequenas ondulações. O projeto é ao mesmo tempo “natural” e totalmente controlado pelo homem, mas para a convivência harmoniosa de todos os homens, absolutamente iguais. O projeto não se rende à uma “estética das exposições” e busca a aproximação de dois países já próximos pelo trânsito de seus cidadãos e tradições.

A sua transitoriedade levou a escolha por um esforço de comunicação para que todas suas premissas fossem possíveis de serem realizadas e compreendidas pelos visitantes da Feira e pelas gerações profissionais que se seguissem. Seus autores focaram suas intenções nas inúmeras atividades que teriam palco no espaço criado, salientando sempre o favorecimento das áreas de convivência, do acolhimento, de continuidade com o “chão” de Osaka, seu povo, os visitantes das partes mais distintas do mundo. Enfim, segue a busca pela afirmação de um modo de fazer, comprometido com a história e sobretudo, com o caráter social da arquitetura.

*“O Pavilhão do Brasil poderá ser considerado dentro do desenvolvimento histórico da arquitetura brasileira, em busca da universalidade de uma arte que estabelece, constrói e amplia o conhecimento do homem e do mundo com o qual ele se faz, e por isso mesmo, também faz” (MOTTA, 1970).*

### **Como:**

O Pavilhão reflete o discurso dominante na arquitetura moderna brasileira na época, centrado na valorização dos espaços coletivos com a criação de espaços unificados, com ausência de barreiras entre público e privado, e no qual aparece claramente a defesa do despojamento como forma de esforço para a igualdade social. O edifício se presta ao discurso ideológico próprio da arquitetura paulista, herdeira das formulações de Artigas: o despojamento e o grande vão simbólicos da integração social; o virtuosismo no emprego da tecnologia, mostrando o compromisso da arquitetura com o desenvolvimento tecnológico e conseqüente emancipação tecnológica e cultural do país; a continuidade do piso no térreo, mostrando a ausência de barreiras entre interior e exterior, entre o público e o privado.

Embora reapareça o tema da laje apoiada em juntas metálicas e mesmo com a utilização do concreto aparente, a expressão é suave, o perfil que sobressai é formado pelo contorno dos pilares colinas e o espaço até a laje. O objetivo da proposta era sintetizar a imagem brasileira sobre a cidade e a natureza; um artefato que fosse capaz de unir a memória da paisagem com lembranças de momentos da história da arquitetura do país. Uma cobertura retangular com uma superfície de 1.500 m<sup>2</sup> que apóia-se em 4 pontos articulados com um espaçamento de 30m. Construído em concreto limado, a cobertura abre, em duas das suas extremidades, duas clarabóias corridas de vidro como passagem de luz para a zona escura do centro. Cada apoio é buscado desde o perfil de cobertura de diferentes maneiras; apoiando diretamente sobre o solo ondulado que sobe até reencontrar com a cobertura, sobre um pilar simples ou sobre uma cruz formada com telas em arco, deixando as esquinas sempre livres e apoios. O programa simples tem a Praça do Café como centro.

O projeto é apresentado através de uma linguagem simples, eficiente e habilmente elaborada para ressaltar seus pontos fortes, acompanhada de um texto inspirado, carregado de significado social, com referências históricas seguras e que, como um manifesto, explicita aquilo que considera fundamental, não apenas neste projeto específico, mas na participação da arquitetura como elemento de transformação social.

*“O Pavilhão do Brasil na Exposição Mundial de Osaka, Japão, impõe-se pela qualidade e arrojo tecnológico, combinadas a uma simplicidade advinda de um grande refinamento e elaboração conceitual: trata-se “apenas” do chão de Osaka que se eleva suavemente para sustentar, em três pontos, uma ampla cobertura que fornece a desejada sombra, destacando um quarto apoio em forma de duplo arco, enquanto as instalações subterrâneas atendem ao programa expositivo e administrativo. A economia de meios é posta a serviço de uma visão urbanística que faz do objeto arquitetônico não um protagonista, mas a conseqüência natural da necessidade de indicar o lugar de abrigo, tema que o arquiteto abordará outras e tantas vezes, de variadas maneiras”. (ZEIN, 1998)*



## Capítulo 5

---

O Concurso para o Pavilhão de Sevilha 92: Transição





## 5.1 Sevilha e a colocação de um problema

Após a Expo 70 em Osaka, apenas Sevilha 92 se caracterizaria como Exposição Universal e a possibilidade de uma nova e bem sucedida participação brasileira no evento gerou muita expectativa. O evento mobilizou um número recorde de profissionais e teve grande repercussão na mídia especializada, como em poucos momentos dessa trajetória.

Contava com um cenário propício para o questionamento dos rumos da arquitetura nacional. As duas participações nacionais em eventos deste porte, Bruxelas em 1958 e Osaka em 1970, foram participações de êxito, nas quais os pavilhões brasileiros foram bem recebidos, com destaque para a primeira colocação em 1958, outorgada pelo conselho da Exposição. Partilhando desta tradição de sucessos podemos ainda destacar o Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York de 1939, de Costa e Niemeyer, um dos carros-chefe do projeto moderno brasileiro.

Segundo SPADONI (2003), o concurso lançava o questionamento sobre a possibilidade da crença num projeto nacional e da tradição de nosso projeto moderno. O momento estava cercado de incertezas e, portanto, qualquer que fosse o resultado, a legitimidade do vencedor seria questionada. O vencedor foi considerado conservador por muitos, no sentido de querer manter a tradição a partir de sua ligação com a produção paulistana das décadas anteriores.

O evento retomou o debate que desde o início da década de 1980 ocupava timidamente o espaço das escolas e revistas especializadas e que lançava questões sobre a necessidade do novo, a perenidade do movimento moderno, a disponibilidade de abertura às novidades e nas influências internacionais, e veladamente no embate direto entre moderno e pós moderno.

No debate público que se sucedeu ao resultado do concurso promovido pelo Museu de Arte de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha expôs o posicionamento do júri com 2 croquis. Desenhou o corte dos trabalhos que julgava mais representativos: além do vencedor, o projeto do mineiro Paulo Laender, que ele declarou ser seu preferido. Seriam estas as possíveis personificações da brasilidade buscada? Segundo SPADONI (2003), o concurso viria aumentar a vazão de um debate ainda represado sobre o saldo de nossa herança moderna, momento que deveria ter sido encarado menos como disputa e mais como diálogo.

## 5.2 Sobre o concurso

**Anatomia do evento** (fonte dos dados: Revista Projeto n° 138 / fev. 1991)

*253 inscrições foram feitas, 165 propostas foram entregues*

*65% de retorno das inscrições para entrega*

*16 estados da federação participaram*

*dos inscritos: 41% paulistas; 22% cariocas; 10% gaúchos; 08% brasilienses  
07% paranaenses; 03% mineiros; 02% cearenses.*

A organização, realizada pela Direção Nacional do Instituto dos Arquitetos do Brasil / IAB-DN, postou cerca de 45000 folhetos anunciando o evento. Cada inscrito recebeu uma caixa com informações bem detalhadas, incluindo fitas de vídeo sobre o lugar e sobre a EXPO 92, com

informações gerais, além do material de referência para o desenvolvimento do projeto. Foi nomeado consultor do concurso o arquiteto Antônio Carlos Moraes de Castro, que recebeu por volta de 233 consultas dos concorrentes durante o período de desenvolvimento das propostas.

O material fornecido aos inscritos era completo e preciso. Alguns problemas ocorreram no desenvolvimento do processo, como a exclusão do cinema de 360° e da necessidade de tratamento paisagístico no lote. Uma informação de natureza construtiva não foi fornecida: a região de Sevilha é sujeita a sismos - portanto, as normas são mais rigorosas - o que poderia incomodar a concepção arquitetônica no momento de seu detalhamento.

O Itamarati estabeleceu uma temática em torno da qual seriam centradas as exposições - as questões relativas à natureza, ecossistemas e meio ambiente - e esperava que a própria concepção do edifício estivesse em uníssono com os temas sugeridos. Porém, a ausência mais complicadora do material foi justamente a definição do que seria exposto, não havia um programa definido do que este iria abrigar, além da definição das dependências burocráticas e de serviços.

O Brasil se engajou tardiamente na Expo e o cronograma de organização brasileira estava bem atrasado. Daí não haver programa de necessidades mais definido, as mudanças de regras no meio do jogo, a imposição de construir o edifício em cerca de 8 meses com construtoras espanholas sobrecarregadas pelas obras em Sevilha e Barcelona (sede dos Jogos Olímpicos) e a dificuldade de fornecimento de materiais e serviços insistentemente lembrada nas comunicações do arquiteto consultor. Consequentemente os prazos do concurso eram bem exíguos.

Outro ponto importante era a necessidade de flexibilidade do edifício, para permitir sua reciclagem após a feira, com a transformação dos pavilhões em um centro de pesquisas tecnológicas. Como consequência havia a necessidade de um subsolo com capacidade para 56 vagas de estacionamento, que não seria utilizado durante o período da Expo.

O debate suscitado levantou questões, como a falta de um projeto para o país, o envolvimento político dos concursos usados como eventos propagandísticos e a ocorrência de protagonismos nos júris que tendem a julgar baseados em suas próprias obras, sem a necessária imparcialidade. O vencedor não foi aceito com unanimidade: alguns o consideravam correto, outros que sua arquitetura pertencia aos anos 70, outros o avaliaram como leitura enfraquecida e sem conteúdo dos edifícios da FAU USP e do MASP. Infelizmente o debate foi interrompido, já que o projeto não foi construído e o Brasil ocupou um espaço funcional no Pavilhão das Américas.

#### **Textos de referência apresentados no edital:**

Iniciando a apresentação dos termos do Concurso, o material de referência apresenta uma série de 7 textos, de autores e assuntos variados. Estes textos formam um conjunto de informações gerais que traduzem as diversas interpretações da Expo, em seus aspectos conceituais e de conteúdo, reunidos para permitir aos participantes uma visão ampla do evento. O intuito é facilitar a absorção do tema brasileiro dentro do tema geral e dos objetivos pretendidos pelo seu promotor, o Ministério das Relações Exteriores. *(para a leitura dos textos na íntegra, consultar o anexo II deste trabalho)*

A organização forneceu uma listagem de dados básicos para situar o projeto no contexto da EXPO. São os dados oficiais do evento: nome, data, tema, local, países participantes e visitas esperadas, símbolo e mascote. Nesta lista constam informações relativas à infra-estrutura planejada, como superfície de água, previsão de área das construções, área de reflorestamento, organização das circulações, estacionamento, acessos e investimentos. Os dados apresentados explicam o futuro da área de exposições, que seria transformada num “campus” dedicado à pesquisa científica e tecnológica (o projeto Cartuja 93). Dão conta da magnitude do evento e os participantes deveriam incorporar tal conceito, entendendo que a intervenção proposta deveria estar em consonância com as expectativas da organização. De certa forma, esta apresentação funcionava como uma abertura majestosa para a tarefa, que deveria ser encarada com seriedade pelos concorrentes, que estariam também se engajando a um projeto maior.

A seguir, um breve comentário sobre o conteúdo destes textos:

O **primeiro texto**, de autoria do Ministro Luiz Jorge R. de Castro, Chefe do Departamento de Promoção Comercial do Ministério das Relações Exteriores, reforça o caráter épico do evento. Nele, a “*empresa dos descobrimentos*” é caracterizada como força motriz da humanidade, fundamental para a “*inteireza*” do mundo e sua conformação contemporânea. O autor, ao mencionar “*a catalisação do espírito renascentista*” reforça o papel da ação do homem, sua atitude criadora e empreendedora, em busca do progresso e do bem estar coletivo. E seria imbuído deste mesmo papel, que cinco séculos mais tarde, este homem deveria se preparar para uma nova aventura, “*uma nova aventura do espírito*”, não mais restrita ao mundo que conhecemos, mas buscando novas fronteiras, novas conjunturas. Ao mesmo tempo em que cita as conquistas espaciais (conquistas materiais), o autor ressalta a importância da busca da felicidade e a luta pela igualdade social (conquistas espirituais). O texto reforça o caráter humanístico do evento e sua íntima relação com o progresso, mas salienta a importância de sua conexão com o passado ao celebrar os 500 anos do Descobrimento da América.

A Exposição de Sevilha é apresentada como o último evento de tal magnitude do século XX e por conta disso, o autor defende a necessidade do posicionamento do Brasil neste contexto de maneira efetiva, assumindo seu papel como força emergente do cenário mundial.

É um texto político, diplomático, que busca despertar não só o interesse profissional da classe (dos arquitetos), mas reforçar seu caráter global, assim como despertar a paixão pela causa apresentada. Esclarece que a participação do Brasil num evento de tamanha importância não deveria ser fruto de atividades isoladas, mas sim de um esforço coletivo, no qual pequenas vaidades não poderiam eclipsar a nobreza da causa coletiva, e ressalta a importância da participação do IAB e da adoção do concurso público como processo seletivo.

O uso das palavras é cuidadoso e específico para o sucesso da mensagem e seu emissor abusa de expressões que valorizam a prefiguração do novo, do original, do futuro. O último parágrafo do texto recapitula seus conceitos e reforça o caráter pretendido para o Pavilhão.

*“O Brasil não poderia deixar de estar presente ao encontro de Sevilha. Produtor das grandes descobertas de cinco séculos passados injetou no Velho Mundo exemplo de continuidade civilizatória, de*

*confiança no desenvolvimento científico e tecnológico, de convivência harmônica de povo e raças em um sistema ecológico original e pungente. Por estar presente em seu cotidiano, o espírito do Novo incide sobre a insatisfação do Existente e procura o seu lugar no Futuro. Reflexo desse anseio deverá ser espelhado nas linhas do projeto do Pavilhão Oficial e na participação do Brasil em Sevilha em 1992. Para isso, conta com o apoio e a colaboração indispensáveis do Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB para a organização do concurso público que ora está sendo lançado a nível nacional.”*

O **segundo texto**, de autoria do arquiteto Miguel Pereira - Presidente Nacional do IAB, caracteriza o evento como “depoimento histórico” da arquitetura brasileira. Fica explícita a importância reservada à história das intervenções brasileiras nestas ocasiões e fica clara a vontade de repetir os “sucessos” anteriores, com a citação direta dos pavilhões de Nova York e Osaka. Porém, nota-se a ausência do Pavilhão de Bruxelas nesta lista de sucessos.

O próprio autor justifica tal ausência ao mencionar que os projetos citados foram objetos de concursos, o que não é o caso do pavilhão de Bernardes, mas parece um tanto tacanha tal atitude, pois ao tentar maximizar a importância da realização de um concurso nacional (opinião quase unânime) deixa de dar o devido crédito a um projeto que não deveria ser desconsiderado como referência apenas pelo fato de não ter passado por um processo de seleção similar.

A idéia da arquitetura como testemunho cultural é defendida, dotando o projeto do pavilhão da função de transmitir “*a mensagem brasileira ao mundo*”, embora o texto não especifique diretamente qual seria tal mensagem. Mas, é certamente uma frase de efeito, de caráter mais sonoro do que significativo. É um texto de caráter político, pois clama a participação dos “*jovens arquitetos*” e de profissionais experientes, aqueles “*já comprometidos com sua longa prática acumulada*”. É o tom que se espera de um órgão de classe, que deixa clara a situação de igualdade entre todos os profissionais acima de diferenças de idade, formação e alinhamentos.

*“Temos plena certeza que esse sucesso será repetido agora, quando a mensagem brasileira também será transmitida ao mundo através dos valores arquitetônicos. A Direção Nacional do Instituto de Arquitetos do Brasil saúda, pois, os jovens arquitetos e aqueles já comprometidos com sua longa prática acumulada”.*

No **terceiro texto**, datado de fevereiro de 1990 e de autoria do consultor do concurso, o arquiteto A.C. Moraes de Castro, o autor ressalta o aspecto de inclusão e globalização da EXPO, assim como a importância de tais eventos como “*postos avançados do futuro*”. A significativa participação de 108 países é citada como “prova” da universalidade do evento e seu conseqüente impacto no panorama cultural, científico e tecnológico da sociedade. A busca pelo novo é mais uma vez apresentada como finalidade. Sevilha é caracterizada como “epicentro de um novo marco histórico”, refletindo um passado heróico e prefigurando o futuro.

As palavras escolhidas têm caráter inflamado e as ações assumem tom épico, desbravador e esperançoso. Neste contexto o futuro é idealizado e construído a partir da glorificação do passado. A importância da participação do Brasil é apresentada de maneira significativa, e aqui o sucesso dos pavilhões brasileiros é mais uma vez citado, desta vez, sem distinções entre projetos e autores, mas imbuído do mesmo sentido de responsabilidade perante a

bagagem histórica que o tema carrega. Seu encerramento assume tom grandioso ao glorificar a participação do IAB na organização do concurso e salientar que tal opção representaria a certeza da opção pela excelência. O autor reforça as intenções do promotor ao citar trecho do edital de convocação do concurso, que reforça o caráter predominantemente simbólico do Pavilhão :

*"[...] o Pavilhão do Brasil deverá representar ele próprio a excelência da Arquitetura Brasileira, como exemplo digno de nossas manifestações culturais - especialmente a arquitetura - e capaz de tornar-se um marco referencial histórico inquestionável de nossa civilização, além de prestar-se condignamente às funções a que se destina e abrigar corretamente as suas funções futuras.*

O texto seguinte, também de autoria do consultor do concurso (**texto 4**), de novembro de 1990, se dedica a narrar aspectos históricos das exposições. Ressalta que Sevilha se insere numa tradição de 150 anos de realizações, regulamentadas e organizadas pelo BIE (*Bureau Internacional de Exposições*). A narrativa se debruça sobre as diversas experiências anteriores e de que maneira estas foram relevantes para as cidades que as sediaram, como o caso da grande exposição de Londres em 1851, ou ainda da exposição de Barcelona em 1929, entre outras.

Trata da existência dos temas específicos de cada exposição, tradição iniciada em 1933 com a exposição de Chicago (*Um século de Progresso*) e comenta alguns temas mais recentes, para finalmente tratar do tema da Exposição de 1992: "A Era dos Descobrimentos" (O mundo antes do Descobrimento; O impacto do Descobrimento (1492/1992); O Futuro.)

"Os períodos históricos citados seriam desenvolvidos a partir de 5 vertentes:

1. A COMUNIDADE MUNDIAL: O homem descobre o homem.
2. A HUMANIDADE E O PLANETA: O homem descobre a Terra.
3. HUMANIDADE E VIDA: O homem transforma a Natureza.
4. HUMANIDADE E ARTE: O homem cria.
5. HUMANIDADE E CONHECIMENTO: O homem pensa."

A partir desta definição discorre sobre o significado do termo "descobrimento". É quase uma "desculpa" pelo engajamento do país numa festa que, segundo algumas opiniões dissidentes, estaria perpetuando o caráter eurocentrista da civilização ocidental. O autor busca justificativas para encarar o momento de outra maneira, o termo descobrimento passa a significar encontro e a "descoberta" deixa de ter um caráter colonizador para assumir um caráter de troca e convivência mútua e amigável. Mais do que descobrimento ou encontro, utiliza e defende o termo "reconhecimento" para aplacar esta aparente dissonância de fins e conceitos. As Expos são eventos interessantes e com características louváveis, mas têm um caráter comercial marcante e querer ocultar isso sob um manto de dignidade exagerada e dotá-la de um caráter heróico em demasia parece um pouco exagerado. O texto acaba soando "oficial" em excesso.

*"Não se pode ignorar, sem dúvida, que o termo "descobrimento" é hoje polêmico e suscita críticas em alguns setores intelectuais e políticos que, além disso, questionam a oportunidade da celebração do quinto centenário. O problema, por sua natureza e transcendência, extrapola o limite e a responsabilidade*

*próprios da Exposição, mas é óbvio que esta deve adotar uma postura diante da questão - nada desdenhável - cujo sentido não afeta só a interpretação da histórica viagem de 1492, mas também a ação da Espanha na América a partir desta data e a própria razão de ser da Exposição Universal. [...] O termo "descobrimento" - próprio da época em que se produz a partir da Europa a descoberta de terras antes desconhecidas pelos habitantes daquele continente - tem, de fato, um sentido unilateral, eurocentrista, que atribui um protagonismo ativo aos "descobridores" e parece relegar um papel passivo aos moradores das terras "descobertas". Hoje está clara e explícita a consciência de que aquelas terras existiam e que nelas se assentavam povos, culturas e civilizações com sua própria identidade histórica que ninguém pode discutir e as quais se deixará a devida consignação na EXPO'92. [...] Não parece, entretanto, que a solução esteja simplesmente na substituição do vocábulo "descobrimento" por outras expressões como o "encontro de dois mundos" ou "encontro de culturas", já que todo descobrimento pressupõe um ENCONTRO."*

O encerramento épico se repete e ressalta a aproximação de um novo século, encarado como "limiar" de um novo tempo. Há também um exagero nas virtudes de um novo século. O tom do texto é condizente com o "espírito" oficial das Feiras, em sua crença no futuro e na presença da cultura, ciência e tecnologia (ações criativas e empreendedoras) na construção deste futuro.

*"O dinâmico presente é prova de que a capacidade do homem para descobrir e alcançar novas metas não se esgotou: ao contrário, atravessa um dos momentos mais fecundos da história. A Exposição de 1992 atenderá também devidamente este impulso descobridor que no final do século XX nos situa no limiar de uma nova etapa histórica: outra era de grandes descobrimentos".*

O **quinto texto**, de autoria do Comissário Geral da Espanha para a EXPO, Manuel Olivencia, ressalta a extrema importância das relações entre o passado e o futuro, sobretudo para a realização do evento em torno do tema proposto. Caracteriza o local escolhido da exposição, no leito histórico do Guadalquivir, como elemento simbólico desta importância. O mosteiro de Santa Maria de Las Cuevas é apresentado como peça emblemática da exposição, assim como a relação entre o recinto da Expo e a velha Sevilha, com a construção das novas pontes que os conectam e o contraponto criado pelas obras modernas e o restauro dos monumentos históricos. Em cada frase fica presente a clara intenção desta simbiose entre o novo e o velho, o passado e o futuro. A arquitetura e a engenharia são colocadas como instrumentos a serviço das idéias que rendem homenagem ao sentido inovador e criativo do espírito humano. O texto comenta o ritmo acelerado das obras e ressalta a importância da proposta de conversão do recinto da Expo em centro de pesquisa, voltado, assim como o próprio evento, para o progresso e o futuro.

É um texto de caráter oficial e que busca, de maneira sucinta, num tom otimista, deixar evidente a intenção da exposição em simbolizar o encontro do passado com o futuro, e sobretudo, a sua importância com a reconfiguração de um novo espaço para a cidade de Sevilha.

*"A EXPO'92, entre o passado e o futuro, prevê também seu próprio destino. A Ilha de la Cartuja, sede privilegiada da Exposição Universal de 20 de abril a 12 de outubro de 1992, permanecerá depois como um singular espaço ordenado, dotado de moderna infraestrutura, embelezado de parques e jardins, restaurado no seu legado histórico de seu Monastério e enriquecido por modernos edifícios, a serviço de fins que estão na essência mesma da Exposição e que merecem perpetuar-se após o encerramento dela.*

*Projetos e obras contemplam com nitidez esse futuro: um "campus" em que Universidade e empresa, centros docentes de pesquisa e formação, exerçam suas atividades em favor do progresso da civilização, da cultura, das ciências, da técnica, da cooperação Internacional, desse mundo novo que a humanidade projeta, no qual o avanço dos descobrimentos reflita e respeite a dignidade do ser humano e de sua morada natural".*

O **sexto texto**, transcrito do jornal Folha de S. Paulo de 13/09/90, de autoria de Jorge da Cunha Lima, discute o "gigante" Brasil e seu papel no mundo. Caracteriza o Brasil como um país moderno que se encaminha para o século 21 e a participação na EXPO como oportunidade formidável para a construção de um pavilhão que representasse a sua imagem, apresentando nossos ecossistemas, a preservação da floresta Amazônica, do Pantanal, da mata Atlântica, do cerrado e de nosso litoral; o vigor do nosso homem e sua capacidade de abrigar etnias; os problemas enfrentados em nossas metrópoles e as soluções buscadas; a arte, a educação; a elaboração de uma política para o século 21 com o desenvolvimento de tecnologias brasileiras (o álcool, as barragens, os metais duros, a farmacologia, o aproveitamento da biomassa, a indústria aeronáutica, as fibras óticas ) e, finalmente, a participação do Brasil na construção de um mundo novo e mais humano. É um manifesto pela auto valorização, pelo respeito internacional almejado, pela posição de país líder no contexto mundial. É também otimista e pragmático, pois coloca a possibilidade da resolução de todo e qualquer problema a partir da correta utilização do saber, na ciência e tecnologia, na cultura e, sobretudo na ação do povo (enquanto nação).

*"O Brasil é um país de significativa dimensão física e com a maior potencialidade econômica em toda a América, depois dos Estados Unidos. Pode enfatizar uma cultura nacional própria e marcante ao lado de uma perspectiva de avanço científico e tecnológico relevantes, o que nos situaria numa posição ativa e coerente diante da tentativa secular de europeização desses continentes".*

Finalmente, o **sétimo texto**, também transcrito da Folha de S. Paulo de 13/09/90, de autoria de Federico Mengozzi, trata do apogeu e declínio das Exposições Universais e de como Sevilha seria importante para a retomada da importância de tais eventos. A analogia da EXPO ao "termômetro que mede a temperatura da civilização", afirmação atribuída ao príncipe Albert da Inglaterra em 1851, resume bem o argumento central do texto. O autor ressalta ainda as marcas culturais e físicas deixadas pela passagem das mostras internacionais em suas cidades sede e destaca seus efeitos benéficos quase imediatos sobre a economia e a sociedade locais.

A narrativa da regulamentação das exposições desde 1928, com a criação de um colegiado internacional, ressalta os bem sucedidos casos das exposições de Bruxelas (1935 e 1958), o boicote a Nova York em 1965, no calor da crise dos mísseis soviéticos em Cuba, o fato de apenas em 1967 o título "exposição universal" voltar a ser empregado com a Expo de Montreal e a chegada das Exposições à Ásia em 1970, com Osaka, a partir da qual as feiras passavam a ser classificadas em especializadas (um aspecto da atividade humana) ou universais (temática universal).

Segundo o autor a importância desta EXPO era reforçada pelo fato que desde Osaka só haviam se realizado Exposições Especializadas, portanto mais do que a retomada do caráter



universal dos eventos, Sevilha deveria ser encarada como um *“modelo de exposição universal para o futuro”*, garantindo a continuidade desta tradição. É uma declaração de esperança de que se retomasse o caráter mais humano, de conagração entre as nações, e da eficiência e do interesse da utilização de tais eventos como instrumentos de revitalização das cidades envolvidas.

Neste conjunto de textos fica evidente a preocupação com a afirmação do Brasil no panorama internacional. Vale lembrar que as Exposições Universais têm, além do caráter humanístico, um aspecto comercial e propagandístico muito importante para as nações envolvidas, e daí o esforço em se fazer representar bem. O conjunto é bastante coeso e predomina o otimismo da empreitada.

### **Comentários gerais sobre o edital:**

O presidente nacional do IAB, ao se dirigir aos participantes, recorda *“o alto nível arquitetônico dos projetos vencedores dos concursos congêneres: o pavilhão da Feira de Nova York de 1939, de Lúcio Costa, e o da Expo 70 em Osaka, projeto de Paulo Mendes da Rocha”*. E como já mencionado, não inclui no o pavilhão da Feira de Bruxelas de 1958, projetado por Sérgio Bernardes. A pretensão por uma obra de excelência é explícita. Lê-se, nas bases do concurso, que o Ministério busca *“a construção de um pavilhão [...] que possa expressar - enquanto monumento, a excelência da arquitetura nacional, representando-a como referência exemplar”*. O promotor pretende, desta forma, obter esta expressão não só na ênfase das mostras e ações objetivas durante os meses de exposições, mas, fundamentalmente, nas características e linhas de concepção do edifício e, portanto, dota o edifício de caráter bastante simbólico.

Para o comitê encarregado de organizar a participação nacional, a construção do pavilhão não se tratava apenas de um problema de solução programática, mas da correta interpretação de um evento de alcance mundial. A maior preocupação funcional apresentada, em oposição à não definição dos outros espaços, era a necessidade de adaptação ao uso pós Feira. Os textos comentados dão uma boa amostra da preocupação com o caráter oficial do evento e em sua maioria carregavam no tom épico, patriota e otimista.

A Expo é encarada como um grande evento humanístico e oportunidade para a inserção do Brasil no contexto mundial. Os dados gerais sobre a feira davam conta do esforço realizado pelo país sede para garantir a magnitude do evento. Estes aspectos geravam uma grande expectativa, que aliada a alegada importância da arquitetura do Pavilhão para o sucesso pretendido, contribuíram para a significativa participação dos arquitetos em atividade no concurso.

### **Sobre as normas de apresentação:**

O edital deixa explícita a intenção de obter o máximo de padronização, para que os projetos não apresentassem nenhum caráter pessoal. Ressalta a importância de confrontar idéias, sem ter que abstrair diferenças de escala e recursos gráficos. Fica evidente a intenção de diminuir a importância do discurso visual, evitando a sedução pelo impacto das imagens e desenhos. A

opção pela padronização é correta, sobretudo na garantia do anonimato, mas parece impossível neutralizar o poder da representação na assimilação das propostas. Aliás, seria negar parte importante da prática projetual que depende da correta utilização dos recursos gráficos.

A forma de apresentação obrigava a opção por desenhos totalmente instrumentados e já estipulava que “croquis” só seriam aceitos como acessórios para compreensão dos memoriais. O máximo de 10 pranchas parecia ser suficiente para a organização dos trabalhos. A busca por um desenho de fácil apreensão também transparece na opção pela nomenclatura dos ambientes com legendas (plantas “limpas” para uma melhor compreensão dos espaços conformados).

É comum que nos editais de concursos seja pedido aos concorrentes que “os desenhos possibilitem a compreensão clara e precisa da obra idealizada”. Esta solicitação soa bastante óbvia, pois é claro que qualquer concorrente tenciona que seu projeto seja compreendido pelo júri, mas será que não poderiam existir maneiras que não buscassem exatamente a clareza, mas a inquietação e o questionamento? Lembremos dos primeiros desenhos de Zaha Hadid que transgrediam marcadamente as formas tradicionais de leitura de seus projetos.

O discurso padronizador e pela não sedução da imagem parece desconexo, pois as próprias normas ressaltam a obrigatoriedade dos concorrentes apresentarem na primeira prancha o memorial (texto) e perspectivas do projeto. Não estaria aí embutida uma triagem preliminar guiada pela imagem, pelo impacto, pela configuração do espaço e pelas visuais - externa e interna – propostas? (medida compreensível devido ao grande número de participantes, pois as imagens gerais acrescidas dos memoriais permitiriam uma leitura, que mesmo superficial, filtrasse os mais interessantes). Podemos intuir, com certa maledicência, que a resolução técnica do projeto ficaria em segundo plano, pois se o projeto não apresentasse uma “personalidade” marcante (expressa pelas perspectivas e um texto coerente), não se perderia tempo passando por todo o conjunto de desenhos. Fica sugerida a importância de uma conceituação coerente, aliada a habilidade de expressar graficamente o “conjunto” do projeto. O partido adotado deveria ficar evidente nessa primeira prancha e só a partir da prova de sua consistência, ele seria colocado à prova (a invenção do projeto deveria ser aceita, antes do desenvolvimento de sua narrativa).

Além da primeira prancha, outras poderiam apresentar imagens e/ou perspectivas, se julgado necessário pelos autores, mas a utilização de croquis só seria permitida como acompanhamento dos textos. Aqui notamos um aspecto interessante: os croquis são encarados como referência conceitual, já se espera que eles acompanhem textos, logo são de capital importância, pois revelam os aspectos mais relevantes do projeto. Porém são marginalizados enquanto representativos do detalhamento das soluções. (Por que um projeto não poderia ser desenhado “à mão livre”?)

Era obrigatória a entrega do memorial do projeto, 2 perspectivas (1 interna e 1 externa), a implantação do edifício na escala 1:200, plantas dos pavimentos na escala 1:100, as 4 fachadas, 2 cortes transversais e 2 cortes longitudinais. Os concorrentes deveriam entregar de 06 a 10 fotos de maquete volumétrica, e neste item era chamada a atenção para a questão do esquema de cores do pavilhão, elemento fundamental dentro do contexto da feira, segundo os organizadores.

**Sobre a composição do júri:**

A comissão julgadora foi formada por 11 membros. Destes, 4 viriam da representação da classe profissional (indicados pelos IABs regionais), 2 convidados do Itamaraty e 5 representantes dos departamentos do Itamaraty envolvidos na participação brasileira (1 membro do comércio, 2 da cultura, 1 do meio ambiente e 1 de ciência e tecnologia). Esta composição deixava claro os aspectos que deveriam ser ressaltados na concepção do pavilhão: arquitetura e tecnologia construtiva, relações comerciais, aspectos da cultura, meio ambiente e tecnologia.

*Designados pelo Itamaraty: o embaixador Luiz Jorge R. de Castro, substituído pelo ministro Paulo F. T. Ribeiro; o Secretário Geraldo V. Rivello Jr; a arquiteta Maria Luiza R. Lopes da Silva e o arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Indicados pelo IAB: os arquitetos José Carlos R. de Almeida (SP); Roberto M. Castelo (CE); Walmyr L. Amaral (RJ) e Germano Galler (DF) suplente de João Filgueiras Lima. Também faziam parte da comissão Vera Antonia Bosi de Almeida (RJ) pela Secretaria da Cultura; o arquiteto Dirceu D. da Cruz (RJ) pela Secretaria da Ciência e Tecnologia e Bruno Pagnoccheschi, pela Secretaria do Meio Ambiente.*

**Sobre o programa de necessidades:**

A frase de abertura deste trecho resume os anseios do promotor quanto ao edifício proposto. Ressalta a questão da construção de um Pavilhão, que *“possa expressar – enquanto monumento – a excelência da arquitetura nacional”*. A proposta deveria aliar o caráter de “símbolo” às questões funcionais requeridas. Destaque para as características ressaltadas pelo texto: *“soluções generosas, mas não perdulárias”; “ativas, mas sóbrias – sem ostentações”*. É a busca pelo equilíbrio e o pé na tradição brasileira (lembra o tom do memorial do Plano Piloto de Lucio Costa). E a *“caminhada para o futuro”* mais uma vez deveria ser o mote da proposta. Fica claro neste trecho inicial a opção pela construção de um edifício definitivo (o país poderia optar por desmontar o pavilhão) e, portanto, que o edifício deveria ser adaptado às condições de uso necessárias pós Exposição. Porém, o texto explicita a necessidade de que o edifício não fosse descaracterizado nesta transição de funções. E aqui o ponto mais interessante: a questão do subsolo é ressaltada, em explicação que ocupa grande espaço nestas considerações gerais.

*“Como será um edifício definitivo, terá, obrigatoriamente, que estar dotado de subsolo para estacionamento (garagem) próprio dos usuários da função futura em 93. No entanto, enquanto PAVILHÃO (durante a EXPO'92) não poderá ter estacionamento próprio. A solução geral e construtiva, portanto, deverá abrigar no subsolo, durante os meses da EXPO'92, outras funções que permitam reverter aquele espaço, a partir das regras e parâmetros estabelecidos pelo Regulamento Geral da EXPO'92”.*

A partir destas primeiras considerações o edital parte para a definição da conceituação pretendida para o edifício.

*“[...] a arquitetura do PAVILHÃO DO BRASIL será um espetáculo visual e funcional capaz de abrigar o cenário de uma grande mostra [...] Recomenda-se um volume permeado pela luz andaluza e a natureza*

*brasileira artificialmente transplantada. Recomenda-se polivalência, continuidade e flexibilidade. [...] Mais uma vez cabe repetir o Professor Lúcio 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. [...] A desejável majestade, como característica e "personalidade" do edifício proposto, encerra-se, portanto, na sua digna sobriedade e no correto cumprimento de seus objetivos para a EXPO'92, e para o futuro, bem como no compromisso com nossas raízes culturais - notadamente a arquitetura - e, nunca, na ostentação".*

A preocupação em não parecer ostensivo se faz marcante e a citação explícita a Lucio Costa confirma o que já fora delineado na abertura das considerações gerais. O uso de palavras antagônicas ressalta a busca pela expressão equilibrada e consciente. Não deixa de ser instigante esta busca por tal dignidade e responsabilidade de representação num país jovem e emergente que poderia muito bem se dar a maiores arroubos em tal ocasião.

Neste ponto o texto também "invade" mais que conceituação, sugerindo algumas soluções de projeto, como a adoção de "volume permeado de luz" e "natureza transplantada". Não poderia alguns projetos imaginar um espaço mais estanque e sem presença maciça de nossa flora?

Fica evidente que a "tradição" da arquitetura brasileira deveria ser considerada. O peso dos pavilhões anteriores, a simplicidade, o valor estrutural, a presença marcante da vegetação, até mesmo os Jardins de Burle Marx são lembrados como modelo. O edifício deveria não ser apenas um envoltório das mostras, um abrigo, mas ele mesmo protagonista (desde que de maneira sóbria – lembremos: ativa, porém sem ostentação!). Destaque para o trecho do edital que nos apresenta uma leitura um tanto visual da solução esperada:

*"Portanto o edifício deve resplandecer no seu conjunto - através de "leitura" clara e sensível- o nexo de causa e efeito da temática própria do Brasil, seja criando microclimas (pela introdução de pátios, jardins, espelhos d'água) seja abrigando denso paisagismo de características trópico-temperadas como de nossa natureza, integrando os espaços externos e internos, etc., enfim, permitindo ao usuário a sensação de bem-estar e de contato e integração com a natureza, a sombra, o bucólico, pela exuberância do verde. A busca de integração da área externa (notadamente aquela fronteira à testada maior do terreno do Brasil com o próprio edifício leva o PROMOTOR a propor e inserir no Programa a necessidade de um ÁTRIO que servirá de elo entre os espaços, com tratamento paisagístico para que se obtenha os efeitos desejados e antes mencionados".*

Finalmente, o texto ressalta a necessidade de espaços amplos e flexíveis, para que se tivesse um perfeito entendimento da continuidade exterior/ interior, buscando a sensação de acolhimento. A adoção de Osaka como modelo parece bem forte neste trecho, ainda mais quando ressalta que áreas ajardinadas internas, mesmo que cobertas, não contam como área construída (apresentando inclusive uma vantagem técnica, de cunho prático, para a adoção de tal partido!).

Antes de entrar nos detalhes do programa de necessidades, o texto ainda fala da localização privilegiada do lote brasileiro (diferentemente de Osaka, lembrada mais uma vez).

O programa requerido era simples, sem grandes especificidades que não as comuns para edifícios desta função: átrio, foyer, auditório para 350 poltronas (que deveria ser desmontado no futuro), espaço cênico (Imagine 360° – depois retirado do programa), salas de exposições, restaurante/ lanchonete, administração/serviços e áreas técnicas. O funcionamento do edifício estava bem explicitado no texto, que ressaltava a necessidade de flexibilidade dos espaços de exposições e da correta organização de fluxos, devido à grande visitação esperada.

Encerrando a apresentação das premissas básicas o edital ressalta os aspectos técnicos que deveriam ser considerados, com especial destaque para a necessidade da flexibilidade construtiva e da obrigatoriedade de cumprimento dos prazos estabelecidos. A necessidade do uso de ar condicionado também é destacada, assim como a construção de um edifício definitivo e suas implicações no programa (como o estacionamento no subsolo, que deveria ser adaptado ao uso futuro). Faz-se presente também a preocupação com a área construída, o que transparece uma preocupação com a exequibilidade do pavilhão (orçamento e prazos sobretudo).

O material de referência foi bem desenvolvido e fornecia todos os dados relevantes (inclusive uma fita de vídeo para melhor compreensão da inserção/participação do Brasil na Expo). O trabalho do arquiteto consultor parece ter se desenvolvido a contento. As perguntas e respostas enviadas não apresentavam nenhuma mudança relevante na organização do edifício. Neste aspecto, apenas a remoção do espaço cênico (o Imagine 360) poderia ter prejudicado aqueles que pudessem tê-lo pensado como centro do projeto.

A preocupação da organização para situar os concorrentes no contexto da feira fica evidente, com os textos, a fita, a constante lembrança da importância dos pavilhões brasileiros nas feiras anteriores. E neste ponto (o da “herança” dos pavilhões anteriores) é bastante enfático quanto à importância da continuidade de uma história de “sucessos”. O promotor parecia também ter uma idéia clara do que queria para seu pavilhão, assim como dos problemas que enfrentaria para concretizá-lo.

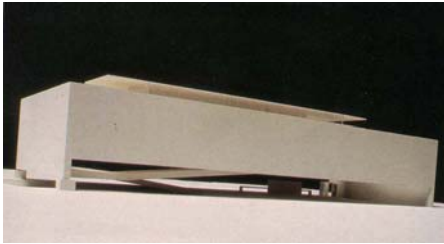
Uma leitura atenta deste material revela muito das intenções do promotor e também, infelizmente, certa ingenuidade (que poderia ser, se levada ao extremo, entendida também por irresponsabilidade) ao confiar ao edifício um caráter tão fundamental, mas que deveria ser resolvido em tão pouco tempo. O promotor tinha ciência de que os prazos eram exíguos, que a oferta de mão de obra e material em Sevilha era escassa, e demonstra claramente esta preocupação ao repetir reiteradamente a necessidade de rapidez na construção e de flexibilidade para o uso do edifício. Mas então porque não optar pelo pavilhão desmontável, mais simples de ser resolvido? (e portanto mais adequado à situação). Talvez a possibilidade da venda do pavilhão se apresentasse mais lucrativa, mas optar por esta premissa pode ter decretado o fracasso da empreitada. (E a não construção do pavilhão é cercada de polêmica até hoje. Cabe lembrar que após o fracasso de Sevilha, o Brasil só participou de eventos deste porte em pavilhões coletivos).

Parece também que a organização induz a algumas soluções, como a grande cobertura, os espaços híbridos, a presença da vegetação. É mais interessante ainda a constatação de que se algumas destas “sugestões” foram diretamente adotadas pelo vencedor (o espaço híbrido/neutro, o chão livre, a sobriedade, a “herança” projetual declarada), outras foram ignoradas

(a importância da presença da vegetação nativa, o espaço inundado de luz) ou prejudicadas (o futuro uso do edifício, o subsolo). Nos concursos esse é um dilema recorrente, até onde o edital deve ser estritamente seguido e até que ponto o concorrente pode ou deve transgredir as solicitações do promotor.

**Resultados:**

**Vencedor:**



(n°337) *Ângelo Bucci (SP) (fig.089)*

**Premiados:**



(n°332) *Paulo Henrique Paranhos (DF) (fig.090)*



(n°326) *Sérgio Roberto Parada (DF) . (fig.091)*



(n°415) *Vinícius Gorgatti (SP) (fig.092)*



(n°366) *Sidney Meleiros Rodrigues (SP) (fig.093)*

**Menções Honrosas:**



(n°300) Luis Eduardo Indio da Costa (RJ) (fig. 094)



(n°302) Tito Lívio Frascino (SP) (fig.095)



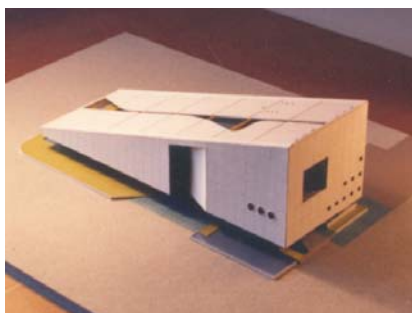
(n°307) Joaquim Caetano de Lima Filho (SP) (fig.096)



(n°232) Matheus Gorovitz (DF) (fig.097)



(n°334) Raimundo Nonato Veloso (DF)(fig.098)



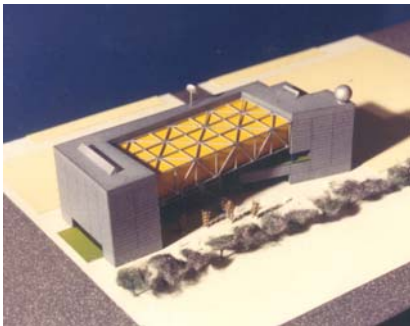
(n°344) Jônatas Loura Silvino (RJ) (fig.099)



(n°349) Marcos Acayaba (SP) (fig.100)



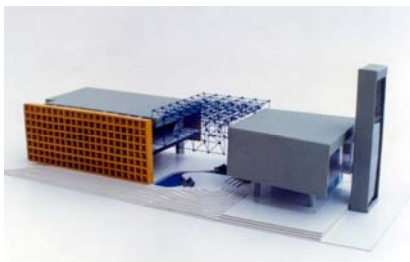
(n°372) Letícia Araújo Zambrano (RJ) (fig.101)



(n°376) Joel Campolina (MG) (fig.102)



(n°413) Roberto Loeb (SP) (fig.103)



(n°426) Neide Joppert Cabral (SP) (fig.104)



(n°442) Wilson Spinard Júnior (SP) (fig.105)





(n°450) Humberto Mezzadri (PR) (fig.106)



Menção especial: (n°363) Paulo Roberto Laender (MG) (fig.107)

### Repercussão:

A participação brasileira em Sevilha, sobretudo devido a retrospectiva dos pavilhões anteriores, foi cercada de muita expectativa. O lote destinado ao pavilhão era bem localizado, o júri era capacitado e houve grande participação dos arquitetos do país. O trabalho vencedor não chegou a empolgar os meios profissionais e a exposição dos trabalhos, restrita ao palácio dos arcos em Brasília, foi pouco visitada. O que se pode entrever numa leitura atenta da ata é que a premiação também não deixou totalmente satisfeito o júri. Entre os projetos havia de tudo, e seria de grande dificuldade agrupar vertentes, semelhanças e partidos.

Miguel Pereira, ao anunciar os vencedores, elogiou o alto nível dos participantes, comparando os resultados aos obtidos em New York 1939 e Osaka 1970 (Rocha), e mais uma vez ignorando o Pavilhão de Bruxelas 1958. Parte da crítica classificou o vencedor como diretamente relacionado ao pavilhão de Osaka acusando-o de servilismo ao seu autor. Porém, não era um posicionamento unânime. As críticas mais equilibradas diziam respeito ao desenvolvimento do projeto, sobretudo quanto a não definição de utilização dos espaços, a resolução inadequada para o subsolo, ao jogo de rampas que se tornaria lugar inóspito no inverno, a inadequação do edifício ao clima quente e seco e por fim à inexequibilidade da construção no prazo previsto. Outro ponto questionável seria a ausência de recomendações no parecer do júri que fazia parecer que o projeto não necessitaria de nenhuma adaptação.

A seguir, a transcrição do depoimento de alguns profissionais envolvidos no processo, publicados à época da realização do concurso: (Revista Projeto n° 138 de fev.1991):

### Pedro Paulo de Melo Saraiva:

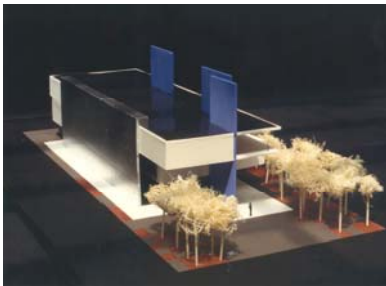
O arquiteto salientou que o júri deveria desclassificar o vencedor por não obedecer às normas do edital (a necessidade de condicionamento de ar, do grande palco no auditório, do uso independente de alguns espaços, da presença de garagem no subsolo, o tempo previsto para sua execução). Criticou o fato do júri ter exagerado as virtudes do projeto classificado como menção

especial, que a seu ver, cometia erros crassos como a sonegação de peças estruturais que se desenhadas estariam dentro do auditório. Também questionou duramente a ata de julgamento.

*“[...] leviandade do júri ao elogiar na ata o projeto vencedor, fazendo uma patrulha em relação à arquitetura que se está produzindo no país [...] a ata fala que o projeto vencedor se afasta decididamente do imediatismo simbólico, do uso de tecnologias inadequadas e de soluções rebuscadas, sem esclarecer estes conceitos. Isso é uma acusação genérica a todos os outros projetos concorrentes.”*

#### **Anne Marie Sumner:**

*“... o projeto vencedor é extemporâneo [...] está querendo falar em escola num momento em que a manutenção de qualquer idéia sistêmica da arquitetura, como se teve na década de 20, é hoje uma coisa anacrônica...”*



*projeto apresentado por Sumner (fig.108)*

#### **Celzo Pazzanese:**

Considerou que o vencedor apresentou aspectos positivos pois colocava discussões pertinentes e, por ser fruto de uma equipe jovem, mostrava a permanência de certas idéias, julgadas esquecidas, mas ainda atraentes. Elogiou o partido adotado, que num lugar ruidoso, exacerbado de informações, optou pela neutralidade e pela interiorização.



*projeto apresentado por Pazanese (fig.109)*

#### **Ruth Verde Zein:**

*“Eventos internacionais e concursos de arquitetura têm em comum serem ocasiões propícias ao encontro de pessoas, troca de idéias e concretização de realizações excepcionais. Por isso, não faltam também momentos de debate e até mesmo de desencontros de opiniões. Se ambos estão juntos, as oportunidades em todos esses sentidos crescem exponencialmente.”*

#### **Hugo Segawa:**

No texto, "Pavilhão do Brasil em Sevilha: Deu em Vão", Segawa abordou a impropriedade do projeto vencedor em atender às exigências práticas do concurso: a pouca área de estacionamento no subsolo, a pouca estanqueidade do edifício e as dificuldades construtivas decorrentes da opção por uma estrutura integral de concreto, questionando sua exeqüibilidade

dentro dos prazos previstos. Criticou o nível de definição do projeto, solucionado no plano das idéias, mas carecendo de maior definição construtiva. Discorda daqueles que o classificavam diretamente relacionado ao pavilhão de Osaka. Questiona ainda a ausência de recomendações no parecer do júri que faz parecer que o projeto não necessitaria de nenhuma adaptação. E Conclui:

*“Mais uma vez a regra se confirma: em concursos, o mais interessante vem depois. Seria pretensão atribuímos o rumo da arquitetura brasileira somente nos resultados deste concurso. Apenas conseguimos o rumo para Sevilha”*

### **Ricardo Marques de Azevedo:**

*Em artigo publicado na Revista AU nº 35 (1991) o crítico coloca as seguintes observações:*

*“Realizar um concurso, atribuir prêmios e menções e proclamar seu resultado é certamente uma etapa necessária, mas não ainda suficiente nestas circunstâncias que tornam imperativo repensar as condições da produção e da reflexão arquitetônicas, avaliar os valores sedimentados e abris e aprofundar o debate acerca da forma e dos limites da inserção social e cultural da arquitetura brasileira.”*

Sobre o vencedor comenta: *“O projeto apresenta qualidades e é consistente. Parece não ter resolvido de forma melhor o programa comparativamente aos outros apresentados, a solução formal é propositadamente pobre, despojada e lembra imediatamente alguns edifícios dos anos 60 – a FAUUSP por exemplo. O pavilhão, porém, menor em tamanho, não tem uma marcação horizontal tão nítida resultando numa proporção desajeitada, os apoios não apresentam a mesma elegância dos edifícios da FAU. Parece pouco conveniente ao evento de uma feira a opção por enterrar, voltar-se para dentro.”*

Sobre a equipe de Vinícius Gorgati: *“... seu trabalho articula através de um vazio interno uma estrutura vertical de concreto com outra, em metal, de forma quadrilátera apoiada em um vértice e protegido da insolação por uma placa na face voltada para o Caminho dos Descobrimientos constitui uma das soluções mais bem resolvidas plástica e funcionalmente.”*

Sobre o projeto de Sergio Parada: *“O projeto de Sergio Parada, em estrutura de treliça metálica, resolve adequadamente o programa e tem proporções elegantes em uma assimetria bem ponderada e com a implantação correta. Seus espaços internos com vãos e visuais amplos criaram um ambiente variável e agradável.”*

Sobre o projeto de Paulo H. Paranhos: *“A maquete do projeto de Paulo Henrique Paranhos foi uma grata surpresa na exposição, contando com uma articulação plástica, de planos horizontais e suavemente inclinados, muito feliz e ressaltada pela pertinente colocação de um 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.”*

Sobre o projeto menção especial: *“Lembra a arquitetura de Mendelsohn [...] embora interessante, seria de difícil exequibilidade e um tanto carente de sutileza no tratamento das proporções e aberturas.”*

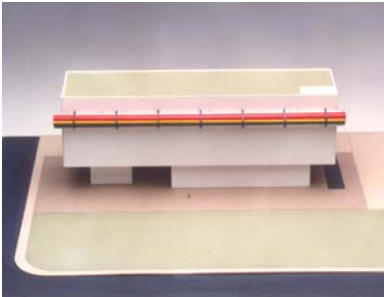
Outros projetos destacados pelo crítico:



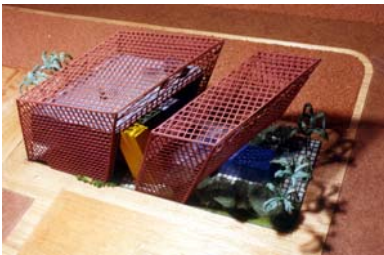
*Glauco Nogushi (fig.110)*



*Sylvio de Podestá (fig.111)*



*Lina Bo Bardi (fig.112)*



*Éolo Maia (fig.113)*



*Luiz Américo Gaudenzi (fig.114)*



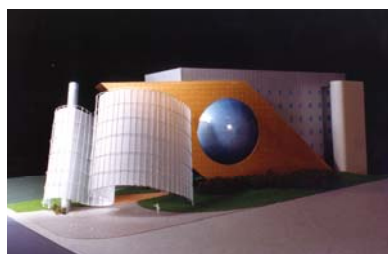
*Paulo Bruna (fig.115)*



Fernando Brandão (fig.116)



Maurício Roberto (fig.117)



Carlos Bratke (fig.118)



Rogério Gomes (fig.119)



Sérgio Pileggi (fig.120)

No livro “Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira”, Maria Alice Bastos reproduz manifestações enviadas à revista Projeto (nº140) na seção Opinião do Leitor à época do concurso:

*“Confesso que, desde que vi o resultado do concurso de Sevilha ando meio atônito [...] duvido que arquitetos do porte de Lina Bo Bardi ou Paulo Mendes da Rocha, alguns dos mais dignos representantes vivos da chamada “arquitetura paulista” dos anos de 1970 propusessem hoje, sem uma reformulação crítica que levasse em conta o tempo e o espaço, um projeto como o escolhido pela comissão de jurados” ( Flávio Kiefer - O que há contigo , Arquitetura Brasileira).*

*"[...] Não será se olhando no espelho, menos ainda no álbum de recordações, que a arquitetura brasileira se desenvolverá, nem através de concursos cujos resultados demonstram atitude conservadora, medo de descobrir novas soluções que contêm as raízes e a história de nossa arquitetura, mas que descubrem novas emoções, numa expressão mais autêntica e atual do próprio legado". (Luiz Américo Gaudenzi - Alguém foi desrespeitado?).*

*"Com relação ao imediatismo simbólico, não sei se o júri numa infeliz interpretação de valores simbólicos, quis se referir às arcadas, frontões, portais, numa alusão à superficialidade de alguma arquitetura "pós-moderna". Vejo esse projeto carregado de símbolos (de uma mesma escola, ok, mas são símbolos), tentando legitimar uma ambição que não se materializa [...] tudo simbolicamente decalcado igualzinho das casas do Artigas e de tantos outros [...]. Na minha opinião, não é um bom projeto hoje e não o seria há 25 anos, no auge desse movimento. É um espaço que não acrescenta nada, absolutamente nada à arquitetura brasileira [...]". (Márcio Mazza - Vertiginosa Ascensão ao Anonimato ou Lânguida Preguiça).*

A equipe vencedora, em entrevista concedida a Suzana Barelli, se defendeu das críticas:

*"Criticar uma arquitetura da década de 1960 é um erro, é traçar um caminho completamente a-histórico, o não entender o que são arquitetura e conhecimento" (Pedro Puntoni).*

*"São os elementos presentes no trabalho que provam que nós, arquitetos contemporâneos, sabemos construir esses espaços, solucionar projetos, sem sermos pirotécnicos ou copiarmos colunas gregas para dizer que projetamos de maneira moderna" (Edgar Gonçalves Dente).*

*"Fomos radicais na questão do paisagismo. Acreditamos que o paisagismo não é apenas a jardinagem, mas é também toda a paisagem construída" (Álvaro Puntoni).*

Tanto a apreciação do júri quanto as declarações da equipe vencedora denotam uma polarização entre arquitetura moderna e manifestações pós-modernas, esta tomada de forma bastante restrita, expressa numa tecnologia específica por meio de determinados elementos formais e em contrapartida, em oposição a "colunas gregas" e "soluções pirotécnicas". É uma discussão complexa e certamente ainda hoje encontraremos defensores de ambos os lados. Porém, vale lembrar que tal polarização foi se esvaziando, posturas foram reformuladas e as trajetórias de protagonistas que antes eram antagônicas, estão hoje bem mais próximas.

### **5.2.3 Sobre a ata de julgamento**

*"[...] Participaram portanto, do julgamento 165 trabalhos que foram entregues ao júri [...]. O júri, optando por não eleger um presidente, decidiu buscar as deliberações sempre por um processo de debate de cada aspecto em questão, sob controle do coletivo e a assessoria do coordenador do concurso. Desta forma realizaram-se oito reuniões sucessivas com exame individual de cada membro do júri e os seguintes resultados.*

- primeira seleção (dia 21, segunda feira): dos 36 trabalhos examinados forma destacados nove com os números: 300, 302, 314, 323, 325, 327, 328, 332 e 333.
- Segunda seleção: (dia 22, terça feira) de 17 trabalhos examinados forma destacados quatro com os números 337, 341, 344 e 349

- Terceira seleção: (dia 22, terça feira) de 21 trabalhos examinados foram destacados seis com os números 357, 360, 363, 366, 368 e 372
- quarta seleção (dia 22, terça feira) de 20 trabalhos examinados foram destacados sete com os números 374, 376, 382, 385, 386, 390 e 391
- quinta seleção (dia 23, quarta feira) de 24 trabalhos examinados foram selecionados seis com os números 400, 402, 404, 413, 415 e 417
- sexta seleção (dia 23, quarta feira) de 21 trabalhos examinados foram destacados quatro com os números 420, 425, 426, e 428.
- Sétima seleção ( dia 23 quarta feira) de 20 trabalhos examinados foram destacados oito com os números 439, 442,445,450,451, 452,453 e 456
- oitava seleção (dia 24. quinta feira) dos últimos seis trabalhos recebidos nenhum logrou ser destacado.

Desta forma, dos 165 trabalhos submetidos ao júri após análise preliminar individual de cada um de seus integrantes foram destacados 44 para um exame pelo colegiado do júri.

Após os debates houve nova apreciação individual , realizada no mesmo dia 24, selecionando-se num primeiro momento 19 trabalhos e a seguir., em nova seleção, doze trabalhos entre aqueles de números 323, 325, 327, 332, 344, 363, 366, 400, 413, 415, 426 e 442.

Confirma-se neste momento que as seleções realizadas não implicariam a exclusão definitiva de qualquer trabalho entre aqueles não destacados. A seguir a análise passou a ser feita coletivamente, com amplo debate sobre cada um dos trabalhos, resultado no destaque inicial de oito deles , assim numerados: 323, 327, 332, 363, 366, 413, 415 e 426. Em prosseguimento, excluíram-se os trabalhos: 323 e 413.

Na reabertura das sessões do dia 25, sexta feira, diante dos seis trabalhos selecionados, objetivou-se destacar o projeto vencedor. Diante das discussões foi realizado o cotejamento daquele conjunto com a totalidade dos trabalhos apresentados, retornando para consideração os trabalhos de 300, 323, 337 e 391. Após amplos debates, o júri concluiu por indicar como projeto vencedor o trabalho de número 337 com sete votos, sendo que os trabalhos de número 332 e 363 receberam respectivamente três e um votos. A seguir atribuíram-se quatro prêmios previstos no edital, sem ordem de classificação, aos trabalhos de número: 327, 332, 366 e 415.

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 . Reflete a preocupação com a formação da 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. O júri decidiu, ainda atribuir menções a catorze trabalhos: 300, 302, 307, 323, 334, 344, 349, 363, 372, 376, 413, 426, 442 e 450.

O júri deseja, de maneira muito especial, destacar o trabalho de número 363, que conseguiu desenvolver o desenho delineado no seu memorial, primorosamente elaborado , numa concepção formal de absoluta integridade, que se concretiza em alguns esboços singelos e de extraordinária beleza, que comoveram desde o início. O anteprojeto foi contemplado com várias manifestações para primeiro prêmio e, inclusive com um voto efetivo. O desdobramento da solução das plantas e seções apresentadas em complementação não permitiu incluí-lo entre os premiados. Fica registrada esta destacada homenagem do júri à extraordinária criatividade da proposta esboçada. [...]

É difícil interpretar o comportamento do júri diante do conteúdo das bases do concurso. A temática estabelecida no programa (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. O júri parece assumir a integridade e a absoluta adequação do anteprojeto vencedor às circunstâncias impostas nas bases do concurso ao não recomendar nenhuma adequação, ao não fazer nenhuma recomendação para seu futuro desenvolvimento.

O documento é confuso. Alonga-se na descrição de um “vai e vem” de projetos selecionados e descartados. Separa os projetos em lotes que vão sendo apreciados para seleção ou descarte, mas não apresenta quais critérios seriam utilizados neste processo. Ao mesmo tempo que descreve de maneira cansativa a eliminação dos projetos organizados nestes lotes, não separa o menor espaço para a elaboração e expressão de critérios de julgamento.

E ao descrever tal processo de eliminação, faz questão de ressaltar que não é uma seleção definitiva. A impressão é que não existem critérios definidos e nem mesmo a certeza de que esta pré-seleção será efetivamente aceita. Parece um processo meio desgovernado, o que não condiz com o tom certo do termo de referência. Da mesma maneira que vemos um desfile de números sendo descartados, em determinados momentos outros vão ressurgindo, sem explicação. Se o júri não pretendia explicitar critérios não deveria ter descrito tal processo e, ainda mais, torná-lo documental ao registrá-lo e publicá-lo, ainda mais considerando as expectativas geradas em torno do evento.

O próprio vencedor não constava na segunda lista de 19 selecionados, o que certamente alimentou certa desconfiança. Dos 19 trabalhos que passaram por esta seleção foram escolhidos 8 num primeiro momento e depois do descarte de 2 deles, o júri resolveu reexaminar os trabalhos (todos) resgatando 4 projetos (entre eles o vencedor). A questão aqui não diz respeito à opção pelo resgate, posto que era um processo em andamento, mas porque não explicitar critérios? O próprio corpo de jurados lançou uma incerteza sobre seu trabalho, deixando em seu julgamento transparecer um caráter aleatório, que a qualquer momento poderia ser alterado.

Ou os critérios não estavam bem definidos (ou não existiam) ou o documento optou por ocultar suas reais motivações. Um evento de tal magnitude merecia um julgamento que não se baseasse apenas no voto simples de cada jurado. Se tomarmos como referência a ata do Concurso de Brasília veremos que nela os critérios de julgamento (ainda que de forma bem sucinta) vinham elencados antes de qualquer comentário sobre os projetos apresentados e ficava ressaltado que tais critérios eram resultado de uma deliberação conjunta do júri.

Se considerarmos o júri como “corpo”, entendemos que profissionais de repertórios tão distintos, ainda que notáveis, não poderiam agir sem antes um entendimento, sob o perigo de uma total discrepância de escolhas, que impossibilitariam um trabalho equilibrado, justo em seus critérios e observações. Esse vai e vem de projetos parece evidenciar bastante este aspecto “plural” do júri, porém, não soa como uma qualidade. A ata só faz menção a um “amplo debate”.

E mesmo no encerramento do julgamento, quando surge uma votação que apresenta o vencedor, não se esclarece o porquê da escolha dos demais 4 premiados e dos mencionados, e mais ainda, o porquê de se ressaltar um projeto específico como menção especial, que foi mais comentado e elogiado na ata foi do que o próprio vencedor. Nenhuma palavra sobre os demais premiados. Mesmo ao tratar do vencedor mais parece que ele foi escolhido por “não ser algo” do que pelo que realmente era.



*“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. Reflete a preocupação com a formação da 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”.*

O vencedor apostava claramente na simplicidade dos recursos formais, o que não quer dizer que ele fosse “simples”. E o que se quer dizer com concisão de programas complexos? O programa não era tão complexo e nem tão característico da arquitetura brasileira. Pensemos que o pavilhão é uma obra de exceção, que pouco tem a ver como o dia a dia profissional, é simbólico e sua ação é temporária (embora este fosse permanecer, seu “ápice” aconteceria na Expo). O projeto teria uma estreita ligação com a tradição dos pavilhões brasileiros, isso sim poderíamos afirmar. Se alguma característica pode ser pensada como determinante da arquitetura brasileira, certamente não será “a simplicidade de recursos formais”. A notoriedade que assumimos no plano internacional desde as primeiras obras modernas da década de 1940 foi apoiada, justamente, na liberdade que tivemos de moldar a matéria. As maiores críticas que recebemos também. Tampouco, se levarmos ao extremo, seria inadequada a solução em aço para a estrutura do projeto vencedor, face à predominância dos esforços de tração que esse elemento sugere, além da sempre discutível adequação da tecnologia do concreto armado.

É acertado dizer que o projeto reflete a preocupação com a consciência do homem e da natureza, mas certamente não era o único que apresentava estas premissas, aliás, esta reflexão era dado do próprio edital, uma premissa do evento. Porém, era preciso definir o que seria um imediatismo simbólico, o uso de tecnologias inadequadas (um dos maiores questionamentos surgidos sobre o vencedor era justamente a inadequação da tecnologia elegida aos prazos). O texto da ata incorre no “erro” de salientar como qualidade justamente um aspecto dúbio do projeto, parecendo querer se defender de antemão, antecipando possíveis questionamentos.

O projeto apresentava alguns problemas de caráter funcional, que poderiam ser objeto de comentários no texto da ata. Na verdade, o reconhecimento de tais deficiências até fortaleceria a escolha do vencedor. Evidentemente, se cada anteprojeto fosse dissecado ao extremo, nenhum seria totalmente fiel ao regulamento, mesmo porque não existem interpretações absolutas. Há, no entanto, propostas com maior ou menor distanciamento dos termos colocados na mesa - e isso é referência importante, sobretudo se prevalecer o entendimento de que um concurso é uma licitação pública, com regras definidas. A ata, como registro deste processo, pode e deve recomendar desenvolvimentos ao vencedor, pois é a última instância para interferir no processo. É responsabilidade do júri tentar evitar ao máximo que um desenvolvimento equivocado macule as verdadeiras intenções de uma proposta. Finalmente, porque dedicar igual espaço, ou até maior, a um projeto destacado que recebeu pouca atenção durante o julgamento?

*“O júri deseja, de maneira muito especial, destacar o trabalho de número 363, que conseguiu desenvolver o desenho delineado no seu memorial, primorosamente elaborado, numa concepção formal de absoluta integridade, que se concretiza em alguns esboços singelos e de extraordinária beleza, que*

comoveram desde o início. O anteprojeto foi contemplado com várias manifestações para primeiro prêmio e, inclusive com um voto efetivo. O desdobramento da solução das plantas e seções apresentadas em complementação não permitiu incluí-lo entre os premiados. Fica registrada esta destacada homenagem do júri à extraordinária criatividade da proposta esboçada”.

Se este projeto exibia tantas qualidades deveria ter vencido o concurso. Porém, se as plantas não estavam bem desenvolvidas, nas palavras do próprio júri, então era um projeto com falhas evidentes, portanto não era tão bom. O júri parece ter se encantado com suas premissas a ponto de não se importar se elas estariam bem resolvidas no projeto. Parece seduzido pela imagem, realmente ousada (com recursos gráficos não muito comuns na época) e pelo memorial muito atraente e bem estruturado. O texto da ata quase presta uma “homenagem” ao projeto.

O júri entendeu que a solução da equipe responde aos requisitos do promotor e às premissas do evento, e é soberano na decisão. Os termos genéricos do parecer final coincidem com a solução genérica do vencedor, em discursos que comungam com parte do pensamento moderno: o edifício genérico, que contempla a forma da escola, fábrica, crematório, agência bancária e pavilhão. O júri optou por uma linha arquitetônica conhecida, e por isso mesmo conservadora diante do triunfalismo renovador do discurso inicial dos promotores e organizadores.

### 5.3 Os projetos

#### 5.3.1 Menções Honrosas:

Os projetos foram publicados na Revista Projeto nº 139 (1991) com um pequeno texto resumo, acompanhados de fotos das maquetes. Embora não representem a totalidade das idéias apresentadas, como foram encaminhadas ao concurso, são elemento de interesse pois apresentam uma síntese organizada pelos autores. Explicitam a relação texto e imagem e têm caráter editorial.

#### Luiz Eduardo Índio da Costa

Área construída: 6.204 m<sup>2</sup>



(fig.121)

*“A imagem do Brasil se reflete no projeto em dois aspectos principais: racionalidade e fantasia. Do equilíbrio entre a rigidez da racionalidade e o simbolismo da fantasia resulta uma solução simples, séria e pragmática, ressaltando o sentido essencial de brasilidade. A racionalidade atende duas necessidades básicas: rapidez de construção e possibilidade de transformação de uso; impõe como consequência, uma*

*estrutura metálica e modulada que poderá ser produzida no Brasil, acessos e fluxos bem definidos e facilmente legíveis no térreo, distribuição dos espaços segundo o uso e funções. A fantasia traduz-se em: átrio com pé direito triplo, elevadores esféricos, passarela tubular transparente e exibição de informações nas fachadas, com painéis móveis, à semelhança de outdoors. Completando o conjunto estrutural as lajes serão pré moldadas e encaixadas nas vigas metálicas, os contraventos serão ora dentro das alvenarias, ora através de canos de aço aparentes. No auditório, a necessidade de grandes vão determina a localização periférica dos pilares e laje de cobertura sustentada por treliças metálicas invertidas. Quanto aos espaços, o átrio se expande além da projeção do pavilhão e integra-se ao entorno; restaurante, bar e lanchonete estão localizados no térreo, para maior facilidade de acesso e animar o átrio, os espaços de exposição são três salões fechados e um aberto, todos com pé direito duplo e distribuídos em diversos níveis; a administração, pela sua função de supervisão do pavilhão e pequeno fluxo de pessoas foi colocada no nível mais alto.*" (texto fornecido para publicação pelos autores)

O texto apresenta uma preocupação acentuada com a racionalidade e com a adaptação do esquema estrutural e construtivo. Evidencia a racionalidade como suporte para o atendimento às questões funcionais e práticas, definindo inclusive que a construção da estrutura seria realizada no Brasil. A adoção de painéis, do tipo outdoors, revela a preocupação explícita com a mensagem, sobretudo visual, do pavilhão, assim como da sua inserção no contexto da feira. A maquete apresentada consegue mostrar este efeito mutante do edifício e seu caráter altamente informacional. É um texto direto e muito objetivo quanto aos aspectos funcionais do edifício, mas parece não dar a atenção suficiente aos aspectos simbólicos. Até mesmo a "fantasia" sugerida na abertura do texto, que seria o contraponto a sua declarada funcionalidade, é descrita com aspectos bastante práticos e construtivos, de aspecto marcadamente funcional.

### **Tito Lívio Frascino, Ciro Pirondi e Vasco de Mello**

Área construída: 4.939,57 m<sup>2</sup>



(fig. 122)

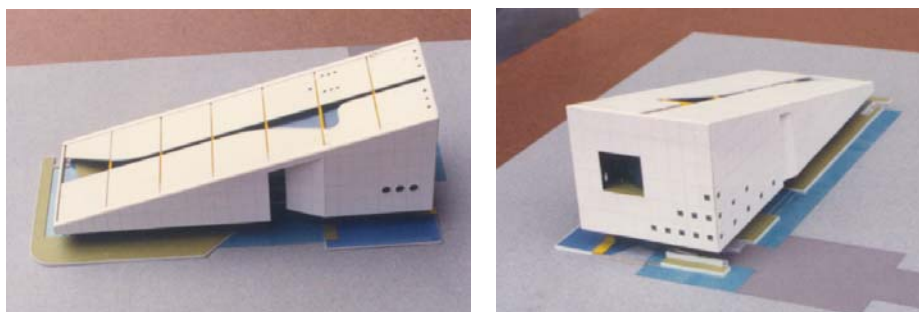
*"Um desenho que busca na memória sua herança futura levou-nos à construção de um recinto; um espaço de fácil apreensão. A liberação do térreo, sob pilotis, favorece o acesso e propicia um gradiente térmico entre luz e sombra, interpenetradas por vegetação e água, francamente generosos à multidão. A área de exposição propriamente dita é um espaço de muros, muros inundados de luz, onde se sobrepõem níveis que fortalecem a idéia de recinto tão presente em todo o projeto. Inserido no terreno por uma grande parede curva diagonal, configura-se um espaço abrigado da incidência mais marcante do sol (sudeste), subdividido em três setores: térreo ( foyer / auditório) , a partir do qual se tem acesso ao belvedere, por um elevador em plano inclinado, iniciando a visita descendente à exposição, onde, dentro do mesmo corço e em situação*

*privilegiada, se localiza a administração, com vista para todos os níveis. A estrutura configura o edifício, favorecendo sua própria construção. Dada a possibilidade de fabricação simultânea de aço fora do canteiro de obras. Facilidade esta acrescida pelo partido adotado, o qual possibilita a abertura de três frentes distintas de trabalho, o auditório, o edifício de exposições e a plataforma do plano inclinado.”*

A frase de abertura explicita que nenhuma posição tomada é aleatória e historicisa a proposta. Desta herança lançada para o futuro nasce a opção por um “recinto”, termo usado para qualificar o espaço proposto. A fácil leitura do edifício é ressaltada, assim como as vantagens térmicas decorrentes das opções de organização do espaço. A área de exposição é classificada como espaço inundado de luz, em explícita resposta aos anseios expressos no termo de referência do concurso. O termo recinto se repete, utilizado como adjetivo para os espaços do pavilhão. Os autores salientam a facilidade da construção do edifício a partir de frentes distintas de trabalho, evidenciando sua preocupação com a exequibilidade do edifício e a adequação aos prazos do processo. A maquete apresentada é simples e destaca de maneira eficiente a grande curva diagonal que estrutura o partido do projeto e elemento fundamental da composição do volume, assim como possibilita uma boa leitura da transparência dos espaços propostos.

### **Jônatas Loura Silvino, Eduardo Rocha de Oliveira Filho**

Área construída: 5.440 m<sup>2</sup>



(fig.123)

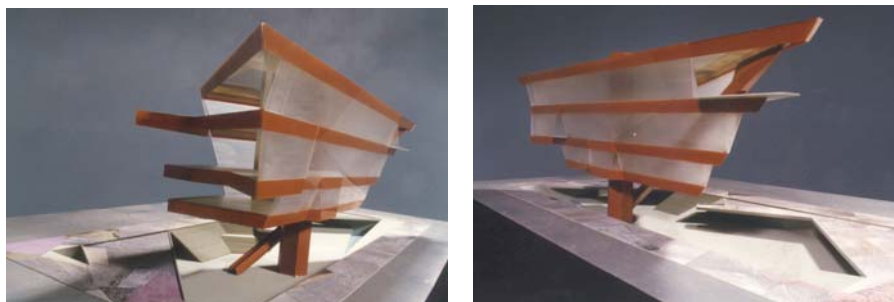
*“O partido adotou uma presença formal que se destaca pela simplicidade e sobriedade na convivência com os pavilhões de Portugal e Santa Sé. Visando a economia e rapidez na construção, apresentou-se uma estrutura metálica com elementos pré-moldados e modulados para a vedação. Em um único setor foram concentrados a casa de máquinas dos elevadores, a casa de máquinas do ar condicionado e as instalações elétricas e hidráulicas. Utilizaram-se os ventos dominantes da região para renovar o ar contido entre as lajes de cobertura. O microclima interno do edifício também foi otimizado pelas aletas horizontais (filtros), que marcam os vãos de entrada do hall e foyer, em função da futura mudança de uso. As exigências dos fluxos, áreas de interesse, concentração, permanência e serviços determinaram a distribuição das atividades: subsolos com serviços, térreo com auditório e lanchonete, primeiro pavimento com salas de exposição e restaurante, segundo pavimento com administração e terceiro pavimento com salas de exposição”.*

O texto explicita a preocupação fundamental da forma que se destaca na paisagem, assumindo seu caráter fundamental de pavilhão de exposições, edifício que deve seduzir e convidar ao acesso. Porém, coloca que tal atitude deverá ser realizada com simplicidade e

sobriedade, em harmonia com os pavilhões vizinhos. De certa forma responde diretamente aos requerimentos explícitos no edital. Fica clara a preocupação com o sistema construtivo e com a funcionalidade do edifício, inclusive no que diz respeito à futura mudança de uso. É um objeto de leitura imediata, sua força se baseia na leitura do forte volume e da unidade do conjunto edificado.

### Marcos Acayaba

Área construída: 3.060 m<sup>2</sup>



(fig.124)

*"Praça rebaixada sombreada pelo pavilhão alçado: tripé estrutural nas bissetrizes de triângulos superpostos e crescentes. No topo a tenda e o bar de caipirinha, abaixo o salão das exposições, depois o auditório, um tempo no restaurante e então de novo o caminho dos descobrimentos. Nossos visitantes, de onde quer que venham, vão percorrer o Jardim Mineral Brasileiro: rochas, minerais em estado bruto e trabalhado aço, alumínio, etc. Quem vier do Palenque ou de Portugal desce pela rampa, do Caminho dos Descobrimientos, pela escadaria (anfiteatro aberto), e todos se abrigam na praça (átrio, foyer) climatizada por espelhos de água. A escada rolante os levará ao último andar : exposições. Logo que as tenham visto poderão subir à cobertura e matar a sede no bar da caipirinha. Ao inverso, o percurso do nosso pavilhão se fará sempre descendo-se pela escadaria externa, enorme muxarabi protegido por chapa estampada e repuxada em veneziana. Já visitantes especiais, convidados, autoridades servir-se-ão dos elevadores instalados no grande pilar central. Optamos pela construção em aço usando a tecnologia de nossa indústria naval ou da metalurgia pesada. Fora fundações e a laje que cobre a praça rebaixada, tudo poderá ser embarcado aqui. A planta dos andares se desenvolve a partir de triângulos escalenos de ângulos de 30, 45 e 105 graus e estrutura-se nas bissetrizes, em sistemas variados adequados às solicitações impostas pela geometria adotada".*

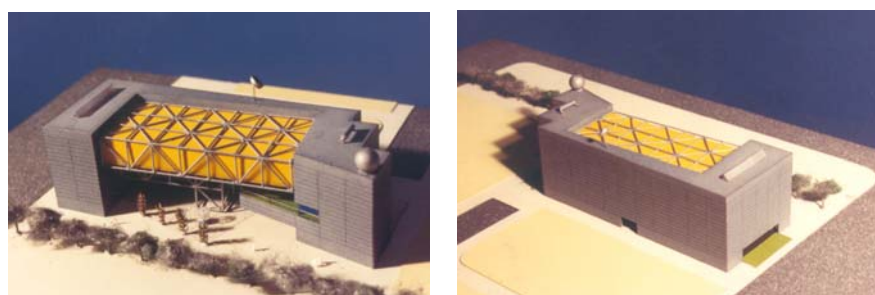
Dois elementos fundamentam a proposta: a praça rebaixada em contraponto com o pavilhão alçado. O pavilhão é definido pela sua concepção estrutural e expressão do volume. O percurso dentro do edifício é o elemento chave da distribuição funcional e o texto ressalta este aspecto ao descrever o edifício sob a ótica de quem o percorre. Nesta narrativa são lançados os aspectos de materialidade da proposta. Destaque para a citação ao "bar de caipirinha" e a irresistível opção pelo clichê de brasilidade. A opção estrutural em aço, utilizando a tecnologia da indústria naval, é apresentada como eficiente opção para a construção do edifício e superação dos limites de prazos e mão de obra. A maquete, embora simplificada, transmite as idéias centrais do projeto - a diferença entre o rebaixado e o alçado e a forma da estrutura baseada em triângulos. É um objeto dramático e instigante, mas seu caráter escultural dificulta sua leitura como edifício.

**Leticia Zambrano, Ricardo Sá e Rosana Catarino**Área construída: 5.137,69 m<sup>2</sup>

(fig. 125)

"Nosso objetivo não é mostrar ao mundo a versão "colônia" do Brasil, criando paralelismos com modelos culturais, ou apresentar um prédio deitado e passivo. Viemos mostrar o Brasil para que vejam no que a colônia se transformou depois de quinhentos anos. Far-nos-emos representar por um edifício em pé, que se mostra de uma forma ousada e diferente. Conquistaremos fronteiras pela surpresa, coragem e curiosidade, através de uma grande estrutura versátil e adaptável, com espaços dinâmicos, miscigenados e diversificados. Erguendo-se de um grande buraco que representaria uma trajetória de quinhentos anos de submissão e colonialismo - realidade da qual sairemos através de uma nova postura de justiça social, respeito à natureza e confiança em nossa capacidade - surge um objeto tecnológico que cria através da arquitetura o exemplo decisivo de uma nação que se projeta em direção ao futuro. Num cenário de contrastes, onde convivem a verticalidade, a leveza e a transparência da estrutura em aço, o peso e a opacidade do concreto e a presença de luz e cores reinterpretadas da bandeira nacional, projeta-se um conjunto que, ao contrário da neutralidade, busca a integração com a modernidade e a tecnologia".

