

O PROJETO PARA O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO' 92 EM SEVILHA E A CHAMADA "ARQUITETURA PAULISTA"

THE PROJECT FOR THE BRAZIL PAVILION IN EXPO'92 IN SEVILLE AND THE SO CALLED "PAULISTA ARCHITECTURE"

Evandro Fiorin

RESUMO Este artigo discute a polêmica em torno do projeto vencedor do concurso organizado pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil para o Pavilhão Brasileiro na Expo' 92, na cidade de Sevilha, Espanha, as opiniões dos críticos de arquitetura proferidas à época da divulgação dos resultados e os seus desdobramentos para a arquitetura brasileira. No início da década de 90, esse concurso foi uma espécie de polarizador de ideias no país, entre os arquitetos que eram favoráveis a uma renovação dos projetos e os que defendiam uma retomada da tradição arquitetônica nacional, sob a forma de edifícios com grandes vãos construídos em concreto armado, oriundos da chamada "arquitetura paulista", notabilizada pelos trabalhos realizados a partir da década de 60, por importantes arquitetos como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. No entanto, as referências modernistas no partido adotado pelo projeto vencedor, de autoria dos arquitetos: Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, traziam consigo controvérsias, por conta das dificuldades em torno da possibilidade de retomada das lições dos velhos mestres modernos em face dos novos tempos que se descortinavam com o fim da ditadura militar no Brasil e com o processo de abertura dos mercados, ao mesmo tempo em que abriam caminho para um processo de revalorização da chamada "arquitetura paulista".

PALAVRAS-CHAVE concurso; arquitetura brasileira; Expo 92 Sevilha; arquitetura paulista

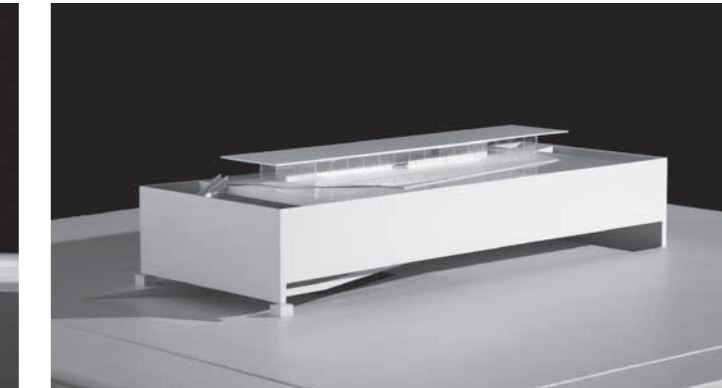
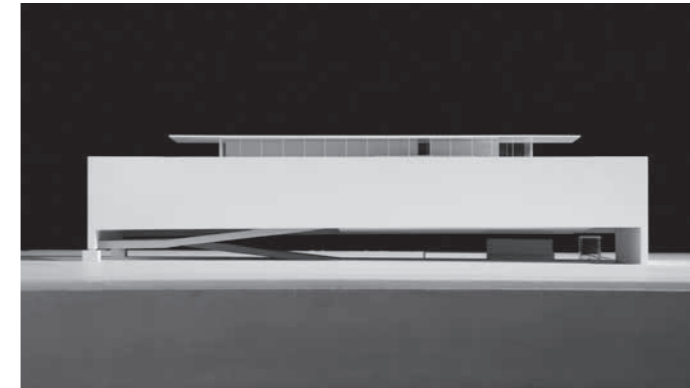
SUMMARY This article discusses the controversy surrounding the winning project of the competition organized by the Brazilian Ministry of Foreign Affairs for the Brazilian pavilion at the Expo'92 in Seville, Spain; the views of architecture critics made at the time of the results, and, their implications for Brazilian architecture. At the beginning of the 90s, this competition was a kind of confrontation of ideas, between the architects who were in favour of a renewal of architecture and those who defended the resumption of national architectural traditions, buildings with large spans, constructed in reinforced concrete. These architects were the heirs of the so called "Paulista architecture", which was characterised by the work undertaken from the 60's by important architects such as Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha. The modern references adopted by the winning project, from the architects Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni and José Oswaldo Vilela, sparked controversies because of the difficulty of resuming the teachings of the old modern masters when faced with new times. These controversies were related to the end of the military dictatorship in Brazil and the process of opening markets, and by the relevance of a re-evaluation of the so-called "Paulista architecture".

KEY WORDS competition; brazilian architecture; Expo'92 Seville; Paulista architecture

Persona de contacto / Corresponding author: evandrofiorin@fct.unesp.br Faculdade de Ciências e Tecnologia. Universidade Estadual Paulista. Campus de Presidente Prudente-SP-Brasil

1. Maquete do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (vista frontal).

2. Maquete do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (vista enviesada).



1 2

Os anos 80, demarcados pelo processo de abertura política no Brasil, configuraram um momento em que ressurgiram os concursos nacionais de arquitetura como oportunidades para criar e romper com as amarras de uma produção até então amparada pela ditadura militar e balizada pelo mercado. Porém, a mais importante tentativa aconteceu nos anos 90, com o Concurso Nacional de Anteprojetos de Arquitetura para a escolha do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92, em Sevilha (1990–91), organizado pelo Ministério das Relações Exteriores do país.

Esse concurso recebeu 165 propostas de todos os cantos do Brasil, mas a maioria foi enviada por grupos de arquitetos paulistas, inclusive a que acabou vencedora: a da equipe formada por Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela –jovens profissionais saídos dos bancos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo– FAU/USP, os quais contaram

com a colaboração dos professores Edgar Dente e Geraldo Vespasiano Puntoni e dos estudantes Clóvis Cunha e Fernanda Bárbara, além do historiador Pedro Puntoni.

Um dos membros do júri foi o arquiteto Paulo Mendes da Rocha (importante expoente do cenário arquitetônico paulistano, ex-professor da FAU/USP e, mais recentemente, laureado com o "Pritzker Architecture Prize 2006"), a quem muitos atribuem a escolha do trabalho premiado no concurso, por conta da aproximação do resultado formal com seu próprio repertório¹. Embora o arquiteto tenha afirmado publicamente sua preferência por outra proposta, as ideias com as quais todos estiveram intimamente ligados na FAU/USP eram muito evidentes no pavilhão vitorioso (figuras 1 e 2). Por conta disso, o projeto vencedor será pano de fundo para um confronto, no país, entre a arquitetura moderna brasileira e a eferescência "pós-moderna" desses anos, lida na própria ata de julgamento².

1. Logo depois da premiação do concurso, o arquiteto Márcio Mazza relata que existe: "(...) um diz-que-diz (...)", "(...) que o resultado do concurso para a elaboração do projeto brasileiro para a feira de Sevilha 92 deve-se diretamente à presença do arquiteto Paulo Mendes da Rocha no júri". Mazza, Márcio: "Vertiginosa ascensão ao anonimato ou lânguida preguiça. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]". Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15. p. 12.

2. "(...) o trabalho vencedor afirma-se pela 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". Entenda o vaivém do julgamento. [Ata de Encerramento dos Trabalhos do Júri]. *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991, p. 39.

É certo que o edital do concurso para o pavilhão almejava a construção de um edifício que funcionasse como um monumento à “excelência da arquitetura nacional” (Brasil) e, sendo assim, um tom propagandístico não pôde ser desconsiderado dessa empreitada. Acatado ou não, a equipe de arquitetos paulistas apresentou uma resposta a esse desejo representativo que vinha envolto por um vocabulário de formas características dos anos 60. Uma produção bastante influenciada pelo trabalho dos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e de Paulo Mendes da Rocha, mestres da chamada “arquitetura paulista” –caracterizada por edifícios retilíneos e com grandes vãos de concreto armado, em oposição à liberdade formal e interlocução com a paisagem, que notabilizaram o trabalho do arquiteto Oscar Niemeyer– ícone da arquitetura brasileira e baluarte da chamada “arquitetura carioca”.