O tom assumido é aguerrido e combativo. O texto épico fala de conquistas, ousadia, coragem, curiosidade e deixa explícita a intenção de negar a posição passiva de colônia. Interessante o rebatimento entre tal passividade e a negação de "prédio deitado". Mas, o que caracterizaria o edifício "em pé", ousado e diferente, proposto pela equipe? Uma grande estrutura versátil e adaptável, com espaços dinâmicos e diversificados, segundo seus autores. O texto é carregado de adjetivos que, embora sonoros, pouco esclarecem sobre a proposta e poderiam se aplicar às mais diversas soluções. Abusa de metáforas e termos comparativos. A tecnologia assume papel preponderante num conjunto bastante fragmentado. O edifício é descrito como uma sucessão de contrastes que buscam a integração entre modernidade e tecnologia e que externam a vontade de se sobressair transparece na negação da neutralidade.

**Joel Campolina**Área construída: 4.735 m<sup>2</sup>

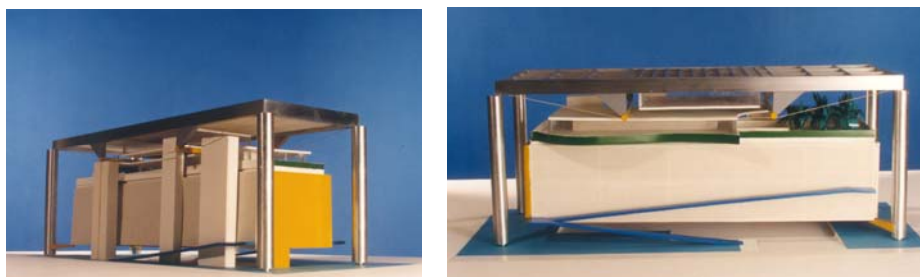
(fig. 126)

"O pavilhão constitui um edifício-palco. Seu primeiro cenário é um espaço – praça (protegido da insolação desfavorável) que se abre generosamente para o calçadão do Caminho dos Descobrimentos, e dele participa. Nesse ambiente, incluem-se referências imediatas ao cotidiano brasileiro: o coreto (em ferro batido e trabalhado), o espelho de água com chafariz, o piso de paralelepípedos, o restaurante típico, passistas de samba e música, etc, são contrapontos à presença da arrojada trama estrutural em aço inoxidável que sustenta parte dos pavimentos superiores. Esse sincretismo (cosmopolita / provinciano, artesanal / tecnológico), marca da cultura brasileira, é também estendido à concepção volumétrica e construtiva do edifício como um todo. A coexistência de setores e materiais - aço e concreto armado - reforça a conexão simbólica. Uma inflexão na esquina norte do edifício facilita a integração com o pavilhão de Portugal. O pavilhão-feira é transitório, o edifício permanente. A opção foi adotar alturas padronizadas de 6m para o térreo e para os 2 pavimentos superiores. Essa altura, compatível com todas as montagens temporárias do programa funcional, racionaliza e flexibiliza a futura reciclagem e possibilita também a construção de mezaninos. O subsolo, com 3m de altura, receberá sua futura destinação como garagem. O restaurante, item fixo independente, tem cozinha e serviços no subsolo e salão com mezanino no térreo, abrindo para o espaço-praça."

A primeira frase define a proposta: é um edifício palco e, portanto, formado por cenários. O sincretismo, apontado como marca da cultura brasileira, se reflete nas opções mistas de construção. O texto abusa de clichês culturais: o coreto, o samba, a mulata (passista de samba). E a este retrato cotidiano se contrapõe a "arrojada" trama estrutural proposta. O jogo de palavras reforça este "sincretismo" buscado - cosmopolita / provinciano, artesanal / tecnológico e a materialidade do edifício é apontada como resultado desta opção. A busca pelo simbólico aparece como preocupação fundamental, assim como a integração com o entorno. Destaque para a preocupação em explicitar a adaptação do edifício ao seu uso futuro e o texto reforça o antagonismo entre as duas funções – atual e futura / transitório e permanente – do edifício.

### Roberto Loeb

Área construída: 4.953,47 m<sup>2</sup>



(fig.127)

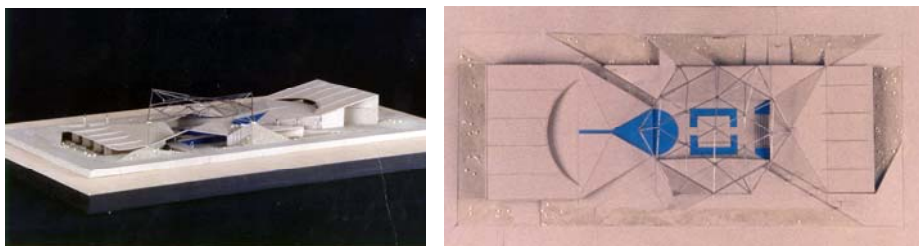
"Em Sevilha quisemos oferecer a sombra acolhedora, a água, a vegetação e perspectivas abertas, através de uma estrutura metálica, que, por sua articulação no espaço, parecesse leve e como que suspensa no ar. Ou transmitisse, através de sua arquitetura, a amplitude da paisagem brasileira e do desenvolvimento tecnológico e cultural, que se quer para o país. Uma cobertura atirantada com 64 m de vão, em aço e alumínio, apóia-se sobre quatro pilares revestidos em alumínio e filtra a luz de Sevilha, através de telas metálicas perfuradas que produzem luminosidade tênue e suave. Sob a cobertura, um volume com cerca de 58m de vão, apoiado em três pontos, quer flutuar sobre o espelho d'água que se estende até os limites do

terreno. No interior do edifício, pode-se ver a paisagem através do véu branco, telas metálicas externas, que atenua a luz e cria condições de conforto ambiental para visitantes e organização das exposições. No último andar estão restaurante, o bar e a lanchonete aberta. Nesse espaço, 22 palmeiras moldam a sombra, criando um pequeno jardim de contemplação e descanso. Um balcão sinuoso avança até o alinhamento. Rampas se estendem nas fachadas principais, riscando de azul a superfície branca dos brises. Suspenso e próximo à cobertura, fica o bloco da administração, volume destacado e revestido de vidro verde".

A sombra (acolhedora) aparece como cerne do projeto, elemento dominante em torno do qual se estrutura o edifício e se justifica a composição estrutural. A busca pela leveza é marcante e isto se faz sentir em todas as diretrizes do projeto. O edifício quer "flutuar" sobre o espelho d'água. A vegetação também assume caráter de protagonista no partido adotado, com o jardim de contemplação que abriga 22 palmeiras. A busca pelo simbólico transparece na associação de elementos – a amplitude e a paisagem, a estrutura leve e o desenvolvimento tecnológico, o "véu" das telas metálicas. A descrição da estrutura proposta é simples e direta, 4 apoios que conformam a grande cobertura e que "filtra" a luz de Sevilha.

### Matheus Gorovitz

Área construída: 3.700 m<sup>2</sup>



(fig. 128)

"Norteou o partido arquitetônico a convicção de que o projeto pode aludir à condição de reunir e reconciliar as dimensões humanas fragmentadas. Um projeto de pavilhão que, ao diluir as fronteiras dos domínios público e privado, se referisse ao ser humano na sua totalidade - ser individual e coletivo. O pavilhão brasileiro para a feira de Nova York (1939) e o de Osaka (1970), na permeabilidade que os distingue, são precedentes que objetivam esse desígnio. As disposições do projeto buscaram formalizar esse conteúdo, foi adotado um espaço de intermediação, praça central acessível e sem barreiras de controle por uma rampa articulada ao Caminho dos Descobrimientos. A praça é perceptível tanto do nível da rua como do alto e coroada por uma estrutura espacial que a assinala sua posição central. Quanto à estrutura, adotamos para os ambientes vedados uma grelha em concreto constituída por nervuras a cada 0,75m. A laje assim nervurada vence um vão modulado de 7,5 x 7,5m nos ambientes destinados às exposições e administração e 10,00 x 7,50m no restaurante. Para o auditório, o vão maior (15,00m) será vencido por vigas a cada 5,00m. O conjunto todo será coberto por uma placa de proteção térmica e mecânica e devesse conferir a uniformidade visual necessária".

Diluir fronteiras é o mote da proposta. Reconciliar e desfragmentar a partir da junção dos domínios público e privado. Citação direta a Nova York e Osaka como herança projetual. É uma bela premissa de projeto, mas sua leitura fica prejudicada sem os desenhos de projeto, o que



dificulta o entendimento da solução adotada. Infelizmente, a maquete não permite uma leitura melhor da importante cobertura – elemento chave do projeto.

### Humberto Mezzadri e Johnny Rother

Área construída: 4.100 m<sup>2</sup>



(fig. 129)

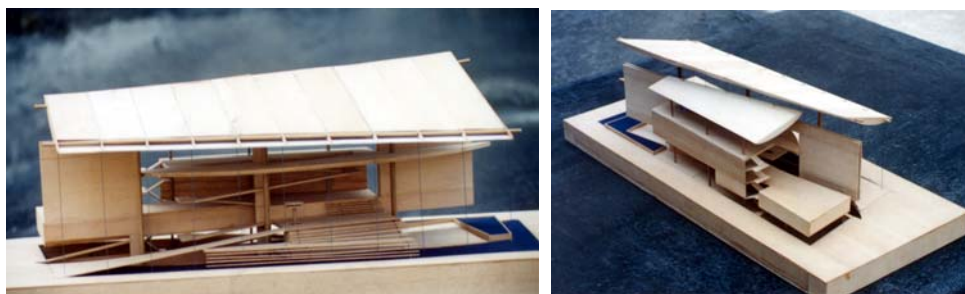
*De qual Brasil devemos falar?*

*Os elementos, que são tantos, na sua ordenação rigorosa, admitem a simultaneidade, a redundância, o posicionamento controverso, um conflito de não opostos, de não complementares, de não semelhantes. O processo de composição busca criar frases longas onde o movimento, a essência do discurso são a chave de articulação dos elementos em diversos níveis: volumétrico, cromático, funcional etc.*

*A principal idéia que iniciou o projeto do edifício foi o encontro fragoroso entre volumes distintos e planos. Algo paradoxal, uma afirmação trágica. Os elementos que protagonizam esse espetáculo foram determinados com características singulares, o que significa o contraponto entre as partes: o volume elíptico contém a administração e as duas salas de exposição (maciço quente, da cor das igrejas barrocas ao pôr-do-sol, rude, caboclo); o pavimento do restaurante ( um prisma de vidro que dentro de si tem água do rio Amazonas e é sustentado por quarenta colunas de fuste esguio); a cobertura do restaurante ( branca e ágil como um gesto); a grande cobertura ( como um dossel fantástico, um jardim impossível).*

*O pavimento térreo é palco de ações dinâmicas que têm como base um piso de alumínio (que perturba todo o conjunto produzindo luz e reflexo) que reproduz os “traçados reguladores”, transforma-se em barriga (curva do auditório no subsolo) e conduz-nos à rampa de acesso ao interior do pavilhão. Essa rampa elíptica é um discurso que mescla rompantes telúricos e fragores urbanos. O arranque da rampa se dá em meio a uma vegetação densíssima, tropical, suculenta. A rampa afasta-se do edifício, passa por ventiladores monstruosos, ameaça espremer-se contra a laje do pavimento superior, escapa, passa do lado de máquinas de ar condicionado, e vai desembocar num espaço insólito onde as escadas rolantes que ligam os pavimentos de exposição se lançam, num vazio envolto por um fechamento de náilon, movimentado pelo sopro dos ventiladores.*

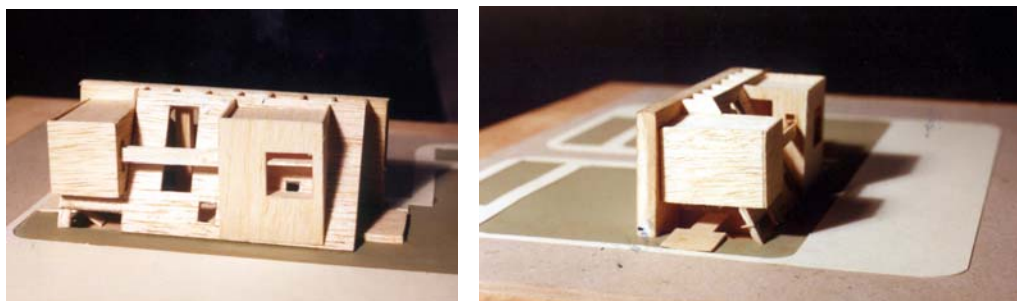
O texto é dramático e pesado. Exagera nos elementos e assume um caráter espetaculoso. Percebe-se que o mote do projeto é a fragmentação e a tensão. O espaço que se apresenta é confuso, dinâmico, performático. Predominam as palavras de efeito, as comparações: a cobertura branca e ágil, a barriga da curva do subsolo, um dossel fantástico, uma vegetação suculenta. Todos os elementos se personificam com adjetivos exagerados e muito “visuais”. O discurso se perde em seus próprios meandros e não permite uma leitura clara da proposta.

**Wilson Spinardi Jr e Ênio Pinto Miranda**Área construída: 4.000 m<sup>2</sup>

(fig. 130)

*A curva envolve e seduz. Partindo dessa premissa, podemos perceber que o espírito criativo e inquieto do homem conduz a uma emboscada do mais íntimo grau de reflexão; um lúcido devaneio poderá levá-lo ao mais alto vôo rumo à descoberta e ao conhecimento. Nesse sentido, a parábola nos parece o elemento de conciliação entre a estrutura rígida e bem organizada resultante do programa arquitetônico e uma intenção que, a nosso ver, vai além do caráter plástico. As linhas curvas do edifício mostrarão, aos visitantes, os caminhos de interesse. Na dinâmica de seu traçado poderão ser seduzidos pelos espaços e pela sua força de expressão. O pavilhão revelará o desenvolvimento tecnológico, científico e cultural do Brasil. A empena central, um conjunto de lâminas duplas em viés, acentua a leitura de uma seqüência de linhas curvas que sugere a força de formas identificáveis na natureza, expressas no arrojo da estrutura em concreto e aço. Dessa maneira, a cobertura, que exhibe uma intensa leveza, envolve sutilmente o visitante que está sob sua proteção. A rampa de acesso, que parte da avenida 3, se harmoniza com o passeio público e reforça a intenção de envolver e atrair o público para conhecer o pavilhão brasileiro".*

O texto aposta bastante na força do elemento curvo. "A curva envolve e seduz". É uma premissa, como ressaltam seus autores. A personificação do elemento central do projeto como estratégia de discurso é evidente. Os autores abusam de adjetivos para reforçar suas intenções, e em diversos momentos lançam mão do recurso de palavras antagônicas para reforçar os conceitos lançados: o lúcido devaneio, a intensa leveza.

**Joaquim Caetano de Lima Filho**Área construída: 6.274,87 m<sup>2</sup>

(fig. 131)

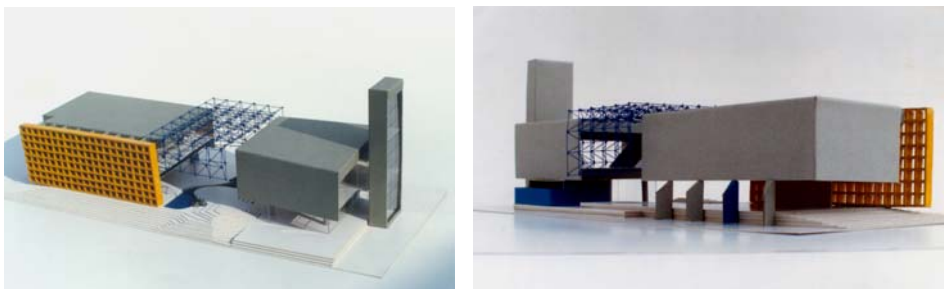
*"Logo ao tomar contato com a área para o Pavilhão Brasileiro, percebi que seria interessante utilizar ao máximo o gabarito de altura de modo a participar da ocupação geográfica. Para tanto, foi criada uma placa*

vertical que abriga as circulações, localizada no limite do terreno. Sob a lâmina inclinada, situou-se uma praça sombreada e climatizada. No subsolo estão a garagem e o anfiteatro; em 1993, esse espaço poderá ser facilmente ocupado para diversos usos, através da construção de uma pequena laje pré-moldada, que, subdividindo o andar, permitirá a criação de garagem e salas. O amplo espaço de exposições, belvedere, restaurante e administração foram abrigados na parte superior do edifício. No volume está o gesto, expressão de quem quer participar da composição da paisagem”.

Os dois elementos estruturadores do projeto aparecem bem definidos: a placa vertical funcional e a lâmina inclinada que abriga as funções expositivas. Aparece a preocupação com a ocupação futura, a partir da construção de uma nova laje. A importância do “gesto” para dominar a paisagem e a preocupação em se impor no contexto da feira aparecem como elementos centrais do projeto.

**Neyde Joppert Cabral, Carlos Antunes, Gilberto Pascom Jr., Oreste Bortolli, Silvana Lofredo, Vivian Marrani Azevedo Marques.**

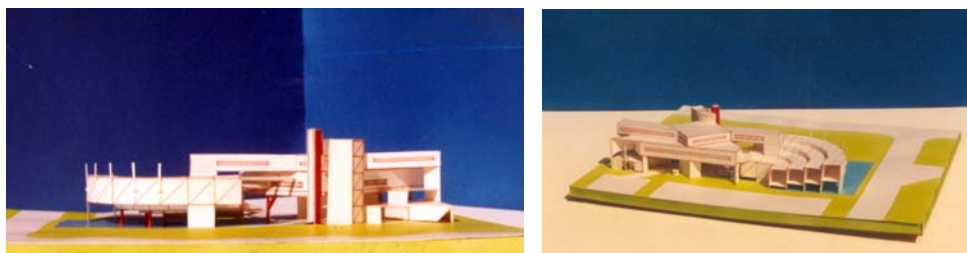
Área construída: 5.624,25 m<sup>2</sup>



(fig. 132)

Os acessos e as áreas de atração de público da Expo 92 criam fluxos de circulação na ilha, dos quais se tirou partido através da permeabilidade do pavilhão ao nível do solo e, ao mesmo tempo, objetivando a integração com os espaços vizinhos. O partido criou dois setores de ocupação em relação aos fluxos internos do edifício: um com intensa circulação de público, abrigando o auditório, salas de exposições, restaurante/bar; e outro com menor circulação para serviços e administração. Esses setores são interligados pelo átrio, que oferece privilegiada visual para o lago e o Caminho dos Descobrimentos. Alguns elementos definiram o projeto: grelha (brise-soleil como elemento integrante do sistema estrutural e, ao mesmo tempo, releitura do cobogó da arquitetura brasileira; estrutura de concreto nas faces externas (vigas e paredes) e estrutura metálica, internamente, em pisos e rampas para agilizar a construção; abertura de iluminação para a face norte (menos isolada); átrio como elemento de integração entre os diversos níveis do projeto e nó de circulação; bloco de circulação vertical como marco visual e contrapeso do corpo horizontal do projeto (grelha); níveis em “meio piso” que propiciam a diminuição dos trajetos (deslocamento interno).

Permeabilidade e integração, atenção aos fluxos de circulação e distribuição funcional são os elementos centrais da narrativa. Os elementos estruturais e sua materialidade definem o projeto. Fica pouco evidente a vocação do edifício para pavilhão. A descrição poderia ser facilmente aplicada a uma escola, edifícios administrativos, etc. O mesmo acontece com a imagem da maquete.

**Nonato Veloso**Área construída: 4.050 m<sup>2</sup>

(fig.133)

*“Transparência, leveza e fluidez, dentro de uma linguagem contemporânea, são princípios básicos que nortearam o projeto. Consideramos ainda que um pavilhão de nível internacional deve possuir uma imagem singular, simbólica e inusitada, além de evocar o interesse por parte dos visitantes em percorrer seus caminhos interiores. Vem daí o fato de deixarmos à mostra as salas de exposição, curvas concêntricas em níveis sucessivos, com rampas suaves, contrastando com as formas retas do restante do edifício. Liberamos o pavimento térreo de funções específicas, com exceção do restaurante e lanchonete, visando conseguir maior liberdade visual nesse piso, além de integrá-lo mais facilmente à paisagem exterior. Optamos pela estrutura metálica em todo o edifício, com exceção do subsolo. As visuais do interior para o exterior foram exploradas em função de um cenário natural formado por Sevilha ao fundo, com seus "meandros" e "passarelas" em primeiro plano”.*

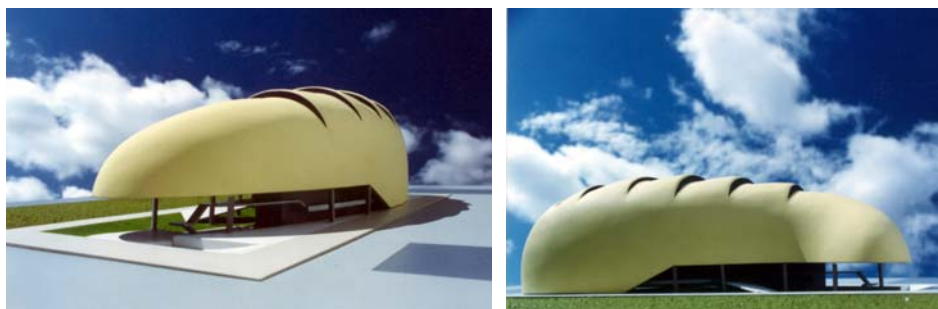
Qualidades do espaço como transparência, leveza e fluidez aparecem ao lado da qualificação da imagem do edifício e seu caráter simbólico. Singular, simbólica e inusitada: os adjetivos utilizados se repetem em significação e reforçam um caráter pretendido para o edifício. As visuais e sensações dos espaços são os elementos definidores do partido, assim como a intenção de desnudar o edifício, deixando à mostra o conteúdo das salas de exposições. O texto aborda a questão do cenário e da integração ao entorno. Fica explícito o contraste entre as áreas funcionais, de linhas retas, e as áreas de percurso e visitação, configuradas por curvas e planos inclinados. A maquete não explicita de maneira adequada a transparência e leveza propostas.

**Sobre o conjunto das menções:**

No conjunto de 13 trabalhos mencionados, percebemos algumas linhas de raciocínio mais próximas entre si, outras mais independentes. A aproximação tecnológica e midiática do edifício mutante de Índio da Costa, o discurso sóbrio ancorado na herança projetual de Frascino e Melo, mas que, assim como os trabalhos de Acayaba e Silvino aposta na forma como expressão, no volume emblemático como símbolo e marco na paisagem da feira. A preocupação com o gesto aparece ainda nos trabalhos de Joaquim Caetano e Spinardi (este último, assim como Frascino aposta na força do elemento curvo). Os manifestos de Zambrano e Mezzadri que carregam na dramaticidade. O discurso coerente e a grande cobertura de Gorovitz. A aposta na transparência e fluidez da proposta de Nonato Veloso. A sóbria proposta de Neide Joppert, a sombra acolhedora sob edifício suspenso de Loeb e o edifício - palco de Campolina. Vale destacar neste conjunto a crença comum na força simbólica do pavilhão.

### Menção destacada: Paulo Roberto Frade Laender

Co-autores: Alonso Lamy de Miranda Filho, Benedito Fernando Moreira, Eduardo Mascarenhas Santos, Mônica Amaral Haddad, Rogéria de Oliveira Souza. Área construída: 4061,50 m<sup>2</sup>.



(fig. 134)

*"O que está dentro está fora." (Goethe)*

*Mas o que está fora também está dentro... O que está fora: a natureza bruta. O que está dentro: a natureza transformada pela técnica.*

*Se o crescimento fosse de fora para dentro, não haveria qualquer interesse: seria mimese sem criatividade. A obra é interessante porque cresce de dentro para fora, segundo a medida do autor. O crescimento não é uma lenta assimilação: é antes uma oposição e luta. Os extremos são levados a uma conciliação, a um compromisso que os mantém em equilíbrio. Mas toda conciliação é limitada e deve ser ultrapassada. A conciliação com a natureza leva à superação de seu ser natural, dado e imediato, mas ao mesmo tempo à sua "conservação sublimada". A natureza é transformada pelo trabalho, não é destruída.*

*Os dois extremos são opostos, mas o que está fora se torna pura interioridade quando assimilado pelo sujeito. A natureza trabalha, dissolve-se no consumo; torna-se então natureza livre, isto é, conforme há uma finalidade, há uma razão. A casa-concha é o símbolo do mesmo compromisso, da mesma tensão entre o dentro e o fora; entre a natureza dada à imitação (mimese) e a natureza transformada pela razão instrumental. Aqui, a inteligência (re)produz a natureza, encontra a razão matemática de sua medida e a reinventa em seus fundamentos. As funções matemáticas definem a invenção da harmonia, mas, não podem fugir ao mando da natureza; na verdade estão a serviço da natureza. O eurocentrismo pensa o outro (nós) como diferença absoluta, ser natural paralisado no tempo; a uma só vez, selvagem e floresta ameaçados. Amazônia em fogo. No entanto é preciso dizer: "Nós estávamos aqui, nós mesmos chegamos", somos ao mesmo tempo descobridores e descobertos; somos índios, portugueses, negros... A pertinência a mundos opostos produz na alma brasileira uma inquietação original que se expressa em todas as suas nações.*

*A casa-concha é o símbolo dessa dualidade entre o mundo natural dado com sua exuberância e mistério e o mundo preciso da técnica e da racionalidade atuante. Concha ou molusco, o bicho escondido em sua capa que, ao mesmo tempo, oculta e revela, protege e permite viver. Fora está a mesma natureza vista pelos descobridores e vivida desde sempre pelos descobertos; dentro o artifício, a razão tecnológica e instrumental que marca a adesão ao mundo moderno.*

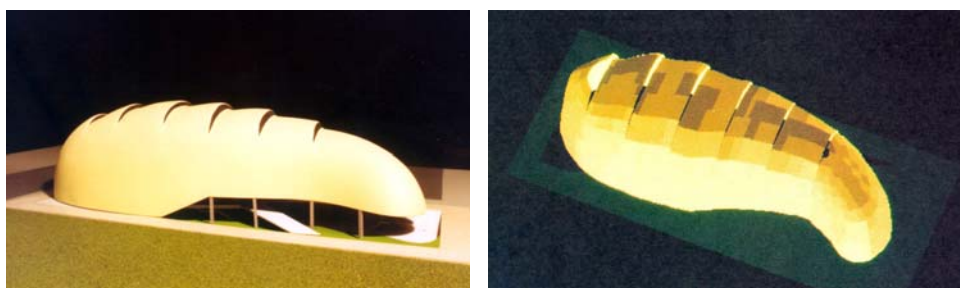
*O projeto: natureza e cálculo, ser dado e ser produzido, apropriação e transformação da natureza, conservação sublimada. O projeto leva o visitante a transitar da natureza imediatamente vista para a razão tecnológica que a produz e sustenta. O modo pelo qual se produz a cultura brasileira transcende os elementos naturais dados e vai de encontro à grande tradição da razão ocidental.*

*A estrutura é formada por uma casca de concreto injetado que se apóia em 6 pórticos metálicos unidos por uma malha também metálica. A forma resultante, além de receber uma impermeabilização, será recoberta*

*com mosaico vítreo amarelo graduado em tons, dos mais escuros para os mais claros, de baixo para cima.*"  
(material fornecido pelo autor para publicação)

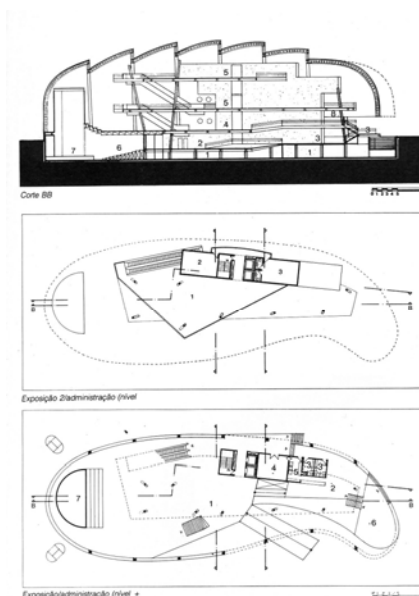
O autor faz uma habilíssima abertura para sua proposta. A começar pela citação consagrada (Goethe), que avaliza a proposta e lança sua premissa central. O jogo de palavras é uma constante, o contraponto entre elementos opostos é usado de maneira eficiente – a contraposição entre o "dentro" e o "fora", interior e exterior, colonizador e colonizado. A primeira impressão é a de um ambiente híbrido, em constante transformação. O texto ressalta a questão da natureza transformada, manipulada pela técnica – pelo poder do homem e a partir daí ganha um tom mais incisivo, no qual defende a oposição à simples mimese, o combate à cópia e a falta de identidade. O crescimento do objeto – e do espaço que este contém - é controlado pelo autor que tenciona dar sentido ao objeto e buscar equilíbrio e assimilação, mas sem uma posição submissa e ou inferior. O crescimento é adotado como sinônimo de libertação. O organismo que cresce de "dentro pra fora" ganha autonomia, se liberta do casulo (concha).

O autor parece ter entendido bem e explicita de maneira enfática a vontade de “marcar presença”. É um texto difícil e instigante. Toma posição não só sobre o edifício em si, mas sobre a inserção do país no contexto da feira. Nega e combate um posicionamento subalterno. Outro conceito interessante é o da natureza alterada, transformada. A frase "Amazônia em chamas" é quase um vocativo. Chama a atenção do receptor para a causa apresentada. A casa concha, interessante metáfora, personifica o objeto, que assume um zoomorfismo de leitura imediata e também sedutora. O memorial explica de maneira sumária a construção e seus aspectos mais práticos. São questões mundanas, menos importantes. A força está na conceituação das atitudes. A única explicação técnica diz respeito à construção e materialidade do edifício.



*(fig.135) Maquete e simulação tridimensional, recurso ainda incomum. Interessante perceber algumas sutis diferenças entre os volumes das duas representações, fruto da diversa manipulação das técnicas.*

Os desenhos de apresentação conhecidos são bastante simples e, inclusive, foram alvo de duras críticas por alguns concorrentes que apontaram erros de representação e supressão de elementos. A força do projeto está na relação do texto e do impacto das imagens da maquete, muito bem executada e fotografada, e da maquete eletrônica, recurso de apresentação ainda não usual à época do concurso.



Plantas e corte da proposta (fig.136)

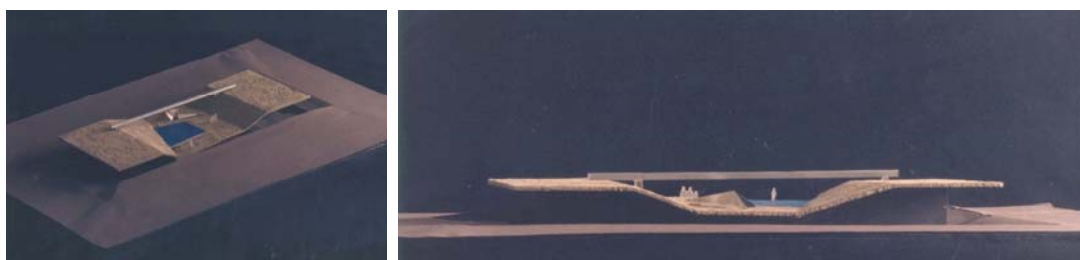
"É um objeto intrigante e divertido, que certamente faria sucesso enquanto pavilhão por seu zoomorfismo ou qualquer outra associação formal e certamente mais sedutor pelo brilhante texto/memorial com o conceito da "casa-concha". (SEGAWA, 1991)

### 5.3.2 Projetos premiados

O material aqui reunido mescla informações publicadas à época do evento e material originalmente apresentado no concurso, fornecido pelos seus autores.

#### Paulo Henrique Paranhos.

Colaboradores: Regina Sigmaringa, Carlos Borges, Luís Otávio. Ar-condicionado: Marcos Paranhos, Araújo Fonseca. Desenho: Jesse Rocha, Raimundo Carvalho. Fotos: Tadeu Prado. Área construída: 4 239,22 m<sup>2</sup>.



fotos da maquete (fig.137)

"O Novo Mundo já não é este lado do Atlântico, tampouco o outro lado do Pacífico. O Novo Mundo já não está à esquerda nem à direita, mas em cima de nós, precisamos elevar o espírito para alcançá-la, pois já não é uma questão de espaço, porém de evolução e de maturidade. O Novo Mundo é agora a nova era, e cabe à inteligência retomar o seu comando." (Lúcio Costa, citado por Paranhos em seu memorial)

"O tema colocado, as questões relativas ao meio ambiente, exige uma reflexão mais cuidadosa para a concepção do partido arquitetônico. Dessa forma, o pavilhão vem expressar, não como um dado de programa mas como uma atitude decisiva de projeto, a sintonia perfeita entre arquitetura e natureza. Dialogando então com o intenso projeto paisagístico implantado na ilha, surge a "praça", o vazio que se

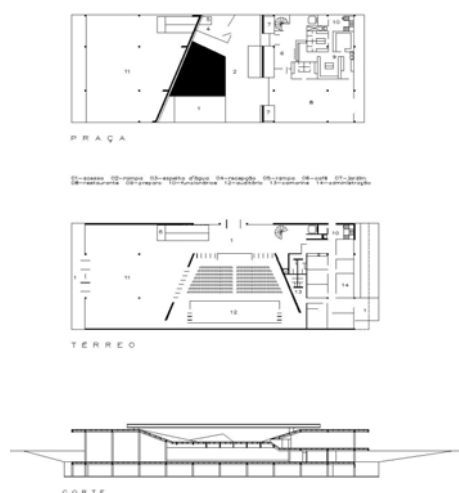
*contrapõe à excessiva especulação formal presente nas demais edificações, assim como nos diversos equipamentos. Surpreendido pela forte expressão do espaço, então, monumental, o espectador atento faz uma leitura mais minuciosa dos elementos arquitetônicos que definem a paisagem. A riqueza de suas formas, a grande "viga" em aço escovado em harmonia com o azul da lâmina de água evidenciam a silhueta do "relevô" criado. O volume do hall principal, um cristal bem posicionado, comunga com a vegetação simbolicamente implantada numa relação virtual entre o vidro e verde, foco principal, ponto de maior interesse deste "lugar". Seduzido a continuar a descoberta, o visitante passeia pela rampa ladeada pelo renque de palmeiras de onde se vislumbra o salão de exposições. Conduzido ao hall de distribuição, o visitante se depara com o painel do auditório, podendo optar pela administração, auditório ou pelo grande salão. Com suas dimensões enriquecidas com pé-direito variável, sente-se uma sensação bastante agradável provocada pelo contato com a natureza. Neste salão, mais uma vez, se manifesta o caráter simbólico da vegetação, cuja composição dos tons, exclusivamente verdes, remete de novo a atenção do visitante para a essência da questão colocada. De volta ao hall principal, o visitante pode optar pelo restaurante, de onde se pode apreciar novamente a praça, o pavilhão vizinho de Portugal, além de uma vista privilegiada do grande lago central. O sistema construtivo do projeto foi pensado de forma a atender as solicitações de projeto, sendo uma estrutura simples, de concreto, permitindo o uso de peças pré-fabricadas de acordo com a disponibilidade do canteiro. O acesso principal, um volume em vidro, permite, se necessário, um simples tratamento interno de proteção solar. Em outros casos, como, por exemplo, o salão de exposições, dispensam-se maiores tratamentos, devido à altura do edifício, tratado intencionalmente com uma "cortina verde". O edifício, resumindo-se em duas grandes lajes, permite grande flexibilidade para usos posteriores. Foram previstos fluxos diferenciados adequados às necessidades de programa e permitindo grande permeabilidade do prédio". ( texto fornecido pelo autor para publicação)*

O memorial, em sua abertura, reproduz frase de Lucio Costa sobre o novo mundo, a citação explícita o desejo de filiação, de fazer parte de uma trajetória. O autor logo afirma: o tema exige reflexão – o projeto para o pavilhão deve atuar como uma atitude decisiva de projeto deve personificar a sintonia entre arquitetura e natureza. Esta característica é valorizada ao extremo, encarada não "apenas como dado de programa", obrigação burocrática, tratada levemente. Do diálogo com o "intenso projeto paisagístico" implantado na ilha, surge a "praça", o vazio que se contrapõe à excessiva especulação formal presente nas demais edificações. O contraponto é o que dá força aos elementos: a área planejada - cheia - e o vazio - o silêncio, a reflexão. É uma abertura forte e incisiva, na qual fica claro o valor do gesto arquitetônico e a presença emblemática e simbólica do pavilhão. "Surpreendido pela forte expressão do espaço", o espectador seria conduzido a fazer uma leitura mais minuciosa dos elementos arquitetônicos que definiriam a paisagem. A riqueza da forma proposta, a grande viga em aço escovado (em harmonia com o azul da lâmina de água) conduziria tal atitude. A vegetação também assume caráter simbólico, assim como sua relação com o volume do hall principal, um "cristal bem posicionado", "relação virtual entre o vidro e verde e foco principal, ponto de maior interesse deste lugar". Todos os elementos são acrescidos de adjetivos que os qualificam e intensificam sua presença no conjunto. Nada é lançado aleatoriamente, tudo parece ter seu lugar certo, estudado, planejado. Fica evidente a intenção de seduzir o espectador através do percurso e da descoberta.

A definição do sistema construtivo - estrutura simples, de concreto, permitindo o uso de peças pré-fabricadas de acordo com a disponibilidade do canteiro - de maneira bem genérica trata



das questões mais pragmáticas do trabalho. O mesmo acontece com a adaptação do pavilhão ao seu uso posterior - o edifício é classificado de flexível e isto basta. De certa forma, a organização do discurso se aproxima bastante da equipe vencedora. O problema lançado é tratado em síntese sem se debruçar muito profundamente sobre questões práticas. É um objeto muito intenso. A maquete é altamente expressiva em sua simplicidade e síntese. Seu aspecto escultórico acaba por lhe conceder um caráter simbólico muito marcante, mas por outro lado, dificulta seu entendimento enquanto edifício, ainda mais sob o aspecto de uma futura transformação de uso.



(fig. 138)

*Desenhos fornecidos pelo autor, não são os originais apresentados no concurso (que se perderam), porém é possível perceber a linguagem simples e muito sintética, característica do trabalho do arquiteto.*

*“[...] Paulo Henrique Paranhos (DF), igualmente nega a dimensão natureza segundo uma representação imediata (vegetação) - posição reforçada claramente em declaração no debate na UNB, contra a "indução" colocada pelo programa. Esse anteprojeto do jovem recém-formado brasileiro é um belo objeto, que as fotografias apresentadas valorizam ainda mais; todavia, não deve causar boa impressão para os que o vêem ao nível do chão, além de forçar o abrigo das atividades do programa mínimo na camisa-de-força das áreas embutidas sob a elegante placa ondulada”. (SEGAWA, 1991)*

### **Fernando de Mello Franco, Marta Moreira, Milton Braga, Vinícius Gorgati.**

*Colaboradores: Vinícius de Andrade, Cláudio Diaféria, Míriam Castanho, Nagaaki Yasumoto. Consultores: Eduardo de Almeida (arquitetura), Figueiredo Ferraz Engenharia (estrutura), Valter Vacaro (ar-condicionado). Fotos: Nelson Kon. Área construída: 5 820 m<sup>2</sup>*

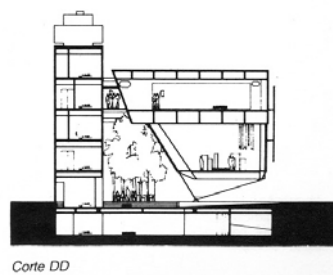


Fotos da maquete (fig. 139)

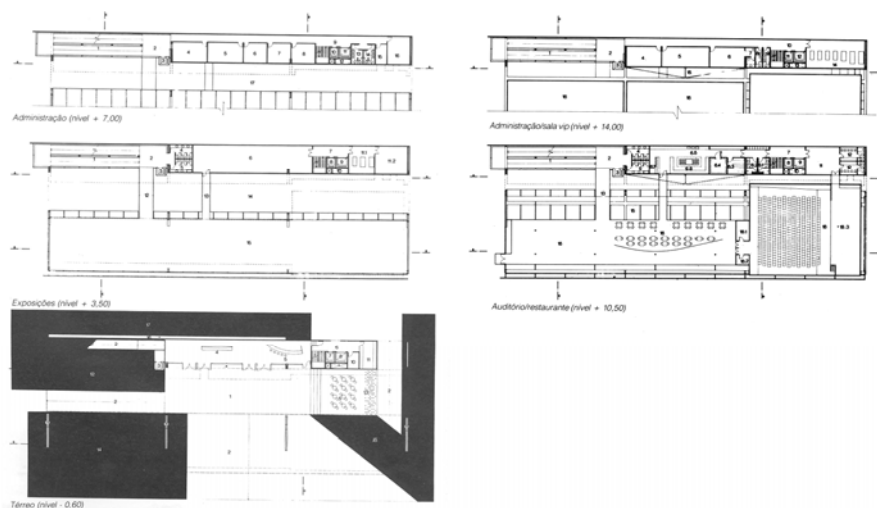
“O partido estabeleceu dois blocos diferenciados. O primeiro, de serviços e apoio, em concreto armado, fechado e em contato com o solo. O segundo, com pórticos metálicos, suspenso e transparente, abarcando os espaços públicos de exposições, auditório e restaurante. A entrada de uma luz reduzida e selecionada, através da fresta que os separa, indica a presença do átrio. Um jardim sombreado o integra ao exterior. O convite à penetração provoca o descobrimento dos espaços organizados ao redor. Um plano inclinado de cristal, associado ao estrangulamento provocado pelo auditório, o conforma. A transparência garante a dupla visualização: exterior para interior e interior para a paisagem privilegiada da localização do pavilhão do Brasil. Os dois blocos trabalham, estruturalmente, como um conjunto solidário. Há uma sucessão de quatro pórticos metálicos que se apóiam no solo e se ancoram no bloco de serviços construído em concreto armado, enrijecido no seu sentido transversal por pilares na mesma modulação dos pórticos (22 m). Para a vinculação e estabilidade do conjunto, longitudinalmente, utilizou-se um entreliçamento entre os pórticos centrais e o bloco de apoio. Ligas metálicas completam o contraventamento dos pórticos. O auditório possui laje de concreto armado em grelha. As paredes trabalham como empenas estruturais, sendo apoiadas nas vigas metálicas através de consolos e substituindo-as nesse módulo. A fachada leste está protegida por um filtro solar composto de perfis metálicos e vidros na cor verde, para atenuar a radiação dos raios infravermelhos e diminuir a luminosidade, sem retirar a transparência desejada. O filtro encontra-se deslocado da fachada, criando um colchão de ar entre ele e o painel de vidro, minimizando a transmissão do calor.” (texto fornecido pelos autores para publicação)

O memorial direto e conciso estabelece a organização do pavilhão em dois blocos diferenciados: o primeiro, de serviços e apoio, em concreto armado, fechado e em contato com o solo e o segundo, com pórticos metálicos, suspenso e transparente, abarcando os espaços públicos de exposições, auditório e restaurante. O texto destaca a presença do átrio, delicadamente iluminado, e do jardim sombreado que o integra ao exterior. O *"convite à penetração provoca o descobrimento dos espaços organizados ao redor"*. A transparência criada é elemento chave e garante a visualização e integração dos espaços e seu entorno. O texto apresenta uma descrição sucinta, mas bem definida, do sistema construtivo e do sistema de conforto térmico. Falta justamente no texto menção ao caráter simbólico do edifício. A feição de pavilhão de exposições e seu caráter público ficam insinuados no percurso de penetração sugerido e na integração os espaços. É bastante sutil. Nenhuma menção específica ao uso posterior do edifício, mas a descrição do projeto, tão funcional e centrada, induz à sua leitura mais como edifício funcional do que como um pavilhão em essência.

A maquete, de execução primorosa, é bastante elucidativa para a compreensão do projeto. Os desenhos apresentam detalhamento primoroso e apresentam de maneira bastante consistente as definições do projeto.



Fotos da maquete e corte (fig. 140)



Desenhos publicados – plantas (fig.141)

“Sintomaticamente, dois anteprojetos entre os premiados estão bem resolvidos: o de Sérgio Parada [...] e Vinícius Gorgati [...]. Propostas com sistemas construtivos preocupados com a exigüidade dos prazos, explícitas nos pormenores, resolvidas quanto à destinação futura e compatíveis com os termos gerais do regulamento. O trabalho de Gorgati, todavia, parece mais preocupado com a ocupação pós-Expo 92, com menor caráter de edifício para pavilhão (seu memorial, aliás, volta-se mais para explicar a solução arquitetônica em si que os pressupostos conceituais ou simbólicos). Projetos bem resolvidos em seus pormenores não são sinônimos de melhor projeto, contudo” . (SEGAWA, 1991)

### Sérgio Parada

Colaboradores: Arq. José Mauro Gabreil, Simão Ataides (projetista), Aldo Moreira (maquete). Consultores: Eng. Frederico Rodrigues e Proclima Ltda (ar condicionado), eng. Paulo Roberto de Almeida Freitas (estrutura) e Indústrias Villares (elevadores). Área construída: 4683 m<sup>2</sup>



Fotos da maquete (fig.142)

#### "1. Conceituação

O edifício proposto é representativo da cultura, tecnologia e intelectualidade do povo brasileiro, em cujo conteúdo lingüístico demonstra a história de nossa arquitetura e deverá inserir-se no contexto espacial da EXPO 92 como marco da arquitetura contemporânea.

#### 2. Simbolismo arquitetônico

O grande espaço do átrio que interliga o exterior ao interior traduz em seu jogo de planos, luz e cores toda a grandiosidade do território nacional e insinua uma continuidade espacial ao pavilhão português,

ênfatizando-se a aproximação cultural dos dois povos. No nível do piso, os elementos água e vegetação marcarão os principais recursos de nosso ecossistema.

O espelho d'água proposto, desenvolve-se linearmente a partir do centro do edifício e lembra dos rios que desembocam no oceano, simbolizado por outro espelho d'água que separam as parcelas do Brasil e Portugal. Composto esse grande espaço criou-se ao fundo um volume escultórico, ondulado, cujas laterais serão revestidas com painel de azulejos, simbolizando a diversidade e riqueza de nosso relevo formado pelas montanhas, planaltos e planícies.

Harmonizando esse espaço arquitetônico, as áreas verdes, que deverão ser tratadas com espécies nativas do Brasil, saem do seu interior e contornam todo edifício, encontrando-se no lado sul do terreno com outro espelho d'água, desenvolvido em dois planos interligados, representando nossas cachoeiras. Essas idéias, transferidas concretamente à composição arquitetônica, darão ao visitante do pavilhão do Brasil uma amostra de um país de grandes riquezas naturais.

### 3. Partido arquitetônico

O caráter do edifício e sua expressão plástica estão marcados na sua concepção espacial. O grande átrio e a transparência induz o visitante a penetrar no edifício e descobrir seu interior. Esse espaço interno também tem por objetivo traduzir o caráter de nossas praças, onde desenvolvem-se a interação social entre as pessoas e a prática de encontros musicais e culturais.

A cor e o desenho de suas estruturas, o jogo de luz natural que vem da cobertura e o grande painel frontal formado por 15 telões (que serão removidos após o evento) dão o jogo de imagens e cor no exterior do prédio (desenho: 11, 12, 13, 14).

O uso do espaço interno foi proposto conforme estabelecido no programa e o usuário tem a perfeita compreensão da utilização de cada nível do edifício. O fluxo dos visitantes verticalmente se faz por dois elevadores tipo hidráulico e panorâmicos com capacidade de transporte de até 1.000 passageiros / hora, e por uma grande escada desenvolvida no vazio do átrio. Esse critério de transporte foi utilizado tendo em vista o futuro uso do edifício. O fluxo vertical de serviço se faz por um elevador hidráulico e uma escada enclausurada que atende todos os pavimentos. Essas circulações sempre são colocadas nas laterais do edifício favorecendo a utilização dos espaços internos sem obstáculos. Após análise da relação custo / benefício concluiu-se que o uso de parte do subsolo com a administração, mesmo que removida posteriormente, diminuirá substancialmente o custo final do edifício, já que a área construída os demais pavimentos será menor. Com este critério, adotou-se que todo o sistema de divisões do subsolo será em painéis modulados isolantes, que facilmente poderão ser removidos deixando o espaço livre para usas novas funções. O mesmo critério foi adotado para o auditório, cuja curva de visibilidade invade o subsolo. Com essa utilização os acessos principais serão feitos pelo pavimento térreo, favorável à grande concentração de usuários.

No 1º pavimento instalou-se o restaurante e bar com grande áreas externas, cuja utilização é favorecida pelo clima local. No mezanino próximo ao átrio foi proposta a praça do café, onde o usuário poderá desfrutar de todo o interior do edifício. A posição desses serviços no 1º pavimento atendem a idéia de valorizar o visual para todo o conjunto urbano. O 2º pavimento, área de exposição, foi favorecido com o pé direito duplo e o sistema de iluminação natural através da tesouras tipo "shed", que varrem o prédio no sentido sul-norte. (desenhos 1,2,3,4)

A adaptação do prédio às condições climáticas foi outro fator importante na concepção do projeto. A fachada sul, fortemente ensolarada será protegida por grandes painéis brises. As fachadas leste e oeste receberão tratamento com placas de vidro fumê fixadas nas estruturas com espaços para circulação de ar entre essas e os panos de vidro das áreas com ar condicionado. Externamente sempre a circulação de ar será favorecida em todos os sentidos, já que o pavilhão é totalmente vazado. (desenhos 5-6-7)

*Predominou a utilização do sistema estrutural metálico, formado basicamente por duas grandes malhas laterais com módulos 2,50 x 2,50 x 3,00m, as quais funcionarão como estrutura espacial. Essas malhas receberão o sistema de vigas transversais interligando-as. (desenhos: 5, 7, 8) Os pisos serão em placas moduladas e pré-moldadas de concreto, o piso do térreo, o qual receberá uma maior concentração de carga devido aos jardins e espelhos d'água será apoiado em 3 pilares no sentido transversal da estrutura e a cada 5,00m no sentido longitudinal, não prejudicando as funções atuais nem futuras do subsolo. Esse sistema proposto favorecerá as novas funções do edifício, aproveitando-se a área do auditório e completando-se o piso do andar térreo, nivelando todo pavimento (desenhos: 7, 8) As vedações nas áreas das estruturas, onde funcionam instalações de sanitários, escadas e elevadores, serão em vidro ou placas pré fabricadas de amianto e madeira prensada, possibilitando a passagem de dutos em seu interior até alcançar as prumadas próprias para as redes de serviço. (desenho: 10)*

*Todos os sistemas elétricos, eletrônicos, telefônicos e hidráulico correrão verticalmente através de poços e horizontalmente no teto, na calha inferior das vigas transversais, podendo assim atingir todos os espaços (desenho 9). O sistema de ar condicionado adotado será do tipo expansão indireta com central de água (water chiller), torres de arrefecimento de água, eletro bombas para recirculação de água gelada e de condensação situadas no subsolo e climatizadora de ar, fan-coil, sobre os sanitários públicos. Os dutos serão aparentes e fixados nas estruturas de cobertura de cada pavimento. (desenhos : 1,2,3,4)"*

(texto originalmente apresentado no concurso, fornecido pelo autor)

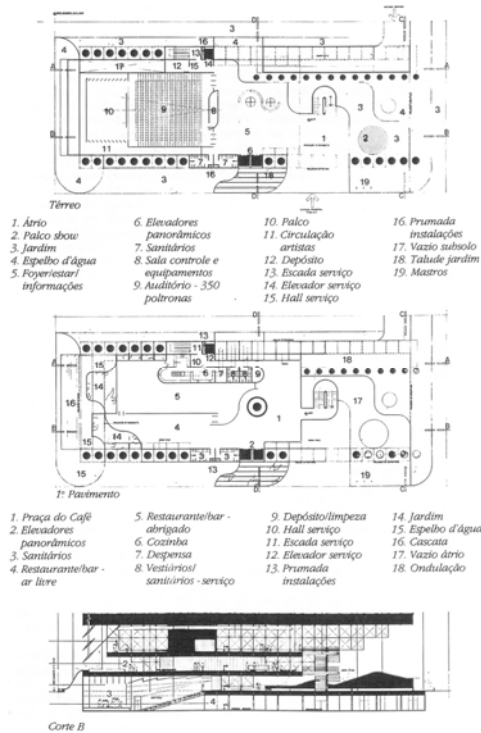
O memorial apresentado pelo autor é detalhado, longo e organizado em itens - conceituação, simbolismo arquitetônico e partido - acompanhado de desenhos explicativos muito elaborados. Em sua abertura repete as premissas estabelecidas no próprio edital do concurso.

O valor simbólico do pavilhão recebe redobrada atenção. O texto evidencia a vontade de dar caráter ao edifício: descreve formas, elementos de composição, enfatiza o volume escultórico. Cada elemento recebe uma justificativa e significação: o grande átrio representa a grandiosidade do território nacional, a continuidade espacial ao pavilhão português a aproximação cultural dos dois povos, a água e a vegetação os recursos naturais do país, o espelho d'água os rios que desembocam no oceano, os painéis em azulejos a diversidade do relevo, o segundo espelho d'água as cachoeiras. Esta simbologia dá grande destaque às riquezas naturais brasileiras.

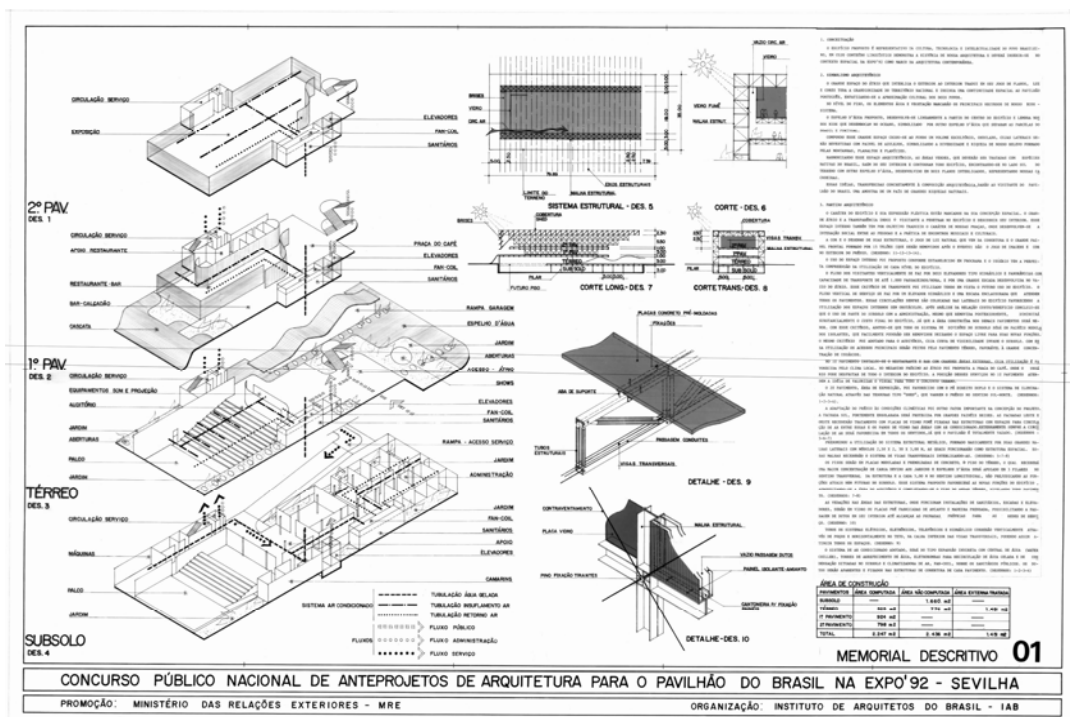
Após a definição dos elementos simbólicos, o autor parte para definição do partido arquitetônico com uma descrição bem detalhada dos aspectos funcionais do edifício, ressaltando sempre que a solução proposta permitirá sua perfeita leitura, evidenciando novamente seu caráter simbólico. Discorre sobre fluxos e utilização dos elevadores ressaltando que todos os elementos foram pensados levando em conta o futuro uso da edificação. Outro elemento que merece atenção diferenciada é o sistema de divisões do subsolo em painéis modulados e removíveis, organizados desta forma para atender às necessidades futuras do edifício, a mesma atenção recebe a adaptabilidade prevista para o espaço do auditório no subsolo. Os acessos principais são definidos e apresentados (pelo pavimento térreo, favorável à grande concentração). O sistema de ar condicionado também recebe uma boa descrição.

Após uma abertura que atenta para os aspectos mais subjetivos do projeto, o memorial se debruça sobre seus aspectos práticos. Em resumo é um texto que busca um equilíbrio geral no projeto. Percebe-se que o projeto está muito bem resolvido em suas proposições, embora seu

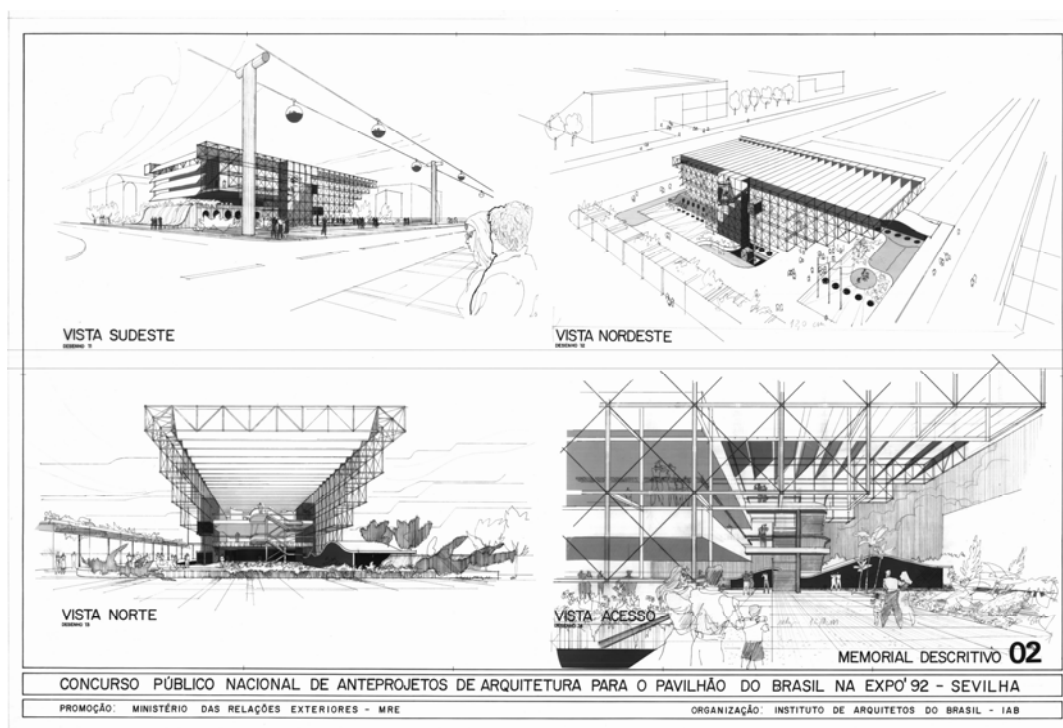
caráter simbólico por vezes soe um pouco exagerado ao dotar cada elemento de uma mensagem implícita, nem sempre de tão imediata leitura.



O conjunto de desenhos técnicos apresentados pela equipe é bastante coeso, completo e detalhado. (fig.145)



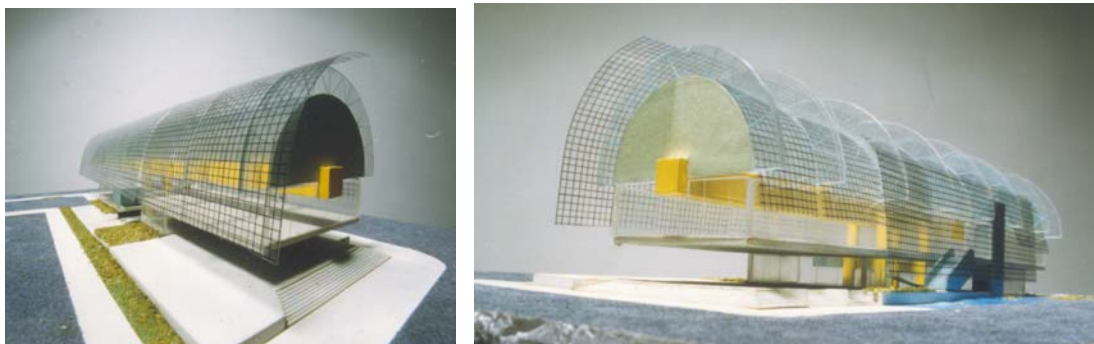
Impressiona nesta primeira prancha o desenho axonométrico que destrincha todos os aspectos funcionais do edifício proposto. O extenso memorial descritivo é acompanhado pelos esquemas que explicam o sistema estrutural, as soluções de controle climático, os fechamentos. É uma prancha com muita informação que praticamente conceitua e explica o projeto todo. (fig.143)



Perspectivas – elementos auxiliares do texto e fundamentais para a compreensão do projeto (fig.144)

### Sidney Meleiros e Pedro Paulo de Melo Saraiva

Colaboradores: Ronaldo Nunez (projetista), Marcos L. de Toledo Barros (operador cad). Consultores: engs. Marcelo Rozenberg (estrutura), Osvaldo Francisco Alves (ar condicionado), Renato Carvalho (instalações), arq. Jacobina Vaisman (paisagista) e Triunviarte (maquete). Fotos: Jorge Hirata. Área construída: 3050 m<sup>2</sup>



fotos da maquete ( fig.146)

1. "Considerações: A crise que acomete momentaneamente a nação brasileira e a necessidade de exprimirmos nossa presença permanente no cenário mundial, constituem a contradição da qual nascerá o projeto que nos representará. Este fato aliado a fatores exógenos nos obrigam a reflexão e conscientização de "projeto" de nosso país. Nosso pavilhão refletirá forçosamente o contexto vivenciado e desnudará, sinalizará para o resto das nações o destino que pretendemos como povo.

2. Conceituação: Tendo como referências específicas os pavilhões de nova York (Lucio Costa e O. Niemeyer) e o de Osaka (Paulo Mendes da Rocha), o Pavilhão de Sevilha deverá se constituir num episódio marcante no debate existente em nosso meio no que se refere aos rumos da arquitetura brasileira, inserida no quadro geral da crise brasileira dos anos 80. Não há futuro para uma nação sem expressão própria.

Forjou-se nesta parte da América um amálgama étnico que é responsável, quer queira ou não, por uma produção cultural que já ganhou notoriedade internacional. Foram exatamente nossa arquitetura, a música popular e o futebol que celebrizaram como formas diferenciadas de expressão, nossa cultura. Nesta oportunidade permitimo-nos exercitar uma prática que é de nossa tradição arquitetônica: a simplicidade na elaboração da planta; o tratamento da estrutura como elemento natural da composição; o uso do claro-escuro como determinante das fachadas e o jogo “ingênuo” das cores. Não se trata de “revival”, mas de um retorno às nossas mais prezadas tradições.

3. *Partido geral:* Foram elementos essenciais na definição do partido, nossas referências histórico-críticas, compreensão da tecnologia disponível e nossas intenções conceituais “via a vis”, o debate que se trava em nosso meio (arquitetos), que alicerçamos e configuramos o partido adotado. Assim, o mesmo se configura: uma grande viga de concreto armado protendido, apoiada em dois pilares duplos como suporte do piso e cobertura do salão de exposições. Este conjunto, “flutua” sobre o terreno, paralelo ao caminho dos descobridores, ensejando na esquina da avenida<sup>3</sup> o acontecimento da grande área livre ajardinada (átrio), local acolhedor e atração instigante para os visitantes da Expo 92. Natural e hierarquicamente os acessos se organizam entorno do edifício que tendo pouca ocupação no nível térreo permitiu-nos ainda, criar amplo vazio interno com vegetação abundante e a continuidade de espaços desejáveis. O tratamento dado a cobertura do salão de exposições constitui ponto importante da proposta pois configura espaço bem diferenciado e de grandes dimensões. Não deixa de ser uma “delicadeza” o uso de elemento (muxarabi), tradicional da Andaluzia no tratamento externo do nosso pavilhão.

Uma “ponte” por assim dizer, lançada do Brasil via Portugal.

4. *Programa de necessidades:* O programa foi distribuído em 3 níveis principais. A saber:

4.1 *Pavimento superior:* Neste nível colocamos somente o salão de exposições com acesso do foyer através de escada rolante, elevador e rampa

4.2 *Pavimento Térreo:* Situamos neste andar átrio, foyer, acessos para salão de exposições, auditório, restaurante e administração. Neste piso temos ainda o pátio de serviços, acesso ao subsolo através da rampa e escada. Do pátio de carga por intermédio de alçapão com ajuda de “talha rolante”, podemos carregar volumes de porte e de grande massa às salas de exposições e ao depósito.

4.3 *Pavimento inferior:* Aí situamos o auditório, serviços, depósitos e o restaurante - lanchonete. O foyer inferior articula-se aos demais pavimentos através do jardim interno.

5. *Circulação:* As circulações são basicamente de dois tipos: a de público e a especializada. O público tem acesso às áreas que lhe são destinadas através do átrio, foyer e daí as demais áreas do programa, por intermédio de escada rolante, elevador, rampa e escada, o que torna fácil a leitura. A rampa de acesso externo somente funciona nesta etapa, como acesso a cozinha do restaurante e aos camarins do auditório. Seu uso futuro será de acesso a garagem. A circulação de serviços pesados, bem como retirada de lixo, acesso ao depósito (exposições), foi localizada no pátio de serviços. Neste pátio existe escada de acesso, alçapão para o lixo e outro para o depósito.

6. *Paisagismo:* O tratamento paisagístico é composto por vegetação tropical, sub tropical, espelhos e quedas d’água nas áreas internas e externas do pavilhão, assim distribuídos:

Áreas 1 e 2: samambaias, palmeiras, bananeiras, estrelíscias, helicônias.

Área 3: espelho d’água com caimento para o piso inferior (cota 0,00 para cota -2,50)

Áreas 4 e 5: espelho d’água com plantas aquáticas e diferentes espécies de vitória régia.

Área 6: palmeiras de porte arbóreo e arbustivo, orquídeas epífitas e terrestres.

Para os pisos nas áreas envoltórias à edificação, usar-se-á diversas pedras brasileiras.

7. *Estrutura:* A principal consiste numa grande viga de 65m de comprimento apoiada em dois suportes distantes 10m entre si. Configura-se assim, um apoio central duplo e dois balanços iguais de 27,50m. Esta



viga pode ser executada com balanços sucessivos em aduelas pré moldadas, liberando o canteiro sob a mesma. Septos semi-circulares de aço completam o suporte da cobertura ( muxarabi de madeira e os vidros), bem como as lajes dos salões de exposições e administração. O auditório com o vão de 19m não constitui, assim como as demais estruturas secundárias, nenhum problemas especial podendo serem executadas de forma conveniente.

#### 8. Condicionamento de ar:

8.1 Sistema adotado: O sistema de ar condicionado será do tipo expansão indireta, utilizando resfriadores de líquido que produzirão gelo durante a madrugada para sua utilização o horário de exposições. O sistema será composto por resfriadores de líquido, tanques de gelo, bombas de líquido resfriado, bombas de água de condensação e torres de resfriamento de água.

8.2 Capacidade estimada do sistema: O sistema de ar condicionado terá carga térmica de pico em trono de 125TR, considerando a concepção arquitetônica e características de utilização do edifício.

8.3 Distribuição de ar: Para todos os ambientes será tomada uma parcela de ar externo, que após misturada ao ar de retorno será resfriada em serpentinas nos fan-coils, por onde circulará solução etileno – glicol - água resfriada. Após ser resfriado, o ar será insuflado em dutos metálicos, pelos ventiladores dos fan-coils e distribuído nos ambientes por grelhas ou insufladores de insuflamento".

( texto originalmente apresentado no concurso, fornecido pelo autor)

O memorial do projeto, organizado em 8 itens (*considerações, conceituação, partido geral, programa de necessidades, circulação, paisagismo, estrutura, condicionamento de ar*) é um texto longo, detalhado e de tom bastante sério. Em suas considerações iniciais a equipe se posiciona de maneira muito clara ao identificar um momento de crise nacional em contraponto com a necessidade de afirmação do país.

Os autores assumem a responsabilidade da proposição de um projeto de país antes de se debruçar sobre a conceituação da proposta do edifício propriamente dito. É uma estratégia de apresentação que valoriza, não apenas o evento, mas a coragem e a iniciativa dos envolvidos. Neste trecho faz referências a Costa, Niemeyer e Paulo Mendes reafirmando o peso da herança projetual e da tradição dos pavilhões brasileiros, em sintonia com as aspirações dos promotores. Partindo da referência da crise vivida pelo meio profissional dos anos 80 defende a necessidade da busca por uma expressão própria e singular. "*Não há futuro para uma nação sem expressão própria.*" A frase utilizada amplia esta necessidade. Os autores se colocam no centro do problema e assumem responsabilidade na construção de uma imagem do e para o país. A mensagem mescla patriotismo e esperança, mas transparece certo amargor em sua urgência e determinação.

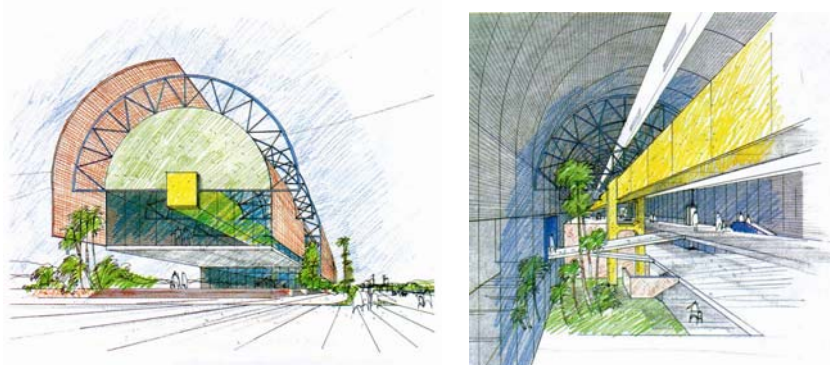
A cultura brasileira aparece como berço da proposta: arquitetura, música e futebol - manifestações de reconhecimento notório. Os autores mais uma vez reafirmam o compromisso com a tradição arquitetônica, mas deixam claro que , encarada não como "revival", mas como retomada de tradição. Desta forma colocam a questão do novo em relação ao estabelecido, sedimentado. É uma conciliação difícil, mas ao mesmo tempo fascinante, que certamente seria bem recebida pelo receptor da mensagem ( o júri, o promotor, a classe profissional).

Após este trecho, de caráter conceitual, o memorial parte para a apresentação do partido com a preocupação evidente de justificá-lo segundo referências "histórico-críticas", e mais uma vez reaparece no texto o debate do momento profissional pelo qual passava o país. Esta grande

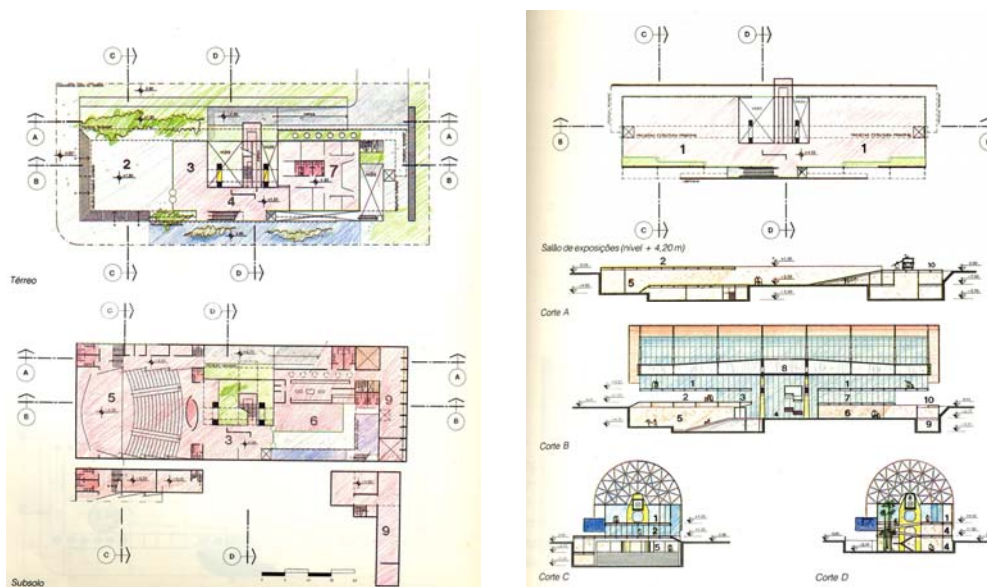
introdução conceitual é finalizada com o elemento chave da proposta: a analogia direta com a ponte, o elemento simbólico que resumirá, na opinião de seus autores, as questões lançadas. A materialização da intenção. O conjunto edificado "flutua" sobre o terreno, a busca explícita pela leveza transparece na afirmação e acentua a importância do espaço vazio, liberado no térreo. À grandeza pretendida no salão de exposições contrapõe-se a "delicadeza" do muxarabi. Os autores buscam criar uma conexão com o local e para isso justificam o uso do muxarabi, elemento tradicional local, mas também presente em nossa arquitetura.

A descrição do programa de necessidades é direta e descritiva. A estrutura e os sistemas complementares, como o de ar condicionado, recebem boa atenção e são descritos de maneira suficiente para seu entendimento. O texto dedica ainda um bom espaço para a descrição do paisagismo composto com plantas tropicais e pedras brasileiras.

É um texto que busca dar respaldo à suas opções conceituais, num primeiro momento, para depois partir para a descrição das soluções práticas, aplicadas ao projeto.



Perspectivas reforçam o caráter escultórico do edifício. ( fig. 147)



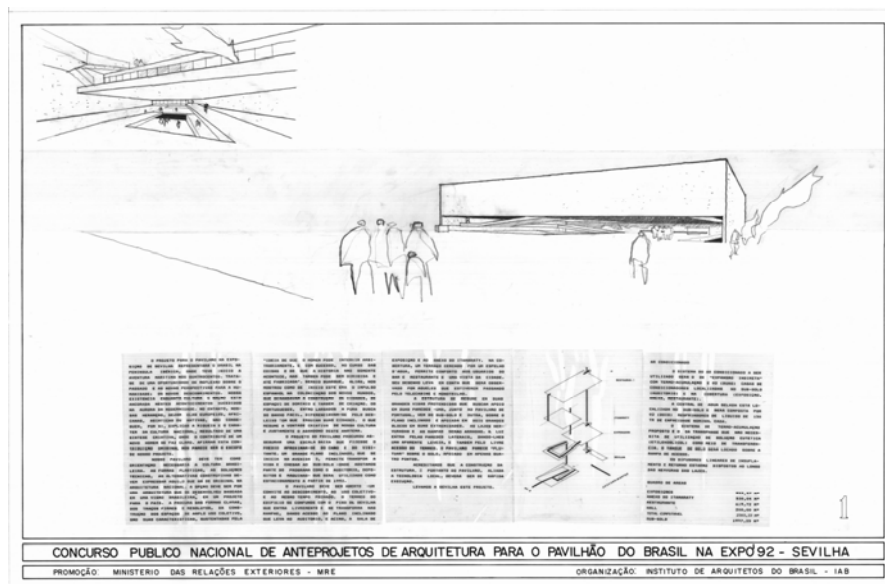
Os desenhos feitos com sistema cad, ainda não usual na época, recebem "molho" tradicional em lápis de cor para "humanizar" os desenhos. Formam um conjunto coerente e bem executado. (fig. 148)

"O quarto anteprojeto premiado [...] é ritualístico. Visível ao transeunte, uma enorme viga envolta por abóbada de vidro e treliçado, de difícil manutenção. Virtualmente, as áreas úteis estão em subsolo, num arranjo de transformação futura. Muito monumento para pouco espaço." (SEGAWA, 1991)

## 5.4 O projeto vencedor e seu discurso

**Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni, José Osvaldo Vilela, Edgard Dente, Geraldo V. Puntoni**

Colaboradores: Clóvis Cunha, Fernanda Bárbara, Pedro Puntoni. Consultores: França e Ungaretti (estrutura), Eduardo Grecco (ar condicionado), Francisco Trivino (maquete). Fotos: Nelson Kon. Área construída: 4300,58m<sup>2</sup>



(fig. 149) Desenhos apresentados no concurso – Prancha 1

### Invenção:

*“O projeto para o Pavilhão na Exposição de Sevilha representará o Brasil na Península Ibérica, onde teve início a aventura marítima nos quatrocentos. Trata-se de uma oportunidade de reflexão sobre o passado e as novas perspectivas para a humanidade: os novos descobrimentos. Nossa existência enquanto cultura e nação está ancorada nestes acontecimentos sucedidos na aurora da modernidade. No entanto, nossas heranças, sejam elas européias, africanas, asiáticas ou nativas, não conseguem, por si, explicar a riqueza e o caráter da cultura nacional, resultado de uma síntese criativa, onde o contributo de um novo homem se fez claro. Afirmar esta contribuição original nos parece ser o escopo deste projeto”.*

A tarefa de projetar o Pavilhão que representaria o Brasil na Exposição Universal de Sevilha, edifício com caráter de monumento, de grande representatividade, oferecia mais do que uma oferta de trabalho e reconhecimento profissional, mas oferecia uma oportunidade única de reflexão sobre arquitetura. O papel simbólico desejado para o edifício, inserido no contexto da Expo, que colocava o tema dos “descobrimientos” como símbolo de junção entre o passado e o futuro, acrescentava mais peso na empreitada.

Transparece neste pequeno exórdio, que incorpora o “espírito” proposto pela organização do evento, a importância da existência, caracterização e inserção de uma cultura e uma nação num contexto mais amplo. Os autores relacionam esta herança cultural com a “aurora da modernidade”, o nascimento de novas perspectivas, de novas formas de viver.

Os autores defendem a diversidade da formação desta cultura, afirmam que o valor da mesma transcende a simples mixagem de elementos e criticam a visão do Brasil encarado como

caldeirão étnico, uma visão pasteurizada de nossa realidade. Defendem a apresentação de todo um espectro de elementos, sintetizado na realização do homem, do povo, mas não um homem qualquer, um novo homem. A busca pela renovação do “espírito” nacional e a valorização da presença do homem na sociedade dão o tom deste trecho de abertura, encerrado pela afirmação de que agir como contribuição original deste contexto seria a função do projeto. É uma introdução que prepara habilmente a tática a ser utilizada: o caldeirão cultural não é uma colcha de retalhos, é uma síntese, que deve ser original, ancorada na história, mas sem ser serviente a ela. O projeto assume um caráter e uma dignidade além do escopo (simples) de um pavilhão de exposições, um receptáculo para mostrar diversas manifestações e facetas de uma nação, passando ele mesmo a ser um testemunho, uma atitude. Neste aspecto os autores parecem ter compreendido / interpretado de maneira adequada o edital que solicitava um edifício monumento.

### **Disposição:**

*“Nosso pavilhão deve ter como orientação necessária a cultura brasileira. 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. A procura de formas claras, dos traços firmes e resolutos, da construção dos espaços de amplo uso coletivo, são suas características, sustentadas pela “idéia que o homem pode intervir arbitrariamente, e com sucesso, no curso das coisas e de que a história não somente acontece, mas pode ser dirigida e até fabricada”. Sergio Buarque, aliás, nos mostrou como de início era o impulso espanhol na colonização dos novos mundos, que demandavam a construção de cidades, de espaços de domínio e também de criação. Os portugueses, então largados a pura busca do ganho fácil, diferenciavam-se pelo desleixo com que erguiam suas cidades. O que resume a vontade criativa de nossa cultura é justamente o abandono deste anátema”.*

A partir das primeiras considerações, de caráter global, o memorial passa a apresentar (descrever) o projeto e suas peculiaridades. O texto parte do geral para o específico. Primeiro aborda os aspectos conceituais (partido), repetindo a idéia da representação de uma cultura e da originalidade pretendida, acrescentando a noção de “projeto para o país”, do qual a arquitetura participaria ativamente. Faz um contraponto entre a “preguiça” portuguesa à era dos descobrimentos e uma nova postura empreendedora e criativa, com a proposta de abandono de tal anátema. Ao desleixo em relação às cidades herdado da colonização portuguesa contrapõe a vontade deste novo homem, desta nova pátria e desta nova arquitetura. Neste ponto podemos claramente entrever uma forte herança dos ideais do movimento moderno, dos textos de Lucio Costa e Paulo Mendes da Rocha, explicitada na crença da participação da arquitetura na conformação de uma nova realidade, não apenas espacial, mas social.

*“O projeto do pavilhão procurou assegurar uma escala baixa que fizesse o prédio aproximar-se do chão e do visitante. Um grande plano inclinado, que se inicia na Avenida Três, permite transpor a viga e chegar ao sub-solo – onde adotamos parte do programa como o auditório, depósitos e máquinas – que será utilizado como estacionamento a partir de 1993. O pavilhão deve ser aberto – um convite ao descobrimento, ao uso coletivo – e ao mesmo tempo fechado. O térreo do edifício se confunde com o piso de Sevilha que*

*entra livremente e se transforma nas rampas, dando acesso ao plano inclinado que leva ao auditório e ,acima, à sala de exposição e ao anexo do Itamaraty. Na cobertura, um terraço cercado por um espelho d'água, permite conforto aos usuários do restaurante e uma vista para cidade. Seu desenho leva em consideração que será observado por aqueles que estiverem passando pela telecabine do monotrilho.*

A narração do projeto é bastante breve.

A escala baixa do edifício é ressaltada, assim como a intenção de aproximar o chão e o visitante. Percebemos na narrativa a presença marcante do plano inclinado que organiza os acessos e funções e realiza a transposição dos desníveis que levam aos espaços solicitados.

Ao tratar dos aspectos de distribuição funcional do projeto fica evidente a preocupação em explicar o funcionamento do subsolo. É certo que tal resolução preocupava a organização e era solicitação explícita do edital, mas não era a única solicitação programática. Ao salientar de pronto exatamente a resolução específica deste ponto o memorial parece salientar que a solução não era de fácil assimilação e, portanto, mereceria menção na organização dos argumentos.

Apenas após esta justificativa penetramos no "coração" do projeto: a analogia criada pelo espaço aberto, que convida ao descobrimento e ao uso coletivo. *"O piso que se confunde com o piso de Sevilha"* remete diretamente à herança do *"chão de Osaka"*. A busca pela síntese entre o aberto e o fechado, o claro e o escuro, a transposição fluida dos espaços.

Este piso de acesso se desdobra para o subsolo e para o recinto de exposição e sala do Itamaraty. Na cobertura um terraço e o restaurante. A "praça do café" fica no terraço, valorizando as visuais da cidade. A caixa fechada, em seu topo, permite que se descortine a vista do conjunto da Expo, do horizonte de Sevilha.

A explicação do projeto é simples e direta e privilegia a descrição das sensações mais do que dos aspectos materiais, não se perde em detalhes, mas em alguns pontos parece sumário demais. O chão de Sevilha penetra o pavilhão, que é aberto e convida ao descobrimento, mas porque deve ser aberto e fechado, como afirma o texto? Ou ainda, quando afirma que seu desenho considera a visual dos usuários da telecabine não explicita nem como nem porque. O edifício será observado não apenas deste ângulo, mas de vários outros, então porque ressaltar este aspecto específico? É evidente que um memorial de projeto não precisa esclarecer todos os pontos da proposta, mas a questão é porque chamar a atenção de certos aspectos se não explicá-los a contento. O melhor seria então deixar os desenhos falarem por si. O texto tem a clara função de defender algumas posições que poderiam parecer gratuitas numa primeira leitura.

*"A estrutura se resume em duas grandes vigas protendidas que buscam apoio em duas paredes – uma, junto ao Pavilhão de Portugal, vem do sub-solo e outra, sobre o plano inclinado é apoiada em dois grandes blocos em suas extremidades. As lajes nervuradas e as rampas serão armadas. A luz entra pelas paredes laterais, dando-lhes uma aparente leveza, e também pelo livre acesso do térreo. O pavilhão parece flutuar sobre o solo, apoiado apenas em três pontos.*

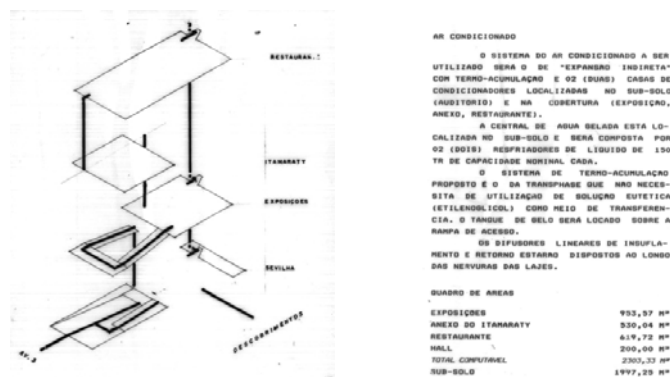
*Acreditamos que a construção da estrutura, e portanto do Pavilhão, aliada a tecnologia local, deverá ser de rápida execução.*

*Levamos a Sevilha este projeto".*

Passada a descrição dos aspectos do espaço, o texto explica o sistema estrutural também de maneira bem sintética, mas salienta que a construção seria rápida. Ora, isto era uma das condicionantes do edital, portanto seria o esperado – óbvio – que o projeto previsse isto. Mais uma vez o recurso de salientar aspectos que diziam respeito ao cumprimento de exigências parece enfraquecer os argumentos do projeto. É interessante perceber que estes aspectos, ressaltados pelos próprios autores foram alvo das críticas mais duras quando do resultado do concurso.

O texto parece não se preocupar em apresentar “provas” e justificativas ( exceção do subsolo e da forma “fechada”). As premissas e as soluções são apresentadas sucintamente, com bastante segurança. A opção por um texto curto e bem ordenado, justo na escolha das palavras e na geração de um clima receptivo da audiência, com certeza foi um fator preponderante na representação do projeto. O memorial apresentado não usa o recurso da recapitulação e da afirmação de conceitos fundamentais, mas lança mão de uma frase de encerramento muito engenhosa: *“Levamos a Sevilha este projeto”*

A frase exerce a função da “amplificação / paixão” do encerramento do discurso. O projeto não é apenas apresentado, mas “levado”, oferecido ao local, ao evento. Passa a idéia da entrega de uma idéia, como quem planta uma semente.

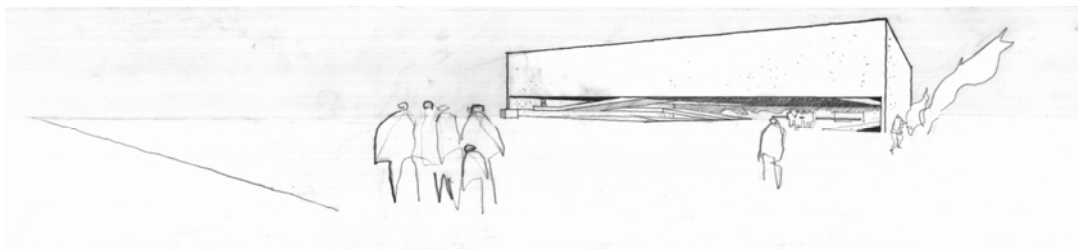


( fig. 150) Diagrama de Fluxos, detalhamento do sistema de ar condicionado e tabela de áreas – Prancha 01

Acompanha o memorial o esquema de circulação (requerido no edital) – que elucida o sistema de níveis e as rampas. Logo depois aparece o esquema de condicionamento de ar e as tabelas de áreas, também exigências do edital.

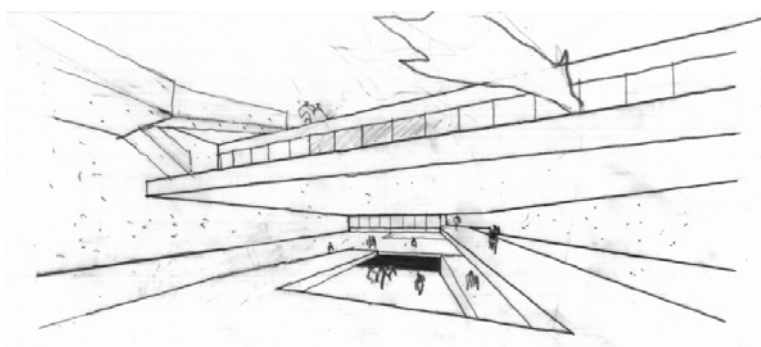
Interessante notar que embora o texto ressalte a integração do espaço, o chão único e coletivo, a perspectiva apresentada do exterior do edifício é extremamente resumida e não faz nenhuma menção visual aos vizinhos do pavilhão. E neste caso os pavilhões vizinhos, que já existiam projetados – em especial o da Santa Sé, de escala bem maior e carregado de elementos formais, causariam bastante interferência da leitura do edifício. Na verdade a opção pelo edifício fechado em si mesmo fica mais evidenciada ainda na escolha da apresentação.

Autores e o júri apostaram na forte representatividade que teria esta arquitetura de concreto, por possuir características que se associaram à arquitetura moderna brasileira: simplicidade e concisão ao resolver programas complexos. Concisão que em grande parte é associada a uma estrutura de poucos, porém grandes elementos. A "representatividade" do projeto supriria a flora tropical como testemunho de Brasil.



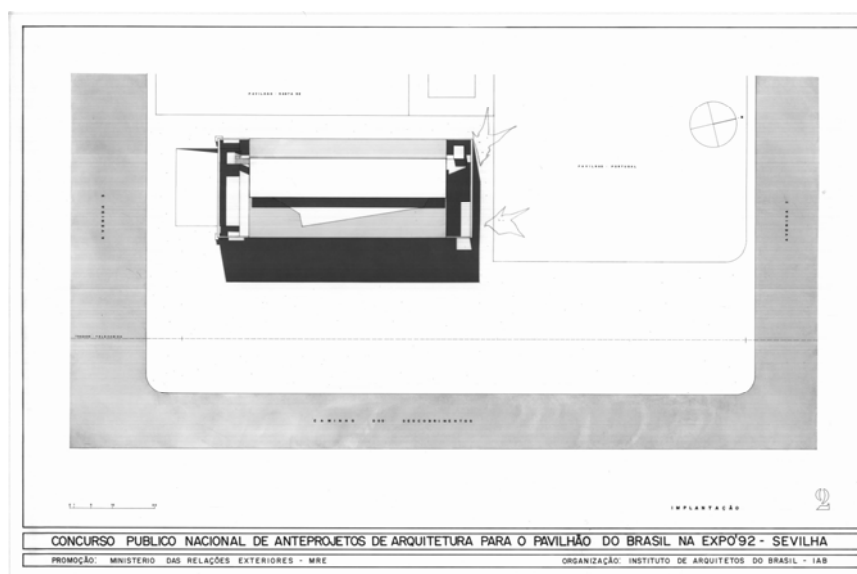
(fig.151)

A perspectiva interna ganha um espaço menor na distribuição da prancha. Esta opção é interessante e um pouco contraditória já que no memorial do projeto o espaço interno parece ser fundamental para a fundamentação do edifício. O layout da apresentação relega esta imagem a uma posição desprivilegiada, deslocada no cantinho da folha.

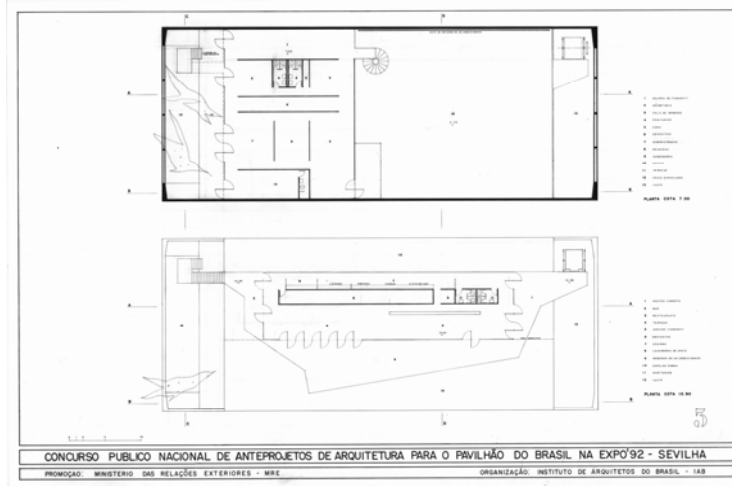
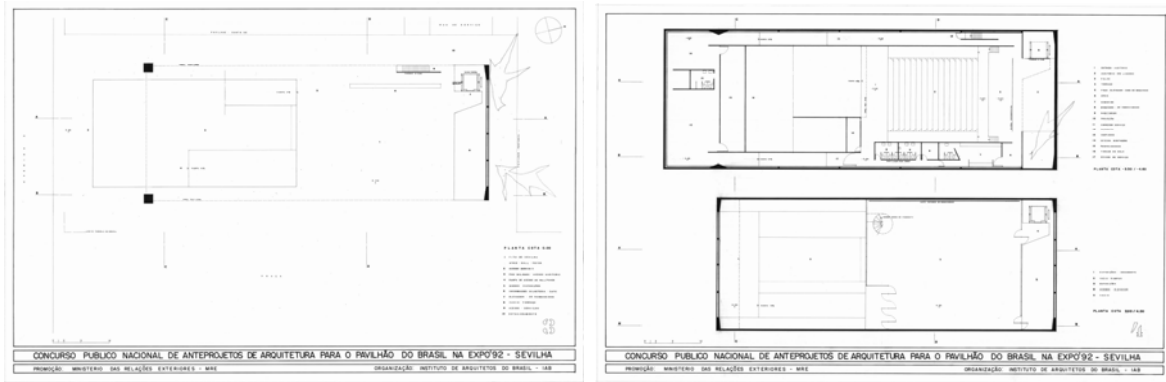


(fig.152)

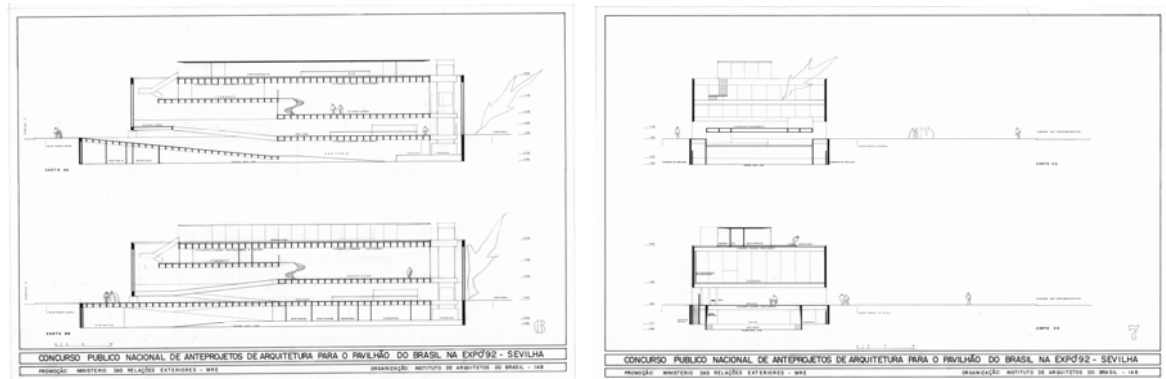
As demais pranchas seguem o mesmo raciocínio de apresentação. A linguagem é bem compatível com o discurso e ressalta a “simplicidade” do projeto.



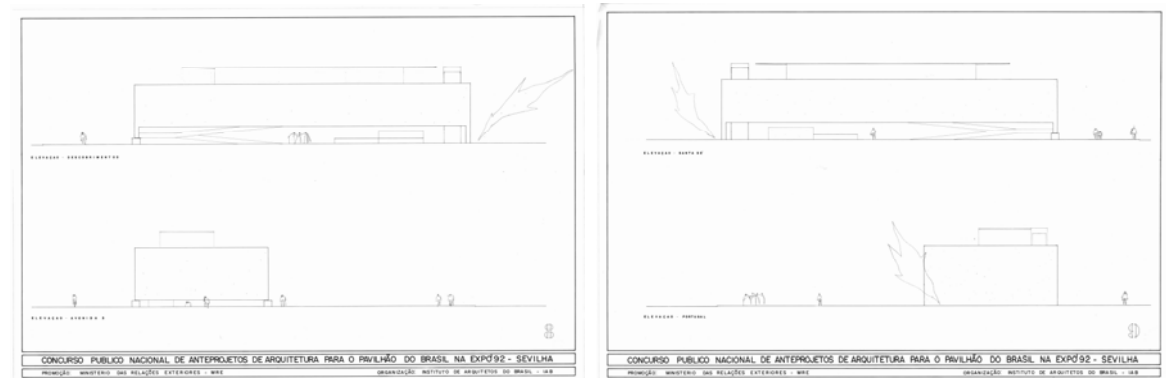
*Implantação: poucos elementos – o desenho da sombra projetada do edifício reforça o volume compacto e fechado em si mesmo. A ausência de tratamento paisagístico também fica evidente. Duas plantinhas despojadamente desenhadas no canto do terreno funcionam mais como elemento compositivo do desenho do que propriamente como elemento de projeto paisagístico. (fig.153)*



O conjunto de plantas também apresenta desenhos muito sintéticos. São quase desinteressantes, apenas cumprem o papel de "mapas" funcionais, esclarecendo a distribuição de áreas. (fig. 154)

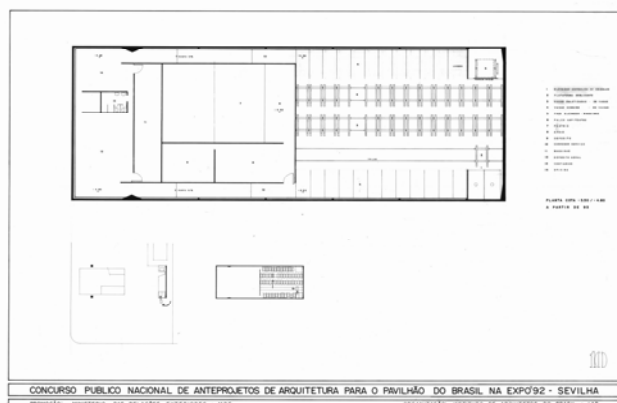


Pranchas 6 e 7 : Cortes (fig. 155)



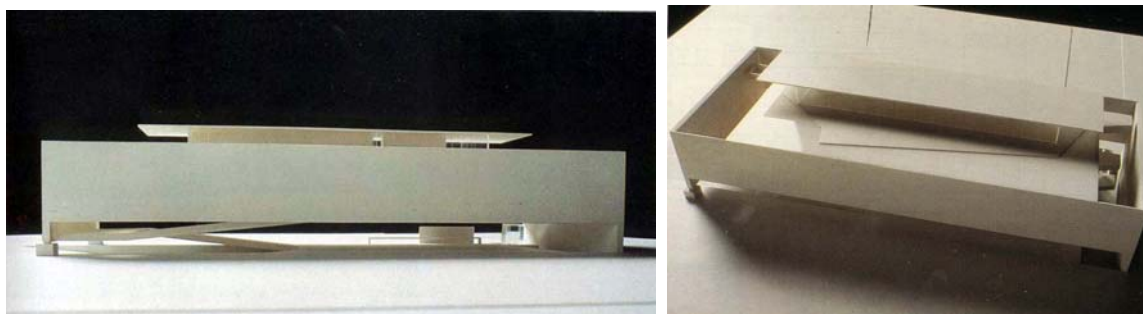
Elevações (fig. 156)





Prancha 10 – Planta do subsolo e esquema de utilização como garagem. (fig. 157)

Da implantação, passando pelas plantas e cortes e finalmente as fachadas, a linguagem se mantém. A horizontalidade do edifício é sempre evidenciada, o radicalismo do tratamento formal e paisagístico. A última prancha fica um pouco deslocada neste conjunto, pois reserva demasiado espaço à solução do subsolo, que por sua vez é bastante esquemática. A maquete é uma das peças mais marcantes da apresentação e elemento fundamental do discurso organizado.



Maquete do edifício (fig. 158)

O conjunto formado pelo texto, perspectivas e maquete é bastante consistente e nos dá a devida medida do projeto. O projeto se lê de maneira bem clara, na verdade até seus “defeitos” são apresentados com certa honestidade e limpeza pelos autores. O discurso é coeso e texto e desenhos exibem uma sintonia que impressiona. A opção pela definição genérica do projeto fica evidente, em quase nenhum momento o conjunto se dedica a resolver minúcias ou problemas de ordem mais mundana. Fica clara a opção dos autores em apresentar uma “idéia” forte que depois seria desenvolvida em detalhes.

*“Da ordem de 60 m: este é o vão de concreto protendido no projeto que representará a arquitetura brasileira na Exposição Universal Sevilha 1992. Um volume cúbico, regular, quatro vistosas empenas de concreto aparente, mais umas tantas lajes e rampas em vários níveis (e desníveis), em solução que pode ser “descrita e transmitida por telefone”, como afirmou um de seus autores, em debate na Universidade de Brasília. É claro que a possibilidade de “comunicar por telefone” é uma figuração da suposta simplicidade dos elementos do anteprojeto. Mas não escamoteia o esforço de modelar uma arquitetura segundo o léxico que caracterizou a construção de espaços nos ensinamentos do mestre Artigas e de seus seguidores: uma proposta de forte tempero paulista.” (SEGAWA, 1991)*

## 5.5 Comentários

Um exame cuidadoso do conjunto de projetos premiados mostra que poucos seguiram integralmente as bases do concurso. Se um dos critérios fosse a fidelidade ao regulamento, poucos projetos resistiriam à uma filtragem mais rigorosa. Os projetos contemplam prioritariamente o programa do edifício enquanto pavilhão, posto que a sua reciclagem posterior não apresentava uma destinação muito clara, além da genérica proposta de um centro de pesquisas. Seria um erro do concorrente tentar priorizar a destinação futura do edifício em detrimento de seu uso como pavilhão, razão maior pela qual seria construído. Na verdade, encontrar o equilíbrio correto entre estas prerrogativas era um dos grandes desafios do concurso, por parte de concorrentes e comissão julgadora. Vale destacar que grande parte das críticas direcionadas ao vencedor justamente diziam respeito a sua adaptabilidade futura.

Para alguns concorrentes a indeterminação do programa complicou o ajuste dos espaços que precisariam servir para tudo com o risco de acabar atendendo a nada; para outros, essa indeterminação assegurou mais liberdade de proposição, mas nem sempre de qualidade.

O trabalho vencedor é um anteprojeto de grandes vãos, aberturas generosas e pouca estanqueidade. No decorrer da Expo, as temperaturas do verão andaluz apontariam para os 40°C e o pavilhão funcionaria como uma bela "sombra", como afirmou um de seus autores no debate ocorrido em Brasília. Porém, o clima de Sevilha é quente, mas seco, e no inverno as temperaturas atingem índices negativos, com necessidade de calefação, e, nesse sentido, o jogo de rampas e escadas torna-se área inóspita na estação fria. É uma estrutura integral de concreto à maneira de obras paulistas e paranaenses dos anos 60 e 70.

Os autores optaram por especificar uma opção construtiva na qual possuímos larga experiência em oposição à maioria dos projetos apresentados que buscou esquemas construtivos mistos, certamente devido à advertência do consultor quanto as dificuldades de fornecimento de material e prazos apertados. O júri parece não ter levado em conta essa realidade ou estaria convicto da exequibilidade do projeto.

## 5.6 Caracterização do discurso / quadro resumo

### Quem

Álvaro Puntoni, Ângelo Bucci e José Osvaldo Vilela, arquitetos recém graduados pela FAUUSP, reunidos numa equipe com seus antigos professores Edgard Dente e Geraldo Vespasiano Puntoni, encabeçam a equipe vencedora do concurso. Vale notar que, não apenas o vencedor, mas alguns dos premiados eram, à época do concurso, figuras ainda muito jovens, recém formados e que, no decorrer das décadas seguintes viriam a construir práticas bem sucedidas e com atuação destacada em diversos concursos de arquitetura.

Recentemente, no final de 2006, uma exposição denominada "Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea", reuniu alguns destes ainda jovens profissionais e outros colegas

formados pela FAUUSP. Nesta exposição se destaca o número de concursos feitos pelo grupo, o que sublinha, de certa forma, o desejo do grupo de projetar na escala urbana e de enfrentar programas públicos. Percebemos ainda nesta produção, características marcantes como os espaços internos com ênfase na integração, átrios, meios níveis e circulação lançada com clareza, a estrutura como fruto de um raciocínio rigoroso, a preocupação com a racionalização da construção e a opção pelos acabamentos singelos e austeros, entre outras. De certa forma, são características que se delineiam neste projeto específico.

Os autores (Bucci e Puntoni) não apenas se formaram na FAUUSP, como se tornaram docentes da instituição e figuras engajadas no debate da produção contemporânea, comprometidos com a continuidade de uma tradição e com a formação de novas gerações de profissionais.

### **Quando**

A época da realização do concurso se caracteriza em grande parte pelo ruidoso movimento da crítica pós moderna, sobretudo a um aparentemente desgastado e combalido projeto cultural, de nossa herança moderna. O projeto extremamente criticado por refletir o declínio e enfraquecimento da arquitetura moderna brasileira, acabou assumindo, de certa maneira, papel inaugural ao delinear um novo rumo para a produção paulistana.

O momento do concurso colocou na pauta do dia questões como a continuidade da tradição dos pavilhões nacionais, sobre o caráter público das edificações, sobre a classe profissional, a formação de um repertório projetual. Colocou ainda uma frutífera discussão sobre as relações entre o campo das idéias e a materialização dos projetos e sobre a questão da tecnologia, da permanência e validade do uso de determinados materiais. Seu fracasso material, no entanto, causou frustração muito grande devido ao momento de grande expectativa gerado. A não construção do edifício e os motivos que levaram a tal situação ainda hoje acendem discussões.

Vale lembrar que no período anterior ao concurso prevalecia, sobretudo na produção paulista, a visão do ato de projetar como ato reacionário, num período difícil para a profissão, durante o qual assistimos a um processo de desmonte da cultura e da inteligência no Brasil.

### **Porque**

A importância do momento do concurso, sobretudo nos meios arquitetônicos, requeria um posicionamento dos arquitetos. O concurso catalisou opiniões e reuniu propostas, em alguns casos, bastante antagônicas. A figura de Paulo Mendes da Rocha no júri foi fundamental e percebe-se nas entrelinhas sua presença marcante no julgamento. Homem de visão, o arquiteto soube aproveitar o evento para dar seu depoimento, seja no próprio resultado, seja nos debates e declarações decorrentes. Á época do concurso o arquiteto declarou:

*"Concurso é um simpósio de idéias em que se agencia o conjunto do saber sobre um tema, num dado instante da história".*

O projeto vencedor apostava no resgate de uma tradição que vinha sendo colocada em cheque. Na verdade, inicia-se com Sevilha um período de diálogo no qual as posições antagônicas deste período vão se aproximando a partir de um diálogo maior entre os profissionais.

## Como

O vencedor foi um concorrente do qual, como as vezes se insinua em concursos, dificilmente se pode suspeitar que ganhou pela sofisticação visual das pranchas. Desenhos, perspectivas e modelo reduzido simples, fotos em branco e preto, deixando claro que não há cor. Não era necessário mais que isso para mostrar a idéia. O discurso, visual e verbal, organizado pelos autores era extremamente compatível com a proposta, simples e direto, apresentado em síntese. A eliminação do supérfluo foi eficiente estratégia adotada pelos autores.

Alguns poderão insinuar uma cumplicidade entre Osaka 70 e Sevilha 92, ou um servilismo de idéias, porém, à transitoriedade de Osaka se contrapõe a permanência definitiva do pavilhão na Espanha; ao espaço inundado de luz zenital do Oriente se contrapõe a introspecção do pavilhão ibérico. A proporção dos espaços, o controle dos níveis e a circulação no projeto vencedor ostentam características controversas. A área identificada como átrio nas bases do concurso foi denominada "piso Sevilha", espaço que tem acesso maior pela avenida principal, visualmente demarcado pela projeção da laje nervurada do nível superior. Dessa área de recepção alcança-se o recinto de exposições mediante um jogo de rampas suaves - com patamar previsto como área de exposição descoberta - que contorna um vazio cujo fundo é a rampa de acesso ao auditório, em direção ao subsolo. Os autores propõem áreas, mas não determinam como ocupar esses vazios aparentemente sem intencionalidade imediata. Nesse ponto, a imprecisão do programa fornecido foi benéfica à proposta, pois a ausência de um programa de ocupação dos espaços acaba transformando o vazio descrito no projeto vencedor num dado positivo, pois permite ocupá-lo de qualquer jeito.

Vale anotar que, num exame mais acurado de certos pormenores há indícios de que não houve rigor na solução concreta das partes, caracterizando-se muito mais pela apresentação no plano das idéias. Em termos práticos, o projeto é uma solução flexível programática e construtivamente definido do em suas linhas gerais.

*"Descrever, apontar virtudes ou defeitos desse anteprojeto não fazem sentido se não o relacionarmos às circunstâncias que o geraram: trata-se de um produto que responde às condições impostas por um concurso público aberto e tudo que deriva desse processo de seleção de concepções. Se é possível apontar problemas e invenções nessa e nas demais propostas que se alinham na reta final do julgamento, é necessário também atribuir e repartir o proporcional quinhão de responsabilidade dos resultados entre promotores, organizadores, participantes e comissão julgadora, numa necessária reflexão do significado e alcance dos concursos públicos". (SEGAWA, 1991)*



## Capítulo 6

---

Percurso: 1992 - 2005



## 6.1 Relato

No período compreendido entre o concurso de Sevilha e o Museu da Tolerância, marco final desta pesquisa (1992/2005), foram realizados, segundo levantamento em publicações e órgãos organizadores, em torno de 60 eventos. Deste universo, aproximadamente 70% dos concursos realizados foram para edifícios, em sua maioria para fins institucionais. Embora em menor número, é também significativa a presença de concursos de âmbito urbano nesta amostragem (pelo menos 20 eventos tinham como escopo propostas urbanas).

Durante a última década do século passado (1990 / 2000), a promulgação de uma série de leis regulamentadoras gerou muita expectativa de que a realização de concursos de projetos sofresse um considerável impulso. Após a promulgação das leis nº 8220 e 8666, em 1991 e 1993 respectivamente, que regulamentam a obrigatoriedade de processos públicos para escolha de profissionais para projeto de obras públicas, a opção pelos concursos públicos foi alavancada, com um crescimento significativo, sobretudo dos concursos nacionais, de maior abrangência, direcionados a grandes projetos institucionais. Conseqüentemente, o número de eventos privados, predominantes na década de 70, diminuí drasticamente.

O final do século XX apresenta um novo panorama, no qual voltam a prevalecer os grandes eventos públicos para obras de grande porte e impacto para a cidade. Porém, esperava-se um aumento mais significativo no que concerne à implantação das intervenções propostas. Predominam, num primeiro momento, os concursos de idéias, e o pequeno índice de concretização dos projetos ilustra o momento de crise pelo qual vinha passando o país. Esta situação parece que começa a se dissolver nos últimos anos, com iniciativas mais focadas e menos concursos de idéias, mas ainda é cedo para afirmar que isto se refletirá positivamente na execução dos projetos vencedores.

O concurso para o pavilhão de Sevilha de certa maneira recolocou o tema concurso na ordem do dia. Da mesma forma que alavancou uma discussão, ocupou espaço na mídia especializada e despertou o interesse da crítica. Foi um momento de transição importante, com inúmeras discussões. Em entrevista com o arquiteto Ângelo Bucci, este, ao tratar da importância do evento fez alguns comentários interessantes sobre a aproximação que ocorreu após o concurso, destacando o fato de que a classe profissional deixou pra trás os antagonismos da década de 80 e começou a ver que existiam pontos de junção de idéias. O arquiteto colocou ainda um interessante ponto de vista sobre a participação de Paulo Mendes da Rocha como jurado do concurso e de sua habilidade em colocar naquele momento o que ele entendia ser um foco importante de discussão e apontar caminhos, numa atitude que demonstra uma compreensão apurada do sentido das competições de projetos.

É a partir deste quadro que esta narrativa se debruça sobre a compreensão da trajetória que se desenvolve desde o momento do concurso de Sevilha até os dias de hoje. O breve relato que se segue elenca os eventos e seus resultados, formando um panorama geral do percurso deste período.



## Eventos e resultados :

### *Antecedentes:*

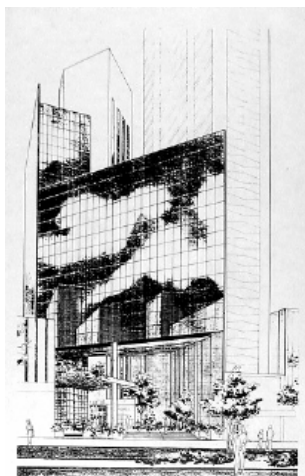
As décadas de 70 e 80 não foram muito profícuas em eventos públicos. Apenas no final da década de 80 temos um evento de maior relevância. Em 1989, o concurso para a Igreja Matriz de Cerqueira César teve a expressiva marca de 292 trabalhos inscritos, com 121 trabalhos entregues. O júri declarou vencedor o projeto de autoria do arquiteto Joaquim Caetano de Lima Filho.



*Projeto vencedor da equipe de Joaquim Caetano de Lima Filho ( fig.159)*

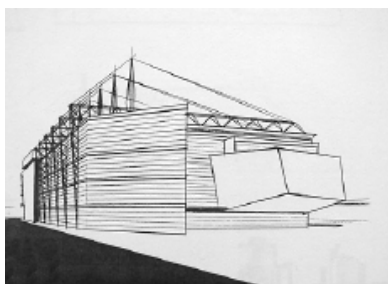
No início da década seguinte (1990), o Concurso público para o Museu de Arte de Belo Horizonte premiou o projeto dos arquitetos Givaldo Luis Medeiros e Alexandre Santos Loureiro. A revista AU n°31 (1990), dedicou 17 páginas ao evento com reprodução da ata do júri e textos anexos da comissão, assim como alguns textos críticos, um bom espaço na mídia especializada.

No mesmo ano a Fapesp promoveria um concurso privado entre 10 escritórios convidados para o desenvolvimento de um edifício de escritórios destinados a aluguel, na região central da cidade. O evento premiou o projeto da equipe do escritório de Ícaro de Castro Mello.

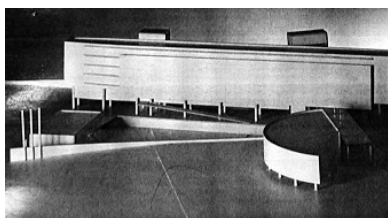


*FAPESP - Projeto vencedor do escritório Ícaro de Castro Mello( fig.160)*

Em Brasília, 40 projetos participaram do concurso para a sede da Câmara Legislativa da cidade, evento que premiou o projeto dos paulistanos Eurico Francisco, Fábio Mariz Gonçalves, Livia França, Maria do Carmo Vilariño, Luis Mauro Freire e Zeuler de Almeida.



*MABH - 1º colocado: Givaldo Medeiros e Alexandre Loureiro. ( fig.161)*



*Assembléia do DF - 1º colocado: Eurico Francisco e equipe ( fig.162)*

Ainda neste ano, a cidade de São Paulo foi palco de 3 eventos capitaneados pela prefeitura do município. Dois concursos para conjuntos habitacionais, Brás, com 51 propostas e que premiou o projeto do mineiro Sylvio de Podestá e São Francisco, com 29 concorrentes e que teve como vencedor o projeto de Demetre Anastassakis. A terceira iniciativa foi o concurso para Revitalização do Bexiga, que premiou entre os 30 participantes, o trabalho de Amélia Reynaldo.



*São Francisco – projeto vencedor de Demetre Anastassakis ( fig.163)*



*Brás – projeto vencedor de Sylvio de Podestá ( fig.164)*



*Bexiga – projeto vencedor de Amélia Reynaldo ( fig.165)*

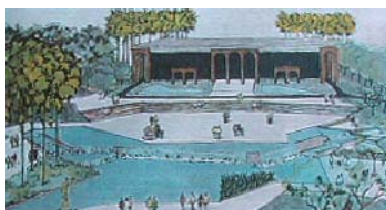
### *Pós Sevilha*

O Concurso público para projeto do Centro Cívico da cidade de Osasco (1992), realizado em duas etapas, selecionou entre as 112 propostas apresentadas 05 equipes para a segunda etapa. Realizado quase à mesma época que o Concurso para o Pavilhão de Sevilha, repercutiu nos meios profissionais colocando questões semelhantes, como a formação de uma linguagem contemporânea para a arquitetura nacional. O evento premiou o projeto do arquiteto João Xavier.



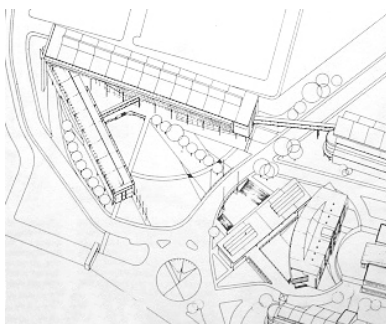
Osasco: Projeto vencedor de João Xavier ( fig.166)

O Concurso Nacional de Arquitetura Paisagística para o planejamento de Palmas, no estado do Tocantins, realizado em 1992, configurou um momento importante na história dos concursos pela sua temática - o planejamento de uma capital, centrado em seus aspectos paisagísticos - mas que parece não ter mobilizado a mídia especializada e a crítica. O evento, que premiou o trabalho do carioca Fernando Acylino teve pouca divulgação.



Palmas: projeto vencedor de Fernando Acylino ( fig.167)

No concurso para a Faculdade de Medicina de Botucatu, também em 1992, foi declarado vencedor o projeto da equipe de Claudio Libeskind, entre as 64 propostas apresentadas.



Botucatu: projeto vencedor de Libeskind ( fig. 168)

Ainda em 1992, o concurso para um edifício de laboratórios para a Faculdade de Arquitetura da USP, conhecido como Concursos para o Anexo da FAU, restrito aos professores da instituição, com 17 equipes participantes, premiou o projeto do professor Gian Carlo Gasperini.



Anexo da FAUUSP – Projeto vencedor ( fig.169)

No mesmo ano 19 equipes participaram do concurso para escolha da sede do conselho Regional de contabilidade de São Paulo que premiou o projeto do escritório Amá & Barbosa.



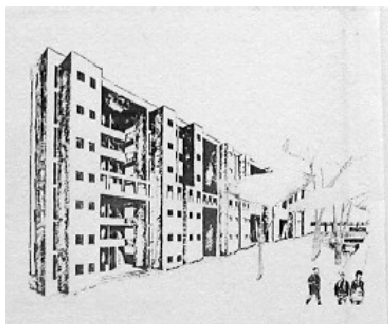
CRQ: projeto vencedor de Amá & Barbosa Arquitetos Associados ( fig. 170)

Assim como São Paulo, a cidade do Rio de Janeiro também passou por uma fase de diversos concursos realizados pelo poder público. Em 1994, sob a coordenação do IPLANRIO, convocou-se o IAB para a organização do concurso Rio Cidade, que contemplaria 17 corredores da cidade. Inscreveram-se 42 equipes que deveriam ser obrigatoriamente multidisciplinares, formadas por engenheiros de tráfego, paisagistas, designers e lideradas por arquiteto. O júri selecionou 17 equipes que, numa segunda etapa foram alocadas pela prefeitura nas diversas áreas de intervenção. A experiência do concurso foi documentada em livro datado de 1996.



Proposta implantada no Centro: Taulois & Taulois Arquitetura ( fig.171)

Em 1994, o concurso “Habitar com o Ambiente”, realizado pela CDHU em Itatiba (SP), contou com 46 participantes e o júri declarou vencedor o projeto de autoria do Grupo Itapeti dos arquitetos José Luis Tabith e Carlos Eduardo Bianchini. Este concurso apresentou a peculiaridade da mudança do local do projeto, originalmente na cidade de Embú, durante seu desenvolvimento. E, como parecia já acenar esta mudança, o edifício não foi construído.



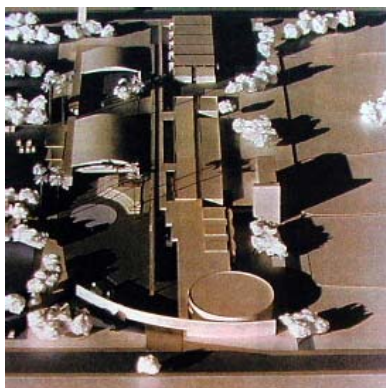
Projeto vencedor do Grupo Itapeti ( fig.172)

No ano seguinte (1995), mais um concurso realizado numa cidade vizinha à São Paulo, o Concurso para o Centro Cultural Quarteirão das Artes, em Diadema, resultaria em mais um evento com premiados, porém sem chegar à construção do edifício proposto. Com 81 equipes participantes, foi declarado vencedor o projeto de Roberto Amá, José Roberto Ferro e Inez Hernandes.



*Projeto vencedor da equipe de Roberto Amá ( fig.173)*

Em 1996, o Concurso de Anteprojetos para o 1º Centro de Formação Profissional, Promoção Social e Desenvolvimento Rural - SENAR em Ribeirão Preto (SP), com mais de 100 equipes concorrentes, teve como vencedor o projeto apresentado por Leonardo Tossiaki Oba .



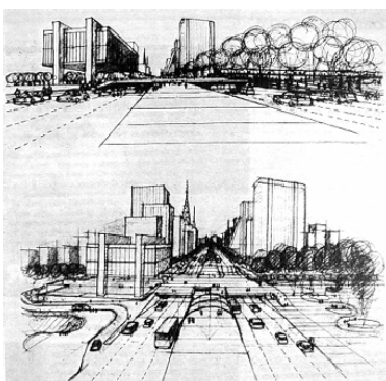
*SENAR - Projeto vencedor de Leonardo Oba ( fig.174)*

Concursos realizados na Capital Federal, sempre causaram interesse, pelo debate sempre atual dos rumos da cidade, e em 1996, o assunto volta à tona com a realização do Concurso para o Edifício Sede do Crea DF, no qual 34 trabalhos foram submetidos ao júri que escolheu o projeto da equipe do arquiteto Paulo Zimbres como vencedor.



*CREA DF - Projeto vencedor de Paulo Zimbres ( fig.175)*

A cidade de São Paulo acolheu vários eventos na segunda metade da década de 90, na sua maioria concursos de idéias, de caráter urbano. Deste período podemos destacar o Concurso de Idéias para a Revitalização da Avenida Paulista, realizado em 1996, com 76 inscritos e que premiou o projeto de José Magalhães Jr. No ano seguinte a prefeitura, SEHAB, IAB, Procentro, Viva o Centro e RFFSA promoveram o concurso de Ideais para Revitalização do Centro de São Paulo, que teve 68 propostas entregues e foi vencido pela equipe do arquiteto João Batista Martinez Correia. Também em 1997, a prefeitura, através de suas administrações regionais promoveu o "São Paulo Eu te Amo", com 20 concursos para áreas pontuais da cidade, nos quais 242 trabalhos foram inscritos. Infelizmente estes eventos tiveram cunho muito propagandístico e com fins políticos. A maior parte das iniciativas se dissolveram, sem resultados concretos.



*Revitalização da Av. Paulista – projeto de José Magalhães Jr. ( fig.176)*

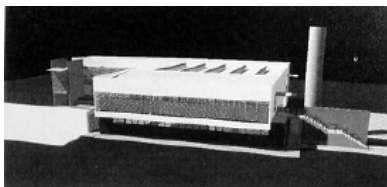


*Revitalização do Centro – projeto de João Batista M. Correia (fig.177)*



*SP Eu Te Amo – Regional Penha: Lílian e Renato Dal Pian ( fig.178)*

No final de 1997 foi realizado um concurso nacional com a intenção de formar um “banco de projetos escolares”, objetivando a seleção de estudos para escolas de 1º grau com características tais que pudessem ser implantados em diversos terrenos do estado, promovido pela Secretaria da Educação, FDE (Fundação para o Desenvolvimento da Educação) e IAB. O júri declarou vencedor o projeto do arquiteto Givaldo Luiz Medeiros ente as 140 propostas apresentadas.



*FDE - Projeto vencedor de Givaldo Medeiros ( fig.179)*

No final de 1997 foi realizado o concurso para Reciclagem do Prédio da Agência Central dos Correios, no Vale do Anhangabaú, em São Paulo. Realizado em duas etapas, teve 172 inscritos e premiou, entre os 5 classificados para a segunda fase, o projeto da equipe de jovens arquitetos formados pela FAUUSP: Ana Paula Pontes, Catherine Otondo, Cristiane Muniz, Fabio Valentim, Fernanda Bárbara e Fernando Viegas, do UNA Arquitetos.



*Correios – projeto vencedor do UNA Arquitetos ( fig.180)*

Também neste ano, 59 trabalhos se inscreveram para o concurso que escolheria o projeto para a nova sede da FAPESP. O processo, também realizado em duas etapas, teve como vencedor o projeto da equipe do arquiteto Hector Vigliecca.



*FAPESP – Projeto vencedor de Hector Vigliecca ( fig.181)*

Com 85 inscritos, o concurso para escolha do plano diretor de restauração do edifício da Faculdade de Medicina da USP, no Bairro de Pinheiros, São Paulo, premiou o trabalho dos arquitetos Marcelo Morettin, Vinícius Andrade, Lua Nitsche e José Eduardo dos Santos.



*Faculdade de Medicina da USP – projeto vencedor ( fig.182)*

De temática singular foi o concurso para a Marina de São Sebastião (1998), cujo escopo previa a implantação de uma Marina no município com o objetivo de revitalizar seu centro histórico. Entre as 132 propostas apresentadas, número alto se considerarmos a complexidade do projeto que envolvia a solução de questões urbanísticas, ambientais e de patrimônio histórico, saiu vencedora a equipe de José Magalhães Jr., José Francisco Xavier Magalhães e Cláudio Reuss.



*Marina de São Sebastião – projeto vencedor ( fig.183)*

No ano seguinte dois ambiciosos concursos foram realizados na cidade de São Paulo. O concurso para o plano diretor de ocupação do complexo prisional do Carandiru, na cidade de São Paulo, que objetivava organizar e distribuir na área, usos exclusivamente de lazer, cultural e serviços públicos, foi vencido pelo escritório Aflalo & Gasperini. Outro evento foi o concurso de ideais para a seleção de diretrizes para as marginais dentro dos limites do município de São Paulo, que contou com 21 inscritos e teve como vencedor o projeto do arquitetos Bruno Padovano.



*Carandiru – Projeto de Aflalo & Gasperini ( fig.184)*



*Marginais – projeto da equipe de Bruno Padovano. ( fig.185)*



No final desta década, foi realizado o concurso para escolha do Anteprojeto para Edifício Patrimonial do Confea, Brasília (1999). Este concurso para um edifício de escritórios recebeu 184 projetos e foi declarado vencedor o projeto de José Eduardo Guimarães. Seu resultado causou polêmica, pois alguns participantes consideraram que o vencedor não atenderia às condições impostas pelo termo de referência, o que resultou em vários recursos.



*Projeto vencedor de José Eduardo Guimarães (fig.186)*

No mesmo ano uma concorrência do tipo *técnica x preço* envolveu 12 escritórios paulistanos para a elaboração do projeto para a sede do Conselho Regional de Química. Saiu vencedora a equipe do escritório de Sérgio Teperman.



*Conselho Regional de Química – projeto de Sergio Teperman ( fig.187)*

Em 2000, o concurso para a nova estação de trens de caráter intermodal da Supervia no Bairro de São Cristóvão (RJ) premiou o projeto de Mário Biselli e José Paulo de Bem. No mesmo ano, 93 propostas disputaram o concurso de idéias para o Memorial do Imigrante em São Paulo, evento que premiou o projeto de Marcos Cartum e Luiz Vallandro Keating.



*Supervia: projeto vencedor de Mario Biselli ( fig.188)*



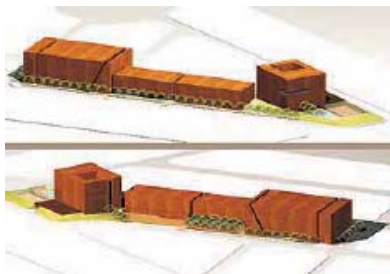
Memorial do Imigrante: projeto vencedor de Cartum e Keating ( fig.189)

Ainda em 2000 foi realizado um concurso para a requalificação de 3 áreas específicas da cidade de Goiânia. Saiu vencedora em todas as áreas a equipe dos arquitetos mineiros Alexandre Brasil, André Oliveira, Carlos Alberto Maciel e Danilo Macedo.



Goiânia: projeto vencedor de Brasil, Oliveira, Maciel e Macedo. ( fig.190)

No ano seguinte o 4º Prêmio Usiminas de Arquitetura em Aço contou com 596 inscrições e a participação de arquitetos de vários estados brasileiros. Esta foi a primeira versão do prêmio em âmbito nacional, e trouxe como tema o projeto do Centro de Arte do Grupo Corpo, na cidade de Nova Lima, região metropolitana de Belo Horizonte. O evento, realizado em duas etapas, premiou o projeto da equipe mineira capitaneada por Alexandre Brasil Garcia e Éolo Maia.



Usiminas: Éolo Maia e Alexandre Brasil Garcia.( fig.191)

Realizado em 2001, o concurso privado para o Museu de Arte Contemporânea da USP causou polêmica, pois colocou em questão a legitimidade de uma instituição subordinada à esfera pública promover um concurso privado. Vale lembrar que o mesmo tipo de procedimento foi realizado para o concurso do MUBE (Museu Brasileiro da Escultura - 1987), vencido por Paulo Mendes da Rocha, no qual uma Associação de Amigos “patrocinou” um concurso privado, num terreno público e com fundos conseguidos a partir da política de beneficiamento de impostos para fins culturais - o que também configura dinheiro público - sem causar tamanha indignação. Bernard Tschumi foi declarado vencedor derrotando os projetos de Arata Isozaki, Eduardo de Almeida e Paulo Mendes da Rocha.



MAC USP: projeto vencedor de Bernard Tshumi ( fig.192)

Nos primeiros anos do novo século, uma série de concursos para as sedes regionais do CREA se sucederam. Em 2001, o concurso para a sede do Espírito Santo, em Vila Velha, premiou o projeto da equipe de André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília e Humberto Hermeto.



CREA Espírito Santo - projeto vencedor ( fig.193)

Em 2002 o concurso para a Escola Superior de Advocacia do Rio Grande do Norte em Natal, com 8 concorrentes, premiou vencedor com o projeto de Nilberto Gomes e Isabel Amaral.



ESA Rio Grande do Norte : projeto vencedor ( fig.194)

No mesmo ano o Concurso para Reversão Urbana do Largo da Batata em São Paulo premiaria com o 1º lugar, entre 42 propostas, o projeto da equipe do arquiteto Tito Livio Frascino. Santa Catarina também seria alvo de propostas de requalificação, no concurso para a área central de Rio do Sul, evento que premiou a equipe de Leticia Rodrigues. Ainda em 2002 e com temática similar o Concurso para Transformação Urbanístico - Arquitetônica e Estrutural para o Centro Histórico de Sumaré, São Paulo, premiou o arquiteto Hector Vigliecca Gani com o primeiro lugar.



Largo da Batata: projeto vencedor de Tito Livio Frascino ( fig.195)

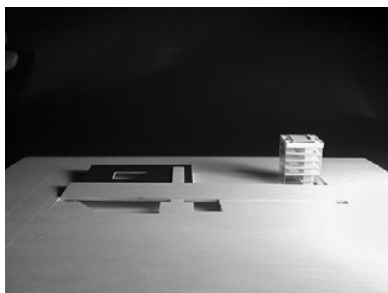


Rio do Sul: projeto vencedor da 3C Arquitetura ( fig. 196)



Sumaré: projeto vencedor de Vigliecca ( fig. 197)

Também em 2002, o Concurso Nacional de Idéias para o Memorial à República em Piracicaba, premiou a equipe de Eduardo Ferroni, Álvaro Puntoni, Ângelo Bucci, Ciro Miguel, Pablo Hereñú e Paula Cardoso. No mesmo ano o UNA Arquitetos venceria novamente um evento de porte, para o Teatro Laboratório de Artes Cênicas e Corporais da Unicamp em Campinas.



Memorial à Republica – equipe de Álvaro Puntoni ( fig.198)



Teatro da Unicamp - projeto vencedor do UNA Arquitetos ( fig.199)

No ano seguinte, a cidade de Campinas promoveria outro evento, o Concurso Público Nacional de Idéias para Requalificação Arquitetônica do 1º Reservatório de Água Potável - SANASA, premiando o trabalho dos arquitetos paulistanos Lílian e Renato Dal Pian.



SANASA: projeto vencedor de Dal Pian Arquitetura ( fig.200)

Em São Paulo foi promovido o concurso público para modernização do Conjunto Desportivo do Ibirapuera vencido pela equipe do arquiteto Hector Vigliecca.



Ibirapuera: projeto vencedor da equipe de Vigliecca (fig.201)

Também em 2003 o Concurso Nacional para Sede do Diretório Estadual do Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB, em Porto Alegre, recebeu 46 projetos e foi vencido pela equipe dos arquitetos Cesar Dorfman, Carlos Fraga, Andreoni Prudêncio e Rodrigo A. Barbieri. Porto Alegre também seria palco, no mesmo ano, do Concurso Nacional de Anteprojetos para Reabilitação do Antigo Mercado Público de Itaqui, com 33 trabalhos concorrentes, e do qual saiu vencedora a equipe da gaúcha Nathalia Cantergiani de Oliveira.



*PMDB - projeto vencedor ( fig.202)*

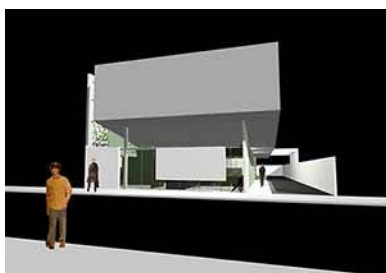


*Mercado de Itaqui - projeto vencedor ( fig.203)*

Mais 2 concursos para sedes do CREA foram realizados em 2003 no estado do Paraná, nas cidades de Maringá e Apucarana, ambos vencidos pelos arquitetos Emerson José Vidigal, Fábio Domingos Batista e Ricardo Polucha.



*CREA Maringá - projeto vencedor (fig.204)*



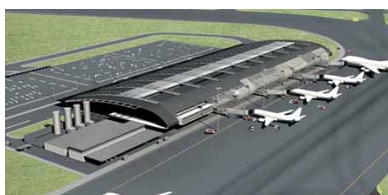
*CREA Apucarana - projeto vencedor (fig.205)*

No mesmo ano, o Concurso Público Nacional de Propostas para Santana de Parnaíba São Paulo premiou a equipe mineira de André Luiz Prado e Bruno Santa Cecília.



*Santa de Parnaíba: projeto vencedor (fig.206)*

Em 2004 o Concurso Público de Arquitetura para o Aeroporto Internacional de Florianópolis, Santa Catarina, evento realizado em duas etapas, premiou o projeto dos arquitetos paulistanos Mário Biselli e Guilherme Motta.



*Aeroporto de Florianópolis: projeto vencedor (fig.207)*

Também neste ano um concurso nacional escolheria o projeto do paulistano Paulo Massao Moreira Shibuya para o Anexo do Museu do Ouro Sabará, Minas Gerais.



*Museu do Ouro - projeto vencedor (fig.208)*

Em 2004 a prefeitura de São Paulo promoveu, juntamente com a COHAB, o Concurso HabitaSampa cuja intenção era o desenvolvimento de 2 conjuntos para Locação Social , o Conjunto Assembléia , que contou com a participação de 55 equipes e foi vencido pelos arquitetos Marcelo Morettin e Vinicius Andrade e o Conjunto Cônego Vicente M. Marino com a participação de 33 equipes e vencido pelos arquitetos Juliana Corradini e José Alves.



*Projeto vencedor - Conjunto Assembléia ( fig.209)*



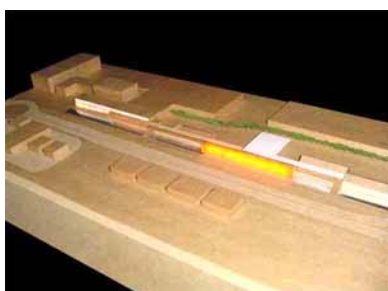
*Projeto vencedor - Cônego Vicente Marino ( fig.210)*

Outra iniciativa do poder público paulistano foi a realização, ainda em 2004, do concurso Bairro Novo, que tinha como escopo o desenho urbano para uma área de aproximadamente 1.200.000 m<sup>2</sup> no Bairro da Água Branca. Entre as 60 propostas desenvolvidas, foi escolhida vencedora a da equipe dos arquitetos Euclides Oliveira, Carolina de Carvalho e Dante Furlan.



*Bairro Novo - projeto vencedor ( fig.211)*

Também em 2004 o concurso para a recuperação da Estação Ferroviária de Araras para implantação de um Centro Cultural foi vencido pelos paulistanos Bruno Vitorino, André Dantas, André Luque, Fernando Botton e Renato Dala Marta.



*Estação de Araras - projeto vencedor ( fig.212)*

No mesmo período a cidade de Niterói promoveu um concurso para requalificação urbanística, o Piratininga Acessível, que reuniu 16 propostas e premiou o trabalho do arquiteto Glauco Lima Lobato . Na cidade do Rio de Janeiro, outro evento previa o tratamento acústico e paisagístico do Elevado da Perimetral, evento com apenas 5 equipes participantes que teve como vencedora a equipe dos arquitetos Ricardo Kawamoto, Elaine Condor e Márcio Leite.



*Piratininga Acessível - projeto vencedor ( fig.213)*



Elevado da Perimetral - projeto vencedor ( fig.214)

De temática semelhante foi o concurso para Valorização da Paisagem Urbana de Santa Tereza, em Porto Alegre, que teve 33 propostas entregues e premiou o trabalho da equipe do gaúcho Gabriel Cruz Grandó.



Santa Tereza - projeto vencedor ( fig.215)

Dois concursos em duas etapas aconteceram em 2004, para Complexo de Desporto e Lazer da Unisinos e para a sede da FAPERGS, ambos em Porto Alegre. Do primeiro, saiu vencedor o gaúcho Cesar Dorfman e do segundo a equipe paulistana liderada por Mario Biselli.



Unisinos - projeto vencedor ( fig.216)



FAPERGS - projeto vencedor ( fig.217)

Ano profícuo em eventos, 2004 abrigou ainda o concurso para a Sede do Conselho Regional de Medicina de Minas Gerais em Belo Horizonte, concurso privado no qual, dos 6 escritórios convidados saiu vencedor o projeto de Jô Vasconcellos e Sérgio Ricardo Palhares. Em outro evento foi escolhido entre as expressiva marca de 135 concorrentes, o projeto do arquiteto curitibano Emerson Vidigal, para a Sede da Procuradoria Geral da República em Porto Alegre.





*CRM MG - projeto vencedor ( fig.218)*



*Procuradoria Geral da República - projeto vencedor ( fig.219)*

Em 2005, prevaleceram eventos de grande porte, com objetos complexos que exigiram muito dos envolvidos nos processos. São eventos contemporâneos ao concurso para o Museu da Tolerância da USP em São Paulo. O mais peculiar deste conjunto foi o concurso para Habitação Popular no Estado do Amazonas, com 26 participantes e que premiou a equipe de Santa Catarina formada pelos arquitetos José Otavio Sorato, Gustavo Braz e Fábio M. Gonçalves.



*Habitação em Manaus - projeto vencedor (fig.220)*

De temática também peculiar - adaptação e ampliação de espaços num edifício existente - o concurso para a Sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais em Belo Horizonte, contou com 54 participantes e elegeu vencedora a equipe de mineira formada por Carlos Maia, David Mosqueira, Débora Vieira, Eduardo França, Fernando Lara, Humberto Hermeto e Igor Macedo .



*Sinfônica de Minas Gerais: projeto vencedor (fig.221)*

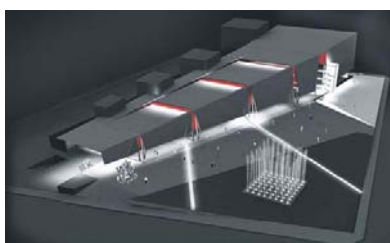
O concurso para o anteprojeto de reforma e ampliação do centro administrativo da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, em Porto Alegre, recebeu 37 propostas e premiou a

equipe dos arquitetos Enrique Hugo Brena, Michel de A. Mittmann, André L. de Oliveira, Maurício P. Holler, Eduardo M. Ferreira e Milena Skalee.



*Projeto vencedor - Unisinos (fig.222)*

Já no final de 2005, dois eventos encerram este percurso. O concurso para o Teatro de Natal, com 87 participantes e vencido pelos arquitetos Mario Biselli e Guilherme L. Motta e o Concurso para a Sede da Petrobras em Vitória, evento em duas etapas, que teve 131 trabalhos inscritos e premiou, entre os 5 classificados para a segunda fase, o projeto do arquiteto Sidonio Porto. Este último causou polêmica devido ao recurso impetrado pelos demais classificados, que alegaram favorecimentos ao vencedor e discrepâncias em relação aos critérios de julgamento.



*Teatro de Natal - projeto vencedor (fig.223)*

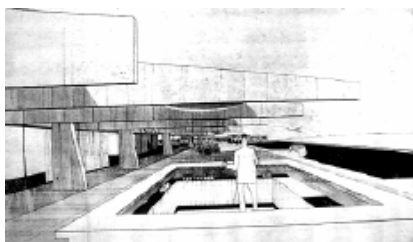


*Petrobrás – projeto vencedor (fig.224)*

## **6.2 Linguagem – Aspectos da representação**

A segunda abordagem deste capítulo trata especificamente das questões de representação e linguagem, destacando características peculiares de alguns dos projetos premiados no decorrer desta trajetória.

Nos anos 60 e 70, o predomínio era de desenhos feitos à mão, quase sempre monocromáticos. De certa forma, havia uma certa homogeneidade nas apresentações de projeto, que usualmente lançavam mão de perspectivas e maquetes para transmitir a volumetria dos projetos.

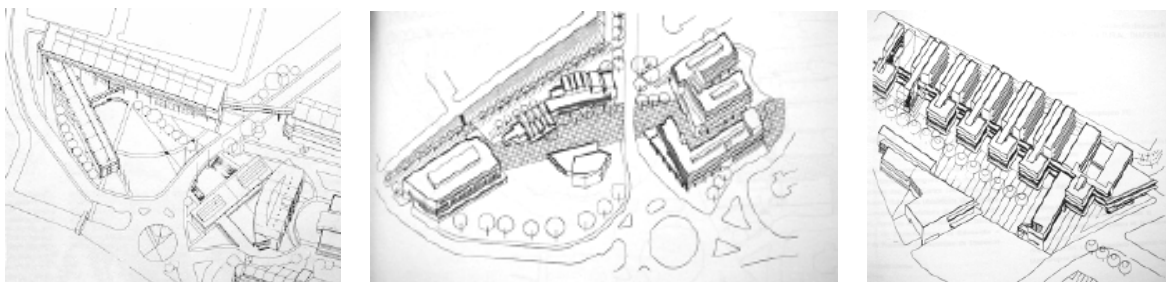


1963 *Clube da Orla*: Israel Sancovski e Jerônimo B. Esteves ( fig.225)



1969 *Biblioteca Central em Salvador* : Enrique Alvarez ( fig.226)

A partir dos anos 80, ainda que timidamente, algumas mudanças de expressão vão se configurando, como a confecção de maquetes mais elaboradas e a utilização mais corriqueira de técnicas fotográficas. Porém a tríade desenhos técnicos, perspectivas e maquete continua a ser a alternativa padrão dos autores. Já na década de 90, assistimos a um processo mais incisivo, com a inclusão, pouco a pouco, da influência da computação gráfica. O concurso de Sevilha delinea esta transição na linguagem gráfica, sobretudo no sentido do instrumental.

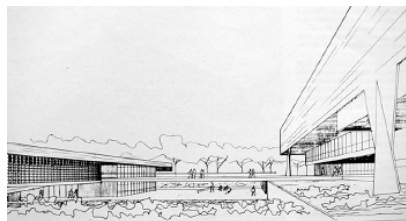
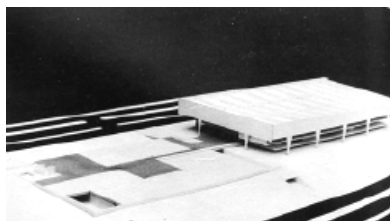


1992 - *Faculdade de Medicina de Botucatu*: Projeto vencedor de Claudio Libeskind; 2º lugar – Núcleo de arquitetura : Luciano Margoto, Marcelo Ursini , Sergio Salles e Henrique Fina; 3º lugar – NPC. Interessante a opção, nos três premiados, pelas perspectivas axonométricas para representar o conjunto edificado. (fig.227)

Em 1992, no concurso para o Anexo da FAU USP, percebemos a prevalência de maquetes e desenhos à mão, em apresentações muito características da escola.

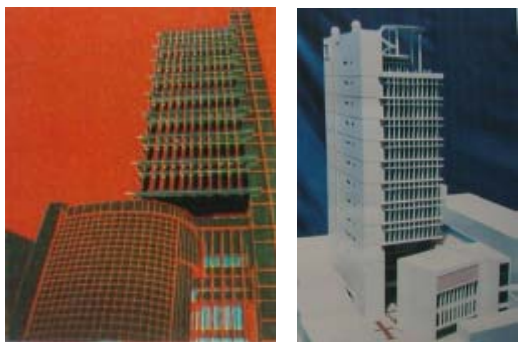


*Anexo da FAU USP – Projct vencedor* ( fig.228)

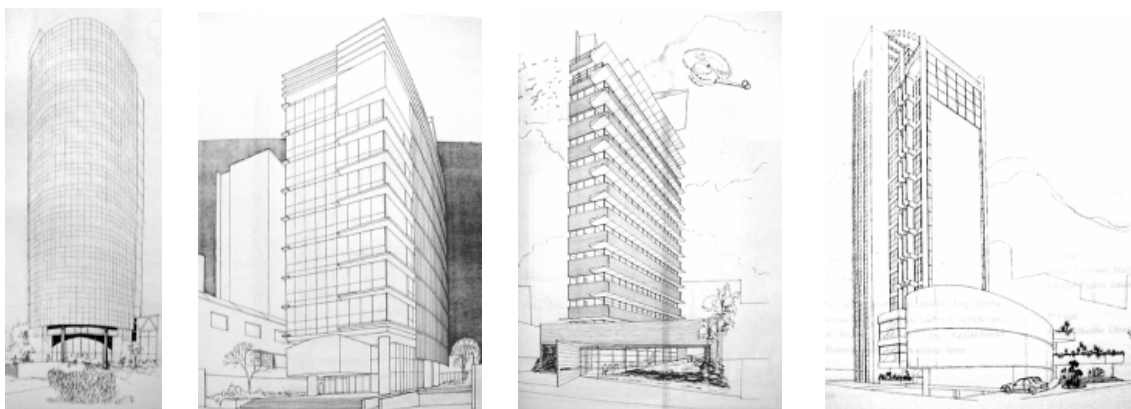


*Arnaldo Martino e Lucio Gomes Machado* ( fig.229)

No período imediatamente posterior a Sevilha percebe-se um aumento crescente no porte dos eventos. O investimento na apresentação dos trabalhos também é marcante. As perspectivas "a traço" vão cedendo lugar a maquetes eletrônicas. Se em Sevilha, o uso desenho no computador era mínimo, sua utilização vai aumentando consideravelmente no decorrer da década. Um exemplo interessante deste período é o concurso para o Conselho Regional de Contabilidade em São Paulo, realizado em 1992. O projeto vencedor já se aventurava na computação eletrônica, enquanto todos os demais mencionados apostavam na "tradicional" perspectiva a traço.



Vencedor: Amá & Barbosa Arquitetos Associados ( fig.230)



Menções Honrosas: projetos de Rino Levi Arquitetos Associados, Projeto Paulista de Arquitetura, Valério Pietraróia e Marco Antonio Bambicini (fig.231)

Já em 1997, é interessante perceber entre os finalistas do concurso para Revitalização do edifício dos Correios, no centro de São Paulo, como cada equipe se apropriou de uma linguagem característica para mostrar o mesmo espaço - o grande vão central – de importância fundamental para o projeto.



1º lugar : UNA Arquitetos



2º lugar : Fábio Penteadó



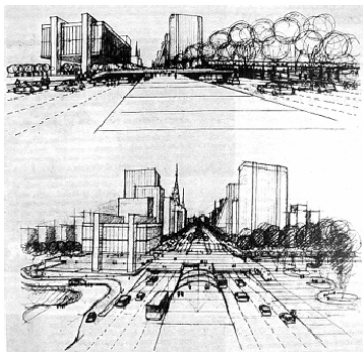
3º lugar: Magalhães e Figueroa (fig.232)

Em evento muito próximo, também em duas fases, o concurso para a sede da Fapesp, o arquiteto Hector Viglicca apresentou um interessante discurso focado na questão da estratégia de ocupação do terreno. O projeto vencedor apresenta um partido forte que trabalha com conceitos opostos no mesmo conjunto, fracionando a área em duas partes e posicionando o edifício como elemento divisório entre o árido e o arborizado; o opaco e transparente. Este conceito é muito forte na apresentação organizada pelo arquiteto.



FAPESP ( fig.233)

Neste primeiro lote de projetos percebe-se a importância da imagem global, da totalidade representada pela perspectiva que já vai sendo substituída pela maquete eletrônica. Por outro lado, nos projetos de desenho urbano esta totalidade não é tão possível – os projetos se demonstram sobretudo a partir de grandes esquemas em plantas e abusam de croquis junto aos textos.



Final dos anos 90: Revitalização da Av. Paulista , do Centro de São Paulo e Marginais (fig.234)



(fig.235)

*Marina de São Sebastião de José Magalhães Junior e Carandiru de Roberto Aflalo. Ambos de 1998.*

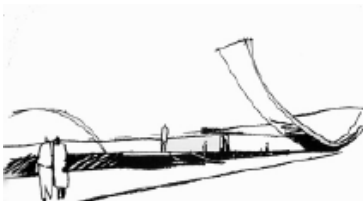
No concurso para o Memorial do Imigrante em São Paulo, no ano 2000, interessante pelo caráter de monumento, os concorrentes poderiam optar por uma gama de opções de partido muito grande. Esta diversidade se refletiu na apresentação dos trabalhos.



1° lugar: o croqui singelo



2° lugar: imagem fragmentada, desconstruída, de difícil de leitura



3° lugar: o gesto (fig.236)

Neste período de transição de linguagem, nem todas as experiências foram bem sucedidas. Como exemplo, podemos observar a tentativa de mixar o croqui à mão livre com ferramentas digitais, realizada pelo vencedor do concurso para o centro de Goiânia.



*Croquis mesclados a tratamento no computador, nem sempre com bons resultados. (fig.237)*

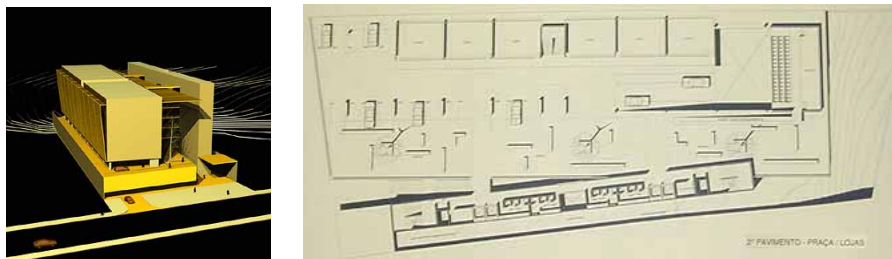
Linguagem consolidada e já acessível a maioria dos competidores, maquetes eletrônicas são elementos praticamente obrigatórios no começo deste novo século. Em 2001, o concurso para

a Nova sede do CREA em Vila Velha premiou o projeto da equipe de André Prado, Bruno Santa Cecília e Humberto Hermeto. Os desenhos da equipe são muito expressivos e vale destacar o tratamento dado às elevações e cortes, com peso gráfico exagerado e muitos efeitos (tratadas como imagem), enquanto as plantas seguem mais tradicionais e informativas.



CREA Vila Velha: a elevação frontal é gerada a partir da maquete eletrônica (fig.238)

O 2º lugar neste mesmo concurso, de Nonato Veloso, merece um olhar pela coerência das apresentações do autor. Lembraremos de Sevilha e veremos a seguir outros projetos premiados do arquiteto, nos quais este utiliza de linguagem semelhante. São desenhos sucintos, quase sempre monocromáticos e maquetes volumétricas com grande força nos planos e volumes.



Nonato Veloso – perspectiva e planta. Volumetria forte e desenhos simples, mas expressivos. (fig.239)

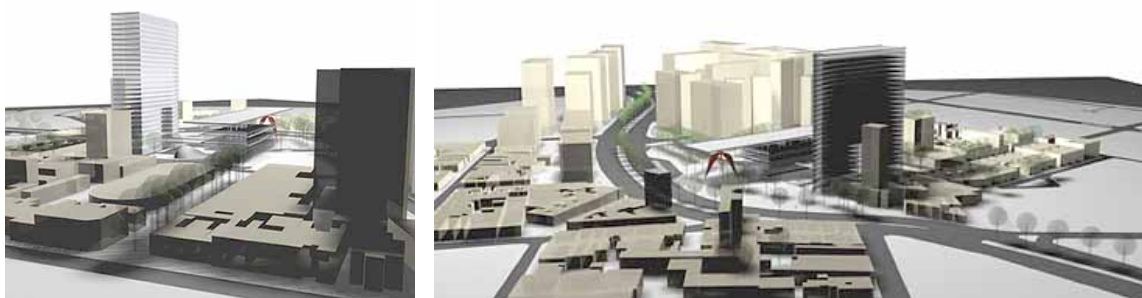
Os concursos de reabilitação urbana merecem uma atenção destacada pela quantidade de informações nos memoriais e pelo papel descritivo – ilustrativo dos desenhos. No concurso para a Orla da Praia de Itaparica e Itapoá em Vila Velha (2001), o trabalho vencedor da equipe de Augusto Alvarenga apresenta um interessante conjunto de croquis e maquetes eletrônicas.



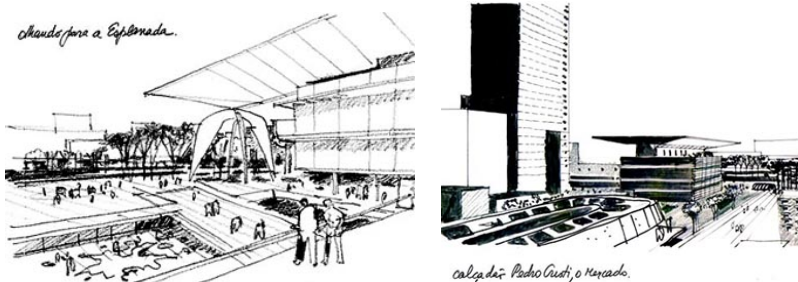
Desenhos mais humanizados para dar destaque à ocupação dos espaços em contraponto com a maquete eletrônica que mostra a estrutura proposta par aos quiosques. (fig.240)

Em 2001, o Concurso para o Largo da Batata em São Paulo premiou com o 1º lugar o projeto de Tito Livio Frascino. O projeto vencedor é apresentado com textos descritivos e ricos em

pormenores acompanhados de muitos croquis. Com poucos desenhos técnicos a prevalência é de imagens. O grande elemento formal que sustenta a grande marquise é elemento chave do discurso e aparece em maquetes eletrônicas renderizadas e em croquis mais expressivos.

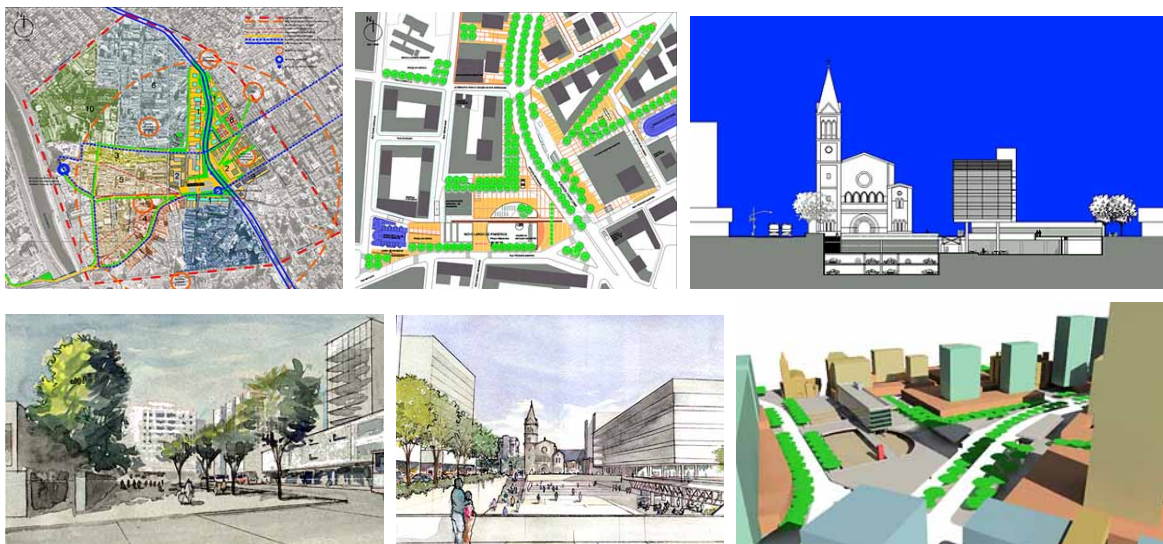


Vistas renderizadas



O mesmo elemento aparece também nos croquis (fig.241)

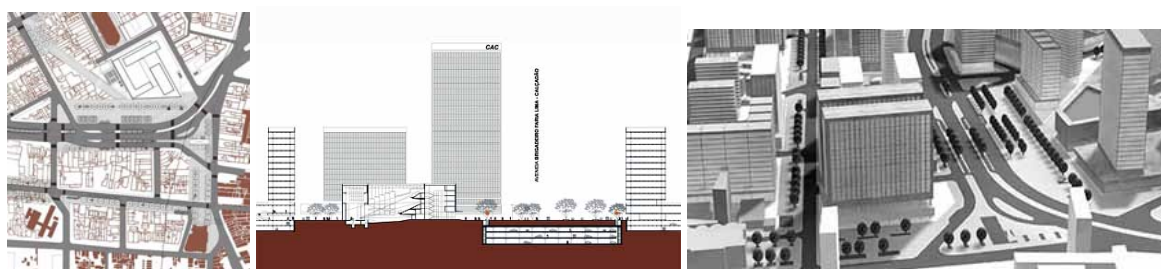
O 2º prêmio, da equipe paulistana de Maria do Carmo Vilarino faz uma apresentação bastante organizada. Planos bem detalhados e cortes muito técnicos se contrapõem a croquis humanizados de pormenores do projeto.



Plantas, cortes e croquis de pormenores do projeto – interessante a opção da perspectiva renderizada para aspectos mais globais – de linguagem semelhante à usada nos planos. (fig.242)

O 3º Prêmio da também paulista equipe de Luis Espallargas Gimenez faz uma apresentação ainda mais sóbria baseada em plantas, cortes e maquete eletrônica.





Desenhos de apresentação da equipe (fig.243)

Ainda em 2002 o concurso para transformação do centro de Sumaré premiou vencedor o arquiteto Hector Vigliecca. O projeto, apresentado com habilidade e experiência, retoma a questão da estratégia de ocupação, elemento recorrente no discurso do arquiteto.



Conceituação geral – plano e maquete. Esquemas explicativos das diretrizes de projeto.



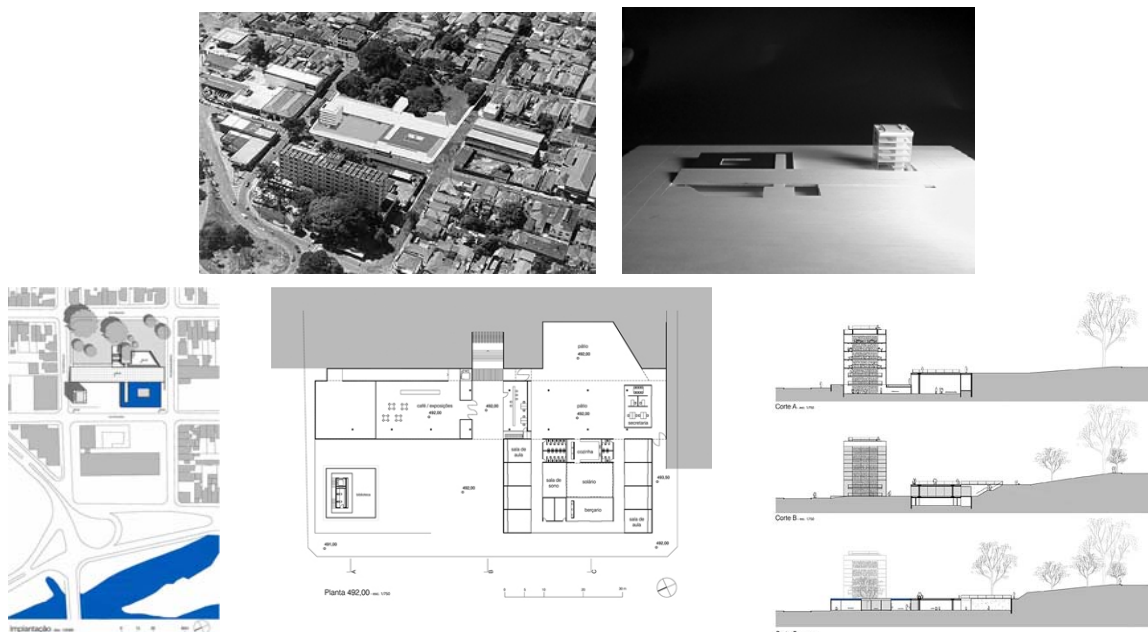
Os pormenores do projeto são explicados sempre acompanhados de croquis e pequenas plantas. ( fig.244)

O projeto que obteve o 3º lugar, de Humberto Cerquera, merece destaque pelo caráter publicitário das imagens. Os desenhos de diagnósticos são tradicionais, muito explicativos, e recebem um tratamento gráfico à lápis que "humaniza" os desenhos. O contraponto acontece com as imagens renderizadas que abusam de efeitos visuais, bastante abstratas e estilizadas, com interessante inserção de textos ( mensagem) nas próprias imagens.