Porém, para muitos, essa filiação às formas dos anos 60 soava como um despautério – justamente por conta da derrocada do projeto de progresso econômico e social que alimentou o ideário modernista dos arquitetos paulistas. Entretanto, para os membros do grupo em questão, essa vinculação era entendida como revisitação de um repertório ligado à “cultura brasileira”. E tal argumentação servia de defesa para o projeto vencedor que, ao invés de se deslumbrar com uma enxurrada de imagens de arquiteturas estrangeiras –indiscriminadamente apropriadas por vários profissionais brasileiros nesse momento–, olhava para a própria história à procura de uma “contribuição original”:

“(...) 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 das formas claras, dos traços firmes e resolutos, da construção dos espaços de amplo uso coletivo é sua característica (...)”³.

Assim, está presente, no discurso da equipe paulista, o sentido de “originalidade” que Vilanova Artigas creditava

aos arquitetos brasileiros como: “(...) uma fórmula de abrir portas nos mercados internacionais”⁴. O problema, no entanto, era o fato de que, nos anos 90, a experimentação criativa –defendida por Artigas, anos antes, para justificar a sobrevida de seu projeto arquitetônico de cunho político e social, mesmo depois de combalido pela impossibilidade de estender as “benesses” da industrialização da construção em concreto armado para a toda a população –havia se transformado, também, numa espécie de “rendição” para a iminente “perda” de identidade arquitetônica brasileira, em face à indistinta absorção de signos historicistas de cunho pós-modernista pelos brasileiros, naquele momento–.

Nesse sentido, o repertório de formas dos anos 60 passa a ser tomado como chave para afirmação dos predicados da arquitetura nacional, apenas, como contraponto ao “imediatismo simbólico” dos modismos estilísticos assimilados de supetão; mantendo a crença em uma exortação dos ranços da nação, sem que, no entanto, se processasse uma necessária mudança de rumo da própria atitude crítica da chamada “arquitetura paulista”. Assim, para dar outros ares a essa relevante produção político-crítica, seria desejável, então, assimilar a compreensão de que qualquer nova proposição, ligada a esse importante legado cultural, não poderia vir despida de um acirrado posicionamento diante dos novos entraves econômicos e sociais, agora impostos pelo chamado “capitalismo tardio”.

Se levarmos em consideração as observações de Roberto Schwarz sobre o “caráter imitativo da nossa vida cultural” (no Brasil), a preocupação da equipe em ressaltar o que há de “original na arquitetura nacional” buscou se esquivar das mimeses que, frequentemente, tendem a se apropriar da produção mais recente dos países avançados, abandonando totalmente as reflexões postuladas pelas gerações anteriores. Entretanto, apenas parcialmente, essa noção pode ser aqui utilizada, pois, apesar da ideia de retomada do trabalho dos precursores transparecer no discurso projetual desse grupo de arquitetos, ela padece em atualizar seu conteúdo, porque, ao

3. Bucci, Ângelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo: “Pavilhão do Brasil na Expo 92 Sevilla”. Em *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial, 1991, p. 40.

4. Artigas, Vilanova: “As idéias do velho mestre”. Em Artigas, Vilanova: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 167–173, p. 169.

fugir de uma compilação dos historicismos que estavam em voga no plano internacional, o projeto vencedor, talvez reproduza, nos próprios termos da pós-modernidade, uma estetização da chamada “arquitetura paulista”. Assim, ao invés de trazer à tona as suas “contradições contemporâneas”, “solicitando o passo adiante”⁵, o trabalho dessa jovem equipe de arquitetos teve dificuldades para se constituir como uma intervenção na cultura capaz de confrontar os dramas da realidade do país, às vésperas da virada do milênio.

Com esse argumento, não pretendemos subtrair o mérito do projeto vencedor, muito pelo contrário. Aliás, sua importância justifica, ao longo de quase vinte anos, o contínuo debate dos resultados desse concurso para o pavilhão brasileiro da Expo’ 92, em Sevilha. Talvez, sua relevância se deva, entre outros temas, ao fato da possibilidade de discussão de questões mais amplas, ligadas à tensão inerente à própria “forma política” da chamada “arquitetura paulista”, que, apesar de laureada, é cada vez mais impotente em “(...) inscrever a averiguação da igualdade na instituição de um litígio, de uma comunidade que existe apenas pela divisão”⁶ –isto dito, aqui, frente ao estatuto das cidades constituídas pelos processos de fragmentação urbana e exclusão social, como é o caso de São Paulo–.

Nesse olhar, o projeto vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo’ 92 pôde revelar o esforço em favor de uma proposta sábia de sua herança estético-construtiva. Contudo, se, nos anos 60 a arquitetura tinha, como prerrogativa, a luta contra uma política imperialista, no uso do concreto armado como distinção, destreza e audácia brasileira, nos anos 90, carecia de politização e, talvez, acabava por se configurar como uma ação arrolada pela reutilização da linguagem arquitetônica paulista em face dos recentes processos de culturalização que, a contragosto, agem em favor da reorientação da noção heideggeriana de *ethos* humano e da função ética da arquitetura.

Devemos esclarecer, entretanto, que a postura política outrora presente na chamada “arquitetura paulista”

dizia respeito à militância comunista e ao determinado contexto brasileiro, em vias de desenvolvimento, tendo como corolário a construção de Brasília e, por inerente decorrência, a própria ditadura militar, na luta por uma sociedade mais igualitária. Sendo assim, há o discernimento de que as conjunturas políticas entre os dois momentos citados são radicalmente diferentes requerendo, desde então e até os dias de hoje, novas estratégias de reflexão e ação político-crítica, frente a fatos bastante diversos, em busca do “sentido da arquitetura” e da melhoria da qualidade de vida da população⁷.

Muito embora, devamos registrar que a real possibilidade de profundas mudanças sociais na estrutura brasileira cause certo abrandamento na capacidade de embate da arquitetura contemporânea paulista, não apenas porque os arquitetos não têm o mesmo fôlego do passado para o engajamento na luta política, mas, sobretudo, pelo sinal dos tempos. Numa sociedade e cidade cindidas pela desigualdade e dominadas por novas dinâmicas impostas pela acumulação flexível do capital, temos que enfrentar uma conseqüente diminuição do poder decisório dos arquitetos no planejamento e nos projetos para as cidades e, também, uma perda da capacidade de suscitar, nas recentes “disposições espaciais”, alterações que sejam suficientemente significativas para a democratização dos espaços.

Mesmo assim, o sentimento crescente de despolitização arquitetônica no Brasil não é geral, já que a vontade de mudança de quadro está presente em algumas escolas de arquitetura, dentro dos sindicatos e organizações de classe e nos ideais de muitos profissionais, inclusive no amadurecimento dos trabalhos destes jovens arquitetos paulistas, demarcados, entre outras ações, pelo: “(...) desejo de projetar na escala urbana ou de enfrentar os programas públicos (...)”, tentando adiantar: “(...) um futuro que se deseja melhor”⁸. E, de alguma maneira, ainda existem ideias que permanecem latentes: a possibilidade do exercício da “função social do arquiteto” e a “(...)

5. Schwarz, Roberto: “Nacional por Subtração”. Em Schwarz, Roberto: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 108–135, p. 111.

6. Rancière, Jacques: *O Desentendimento*. São Paulo: 34, 1996, p. 44.

7. Fiorin, Evandro: *Arquitetura paulista: do modelo à miragem*. São Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Departamento de Tecnologia da Arquitetura, 2009, p. 166.