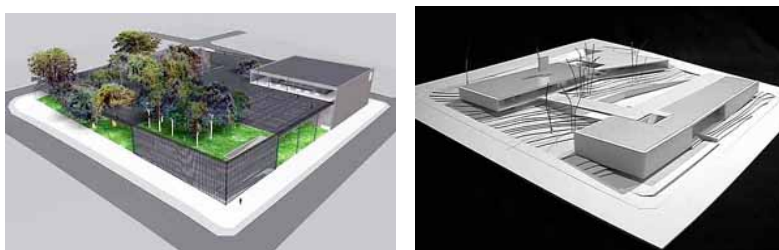


Sistema de áreas verdes e esquema viário: representação descritiva e tradicional. Maquete eletrônica: caráter publicitário das imagens – imagens e texto na mesma mensagem (fig. 245)

Ainda em 2002, o Concurso para o Memorial à República premiou a equipe de Álvaro Puntoni e Ângelo Bucci, autores do projeto de Sevilha. Os desenhos singelos são acompanhados de uma maquete sintética muito elegante e a apresentação não abusa de efeitos visuais. Neste evento, tanto o 2º como o 3º colocado, Keila Costa e Juliana Corradini respectivamente, usam linguagem semelhante para apresentar suas idéias. Vale lembrar que as 3 equipes são encabeçadas por ex-alunos da Universidade de São Paulo e, de certa forma, compartilham convicções de projeto e estratégias de apresentação.

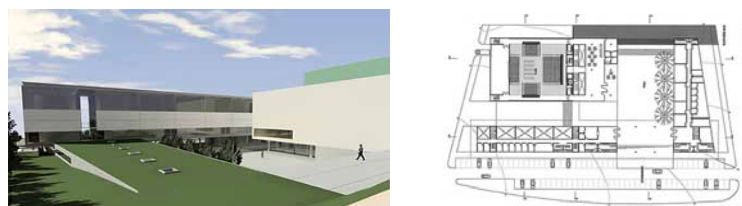


Desenhos sintéticos e limpos. A força da maquete no contexto da apresentação. ( fig. 246)



Visões do conjunto edificado: 2º e 3º lugares respectivamente. ( fig. 247)

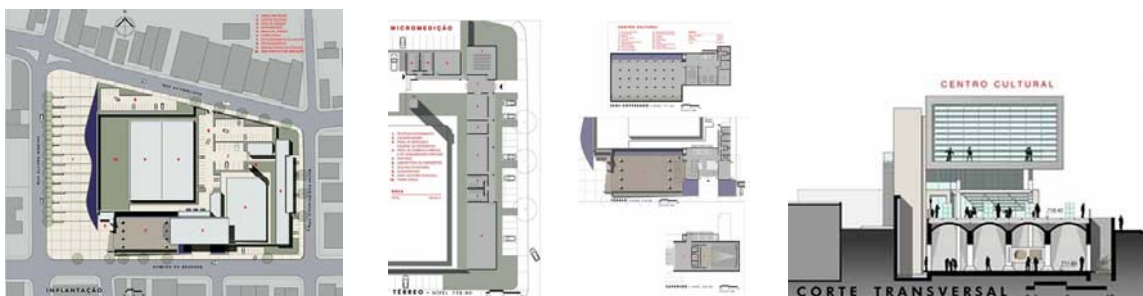
Neste mesmo ano o Concurso para o Teatro da Unicamp premiou o projeto de outra equipe encabeçada por ex alunos da FAUUSP, o UNA Arquitetos. As imagens renderizadas são simples, mas expressivas, os desenhos técnicos limpos e sem muitos detalhes. A apresentação aposta na síntese dos elementos e na força de poucas, mas bem elaboradas imagens.



Conjunto de desenhos coesos, característica dos arquitetos. ( fig. 248)



Novamente nos deparamos com um projeto da dupla Lílian e Renato Dal Pian, no Concurso para Requalificação do 1º Reservatório de Água em Campinas, realizado em 2003.

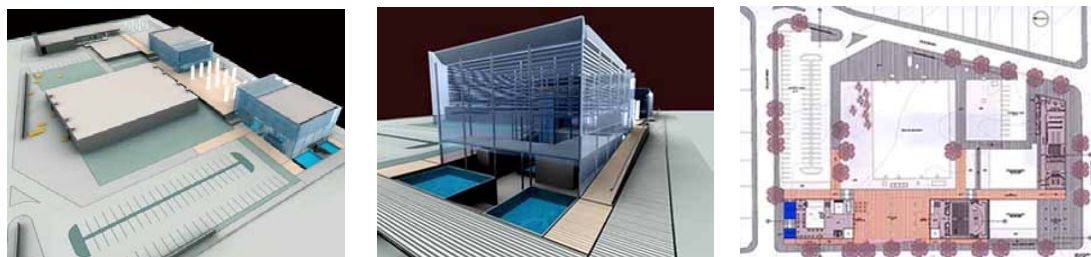


Conjunto de desenhos técnicos do projeto vencedor (fig.254)

Neste mesmo evento o 3º lugar ficou com a equipe de Cesar Shundi. Interessante o contraponto entre a maquete muito sintética, característica da equipe (como vimos no teatro da Unicamp) e a apresentação de croquis à mão livre, mais soltos e expressivos.



3º lugar: Maquetes sóbrias em contraponto com croquis mais expressivos ( fig.255)



Projeto classificado em 2º lugar de José Magalhães Jr. ( fig.256)



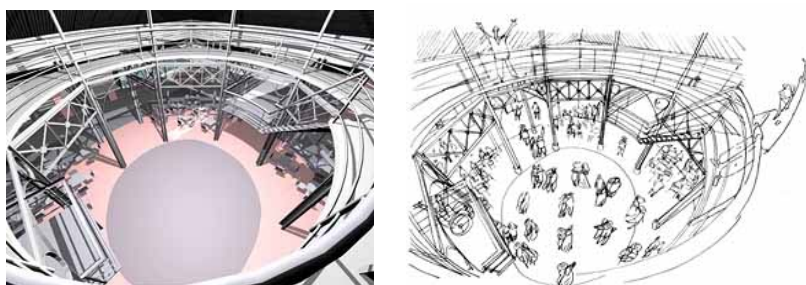
Menções : projetos das equipes de Hector Vigliecca; José Palma Sanhotene e Leandro Medrano (fig.256)

No concurso para a Sede do PMDB em Porto Alegre (2003) o projeto vencedor de Cesar Dorfman apresenta um conjunto de simulações tridimensionais com maquete eletrônica, inserção fotográfica e uma perspectiva à mão livre que retratam praticamente o mesmo ângulo do edifício.



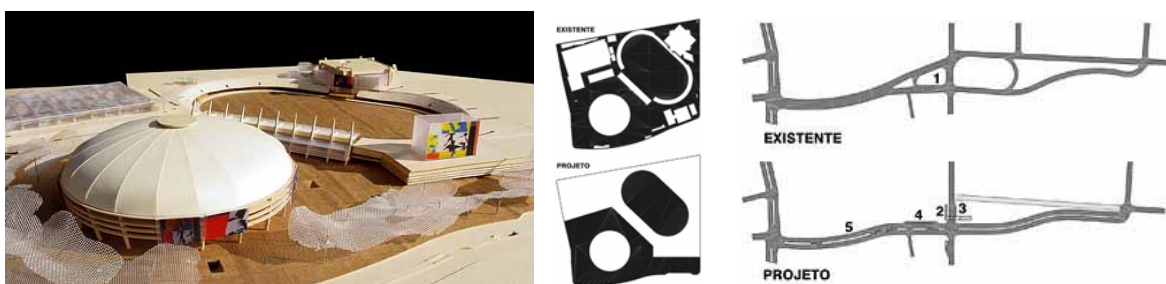
O mesmo ângulo do edifício com dois tratamentos gráficos distintos. ( fig.258)

No Concurso para Reabilitação do Antigo Mercado Público de Itaqui em Porto Alegre o projeto contemplado com o primeiro lugar de autoria de Nathalia de Oliveira apresentava um conjunto de desenhos no qual chama atenção os desenhos e maquetes eletrônicas que mostram os mesmos espaços do projeto.



Mesmo espaço, representações diferentes ( fig.259)

No concurso para modernização do Conjunto do Ibirapuera novamente nos deparamos com um projeto de Hector Vigliecca, apresentado com maquetes elaboradas, desenhos precisos e partido baseado nas estratégias de ocupação, acompanhado de esquemas explicativos. Nos demais premiados percebemos o mesmo cuidado com a apresentação dos espaços pormenorizados e da estratégia de intervenção, decorrentes do escopo específico do evento.



Maquete eletrônica e esquemas. ( fig.260)



2º Prêmio: Luciano Margotto, Marcelo Luiz Ursini e Sérgio Luiz Salles – Núcleo de Arquitetura ( fig.261)



3º Prêmio - Arquiteto: Francisco Spadoni ( fig.262)

Dois concursos para sedes do CREA foram realizados em 2003, para as cidades de Maringá e Apucarana. Ambos foram vencidos pela equipe dos arquitetos Emerson Vidigal, Fábio Batista e Ricardo Polucha. Chama a atenção na apresentação dos projetos da equipe que não existe uma fronteira bem definida entre o que seria simulação de computador e o desenho técnico em escala – codificado. Tudo é tratado como imagem, a linha desaparece.



CREA Maringá – projeto vencedor



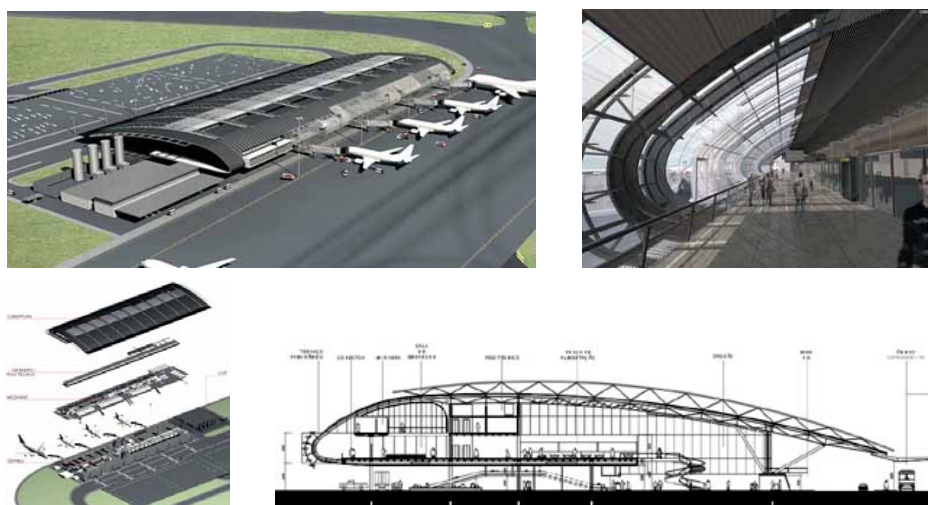
CREA Apucarana: projeto vencedor ( fig.263)

No concurso para requalificação de Santana de Parnaíba (2003) a equipe mineira de André Luiz Prado e Bruno Santa Cecília venceu a disputa apresentando um conjunto de desenhos que continha plantas, croquis gerais, vistas panorâmicas e um memorial acompanhado de croquis de pormenores, organização comum em concursos de desenho urbano.



Santana de Parnaíba - projeto vencedor: Planos gerais e vistas de pormenores ( fig.264)

No concurso para o Aeroporto Internacional de Florianópolis, o projeto vencedor de Mário Biselli é apresentado de maneira primorosa, desde sua conceituação até seus aspectos técnicos. O projeto de grande complexidade demandava um esforço concentrado na representação de suas características e exigia dos envolvidos um conhecimento técnico preciso. Neste caso, a realização do concurso em duas etapas permitiu que os finalistas se debruçassem com bastante profundidade na solução do projeto e isso transparece no resultado final apresentado. Neste tipo de concurso, a etapa final oferece um desafio diferente, pois não existe mais a necessidade de se sobressair diante de uma amostragem imensa de trabalhos, mas sim de mostrar conhecimento e capacidade profissional, portanto os aspectos técnicos ficam mais evidentes e ganham mais peso. Infelizmente os concursos de duas fases ainda são minoria no conjunto de eventos propostos.



Material desenvolvido pela equipe vencedora para a segunda fase do concurso. ( fig.265)

No concurso HabitaSampa, grande evento realizado pela prefeitura da cidade de São Paulo no ano de 2004, os vencedores do Conjunto Assembléia, os arquitetos Marcelo H. Morettin e Vinicius Andrade, apresentaram suas idéias com uma elegante maquete eletrônica, inserida no contexto urbano de maneira muito sutil, acompanhada de um conjunto de desenhos técnicos simples e limpos. A dupla Juliana Corradini e José Alves, vencedores do conjunto Cônego, apostou numa apresentação bastante peculiar. As perspectivas expressivas, quase toscas, intencionalmente elaboradas para valorizar o gesto arquitetônico. A opção gráfica destes é quase antagônica às imagens refinadas de Andrade e Morettin.

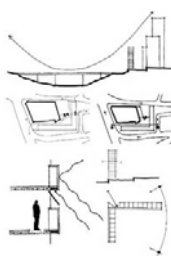


1° prêmio Assembléia – Andrade e Morettin ( fig.266)

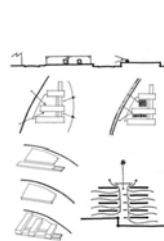
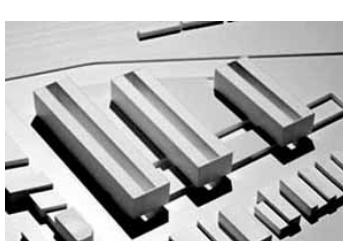


1º Prêmio Cônego Vicente M. Marino – Juliana Corradini e José Alves ( fig.267)

O UNA Arquitetos, segundo colocado em ambos os conjuntos, organizou sua apresentação de maneira simples e direta. Maquete volumétrica para evidenciar a inserção urbana dos conjuntos, esquemas e croquis para explicitar os aspectos geradores dos projetos, um conjunto de desenhos técnicos muito diretos e imagens de maquetes eletrônicas renderizadas com bastante destaque para as áreas de convívio dos conjuntos.

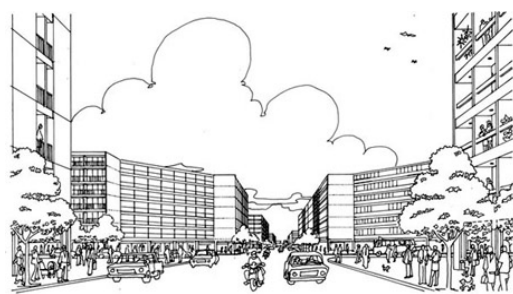


2º Prêmio Assembléia – UNA Arquitetos ( fig.268)



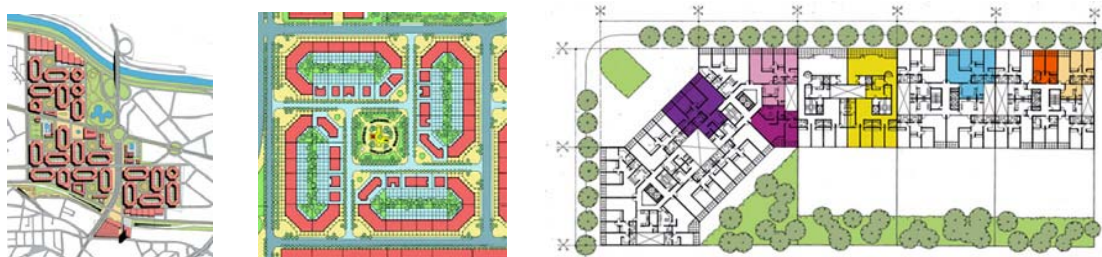
2º Prêmio Cônego Vicente M. Marino – UNA Arquitetos ( fig.269)

Vencedora do concurso Bairro Novo em São Paulo (2004), a equipe de Euclides Oliveira, Carolina de Carvalho e Dante Furlan, apresentou um conjunto detalhadíssimo de desenhos com muitas plantas, perspectivas globais do conjunto e pormenores.



Projeto vencedor: perspectivas globais e de pormenores





Projeto vencedor: desenhos técnicos – implantação e plantas ( Projeto vencedor: fig.270)



2º colocado: Jaime Cupertino, José Paulo De Bem, Juan Villà, Luis Castro, Silvia Chile e Maria Augusta Bueno (fig.271)

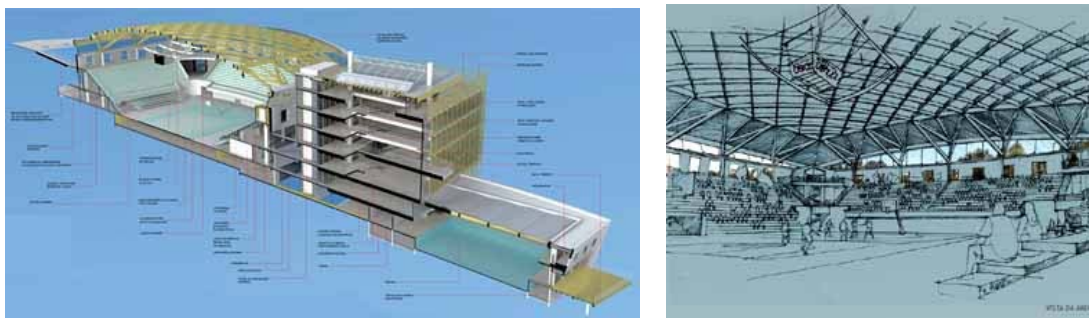


3º colocado: Francisco Spadoni, Lauresto Esher, Selma Bosquê e Tiago Andrade ( fig.272)

No Concurso para o complexo de Lazer da Unisinos (2004), o projeto vencedor de César Dorfman apresenta um conjunto minucioso de desenhos, com destaque para a ambientação dos espaços de convivência. A linguagem da maquete eletrônica é suavizada por um tratamento que lembra uma aquarela. Humaniza assim a apresentação. Em conjuntos muito complexos percebermos que um recurso freqüente são os cortes perspectivados, elaborados a partir de modelos tridimensionais renderizados – opção que substitui a tradicional axonometria.

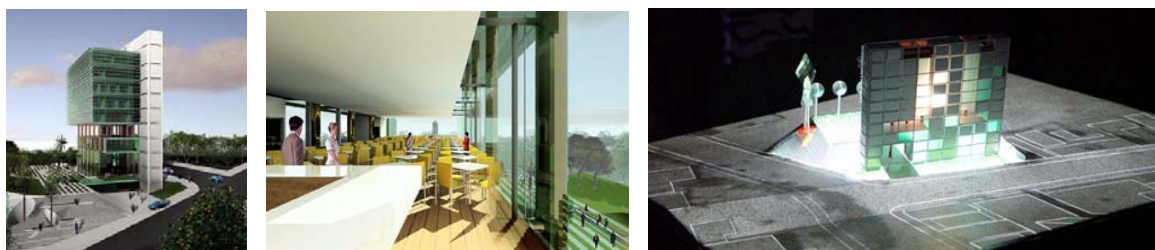


Vencedor: vista do conjunto, esquema e perspectivas.(fig.273)

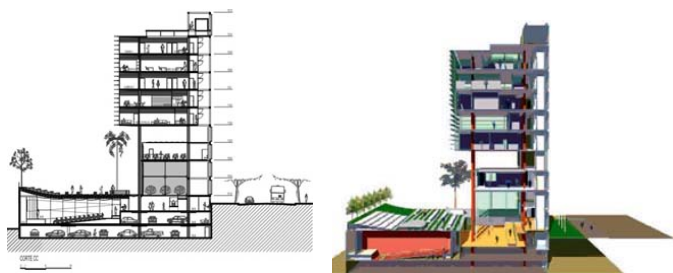


2º lugar: Michel de A. Mittmann (SC) - corte perspectivado para explicar o conjunto edificado e perspectiva a traço para os espaços de convívio. (fig.274)

A equipe vencedora do concurso realizado em 2004 para a sede do Conselho Regional de Medicina de Minas Gerais em Belo Horizonte, liderada pelos arquitetos Jô Vasconcellos e Sérgio Palhares apresentou um conjunto de desenhos já tradicional em concursos de edifícios: desenhos técnicos acompanhados de simulações virtuais que destacam aspectos do conjunto edificado e pormenores de espaços interiores, maquetes físicas que destacam a inserção urbana e, elemento cada vez mais freqüente, o corte perspectivado, que gerado a partir da maquete eletrônica sintetiza informações técnicas e configurações espaciais (materialidades) no mesmo desenho.



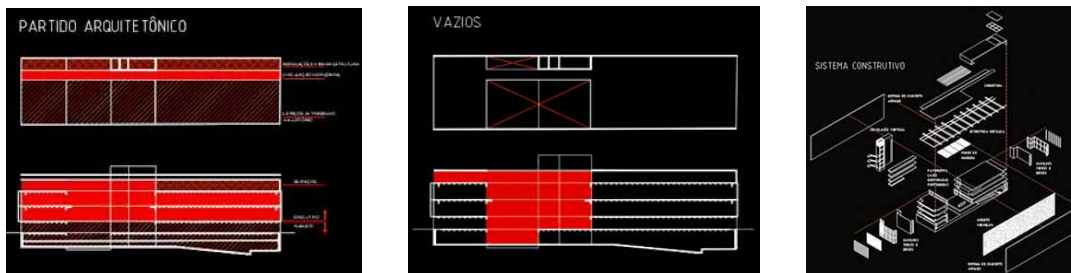
Maquete eletrônica: conjunto edificado e aspectos do interior dos espaços propostos. Maquete física: preocupação com o exterior e contexto urbano.



( fig.275)

Corte e o corte perspectivado renderizado : desenhos similares que repetem as mesmas informações.

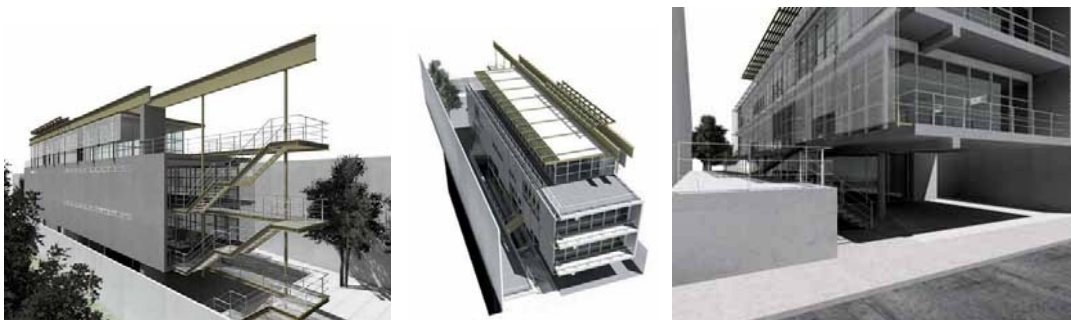
Ainda no ano de 2004, o Concurso para a Sede da FAPERGS , em Porto Alegre , teria como vencedor o arquiteto Mário Biselli, figura constante nas premiações dos últimos anos, e que tem como característica a apresentação imagens de uma qualidade impressionante, desenhos técnicos detalhados e com grande preocupação em mostrar detalhes construtivos. Vale lembrar que este também foi um concurso realizado em duas fases, possibilitando assim um investimento seguro no detalhamento das propostas apresentadas.



Esquema do partido arquitetônico, vazios e sistema construtivo



Esquema do edifício em relação ao entorno e corte perspectivado (fig.276)



2º Prêmio – Andrade e Moretin, São Paulo ( fig.277)

Em 2004 , o Concurso para Valorização da Paisagem de Santa Tereza, em Porto Alegre premiou o projeto de Gabriel Grandó. Nos concursos de desenho urbano prevalecem os planos gerias de implantação (plantas) e croquis que acompanham o memorial descritivo ilustrando peculiaridades do projeto, o que acontece neste caso, no qual a apresentação é bem planejada e os desenhos conseguem seguir a mesma linguagem das plantas. Como vimos em eventos anteriores, nem sempre esta junção se faz de maneira bem sucedida.

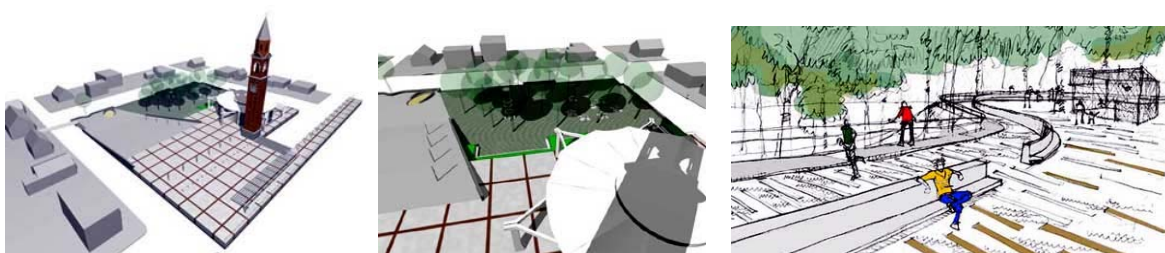


Planos apresentados pelo projeto vencedor.



Croquis – particularidades do projeto ( fig.278)

Vale comentar o 2º Lugar de Vlademir Roman pela mescla de desenhos tridimensionais com croquis à lápis, digitalizados e tratados no computador.

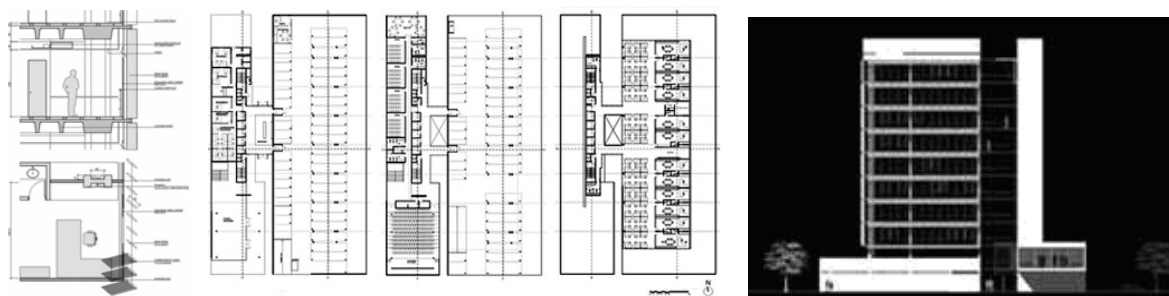


Desenhos do 2º colocado ( fig.279)

No concurso para a Sede da Procuradoria Regional da República em Porto Alegre, o 1º lugar coube ao escritório curitibano Tectônica, do arquiteto Emerson José Vidigal. Os premiados apresentam material bastante homogêneo e no geral, como em outros concursos para edifícios administrativos, aparecem com destaque a preocupação com conforto térmico e layout, com a tipologia desejada. Os conjuntos de desenhos primam pelas imagem do conjunto edificado, detalhes da pele e ocupação dos espaços e layout.



Imagens do conjunto e detalhes do interior

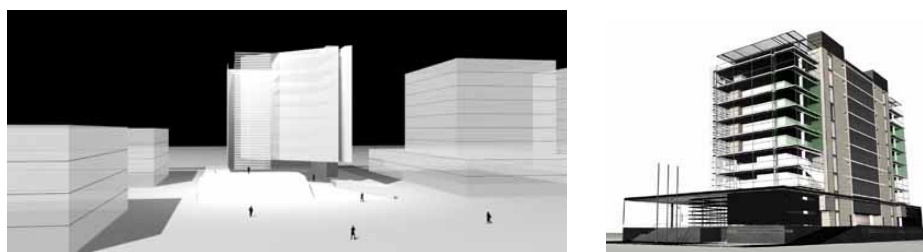


Desenhos técnicos ( detalhes e plantas). A fachadas é tratada como imagem ( maquete eletrônica). ( fig.280)

O projeto classificado em 2º lugar, de Nonato Veloso, é muito característico de seu autor: memorial curto, imagens sintéticas, desenhos técnicos sem detalhes, num conjunto sempre impactante pela síntese. O mesmo acontece com outro trabalho premiado, de autoria de Paulo Henrique Paranhos, figura também constante nas premiações da última década.

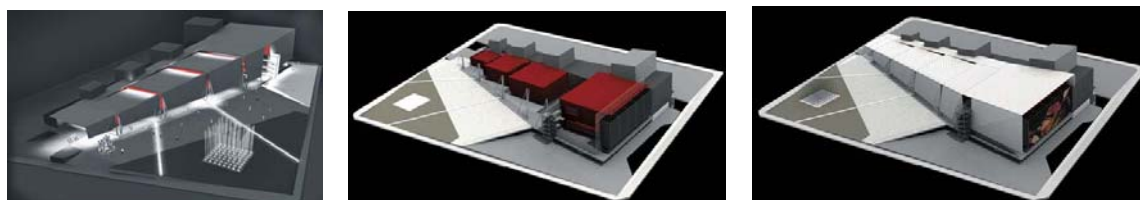


2º lugar - Nonato Veloso e 3º lugar - Hector Vigliecca Gani ( fig.281)

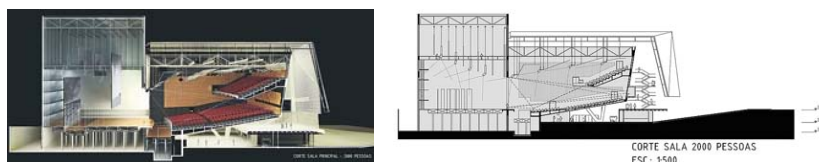


4º lugar – Paulo Henrique Paranhos e 5º lugar - Candi Hirano ( fig.282)

No concurso para o Teatro de Natal (2005) observamos interessantes abordagens de representação. O projeto vencedor dos Arquitetos Mario Biselli e Guilherme Motta aposta na qualidade das imagens – refinadas ao extremo, mas bastante focadas no edifício e seu contexto.



Iluminação noturna e volumetria - com e sem a casca da cobertura. (fig.283)

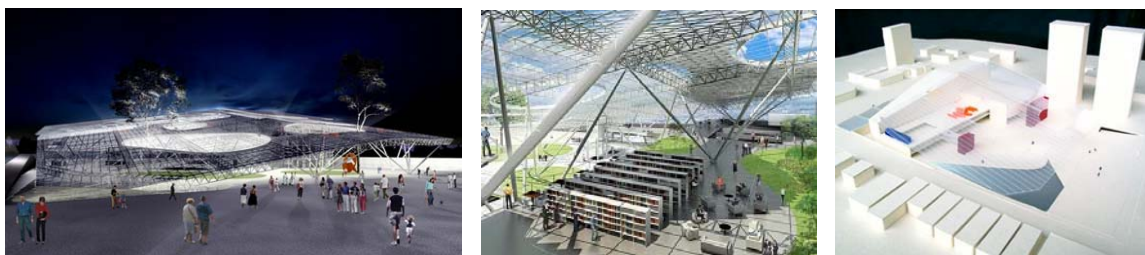


Corte perspectivado: forma de apresentação que resume e agrupa qualidades do desenho técnico com simulações tridimensionais mais realistas – menos codificadas. ( fig.284)



Imagens mais humanizadas da “fachada” e do interior do conjunto ( fig.285)

O projeto classificado em 2º lugar, de Juliana Corradini e José Alves, apresenta um interessante contraponto entre uma imagem sofisticada – renderizada – altamente tecnológica para mostrar o conjunto do edifício, os espaços interiores e inserção urbana, em contraponto com a maquete física muito sintética e principalmente com o croqui que acompanha o memorial descritivo. É uma estratégia interessante, pois, ao mesmo tempo que afirma competência na manipulação dos meios digitais tem um quê de saudosismo – dos velhos métodos, do croqui e sua força, da força da idéia acima da representação. É recorrente no trabalho da dupla esta abordagem, como vimos no concurso HabitaSampa.



*Imagens renderizadas. Inserção urbana – maquete eletrônica e maquete física*



*Croqui – conceito: contraponto à linguagem sofisticada, a força das idéias. ( fig.286)*

No projeto classificado em 3º lugar Arquitetos Renato e Lilian Dal Pian percebemos a mesma preocupação em mostrar o conjunto do edifício, a inserção urbana e aspectos do interior , demonstrada em renderizações de alta qualidade.



*Inserção, vista exterior e interior – imagens realistas ( fig.287)*

Analisando rapidamente as imagens publicadas dos projetos mencionados, percebemos uma homogeneidade nas imagens desenvolvidas, com destaque para a imagem muito discursiva de Lauro Vianna e a característica apresentação de Paulo Henrique Paranhos.



*Projetos das equipes de Eduardo Maurmann e de Ana Paula Polizzo ( fig.288)*



Gustavo Peviani Jacob e Aline Mello ( fig.289)



Paulo Henrique Paranhos e Dalton Bernardes ( fig.290)

No concurso para a Sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, vencido pela equipe do arquiteto Carlos Maia, podemos destacar o projeto classificado em 2º Lugar, dos arquitetos Valério Pietraróia, Cláudia Nucci e Sérgio Camargo pela utilização de croquis muito característicos da equipe. O croqui é utilizado pelos autores não somente como apoio ao texto e/ou esquemas explicativos mas também como substituto de simulações tridimensionais e maquetes.



Sede da orquestra de Minas Gerais : projeto vencedor ( fig.291)



Desenhos do NPC : 2º colocado ( fig.292)

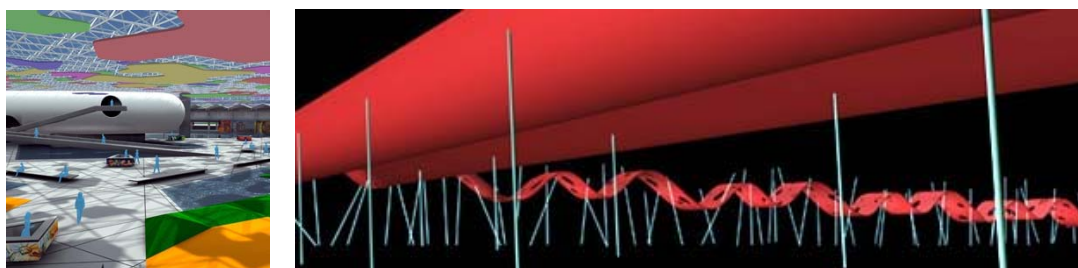
Por fim, encerrando estes comentários, em 2005, no concurso para o centro administrativo da Universidade do Vale do Rio dos Sinos em Porto Alegre vencido pela equipe de Enrique Brena, vale destacar o trabalho classificado em 3º lugar, que apostou numa apresentação bastante subjetiva e etérea para representar o grande espaço central do conjunto.



*Unisinos: 1º lugar – equipe de Henrique Brena ( fig.293)*



*Unisinos: 2º lugar - equipe de Mádia Santos Borges (fig.294 )*



*Unisinos: 3º Lugar – equipe de Heraldo Ferreira Borges / Vitória ES ( fig.295)*

### 6.3 Crítica / repercussão

Nos últimos anos houve um progressivo e significativo aumento de eventos realizados. Como vimos no breve relato apresentado, o foco de concentração se expandiu do eixo Rio – São Paulo, com diversos eventos nacionais realizados em outras unidades da União e com participação eclética de profissionais. Porém, este aumento não se refletiu proporcionalmente no interesse das publicações especializadas e da crítica. Infelizmente poucos eventos mereceram publicações organizadas dos resultados, seja por seus promotores ou pela mídia impressa. Uma exceção foi o concurso Habitasampa, registrado em publicação pequena, mas bem cuidada, realizada pela prefeitura do município de São Paulo. Porém, esta publicação estava muito atrelada aos interesses do poder público municipal, de caráter muito mais político do que crítico.

Exceção neste quadro é o portal Vitruvius, que vem publicando sistematicamente a grande maioria dos eventos e seus resultados na última década. Cabe ressaltar que os projetos são publicados pelo olhar de seus autores, sem intervenção crítica do site, o que tem seu caráter positivo, pois desta forma temos acesso ao material originalmente concebido para os concursos, criando um fiel retrato de cada evento, mas, por outro lado, não elimina a lacuna de uma observação crítica dos processos. Uma ótima iniciativa do portal é a publicação do texto integral das atas de julgamento, documento primordial para o registro dos processos.

Com esta mídia já consolidada, a internet, de alcance amplo e quase irrestrito, e um veículo – revista eletrônica - que se interessa pelos trabalhos, o acesso à informação sobre os



eventos aumentou consideravelmente. A internet ainda permite, através das páginas dos profissionais e escritórios, uma certa facilidade de acesso aos projetos, ainda que não premiados.

Os concursos sempre se ressentiram justamente da falta de publicação dos resultados. Até então ficávamos restritos às revistas especializadas que publicavam muito pouco a respeito, pois, infelizmente, a tradição de publicações como a Revista Acrópole, que dedicava amplo espaço em vários números consecutivos para a publicação dos projetos completos, se perdeu e nas últimas décadas o que se via publicado eram pequenas notas nas revistas especializadas, anunciando os projetos vencedores. Nem sempre os premiados eram mostrados com o mesmo conjunto de desenhos e igual espaço, num conjunto de informações fragmentadas que dificultava o entendimento ou mesmo comparação dos projetos.

Vale destacar também que, devido ao baixíssimo índice de execução dos projetos propostos, o julgamento dos resultados fica incompleto. Sem a concretização das propostas não se realiza o julgamento pós-ocupacional, da inserção da obra no panorama histórico, enfim, o ciclo do juízo histórico não se completa.

Devido a estas lacunas, as atas de julgamento assumem papel muito importante, pois representam um juízo de valor registrado para a posteridade. Tal aspecto nos leva a questionar a desvalorização progressiva destes documentos. A ata deveria ser o documento final e mais importante dos concursos, pois nela se exerce um importante tipo de crítica expressa no julgamento e classificação dos trabalhos. Ela que completa um ciclo e sem seu veredicto o "retrato" do momento fica incompleto. O que se percebe é uma diminuição cada vez maior de seu conteúdo, geralmente apresentando comentários genéricos que poderiam ser aplicados a qualquer um dos projetos apresentados, premiados ou não. É freqüente que se encontre uma mera descrição do cronograma de julgamento, com horários de pausa e tempo de duração das discussões, muito pouco se falando das arquiteturas propostas.

É neste contexto, que serão discutidos alguns momentos específicos, sua repercussão e o registro de seus resultados pelas atas:

O concurso para o Anexo da FAU USP, realizado em 1992, concurso privado, do qual poderiam participar apenas equipes capitaneadas por docentes da instituição, colocou em questão o debate sobre a interface entre a prática acadêmica e a prática profissional. Sua relevância parte também da discussão da construção de um anexo para um edifício referencial e pela participação dos professores de uma tradicional escola, que colocaram em questão não apenas suas posições acadêmicas, mas também em relação à prática profissional. A possibilidade da participação de alunos da escola abriu um precedente valioso de ingresso do estudante neste tipo de processo investigativo e dissertativo por essência. Devidos a problemas burocráticos, o concurso deveria se concretizar em apenas 30 dias. A comunidade da FAU era composta na época por quase 100 arquitetos, dos quais 25 se inscreveram no processo e 17 entregaram propostas.

Hugo Segawa, em artigo publicado na Revista AU nº24, fez críticas ao processo, considerando o tempo de desenvolvimento para os projetos demasiadamente exíguo. Considerou ainda os trabalhos corretos e bem intencionados, mas argumentou que nenhum deles apresentava

uma jogada genial, lamentando também a rápida exposição dos trabalhos, sem rebatimentos nem sequer dentro da própria escola.

Um dos aspectos positivos do evento foi justamente a sua farta publicação, se considerarmos os padrões do período. A publicação, realizada pela Revista AU, foi extensa e detalhada, abrindo espaço para o depoimento de críticos, docentes e participantes. A lamentar, como mencionado por Segawa, a falta de debate justamente nos meios da própria escola. No conjunto destes depoimentos, destaque para a declaração do professor Francisco Segnini, que questionou duramente a ata do júri pelo uso de chavões que pouco esclareciam sobre seus critérios. Segundo o arquiteto, a ausência de discussão e excesso de cortesia estariam permitindo a convivência pacata de modismos e seriam o retrato de um apatia eficiente.

Alguns anos mais tarde (1998), o concurso para o edifício da Fapesp também marcaria um momento interessante. A equipe vencedora, comandada pelo arquiteto Hector Vigliecca viria a ter participação marcante nos anos seguintes, com diversas premiações, inclusive a importante premiação no concurso internacional realizado para o Museu do Cairo no Egito. O processo realizado em duas fases permitiu que os escritórios selecionados desenvolvessem em profundidade os conceitos apresentados na primeira fase e os autores puderam defender suas idéias pessoalmente em argumentação direta com os membros da comissão julgadora. Este concurso teve uma boa repercussão, sobretudo devido à exposição de todos os trabalhos realizados na FAU USP, que possibilitou o conhecimento não só dos premiados, mas de todos os concorrentes. O IAB, por não ter participado da organização do evento, não se interessou em divulgar os resultados ou promover algum debate. O espaço reservado na mídia ficou restrito à pequenas notas comunicando o resultado e uma pequena imagem de cada projeto classificado.

A FAU Mackenzie também realizou um interessante debate entre os finalistas, com a presença de membros do júri, aberto aos alunos da Instituição. Esta escola pretendia a época lançar um número especial da "*Revista Se...*" – *publicação do curso de arquitetura da escola*, inteiramente dedicado ao tema concurso, enfocando sobretudo a participação de seu corpo docente nos eventos, no qual seria incluída a transcrição deste debate. Porém infelizmente este número foi lançado apenas alguns anos depois, com a publicação dos projetos, mas sem a interessante transcrição do debate. Fica registrada a boa iniciativa da escola ao retratar a produção de seu corpo docente num determinado período.

À época da publicação dos resultados o arquiteto e professor Abílio Guerra publicou o seguinte depoimento:

*“Os projetos participantes do recente concurso para a nova sede da Fapesp estão sendo expostos na FAU-USP. Os projetos entregues, cuja autoria vai dos mais destacados arquitetos até recém-formados, demonstram o quanto a atual arquitetura brasileira está sem uma questão clara ou um objetivo hegemônico. Não que a boa arquitetura esteja ausente; soluções formais agradáveis e rigorosas respostas ao programa são encontradas em vários projetos. Mas é visível o quanto a atual produção é tributária da referência externa, muitas vezes sem os devidos ajustes à nossa realidade. A atual arquitetura francesa - onde predominam os componentes metálicos, o rigor geométrico, a assepsia formal, a transparência e a delicadeza das vedações - parece ter uma forte presença nos corações e mentes dos nossos arquitetos,*

*presença que começa a se fazer visível também em nossas cidades. Outras afinidades eletivas podem ser verificadas, como as complexas estruturas metálicas inglesas, a contenção e simplicidade japonesas, o exotismo e holismo orientais, o rigor construtivo e funcionalismo exarcebado dos epígonos modernos ou um requentado modernismo brasileiro. Fenômeno condizente com os mecanismos de globalização, esta heterogeneidade nos leva a questionar se a saída regional, particularista em sua essência, ainda faz algum sentido intelectual e se constitui suporte suficiente para respostas adequadas às complexas demandas do mundo atual. Tais elucubrações são sugeridas pela própria história da arquitetura brasileira deste século, cujo sucesso e posterior ostracismo teve como principal motor sua relativa autonomia. O que se colocou durante este período como fatores de autenticidade nacional foi a reiteração de diversos recursos formais e um discurso unificador apelando para uma base cultural comum. O enrijecimento de procedimentos e a rarefação do espírito original nos levou ao atual estado de descrença e deslumbre frente ao estrangeiro. Tal como no início do século, vivemos a sede de atualização. Que tenhamos a mesma sensibilidade para nos reencontrarmos com nosso passado, cientes que ele se foi, mas que é um legado inalienável cujo eco ainda se faz ouvir. Mas uma arquitetura inserida em um contexto cultural não se faz apenas com discursos, mas também com a experimentação. O círculo vicioso em que nos encontramos só será quebrado com a coragem de encarar a novidade e com a precaução de desconfiar de suas facilidades. Enquanto isso, os concursos se sucedem. A última década foi muito produtiva em projetos premiados que jamais saíram do papel. Este concurso da Fapesp é um bom momento para mudarmos esta história. Que o projeto de Hector Vigliecca - cuja implantação do edifício é um achado, onde o edifício surge como elemento mediador entre o deserto (estacionamento) e floresta (bosque fechado) - seja construído e que se inicie um momento mais interessante da nossa arquitetura". (GUERRA, 1998)*

Este depoimento é importante, pois coloca uma questão crítica sobre os resultados dos concursos, o que não é muito freqüente, questiona resultados e caminhos, sem o conformismo usual que apenas ratifica a opinião de júris que nem sempre se preocupam em registrar critérios de forma adequada e consistente.

Na virada do século, um concurso realizado em 2000, lançava o interessante desafio da criação de um monumento aos imigrantes. A temática favorecia as mais diversas soluções. Vejamos como foi justificada a escolha do vencedor. É um texto conciso que especifica qualidade e ajustes necessários no projeto.

*"O primeiro classificado traduz a interpretação do programa com a maior força e simplicidade dentre todos os projetos apresentados. Destaca-se dos demais na formulação de uma visualidade expressivamente forte ao eleger uma forma elementar - o quadrado de 20x20m - e um material - o aço corten. Ambos, associados à presença da cortina de água, produzem uma adequada e sutil referência, a experiência da imigração - tempo histórico e localização no território." Cravado transversalmente no talude da faixa de terra que separa a rodovia da represa, o marco provoca a sensação de que um fragmento de um imenso ícone arquetípico de toda a humanidade em movimento, tivesse ali caído". Outro elemento a ser sublinhado é o tratamento do parque que cria um percurso / passeio. O edifício que reúne o programa é discretamente inserido na paisagem dominante. O Júri recomenda uma reavaliação das dimensões do marco simbólico buscando um maior impacto, tendo em vista a escala rodoviária da travessia. Embora o edital não tenha contemplado a faixa de terra à margem da pista norte como terreno a ser considerado na proposta, o Júri sugere a sua inclusão também como local objeto do projeto que será desenvolvido." ( trecho da ata de julgamento do concurso)*

Poucos anos mais tarde no Concurso para o Teatro da Unicamp (2002), lemos na ata de julgamento o seguinte:

*“[...] Foram entregues 83 propostas dentro do prazo legal. [...] No dia 07 de maio, terça-feira, às 9:00 horas, a Comissão julgadora retomou os trabalhos com o repasse do exame detalhado das propostas. A sessão foi suspensa das 13:00 às 14:45 horas, para intervalo do almoço. Retomado os trabalhos, a Comissão julgadora escolheu 43 propostas que satisfizeram as exigências do editar e as condições técnicas do teatro. (...) Após esta primeira fase, dentre as 43 propostas examinadas e escolhidas, permaneceram 08 trabalhos, seja por proporem uma interpretação conveniente do programa de necessidades, apresentarem uma adequada conexão com as edificações do Instituto de Artes e demais áreas. [...] A sessão do dia 07 de maio foi encerrada às 22:00 horas. No dia 08 de maio, às 9:00 horas, quarta-feira, iniciou-se o exame das 08 propostas que permaneceram. A Comissão julgadora por unanimidade escolheu a proposta nº05 como 1º lugar, na medida que apresenta melhores soluções em relação aos critérios adotados acima expostos. Foram escolhidos para 2º lugar a proposta nº 49, e para 3º lugar a proposta nº 17. Propostas bem definidas e apresentadas com clareza. A Comissão julgadora resolveu conceder cinco menções honrosas às propostas que participaram até o final do julgamento, que são as de números 11, 19, 48, 68 e 75.” ( trecho da ata de julgamento do concurso)*

Não cabe julgar se o projeto vencedor foi merecedor ou não da premiação, nem mesmo a capacidade do júri formado por profissionais de competência reconhecida, mas não seria o caso de se dedicar mais atenção a um documento tão importante, que no mínimo interessaria aos autores das 83 propostas apresentadas? A participação em um concurso público denota a vontade não apenas de apresentar um projeto para o julgamento, mas de participar de um simpósio de idéias que tem na apresentação de seus resultados o seu ápice. Não parece um pouco óbvio afirmar que as propostas escolhidas para uma disputa final apresentavam *“uma interpretação conveniente do programa de necessidades”*, e *“uma adequada conexão com as edificações do Instituto de Artes e demais áreas”*, assim como, afirmar ter sido escolhido o vencedor por apresentar as *“melhores soluções em relação aos critérios adotados acima expostos”*?

No Concurso para o Largo da Batata em São Paulo (2002), destaca-se a intenção de se escolher não apenas um projeto, mas um arquiteto, procedimento interessante, compatível com a complexidade do objeto do concurso, que deveria ainda ser integrado a propostas do metrô. A ata de julgamento avalia os projetos premiados de maneira sucinta, mas satisfatória, com rápida descrição de suas qualidades e omissões. Vejamos a descrição do vencedor:

*“[...] É o projeto que apresenta o melhor conjunto de soluções e facilidade de implantação, considerado pela Comissão Julgadora como o “projeto base”, propondo a melhor utilização de áreas com a desapropriação aprovada por lei e a desapropriação de outras, onde este processo é mais simples e imediato. Focalizou primordialmente o lado norte do Largo e, lançando mão de uma inflexão do viário, do eixo da Av. Faria Lima, criou um espaço adicional neste setor. Cria um binário, resolvendo dessa forma o problema de circulação do terminal Pinheiros e elimina terminais, distribuindo-os por pontos adjacentes. Propõe interessante aproveitamento da fábrica da Meridional, integrando-a dessa forma diretamente à intervenção na área foco. A Comissão Julgadora recomenda que seja revista a área pedestrianizada, relativamente excessiva, recuperando a função viária da Rua Teodoro Sampaio; que seja revisto o programa*

*proposto eliminado o teatro, tendo em vista o SESC em construção nas proximidades; a instalação de uma mediateca no prédio de uso público a ser construído como contrapartida na área desapropriada da CAC; que reestude o acesso ao Mercado Municipal, bastante prejudicado na proposta. Recomenda ainda que seja prevista a integração da praça inferior com o Metrô, por meio de uma ligação direta entre eles. Por último, o parque na área institucional da Frederico Hermann Jr. foi considerada inadequada".*

O elemento mais inusitado no documento é a série de recomendações da comissão julgadora. As recomendações, embora um tanto óbvias, sugerem algumas atitudes e procedimentos que deveriam ser prerrogativas de qualquer evento. Elogiar o alto nível dos concorrentes, a iniciativa de um concurso "não apenas de idéias" para imediata execução e recomendar a publicação de um catálogo com os projetos premiados, pouco acrescenta à discussão do momento. A recomendação mais inusitada é para a produção de um vídeo com depoimentos dos promotores e autoridades, com o fim de orientar e abrir o campo de conhecimento, substituindo o papel de um seminário. Chamam a atenção as recomendações específicas à EMURB. A intenção de se agrupar projetos e aproveitar idéias lança uma interessante discussão sobre procedimentos, direitos autorais e parcerias de profissionais.

- *[...] pela qualidade e pelo nível das propostas apresentadas, recomenda a publicação de um catálogo com os trabalhos mais interessantes e não apenas com os premiados;*
- *que seu resultado seja não apenas divulgado, mas levado ao conhecimento das concessionárias de serviços públicos com interesse na área, buscando com isso a sua colaboração na solução de problemas comuns;*
- *que deve ser buscada uma maior integração do Metrô com os espaços urbanos projetados ou modificados pela Prefeitura".*

*Recomenda à EMURB:*

- *além da contratação do projeto de urbanismo do trabalho classificado em 1º lugar, separadamente, a contratação do ante-projeto dos edifícios a serem licitados, deixando margem ou considerando a flexibilidade necessária para que os empreendedores licitantes arbitrem o uso que acharem de maior interesse;*
- *a possibilidade de aproveitar a complementaridade dos projetos, de acordo com o item 8.5 do Edital (aproveitamento da Meridional e conexão do terminal da Rua Capri);*
- *considerar que o projeto que recebeu o 1º prêmio focaliza a implantação imediata, que o 2º colocado é complementar, privilegiando a área do Largo de Pinheiros e seria de implantação a médio prazo e o 3º poderia ser considerado para uma terceira fase, com a implantação dos estacionamentos.*

O documento resultante do julgamento da Escola Superior de Advocacia do Rio Grande do Norte em Natal (2002), mesmo com pequeno número de trabalhos concorrendo (8) dedica grande parte à explicação do processo de julgamento. A seguir, o documento aponta com tópicos as qualidades e defeitos dos premiados. É um documento sucinto que cumpre seu papel de julgamento de valores, mas vale destacar a preocupação em explicitar o processo, mais do que os critérios de valores adotados. Ao avaliar o projeto vencedor, as qualidades destacadas continuam no campo do óbvio e se encaixariam em diversos projetos, por mais distintos que fossem. As

recomendações, por outro lado, são extremamente pontuais e talvez nem precisassem ser elencadas pois constituem pontos que o desenvolvimento natural do projeto revisaria.

*"1º lugar – Concorrente nº 2*

- *Boa configuração espacial entre o espaço público e privado através de sua proposta de praça;*
- *Clareza formal do bloco do auditório e do edifício;*
- *Boa resolução com equilíbrio de forma e função;*
- *Racionalização das circulações e espaços;*
- *Boa fundamentação do conforto ambiental (insolação, ventilação e acústica).*

*Recomendações*

- *Estabelecer rampas como opção de acesso;*
- *Durante o desenvolvimento do projeto estar atento aos níveis de segurança na área externa do prédio;*
- *Prover os camarins do auditório de acessos independentes;*
- *Locar apoio de sanitários mais próximo do auditório."*

Os documentos resultantes do julgamento do concurso para as sedes do CREA Maringá e CREA Apucarana, ambos realizados em 2003, apresentam como diferencial a atribuição de notas aos projetos, acompanhadas de uma breve avaliação. Tal descrição, porém, é bastante genérica ressaltando qualidades que deveriam ser premissas de qualquer projeto premiado. Dizer que o projeto é o que melhor atende as necessidade do programa talvez seja a frase mais constante nas atas de julgamento, e por outro lado, a mais dispensável.

*"1º Lugar [...] É o trabalho que melhor atende as necessidades do programa, oferecendo espaços bem definidos, providos de tratamento plástico harmonioso e a forma coerente com o caráter institucional necessário num edifício patrimonial para o Crea-PR. A implantação é adequada, facilitando acessos, caracterizando corretamente os estacionamentos solicitados e permitindo o aproveitamento total das condições naturais de iluminação e ventilação dos ambientes projetados. Tem boa distribuição dos volumes, com elevação principal bem definida e dotada de uma certa leveza, enfatizada pelo uso correto dos materiais propostos. Os espaços principais estão bem resolvidos, sendo facilmente acessados e reconhecidos. O sistema estrutural proposto é satisfatório e os aspectos construtivos não oferecem problemas". ( trecho da ata de julgamento – CREA Maringá)*

A ata de julgamento do Concurso HabitaSampa (2004) apresenta uma introdução interessante na qual o júri justifica erros dos concorrentes, como contagem de unidades e incongruências programáticas, atribuídas às atribuições normais da participação em concursos e à inexperiência frente a um tema, segundo a opinião do júri, de pouco acesso à classe profissional. No julgamento do conjunto Assembléia fica evidente a preocupação em justificar pequenos ajustes, que, segundo o júri, não invalidariam a proposta. É um documento que se desculpa demais e que, ao anunciar as qualidades do vencedor, apenas afirma que o primeiro prêmio foi atribuído por unanimidade ao trabalho que com competência, clareza e qualidade, atendia aos critérios que a comissão pautava para escolha do melhor projeto.

" [...] Finalmente, o primeiro prêmio foi atribuído não apenas por consenso, mas por unanimidade ao trabalho de número 40, que com grande competência, clareza e qualidade, atendia aos critérios que a Comissão Julgadora pautava para escolha do melhor projeto". ( HabitaSampa – trecho da ata de julgamento)

Para o conjunto Cônego a descrição é um pouco mais definida, mas ainda bem genérica:

" [...] O primeiro prêmio foi atribuído ao projeto de número 86, por unanimidade, com implantação centralizada no lote, liberando espaços generosos, concepção compacta das habitações, independência e implantação do Centro de Capacitação que privilegia seu funcionamento". ( HabitaSampa – trecho da ata de julgamento)

No mesmo ano a prefeitura de São Paulo lançou um concurso para o projeto de um bairro, evento claramente político, que tem esta característica bem evidenciada na ata de julgamento:

"Este desafio possibilitou o envolvimento de 60 equipes e aproximadamente 700 profissionais na elaboração de propostas que, pela primeira vez em iniciativas desta natureza, puderam levar em consideração os novos instrumentos do Estatuto da Cidade, das parcerias Público-Privado e, acima de tudo, da gestão urbana baseada na construção da cidade real, na qualidade de vida e na inclusão social. E, finalmente, me cabe agradecer e parabenizar a todos os participantes do Concurso. Como todos sabemos, elaborar um projeto de Arquitetura é um ato de coragem e exposição. E os colegas que participaram deste Concurso, certamente acrescentaram muitos pontos de reflexão e prática para o desenvolvimento de nossa cidade e do pensamento da Arquitetura no Brasil". (Bairro Novo – trecho da ata de julgamento)

Após a tradicional descrição de procedimentos e cronograma de julgamento o texto da ata reforça este caráter, traçando elogios à iniciativa do concurso e à qualidade dos profissionais participantes. Parece que o mais importante não é a discussão das propostas e do resultado, mas lembrar o quanto a iniciativa dos promotores é louvável, assim como a dedicação dos profissionais envolvidos – concorrentes , organizadores, julgadores.

"A qualidade da quase totalidade dos 58 projetos examinados esteve certamente à altura da complexidade e importância do tema proposto. Foi notável o esforço, dedicação e profundidade demonstrada pelas equipes que se debruçaram sobre o problema, tentando responder ao desafio de criar um bairro novo inserido na realidade dinâmica da cidade de São Paulo. A qualidade da maioria dos projetos apresentados resultou em um fértil e intenso debate entre os próprios membros do júri, os quais chegaram a veredicto unânime." (Bairro Novo – trecho da ata de julgamento)

Após destacar os projetos que receberam menções, todos por aspectos pontuais dos projetos descritos sumariamente, parte para a identificação e justificativas para os premiados. Chama a atenção o fato de o projeto vencedor ser primeiramente elogiado pelo que não é, por ser diferente da atual tendência de condomínios em edifícios altos e isolados. Algumas poucas recomendações ao vencedor encerram o julgamento. Destaca-se a afirmação incisiva a respeito da experiência urbanística, digna de ser implantada.

"O Projeto PR 1051, classificado em 1º lugar responde à expectativa de um bairro diferenciado, indicando uma forma de habitar em São Paulo diferente da atual tendência de condomínios em edifícios altos e isolados. Possui bom conceito geral, enaltece a vida de bairro, controla a trama urbana com boa escala das ruas, calçadas, galerias, e áreas privativas. Propõe uma boa separação e seqüência de etapas, facilitando a sua implementação e a realização de parcerias público - privadas destinadas a acelerar a gradual implantação do novo bairro. [...] Algumas recomendações são alinhadas: conviria dar uma atenção menos marginal ao parque proposto, garantir a existência de marcos referenciais urbanos avaliando a conveniência de verticalizações pontuais, além de aprofundar as soluções hidráulicas. Será necessário proceder a uma negociação com os clubes a fim de adequá-los à trama urbana proposta da melhor forma possível. Trata-se indubitavelmente de uma experiência urbanística digna de ser implantada."

Neste período, uma dos documentos mais longos e detalhados é a ata de julgamento para a Sede da Orquestra de Minas Gerais. Dos 54 projetos concorrentes, 12 são elegidos para uma segunda etapa. Cada um destes recebe considerações registradas no documento, para apenas depois apresentar o resultado das votações individuais dos jurados. Destaque para a premiação de um projeto que contrariava o edital, mas que recebe, por suas qualidades, uma menção honrosa, abrindo desta forma um interessante espaço aberto para a transgressão e para o debate, porém sem desconsiderar as obrigações com o promotor e cliente e com a concretização da proposta. O documento apresenta a peculiaridade de recomendar vários ajustes ao projeto vencedor:

"[...] a Comissão Julgadora recomenda: a) quanto ao fluxo: definir melhor a independência de circulações entre público e artistas, sobretudo nos níveis 8,09 e 14,00; prever trânsito no espaço vazio atrás do palco; [...] d) quanto ao espaço do patrocinador: deslocar os dois elevadores de público para liberação do espaço a ser utilizado para exposições; o piso deve ser plano e sem degraus; relocar a escada central de acesso ao subsolo; diminuir e reposicionar o espaço para o café; resolver os acessos à escada de incêndio de modo a não comprometer a segurança do espaço de exposição; repensar os espaços vazados do piso imediatamente superior ao térreo, de tal forma que permita um maior aproveitamento do mesmo. Visando melhorar ainda mais os aspectos referentes à preservação do edifício e sua inserção no contexto urbano, sugere-se ainda: a) estudar a possibilidade de reduzir a altura do novo volume, mesmo que isto implique em perda de alguns lugares da platéia no balcão; b) reaproveitar da melhor forma possível os materiais originais que forem retirados devido à intervenção". (Orquestra de Minas Gerais – trecho da ata de julgamento)

O último evento deste período de análise é o concurso nacional para a Sede da Petrobras em Vitória, evento realizado em duas fases, que gerou polêmica pelo recurso impetrado pelos finalistas contestando procedimentos e critérios de julgamento. Na ata da segunda fase de julgamento, assim é descrito o projeto vencedor:

"Proposta 16 - Os membros da CJ que elegeram como primeira colocada a proposta 16 destacam: (a) a definição de uma identidade própria, exigível para a Sede da Petrobras; (b) o melhor atendimento e entendimento do Programa de Necessidades – especialmente em pontos significativos do conjunto, tais como: Centro de Convenções, Áreas Técnicas e Centro Integrado de Controle; (c) a implantação geral, que não exigirá, comparativamente, grandes intervenções na configuração do sítio; (d) a incorporação visual à via



*pública de áreas significativas do terreno; (e) a solução interna e localização privilegiada do Restaurante; (f) o imediato acesso de pedestres desde a via pública. Estes mesmos membros da CJ recomendam a busca de soluções estruturais com linguagem arquitetônica mais coerente e integrada, assim como o reexame das garagens cobertas com baixo aproveitamento de área construída e o estudo da possibilidade de evitar os transbordos na circulação vertical. [...] Os membros da CJ que não acompanharam o voto da maioria destacam que o mesmo ainda apresenta inconsistências quanto ao partido arquitetônico e à ocupação do sítio, com estética dispersiva e carência de unidade nas soluções estruturais, apontando como pouco eficientes a solução das circulações verticais e o agenciamento do estacionamento coberto". (Petrobrás – trechos da ata de julgamento)*

Os arquitetos classificados em 2º e 3º lugares entraram com recurso administrativo alegando que critérios decisivos com relação ao programa, relativos às áreas técnicas de funcionamento da Petrobrás foram passados de forma sumária, sob a alegação de sigilo, e prometidos aos concorrentes na 2º fase. Os autores questionaram o fato da ata elogiar justamente a resolução destes problemas no vencedor, aspecto que não deveria ser considerado já que os demais não tinham acesso a todos os dados necessários. Alegaram que apenas um profissional que já tivesse feito projeto semelhante para a promotora (Petrobrás) teria condições de resolver totalmente estas áreas técnicas, caracterizando informação privilegiada. As outras questões diziam respeito a total modificação do sistema viário e de acessos e à área construída da proposta vencedora (44 % superior ao solicitado), assim como a divisão de opiniões do júri expressa na ata.

Em resposta, a coordenação do concurso informou que as informações complementares não foram repassadas, por decisão da promotora, a nenhum dos finalistas, não constituindo informação privilegiada, assim como o nível de detalhamento deveria ser opção de cada participante, baseado em sua experiência profissional. Informou ainda que os acessos estavam sendo avaliados pela prefeitura e que poderiam sofrer ajustes, fato levado em consideração na análise das propostas. Quanto ao excesso de área construída, respondeu que as áreas fornecidas seriam referenciais e o entendimento do mínimo e máximo aceitável seria de competência do júri. As divergências observadas aos destaques do júri, o que segundo os reclamantes demonstraria incongruência no julgamento, é evidência de escolha por voto de maioria simples dentro dos preceitos da democracia. Finalmente, justificou que as observações à proposta feitas pela comissão foram efetuadas como recomendação a serem levadas ao conhecimento dos finalistas quando da contratação, podendo a promotora acatar ou não as sugestões.

*"Diante do exposto entendemos ter esclarecido os questionamentos apresentado e vimos julgar improcedentes as considerações e afirmações feitas no recurso impetrado à coordenação do concurso por não tratar de questões administrativas e sim de questões de procedimentos técnicos que cabem somente a CJ a decisão durante o processo de julgamento, sendo essa decisão de caráter inapelável conforme item 9.11 do regulamento. Esclarecemos ainda, que a comissão julgadora, conforme itens 9.15 e 9.20 do regulamento, será considerada dissolvida ao final dos trabalhos de julgamento da segunda etapa do concurso, só podendo rever os seus votos individuais até o momento da assinatura da ata, não podendo então reunir-se mais uma vez, para tomada de qualquer outra posição senão aquela já estabelecida em ata final de julgamento do concurso". ( trecho resposta da organização ao recurso)*

É a velha celeuma, os resultados são pronunciados e no calor da discussão os envolvidos mais próximos cobram posições, mas são movimentos pontuais e de caráter muito pessoal. O tempo acalma os ânimos, outros eventos são lançados e a discussão parece não caminhar para uma revisão de procedimentos ou um maior cuidado na elaboração dos documentos oficiais.

Recentemente, a decisão do Confea de contratar o 2º colocado no concurso realizado em 1999 para sua sede administrativa em Brasília, desconsiderando o projeto vencedor para execução, causou polêmica nos meios profissionais. Em carta publicada na revista projeto nº 324 (fevereiro 2007) o Confea se defende esclarecendo que o contrato com o 1º colocado foi honrado com a contratação do vencedor para desenvolvimento dos projetos executivos, remunerados segundo o contrato assinado com o vencedor.

Não cabe a este trabalho se debruçar sobre esta atitude, que se estenderia além do escopo pretendido, mas vale comentar que, nesta defesa pública encaminhada à Revista, o representante do Confea cita trechos da ata de julgamento do concurso para justificar a atitude da Instituição. Segue o texto publicado:

*"[...] 1. Atendendo ao regulamento, em agosto de 1999, a empresa Projetar Arquitetura e Urbanismo, 1º colocada no concurso público, foi contratada pelo Confea para a execução de serviços técnicos 2. Em março de 2000, a Comissão de Recebimento dos Projetos reuniu-se para receber os projetos executivos, dando por encerrados os seus trabalhos. 3. Designado pelo Conselho Diretor, o conselheiro federal arquiteto Cláudio Brandão Nina apresentou, em março de 2006, relatório que esclarece que todos os projetos classificados, à exceção do vencedor, têm partido semelhante. 4. A comissão julgadora, no parecer sobre o 1º lugar, justificou sua indicação principalmente pelas características volu métricas e sua inserção na paisagem urbana de Brasília, preocupando-se, secundariamente, com as características espaciais e funcionais. 5. A adoção da planta triangular no anteprojeto selecionado em 1º lugar, dificulta a flexibilidade de ocupação dos espaços. 6. No parecer sobre o 2º lugar, a comissão julgadora atestou que "a excelência profissional na resolução dos aspectos técnicos, funcionais e normativos, bem como o cuidado na resolução dos aspectos climáticos, distinguiram [sic] este projeto. A proposta traduz magnificamente a necessidade de ligação entre as vias W2 e W3 mediante a bela galeria animada pelo acesso às lojas". 7. Todos os compromissos previstos no edital foram honrados pelo Confea, não havendo previsão da obrigatoriedade da execução do edifício. 8. Assumindo o anteprojeto indicado em 2º lugar como a proposta que atende todos os critérios necessários para o edifício administrativo do Confea, como funcionalidade, flexibilidade, otimização dos espaços, criatividade, exeqüibilidade e economicidade, estaríamos respeitando e aproveitando o resultado do concurso público realizado em 1999 e evitando ônus maior para o Confea com a realização de um novo concurso público."*

(trecho da resposta publicada, de autoria de Marcos Túlio Meio, presidente do Confea)

O que preocupa nesta declaração é que a ata de julgamento foi utilizada justamente para justificar atitude que desqualifica o processo em si e a comissão julgadora. Ao explicitar a incapacidade do projeto vencedor servir aos propósitos que o geraram descredita a escolha deste tipo de processo para a contratação de profissionais.



## Capítulo 7

---

**Os concursos de arquitetura hoje**  
**O concurso para o Museu da Tolerância da USP**



## 7.1 Os concursos de arquitetura hoje:

Nos anos seguintes a realização do concurso de Sevilha nenhum outro evento mobilizou profissionais e crítica de maneira tão contundente. Neste período poucos eventos foram bem sucedidos quanto à efetiva construção dos objetos pretendidos. Por conta disso e certamente devido à crise econômica pela qual ainda passava o país, ocorre uma desvalorização dos processos que foram perdendo espaço tanto no campo profissional como em seu papel reflexivo.

A partir do final da década e o começo do novo século começa a se configurar uma retomada na prática dos concursos, com um grande aumento do número de eventos realizados, muitos participantes e mais interesse da mídia (sobretudo nas publicações “virtuais”). Este aumento, porém, ainda não pode ser quantificado quanto à parcela de obras concretizadas.

Nestas mesmas décadas, assistimos à uma evolução vertiginosa dos métodos de representação, sobretudo com a popularização da computação gráfica, e a um significativo aumento do acesso às informações, seja pelo maior acesso às publicações estrangeiras e um certo “renascimento” do mercado editorial nacional ou ainda pelo ampliado acesso à internet.

A narrativa iniciada no capítulo anterior tem aqui seu epílogo e o concurso para o Museu da Tolerância encerra o período de estudo desta pesquisa. De temática interessante – o Museu e sua crescente importância no cenário das cidades contemporâneas – e com participação expressiva de profissionais, a análise deste evento pode fornecer um interessante retrato.

A análise de três momentos de formação – Brasília, Osaka e Sevilha – permitiu a observação da formação de um corpo referencial, decorrente da possibilidade de um novo olhar sobre momentos chave da história. A análise deste concurso pode fornecer um contraponto interessante, sobretudo quanto à possibilidade dos avanços das técnicas de reprodução e representação gráficas. A partir do entendimento destes momentos de formação e do reatamento das questões discutidas num evento contemporâneo, delineando uma trajetória, é possível refletir sobre o papel dos concursos e que tipo de herança pode deixar o registro destes eventos.

## 7.2 Sobre o Concurso

### Sobre o regulamento e termo de referência

O Concurso, promovido pela Universidade de São Paulo e organizado pelo Departamento de São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB SP), apresentava um regulamento sucinto, baseado nos procedimentos usuais do IAB, no qual se previa a construção de um conjunto edificado de 5200m<sup>2</sup> organizado num programa de Museu e Centro de Referência, com custo previsto de R\$ 7.000.000,00 (sete milhões de reais).

Poderia participar do processo todo arquiteto regularmente habilitado com exceção daqueles envolvidos com o promotor. Num primeiro momento esta situação causou polêmica, pois se excluíam desta forma todos os funcionários da Universidade de São Paulo, entre eles seus professores, incluídos os da Faculdade de Arquitetura. Após um período de discussões, o

promotor foi substituído por uma fundação ligada à Universidade, o que permitiu a participação dos professores, pondo fim à polêmica, que de certa forma acabou promovendo o concurso.

O Consultor do concurso foi o arquiteto Antonio Claudio Pinto da Fonseca. O julgamento foi realizado em uma única fase. O júri foi composto por 5 membros, 2 deles indicados pela Entidade Promotora, 2 pelo organizador e um indicado de comum acordo entre ambos: arquitetos Marcos Acayaba, Jorge Wilhelm e Arnaldo Martino, de São Paulo, Luis Eduardo Índio da Costa, do Rio de Janeiro e Antonio Carlos Campelo Costa, do Ceará.

Realizado entre os meses de agosto e novembro de 2005 o concurso teve prazos relativamente curtos. Também rápido seria o julgamento e a apresentação dos resultados.

### **Quanto à apresentação dos Trabalhos**

Os trabalhos deveriam ser apresentados em no máximo 4 pranchas tamanho A1, montadas sobre suporte rígido leve. A apresentação de elementos era de livre escolha do concorrente, inclusive quanto à escala escolhida para os desenhos, apenas com a usual proibição de elementos colados nas pranchas. A técnica também ficava a critério do concorrente, assim como o uso ou não de cores. A única exigência era a de que na prancha 01/04 fosse apresentada uma síntese do projeto (presume-se que fosse o memorial – acompanhado de esquemas e croquis explicativos).

### **Sobre o Termo de Referência**

O edital do concurso apresentava primeiramente os critérios básicos de julgamento, a saber: criatividade, objetividade, clareza, atendimento ao programa, exeqüibilidade, contribuição tecnológica e economicidade, entre outros de ordem técnica e cultural. Em sua Introdução, apresenta os aspectos fundamentais a serem considerados no desenvolvimento dos projetos:

- *“A valorização arquitetônica e construtiva do edifício do Museu da tolerância a ser edificado.*
- *A criatividade na proposição de tecnologias e técnicas construtivas que obtenham o máximo desempenho e o melhor custo benefício; ao mesmo tempo em que contenham propostas que gerem qualificação da mão de obra empregada na obra, visando o incremento das condições de conforto e segurança do trabalhador.*
- *A implantação e sua relação com o entorno*
- *O melhor aproveitamento do terreno;*
- *Soluções que privilegiem a futura manutenção do edifício”.*

A partir destas premissas o texto avança para o detalhamento conceitual do Museu, no qual o caracteriza como instituição agregada ao Laboratório de Estudos sobre a Intolerância da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e com o objetivo de dar a conhecer os resultados das pesquisas desenvolvidas neste laboratório e nos centros de pesquisa congêneres, com papel de escola interativa.

*“O Museu deverá ser um espaço vivo, uma obra aberta onde pensamentos e idéias são debatidos continuamente. Um espaço de aprendizagem, com os elementos necessários para proporcionar tanto a*

*jovens como a adultos, material de reflexão. O conhecimento crítico será a pedra fundamental que norteará toda a ação educativa voltada para a reversão das práticas de intolerância e violência. O Museu é, na acepção contemporânea, um espaço em que se guarda, estuda, expõe um patrimônio e que também abriga atividades relacionadas com um tema. O Museu da Tolerância deverá guardar, expor, divulgar e debater exemplos de amor e de desamor ao diverso; refletir criticamente as múltiplas formas de preconceito e estimular a convivência”.*

A definição do museu ressalta a multidisciplinaridade do espaço pretendido. A partir desta definição o texto de referência assume um caráter marcadamente didático, de cartilha sobre o significado da tolerância na sociedade contemporânea. Busca desta forma não só informar, mas arregimentar o profissional para a causa que defende. Fica claro que a instituição busca um envolvimento e conscientização do futuro usuário e que o espaço para tanto deve ser flexível, mutante, de acordo com as necessidades de contexto e discussões propostas. O edital evoca a tolerância a partir do conhecimento da diversidade. O material produzido é evocativo e, como já mencionado, de caráter didático. Mais do que informar questões relativas ao edifício, busca gerar um “contexto” condizente com as intenções da instituição a qual se destina.

*“Uma das formas de trabalhar contra o preconceito é conhecer a diversidade, pois para aceita-la é preciso saber sobre o outro. A intolerância tem-se caracterizado no mundo atual como um fenômeno constante produzido pela imposição, no mundo globalizado, de padrões culturais e de comportamentos originários de uma sociedade que prima pelo individualismo, limitador dos valores humanísticos que perderam terreno para uma racionalidade mercantil, reafirmada pela cultura de massas. A intolerância também se manifesta em sociedades tradicionais e nas sociedades dirigidas pelo capitalismo de Estado”. ( trecho do termo de referência)*

Apresenta e caracteriza as sessões permanentes do museu. É uma descrição sucinta que define os temas básicos de reflexão da instituição. Nesta descrição fica claro que, mais do que a simples organização de acervos e/ou exposições, o objetivo é produzir e divulgar pesquisas e realizar um trabalho de conscientização. A caracterização dos acervos pretendidos deixa clara a importância da utilização de recursos de hipermídia e audiovisuais, já que não se pretende organizar um museu de peças expostas, mas sim eventos de caráter educativo e informativo. Ressalta também a necessidade de espaços para exposições temporárias variadas.

*“Perseguições, chacinas, torturas, confinamentos, violência doméstica, escravidão de trabalhadores em empresas modernas, são aceitas sem a indignação necessária. Trabalho e prostituição infantis, violências contra os moradores de rua, agressões ambientais são problemas que não apenas aprofundam a intolerância, mas impedem a liberdade. [...] As sessões permanentes, interativas em linguagem virtual e hipermídia. Estas sessões objetivam desenvolver articulações com campos históricos, antropológicos, geográficos, artísticos. Ele terá como acervo materiais construídos a partir de trabalhos interdisciplinares pela produção de jogos, mapas, bancos de dados em rede, pequenas histórias em vídeo, exercícios para a comparação de diferentes situações, onde os temas da intolerância possam ser debatidos, criticados, projetando possibilidades de maior convivência entre os diferentes grupos. [...] O Museu deveria ainda receber exposições temporárias, fruto do intercâmbio com outros congêneres para desenvolver de modo*



*contínuo a cultura para a paz. Para atender a essa diversidade de olhares espera-se que diferentes formas sejam utilizadas na definição dos espaços.” (trecho do termo de referência)*

A partir desta introdução evocativa, o edital se restringe a aspectos técnicos e funcionais. Apresenta o terreno e os recuos, assim como o levantamento topográfico da área, as restrições legislativas e o programa de necessidades. A área construída (5200m<sup>2</sup>) deveria ser distribuída em no máximo 4 pavimentos, mais subsolos, e composta pelos seguintes ambientes: exposições; biblioteca e laboratórios; auditório, salas de cinema; salas de aula; administração; serviços e ambientes de apoio. O termo de referência apresenta um programa simples e não muito definido, do qual poderiam surgir as mais variadas interpretações. Deixava implícito que o promotor não tinha uma idéia muito definida do objeto pretendido, o que dava certa liberdade aos concorrentes.

#### **Caracterização do evento:**

304 inscrições

174 trabalhos entregues

110 oriundos do estado de São Paulo e 64 dos demais estados

#### **Sobre a ata de julgamento:**

*“[...] Considerou-se que, além do conteúdo programático, os projetos seriam analisados observando-se o grau de atendimento das seguintes categorias de usuários: (a) os visitantes e estudiosos interessados no conteúdo do Museu; (b) os que nele trabalharão diariamente; (c) os que o freqüentem como importante ponto de encontro da comunidade universitária; e (d) os que possam vir a visitá-lo como obra arquitetônica excepcional. A todas essas categorias o Museu proposto deveria poder acolher adequadamente. [...] Considerou-se, ainda, que a análise deveria contemplar a sustentabilidade dos projetos, sua viabilidade construtiva e financeira, sua adequação ambiental e os processos construtivos propostos. Finalmente, consideraram os membros do Júri que o tema e conteúdo do Museu da Tolerância é de tal forma significativo, importante e inovador, que sua expressão arquitetônica não deverá constituir, como aquelas resultantes de projetos com programas comuns, no dizer de Lúcio Costa: “Como se fossem uma conversa cotidiana”, mas sim conforme a excepcionalidade deste caso, exigindo uma criação livre que seja um “grande gesto” arquitetônico, à altura de seu significado humano e civilizatório.” (trecho da ata de julgamento)*

A ata destaca como pontos de referência para o julgamento a sustentabilidade dos projetos, sua viabilidade construtiva e financeira, adequação ambiental e os processos construtivos propostos. A intenção da busca pelo simbólico transparece na escolha das palavras, com a citação a Lúcio Costa, com especial cuidado da busca pelo “gesto” arquitetônico, pelo ato significativo. Na seqüência desta abertura o processo de julgamento é descrito de forma burocrática, com datas, eleição do presidente, estatísticas, critérios para desclassificação, chamada de jurados, etc.