8. Nobre, Ana Luiza; Milheiro, Ana Vaz; Wisnik, Guilherme: *Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 14–15.

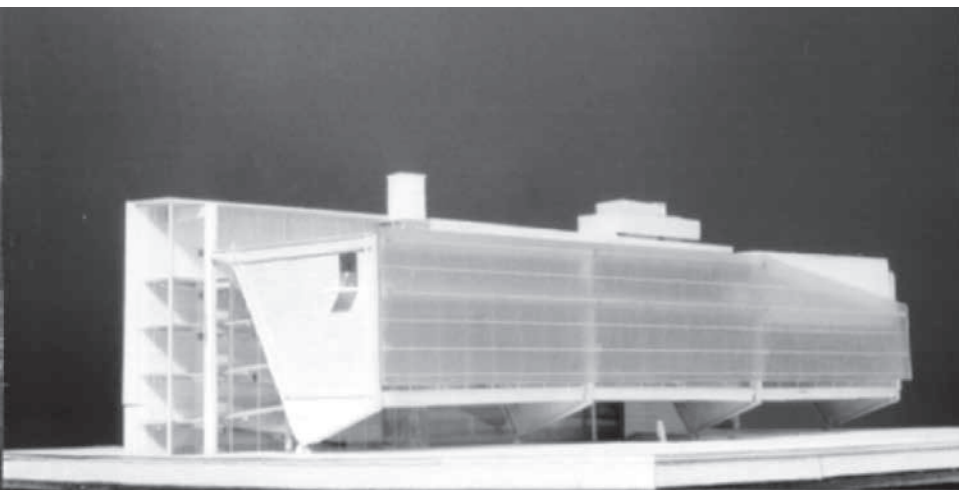


3

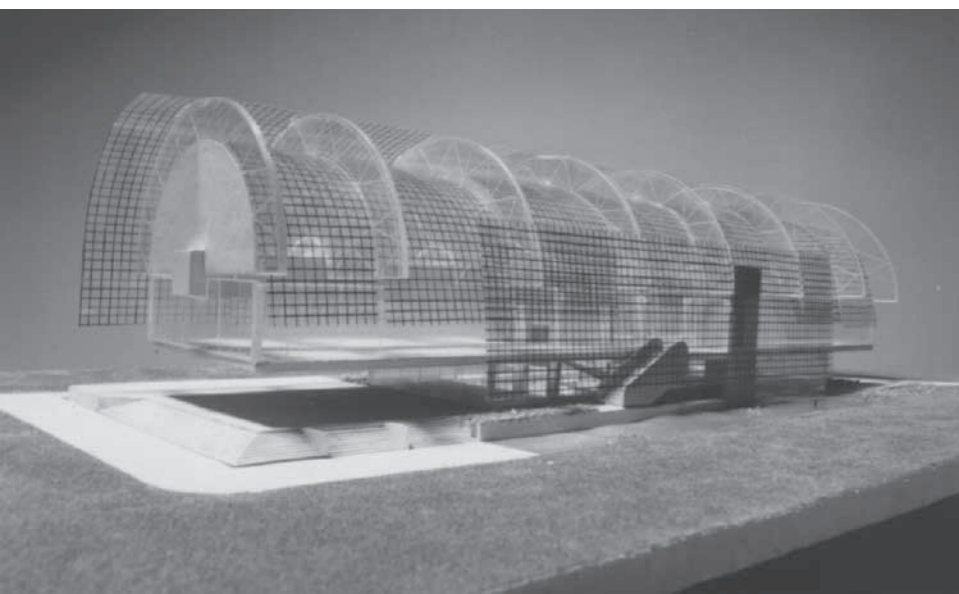
3. Maquete de Projeto Premiado no Concurso do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (Sérgio Roberto Parada).

4. Maquete de Projeto Premiado no Concurso do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (Vinicius Gorgati, Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga).

5. Maquete de Projeto Premiado no Concurso do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (Sidney Meleiros Rodrigues e Pedro Paulo de Melo Saraiva).



4



5

*necessidade de a arquitetura representar alguma coisa no campo da sociedade*⁹.

Ao mesmo tempo é cada vez mais complicado pensar em uma revolução pela arquitetura, como ditava a produção dos anos 60 construída por Vilanova Artigas. Além disso, as novas demandas do mercado e a diminuição das encomendas públicas tornaram o dia-a-dia do arquiteto brasileiro cada vez mais pautado pela possibilidade de sobrevivência; por vezes chancelada pelo “imediatismo simbólico” e consumo conspícuo de arquiteturas simuladas, desde estampas das capas dos periódicos especializados nacionais e internacionais até as imagens difundidas pelos filmes, comerciais e no horário nobre pelos cenários das telenovelas.

Nessa leitura, muitas propostas enviadas ao referido concurso gravitaram em torno de uma apropriação tecnológica e de soluções estéticas que não condiziam com a realidade brasileira. Embora, outras delas mereçam destaque pela busca da generosidade espacial, através de uma nova lógica estrutural que permitia a criação dos característicos grandes vãos –porém, com a utilização de materiais diversos e, não apenas o concreto armado–; além de transparências e sutilezas entre interior e exterior, em uma adequada e passível resignificação dos traços tão caros à tradição da arquitetura dos pavilhões brasileiros nas exposições universais¹⁰ (figuras 3 a 5).

Entretanto, o desenho ganhador recorria à corriqueira, mas duvidosa, utilização do concreto armado. Isto porque, pensar um projeto inteiro para Sevilha a partir dessa técnica, diante do curto prazo para sua execução, dos problemas de fornecimento de material e da dificuldade de mão-de-obra no canteiro andaluz era, também, uma contradição. Vale ressaltar que, neste momento, a Espanha vivia uma corrida para terminar as obras da Expo' 92, concomitantemente às Olimpíadas de Barcelona.

Mesmo assim, a equipe paulista opta pelas estruturas de concreto armado, nelas entrevendo a ideia de uma

solução técnica adequada. No entanto, essa opção, de longa data, já se mostrava imprópria ao clima brasileiro. Contudo, se, há algumas décadas, essas conformações espaciais sacrificavam o conforto ambiental do edifício em defesa do propósito moral da arquitetura que é habitar, no exercício de uma “missão” do concreto armado, como meio de encontrar soluções para a industrialização da construção e democratização de seu uso na habitação de interesse social, no pavilhão vencedor, essa acepção se restringia à beleza rude de suas empenas.

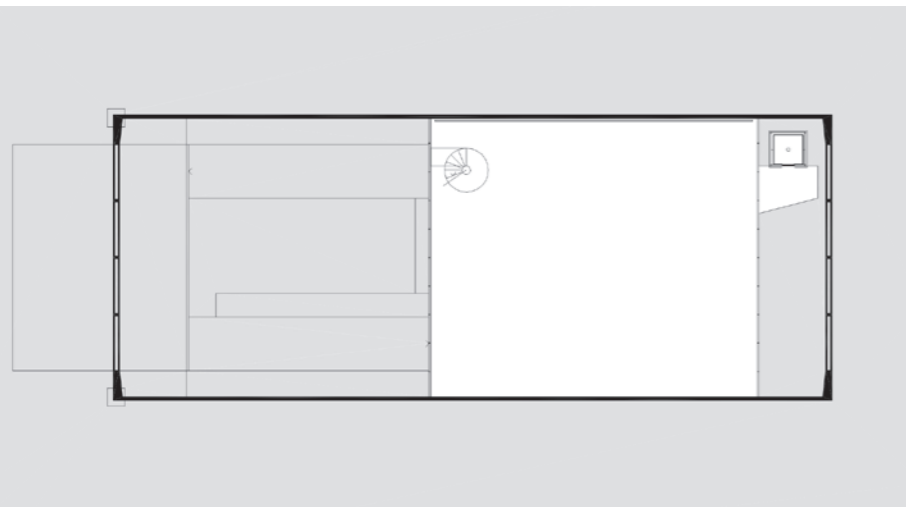
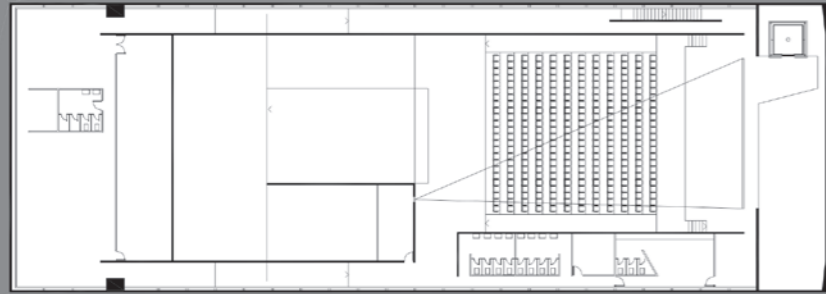
Uma atitude que revelaria um descompasso estético–construtivo em Sevilha, pois a cidade apresenta um verão com altíssimas temperaturas. Assim, ao contrário do pavilhão da Espanha, de Julio Cano Lasso, com pátios associados à vegetação e à água, que criavam um microclima agradável dentro do costume andaluz e, do Reino Unido, de Nicholas Grimshaw, um edifício *high-tech* recoberto por uma cortina d'água, o projeto vencedor do pavilhão brasileiro se caracterizava, na mais pura tradição paulista, como uma caixa fechada de concreto (figuras 6 a 12).

Nesse sentido, a revalidação de um glossário de Formas da chamada “arquitetura paulista” esbarrou em problemas funcionais como os descritos por Hugo Segawa, na época do concurso, pois o projeto vencedor apresentava: desproporção da grande área destinada ao térreo do edifício devido ao baixo pé direito, produzindo o que o autor chamou de um “espaço amesquinhado” e amplos espaços vazios que não tinham uma “intencionalidade imediata”. Do mesmo modo, a laje–rampa que ocupava a metade do piso do subsolo aparecia mais como “um capricho” do que uma maneira de resolver o estacionamento de automóveis desse nível, como havia sido solicitado pelo edital, por conta de seu uso posterior.

Assim, o projeto do pavilhão vencedor de Sevilha talvez não tenha o mesmo tirocínio das estruturas delgadas pensadas para o Pavilhão Brasileiro construído em Osaka, nos anos 70. Muito embora os arquitetos da

9. Artigas, Vilanova: “A função social do arquiteto”. Em Artigas, Vilanova: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 183–195. p. 187. A Função Social do Arquiteto é o título da prova didática do concurso prestado pelo arquiteto João Batista Vilanova Artigas para professor titular da disciplina de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, realizado em junho de 1984, seis meses antes de seu falecimento.

10. Refiro-me aqui às propostas também premiadas que foram enviadas pelas seguintes equipes: Sérgio Roberto Parada (Brasília-DF); Vinicius Gorgati, Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga (São Paulo-SP); e Sidney Meleiros Rodrigues e Pedro Paulo de Melo Saraiva (São Paulo-SP).



6. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota -3,50.

7. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota 0,00.

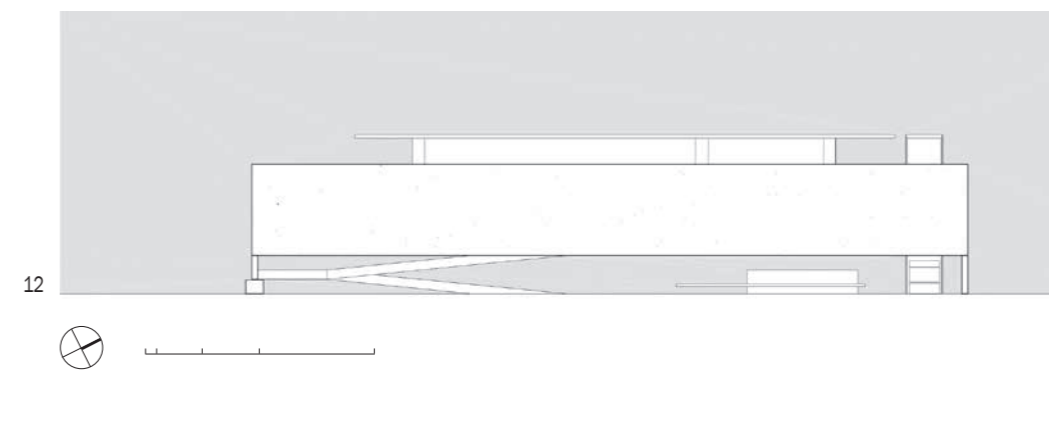
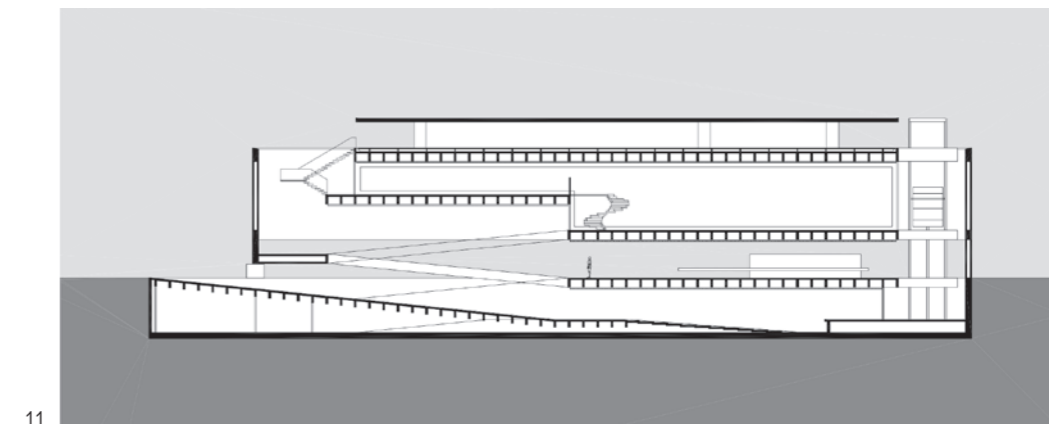
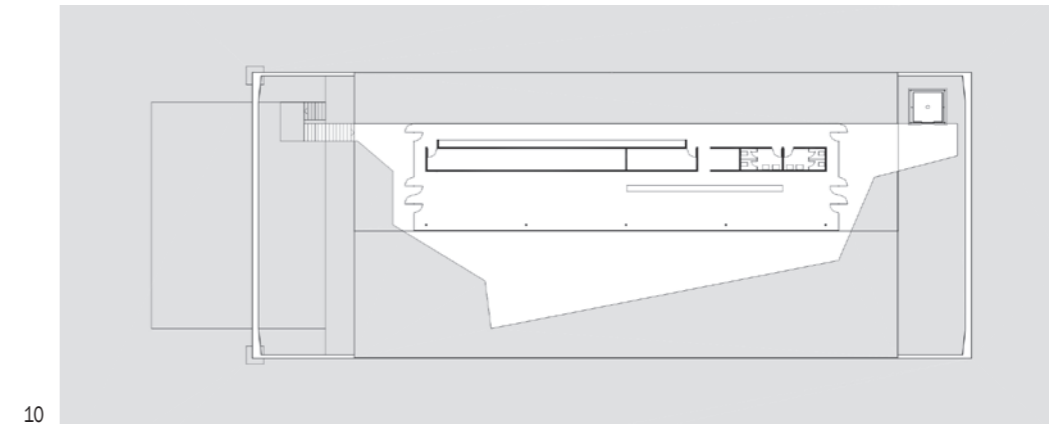
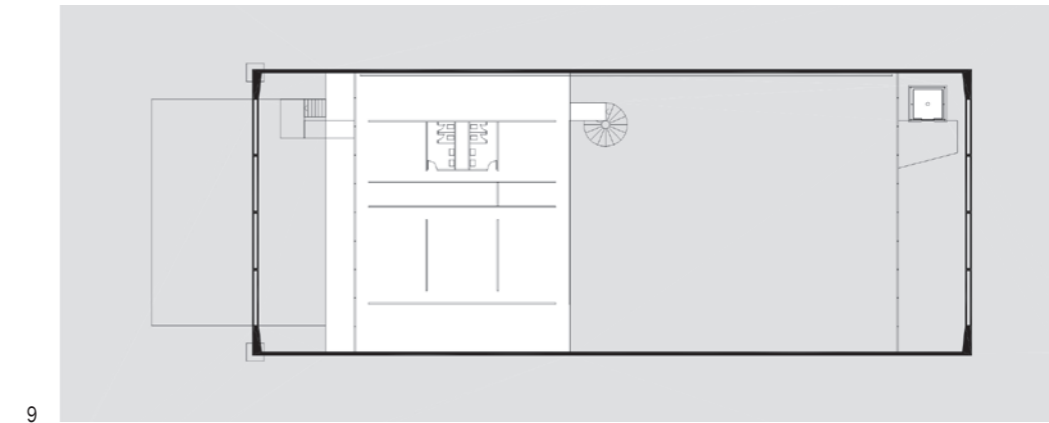
8. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota +4,00.

9. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota +7,00.

10. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota +10,90.

11. Corte Longitudinal do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha.

12. Elevação Leste do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha.



13. Maquete do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (vista lateral).

14. Maquete do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (vista de cima).

equipe paulista promovam um sentido de aproximação entre ambos os pavilhões –sobretudo, quanto ao discurso de Paulo Mendes da Rocha e equipe sobre o piso do futuro edifício se confundir com o próprio terreno–, existem diferenças muito claras se comparados os dois projetos:

“(…) À transitoriedade de Osaka se contrapõe a permanência definitiva do pavilhão na Espanha; ao espaço inundado da luz zenital do Oriente se contrapõe a introspecção cúbica ibérica. Não há, no projeto vencedor, a fineza dos jogos de luzes, os ‘achados’ que caracterizam o passo à frente da obra de Paulo Mendes da Rocha sobre as imediatas referências a Artigas e Niemeyer. (...) Aproporção dos espaços, o controle dos níveis e a circulação no projeto vencedor ostentam características controversas para mim”¹¹.

Diante dessas considerações, é lícito atentar para o fato de que, em Osaka, se fazia presente o concreto armado como um material possível e, embora existissem deficiências, ainda se podia expressar o domínio técnico e a criatividade dos profissionais brasileiros em qualquer parte do mundo. Nesse sentido, apesar dos anacronismos de toda a ordem, naquele momento, a técnica servia, no discurso dos arquitetos paulistas, para proclamar nossos saltos, almejando um “significado humanístico”. Porém, nos anos 90, a propriedade dessa autoridade, foi, aos poucos, sendo subtraída, porque o concreto armado, ao contrário do que afirma a equipe vencedora, já não era sinônimo de ousadia apenas por projetar seus típicos grandes “vãos de 60 e 70m”¹².

Entretanto, apesar da realidade brasileira ser lida hoje, mundo afora, como pujante, resultante de uma economia emergente, nossas carências materiais e tecnológicas, de lá para cá, ainda são bastante preocupantes.

Ao se descortinar um ideário de globalização, ficam mais nítidas as discrepâncias em relação aos outros países, demonstrando nossa grande defasagem social, especialmente com relação aos problemas nos campos da educação e da saúde públicas.

Uma condição que não supõe podermos nos valer da destreza técnica para superar algumas das nossas defasagens e, assim, conseguir uma equiparação internacional, mesmo porque, diante do quadro mundial concordamos que haja uma “(...) impossibilidade crescente, para os países atrasados, de se incorporarem enquanto nações e de modo socialmente coeso ao progresso do capitalismo (...)”, como argumenta Roberto Schwarz¹³.

Sob esse ângulo, a mera alusão à técnica como expressão da cultura nacional (numa arquitetura que fora consubstanciada nos anos 60) pôde trazer à tona, a nosso ver, as dificuldades políticas da arquitetura brasileira dos anos 90; o que deixa ver a crise da produção paulista, num momento que grande parte da arquitetura produzida na cidade de São Paulo será marcada pelas imposições do capital financeiro, sendo, obviamente, indiferente à miséria que a rodeia¹⁴. Situação que se esboça contra a vontade dos profissionais e do que esperávamos da profissão; da chamada “arquitetura paulista”, ante o seu desenvolvimento truncado; e da própria produção da arquitetura em geral, em contradição com sua “função social” e ao serviço da aparência estética¹⁵.

Se muito do que foi erguido da arquitetura do passado paulista só deixou dúvidas quanto à viabilidade de uma promessa coletiva de democracia pela arquitetura, na década de 60, ainda se podia crer em uma reviravolta

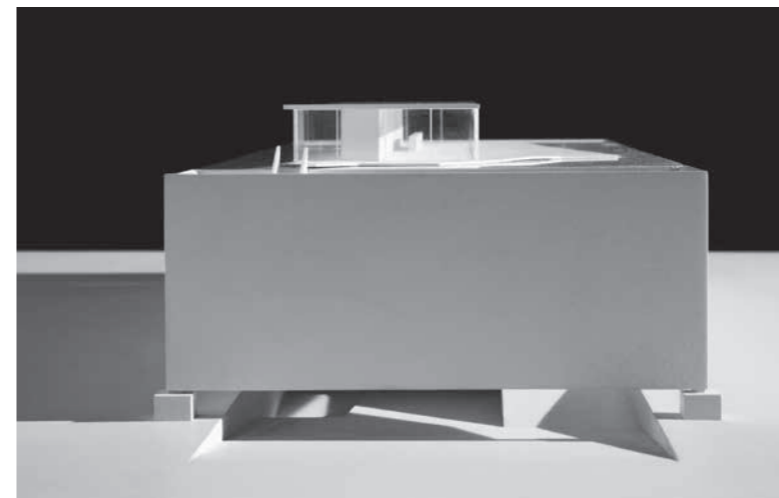
11. Segawa, Hugo: “Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão”. Em *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991. pp. 34–39. p. 35.

12. Nesta entrevista, os arquitetos da equipe vencedora, ao inverso do que supomos, atestam esse “know-how” construtivo como uma forma de afirmação “tecnológica”, sobretudo, por expressar as características da “cultura brasileira”. Bucci, Ângelo et al.: “A polêmica de Sevilha e os premiados no Concurso do Pavilhão do Brasil. [Entrevista para Suzana Barelli] A Polêmica de Sevilha e os premiados no concurso do pavilhão do Brasil”. Em *Projeto*. Março 1991, N. 139. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 62–63, p. 63.

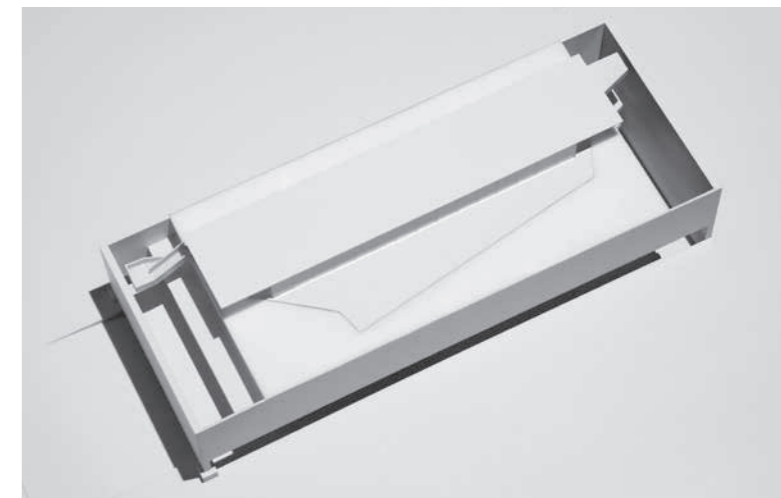
13. Schwarz, Roberto: “Fim de século –incompleto, o processo de modernização se provou ilusório”. Em *Folha de São Paulo*. São Paulo: Folha de São Paulo. 04 dezembro 1994, p. 03.