*“[...] Após a leitura do regulamento do concurso, especialmente as questões relativas a critérios importantes para o julgamento dos trabalhos, como a valorização arquitetônica e construtiva do edifício do Museu da Tolerância a ser edificado, a criatividade na proposição de tecnologias e técnicas construtivas que obtenham o máximo desempenho e o melhor custo benefício; ao mesmo tempo em que contenham*

*propostas que gerem qualificação da mão de obra empregada na obra, visando o incremento das condições de conforto e segurança do trabalhador, a implantação e sua relação com o entorno, o melhor aproveitamento do terreno e a apresentação de soluções que privilegiem a futura manutenção do edifício; estabeleceu-se o método a ser utilizado para o processo seletivo [...]. A comissão julgadora reunida no dia 17 de novembro de 2005, iniciou nova rodada de análise dos 83 projetos selecionados na etapa anterior. Estes projetos foram analisados por cada um dos membros da comissão, e posteriormente, através de discussões em caráter coletivo se definiu quais os projetos que prosseguiriam na próxima etapa. Novamente, a comissão discutiu os critérios que norteariam esta etapa, em face das condições estabelecidas pelo edital e pelo regulamento do concurso.” (trecho da ata de julgamento)*

O texto justificativo apenas repete os termos do edital e prossegue com a descrição dos procedimentos adotados pelo júri, até a classificação preliminar de 83 projetos. A narrativa cumpre seu papel de registro burocrático, mas não seria mais interessante discutir e registrar quais os critérios adotados? Até agora apenas se repetiu o que já constava no edital sem nenhuma contribuição específica do corpo de juizes. Segundo registrado no documento, a próxima etapa classificaria 27 trabalhos, *“analisados minuciosamente por cada um dos membros da comissão”* e após uma discussão coletiva do júri o número de trabalhos foi reduzido para 16. O texto prossegue com a citação dos projetos que receberam destaques.

*“Os projetos correspondentes aos números 62, 69, 139 e 144 foram incluídos, desde então para eventualmente receber Destaque por suas características peculiares, merecedoras de registro”.*

Os critérios de inclusão e exclusão dos projetos não ficam claros. A escolha dos destaques aparece um tanto deslocada. São projetos merecedores de registro, mas por quê? Subentende-se que são projetos incompletos, com problemas de resolução, mas de premissas interessantes. E porque são citados neste momento, antes mesmo de mais deliberações sobre os demais premiados?

*“A fase final do certame iniciou-se com a discussão pela comissão julgadora dos critérios e condicionantes que deveriam pautar a atribuição, das menções honrosas e principalmente dos prêmios [...] A comissão julgadora iniciou seus trabalhos discutindo novamente as questões estabelecidas pelo edital, pelo regulamento e pelo termo de referência do concurso, que estabelece como critérios básicos de julgamento: criatividade, objetividade, clareza, atendimento ao programa, exequibilidade, contribuição tecnológica e economicidade, entre outros de ordem técnica e cultural.”*

O documento repete os critérios iniciais de julgamento (que constavam no edital) e novamente a importância do valor simbólico é ressaltada. O texto menciona a análise criteriosa de cada um dos 16 finalistas e aventa uma eventual repescagem entre os eliminados, o que não acontece. Desta “discussão” surgem os 3 prêmios, as 9 menções e os 4 destaques (já citados anteriormente). Antes do resultado anunciado percebe-se a preocupação em afirmar a unanimidade da decisão. Afirmação que merece um olhar atento, pois vale lembrar que o registro de discrepâncias entre os julgadores, quando registrados, abre espaço para questionamentos (de Brasília ao concurso da Petrobrás como pudemos ver ao longo desta narrativa).

*“[...] a Comissão Julgadora deliberou por atribuir além dos 3 prêmios, 9 menções honrosas e 4 destaques. Vale ressaltar que este resultado foi obtido por unanimidade dos membros da Comissão Julgadora. Foram considerados merecedores de Destaques os seguintes 4 projetos: Projeto nº 62: pela simplicidade formal com que criou um amplo espaço coberto para o qual se voltam os andares superiores; Projeto nº 69: pela habilidade de resolver plantas e circulação dentro de pressupostos formais originais e difíceis; Projeto nº 139: pela bela apresentação e pela consistência em sua tese, criando uma Praça da Tolerância sob a qual desenvolveu em subsolos a totalidade do programa; Projeto nº 144: pelo consistente esforço de bem resolver o método construtivo mediante o emprego de elementos pré-fabricados.”*

Os destaques foram atribuídos a projetos de mérito, seja pela busca do inusitado ou pelo esforço em lançar questões e resolvê-las. Fica implícito que, por outro lado, são projetos que falham na resolução global das propostas.

*“A seguir, foram considerados merecedores de Menções Honrosas, a serem amplamente difundidos por suas qualidades, os seguintes 9 projetos cujas características revelam equilíbrio de soluções, dignidade de seu aspecto, consistência no partido arquitetônico adotado, correta distribuição de funções, busca formal e estrutural, embora sem alcançar a singularidade formal desejável”:*

Os projetos mencionados são tratados como grupo, projetos competentes e que merecem ser divulgados. Porém, se observarmos este conjunto de trabalhos atentamente, veremos que são propostas muito diferentes entre si, que certamente poderiam ser objeto de análise individual, assim como os destaques atribuídos. Esta organização da ata cria a dúvida de quais projetos seriam mais merecedores de crédito, os destaques ou as menções? Presume-se que os mencionados são projetos bem resolvidos, mas que carecem do caráter simbólico desejado, expresso sobretudo numa “singularidade formal desejável”. Em contraponto os destaques seriam projetos corajosos em suas proposições, mas que careceram de desenvolvimento global.

*“[...] em Terceiro lugar indica-se o projeto nº 107, que se expressa através de três volumes de forte presença, constituídos por placas de mármore translúcido, dentro dos quais desenvolveu-se parte do programa, buscando uma divisão funcional, colocando os auditórios em subsolos”. [...] em Segundo lugar indica-se o projeto nº 99, desenvolvido em dois blocos altos, mediante o uso tolerável de mezaninos, criando um belo e acolhedor adro interior que traz como pano de fundo a paisagem da mata do Butantã e resolvendo adequadamente a separação funcional dos elementos de programa”.*

O projeto premiado com o 3º lugar recebe uma avaliação curtíssima, na qual o volume e a materialidade do edifício proposto merecem destaque. A avaliação do projeto destaca sua divisão funcional e a locação do auditório no subsolo. O mesmo acontece com a avaliação do 2º colocado, do qual são destacados a opção por blocos altos subdivididos em mezaninos, o espaço do adro interior e sua relação com a paisagem, além da boa adequação funcional. Interessante perceber que os dois premiados recebem o mesmo elogio pela boa distribuição funcional. Não deveriam ser premissas de qualquer premiado, no mínimo, a boa solução funcional dos espaços? Outro aspecto é a prevalência da importância do volume gerado pelo edifício que evidencia a importância, na opinião do júri, do edifício como marco na paisagem, e seu valor simbólico.

“ [...] em Primeiro lugar indica-se o projeto nº 03 o qual, melhor do que os demais, confere singularidade e beleza à expressão arquitetônica do Museu da Tolerância, destacando-se na paisagem e valorizando a excepcional localização do terreno. O projeto vencedor pretende ser, como cita em seu memorial, um “monumento à liberdade e à audácia” e sua originalidade não diminui a resolução adequada do programa e da circulação, criando espaços que, embora passíveis de aperfeiçoamento, são adequados a acolher os usuários mencionados como critérios”.

Fica evidente na redação da ata que o caráter simbólico do edifício foi preponderante na escolha do vencedor. O texto reforça a importância deste caráter ainda mais, ao dizer que o vencedor, "melhor do que os demais" conferiu singularidade ao edifício, evidenciando que este não foi o único a entender tal importância, mas o que melhor explorou tal aspecto. A citação do próprio memorial do vencedor empobrece o julgamento. O corpo julgador apenas concorda com as justificativas e concede a ela seu aval, porém a este aval se contrapõe a solicitação de "aperfeiçoamento dos espaços". Solicitação que, aliás, mereceria ser mais bem explicada.

“[...] Finalmente, consideram os membros do Júri que os melhores projetos evidenciaram e procuraram contornar as dificuldades impostas pelas quantidades e dimensões estabelecidas no programa e pelas restrições normativas. Seria conveniente que, adquirida esta experiência coletiva, o Museu e a equipe do Arquiteto vencedor, quando da elaboração do Projeto Executivo, revissem o programa, eventualmente reduzindo a capacidade e/ou a quantidade de auditórios/cinema, melhorando a localização dos espaços destinados ao trabalho cotidiano, e ampliando os espaços que foram propostos como pontos de encontro”.

É interessante que, em seu encerramento, o documento volta a solicitar mudanças no vencedor, mas o faz de uma maneira sutil, justificando-as a partir da "experiência coletiva" adquirida com a realização do processo do concurso, fazendo inclusive referência às soluções apresentadas pelos demais premiados.

### 7.3 Projetos premiados

#### 7.3.1 Menções Honrosas

**Projeto nº 01:** Claudia Nucci, Sergio Camargo e Valério Pietraróia. Colaboradores: Bruna Jorge Alves, Kelly Murayama, Luciano Soares e Rafael Henrique de Oliveira





Pranchas apresentadas pela equipe (fig.296)

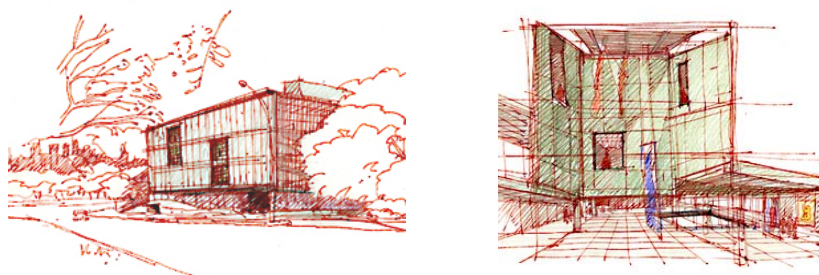
A apresentação da equipe é relativamente simples e mescla desenhos instrumentados e croquis à mão livre. A prancha 1 apresenta o memorial do projeto, inserido sobre a implantação, inserida, por sua vez, em foto aérea do terreno. A sobreposição de imagens, desenhos e textos dificulta um pouco a leitura, porém, tal organização é coerente com a proposta da equipe que destaca justamente a importância do entorno do edifício e sua inserção no contexto da cidade universitária. Destaca-se a utilização de croquis, a traço vermelho, característicos dos autores, substituindo a maquete eletrônica e perspectivas instrumentadas, opções mais comuns entre a maioria dos concorrentes. Estes croquis são muito expressivos e eficientes para caracterizar os espaços propostos, porém a ausência de legendas prejudica uma leitura mais imediata. Os desenhos técnicos, em escala, são bem desenvolvidos. O uso de cores em determinados espaços salienta bastante a importância do pátio interno e da mobilidade dos espaços expositivos.

Principais aspectos do memorial:

*“[...] Portanto o chamado Museu da Tolerância [...] é antes de tudo um laboratório de pesquisa e ensino - vocação para a qual a universidade foi criada — uma “escola” sem um corpo docente / discente definido, mas que possa, através de seu acervo e de conhecimentos trazidos por outras instituições, ser um centro de convergência do público interessado em conhecer, desenvolver e divulgar o conhecimento nesta área. [...] A tolerância não pode ser confinada a estudos teóricos; deve, ao contrário, ser manifestada no espaço público. A rua é o espaço da tolerância. É nela que as diferenças tornam-se visíveis, onde se pode mostrar a diversidade de características que compõem uma sociedade e onde os conflitos devem ser resolvidos”.* ( trechos do memorial apresentado pela equipe)

O museu é definido como escola. A relação com a rua e o espaço público, caracterizados como o “espaço da tolerância”, é um dos pontos centrais da argumentação. É uma bela relação que dá o mote do projeto. A tolerância é encarada como ato contínuo e diário, exercida em todo e qualquer lugar. A argumentação explicita o caráter social do tema e sua abrangência. Ao tratar da implantação do edifício, aborda a importância da localização do lote na cidade universitária, do ponto de vista estratégico e simbólico, assim como da relação com o edifício da FAU, de Artigas. Prossegue com uma crítica sobre a atual situação de implantação dos edifícios na cidade universitária, de onde tira a justificativa para as opções de implantação do edifício proposto.

“A Cidade Universitária não tem rua. A criação do campus e a mudança das diversas escolas que compõem a USP anteriormente localizadas no centro da cidade excluíram a relação direta entre a cidade e essas instituições. As grandes áreas livres e as grandes avenidas, hoje já com tráfego intenso, isolam as unidades. O terreno escolhido mostra claramente essa contradição. Se um lado está localizado em um dos pontos de convergência do campus, no prolongamento do eixo FAU/História, ele está, de certa forma, isolado pelas vias de circulação. O limite com a área verde do Instituto Butantã e com a área verde lateral indica um caminho importante para que sejam criadas condições de conforto, de acolhida ao visitante e aos funcionários – situação rara na cidade e que deverá ser explorada. A área não edificante lateral foi encarada como fundamental para a melhoria dessas condições. A consulta aos órgãos ambientais mostrou que sua utilização como via de acesso, com pavimentação drenante, poderá ser admitida mediante uma análise detalhada de impacto a ser feita durante o desenvolvimento do projeto. As árvores de porte que estão na área delimitada para a implantação do edifício deverão ser remanejadas e complementadas seguindo um projeto específico com a intenção de integrar e recuperar a continuidade com a área lateral e a área do Butantã. O suave declive existente no sentido leste / oeste deverá ser utilizado na implantação e na organização dos níveis e espaços internos”. ( trecho do memorial apresentado pela equipe)



Croquis : vista externa e interna. Os croquis substituem a maquete e imagens renderizadas e não aparecem apenas como elementos de apoio ao texto. (fig.297)

E para definir a proposta:

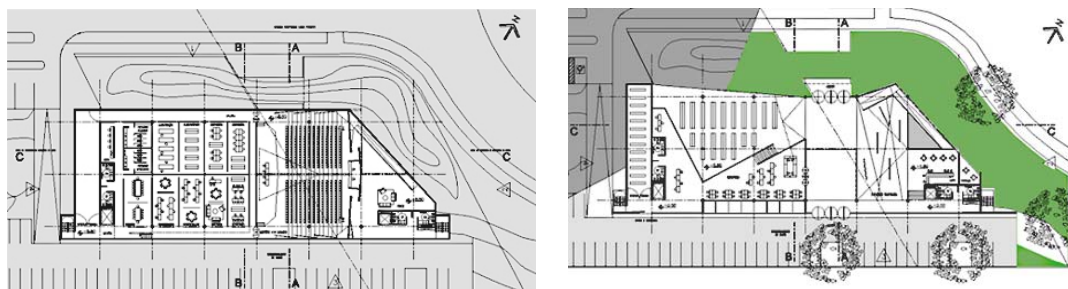
“Descartamos a proposta de pavimentos especializados onde determinadas atividades seriam neles concentradas. Dessa forma o acervo, os módulos temáticos e as exposições temporárias devem, na medida do possível, estar próximas e integradas às atividades de ensino, estudo e divulgação, “envolvendo” fisicamente essas áreas, evitando-se a estanqueidade entre os diversos níveis, procurando-se uma integração dinâmica, horizontal e vertical. O edifício não deverá se sobressair do conteúdo exposto, criando as melhores condições para sua apresentação e manutenção, mas, pela sua importância e singularidade, ele deve revelar sua presença diferenciando-se da arquitetura de valor duvidosa praticada atualmente no campus.”

Os autores negam a setorização de funções em pavimentos especializados, apostando na fluidez e intercomunicação não apenas dos espaços, mas também dos temas de discussão e conscientização. Destacam que o edifício não deve amesquinhar o conteúdo exposto, negando o protagonismo do suporte sobre o conteúdo, mas deixam claro que desta forma, não estão abrindo mão da singularidade do edifício, que deveria se inserir no contexto do campus como exemplo de boa arquitetura. É uma posição comedida e que talvez tenha significado a eliminação do projeto como possível vencedor. É interessante também a crítica incisiva à arquitetura do campus. A partir deste ponto o texto se debruça sobre a descrição do programa e dados de infra estrutura, com bastante ênfase para o projeto museográfico, na qual a narrativa se encerra.

É um texto que mescla equilibradamente a explicitação dos aspectos conceituais à resolução dos pormenores técnicos.

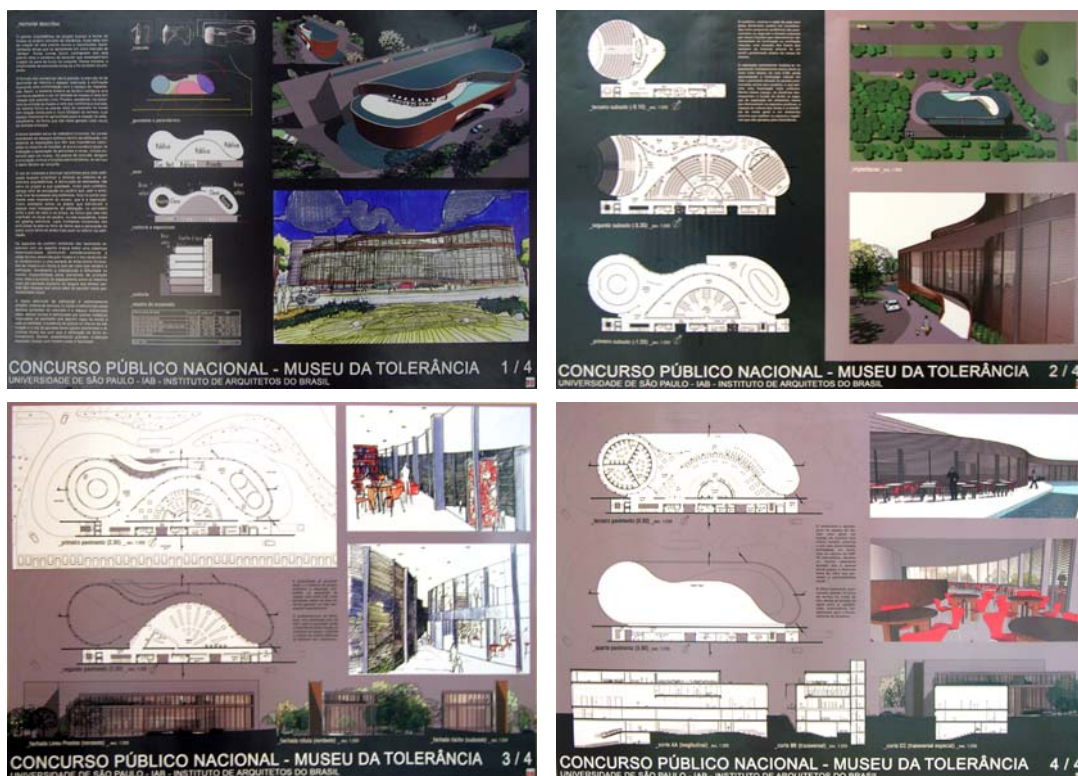


Cortes transversal e longitudinal ( fig.298) Conjunto de desenhos técnico detalhado e coerente, com poucos efeitos gráficos, apenas destacando, como ousado de cores, os espaços centrais do projeto



Plantas do pavimento inferior 2 e térreo-inferior. (fig.299)

**Projeto nº 26:** Wagner Finger Hörbe, Karin Schuck Hemesath e Graziela Von Kossel.  
 Perspectivas: Alexander do Prado Padilha



Pranchas apresentadas pela equipe (fig.300)

A primeira folha apresenta o memorial descritivo acompanhado de croquis e esquemas auxiliares, maquete eletrônica e uma perspectiva à mão livre. As demais pranchas apresentam um

conjunto de desenhos técnicos – plantas, cortes e elevações - acompanhados de mais imagens da maquete eletrônica e perspectivas coloridas. É um conjunto poluído, fragmentado, carregado de elementos. O fundo escuro das pranchas deixa a apresentação ainda mais dramática. Não é um conjunto coeso, já que o tratamento das plantas e cortes é muito simples, em contraponto às elevações tratadas como ilustração (com aplicação de texturas, cores e efeitos gráficos) e perspectivas (mescla de croquis e imagens da maquete eletrônica) também muito carregadas de cor. Percebe-se no texto apresentado pela equipe um esforço muito grande para justificar a opção formal. Esta insistência em atribuir significado à forma acaba cansativa e parece frágil.

*“O partido arquitetônico do projeto buscou a forma do museu no próprio conceito de tolerância. Essa idéia vem da criação de dois planos curvos e translúcidos representando etnias que se aproximam em clara intenção de “abraço”. Essas curvas fazem contraponto aos dois planos retos e paralelos de concreto que desempenham o papel de pano de fundo do conjunto. Dessa maneira, a simplicidade de elementos torna-se o fio condutor da proposta. O formato das curvaturas não é gratuito: a intenção foi de aproveitar ao máximo o espaço reservado à edificação buscando uma conformação com o espaço de implantação. Assim, a rotatória ladeira ao terreno configura uma curvatura paralela a ela na fachada do museu e esta tem relação com avenida Lineu Prestes, aceitando, na cobertura da entrada do museu a reta que conforma a avenida. Da mesma forma os planos retos de concreto no fundo tem relação direta com o muro limitador do terreno, cujo espaço intersticial foi aproveitado para a criação do estacionamento, de forma que não fosse gerado ruído visual na fachada principal. A forma também serve de indicativo funcional. As curvas coordenam os espaços públicos dentro da edificação, em especial as exposições que têm sua importância valorizada no conjunto de funções, já que a curvatura ajuda na indicação e apreciação de percursos e obras, virtude essencial para um museu. Os planos de concreto abrigam a circulação vertical e funções administrativas, de serviço e apoio técnico ao conjunto”.* (trecho do memorial apresentado pela equipe)

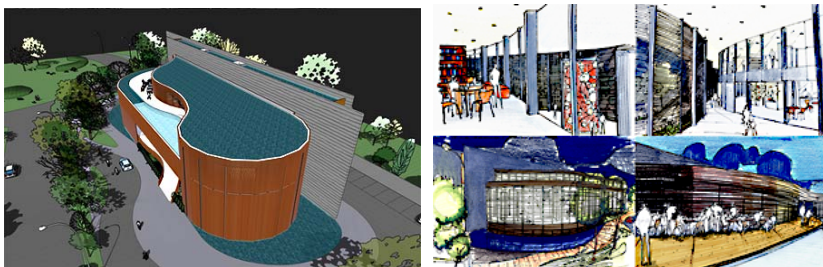


Esquemas auxiliares explicando a distribuição funcional da planta e iluminação ( fig.301)

Após esta introdução, de caráter mais conceitual e simbólico, o texto segue de maneira mais serena. Parte para a descrição de materiais e técnicas utilizados, relatando a busca pela simplificação dos elementos arquitetônicos. É um contraponto interessante, e contraditório, entre o exagero da justificativa formal e a tentativa então de se fazer (parecer) simples.

*“A diminuição de elementos não retira do projeto a sua qualidade, muito pelo contrário, agrega valor de percepção do usuário que, com o ambiente livre de excessos arquitetônicos, foca no ponto realmente mais importante do museu, que é a exposição. [...] A lógica estrutural da edificação é extremamente simples: a barra de serviços no fundo é estruturada pelas lâminas portantes de concreto e o espaço demarcado pelos planos curvos é estruturado por pilares metálicos localizados no perímetro que apóiam vigas de bordo e lajes protendidas. A ausência de pilares no interior da edificação e o uso de paredes leves (gesso acartonado e divisórias leves) faz com que a edificação se torne extremamente flexível, possibilitando grandes mudanças espaciais futuras com mínimo custo e facilidade”.* ( trecho do memorial apresentado pela equipe)

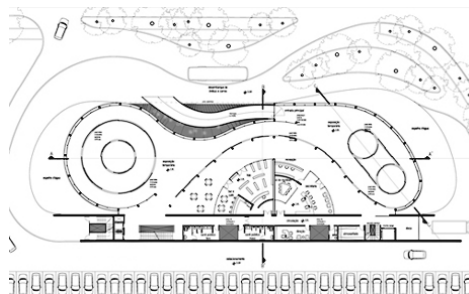




Vista geral do edifício e vistas parciais. As imagens são muito saturadas, as cores contrastantes reforçam o caráter excessivamente expressivo do conjunto de desenhos. ( fig.302)

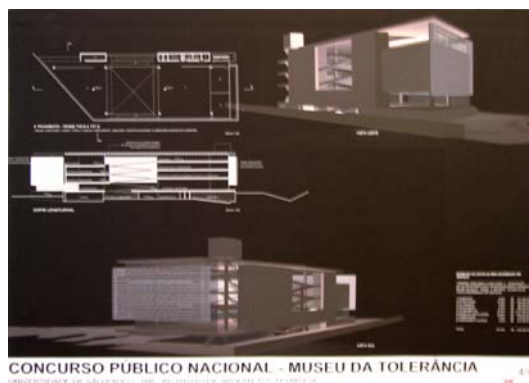
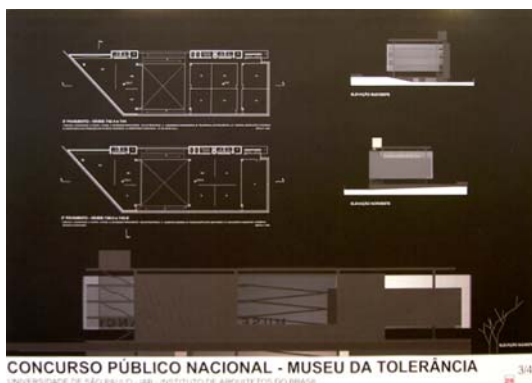


Corte longitudinal e Cortes transversais ( fig.303)



Planta do 1º pavimento. (fig.304)

**Projeto nº 28: Arquiteto Cláudio de Sá Ferreira**



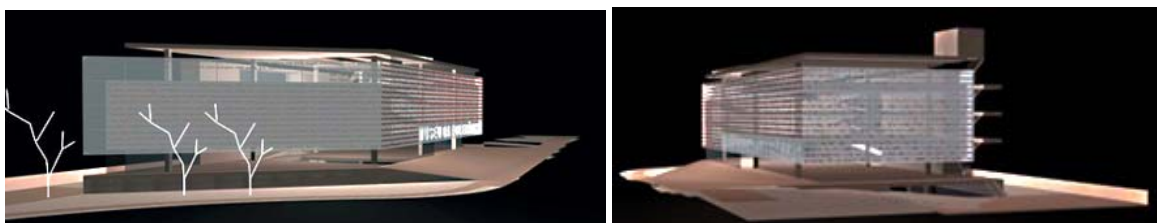
Pranchas apresentadas pela equipe ( fig.305)

É um conjunto de pranchas coeso, com desenhos muito sintéticos. A opção pelo fundo preto e desenhos a traço branco deixa a apresentação mais abstrata. Não há a intenção de criar imagens realistas do edifício e percebe-se isto na maquete eletrônica, volumétrica, e sem inserção de elementos do entorno. A materialidade do edifício é demonstrada de maneira etérea. As elevações são tratadas também como imagens, resultantes da maquete eletrônica. O memorial apresentado deixa clara a intenção de integração entre exterior e interior, com bastante destaque à localização privilegiada do futuro museu. O elemento central da proposta é a articulação e unidade dos pisos e espaços funcionais.

*"A proposta brota do conceito singular que deve expressar um equipamento de tal natureza, um Museu da Tolerância, e seu belo sítio formado pela Av. Prof. Lineu Prestes à noroeste, Praça Prof. Jorge Americano ao norte, Instituto Butantã ao sudeste e espaço público com trecho canalizado do curso d'água à sudoeste. Um edifício cercado por espaços livres deve recebê-los visualmente desde o seu interior. O partido alcança este objetivo ao propor uma inflexão no piso externo, liga verticalmente a calçada de acesso ao térreo da edificação e forma uma base marcante para o painel suspenso à 2,20m que envolve termicamente a edificação, dando-lhe unidade. Este jogo espacial dá impressão de que o elemento horizontal pousa neste território e aqueles que almejam acessar o Museu da tolerância devem passar debaixo da palavra "Paz" cravada em diversos idiomas". ( trecho do memorial apresentado pela equipe)*

A abertura destacada acima ressalta a emotividade do espaço e sua simbologia. A partir desta introdução que resume o cerne do projeto o texto segue com a descrição dos aspectos funcionais, ressaltando a importância da vocação pública do espaço proposto. Ganham bastante destaque também as questões relativas ao conforto ambiental.

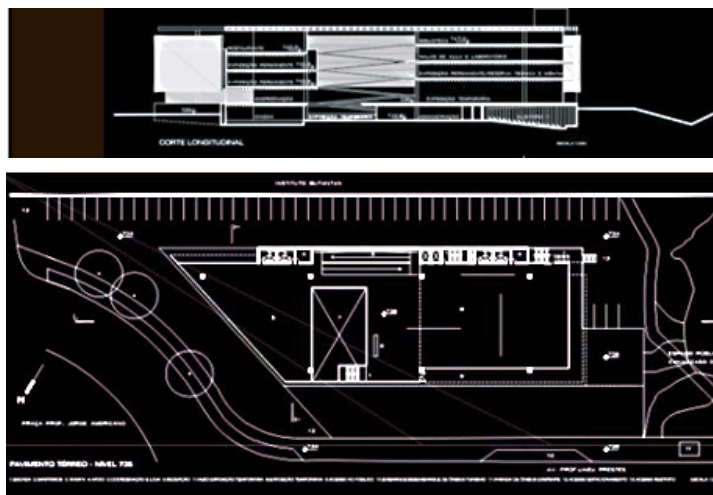
*"[...] O Museu propõe dois tipos distintos de espaços para a guarda e exposição de seu acervo: - os espaços abertos e flexíveis destinados às belezas das diversidades culturais e a valorização do ser humano - e os fechados, enclausurados, introspectivos, com iluminação rigidamente controlada, próprios à exporem os temas das práticas de intolerância. Estes espaços fechados localizados na ala nordeste da edificação recebem toda sua iluminação natural indiretamente vertical em duas fendas em seu zênite, uma à sudeste e outra exposta ao vazio central." [...]* ( trecho do memorial apresentado pela equipe)



Vistas norte e oeste – imagens renderizadas etéreas e sem a intenção de simulação realista ( fig.306)

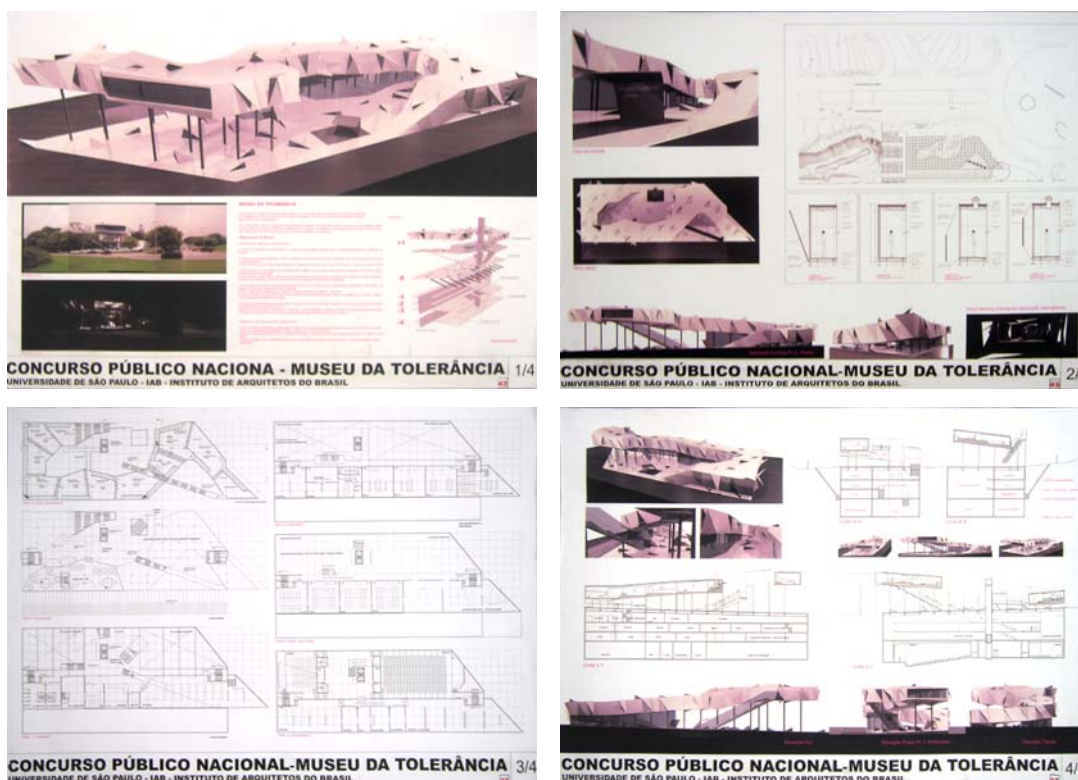


Fachada noroeste. ( fig.307)



Corte longitudinal e planta do térreo. ( fig. 308)

**Projeto nº 43:** Autora: Ana Carolina Stecca (Triptyque Arquitetura). Equipe: Greg Bousquet, Guillaume Sibaud, Gregory Sibaud, Olivier Raffaelli e Carolina Bueno



Pranchas apresentadas pela equipe ( fig.309)

O conjunto de desenhos faz uso de uma linguagem simples e direta, com prevalência de desenhos técnicos. Mesmo a implantação é apresentada a traço, sem texturas, sombras e cores. A organização das pranchas é baseada na distribuição alternada de desenhos e imagens renderizadas. O memorial é acompanhado de um esquema que elucida a organização funcional. Grande destaque para o detalhamento da pele do edifício (desenhos em escala ampliada, não

muito comuns em concursos de uma etapa). Com certeza, o impacto das imagens é bastante influente na compreensão do inusitado objeto proposto.

Sobre o memorial do projeto:

*“Queríamos um projeto dramaticamente vaporoso, uma emoção que nos espante e que nos leve a reflexão pelos espaços inesperados, onde um percurso laborioso e dramático nos fará submergir em sensações desconhecidas, para a absorção dos temas abordados. Por essas razões criamos o espaço de exposição permanente, com uma galeria única, contínua e em ascensão, saindo do solo, onde uma praça pública faz a interface entre a galeria, a cidade e os outros espaços do museu, que se encontram enterrados, como em uma clausura, favorável à reflexão e à pesquisa”.* (trecho inicial do memorial do projeto)

Abertura carregada de adjetivos personalizados e inusitados. O que caracterizaria um projeto "dramaticamente vaporoso"? A utilização de termos que causam sensações distintas, o dramático – pesado e o vaporoso – leve. Os termos remetem ao exagero, ao inesperado (é de certa forma compatível com o aspecto inusitado do edifício proposto). A experiência sensorial aparece muito valorizada. Na verdade, a abertura prepara a apresentação da idéia central do projeto: uma galeria contínua num plano elevado. O projeto privilegia um circuito, um percurso. Funcionalmente os espaços se dividirão entre a esplanada, a galeria em plano inclinado (exposições) e o restante do programa em subsolo. O texto é bastante descritivo:

*“O Museu está organizado em duas partes: o espaço de superfície (a esplanada e o espaço de exposição permanente) e os espaços enterrados (restante do Museu). O acesso se faz pela esplanada, onde o visitante é convidado a descer até a recepção, por uma escada monumental ou por elevadores. A visita começa por uma ascensão através de 10 espaços temáticos, do nível -3,00m até um mirante no nível +10,00m. A subida se faz por uma galeria com revestimento metálico, que é padronizado de forma triangular (de 2,5m de lado), revestindo tanto as paredes quanto o piso e o teto. Alguns desses elementos metálicos são pivotantes (a galeria fica vedada com vidro), deixando passar a luz, segundo o nível de opressão dentro do espaço de exposição tematizado. A descoberta dos temas e das problemáticas do Museu da Tolerância, na exposição permanente se faz dentro de espaços obscuros e resistentes, até a chegada de uma visão clara e apurada da realidade (mirante e espaço de reflexão e repouso). A visita no espaço de exposição permanente termina por uma descida a céu aberto, em direção ao coração do Museu e dos espaços de trabalho e pesquisa. O mesmo jogo de aberturas dos elementos metálicos em forma de triângulo (desta vez em concreto) é também usado na superfície da praça para iluminar o espaço central enterrado, favorecendo o trabalho, a contemplação e a reflexão. Esses mesmos elementos são desta vez fixos em planos inclinados, onde os visitantes da praça podem usá-los como encosto”.*

O memorial traz, em seu parágrafo final, a recapitulação dos elementos chave da proposta. A preocupação com o caráter plástico do edifício, tratado como monumento, recebe redobrada atenção. A intenção de enterrar o grande parte do museu é justificada pela redução do impacto ambiental, porém, é um argumento contraditório já que o objeto criado tem presença bastante forte na paisagem e não é tão baixo assim. Por fim, o último argumento soa um tanto exagerado ao se referir “à criação de espaço que tem capacidade de tolerância”. Fica evidente a intenção de se criar frase de impacto, sem muita atenção ao seu real conteúdo. Em resumo:

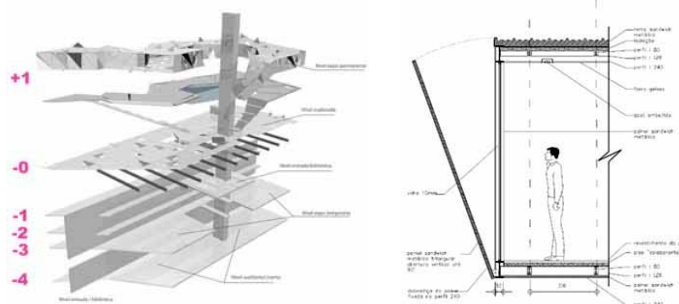
abertura que atenta ao conceito e significado simbólico do edifício, descrição simples e direta de seus aspectos funcionais e materiais e encerramento que recapitula as idéias centrais, no qual o tom adotado volta ao caráter inicial.

"Trabalhamos com algumas idéias catalisadoras:

- Criar um Sistema construtivo padronizado, simples, mas de grande potencial plástico, que pode expressar com muita força as problemáticas tratadas no Museu; dentro do orçamento passado.
- Enterrar o Museu a fim de diminuir o impacto ambiental, e conservar uma massa construtiva baixa na Cidade Universitária.
- Criar um espaço urbano (esplanada) que tem a capacidade de tolerância e de favorecer uma sociabilidade urbana alternativa."



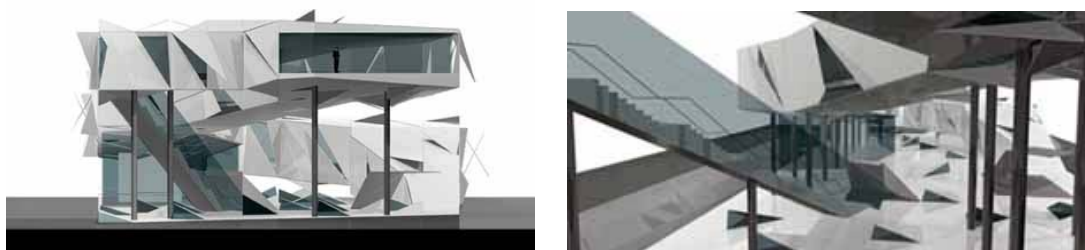
Vista principal do Museu da Tolerância. Imagem de bastante impacto. (fig.310)



Axonometria ( distribuição funcional) e Corte ( detalhe dos elementos triangulares móveis) ( fig.311)

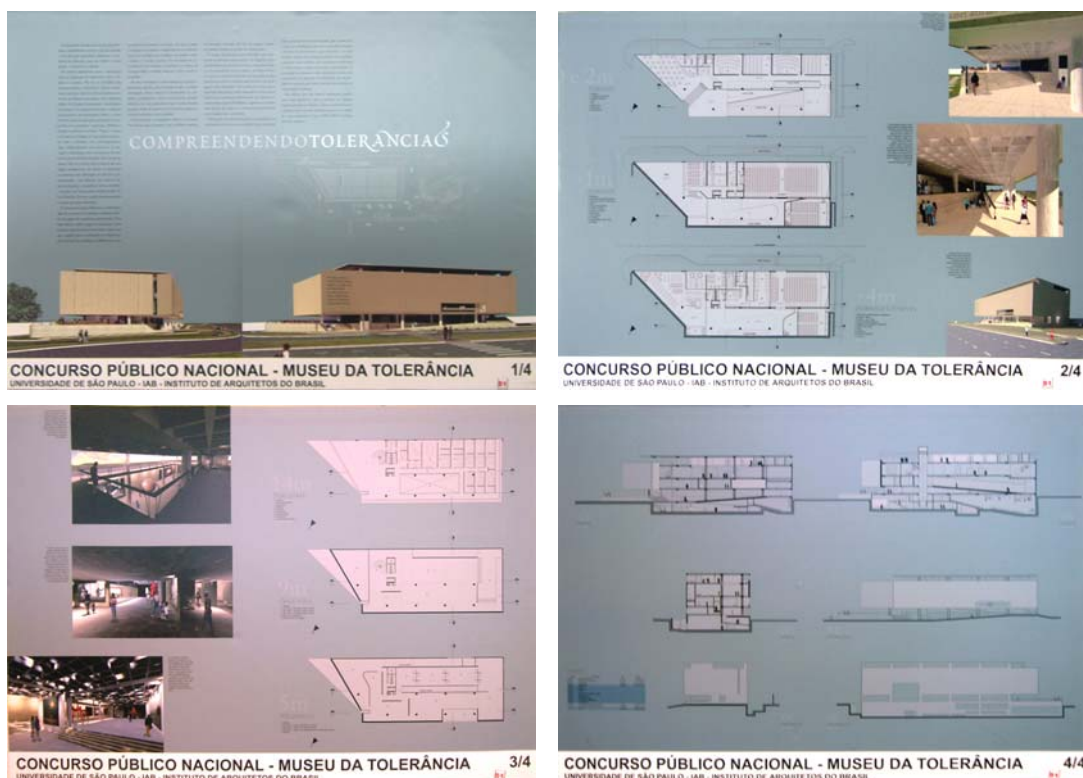


Inserção do Museu da Tolerância no sítio ( fig.312)



Elevação lateral e perspectiva do término do percurso da sala de exposição permanente( fig.313)

**Projeto nº 51:** Thiago Teixeira de Andrade, Matheus Gorovitz, Paulo Tannenbaum, Rafael Innecco, Stepan Krawctschuk



Pranchas apresentadas pela equipe ( fig.314)

A apresentação é sóbria, organizada, de fácil leitura. O fundo azul faz a integração dos desenhos. Plantas, cortes e elevações simples e sem efeitos exagerados. Os desenhos são completados por imagens da maquete eletrônica do exterior e interior do edifício sempre acompanhadas de legendas longas, explicitando as características dos ambientes e da edificação. Destaque para a frase "*Compreendendo Tolerâncias*" na prancha 1 em posição de destaque, que, mais do que a imagem global do edifício, serve como resumo das intenções dos autores.

O partido é definido a partir da manipulação de duas escalas – o subjetivo e o objetivo, o que se refletiria na distribuição dos espaços e no estabelecimento de relações e diferenças entre o interior e o exterior. As atividades coletivas foram distribuídas no térreo em colaboração com o espaço do campus universitário e as áreas de reflexão como as áreas de exposição nos demais pavimentos. As experiências dos usuários nestes espaços de reflexão é caracterizada como introspectiva e "diacrônica", fragmentada. Nas palavras de seus autores: um labirinto.

*"A intenção de conciliar duas escalas aparentemente contraditórias norteou o partido adotado – as escalas que expressam e objetivam a consciência do indivíduo como ser coletivo e como pessoa – o subjetivo e o objetivo. Tal intento determinou tanto a setorização como as diferenças de tratamento entre o exterior e o interior. Por isso as atividades cuja natureza motiva a convivência coletiva: restaurante, café, loja e salas de aula localizaram-se no térreo, em franca continuidade com o território público do Campus Universitário. As atividades cuja fruição é de natureza particular e subjetiva localizaram-se nos pavimentos*

*abaixo e acima do térreo: salas de exposições permanente e temporária, nos pavimentos superiores, biblioteca, cinema e auditório no subsolo. Nesses o espaço é de natureza dedálea, de apropriação particular, onde o indivíduo, sem constrangimentos, elege deliberadamente seus percursos. A percepção é diacrônica, nunca se anuncia de uma só vez, preservando os mistérios; daí o acesso ao museu, foco do projeto, dar-se através de uma rampa enclausurada, um túnel; as exposições se anunciam sem hierarquia ou percurso pré-determinado – um labirinto. Aí, como se diz, não há caminho, o caminho se faz ao caminhar – ao gosto das “promenades architecturales” de Le Corbusier. Por isso a opção por não encerrar os temas em salas autônomas”. ( trecho do memorial apresentado pela equipe)*

*“Não há caminho, o caminho se faz ao caminhar”. A frase destaca a liberdade de escolha e de interpretação. A citação às “promenades architecturales” de Le Corbusier historiciza tal opção – e não busca vesti-la de originalidade, mas remetê-la a uma corrente de pensamento. O espaço proposto busca ser surpreendente, livre para interpretações diversas. O partido tem a clara intenção de criar espaços para reflexão. O caráter social é preponderante no texto. O papel da tolerância como atividade que amalgama a sociedade. E assim os ambientes vão sendo descritos, sempre acompanhados de uma reflexão sobre sua função e contexto.*

*“À intenção do espaço labiríntico, é acrescida a idéia de recantos de desafogo e meditação dentro do espaço de exposições permanentes. Para tanto foram criados rasgos nas fachadas e uma varanda, a fim de deixar a luz entrar e fazer com que o sujeito possa se referenciar ao exterior em seus instantes de meditação e reflexão acerca do conteúdo ora colocado à sua frente. Assume-se então a condição de inteireza e integridade do ser humano que só se reconhece por completo na interface entre o sujeito e o mundo exterior. É a afirmação da necessidade de não somente se confinar a si mesmo, de enxergar além, o mundo material e real, o outro, a sociedade [...]. As áreas destinadas à administração ocuparam o pavimento superior, pela convicção de que o trabalho prolongado deverá sempre se desenvolver em ambientes privilegiados, onde os funcionários poderão desfrutar da vista panorâmica que o andar elevado propicia. Além de usufruir de um terraço propício a eventos e encontros com o público.*

*Externamente, o tratamento plástico é distinto. Um volume que se expressa como entidade unitária, de percepção imediata, faz face aos espaços amplos do entorno, donde as visadas são distanciadas. O caráter institucional será enfatizado pelo tratamento da fachada voltada para a rua. Sugerido pelas possibilidades técnicas do concreto, um painel alusivo ao conteúdo do museu explora, em baixo-relevo, os recursos expressivos das formas tipográficas; uma pesquisa posterior concluirá pela natureza da mensagem mais adequada e da escolha do artista que a executará. Resgata-se assim uma prática muito cara à história da arquitetura institucional, que buscava ser perene: fazer as paredes falarem, imprimir seu caráter nela mesma, de modo a se comunicar sensivelmente com o sujeito que a perceberá. Tal atitude conceitual ganha força na intenção clara e afirmada de se fazer uma arquitetura que se propõe como um discurso anti-efemeridade, que entende que o tema da intolerância tem uma permanência ligada à história do ser humano e que, portanto, só se fará obsoleta quando da resolução completa dos conflitos propostos como estudos pelo Laboratório de Estudos da Intolerância e tantos outros não mencionados. É a vontade de expressar a luta constante e diária pela consciência do princípio de alteridade, da necessidade da memória no árduo caminho da elevação da compreensão humana”. ( memorial do projeto apresentado pelos autores)*

O discurso dedica especial atenção ao volume: *“o tratamento plástico é distinto”, “de percepção imediata”*. Denota a intenção de marcar o espaço, de criar uma ocupação simbólica. O

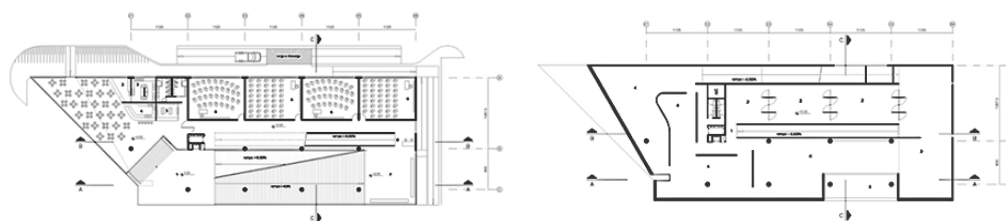
caráter institucional do edifício é enfatizado pelo painel na fachada, que além de seu inerente significado simbólico, resgataria a tradição da arquitetura nacional de "fazer as paredes falarem". É uma frase que pretende comover e que reforça a inserção histórica do edifício, sobretudo na tradição arquitetônica. A vontade expressa é a de não ser efêmero, de ser testemunho perene e significativo.

*"Por último, mas não menos importante, queríamos uma arquitetura que se inserisse no campus legitimada pela sua filiação: o lastro acumulado pelos arquitetos que com seu trabalho marcaram o caráter de nossa arquitetura, e que a FAU-USP de Artigas tão bem sintetiza". ( trecho do memorial do projeto)*

O texto se encerra reforçando a intenção de reforçar o lastro projetual da proposta, em citação explícita ao edifício da FAUUSP de Artigas. Reforça ainda mais a importância da compreensão de nossa trajetória arquitetônica, como berço de uma proposta que quer ser relevante e não descartável. É um texto maduro, centrado em questões relevantes. Não é um texto muito técnico, a compreensão do edifício em seus detalhes construtivos fica a cargo do conjunto de desenhos e das imagens, assim como das legendas, bastante detalhadas.



( fig.315) Maquete eletrônica. Imagens de aspecto bem realista, procuram reproduzir fielmente o edifício e sua inserção no entorno. A configuração dos espaços expositivos merece atenção especial.



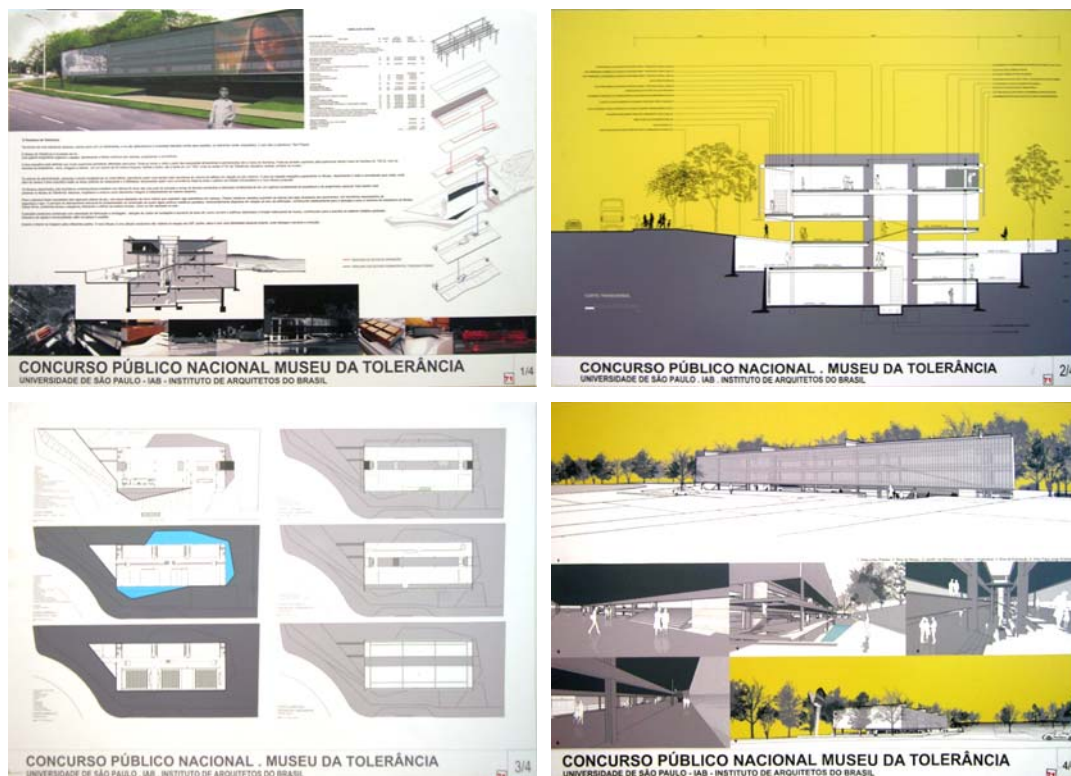
Plantas do térreo e 1º pavimento ( fig.316)



Cortes longitudinal e transversal ( fig.317)



**Projeto nº 71:** Ciro Pirondi e Marcello Lindgren. Estrutura e Orçamento: Eduardo Cerqueira. Maquete Eletrônica: Pablo Forero. Maquete: Cristiana de Carvalho e Tomás Capobianco. Coordenação: Bianca Rizzi. Fotografia: Julia Mazagão. Equipe: Anália Amorim, Roseli Azevedo, Alberto Nicolav, Ana da Costa Lino, Marcelo Dionísio, Natasha Pirondi e Sílio Almeida



Pranchas apresentadas pela equipe ( fig.318)

A prancha inicial organiza-se de maneira um pouco fragmentada, mas traz uma imagem forte do projeto. Nela, elementos distintos são apresentados: um corte perspectivado e o esquema axonométrico que destrincham o programa e funcionamento do edifício, fotos da maquete e imagens renderizadas, o memorial descritivo, a tabela de áreas e a previsão de orçamento. Em contraponto, a segunda prancha aposta na força do corte transversal, peça fundamental do discurso, que mostra as articulações de níveis propostas e explica através de legendas as características construtivas dos elementos empregados. A terceira prancha é totalmente dedicada às plantas dos 6 níveis propostos e finalmente, a quarta prancha mescla várias perspectivas do edifício, vistas do exterior e interior. Destaque para a perspectiva e a imagem renderizada da vista frontal do projeto, desenvolvidas em dois tipos de linguagem gráfica distintos, para mostrar o mesmo aspecto do projeto - sua interface com a rua e o entorno.

*"O Paradoxo da Tolerância*

*Se formos de uma tolerância absoluta, mesmo para com os intolerantes, e se não defendermos a sociedade tolerante contra seus assaltos, os tolerantes serão aniquilados, e com eles a tolerância. (K.Popper)*

*O Museu da Tolerância é inundado de luz. Uma galeria longitudinal organiza o espaço, favorecendo a leitura contínua dos recintos, propiciando a convivência. A área expositiva está definida nos níveis*

superiores permitindo diferentes percursos. Pode-se iniciar a visita a partir das exposições temporárias e permanentes até a Caixa de Sombras. Pode-se também caminhar alternadamente desde Caixa de Sombra (N. 740.5), com os horrores da intolerância - sons, imagens e odores - em um recinto de 55 metros lineares, estreito e baixo, até a saída em um "olho" onde se avista a Flor da Tolerância: escultura vertical, símbolo do museu. Os setores de administração, pesquisa e ensino localizam-se no nível inferior, permitindo assim uma escala mais harmônica do volume do edifício em relação ao seu entorno. O piso da calçada mergulha suavemente no Museu, desenhando o chão e convidando para visita, onde além do acesso à área expositiva estão as áreas públicas do restaurante e a biblioteca, favorecendo assim uma convivência fraterna entre o público da Cidade Universitária e o novo Museu proposto.

Os Museus desenhados pela arquitetura contemporânea brasileira nos últimos 50 anos são uma aula de precisão e arrojo da técnica construtiva e estrutural constituindo-se em um capítulo fundamental da arquitetura e da engenharia nacional. Este ideário está presente no Museu da Tolerância: estrutura, arquitetura e entorno como elementos íntegros e indissociáveis do mesmo desenho.

Para a estrutura foram concebidos dois vigorosos pilares de aço, com eixos afastados de cinco metros que suportam viga assimétrica em balanço. Pilares metálicos esbeltos suportam as tramas das lajes alveolares dos pavimentos. Um harmônico desempenho de segurança e rigor. O princípio do delineamento estrutural foi fundamentado na construção de quatro ágeis pórticos metálicos paralelos, transversalmente dispostos em relação ao eixo da edificação, contribuindo esteticamente para a tipologia e para a natureza da arquitetura do Museu. Dessa forma, conferindo leveza e elegância, libertando o edifício de esteios frontais, como se não apoiasse no solo. A precisão construtiva combinada com velocidade de fabricação e montagem, redução de custos de fundações e aumento da área útil, como convém a edifícios destinados à função institucional de museu, contribuíram para a escolha do sistema metálico porticado, dotando-o de rigidez e funcionalidade, além da beleza e ousadia.

Exterior e interior se integram pelos diferentes jardins. O novo Museu é uma atitude construtiva não violenta no espaço da USP, porém, ativa e com uma identidade espacial própria, onde dialogam memória e invenção". ( texto integral do memorial apresentado pela equipe)



Montagem tela externa e Maquete ( fig.319)

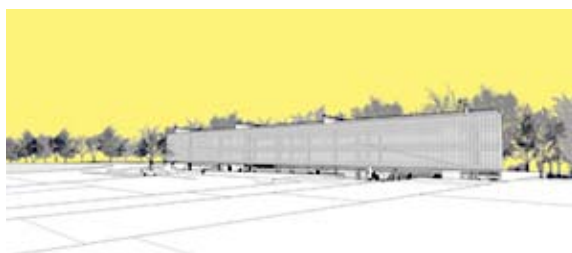
Atribuir um título ao texto funciona como elemento evocativo. "O paradoxo" ilustra o dilema e a complexidade do tema colocado. A citação escolhida para abrir o texto é bastante combativa. O tom parece não ser tão otimista como o de outros projetos. Tolerância sim, mas não a tudo e todos, e daí o paradoxo. "O Museu da Tolerância é inundado de luz". A frase cria uma visualização do espaço, mais que sua descrição, representa a sensação que o mesmo provocará.

O texto segue com a definição do partido: uma galeria longitudinal que favorece a leitura contínua dos recintos e a convivência. São apresentados a organização da área expositiva e os percursos possíveis. A caixa de sombras (o horror) e a flor da tolerância (escultura símbolo) são

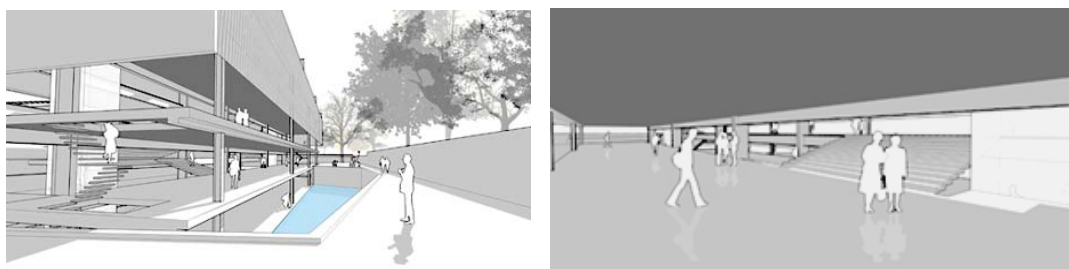
elementos que servem para facilitar a compreensão da proposta. Os elementos são assim personalizados e recebem nomes característicos que ajudam a fixar sua imagem no receptor.

Aborda a preocupação com o entorno na distribuição das funções em subsolo e a integração com o piso da calçada que "*mergulha suavemente*" no edifício, e "*convida*" para a visita. A escolha de palavras é precisa e reforça a sensação do espaço coletivo, aberto e social. Desta maneira reforça também o necessário convívio e integração com a universidade. A palavra de ordem é a convivência e a liberdade. A importância da tradição arquitetônica é lembrada com a citação aos projetos dos últimos 50 anos, que segundo seus autores, teriam seus conceitos fundamentais retomados: a estrutura, a arquitetura e o entorno como elementos íntegros e indissociáveis do mesmo desenho.

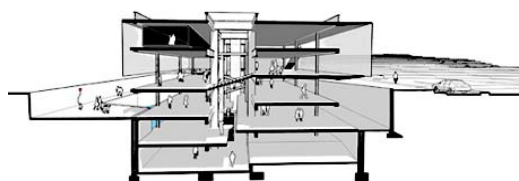
Em seu trecho descritivo final o texto se debruça sobre a questão construtiva e destaca sua adequação e facilidade, com justificativas para a adoção de construção metálica em sistema porticado. Ao lado de justificativas técnicas são elencadas características abstratas e subjetivas, como beleza e ousadia. Encerra o texto a declaração: "*Exterior e interior se integram pelos diferentes jardins. O novo Museu é uma atitude construtiva não violenta no espaço da USP, porém, ativa e com uma identidade espacial própria, onde dialogam memória e invenção*". A frase revela a atitude frente ao projeto proposto: integração, adequação e diálogo. Fica evidente a preocupação em criar uma identidade própria, porém ancorada na tradição.



Vista externa ( fig.320)



Vista jardim aquático e átrio com escadaria e elevador ( fig.322)



Corte perspectivado ( fig.321)

**Projeto nº 106:** Arquiteto João Paulo Daolio. Maquete eletrônica: Visualize Arquitetura Digital.



Pranchas apresentadas pela equipe (fig.323)

Apresentação é organizada com poucos elementos. A opção por poucas imagens, mas muito expressivas, funciona bem no conjunto de pranchas. Chama a atenção a ausência da tabela de áreas e previsão de custos, elemento obrigatório requerido no termo de referência. A maquete eletrônica é o elemento chave da apresentação. Destaque para a imagem da prancha que ilustra o edifício em sua totalidade e sua relação com o entorno. A prancha 4 é tomada por completo com uma imagem – que sintetiza o projeto: a grande área de convivência criada pelo pátio interno. É a grande imagem do projeto que explicita a força e importância do pátio interno.

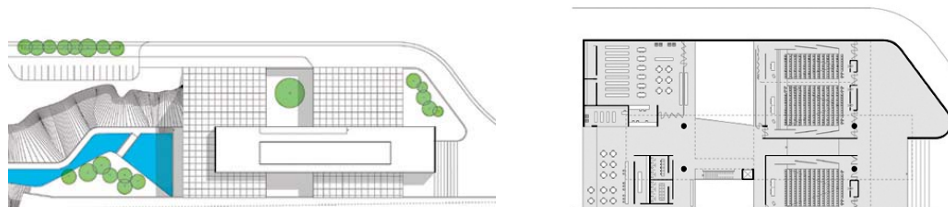


Vista da rua, esquina da rotatória e pátio interno ( fig.324)

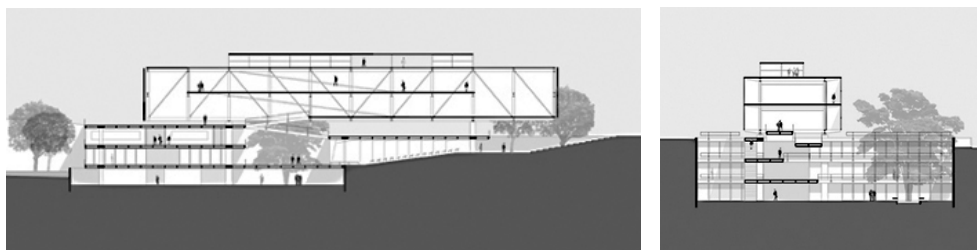
*"O projeto pretende propor um espaço aberto, onde as atividades do museu, de pesquisa e de convívio possam ocorrer em espaço predominantemente público. As áreas situadas no perímetro do campus, em contato direto com a cidade, ainda estão em construção. Assim, sugere-se um parque linear perimetral ao redor de toda a universidade. O edifício proposto se insere justamente entre este eixo perimetral e o*

*prolongamento do eixo das humanas no sentido do instituto Butantã. A partir de uma praça no térreo (cotas 736 e 734,5) se constrói um percurso até a cobertura, intercalando-se áreas ao ar livre e áreas mais estanques que poderão abrigar obras que necessitem de uma maior proteção. No topo do edifício (cota 745,35) chega-se em um mirante com uma vista privilegiada em direção ao espigão da Av. Paulista. Abaixo da praça concentram-se o restante do programa divididos em dois edifícios separados por um pátio. Duas vigas em treliça metálica, distantes 10 metros uma da outra, vencem 40 metros de vão com balanços de 15 metros. Os vedos nas faces norte e sul são de vidro. Na face norte a proteção ocorre através de uma tela metálica cuja densidade propicie um controle adequado da luz no interior do espaço de exposições, além de poder ser utilizado para projeções noturnas". ( texto integral do memorial apresentado)*

O texto que acompanha o projeto é resolutivo e destaca a importância do espaço aberto e destinado ao convívio. Defende uma leitura do campus por completo, de onde surge a sugestão para a implantação de um parque linear perimetral. A sugestão parece querer criar um respaldo conceitual para a proposta. A descrição do programa é sucinta, assim como a da concepção estrutural. Certamente é um projeto que chamou a atenção pela simplicidade do discurso e singeleza da apresentação. Sua força reside em grande parte nas imagens realistas e elegantes.



*Implantação e Planta biblioteca e auditório ( fig.325)*



*Corte longitudinal e Corte transversal ( fig.326)*

**Projeto nº 109:** João Paulo Meirelles de Faria, Camila Obinski e Manoel Maia





Pranchas apresentadas pela equipe ( fig.327)

A apresentação segue uma organização simples e direta. Desenhos instrumentados, acompanhados de imagens da maquete eletrônica - 2 externas e 2 internas. Pequenos croquis a traço com detalhes coloridos acompanham o texto na prancha e quebram a homogeneidade da apresentação monocromática.

*"A premissa mais forte contida no edital, que norteou o partido do edifício proposto, é a sugestão por um museu educativo. O objetivo do espaço criado pelo museu é uma descoberta gradual, fluida e integrada dos espaços museológicos, tanto expositivos quanto laboratoriais e de produção de conhecimento, além de uma clara leitura das atividades propostas.*

*Implantação e relação com entorno:* A sede do museu da tolerância será construída dentro do contexto da Cidade Universitária. Sendo assim, buscou-se estabelecer, ao mesmo tempo, uma relação de diálogo com os edifícios circundantes, sem competir ou ofuscar, mas deixando clara a intenção por uma arquitetura diferenciada dada a especificidade do programa. Assim como uma série de outros edifícios do campus da USP, o térreo se apresenta da maneira mais livre possível, como espaço flexível de uso coletivo, a fim de convidar o visitante a percorrer o edifício, tornando-o um museu vivo e interativo, não um mausoléu da cultura.

*Acessos:* O acesso ao edifício é pontuado por um eixo transversal e outro longitudinal. O eixo transversal atravessa o edifício, de um lado recebe os visitantes que chegam a pé ou de ônibus através da Av. Lineu Prestes, e do outro recebe os visitantes que chegam de carro ao estacionamento. No sentido longitudinal, há um acesso para receber os grupos que chegam em ônibus de turismo, podendo ali se organizar antes de começar sua visita ao museu.

*Programa:* Dividiu-se o programa do edifício em dois blocos: um que serve e um que é servido; que se relacionam em cada pavimento conforme as necessidades programáticas exigidas pelas áreas do museu. O bloco que serve abriga sanitários, depósitos, reservas técnicas e salas administrativas e o que é servido abriga salas expositivas, laboratórios, biblioteca, cinema, auditório, salas de aula e restaurante. Nas fachadas longitudinais há um grande brise externo, que além de controlar a luminosidade do prédio tem a função de unificar os dois volumes.

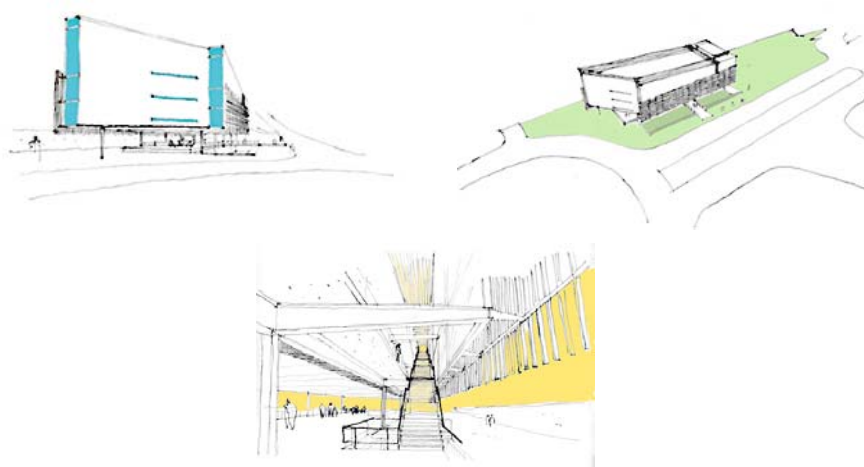
*Circulação vertical:* A circulação vertical é realizada através de dois elevadores, um para funcionários e outro para visitantes, e uma escada em sentido contínuo localizada no vazio entre a laje e o fechamento do edifício na face sul. No percurso da escada, o visitante tem a possibilidade de descobrir, ao mesmo tempo, as atividades do museu e a vista do instituto Butantã.

*A luz:* A questão da iluminação natural tem um papel fundamental no que se refere à descoberta do museu. Os vazios laterais, que de um dos lados abriga a escada de acesso, permite uma fluidez da luz que

chega de cima, através da iluminação zenital do último andar, destinado às exposições temporárias; e convida a descobrir o programa do museu e a paisagem que se desvenda a cada pavimento, através de grandes aberturas laterais com suas respectivas intensidades luminosas controladas por brise externo.

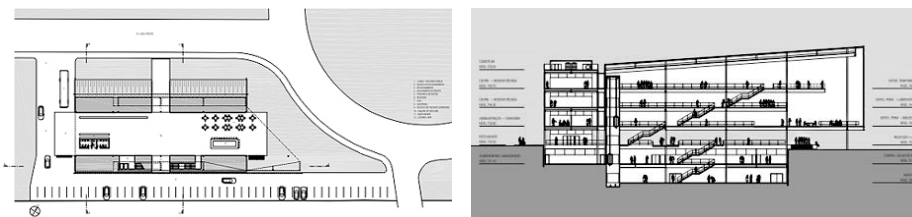
*Campos visuais:* A partir da análise do terreno e seu entorno, percebe-se a fachada oeste, onde localiza-se o bloco de serviços, como a vista do terreno mais intimista e de menor exploração dos campos visuais. As outras três faces do museu apresentam vistas com maior possibilidade de relação de fluidez entre o espaço do museu e o espaço exterior. Na face norte, a relação com a cidade universitária, na face leste, a vista privilegiada do perfil da cidade de São Paulo e ao sul, a área verde do Butantã.

*Estrutura:* A fim de obter maior qualificação na mão-de-obra empregada, limpeza de canteiro, menor prazo de execução e maior precisão nos custos da obra, optou-se pela utilização da estrutura metálica. Os pilares se apresentam de maneira independente e com perfis diferenciados em cada bloco, com a intenção de distingui-los com maior clareza". ( texto integral do memorial descritivo apresentado pelos autores)

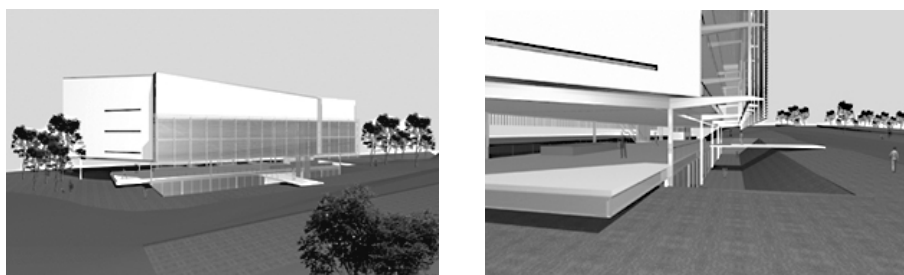


*Croquis: presença da cor em uma apresentação quase toda monocromática. ( fig.328)*

Os autores adotam a premissa estabelecida no edital, do museu como equipamento educativo. A partir desta definição o memorial se desenvolve em itens: implantação e relação com entorno, acessos, programa, circulação vertical, luz, campos visuais e estrutura. Quanto à implantação ressalta o contexto da cidade universitária e a relação de diálogo pretendida com os edifícios circundantes, mas deixa clara a intenção pela criação de uma arquitetura diferenciada, dada a especificidade do programa. Explica a organização dos acessos e defende a adoção do térreo livre, ancorando a opção no contexto da cidade universitária. Defende a adoção de espaços flexíveis, de uso coletivo. Destaca-se a intenção de criar um museu vivo e interativo, não um mausoléu da cultura, uma crítica árdua, embora velada, aos museus elitizados. O texto explica a setorização do programa em blocos (um que serve e um que é servido). O sistema de controle de luz é brevemente descrito destacando o funcionamento dos brises e sua participação como elemento unificador dos volumes, assim como a organização da circulação que destaca a escada que, em seu percurso, abre a possibilidade de descobrir as atividades do museu. O texto destaca a importância da iluminação natural e dos campos visuais. Não busca justificativas simbólicas e não abusa de referências, é um texto direto e conciso, apegado às questões práticas, funcionais. Porém, percebe-se a força de alguns elementos na configuração dos espaços como a iluminação e a integração dos espaços. O caráter interativo do edifício é o elemento estruturador do discurso.



Plantas do térreo e primeiro pavimento , cortes longitudinal e transversal ( fig.329)



Perspectivas: vista geral e vista do fosso ( fig.330)

**Projeto nº 155:** Luis Mauro Freire, Maria do Carmo Vilariño e Henrique Fina. Colaborador: Luis Oliveira Ramos



Pranchas apresentadas pela equipe (fig.331)

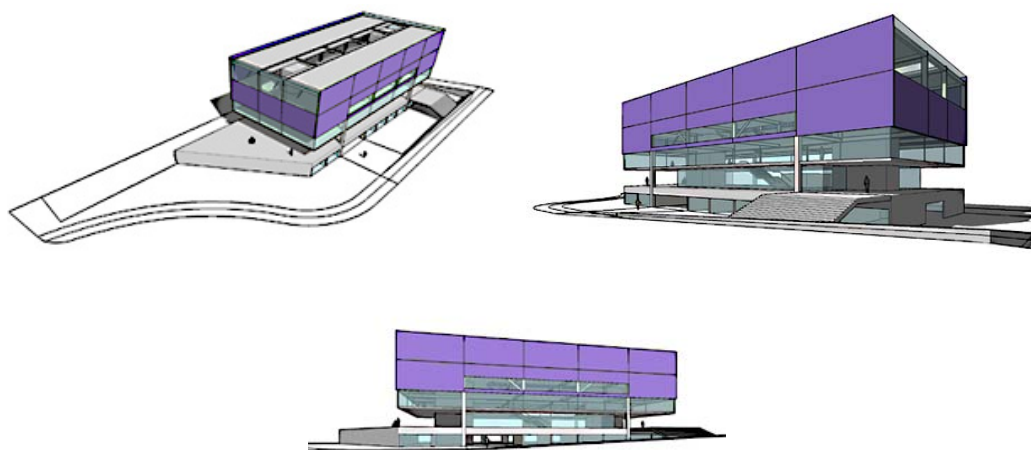
Conjunto de desenhos limpos e objetivos. Na primeira prancha aparecem o memorial, uma perspectiva do conjunto, implantação e térreo. Nas pranchas seguintes o conjunto de desenhos técnicos, simples e objetivos, com exceção para a terceira prancha que traz perspectivas



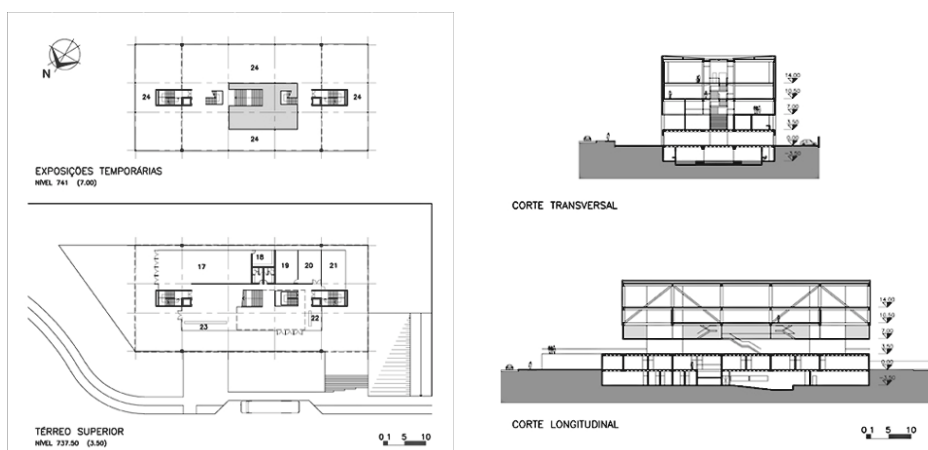
complementares. As perspectivas, embora elaboradas no computador, não são renderizadas. É um aspecto intermediário entre a realidade virtual e a "tradicional" perspectiva a traço.

*"A implantação de um pequeno museu num contexto de campus universitário, caracterizado por grandes volumes prismáticos distribuídos num parque, sugeriu duas possibilidades: manter a coerência volumétrica com os demais edifícios, traduzida por uma forma arquitetônica mais simples, e manter a integração visual com um contexto muito favorecido pela vizinhança arborizada do Instituto Butantã. A opção por um volume prismático, envidraçado de maneira a permitir o amplo desfrute da paisagem e o anúncio das exposições para a população do campus, visa estabelecer o diálogo formal com edifícios de inestimável valor arquitetônico, como a FAU e a Faculdade de História, e também definir uma imagem forte caracterizadora de sua especificidade de abrigar um museu vivo. O volume repousa numa base que define o piso de acesso público às áreas de exposição do museu, configurando-se numa grande praça de convívio terraceada, cuja cota elevada possibilita apreender o bosque presente no Instituto Butantã e abrir visuais para o Campus da USP. A base estabelece a transição das várias cotas presentes no terreno, definindo vários tipos e níveis de acesso. Na base localizam-se os ambientes de produção e discussão de idéias ligadas ao tema da tolerância, como salas de aula, laboratórios didáticos, auditórios, coordenação, ou seja, é a base que formula e sustenta as idéias expostas no prisma elevado.*

*A estrutura utilizada no volume das exposições emprega seis pontos de apoio – quatro pilares e duas caixas de escada – que sustentam quatro vigas metálicas que vencem o vão longitudinal, suportando as três lajes existentes, duas de exposições e o piso da biblioteca, sendo que o pavimento inferior, das exposições temporárias é pendurado por tirantes às treliças. Na base empregou-se estrutura convencional de concreto protendido, com vãos maiores na área do auditório. A diferença dos sistemas estruturais é enfatizada no tratamento plástico, empregando-se concreto aparente na base e painéis de alumínio no volume elevado. Nas áreas de exposição buscou-se uma articulação clara entre os diferentes níveis, pontuando a biblioteca como elemento de transição entre as duas exposições – temporárias e permanentes – por ela também se configurar num importante acervo de idéias acumuladas pela história. As escadas desenvolvem-se em vazios buscando maior legibilidade das várias áreas de exposição, orientando o usuário a realizar um percurso abrangente. Para aqueles usuários mais constantes - alunos, professores, pesquisadores – os acessos localizam-se no nível do terreno, com dimensões adequadas para atender aos vários espaços de reunião, articulando fluxos vindos da Avenida Professor Lineu Prestes e do transporte público e os do estacionamento do museu, localizado na parte posterior do lote". ( memorial do projeto)*



Perspectivas: fachada noroeste e nordeste ; fachada norte e oeste ( fig.332)

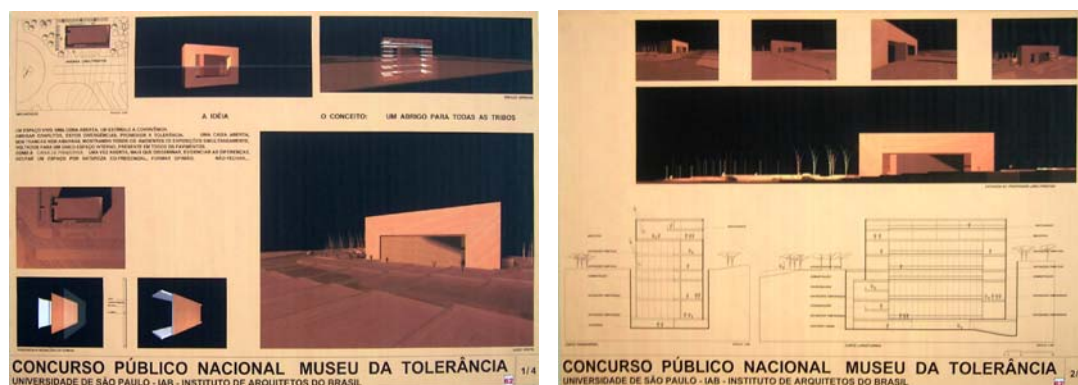


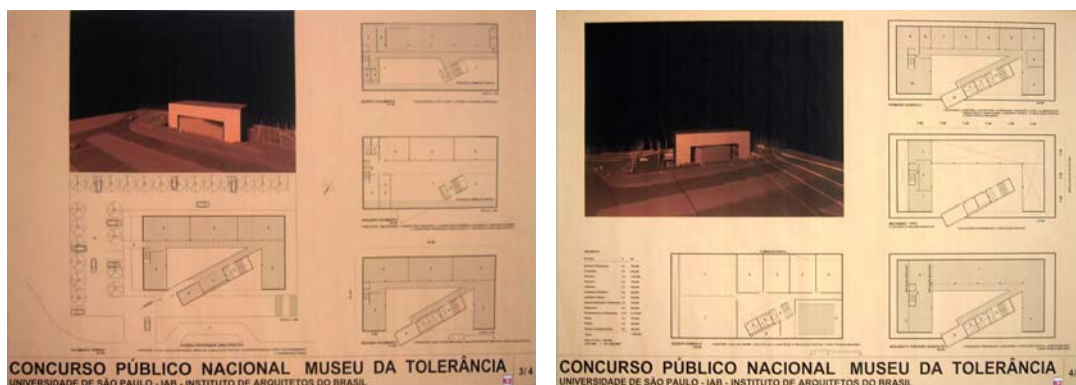
Planta dos pavimentos térreo, superior e 1°. Cortes transversal e longitudinal. ( fig.333)

O partido surge da análise do entorno e da inserção do edifício na cidade universitária e sugere duas atitudes: manter a coerência volumétrica com os demais edifícios a partir da adoção de uma forma simples, e manter a integração visual com um contexto favorecido pela vizinhança arborizada. A opção por um volume prismático, envidraçado de maneira a permitir o desfrute da paisagem e o anúncio das exposições para a população estabelece o diálogo formal com edifícios de "inestimável valor arquitetônico". O volume repousa numa base que define o piso de acesso público às áreas de exposição do museu, configurando-se numa grande praça de convívio terraceada. O texto destaca a importância das visuais criadas. Existe a preocupação de pontuar a biblioteca como elemento de transição entre as exposições temporárias e as permanentes, justificada pela sua importância como fonte de acervo de idéias. As escadas recebem atenção diferenciada e são caracterizadas como elementos de orientação e legibilidade do edifício. Os aspectos funcionais são descritos sumariamente, o mesmo ocorre com o sistema estrutural. Fica evidente no memorial a importância dada ao contexto físico e histórico da cidade universitária, assim como a preocupação em se criar um edifício ancorado na tradição arquitetônica.