14. Fiorin, Evandro: *São Paulo – as marginais do Rio Pinheiros e os megaprojetos arquitetônicos do capital financeiro: tempos de globalização*. São Carlos, São Paulo: Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2003.

15. Jameson, Fredric: “O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária”. Em Jameson, Fredric. *A Cultura do Dinheiro*. São Paulo: Vozes, 2001, pp. 173–206, p. 202.



13 14



cultural, pela confiança de que o domínio da técnica nos garantiria certa emancipação. Porém, nos anos 90, manter essa mesma compreensão é o que, talvez, impeça uma evolução. Assim, acreditamos ser preciso dar condições gerais para que a democracia surja por si mesma, ao invés da tarefa prometeica que fora designada aos arquitetos paulistas. Um sentido que ainda nos enfraquece, abrindo caminho para uma importação de modelos externos e de segunda mão¹⁶.

Desta maneira, as grandes vigas protendidas do pavilhão da equipe vencedora revelam as “piruetas estruturais” com as quais um tom escolástico da produção paulista –entendido aqui pela apropriação de um vocabulário formal, despido de seus princípios revolucionários –ganhou fama e passou a ser consumido como saída construtiva–. Trata-se de uma proposta que, de acordo com Márcio Mazza, vem carregada apenas dos seus “valores simbólicos” –assim como o “imediatismo” ora descrito na ata de julgamento–, mas que não consegue legitimar a ambição que materializa, exatamente porque tudo está “decalcado” de outros projetos (figuras 13 e 14).

“(…) faltam o rigor das proporções, a transparência, a elegância, a leveza. Dizem os arquitetos, no memorial, que ‘o pavilhão parece flutuar sobre o solo apoiado em apenas quatro pontos’. Imagem também já muito desgastada, que não transparece na maquete, nem nos cortes ou nas perspectivas; o edifício é bojudo. Não é a ausência de apoios que faz necessariamente um projeto parecer

‘flutuar’; igualmente não é o grande vão que necessariamente transmite leveza. Vide a garagem de barcos do Artigas na Guarapiranga: tão leve, que parece pronta para decolar. Nem necessariamente um projeto tem que parecer leve para ser bom. Vide MASP”¹⁷.

Por esse fato, como atesta Ricardo Marques de Azevedo, se há uma recorrência nessa arquitetura do projeto vencedor para Sevilha é a sua característica “(...) claustrólatra de encerrar, enterrar, imergir, voltar-se para dentro e evitar qualquer contágio com o exterior”. Nessa medida, não há como fazer referência nem a um amplo espaço aberto, nem mesmo ao uso coletivo, já que o projeto do pavilhão é uma caixa de concreto cerrada que, inclusive, dificulta a circulação interna. Se essa condição de encarceramento do edifício surtia, no passado, um desejo de rechaço a uma ordem imposta pela cidade ditada pela especulação imobiliária, parece pouco conveniente a uma exposição universal, um prédio ser “refratário ao diálogo com o contexto”¹⁸.

Talvez, não intencionalmente, essa ideia do edifício se alinhe ao plano do próprio recinto da Expo' 92, que se constituiu de modo a rechaçar qualquer contato com a cidade existente, adotando um modelo imposto pela comissão geral. Proposta que imaginou todas as instalações desvinculadas de qualquer aproximação com a retícula urbana e impôs a alguns pavilhões, como o do Brasil, que não fossem apenas as tradicionais arquiteturas efêmeras –simplesmente desmontadas com o

16. “(...) Não será se olhando no espelho, menos ainda no álbum de recordações que a arquitetura brasileira se desenvolverá, nem através dos concursos cujos resultados demonstram uma atitude conservadora, medo de descobrir novas soluções que contêm as raízes e a história de nossa arquitetura, mas que descobre novas emoções, numa expressão mais autêntica e atual do próprio legado”. Gaudenzi, Luiz Américo: “Alguém foi desrespeitado? [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15, p. 12.

17. Mazza, Márcio: “Vertiginosa ascensão ao anonimato ou lânguida preguiça. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15, p. 14.

18. Azevedo, Ricardo Marques de: “Futuro Passado. Em *Arquitetura e Urbanismo*. Abril Maio 1991, N. 35. São Paulo: Pini. 1991, pp. 76–79, p. 78.

fim das exposições universais—, mas que servissem, no futuro, para usos permanentes.

Entendido sob esses aspectos, o pavilhão dessa equipe paulista é um projeto para o qual o entorno faz pouca diferença, vide sua localização privilegiada na Planta Geral da Expo'92, defronte ao Caminho dos Descobrimientos e quase à frente do Pavilhão da Espanha. Os croquis da época reforçam o caráter de um edifício neutro, solto no espaço, que poderia se aderir a qualquer realidade. Quiçá, essa tendência tenha concorrido para que esse fosse, justamente, o pavilhão escolhido. Sem ter ao que se contrapor e longe de atingir os ideais de democratização, a “grande cobertura” é meramente repostada diante dos novos termos da marcha capitalista, num momento em que a arquitetura produzida no país altera drasticamente a sua significação, sobretudo, por estar cada vez mais vinculada ao mercado e à mídia¹⁹.

Quem sabe por isso, a querela gerada em torno do pavilhão vencedor enverede para uma batalha puramente estética, dividindo as opiniões dos críticos e arquitetos que defendem o moderno ou o “pós-moderno”²⁰. No entanto, acreditamos que o debate deveria ter girado em torno das questões que afligem as cidades e a sociedade nesses anos, pois, ao evitar tomar partido dos embaraços presentes naquela realidade, recaía-se na discussão unilateral que levaria a um ponto cego: a recuperação de meras formas de dissimulação – fossem elas modernistas ou pós-modernistas.

Entretanto, se há algo a retomar da chamada “arquitetura paulista”, não é exatamente o seu formato ou apenas a sua técnica construtiva, mas, antes, os procedimentos que a originaram. Melhor dizendo, reconstruir um esforço reflexivo e uma ação capazes de reconstituir questões da natureza da disciplina, sua dimensão crítica e seu “caráter político” para, então, reconfigurar uma linguagem arquitetônica que possa fazer- -ver as ambivalências dos dias de hoje.

Em outra medida, ironicamente, o projeto brasileiro premiado para Sevilha pôde dizer respeito à própria política neoliberal que, inclusive, manteve o edifício apenas como imagem, já que este não chegou a ser construído, mediante desculpas do governo brasileiro, afirmando não mais dispor de recursos financeiros para tal empreitada. Talvez, o próprio concurso aqui discutido foi, por si mesmo, mais um incremento mercadológico e midiático que acometeu a arquitetura brasileira. Nesse caso, o saldo dessa premiação contribuiu para fragilizar a proposta vencedora. Isto porque, se tivesse sido construída, talvez pudesse renegar algumas controvérsias outrora apontadas.

Vale, entretanto, ressaltar que, mesmo incapaz de rearticular uma virada cultural, o projeto para esse pavilhão pode ser entendido como uma concepção arquitetônica que anteciparia o traço dos próximos anos. Seria passível afirmar que o projeto vencedor para o concurso do Pavilhão Brasileiro na Expo' 92 em Sevilha abriu caminho para um inevitável processo de revalorização da chamada “arquitetura paulista”.

Assim, a premiação do conjunto da obra de Paulo Mendes da Rocha, como um dos arquitetos mais importantes do mundo, além da proeminência do trabalho de seus discípulos e dos próprios arquitetos e colegas daqueles que estiveram engajados nesse concurso de projetos, exemplificado pela exposição: “Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea”²¹, servem como espécie de impulso entre aqueles que ainda buscam, de diversas maneiras, uma reconciliação e aprendizado com o passado moderno e aos que abandonaram de vez qualquer possibilidade de atualização cultural desse legado; porque, mesmo estes, não deixam de se render às imagens oriundas de um vasto e importante repertório modernista que caracteriza uma das mais importantes faces da arquitetura brasileira. ■

19. Etchebehere, Jeanty: “O grito afônico das velhas e ultrapassadas lições. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15, p. 15.