### 7.3.2 Destaques:

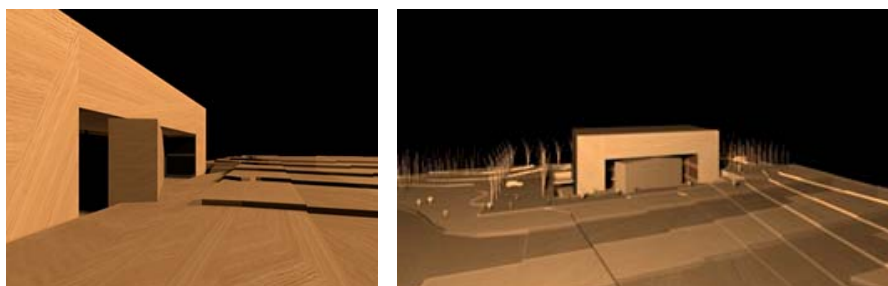
#### Projeto nº 62: Nonato Veloso





Pranchas apresentadas pela equipe ( fig.334)

A apresentação é organizada de forma extremamente sintética. Os desenhos são muito limpos e só apresentam os elementos essenciais à compreensão do edifício. As imagens apresentadas são muito características do autor, quase monocromáticas, muito volumétricas, com grande força expressiva. A forma de apresentação acompanha e reforça o conceito proposto. O autor assume a condição de um concurso de idéias como premissa e não se debruça sobre detalhes. Esta talvez seja sua melhor estratégia – a idéia apresentada de forma absolutamente sintética acaba se destacando. O arquiteto é figura recorrente em premiações, sempre com trabalhos semelhantes na forma de organização e apresentação das idéias. No material enviado para a publicação no site Vitruvius nem se preocupou em mandar plantas, talvez justamente por entender a força das imagens em detrimento dos desenhos codificados. É justamente esta simplicidade formal, que se reflete na apresentação, que o júri destaca em sua avaliação.



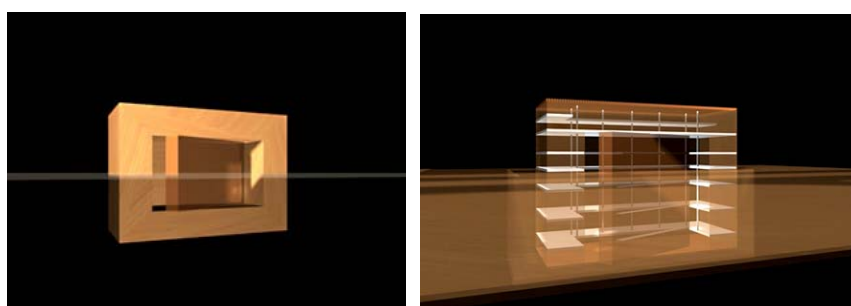
Imagens da maquete eletrônica: entrada e norte superior. (fig.336)

#### Aspectos do memorial:

*“Um espaço vivo, uma obra aberta, um estímulo à convivência. Abrigar conflitos, expor divergências, promover a tolerância. Uma caixa aberta, sem trancas nem amarras, mostrando todos os ambientes de exposições simultaneamente, voltados para um único espaço interno, presente em todos os pavimentos. Como a Caixa de Pandora, uma vez aberta, mais que disseminar, evidenciar as diferenças, ocupar um espaço por natureza co-presencial, formar opinião, não fechar...”* ( texto integral do memorial apresentado)

Um espaço vivo e uma obra aberta. As palavras escolhidas são fortes e de grande conteúdo evocativo: convivência, conflitos, divergências e tolerância (retiradas do próprio texto do edital). Elas são reorganizadas no memorial quase soltas, num texto que é bastante “imagético”, sobretudo ao deixar tanto espaço *“nas entrelinhas”* para a reinterpretação do receptor da

mensagem. A expressão “caixa aberta” funciona como analogia direta com as intenções do projeto: a criação de um espaço livre e tolerante. O memorial destaca a característica marcante do projeto (e talvez a única descrita expressamente): o grande átrio comum. O autor compara o edifício à caixa de Pandora, mas que dissemina coisas boas, é uma imagem forte e que aposta no repertório do receptor (o júri) para seu sucesso como mensagem. O autor usa um mito e o reinterpreta para dar força ao seu argumento. O texto é tão genérico que parece buscar a complementação de suas idéias por cada um dos leitores, "a obra aberta" depende também de sua interpretação. É uma estratégia eficiente, cativante e que permite que possíveis falhas do projeto fiquem em segundo plano. Até mesmo as ausências de resoluções funcionais mais explícitas não abalam a leitura da idéia principal que se expressa de maneira muito forte nas imagens. Talvez seja o conjunto mais coeso entre imagem e texto entre os premiados, em suas qualidades (força expressiva) e defeitos (quanto à materialização do edifício e suas necessidades funcionais).



( fig.335)

Imagens: Conceito e Espaço Interior. A nomeação das imagens reforça a síntese. O conceito se expressa na imagem de seu volume. A desmaterialização da caixa envoltória desnuda os planos funcionais do edifício.

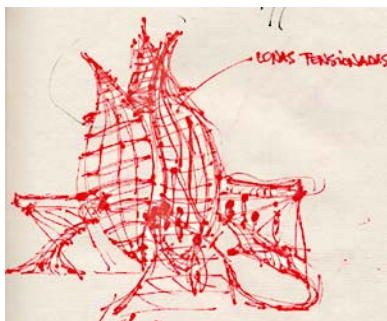
**Projeto nº 69:** Gabriela Fonseca Donat Whitaker, Carmen Fonseca Donat e Betina Lorenzetti



Pranchas apresentadas pela equipe ( fig.337)

O projeto parece ter comovido os juízes pela premissa inusitada. A apresentação, que abusa dos croquis e das analogias, é irregular, com desenhos que, por vezes, parecem não representar o mesmo objeto. Os desenhos técnicos são pobres, quase toscos, e transparecem a dificuldade de representar a complicada forma proposta. A compatibilização dos volumes curvos e seu rebatimento nas plantas é insuficiente e explicita a dificuldade de linguagem para transmitir a mensagem pretendida. Os autores fazem a apresentação do conceito com uma pequena poesia, acompanhada de expressivos croquis (as peças mais sedutoras da apresentação).

*"Tínhamos que encontrar um símbolo.  
Algo tolerante – intrigante  
Que trouxesse a paz.  
Procurávamos um espaço solidário,  
Que abrigasse em seu interior,  
Todos os horrores intoleráveis.  
Um espaço para a paz – Que realmente promovesse este sentimento.  
Algo delicado como uma flor – E tão forte  
Tão bonito como deveria ser.  
Símbolo sólido, porém orgânico e mutante.  
Aberto, porém conteúdo de formas suaves.  
A flor de Liz  
Cria percursos tênues.  
Curvas plásticas.  
Quando se caminha em seu interior  
Podemos sentir um mundo melhor.  
Podemos transmitir o horror e contemplar o medo,  
Porém nos sentimos acolhidos.  
Quando se caminha por seu exterior  
Podemos sentir que é um símbolo da paz!"*



(fig.338) Croqui conceitual: é a grande imagem do projeto. É o elemento gráfico mais sedutor da apresentação. Infelizmente a mesma força não se reflete nas demais pelas gráficas. O conjunto croqui / texto promete muito, mas seu desenvolvimento frustra as expectativas.

A comparação com a flor de lis e seu rebatimento como um símbolo para a paz estrutura o discurso. É uma analogia exagerada, o resultado final pouco se apreça com uma flor de lis e sem o texto, esta relação não seria percebida. A opção pela poesia é bastante arriscada, embora não inédita (lembramos do "blá" de Osaka). É uma maneira de chamar a atenção, mas que esbarra no exagero. O croqui conceitual assume intensa importância – na verdade é o que parece mais ter comovido o júri e é nele que temos a leitura mais intensa das intenções da proposta.

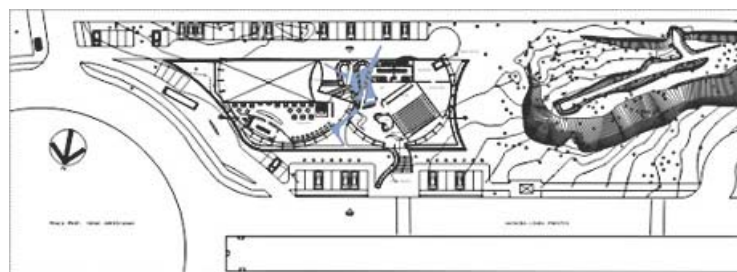
*"O programa se desenvolve em duas edificações principais, que formam as pétalas de uma flor, a Flor de Liz. A Pétala Leste do conjunto abriga cinema, auditório, área administrativa, serviços e salas de exposição permanente, dedicadas aos estudos em andamento e futuros estudos da Intolerância. A Pétala*

Oeste, contem na sua maioria, as áreas acadêmicas do museu: salas de aula, laboratórios, restaurante, montagem, reserva técnica e salas de exposição. As fachadas Norte/ Leste/ Oeste são revestidas de vidro sob sistema inteligente "tipo stell frame" que se beneficia do ganho solar e também a protege das perdas de energia. Este sistema regula a quantidade de luz natural e promove a aeração do conjunto. A sustentação do sistema se dá por pilares de aço moldados as diversas cordas das circunferências das lajes. A fachada sul é composta por um conjunto de placas de concreto pré-fabricado de diferentes tamanhos e espessuras, aberturas e vidro, dando movimento à empena".

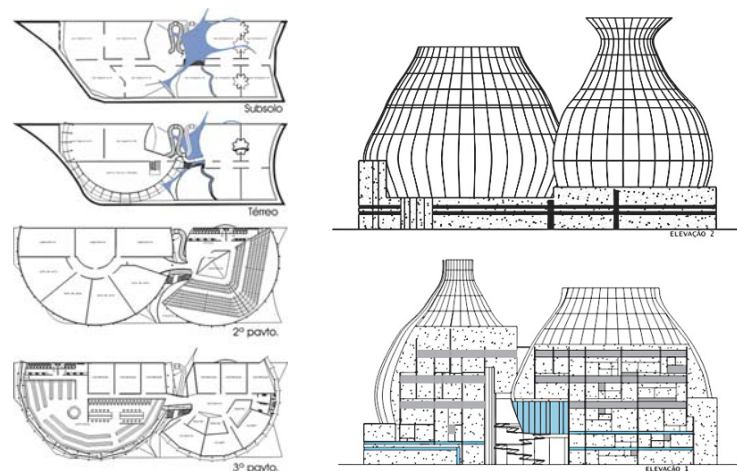


Perspectiva e vista da entrada. A maquete não condiz com os pressupostos ensaiados na memorial. ( fig.339)

O texto que descreve a organização funcional do projeto, em oposição, é demasiado simples e pouco esclarece, apenas nomeando as "pétalas" e nelas distribuindo o programa de forma sumária. A descrição do sistema construtivo é genérica e não explica a materialização do complicado sistema delineado, que certamente apresentaria dificuldades devido ao inusitado da forma. Fica a impressão de que a boa premissa inicial não consegue ser resolvida a contento.

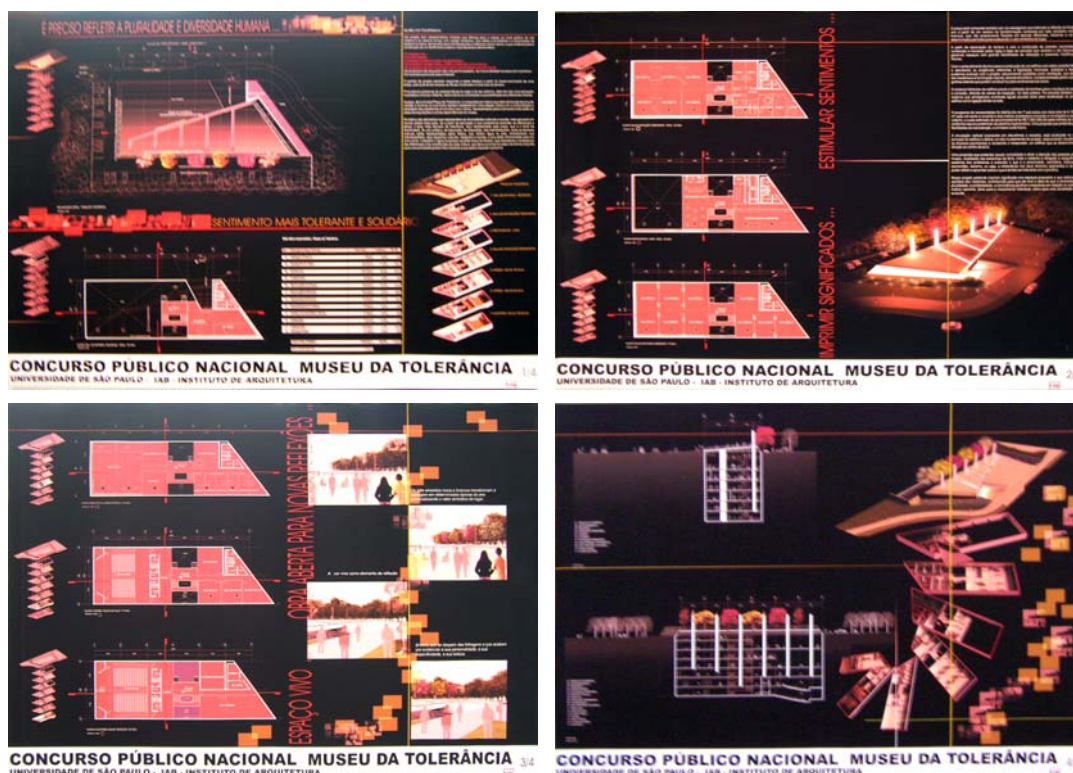


Implantação e planta do 1º pavimento ( fig.340)



(fig.341) Plantas do subsolo, térreo, 2º e 3º pavimentos. Corte e Elevação. Conjunto de desenhos técnicos não reflete a forma defendida no discurso e menos ainda as simulações volumétricas apresentadas.

**Projeto nº 139:** Arquitetos José Francisco Xavier Magalhães e José Magalhães Junior.  
Colaboradora: Fernanda Lemes de Santana. Maquete eletrônica: Meng Tsai e Allan Fernandes.



Pranchas apresentadas pela equipe (fig.342)

A ata de julgamento, de maneira sintética, resume bem as características do projeto: uma tese consistente e muito bem representada. Os desenhos apresentados são muito sedutores e reforçam o caráter da proposta. O conjunto dos desenhos é peculiar e expressivo, desenvolvido com extrema competência. A idéia, mesmo inusitada e corajosa, é mostrada como possível de ser executada e não apenas um exercício conceitual. As imagens, marcantes, destacam o efeito noturno do edifício e o fundo preto adotado nas pranchas ressalta ainda mais a força desta expressão noturna. Interessante perceber como o texto (tipografia + conteúdo) são parte fundamental da apresentação pois organizam o olhar que percorre os desenhos. É um dos conjuntos mais inusitados e coesos entre os trabalhos premiados.

*"Um projeto com características urbanas que ofereça para a cidade um local público de uso coletivo e ao mesmo tempo com caráter simbólico, que reflita a pluralidade e a diversidade da espécie humana, apropriado para manifestações e reflexões sobre o tema, e que colabore para a construção de um sentimento coletivo mais tolerante e democrático.*

*Um espaço vivo.*

*Uma obra aberta.*

*Um espaço solidário e cheio de significados.*

*Um local para debater idéias, refletir e estimular a convivência.*

*Um local para educar e aprender sobre a diversidade cultural e social.*

*Um local para não esquecer das marcas do passado, da irracionalidade humana com o próximo.*

*Um local para provocar paz e tristeza.*

*O partido de projeto adotado responde a estes desejos a partir do desenvolvimento de uma praça, pela qual se tem acesso ao Museu localizado no subsolo do terreno. Procuramos preservar as características do lugar e do seu entorno, além de criar uma sensação inusitada e única ao visitante, estimulando a curiosidade e a possibilidade dos diferentes olhares.*

*A praça, denominada Praça da Tolerância, é composta por totens que além da função técnica de ventilar e iluminar os subsolos também estabelecem uma relação íntima com a profundidade e seriedade dos problemas envolvidos com o tema, representados pelos subsolos onde estão as salas de exposições e outras dependências do museu. Os totens são elementos que representam as diversidades culturais e sociais, mas que para um mundo global mais justo, só a partir da educação é que poderemos entender as diferenças e atingir o grau mais elevado da tolerância, aqui representada pela praça, que é o local da diversidade, do uso coletivo, da educação, da exposição, das manifestações, onde as diversas culturas estão representadas pelos totens, que vertem água no piso, simbolizando sua individualidade, seus aspectos culturais, religiosos e sociais, e que estão direcionadas para um único local, o espelho d'água localizado na parte baixa do terreno, que representa o receptáculo das diferenças e da contribuição de cada cultura, que deve conviver em paz e de forma conjunta para uma sociedade global mais tolerante e que saiba respeitar o próximo.*

*A praça será composta também por um paisagismo que estimule a reflexão ao longo do ano a partir de um cenário de transformação composta por ipês amarelos roxos e brancos, que vão proporcionar floradas em épocas diferentes, trazendo a cor em determinados períodos potencializando o valor simbólico do lugar. A partir da escavação do terreno e com a construção de paredes escoradas de contenção e travadas pelas vigas e lajes de concreto que vencem o vão transversal, geramos espaços com grande flexibilidade de utilização e possíveis modificações futuras. Com o entendimento técnico para a construção de um edifício com estas características e atendendo as exigências referentes à legislação municipal, estadual e federal, pudemos avançar com o projeto, solucionando questões como ventilação, que deveria ser mecânica e a iluminação natural, através dos totens, complementadas pelos vazios e grelhas laterais que podem conduzir luz para os diversos subsolos. O sistema hidráulico do edifício prevê a instalação de bombas para o recalque do esgoto e conexão, através de caixas de inspeção, na rede pública. Foi prevista também uma cisterna que armazenara eventuais águas pluviais tanto para reutilização no próprio edifício como ligação direta na rede.*

*O programa de necessidades foi distribuído em 7 subsolos com área total de 6.192,00 m<sup>2</sup> incluindo a circulações e acesso coberto, com custo estimado de aproximadamente R\$ 7.000.000,00, conforme resumo preliminar da planilha orçamentária. Uma proposta que pretende gerar facilidades de manutenção, a um baixo custo. A circulação vertical (composta por elevadores e escada), está localizada no vazio principal do edifício e define um eixo fundamental do projeto, relacionando visualmente os diversos pavimentos e revelando o inesperado, um edifício que se desenvolve em direção ao centro da terra". ( memorial do projeto)*

O memorial do projeto, em seu exórdio, conceitua e define a personalidade do projeto: ressalta o caráter simbólico, o papel do edifício e da instituição que ele representa. As frases curtas, mas com palavras escolhidas de maneira cuidadosa reforçam, cada uma delas, um aspecto peculiar do projeto, um tema de reflexão. No fundo todas reforçam a mesma idéia: a do espaço singular e cheio de significado.

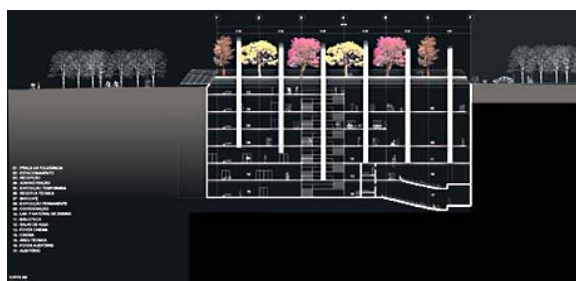
O ponto central do projeto é a criação de uma grande praça com o museu todo desenvolvido em subsolo. Fica evidente a preocupação com a inserção no entorno e com a criação de marcos visuais na grande praça (os totens de ventilação e iluminação assumem este papel). Estes totens representam as diversidades culturais e sociais e a praça o uso coletivo.



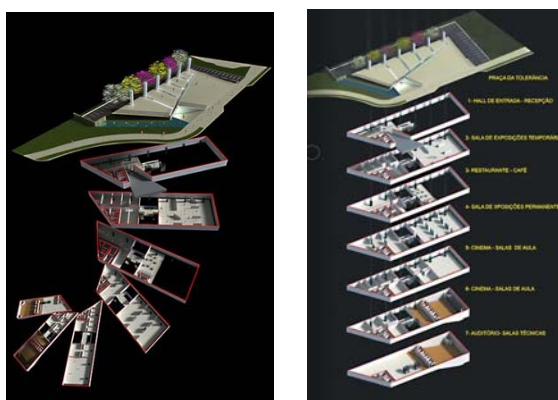
Recebe especial atenção o significado da água, os totens vertem água para um espelho d'água que representa o receptáculo das diferenças e da contribuição de cada cultura. A água se torna elemento marcante e é utilizada por sua analogia imediata com pureza e fonte de vida. O paisagismo ganha destaque como elemento que simboliza a transformação. O texto também se dedica à explicação da complicada construção em subsolo, que poderia ser considerada ponto fraco do projeto. A complexidade da implantação obriga os autores a detalhar o sistema de água e esgoto. A distribuição funcional é explicada de maneira sucinta, com destaque para a flexibilidade do espaço criado. Tal distribuição fica muito mais clara nos esquemas axonométricos apresentados. A circulação vertical é definida como elemento de conexão funcional e visual dos diversos níveis.

*"Uma proposta que pretende causar curiosidade e atrair a atenção das pessoas para o museu, localizado nas entranhas da terra, onde o visitante é obrigado a mergulhar na essência dos problemas e entender o que é o preconceito, xenofobia, holocausto, escravidão, racismo, ou seja, a intolerância nos seus diversos segmentos e ao sair, poder refletir e aprender sobre o que é de fato ser tolerante com o próximo. Nosso projeto pretende imprimir significado nos espaços propostos e que estimule os sentidos dos visitantes, contribuindo para que ele leve a idéia de que a diversidade, a pluralidade, a solidariedade, a convivência pacífica e respeitosa em relação ao outro é o melhor caminho, tanto para o crescimento individual, como para uma sociedade mais evoluída" ( trecho final do memorial)*

Bonita frase, bela analogia. Este hábil encerramento dota o projeto de caráter social e reforça seu apelo simbólico.



Corte longitudinal (fig.343)

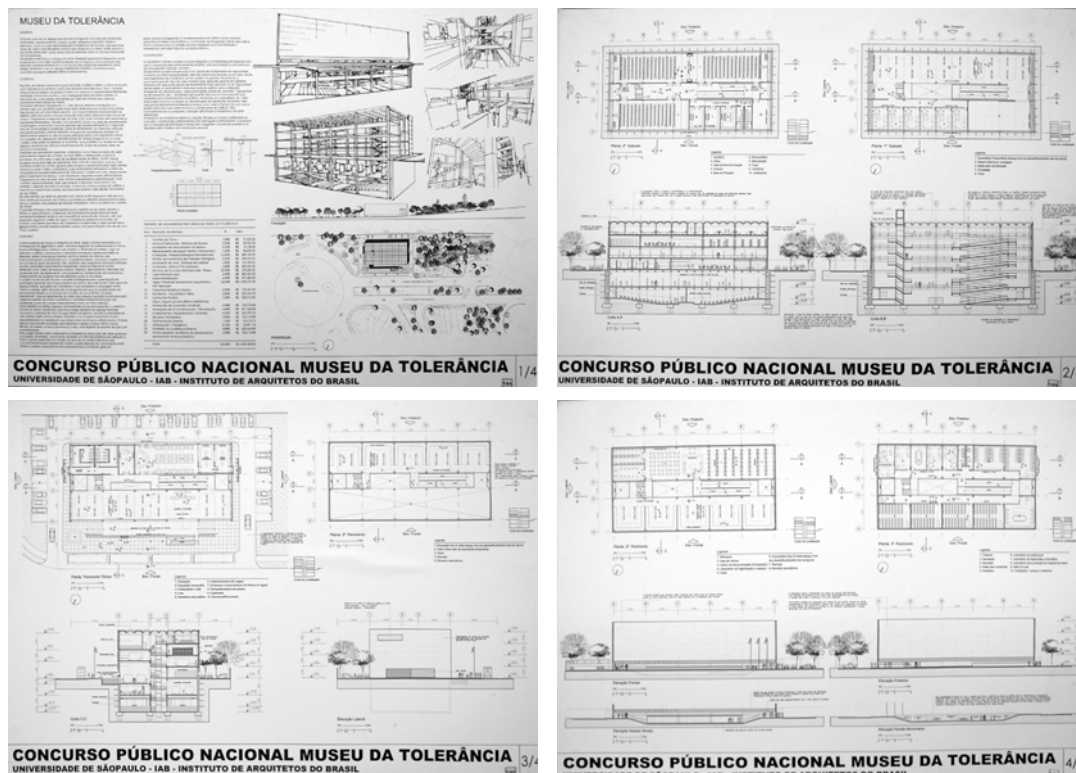


( fig.344) Praça da tolerância e diversos subsolos e perspectiva axonométrica do conjunto.



Vista noturna e esquema de implantação ( fig.345)

**Projeto nº 144** : Autor: Ricardo Bastos Calabrese



Pranchas apresentadas pela equipe ( fig.346)

O nível de detalhamento do projeto impressiona, sobretudo se considerarmos que este foi um concurso de apenas 1 etapa. Os desenhos técnicos que formam este conjunto são muito detalhados. A primeira prancha apresentada pela equipe traz um texto muito extenso, como veremos adiante, acompanhado da implantação e de perspectivas e esquemas que dão conta dos promenores espaciais do projeto. A apresentação é toda a traço, sem imagens renderizadas ou maquetes. O sistema construtivo elegido para a proposta é o protagonista do discurso visual. Apresenta ainda um orçamento detalhado. Vejamos o memorial apresentado pela equipe: O texto é bastante longo e, por vezes, exaustivo. Em sua introdução (objetivo) conceitua a proposta, mas a proposta quer ser tantas coisas ao mesmo tempo, que acaba soando enfraquecida:

*"OBJETIVO: O Museu quer ser um espaço provocante e instigante. Um cubo de construção minimalista, volume-pavilhão, simples, porém atraente e inovador. Inerte e silencioso, como as vozes silenciadas pela intolerância do homem, mas que quer trazer de volta o eco dos gritos calados pela violência*

e o horror, onde apenas a luz natural divina será capaz de iluminar as reflexões sobre as atitudes intolerantes da humanidade. Um projeto onde busca conjugação entre interação espacial e integração social e que possui como idéia central à criação de um espaço como promotor dos relações humanas retomando a concepção das origens da arquitetura como abrigo, tendendo a ser um espaço totalmente interativo, buscando novos conceitos de expor e debater idéias e pensamentos". (trecho inicial do memorial do projeto)



(fig. 347) implantação e elevação frontal

A partir desta abertura emocional o texto se debruça sobre a configuração do edifício. É também uma descrição detalhadíssima organizada como um percurso dentro do edifício. Porém, a sucessão de níveis, passagens, rampas, acessos e ambientes que vão se embaralhando dificultam a compreensão do espaço e, quase que involuntariamente, solicitam seu rebatimento nos desenhos.

"O EDIFÍCIO: Por fora, um imenso volume retangular fechado. Austero e direto, o bloco se impõe com veemência no entorno como uma enorme caixa silenciosa. Sob o domínio desse invólucro básico, os espaços fluirão com extrema e surpreendente liberdade, formando um circuito contínuo, uma interligação física em todo o prédio. A sensação de continuidade será obtida por meio de rampas que unem os pavimentos intercalados do interior. No acesso principal, mergulhado a -1.75m da rua, teremos a recepção e a primeira laje com pé direito duplo onde serão realizadas exposições temporárias. Esse acesso em um nível inferior permitiu uma horizontalidade estética maior do edifício, além dos quatro andares acima do nível 0,00m. Descendo dois lances de rampa, chegaremos à segunda laje, no nível -5.25, onde também será destinada a exposições temporárias. também com pé-direito duplo e as salas de coordenação e montagens. A sensação visual da primeira laje (acesso principal) p/ a segunda será de continuidade e amplitude, como se estivesse em um mezanino olhando para parte de baixo, criando também uma grande versatilidade de fazer um evento menor apenas na laje do acesso principal como: uma exposição menor, um coquetel, etc. Descendo mais três lances de rampas chegaremos ao nível -10,50m, onde estão localizados, os auditórios, que possibilita sua divisão em dois espaços, podendo ser utilizados simultaneamente, a sala de cinema, área de serviços e instalações. Passando aos pavimentos superiores, ordenados como faixas ao redor do vazio monumental, surgem de um lado, no nível 0,00m, o restaurante, a loja e os banheiros, do outro lado a laje do pé-direito duplo do térreo. Acima desses localizam-se as duas lajes de exposições fixas, uma de cada lado, uma no nível +3.50m e a outra no +5.25m. ligadas pelas rampas e visualmente pelo vazio central. Subindo no nível +7.00m, a biblioteca, cuja característica principal é o efeito de transparência causado pelos panos de vidro para o interior do vazio, desenvolvido para o isolamento do espaço a ser climatizado. Seguindo os dois últimos lances, chegaremos às salas de aula, nível +8.75m e laboratórios e administração, nível +10,50m, respectivamente. Além das rampas, o elevador "panorâmico" faz também a ligação de todos os andares, acessando ambos os lados do edifício e fazendo um espetacular passeio visual por esse enorme vazio dando movimento ao seu interior. Do lado de fora, ao redor do grande cubo, temos as 50 vagas para

veículos e a área destinada à parada de 4 ônibus que trarão os visitantes dessa enorme caixa de luz e sombra, uma espécie de relação metafórica com a luz divina e a sombra da morte. O grande retângulo não possui aberturas p/ o exterior ao seu redor, exceto o térreo, o vazio central e a cobertura. Tal confinamento propiciado por esses fechamentos laterais tende a uma insuportável sensação de clausura, até que proposital, seguindo a idéia de negar a intolerância existente no mundo, no entanto, a luz direta que desce da cobertura e invade todo o vazio central faz a ligação entre o mundo interior e exterior, como uma reconciliação através de uma "força superior". (memorial do projeto)

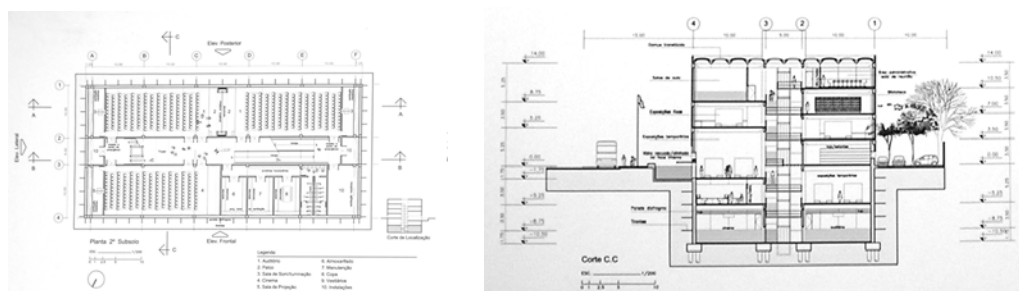
Mesmo a descrição funcional mais simples, vem acompanhada de uma justificativa conceitual e que, em sua maior parte, estão ligadas a sensações difíceis: a clausura, a angústia. O jogo de sensações antagônicas é uma constante ressaltada pelo autor – em oposição à sensação de clausura, a liberdade de movimentos, o "passeio arquitetural", a luz que inunda determinados espaços.

*CONCEITO: A forma externa do Museu é intrigante ao olhar, dada a forma minimalista e a introspecção da gigantesca caixa. Mas essa negação da exterioridade na forma é uma estratégia para valorizar o seu inverso: a dimensão do interior. Logo ao adentrar o edifício, começamos a vislumbrar um espaço aberto em todas as direções, desenvolvendo pavimentos acima e abaixo do nível do solo. Colocando-se em continuidade com a superfície exterior, as rampas surgem como um convite p/ quem ali adentra. Não obstante, elas mergulham em profundidades ocultas, ascendem a pavimentos inesperados como se fosse levar a uma dimensão outra, ideal, de espaços amplos, límpidos, desimpedidos. Percorrer tais ambientes será, decididamente, uma experiência da liberdade de movimentos, independente de qualquer tipo de distinção social ou de classe. O projeto faz do ato de circular a ocasião privilegiada para a percepção da montagem espacial: das rampas abertas ao centro, de onde se tem visão geral do espaço interno, que parte do nível térreo e que estabelece a passagem entre interior e exterior, além de partir de um programa em que os usuários estão em permanente trânsito e o converte em ocasião de um autêntico "passeio arquitetural". Tudo se organizando ao redor das rampas e escadas iluminadas pela cobertura zenital, de modo a acentuar a unidade e intercomunicação dos ambientes, como se o Museu fosse pensado como um único espaço. Outro detalhe é o efeito singular e extraordinário da luz atravessando a cobertura através do domo translúcido, pois tira a carga opressiva do espaço fechado tornando-o participante ativo do jogo aéreo dos planos, volumes e passarelas do vão central. Assim como a rampa, também a luz cumpre importante função espacializadora na medida em que desenvolve movimentos diferenciados. É desse espaço que provém a energia que traz para o abrigo o toque afetivo da luz filtrado do exterior. A força que invoca o céu, uma espécie de acordo de paz com a exterioridade. Este projeto tende a ser o mais reativo a intolerância atual, pois não abre qualquer concessão ao exterior, como forma de exibir sua total discordância em relação a tudo o que se possa fora no mundo, em prol de um interior ideal buscado conceitualmente pela arquitetura. Porém, a radicalização da contradição entre interior e exterior, responsável pela expressividade conceitual gera um efeito inverso e inesperado: A nudez expressiva do edifício ante o exterior encontra no interior claustrotóbico o outro lado do imaginado. Talvez essa seja a forma mais produtiva e honesta da obra expressar sua contrariedade a intolerância, sem abrir mão da condição artística". (memorial do projeto)*

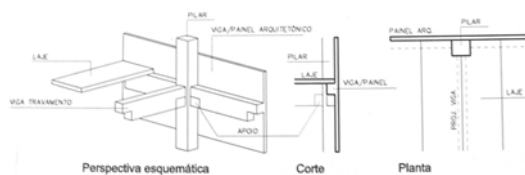
Chama a atenção no texto a preocupação com o atendimento ao orçamento previsto. (lembramos, alguns premiados nem apresentaram a planilha de custos). Inclusive a impossibilidade de atender à este aspecto, segundo o autor, acabou levando à mudança do

sistema estrutural originalmente pensado. O próprio autor classifica o projeto como simples, porém sofisticado. É um conjunto interessante, pois os desenhos são muito diretos e técnicos e o edifício parece estar muito bem resolvido. Ao texto cabe a função de "enobrecer" a solução e para tanto é bastante exagerado em seus pressupostos. A frase final do memorial transparece esta intenção: "O resultado será a beleza que durará para sempre."

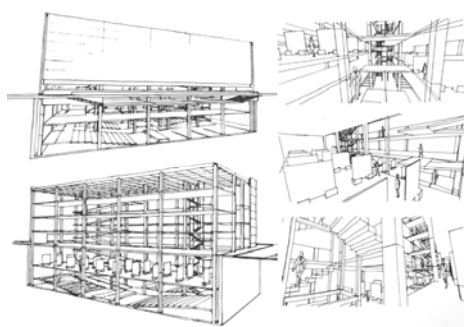
**CONSTRUÇÃO:** O orçamento induziu o projeto à racionalização e a industrialização fazendo com que a construção seja extremamente sintética: uma escavação e uma estrutura de uma grande caixa de concreto. Inicialmente o projeto foi pensado com painéis de fechamento em aço cortain, material com forte expressividade, além de baixa manutenção, numa clara alusão aos fragmentos dos materiais e armas usados nos guerras. No entanto, o orçamento previsto fez com esse material fosse aplicado apenas em detalhes fazendo com que outra opção de fechamento fosse aplicada: A da "viga-painel". Sendo assim, a característica mais marcante do edifício será a utilização inteligente de pré-fabricados - lajes protendidas, pilares de concreto, "viga-painel" de fechamento, etc. - escolhidos por questão de custo e como solução que colabora com a manutenção do edifício. Modulado em submúltiplos de 1,25m esse projeto buscou conseguir um elevado grau de repetições de pilares, lajes, viga-painel (fechamentos laterais) e rampas, e ao mesmo tempo fez com que o projeto estrutural fosse determinante na plasticidade do edifício. Pela racionalidade de sua proposta a solução está imune a modismos e se toma atemporal. O impacto do material se reflete na criação. Simples na forma e sofisticada no conceito, combinando perfeitamente com bom gosto e refinamento, a proposta tem a intenção de atravessar o tempo sem desgastes conceituais e estético. O resultado será a beleza que durará para sempre." ( trecho final do memorial do projeto)



(fig. 348) planta do subsolo e corte transversal



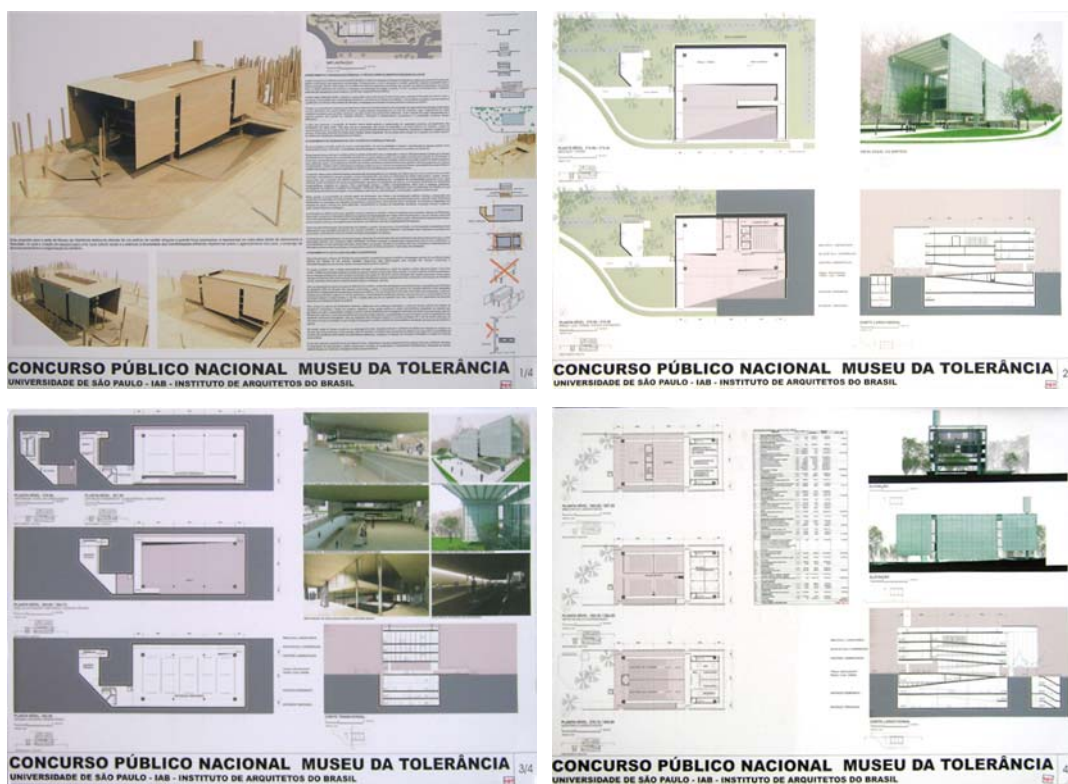
(fig. 349) detalhes construtivos



(fig. 350) perspectivas

### 7.3.3 Terceiro e segundo colocados:

#### 3º lugar - Projeto nº 107: Arquitetos Alexandre Brasil e Bruno Santa Cecília



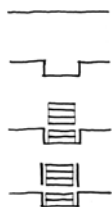
Pranchas apresentadas pela equipe ( fig.351)

A primeira prancha apresenta uma maquete muito bem elaborada, que caracteriza de forma competente o volume proposto e explicita os níveis de acesso ao edifício. Um memorial longo é acompanhado de pequenos croquis, direcionados à compreensão da implantação do edifício e suas prerrogativas. As demais pranchas mesclam desenhos em escala, quase monocromáticos, e imagens da maquete eletrônica. Estas imagens são realistas e dedicam especial atenção à materialidade do edifício e vários aspectos de seu interior. Os autores apresentaram uma tabela de áreas e planilha de custos muito detalhada.

Em sua abertura, o memorial ressalta a importância do caráter singular e expressivo do edifício e de se estabelecer um caráter simbólico lado a lado com a importância da resolução dos aspectos técnicos (a técnica construtiva a organização do território). O texto é organizado em temas: *assentamento e organização espacial: a técnica como elemento fundador do lugar; o atendimento às demandas de uso: o edifício e o espaço público; o tratamento plástico dos volumes e superfícies.*

*"Esta proposta para a sede do Museu da Tolerância realiza-se através de um edifício de caráter singular e grande força expressiva, a representar os mais altos ideais de democracia e liberdade, no qual a criação de espaços para uma nova cultura social e o estímulo à diversidade das manifestações artísticas impõem-se sobre o agenciamento dos usos, o emprego da técnica construtiva e a organização do território.*

*Assentamento e organização espacial: a técnica como elemento fundador do lugar: A ação inaugural que demarca positivamente o território e define os espaços do Museu da Tolerância realiza-se a partir de três grandes gestos construtivos rigorosamente coordenados. Primeiramente, o solo é escavado e contido, gerando o espaço necessário para a futura ocupação. Desse vazio ergue-se um edifício de estrutura autônoma que abriga: em subsolo, as áreas de exposição; ao nível do solo, as áreas públicas e de convívio; e, elevados, os ambientes de trabalho e estudo. Por fim, os planos de fechamento e vedações externas são agregados a essa ossatura, conferindo o aspecto final do edifício".*



*Três gestos construtivos rigorosamente coordenados ( fig.352)*

A ação que "demarca positivamente" o território e define os espaços a partir de "três gestos construtivos rigorosamente coordenados". O solo é escavado e contido, ergue-se o edifício e por fim, os planos de fechamento e vedações externas são agregados. Define-se assim o projeto, de maneira decidida e sintética. O croqui resume habilmente as atitudes propostas.

*"A partir dessa definição inicial, a técnica é convocada como instrumento fundamental para a desejável liberação do nível do solo, a favorecer a diversidade das manifestações artísticas e culturais que o Museu irá catalisar. Cria-se assim um espaço central coberto e qualificado com trinta e cinco metros de vão livre, a congregar as principais funções públicas e acessos ao edifício. Propõe-se uma estrutura composta por lajes nervuradas em concreto armado com protensão de vigas-faixa transversais sustentados em seu perímetro por quatro pontos de apoio. A esse sistema superpõem-se no nível da cobertura vigas longitudinais em perfis metálicos soldados que permitem atirantar a porção central dos pavimentos inferiores. Outro conjunto de vigas transversais faz o suporte superior dos painéis de vedação externos, reforçado a independência construtiva e a constituição tectônica desses elementos. A ação que promove a ocupação do terreno busca ainda garantir a preservação da vegetação existente, principalmente dos exemplares de maior porte. Para isso, fez-se a separação das áreas de exposição e de apoio técnico em subsolo a partir do reconhecimento de um conjunto de três árvores cuja preservação entendia-se como desejável, orientando o desenho cuidadoso dos arrimos. Ainda pela premissa de preservação integral dessa vegetação, fez-se opção pela redução da ocupação da porção superior do edifício em relação aos afastamentos permitidos".*

A técnica é "convocada como instrumento fundamental". O espaço é descrito a partir das soluções estruturais que o criam e as soluções técnicas estão a serviço do projeto. A argumentação prossegue:

*"O atendimento às demandas de uso: o edifício e o espaço público: Ao se considerar a função social do museu contemporâneo, há que se privilegiar a criação e manutenção do espaço público como suporte para a troca, o encontro, a conciliação das diversidades e o estímulo à vida social e às práticas da tolerância. Esta proposta busca reforçar o caráter público e aberto pretendido para a instituição e marcar afirmativamente a presença do Museu da Tolerância no Campus da Universidade através de um amplo espaço de transição e acolhimento situado ao nível térreo. A promover a ampla liberação do terreno,*

protegendo e qualificando o nível de chegada, eleva-se a porção superior do edifício acima do solo, definindo, assim, uma plataforma coberta que recebe o pedestre e orienta os fluxos aos diversos itens do programa com clareza e simplicidade. Tratada como continuidade do espaço público e com o mínimo de obstáculos físicos, esta plataforma-praça reforça o caráter democrático e a total permeabilidade do edifício e das atividades que nele se desenvolvem. O desenho dessa praça coberta propõe a reconstrução da topografia e a conciliação das diferenças de nível no terreno em sua maior dimensão. Convertida em espaço gregário, amplo e desobstruído, ela reúne os ambientes de caráter mais público, a saber: cinema, restaurante, loja e acessos aos demais espaços. A partir dela organizou-se o programa de necessidades buscando tornar clara distinção entre os espaços de estudo e aprendizagem, elevados da plataforma de acesso, e os espaços destinados às exposições museográficas, situados em subsolo. Esta organização almeja a melhor correspondência entre usos e espaços propostos, privilegiando as melhores condições de insolação, ventilação natural e vistas significativas para os ambientes de trabalho ou que demandam permanência prolongada, como biblioteca, laboratórios, administração, coordenação, auditório e salas de aula. Modo oposto, a necessidade do controle estrito da iluminação, dos ruídos e da climatização artificial, orientou a disposição dos ambientes de exposição em local confinado. Para esses espaços, foram pensadas grandes áreas livres, a permitir maior liberdade e flexibilidade na montagem de exposições temporárias e permanentes. Favorecendo essa concepção, foi proposta a integração dos espaços de apoio e serviço em área adjacente, concentrando os núcleos de instalações sanitárias, circulação vertical, vestiários, copa, reserva técnica e montagem.

A concepção do edifício primou por garantir o acesso universal e irrestrito a todos os espaços que compõem o Museu da Tolerância. Para tanto, concorre a ordenação vertical do programa de necessidades em meios níveis favorecendo o uso de rampas acessíveis como principal elemento de circulação e articulação das funções do Museu. A partir dessa opção, diferentes atividades desenvolvem-se de maneira contínua e homogênea sem imputarem verdadeiras rupturas ou segregações aos espaços. Optou-se pela interiorização dos ambientes de trabalho e estudo, favorecendo a concentração e a introspecção necessária ao bom desempenho das atividades produtivas. De maneira contrária, os espaços coletivos e circulações foram dispostos na periferia dos pavimentos, estimulando o convívio social e a fruição da paisagem do campus. A demanda por estacionamento e local para carga e descarga foi solucionada pelo aproveitamento das áreas externas de recuo e pela disposição criteriosa das cinquenta vagas solicitadas, de modo a garantir a preservação integralmente das árvores existentes. Também foi proposta baía para embarque e desembarque de veículos de turismo externa ao Museu e incorporada ao ponto de ônibus existente, o que exigiu seu redesenho".

A questão central deste trecho é a qualificação do edifício como espaço público, sobretudo a discussão da função social do museu contemporâneo. Fica evidente a importância dada ao nível de acesso (transição e acolhimento) e à liberação do terreno (a porção superior do edifício acima do solo, uma plataforma coberta que recebe o pedestre e orienta os fluxos). Segundo os autores, esta plataforma-praça reforça o caráter democrático e a total permeabilidade do edifício. É ela que organiza o programa. Os autores fazem questão de reforçar a importância dos espaços funcionais justificando a setorização do edifício e lançam mão também dos aspectos técnicos para justificá-la (condições de insolação, ventilação natural e vistas significativas, a necessidade do controle da iluminação, dos ruídos e da climatização artificial, assim como a flexibilidade dos espaços de exposições). Recebe destaque no texto a garantia ao acesso universal e a preocupação na criação de espaços contínuos e homogêneos sem rupturas ou segregações. A concepção funcional é de fácil entendimento, embora o texto por vezes se alongue um pouco.



"O tratamento plástico dos volumes e superfícies: Esta proposta para o Museu da Tolerância busca garantir a presença singular do edifício na paisagem através de sua diferenciação plástica em relação ao seu entorno imediato. Buscou-se essa diferenciação pela redução das massas construídas e desmaterialização do volume mais visível, correspondente ao bloco superior. Foi opção, portanto, fixar o caráter estereotômico da base, conformando-a a partir de seções e cortes rigorosos sobre o novo solo criado, a definir os principais acessos e ocultar as maiores massas construídas. Modo oposto, a porção superior do edifício apresenta-se em solução tectônica de maior leveza, favorecida pela opção do vão livre central e redução das massas aparentes. Essas ações reforçam a distinção feita entre as áreas de exposição situadas em subsolo e ambientalmente controladas, dos espaços de trabalho e estudo, elevados sobre pilotis e dotados de iluminação e ventilação naturais. Além da disposição de parte do programa edificado em subsolo, outras três estratégias compositivas foram conjugadas para obtenção do desejado efeito de redução das massas construídas, a saber: a valorização dos planos de vedação externos como elementos autônomos e independentes da estrutura portante do edifício; o seu prolongamento para além dos limites dos pavimentos, a eliminar arestas que pudessem sugerir um volume prismático; o fracionamento assimétrico desses mesmos planos em conformidade com os principais acessos à praça coberta; e, por fim, a opção pelo uso de um material mais claro, regular e com capacidade de transmitir parte da luz incidente ao interior do edifício.

Para compor os planos de fechamento externos, elegeu-se como elemento expressivo o mármore branco cortado em chapas de espessura controlada e fixado em quadros metálicos. Essa opção justifica-se pelas características singulares do material que permitem conciliar a necessidade vedação e estrito controle ambiental com a desejável iluminação do interior dos pavimentos pela luz filtrada pelo mármore. Concorreram ainda para a escolha deste material, a possibilidade de sua montagem a seco e a geração de uma epiderme contínua e homogênea. Para as vedações das interfaces sudeste e noroeste privilegiou-se o uso de panos contínuos de vidro liso e incolor a privilegiar a maior fruição da paisagem e melhor controle da luminosidade e ventilação dos espaços de trabalho e estudo. Na porção oeste do terreno, propôs-se um prolongamento das vedações laterais e cobertura do edifício em direção ao conjunto de árvores que se fez preservar. Essa solução, além de permitir a correção das proporções do edifício e de responder à necessidade de controle da incidência solar direta nos pavimentos superiores, configura um espaço de transição prolongado e coberto ao nível da praça pública.

O uso dos materiais construtivos em seu aspecto bruto, a dispensar o uso de revestimentos de qualquer natureza, pretende minimizar as operações de manutenção e melhor representar os ideais de simplicidade e honestidade arquitetônicas, imputando ao edifício sede do Museu da Tolerância o desejável caráter de permanência."

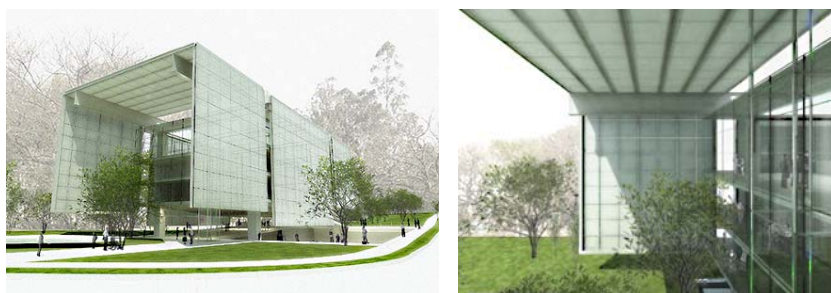


Maquete-vista geral: eficiente representação do volume. ( fig.353)

A preocupação em garantir a presença singular do edifício na paisagem é reforçada e justificada a partir da sua diferenciação plástica (desmaterialização do volume). A base é definida

com a criação de um novo solo que organiza os acessos, elemento fundamental da proposta. A base "forte" se contrapõe a leveza do volume superior. O texto se repete ao justificar novamente as opções de iluminação e ventilação. Na verdade, em seu primeiro trecho já havia ficado claro este contraponto entre base e volume superior, assim como a intenção de leveza. A descrição feita neste trecho é apenas mais detalhada. O prolongamento para além dos limites dos pavimentos com a intenção de negar o volume prismático é defendido e explicado minuciosamente. Novamente percebemos a importância da "desmaterialização" do volume. A opção pelo mármore branco para compor os planos de fechamento externos é defendida por suas qualidades materiais, como elemento filtrador da luz, assim como as facilidades de manipulação e instalação.

Em seu encerramento retoma a questão da materialidade e defende a adoção dos materiais em seu aspecto bruto, dispensando o uso de revestimentos e minimizando operações de manutenção. Um caráter simbólico é acrescido na justificativa: representar os ideais de simplicidade e honestidade arquitetônicas, imputando ao edifício o caráter de permanência. É um argumento forçado que parece surgir apenas como elemento de fechamento do texto. Uma frase de efeito que estabelece a vontade de permanência do edifício, conseguida através de sua qualidade arquitetônica.



*Maquete eletrônica: materialidade da pele que envolve o edifício ( fig.354)*

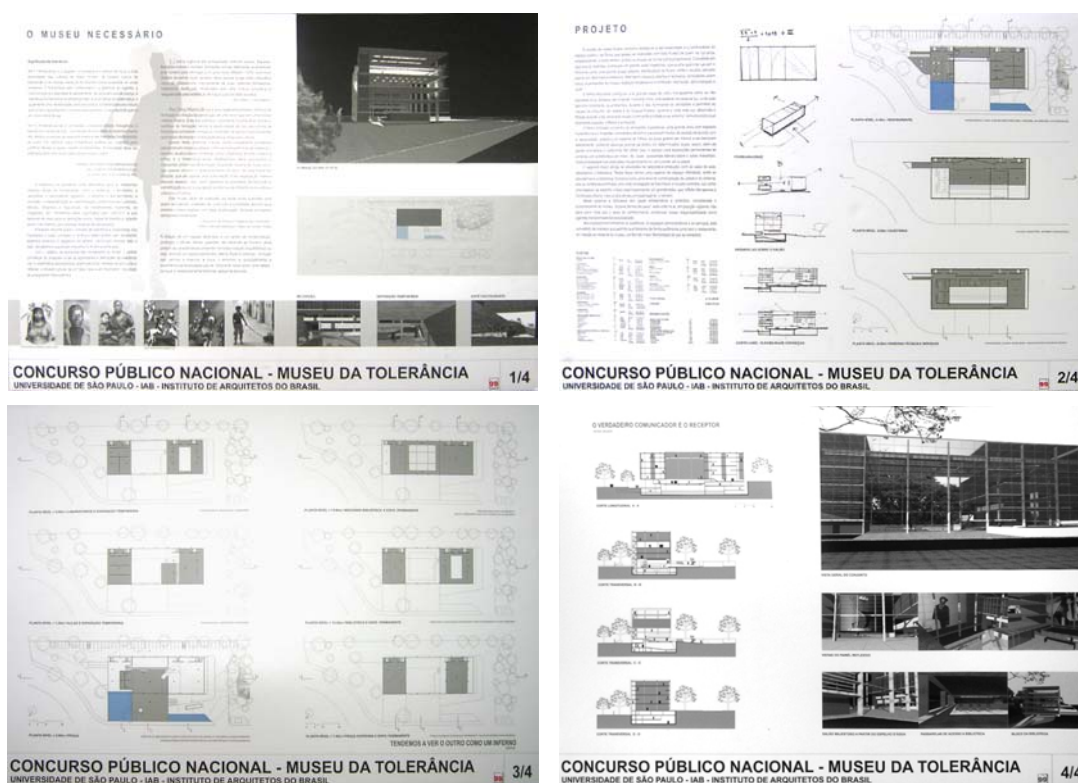


*Vistas de pormenores: espaço para exposições e vista parcial da praça( fig.355)*



*Térreo e Corte longitudinal: desenhos sóbrios, de fácil leitura. Destaque para os esquemas que facilitam a localização dos desenhos no conjunto. (fig.356)*

**2º lugar:** Arquitetos José Maria de Macedo Filho, Edgar Gonçalves Dente e Christiane Costa Ferreira Macedo



Pranchas apresentadas pela equipe. ( fig.357)

Apresentação é simples, correta. Um grande texto, acompanhado da implantação e imagens do edifício. A apresentação de imagens temáticas, mais relacionadas ao discurso do que ao edifício propriamente dito, completa a organização da primeira prancha e cria um contexto para a narrativa, que como veremos a seguir é bastante longa e discorre sobre o tema da tolerância além do contexto do edifício. O partido do edifício é esquematizado com pequenos croquis ao lado de mais um trecho de memorial. As plantas e cortes são eficientes, assim como as imagens de pormenores do edifício. Apresentação quase monocromática, uniforme.

*"Significado da tolerância*

*Art. 1.1 A tolerância é o respeito, a aceitação e o apreço da riqueza e da diversidade das culturas de nosso mundo, de nossos modos de expressão e de nossas maneiras de exprimir nossa qualidade de seres humanos. É fomentada pelo conhecimento, a abertura de espírito, a comunicação e a liberdade de pensamento, de consciência e de crença. A tolerância é a harmonia na diferença. Não só é um dever de ordem ética; é igualmente uma necessidade política e jurídica. A tolerância é uma virtude que torna a paz possível e contribui para substituir uma cultura de guerra por uma cultura de paz.*

*Art. 1.2 A tolerância não é concessão, condescendência, indulgência. A tolerância é, antes de tudo, uma atitude ativa fundada no reconhecimento dos direitos universais da pessoa humana e das liberdades fundamentais do outro. Em nenhum caso a tolerância poderia ser invocada para justificar lesões a esses valores fundamentais. A tolerância deve ser praticada pelos indivíduos, pelos grupos e pelo Estado. (Declaração de Princípios sobre a Tolerância aprovada pela Conferência Geral da UNESCO em sua 28ª reunião Paris, 16 de novembro de 1995.)*

*A tolerância se apresenta como alternativa para as crescentes misérias atuais da humanidade, como a violência, o terrorismo, a xenofobia, o nacionalismo agressivo, o racismo, o anti-semitismo, a exclusão, a marginalização e a discriminação contra minorias nacionais, étnicas, religiosas e lingüísticas, os trabalhadores migrantes, os imigrantes, etc. Problemas estes apontados pela UNESCO e que serviram de*

base para as definições acima citadas de tolerância, criando assim instrumentos para possível reversão de tais quadros. A filosofia discorre sobre o conceito de tolerância e intolerância, nos mostrando o quão complexo e ambíguo estes podem ser, denotando aspectos positivos e negativos em ambos, caminhado sempre lado a lado, percebemos que existe uma linha muito tênue entre eles. Com o objetivo de aproximar tais concepções ao Brasil, o partido conceitual da proposta funde os significados e definições da tolerância com a sistemática arquitetônica, potencializando, através da educação e reflexão, a difusão cultural de um “povo novo e em fazimento”, resultado de uma grande mistura étnica:

*“[...] sob a regência dos portugueses, matrizes raciais, díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a um povo novo (Ribeiro, 1970), num novo modelo de estruturação sectária. Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais dela oriundos”. (Darcy Ribeiro, O Povo Brasileiro)*

*“Para Darcy Ribeiro o Brasil é uma nação em processo contínuo de formação na direção da construção de uma nova raça com uma incrível síntese criativa. Esta é a premissa, justamente durante este processo contínuo de formação, temos a oportunidade de nos educarmos de forma mais consistente e madura, no sentido de sermos mais tolerantes com nossa identidade e diversidade étnica, religiosa e cultural. Apesar deste potencial cultural, ainda constatamos problemas estruturais em nossa sociedade, como as diversas formas de violência, o racismo, e a intolerância social, representada pelos gravíssimos e crescentes problemas de exclusão da grande maioria de nosso povo, que apenas observa o desenvolvimento do país, de uma forma tão distante, que até parece uma outra nação. Esta segregação merece atenção especial, pois como sabemos os processos de exclusão e estratificação social é que geram problemas de intolerância e violência urbana acentuados. Este museu deve ser orientado por todas estas questões, pois assim terá plenas condições de, junto com a sociedade, difundir seus anseios e preocupações, com base na educação, torna-se um espaço democrático e tolerante.*

*“Democracia não é fraqueza. Tolerância não é passividade”. (André Comte-Sponville, Pequeno Tratado das Grandes Virtudes)”*

O texto indica fazendo citação direta à Declaração de Princípios sobre a Tolerância (UNESCO). É uma opção pelo sentido "oficial" do tema, institucionalizado. O comprometimento com a causa fica assim estabelecido. Denota também a intenção de demonstrar um bom nível de informação sobre o tema. A proposta assume estes conceitos: a tolerância como alternativa para o progresso social e a luta contra a injustiça. Os autores buscam apoio na filosofia e apostam na ambigüidade implícita no tema. É um contraponto interessante: a convenção versus a reflexão.



*Painel do átrio: imagens utilizadas também como complemento do discurso. ( fig.358)*

O partido conceitual apresentado se justifica pela fundição dos significados e definições da tolerância com a sistemática arquitetônica, potencializados, através da educação e reflexão, a difusão cultural de um “povo novo e em fazimento”. A citação a Darcy Ribeiro corrobora a

definição do povo como resultado de mistura étnica e em pleno desenvolvimento. O texto aposta na caracterização do Brasil mestiço e tolerante, democrático e criativo, que tem na diversidade característica marcante. É uma interpretação carregada de clichês, inclusive ao citar o combate à violência. É uma argumentação que poderia dar início a um projeto arquitetônico, a um discurso político, à inauguração de uma creche, etc. Após esta abertura política e engajada, o memorial parte para a definição do museu, do ponto de vista conceitual.

Um museu que deveria ser orientado por todas estas questões, fundamentado na educação, espaço democrático e tolerante. Esta abertura é um pouco longa, com muitas citações. Afinal, definir o que é tolerância não é escopo do trabalho proposto. Utilizar premissas que amarram a conceituação é uma coisa, legislar sobre o tema é outra. Finalmente, o texto parte para a definição do partido adotado para o edifício.

*"A criação de um espaço destinado a um centro de contemplação, produção e difusão destas questões, tão inerentes ao homem, deve possuir as características presentes na nossa tradição arquitetônica, ou seja, deve ser um espaço para todos, aberto, fluido e contínuo. Um lugar que permita a vivência, a troca, o encontro e, principalmente a experiência da diversidade cultural, própria de nosso povo, povo alegre, sensual, e, essencialmente tolerante, apesar de excluído. O projeto do nosso museu procurou assegurar a permeabilidade e a continuidade do espaço público, de forma que possa ser acessado com toda fluidez de quem na rua anda, estabelecendo a fusão entre o público e privado de forma sutil e progressiva.*

*Concebido em dois blocos distintos, unidos por um grande salão majestoso, que acolhe quem da rua vem e funciona como uma grande praça coberta, distribuidora de fluxos, onde o usuário percorre planos em desníveis sucessivos, alternando espaços abertos e fechados, conectando assim todos os ambientes do museu: espaços de produção, exposição, administração e lazer.*

*A forma resultante configura uma grande caixa de vidro, transparente como se não estivesse lá, ou tentasse ser invisível, funciona como uma espécie de caixa de luz, onde esta percorre livremente os ambientes, durante o dia, iluminando as atividades e permitindo as visuais do conjunto, da cidade e do bosque lindeiro, durante a noite esta luz, absorvida e filtrada durante o dia emana do museu iluminando a cidade e seu entorno, comunicando o que está sendo exposto, refletido e produzido. O bloco principal concentra as atividades expositivas, uma grande área com espaços muito flexíveis e mutantes, concebidos de forma que possam mudar de posição de acordo com a necessidade, graças a um sistema de trilhos, os pisos podem ser móveis e se deslocar lateralmente, podendo alcançar grande pé direito em determinados locais, assim, além da planta livre temos o corte livre. No coroamento surge um grande terraço jardim, onde após percorrer a exposição o usuário encontra generosas visuais do entorno, ver o verde, ver a cidade. O segundo bloco abriga as atividades de pesquisa e produção, com as salas de aula, laboratórios e biblioteca. Neste bloco temos uma espécie de espaço intersticial, entre os laboratórios e a biblioteca, funciona como uma área de contemplação da cidade e do sistema, pois ao norte é descortinada uma vista privilegiada de São Paulo, e no pólo contrário, sul, como uma espécie de espelho virtual, está implantando um grande telão, que reflete não apenas a morfologia urbana, mas os atos de seu principal agente, o homem.*

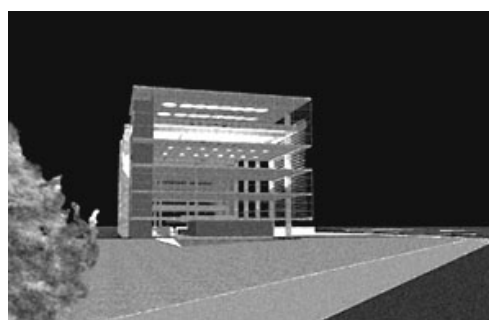
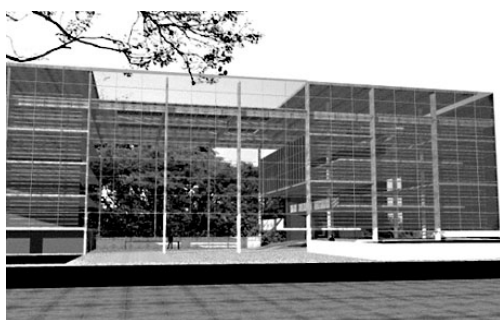
*Neste sistema a biblioteca tem papel emblemático e simbólico, considerada o subconsciente do museu, "a caixa dentro da caixa", está solta no ar, em posição vigilante, não para punir, mas sob o peso do conhecimento, evidenciar nossa responsabilidade como agentes transformadores da sociedade.*

*Nos subsolos encontramos os auditórios, os espaços administrativos e os serviços, está concebido de maneira que permita que funcione de forma autônoma junto com o restaurante, em relação ao restante do museu, conferindo maior flexibilidade de uso ao complexo". (memorial do projeto)*

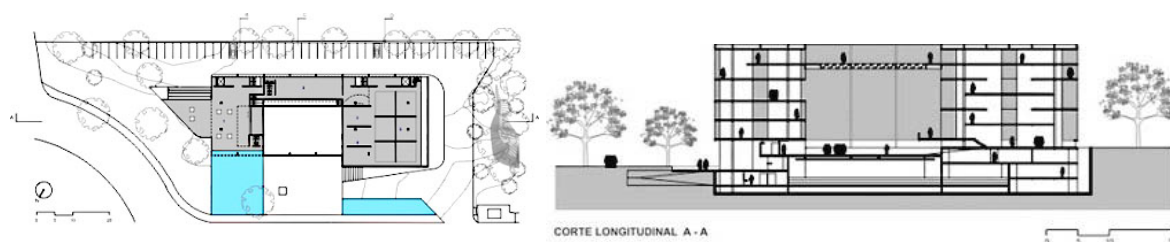
A definição do partido adotado se ancora na tradição arquitetônica, segundo os autores, ao propor um espaço aberto, fluido e contínuo, que permita a vivência, a troca, o encontro, a experiência da diversidade cultural. Nosso povo é mais uma vez classificado de "alegre, sensual, e, essencialmente tolerante, apesar de excluído". Mais uma sucessão de clichês para definir o povo e pouca atenção na definição dos espaços. A permeabilidade e a continuidade do espaço público e a fluidez também são termos usados como que para avalizar o espaço criado. A tradição deste tipo de espaço justifica a escolha.

Finalmente chegamos à materilização da proposta: dois blocos unidos por um "grande salão majestoso" (repetição de qualidades para reforçar a magnitude pretendida), que funciona como uma grande (de novo) praça coberta, na qual o usuário percorreria planos em desníveis sucessivos, alternados entre abertos e fechados, conectando os ambientes do museu. A forma adotada configura uma grande caixa de vidro, transparente "como se não estivesse lá, ou tentasse ser invisível". A opção pela desmaterialização do edifício fica expressa, assim como a opção pela "caixa de luz". As palavras definem o espaço como diáfano, fluido, imaterial. O edifício que "ilumina" o entorno e transmite mensagens. O edifício se organizaria em dois blocos distintos, um para exposições e outro para atividades de pesquisa e produção. Nesta distribuição destaca-se a intenção de espaços flexíveis e mutantes, incluindo a descrição de um sistema mecânico que permitiria a movimentação dos pisos e mudanças nas alturas dos espaços, assim, "além da planta livre temos o corte livre". O terraço jardim e as visuais possíveis também merecem destaque na narrativa. No coroamento surge um terraço jardim, onde após percorrer a exposição o usuário encontra generosas visuais do entorno, ver o verde, ver a cidade. O texto se encerra destacando mais um elemento, o contraponto entre a visual criada e um grande telão, "espécie de espelho virtual". Neste trecho abusa do jogo de palavras: ver e ser visto, observador e observado. Destaque para a biblioteca e seu papel simbólico, considerada o subconsciente do museu, "a caixa dentro da caixa". A caixa "está solta no ar, em posição vigilante, não para punir, mas sob o peso do conhecimento". O encerramento cria uma atmosfera, a analogia da biblioteca com a consciência, reforça o caráter simbólico da proposta.

É um texto interessante, mas irregular, algumas proposições soam repetidas e "cansadas", mas em alguns trechos assume um vigor que comove. O último trecho é eficiente enquanto recapitulação daquilo que se pretende, o edifício simbólico, engajado a uma causa maior.



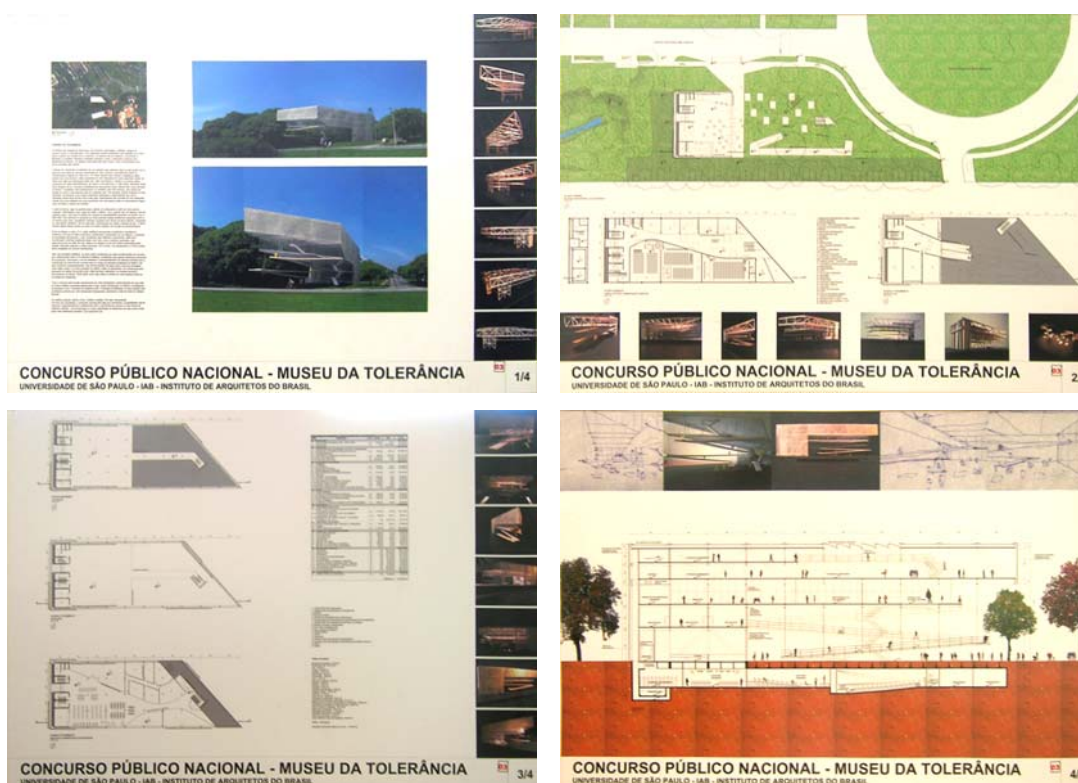
vista geral e vista noturna: maquete eletrônica. (fig.359)



Planta nível -2,40 (restaurante) e corte longitudinal. (fig.360)

## 7.4 O projeto vencedor e seu discurso

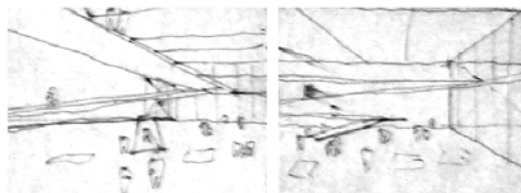
**Projeto nº 03:** Juliana Corradini e José Alves. Planilhas e orçamento: Mauro Zaidan



Pranchas apresentadas pela equipe (fig.361)

A primeira prancha do projeto é muito sedutora. Muito limpa, sem elementos supérfluos, traz o memorial do projeto acompanhado de uma pequena implantação e duas competentes inserções do edifício no terreno. São visuais bem enquadradas e que usam de maneira inteligente os recursos da simulação eletrônica. Uma barra na lateral da folha mostra fotos da maquete – totalmente focada nos aspectos construtivos da proposta. As imagens desta maquete (estrutural) aparecem em todas as pranchas e, de certa forma, organizam a sua "narrativa". A estrutura é o grande ponto central da proposta e aparece retratada em imagens fortes, destacadas. As pranchas dois e três apresentam as plantas, tabelas e orçamentos. A prancha 4 é toda tomada por uma grande corte longitudinal da proposta. É o desenho mais expressivo do conjunto e sua espessa base vermelha acaba criando um interessante contraste no conjunto das pranchas, que apresentam uma distribuição cromática interessante – a mancha verde da implantação em

contraste com o céu de um azul intenso da maquete eletrônica, as imagens de fundo preto da maquete estrutural e finalmente a grande base vermelha da última prancha. Resta saber se foi um efeito intencional. Ainda sobre a última prancha apresentada vale destacar a inserção de 3 pequenos croquis mostrando aspectos do interior do projeto. Nesta organização os aspectos externos do edifício foram mostrados pela simulação eletrônica da inserção no lote, os detalhes construtivos pela maquete física e os aspectos internos pelos croquis (despojados e muito gestuais - característicos dos autores como pudemos perceber no capítulo 6).



croquis ( fig.362)

*"O Museu da Tolerância*

*Um Museu que respeite as diferenças, que fomente a discussão e reflexão, espaço de contínuo ensino e aprendizagem. Uma generosa sombra acolhedora para debates ao ar livre, sobre a grama, em contato com a natureza. Um grande vão em balanço, monumento à liberdade e à audácia. Rampas e escadas cruzando o vazio, costurando cicatrizes que dificilmente se fecham. Um espaço onde todos são bem-vindos, onde a diversidade une e novos conceitos são criados". ( trecho inicial do memorial)*

Em seu exórdio, o memorial do projeto apresenta uma hábil abertura. Titular o memorial é uma boa estratégia, dotando o texto de um tom solene. Antes de entrar em detalhes do projeto o texto introduz o tema, mas de maneira sucinta, mas já qualifica o espaço proposto delineando aspectos do que será o projeto: uma sombra acolhedora, sobre a grama, o contato com a natureza, o grande balanço, e finalmente, um monumento à liberdade e a audácia. O uso das sensações define o conjunto edificado mesmo antes de tomarmos conhecimento de sua forma. Sua nomeação como "monumento" deixa claro o aspecto preponderantemente simbólico do edifício.



*Inserção no terreno: imagem de impacto, destaca o caráter emblemático do volume proposto. ( fig.363)*

*"O Museu da Tolerância é constituído por um subsolo cuja cobertura será um teto jardim com a estrutura nervurada de concreto preenchida por terra e grama, reconstituindo assim as características originais do chão de lá. Os únicos eventos que indicam a existência deste subsolo são uma escada e várias clarabóias de vidro dispostas de modo desinibido dentro da malha das vigas de sustentação deste piso. Além de iluminar e ventilar os recintos abaixo, compostos por salas administrativas, seu apoio e infra-estrutura, à noite estas clarabóias serão focos singelos de luz a iluminar inusitadamente esta grande praça coberta pelo*



*corpo principal do Museu. Completam este embasamento um auditório para 400 pessoas, que poderá ser dividido em dois e uma pequena sala de projeções para 150 pessoas, ambas isoladas do meio ambiente, funcionando como caixas totalmente estanques e impermeáveis aos sons e vibrações vindos tanto de fora como entre elas. Internamente são providas de uma adequada difusão dos sons refletidos em suas superfícies. No nível abaixo estão os reservatórios d'água para uso diário e reserva de incêndio."*

Quando tem início da narrativa do projeto propriamente dita, o texto explica e descreve as funções locadas no subsolo. Há certo exagero na descrição dos elementos: as clarabóias disposta de modo desinibido, focos singelos de luz, a iluminar inusitadamente. São termos que, mais do que a descrição de idéias, compõe jogos de palavras, que buscam chamar a atenção mais pelo "inusitado" dos adjetivos do que pelo seu conjunto. O trecho seguinte é uma descrição da organização espacial com destaque para a preocupação em dizer que as rampas estão dentro da norma (as rampas são elemento marcante e foco das principais críticas ao projeto, desconfiança registrado inclusive na ata de julgamento). Após a caracterização funcional dos espaços, segue uma descrição do sistema estrutural, incluindo as etapas de construção do edifício.



Fotos da maquete: na maquete destaca-se a explicitação do sistema construtivo, ( fig.364)

*"A partir do térreo, lugar da grande praça coberta, do restaurante e café com seus apoios, recepção, informações e loja, ergue-se então o edifício, com o grande vão em balanço, livre de qualquer apoio, cujo vazio é cortado por rampas de acessibilidade universal, de acordo com a NBR 9050. Sua estrutura é composta por duas grandes treliças periféricas espaçadas entre si 25 metros cujos ante e penúltimos módulos compõem dois planos de apoio laterais, compostos por seis pilares metálicos, três de cada lado, intertravados por perfis e tirantes de aço. O último módulo destas treliças possui na ponta um tirante metálico com função de ancoragem. Entre as treliças, a cada 7,5 m, perfis metálicos transversais constituirão a bandeja de cobertura e de piso do último pavimento, pendurando, juntamente com as treliças, o mezanino de exposições permanente, o piso constituído pela biblioteca, laboratórios, salas para coordenação e demais programas deste nível, bem como o primeiro pavimento, que reservamos para as salas de aula. Mesmo as rampas do vão livre serão penduradas pelos tirantes, dispostos segundo a malha estrutural 7,50 x 6,25m. Em atendimento a IT-08 os perfis serão protegidos por pintura intumescente. Além das bandejas metálicas, os pisos serão constituídos por lajes pré-fabricadas de concreto que, solidarizadas entre si e à estrutura metálica, constituirão uma grande membrana horizontal de travamento, otimizando o uso de materiais. O contraventamento da estrutura também terá a contribuição de uma torre de concreto que é o núcleo de escadas protegidas do edifício. Ele será construído antecipadamente, pois servirá também de apoio para a grua de montagem. Junto deste núcleo, na ponta sudoeste do edifício, estão os elevadores, um montacarga para transporte de objetos de grande porte, salas técnicas, depósitos e os demais serviços e infra-estrutura do Museu. Atrás deste corpo cego estão os shafts por onde passam todas as prumadas de instalações".*

O próximo elemento a ganhar destaque é a descrição da pele do edifício:

*"Todo o conjunto será envolto internamente por vidro temperado e externamente por uma pele de chapa metálica expandida galvanizada a fogo, dando translucidez ao edifício e protegendo as fachadas norte e noroeste da incidência solar. A fachada da Biblioteca na face sudeste será constituída somente por vidro temperado transparente, permitindo a vista da mata do Instituto Butantã'.*



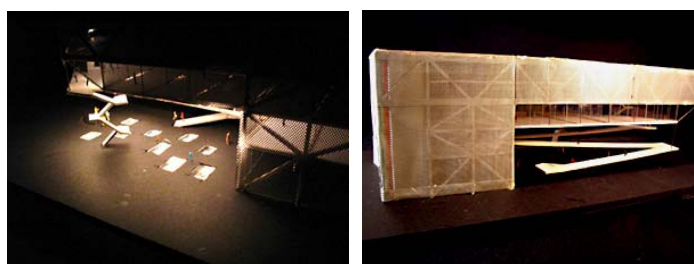
*Implantação e planta do térreo ( fig.365)*



*pavimento térreo; subsolos e 1º e 2º pavimentos ( fig.366)*

Em seu encerramento, o discurso assume novamente tratamento mais cuidado, focado nos aspectos conceituais da proposta, de forma a recapitular seus elementos mais marcantes. O edifício exposto, aberto, livre, coletivo, público e, finalmente, monumental. O texto deixa pra trás o edifício e se foca na importância da tolerância, "uma homenagem à nossa capacidade de tolerarmos uns aos outros". Habilidoso encerramento no qual os autores, humildemente, assumem ser apenas parte de um processo muito mais rico e fundamental para a sociedade. É um texto curto, direto e eficiente. Os exageros iniciais são substituídos por uma descrição curta e direta do edifício e seus principais aspectos (pelo menos os julgados essenciais pelos autores). Fica evidente no conjunto a força das imagens apresentadas na primeira prancha, que, em conjunto com um texto de leitura rápida, certamente contribuíram para a boa aceitação da proposta.

*"Um edifício exposto, aberto e livre. Coletivo e público. Por isso, monumental. Um todo que arquitetado e construído representará algo que sonhamos: a possibilidade real de vivermos, experimentarmos e celebrarmos tudo o que temos em comum e o que temos de diferente, também. Uma homenagem à nossa capacidade de tolerarmos uns aos outros neste lugar onde poderemos escolher o que queremos ser".*



*Maquete: destaque para a iluminação do solo. ( fig.367)*



*Corte longitudinal: elemento de grande destaque na apresentação. ( fig.368)*

## 7.5 Comentários

Representante de um momento muito profícuo em número de eventos, este concurso carrega consigo um interesse especial devido ao rico e algo inusitado tema – um museu para promover a tolerância, desprovido de acervo tradicional e de caráter fundamentalmente educativo, diretamente ligado a um centro de estudos sobre o tema. Dotado de caráter simbólico preponderante, conseguiu a expressiva participação de 174 equipes, que embora predominantemente do estado de São Paulo, vinham de várias unidades da federação. Característica deste período é certa nacionalização dos eventos, que deixam pra trás o caráter regional. A troca de informações e experiências interessa a todos e está agora muito acessível, o que permite este produtivo trânsito de profissionais.

O evento apresentou uma lista de premiados extensa com 9 menções e 4 destaques, além dos 3 projetos premiados. Este aspecto tem seu lado benéfico já que é uma maneira de reconhecer o esforço do grande número de profissionais envolvidos e empenhados em responder às questões colocadas. De certa forma promove um grande número de profissionais e projetos, mas vale discutir se este número excessivo de prêmios não acaba tirando a força dos premiados e diluindo critérios. Como vimos, a ata de julgamento dos trabalhos é genérica e burocrática, embora mais completa do que o corrente nos últimos anos. Este excesso de prêmios, se não apresentar critérios bem explicitados, pode esvaziar o significado dos prêmios.

O conjunto de premiados é bem diversificado, embora os projetos apresentem pontos em comum. Mesmo sem terem recebido tratamento distinto na ata de julgamento, o conjunto de menções honrosas apresenta características peculiares. A equipe de Nucci, Camargo e Pietraróia se sobressai neste conjunto pela apresentação, já que é a única proposta que não lançou mão do recurso da maquete eletrônica para representar o edifício proposto. Os autores utilizam expressivos croquis a traço vermelho, recurso utilizado também em outros eventos, como vimos no capítulo 6. O conceito do museu escola é o mote do projeto, assim como a fluidez dos espaços propostos, e recebe redobrada atenção a inserção do edifício no campus. O projeto de Cláudio Sá também aposta na relação entre o interior e exterior e na boa articulação dos espaços. A equipe de Maria do Carmo Vilarino também dá grande destaque para a implantação do edifício e sua inserção no contexto da cidade universitária, com particular cuidado em honrar e ressaltar a importância da tradição arquitetônica expressa em alguns edifícios do campus.

Ciro Pironi apresenta um edifício eficiente e bem resolvido, bem apresentado, com destaque para o memorial de caráter combativo e questionador. De modo geral os concorrentes se mostraram muito tocados pelo tema e quiseram se posicionar a respeito. Entenderam o caráter evocativo do material de referência e que o sucesso das propostas dependeria em grande parte do papel simbólico do edifício, porém nem todos conseguiram transpor esta intenção diretamente para o edifício com o mesmo sucesso. João Paulo Meireles também apresenta um trabalho simples e direto. Como este, muitos projetos adotaram a solução do pavilhão linear com permeabilidade entre espaços, com um grande átrio centralizador e ordenador de fluxos e parte do programa em subsolo. A opção do subsolo certamente foi induzida pelo limite de gabarito imposto pela legislação da cidade universitária. Este projeto apresenta também um memorial bem detalhado que aposta na caracterização do museu como escola.

O projeto apresentado por Wagner Horbe tem na adoção da forma curva seu elemento gerador e apresenta um memorial exagerado em suas prerrogativas, que busca justificar a forma adotada com argumentos que soam por vezes muito frágeis ao tentar dotar o projeto de um caráter simbólico que ele parece não ter. A apresentação da equipe é fragmentada e irregular, com muitos elementos. O projeto de Thiago Teixeira e Matheus Gorovitz também aposta na integração dos espaços e apresenta, de forma muito madura, uma proposta centrada nas emoções do percurso, valorizando a trajetória dentro do edifício e se utilizando de uma interessante comparação a um labirinto.

A equipe de Ana Carolina Stecca apresenta um edifício de forma inusitada, embora o conceito central da proposta seja o da articulação dos espaços, comum a vários outros projetos premiados. Os espaços funcionais são, em sua maior parte, locados em subsolo, outra característica marcante no conjunto de projetos premiados. O jovem arquiteto João Paulo Daolio apresenta sinteticamente um projeto simples e bem resolvido, com imagens habilidosas e bem elaboradas, demonstrando maturidade para sua pouca experiência, porém chama atenção a ausência na proposta de elementos obrigatórios exigidos pelo edital como a tabela de áreas e a previsão de custos. Este fato, embora possa parecer um simples detalhe, merece ser destacado, pois lembremos que o concurso é uma licitação pública e, portanto, as regras, se lançadas, devem ser seguidas. Isto pode abrir precedentes perigosos e desacreditar os processos.

Entre os projetos que receberam destaques, tivemos o sintético e emblemático projeto de Nonato Veloso, cuja força está no volume preciso e calculado. O exagerado projeto de Gabriela Withaker, que parte de um pressuposto formal difícil e que resulta num projeto mal resolvido (a analogia com a pétala e a flor da liz, embora sedutora, não consegue se materializar a contento). Esta confusão se reflete na apresentação que por vezes apresenta elementos que não parecem pertencer ao mesmo objeto. O projeto promete muito e apresenta pouco, mas ao que tudo indica foi premiado pela ousadia do pressuposto lançado. O projeto de Calabrese, longo e bem detalhado, realiza uma interessante mescla de detalhamento material e atenção às questões práticas de execução do edifício com um memorial conceitual cheio de referências, mas talvez seu maior problema é que por vezes o texto é complicado demais para um edifício de espacialidade simples e bem resolvida, forçando demais um caráter simbólico. Talvez, se apresentado de

maneira mais sintética seria mais sedutor. José Magalhães Jr. apresentou um projeto desenvolvido todo em subterrâneo, com uma generosa praça balizada por elegantes marcos luminosos, talvez a idéia mais sedutora e coesa apresentada, mas que esbarrou na difícil execução.

Os projetos premiados em segundo e terceiro lugares, de José Maria de Macedo e Alexandre Brasil respectivamente, são projetos bem resolvidos e coerentes, bem explicados, bem elaborados, mas que perderam com certeza devido ao menor apelo simbólico. O discurso do vencedor e sua forte imagem eram mais sedutores, resta saber se a resolução da complicada rampa e estrutura será resolvida, como recomendado inclusive na ata de julgamento.

Resta a sempre incômoda questão sobre a construção da proposta. Porém, discutir ou prever se o edifício será concluído ou se será mais uma proposta engavetada não faz parte do escopo deste trabalho.

## **7.6 Caracterização do discurso**

### **Quadro resumo**

#### **Quem fala:**

Se destaca o número de concursos feitos pela dupla de autores, o que sublinha, assim como nos vencedores de Sevilha, o desejo de enfrentar problemas na escala urbana e de desenvolver programas públicos, assim como a vontade de afirmação profissional, vinculada ao reconhecimento adquirido com as premiações e publicação dos projetos.

Os autores também são parte desta geração criada nos estúdios da FAUUSP e que vem ganhando destaque nos últimos tempos.

#### **Quando:**

Projeto significativo do período atual caracterizado pela retomada e crescimento da prática dos concursos de projetos, com um grande aumento do número de eventos realizados, muitos participantes, mais interesse da mídia e prevalência das tipologias institucionais e de projetos de grande porte. Porém, resta saber se este momento de afirmação dos processos se refletirá na concretização dos projetos.

A este aspecto soma-se ainda a evolução vertiginosa dos métodos de representação, sobretudo com a popularização da computação gráfica, que de certa forma vem democratizando o acesso a profissionais com menos estrutura operacional.

#### **Por que:**

Percebemos, ao analisar esta trajetória, um esvaziamento dos discursos apresentados. Os tempos heróicos ficaram para trás, e, como já comentado, as posições se tornaram menos

antagônicas. Hoje assistimos ao desenvolvimento de trajetórias mais pessoais com aproximações entre práticas, como vimos acontecer com a exposição do grupo auto - denominado "Coletivo".

### **Como:**

O trabalho apresentado pela equipe vencedora aposta na utilização de poucas, mas impactantes, imagens do conjunto edificado. O inteligente discurso visual elaborado mescla o domínio da tecnologia com croquis singelos, que habilmente lançados na apresentação valorizam o gesto arquitetônico, evidenciam a presença do autor, personalizam a apresentação e, com um quê de saudosismo, remetem à tradição e à herança projetual dos grandes mestres. O discurso eficiente prega o alto valor simbólico do objeto proposto e entende que o museu contemporâneo precisa ser expressivo, já que não é apenas um invólucro de acervos. Os autores entenderam que o objeto proposto precisava apresentar uma "personalidade" e grande valor simbólico, numa correta leitura das aspirações do edital. O texto apresentado exagera em alguns momentos, com a utilização de adjetivos "inusitados", mas destaca aquilo que o júri queria ouvir: o alto valor imagético do gesto arquitetônico, aliado ao domínio da tecnologia, com acentuado caráter de espetáculo.

Os autores criaram um edifício caracterizado pelo aparentemente frágil equilíbrio estrutural. O projeto é definido pela contraposição entre os grandes vãos e a ausência de pilares de sustentação, no qual duas lajes de concreto são atirantadas ao piso e à cobertura do último pavimento. O partido decorre da setorização do programa, que reúne o acervo em níveis acima e abaixo da cota térrea, de forma a maximizar a área livre na implantação. Além de valorizar a localização no campus, junto à vegetação do Instituto Butantã, o desenho cria tensão visual entre a extensa praça coberta, de entrada e convívio, e a volumetria suspensa da edificação. A parte posterior do edifício, envolvida por torre retangular de concreto, concentra as escadas protegidas e os ambientes técnicos. Auditórios, sala de cinema, diretoria e curadoria ocupam a laje do subsolo; áreas de exposição e biblioteca estão implantadas nos pisos superiores. Pequenas clarabóias envidraçadas, traçadas na laje nervurada e ajardinada da praça, provem o pavimento enterrado com iluminação zenital e, à noite, "funcionarão como singelos focos de luz", segundo os arquitetos. As rampas de acesso aos andares superiores ocupam boa parte do espaço vazio entre a praça e a biblioteca, destacando-se em meio à área livre do térreo e, assim como as lajes dos pavimentos, que serão revestidos por chapa metálica perfurada, estão atirantadas ao sistema estrutural da edificação. Constituído por duas treliças periféricas, em conjunto com vigas metálicas localizadas na cobertura e no piso do último andar, o sistema é apoiado e atirantado no solo, junto ao trecho posterior da edificação



## Capítulo 8

---

**Conclusões**





## 8.1 A retórica da representação:

Toda arquitetura é retórica. O arquiteto precisa persuadir para impor seu modo de ocupação do espaço. Toda arquitetura nasce do diálogo mútuo e incessante entre as partes envolvidas. Toda atitude de projeto nasce do confronto e da troca de informações entre o arquiteto e seu cliente, entre conceito e materialização, entre as motivações artísticas do autor e as necessidades práticas do usuário, entre as imposições práticas diárias do ofício e a responsabilidade perante o registro da cultura de uma época e do testemunho material das intervenções no espaço habitado.

Objeto eminentemente social, a arquitetura constrói o habitat e deixa marcas na cidade, nos usuários e também em seus autores. É, portanto, instigante não só como atividade profissional, mas como objeto de estudo, num campo de conhecimento que mescla teoria e prática, valor artístico e utilidade.

O concurso, enquanto processo de produção peculiar, desnuda esta face persuasiva da arquitetura, já que superlativa esta necessidade de persuasão em seus diversos níveis de interface. No concurso as contradições e confrontos inerentes à prática arquitetônica se realizam em público e subordinados a normas que igualam as diversas partes envolvidas. O diálogo estabelecido nestas ocasiões não é apenas aberto, mas coletivo. Nos concursos não apenas temos o confronto entre aspiração e materialização, mas entre as distintas aspirações e leituras de um mesmo problema e suas possíveis e também diversas materializações. De uma causa comum podem surgir conseqüências das mais diversas. Este simpósio de idéias permite uma interessante leitura e seu registro pode revelar facetas novas de uma determinada produção.

São, portanto, momentos interessantes e reveladores, mas, infelizmente um tanto negligenciados. Nas últimas décadas, os concursos vinham sendo tratados muitas vezes de forma leviana. A irresponsabilidade e descaso de promotores, a falta de atenção dos meios críticos e a condescendência dos profissionais, entre outros fatores, levaram a uma paulatina e constante desvalorização do processo, na qual, cada vez mais, assistimos a uma sucessão de eventos que não se concluíam, já que não tinham seus objetos implantados. A banalização das iniciativas e a falta de compromisso com sua concretização, a transformação dos processos em meros pagadores de prêmios, instrumentos políticos e, até mesmo, de auto promoção, configuraram um panorama que levantou dúvidas sobre a eficiência dos concursos como procedimento, situação que somente a partir do final da década de 1990 começa a se modificar.

Os concursos merecem um olhar mais atento, sobretudo no que diz respeito à discussão da validade e permanência das idéias lançadas nestes específicos momentos, pela sua importância como simpósios que reúnem um determinado conjunto de saber e delimitam e discutem um campo de conhecimento.

Este trabalho buscou lançar este olhar e resgatar as informações contidas nestes simpósios, a começar por momentos emblemáticos da história. Este olhar busca, entre outros aspectos, esmiuçar as relações entre o desenho e o texto nos projetos, como meios de condução do discurso persuasivo do autor. A tentativa de organizar um método de leitura baseado

justamente nesta interface explicitada nos eventos partiu da análise do material apresentado pelos autores, do material de referência elaborado pelos organizadores e do material publicado nos veículos de mídia, material este que registra as interessantes e peculiares formas de comunicação e troca de informação, elementos de conteúdo essencialmente retórico, que acabam esquecidos após o término dos processos.

## **8.2 A gramática**

A primeira constatação deste resgate de informações é a identificação de uma gramática específica na apresentação dos projetos pelos seus autores. O grande diferencial desta produção está na relação entre textos e desenhos. Na maioria dos casos o arquiteto não está presente para defender suas idéias e, portanto, não existem relações secundárias para atuar nesta troca de informações. Não existem as relações pessoais e sociais do profissional, seu currículo e experiências pregressas avalizando suas propostas ou, até mesmo, o efeito de seu carisma e personalidade no processo de persuasão do cliente. Para alguns, esta ausência é o grande hiato do processo. Para muitos, porém, é justamente um de seus aspectos mais instigantes, já que subverte as práticas estabelecidas e abre espaço para o inusitado.

Nos concursos, porém, é preciso aparecer na multidão. Para que a mensagem alcance sua audiência peculiar (o júri) ela precisa antes de mais nada ser notada. Para falar, há que ser ouvido. O profissional envolvido deve ainda entender os anseios e aspirações contidos nos editais para saber o que falar. Nesta complexa teia de relações o discurso visual assume papel fundamental. Daí o cuidado dos profissionais ao organizar este discurso. O discurso visual conduz uma narrativa elaborada, na qual desenhos e texto formam um conjunto em que a manipulação das partes pode colaborar de maneira decisiva no entendimento da mensagem pretendida.

A relativa democratização do acesso a ferramentas sofisticadas de simulação certamente nivelou o patamar da qualidade gráfica dos elementos. Porém, em contraponto, percebemos uma crescente especialização dos concorrentes, com figuras recorrentemente premiadas nos mais diversos campos de atuação e tipos de processos. Esta democratização também explicita a dificuldade cada vez maior de lançar mão dos recursos disponíveis sem cair na gratuidade ou na simples colagem de referências. A supervalorização da simulação e a busca por representações cada vez mais realistas das propostas também são elementos a ressaltar.

Até que ponto a estruturação habilidosa do discurso (elementos gráficos e textos) pode subjugar os objetos propostos, contribuindo ou não para sua aceitação, é a primeira pergunta que se coloca. Outra questão diz respeito ao papel efetivo dos textos nesta retórica. São fundamentais já que representam o autor nas narrativas ou seriam elementos acessórios, subjugados ao primeiro impacto causado pelas imagens e desenhos apresentados?

A primeira questão discutida trata da identificação de uma retórica da representação, expressa no conjunto referencial de desenhos e textos analisados. A intenção é discutir a mensagem específica que cada desenho carrega, que pode ou não ser extrapolada de acordo com a manipulação de recursos e a partir dos graus de desvios desenvolvidos pelos autores.

Fazer arquitetura requer uma interação refletida e, portanto, para seu correto entendimento deve existir um diálogo entre imagens e linguagem.

Neste específico período de estudo, os meios de representação passaram por vertiginosa evolução, sobretudo devido aos progressos da computação gráfica, cada vez mais acessível e de manipulação mais simplificada. A democratização desta ferramenta certamente teve impacto nos meios de produção e na prática profissional. A questão que pode ser lançada é se este acesso se refletirá como elemento nivelador de acesso, mero complemento (técnica de produção como qualquer outra que só funciona a serviço de um bom propósito) ou diferencial decisivo nos processos. Talvez o reflexo mais direto desta “digitalização” das apresentações se reflita de maneira mais notável na busca por imagens cada vez mais realistas das propostas.

Certamente, o elemento de representação que mais se transformou durante os anos foi o da visão global do edifício. Porém, para discutir esta questão, cabe fazer um pequeno retrospecto do período. Consideraremos, para tanto, Brasília como marco inicial desta trajetória. As apresentações, muito técnicas e objetivas, estavam organizadas, sobretudo, na apresentação de planos (plantas), maquetes, croquis e perspectivas, em desenhos monocromáticos. Como pudemos acompanhar no capítulo 6, projetos de caráter urbano sempre mesclam a apresentação funcional em plantas e cortes com a apresentação de pormenores com croquis, perspectivas e mais recentemente, maquetes eletrônicas. Embora os recursos tenham avançado consideravelmente, a organização das apresentações ainda se apóia nos mesmos elementos e seguem uma tradição iniciada já naqueles tempos. Porém, lembremos, a apresentação mais singela soube ser ouvida e superou as demais justamente pelo equilíbrio, ao passo que propostas detalhadíssimas como a do escritório MMM Roberto acabaram sendo criticadas justamente pela “frieza” causada pelo excesso de informações técnicas.

Nos anos 60 e 70, período imediatamente posterior ao concurso de Brasília, o mais produtivo em número de eventos, devido ao grande número de concursos privados para edifícios há um predomínio absoluto das perspectivas na representação dos objetos. São desenhos expressivos, que carregavam muito da personalidade de seus autores e que geraram uma tradição bastante arraigada. Os desenhos codificados em escala atuam neste contexto como elementos técnicos, porém o caráter discursivo do período se reflete muito mais nestas perspectivas e nos croquis que acompanham quase sempre os memoriais dos autores. Vemos neste período também experiências com fotomontagens, uma incipiente tecnologia que buscava a simulação, sobretudo, da inserção do edifício no lote e na paisagem urbana.

A crise da década seguinte se reflete na pouca e inexpressiva produção, em poucos eventos realizados e ainda na transição dos modos de representação. Este período nos leva ao concurso de Sevilha, que apresenta um interessante retrato dos meios disponíveis. Com certeza causou impacto a “inusitada” maquete eletrônica apresentada por Laender no concurso. Alguns autores já se aventuravam pelos desenhos assistidos por computador, mas é interessante verificar a preocupação em “humanizar” o desenho no tratamento a lápis de cor aplicado sobre desenhos de CAD do projeto premiado de Pedro Paulo Saraiva.

Os anos 90 introduzem e consolidam o recurso da computação gráfica nos meios profissionais e dão início a um processo vertiginoso do alcance deste método de produção. Hoje, parece quase improvável imaginarmos algum concorrente se aventurando em apresentar um projeto todo desenhado "a mão", como nos "velhos tempos". Mas, por outro lado, percebemos que ultimamente alguns concorrentes buscam dar um caráter artesanal em imagens computadorizadas, dispensando renderizações realistas e de certa forma aproximando o visual destas imagens às perspectivas a traço. É quase uma retomada da importância da linha, em detrimento do caráter realista das renderizações.

Começa a crescer a tendência da busca não pela simulação perfeita e absolutamente realista e muito autores já tentam estabelecer linguagens híbridas, mais expressivas e personalizadas, numa evidente preocupação em fugir do lugar comum e da banalização dos recursos.

### **Sobre o desenho:**

Entender o desenho como uma ordem estruturadora do pensamento arquitetônico é falar da capacidade que a mente humana tem de transpor o que é um sentimento interior de ordem, para uma construção ordenadora que participa da compreensão do mundo. É precisamente este caráter de limiar entre as diversas possibilidades expressivas e cognitivas, entre a liberdade da criatividade artística e a objetividade dos códigos geométricos, que torna o desenho um instrumento preferencial do exercício do pensamento e criação arquitetônicos e que transpõe a ordenação lógica em realização poética.

O desenho é a maneira ideal de falar de arquitetura, pois é a partir das transposições para o plano e a adoção de escalas manuseáveis que se permite o desenvolvimento das idéias. Como código e sistema de representação, instrumento de trabalho e meio de transmissão de uma mensagem, atua como metalinguagem. O desenho corporiza as ordens poéticas e as intenções intelectuais latentes no pensamento arquitetônico e, a partir das características próprias dos elementos e materiais, assim como dos códigos escolhidos, constrói um sistema fenomenológico complexo e instigante.

O discurso do arquiteto não é e não pode ser um discurso estritamente verbal já que não existem palavras ou frases que substituam aquilo que são evidências visuais ou geométricas do objeto pretendido.

Toda concepção arquitetônica é um trabalho de imaginação no qual o objeto a executar vai aparecendo aos olhos do seu autor muito antes da sua concretização. A cada novo instrumento ou a cada novo suporte corresponde a invenção de processos e pequenas descobertas tecnológicas e técnicas que recolocam e expandem quer a função do desenho quer as possibilidades científicas ou plásticas nele contidas.

O sentido explícito de um desenho é o seu significado direto, aquilo que está representado, o seu tema. O seu sentido implícito é o que nele está contido de um modo não direto - sua harmonia, beleza, bem como o seu caráter simbólico, metafórico e conceitual. Estas características geram uma estreita relação entre código e técnica, dirigidas pela personalidade

própria inerente a cada arquiteto que desenha e desta maneira estabelece o grau de relacionamento e influência de cada elemento lançado.

Neste campo de representação aparece a relação entre a figura e a linha. A linha, elemento até então fundamental para a representação arquitetônica, vem perdendo terreno para a tendência de se representar os objetos propostos através de imagens. As representações lançam mão ainda de uma gama de recursos como textura, luz, sombra e cor para simular o objeto proposto. Porém, nenhum recurso gráfico faz um desenho melhor ou pior. Todo sistema tem vantagens e inconvenientes e depende da opção pessoal de cada autor sobre o que se pretende representar e como.

O próprio objeto arquitetônico influencia também a opção gráfica do autor. No concurso para o pavilhão de Sevilha, a opção gráfica adotada, que lançou mão de uma linguagem singela, sintética e com total supressão de cor nos desenhos, funcionou de maneira eficiente para transmitir a mensagem pretendida pelos autores, do edifício silencioso e fechado em si mesmo, elemento diferenciado do ambiente de uma feira de exposições.

Qualquer desenho, qualquer expressão artística é muito mais do que um simples processo mimético ou interpretativo da realidade. A expressão artística inventa, sobre a realidade, uma ordem não imitativa e cujas referências devem ser procuradas dentro de si mesma. O autor necessita expressar o seu sentimento sobre o que deseja construir.

É a totalidade formada pelos elementos que dá o sentido à representação, seja lá a partir de quais elementos se utilizar. Cada autor carrega consigo suas preferências e sua forma particular de registrar suas idéias. Este processo de escolhas configura o estilo pessoal desenvolvido por cada profissional. Diferentes desenhos carregam diferentes graus de abstração e a escolha destes níveis também é fator preponderante na compreensão das propostas e seus graus de detalhamento. Porém, a qualidade gráfica do desenho não pode ser confundida com a qualidade da arquitetura proposta.

Qualquer desenho ou figuração implica num desvio do objeto real, mas vários princípios de representação implicam também em diferentes desvios. Interessante discutir os desenhos e as mensagens que contém:

### **Desenhos codificados: plantas, cortes e elevações**

A representação mais objetiva é a ortogonal (plantas, cortes, elevações) que reproduz proporcionalmente as relações do objeto, porém, são rudimentares e não se explicam sozinhas. Uma vez que ninguém vê um objeto em sua projeção ortogonal, que é uma construção abstrata e uma técnica que requer condutas padronizadas, estes desenhos permitem uma subjetividade de interpretação muito grande, de acordo com o contexto em que são apresentados.

Os códigos de notação rigorosa permitem mostrar com precisão o modo como o edifício foi pensado para ser construído durante o processo de projetar e possibilitam desmontar os problemas espaciais e formais que cada situação vai levantar. A maneira como cada arquiteto decide representar aquilo que quer mostrar é, em si mesma, um indício daquilo que vai ser dito.

Esta representação implica num certo treinamento para, a partir da leitura dos diversos elementos, absorver as qualidades e características que tornam os desenhos representações da arquitetura proposta e da concepção do edifício. São os elementos que menos sofreram alterações com a evolução dos métodos de produção gráfica. Seguem uma linguagem normatizada, universal e, portanto, menos sujeita à absorção de caráter discursivo e são os elementos que expressam de maneira mais direta os objetos propostos.

A análise e uma planta de localização / implantação permite o entendimento do contexto urbano e o entorno, a densidade, o tipo de ocupação, as normas urbanísticas, topografia e orientação solar, entre outras informações. As plantas determinam os percursos e a organização espacial propostos, os tamanhos dos espaços e as articulações funcionais. Atuam como mapa do projeto e é nelas que se estabelecem e percebem os critérios de geração dos espaços, a distribuição funcional, suas inter-relações. Porém, assim como as demais representações geométricas, são elementos fragmentados. Sem a correlação com os cortes não permitem que se entenda por completo a espacialidade proposta. Nelas se encontram os espaços interiores organizados, o que permite uma decisão prévia sobre um programa, que é a instância mais social da arquitetura e que requer um consenso sobre os espaços que se consideram necessários para o desenvolvimento de alguma atividade. Aparecem ainda os sistemas de composição utilizados na projeção: a presença de simetria ou não, a hierarquia dos espaços, as seqüências de corpos e o manejo das massas, indicadores da formação e do universo estético dos arquitetos. Nos cortes determinam-se as alturas, a conformação dos espaços, as articulações e organização vertical do programa e sua relação com a topografia em que está inserido. As elevações representam a interface pública e a aparência expressiva dos edifícios, desenvolvem uma narrativa que explicita o papel dos acessos, a questão da estrutura e a influência da modulação. Representação que, mesmo codificada e abstrata, permite a utilização de recursos dramáticos e expressivos, sobretudo quanto ao entorno dos edifícios e sua relação com a paisagem.

A utilização deste tipo de desenhos não sofreu muitas alterações, já que neles a possibilidade do desvio é menor. Percebe-se, entretanto que, nos concursos, estas peças que normalmente são ferramentas muito técnicas, mais direcionadas à leitura por profissionais especializados, ganham um tratamento mais elaborado. Ultimamente, ainda que timidamente, vemos que alguns autores geram estes elementos diretamente do modelo eletrônico.

### **Croquis e diagramas**

O croqui talvez seja o elemento de representação mais emblemático em nossa arquitetura. Impossível deixar de registrar os singelos e expressivos esboços que acompanham a trajetória de Costa e Niemeyer, assim como a de Artigas e Mendes da Rocha, entre outros.

Nossa historiografia inclusive registrou com muito mais freqüência estes esboços do que o detalhamento dos projetos. De capacidade de comunicação impressionante, de certa forma, iniciaram uma tradição. As possibilidades comunicativas deste tipo de expressão gráfica, aliada à sedutora imagem de síntese que carregam, certamente são fatores importantes a considerar.

Esta tradição acabou por convertê-los em elementos fundamentais para o entendimento e explicitação das intenções dos projetos e viraram elementos, não acessórios, mas parte integrante dos memoriais de projeto. São utilizados pela maioria dos autores para reforçar a presença do gesto arquitetônico, da posição do autor. Vimos no concurso para o Museu da Tolerância, por exemplo, a exigência da apresentação de uma síntese conceitual na primeira prancha, o que facilmente pode ser diretamente interpretado como a presença de texto, esquemas e croquis logo na abertura do discurso de representação das propostas.

De caráter menos autoral e expressivo, mas munido de um sentido similar, aparecem os diagramas, esquemas e organogramas. Geralmente são desenhos e gráficos elaborados para explicitar a ocupação dos espaços, a organização funcional, a concepção estrutural. Atuam como os croquis, mas num campo de informações mais técnicas e menos evocativas.

### **A questão da imagem**

O que se pode dizer é que, se é imprópria para produzir argumentação, a imagem é, porém, notável para amplificar o “etos” e o “patos” dos discursos, desenvolvendo o oratório em detrimento do argumentativo. Porém, a imagem não é eficaz sem um mínimo de texto, sendo retórica a serviço do discurso e não em seu lugar, para a compreensão das intenções do autor.

As simulações tridimensionais têm papel preponderante neste espectro, já que são menos abstratas e codificadas que as representações geométricas. As imagens mais utilizadas para representar a totalidade dos edifícios foram, por muito tempo, as perspectivas que, por sua vez, foram gradativamente sendo substituídas pelos modelos eletrônicos, gerados digitalmente.

A perspectiva cônica tem como objetivo representar objetos no espaço de maneira a simular sua visualização de um determinado ponto de vista no qual o observador se encontra representado no desenho. Mesmo sendo próxima do que seria uma experiência visual verdadeira é a representação que menos esclarece as dimensões exatas do objeto, por possibilitar a manipulação dos elementos gráficos, de acordo com a intenção de expressividade por parte do autor. Com a evolução da computação gráfica a maquete eletrônica assume um papel preponderante na representação arquitetônica e vem alterando a maneira de se produzir este tipo de elemento. A axonometria, por sua vez, maneira mais purista de se representar numa aparente bidimensionalidade as três dimensões, gerada a partir de princípios geométricos, é a simulação mais ligada ao processo mental do que à “venda” do objeto finalizado.

Os modelos físicos são elementos que também merecem atenção, pois estabelecem a volumetria e a relação do edifício com o entorno e, no caso dos projetos urbanos, evidenciam planos de massas propostos e as formas de ocupação do território. É interessante notar que não perderam espaço nas apresentações com o avanço da simulação digital, já que, dada a questão da escala a ser trabalhada, proporcionam uma relação mais próxima do autor com o objeto e um maior sentido de compreensão da totalidade do projeto. Muitos ainda apostam neste recurso e alguns concursos de duas fases solicitam a apresentação de maquetes físicas e não apenas fotos das mesmas inseridas nas pranchas.



Os cortes perspectivados são elementos híbridos que mesclam as informações técnicas contidas nos desenhos e a expressividade das simulações tridimensionais e, talvez, sejam um dos elementos que mais sofreram alterações com o avanço das simulações digitais.

Para analisarmos uma obra a partir de seu papel como objeto da cultura arquitetônica é preciso esmiuçar a organização dos espaços, as características explícitas nas plantas e cortes, suas interfaces a partir da análise da volumetria e das fachadas, as questões referentes à tecnologia e a técnica, aspectos tecnológicos e materiais e ainda a interdependência dos elementos (conjunto). Tais evidências podem ser ampliadas pela atenta leitura da relação entre desenhos e textos que permitem identificar a interpretação da visão e expressão de cada autor.

### **Sobre os textos**

A linguagem verbal possui uma imensa liberdade com respeito às condições concretas da arquitetura e é força ativa no processo de geração de novas idéias e possibilidades formais devendo agir como elemento agregador dos esforços constantes das pessoas para atingir suas experiências de mundo e transformá-las ao nível de reflexões intelectuais. É possível discutir arquitetura só lançando mão da palavra, mas conceber um edifício é impossível sem a presença do desenho em suas variadas acepções.

Uma primeira tentativa de analisar desenhos e textos separadamente se mostrou improdutiva e difícil, pois os textos sem os desenhos são vagos e levam a imaginar uma multiplicidade de diferentes soluções e, mesmo analisando os desenhos separadamente, estes são a referência para os textos. Os desenhos podem ser entendidos sem os textos, porém estes trazem à tona peculiaridades e ajudam a explicar melhor as qualidades arquitetônicas.

Nos concursos, é nos textos que se concentram os elementos retóricos mais evidentes, mas como interpretar a inserção dos textos no conjunto da apresentação? Um primeiro questionamento poderia ser feito a partir da premissa de que uma boa idéia fala por si e se transmite de maneira simples e direta, "pelo telefone" como diriam os autores de Sevilha.

A interpretação dos textos busca caracterizar em que um texto é persuasivo e quais são seus elementos argumentativos e oratórios. A partir do estabelecimento de um diálogo, aborda a relação entre linguagem e sistemas de signos, as relações entre emissor, receptor, tema e código.

Todo texto transmite uma mensagem específica, que no caso da arquitetura apresenta e justifica o objeto proposto. A função poética dos textos aparece, sobretudo, na combinação e seleção de palavras. Para o receptor a mensagem pode apresentar grande número de ambigüidades onde não havia qualquer equívoco para o emissor. Cada autor desenvolve com o passar dos anos características peculiares, apostando mais ou menos no desvio poético para fortalecer sua mensagem. Entre eles podemos identificar alguns exemplos de organização do discurso.

No memorial para o plano piloto de Lucio Costa, vimos o quanto a precisão do discurso contribuiu para o sucesso dos argumentos apresentados. Em seu texto o autor explicita reiteradamente a opção por uma linguagem expressiva e eloqüente, em total concordância com o traço singelo e essencial dos desenhos apresentados para o concurso. Porém, o autor não se

deixou levar pela adoção de um discurso eloqüente e eficiente e dosou na medida certa suas argumentações. Não concluiu mais do que deveria, não abusou de figuras de linguagem, não recorreu a sofismas e frases de efeito superficial. Foi habilidoso ao iniciar seu discurso com a associação do forte símbolo da cruz que demarca o território, mas as associações param por aí. O restante do texto segue coeso e tranqüilo, pois entende que abusar de tais associações acabaria enfraquecendo a imagem inicial criada.

O texto de Paulo Mendes da Rocha e Flavio Motta que acompanha o projeto para o Pavilhão de Osaka apresenta a proposta através de uma linguagem simples, mas habilmente elaborada para ressaltar seus pontos fortes, num texto carregado de significado social, com referências históricas seguras e que, como um manifesto, explicita aquilo que os autores consideram fundamental não apenas para este projeto específico, mas na participação da arquitetura como elemento de transformação social. Seus autores, assim como Costa, sempre apresentaram uma genuína preocupação com a educação e a formação de um saber coletivo, discutindo, em todas as instâncias, a participação da arquitetura na sociedade. De certa forma, esta preocupação conecta estas duas propostas, elaboradas em momentos distintos e para objetos muito diferentes.

Duas décadas após Osaka, o concurso de Sevilha encontraria um panorama social e profissional muito diferente. Porém, encontramos no memorial do projeto vencedor, embora com menos força, a mesma preocupação social com o objeto arquitetônico. O vencedor deste concurso também apostou numa apresentação muito simples e extremamente sintética, que levantou relativa polêmica por setores que a consideraram genérica demais, incompleta. Mas o que vale destacar é que o discurso, visual e verbal, organizado pelos autores, era extremamente compatível com a proposta, simples e direta, na qual a eliminação do supérfluo foi eficiente estratégia adotada.

Mais de uma década após o conturbado momento do concurso de Sevilha, o trabalho vencedor do concurso para o Museu da Tolerância também apostou na utilização de poucas, mas impactantes, imagens do conjunto edificado, com a apresentação de um discurso visual elaborado que mescla o domínio da tecnologia com croquis singelos, que habilmente lançados na apresentação valorizam o gesto arquitetônico, evidenciam a presença do autor, personalizam a apresentação e, com um quê de saudosismo, remetem à tradição e à herança projetual dos grandes mestres. O discurso eficiente prega o alto valor simbólico do objeto proposto, pois seus autores entenderam que o edifício precisava apresentar uma "personalidade", numa correta leitura das aspirações do edital. O texto apresentado destaca aquilo que o júri queria ouvir: o alto valor imagético do gesto arquitetônico, aliado ao domínio da tecnologia e com acentuado caráter de espetáculo.

Como vimos, é possível estabelecer características bem peculiares em cada um destes conjuntos. Alguns autores se expressam de maneira didática, e contribuem, com seus escritos de projeto para o desenvolvimento de uma teoria da arquitetura. Exemplo maior são os textos de Lucio Costa, extremamente concisos e que se tornaram referência fundamental para as gerações seguintes. Nesta mesma linha, os textos de Paulo Mendes da Rocha apresentam uma visão

humanística da arquitetura e da natureza transformada. Ambos os autores têm um caráter didático evidente e pregam, com seus desenhos e escritos, não apenas a aceitação de projetos e propostas, mas a geração e busca de conhecimento na área. Encontraremos vários exemplos deste enfoque didático e de formação, sobretudo nos anos do apogeu do movimento moderno, material que vai permanecer por muito tempo e influenciar diretamente a formação das gerações seguintes.

Encontramos também nesta trajetória textos mais centrados nas opções conceituais de seus autores do que na materialização do edifício, que buscam evidenciar o processo de tomada de decisões de seus autores. Embora textos de caráter também bastante evocativo, nem sempre conseguem atingir o mesmo nível de didatismo dos anteriores. São testemunhos pessoais que permitem a identificação das posturas profissionais e culturais de seus autores.

Nos concursos também é comum a utilização de palavras de efeito e proliferam os adjetivos, por vezes inusitados, nem sempre utilizados com precisão. Esta opção discursiva é a mais suscetível ao fracasso, sobretudo se ancoradas no efeito fácil de palavras vazias.

No geral, a opção mais segura e mais comum entre os autores é a redação mais descritiva e técnica, centrada nas questões geradoras do projeto e sua resolução. Em sua grande maioria os autores optam por uma breve introdução conceitual para depois se debruçarem sobre as questões de desenvolvimento das ações propostas.

Nos concursos, a retórica adotada pelos autores é, em geral, altruísta e otimista, enfrentando a relatividade e ambigüidade entre comunicação e interpretação. O papel da arquitetura e seu desenvolvimento levam à peculiaridade, pois projetar algo que será futuramente concluído é um ato uno. Cada caso é diferente e único em seus questionamentos e preocupações.

### **A sinergia dos elementos**

Nos concursos esta unidade é fundamental. As peças gráficas e o texto devem formar um conjunto unificado e coerente, para se tornar atraente e convincente aos olhos do júri.

É interessante perceber como é comum que os autores deixem a carga expressiva de seus trabalhos, em grande parte, por conta de imagens e croquis, ao passo que os desenhos codificados ficam com a tarefa de definir tecnicamente os objetos propostos. Interessante também perceber que, mesmo com o progresso da realidade virtual esta codificação não deixou de ser utilizada, o que pode ser creditado ao fato de já ser uma linguagem específica, estabelecida e de domínio comum, portanto linguagem universal entre os arquitetos.

Cada elemento separado perde sua força, o conjunto é que deve ser forte. A parafernália retórica não pode encobrir o principal que é a qualidade e conveniência das propostas.

### **8.3 O papel didático dos eventos**

Os concursos fornecem interessante material para a crítica ao permitir, a partir de um retrato bastante espontâneo do posicionamento de boa parcela da classe profissional e de um

olhar retrospectivo, a identificação do alcance, impacto e permanência das idéias lançadas em momentos específicos. São ainda eventos que têm participação maciça de professores, que de certa forma afetam a formação de um repertório e exercem influência direta no campo da educação.

São eficientes retratos de momentos, preciosos registros de períodos. Vimos, neste trabalho, a formação de uma trajetória, que ainda que não absolutamente linear, permite a percepção de elementos que vão se conformando numa ainda recente, mas já estabelecida, tradição e que vai influenciar a formação de um repertório comum de experiências, erros e acertos. Percebemos ainda um encadeamento de gerações, num processo de formação que nasce desta latente tradição e no qual profissionais das mais diferentes formações, alunos e professores interagem e permutam posições, e vão compartilhando, transmitindo, discutindo e formando um conjunto de auto referências.

O plano de Brasília é um típico exemplar do urbanismo moderno. É clara a influência de Corbusier na formação do pensamento aplicado na proposição da cidade e também no caráter do discurso que se utiliza de uma linguagem concisa e doutrinária, aliada à imagem marcante e sintética do croqui. O momento político era favorável para a aceitação das propostas contidas no plano e o concurso coincide, em termos cronológicos, com uma reversão no rumo político do país. Alinha-se também a uma alteração na expressão formal da arquitetura, que coincide com o brutalismo em São Paulo em sucessão à escola carioca. Sob o ponto de vista urbano, contribui de maneira incisiva para a afirmação da atividade prática de planejamento e reforma urbana no país. O discurso de Costa, mais do que defender uma proposta, defendia também o entendimento da disciplina do urbanismo como fundamental para as atividades humanas, pois Costa era, antes de tudo, um defensor da disciplina da arquitetura e da propagação do conhecimento na área. Transparece em seu discurso o caráter didático e a responsabilidade do arquiteto perante a sociedade. O projeto apresentado não tencionava apenas a vitória em uma competição, mas buscava dar, a partir da elocução de um depoimento relevante, sólido e responsável, sua contribuição ao momento histórico em que se inseria.

Com o concurso para o Pavilhão de Osaka completa-se o circuito da questão de nossa herança moderna e que forjou ao longo desses anos uma geração que primava pelo saber fazer. O projeto do pavilhão se colocava na continuidade da vanguarda paulista e o discurso que o acompanhou estava inserido no mesmo ideário que nutriu aquele movimento. Os profissionais premiados no evento eram, em sua maioria, jovens com aproximadamente uma década de formados, e a demonstração de intimidade e segurança com as soluções propostas, sobretudo tecnicamente, indicava que já poderíamos falar de um trabalho continuado de gerações. O conjunto de trabalhos caracteriza um período de afirmação de uma trajetória, madura o suficiente para começar a abordar a necessária transição de linguagens e de conceitos. Este projeto configura importante passo no processo de desenvolvimento da arquitetura brasileira e continua o caminho aberto pelo pavilhão brasileiro de Nova York, em 1938, marco da capacidade do Brasil em criar uma arquitetura moderna de interesse. O período que o antecede é marcado pela contribuição marcante dos profissionais brasileiros em diversas ações de relevância para a

arquitetura internacional que, embora centrada em Niemeyer e Costa, insere nossa atuação profissional no contexto internacional. O plano piloto de Brasília e os edifícios e planos urbanos de Niemeyer exibiram a possibilidade de projetar e as soluções propostas nesses projetos, impregnadas de um forte sentido de síntese, sempre transpareceram a idéia de simplicidade e beleza, com o desembaraço do supérfluo em prol do adensamento das relações sociais. Essa preocupação é marcante no projeto apresentado para Osaka, que emergiu dessa visão histórica de nosso passado, nosso repertório e dos mestres que o antecederam, que busca transcender o interesse local no edifício, para alcançar um caráter global e humanista.

O projeto vencedor segue a busca pela afirmação de um modo de fazer, comprometido com a história e, sobretudo, com o caráter social da arquitetura. O Pavilhão reflete o discurso dominante na arquitetura moderna brasileira na época, centrado na valorização dos espaços coletivos com a criação de espaços unificados, com ausência de barreiras entre público e privado. Presta-se ao discurso ideológico próprio da arquitetura paulista, herdeira das formulações de Artigas: o despojamento e o grande vão simbólicos da integração social; o virtuosismo no emprego da tecnologia, mostrando o compromisso da arquitetura com o desenvolvimento tecnológico; a continuidade do piso no térreo, mostrando a ausência de barreiras entre interior e exterior, entre o público e o privado. Podemos identificar ainda outro simbolismo no edifício, que é a representação da ocupação da paisagem natural pelo homem.

A época da realização do concurso de Sevilha se caracteriza em grande parte pelo ruidoso movimento da crítica pós-moderna, sobretudo a um aparentemente desgastado projeto cultural de nossa herança moderna. O projeto extremamente criticado por refletir o declínio e enfraquecimento da arquitetura moderna brasileira, acabou assumindo, de certa maneira, papel inaugural ao delinear um novo rumo para a produção paulistana. O momento do concurso colocou na pauta do dia questões como a continuidade da tradição dos pavilhões nacionais, sobre o caráter público das edificações, sobre a classe profissional e a formação de um repertório projetual. Colocou ainda uma frutífera discussão sobre as relações entre o campo das idéias e a materialização dos projetos e sobre a questão da tecnologia, da permanência e validade do uso de determinados materiais. Seu fracasso material, no entanto, causou frustração muito grande devido ao momento de grande expectativa gerado. A não construção do edifício e os motivos que levaram a tal situação ainda hoje acendem discussões.

Vale lembrar que, no período anterior ao concurso, prevalecia, sobretudo na produção paulista, a visão do ato de projetar como ato reacionário, período difícil para a profissão, durante o qual assistimos a um processo de desmonte da cultura e da inteligência no Brasil. A importância do momento do concurso, sobretudo nos meios arquitetônicos, requeria um posicionamento dos arquitetos e, neste aspecto, o concurso catalisou opiniões e reuniu propostas, em alguns casos, bastante antagônicas. A figura de Paulo Mendes da Rocha no júri foi fundamental e percebe-se nas entrelinhas sua presença marcante no julgamento. Homem de visão, soube aproveitar o evento para dar seu depoimento, seja como participante do júri e, conseqüentemente, no próprio resultado, seja na participação nos debates à época ou ainda com declarações individuais. O projeto vencedor apostava no resgate de uma tradição que vinha sendo colocada em cheque. Na

verdade, inicia-se com Sevilha um período de diálogo, no qual as posições antagônicas do momento vão se aproximando a partir de um diálogo maior entre os profissionais.

Mais de uma década depois do concurso de Sevilha, após um período de relativa crise, os concursos reassumem um papel de destaque e interesse. O concurso para o Museu da Tolerância fornece o retrato do período atual caracterizado pela retomada e crescimento da prática dos concursos de projetos, com um grande aumento do número de eventos realizados, muitos participantes e mais interesse da mídia, e também marcado pela prevalência das tipologias institucionais e de projetos de grande porte. Porém, resta saber se este momento de afirmação dos processos se refletirá na concretização dos projetos. Soma-se ainda à caracterização deste período, a evolução vertiginosa dos métodos de representação, sobretudo com a popularização da computação gráfica, que de certa forma vem democratizando os processos, ao possibilitar a participação de profissionais com menos estrutura operacional. O significativo aumento do acesso às informações, seja pelo maior contato com publicações estrangeiras e um aquecimento do mercado editorial nacional, seja pelo ampliado acesso à internet, caracterizando este período o fluxo intenso de informações.

Percebemos ainda um esvaziamento dos discursos apresentados. Os tempos heróicos ficaram para trás e as posições se tornaram mais pessoais e menos antagônicas. Hoje assistimos ao desenvolvimento de trajetórias mais pessoais com algumas aproximações entre práticas, mas de maneira mais local, a partir de formação comum ou alianças profissionais.

Em resumo, poderíamos numa tentativa de sistematização deste período, identificar alguns momentos bem característicos. Este breve relato permitiu a identificação de momentos balizadores nesta trajetória. O concurso para o plano piloto de Brasília inaugura uma tradição e caracteriza um período marcado pela postura heróica e abnegada dos primeiros defensores do movimento moderno entre nós. Percebemos não apenas nos escritos de Lucio Costa, mas também nos de seus contemporâneos, um compromisso profundo com a divulgação de idéias e ideais modificadores dos espaços. É um período heróico em sua essência. Seus protagonistas exerciam com afinco a tarefa não apenas de se estabelecerem no cenário profissional, mas também de, conjuntamente, estabelecerem uma nova concepção para a arquitetura e o urbanismo.

O contexto no qual se insere o concurso de Osaka confirma a afirmação de um saber, baseado no estabelecimento de um saber fazer consolidado. Conjuntamente a essa estabilidade conseguida, cria-se justamente a atmosfera para um início de revisão cultural. As décadas seguintes marcariam esta contradição entre a oficialização de certos procedimentos e pensamentos, aliadas a um questionamento latente, situação que lentamente foi se aprofundando e que pode ter como ponto de inflexão o período da realização do concurso de Sevilha.

Este momento de crise e questionamento é retratado pelo profundo descontentamento e frustração causados pelo concurso para o pavilhão de Sevilha e seus desdobramentos, seu resultado e o fracasso da construção do edifício. Este momento talvez marque ainda o início de uma aproximação entre as diversas posições nascidas desta crise. De certa forma, o resultado do concurso fortaleceu o resgate de uma tradição muito combatida e combatida, sobretudo entre os

paulistas. Talvez o maior ensinamento deixado por esta experiência foi o da necessidade do diálogo, da união da classe em torno da discussão da produção e do contexto profissional, deixando em segundo plano posições muito individuais e combativas, assumindo a idéia de que o novo não precisa necessariamente surgir da erradicação de um aprendizado contínuo e relevante.

Atualmente, vemos acontecer uma aproximação, sem tantos antagonismos, mas marcada pela pulverização de posições, com práticas mais isoladas e individuais, num cenário marcado também pela identificação de alguns grupos homogêneos, mas sem os dogmatismos e radicalismos, mais organizados em torno da formação dos profissionais e nos encaminhamentos da atividade profissional elegida pelos arquitetos.

Infelizmente esta diversidade também leva a uma individualização excessiva e a certo "vale tudo", nem sempre bem respaldado. Vimos no Concurso para o Museu da Tolerância um bom retrato deste momento, refletido numa premiação extensa e muito diversa, que ilustra bem esta pluralidade de rumos e respostas ao mesmo problema, retrato de nossa época.

#### **8.4 Um novo olhar**

O fundamental deste resgate é a constatação de que os concursos devem ser tratados não como eventos direcionados somente à busca do genial e da exceção, mas sim como simpósios de discussão das idéias presentes no período de sua execução. Devem ter um sério compromisso com a compatibilização de todos os interesses envolvidos e, ao mesmo tempo, configurar um retrato da profissão a partir da identificação de caminhos seguidos por parte de seus expoentes em determinado momento. É preciso formar uma consciência de que tais momentos possibilitam o estabelecimento de um importante canal de troca e, portanto, contribuem para a formação de um saber coletivo.

Os concursos podem ser eficientes retratos de seu tempo e podem funcionar como veículo de discussão, troca de informações, atualização profissional e como peculiar ferramenta crítica.

Este trabalho buscou explicitar uma das facetas deste material ao olhar para a relação entre textos e desenhos na organização do discurso pessoal de cada autor. Buscou ainda estabelecer a importância da documentação e do registro dos processos, não só a partir do resgate dos projetos apresentados, mas a partir da observação atenta aos seus diversos documentos - editais, termos de referências, atas de julgamentos, recursos e publicações.

É evidentemente impossível especificar com certeza o que pensaram os autores no momento da concepção dos projetos e de que maneira as informações foram absorvidas e julgadas pelo júri no momento exato dos resultados. Esta leitura, por ser posterior, é especulativa e, sobretudo, pessoal. Como toda crítica, depende do universo particular do interlocutor, mas lança uma nova possibilidade de manipulação e leitura destes registros.

## Capítulo 9

---

**Bibliografía**





## 9.1 Livros:

- ARANTES, Otilia. *"O lugar da arquitetura depois dos modernos"*. 2ª Ed. Editora da Universidade de São Paulo. 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *"Projeto e destino"*. São Paulo. Ed. Ática. 2001.
- ARISTÓLES. *"Retórica das Paixões"*. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 1ª ed. 2000.
- ARTIGAS, Vilanova. *"Caminhos da Arquitetura"*. São Paulo. Ciências Humanas. 1981.
- BANHAM, R. *"El Brutalismo em Architectura"*. Barcelona, Gustavo Gili, 1966.
- BARROS, Diana L. P. *"Teoria do discurso: fundamentos semióticos"*. São Paulo. Humanitas FFLCH/USP. 2001.
- BARTHES, Roland. *"Retórica da Imagem"*. São Paulo. 1969.
- BASTOS, Maria Alice J. *"Pós – Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira"*. São Paulo. Ed. Perspectiva/ FAPESP. 2003.
- BECKMANN, John. *"The Virtual Dimension: Architecture, Representation and Crash Culture."* Princeton Architectural Press. New York. 1998.
- BENJAMIM, Walter. *"A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução"*. Coleção Os Pensadores, n. 48. Ed. Abril. 1961.
- BENJAMIM, Walter. *"Obras Escolhidas"*. 7ª edição. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1994.
- BIERMANN, Verônica e outros. *"Teoria da Arquitetura"*, Taschen. Milão. 2003.
- BLAU, Eve; KAUFMAN, Edward. *"Architecture and its image – Four Centuries of Architectural Representation . Works from the collection of the Canadian Centre for Architecture"*. MIT Press. Cambridge Massachusetts and London, England. Montreal. 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. *"O sistema dos objetos"*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1973.
- BONTA, Juan Pablo. *"Anatomía de la interpretación em arquitectura: Reseña semiótica de la crítica del Pabellon de Barcelona"*. Gustavo Gili. Barcelona. 1975.
- BRAGA, Milton Liebenritt de Almeida. *"O concurso de Brasília: os sete projetos premiados."* FAU USP – dissertação de mestrado. São Paulo. 1999. 164pp.
- BRUAND, Yves. *"Arquitetura Contemporânea no Brasil"*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991
- CARPO, Mario. *"Architecture in the Age of Printing"*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London. 2001.
- CENIQUEL, Mario. *"A prática Arquitetônica como forma de elaboração de uma crítica arquitetônica. Estudo da operacionalidade de uma metateoria"*. FAUUSP. Tese de Doutorado. 1990.
- CHAUI, Marilena. *"Janela da Alma, Espelha do Mundo"*. In: Aguiar et alii: O Olhar. Companhia das Letras. São Paulo, 1990.
- CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos; XAVIER, Alberto. *"Arquitetura Moderna Paulistana"*. Ed. Pini. São Paulo. 1983.
- COSTA, Lúcio. *"Lúcio Costa: Registro de uma Vivência"*. São Paulo. Empresa das Artes. 1995.
- COSTA, Lúcio. *"O urbanista defende a sua capital"*. in: Revista Acrópole nº375/76. São Paulo. jul./ago. 1970. pp. 7 a 14

- DEL BIANCO, Alfredo. *"A linguagem dos concursos: Projeto de edificações em concursos públicos de arquitetura. São Paulo, 1990-2000."* Dissertação de Mestrado. Universidade Mackenzie. 2002. São Paulo
- ECO, Umberto. *"Os limites da interpretação"*. Editora Perspectiva. São Paulo. 2004.
- EMANUELE, Pietro e PLEBE, Armando. *"Manual de Retórica"*. Martins Fontes. São Paulo. 1º ed. 1992.
- FAROLDI, E., VETTORI, M. P. (org). *"Diálogos de Arquitetura"*. São Paulo. Ed. Siciliano. 1997.
- FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. *"Anotações para uma história dos concursos de arquitetura no Brasil 1857/1985."* - Dissertação de mestrado - FAU USP. São Paulo. 1987
- FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. *"Concursos de arquitetura no Brasil 1850-2000 : sua contribuição ao desenvolvimento da arquitetura"*. Tese (Doutorado) FAU USP. São Paulo. 2000.
- GOODWIN, Philip L. *"Brazil Builds: Architecture new an old 1562-1942"*. The Museum of Modern Art.
- HANN, Hilde de; HAAGSMA, Ids. *"Architects in competition: International architecture competitions of the last 200 years "*. Thames and Hudson. 1988.
- New York. 1943. 2nd Edition.
- HOLSTON, James. *"A cidade Modernista – Uma crítica de Brasília e sua utopia"*. Companhia das Letras. São Paulo. 1993
- IPLANRIO. *"Rio cidade: O urbanismo de volta às ruas"*. Ed. Mauad. Rio de Janeiro. 1996)
- JAKOBSON, Roman. *"Linguística e comunicação"*. Editora Cultrix. São Paulo. 2005.
- JAMESON, Fredric. *"Espaço e Imagem - teorias do pós moderno e outros ensaios"*. Editora UFRJ. Rio de Janeiro, 1995.
- JONG, Cess de; MATTIE, Erik . *"Architectural Competitions: 1792 – Today."* Benedikt Taschen. 1994
- KRÜGER, M. J. T. *"Teorias e Analogias em Arquitetura"*. Projeto, São Paulo.
- LE CORBUSIER. *"A Carta de Atenas"*. São Paulo. Edusp Hucitec .
- LÉVI-STRAUSS, C. *"Olhar, Escutar, Ler."* Ed. Cia. das Letras. São Paulo, 1997.
- LIPSTADT, Hélène. (editor). *"The Experimental Tradition: Essays on Competitions in Architecture"*. The Architectural League of New York. Princeton Architectural Press. 1989.
- LISOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *"Colunas da Educação: A construção do ministério da Educação e Saúde"*. MINC / IPHAN. Rio de Janeiro. 1996.
- MACUL, Márcia. *"Arquitetura em Prosa"*. FAUUSP. Tese de Doutorado. São Paulo. 1999 .
- MENEZES, Paulo. *"A Trama das Imagens"*. EDUSP. São Paulo, 1997.
- MARTINEZ, Alfonso Corona. *"Ensaio sobre o projeto"*. Editora Universidade de Brasília. Brasília. 2000.
- MINDLIN, Enrique. *"Modern Architecture in Brazil"*. Rio de Janeiro, Colibris, 1956.
- MONTANER, J. M. *"Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX"*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993.

- MONTANER, J. M. *"La Modernidad Superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX"*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997.
- MONTANER, J. M. *"Arquitectura y Crítica"*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1999.
- ORTIZ, Renato. *"Cultura e Modernidade"*. Brasiliense, SP, 1991
- ORLANDI, Eni P. *"Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos sentidos."* Campinas, SP. Pontes. 2º ed. 2005.
- PEDROSA, M. *"Mundo, Homem, Arte em Crise"*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
- PEDROSA, M. *"Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília"*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.
- PEIRCE, Charles S. *"Semiótica"*. Editora Perspectiva. São Paulo. 2005.
- PORTO, Gentil A. M. Duque. *"O fim do Objeto: linguagem e experimentação na arquitetura depois do modernismo"*. Tese de doutorado. FAUUSP. 2004
- PUENTE, Moisés. *"100 Pavilhões de Exposição"*. Gustavo Gili. Barcelona.2000
- SAINZ, Jorge. *"El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico"*. Editorial Reverté. Barcelona. 2005.
- REBOUL, Olivier. *"Introdução à retórica"*. São Paulo. Martins Fontes. 1998.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *"Racionalismo e proto modernismo na obra de Victor Dubugras."* Fundação Bienal de São Paulo - FBSP. São Paulo. 1997
- ROBBINS, Edward. *"Why architects draw"*. MIT Press. Woburn. Massachusetts. 1994.
- RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira. *"O desenho: ordem do pensamento arquitetônico"*. Editorial Estampa. Lisboa. 2000.
- SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. *"Imagem: Cognição, semiótica , mídia."* Editora Iluminuras.São Paulo. 4º Edição. 2005.
- SANTOS, Valéria. *"Concursos de Arquitetura em São Paulo"*. Dissertação de mestrado - FAU USP. São Paulo. 2002.
- SEGAWA, Hugo. *"Arquiteturas no Brasil 1900-1990"*. Edusp. São Paulo.1997
- SEGRE, R. *"América Latina Fim de Milênio: Raízes e Perspectivas de sua Arquitetura"*. São Paulo, Estúdio Nobel, 1991.
- SPADONI, Francisco. *"A transição do moderno: Arquitetura Brasileira nos anos de 1970"*. FAUUSP. Tese de Doutorado. 2003.
- STRONG, Judith. *"Winning by Design : Architectural Competitions"*. Butterworth Heinemann Ltd. Oxford .1996
- TOSTRUP, Elizabeth. *"Architecture and Rhetoric: Text and Design in Architectural Competitions"*. Andreas Papadakis Publisher . London .1999
- UIA Guide for international competitions in architecture and town planning – UNESCO Regulations. 2000
- XAVIER, Alberto. *"Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma geração"*. São Paulo, ABEA/PINI, 1987.
- ZELLNER, P. *"Hybrid Space: New Forms in Digital Architecture"*. London, Thames and Hudson Ltd. 1999.

## 9.2 Periódicos:

- ALFIERI, Bruno. "*Rino Levi: Una Nuova dignità all'habitat.*" Zodiac n°6. Edizioni di Comunità. Milano. 1959. (pp. 85 a 96).
- ANDRÉS, Maurício. "Os concursos de projeto de arquitetura." Revista projeto n°48 . fev.1983
- ARANGO, Silvia. "*O plano original como fonte historiográfica.*" Boletim de la Biblioteca Luis angel Arango. (no prelo – cópia fornecida pela autora na disciplina AUH848)
- AV Monografias n° 62: "Museu Del Prado – El concurso". Madri. 1996.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. "*Futuro Passado.*" Revista AU n° 35. São Paulo. Editora Pini. abr/mai 91
- BARBOSA , Raul de Sá. "*Brasília, evolução histórica de uma idéia.*" Revista Módulo n° 18. Rio de Janeiro. junho 1960.
- BISELLI, Mario. "*Impressões sobre a arquitetura dos anos 90.*" Revista AU - Arquitetura e Urbanismo n° 96. São Paulo. jun/jul 2001.
- COMAS, Carlos Eduardo. "*Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro.*" Revista AU n° 26. São Paulo.
- CORONA, Eduardo. "*Concursos de Arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto.*" Revista Acrópole n° 283. São Paulo. Junho/1962.
- COSTA, Lúcio. "*O urbanista defende a sua capital.*" In: Revista Acrópole n°375/76. São Paulo. jul./ago. 1970. (pp. 7 a 14)
- ESCOLANO, Victor. "*A Sevilha do futuro: Crônica de uma transformação urbana.*" A&V Monografias n° 34-35. Madri. 1992.
- FINA, Wilson Maia. "*Comentários à margem dos concursos públicos.*" Revista Acrópole n°165. São Paulo. Janeiro de 1952.
- FOSTER, Ronaldo. "*Concursos de arquitetura: anatomia de um dilema.*" Revista Módulo n°87. Setembro de 1985.
- FUÃO, Fernando Freitas. "*Sevilha e a expo 92: duas realidades contrapostas.*" Revista Projeto. São Paulo.
- GALIANO, Luis Fernandes. "*Dias Feriados. Arquitectura y espetáculo: Sevilha y Paris.*" In: Revista Arquitectura Viva n° 21. Madri. 1991.
- GOMES, Cláudio. "*Brasília 1960 – 1970.*" Revista Acrópole n°375/76. São Paulo. jul/ago 1970. (pp.15 a 40)
- GLUSBERG, Jorge. (ed). UIA - Journal of Architectural Theory and criticism. "*A decade of RIBA Student competitions.*" Academy Editions. London. 1992
- HERRERA, Adela G. "*Seis meses de abril: A expo e o estado das coisas.*" Revista Arquitectura Viva n° 21. Madri. 1991.
- HUET, Bernard. "*A cidade como espaço habitável – Alternativas à Carta de Atenas.*" In: Arquitetura e Urbanismo. São Paulo. dez./jan. 1986/87 . pp. 82 a 87.
- ISASI, Justo. "*A Feira das variedades. Arquiteturas da Expo 92.*" A&V Monografias n° 34-35. Madri. 1992.

- KUBITSCHKE, Juscelino. *"De Pampulha a Brasília. Os caminhos da providência"*. Revista Módulo nº41. Rio de Janeiro. dez.1975/jan.1976.
- LEVI, Rino e CÉSAR, Roberto Cerqueira. *"Normas básicas para Concursos de Arquitetura"*. Revista Acrópole. São Paulo. Fevereiro/1952.
- MEDEIROS, Heloísa. *"Em torno do concurso"*. Revista AU nº35. Editora Pini. São Paulo. abr/mai 91.
- MELLENDEZ, Adilson. *"Na década que separa Sevilha de Orlândia, mudaram os arquitetos ou mudou a crítica"*. In: Revista Projeto Design nº 251 (pg.134). São Paulo. Jan.2001.
- MEURS, Paul. *"O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes"*. In: Arqtextos 007 ( www.vitruvius.com.br ) . São Paulo. 2000.
- MICHELLIS, Marco; MATTTEONI, Dario. (ed.) *"Architecture competitions after 1945: History, Methods, Procedures"*. Rassegna nº 61. 1995.
- MURATORE, Giorgio. *"Future in competition"*. L'Arca nº95 . L'Arca Edizioni. Milano. Julho/Agosto 1995.
- MUSCHAMP, Herbert. (trad. Maria Lourdes Botelho). *"Piano projeta catedral do The New York Times"*. Jornal O Estado de S. Paulo. Caderno 2 - Cultura. 24 de dezembro de 2000.
- MOTTA, Flávio. *"Arquitetura brasileira para a EXPO 70"*. Revista Acrópole nº 372. SP. abril de 1970. (pgs.25 e 26).
- NICOLETTI, Manfredi. *"Architecture Competitions"*. L'Arca nº94 . L'Arca Edizioni. Milano. Junho/1995.
- NIEMEYER , Oscar. *"Minha experiência de Brasília"*. Revista Módulo nº 18. Junho de 1960.
- RIAL, Carmen Silvia. *"Por uma Antropologia do Visual Contemporâneo"*. In Horizontes Antropológicos, n. 2, Porto Alegre, 1995. (ps. 93 - 99).
- RUANO, Miguel. *"Prado Museum competition: Chronicle of na absurdity"*. Competitions – winter 1996/97.Competitions Inc. Kentucky. 1997.
- SANT'ANNA, Antonio Carlos. *"Concurso Paço em Osasco: Um depoimento comprometido"*. Revista AU - Arquitetura e Urbanismo nº37. São Paulo. Editora Pini. Ago/set 91. pp89 a 99.
- SEGAWA, Hugo. *"Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão."* Revista Projeto nº 138. São Paulo. Fevereiro de 1991.
- SILVA, Dalva T., *"Sevilha no MASP com desfile prêt-à-porter"*. Revista Caramelo nº2. FAUUSP. São Paulo.1991
- TELLES, Sophia. *"Documento Paulo Mendes da Rocha. A casa no Atlântico"*. Revista AU nº60. Editora Pini. São Paulo. jun/jul 1995 (pp70-71)
- TEPERMAN, Sérgio. *" O Baú da Infelicidade, miss Brasil 3000 ( ou concursos de arquitetura e outras tragédias)"*. Revista Ptojeto nº95. São Paulo. Janeiro/1997. pp.93 a 96.
- UIA. *"International Competitions approved by the UIA between 1974 and 1995"*. England. 1996
- WAISMANN, Marina. *"Um olhar americano. A expo desde o outro lado do Atlântico"*. A&V Monografias nº 34-35. Madri. 1992.
- WILHEIM, Jorge . *"Brasília 1960. Uma interpretação"*.In: Acrópole nº 258. São Paulo. 1960
- WILHEIM, Jorge. *"Brasília ano 2000"* . In: Acrópole nº375/76. jul./ago. 1970. pp. 43 a 46

ZEIN, Ruth Verde. "O Futuro do Passado, ou As tendências Atuais". In: Revista Projeto n° 104. São Paulo. Out. 1987. ( pg.90)

ZEIN, Ruth Verde. "Arquitetura em Exposição: Sevilha 92". In: Revista Projeto n° 138. São Paulo. Fev. 1991.

## Revistas

Números especiais e/ou publicação de projetos:

- Brasília:

Acrópole n° 210. São Paulo. (abril 1956). "Boletim Mensal do IAB n° 26".

Módulo n° 8. Edição especial: Brasília. Rio de Janeiro. (jul.1957).

- Osaka:

Acrópole. SP. n° 359 e 360 (1969); n° 372 ( 1970)

- Sevilha

AU - Arquitetura e Urbanismo. Editora Pini. SP. n° 35 ( abril 1991)

Projeto. SP. n° 138 e 139 . (fevereiro e março de 1991)

Arquitectura Viva n° 21. ( nov/dez 1991); n° 26 ( set/out 1992). Madri.

AV Monografias n° 34-35. (1992). Madri.

Caderno Oficial de Projetos e obras da Expo Universal de Sevilha – 1992 (1989)

## Entidades, instituições, bibliotecas consultadas e outras fontes:

- Instituto dos Arquitetos do Brasil. Departamento de São Paulo. IAB – SP ([www.iabsp.org.br](http://www.iabsp.org.br))
- Instituto dos Arquitetos do Brasil. Distrito Federal. IAB – DF ([www.iabdf.org.br](http://www.iabdf.org.br))
- Instituto dos Arquitetos do Brasil. Direção Nacional. IAB – DN ([www.iab.org.br](http://www.iab.org.br))
- Biblioteca FAU USP – Graduação
- Biblioteca FAU USP – Pós Graduação

Internet:

- UIA – International Union of Architects . [www.uia-architectes.org](http://www.uia-architectes.org)
- Vitruvius - [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)
- BIE Bureau International des Expositions . [www.bie-paris.org](http://www.bie-paris.org)
- [www.expomuseum.com](http://www.expomuseum.com)

Arquivos pessoais / entrevistas:

- Arquiteto Álvaro Puntoni
- Arquiteto Ângelo Bucci
- Arquiteto Pedro Paulo de Melo Saraiva
- Arquiteto Paulo Henrique Paranhos
- Arquiteto Sérgio Parada

## **Anexos**

---

- I. Concurso para o Plano Piloto de Brasília: Ata de julgamento**
- II. Concurso para o Pavilhão de Sevilha: textos introdutórios do edital**
- III. Concurso para o Pavilhão de Sevilha: lista de concorrentes e maquetes**





## I. Atas da comissão julgadora do Plano Piloto de Brasília

Ata da sessão de instalação da Comissão Julgadora do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, sob a presidência do Dr. Israel Pinheiro da Silva.

*"Aos doze dias do mês de março do ano de mil novecentos e cinqüenta e sete, nesta cidade do Rio de Janeiro, no edifício sede do Ministério da Educação e Cultura, às dezesseis horas, reuniu-se, em sessão de instalação, a Comissão Julgadora do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, sob a presidência do Dr. Israel Pinheiro da Silva e com a presença dos seus membros: Sir William Holford, André Sive, Stamo Papadaki, Hildebrando Horta Barbosa, Paulo Antunes Ribeiro e Oscar Niemeyer. Abrindo 03 trabalhos, o Senhor Presidente declarou instalada a Comissão, dando as boas-vindas aos Senhores Sir William Holford, André Sive e Stamo Papadaki, afirmando que a presença desses ilustres arquitetos, pela sua competência e alto conceito firmado na arquitetura mundial, constituía para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital motivo de grande satisfação. Em seguida o Senhor Presidente solicitou à Comissão que se manifestasse sobre a ordem e critérios a seguir nos trabalhos. O Senhor André Sive propôs então que os trabalhos se iniciassem diàriamente às onze horas, destinando-se a primeira parte da manhã ao exame e revisão, por cada membro, dos trabalhos diários. Usando da palavra, Sir William Holford propôs que a Comissão fizesse, de plano, uma pré-seleção dos trabalhos apresentados, os quais mereceriam então estudos mais apurados. Sobre esta proposta manifestou-se o Doutor Paulo Antunes Ribeiro, declarando que a seu ver não deveria ser feita uma pré-seleção, mas um longo estudo de cada projeto. O Senhor Oscar Niemeyer pediu então que as propostas fôssem postas em votação \_ Usando a palavra o Senhor Presidente declarou que iria apresentar um substitutivo: - A Comissão faria a pré-seleção dos trabalhos, desde que essa ""colha fôsse feita pela unanimidade dos membros da Comissão. Se porém houvesse, pelo menos, um voto divergente seria dado um prazo de vinte e quatro horas ao membro divergente para estudo e apresentação de suas razões, após o que a Comissão decidiria. Essa proposta foi aceita unanimemente \_ Declarando assim instalados os trabalhos, o Senhor Presidente informou que aguardava o Relatório Técnico de Classificação dos Concorrentes, e que estaria diariamente às onze horas à disposição dos Senhores membros da Comissão a fim de decidir qualquer questão surgida no andamento dos trabalhos e que dependessem de reunião formal da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a sessão, declarando que aguardaria o parecer técnico da Comissão para nova sessão se outra não fôsse convocada por qualquer de seus membros. Para constar, eu, Erasmo Martins Pedro, secretário "ad hoc" da Comissão, lavrei a presente Ata que vai assinada por todos os presentes: Israel Pinheiro da Silva - Paulo Antunes Ribeiro - Hildebrando Horta Barbosa - William Holford - André Sive - Stamo Papadaki - Oscar Niemeyer - Erasmo Martins Pedro, Secretário".*

Ata da segunda sessão da Comissão Julgadora do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, sob a presidência do Dr. Israel Pinheiro da Silva.

*"Aos dezesseis dias do mês de março do ano de mil novecentos e cinqüenta e sete, nesta cidade do Rio de Janeiro, às vinte e um horas, à Rua Assis Brasil, cento e quarenta e seis, reuniu-se a Comissão Julgadora do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, sob a presidência do Dr. Israel Pinheiro da Silva, e com a presença dos seguintes membros: Sir William Holford, Stamo Papadaki, Luiz Hildebrando Horta Barbosa, Paulo Antunes Ribeiro e Oscar Niemeyer. Dada a palavra ao Senhor Oscar Niemeyer, por êste foi feito um relatório das atividades do Júri, desde a data de sua instalação, e que foram as seguintes: de acôrdo com o*

---

estabelecido na sessão de instalação, dos vinte e seis trabalhos apresentados, dez (10) foram selecionados por decisão unânime. Passou, então, o júri a examinar esses dez trabalhos, por proposta do Dr. Luiz Hildebrando Horta Barbosa; o Júri decidiu, unânimemente, e antes da segunda seleção, solicitar aos três arquitetos estrangeiros, Sir William Holford, André Sive e Stamo Papadaki, que se reunissem isoladamente durante as manhãs que fossem necessárias para estudar esses dez trabalhos, após o que o Júri continuaria seus estudos em conjunto. Ainda, por proposta do arquiteto Paulo Antunes Ribeiro, decidiu o Júri que o dia 14 (quatorze), quinta-feira, fosse dedicado por cada membro para seus estudos isolados, reiniciando-se os trabalhos em conjunto no dia seguinte, pela manhã.