20. Puntoni, Pedro: “A negação do Pós Moderno e a Negação do Moderno”. Em *Caramelo*. Junho 1991, N. 02. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1991, pp. 04–11.

21. Essa mostra efetuada pelo Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, entre agosto e novembro de 2006, resultou em um livro publicado com mesmo nome, que apresenta uma coleção de 36 projetos e obras construídas dos jovens arquitetos paulistas, tais como: Andrade Morettin Arquitetos; MMBB; Núcleo de Arquitetura; Projeto Paulista; Puntoni Arquitetos/ SPBR Arquitetos e UNA Arquitetos além dos textos de Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre e Guilherme Wisnik.

Bibliografia

Artigas, Vilanova: “As idéias do velho mestre”. Em Artigas, Vilanova: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 167–173.

Artigas, Vilanova: “A função social do arquiteto”. Em Artigas, Vilanova: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 183–195.

Azevedo, Ricardo Marques de: “Futuro Passado”. Em *Arquitetura e Urbanismo*. Abril Maio 1991, N. 35. São Paulo: Pini. 1991, pp. 76–79.

Bucci, Ângelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo: “Pavilhão do Brasil na Expo 92 Sevilha”. Em *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991, p. 40.

Bucci, Ângelo et alt.: “A polêmica de Sevilha e os premiados no Concurso do Pavilhão do Brasil. [Entrevista para Suzana Barelli] A Polêmica de Sevilha e os premiados no concurso do pavilhão do Brasil”. Em *Projeto*. Março 1991, N. 139. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 62–63.

Entenda o vaivém do julgamento. [Ata de Encerramento dos Trabalhos do Júri]. Projeto. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991, p. 39.

Etchebehere, Jeanty: “O grito afônico das velhas e ultrapassadas lições. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15.

Fiorin, Evandro: *São Paulo –as marginais do Rio Pinheiros e os megaprojetos arquitetônicos do capital financeiro: tempos de globalização*. São Carlos, São Paulo: Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2003.

Fiorin, Evandro: *Arquitetura paulista: do modelo à miragem*. São Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Departamento de Tecnologia da Arquitetura, 2009.

Gaudenzi, Luiz Américo: “Alguém foi desrespeitado? [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15.

Jameson, Fredric: “O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária”. Em Jameson, Fredric. *A Cultura do Dinheiro*. São Paulo: Vozes, 2001, pp. 173–206.

Mazza, Márcio: “Vertiginosa ascensão ao anonimato ou lânguida preguiça. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15.

Nobre, Ana Luiza; Milheiro, Ana Vaz; Wisnik, Guilherme: *Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Puntoni, Pedro: “A negação do Pós Moderno e a Negação do Moderno”. Em *Caramelo*. Junho 1991, N. 02. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 1991, pp. 04–11.

Rancière, Jacques: *O Desentendimento*. São Paulo: 34, 1996.

Segawa, Hugo: “Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão”. Em *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 34–39.

Schwarz, Roberto: “Fim de século – incompleto, o processo de modernização se provou ilusório”. Em *Folha de São Paulo*. São Paulo: Folha de São Paulo. 04 dezembro 1994.

Schwarz, Roberto: “Nacional por Subtração”. Em Schwarz, Roberto: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 108–135.