Os arquitetos estrangeiros, de suas observações e exame, fizeram estudos sob forma de "croquis" comparativo dos trabalhos que consideraram principais, acompanhados de apreciações críticas sintéticas de cada um aos projetos, bem como de seus valores essenciais, sendo igualmente elaborado um relatório para ser apreciado pela Comissão em conjunto. Retomando a palavra o Senhor Presidente solicitou aos Membros da Comissão que, se tivessem qualquer retificação sobre esse relato das atividades do Júri, se manifestassem. Não havendo quem o fizesse, o Sr. Presidente passou à leitura do Relatório vazado nos seguintes termos: "Relatório do Júri para a escolha do Plano Piloto da Nova Capital. O Júri realizou diversas reuniões a fim de escolher entre os vinte e seis projetos apresentados, o que melhor serve para a base da Nova Capital Federal. Inicialmente procurou o Júri definir as suas atribuições. De um lado, considerou-se que uma Capital Federal, destinada a expressar a grandeza de uma vontade nacional, deverá ser diferente de qualquer cidade de 500.000 (quinhentos mil) habitantes. A Capital, cidade funcional, deverá além disso ter expressão arquitetural própria. Sua principal característica é a função governamental. Em torno dela se agrupam todas as outras funções, e para ela tudo converge. As unidades de habitação, os locais de trabalho, os centros de comércio e de descanso se integram, em todas as cidades de uma maneira racional entre eles mesmos. Numa capital tais elementos devem orientar-se "além disso, no sentido do próprio destino da cidade: a função governamental". O Júri procurou examinar os projetos, inicialmente, sob o plano funcional, e, em seguida, do ponto de vista da síntese arquitetônica. A) Os elementos funcionais são: 1 (um) a consideração dos dados topográficos; 2 (dois) a extensão da cidade projetada em relação com a densidade de habitação (escala humana); 3 (três) o grau de intel:ração, ou sejam as relações dos elementos entre si; 4 (quatro) a ligação orgânica entre a cidade e os arredores (plano regional). B) A síntese arquitetural compreende: 1 (um) composição geral; 2 (dois) expressão específica da sede do Governo. Levando em consideração o que vem de ser enunciado, o Júri selecionou quatro projetos, que até certo ponto preenchem os critérios enumerados: n.º 2 (dois) do Boruch Milmann, João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves; n.º 8 (oito) - de M. M. M. Roberto; n.º 17 (dezesete) - de Rino Levy, Roberto Cerqueira Cezar e L. R. Carvalho Franco; e n.º 22 (vinte e dois) - de Lúcio Costa. O Júri se deparou com uma tarefa difícil ao tentar estabelecer uma classificação dos projetos segundo os aspectos funcional e plástico. Realmente, desde logo foi constatada uma contradição. É que, enquanto certos projetos podiam ser escolhidos tendo em vista determinadas qualidades de ordem funcional, ou mesmo pelo conjunto de dados funcionais, se encarados em seu aspecto plástico não se mostravam igualmente satisfatórios. Outros projetos, preferíveis sob o ângulo arquitetural, deixavam a desejar quanto ao lado funcional. O Júri procurou encontrar uma concepção que apresentasse unidade e conferisse grandeza à cidade, pela clareza e hierarquia dos elementos. Na opinião de seus membros, o projeto que melhor integra os elementos monumentais na vida quotidiana da cidade, como Capital Federal, apresentando uma composição coerente, racional, de essência urbana uma obra de arte - é o Projeto n.º 22 (vinte e dois) do Senhor Lúcio Costa; o Júri propõe seja o primeiro prêmio conferido ao projeto Lucia Costa; para o segundo prêmio, propõe o Projeto de n.º 2 (dois) de Boruch Milmann e outros, que apresenta uma densidade conveniente, agrupando de maneira feliz as habitações na beira do lago. Propõe, em seguida, sejam reunidos o terceiro e quarto prêmios, e atribuídos aos Projetos de n.º 17

(dezessete) por apresentar uma alta qualidade plástica em harmonia com uma grande competência técnica, e o de nº 8 (oito) por sua ampla pesquisa de desenvolvimento regional e seus estudos aprofundados dos problemas econômicos e administrativos. O Júri propõe, finalmente, seja concedido o quinto prêmio aos seguintes projetos: nº24 (vinte e quatro), de Henrique E. Mindlin, e Giancarlo Palanti; nº26 (vinte e seis), de Construtécnica S.A., e nº1 (um), de Carlos Cascaldi, João Vilanova Artigas, Mário Wagner Vieira e Paulo Camargo e Almeida. Em anexo, um resumo das apreciações que serviram de base à seleção dos projetos premiados. Rio de Janeiro, 15 de março de 1957 (Assinados): William Halford, Stamo Papadaki, André Sive, Oscar Niemeyer e Luiz Hildebrando Horta Barbosa. Pediu então a palavra o arquiteto Paulo Antunes Ribeiro, para, antes de ser o relatório submetido a votos, fazer a seguinte proposta: "Sugiro que os dez (10) trabalhos separados no primeiro dia, acrescidos do número 11 ( onze), na numeração a giz, fôssem constituídos como a equipe vencedora do concurso, sem classificação, organizando-se desta forma uma grande Comissão encarregada de desenvolver o plano de Brasília". O Senhor Presidente submeteu a proposta à Comissão, pedindo a manifestação de seus membros. O Dr. Luiz Hildebrando Horta Barbosa declarou que votava pela classificação dos projetos e, conseqüentemente, contra a proposta, por não considerar todos os trabalhos num mesmo nível, não podendo equipará-los. Em seguida, votou Sir William Halford, declarando: - se se tratasse de um concurso de outra natureza, como por exemplo um concurso de estética, talvez fosse possível a adoção desse critério. Mas em se tratando da escolha de um plano para a construção da Capital de uma grande país, que seria examinado, comentado e criticado no mundo inteiro, como técnico e com a responsabilidade de seu nome teria que dar sua opinião sobre os trabalhos, pelo que votava contra a proposta e a favor da classificação. No mesmo sentido manifestou-se o Sr. Stamo Papadaki, dizendo que os projetos apresentados não são da mesma qualidade, e que alguns até são contraditórios entre si, pelo que não podia equipará-los. Pela classificação votou ainda o Sr. Oscar Niemeyer, pelo que o Senhor Presidente declarou rejeitada a proposta e submeteu a votos o relatório com a classificação ali constante. Pôsto em votação, foi o relatório aprovado, passando assim a constituir o Relatório da Comissão, tendo o arquiteto Paulo Antunes Ribeiro dado o seu voto em separado, assim redigido, e que passou a ser lido para conhecimento da Comissão: "Comissão Julgadora dos Trabalhos de Brasília. Voto do arquiteto Paulo Antunes Ribeiro. Apesar de ter enviado uma carta ao Dr. Israel Pinheiro, declarando que, como representante do I.A.B., me retirava do Júri para julgamento do concurso para o Plano Pilôto de Brasília, em virtude de não concordar com o critério adotado na escolha dos trabalhos, fui convidado a apresentar o meu voto em separado, digo, relatório em separado, incorporando à Ata que será feita, o que achasse deveria fazê-la, como meu voto. Como não me acho em condições de opinar tecnicamente, apresento como meu voto apenas o relato do que se passou nos dois dias e meio em que foram estudados e julgados os vinte e seis trabalhos apresentados pelos concorrentes. 1 ( um ) No dia imediato ao encerramento do prazo para a apresentação dos projetos, isto é, no dia 22 (vinte e dois), terça-feira, foi aberta, às quatro horas da tarde, a exposição dos trabalhos apresentados, a ela comparecendo os membros do Júri e os representantes da Companhia Urbanizadora; 2 (dois) Logo após a visita oficial, que durou aproximadamente quarenta minutos, o Dr. Israel Pinheiro convocou os Membros do Júri, solicitando-lhes começassem os trabalhos que êle esperava fôssem concluídos em uma semana. Nessa ocasião, sugeri que fôssem distribuídos aos membros do Júri os relatórios dos vinte e seis projetos apresentados, cuja leitura deveria ser o primeiro passo para o seu entendimento. Logo após, começariam então os trabalhos de exame e comparação; 3 (três) Objetou o Sr. Dr. Israel Pinheiro que êsse processo tomaria um tempo precioso, o que levou o representante francês a informar que tendo recebido e arrumado os trabalhos sabia que uma parte dêles não resistiria a um simples exame, sugerindo que fizéssemos uma volta pelo salão, para verificar a exatidão da sua afirmativa, finda a qual decidiríamos como prosseguir; 4 (quatro) A sugestão foi aceita e o Júri, com todos Os seus membros, percorreu tôda a exposição durante mais ou menos 1 ( uma) hora, procedendo a um exame sumário dos

---

projetos, daí resultando a seleção de dez (10) trabalhos; 5 (cinco) Com êsse resultado, procurou o Júri deliberar sôbre como prosseguir. Solicitei, então, novamente que fossem distribuídos os 10 (dez) relatórios a cada um dos membros do Júri, dando-se um prazo para o seu estudo e posterior reunião para deliberação. Mais uma vez o fator tempo interveio. A reunião deveria ser no dia seguinte, declarando eu, então, que levaria os relatórios e os leria à noite, mesmo que para isso precisasse de tôda ela, Foi o que fiz. É claro que li apenas, sem fazer o estudo que deveria ser feito e que demandaria muito mais tempo; 6 (seis) Continuamos ainda, na terça-feira, e ao término dessa reunião foi marcado novo encontro para as duas e meia horas do dia seguinte, quarta-feira; 7 (sete) Na quarta-feira, às duas horas e meia, compareci com os 10 (dez) relatórios lidos, somente, é claro, Começada a reunião procurei saber do representante inglês qual o critério a adotar para o exame dos dez trabalhos que estavam sendo estudados. Depois de debatido o assunto venceu a idéia do representante da França, de que os trabalhos deveriam ser apreciação em função de: a - topografia; b - densidade; c - integração; d - plástica; 8 (oito) Percorremos então, novamente, a exposição, examinando cada trabalho, oferecendo cada membro do Júri sua opinião sumária sôbre cada um dêles, o que era anotado em fôlha de bloco pelo representante americano (fôlha esta que guardei em seu poder); 9 (nove) Ao finalizar êsse exame, voltamos a deliberar, declarando o representante inglês que tendo sido feita uma apreciação rápida demais, seria interessante que nos detivéssemos para aprofundar um pouco mais. Sugerí, então, que o dia seguinte, - quinta-feira - fosse deixado livre para pensar e reexaminar o assunto e que, sexta-feira nos reuníssemos às 10 (dez) horas para trocar idéias, antes da chegada do Sr. Dr. Israel Pinheiro, marcada para as onze e meia horas; 10 (dez) Quinta-feira passei o dia todo na sala da exposição, copiando trabalho por trabalho, pra compará-los melhor, à noite, em minha casa, procurando chegar a alguma conclusão: ao mesmo tempo, repassei os trabalhos deixados para mais tarde, verificando que deveríamos rever mais um projeto, cujo exame seria aconselhável; 11 (onze) Como combinado, sexta-feira, às 10 (dez) horas, cheguei ao local dos trabalhos para trocar idéias, pretendendo sugerir o exame do projeto que encontrei no repasse, aí ficando até quinze para as onze horas, quando chegou Oscar Niemeyer acompanhado dos três representantes estrangeiros. Niemeyer, dirigindo-se a mim, entregou-me um pequeno relatório, dizendo-me que era o resultado do trabalho dos três arquitetos estrangeiros, na quinta-feira. Ao ler o documento, verifiquei com surpresa, que os meus três colegas não só tinham escolhido os cinco projetos finais, mas também os tinham classificado, estando portando concluído o julgamento dos projetos no tempo record de dois dias e meio. Contra três vetos e mais um de Oscar Niemeyer, não me poderia restar nenhuma veiedade de opinar mesmo que estivesse em condições de fazê-lo, o que não estava, motivo pelo qual, para salvar a responsabilidade do I. A . B. , não concordando com o critério adotado para o julgamento, apresento meu voto em separado. De acôrdo com as bases conhecidas de todos os associados do I. A, B., em virtude dos dados arbitrários fornecidos, caberia julgar objetivando a escolha da equipe de real valor e alto padrão técnico, que demonstrasse sua capacidade para desenvolver o projeto da Nova Capital do Brasil. Para finalizar, no intuito de colaborar construtivamente para a solução da questão, sugiro, entretanto, que os dez trabalhos separados no primeiro dia, acrescidos de mais um, o de número 11 (onze) na numeração a giz, fôssem constituídos como a equipe vencedora do concurso, sem classificação, organizando-se dessa forma, uma grande comissão encarregada, de desenvolver o plano de Brasília. Neste caso o assunto estaria resolvido com justiça e a contribuição de todos se faria sentir. São estas as declarações que posso oferecer como meu voto e que serão levadas ao conhecimento do Conselho Diretor do I.A.B. (Assinado) Paulo Antunes Ribeiro. Após a leitura solicitou a palavra o Df. Luiz Horta Barbosa, para declarar haver-se equivocado o Dr. Paulo Antunes Ribeiro, quando afirma que o julgamento foi feito em dois dias e meio, pois, iniciando-se os trabalhos na terça-feira, ainda nesta data e a esta hora, sábado, às 22 (vinte e dois) horas, prosseguiam os trabalhos. Também Sir William Halford declarou que ainda prosseguiam os trabalhos e que êle, mesmo antes de instalado o Júri, já estava realizando estudos dos projetos apresentados. O Senhor

Presidente, igualmente, disse que desejava fazer uma retificação quanto às considerações do voto do arquiteto Paulo Antunes Ribeiro, no seu item, 11 (onze) quando afirma que ao receber do Oscar Niemeyer o relatório dos arquitetos estrangeiros já eslava concluído o julgamento dos projetos em tempo recorde de dois dias e meio e que nada mais lhe cabia fazer. Não houve julgamento, tendo apenas os três membros estrangeiros emitido seu parecer sobre os projetos, já que para isso se' julgaram devidamente habilitados. A escolha e o julgamento dependeria da Comissão plena, sob sua presidência, a qual decidiria, como ora estava fazendo. O parecer ou a opinião de qualquer membro. na reunião da Comissão. seria objeto de apreciação e poderia ser aceito ou rejeitado, não sendo, por conseguinte, um julgamento. Ressalvado, ainda, que sendo o julgamento realizado em ato coletivo, não em votação secreta, porém mediante debate, discutindo-se pontos de vista, não importava ser conhecida, a priori, a opinião ou o parecer de qualquer um dos membros. Até, pelo contrário, sendo ele conhecido com antecedência, colocaria os demais membros com opinião contrária, em melhores condições para analisá-los e debatê-los, e até por fôrça de argumentos modificar as opiniões já emitidas. Após essas considerações o Senhor Presidente declarou vencedores do concurso, os seguintes projetos: Primeiro lugar - número vinte e dois, do Senhor Lúcio Costa; segundo lugar - número dois, de autoria de Boruch Milmann, João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves; Terceiro e Quarto lugares, em conjunto, os projetos, dezessete e oito, respectivamente, de Rino Levi, Roberto Cerqueira e L. R. de Carvalho Franco, o primeiro e de M. M. M. Roberto, o segundo; quinto lugar, em conjunto, os projetos vinte e quatro, vinte e seis, e um, respectivamente, de: Henrique E. Mindlin , Giancarlo Palanti; - da Construtécnica S. A. e o de Carlos Cascaldi, João Vilanova Artigas, Mário Wagner Vieira e Paulo Camargo e Almeida. Em seguida, pediu a palavra Sir William Holford para declarar que se sentia muito honrado em ter participado de uma missão tão elevada, como seja a de colaborar na escolha de um projeto destinado à construção da nova Capital do Brasil, e muito satisfeito por verificar o grande desenvolvimento que há no Brasil, da arquitetura, e que essa afirmativa mais se comprova nessa atividade pela representação que teve no concurso. O Senhor Presidente, Dr. Israel Pinheiro, declarou então que ao se encerrarem os trabalhos da Comissão Julgadora do Plano Pilôto da Nova Capital do Brasil, queria, em nome da Companhia Urbanizadora e no do Govêno brasileiro, agradecer a todos os participantes da Comissão, e especialmente aos representantes inglês, francês e norte-americano, os serviços que prestaram ao grandioso empreendimento que é a mudança da Capital do Brasil, ressaltando o sucesso, sem precedente, do Concurso, quer pela quantidade, quer pela qualidade dos trabalhos apresentados. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a sessão, da qual, para constar, eu Erasmo Martins Pedro secretário ad hoc da Comissão lavrei a presente Ata, que vai assinada por todos os membros presentes; Israel Pinheiro da Silva - Oscar Niemeyer Filho - William Holford - Stamo Papadaki - André Sive - Paulo Antunes Ribeiro - Luiz Hildebrando Horta Barbosa - Erasmo Martins Pedro, Secretário".

(Atas publicadas no "Diário Oficial", de 25 de maio de 1957 - fls. 6.951-2).

---

## II. Concurso para o Pavilhão de Sevilha: textos introdutórios do edital

### TEXTO 1

A inserção do Novo Mundo na civilização ocidental, a partir do Descobrimento da América em 1492, foi decorrência imediata do espírito clássico, eivado do sentido de aventura e da ansiedade humana para alargar fronteiras tanto físicas quanto da inteligência. A abrangência determinada, no final do século XV, pela coragem dos grandes descobridores europeus transcende o mero navegar, por mais precisa ser a necessidade do conhecimento humano de ultrapassar os limites da matéria e de recriar os mitos heróicos da Antiguidade. A empresa dos descobrimentos completando o mundo em sua inteireza geográfica, como hoje conhecido, ajudou a catalização do espírito renascentista, pela transgressão do conformismo, pela superação dos temores através da ciência e do avanço da tecnologia. Cinco séculos mais tarde, o mundo prepara-se para nova aventura do espírito, que não mais se pode conter na fronteira da dimensão terrena. O capital de conhecimentos adquiridos até hoje fez implodir as ideologias meramente conjunturais. O espírito do audaz navegador está, outra vez presente nas espaçonaves, no descortinar dos novos mundos da galáxia. Na sua dimensão humanista acrescenta-se o esforço para aplacar desavenças, dirimir controvérsias, curar mazelas físicas e sociais e concluir a trajetória da busca da felicidade. A Exposição Universal de Sevilha, em 1992, por ocasião do V Centenário do Descobrimento da América, será o último desses eventos no presente século. Ao mesmo tempo em que seu tema abrange o elo entre dois mundos e consagra o espírito do incessante redescobrir do Homem, a EXPO 92 marcará em Sevilha o limiar do Novo Século, instigando, através da sua representação cosmopolita, o resgate do heróico espírito da aventura, da coragem e da curiosidade em sua concepção mais plena. O Brasil não poderia deixar de estar presente ao encontro de Sevilha. Produtor das grandes descobertas de cinco séculos passados, injetou no Velho Mundo exemplo de continuidade civilizatória, de confiança no desenvolvimento científico e tecnológico, de convivência harmônica de povo e raças em um sistema ecológico original e pungente. Por estar presente em seu cotidiano, o espírito do Novo incide sobre a insatisfação do Existente e procura o seu lugar no Futuro. Reflexo desse anseio deverá ser espelhado nas linhas do projeto do Pavilhão Oficial e na participação do Brasil em Sevilha em 1992. Para isso, conta com o apoio e a colaboração indispensáveis do Instituto de Arquitetos do Brasil-IAB para a organização do concurso público que ora está sendo lançado a nível nacional.

MINISTRO LUIZ JORGE RANGEL DE CASTRO

Chefe do Departamento de Promoção Comercial do Ministério das Relações Exteriores

### TEXTO 2

O compromisso dos arquitetos brasileiros, agora assumido, registra um depoimento histórico, vinculado à experiência acumulada pelos nossos grandes mestres, que souberam legar ao acervo da cultura nacional significativa contribuição da Arquitetura Brasileira. Esse compromisso deve resgatar o alto nível arquitetônico dos projetos vencedores dos concursos congêneres, quando da Feira Internacional de Nova York, em 1939, vencido, por Lucio Costa, e, mais recentemente, em 1969, quando da EXPO Universal de Osaka-Japão, vencido por Paulo Mendes da Rocha. Os dois projetos referidos incluem-se, indubitavelmente, dentre as obras mestras da Arquitetura Brasileira. Temos plena certeza que esse sucesso será repetido agora, quando a mensagem brasileira também será transmitida ao mundo através dos valores arquitetônicos. A Direção Nacional do Instituto de Arquitetos do Brasil saúda, pois, os jovens arquitetos e aqueles já comprometidos com sua longa prática acumulada.

ARQUITETO MIGUEL AIVES PEREIRA

Presidente Nacional-IAB

**TEXTO 3** (fev/90)

Concebida para celebrar a oportunidade dos 500 anos da chegada de Colombo à América, tendo como referência geral a Era dos Descobrimentos - no passado, no presente e sua visão prospectiva - e também as conquistas da humanidade em todas as áreas do conhecimento, a EXPO'92, certamente colherá muito mais resultados nos aspectos que dizem respeito ao futuro: as tendências para o tempo próximo, aliás, traço comum a todas as Exposições Universais, que têm sido postos avançados do futuro e se transformado significativamente em registro histórico desses momentos de expectativa pelo novo e da lúcida febre do descobrir, do avançar, do projetar-se rumo ao tempo que virá. De fato, com a presença de 108 países, quase a totalidade dos povos e da raça humana estará representada neste evento de grande impacto - e de reflexão - onde muitos deles se reafirmarão na vanguarda dos continuados descobrimentos e outros tantos estarão buscando a emersão para esta constelação, através de suas manifestações culturais, científicas e tecnológicas. Desde que, naquela virada dos séculos 15/16 espanhóis e portugueses traçaram juntos a nova configuração do Mapa Mundi, abrindo não só para eles próprios, mas para outras nações como Holanda, França, Inglaterra etc., os novos caminhos do mundo e do futuro, que os países se organizam para mostrar sua produção nos diversos campos e promover o conhecimento e o comércio entre os povos. É muito significativa a realização da EXPO'92 justamente na Espanha - e particularmente em Sevilha - nesta oportunidade dos 500 anos da viagem de Colombo. Se, então, naquela época, Sevilha fora a cidade internacional de onde partiram navegadores como Fernão de Magalhães para empreender a extraordinária aventura de circunavegação da Terra, berço dos planos de viagem e depois túmulo de Colombo, garantida pela característica (entre outras) de possuir o único rio totalmente navegável de Espanha - o Guadalquivir, hoje este fato reveste-se de profundo significado histórico quando Sevilha torna-se indubitavelmente o epicentro de um novo marco histórico que será referência de um passado - também heróico - que nós próprios hoje protagonizamos. Com presença marcante e significativamente notada nas EXPO's anteriores, o Brasil, especialmente pela arquitetura de seus Pavilhões, foi sempre uma atração por sua condição de país novo e em desenvolvimento, com participações exponenciais, em muitos aspectos do conhecimento humano, na comunidade das nações. Novamente se espera muito da apresentação brasileira e de seu Pavilhão. Também de sua arquitetura. Foi o próprio Promotor do Concurso, o Ministério das Relações Exteriores - que, ao convidar o IAB para organizar o Concurso, em 1980 e propôs que o Pavilhão do Brasil deverá representar ele próprio a excelência da Arquitetura Brasileira, como exemplo digno de nossas manifestações culturais - especialmente a arquitetura - e capaz de tornar-se um marco referencial histórico inquestionável de nossa civilização, além de prestar-se condignamente às funções a que se destina e abrigar corretamente as suas funções futuras.

A.C. MORAES DE CASTRO

Arquiteto-Consultor Coordenador do Concurso

**TEXTO 4** (2ª parte nov/90)

Um século e meio de exposições internacionais criaram uma tradição e até alguns parâmetros jurídicos para regulamentar as relações entre Estados e a realização de cada exposição. Sevilha 92 terá em conta que faz parte desta tradição e que o documento base para sua atuação é o "Regulamento Geral" elaborado pelo BIE (Bureau Internacional de Exposições), com sede em Paris. A origem das exposições internacionais se situa na grande Exposição de Londres de 1851, cujo objetivo era "exibir os avanços da indústria em todas as nações" e teve como tema "O Progresso". Se dizia que aquela Exposição seria uma prova de fé e daria um quadro vivo do desenvolvimento alcançado por toda humanidade; Seria também um novo ponto de partida do qual se poderiam lançar as nações em busca de novas conquistas e esforços. O Palácio de Cristal do Hyde Park se converteu na grande atração da mostra de Londres. O trem do



---

"Progresso" já andava desenfreado e nele subiram os políticos, cientistas e humanistas. Não faltaram, sem dúvida, vozes apocalípticas que se levantaram para advertir dos perigos do desenvolvimento que poderia fazer com que o "útil" ocupasse o lugar do "agradável"; a indústria no lugar da arte; a economia política, a religião e a matemática no lugar da poesia. No que se refere a Espanha, não se pode esquecer que no mesmo século XIX (1888) se realizou uma Exposição Internacional em Barcelona; em 1929, realizaram-se duas, uma na mesma cidade cata lã, e a outra, a Exposição ibero-americana de Sevilha. É uma regra que as exposições internacionais - tanto as especializadas quanto as universais - se organizem sob um tema, e, às vezes, em relação a uma data comemorativa. A Exposição de Chicago de 1933 passou à história como a primeira mostra que desenvolvia um tema: "Um Século de Progresso".

Sem voltarmos muito além dos últimos vinte e poucos anos, constatamos a identificação de cada exposição com um tema ou uma data histórica, vejamos:

MONTREAL, 1967	"O Homem e seu Mundo" - Universal
OSAKA, 1970	"O Progresso humano em harmonia" - Universal
SPOKANE, 1974	"Como pode o homem viver, trabalhar e divertir-se em harmonia com seu entorno natural" - Especializada
KNOXVILLE, 1982	"Uma visão do futuro" - Especializada
TSUKUBA, 1985	"Ciência e Tecnologia para o homem em seu lugar" - Especializada
VANCOVER, 1986	"Transporte e Comunicação" - Especializada
BRISBANE, 1988	"O Ócio na era da Tecnologia" - Especializada

A Exposição Universal de 1992 vem confirmar a tradicional relação, em cada caso, com um tema e uma data. Mais ainda, pode-se dizer que uma característica de Sevilha 92 será sua profunda atenção ao tema que a define, já que é propósito de seus organizadores que seus milhões de visitantes captem desde o primeiro momento, e se identifiquem durante sua permanência no recinto, a filosofia e as mensagens que encerram o tema "A Era dos Descobrimentos", assim como com o que significou o passado e devemos esperar no futuro da capacidade descobridora do homem. Sevilha 92 está, efetivamente, dotada de um lema muito amplo e rico e de uma data de referência que abre um período de cinco séculos em que registramos grandes acontecimentos e poucos sucessos da humanidade.

Seu "Regulamento Geral" define e descreve os seguintes temas:

O tema da Exposição é a "Era do Descobrimento". Sob este tema, a Exposição examinará a capacidade inventiva da humanidade para enfrentar os desafios e a dinâmica das relações do homem com seus semelhantes; seu ambiente; sua existência social, cultural e física; e, a evolução do conhecimento. O tema se desenvolverá mediante o exame de três períodos históricos:

1. O mundo antes do Descobrimento;
2. O impacto do Descobrimento (1492/1992);
3. O Futuro.

Diante de cinco vertentes da atividade descobridora do homem serão desenvolvidos os três períodos históricos supra mencionados, como segue:

1. A COMUNIDADE MUNDIAL: O homem descobre o homem (O Descobrimento da Comunidade Mundial)
2. A HUMANIDADE E O PLANETA: O homem descobre a Terra (O Descobrimento da relação da Sociedade com o Planeta Terra)
3. HUMANIDADE E VIDA: O homem transforma a Natureza (O Descobrimento das necessidades Vitais)
4. HUMANIDADE E ARTE: O homem cria (O Descobrimento da criatividade do homem)
5. HUMANIDADE E CONHECIMENTO: O homem pensa (O Descobrimento do âmbito do Conhecimento Humano)

Não se pode ignorar, sem dúvida, que o termo "descobrimento" é hoje polêmico e suscita críticas em alguns setores intelectuais e políticos que, além disso, questionam a oportunidade da celebração do quinto centenário. O problema, por sua natureza e transcendência, extrapola o limite e a responsabilidade próprios da Exposição, mas é óbvio que esta deve adotar uma postura diante da questão - nada desdenhável - cujo sentido não afeta só a interpretação da histórica viagem de 1492, mas também a ação da Espanha na América a partir desta data e a própria razão de ser da Exposição Universal. O termo "descobrimento" - próprio da época em que se produz a partir da Europa a descoberta de terras antes desconhecidas pelos habitantes daquele continente - tem, de fato, um sentido unilateral, eurocentrista, que atribui um protagonismo ativo aos "descobridores" e parece relegar um papel passivo aos moradores das terras "descobertas". Hoje está clara e explícita a consciência de que aquelas terras existiam e que nelas se assentavam povos, culturas e civilizações com sua própria identidade histórica que ninguém pode discutir e as quais se deixará a devida consignação na EXPO'92. Não parece, entretanto, que a solução esteja simplesmente na substituição do vocábulo "descobrimento" por outras expressões como o "encontro de dois mundos" ou "encontro de culturas", já que todo descobrimento pressupõe um ENCONTRO.

Se descobrir é uma característica específica do homem e um poderoso fator para a evolução da cultura e das relações sociais, está claro que há um tempo na história que é por definição a "Era dos Descobrimentos". Nos séculos XV e XVI, os habitantes do Velho e o Novo Mundo se descobrem mutuamente e começam a reconhecer-se como membros de uma mesma Humanidade, ainda que heterogênea em seu processo de evolução. Este feito tornou-se possível graças às explorações geográficas sistemáticas que tiveram seu grande foco de irradiação na Península Ibérica (Espanha e Portugal) e seus dois grandes marcos no descobrimento de um mundo desconhecido pela Europa (1492) e na primeira circunavegação do planeta (1519-1522), com o que se produz uma autêntica revolução na própria concepção que o homem tinha do mundo até então. De todo este processo a Espanha e Portugal foram excepcionais protagonistas.

No caso da Exposição Universal de 1992, sobram argumentos históricos e geográficos que a justifiquem em sua temática cronologia e localização na cidade de Sevilha. Comemorar 500 anos de História Universal, situados entre os fins do século XV e os umbrais do século XXI, é algo fascinante e digno de atenção. Além do mais, dentro deste meio milênio, há um acúmulo de fenômenos e feitos históricos que justificam mais amplamente e enriquecem o conteúdo da comemoração e, conseqüentemente, o da Exposição Universal. O grande tema da Exposição - "A Era dos Descobrimentos" - parte daquilo que foi uma assombrosa novidade: a consciência de que há uma só humanidade que habita um único e inteiro planeta. Repassar os últimos cinco séculos constituirá o itinerário histórico-cultural do "Pavilhão dos Descobrimentos" para desembocar num presente que resuha cada dia mais fugaz e pouco apreensível, pois nunca foi para o homem, antes, tão clara e dramática a sensação de que vive tempos de mudanças, de profundas transformações.

O dinâmico presente é prova de que a capacidade do homem para descobrir e alcançar novas metas não se esgotou: ao contrário, atravessa um dos momentos mais fecundos da história. A Exposição de 1992 atenderá também devidamente este impulso descobridor que no final do século XX nos situa no limiar de uma nova etapa histórica: outra era de grandes descobrimentos.

A.C. MORAES DE CASTRO

Arquiteto-Consultor Coordenador do Concurso

## TEXTO 5

Nos braços do Guadalquivir, entre o velho leito e o novo canal, Sevilha vê surgir a paisagem de um espaço ordenado, que simbolicamente enlaça com a larga tradição histórica, da cidade e, ao mesmo tempo olha para o futuro. É a sede da Exposição Universal de 1992. Compartilha com a cidade anfitriã, capital da Andaluzia, às margens do rio Grande - o Guad-el-Kevir -, com aquilo que identifica as origens de Sevilha e a

---

época de seu maior esplendor, a condição de porto e porta da América, vínculo entre o velho e o novo mundo. Sobre o leito do histórico rio, duas modernas pontes já assinalam o enlace entre o passado e o futuro: a da "La Cartuja" resplandece com o alarde de sua engenharia de vanguarda ao pé de um Monastério do século XV, Santa Maria de Las Cuevas, peça chave e elemento símbolo da Exposição Universal de 1992, a quem une com a parte histórica da cidade; e a de "La Barqueta" saúda com sua elegante estrutura a distância entre o novo lago do recinto da EXPO'92 e a Sevilha antiga, representada pela monumentalidade do Convento de São Clemente, fundado no século XIV. As modernas obras e as restaurações dos velhos monastérios espanhóis são também uma elegante expressão desse vínculo entre futuro e passado. (pg.08)

Arquitetura e Engenharia são aqui belos instrumentos a serviço das idéias que inspiram uma Exposição Universal que ao final do último século de um milênio quer render homenagem à capacidade descobridora, inovadora e criadora do espírito humano, fazer um balanço de seus sucessos ao longo dos 500 anos de história e contribuir para traçar o projeto de um futuro melhor, em benefício do desenvolvimento e do bem estar de toda a Humanidade, sobre as bases de um melhor conhecimento, de um novo entendimento, de uma cooperação mais solidária, de justiça e de paz entre os povos do mundo. Projetos que se convertem em obras, com o ritmo inexorável que marca o calendário, constituem a fase de preparação desse cenário no qual, dentro de menos que um ano e meio, a Espanha Inteira, nações, organizações internacionais, entidades e visitantes de todo o mundo participarão na grande cerimônia de lembranças do passado e do projeto do futuro. A EXPO'92, entre o passado e o futuro, prevê também seu próprio destino. A Ilha de la Cartuja, sede privilegiada da Exposição Universal de 20 de abril a 12 de outubro de 1992, permencerá depois como um singular espaço ordenado, dotado de moderna Infraestrutura, em beleza do de parques e jardins, restaurado no seu legado histórico de seu Monastério e enriquecido por modernos edifícios, a serviço de fins que estão na essência mesma da Exposição e que merecem perpetuar-se após o encerramento dela. Projetos e obras contemplam com nitidez esse futuro: um "campus" em que Universidade e empresa, centros docentes de pesquisa e formação, exerçam suas atividade9 em favor do progresso da civilização, da cultura, das ciências, da técnica, da cooperação Internacional, desse mundo novo que a humanidade projeta, no qual o avanço dos descobrimentos reflita e respeite a dignidade do ser humano e de sua morada natural.

MANUEL OLIVENCIA .

Comissário Geral da Espanha para a EXPO'92.

## TEXTO 6

"O Brasil é um país de significativa dimensão física e com a maior potencialidade econômica em toda a América, depois dos Estados Unidos. Pode enfatizar uma cultura nacional própria e marcante ao lado de uma perspectiva de avanço científico e tecnológico relevantes, o que nos situaria numa posição ativa e coerente diante da tentativa secular de europeização desses continentes. Não podemos desprezar nenhuma das duas 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 nação capaz de realizar o desenvolvimento econômico sem a destruição dos valores fundamentais da vida, seja no plano moral, seja no plano ecológico. Desenvolvimento com tecnologia, com justiça social e sem a destruição da natureza. Sevilha será ainda uma oportunidade formidável para o Brasil construir um pavilhão que seja a sua imagem e semelhança. A apresentação de nossos ecossistemas, desmistificando o zelo que as nações super desenvolvidas nunca tiveram para com a própria natureza e agora se transforma em catilinária contra nosso país; e mostrando ainda a decisão política de preservação da floresta Amazônica, do Pantanal, da mata Atlântica, do cerrado e de nosso litoral. O vigor do homem e sua capacidade de abrigar etnias. O problema das grandes metrópoles, cujos macroeixos constituem desafio para toda a humanidade, tais são os problemas decorrentes, no plano da segurança, do transporte, do

saneamento e da felicidade. O problema da arte e de como uma nova cultura, a educação para a vida, pode ser fundamental na elaboração de uma política e de uma estratégia para o século 21. Por fim, quais e como as tecnologias apropriadamente brasileiras, como o álcool, as barragens, os metais duros, a farmacologia, o aproveitamento da biomassa, a indústria aeronáutica, as fibras óticas etc. poderiam ajudar a construção desse mundo novo e mais humano.

JORGE DA CUNHA LIMA

(Trecho transcrito da Folha de São Paulo de 13/09/90)

## TEXTO 7

"A exposição universal é o termômetro que mede a temperatura da civilização". A afirmação não é nova e se deve originalmente ao príncipe Alberto, da Inglaterra, um dos artífices da mostra internacional de 1851, em Londres, marco a partir do qual se conta a história desse tipo de evento que, em espírito, é a atualização das feiras medievais. Só que o marido da rainha Vitória empregou outras palavras para falar sobre a exposição londrina, que surgiu sob o signo do progresso, para exibir o avanço da indústria em todo o mundo e, por que não, para louvar a prosperidade da era vitoriana. "A exposição" disse o príncipe pouco antes da abertura, "será uma prova incontestável de confiança e nos dará um quadro nítido do desenvolvimento alcançado por toda a humanidade... Será também um ponto de partida para as nações se lançarem em busca de novas conquistas." A exposição de 1851 reuniu milhares de expositores de todas as partes do mundo, incluindo a China e nações praticamente desconhecidas do mundo ocidental, e teve como maior atração o Palácio de Cristal. O palácio tinha uma superfície de 46.500 metros quadrados, uma área na qual caberia a catedral de São Pedro, de Roma, e fora erguido em poucos meses. Era um canto à indústria, numa exposição que a louvava em cada centímetro. O eco do sucesso chegou ao outro lado do canal da Mancha e os franceses organizaram a sua primeira exposição universal em 1855, para repetir a fórmula em rápida sucessão: 1867, 1878, 1889 e 1900, enquanto os ingleses voltavam a ela em 1862. As exposições logo se transformaram numa espécie de atestado de progresso e a febre se espalhou por outros países, dos dois lados do oceano Atlântico.

Viena, Amsterdã, Bruxelas, Barcelona, Saint Louis, Turim, Filadélfia e Chicago também organizaram as suas e, em troca, receberam os influxos positivos que, em princípio, sempre acompanham tais eventos. Se Paris guarda da mostra de 1889 o seu principal cartão-postal, a Torre Eiffel, construída pelo engenheiro Gustave Eiffel como símbolo das possibilidades da arquitetura metálica e por décadas o mais alto edifício do mundo, com 300 metros de altura, Chicago se valeu da Exposição Mundial Colombiana, de 1893, organizada para celebrar o quarto centenário do descobrimento da América, para renascer das cinzas do grande incêndio de 1871 - de quebra, a exposição destacava a jovem e pujante indústria norte-americana.

Na raiz das exposições estavam as feiras medievais, organizadas de forma mais ou menos precária, mas capazes de reunir num mesmo espaço desde produtos absolutamente triviais até gêneros exóticos, dos rincões mais inacessíveis do inacessível Oriente. As feiras mostravam a quantas andava a sociedade daquele tempo, o estágio alcançado pela "ciência" e "tecnologia". A exposição industrial de Londres, em 1757, organizada pela Sociedade para o Fomento das Artes, das Manufaturas e do Comércio, é considerada a precursora direta das exposições universais e das mostras industriais propriamente ditas. O século 19 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. A exposição parisiense de 1900 mais fechou que abriu um século e um ciclo. Como já era praxe, a indústria da construção civil foi chamada a participar e ergueu pavilhões monumentais e oníricos, que lembravam ao visitante que tudo aquilo era realidade, mas também era sonho. A iluminação elétrica trazia a luz do dia para onde só havia escuridão. Paris encerrava seu período de exposições universais e o eixo de tais eventos se

---

deslocava temporariamente para a América. Em 1904, Saint Louis anunciou a "melhor e maior" das exposições; em 1915, San Francisco promovia a única feira em tempos de guerra; em 1933, Chicago voltava à carga e inventou a moda dos temas, no caso, "Um século de progresso". Em 1939, Nova York abria a sua exposição sob o tema "O mundo de amanhã", pregava o progresso e a paz, embora as notícias que vinham da Europa deixassem entrever que não seria bem assim nos próximos anos.

Na guerra ou na crise, caso da mostra de Chicago, organizada em plena época da Depressão, as exposições universais se mostravam alternativas válidas para tirar uma cidade, ou até mesmo um país, da letargia. Os milhões de visitantes que giravam as catracas não eram indiferentes do grande mostruário de civilização que viam e exerciam um papel multiplicador, com efeitos quase imediatos sobre a economia e a sociedade locais. Conta-se que parte das sucessivas revoluções industriais que tiraram o Japão do atraso tecnológico se deve à presença assídua de comissões nipônicas nas mostras mais diversas. O gigantismo desses eventos escondia uma organização deficiente e gerava conflitos e mal-entendidos internacionais. Já em 1907, o governo francês sugeria um acordo internacional que estabelecesse normas e procedimentos que marcassem o caráter das exposições internacionais e melhorassem as relações entre o país anfitrião e os governos representados. Em 1912, em Berlim, estabeleceu-se as bases para um acordo internacional. A guerra interrompeu as negociações e só em 1920 foram retomadas.

Por fim, em 1928, em Paris, delegados de 31 países assinavam o primeiro acordo sobre as grandes exposições internacionais, que estipulava a frequência com que se realizariam e os direitos e obrigações dos organizadores e expositores. Surgiu uma entidade para garantir o cumprimento dos termos do acordo, que sofreu diversas alterações desde então. Em linhas gerais, a iniciativa de realizar uma exposição internacional só pode partir de um governo soberano e as propostas dos diferentes países são estudadas duas vezes por ano pelos delegados dos 47 signatários do acordo. A exposição de Bruxelas, em 1935, foi a primeira realizada a partir dos termos do acordo e alcançou tamanho sucesso que a capital belga voltou a realizar uma grande exposição no mesmo terreno, um parque ao norte da cidade, em 1958. A mostra da década de 50 foi uma das três exposições universais realizadas depois da Segunda Guerra Mundial, teve como tema "Balanço para um mundo mais humano" e colocou uma pá de cal nos escombros do conflito. Sob a sombra do Atomium, Bruxelas se impôs como metrópole e futura capital da Europa.

Nova York voltou a realizar uma grande exposição entre 1964 e 1965, mas à margem do acordo sobre exposições universais e boicotada por 30 países, no calor da crise dos mísseis soviéticos em Cuba. Curiosamente, o tema era "A paz através do diálogo" e nem a presença da "Pietà", de Michelangelo, enviada pelo Vaticano, ajudou a abrandar as tensões. Dezenas de milhões de visitantes compareceram, como milhões foram antes a Seattle, na mostra de 1962, mas o título "exposição universal" só voltaria a ser empregado em Montreal, em 1967. O tema foi "O homem e seu tempo" e projetos de arquitetura e urbanismo se destacaram. Em 1970, uma exposição universal chegou à Ásia. Osaka, no Japão, inaugurava também os novos critérios, segundo os quais as exposições passavam a ser especializadas ou universais. Num caso, limitavam-se a um aspecto da atividade humana; no outro, deviam obrigatoriamente propor um tema universal, atraindo muitos países. O tema foi "Progresso e harmonia para a humanidade", defendia o entendimento entre as culturas e o progresso científico sem a perda do humanismo. O urbanismo novamente marcou presença e as experimentações propostas levaram à construção de uma nova cidade-satélite de Tóquio, Senri.

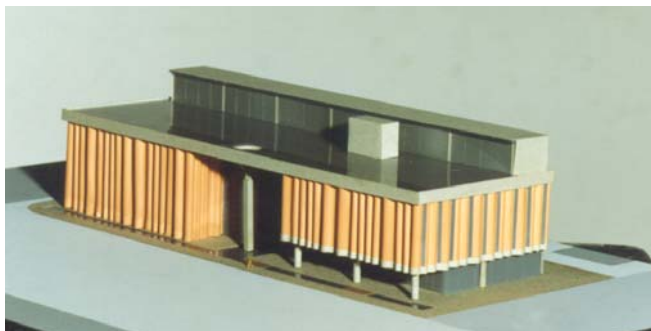
Desde então, com o cancelamento de exposições universais em Filadélfia, Los Angeles, Paris e Chicago, somente se realizaram exposições especializadas. A Expo'92, em Sevilha, surge como um modelo de exposição universal para o futuro."

FEDERICO MENGOZZI

(Trecho transcrito da Folha de São Paulo de 13/09/90)

**III. Inscritos no concurso - Fotos das maquetes apresentadas**

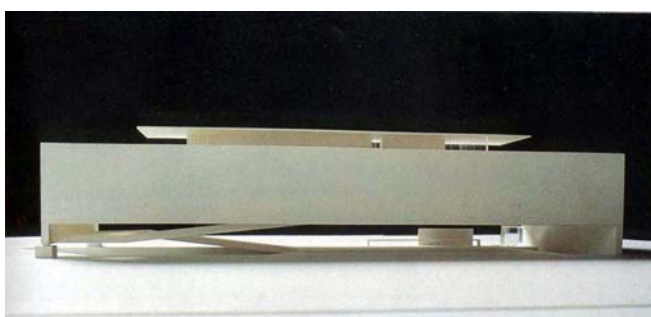
*(fotos recuperadas no IAB - DF a partir do contato com o arquiteto Paulo Paranhos)*



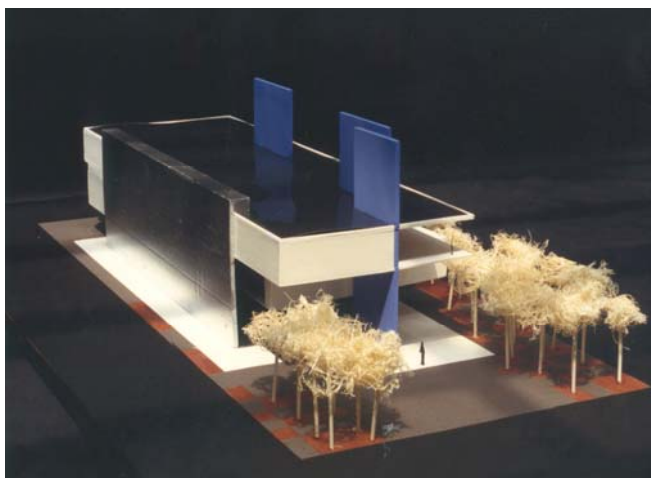
ABRAHÃO VELVU SANOVICS – SP



ALEIXO ANDERSON FURTADO - DF



ANGELO BUCCI – SP



ANNE MARIE SUMNER – SP



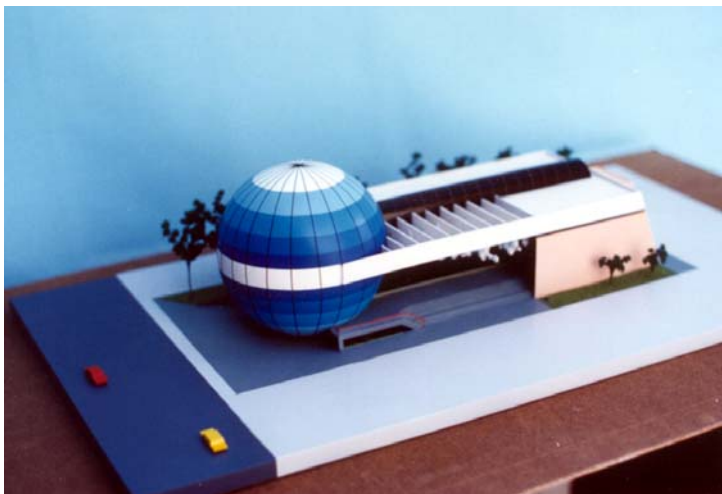
ANTONIO ROGES MALGARIN - RS



CARLOS BRATKE - SP



CELSO PAZZANESE - SP



DACIO ARUJO B. OTTONI - SP



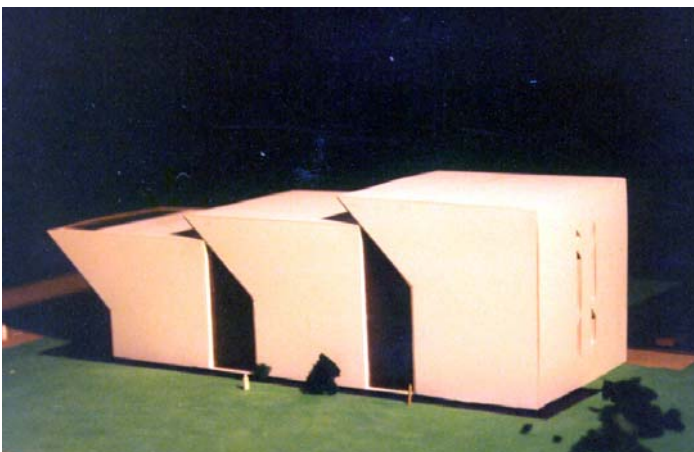
DECIO TOZZI – SP



DENISE PORTELLA ROSA - DF

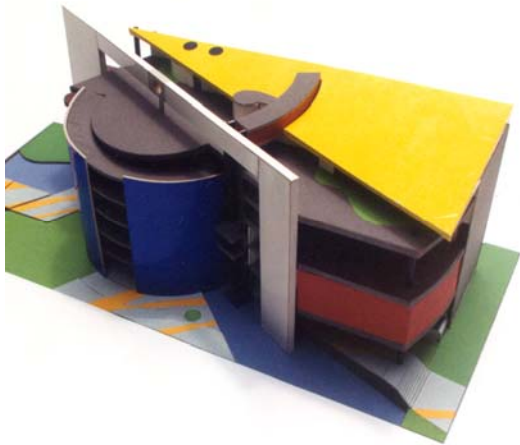


ÉOLO MAIA - MG



EUGÊNIA CRISTINA VALENTE - DF





FERNANDO FARIA DE C. BRANDÃO - SP



FRANCISCO ALEXANDRE FEU ROSA - ES



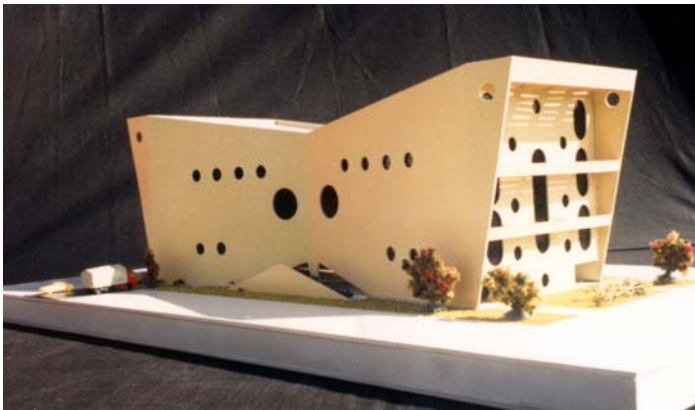
FRANCISCO DE ASSIS DOS REIS - BA



GILSON JOSÉ DE PAULA SILVA – DF



GISELA MAGALHAES - RJ



GLADSON DA ROCHA PIMENTEL - DF



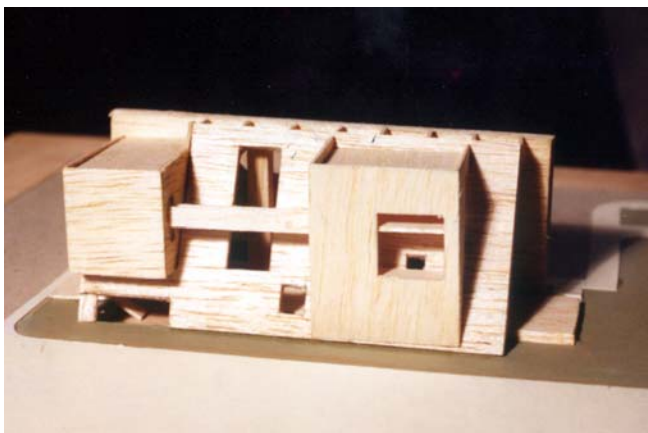
GLAUCO DANTAS NOGUCHI - RJ



HUMBERTO MEZZADRI - PR



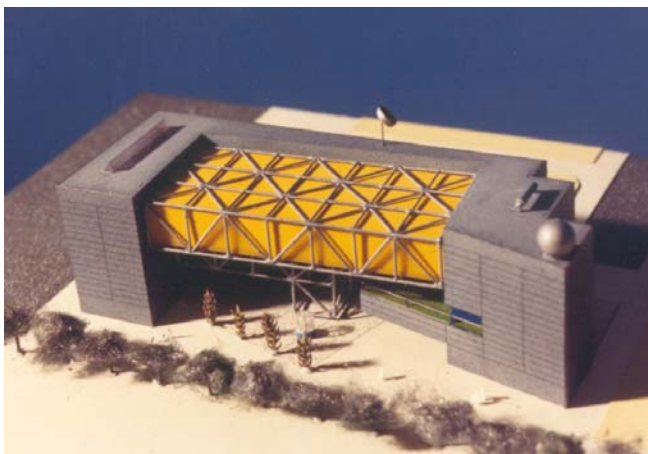
JOÃO PINTO DE CASTRO FILHO



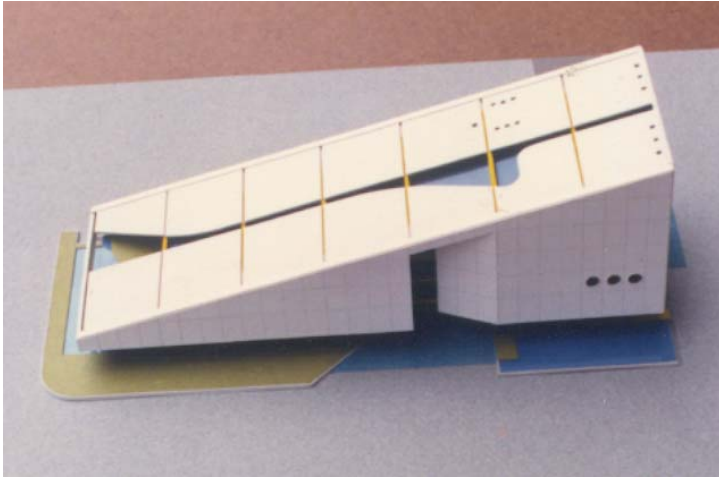
JOAQUIM CAETANO DE LIMA - SP



JOAQUIM VIEIRA DA SILVA FILHO – DF



JOEL CAMPOLINA - MG



JONATAS LOURA SILVINO - RJ



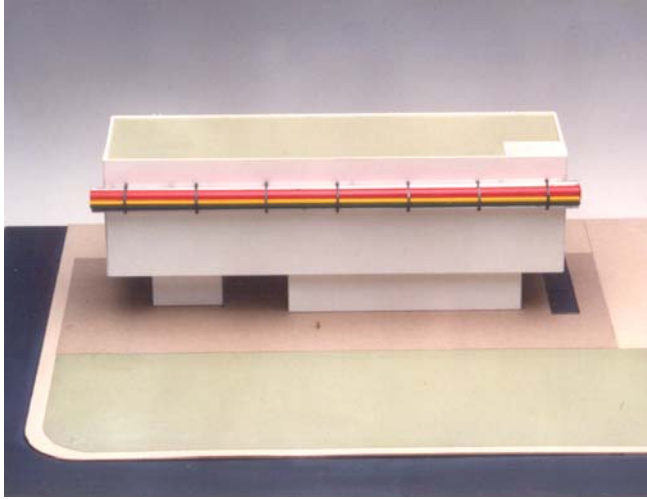
JANIO CINTRA DE OLIVEIRA - DF



JOSÉ AFONSO PORTOCARRERO - MT



LETICIA DE ARAUJO ZAMBRANO - RJ



LINA BO BARDI - SP



LUIS ESPALLARGAS GIMENEZ - SP



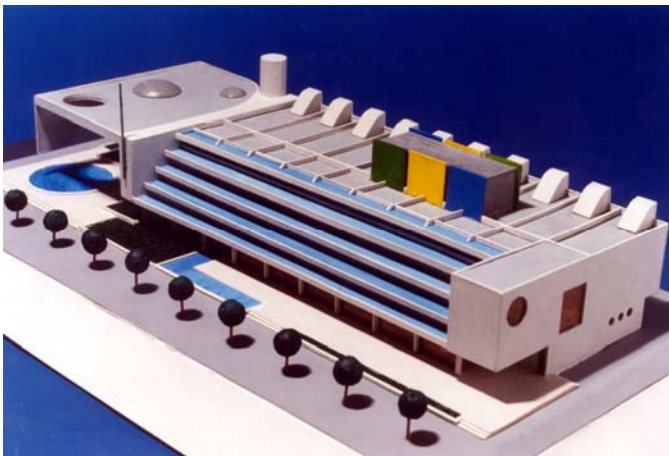
LUIS FELIPE TEIXEIRA PINTO - SP



LUIZ EDUARDO INDIO DA COSTA - RJ



MARCOS DE AZEVEDO ACAYABA - SP



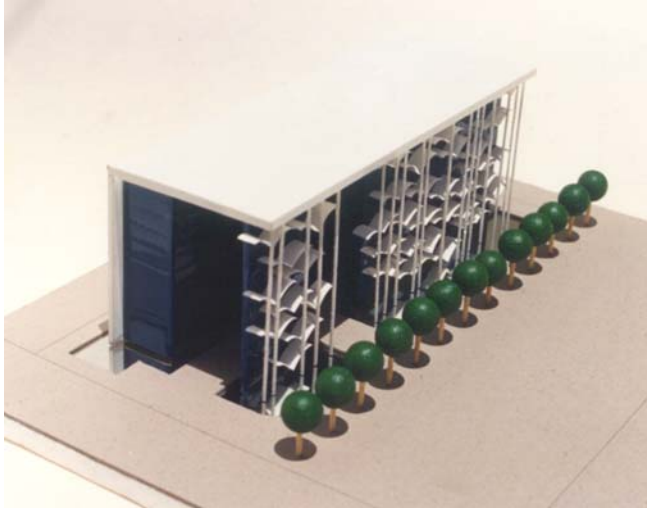
MARCOS KONDER NETTO - RJ



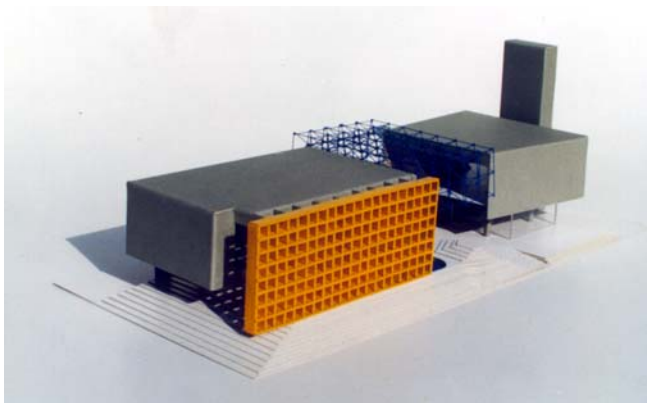
MATHEUS GOROVITZ - DF



MAURICIO ROBERTO - RJ



MAURO ANTONIETTO - PR



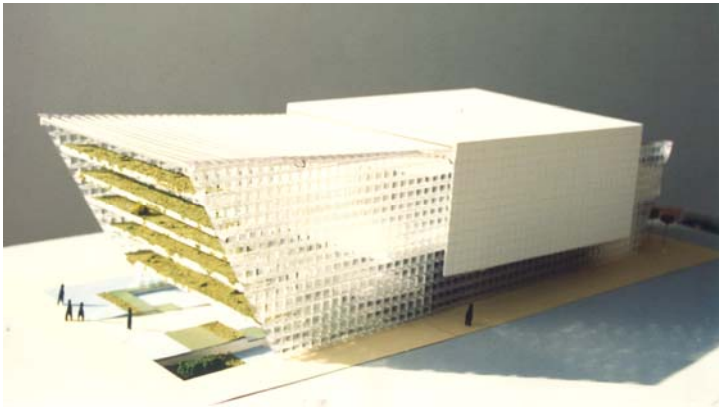
NEIDE ANGELA JOPERT CABRAL - SP



NONATO VELOSO - DF



OLEGARIO PEREIRA JUNIOR - SP



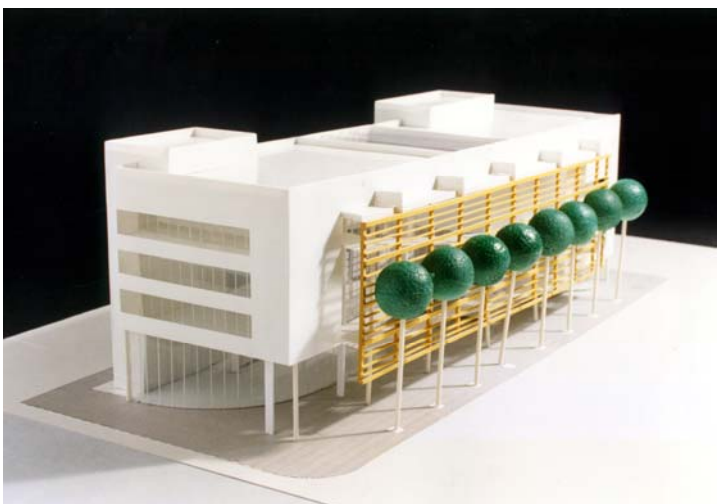
OSCAR SATIO OIWA – SP



OSWALDO EDUARDO LIOLI - RJ



PAULO HENRIQUE PARANHOS - DF

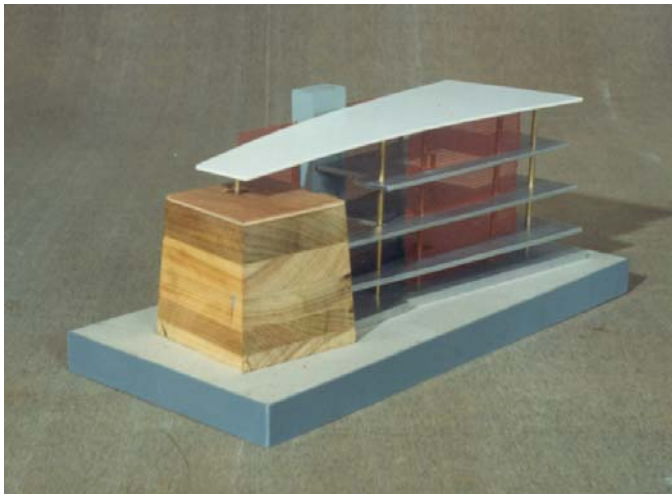


PAULO JULIO VALENTINO BRUNA -SP





PAULO ROBERTO FRADE LAENDER - MG



RENATO LUIZ SOBRAL ANNELI - SP



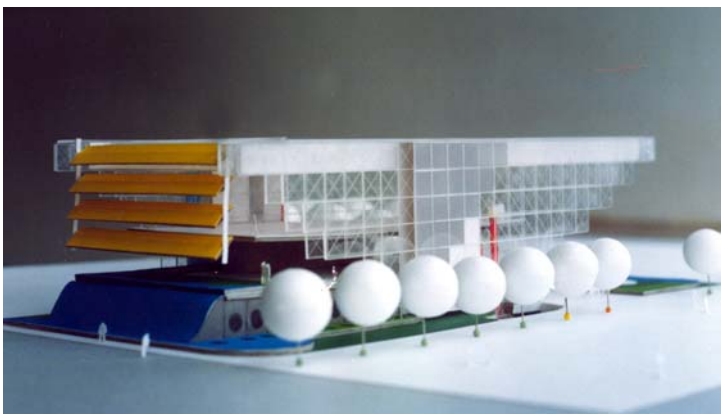
ROBERTO LOEB - SP



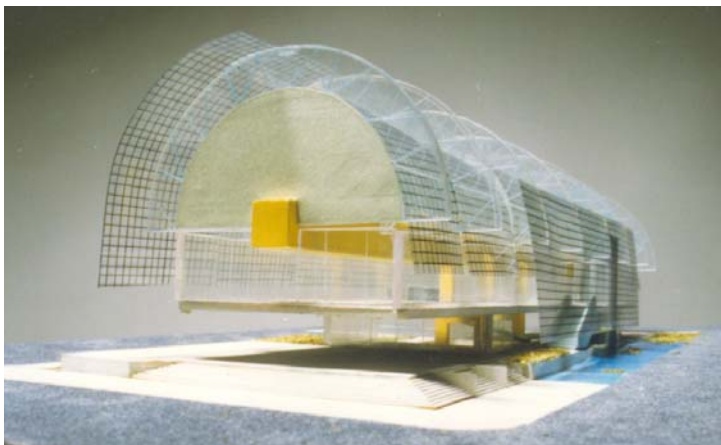
ROGERIO SOUZA GOMES - RJ



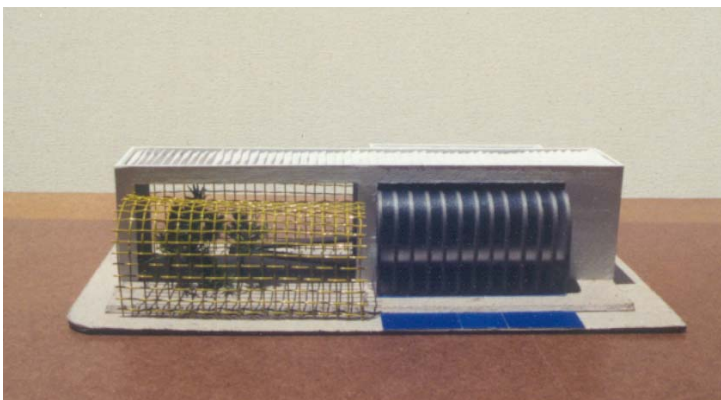
SERGIO PILEGGI - SP



SERGIO ROBERTO PARADA - DF



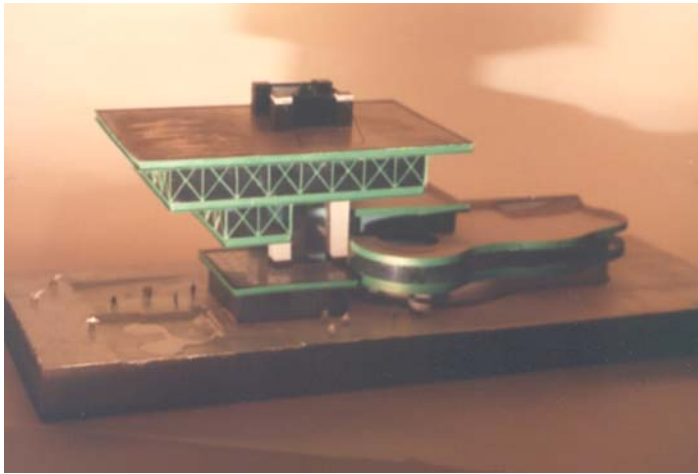
SIDNEY MELEIROS RODRIGUES - S



SILVIO PARUCKER - SC



SYLVIO EMRICH DE PODESTÁ - MG



TANIA SANTOS DO CARMO - PR



TARCISIO BAHIA DE ANDRADE - RJ



TIAGO DA CUNHA MARCONDES - SP



TITO LIVIO FRASCINO - SP



VINICIUS GORGATI - SP



WALTER MAFFEI - SP



WILSON SPINARDI JUNIOR - SP



ZILAH QUEZADO SOARES - DF

### Lista de inscritos no concurso

1	A. JUAREZ FARIAS JUNIOR	RIO DE JANEIRO	RJ
2	ABRAHÃO VELVU SANOVICS	SÃO PAULO	SP
3	ADOLPHO RUBIO MORALES	SÃO PAULO	SP
4	ALBERTO FREIRE MOLINE	RIO DE JANEIRO	RJ
5	ALBERTO PEDOSOW CABRAL	PORTO ALEGRE	RS
6	ALCIR CARLOS CALUX	SÃO PAULO	SP
7	ALEIXO ANDERSON FURTADO	BRASÍLIA	DF
8	ALFREDO J. GUIMARAES FERREIRA	RIO DE JANEIRO	RJ
9	ANA FATIMA MARTIN DE BRITO	SANTO ANDRE	SP
10	ANA LUCIA SALAMA	SÃO PAULO	SP
11	ANA MARIA PINHEIRO DE SOUZA	SÃO PAULO	SP
12	ANDRE RICARDO LOPES TEIXIERA	RIO DE JANEIRO	RJ
13	ANGELO BUCCI	SÃO PAULO	SP
14	ANNE MARIE SUMNER	SÃO PAULO	SP
15	ANTONIO CAETANO PAZ ARAGÃO	FORTALEZA	CE
16	ANTONIO CARLOS R. TEIXEIRA	GOIÂNIA	GO
17	ANTONIO CARVALHO NETO	FORTALEZA	CE
18	ANTONIO CASTELNOU NETO	LONDRINA	PR
19	ANTONIO ROGES MALGARIN	PORTO ALEGRE	RS
20	ARAKEN MARTINHO	JUNDIAÍ	SP
21	ARI ANTONIO DA ROCHA	NATAL	RN
22	ARTHUR DE MATTOS CASAS	SÃO PAULO	SP
23	AUGUSTO PRIMO PORTUGAL	PORTO ALEGRE	RS
24	AULIO SAYAO ROMITA	RIO DE JANEIRO	RJ
25	BENAMY TURKIENICZ	PORTO ALEGRE	RS
26	BRAULIO EDUARDO CAROLLO	CURITIBA	PR
27	BRUNO ROBERTO PADOVANO	SÃO PAULO	SP
28	CARLOS ARTHUR SUYAMA	SÃO PAULO	SP
29	CARLOS BRATKE	SÃO PAULO	SP
30	CARLOS D'ANDREA RIBEIRO	FOZ DO IGUAÇU	PR
31	CARLOS EDUARDO DIAS COMAS	PORTO ALEGRE	RS
32	CARLOS JOSÉ DANTAS DIAS	SÃO PAULO	SP
33	CARLOS MAXIMILIANO FAYET	PORTO ALEGRE	RS
34	CARLOS ROBERTO MARTINS CORREA	SÃO PAULO	SP
35	CATIA PACHITO DE AMORIM PERIM	VENDA NOVA	ES
36	CELSO BUSSAMRA	SÃO PAULO	SP
37	CELSO PAZZANESE	SÃO PAULO	SP

38	CLARICE DE BRAGANÇA JURGENS	CURITIBA	PR
39	CLAUDIA ARDIONS ESPASADIN	RIO DE JANEIRO	RJ
40	CLAUDIA MARIA DE SOUZA GOMES	SOROCABA	SP
41	CLAUDIO LIBESKIND	SÃO PAULO	SP
42	CLOVIS BARBATI RODRIGUES	CAMPINAS	SP
43	DACIO ARUJO B. OTTONI	SÃO PAULO	SP
44	DANILO SILVA BATISTA	B. HORIZONTE	MG
45	DAVID ALY NETO	SÃO PAULO	SP
46	DAVISON BECATO	SÃO PAULO	SP
47	DECIO TOZZI	SÃO PAULO	SP
48	DENISE MENDES THOMAZ	RIO DE JANEIRO	RJ
49	DENISE PORTELLA ROSA	BRASÍLIA	DF
50	DIMAR KARAN	SÃO PAULO	SP
51	EDISON DE CESARO MUSA	RIO DE JANEIRO	RJ
52	EDISON MOROZOWSKI	CURITIBA	PR
53	EDSON DA CUNHA MAHFUZ	PORTO ALEGRE	RS
54	EDUARDO BESEN	SÃO PAULO	SP
55	EDUARDO DE JESUS RODRIGUES	SÃO PAULO	SP
56	EDUARDO GRINSPUN KOATZ	RIO DE JANEIRO	RJ
57	EDUARDO PEREIRA HORTA	RIO DE JANEIRO	RJ
58	ELIZARDO AMBROSIO	SÃO PAULO	SP
59	ELVIN MACKAY DUBUGRAS	BRASÍLIA	DF
60	ÉOLO MAIA	B. HORIZONTE	MG
61	EUGÊNIA CRISTINA VALENTE	BRASÍLIA	DF
62	FABIO DE MOURA PENTEADO	SÃO PAULO	SP
63	FERNANDO DOS SANTOS MACHADO	CAXIAS DO SUL	RS
64	FERNANDO FARIA DE C. BRANDÃO	SÃO PAULO	SP
65	FERNANDO GOES DOS SANTOS	SÃO PAULO	SP
66	FERNANDO OLTRAMARI	MARAU	RS
67	FLAVIO MINDLIN GUIMARÃES	SÃO PAULO	SP
68	FRANCISCO ALEXANDRE FEU ROSA	VITÓRIA	ES
69	FRANCISCO DE ASSIS DOS REIS	SALVADOR	BA
70	FRANCISCO DE ASSIS ROSA	SÃO PAULO	SP
71	FRANCISCO JOSE VIDAL QUILELLI	RIO DE JANEIRO	RJ
72	FRANCISCO PEDRO BOPP SIMCH	PORTO ALEGRE	RS
73	FREDERIC EDOUARD LEBOIS	SÃO PAULO	SP
74	FREDERICO MAGALHÃES MACHADO	BRASÍLIA	DF
75	GEORGE FRUG HOCHHEIMER	SÃO PAULO	SP
76	GERALDO JORGE FERREIRA COIMBRA	PARAIBA DO SUL	RJ
77	GETULIO LEAL BARBOSA JUNIOR	RIO DE JANEIRO	RJ
78	GILBERTO BELEZA	SÃO PAULO	SP
79	GILSON JOSÉ DE PAULA SILVA	BRASÍLIA	DF
80	GISELA MAGALHAES	RIO DE JANEIRO	RJ
81	GIVALDO LUIZ MEDEIROS	SÃO PAULO	SP
82	GLADSON DA ROCHA PIMENTEL	BRASÍLIA	DF
83	GLAUCO DANTAS NOGUCHI	RIO DE JANEIRO	RJ
84	GUILHERME PIRES PAOLIELLO	SÃO PAULO	SP
85	GUILHERME TAKEDA	PORTO ALEGRE	RS
86	HAMILTON VAZ	GOIÂNIA	GO
87	HAROLDO VILLAR DE QUEIROZ	BRASÍLIA	DF
88	HEBER AMERICANO SILVA JUNIOR	SÃO PAULO	SP
89	HEITOR DERBLI DE CARVALHO	RIO DE JANEIRO	RJ
90	HELENA QUINTANA MINCHIN	SANTOS	SP
91	HELIO RORATO	SÃO PAULO	SP

---

92	HENOCK LUIZ FREITAS DE ALMEIDA	RIO DE JANEIRO	RJ
93	HENRIQUE CARVALHO MORATO	RIO DE JANEIRO	RJ
94	HENRIQUE TIMOTEO ROSA DA ROCHA	PORTO ALEGRE	RS
95	HERMANO VIRIATO DE FREITAS	RIO DE JANEIRO	RJ
96	HUMBERTO CERQUEIRA DA SILVA	GOIÂNIA	GO
97	HUMBERTO MEZZADRI	CURITIBA	PR
98	ISAAC DOS SANTOS	SÃO PAULO	SP
99	ISAY WENFELD	SÃO PAULO	SP
100	IVAN OEST DE CARVALHO	RIO DE JANEIRO	RJ
101	JACKSON ANTONIO DUALIB	SÃO PAULO	SP
102	JACOB LUMEN GOLDEMBERG	RIO DE JANEIRO	RJ
103	JACQUES JAYME HAZAN	RIO DE JANEIRO	RJ
104	JAIR ROJAS VALERA	RIO DE JANEIRO	RJ
105	JESUS RIBEIRO	CAMPO GRANDE	MS
106	JOÃO ADOLFO CABRAL JUNIOR	CURITIBA	PR
107	JOÃO BATISTA XAVIER	SÃO PAULO	SP
108	JOÃO CARLOS DE AZEVEDO MIRANDA	RIO DE JANEIRO	RJ
109	JOÃO GUILHERME FICINSKI DUNIN	CURITIBA	PR
110	JOÃO PINTO DE CASTRO FILHO	BELÉM PA	
111	JOAQUIM CAETANO DE LIMA	CAMPINAS	SP
112	JOAQUIM DIMAS WALTRICK	CURITIBA	PR
113	JOAQUIM VIEIRA DA SILVA FILHO	BRASÍLIA	DF
114	JOEL CAMPOLINA	B. HORIZONTE	MG
115	JONATAS LOURA SILVINO	RIO DE JANEIRO	RJ
116	JONIO CINTRA DE OLIVEIRA	BRASÍLIA	DF
117	JORGE DE ABREU FIGUEIREDO	RIO DE JANEIRO	RJ
118	JOSÉ AFONSO PORTOCARRERO	CUIABÁ	MT
119	JOSÉ CARLOS FRANCO CORREA	RIO DE JANEIRO	RJ
120	JOSÉ EDUARDO TIBIRIÇÁ	SÃO PAULO	SP
121	JOSÉ GERALDO MELASIPPO	B. HORIZONTE	MG
122	JOSE GESY DE BRITO SOUZA	NATAL	RN
123	JOSÉ RICARDO MONTEIRO TEIXEIRA	RIO DE JANEIRO	RJ
124	KLEBER FERRAZ MONTEIRO	LONDRINA	PR
125	LAURESTO COUTO ESHER	SÃO PAULO	SP
126	LEONOR MAIA GIL HARTMANN	FLORIANÓPOLIS	SC
127	LETICIA DE ARAUJO ZAMBRANO	RIO DE JANEIRO	RJ
128	LIA BEATRIZ LAUTERT	PORTO ALEGRE	RS
129	LIANE SANTANA BERNARDES	PORTO ALEGRE	RS
130	LINA BO BARDI	SÃO PAULO	SP
131	LOURENÇO DO PRADO VALLADARES	SALVADOR	BA
132	LUCIANA DA SILVA ANDRADE	RIO DE JANEIRO	RJ
133	LUCIANO MARGOTO SOARES	SÃO PAULO	SP
134	LUCIANO WALDER	SÃO PAULO	SP
135	LUCIMAR DOS SANTOS FERREIRA	SÃO PAULO	SP
136	LUIGI VILLAVECCHIA	SÃO PAULO	SP
137	LUIS ESPALLARGAS GIMENEZ	SÃO PAULO	SP
138	LUIS FELIPE TEIXEIRA PINTO	SÃO PAULO	SP
139	LUIS FERNANDO MANDELLI	E.S. PINHAL	SP
140	LUIZ ALBERTO SOHNI AYDOS	PORTO ALEGRE	RS
141	LUIZ AMERICO GAUDENZI	RIO DE JANEIRO	RJ
142	LUIZ CARLOS BATISTA	RIO DE JANEIRO	RJ
143	LUIZ CARLOS DE MENEZES TOLEDO	RIO DE JANEIRO	RJ
144	LUIZ CUTAIT	SÃO PAULO	SP
145	LUIZ EDUARDO INDIO DA COSTA	RIO DE JANEIRO	RJ

146	LUIZ FENRNADO ROCCO	SÃO PAULO	SP
147	LUIZ FERNANDO TEIXEIRA	GOIÂNIA	GO
148	MANOEL JOAQUIM TOSTES	PORTO ALEGRE	RS
149	MARCEL LEÃO KLEINMAN	RIO DE JANEIRO	RJ
150	MARCELO ACCIOLY FRAGELLI	SÃO PAULO	SP
151	MARCELO BRAGA DE VASCONCELOS	RIO DE JANEIRO	RJ
152	MARCILIO DIAS LIMA	FORTALEZA	CE
153	MARCIO JOSÉ CARDOSO	B. HORIZONTE	MG
154	MARCIO VILLAS BOAS	BRASÍLIA	DF
155	MARCO ANTONIO ALVES NOCENTINI	SÃO PAULO	SP
156	MARCO ANTONIO ROMANELLI	VITÓRIA	ES
157	MARCOS DE AZEVEDO ACAYABA	SÃO PAULO	SP
158	MARCOS KONDER NETTO	RIO DE JANEIRO	RJ
159	MARIA CRISTINA SCHICHI	SÃO PAULO	SP
160	MARIA ELIZABET PAEZ RODRIGUES	SÃO PAULO	SP
161	MARIA NILZA OLIVEIRA FRANGIPANI	SÃO PAULO	SP
162	MARILIA PENTEADO DE ALMEIDA	SÃO PAULO	SP
163	MARIO BISELLI	SÃO PAULO	SP
164	MARIO FERNANDO CHIARI EBELING	PORTO ALEGRE	RS
165	MARIO FIGUEROA	SÃO PAULO	SP
166	MARTA ETSUKO TAMURA	SÃO PAULO	SP
167	MATHEUS GOROVITZ	BRASÍLIA	DF
168	MAUGHAM ZAZE	CURITIBA	PR
169	MAURICIO AZUBEL	PORTO ALEGRE	RS
170	MAURICIO ROBERTO	RIO DE JANEIRO	RJ
171	MAURO ANTONIETTO	CURITIBA	PR
172	MILTON BUABSSI FILHO	CURITIBA	PR
173	MILTON ROBERTO KELLER	SANTA CRUZ DO SUL	RS
174	MINORU NARUTO	SÃO PAULO	SP
175	MONICA OLIVEIRA DA CUNHA	RIO DE JANEIRO	RJ
176	NAPOLEÃO DA SILVA NETO	FORTALEZA	CE
177	NEIDE ANGELA JOPERT CABRAL	SÃO PAULO	SP
178	NÉLIA RODRIGUES ROMERO	FORTALEZA	CE
179	NEWTON MASSAFUMI YAMATO	SÃO PAULO	SP
180	NEWTON SIQUEIRA DE GODOY	BRASÍLIA	DF
181	NONATO VELOSO	BRASÍLIA	DF
182	NORBERTO ROEHRIG	LONDRINA	PR
183	OCTACILIO ROSA RIBEIRO	PORTO ALEGRE	RS
184	OFÉLIA AUTRAN DOURADO	RIO DE JANEIRO	RJ
185	OLEGARIO PEREIRA JUNIOR	SÃO PAULO	SP
186	OLGA MACKAY DUBUGRAS	BRASÍLIA	DF
187	OSCAR SATIO OIWA	SÃO PAULO	SP
188	OSWALDO EDUARDO LIOLI	RIO DE JANEIRO	RJ
189	OSWALDO GRANJA	SÃO PAULO	SP
190	OSWALDO OLIVEIRA DA CUNHA	RIO DE JANEIRO	RJ
191	OVIDIO ROTGER ARMELIN	SÃO PAULO	SP
192	PAULO ANTONIO PEREIRA IGREJA	RIO DE JANEIRO	RJ
193	PAULO CESAR BRAGA PACHECO	CURITIBA	PR
194	PAULO DE MELO ZIMBRES	BRASÍLIA	DF
195	PAULO EDUARDO SOPHIA	SÃO PAULO	SP
196	PAULO HENRIQUE PARANHOS DE P. E SILVA	BRASÍLIA	DF
197	PAULO JULIO VALENTINO BRUNA	SÃO PAULO	SP
198	PAULO MARCOS PAIVA DE OLIVEIRA	BRASÍLIA	DF
199	PAULO ROBERTO DE ALMEIDA	PORTO ALEGRE	RS



---

200	PAULO ROBERTO FRADE LAENDER	B. HORIZONTE	MG
201	PAULO SERGIO DEL NEGRO	SÃO PAULO	SP
202	PEDRO HENRIQUE DE PARANAGUA	RIO DE JANEIRO	RJ
203	RAUL DI PACE	SÃO PAULO	SP
204	RAUL FERNANDO MAZZOTTI HILGERT	PORTO ALEGRE	RS
205	RAUL MACADAR AZAR	PORTO ALEGRE	RS
206	REGINA NOVAES PERIM	SÃO PAULO	SP
207	RENATO CELSO DANTAS NETO	RIO DE JANEIRO	RJ
208	RENATO DE CARVALHO VIEGAS	SÃO PAULO	SP
209	RENATO DE MORAES JUNIOR	RIO DE JANEIRO	RJ
210	RENATO DI THOMAZO	MANAUS	AM
211	RENATO LUIZ SOBRAL ANNELI	SÃO CARLOS	SP
212	RICARDO ACCIOLY PINTO NOGUEIRA	FORTALEZA	CE
213	RICARDO HACHIYA	RIO DE JANEIRO	RJ
214	RICARDO JOSÉ MACHADO PEREIRA	CURITIBA	PR
215	RICARDO LAURENTINO VASCONCELLOS	SÃO PAULO	SP
216	ROBERTO AFLALO FILHO	SÃO PAULO	SP
217	ROBERTO KALEMKARIAN	SÃO PAULO	SP
218	ROBERTO LOEB	SÃO PAULO	SP
219	ROBERTO LOGURUMA	SÃO PAULO	SP
220	ROBERTO PONCE OTTO	RIO DE JANEIRO	RJ
221	ROBERTO ZARVOS LINHARES	SÃO PAULO	SP
222	ROGERIO SOUZA GOMES	RIO DE JANEIRO	RJ
223	RONALDO FOSTER VIDAL	RIO DE JANEIRO	RJ
224	RONALDO SARAIVA DE ALMEIDA	RIO DE JANEIRO	RJ
225	RUY OHTAKE	SÃO PAULO	SP
226	SAMI BUSSAB	SÃO PAULO	SP
227	SAMUEL KRUCHIN	SÃO PAULO	SP
228	SERGIO CARDOSO POUSA	SÃO PAULO	SP
229	SERGIO FERREIRA DE SOUZA	RIO DE JANEIRO	RJ
230	SERGIO MINTHO DE FERREIRA	RIO DE JANEIRO	RJ
231	SERGIO NOGUEIRA DA SILVA	CABO FRIO	RJ
232	SERGIO PILEGGI	SÃO PAULO	SP
233	SERGIO ROBERTO PARADA	BRASÍLIA	DF
234	SERGIO RUI MATHEUS RIZZARDO	CURITIBA	PR
235	SERGIO SCLOVSKY	PORTO ALEGRE	RS
236	SIDNEY MELEIROS RODRIGUES	SÃO PAULO	SP
237	SILVIO PARUCKER	JOINVILLE	SC
238	SILVIO STEFANINI SANTANA	SÃO PAULO	SP
239	SPENCER DE MORAIS NOGUEIRA	SÃO PAULO	SP
240	SYLVIO EMRICH DE PODESTÁ	B. HORIZONTE	MG
241	SYLVIO SAWAYA	SÃO PAULO	SP
242	TANIA ENGLEINER	CANOAS	RS
243	TANIA SANTOS DO CARMO	CURITIBA	PR
244	TARCISIO BAHIA DE ANDRADE	RIO DE JANEIRO	RJ
245	TETSUJI MORITA	SÃO PAULO	SP
246	THOMAS JOSÉ MICHAELIS	SÃO PAULO	SP
247	TIAGO DA CUNHA MARCONDES	PRES.PRUDENTE	SP
248	TITO LIVIO FRASCINO	SÃO PAULO	SP
249	VINICIUS GORGATI	SÃO PAULO	SP
250	WALTER MAFFEI	SÃO PAULO	SP
251	WALTER MAKHOHL	SÃO PAULO	SP
252	WILSON SPINARDI JUNIOR	SÃO PAULO	SP
253	ZILAH QUEZADO SOARES	BRASÍLIA	DF

# 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](#)