Evandro Fiorin, Monte Alto–São Paulo, (1976), Arquitecto y Urbanista por la Facultad de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP–Campus de Bauru–SP (1998), Máster en Arquitectura y Urbanismo por la Escola de Engenharia de São Carlos de la USP (2003) y Doctorado en Arquitectura y Urbanismo, Área: Proyecto, Espacio y Cultura por la FAU–USP (2009). En la actualidad es profesor del Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente de la Facultad de Ciências e Tecnologia de la UNESP–Campus de Presidente Prudente–SP.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 20, 1 (AA.VV.: *Concurso de Proyectos 1996. Propuestas de los equipos adjudicatarios*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Junta Andalucía, 1997, portada), 2 (Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Junta Andalucía, tríptico); página 22, 3 (Manuel Toledo), 4 (Andrés López); página 23, 5 y 6 (Jesús Granada) 24, 7 (Fernando Alada), 8 (Jesús Granada), 9 (Fernando Alada); páginas 42, 43 y 44, 1 a 3 (*El Croquis* nº53 OMA/Rem Koolhaas. Madrid: El Croquis, 1994, pp. 73 y 78); páginas 46, 47, 4 a 6 (AA.VV.: *Exposición Universal Sevilla 1992: ideas para una ordenación del recinto*, Sevilla: Expo 92, Comisaría General de España, 1986); página 49, 7 (Ceccarelli, P. *La construcción de la ciudad soviética*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1972, figura 26, Anexo ilustraciones, p. XI), 8 (De Michelis, M.; Pasini, E. *La Citta 'Sovietica 1925-1937*, Venecia: Marsilio Editori, 1976, p. 80); páginas 50y 51, 9 y 10 (9. De Michelis, M.; Pasini, E. *La Citta 'Sovietica 1925-1937*, Venecia: Marsilio Editori, 1976, pp. 81y 180); página 55,1 (Reproducido de *Deutsches Dokumentation fur Kunstgeschichte, Universitat Marburg*, en www.fotomarb.de); página 56, 2 (Cristina Gastón Guirao); página 57, 3 (*Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, p. 39), 4 (Cristina Gastón Guirao en base a *Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, p. 38); página 58, 5 (AA.VV. *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001, p. 183); página 59, 6 (Reuter, Helmut; Schulte, Birgit. *Mies and modern living. Interiors, furniture and photography*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 2008, p. 50, 210 y AAVV. *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001, p.181), 7 (AAV. *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001, p. 182); página 60, 8 (Cristina Gastón Guirao en base a *Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, pp. 45, 105); página 62, 9 y 10 (Reuter, Helmut; Schulte, Birgit. *Mies and modern living. Interiors, furniture and photography*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 2008, pp. 230, 252, 258); página 64, 11 (Zevi, Bruno (ed): *Erich Mendelsohn. Opera Completa*. Turín: Testo & Immagine, 1997, p. 197), 12 (*Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, pp. 181, 184); página 65, 13 (Schulze, Franz. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986 p. 155); página 69, 1 (Inv. Nr. HP 041,005. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek); páginas 70, 72, 73, 74, 2 a 5 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, Vegap, Sevilla, 2012), 6 (Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln); página 75, 7 y 8 (Inv. Nr. 2750, Inv. Nr. F 1604. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek); páginas 76 y 80, 9 a 11 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Alexander Rodchenko, Vegap, Sevilla, 2012), 12 (0148126. Tretyakov State Gallery, Moscow); página 82, 13 (Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Vienna), 14 ((©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, Vegap, Sevilla, 2012); página 84, 15 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, Vegap, Sevilla, 2012), 16 (X1119.3a-c. Collection of Brooklyn Museum, New York); página, 85, 17 (Cabinet Eizenstein, Moscow (Научно-мемориальный кабинет-музей С. М. Эйзенштейна), 18 (Imagen de dominio público. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sadanji_Ichikawa_II_and_Sergei_Eisenstein.jpg); páginas 92 y 94, 1 y 2 (Roth, Alfred: *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples. 1930-1940*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, pp. 131, 132); página 94, 3 (*Architettura*, Nº XVI, Fasc. IX. Milán: septiembre de 1938, p. 574); página 96, 4 (Roth, Alfred: *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples. 1930-1940*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, p. 136), 5 (Fondazione Giuseppe Terragni; reproducida en Curtis, William J. R.: *La architettura moderna desde 1900*. Londres: Phaidon, 2006, p. 366); página 97, 6 (International Institute of Social History, Amsterdam; reproducida en Molema, Jan: *Jan Duiker*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p. 85.), 7 (Emilio Cachorro Fernández); página 98, 8 y 10 (Roth, Alfred: *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples. 1930-1940*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, p. 137), 9 (AA.VV.: *Ignazio Gardella, 1905-1999. Architettura a través de un siglo*. Catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Fomento, 1999, p. 13); página 100, 11 y 12; página 102, 13 (Maffioletti, Serena: *BBPR architettura. Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers*. Sevilla: COAAO, 1996, pp. 47, 56, 67), 14 (Musée du Petit Palais, Ginebra; reproducida en Stoichita, Victor I.: *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005, p. 38); página 108, 1 (*Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969. Primera página: *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. "Concurso Universidad Autónoma de Madrid". Septiembre 1969. Nº 44. Madrid, 1969. Portada: *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. "Concurso Universidades Autónomas de Bilbao y Barcelona". Enero 1970. Nº 48. Madrid, 1970. Portada); página 110, 2 (*Nueva forma*. Septiembre 1969. Nº 44. cit. p. 5); página 111, 3 y 4 (*Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. cit. pp. 33 y 35); páginas 112 y 113, 5 a 9 (*Nueva forma*. Septiembre 1969. Nº 44. cit. pp. 33, 30, 81, 18, 24); páginas 114, 115 y 116, 10 a 14 (*Nueva forma*. Enero 1970. Nº 48. cit. pp. 23, 20, 56, 69, 96), 15 y 16 (*Cuadernos de arquitectura*. Primer trimestre 1970. Nº 75. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 1970. pp. 58 y 66); página 117, 17 (*Nueva forma*. Enero 1970. Nº 48. cit. p. 31); página 118, 18 (*Nueva forma*. Septiembre 1969. Nº 44. cit. p. 4; *Temas de arquitectura y urbanismo*. Septiembre 1969. Nº 123. Madrid-Barcelona, 1969. p. 5); página 123, 1 y 2 (Bucci, Angelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo. Foto: Nelson Kon.); página 126, 3 (Parada, Sérgio Roberto. Projeto cedido por Rodrigo Bivavati), 4 (Gorgati, Vinicius; Franco, Fernando de Mello; Moreira, Marta; Braga, Milton. Projeto cedido pelos autores), 5 (Rodrigues, Sidney Meleiros; Saraiva, Pedro Paulo de Melo; Rosemberg, Marcelo; Vaisman, Jacobina; Lobo, Marcos Toledo; Nunes, Ronaldo Soares. Projeto cedido pelos autores); páginas 128, 129, 6 a 12 (Bucci, Angelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo. Projeto cedido pelos autores); página 131, 13 y 14 (Bucci, Angelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo. Foto: Nelson Kon.); página 136, 1 (Fromonot, Françoise. En *Jørn Utzon, architetto della Sydney Opera House*. Milano: Electa, Documenti di Architettura, 1998. pp. 15), 2 (Piano, Renzo. En *Giornale di Bordo*. Florencia: Passigli Editori, 1997, pag 38); página 138, 3 (Mikami, Yuzo. En *Utzon's sphere. Sydney Opera House. How it was designed and built*. Tokio: Ed. Shoku Kusha, 2001), 4 (Silver, Nathan. *The making of Beaubourg, A building biography of the Centre Pompidou, Paris*. Cambridge, Massachusetts: Ed The MIT press, 1994); página 139, 5 (Piano, Renzo, *Renzo Piano Building Workshop, complete works*. Londres: Phaidon Press Limited, 1993. vol 1. pp. 54), 6 (Weston, Richard: *Utzon : inspiration, vision, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Blondal, , 2002. pp. 117); página 140, 7 (Weston, Richard: *Utzon : inspiration, vision, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Blondal, , 2002. pp. 116), 8 (Fromonot, Françoise. En *Jørn Utzon, architetto della Sydney Opera House*. Milano: Electa, Documenti di Architettura, 1998. pp. 64), 9 (Ferrer, Jaime. *Jørn Utzon. Obras y proyectos*. Barcelona: Editorial. Gustavo Gili, 2008. pp. 159); página 10. (Rice, Peter: "La structure métallique". En *Architecture d'aujourd'hui*. Febrero 1982, nº 219. pp. 62. Paris: Editorial Groupe Expansion,1930), 11 (Piano, Renzo, *Renzo Piano Building Workshop, complete works*. Londres: Phaidon Press Limited, 1993. vol 1. pp. 45); página 142, 12 (*Architectural Design*, vol 47 nº 2, febrero 1977); página 144, 13 (Weston, Richard: *Utzon : inspiration, vision, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Blondal, 2002); página 148, 1 (AA.VV.: *Arquitectura Viva*. "Obras singulares". 1998, Nº 62. Madrid: Arquitectura Viva. 1998. pp. 78-81); página 149, 2 y 3 (AA.VV.: *Concurso 2G competition: Parque de la Laguna de Venecia = Venice Laggon Park*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. pp. 81, 13); página 150, 4 (Jacopo de Barbari, [Web en línea]. [Consulta: 04-10-2012]), 5 (Zumthor, Peter. *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 6); página 151, 6 (*David Chipperfield 2006-2009*. El Croquis. Nº 120. Madrid: El Croquis. 2008. p. 66); páginas 152, 153, 7 a 9 (AA.VV.: *Carlos Ferrater. Works and Projects 1980-2000*. Barcelona: Actar, 1998); páginas 154, 155, 10 a 12 (*Enric Miralles + Benedetta Tagliabue: 1995-2000*. El Croquis. Nº 72. Madrid: El Croquis. 2000. pp. 132-141); página 156, 13 a 15 (*David Chipperfield 2006-2009*. El Croquis. Nº 120. Madrid: El Croquis. 2008. pp. 64, 67, 66); página 157, 16, 17 (Luca Nicolao Photography, [Web en línea]. [Consulta: 19-9-2012]), 18 (*David Chipperfield 2006-2009*. El Croquis. Nº 120. Madrid: El Croquis. 2006. p. 66); páginas 162, 164, 167, 169, 170, 1 a 6 (© F.L.C. /VEGAP, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, VEGAP, Sevilla, 2012); página 176, 1 (García Mercadal y S. Giedion. *Congresos internacionales de arquitectura moderna*. AC. Nº5. Primer Trimestre de 1935. Barcelona. GATEPAC.1932 p.12); páginas 178, 179, 2 a 4 (AC. Nº11. Tercer trimestre de 1933. Barcelona. GATEPAC. 1933. pp. 37, 34, 35); página 180, 5 (Le Corbusier et Pierre Jeanneret : *Ouvre Complète 1910-1929*. Zurich : Les Éditions D'Architecture. 1964 p.65), 6 (AC. Nº11. Tercer trimestre de 1933. Barcelona. GATEPAC. 1933. p. 34), 7 (Le Corbusier et Pierre Jeanneret : *Ouvre Complète 1910-1929*. Zurich : Les Éditions D'Architecture. 1964 p.65), 8 (L' *Habitation minimum*. Frankfurt. 1929. Zaragoza: Edición facsimil Colegio de Arquitectos de Aragón.1997.p.26), páginas 181, 182 (AC. Nº11. Tercer trimestre de 1933. Barcelona. GATEPAC. 1933. p. 37, 1); páginas 189, 190, 1 y 2 (Cássia de Souza Mota); página 191, 3 (Boero, Dolores; Castellote, Ana Maria; Puglisi, Jose Agustín. Fuente: <http://www.uia-architectes.org/texte/england/Celebration/SPrix/RegIII/Frames.html>), 4 (Fernandez, Alberto; Guerrero, Camilo; Javiera, Paulina; Sanchez Recio, José Manuel. Fuente: <http://www.celebcities2.org/>); página 192, 5 y 6 (Nikita, Sergienko. Fuente: <http://www.celebcities3.org/wc/content/18/pdf/054FEC2C9DC-410A-A044-CB2A0BBD25EB.pdf>)